STUDI CLASSICI E ORIENTALI

A cura delle sezioni antichistiche
dei Dipartimenti
di Filologia, Letteratura e Linguistica
e di Civiltà e forme del sapere
dell'Università di Pisa

★

LXVIII · (2022)

PISA
UNIVERSITY
PRESS

Stefano Fanucchi

MODELLI PINDARICI NELLA PARODO DELL'*AIACE*[*]

1. *Intertestualità tra lirica e tragedia*

Nella tragedia attica, molti casi di intertestualità con la poesia lirica si realizzano come riproduzione degli elementi caratteristici di uno o più determinati generi lirici[1]. Ossia, la poesia lirica agisce come *modello-codice*: oggetto di imitazione non è un'ode in particolare, ma uno o più generi in quanto repertorio di stilemi e contenuti. In età arcaica e classica, è lecito parlare dei generi lirici come categorie in qualche modo esistenti, seppure soggette a continue ridefinizioni storicamente e socialmente condizionate. Un genere lirico si definisce in relazione a diverse occasioni, sussunte sotto una situazione di *performance*; per esempio, le preghiere in contesti militari, simposiali, comunitari ecc. vengono considerate occasioni di propiziazione degli dèi e sono spesso realizzate in forma di peana. La situazione di *performance* impone uno o più elementi tematici di base e un insieme di elementi formali più o

[*] Ringrazio i partecipanti al Seminario di Ricerca in Filologia Greca presso la Scuola Normale Superiore per aver letto una prima versione di questo lavoro nel novembre 2019. Le osservazioni di Leyla Ozbek e Glenn Most sono state decisive per il rafforzamento dei fondamenti teorici dell'articolo concernenti l'intertestualità e per il generale miglioramento della mia argomentazione. A Glenn Most sono grato anche per avermi fatto accedere a suoi lavori in preparazione su Senofane, rilevanti per alcune questioni affrontate nel par. 3. Inoltre, ringrazio Luca Ruggeri per importanti critiche e suggerimenti riguardo ad aspetti strutturali e contenutistici. Sono infine grato alla redazione di *Studi Classici e Orientali* e agli anonimi revisori per i loro commenti e suggerimenti. Resto unico responsabile delle tesi qui sostenute: ogni errore dovrà essere attribuito a me solo. L'*Aiace* è citato secondo Finglass, *Ajax*; le altre tragedie di Sofocle secondo Lloyd-Jones, Wilson, *Sophoclis fabulae*; Pindaro secondo Snell, Maehler, *Pindari carmina*; Bacchilide secondo Maehler, *Bacchylides*; il frammento lesbio secondo Voigt, *Sappho et Alcaeus*; l'*Odissea* secondo West, *Odyssea*; i frammenti tragici secondo *TrGF*. Eventuali divergenze da queste edizioni sono segnalate in nota. Le traduzioni sono dello scrivente. Per l'*Aiace*, cito la traduzione da me curata in Cannizzaro, Fanucchi, Morosi, Ozbek, *Sofocle*: trattandosi di una versione concepita per la scena, non per supportare la comprensione del testo greco, apporto occasionalmente lievi modifiche per renderla più letterale.

[1] Swift, *Echoes*; Rodighiero, *Generi*. Varie prospettive sulle interazioni tra lirica e tragedia si possono trovare negli studi raccolti in Andújar, Coward, Hadjimichael, *Lyric Dimension*.

meno accessori e variamente presenti[2]. Appunto questa correlazione tra *situazioni esecutive formalizzate in certi contenuti* e *un campionario di elementi formali ricorrenti* è ciò che definisce un genere lirico[3]. Così, secondo una schematizzazione proposta da Swift, i generi risultano definiti in primo luogo dalle circostanze e dai fini esecutivi (*core purpose*: la preghiera propiziatoria e/o apotropaica per il peana, la celebrazione della vittoria atletica per l'epinicio ecc.). Da questi deriva un insieme di *topoi* e stilemi non strettamente necessari a definire il genere e non sempre presenti tutti contemporaneamente, ma attestati comunque in un buon numero di casi, così da risultare caratteristici (per esempio, il ritornello del tipo ἰὴ παιάν nel peana, l'indicazione del nome del vincitore, della sua città e della disciplina sportiva nell'epinicio ecc.)[4].

Più controversi sono invece i casi di riprese da passi lirici specifici[5]. Qui la poesia lirica agisce come *modello-esempio*: l'autore costruisce parte del proprio testo su un altro testo specifico[6]. Un caso probabile è

[2] Già Rossi, *Generi*, 75-77 parlava dei generi letterari in età arcaica come «leggi non scritte, ma rispettate». Per ulteriori riferimenti, si veda *infra*.

[3] Sulla correlazione tra elementi di contenuto ed elementi formali nei generi letterari, si veda Conte, *Generi*, 114. Sul ruolo della situazione esecutiva («occasione») nella definizione dei generi lirici, si vedano Calame, *Genres*, 127-128; Gentili, *Poesia*, 63-64 e *passim*; Nagy, *Genre*; Rutherford, *Paeans*, 4; Carey, *Genre*. Ogni genere lirico, più che aderire semplicemente a una specifica occasione, comprende diverse situazioni esecutive con alcune somiglianze tra loro, cristallizzandole entro determinate caratteristiche formali: il genere fa l'occasione. Su questo punto, si vedano recentemente Maslov, *Pindar*, 62-77; Foster, Kurke, Weiss, *Introduction*; ma si veda anche l'influente lettura dei generi lirici come «re-enactment» di atti allocutori fondamentali e occasioni-tipo in Nagy, *Genre.*

[4] Swift, *Echoes*, 14-16. Sull'entità dei generi lirici in età arcaica e classica, oltre a Rossi, *Generi* cit. n. 2, si vedano almeno Calame, *Genres*; Nagy, *Genre*; Rutherford, *Paeans*, 4; Foster, Kurke, Weiss, *Introduction*, 1-25; Ford, *Genres*, 62-67. Il frammento 128c S-M dai *Thrēnoi* di Pindaro documenta l'interesse di un lirico classico per la classificazione dei generi lirici: su questo frammento, si vedano recentemente Foster, Kurke, Weiss, *Introduction*, 15-18; Ford, *Genres*, 66-67 (a questi rimando per bibliografia ulteriore). I 'generi lirici' come categorie individuate dagli alessandrini non sono del tutto inattendibili, ma non si può istituire una corrispondenza biunivoca tra questi e i generi percepiti in età arcaico-classica. Sul problema, si vedano Harvey, *Classification*; Rossi, *Generi*, 73-75; Gentili, *Poesia*, 65-66; Rutherford, *Paeans*, 4-6; Carey, *Genre*, 21-22, 29-30; Swift, *Echoes*, 8-10. Come riflessioni teoriche di massima riguardo ai generi letterari nelle letterature greca e latina si vedano, oltre sempre a Rossi, *Generi*, anche Conte, *Generi*, 113-133; Most, *Genres*, 17-18.

[5] «We rarely (if ever) in tragedy find something which could be an example of a piece from another genre incorporated wholesale into a play, and we rarely find a direct allusion to a particularly famous piece» (Swift, *Echoes*, 27).

[6] Sulle nozioni di modello-codice e modello-esempio, si vedano Conte, *Modelli*, 148, 151-152; Conte, *Memoria*, 182-183; Barchiesi, *Effects*, 17-18, 49, 73-74; Conte, Barchiesi, *Intertestualità*, 93-95.

dato dalla prima strofe della parodo dell'*Antigone*: gli uomini di Tebe celebrano la sconfitta degli Argivi rivolgendosi al «raggio del sole» (100 ἀκτὶς ἀελίου), apparso per mettere in fuga i nemici «con briglia pungente» (108-109 ὀξυτόρῳ… χαλίνῳ). In questo passo si è voluta riconoscere un'eco da un'ode di Pindaro commissionata dai Tebani, il cosiddetto *Peana* 9 (fr. 52k = A1 Rutherford), che si apre interrogando il «raggio del sole» (1 ἀκτὶς ἀελίου) sui motivi che lo hanno indotto a scomparire (si tratta infatti di un peana propiziatorio che esprime i timori per un'ominosa eclissi solare)[7]. Le affinità si estendono anche ad altri dettagli (immagini equestri in *Ant.* 108-109 e *Pae.* 9.7, il Sole come «palpebra del giorno dorato» in *Ant.* 103-104 e «madre degli occhi» in *Pae.* 9.2). Anche la parodo dell'*Antigone* ricorda il genere del peana, ma nella sua qualifica di canto di ringraziamento e trionfo militare (cfr. *Il.* 22.391). In Sofocle, la notte è appena conclusa e la luce del giorno, «la luce più bella tra quelle apparse in precedenza su Tebe dalle sette porte», è sorta per scacciare il pericolo da Tebe; in Pindaro, la luce del Sole si è oscurata «in pieno giorno» e l'esito per Tebe è incerto. Il modello verrebbe ripreso per essere rovesciato, in modo da enfatizzare la novità della situazione, ma anche da proiettare i toni ominosi dell'originale sul canto di vittoria dei vecchi tebani e preludere ai contenuti luttuosi del dramma. Il rovesciamento è accentuato dal fatto che, nelle intenzioni del Coro, il canto dovrebbe essere semplicemente celebrativo: i coreuti non si rendono conto di quanto le loro parole siano ominose (e, ovviamente, nemmeno del fatto che stanno riecheggiando un modello tutt'altro che trionfale)[8]. È facile obiettare che gli appelli al Sole sono frequenti in tragedia, in particolare in *incipit* di pezzi lirici, anche in forme molto somiglianti (cfr. Eur. *Med.* 1251-1252 ἰὼ Γᾶ τε καὶ παμφαὴς / ἀκτὶς Ἁλίου). Tuttavia, solo nell'*Antigone* l'appello al Sole sembra inquadrato entro effettive connotazioni peaniche, sfuggendo così alle situazioni tipiche che caratterizzano i passi simili, in cui il Sole o genericamente la luce del giorno sono invocati accanto ad altre entità per guardare o riferire un evento saliente o straordinario (oltre al passo appena citato dalla *Medea*, cfr. anche Eur. *Hcld.* 748-754) o per assistere ai lamenti del parlante (Soph. *El.* 86, Eur. *Med.* 148-150)[9].

[7] Identificabile con l'eclissi anulare del 478 o con quella totale del 463 (Bona, *Peani*, 212; Rutherford, *Paeans*, 192; Phillips, *Paean 9*, 190 n. 2); perciò, l'ode è sicuramente anteriore all'*Antigone*. Sulla funzionalità del riferimento all'eclissi nel peana pindarico e il suo rapporto con le sezioni successive, si veda Most, *Sonnenfinsternis*; cfr. Phillips, *Paean 9*, che tuttavia sopravvaluta gli aspetti intertestuali e metapoetici del peana.

[8] Ringrazio Glenn Most per avermi fatto notare quest'ultimo aspetto.

[9] Mastronarde, *Phoenissae*, 142-143 *ad* Eur. *Phoen.* 3-4. Un caso particolare è dato dalla parodo delle *Trachinie*, dove il Coro chiede al Sole, in quanto dio che tutto

Oltre che di modello-esempio, questa ripresa è anche un caso di allusione, poiché volta a orientare la ricezione del pubblico: la ripresa gioca sulla sua riconoscibilità per ottenere un effetto compositivo. Perché questo avvenga, è necessario postulare una competenza letteraria nel pubblico e una memoria poetica condivisa tra pubblico e autore, estesa anche a testi destinati a contesti differenti da quello ateniese[10]. Certo la precarietà del canto di vittoria intonato dal Coro dell'*Antigone* è segnalata anche da altri fattori (contrasto tra la sicurezza dei coreuti e gli eventi noti al pubblico, preparati nel prologo; ulteriori e più fitte allusioni a testi meglio noti agli spettatori ateniesi, in primo luogo ai *Sette contro Tebe*)[11]. Ma l'allusione pindarica costituisce un elemento non marginale della composizione; d'altra parte, il suo rilievo è vincolato a un'eventuale conoscenza del peana di Pindaro da parte del pubblico, una circostanza non del tutto improbabile, considerata la vicinanza del contesto di committenza ed esecuzione e la notorietà di Pindaro ad Atene[12].

Parlare di intertesti lirici in tragedia ha insomma poco senso se non siamo in grado di ricostruire alcuna competenza in materia da parte del pubblico. Una tale competenza può essere almeno in parte motivata dalla diffusione dei testi lirici tramite ri-esecuzioni, un aspetto molto considerato in studi recenti di lirica greca. Se alcuni contributi hanno messo in evidenza soprattutto la funzionalità delle ri-esecuzioni in contesti non troppo lontani da quello della prima occasione, presso uditori

vede e sorvola, se può indicare dove mai si trovi Eracle (Soph. *Tr.* 94-102): in questo caso, il Sole è invocato da solo, come nell'*Antigone*. Sull'allusione pindarica nella parodo dell'*Antigone*, si vedano Rutherford, *Tragic Paean*, 126-127; Griffith, *Antigone*, 143-144 *ad* 100-103; Rutherford, *Paeans*, 199-200; Bagordo, *Reminiszenzen*, 201-202; Swift, *Echoes*, 29; Dunn, *Allusion*, 268-269; Rodighiero, *Generi*, 108-111; Johnston, *Rayon*, 25-26; Rodighiero, *Reshaping*, 140-142.

[10] Sulla collaborazione tra poeta e lettore (in questo caso, si direbbe, tra poeta e spettatore) come necessaria al successo dell'arte allusiva, si veda Conte, *Memoria*, 30-31. In ciò, l'allusione è distinta dall'imitazione, dove la ripresa non intende necessariamente sollecitare la memoria poetica del pubblico, e dalla reminiscenza, che sfuggirebbe alla consapevolezza dell'autore stesso (Pasquali, *Arte allusiva*). Su allusione e memoria poetica, fondamentale Conte, *Memoria*, 23-117.

[11] Sugli influssi dei *Sette* sulla parodo, si vedano Else, *Antigone*; Dunn, *Allusion*, 268-270; Davidson, *Antigone*. Sulla possibilità di diversi livelli di competenza nel pubblico, in riferimento alle riprese tragiche da Stesicoro, si veda Finglass, *Stesichorus*, 22. È comunque possibile che il riconoscimento del modello pindarico sia stato facilitato dal posizionamento nella sensibile sede in inizio di canto (Rutherford, *Tragic Paean*, 127; Bagordo, *Reminiszenzen*, 202; Rodighiero, *Reshaping*, 138-139): sull'*incipit* come sede privilegiata nella memoria poetica, Conte, *Memoria*, 30 e n. 14, 80-93.

[12] Sui rapporti di Pindaro con Atene, si veda *infra*, par. 3 e n. 51.

parzialmente sovrapponibili all'uditorio primario[13], altri, tuttavia, hanno argomentato anche in favore di una diffusione presso uditori più distanti nel tempo e nello spazio, per lo più tramite esecuzioni monodiche e simposiali[14], senza escludere la possibilità di ri-esecuzioni pubbliche o semi-pubbliche e di circolazione di copie scritte[15]. Inoltre, alcuni passi dalla commedia antica testimoniano una certa familiarità degli spettatori ateniesi con testi di grandi poeti lirici panellenici. Nelle *Nuvole*, Strepsiade chiede a Fidippide di eseguire l'epinicio dedicato da Simonide a Crio (1355-1356; Sim. *PMG* 507 = fr. 16 Poltera): un passo molto significativo, perché attesta proprio un contesto di ri-esecuzione. Si possono aggiungere l'inizio della seconda parabasi dei *Cavalieri*, che imita un prosodio di Pindaro (1264-1267; Pind. fr. 89a) o, negli *Uccelli*, i versi recitati dal personaggio del Poeta, che parodiano un iporchema pindarico per Ierone (924-930; Pind. fr. 105)[16].

Alla luce di queste considerazioni, si intende qui affrontare un caso di intertestualità piuttosto controverso, localizzato nella parodo dell'*Aiace*. Almeno due importanti studi si sono espressi in favore di una diffusa presenza di motivi epinici nel canto d'ingresso dei marinai, persino di allusioni a specifici componimenti di Pindaro; ma vigorose obiezioni sono state avanzate dal più recente commento al dramma[17]. La posizione del commento di Finglass ha corretto alcuni eccessi, ma c'è margine per riconsiderare il problema e rivalutare la funzione degli intertesti epinici, aggiungendo qualche ulteriore confronto. Il criterio principale che sarà applicato per individuare una ripresa come probabile consisterà nella compresenza di elementi formali (lessico, repertorio

[13] Morrison, *Performances*; Morrison, *Intertextuality*; Morrison, *Patrai*; Morrison, *Re-performance*; Strauss Clay, *Olympians* 1-3.

[14] Su ri-esecuzioni presso uditori più o meno distanti, si vedano Morrison, *Performances*, 131-133; Spelman, *Permanence*, 229-230 e *passim*. Su ri-esecuzioni simposiali, Morgan, *Komos*, 12-15; Carey, *Place*, 200-201; Morrison, *Peformances*, 7-8; Budelmann, *Reperformance*.

[15] Su ri-esecuzioni pubbliche, si vedano Currie, *Reperformance*; Currie, *Festival*; Spelman, *Permanence*, 235. Già Herington, *Tradition*, 48-50 e 56 sosteneva che entrambi gli scenari (simposiale e pubblico) devono essere contemplati. Sulla diffusione di copie scritte, più controversa, Hubbard, *Dissemination*; Hubbard, *Non-epinician*; Spelman, *Permanence*, 39-43, 167-169.

[16] Fonti segnalate in Σ *Eq.* 1264; Σ *Nub.* 1356a-b; Σ *Av.* 926. Cfr. inoltre Eup. fr. 398 K-A. Su questi e altri passi comici, si vedano (con ulteriore bibliografia) Hubbard, *Dissemination*, 71-72; Swift, *Trachiniae*, 392-393; Rodighiero, *Generi*, 64-65. Per considerazioni riguardo all'intertestualità anche in culture non dominate dalla letteratura scritta, si vedano Conte, Barchiesi, *Intertestualità*, 82 n. 2.

[17] I due studi sono Hubbard, *Ajax* e Cairns, *Ajax*; *contra* Finglass, *Ajax*, 179 *ad Ai.* 136, 189. La parodo dell'*Aiace* è interpretata come una sorta di epinicio in González de Tobia, *Párodos*, senza però adeguati confronti con gli epinici superstiti.

di immagini) ed elementi contenutistici (contenuti morali, progressione argomentativa ecc.). Come osservato da Conte, l'allusione letteraria è un fenomeno marcato proprio perché elementi provenienti da un determinato sistema testuale vengono ricombinati entro il sistema testuale di arrivo mantenendo la propria riconoscibilità come elementi provenienti da un altro sistema[18]. Perciò, per comprendere se nell'*Aiace* siano davvero presenti modelli epinici, bisogna verificare se la tragedia riprende tessere epinicie riconoscibili come parti di un sistema di motivi espressi in un certo modo, riconducibile al genere 'epinicio'; parallela a questa verifica è la ricerca di una funzionalità della ripresa intertestuale, volta cioè a capire come queste tessere vengano ricombinate da Sofocle e con quali effetti compositivi.

2. *Da Pindaro a Sofocle*

Com'è noto, la parodo dell'*Aiace* è formata da una sezione anapestica seguita dalla vera e propria parte lirica (una triade singola). Alla fine della parte anapestica, dopo aver lamentato la propria incapacità di tenere testa alle calunnie degli avversari di Aiace, il Coro ricorre a una significativa similitudine per affermare che la sola ricomparsa dell'eroe basterà per disperderne i nemici:

> ἀλλ᾽ ὅτε γὰρ δὴ τὸ σὸν ὄμμ᾽ ἀπέδραν,
> παταγοῦσιν ἅπερ πτηνῶν ἀγέλαι·
> μέγαν αἰγυπιὸν <δ᾽> ὑποδείσαντες
> τάχ᾽ ἄν, ἐξαίφνης εἰ σὺ φανείης, 170
> σιγῇ πτήξειαν ἄφωνοι.
>
> Quando sfuggono al tuo sguardo, gracchiano come stormi di uccelli; ma se tu improvvisamente ti mostrassi, timorosi del grande avvoltoio, subito si acquatterebbero in silenzio, senza voce.
> (Soph. *Ai.* 167-171)

Finglass cita alcuni passi che fanno probabilmente parte del retroterra intertestuale di questi versi. I primi due, su cui già i commentatori precedenti, a partire da Jebb, puntavano la propria attenzione[19], sono i più importanti ed è opportuno citarli qui per esteso:

[18] Conte, *Memoria*, 34-36, 46-78, 169-183 e *passim*.

[19] Finglass, *Ajax*, 188 *ad loc.*; Jebb, *Ajax*, 36 *ad* 167-171; Kamerbeek, *Ajax*, 53 *ad* 169-170; Garvie, *Ajax*, 142 *ad* 169-171. I due paralleli vengono privilegiati anche in Pattoni, *Osservazioni*, 102 e n. 19. Si veda infine Bagordo, *Reminiszenzen*, 193,

ἔπταζον ὥς ὄρνιθες ὦκυν
αἶετον ἐξαπίνας φανέντα

Si acquattavano come uccelli dinanzi all'aquila veloce, apparsa all'improvviso.
(Lesb. inc. auct. 10 Voigt)

οἱ δ' ὥς τ' αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες ἀγκυλοχεῖλαι
ἐξ ὀρέων ἐλθόντες ἐπ' ὀρνίθεσσι θόρωσιν·
ταὶ μὲν τ' ἐν πεδίῳ νέφεα πτώσσουσαι ἵενται,
οἱ δέ τε τὰς ὀλέκουσιν ἐπάλμενοι, οὐδέ τις ἀλκή
γίγνεται οὐδὲ φυγή· χαίρουσι δε τ'ἀνέρες ἄγρῃ·
ὣς ἄρα τοὶ μνηστῆρας ἐπεσσύμενοι κατὰ δῶμα
τύπτον ἐπιστροφάδην κτλ.

Come avvoltoi dagli artigli ricurvi e dai becchi uncinati si scagliano sugli uccelli calando giù dai monti, e quelli si buttano sulla pianura sfuggendo alle nubi; ma gli avvoltoi piombano su di loro e li uccidono, senza che ci sia possibilità di resistere o di fuggire, e si allietano gli uomini al vedere la caccia; così essi infuriavano nella casa e colpivano i pretendenti intorno a sé…
(Hom. *Od.* 22.302-308)

Finglass li cita giustamente in quest'ordine data la notevole somiglianza tra i versi dell'*Aiace* e il relitto della strofe alcaica rimasta anonima (Alceo?). Egli ipotizza anzi un'imitazione del frammento da parte di Sofocle, ed è ipotesi senz'altro condivisibile: le coincidenze testuali sono molto significative (πτώσσουσαι ~ ἔπταζον, ἐξαπίνης εἰ σὺ φανείης ~ ἐξαπίνας φανέντα)[20]. Il passo odissiaco è comunque degno di essere citato: il modello omerico è probabilmente alla base della fortuna dell'immagine e spiega perché Sofocle scelga il termine αἰγυπιός «avvoltoio»[21]. Del resto, il paragone con il rapace che assale è tipico

che li utilizza in un tentativo di confutare HUBBARD, *Ajax*. Da notare l'uso transitivo di ἔπταζον e πτώσσουσαι in questi passi (non però in Sofocle).

[20] Come segnala Voigt nell'apparato dei *loci similes*, questa espressione sembra riprendere a sua volta un emistichio omerico, ἐξαπίνης προφανέντ(α) (*Od.* 24.160), con cui i Proci, nella *Deuteronekyia*, si riferiscono all'arrivo inaspettato di Odisseo in incognito: un contesto simile a quello della similitudine di *Od.* 22.

[21] Nei passi epinici, si troverà αἰετός «aquila»: αἰγυπιός e αἰετός non dovevano essere così nettamente distinguibili ai Greci (cfr. Hsch. *α* 1740, 1741). Ha poca importanza il fatto che la prosa scientifica li distingua (per esempio Arist. *Hist. an.* 610a1): il punto è che in poesia le differenze tra avvoltoi e aquile tendono a essere appiattite (Omero attribuisce agli *aigypioi* un comportamento predatorio). Forse il termine

in Omero per descrivere guerrieri (*Il.* 13.531, 17.460, con αἰγυπιός): Sofocle lo riprende anche nell'*Antigone* per descrivere l'attacco argivo (113, con αἰετός)[22].

Sembrerebbe dunque non esserci particolare bisogno di citare l'elaborata similitudine dell'aquila proveniente dall'*Epinicio* 5 di Bacchilide, che inizialmente pare descrivere l'eccellenza del committente, Ierone di Siracusa, ma che si rivela infine riferita al poeta stesso (20-36)[23]. Questo passo si situa nella stessa trafila a cui appartengono gli altri due, e i riscontri che fornisce al passo di Sofocle non sono molto diversi: l'aquila si contrappone agli uccelli i quali «si acquattano per la paura» (22 πτάσσοντι… φόβῳ, intransitivo come in Sofocle). Il frammento eolico resta il passo più vicino alla parodo, e potrebbe aver ispirato anche lo stesso Bacchilide.

In Bacchilide la similitudine è completamente sbilanciata verso l'aquila, da lui descritta in una sorta di quadretto autonomo; ciononostante, egli attribuisce un'interessante qualifica agli ὄρνιχες, assente in Omero e nel poeta eolico. Gli uccelli sono detti λιγύφθογγοι, «dalla voce acuta» o «limpida» (23). Il riferimento al loro canto non è ozioso in una similitudine applicata all'abilità del poeta[24]: la voce di Bacchilide primeggia tra gli ὄρνιχες λιγύφθογγοι.

Anche Sofocle introduce un dato acustico che non si ritrova nei primi due passi citati sopra: in assenza di Aiace, i suoi avversari «strepitano» (παταγοῦσιν), ma, quando il rapace appare, si acquattano «in silenzio, senza voce» (σιγῇ… ἄφωνοι). Sofocle riprenderà il dato acustico nella conclusione della parodo, in altre immagini relative alla calunnia (198-199/200 πάντων καχαζόντων / γλώσσαις βαρυάλγητα «mentre tutti gridano con le loro lingue parole che causano profondo dolore»)[25].

αἰγυπιός designava propriamente il gipeto («avvoltoio-aquila», *Gypaetus barbatus*), un avvoltoio diffuso sulle montagne dell'Europa meridionale, di aspetto simile alle aquile, da cui l'interscambiabilità con αἰετός (MacLair Boraston, *Birds*, 229-232; Pollard, *Birds*, 79-80). Per una discussione su αἰγυπιός/αἰετός con ulteriori riferimenti bibliografici, si veda Garvie, *Ajax*, 141-142 *ad* 169-171.

[22] Davidson, *Antigone*, 43-44, con ulteriori esempi.

[23] Il passo è confrontato con i versi dell'*Aiace* in Hubbard, *Ajax*, 322-323, che lo ritiene il brano più vicino negli epinici. È comunque rapidamente ricordato già da Kamerbeek, Garvie e Pattoni nelle pagine citate in n. 19. Jebb, *Ajax*, pubblicato nel 1896, non lo poteva ancora citare.

[24] Subito prima della similitudine (14-16), Bacchilide aveva detto di voler elogiare Ierone «versando un canto dal petto» (γᾶρυν ἐκ στηθέων χέων).

[25] Pattoni, *Osservazioni*, 109. In generale sulla continuità tematica tra gli anapesti e la sezione lirica si vedano Davidson, *Parodos*, 170-172; Pattoni, *Osservazioni*, 109-113 (quest'ultima con cenni al successivo *kommos* Tecmessa/Coro); González de

Certamente questo non basta per credere a un legame con Bacchilide: nel suo caso, gli ὄρνιχες sono λιγύφθογγοι, non gracchianti. Inoltre, Sofocle avrebbe potuto sviluppare il dettaglio dello «strepitare» autonomamente, dato il contesto della parodo: il Coro è preoccupato dalle voci che circolano su quanto accaduto nella notte, e in tutta la sezione anapestica le calunnie sono descritte come un «grande rumore» (si veda 142 μεγάλοι θόρυβοι, 164 ὑπὸ τοιούτων ἀνδρῶν θορυβῇ, nonché tutto il passo sulle calunnie di Odisseo ai versi 148-153)[26].

Tuttavia, sotto questo aspetto si possono individuare somiglianze con passi pindarici, a cominciare da uno situato verso la conclusione della *Nemea* 3, un epinicio egineta:

> ἐστὶ δ᾽ αἰετὸς ὠκὺς ἐν ποτανοῖς, 80
> ὃς ἔλαβεν αἶψα, τηλόθε μεταμαιόμενος, δαφοινὸν ἄγραν ποσίν·
> κραγέται δὲ κολοιοὶ ταπεινὰ νέμονται.
>
> L'aquila è veloce tra i volatili: rapidamente ghermisce la fulva preda con gli artigli, scorgendola da lontano. Invece, le gracchianti cornacchie abitano in basso.
> (Pind. *Nem.* 3.80-82)

Anche questa immagine si riferisce al poeta: i versi immediatamente precedenti (76-80) concernono l'attività poetica. Come in Sofocle, a un rapace si contrappongono altri uccelli, specificamente dei corvi/cornacchie, che fanno rumore. Un ulteriore grado di avvicinamento a Sofocle si ha con il passo maggiormente valorizzato da Hubbard e Cairns, proveniente dall'*Olimpica* 2 scritta da Pindaro per Terone di Agrigento[27]:

> πολλά μοι ὑπ᾽ ἀγκῶνος ὠκέα βέλη
> ἔνδον ἔντι φαρέτρας
> φωνάεντα συνετοῖσιν, ἐς δὲ τὸ πᾶν ἑρμανέων 85
> χατίζει. σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ· μαθόντες δὲ λάβροι
> παγγλωσσίᾳ κόρακες ὦς ἄκραντα γαρύετον
> —
> Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον

Tobia, *Párodos*, 127-128. Sul rapporto tra gli anapesti e la sezione lirica, si veda anche *infra*, par. 4.

[26] Su paralleli forniti dagli epinici ai *logoi psithyroi* di Odisseo, si veda Cairns, *Ajax*, 123, n. 30.

[27] Hubbard, *Ajax*, 321-322; Cairns, *Ajax*, 107-108. Finglass, *Ajax*, 186-187, riprendendo un'osservazione di M. Davies, confronta *Ol.* 2.86-88 con *Ai*. 167-168 come semplice parallelo, senza fare cenno alle argomentazioni di Hubbard e Cairns su questo punto.

> Sotto il braccio ho molte frecce dentro la faretra, che parlano a chi sa comprendere, ma in tutto[28] necessitano di interpreti. Sapiente è colui che molto sa per natura; invece, quelli che hanno imparato, impetuosi nella loro chiacchiera, come due corvi gracchiano a vuoto contro l'uccello divino, sacro a Zeus.
> (Pind. *Ol.* 2.83-88)

Nella *Nemea* 3 il rapporto tra aquila e cornacchie non si risolve in un'aggressività, ma in una semplice contrapposizione tra la superiorità dell'aquila e l'inferiorità delle cornacchie, che volano basse. Le cose stanno diversamente nell'*Olimpica* 2: i corvi sono nemici dell'aquila, così come gli uccelli della parodo dell'*Aiace* si riferiscono ai nemici dell'eroe (anche se questo emerge dalla parodo nel suo complesso più che dall'immagine singola). Ma è soprattutto l'immediato contesto della similitudine nell'*Olimpica* 2 a risultare interessante:

> ἔπεχε νῦν σκοπῷ τόξον, ἄγε θυμέ· τίνα βάλλομεν
> ἐκ μαλθακᾶς αὖτε φρενὸς εὐκλέας οἰστοὺς ἱέντες; ἐπί τοι
> Ἀκράγαντι τανύσαις
> αὐδάσομαι ἐνόρκιον λόγον ἀλαθεῖ νόῳ,
> τεκεῖν μή τιν᾽ ἑκατόν γε ἐτέων πόλιν φίλοις ἄνδρα μᾶλλον
> εὐεργέταν πραπίσιν ἀφθονέστερόν τε χέρα
> —
> Θήρωνος. ἀλλ᾽ αἶνον ἐπέβα κόρος
> οὐ δίκᾳ συναντόμενος, ἀλλὰ μάργων ὑπ᾽ ἀνδρῶν,
> τὸ λαλαγῆσαι θέλων
> κρύφιον τιθέμεν ἐσλὸν κακοῖς
> ἔργοις
>
> Su, animo mio, adesso punta l'arco al bersaglio: chi colpiremo scagliando ancora frecce di gloria che vengono da un cuore benevolo? Ecco, lo tenderò verso Agrigento, giurando solennemente con intento veridico che mai in cento anni una città ha generato un uomo che rispetto a Te-

[28] Su questa interpretazione di τὸ πᾶν, si veda Most, *O.2*; inoltre Lehnus, *Olimpiche*, 36 e 51 *ad* 83-86, di cui riprendo sostanzialmente la traduzione «in tutto esigono interpreti»; Willcock, *Pindar*, 161-162 *ad* 85-86. L'interpretazione tradizionale, risalente agli scolii, spiega τὸ πᾶν come οἱ πολλοί (Σ *Ol.* 2.153a,c; vedi la spiegazione di Aristarco riferita in 152c), un significato che tuttavia non è altrimenti attestato con sicurezza. Il punto è tuttavia controverso: a favore dell'interpretazione tradizionale, si veda Ferrari, *Olimpiche*, 98, n. 44; dubbiosi Farnell, *Pindar*, 2.21 *ad* 85 e C. Catenacci in Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento, *Olimpiche*, 409-410 *ad* 85.

> rone avesse l'animo più benefico e la mano più innocua nei confronti degli amici. Tuttavia, l'insofferenza piomba sull'elogio con un attacco non dettato da giustizia, ma che viene da uomini smaniosi: vuole che la ciarla occulti il bene con opere malvagie.
> (*ibidem* 88-98)[29]

L'elogio nei confronti di Terone è insidiato dal *koros*, un concetto ricorrente nella poesia epinicia, dove indica la «sazietà» come senso di noia, ispirato talvolta da semplice prolissità[30], ma in questo passo caratterizzato moralmente in senso negativo. Il *koros* attacca οὐ δίκᾳ e desidera che gli atti di valore (ἐσλόν) siano occultati dalla ciarla (τὸ λαλαγῆσαι) mediante κακὰ ἔργα. I versi si applicano all'elogio appena pronunciato nei confronti di Terone, ma essi sono coerenti con i versi ancora precedenti che celebrano il valore del poeta: questo *koros* che oppone la ciarla agli atti di valore è simile ai corvi che gracchiano a vuoto contro l'aquila. Infatti, *koros* è nemico di *ainos* (94-95). Tra la lode del committente e l'affermazione dell'eccellenza del poeta c'è una stretta continuità (anzi, la prima dipende dalla seconda), come già nell'*Epinicio* 5 di Bacchilide (31-36), dove però non si parla di 'nemici' del *laudator* e del *laudandus*.

Ciò che accomuna i passi dall'*Epinicio* 5 e dall'*Olimpica* 2 alla parodo dell'*Aiace*, rispetto ai passi precedenti, è insomma l'applicazione di questo apparato di immagini al tema specifico dell'eccellenza dell'individuo di valore; inoltre, nei casi dell'*Olimpica* 2 e dell'*Aiace*, le immagini si accompagnano alla riflessione sull'ostilità che l'eccellenza suscita. Gli uccelli minacciati dall'aquila diventano suoi avversari, non semplicemente prede come nella similitudine omerica[31].

L'impressione di un'affinità tra il brano sofocleo e l'*Olimpica* 2 può essere rafforzata estendendo il confronto al di là del passo dell'*aigypios* e risalendo all'inizio della sezione anapestica:

> Τελαμώνιε παῖ, τῆς ἀμφιρύτου
> Σαλαμῖνος ἔχων βάθρον ἀγχίαλον, 135

[29] Rispetto a Snell, Maehler, *Epinicia*, seguo il testo accolto in Ferrari, *Olimpiche*, 100-101, n. 49, che accetta il testo tràdito con la sola correzione di τε θέμεν in τιθέμεν (Hermann).

[30] *Pyth.* 8.29-32; *Nem.* 7.52-53; *Nem.* 10.20.

[31] Anche in Omero la similitudine è applicata a un eroe e ai suoi avversari, ma nel passo manca il motivo dell'ostilità/invidia, che più preme a Pindaro e Sofocle; tant'è che nei due poeti classici gli uccelli non vengono raggiunti e uccisi dal rapace come nell'*Odissea*, ma continuano a opporsi con la loro ciarla. In altre parole, in Omero essi sono solo prede passive.

σὲ μὲν εὖ πράσσοντ᾽ ἐπιχαίρω·
σὲ δ᾽ ὅταν πληγὴ Διὸς ἢ ζαμενὴς
λόγος ἐκ Δαναῶν κακόθρους ἐπιβῇ,
μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι
πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας. 140

Aiace, figlio di Telamone! Signore di Salamina circondata dalle onde, trono che sorge sul mare! Quando hai successo, io ne sono felice. Ma quando Zeus ti colpisce o i Greci ti attaccano con ostili parole infamanti, allora provo grande paura e fremo come l'occhio di un'alata colomba. (Soph. *Ai.* 134-140)

Le parole infamanti (κακόθρους) dei Greci attaccano Aiace (ἐπιβῇ) così come nell'*Olimpica* 2 il *koros* ciarliero attacca l'*ainos* (ἐπέβα)[32]. Le immagini che Pindaro concentrava nella chiusa dell'epinicio per Terone vengono distribuite da Sofocle all'inizio e alla fine della sezione anapestica. I due capi del brano si richiamano in più punti: terrore del Coro (che applica a sé il motivo della colomba impaurita, molto simile a quello degli uccelli che sarà riferito ai nemici di Aiace)[33], le voci che assaltano Aiace.

Secondo Hubbard e Cairns, anche la gioia del Coro per i successi di Aiace riprenderebbe passi degli epinici in cui si esprime gioia per l'εὖ πράσσειν del vincitore[34]. Finglass ha espresso dubbi in merito; ma si possono integrare le osservazioni di Hubbard e Cairns aggiungendo ai passi da loro citati un esempio tratto da un altro epinicio, reso significativo dalle somiglianze verbali e dal contesto della committenza. Si tratta infatti di un epinicio ateniese, la *Pitica* 7, con cui Pindaro celebra la vittoria nella corsa dei carri conseguita ai Giochi Pitici (486) da

[32] L'uso di ἐπιβαίνω in riferimento a concetti astratti, costruito con accusativo semplice, conta un'ulteriore attestazione pindarica (ma in senso positivo) in *Isthm.* 1.39-40 (non includo *Nem.* 10.37, dove leggo il tràdito ἕπεται… πολύγνωτον γένος in luogo della congettura di Wilamowitz, accolta nella teubneriana, ἐπέβα… πολύγνωτον γένος: in favore di questa rara costruzione di ἕπομαι con accusativo, si veda Cannatà Fera, *Nemee*, 553 *ad Nem.* 10.37-38). Tale uso non è comunque del tutto estraneo a Sofocle (Jebb, *Ajax*, 32 *ad loc.*; cfr. *El.* 492 con Finglass, *Electra*, 244-245 *ad loc.*). Subito dopo, lo stesso verbo designa Aiace che piomba «sulla prateria ricca di cavalli» per sterminare le mandrie dell'esercito (143-145).

[33] Davidson, *Parodos*, 165; Pattoni, *Osservazioni*, 104-105 e n. 23; Garvie, *Ajax*, 138. Pattoni osserva che anche l'immagine della colomba ha una radice omerica, così come quella dell'avvoltoio (a lei rimando per i riferimenti); significativamente, non è pindarica e contribuisce a definire il Coro in modo diverso dal locutore pindarico (si veda *infra*, par. 4).

[34] Hubbard, *Ajax*, 319, nn. 12-13; Cairns, *Ajax*, 103-104 e n. 15.

Megacle degli Alcmeonidi, fratello di Agariste, dunque zio dello stesso Pericle[35]. L'ode prende le mosse dall'elogio della stessa città di Atene (1-8) per poi passare alla lode di Megacle e della sua famiglia, ricordando il finanziamento per la costruzione del nuovo tempio di Apollo a Delfi (9-12) e le numerose vittorie conseguite dal *genos* (12-17). Ma gli ultimi versi concludono su una nota più cupa:

> νέᾳ δ' εὐπραγίᾳ χαίρω τι· τὸ δ' ἄχνυμαι,
> φθόνον ἀμειβόμενον τὰ καλὰ ἔργα. φαντί γε μάν
> οὕτω κ' ἀνδρὶ παρμονίμαν
> θάλλοισαν εὐδαιμονίαν τὰ καὶ τὰ φέρεσθαι.

> Io sono felice del recente successo; ma di questo mi affliggo, che l'invidia ricambi le belle imprese. Così, dicono, fa la prosperità, quando per un uomo fiorisce in modo stabile: arreca l'una e l'altra cosa.
> (Pind. *Pyth.* 7.18-21)

Il passo è molto vicino all'inizio della parodo dell'*Aiace*, in particolare all'espressione di gioia da parte dei coreuti dinanzi alla felicità dell'interlocutore (*Pyth.* 7.18 νέᾳ δ' εὐπραγίᾳ χαίρω τι ~ *Ai.* 136 σὲ μὲν εὖ πράσσοντ' ἐπιχαίρω). A rafforzare la probabilità di un'eco pindarica, si aggiunge il fatto che non si esprime solo la semplice partecipazione al successo[36], ma la si contrappone alla reazione negativa del Coro dinanzi allo *phthonos* e alle voci maligne. In questo punto, Sofocle carica l'«angustiarsi» (ἄχνυμαι) di Pindaro con il sentimento della paura (μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι), più adatto all'identità dei parlanti come anonimi soldati-marinai, «piccoli» rispetto alla μεγάλη ψυχή di Aiace. Sofocle aggiunge anche, tra i motivi della paura dei coreuti, l'attacco della divinità (137), poiché essi non sanno ancora con certezza se la storia dell'assalto alle mandrie sia solo una calunnia o frutto di una follia ispirata dagli dèi (cfr. 172-182)[37].

Finglass preferisce confrontare un passo dalla parodo del *Fetonte*, Eur. fr. 773 Kn. 46-49 (= *Phaeth.* 90-93 Diggle) δμωσὶν ⌊γὰρ ἀνάκτων

[35] Su data e contesto, si vedano P. Angeli Bernardini in Gentili, Angeli Bernardini, Cingano, Giannini, *Pitiche*, 197; Athanassaki, *Pythian 7*, 238-243 (cfr. *infra*, par. 3). Hubbard, *Ajax*, 323 nomina la *Pitica* 7 insieme ad altri epinici come esempio di ode pindarica per un individuo «marginalizzato», pur senza citarla e senza riferirsi a questo punto della parodo sofoclea.

[36] Per cui si trovano espressioni simili in tragedia (Jebb, *Ajax*, 32 *ad* 136). Bagordo, *Reminiszenzen*, 191-192 esclude sommariamente l'eco dagli epinici sulla base della diffusione della locuzione εὖ πράσσειν.

[37] Pattoni, *Osservazioni*, 103-104, 106; cfr. *infra*, par. 4.

/ ε⌋ὐαμερίαι προσιοῦσαι / μολπᾷ θάρσ⌊ος ἄγουσ᾽ ἐπιχάρμα⌋τά τ(ε) «la felicità dei padroni, quando tocca i servi, conferisce sicurezza e gioia al canto»[38]. Certamente, la partecipazione dei sottoposti, soprattutto schiavi, alla gioia e alla rovina dei loro superiori è un motivo frequente in tragedia, spesso usato proprio per qualificare i 'buoni schiavi'[39]. Ma il passo della *Pitica* 7 possiede una vicinanza più stretta con il passo dell'*Aiace* per almeno due ragioni, l'una testuale (la coincidenza verbale è notevole), l'altra tematica: il polo negativo dell'insuccesso del superiore rientra nel motivo della maldicenza/invidia. Per cui, risulta fondata l'affermazione di Cairns che l'attacco della parodo costituisca una sorta di «epinician premise»[40]. Significativamente, però, la *Pitica* 7 chiude sullo *phthonos*, la parodo vi apre: il punto di partenza non è una vittoria, ma l'invidia stessa.

Il motivo dello *phthonos* («invidia/ostilità») attirato dal successo, esplicito nella *Pitica* 7, adombrato nell'*Olimpica* 2 dall'altro motivo del *koros*, è sotteso alle maldicenze contro Aiace, come emerge con chiarezza al centro della sezione anapestica:

> τῶν γὰρ μεγάλων ψυχῶν ἰεὶς
> οὐκ ἂν ἁμάρτοι· κατὰ δ᾽ ἄν τις ἐμοῦ
> τοιαῦτα λέγων οὐκ ἂν πείθοι.
> πρὸς γὰρ τὸν ἔχονθ᾽ ὁ φθόνος ἕρπει.
>
> Chi prendesse di mira un grande uomo, non potrebbe sbagliare; se invece qualcuno dicesse queste cose su di me, non ci crederebbe nessuno. L'invidia serpeggia verso chi ha potere.
> (Soph. *Ai.* 154-157)

In margine a questa *gnōmē*, i principali commentatori (ma già gli scoliasti) citano alcuni versi da un epinicio pindarico per un vincitore egineta, la *Nemea* 8 (21-22), riferiti proprio ad Aiace[41]:

[38] Finglass, *Ajax*, 179 *ad* 136 («a closer parallel»).

[39] È un motivo tipicamente euripideo: si vedano per esempio Eur. *Med.* 54-55, *Hel.* 726-727 (cfr. Mastronarde, *Medea*, 174).

[40] In questo senso, però, non è sufficiente né decisiva la solenne allocuzione ad Aiace con patronimico e luogo di origine, su cui insiste González de Tobia, *Párodos*, 125.

[41] A citare il parallelo sono, tra gli altri: Σ *Ai.* 154a; Jebb, *Ajax*, 34 *ad loc.*; Garvie, *Ajax*, 140 *ad* 154-157; Finglass, *Ajax*, 184 *ad* 157. Questo contatto testuale, oltre al tema comune dello *phthonos*, avvicina più strettamente la *Nemea* 8 alla tragedia di quanto non avvenga con le altre odi in cui Pindaro parla del suicidio di Aiace (*Nem.* 7.20-30, *Isthm.* 4.35-39). Perciò, in questa sede mi soffermerò soprattutto su questo specifico epinicio.

πολλὰ γὰρ πολλᾷ λέλεκται, νεαρὰ δ' ἐξευρόντα δόμεν βασάνῳ
ἐς ἔλεγχον, ἅπας κίνδυνος· ὄψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν[42],
ἅπτεται δ' ἐσλῶν ἀεί, χειρόνεσσι δ' οὐκ ἐρίζει.
—
κεῖνος καὶ Τελαμῶνος δάψεν υἱόν, φασγάνῳ ἀμφικυλίσαις.
ἦ τιν' ἄγλωσσον μέν, ἦτορ δ' ἄλκιμον, λάθα κατέχει,
ἐν λυγρῷ νείκει· μέγιστον δ' αἰόλῳ ψεύδει γέρας ἀντέταται.
κρυφίαισι γὰρ ἐν ψάφοις Ὀδυσσῆ Δαναοὶ θεράπευσαν·
χρυσέων δ' Αἴας στερηθεὶς ὅπλων φόνῳ πάλαισεν.
—
ἦ μὰν ἀνόμοιά γε δᾴοισιν ἐν θερμῷ χροΐ
ἕλκεα ῥῆξαν πελεμιζόμενοι
ὑπ' ἀλεξιμβρότῳ λόγχᾳ, τὰ μὲν ἀμφ' Ἀχιλεῖ νεοκτόνῳ,
ἄλλων δὲ μόχθων ἐν πολυφθόροις
ἀμέραις.

Molto è stato detto, in molti modi, ma tutto il rischio sta nel trovare cose nuove e sottoporle al vaglio per metterle alla prova. Le parole sono pane per gli invidiosi: l'invidia attacca sempre i virtuosi, ma non contende con i meno valenti. Essa dilaniò anche il figlio di Telamone, facendolo rotolare sulla spada. In una luttuosa contesa, uno che sia scarso oratore, ma abbia cuore vigoroso, viene ricoperto dall'oblio: alla cangiante menzogna è offerto il premio più grande. Infatti, i Danai, con voti occulti, si piegarono a Odisseo; Aiace, privato delle armi d'oro, lottò con la morte. Eppure, quando si ritirarono sotto i colpi difensivi delle lance, non uguali ferite aprirono nel caldo corpo dei nemici, sia durante la lotta per Achille appena caduto, sia in giorni strazianti di altre fatiche.
(Pind. *Nem.* 8.20-32)

Il confronto è valorizzato soprattutto da Hubbard, secondo il quale Sofocle avrebbe in mente proprio l'uso del mito di Aiace nella *Nemea* 8 e nella *Nemea* 7 (20-30) per via della svalutazione pindarica della figura di Odisseo: Sofocle risponderebbe a Pindaro rivalutando Odisseo e assegnandogli il compito di riconoscere ed elogiare il valore, proprio il ruolo che il locutore dei due epinici attribuisce a sé stesso[43].

La somiglianza tra *Ai.* 154-157 e *Nem.* 8.21-22 sembra significativa: è vero che questo tipo di *gnōmē* è attestato anche altrove, in contesto

[42] Sul testo del verso 21 e la possibilità di inferire φθόνος da φθονεροῖσιν come soggetto nel verso 21, si veda Cannatà Fera, *Nemee*, 493 *ad* 21-22.

[43] Hubbard, *Ajax*, 318, 325-326; Cairns, *Ajax*, 105-107; cfr. Brown, *Thirty Years*, 16-24.

tragico e non, ma la coincidenza formale e contenutistica in due opere che trattano lo stesso mito non pare casuale[44]. Oltretutto, il mito di Aiace di per sé non chiama necessariamente il motivo dell'invidia che attacca i migliori: per giustificare il successo di Odisseo, sarebbe stato sufficiente riferirsi alla sua abilità oratoria, di contro ad Aiace ἄγλωσσος. Pindaro tuttavia va oltre e legge questa abilità oratoria in termini di una *parphasis* che asseconda lo *phthonos*; allo stesso modo, in Sofocle la parodo si sofferma sull'invidia dell'esercito assecondata dai *logoi psithyroi* di Odisseo.

È difficile stabilire se sia l'*Aiace* a riprendere la *Nemea* 8 o viceversa, dal momento che nessuna delle due opere è databile con sicurezza; ma è da tenere in considerazione il suggerimento di Hubbard, ossia che il diffuso impiego di motivi epinici in questa sezione induce a credere che sia Pindaro a influenzare Sofocle[45]. Considerato che l'ambito cronologico più probabile per l'*Aiace* è intorno alla metà degli anni Quaranta[46] e che l'ultima ode databile di Pindaro (*Pitica* 8) risale al 446, poco prima della morte del poeta (442/438)[47], si può credere probabile che la

[44] Nonostante lo scetticismo di Burton, *Chorus*, 12-13; Davidson, *Background*, 92; Bagordo, *Reminiszenzen*, 192-193. Da notare che il confronto con Pindaro è proposto anche in Finglass, *Ajax*, 184. Per altre occorrenze tragiche della massima, si veda Jebb, *Ajax*, 34 *ad loc*. I paralleli individuati da Davidson negli elegiaci (per questo e altri passi) sono condivisibili, ma non escludono una relazione con la *Nemea* 8. Ringrazio uno dei revisori anonimi per avermi ricordato un altro luogo pindarico di contenuto affine e dettato simile al passo sofocleo, ovvero fr. 94a (*Parth.* 1) 8-10 παντὶ δ' ἐπὶ φθόνος ἀνδρὶ κεῖται / ἀρετᾶς, ὁ δὲ μηδὲν ἔχων ὑπὸ σι-/ γᾷ μελαίνᾳ κάρα κέκρυπται «ad ogni uomo tocca invidia per il valore, mentre chi non ha niente nasconde la testa sotto nero silenzio» (cfr. *Ai.* 157 πρὸς γὰρ τὸν ἔχονθ' ὁ φθόνος ἕρπει). Le affinità di cui sopra con la *Nemea* 8 rendono quest'ultima più rilevante come intertesto della parodo, ma certo anche questo passo va citato. Al di là delle incertezze nella ricostruzione dell'occasione, il '*Partenio* 1' ha a che fare con il '*Partenio* 2' (fr. 94b), nella cui committenza era coinvolto l'Eolada citato in *Parth.* 1.12 (cfr. *Parth.* 2.9; Rodi, *Partenio*, 772-773; Lehnus, *Dafneforico*, 78 e nn. 31-32), e il *Partenio* 2 è un dafneforico tebano (identificazione sicura dopo le argomentazioni di Lehnus, *Dafneforico*, 77). Dunque, anche se non è sicuro che pure il *Partenio* 1 sia un dafneforico, è certo che sia di ambiente tebano, contesto vicino ad Atene (tebano è anche il *Peana* 9, a cui probabilmente allude la parodo dell'*Antigone*, su cui par. 1). Per bibliografia sul *Partenio* 1, rimando a Lehnus, *Partenio*, 49 n. 2.

[45] Cfr. Hubbard, *Ajax*, 329-330 (ma in riferimento a una meno convincente eco dalla *Pitica* 8): «Given the number of Pindaric parallels we have observed throughout this part of the play, Pindar seems far likelier to have been Sophocles' source than the other way around».

[46] Finglass, *Ajax*, 1-11; cfr. Garvie, *Ajax*, 6-8.

[47] Questa considerazione risale a Cairns, *Ajax*, 122, n. 24. Hubbard, *Ajax*, 329-332 individua nella data della *Pitica* 8 un *terminus post quem* per l'*Aiace*; infatti, le parole con cui Odisseo commenta la follia di Aiace (125-126 ὁρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας

Nemea 8 preceda l'*Aiace*. È tuttavia difficile essere più precisi di così. Secondo Henry, i versi 9-12 della *Nemea* 8, dove Pindaro celebra Eaco come figura a cui si rivolgono eroi da tutta la Grecia, indicherebbe che l'ode cade in un periodo in cui Atene e Sparta si erano affermate come potenze egemoni; infatti, Pindaro non nomina molti eroi, ma si limita a citare «quelli che governavano il popolo ad Atene rocciosa e quelli che a Sparta discendevano da Pelope»[48]. Questa osservazione non aiuta molto a restringere la forbice temporale; tuttavia, si può forse andare oltre e leggere questo passo come un accenno, nelle vesti di allusione mitica, a un ruolo ancora ragguardevole di Egina nel mondo greco, prima della caduta dell'isola nell'orbita ateniese (457/456)[49]. Questo ipotetico *terminus ante quem* potrebbe lievemente aumentare la probabilità che la *Nemea* 8 sia più antica dell'*Aiace*, anche senza trascurare che, per il dramma sofocleo, «a date in the early to mid 430s or very late 450s cannot be ruled out»[50].

3. *Il pubblico e la natura dei modelli*

Sembra insomma plausibile riconoscere un intreccio di riprese da alcuni epinici di Pindaro negli anapesti della parodo. Per comprenderne natura e funzione, è necessario interrogarsi sulla competenza del pubblico in merito ai testi imitati (problema già posto nel par. 1, ma in chiave generale).

Quale grado di diffusione si può immaginare ad Atene per l'opera di Pindaro? Si è detto dei riferimenti a Simonide e a Pindaro in Aristofane; inoltre, Pindaro (come Simonide e Bacchilide) frequentò Atene e vi ricevette committenze, sia per canti cultuali sia per epinici: uno dei

ἄλλο πλήν / εἴδωλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κουφὴν σκιάν) si rifarebbero a *Pyth.* 8.95-96 σκιᾶς ὄναρ / ἄνθρωπος. In realtà questa eco (accettata anche in Cairns, *Ajax*, 103) è dubbia: Aesch. *Ag.* 839 (εἴδωλον σκιᾶς) è più somigliante, e non è vero che εἴδωλ(α) richiami necessariamente il motivo del sogno (*pace* Hubbard, *Ajax*, 326-327 e n. 31).

[48] Henry, *Nemeans*, 69.

[49] «This perspective recognizes Aegina's cardinal position in the Saronic Gulf, situated between the two rival powers of Athens and Sparta» (Fearn, *Epinician Culture*, 184). Cfr. *Pae.* 6 (fr. 52f S-M = D6 Rutherfordord) 123-125 (l'isola come «regina del mar Dorico»). Per la caduta di Egina, si veda Thuc. 1.105. Letture storicistiche della *Nemea* 8 più circostanziate e improbabili in Wilamowitz, *Pindaros*, 406-407; Farnell, *Pindar*, 2.303; Brown, *Thirty Years*, 12-15. Per critiche a questi approcci, Köhnken, *Mythos*, 19-24; Carey, *Eighth Nemean*, 29 e n. 18; Mann, *Athlet*, 211; Burnett, *Aigina*, 167-168. Una contestualizzazione storica equilibrata si può trovare in Carnes, *Nemean* 8, 44-48.

[50] Finglass, *Ajax*, 10-11.

contesti in cui lo ritroviamo sono gli agoni ditirambici che si tenevano proprio durante le Grandi Dionisie, a fianco degli agoni drammatici[51].

Nel caso specifico della *Pitica* 7, la prima esecuzione probabilmente non si tenne ad Atene, ma nella stessa Delfi, poiché nel 487, un anno prima della vittoria pitica, Megacle era stato colpito da ostracismo, come informa la *Costituzione degli Ateniesi* di Aristotele[52]. Questo, comunque, non toglie che il canto possa aver circolato ad Atene in qualche forma per vari anni, forse occasionalmente rieseguito in simposi su iniziativa di Pericle e degli altri Alcmeonidi[53].

Inoltre, ad Atene il successo atletico e le invidie che poteva suscitare non erano privi di rilevanza sociale e politica. Gli stessi *ostraka* contro Megacle ritrovati nel Ceramico enunciano con una certa insofferenza la sua attività di ἱπποτρόφος, e probabilmente lo *phthonos* di cui Pindaro parla nella *Pitica* 7 non è senza relazione con l'ostracismo stesso[54]. Più tardi, nel 416, un altro Alcmeonide di spicco, Alcibiade, concorrerà ai Giochi Olimpici in una delegazione di lusso (sette carri) con chiaro intento politico, come si evince dal discorso di esortazione alla spedizione siciliana rivolto agli Ateniesi e attribuitogli da Tucidide (Thuc. 6.16.2-3). Proprio questo discorso pone il problema dello *phthonos* suscitato da simili successi atletici presso i concittadini (καὶ ὅσα ἐν τῇ πόλει χορηγίαις ἢ ἄλλῳ τῳ λαμπρύνομαι, τοῖς μὲν ἀστοῖς φθονεῖται φύσει, πρὸς δὲ τοὺς ξένους καὶ αὕτη ἰσχὺς φαίνεται «e tutto il lustro che ho nella città grazie alle coregie o altro, dai cittadini naturalmente viene invidiato, mentre per gli stranieri è proprio questo a sembrare un segno di forza»). Il conseguimento del primo, del secondo e del terzo posto (o del quarto, stando a Tucidide) verrà celebrato con un epinicio che i più

[51] Alcuni canti pindarici di committenza ateniese: *Pyth.* 7; *Nem.* 2; frr. 75-77 (ditirambi). Sulla partecipazione di Pindaro agli agoni ditirambici, si veda *P.Oxy.* 2438, col. 2.6-12. Per panoramiche complete delle odi ateniesi di Pindaro, si vedano Hubbard, *Athens*; Hornblower, *Pindar*, 251-254; Swift, *Echoes*, 107-108; Athanassaki, *Pythian 7*, 260-261; Cannatà Fera, *Nemee*, 40. Per il *Peana* 5 (fr. 52e S-M = D5 Rutherford), che celebra la colonizzazione ionica delle Cicladi, è molto probabile una committenza ateniese (Bona, *Peani*, 89-91; Rutherford, *Paeans*, 296-298; cfr. Fearn, *Ceians*, 214 e n. 13) o comunque vicina agli interessi di Atene (Wilamowitz, *Pindaros*, 328).

[52] Arist. *Ath. Pol.* 22.3-5. Si veda Rhodes, *Athenaion Politeia*, 274-275.

[53] Athanassaki, *Pythian 7*, 257-262. Sui simposi come sedi di ri-esecuzioni, si veda *supra*, par. 1.

[54] Anche se propriamente questi *ostraka* si riferiscono al secondo ostracismo (T 1/101, T/1 102: il riferimento è a Brenne, *Ostraka*). Si vedano Hornblower, *Pindar*, 249-251; Athanassaki, *Pythian 7*, 235 e n. 3; altri *ostraka* forse si riferiscono alle iniziative architettoniche degli Alcmeonidi, celebrate da Pindaro (Athanassaki, *Pythian 7*, 264). Sulle strategie con cui la *Pitica* 7 risponde allo *phthonos* di cui sono vittime gli Alcmeonidi, si veda Athanassaki, *Pythian 7*, 238-245, 259-260; cfr. Angeli Bernardini in Gentili, Angeli Bernardini, Cingano, Giannini, *Pitiche*, 197-202.

attribuivano a Euripide (*PMG* 755-756). Insomma, i temi discussi negli epinici non sono affatto estranei all'Atene democratica: anzi, il costante problema del rapporto tra singolo e collettività nei canti di vittoria è di grande rilevanza in un simile contesto, e non doveva essere estraneo nemmeno all'epinicio composto da Euripide (si veda soprattutto *PMG* 756)[55].

Ad Atene la celebrazione atletica nelle sue varie forme e nelle sue varie controversie non era dunque sconosciuta; ma nel caso della parodo dell'*Aiace*, quanta dimestichezza con i canti di vittoria viene richiesta al pubblico? Se veramente, come sostiene Hubbard, Sofocle riprende le *Nemee* 7 e 8 per ingaggiare con queste un dialogo in termini di arte allusiva, 'correggendo' l'adattamento pindarico del mito, dobbiamo presupporre una conoscenza forse troppo precisa da parte del pubblico di uno o due epinici specifici. Soprattutto, Sofocle non riprende solo la *Nemea* 8.

Egli attinge piuttosto a un bacino di odi probabilmente note in qualche forma ad Atene. L'*Olimpica* 2 è uno dei grandi epinici per i tiranni siciliani, un ambito della produzione pindarica a cui attingerà anche Aristofane nella parodia proposta negli *Uccelli* e che forse era tra i più noti; della possibilità che la *Pitica* 7 avesse una qualche notorietà, si è detto; quanto alle *Nemee* 3 e 8, si tratta di odi eginetiche, provenienti dunque da una *polis* i cui rapporti con Atene, per quanto tesi, sono molto intensi nella prima metà del secolo V[56]. In quasi tutte le odi pindariche per Egina si dà grande rilievo agli Eacidi, il cui culto interessava anche Atene proprio in rivalità con l'isola: un interesse a cui nemmeno l'*Aiace* è estraneo[57].

[55] Hornblower, *Pindar*, 247-261 (su Alcibiade in particolare 259-261); Swift, *Echoes*, 106-118 (111 e 115-118 sull'epinicio per Alcibiade); Swift, *Trachiniae*, 392-393. Specificamente sulla vittoria di Alcibiade nelle fonti e sul frammento di Euripide, si veda Bowra, *Alcibiades*, nonché Kampakoglou, *Alexandros*, 209-218, che legge le sfumature epinicie dell'*Alessandro* di Euripide alla luce di questo evento. Tra le altre fonti, si veda soprattutto Plut. *Alc.* 11, fonte di *PMG* 755. Sulla re-integrazione del singolo nella collettività come una delle funzioni svolte dagli epinici, si vedano Crotty, *Action*; Slater, *Nemean One*, 241-249; Kurke, *Traffic*, *passim*. La rilevanza del prestigio atletico per la società della *polis* è già evidente nell'elegia di Senofane contro l'atletismo (B1 Diels-Kranz = D61 Laks-Most): come fattomi notare da Glenn Most, la critica senofanea è svolta mettendo in evidenza altre qualità come più degne di prestigio in quanto più utili alla *polis*.

[56] Cfr. Carey, *Theatre*, 25-26, che ipotizza influssi degli epinici eginetici sulla lode di Peleo nel terzo stasimo dell'*Andromaca* (766-801); cfr. anche Kampakoglou, *Alexandros*, 199-200.

[57] L'*Aiace* lega strettamente l'eroe ad Atene: per Tecmessa, i marinai di Aiace sono della stirpe degli «Eretteidi nati dalla terra» (202) e nel monologo del suicidio Aiace dice addio sia a Salamina sia ad Atene (861); si veda infine il saluto del Coro ad

La selezione dei modelli è significativa. Sofocle sceglie odi che potevano godere di una conoscenza più o meno diffusa tra il suo pubblico, ma non ne sceglie una sola: ovvero, non si ha un'imitazione specifica di un singolo epinicio. Certo, uno dei tronchi principali su cui Sofocle effettua i suoi innesti è dato dalla versione del suicidio di Aiace e del confronto Aiace/Odisseo, in un'interpretazione dominata dal concetto di *phthonos*, proposta da Pindaro nella *Nemea* 8; ma molto significativi sono anche gli apporti dall'*Olimpica* 2, che fornisce materiale concettuale e metaforico, e dalla *Pitica* 7, veicolo di motivi epinici ad Atene.

Sofocle non fa in modo che gli spettatori riconoscano nella trama degli anapesti l'epinicio per Terone, l'epinicio per Megacle ecc.: forse qualcuno tra il pubblico ne sarà stato in grado, ma non era essenziale. La parodo non punta su un modello singolo, ma seleziona vari *topoi* da diversi esemplari circolanti in qualche forma ad Atene per costruire un discorso alla maniera pindarica che sia riconoscibile in quanto tale nelle sue linee, non nella specificità dei suoi riferimenti intertestuali.

Pertanto, nel nostro caso Pindaro è sì un modello-esempio, ma ciò a cui si allude non sono i singoli epinici imitati; si allude piuttosto a un certo modo di fare epinici e a una certa lettura del rapporto tra singolo e comunità alla luce del concetto di *phthonos*, entrambi attribuibili a Pindaro. Tipica di Pindaro è la rilevanza di questo motivo e l'enfasi sulla minaccia dello *phthonos*, nonché il fatto che tale minaccia incomba sia sul *laudandus* sia sul *laudator*[58]. Rispetto ad altre riprese tragiche dell'epinicio come modello-codice generico[59], il caso della parodo dell'*Aiace* si rifà al modello dell'epinicio letterario pindarico: un modello-esempio come rappresentante di un'applicazione particolare del genere.

Atene immaginato nel terzo stasimo (1217-1222). Pindaro lega Aiace a Egina per via genealogica secondo la tradizione del mito delle Asopidi, forse per influsso del *Catalogo delle donne* (D'Alessio, *Genealogical poetry*; Cardin, *Asopidi*), ma riconosce l'appartenenza di Aiace a Salamina in un epinicio ateniese (*Nem.* 2.13-14), nonché proprio in un epinicio eginetico (*Nem.* 4.48). Sull'importanza da attribuire al culto eroico di Aiace ai fini dell'interpretazione del dramma, si vedano comunque i *caveat* di Garvie, *Ajax*, 5-6; Cairns, *Ajax*, 99-100; Finglass, *Ajax*, 46-51; uno studio fine ed equilibrato sull'argomento è Henrichs, *Aias* (cfr. anche Burian, *Supplication*). Quanto a Pindaro, non è questa la sede per affrontare le controverse implicazioni storiche e religiose delle odi eginetiche, su cui mi propongo di tornare altrove.

[58] Most, *Envies*, 135-138. Non che Bacchilide non parli di *phthonos*, ma, come osserva Most, *ibidem*, 137, egli lo fa in termini di «a manageable threat to the poet's mission of praise, one which the poet himself […] can be entirely confident of overcoming in the end» (in riferimento a Bacchyl. 3.63-71, 5.187-190, 13.199-209).

[59] Sull'epinicio come modello-codice in tragedia, si vedano almeno Carey, *Theatre*; Swift, *Echoes*, 121-171; Swift, *Trachiniae*; Kampakoglou, *Alexandros*.

4. *Funzionalità*

Nella trama di motivi epinici sviluppati nella parodo dell'*Aiace*, si nota l'assenza di un elemento fondamentale, la celebrazione della vittoria, vale a dire, riprendendo la terminologia di Swift, il *core purpose* del genere epinicio[60]. Sofocle sviluppa una serie di temi e motivi epinici in stile epinicio, omettendo l'evento da cui essi dovrebbero scaturire.

Gli strumenti di riflessione morale e socio-politica adoperati dal Coro risultano così del tutto inadeguati alla situazione: il Coro dà per scontato che il massacro delle greggi sia una calunnia, un'invenzione di Odisseo, fomentata dall'invidia e dalla soddisfazione dei mediocri per la rovina del grande Aiace (141-157). Il Coro non sa che la rovina di Aiace è autentica: la sequenza di pensiero epinicia (il valore non riconosciuto porta all'invidia, dunque alla maldicenza) non regge, perché le voci non nascono da un atto di valore e/o dal mancato riconoscimento del valore (come nella *Nemea* 8 di Pindaro), ma dalla follia di Aiace (di cui invece Pindaro non parla)[61]: la calunnia è vera, è l'elogio a essere falso[62]. L'epinicio del Coro tiene dietro non a una vittoria, ma a una sconfitta doppia (il giudizio sulle armi prima, la rovinosa follia poi).

L'applicazione dei motivi epinici a una situazione senza vittoria è dunque finalizzata a mettere in evidenza la fallacia della valutazione del Coro. A questo fine concorrono ulteriori strumenti (proprio come l'allusione al *Peana* 9 nella parodo dell'*Antigone* coopera con vari altri aspetti compositivi). Il primo è il contrasto tra le conoscenze del Coro e le conoscenze degli spettatori: il pubblico ha assistito al prologo e ha visto la follia di Aiace[63]. Il secondo è il contrasto interno alla stessa parodo tra gli anapesti e la sezione lirica: in quest'ultima, il Coro è colto dal timore che la storia della follia possa essere vera e si lancia in congetture sulle origini della stessa, attribuite a una divinità imprecisata

[60] Di «epinicio senza vittoria» parla anche Cairns, *Ajax*, 108. Si confrontino le deformazioni a cui sono sottoposti i 'peani' tragici (Rutherford, *Tragic Paean*, 118-120; Rodighiero, *Reshaping*, 144).

[61] Nella *Nemea* 8, l'unico motivo per cui Aiace si uccide è proprio la sconfitta subita nel giudizio delle armi: cfr. *Nem.* 7.25-27. Sul rapporto delle *Nemee* 7 e 8 con la tradizione mitica della *hoplōn krisis*, si vedano Most, *Measures*, 152-153; Burnett, *Aigina*, 173-176.

[62] Cairns, *Ajax*, 108-110; inoltre Hubbard, *Ajax*, 324 («the parodos is a failed or even a perverted epinician, a song for victory over enemies that is no victory, but a senseless rampage of animal slaughter»). Sulla verità come concetto connesso all'elogio e contrario al biasimo negli epinici, si vedano per esempio Pind. *Ol.* 10.3-6, *Nem.* 7.24-26 (in riferimento ad Aiace), Bacchyl. 3.96, 5.187-190, 9.85-87. Sulla sfasatura tra i giudizi del Coro su Aiace e Odisseo e lo svolgimento del dramma, si veda anche González de Tobia, *Párodos*.

[63] Pattoni, *Osservazioni*, 103; cfr. González de Tobia, *Párodos*, 123-124.

(172-186). Non è un caso che le riprese pindariche, così abbondanti negli anapesti, scompaiano nella parte lirica[64]. Gli anapesti sono dedicati alla disamina lucida ma fallace della vicenda secondo lo schema di ragionamento tratto dagli epinici; la sezione successiva marca l'erompere della paura e dell'angoscia, tramite il passaggio dal registro recitativo allo stile lirico. La scomparsa del modello lirico proprio nella sezione lirica può sembrare paradossale, ma è in realtà coerente con la struttura tematica della parodo: la parte lirica segna proprio l'abbandono di quell'analisi della situazione a cui i temi pindarici e gli anapesti recitativi (più 'controllati' e 'razionali' di un pezzo lirico) erano così funzionali[65].

Le valutazioni dei coreuti restano problematiche anche nella sezione lirica, quando pure essi sembrano credere che la follia non sia una semplice calunnia: il Coro manca totalmente il collegamento con Atena e con il risentimento di Aiace per il premio non assegnato (172-182) e insiste sul motivo delle voci maligne (non infondato, ma ormai secondario nel nuovo ordine di problemi). Ricorre anche il motivo dell'ostilità dell'esercito (186-190), ma almeno nel caso di Odisseo (190) il prologo ne ha rivelato l'infondatezza (anticipando la soluzione della vicenda nell'esodo).

Interessante è anche l'uso del modello epinicio come strumento di caratterizzazione. In Pindaro, il locutore presenta non solo il committente, ma anche sé stesso come possibile oggetto di ostilità. Nella stessa *Nemea* 8, l'io lirico parla del proprio ufficio di elogiatore con accenti che di solito sono applicati ai committenti: egli si augura di non lasciare un «*kleos* infamante» ai propri figli (36-37) e di morire gradito ai citta-

[64] Nonostante i tentativi di Cairns, *Ajax*, 123 n. 25, si vedano le obiezioni di Finglass, *Ajax*, 179 *ad* 136 (riguardo alla metafora genealogica dei versi 173-174).

[65] È difficile stabilire se ci sia un legame tra le riprese pindariche negli anapesti e l'uso dei dattilo-epitriti nella triade lirica. Secondo Cairns, *Ajax*, 107 e n. 25, la scelta di questo metro rafforzerebbe l'allusione agli epinici pindarici (sui dattilo-epitriti come possibile segnale epinicio in tragedia, si vedano Carey, *Theatre*, 23, 26, 31; Swift, *Echoes*, 119-121; Rodighiero, *Generi*, 79). Tuttavia, è proprio nella parte lirica in dattilo-epitriti che gli echi pindarici scompaiono (vedi *supra* e nota precedente). Si potrebbe forse credere che l'introduzione del metro dattilo-epitritico nel punto in cui le riprese pindariche si interrompono serva a marcare ulteriormente l'inadeguatezza e la precarietà delle stesse: gli schemi pindarici di valutazione sarebbero stati patentemente dissociati dalla loro forma propria in modo da risultare ancora più precari. Tuttavia, il metro dattilo-epitritico non è esclusivamente legato agli epinici. Infine, Finglass, *Ajax*, 189 ha osservato che i dattilo-epitriti di questa parodo sono sensibilmente diversi dall'*usus* pindarico. Su questo problema di semantica metrica, ringrazio uno dei revisori anonimi per alcuni suoi suggerimenti.

dini (38)[66]. Il mito di Aiace e Odisseo è funzionale anche per definire il ruolo del poeta: il locutore rifiuta la condotta odissiaca della *parphasis* («discorso sviato»), preferendo «semplici sentieri di vita» e rivendicando il compito di elogiare αἰνητά e biasimare gli ἀλιτροί, comportamento speculare a quello della *parphasis*, che al contrario «fa violenza a ciò che è illustre» ed esalta «la gloria di quanto è oscuro» (35-39)[67].

L'io lirico è in forte rilievo, e anzi partecipa di una sorte simile a quella del *laudandus*, pur nell'ambito del proprio ruolo di poeta. Il tono apologetico definisce il dovere del poeta e gli conferisce autorevolezza. Così, la 'doppia rilevanza', cioè l'applicabilità sia al poeta sia al committente delle medesime *gnōmai* e dei medesimi *exempla* mitici, tipica di molti epinici, caratterizza anche il mito di Aiace nella *Nemea* 8[68]. La stessa ambivalenza si osservava nell'*Olimpica* 2, dove il *koros* è nemico delle belle imprese, quindi del *laudandus*, ma è nemico anche dell'elogio, compito del *laudator*.

Apparentemente, la doppia rilevanza del motivo dell'ostilità ritorna anche nella parodo dell'*Aiace*. Il Coro non parla soltanto delle sofferenze di Aiace, ma parla molto anche di sé. All'inizio degli anapesti, sembra che le parole ostili dei Greci colpiscano soltanto Aiace. Ma subito dopo, quando viene riferito il contenuto delle voci che girano sull'eroe, i marinai descrivono sé stessi come oggetto di attacco: μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ᾽ ἡμᾶς / ἐπὶ δυσκλείᾳ (142-143). ἐπὶ δυσκλείᾳ significa «a infamia»[69], senza ulteriori specificazioni; infatti, la δύσκλεια interessa sia Aiace, oggetto delle dicerie riportate (143-147), sia i coreuti suoi sottoposti, che si descrivono «tenuti in pugno», «attaccati» dai θόρυβοι, proprio come il loro signore era attaccato da λόγος κακόθρους ἐκ Δαναῶν (139). Aiace è caduto in disgrazia presso l'esercito e tutti quanti infieriscono sui poveri marinai, che si dichiarano incapaci di difendersi (164-166).

[66] Carey, *Eighth Nemean*, 33-34, con paralleli.

[67] Miller, *Parphasis*, 118-119; cfr. Brown, *Thirty Years*, 8-9.

[68] Lo stesso può dirsi dei miti di Aiace e Neottolemo nella *Nemea* 7, come mostrato soprattutto in Hubbard, *Subject/Object*, 60-72 (ma si veda già Segal, *Seventh Nemean*, 437-445). Più in generale sulla 'doppia rilevanza' in Pindaro rimando a Hubbard, *Subject/Object*, *passim* e Hubbard, *Mind*, 133-162. Sul mito di Aiace e il ruolo dell'io lirico nella *Nemea* 8, si veda anche Fearn, *Eyes*, 138-144. Sulla rilevanza del motivo dello *phthonos* per definire il ruolo del poeta, si veda Most, *Envies*, 137-138. Influssi della caratterizzazione dell'io pindarico sono individuati da Carey, *Theatre*, 22, nel Coro dell'*Agamennone* (con un rapido confronto con l'*Aiace* in n. 19).

[69] Su ἐπί più dativo con valore consecutivo-resultativo in Sofocle, si veda Moorhouse, *Syntax*, 113. Si osservi che κατέχω è riferito all'oblio patito da Aiace in *Nem.* 8.24. Opportunamente Kamerbeek, *Ajax*, 48 *ad loc.* aggiunge Pind. *Pyth.* 1.96 ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντᾷ φάτις.

Ma rispetto all'autorevole e paradigmatico io pindarico, i marinai del Coro descrivono sé stessi come soggetti deboli. In questa direzione va il fatto che, a differenza del motivo delle voci maligne, altri motivi tratti degli epinici sono spogliati dell'originaria doppia rilevanza; anzi, il Coro ha cura di marcare la differenza di grado tra sé e Aiace. Così accade con la *gnōmē* ripresa da *Nem.* 8.21-22, in cui il Coro tiene a precisare: «se uno dicesse queste cose su di me, non ci crederebbe nessuno» (155-156). Lo stesso si può dire per l'immagine finale dell'aquila: essa qualifica *soltanto* Aiace, anzi i coreuti la usano per esprimere il bisogno di una tempestiva ricomparsa dell'eroe, perché da soli, povere «colombe» e non certo aquile, non possono nulla. Al contrario, in Pindaro e Bacchilide l'immagine designa in primo luogo l'eccellenza del locutore che si riverbera sul committente[70].

Si anticipano così motivi di lamentazione ribaditi nel seguito del dramma: i soldati rimangono concentrati sulla catastrofe della follia, coronamento delle sofferenze patite nella Troade, alle quali è dedicato per intero il terzo stasimo (1185-1222) e parte del primo (596-608). In questi canti, il Coro associa alle proprie sofferenze le sofferenze di Aiace (609-621); nel terzo stasimo, quando ormai Aiace è morto, ritorna il motivo dell'eroe come difesa dei coreuti, in assenza del quale essi sono ormai esposti agli attacchi (1211-1216). Sempre alla lamentazione sul dolore presente è subordinato l'unico cenno al giudizio delle armi da parte del Coro, nel *kommos* successivo alla scoperta del cadavere (934-936)[71]. Il giudizio delle armi non viene toccato dal Coro per esplorare il problema del valore non riconosciuto e osteggiato, un aspetto che invece interessava Pindaro e da cui l'Aiace sofocleo è tormentato (441-456). Il Coro, per quanto simpatetico come un coro epinicio, è del tutto estraneo, a differenza del coro epinicio (e del proprio stesso signore), al problema del riconoscimento del valore su un piano più generale, che vada oltre l'immediata prospettiva della rovina che rischia di coinvolgere i coreuti: a questo limite non sfuggono nemmeno le sfumature

[70] Sulle varie funzionalità dell'aquila negli epinici si veda soprattutto Pfeijffer, *Eagle*; cfr. anche Stoneman, *Eagle*, più sbilanciato in favore di una rilevanza dell'immagine per il committente, e Angeli Bernardini, *Aquila*, con obiezioni a Stoneman.

[71] I versi sull'ingratitudine degli Atridi nel primo stasimo (617-620) sembrano invece riferirsi all'ostilità che ormai, dopo gli eventi della notte, separa gli Atridi da Aiace, più che al giudizio sulle armi (Gardiner, *Chorus*, 65, n. 27). Quanto agli ἀναλγήτων / δισσῶν… ἄναδ' / ἔργ' Ἀτρειδᾶν (946-949), lamentati dal Coro nel *kommos* dopo la scoperta del cadavere, essi fanno riferimento agli oltraggi futuri paventati da Tecmessa (944-945), non al giudizio sulle armi. Infatti, l'esultanza di Odisseo e degli Atridi immaginata dai coreuti subito dopo (954-960) è relativa alla follia e alla caduta definitiva di Aiace (τοῖσδε μαινομένοις ἄχεσιν).

epinicie della parodo, mentre nei canti corali successivi il tema non sarà più toccato in alcun modo. Paradossalmente, è proprio lo stretto e sincero legame dei marinai con Aiace a dettare sia la simpateticità sia quel coinvolgimento nella vicenda che rende così ossessiva la loro preoccupazione per la propria sorte[72], unita a un'intensa nostalgia della patria (596-608)[73]. L'attenzione dei marinai per sé stessi è così forte che il loro primo pensiero, nel momento in cui Tecmessa scopre il cadavere di Aiace, è rivolto alle conseguenze che il suicidio avrà su di loro e sul ritorno a casa (900-902 ὤμοι ἐμῶν νόστων· / ὤμοι, κατέπεφνες, ἄναξ, / τόνδε συνναύταν, τάλας)[74].

5. *Conclusioni*

Le allusioni pindariche che caratterizzano la parodo dell'*Aiace*, nella loro inadeguatezza alla situazione, non sono di per sé una critica di Sofocle agli epinici e a Pindaro, oppure al trattamento pindarico del mito di Aiace e della figura di Odisseo nelle *Nemee* 7 e 8. Simili interpretazioni presuppongono un grado di allusività forse troppo preciso e sottile per poter risultare efficace presso gli spettatori (nonché mirato solo ad alcuni dei modelli pindarici scelti da Sofocle); soprattutto, esse riducono le allusioni a strumenti di una improbabile polemica letteraria, trascurandone il ruolo all'interno del sistema compositivo dell'*Aiace*[75].

In realtà, le riprese pindariche sono funzionali a sviluppare la caratterizzazione del Coro. L'inadeguatezza degli schemi di pensiero tratti dagli epinici e la marcata assenza di qualsiasi vittoria evidenziano la fallacia delle valutazioni dei coreuti. Il rapporto tra il locutore epinicio e il committente viene ripreso nel rapporto tra il Coro e Aiace in modo da qualificare la partecipazione dei coreuti alla sorte dell'eroe; ma il contrasto tra la debolezza e l'autocommiserazione dei coreuti da una parte e l'autorevolezza dell'io epinicio dall'altra marca ulteriormente la precarietà della condizione dei coreuti e la loro partecipazione solo parziale agli eventi vissuti da Aiace.

[72] Cfr. Pattoni, *Sympatheia*, 35-36; Murnagham, *Bystanders*, 330-331.

[73] Murnagham, *Nostalgia*, 186-187.

[74] Davidson, *Parodos*, 164. Sulla caratterizzazione del Coro e il suo rapporto con Aiace, si vedano anche Burton, *Chorus*, 6-7; Gardiner, *Chorus*, 56-57, 61-62, 71-73, 76-77; Foley, *Identity*, 15, 18; Murnagham, *Identity*, 263-266; Murnagham, *Nostalgia*, 186-188. È vero che in occasione del dibattito sulla sepoltura di Aiace il Coro riveste un ruolo meno passivo (Barker, *Agon*, 309-324; Murnagham, *Identity*, 265-266), ma è comunque lungi dall'essere risolutivo.

[75] Per critiche a questo genere di letture dei fatti intertestuali, si vedano Conte, Barchiesi, *Intertestualità*, 107.

Le allusioni a Pindaro sono efficaci in quanto solidali con le linee compositive di tutta la parodo, con le scelte drammaturgiche e con il complessivo sviluppo della caratterizzazione del Coro e del suo rapporto con Aiace. Tutt'altro che semplice gioco letterario, l'arte allusiva si conferma uno strumento compositivo ben inserito nel 'sistema' di un'opera, anche quando si tratti di allusioni tragiche a passi lirici[76].

Opere citate

Andújar, Coward, Hadjimichael, *Lyric Dimension* = R. Andújar, Th. Coward, Th.A. Hadjimichael (ed.), *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, "Trends in Classics – Supplementary Volumes" 58, Berlin-Boston 2018

Angeli Bernardini, *Aquila* = P. Angeli Bernardini, *L'aquila tebana vola ancora*, «Quad. Urb. Cult. Class.» n.s. 26 (1977), 121-126

Athanassaki, *Pythian 7* = L. Athanassaki, *Song, politics, and cultural memory: Pindar's* Pythian *7 and the Alcmaeonid temple of Apollo*, in Athanassaki, Bowie, *Song*, 235-268

Athanassaki, Bowie, *Song* = L. Athanassaki, E. Bowie (ed.), *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, "Trends in Classics – Supplementary Volumes" 10, Berlin-Boston 2011

Bagordo, *Reminiszenzen* = A. Bagordo, *Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern. Beiträge zur Anspielungstechnik und poetischen Tradition*, "Zetemata" 118, München 2003

Barchiesi, *Effects* = A. Barchiesi, *Homeric Effects in Vergil's Narrative*, Princeton-Oxford 2015 (trad. inglese aggiornata di A. Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa 1984)

Barker, *Agon* = E.T.E. Barker, *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography, and Tragedy*, Oxford 2009

Bona, *Peani* = G. Bona (ed.), *Pindaro. I Peani*, Cuneo 1988

Bowra, *Alcibiades* = C.M. Bowra, *Euripides' Epinician for Alcibiades*, «Historia» 9 (1960), 68-79

Brenne, *Ostraka* = S. Brenne, *Die Ostraka (487 – ca. 416 v. Chr.) als Testimonien*, in P. Siewert (ed.), *Ostrakismos-Testimonien I*, Stuttgart 2002, 36-166

Brown, *Thirty Years* = N.O. Brown, *Pindar, Sophocles, and the Thirty Years' Peace*, «Trans. Proceed. Amer. Philol. Assoc.» 82 (1951), 1-28

[76] Sulla funzionalità dell'arte allusiva all'interno dell'organicità e coerenza del discorso poetico, si veda Conte, *Memoria*, 54-57. Per ulteriori letture possibili degli intertesti lirici dell'*Aiace*, si veda soprattutto Cairns, *Ajax*.

Budelmann, *Reperformance* = F. Budelmann, *Performance, Reperformance, Preperformance: The Paradox of Repeating the Unique in Pindaric Epinician and Beyond*, in Hunter, Uhlig, *Reperformance*, 42-62

Budelmann, *Lyric* = F. Budelmann (ed.), *Greek Lyric. A Selection*, Cambridge 2018

Burian, *Supplication* = P. Burian, *Supplication and Hero Cult in Sophocles' Ajax*, «Greek Rom. Byz. St.» 13 (1972), 151-156

Burnett, *Aigina* = A.P. Burnett, *Pindar's Songs of Young Athletes of Aigina*, Oxford 2005

Burton, *Chorus* = R.W. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980

Cairns, *Ajax* = D.L. Cairns, *Virtues and vicissitude: the paradoxes of the* Ajax, in D.L. Cairns, V. Liapis (ed.), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea 2006, 99-131

Calame, *Genres* = C. Calame, *Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque*, «Quad. Urb. Cult. Class.» 17 (1974), 113-128

Cannatà Fera, *Nemee* = M. Cannatà Fera (ed.), *Pindaro. Le Nemee*, Milano 2020

Cannizzaro, Fanucchi, Morosi, Ozbek, *Sofocle* = *Sofocle per il teatro. Vol. II:* Edipo Re *e* Aiace *tradotti per la scena*, a cura di F. Cannizzaro, S. Fanucchi, F. Morosi, L. Ozbek, Pisa 2018

Cardin, *Asopidi* = M. Cardin, *L'*ehoia *di Egina e le Asopidi nel* Catalogo delle donne *esiodeo*, in E. Cingano (ed.), *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*, Alessandria 2010, 151-210

Carey, *Eighth Nemean* = Ch. Carey, *Pindar's Eighth Nemean Ode*, «Proceed. Cambridge Philol. Soc.», n.s. 22 (1976), 26-42

Carey, *Genre* = Ch. Carey, *Genre, occasion and performance*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, 2009, 18-38

Carey, *Theatre* = Ch. Carey, *The Victory Ode in the Theatre*, in P. Agócs, Ch. Carey, R. Rawles (ed.), *Receiving the Komos: Ancient and Modern Receptions of the Victory Ode*, "Bull. Inst. Class. St. Suppl." 112, London 2012, 17-36

Carnes, *Nemean* 8 = J.S. Carnes, *Why Should I Mention Aiakos? Myth and Politics in Pindar's Nemean 8 [Part I]*. «Quad. Urb. Cult. Class.», n.s. 51 (1995), 7-48

Cingano, *Suitors* = E. Cingano, *A catalogue within a catalogue: Helen's suitors in the Hesiodic Catalogue of Women (frr. 196-204)*, in R. Hunter (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, Cambridge 2005, 118-152

Conte, *Modelli* = G.B. Conte, *A proposito dei modelli in letteratura*, con postille di M. Bettini, in «Mat. e Discuss.» 6 (1981), 147-160

Conte, *Generi* = G.B. Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Pisa 2012[2]

Conte, *Memoria* = G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo 2012[3]

Conte, Barchiesi, *Intertestualità* = G.B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (ed.), *Lo spazio letterario di Roma antica. Volume I: la produzione del testo*, Roma 1989, 81-114

Crotty, *Action* = K. Crotty, *Song and Action. The Victory Odes of Pindar*, Baltimore 1982, 104-138

Currie, *Reperformance* = B. Currie, *Reperformance Scenarios for Pindar's Odes*, in Mackie, *Performance*, 187-208

Currie, *Festival* = B. Currie, *Festival, Symposium, and Epinician (Re) performance: The Case of* Nemean *4 and Others*, in Hunter, Uhlig, *Reperformance*, 187-208

D'Alessio, *Genealogical poetry* = G.B. D'Alessio, *Ordered from the* Catalogue*: Pindar, Bacchylides and Hesiodic genealogical poetry*, in R. Hunter (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, Cambridge 2005, 217-238

Davidson, *Parodos* = J.F. Davidson, *The Parodos of Sophocles'* Ajax, «Bull. Inst. Class. St.» 22 (1975), 163-177

Davidson, *Antigone* = J.F. Davidson, *The Parodos of the* Antigone*: a Poetic Study*, «Bull. Inst. Class. St.» 30 (1983), 41-51

Davidson, *Background* = J.F. Davidson, *The Literary Background to Sophocles'* Ajax, «Eranos» 87 (1989), 154-163

Dunn, *Allusion* = F. Dunn, *Dynamic Allusion in Sophocles*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, 263-279

Else, *Antigone* = G.F. Else, *The Madness of Antigone*, Heidelberg 1976, 35-40

Farnell, *Pindar* = L.R. Farnell (ed.), *The Works of Pindar*, London 1930-1932

Fearn, *Aegina* = D. Fearn (ed.), *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry. Myth, History, and Identity in the Fifth Century BC*, Oxford 2011

Fearn, *Ceians* = D. Fearn, *The Ceians and their choral lyric: Athenian, epichoric and pan-Hellenic perspectives*, in Athanassaki, Bowie, *Song*, 207-234

Fearn, *Epinician Culture* = D. Fearn, *Aeginetan Epinician Culture: Naming, Ritual, and Politics*, in Fearn, *Aegina*, 175-226

Fearn, *Eyes* = D. Fearn, *Pindar's Eyes. Visual and Material Culture in Epinician Poetry*, Oxford 2017

Ferrari, *Olimpiche* = F. Ferrari (ed.), *Pindaro. Olimpiche*, Milano 1998

Finglass, *Electra* = P.J. Finglass (ed.), *Sophocles. Electra*, "Cambridge Classical Texts and Commentaries" 44, Cambridge 2007

Finglass, *Ajax* = P.J. Finglass (ed.), *Sophocles. Ajax*, "Cambridge Classical Texts and Commentaries" 48, Cambridge 2011

Finglass, *Stesichorus* = P.J. Finglass, *Stesichorus and Greek Tragedy*, in Andújar, Coward, Hadjimichael, *Lyric Dimension*, 19-37

Foley, *Identity* = H. Foley, *Choral Identity in Greek Tragedy*, «Class. Philol.» 98 (2003), 1-30

Ford, *Genres* = A. Ford, *Linus: The Rise and Fall of Lyric Genres*, in Foster, Kurke, Weiss, *Genre*, 57-81

Foster, Kurke, Weiss, *Genre* = M. Foster, L. Kurke, N. Weiss (ed.), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*, "Mnemosyne Supplements" 428, Leiden-Boston 2020

Foster, Kurke, Weiss, *Introduction* = M. Foster, L. Kurke, N. Weiss, *Introduction*, in Foster, Kurke, Weiss, *Genre*, 1-28

Gardiner, *Chorus* = C.P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa City 1987

Garvie, *Ajax* = A.F. Garvie (ed.), *Sophocles. Ajax*, Warminster 1998

Gentili, *Poesia* = B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma 2006[2]

Gentili, Angeli Bernardini, Cingano, Giannini, *Pitiche* = B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cingano, P. Giannini (ed.), *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995

Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento, *Olimpiche* = B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento (ed.), *Pindaro. Le Olimpiche*. Milano 2013

González de Tobia, *Párodos* = A.M. González de Tobia, *La* párodos *del* Áyax*: el otro Áyax*, «Synthesis» 10 (2003), 121-131

Griffith, *Antigone* = M. Griffith (ed.), *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999

Harvey, *Classification* = A.E. Harvey, *The Classification of Greek Lyric Poetry*, «Class. Quart.» 5 (1955), 157-175

Henrichs, *Aias* = A. Henrichs, *The Tomb of Aias and the Prospect of Hero Cult in Sophokles*, «Class. Ant.» 12 (1993), 165-180

Henry, *Nemeans* = W.B. Henry (ed.), *Pindar's Nemeans: A Selection*, München-Leipzig 2005

Herington, *Tradition* = J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, "Sather Class. Lectures" 49, Berkeley-Los Angeles-London

Hornblower, *Pindar* = S. Hornblower, *Thucydides and Pindar. Historical Narrative and the World of Epinikian Poetry*, Oxford 2004

Hubbard, *Mind* = Th.K. Hubbard, *The Pindaric Mind. A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry*, "Mnemosyne Suppl." 85, Leiden

Hubbard, *Subject/Object* = Th.K. Hubbard, *The Subject/Object Relation in Pindar's Second* Pythian *and Seventh* Nemean, «Quad. Urb. Cult. Class.», n.s. 22 (1986), 53-72

Hubbard, *Ajax* = Th.K. Hubbard, *Pindar and Sophocles: Ajax as Epinician Hero*. «Échos du Monde Classique / Classical Views», n.s. 19 (2000), 315-332

Hubbard, *Athens* = Th.K. Hubbard, *Pindar and Athens after the Persian Wars*. In V.M. Strocka (ed.), *Gab es das griechische Wunder?*, Mainz 2001, 387-397

Hubbard, *Dissemination* = Th.K. Hubbard, *The Dissemination of Epinician Lyric: pan-Hellenism, Reperformance, Written Texts*, in Mackie, *Performance*, 71-93

Hubbard, *Non-epinician* = Th.K. Hubbard, *The dissemination of Pindar's non-epinician choral lyric*, in Athanassaki, Bowie, *Song*, 348-363

Hunter, Uhlig, *Reperformance* = R. Hunter, A. Uhlig (ed.), *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, Cambridge 2017

Jebb, *Ajax* = R.C. Jebb (ed.), *Sophocles: The Plays and Fragments. Part VII: the Ajax*, Cambridge 1896

Johnston, *Rayon* = A. Johnston, *«Rayon du soleil»: un écho pindarique dans l'*Antigone *de Sophocles*, «Les Cahiers d'ALLHiS» 4 (2016), 21-35

Kamerbeek, *Ajax* = J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles: Commentaries. Part I: the Ajax*, Leiden 1963

Kampakoglou, *Alexandros* = A. Kampakoglou, *Epinician Discourse in Euripides' Tragedies: The Case of Alexandros*, in Andújar, Coward, Hadjimichael, *Lyric Dimension*, 187-218

Köhnken, *Mythos* = A. Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlin-New York 1971

Kurke, *Traffic* = L. Kurke, *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca-London 1991

Lehnus, *Dafneforico* = L. Lehnus, *Pindaro: il* Dafneforico per Agasicle *(Fr. 94b Sn.-M.)*, «Bull. Inst. Class. St.» 31 (1984), 61-92

Lehnus, *Olimpiche* = L. Lehnus (ed.), *Pindaro. Olimpiche*, Milano 1981

Lehnus, *Partenio* = L. Lehnus, *Revisione di Pindaro, Partenio I*, in AA.VV., *Graeco-Latina Mediolanensia*, "Quaderni di Acme" 5, Milano 1985, 49-57

Lloyd-Jones, Wilson, *Sophoclis fabulae* = H. Lloyd-Jones, N.G. Wilson (ed.), *Sophoclis fabulae*, 1992[2]

MacLair Boraston, *Birds* = J. MacLair Boraston, *The Birds of Homer*, «Journ. Hell. St.» 31 (1911), 216-250

Mackie, *Performance* = C.J. Mackie (ed.), *Oral Performance and its Context*, "Mnemosyne Suppl." 248, Leiden-Boston 2004

Maehler, *Bacchylides* = H. Maehler (ed.), *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, München-Leipzig 2003

Mann, *Athlet* = Ch. Mann, *Athlet und Polis im archaischen und frühklassischen Griechenland*, Göttingen 2001

Maslov, *Pindar* = B. Maslov, *Pindar and the Emergence of Literature*, Cambridge 2015

Mastronarde, *Medea* = D.J. Mastronarde (ed.), *Euripides. Medea*, Cambridge 2002

Mastronarde, *Phoenissae* = D.J. Mastronarde (ed.), *Euripides. Phoenissae*, "Cambridge Classical Texts and Commentaries" 29, Cambridge 1994

Miller, *Parphasis* = A.M. Miller, Phthonos *and* Parphasis*: the Argument of* Nemean *8.19-34*, «Greek Rom. Byz. St.» 21 (1982), 111-120

Moorhouse, *Syntax* = A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982

Morrison, *Intertextuality* = A.W. Morrison, *Aeginetan Odes, Reperformance, and Pindaric Intertextuality*, in Fearn, *Aegina*, 227-253

Morrison, *Patrai* = A.W. Morrison, *Pindar and the Aeginetan 'patrai': Pindar's intersecting audiences*, in Athanassaki, Bowie, *Song*, 311-335

Morrison, *Performances* = A.W. Morrison, *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*, London 2007

Morrison, *Re-performance* = A.W. Morrison, *Performance, Re-performance, and Pindar's Audiences*, in P. Agócs, Ch. Carey, R. Rawles (ed.), *Reading the Victory Ode,* Cambridge 2012, 111-133

Most, *Measures* = G.W. Most, *The Measures of Praise. Structure and Function in Pindar's Second* Pythian *and Seventh* Nemean *Odes*, "Hypomnemata" 83, Göttingen 1985

Most, *O.2* = G.W. Most, *Pindar,* O*. 2.83-90*. «Class. Quart.» 36 (1986), 304-316

Most, *Genres* = G.W. Most, *Generating Genres: The Idea of the Tragic*, in M. Depew, D. Obbink (ed.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge MA 2000, 15-35

Most, *Sonnenfinsternis* = G.W. Most, *Pindars Sonnenfinsternis: "A Total Eclipse of the Heart"*, in H. Köhler, H. Görgemanns, M. Baumbach (ed.), «*Stürmend auf finsteren Pfad…». Ein Symposion zur Sonnenfinsternis in der Antike*, Heidelberg 2000, 150-161

Most, *Envies* = G.W. Most, *Epinician Envies*, in D. Konstan, N. Keith Rutter (ed.), *Envy, Spite, and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh 2003, 123-142

Murnagham, *Bystanders* = S. Murnagham, *Tragic Bystanders: Choruses and Other Survivors in the Plays of Sophocles*, in J.R.C. Cousland, J.R. Hume (ed.), *The Plays of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*, "Mnemosyne Suppl." 314, Leiden-Boston 2009, 321-333

Murnagham, *Identity* = S. Murnagham, Choroi achoroi*. The Athenian politics of tragic choral identity*, in D.M. Carter (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford 2011, 245-268

Murnagham, *Nostalgia* = S. Murnagham, *The Nostalgia of the Male Tragic Chorus*, in J. Billings, F. Budelmann, F. Macintosh (ed.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford 2013, 173-188

Nagy, *Genre* = G. Nagy, *Genre and Occasion*, «Métis» 9-10 (1994), 11-25

Pasquali, *Arte allusiva* = G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti. Volume secondo: Terze pagine stravaganti; Stravaganti quarte e supreme*, Firenze 1968, 275-282

Pattoni, *Osservazioni* = M.P. Pattoni, *Osservazioni sul canto d'ingresso del Coro nell'*Aiace *di Sofocle, nell'*Alcesti *e nell'*Ippolito *di Euripide*, «Aev. Ant.» 3 (1990), 99-124

Pattoni, *Sympatheia* = M.P. Pattoni, *La* sympatheia *del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, «St. Class. Or.» 39 (1990), 33-82

PMG = D. Page (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1967

Pfeijffer, *Eagle* = I.L. Pfeijffer, *The Image of the Eagle in Pindar and Bacchylides*, «Class. Philol.» 89 (1994), 305-317

Phillips, *Paean 9* = T. Phillips, *Polyphony, Event, Context: Pindar,* Paean *9*, in F. Budelmann, T. Phillips (ed.), *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*, Oxford 2018, 190-210

Pollard, *Birds* = J. Pollard, *Birds in the Greek Life and Myth*, Plymouth 1977

Rhodes, *Athenaion Politeia* = P.J. Rhodes, *A Commentary on the Aristotelian* Athenaion Politeia, Oxford 1981

Rodi, *Partenio* = L. Rodi, *Il primo partenio di Pindaro (*Pap. Oxy. *IV, 659 Grenfell-Hunt = fr. 94 a Snell-Maehler)*, in E. Livrea, G.A. Privitera (ed.), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, "Filologia e critica" 25, Roma 1978, 769-788

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

Rodighiero, *Reshaping* = A. Rodighiero, *How Sophocles Begins: Reshaping Lyric Genre in Tragic Choruses*, in Andújar, Coward, Hadjimichael, *Lyric Dimension*, 137-162

Rossi, *Generi* = L.E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «Bull. Inst. Class. St.» 18 (1971), 69-94

Rutherford, *Tragic Paean* = I. Rutherford, *Apollo in Ivy: The Tragic Paean*, «Arion» 3 (1994-1995), 112-135

Rutherford, *Paeans* = I. Rutherford, *Pindar's* Paeans*. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001

Segal, *Seventh Nemean* = Ch. Segal, *Pindar's Seventh Nemean*, «Trans. Proceed. Amer. Philol. Assoc.» 98 (1967), 431-480

Slater, *Nemean One* = W.J. Slater, Nemean One*: The Victor's Return in Poetry and Politics*, in D.E. Gerber (ed.), *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, Chico CA 1984, 241-264

Snell, Maehler, *Pindari carmina* = B. Snell, H. Maehler (ed.), *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig 1987[5]

SPELMAN, *Permanence* = H. SPELMAN, *Pindar and the Poetics of Permanence*, Oxford 2018

STONEMAN, *Eagle* = R. STONEMAN, *The 'Theban Eagle'*, «Class. Quart.», n.s. 26 (1976), 188-197

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

SWIFT, *Trachiniae* = L.A. SWIFT, *Epinician and tragic worlds: the case of Sophocles'* Trachiniae, in ATHANASSAKI, BOWIE, *Song*, 391-413

TrGF = B. SNELL, S. RADT, R. KANNICHT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1971-2004

VOIGT, *Sappho et Alcaeus* = E.M. VOIGT (ed.), *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam 1971

WEST, *Odyssea* = M.L. WEST (ed.), *Homerus. Odyssea*, Berlin-Boston 2017

WILAMOWITZ, *Pindaros* = U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Pindaros*, Berlin 1922

WILLCOCK, *Pindar* = M.M. WILLCOCK (ed.), *Pindar. Victory Odes: Olympians 2, 7 and 11, Nemean 4, Isthmians 3, 4 and 7*, Cambridge 1995

ABSTRACTS

Marilina Betrò, *Edda Bresciani (Lucca, 23 settembre 1930 – 29 novembre 2020)* (pp. 1-6)

A year after the death of the Egyptologist Edda Bresciani, Emeritus professor of Pisa University, her pupil Marilina Betrò, who is now continuing Bresciani's incomparable teaching, remembers the scientific biography and the unforgettable personality of this versatile scholar, eminent Egyptologist, Demotist and Archaeologist.
Keywords: Edda Bresciani, Egyptology, Demotic, Egyptian archaeology
marilina.betro@unipi.it

Marco Bonechi, *An overview of the Ebla lexical lists published in* MEE *15* (pp. 7-30)

This article focuses on the Sumerian Ebla lexical lists of the eš-bar-kin$_5$ kind. It includes a summary of the 79 cuneiform tablets and fragments published in 1997 as *Materiali Epigrafici di Ebla* 15, with philological notes and an updated bibliography, followed by an appendix where new transliterations of some of these texts are provided.
Keywords: Ebla, Cuneiform, Lexical lists, Sumerian
marco.bonechi@cnr.it

Salvatore Costanza, *Giochi di ruolo, competizione e iniziazione in Grecia e a Roma* / *Roleplaying games, competition and initiation in Greece and Rome* (pp. 203-225)

Roleplaying games are well attested in Graeco-Roman mainstream culture. Ancient historiographical sources (such as Herodotus, Suetonius, Tacitus, Herodianus) mention the *basilinda*-game, where children played the role of a king in charge of his troops and servants; we have also literary and iconographic descriptions of *ephedrismos*, a piggyback ride that was often a punishment game for the loser. These performative rituals are linked to young boys' initiation in adult life through the assimilation of social norms, rules and hierarchy, as Greek and Roman ancient historians clearly show.

Keywords: roleplaying game, symbolic play, social role, initiation, harassment.
salvicost@yahoo.it

Giuseppe Cordiano, Marta De Pari, Valentina Del Monaco, Raffaele Palumbo, Sabatia Stagna. *La romanizzazione del comprensorio del Lago di Bracciano: atlante dei siti (parte terza) / The Romanization in the Area of Bracciano Lake: an atlas of the sites (third part)* (pp. 341-374)

In the present work further ancient Roman sites are added to those included in the books *Sabatia Stagna* (Pisa 2007) and *Sabatia Stagna 2* (Pisa 2011), enriching the Atlas of Roman sites (to a total number of 214) around Bracciano Lake.
Keywords: Landscape Archaeology, *Regio VII Etruria*, *Lacus Sabatinus*, *via Clodia*, *Forum Clodii*
giuseppe.cordiano@unisi.it, depari@student.unisi.it, vale.delmonaco@gmail.com, raf.palumbo@hotmail.it

Giulia D'Alessandro, *Tre corrispondenze testuali tra* Dolonia *e* Odissea*: Il*. 10.158 – *Od*. 15.45; *Il*. 10.243 – *Od*. 1.65; *Il*. 10.457 – *Od*. 22.329 */ Three textual correspondences between the* Doloneia *and the* Odyssey*: Il*. 10.158 – *Od*. 15.45; *Il*. 10.243 – *Od*. 1.65; *Il*. 10.457 – *Od*. 22.329 (pp. 125-140)

Since the Hellenistic age, the presence of the *Doloneia* in the Iliad has been under scrutiny and its pertinence within the original plot of the poem has been questioned. For decades, the *Doloneia* has been considered a 'major interpolation' in the Iliad but a recent revival of Homeric criticism has demonstrated that Book 10 fits perfectly the design of the poem. In line with these recent approaches to the study of Homer, my paper analyses 3 passages of the *Doloneia* along with their correspondences in the Odyssey, in order to show that the echoes between the two poems were intentionally pursued by the poet: the poet of the Odyssey, being the same of the Iliad or not, looked up to the book of Dolon as an established text. The memory of the *Doloneia* in the public of the Odyssey evoked powerful images in order to give intensity to the narrative.
Keywords: Homer, *Doloneia*, Dolon, Odysseus, Diomedes
giulia.anna.dalessandro@gmail.com

Carlo Delle Donne, *Contro Platone. Una nota su Diogene di Enoanda e il* Cratilo / *Against Plato. On Diogenes of Oinoanda's reading of the* Cratylus (pp. 503-512)

The purpose of this paper is to shed light on fr. 12, coll. II.11-V Smith by Diogenes of Oinoanda. I will make the case for Diogenes' systematic reference to Plato's *Cratylus*. Moreover, by means of another fragment (fr. 155 Hammerstaedt/Smith), I will show that Diogenes' criticism against Plato's cosmic demiurge can be applied also to the nomothetes of the *Cratylus*; in this sense, I will substantiate a reading proposal by Smith ([κ]ερκεῖδος) by means of a known passage from the *Cratylus*.
Keywords: Diogenes of Oinoanda, Plato, *Cratylus*, demiurgy
carlo.delledonne@uniroma1.it

Fabio Fabiani, Stefano Genovesi, *Tecniche edilizie e tradizione ellenistica. I mattoni sesquipedali rettangolari a Pisa / Building techniques and hellenistic tradition. The rectangular bricks of the* sesquipedales *type in Pisa* (pp. 301-339)

An investigation of the archaeological warehouses of Pisa has allowed the recognition of rectangular bricks of the *sesquipedales* type. These artefacts, typical of the Cisalpine region, are also known in northern Etruria in Arezzo, Florence, Pistoia and Lucca. Their diffusion requires a new study of their production, transmission of technical knowledge and of the architectural models linked to their use. As in the Cisalpine region, the case of Pistoia and Florence shows that these bricks were used for the construction of city walls, in important moments for the ancient cities, such as the acquisition of the title of *municipium* or colonia. In Pisa too one can hypothesize their use for urban defence or for the construction of public buildings when the city became *colonia Iulia Opsequens Pisana*.
Keywords: Pisa, bricks, rectangular *sesquipedales*, Attic foot, Gallia Cisalpina
fabio.fabiani@unipi.it, stefano.genovesi@cfs.unipi.it

Margherita Facella, Cesare Letta, *Roman Refusal of* isotheoi timai *in the Late Republic and Early Principate* (pp. 259-299)

The refusal of *isotheoi timai* by some emperors and members of the imperial family, attested by literary, epigraphic and papyrological sources, has always attracted the attention of the scholars. In an article which has become the standard work on the subject, M.P. Charlesworth (*PBSR* 15, 1939) argued for an 'Augustan formula', a tradition of polite refusal

set up by Augustus and followed by some of his successors. Cases of refusal attested earlier than the age of Augustus are often mentioned in later studies, but never deeply discussed. The present paper has a double purpose: on one hand it focuses on the rejection of cult honours by Marcus Tullius Cicero, examining closely *ad Q. fratrem* I.1.26 and *ad Att.* V.21.7, in order to understand the nature of Cicero's concerns and to grasp similarities and distinctions with the later examples of refusals; on the other hand, in spite of some recent objections, it reaffirms the lasting existence of an 'Augustan formula', as a significant corollary of the two fundamental rules established by Augustus for the state cult: 1) the living emperor must be the privileged or exclusive beneficiary, not the direct addressee, of libations and sacrifices, always conceived as offers *pro salute*; 2) a true divine cult is possible only for the *divi*.
Keywords: Marcus Cicero, Quintus Cicero, refusal of divine honours, 'Augustan formula', imperial cult
margherita.facella@unipi.it, cesare.letta@unipi.it

Roberto Falbo, *Il* τόπος δαιμόνιος *e il prato del giudizio. Alcune interpretazioni medio e neoplatoniche della topografia dell'oltretomba nel mito della* Repubblica / *The* τόπος δαιμόνιος *and the meadow of judgment. Some Middle- and Neoplatonic interpretations on the topography of the Underworld in* Republic's *myth* (pp. 175-201)

This paper focuses on two topographical elements of Plato's imagery of the Underworld, the τόπος δαιμόνιος and the meadow of judgment, which have a significant role in Er's eschatological myth at the end of *Republic* (614b2-621c7). In particular, the paper aims at highlighting the allegorical interpretations of the τόπος δαιμόνιος and of the meadow of judgment offered by the Middle-platonic philosopher Numenius of Apamea (2nd century), the little-known teacher Paterios (4th century?) and the Neo-platonic philosopher Proclus of Lycia (412-485). These exegeses show the significant interest in Plato's myths of the Underworld in later Platonism.
Keywords: Plato, *Republic*, Underworld, meadow of judgment, Proclus
roberto.falbo@graduate.univaq.it

Stefano Fanucchi, *Modelli pindarici nella parodo dell'*Aiace / *Pindaric models in the parodos of Sophocles'* Ajax (pp. 141-173)

Intertextuality between lyrics and tragedy is a fascinating, yet difficult topic: while echoes from lyric poetry as genre model are widely recognized, the employment of lyric passages as example models is rarer and difficult to argue for. This paper aims at reassessing the evidence on a

controversial case, i.e. the presence of epinician motifs in the parodos of Sophocles' *Ajax*. By applying some principles of intertextual studies, the argumentation reconstructs the public's competence in Pindaric texts and compares Sophocles' text with the most relevant passages from victory songs. Far from being part of a mere literary discussion upon the adaptation of the myth of Ajax, Sophocles' reworking of Pindar's odes cooperates with the whole composition of the parodos and with several dramaturgic features in order to characterize the Chorus of Salaminian sailors.
Keywords: Sophocles, Pindar, intertextuality, epinikion
stefano.fanucchi@sns.it

Davide Faoro, *L'*imperium ad similitudinem proconsulis *rivisitato. Nuove considerazioni sulla fonte e sulla natura del potere del prefetto d'Egitto / The* imperium ad similitudinem proconsulis *reconsidered. New considerations on the origin and nature of the prefect of Egypt's power* (pp. 375-390)

This paper offers a reassessment of the power of the Prefect of Egypt, arguing that it does not depend on a delegated *imperium*, granted *per legem*, but was established by Octavian *per edictum*, in analogy with the powers of the Roman (pro)magistrate.

Keywords: *praefectus Aegypti*, *imperium*, *promagistratus*, Octavian, *edictum*
davideambrogio.faoro@unifi.it

Giulio Firpo, *Silla e le città 'mariane': il caso di Arezzo / Sulla and the 'Marian' cities: the case of Arretium* (pp. 227-258)

During the civil war between Sulla and the Marians, Arretium was probably besieged and eventually occupied by the Sulla's army, which inflicted considerable damages to the city. Once Arretium was conquered, Sulla decided to punish the population by confiscating the territory, funding a colony, and imposing or trying to impose the *ademptio civitatis*. In this paper, the story of Arretium is examined integrating the news gathered by Gianfrancesco Gamurrini at the end of the XIX century and the findings derived from the most recent archaeological discoveries. In a broad context, the Arretium downfall episode has been compared with the history of other «Marian» cities defeated and punished by Sulla.
Keywords: *Arretium*, Gamurrini, Sulla, conquest, archaeology
giuliofirpo5@gmail.com

Federico Frasson, Novella Lapini, Alessandro Muscillo, Andrea Raggi, *I falsi epigrafici dell'Etruria (*Regio *VII* – CIL *XI): alcuni casi di studio / Fake inscriptions from Etruria (*Regio *VII* – CIL *XI): some case studies* (pp. 417-442)

This paper focuses on some case studies relating to the production of Latin fake inscriptions in the centers of the *Regio* VII *Etruria* (*CIL* XI). In the first part, epigraphic forgeries produced predominantly 'on paper' by Pirro Ligorio and Annius of Viterbo, especially in *Luna* (Luni, La Spezia), are considered. Then the authors examine the activities of Domenico Mazzocchi and Lorenzo Cantini, which aimed respectively at dignifying either the origins of their hometown (Civita Castellana), or the ancestries of family members of their patrons in Florence through the publication of tampered Latin genuine inscriptions and fake inscriptions.
Keywords: fake inscriptions, Etruria, Ligorio, Veii, Florence
federico.frasson@gmail.com, novella.lapini@beniculturali.it, alessandro.muscillo.83@gmail.com, andrea.raggi@unipi.it

Alessandro Giudice, *Le classificazioni matrimoniali nella letteratura indiana antica / Marriage classifications in Ancient Indian literature* (pp. 43-90)

This paper investigates the connections between different marriage classifications in Ancient Indian literature. I have considered passages not only from *dharma* works (*dharmasūtras* and *dharmaśāstras*), but also from works concerning *artha* (*Kauṭilya-arthaśāstra*), *kāma* (*Vātsyāyana-kāmasūtra*), domestic rituals (*Āśvalāyana-gṛhyasūtra*) and epic (*Mahābhārata*). The aim of the research is drawing up possible relationships and filiations between older and more recent classifications, recording the similarities, differences, and innovations from a textual and cultural perspective. The paper intends to show that, with the exception of a series of independent classifications, the author of *Mānavadharmaśāstra* innovates a well-established classification, firstly discussed by Gautama. Then, he proposes a new one, which becomes the canonical marriage classification of the later period.
Keywords: Hindu marriage, Marriage classifications, Hindu Law, Dharma, Brahmanism
a.giudice4@studenti.unipi.it

Umberto Laffi, *Nota minima in tema di* adtributio *e* contributio */ A short note on* adtributio *and* contributio (pp. 521-525)

In opposition to some recent studies, the author reaffirms that *adtributio* and *contributio* 1) are technical terms; 2) are not synonyms; 3) do not indicate simply *incolae*.
Keywords: *adtributio*, *contributio*, *incolae*
umberto.laffi@unipi.it

Denise La Monica, *Massimo Pallottino e la normativa internazionale per il patrimonio archeologico / Massimo Pallottino and the international legislation on the archaeological heritage* (pp. 473-489).

In the mid-1960s, Massimo Pallottino was the coordinator of the Group I on archaeology within the Franceschini Commission (1964-1967), and at the same time he was entrusted by the Commission for Cultural Cooperation of the Council of Europe with the charge of drawing up a draft for a 'convention for the international protection of the archaeological heritage', which was later approved in 1969 as the so-called London Convention. The aim of this contribution is to describe the innovative and initially partly contrasted contribution made by Pallottino's vision, as an archaeologist and an historian, to the definition of the object of protection ('archaeological heritage') and to the indication of the actions to be put in place, on a national and international level, to counteract the reasons for damage and impoverishment of the heritage. The reflections developed for these international bodies feed at the same time into the analyses carried out for the Franceschini Commission in Italy in the same years.
Keywords: Archaeological assets, international protection, preservation, counterfeiting, illegal market
denise.lamonica@sns.it

Giorgia Lauri, *Il ritratto di Macrone in Filone di Alessandria tra realtà storica e idealizzazione* / *The portrait of Macro by Philo of Alexandria: historical facts and idealization* (pp. 391-415)

This paper aims to analyse the figure of the praetorian prefect Macro, from the early stages of his career under the emperor Tiberius. The focus will be on the contrast between the idealised portrait offered by Philo of Alexandria in his *Legatio ad Gaium* and the more crude and realistic accounts of Tacitus, Suetonius and Cassius Dio on the activity and political role of the prefect. The fully positive description by Philo, in particular, is conceived in total antithesis to Caligula's conduct.
Keywords: Macro, Tiberius, Caligula, Philo of Alexandria
giorgia.lauri@uniroma3.it

Cesare Letta, *L'iscrizione viaria del Monginevro: una risposta / The road inscription of Montgenèvre: a reply* (pp. 513-519)

In reply to the criticism of Benoît Rossignol in «Rev. Arch. Narb.» 52 (2019), 313-337, the author reaffirms his reconstruction of the road inscription from the Montgenèvre pass (*CIL* XII, 12*), and particularly both the lenght of their lines and the consular dating of AD 102. In line 8, instead of *victor*, the author suggests here *[a]uctor liberalissimus*.
Keywords: Montgenèvre, *via per Alpem Cottiam*, consuls of A.D. 102, Trajan, *liberalissimus*
cesare.letta@unipi.it

Carolina Marescotti, Domenica Romagno, *Hestia as an oath witness: Greek innovation or Indo-European tradition?* (pp. 91-123)

In Homer, *ἑστία* (ion. *ἱστίη*) 'hearth', 'heart Goddess' appears in a fixed formula, where she is invoked by various characters to guarantee the accuracy of an oath statement. The present study analyses the relationship of the fire and hearth deities with the oath practices, with the aim of establishing whether this relationship constitutes a Greek innovation or, rather, it can be interpreted as an inherited Indo-European feature. A comparison between the linguistic representations of Greek *ἑστία* and Indian *agni* 'fire', 'fire God' is conducted and evidence is provided on the idea that the practice of swearing on the hearth and fire deities belongs to the Indo-European tradition.
Keywords: Hestia, oath witness, Indo-European tradition
carolina.marescotti@phd.unipi.it, domenica.romagno@unipi.it

Giovanni Mazzini, *Lexical observations on the Qatabanic terms* brr *and* gdr *and Semitic Parallels* (pp. 31-41)

The subject of this article is the lexical analysis of the two Qatabanic terms *brr* and *gdr*. A new interpretation is provided on the base of Ancient South Arabian and other Semitic sources. It is suggested that the term *brr* means «*to perforate a stone surface*» and the term *gdr* «*a walled enclosure*».
Keywords: Qatabanic Ancient South Arabian, Classical Hebrew, Classical Arabic, Ge'ez, Lexicography
giovanni.mazzini@unipi.it

Andrea Murace, *Tra numismatica e letteratura. Proposta interpretativa di uno statere di Side (Atene, Alpha Bank Num. Coll., inv. 4077) / Between numismatics and literature. An interpretative proposal for a stater of Side (Athens, Alpha Bank Num. Coll., inv. 4077)* (pp. 493-501)

This note suggests a new reading for a very rare coin from Pamphylia, usually dated around the V cent. BC. The interpretation here proposed is based on the Late Antique paraphrase of the *Ixeutica* (I, 7), which contains a singular mythological tradition, possibly from Side, about the kite and the pomegranate.
Keywords: Side, Pamphylia, *Ixeutica*, Mythology, Numismatics
andrea.murace@uniroma3.it, andrea.murace@etu.univ-cotedazur.fr

Tiziano Ottobrini, Copticæ nugæ*: sopra l'epitalamio copto dell'abate Amedeo Peyron in occasione delle nozze tra Vittorio Emanuele di Savoia e Maria Adelaide d'Austria /* Copticæ nugæ*: the Coptic epithalamium of Amedeo Peyron on the occasion of the wedding between Vittorio Emanuele of Savoy and Maria Adelaide of Austria* (pp. 443-472)

The present essay provides the first analysis of the epithalamium entitled *The genius of Egypt* written in Sahidic Coptic by Amedeo Peyron in 1842 on the occasion of the wedding of King Vittorio Emanuele II with Maria Adelaide of Austria. The choice of writing it in Coptic is justified by the desire to present the House of Savoy as heir to the greatness of Pharaonic Egypt.
Keywords: Peyron, Coptic, epithalamium, Vittorio Emanuele II, Maria Adelaide of Austria
tiziano.ottobrini@univaq.it