

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

28.2010

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

III CONVEGNO DI STUDI ESCHILEI, GELA 21-23 MAGGIO 2009

Giuseppina Basta Donzelli – Vittorio Citti, <i>Introduzione</i>	1
Giovanna Pace, <i>Aesch. 'Pers.' 97-9: problemi metrici e testuali</i>	3
Stefano Amendola, <i>Eschilo 'Pers.' 329</i>	21
Paola Volpe Cacciatore, <i>Eschilo 'Pers.' 813-5 e 829-31</i>	35
Anna Caramico, <i>Il δις ταῦτόν eschileo: forme di pleonasma nel terzo episodio dei 'Persiani' di Eschilo</i>	47
Riccardo Di Donato, <i>Ritualità e teatro nei 'Persiani'</i>	59
Liana Lomiento, <i>L'inno della falsa gioia in Aesch. 'Suppl.' 524-99</i>	67
Matteo Taufer, <i>Aesch. 'PV' 113 πεπασσαλευμένος?</i>	93
Antonella Candio, <i>Aesch. 'Ag.' 7</i>	103
Carles Garriga, <i>Aesch. 'Eum.' 778-93 (=808-23); 837-47 (=870-80)</i>	113
Paolo Cipolla, <i>Il 'frammento di Dike' (Aesch. F 281a R.): uno 'status quaestionis' sui problemi testuali ed esegetici</i>	133
Piero Totaro, <i>Su alcune citazioni eschilee nelle Rane di Aristofane ('Mirmidoni'; 'Agamennone' 104)</i>	155
Véronique Somers, <i>Eschyle dans le 'Christus Patiens'</i>	171
Paolo Tavonatti, <i>Francesco Porto e l'esegesi eschilea nel Rinascimento</i>	185

ARTICOLI

Pietro Pucci, <i>The Splendid Figure of Κῦδος</i>	201
Stefano Caciagli, <i>Il temenos di Messon: un contesto unico per Saffo e Alceo</i>	227
Ioannis M. Konstantakos, <i>Aesop and Riddles</i>	257
Giorgia Parlato, <i>Note di lettura ai 'Cypria': fr. 4.3, 9.1, 32.2 Bernabé</i>	291
Mattia De Poli, <i>Odiseo, Oreste e l'ospite-supplice. Nota testuale a Eur. 'Cycl.' 368-71 e Aesch. 'Eum.' 576-8 (e 473-4)</i>	299
Francesco Mambrini, <i>Il lamento di Eribea: Sofocle, 'Aiace' 624-34</i>	309
Marta F. Di Bari, <i>'Οδ' ἐκείνο: Aristofane, 'Cavalieri' 1331, 'Nuvole' 116</i>	329
Renato Oniga, <i>I fondamenti linguistici della metrica latina arcaica</i>	343
Nicola Piacenza, <i>«Come una rana contro i grilli»: note in margine ad una metafora teocritea ('Id.' 7.37-42)</i>	369
Fulvio Beschi, <i>Archia: tre note sugli epigrammi</i>	377
Andrea Filippetti, <i>Cicerone e Sallustio: l'effictio di Catilina</i>	385
Alberto Cavarzere, <i>La veste sonora di Hor. 'carm.' 1.1.36</i>	395
Nadia Scippacercola, <i>La violenza nel romanzo greco</i>	399
Eulogio Baeza Angulo, <i>'Quid istic pudibunda iaces, pars pessima nostris?' La impotencia como motivo literario en el mundo clásico</i>	433
Maria Cecilia Angioni, <i>L'Orestea nell'edizione di Robortello da Udine (1552)</i>	465
Chiara Tedeschi, <i>Le fonti di Thomas Stanley, editore di Eschilo</i>	479
Jean Robaey, <i>Racine, 'Iphigénie', Acte 1, Scène 1: un exercice de philologie comparée</i> ...	505
Alfonso Traina, <i>«Me iuvat in prima coluisse Heliconia iuventa!» (note al latino di Sainte-Beuve e di Musset)</i>	535

RECENSIONI

L. Battezzato, <i>Linguistica e retorica della tragedia greca</i> (A. Candio).....	543
G. Mastromarco – P. Totaro (ed.), <i>Commedie di Aristofane. Volume II</i> (T. Gargiulo).....	546
G. Mastromarco – P. Totaro, <i>Storia del teatro greco</i> (M. Tauffer).....	550
Q. Cataudella, <i>Platone orale</i> , a cura di D. Cilia e P. Cipolla (S. Maso).....	552
M. Fattal, <i>Le langage chez Platon. Autour du 'Sophiste'</i> (S. Maso).....	555
G. Movia, <i>Alessandro di Afrodizia e Pseudo Alessandro. Commentario alla 'Metafisica' di Aristotele</i> (S. Maso).....	558
L. Savignago, <i>Eisthesis. Il sistema dei margini nei papiri dei poeti tragici</i> (G. Galvani)...	561
F. Pagnotta, <i>Cicerone e l'ideale dell' 'aequabilitas'</i> (L. Garofalo).....	568
E. Narducci, <i>Cicerone. La parola e la politica</i> (P. Mastandrea).....	572
P. Fedeli – I. Ciccarelli (ed.), <i>Q. Horatii Flacci Carmina Liber IV</i> (A. Cucchiarelli).....	575
G. Salanitro, <i>Silloge dei 'Vergiliocentones Minores'</i> (P. Mastandrea).....	581
D. Dana, <i>Zalmoxis de la Herodot la Mircea Eliade. Istorie despre un zeu al pretextului</i> (M. Tauffer)..	583
E. Narducci – S. Audano – L. Fezzi (ed.), <i>Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea</i> (C. Franco).....	589
Maria Grazia Falconeri, <i>Sulla traduzione</i>	591

Direzione

VITTORIO CITTI
PAOLO MASTANDREA

Redazione

FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, RENATO ONIGA, ANTONIO PISTELLATO, GIANCARLO SCARPA, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, CARLES MIRALLES, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

<http://www.lexisonline.eu/>
info@lexisonline.eu

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@lett.unitn.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Publicato con il contributo del
Dipartimento di Scienze dell'Antichità e Vicino Oriente
Università Ca' Foscari Venezia

Copyright by Vittorio Citti
ISSN 2210-8823

L'Oresteia nell'edizione di Robortello da Udine (1552)

L'edizione eschilea di Robortello da Udine (1552) è contrassegnata da una vicenda editoriale complicata e interessante. Viene data alle stampe contemporaneamente a quella di Tournebus e pochi anni prima di quella di Vettori, che era pronto a pubblicare il suo Eschilo già dal 1553, e solo per le 'lungaggini editoriali' dell'officina dello Stephanus vedrà il suo lavoro impresso non prima del 1557¹.

Se a tale coincidenza di tempi si aggiunge che l'edizione dell'Asulanus era giudicata di scarsissimo valore, a tal punto da non essere presa in considerazione², allora la 'corsa' all'edizione eschilea assume i contorni di una sfida³ per una sorta di 'seconda *editio princeps*'⁴ che completasse il panorama dei tragici greci dopo le edizioni di Sofocle ed Euripide già da tempo disponibili⁵.

Così l'edizione di Robortello esce con molta fretta e con una vistosa novità: è il

¹ In una missiva datata al 1553 Vettori lamenta il ritardo dell'officina dello Stephanus: cf. Mund-Dopchie 1984, 126.

² Il giudizio su questa è sin dall'età sua contemporanea fortemente negativo, come testimoniano la valutazione che ne offre Tournebus nella propria prefazione (cf. Galistu 2006, 21-3) e lo scherno di Robortello a proposito degli *Aldinae officinae librarii*: «Quae laus est tam turpiter foedatos libros edere?» (*Praef.* f.6r e cf. *Praef. ad schol.* f.2r.) Dall'analisi delle congetture robortelliane, si nota in alcuni casi un'imbarazzante concordanza tra queste ed il testo dell'*editio princeps*, come se Robortello, che evidentemente mirava a dare alle stampe non una correzione dell'*editio princeps*, ma un 'nuovo' testo di Eschilo, lavorasse trascurando questa edizione.

³ Tra Robortello e Vettori esiste una fitta corrispondenza in cui i due filologi commentavano varianti e congetture, come mi segnala Luigia Businarolo che sta lavorando a una tesi dottorale sulla edizione eschilea di Vettori. I rapporti di Robortello con Tournebus, invece, non sono sicuramente documentabili: Gruys 1981, 32-3 e Galistu 2006, 26 suggeriscono che i due non sapessero l'uno dell'altro. La vasta circolazione di opere e l'esistenza di accese polemiche tra Italia e Francia in materia di poetica (come quella tra Scaligero e lo stesso Robortello) possono tuttavia far supporre, almeno, che circolasse la notizia riguardante le rispettive edizioni di Eschilo. Si noti, inoltre, che le *Adnotationes* di Robortello, una raccolta di interventi puntuali su luoghi critici della letteratura greca e latina, furono ristampate a Parigi nel 1544.

⁴ Robortello nella prefazione insiste a più riprese sul merito di «ad lucem reddere» o di «inlustrare» finalmente i drammi eschilei, sino ad allora malamente pubblicati (cf. *Praef.* f.4v: «nam fontem ipsum, cum Aeschylo nullum in hoc genere antiquiorem habebamus, unde omnia fluxerunt, aperui»; *Praef. ad schol.* f.3r: «propediem exhibit in lucem emendatus ipsius Aeschyli Tragoediarum liber, ut eum apud omnes in gratiam ponam, qui eum adhuc propter errata legere non potuerunt.»; e ancora, *Praef. ad schol.* f.*2r: «[...] Aeschyli Tragoedias puto tam diu in tenebris delituisse [...] cum a nullo fuerint ad hanc usque diem lectae». Robortello, inoltre, nello stesso 1552, cura l'*editio princeps* del *De Militaribus ordinibus instituendis* di Eliano e, nel 1554, quella del Περὶ ὕψους dello Pseudo-Longino, dimostrando dunque una certa predilezione ad «aprire la via», secondo una metafora da lui spesso usata, degli studi.

⁵ Dalle prefazioni alle edizioni di Tournebus e di Vettori emerge chiaramente la necessità di un'edizione di Eschilo, a fronte della già vasta circolazione delle opere degli altri due tragici (Sofocle fu edito nel 1502, Euripide nel 1503): cf. Mund-Dopchie 1990, 331 ed Hexter 1998, 151. Nella sua *Praefatio* (*Praef.* f2r-2v) Robortello osserva «Quae vero (malum) seu calamitas, seu vis, et iniuria haec tantum potuit, ut cum reliqui duo tragoediarum scriptores. Sophocles et Euripides legerentur, hic, qui illos, si non artificio usquequaque, saltem dignitate, et aetate anteit, incultus, et neglectus iaceret?»

primo a segnalare la lacuna della parte finale dell'*Agamennone* e a separare gli ultimi due drammi della trilogia. Tuttavia, nel volume degli scolî, datato al 13 novembre 1551, non c'è ancora traccia della divisione tra *Agamennone* e *Coefore*, mentre nel tomo delle tragedie, edito il primo febbraio, compare l'orgoglioso frontespizio «Aeschylî tragoediae septem».

Evidentemente, Robortello si rese conto tardi della separazione tra le tragedie, quando il volume degli scolî era già edito e quando stava per esserlo quello dei drammi⁶, che, forse per questo motivo, uscì con un ritardo di due mesi sul primo. Qualcosa dunque deve essere accaduto in questo intervallo temporale: Robortello lavorava in maniera complementare sugli scolî e sulle tragedie, com'è naturale, e non aveva intuito, almeno sino al novembre del 1551, la soluzione di continuità tra l'*Agamennone* e le *Coefore*. Forse, tra la pubblicazione degli scolî e quella dei drammi, ebbe modo di consultare o una lista di congetture, o un manoscritto che riportasse i due drammi integri con la didascalia del titolo, oppure ne ebbe notizia da Bartolomeo Barbadori e Girolamo Mei, collaboratori del Vettori⁷.

In tale contesto l'edizione di Eschilo offriva a Robortello l'occasione di dar lustro alla sua fama, impegnato, in gara con gli altri illustri filologi del tempo, nel riportare finalmente alla luce il grande e 'horridus' poeta di Eleusi.

Robortello in questi anni era all'apice della propria notorietà come filologo e studioso per aver edito a Venezia (1548) un commento alla *Poetica* aristotelica, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, che suscitò un lungo e acceso dibattito sulle teorie dello stagirita.

La *Poetica* e Robortello

Gli argomenti trattati nel commento, soprattutto intorno al tema del fine della poesia – piacere o 'istruzione' dell'uditorio – e della sua giustificazione morale, assumevano una forte valenza politica nel complicato contesto della Riforma e della Controriforma⁸. In

⁶ Nella prefazione agli scolî (cf. *Praef. ad schol.*, f.3v.) Robortello indica che a breve sarà pubblicato il volume dei drammi e nella prima pagina delle *Reprehensiones in Prometheus* annuncia che il libro è «sub praelo, ac post paucos dies in lucem nitidus prodibit».

⁷ Cf. Smith 1975, 75-8. Carlini 1989, 319 propone che Robortello sarebbe arrivato per via congetturale ad individuare la separazione tra *Agamennone* e *Coefore*, adducendo come prova la perizia filologica che si evince, per esempio, dall'approfondita analisi strutturale riguardo al *Prometeo*.

⁸ La repubblica veneziana mantenne per un lungo periodo una certa indipendenza da Roma e dalle leggi in materia di repressione culturale, mostrando una spiccata apertura verso le istanze riformiste, testimoniata, per esempio, dalla presenza a Padova di numerosi studiosi tedeschi di religione protestante; quando però lo scacchiere politico cambiò radicalmente (nel 1547 muoiono sia Enrico VIII che Francesco I; Carlo V sconfigge la Lega di Smalcalda), e soprattutto la minaccia turca richiedeva un avvicinamento alla Roma papale, il potere secolare veneziano fece pressioni con un'intransigenza addirittura maggiore di quella papale. Nel 1547 si insediò il tribunale dei *Tre savi sopra eresia*, che rimpiazzava i *Riformatori dello Studio di Padova*, ma la svolta controriformista si ebbe nel 1559 con l'approvazione del nuovo Indice; cf. Grendler 1975, 48-56 e, più in generale, Grendler 1981. Sulle posizioni politico-religiose assunte da Robortello a riguardo, cf. la *Praefatio ad Tacitum*, letta da Robortello nel 1556 e pubblicata nel 1970 da Francesco Donadi (Donadi 1970).

Robortello tali fini sono posti in equilibrio, e vengono adempiuti – ovviamente – attraverso l'imitazione degli esempi forniti dagli eroi tragici e per mezzo delle esortazioni presenti nelle *sententiae*; diviene dunque centrale il dibattito sul concetto di catarsi, attraverso cui lo spettacolo tragico avrebbe la capacità di 'purificare' lo spettatore⁹.

L'esegesi della *Poetica* aristotelica forniva a Robortello la base teorica per la propria considerazione del dramma, sia in generale sia riguardo ad Eschilo; da un'analisi dell'edizione eschilea tale legame emerge con evidenza: il ricorso a categorie aristoteliche influenza frequentemente la correzione del testo, sia a livello della struttura della *fabula* che riguardo alle congetture più propriamente testuali. Robortello, d'altro canto, usava un codice che chiama 'codex pervetustus'¹⁰, nel quale sono molto rare, quando non del tutto assenti, le *lineolae* che marcano il cambio di battuta. Tale fatto, evidentemente, concedeva al filologo un'ampia libertà nel decidere la ripartizione del dialogo scenico e, conseguentemente, nel conformare secondo il proprio intendimento la struttura della tragedia. Inoltre – e fatto più cogente – è lo stesso Robortello, nella *Praefatio* ai drammi, che afferma di essere stato il primo a riportare alla luce l'*artificium* di cui consta la tragedia attraverso il commento ad Aristotele, e, conseguentemente, di essersi assunto il compito di stampare le tragedie di Eschilo affinché «nitore suo pristino inlustratae, venustiores in hominum manus venirent»¹¹.

Nelle pagine seguenti si illustrerà come le considerazioni espone nelle *Explicationes* siano sottese frequentemente all'intendimento dei drammi, e, conseguentemente, ne informino l'edotica: l'*Orestea* di Robortello risulta assolutamente originale, nonostante molto spesso dal punto di vista moderno decisamente azzardata.

Nel commento ai capitoli aristotelici, Robortello procede spesso 'ampliando' il discorso di Aristotele e aggiungendo considerazioni proprie, che risultano particolarmente preziose in quanto mostrano il pensiero del filologo rinascimentale, e non più solo dello Stagirita, intorno al dramma.

Nell'interpretazione rinascimentale della *Poetica*, e specialmente in quella

⁹ Sul concetto di catarsi in Robortello cf. Spingarn 1905, 75 s. e Tralbalza 1915, 115 che gli attribuisce un'interpretazione dettata da un «pieno edonismo estetico»; mentre più moderato è il giudizio di Carlini: «Robortello vedeva il fine dell'arte in un diletto di natura spirituale» (Carlini 1969, 54). Sull'argomento cf., oltre che Weinberg 1970 (1961), anche Montano 1962, 124-8: «[Robortello] ritrova in una interpretazione letterale un senso più genuinamente aristotelico di quello che sarà indicato dagli interpreti posteriori». Più recentemente Donadi 1970 e 2001, 87, associa l'interpretazione di Robortello a quella di Carlo Diano in funzione dell'equilibrio del *delectando monere*, dal momento che entrambi enfatizzano la *praemeditatio futurorum malorum* ed il concetto dell'universalità del dolore di stampo stoico.

¹⁰ L'accurato esame di Mund-Dopchie 1984 ha mostrato che in alcuni casi la lezione del *pervetustus* concorda con **M**, ma spesso diverge da esso e coincide con **Ma** (*Laurentianus Marcianus* 222), ma non sempre. Conseguentemente si è costretti ad ipotizzare che il *codex pervetustus* fosse una copia di **Ma**, a noi sconosciuta, approntata appositamente per l'edizione robortelliana.

¹¹ «Nam cum ego primus omnium, scriptis commentariis in poeticen Aristotelis, eam artem, quae fere desierat esse in usu, in lucem revocarem, ut iam cognosci posset, quo artificio veterum poemata constarent, meum quoque esse putavi, sedulo efficere, ut Aeschylis tragoediae...nitore suo pristino inlustratae, venustiores in hominum manus venirent» (*Praef.* f.2v.).

robortelliana, riveste una grande importanza la relazione con l'uditorio, aspetto poco considerato da Aristotele¹². Riguardo alle parti dramma, Robortello, riferendosi alle sei parti della tragedia, considera il racconto come *modo* dell'imitazione e non più *oggetto* dell'imitazione come in Aristotele, dunque dal punto di vista della drammatizzazione sulla scena da parte degli attori¹³; e le categorie dell'ἀναγκαῖον e dell'εἰκός, in Aristotele principi dell'organizzazione interna della tragedia, sono considerati in relazione alla natura del pubblico¹⁴. Riguardo l'ἀναγνώρισις e la fabula *simplex* e *implexa*¹⁵, il discorso di Robortello risulta focalizzato sulla capacità di tale procedimento di creare *admiratio*, combinando in una tassonomia le categorie semplice/complesso con quelle dell'ἐλείνόν, φοβερόν e θαυμαστόν¹⁶: quest'ultima categoria, assente dal discorso aristotelico, diviene il fulcro della *fabula implexa* nella visione di Robortello¹⁷.

Inoltre, Robortello si diffonde non poco, e in numerosi testi, sulla funzione che doveva avere il Coro nelle sue relazioni con gli altri personaggi (il τὸ συναγωνίζεσθαι): in conformità con quanto afferma Aristotele, essa è quella di interloquire con gli attori su medesimi argomenti. Oltre a ciò, Robortello afferma, questa volta interpretando autonomamente Aristotele e non discostandosi da Orazio¹⁸, che il Coro deve «officium virile (ut Horatius ait) tueri; solarique miseris»¹⁹ e che quando il Coro non è in grado di *favere* e *consilium dare*, non adempie alla sua funzione: ne deriva, dunque, che il pianto, conseguente ad uno

¹² E tale caratteristica è strettamente legata alla funzione – pedagogica o edonistica – attribuita alla poesia.

¹³ Cf. *Poet.* 1450a10 commentato in *Explic.* 57; cf. Weinberg 1970 (1961), 394.

¹⁴ Cf. Weinberg 1953, 100 s., e, più approfonditamente, Weinberg 1970 (1961), 388-404. Se il tipo di pubblico immaginato da Robortello è un uditorio di élite (cf. *Explic.* 128), lo Scaligero si riferisce ad una «rozza moltitudine» e, di conseguenza, il fine edonistico costituisce il fine principale per un tale uditorio. Il pubblico e la sua capacità di giudizio costituisce anche uno dei criteri su cui si basa la *querelle* intorno alla difesa o alla condanna della poesia: Weinberg 1970 (1961), 294 s., dopo un'attenta analisi dei testi rinascimentali su tale argomento, suggerisce che in generale chi condanna la poesia ipotizza un pubblico che non sa discernere tra il bene ed il male, dunque suscettibile di essere 'ingannato' dalla seduzione poetica; chi invece la difende spesso tralascia la questione morale e si occupa invece della poesia come arte in sé; Weinberg situa Robortello in una posizione mediana: postulando l'esistenza di un pubblico 'intelligente', che possa farsi lusingare dall'artificio poetico senza esserne ingannato, il filologo si ispirerebbe ad un criterio di moderazione di tipo plutarcheo riguardo ai due fini della poesia.

¹⁵ *Poet.* 1452a 18-21 e 1455a 4-8.

¹⁶ *fabula simplex*: 1a) possiede solo τὸ ἐλείνόν; 1b) possiede τὸ ἐλείνόν καὶ τὸ φοβερόν ~ *fabula implexa*: 2a) possiede τὸ ἐλείνόν καὶ θαυμαστόν; 2b) possiede τὸ ἐλείνόν, τὸ φοβερόν καὶ τὸ θαυμαστόν.

¹⁷ L'attenzione riguardo la categoria dell'*admiratio* è diffusa anche tra gli altri commentatori rinascimentali della *Poetica*, cf. Strinati 2005, 235.

¹⁸ Le *Explicationes* sono seguite da una parafrasi all'*ars poetica* oraziana, la *Paraphrasis in libellum Horatii, qui vulgo de Arte Poetica inscribitur*. L'epistola di Orazio, e la sua rielaborazione nella parafrasi commentata che ne fa Robortello, viene costantemente tenuta presente nel commento ad Aristotele; sull'argomento in questione cf. *Par. Hor.* 11 ss.

¹⁹ Cf. *Explic.* 124; Robortello si riferisce evidentemente ad Hor. *ars*, 193-205: *actoris partis chorus officumque virile / defendat, neu quid medios intercinat actus / quod non proposito conducat et haereat apte. / illa bonis faveatque et concilietur amice, / et regat iratos et amet peccare timentes*; Il passo è parafrasato in *Par. Hor.* 11 s.

stato emotivo di debolezza, non è conveniente al Coro tragico²⁰.

L'insistenza sulla valenza performativa del testo tragico e la sua capacità di creare meraviglia nel pubblico, insieme alla rielaborazione del concetto del τὸ συναγωνίζεσθαι, trova una rispondenza concreta nel modo di emendare il dramma eschileo e nell'attribuzione delle *notae personarum* della trilogia.

Un plot 'aristotelicamente' corretto?

Nel testo delle *Coefore* di Robortello, la breve sticomitia (vv. 212-8) che segue al ritrovamento da parte di Elettra della ciocca di capelli di Oreste è ripartita tra la fanciulla ed il Coro – come anche nell'edizione di Vettori – cosicché Oreste appare in scena solo al v. 219 (ὄδ' εἶμι «sono io [...]»). Gli editori moderni, invece, seguendo Tournebus, distribuiscono i versi tra Elettra ed Oreste, in modo da ottenere una scena in cui Oreste, non ancora riconosciuto dalla sorella, dialoghi con lei, facendola arrivare per gradi allo svelamento della propria identità.

Questa, schematicamente, la distribuzione delle battute nei mss., nell'*editio princeps*, in Robortello, Vettori, Tournebus, Page e West:

v.	M	Ma	Asul.	Rob.	Turn.	Page=West
212-13	-	nulla nota	CO.	CO.	OR.	OR.
214		nulla nota	CO.	EL.	OR.	EL.
215	-	nulla nota	CO.	CO.	OR.	OR.
216	-	nulla nota	CO.	EL.	EL.	EL.
217	-	nulla nota	CO.	CO.	OR.	OR.
218		nulla nota	CO.	EL.	EL.	EL.
219	OR.	nulla nota	OR.	OR.	OR.	OR.
220	-	nulla nota	EL.	EL.	EL.	EL.
221	-	nulla nota	OR.	OR.	OR.	OR.
222	-	nulla nota	EL.	EL.	EL.	EL.
223	-	nulla nota	OR.	OR.	OR.	OR.
224	-	nulla nota	EL.	EL.	CO.	EL.
225-34	-	nulla nota	OR.	OR.	OR.	OR.
235	EL.	nulla nota	EL.	EL.	EL.	EL.

In Robortello il Coro pronuncia i vv. 211 s., 215, 217, mentre Elettra i vv. 214, 216, 218, cosicché la scena si ricollegli a quella precedente: nei vv. 164-81 il Coro ignora a chi appartenga la ciocca di capelli (v. 175: «di quali chiome? È questo che desidero sapere»), mentre Elettra, pur incerta e sconvolta, subito desidera che provenga dal capo del fratello. Nella *rhexis* dei vv. 183-211 la fanciulla, scartata la possibilità che

²⁰ Robortello porta ad esempio i luoghi in cui nell'*Edipo Re* il Coro canta con Edipo, affermando che se pure l'*artificium* di Sofocle è sommo, in questa parodo per due volte si infrange la norma, da un lato perché, secondo la sua interpretazione il Coro dovrebbe parlare e non cantare in questa parte della tragedia, dall'altro perché i fanciulli, per la loro debolezza, non possono adempiere alla funzione che conviene al Coro, cioè quella del *consilium dare* (cf. *Explic.* 122-23); sul τὸ συναγωνίζεσθαι, cf. *Poet.* 1425b.19-25 e 1456a.25-7, commentati, rispettivamente, in *Explic.* 118-25 e 219-22.

la madre potesse aver tagliato la ciocca, spera che questa appartenga ad Oreste; e, dopo aver scorto le impronte dei piedi, somiglianti alle sue, sente la ragione venire meno (v. 211: «ma mi minaccia lo spasmo del tormento e la perdita del senno»). A questo punto, prenderebbe di nuovo la parola il Coro (Tornebus e gli editori moderni introducono invece Oreste), ma questa volta, a differenza della precedente sticomitia, con parole rassicuranti: «prega per il resto di ottenere buona sorte, annunciando agli dei che le preghiere hanno avuto compimento» (v. 212 s.); «tu vedi ormai proprio chi prima pregavi» (v. 215), «io so che andava ad Oreste il tuo ammirato stupore» (v. 217). Solo a questo punto Oreste si manifesta, così come evidenzia il sintagma deittico ὄδ' εἰμί (v. 219).

Ci troviamo dunque di fronte a due interpretazioni differenti della costituzione del dialogo scenico: da una parte Robortello e Vettori fanno entrare in scena 'a sorpresa' Oreste, dall'altra Tournebus e tutti gli altri editori preferiscono che il figlio di Agamennone sia già in scena dal v. 212, ancora non riconosciuto dalla sorella, palesando apertamente la propria identità solo al v. 219.

Tale scelta editoriale di Robortello (e Vettori) privilegia l'aspetto dell'*admiratio* che poteva essere suscitata nel pubblico, rispetto all'effetto di ironia prodotto da un Oreste, che, già in scena ma non riconosciuto, pronunciasse i versi della sticomitia.

Ancora, l'attribuzione al Coro – e non ad Oreste – delle battute in sticomitia risponde coerentemente alla caratteristica del τὸ συναγωνίζεσθαι, così come inteso da Robortello: nel momento in cui Elettra manifestava la propria debolezza (v. 211), il Coro interviene nell'azione per sostenerla e rassicurarla.

Il *kommos* senza θοῆνος corale

Nel *kommos* delle *Coefore* viene quasi del tutto escluso il Coro, che pronuncia solo i versi iniziali del canto. Tale esclusione pare anche qui determinata dalla convinzione che il ruolo del Coro sia quello di sostenere gli eroi positivi e biasimare quelli malvagi, attraverso il *consilium* e non il pianto. Anche altrove versi che generalmente sono assegnati al corifeo vengono invece attribuiti, a costo di forzare il testo, ad altri personaggi per evitare il θοῆνος corale²¹ e, specularmente, sezioni in cui si sostengono gli eroi sono attribuite al Coro²².

Nel *kommos* stampato da Robortello sono assegnati al Coro solamente i versi iniziali (306-31)²³, in cui viene enunciata la legge della vendetta stabilita da Δίκη, mentre di seguito il lamento è distribuito tra i due fratelli in maniera da riservare alle battute pronunciate da Elettra un numero proporzionalmente maggiore di versi

²¹ Così in *Cho.* 931-5 e 1016-20.

²² Cf. *Cho.* 212-35, 479-584, 1010-5.

²³ L'attribuzione al Coro del v. 306 da parte di Robortello è correttamente segnalata nell'apparato critico di West.

rispetto a quelli cantati da Oreste²⁴.

Nelle sequenze attribuite ad Elettra si può individuare una costante alternanza tra insicurezza²⁵ e volontà di vendetta²⁶; solo nelle parole conclusive del canto la fanciulla giunge ad una ferma e sicura consapevolezza²⁷. Lo stato d'animo di Elettra pare iscriversi in una sorta di *Ring-komposition* compresa tra lo sgomento iniziale (τὶ τῶν δ' εὖ τί δ' ἄτερ κακῶν;) e la certezza finale che il rimedio ai mali deve giungere da lei ed Oreste insieme (vv. 471-74).

Stupisce, però, l'assenza del Coro in quello che, al v. 423, Elettra chiama esplicitamente un *kommos*, cioè un canto comune tra attori e Coro (κοινὸν θρηνην χοροῦ), come lo definisce Aristotele in *Poet.* 1452b.20-4. Se è vero che anche nell'edizione aldina non compare il Coro (e il ms. riporta solo alcune *lineolae* che comunque non esplicitano quale personaggio prenda la parola) e che lo scoliaste al lemma ἐν μέρει (v. 332) intendeva κατὰ διαδοχὴν, ὡς καὶ τοῦ ἀδελφοῦ²⁸, ciò non può costituire un argomento per considerare l'esclusione del Coro dal lamento come un fatto non intenzionale e non fondato su delle considerazioni critiche.

Evidentemente, secondo quanto emerge dall'analisi della *Poetica*, Robortello deve aver riconosciuto come conformi al Coro solamente vv. 306-31²⁹ e non gli altri in cui si avvicendano il lamento di Oreste ed Elettra: nella parte iniziale del canto sono infatti concentrate, dopo l'invocazione iniziale alle Moire, ben cinque *sententiae*³⁰ che esemplificano la legge della giustizia e che dunque possono essere ascritte alla funzione didascalica del Coro³¹, mentre le sequenze successive non erano avvertite come confacenti al suo ruolo. Al v. 335, d'altra parte, Oreste nomina il θρηνης chiamandolo esplicitamente δίπαις, dunque ascrivendone l'esecuzione a se stesso e ad Elettra. Stupisce, ancora, come nello stesso anno l'edizione di Tournebus offrisse un'interpretazione sostanzialmente differente del *kommos*: nelle edizioni moderne, infatti, molte delle attribuzioni al Coro si devono al filologo

²⁴ Dopo lo scambio iniziale di pochi versi ciascuno (Elettra vv. 332 s. ed Oreste vv. 334-7), Oreste canta i vv. 339-54 (16 versi) ed Elettra i vv. 355-81 (26 versi); successivamente ad Oreste sono assegnati i vv. 382-405 (23 versi), e ad Elettra i vv. 406-33 (30 versi). Ancora, Oreste si inserisce nel lamento con i soli vv. 434-8 (5 versi), cui segue il lungo pianto di Elettra ai vv. 439-78 (39 versi), che concludono il *kommos*. Forse Robortello avvertiva come eccessivamente ridotto lo spazio concesso alla fanciulla nella tragedia eschilea, rispetto all'*Elettra* sia di Sofocle che di Euripide.

²⁵ Cf. per esempio nei vv. 338 («Cosa è bene, cosa senza mali»), 409-14 («Dove rivolgersi, Zeus? Di nuovo è scosso il mio cuore ascoltando questo pianto, e allora sono senza speranza, mi si annerano le viscere ascoltando la parola»), 418 («Cosa dire cogliendo nel segno?»).

²⁶ Cf. i vv. 367-9 e 375 ss., che, se pure di difficile interpretazione a causa del cattivo stato del testo, introducono il tema della vendetta.

²⁷ Cf., per esempio, i vv. 471 ss.

²⁸ Lo scoliaste pare dunque intendere che il canto sia alternato tra Elettra ed il fratello.

²⁹ Come nota West nel suo apparato critico il v. 306 è stato attribuito al Coro proprio da Robortello.

³⁰ Cf. vv. 309 s.: «In cambio di una lingua che odia una lingua che odia sia il prezzo», 312 s.: «e in cambio di un colpo che uccide un colpo che uccide si paghi», 320: «Alla tenebra è opposta la luce», 324 s.: «la mascella feroce del fuoco non doma la mente di chi è morto», 327 s.: «chi muore viene pianto, chi danneggia si rivela».

³¹ Lo stile dei versi è elevato e marcato dalla frequenza delle figure retoriche, fra cui la più evidente è il doppio poliptoto, di cui il secondo è in chiasmo: v. 309 s. ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ γλώσσα, v. 312 πλῆγῆς φονίας φονίαν πλῆγῆν.

francese³², le altre risalgono invece a Hermann³³ e a Müller³⁴.

Il problema del ruolo del Coro nella tragedia riveste un'importanza fondamentale nel giudizio sull'edizione robertelliana, da una parte perché evidentemente le attribuzioni di battuta costituiscono l'elemento portante della struttura del testo drammatico, dall'altra perché la riflessione sulla presenza scenica del Coro porta a riconsiderare radicalmente il fine ultimo della poesia tragica, dal momento che esso, come afferma Robertello, è depositario del patrimonio di *sententiae* che deve sostenere gli eroi nell'azione.

Personaggi 'economici'

Per quanto concerne gli altri personaggi, essi risultano costruiti in modo tale che i versi a loro attribuiti rispondano ad un'istanza di 'economicità' delle battute, intese come funzionali e organiche al ruolo dei personaggi nel contesto dell'intreccio: i vv. 281-310 dell'*Agamennone*, che descrivono i segnali di fuoco, generalmente attribuiti a Clitemestra, sono assegnati al φύλαξ che all'inizio del dramma è appostato sul tetto del palazzo proprio per darne notizia, mentre in *Cho.* 657 la battuta è attribuita al παῖς che poco prima Oreste chiamava a gran voce (gli editori moderni introducono un οἰκέτης); nel secondo episodio della stessa tragedia, i preparativi per l'accoglienza degli ospiti sono fatti descrivere da una θεράπεινα e non da Clitemestra. Robertello, inoltre, in vari casi preferisce attribuire ai personaggi lunghe *rheseis*, piuttosto che sezioni più brevi di versi, in modo che si assista sulla scena ad una certa evoluzione dei caratteri. È il caso del *kommos* delle *Coefore* e soprattutto di *Cho.* 479-513, i cui versi paiono organizzati per 'costruire' lo sviluppo del carattere di Elettra, che da fanciulla smarrita all'inizio del dramma diviene feroce sostenitrice della vendetta³⁵.

In funzione di un analogo intento, il numero dei versi riservati ad Oreste nella parte finale delle *Coefore* è notevolmente maggiore di quanto non ammettano generalmente gli altri editori: è lui a cantare per intero il secondo stasimo, così da focalizzare l'attenzione principalmente sul suo modo di percepire e vivere l'azione. Viene introdotto, inoltre, a parlare di se stesso in terza persona³⁶, in modo che emerga il suo punto di vista non solo riguardo all'azione, ma anche riguardo al suo ruolo nello sviluppo della trama. Ed ancora, l'immissione nel testo, già nel principio delle *Coefore* (v. 284, di cui oltre), del tema delle Erinni di Clitemestra e, conseguentemente, della piena consapevolezza dell'eroe della persecuzione cui andrà incontro, pare funzionale all'accrescimento del *pathos* del protagonista.

³² Cf. vv. 324, 340, 372, 385.

³³ Cf. vv. 400, 410.

³⁴ Cf. vv. 423, 439, 451.

³⁵ Robertello, in questa sequenza di versi, attribuisce i vv. 486-5143 interamente ad Elettra (nelle edizioni moderne i versi sono alternati tra i due fratelli), in modo che sia solo lei a rievocare l'efferato assassinio del padre e ad invocare con insistenza la vendetta.

³⁶ Cf. *Cho.* 931-5.

L'anticipazione delle Erinni di Clitemestra

I versi in cui viene descritto l'oracolo di Apollo (vv. 269-90), generalmente intesi come riguardanti per intero le pene conseguenti al non perseguire gli assassini di Agamennone, sono editi in modo che il *χρησμός* consti sostanzialmente di due parti, una in cui vengono descritte le pene che Oreste soffrirà se venisse meno al dovere di vendicare il padre (vv. 269-81), l'altra in cui vengono evocati i supplizi causati dalle Erinni della madre (282-90). Ciò in virtù della strana congettura *ἐκ τῶν πατρῶων αἱμάτων* al v. 284³⁷. Tralasciando in questa sede i cospicui problemi suscitati dal passo³⁸, è interessante segnalare che la congettura non è legittimata da un'incongruenza testuale, e dunque deve essere scaturita da altre motivazioni. Tutti i codici (e gli editori) hanno infatti *ἐκ τῶν πατρῶων αἱμάτων*, che è coerente e non suscettibile di correzione, dal momento che Oreste sta riferendo le pene cui andrà incontro se non vendicasse il padre (*εἰ μὴ μέτεμι τοῦ πατροῦς αἰτίους* v. 273). La menzione delle Erinni materne, pertanto, non può che essere ascritta alla volontà di modificare in maniera importante la struttura del dramma: Oreste, il quale deve adempiere all'ingiunzione di vendicare il padre – pena la sua stessa vita – è consapevole, nella prospettiva di Robortello, sin da questo momento anche dei mali cui andrà incontro quando avrà obbedito all'oracolo, mali causati, appunto, dalle Erinni di Clitemestra, *ἐκ τῶν πατρῶων αἱμάτων*, e descritti nei versi seguenti.

In questo modo i versi successivi accrescono la drammaticità della scelta di Oreste, le cui parole («Non bisogna avere fiducia in oracoli simili? E se anche non ne avessi, l'azione va compiuta, perché molti desideri coincidono, gli ordini del dio ed il grande dolore per mio padre»)³⁹, suonano più gravi alla luce della correzione al v. 284, perché l'oracolo di Apollo, sin dal principio della tragedia, ha già proclamato per intero all'eroe tragico il destino di sofferenza cui egli deve conformarsi, adempiendo il dovere di uccidere la madre, atto giusto e criminoso insieme.

Clitemestra non in scena

Nelle *Coefore* Clitemestra entra in scena soltanto al v. 885 per pronunciare le parole disperate della sticomitia con Oreste (vv. 885-930), e supplicarlo a non uccidere chi l'ha allattato; ma per ritardare la comparsa del personaggio in scena, Robortello assegna alcuni versi, generalmente attribuiti alla regina, alla *θεράπεινα*: sono le sequenze in cui vengono accolti Oreste e Pilade nella casa (vv. 668-73), e i versi in cui viene piana la supposta morte di Oreste (vv. 691-9).

Da un lato, dunque, i versi generalmente assegnati a Clitemestra nel secondo episodio potevano essere avvertiti come non adeguati al grande personaggio che emerge dalla scena altamente patetica che si svolge prima della sua uccisione

³⁷ Unitamente alla correzione Robortello segna delle pause interpuntive volte a separare il discorso in due parti distinte.

³⁸ Il testo è di difficile lettura, soprattutto per i vv. 284-5; cf. Garvie 1986, 116: «Attempts to make sense of the transmitted text have been unsuccessful»; alcuni editori (tra cui Page e West), seguendo il suggerimento di Dobree, segnalano una lacuna tra i vv. 284 e 285. Sull'analisi riguardo al passo, cf. Citti 2006, 93-5.

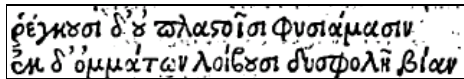
³⁹ Cf. vv. 298-300.

all'interno del palazzo, dall'altro l'ingresso in scena della terribile regina, procrastinato sino al v. 885, ne accresce la grandiosità: questa è costantemente evocata nelle parole degli altri personaggi, e in alcuni punti Robortello corregge il testo per amplificare l'inquietudine suscitata dalla regina⁴⁰ che, pur non in scena, incombe sulla casa di Argo.

La metafora ardita e l'effetto di 'straniamento'

Anche a livello più propriamente testuale l'*Orestea* di Robortello, per quanto poco ortodossa alla luce dell'ecdotica moderna, mostra in primo luogo il carattere dell'originalità. L'*obscuritas*, riconosciuta come tratto caratterizzante la poesia di Eschilo, viene enfatizzata. Le soluzioni testuali, a volte delle vere e proprie *agudezas*, complicano il dettato, spesso forzandolo, e mostrano un certo compiacimento nel gioco di rimandi a passi paralleli e nell'interpretazione dotta di termini ed espressioni rare e difficili, che conferiscono all'edizione quel tratto di peculiarità distintiva nel paragone con le edizioni coeve.

In questa sede basterà segnalare il caso di *Eum.* 53 s. di cui si riporta la fotografia della stampa rinascimentale del testo⁴¹:



ῥέγκουσι δ' οὐ πλαστοῖσι φυσιάμασιν,
ἐκ δ' ὀμμάτων λοίβουσι δυσφολῆ βίαν

«ma russano esalando non finti soffi
mentre dagli occhi libano violenza ripugnante di squame»

53 πλαστοῖσι **MMaRob.** πλατοῖσι **Elmsley**

54 λοίβουσι δυσφιλή δία **M** λοίβουσι δυσφολή δία **Ma cod. pervet.** λοίβουσι δυσφολή βίαν
Rob. (Soph.) λοίβουσι δυσφιλή βίαν **Turn. Vict.** λίβα **Burges**

La Pizia descrive la terrificante immagine delle Erinni che dormono adagiate sui seggi presso l'ὄμφαλος; più mostruose e ripugnanti delle Gorgoni e delle Furie, esse «russano esalando soffi repellenti e dagli occhi stillano sgradevoli umori» (vv. 52 ss.). Così il testo generalmente invalso, con le congetture ai vv. 53 e 54 πλατοῖσι (Elmsley) e λίβα (Burges).

Robortello, invece, conserva πλαστοῖσι e δυσφολή del suo codice, accoglie la correzione βίαν del suo allievo Sophianòs in luogo del tràdito δία (così anche in Tournebus e Vettori) e congetture λοίβουσι, conferendo ai versi un senso notevolmente diverso:

⁴⁰ La menzione al v. 284 delle Erinni di Clitemestra e un'altra congettura al v. 315 (ὄ μάρτερ αἰνόματερ), ne rendono da subito grandiosa la presenza.

⁴¹ Nel conciso apparato critico che segue la sigla **Ma** indica il ms. Laurenziano S. Marco 222, il cui apografo, segnalato come **cod. pervet.**, era il testo effettivamente usato da Robortello.

1) In primo luogo risulta problematico quale significato attribuire al sintagma οὐ πλαστοῖσι φουσίμασιν. L'espressione potrebbe essere stata intesa da Robortello in contrapposizione con il v. 50 (εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας): se la Pizia in precedenza aveva già visto dipinte le Arpie, adesso sente *in presentia*, veri e non finti, i soffi delle Erinni, cosicché l'espressione varrebbe «con non finti soffi». Tuttavia, πλαστά in Esichio e in Fozio, *ante correctionem*, è glossato con προσπελαστά «cui ci si può avvicinare»⁴², cosicché si potrebbe pensare che Robortello attribuisse all'aggettivo tale valore («soffi repellenti») ⁴³. Gli editori successivi accolgono la correzione di Elmsley πλατοῖσι, parallelamente alla correzione anche i lemmi di Esichio e Fozio, in modo da restituire la corretta corrispondenza semantica tra la glossa e il lemma nei due lessici e da ristabilire il verso eschileo evidentemente preso in considerazione da questi. 2) Per quel che riguarda il v. 54, λoίβω non è attestato in letteratura⁴⁴, ma richiama immediatamente la λoιβή, la libagione⁴⁵; Robortello, dunque, costruisce un'immagine più complessa rispetto a quella di partenza: le mostruose Erinni non 'stillano' (λείβουσι) lacrime dagli occhi, ma offrono come offerta votiva (λοιβούσι) la loro violenza⁴⁶. Suggestiva l'idea dell'offerta dovuta alla divinità infera, l'effetto del traslato è più articolato, associando elementi assai distanti fra di loro (gli occhi, la libagione, la violenza). L'arditezza del dettato metaforico si complica ulteriormente con δυσφολῆ del ms. che poteva essere corretto facilmente in δυσφιλής, non raro nella lingua eschilea⁴⁷ e soprattutto attestato in *Cho.* 1058 (di cui oltre). Il trådito δυσφολῆ è *hapax* – ma il tipo di composto è frequente in Eschilo⁴⁸ – e rimanda alla sfera semantica della φολῖς, la squama dei rettili⁴⁹; associato a βίαν, crea l'immagine della «libagione

⁴² Cf. Hesych. π 2466 H. e Phot. π 432.14. Entrambi i lemmi, come segnalano i rispettivi editori, sono stati corretti con l'espunzione della sibilante sulla base del passo eschileo: πλα[σ]τὰ προσπελαστά (Aesch. Eum. 53?).

⁴³ Robortello leggeva l'edizione rinascimentale di Esichio, dunque πλαστά: προσπελαστά; mentre il dizionario disponibile in età rinascimentale, il *Lexicum Crastonis*, riporta il valore coerente di *ficus*. Il fatto che Robortello conservi πλαστά, e la sua predilezione per il gioco di richiami interni al testo, fa supporre che intendesse quest'ultimo significato.

⁴⁴ Si trova una forma λoίβω solo in Cherobosco, utilizzata per spiegare la formazione dei nomi da diverse radici arofoniche: Λίβανον παρὰ τὸ λoίβω καὶ γὰρ συναλιφῆ ἀπὸ τοῦ ἀλείφω·εἰσὶ δὲ τινα ὀνόματα ἀπὸ ῥημάτων γινόμενα ἅτινα οὐ φυλάττουσι τὴν τοῦ ῥήματος γραφήν, ὡς ἐπιτοπλεῖστον·οῖον, πείθω, πιθανός·λείβω, λίβανος (cf. Choerob. 1.234.30 C.).

⁴⁵ Il *LSJ* 1060 s.v. λoιβή riporta il significato originario di “drink-offering” attestato in Omero (cf. *Il.* 4. 49, 9. 500, 24. 70, *Od.* 9. 349) e quello, più frequente, che equivale a σπονδή (cf. *Pind. N.* 11. 6, *Soph. El.* 52, *Eur. IT* 164). I lessici antichi sono concordi nell'intendere σπονδή, θυσία (Zon. λ 1316. 29 T., Phot. 229. 24 P., Hesych. λ 1228 L., *Suda* λ 749 A.).

⁴⁶ Dumortier 1975, 221 intende che l'azione delle Furie (λείβουσι δυσφιλή λίβα) sia rivolta agli dei inferi.

⁴⁷ Δυσφιλής ricorre in *Ag.* 1232 e 1641 (sconosciuti a Robortello), *Cho.* 624, 637, 1058. Cf. *Italie* 1955, 80.

⁴⁸ Cf. *Italie* 1955, 78-80.

⁴⁹ Il termine indica propriamente la pelle, cf. Hesych. φ 729 S. φολῖς· λεπὶς καὶ σύριγγς πολυκάλαμος, e dunque le squame dei rettili: cf. *Arist. HA* 490b 22, *PA* 691a 16, *A. R.* 1. 221, e *Suda* φ 564 A. φολῖς· τὸ τοῦ θώρακος, Zon. φ 1819.4 T. (=EM 795.5 Gaisf.) φολίδες· αἱ λεπίδες τοῦ ὄφρος παρὰ τὸ λέπω, λεπὶς, ὑπερθέσει πολὶς, καὶ τροπή τοῦ π εἰς φ φολῖς. καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ μικρὰ περὰ.

ripugnante di squame», con un accostamento originale dei termini del traslato, ma allo stesso tempo coerente, perché le Erinni sono comunemente rappresentate in forma di rettile (cf. *Eum.* 128 δεινῆς δρακαίνης) e, proprio nel verso precedente, attraverso il ricorso a termini che dovevano essere avvertiti come aderenti al loro aspetto animale⁵⁰.

Gli occhi delle Erinni, quindi, con un'espressione che evoca la sfera del tatto e della vista (le squame), ma anche del suono e dell'olfatto (cf. il v. 53 ῥέγκουσι δ' οὐ πλαστοῖσι φυσιάμασιν), producono un'immagine di orrore e di violenza difficile da spiegare analiticamente, ma potentemente espressiva: dal punto di vista retorico, i due *hapax* e il ripetersi del timbro scuro [o] – ottenuto con λοίβουσι e δυσφολῆ – elevano la dizione, mentre dal punto di vista semantico la metafora è maggiormente pregnante.

L'espressione, a prima vista ardua, si può tuttavia paragonare, per l'accostamento di termini lontani tra loro nel traslato e per l'idea dell'accumularsi di sensi differenti della percezione, a quella del v. 253 «mi sorride un odore di sangue umano»⁵¹, messa in bocca alle Erinni, quando hanno sentore dell'avvicinarsi di Oreste.

L'immagine degli occhi delle Erinni ricorreva in *Cho.* 1058 κάξ ὀμμάτων στάζουσι αἶμα δυσφιλές «stillano dagli occhi sangue ributtante», di cui questo verso, così come inteso, pare proporre una *variatio*: λοίβουσι (rispetto a στάζουσι) e δυσφολῆ βίαν (rispetto a αἶμα δυσφιλές) accrescono il senso di terrore suscitato dalle Erinni, attraverso una maggiore ricercatezza lessicale e arditezza metaforica. Le Erinni, già mostruose alla vista di Oreste, adesso lo sono ancora di più nella diffusa rappresentazione della Pizia, che le descrive dormienti accanto al giovane⁵².

Così il testo, pur difficile, non risulta tanto incoerente con la *lexis* che Robortello attribuiva all'*horridus usque ad vitium* Eschilo.

L'*Orestea* di Robortello, di cui qui si è voluto accennare solo riguardo ad alcune scelte editoriali esemplificative, appare dunque un'*Orestea* molto peculiare rispetto a quella 'contemporanea, che si è formata e discussa, nelle sue grandi linee, a partire dall'immenso lavoro filologico di Hermann. Il punto di vista di Robortello è certamente in molti casi errato, influenzato dalla lettura rinascimentale aristotelica e dalla ricerca costante di originalità, tuttavia ha il merito di testimoniare un altro modo di percepire la poesia eschilea, riproponendo un dialogo importante tra le nostre acquisizioni in fatto di filologia, le fonti manoscritte e la più antica tradizione a stampa.

Barcelona

Maria Cecilia Angioni

⁵⁰ Riguardo al v. 53, ῥέγκω occorre, riferito ai cavalli, in [Eur.] *Rh.* 785, mentre φυσίαμα rinvia a φυσιάω, riferito in Omero all'ansito o al sibilo degli animali (cf. *Il.* 4.227, 16.506 di cavalli, in Hes. *Sc.* 211 [ἀναφυσιάω] del delfino, in Opp. *Cyn.* 3.439 del serpente); cf. Francobandiera 2008.

⁵¹ Cf. v. 253 ὁσμὴ βροτείων αἱμάτων με προσγελά.

⁵² Riguardo all'ingresso in scena delle Erinni, cf. Taplin 1977, 369-74: le Furie, dapprima rievocate solo nella parole della Pizia e di Apollo, poi udite dal fantasma di Clitemestra (vv. 117-39), farebbero il loro ingresso solo dal v. 140, attraverso, dunque, un forte impatto uditivo e visivo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Carlini 1969

A. Carlini, *L'attività filologica di Robortello da Udine*, AAUd, s. 7, 1966-69.

Citti 2006

V. Citti, *Studi sul testo delle Coefore*, Amsterdam 2006.

Donadi 1970

F. Donadi, *Un inedito del Robortello: la "Praefatio in Tacitum"*, Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, 82, parte III, 299-321.

Donadi 2001

F. Donadi, *Francesco Robortello da Udine*. Convegno internazionale, Trento, 5-7 ottobre 2000, Lexis 19, 2001, 79-91.

Francobandiera 2008

D. Francobandiera, *I gemiti delle Erinni: Aesch. Eum. 117-130*, QUCC 90 2008, 89-98.

Galistu 2006

A. Galistu, *L'Eschilo di Tournebus*, Amsterdam 2006.

Garvie 1986

A.F. Garvie, *Aeschylus Choefori*, Clarendon Press, Oxford 1986.

Grendler 1975

P. F. Grendler, *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540 – 1605*, in *J Mod.Hist.*, 47, 1975, I, 48-65.

Grendler 1981

P. F. Grendler, *Culture and Censorship in late Renaissance Italy and France*, Londra 1981.

Gruys 1981

J.A. Gruys, *The Early Printed Editions (1518-1664) of Aeschylus, a Chapter in the Classical Scholarship*, Nieuwkoop 1981.

Hexter 1998

R. Hexter, *Aldus, Greek, and the Shape of the Classical Corpus*, in *Aldus Manutius and Renaissance Culture* (a cura di S. Zeidberg), Firenze 1998.

Italie 1955

G. Italie, *Index Aeschyleus*, E. J. Brill, Leiden 1955.

Mund-Dopchie 1984

M. Mund-Dopchie, *La survie d'Eschyle à la Renaissance. Editions, traductions, commentaires et imitations*, Louvain 1984.

Maria Cecilia Angioni

Mund-Dopchie 1990

M. Mund-Dopchie, *Les Premières étapes de la découverte d'Eschyle à la Renaissance*; in *dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*, Atti del convegno internazionale di Trento 22-23 ottobre 1990, a cura di E.V. Maltese, Napoli 1992, 321-42.

Smith 1975

O.L. Smith, *Studies in the scholia of Aeschylus*, in *Mn*, suppl. 37, 1975.

Spingarn 1905

I.E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento* (saggio sulle origini dello spirito critico nella cultura moderna), Bari 1905

Strinati 2005

G. Strinati, *Poesia e Storia nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele, la tradizione interpretativa del capitolo nono*, tesi di dottorato dell'Università di Padova, ciclo XVII, 2005.

Taplin 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Cambridge 1977.

Trabalza 1915

G. Trabalza, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano 1915

Weinberg 1953

B. Weinberg, *From Aristotle to Pseudo-Aristotle*, *Comparative Literature* 5, 1953, 2, 97-104.

Weinberg 1970

B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza 1970 (1961), II voll. (*A History of literary classicism in the Italian Renaissance*).

Francesco Robortello

Adn.: Francisci Robortelli Utinensi, *Variorum locorum Adnotationes tam in Graecis quam in Latinis auctoribus*, Venetiis apud J. Baptistam a Burgophranco Papinsem 1543.

Explic.: Francisci Robortelli Utinensi, *Explicationes in primum librum Aristotelis de Arte poetica*, Florentiae in officina Laurentii Torrentini DUCALIS Typographi, 1548.

Abstract. Robortello edited in 1548 (Venice) a commentary to Aristotle's *Poetica*, which started a long and deep polemic between the most important Renaissance's scholars; the statements about Aristotle's words – which often became an autonomous thought about the drama – clearly underline the Aeschylus' edition (1552) on two levels, in the construction of the plot (the particular Chorus' role in the Tragedy, the use of entrances or exits of the characters, etc.), and in the building of what Robortello regards as the proper Aeschylus's style (an archaic and complicated style, enriched by an original use of the *metaphorai*). So, the Robortello edition seems to be very original compared to the others of the Renaissance and the moderns ones, giving a particular point of view in the general consideration of the Aeschylus' dramas. Moreover, the drama's editorial story seems to be very complicated: Robortello was the first to separate the *Agamemnon* from the *Choephoroi*. So, the *Oresteï*.

Keywords. Robortello, Aristotles' *Poetica*, metaphors.