

SUL FR. 14 DI CHEREMONE

Cheremone fu certamente uno degli autori più rappresentativi del teatro tragico del IV secolo; la nostra conoscenza di lui è limitata a pochi frammenti (poco più di 70 versi in totale) e ad alcune considerazioni, lusinghiere, di Aristotele. Testimonianze e frammenti sono raccolti al n. 71 dell'edizione dei *TrGF* di Snell¹.

Il fr. 14 Snell (= 14 Nauck²) è il più lungo che abbiamo (17 versi) e contiene molti elementi che gettano luce sull'arte di questo poeta: è stato studiato in particolare da C. Collard² e, successivamente, da G. Xanthakis-Karamanos³. Credo tuttavia opportuno ritornarci di nuovo, per fare qualche ulteriore osservazione e precisazione.

I versi di Cheremone sono citati da Ateneo che, in 13.608BC⁴, li introduce con una importante didascalia:

καὶ ὑμῖν δέ, ὦ ἐταῖροι, λέγω ὅτι οὐδέν ἐστιν ὀφθαλμῶν οὕτως εὐφραντικὸν ὥς γυναικὸς κάλλος. ὁ γοῦν τοῦ τραγικοῦ Χαιρήμονος Οἰνεὺς περὶ παρθένων τινῶν διηγούμενος ὧν ἐθεᾶτό φησιν ἐν τῷ ὁμωνύμῳ δράματι· κτλ.

Per questo Snell, nella sua edizione dei frammenti dei tragici, pubblica così il frammento:

OINEΥΣ περὶ παρθένων τινῶν διηγούμενος ὧν ἐθεᾶτο (sc. μαινάδων?)
ἔκειτο γὰρ ἢ μὲν λευκὸν εἰς σεληνόφωσ
φαίνουσα μαστὸν λελυμένης ἐπωμίδος,
τῆς δ' αὖ χορεία λαγόνᾳ τὴν ἀριστεράν
4 ἔλυσεν· γυμνὴ δ' αἰθέρος θεάμασιν
ζῶσαν γραφὴν ἔφαινε, χρῶμα δ' ὄμμασιν
λευκὸν μελαίνης ἔργον ἀντηγύει σκιᾶς.
ἄλλη δ' ἐγύμνου καλλίχειρας ὠλένας,

¹ B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 1, Göttingen 1971 (1986²); cfr. anche A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (1889²), Suppl. adiecit B. Snell, Hildesheim 1964.

² C. Collard, *On the Tragedian Chaeremon*, “JHS” 90, 1970, 22 ss.

³ G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Atene 1980, 71 ss.

⁴ Per il testo di Ateneo, oltre alle edizioni di A. Meineke (vol. III, Lipsiae 1859) e di G. Kaibel (vol. III, Lipsiae 1890), vd. Athenaeus, *The Deipnosophists*, with an English translation by C. B. Gulick, vol. VI, London–Cambridge Mass. 1937 (= 1980). Si veda inoltre: Ateneo di Naucrati, *Il banchetto dei sapienti*. Libro XIII, *Sulle donne*, a cura di E. Cavallini, Bologna 1998 (2001²); Ateneo, *I Deipnosophisti. I dotti a banchetto*, trad. di AA.VV. su progetto di L. Canfora, Roma 2001 (il libro 13 è tradotto e commentato da M.L. Gambato).

- 8 ἄλλης προσαμπέχουσα θῆλυν αὐχένα.
 ἢ δὲ ῥαγέντων χλανιδίων ὑπὸ πτυχαῖς
 ἔφαινε μηρόν, κάξεπεσφραγίζετο
 ὥρας γελώσης χωρὶς ἐλπίδων ἔρω.
 12 ὑπνωμένοι δ' ἐπιπτον ἐλενίων ἔπι,
 ἴων τε μελανόφυλλα συγκλῶσαι πτερὰ
 κρόκον θ', ὃς ἡλιῶδες εἰς ὑφάσματα
 πέπλων σκιᾶς εἶδωλον ἐξωμόργνυτο,
 16 ἔρση δὲ θαλερὸς ἐκτραφεὶς ἀμάρακος
 λειμῶσι μαλακοὺς ἐξέτεινεν αὐχένας.

Propongo anzitutto, per comodità del lettore, una mia ipotesi di traduzione, che introduce sinteticamente nei vari problemi che il testo ci pone.

- “Una (fanciulla) era distesa e bianco al chiar di luna
 mostrava il seno, sciolta la spallina della veste;
 di un'altra invece il movimento della danza il fianco sinistro
 4 aveva liberato e nuda mostrava alla vista del cielo
 una pittura vivente: la sua pelle riluceva bianca
 allo sguardo, effetto di ombra oscura.
 Un'altra aveva nude le braccia dalle belle mani
 8 ed abbracciava il collo delicato di un'altra.
 Questa sotto i lembi della mantellina strappata
 mostrava una coscia, e traspariva il sigillo
 di un amore senza speranze dalla sua ridente gioventù.
 12 Nel sonno ricadevano sulla calaminta,
 schiacciando le piume delle viole dai neri petali
 e il croco, che imprimeva sui tessuti dei pepli
 l'immagine solare di un'ombra,
 16 e la florida maggiorana, nutrita dalla rugiada,
 distendeva i suoi molli steli sui prati⁵.

Vorrei ora prendere in esame alcuni punti particolarmente significativi del passo.

1. L'aggettivo λευκόν è riferibile sia a μαστόν che a σεληνόφως (che è un *hapax*): a me sembra molto più efficace, dal punto di vista coloristico – in un brano che tende a porre in forte evidenza i giochi pittorici e chiaroscurali –, cogliere il valore pregnante della posizione dell'aggettivo, e intenderlo come riferito a μαστόν, ma predicativo dell'oggetto retto da φαίνουσα, anticipato ed accostato ad εἰς σεληνόφως per effetto espressivo. Intendendo

⁵ Traduco per completezza il testo di Snell, ma, invece di μαλακούς (correzione di Wilamowitz) preferirei accogliere μαλακοῖς (correzione di Grotius) per il trådito μαλθακοῖσιν e tradurre quindi: “distendeva sui morbidi prati i suoi steli”. Vd. oltre il commento.

così, si coglie anche un certo parallelismo con l'espressione *χρῶμα.../λευκόν* dei vv. 5-6⁶.

3. *χορεία*: è un accenno importante. È la prima (e forse unica) parola nel brano che allude a ciò che le ragazze hanno fatto prima. Le fanciulle hanno danzato: ma, che tipo di danza? Nessun oggetto tra loro serba traccia della tipologia o del genere; forse Eneo, il personaggio parlante, racconta di aver assistito a quella danza, ma non sappiamo se l'ha descritta nei versi precedenti a quelli citati da Ateneo; più probabilmente, racconta di aver sorpreso nel sonno delle fanciulle e da qualche segno capisce che hanno danzato.

Ma questo non basta ovviamente a definire il carattere di questo gruppo di fanciulle. E questo è il problema che risulta centrale per la corretta interpretazione del passo: chi sono queste fanciulle? *menadi* (come hanno concluso forse un po' frettolosamente molti commentatori del frammento), giovani che vivono all'aria aperta, ninfe, sacerdotesse di un culto connesso in qualche modo con Afrodite?

5-6. È chiaro l'intento del poeta di evidenziare il contrasto tra il candore della pelle della fanciulla rischiarato dalla luna e l'oscurità notturna; meno chiara appare la sintassi e tuttavia pienamente comprensibile attribuendo valore portante alla frase *χρῶμα δ' ὄμμασιν λευκὸν ἀντηύγει*, cui l'espressione *μελαίνης ἔργον σκιᾶς* fa da apposizione; quindi la pelle della fanciulla "riluceva bianca" (ovvero rifletteva il candore della luce lunare, come ben rende il verbo *ἀνταυγέω*) agli occhi dell'osservatore e tale impressione era effetto, *ἔργον*, della oscurità della notte⁷.

9. *ἡ δὲ ῥαγέντων χλανιδίων* è un emendamento di Meineke (ma già il Casaubonus aveva suggerito *ἡ δ' ἐκράγέντων*); il testo trådito di Ateneo, *ἡ δεκλαγεν τῶν χλανιδίων*, è chiaramente corrotto.

χλανίδιον è diminutivo di *χλανίς*, che indica un indumento di lana solitamente indossato come una sorta di sopravveste, spesso anche molto fine e molto femminile: cfr. Herod. 1.195; Eur. *Supp.* 110; Aristoph. *Lys.* 1190. In genere nel linguaggio tragico è evitato l'uso dei diminutivi, ma il termine *χλανίδιον* non implica alcuna connotazione spregiativa⁸: semmai può aiu-

⁶ Gulick, *op. cit.* 227 (seguito da S. A. Barlow, *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, London 1971, 69, e più recentemente dalla Cavallini, *op. cit.* 163 e dalla Gambato, *op. cit.* III 1566), riferiva *λευκόν* a *μαστόν*, ma in funzione attributiva, soluzione di cui non si mostrava convinta la Xanthakis-Karamanos che traduceva: "One was lying in the pale moonlight, her shoulder strap loosed to reveal her breast".

⁷ Nello stesso senso va anche l'interpretazione del passo data da Kannicht, il cui intervento è registrato nell'apparato critico di Snell.

⁸ Cfr. C. Collard, *Euripides. Supplices*, Groningen 1975, ad v. 110.

tarci a definire l'abbigliamento delle fanciulle come non particolarmente pesante, anzi piuttosto leggero (come si ricava anche dalla "spallina sciolta" del v. 2), che fa pensare ad una notte non certamente rigida.

ὕπὸ πτυχαῖς : più che alle pieghe, sarà opportuno pensare ai lembi della mantellina che, scomposti nell'abbandono del sonno, rendono visibile una parte del corpo: cfr. Soph. fr. 494 R. καὶ ξηραλοιφῶν εἵματος διὰ πτυχῶν.

10 s. κάξεπεσφραγίζετο/ ὥρας γελώσης χωρὶς ἐλπίδων ἔρωσ. È sicuramente il passo più controverso del brano. Io credo che χωρὶς ἐλπίδων ἔρωσ debba considerarsi una precisa connotazione della fanciulla appena presentata: a mio avviso, questa nota 'malinconica' crea un effetto di contrasto con la "ridente bellezza giovanile" (ὥρας γελώσης), riproponendo così, in modo estremamente delicato, quel gioco di luci ed ombre già evidenziato nei vv. 1-2, proseguito nei vv. 5 s. e ripreso ancora nei vv. 14 s.⁹.

In tale direzione va anche l'interpretazione della Karamanos, "hopeless love was stamped in the smiling bloom of youth", la quale tuttavia attribuisce a ὥρας γελώσης un valore locativo che difficilmente può avere in unione con il verbo ἐξεπεσφραγίζετο. Se mettiamo in rapporto ὥρας γελώσης con il preverbo ἐξ- (che non sarà un'aggiunta insignificante, se Cheremone ha con essa coniato un verbo nuovo, o comunque rarissimo, attestato solo qui) si può pensare piuttosto che "da" quella bellezza venga a trasparire l'impronta, il segno della presenza di eros, come un'ombra sulla luminosità dell'immagine o una piccola ruga di sofferenza su un volto che è al tempo stesso giovanilmente disteso e sorridente nel sonno.

Poco convincente risulta, a mio avviso, l'interpretazione di Gulick che traduce "and desire for that smiling loveliness was stamped upon my mind, but without hope"; similmente la Gambato: "e in me forte si imprimeva il desio di quel fiore ridente, lungi da ogni speranza"¹⁰. Secondo tale interpretazione χωρὶς ἐλπίδων ἔρωσ sarebbe un sentimento appartenente al personaggio che descrive la scena, cioè ad Eneo: ma niente nel testo autorizza una simile lettura. Infatti i due traduttori inseriscono arbitrariamente un aggettivo ("upon my mind") o un pronome personale ("e in me forte si imprimeva") che in Cheremone non c'è¹¹: in tal modo si attribuisce al parlante un coin-

⁹ Si vedano le osservazioni di Collard, *art. cit.* 33 e di Xanthakis-Karamanos, *op. cit.* 74 s. sulla affinità di queste immagini con la tecnica pittorica dell'età di Cheremone che tende appunto a fare un uso sempre più raffinato dell'ombreggiatura. Vd. anche Gambato, *op. cit.*, vol. III, p. 1566, n.1.

¹⁰ Cfr. anche Cavallini, *op. cit.* 163: "e il desiderio di quella ridente bellezza si imprime in me, senza speranza"; le osservazioni di Collard, *op. cit.* 34 a proposito di ἐξεπεσφραγίζετο non contribuiscono molto al chiarimento del passo.

¹¹ Allo stesso modo al v. 5 s. χρῶμα δ' ὄμμασι λευκόν viene tradotto da Gulick "its colour, so white to my eyes" e da Gambato "ai miei occhi la sua candida pelle", inserendo un

volgimento emotivo, passionale che andrebbe motivato e di cui nel testo non c'è traccia.

A mio avviso invece tale caratterizzazione della fanciulla addormentata può avere una precisa valenza psicologica: anche nel sonno il suo bel viso giovanile è traversato da un'ombra di sofferenza che rivela la sua pena per amore; e dalla posizione delle braccia si vede, anche nel sonno, che una compagna stava cercando di consolarla. Il quadretto ci guadagna assumendo una funzione narrativa, non solo descrittiva, e rivelando una traccia chiara di una atmosfera erotica.

11. γελώσης il verbo ha un ampio uso metaforico, già da Omero, con riferimento a elementi della natura: mare, terra, ecc. Qui la novità di Cheremone sta nel riferirlo ad un termine quasi astratto, ὄρα, che indica la bellezza giovanile, il fiore dell'età.

12. ἐλενίων: piuttosto che la ènula (o ènula campana), pianta erbacea delle Composite (*Inula helenium*), è la calaminta o nepitella, detta anche mentuccia (*Satureia calamintha*), un'erba aromatica perenne delle Labiate¹² – così come la maggiorana citata dopo (v. 16). È però un termine raro, quasi un preziosismo: in poesia si trova solo qui. Il nome sembra implicare una connessione con Elena e con un culto della vegetazione¹³.

13. μελάνοφυλλα: il termine è *hapax*; la forma più comune è μελάμφυλλος, per cui vd. in particolare Anacr. fr. 98.1, 443 *PMG* (alloro); Bacch. *ep.* 9.33 (detto del sambuco); Pind. *Pyth.* 1.27 (vertici dell'Etna); Theocr., *epigr.* 1.3 (= *AP* 6.336.3; riferito all'alloro). Trattandosi di viole, difficilmente la tinta scura sarà delle foglie: si alluderà al classico blu scuro dei petali. Non per caso è attribuito di πτερά che, riferito alle viole, è sicuramente una metafora ardita: “penne” o “piume”, o addirittura “ali”. Secondo Amarante sarebbe invece un'immagine metaforica per indicare le “foglie”¹⁴.

16. Meineke riteneva spurio questo verso e, su suggerimento di Friebe, lo riferiva all'*Alfesibea* dello stesso Cheremone, di cui abbiamo un solo frammento; anche Nauck, nella sua edizione, lo espungeva. Secondo Collard, seguito dalla Karamanos, sarebbe un'intrusione dovuta ad un guasto, avvenuto per “dislocation”, in una fase antica della tradizione di Ateneo. In particolare, la Karamanos, pur riconoscendo la propensione di Cheremone a nominare e descrivere le piante (qui avremmo la serie: calaminta, violetta, croco e maggiorana), ritiene improbabile che la maggiorana, definita “short

elemento di legame col narratore molto importante, e totalmente assente nel testo di Cheremone. (Naturalmente tutti i corsivi sono miei).

¹² Cfr. Theophr. *HP.* 6.6.2 (e Dioscoride il farmacologo 1.28 e 29 Wellmann).

¹³ Xanthakis-Karamanos, *op. cit.* 76.

¹⁴ Vd. F. Amarante, *Πτερά nell'‘Eneo’ di Cheremone*, “Vichiana” 4, 1993, 291 ss.

bush”, possa fare da soggetto a ἐξέτεινεν αὐχένας del verso successivo. A mio avviso questo non convince, perché la pianta ha un fusto eretto che può raggiungere gli 80 cm¹⁵, da cui si staccano fiori bianchi e porporini raccolti in spighe: ciò può giustificare ampiamente l’espressione metaforica. Ritengo giusta pertanto la scelta di Snell di conservare il verso, come faceva già Kaibel (che però al verso successivo manteneva la lezione tradita ἐξέτεινεν, rifiutando l’emendamento di Scaligero ἐξέτεινεν). Il senso complessivo del brano è chiaro: le fanciulle dormivano abbandonate sulla calaminta, sulle viole, sul croco e la maggiorana, schiacciandole così a terra, sul tappeto del prato. Anche la maggiorana, solitamente dritta in verticale, sotto il loro peso distendeva i suoi steli e i suoi fiori sul prato.

ἔρση: la nutritività della rugiada, confermata dall’agg. θαλερός, è variamente attestata ed assume una connotazione quasi divina, perpetuando la giovinezza; si veda in particolare Call., *Aitia*, fr. 1.1.32 ss.¹⁶.

17. μαλακούς: la correzione è di Wilamowitz; preferirei – con Nauck – mantenere il dativo μαλακοῖς¹⁷ che è correzione di Grotius per il tràdito μαλθακοῖσιν, metricamente inaccettabile, che potrebbe essere una glossa penetrata nel testo e sembra testimoniare comunque la presenza del dativo. Il nesso λειμῶνες μαλακοί è in Hom., *Od.* 5.72 dove, tra l’altro, si parla di “molli prati di viole in fiore” e la viola è presente anche nel nostro passo al v. 13; cfr. anche *Od.* 9.132 s.; Hes. *Th.* 279; *H. H. Dem.* 6 s. (dove son presenti le viole e il croco); *H. H. Ap.* 118; *H. H. Herm.* 198; *H. H.* 19.25.

Mi sembra importante il fatto che Ateneo¹⁸ attesta inequivocabilmente che i versi sono pronunciati dal personaggio Eneo nell’“omonimo dramma”; per questo l’indicazione ΟΙΝΕΥΣ nell’edizione di Snell è giustamente esplicita in tal senso. Appare quindi incomprensibile il riferimento, pur con qualche dubbio, di Collard al racconto di un messaggero (“in messenger-speech?”)¹⁹, ripreso poi, con più convinzione, dalla Karamanos²⁰. Bisognerebbe ipotizzare che tale ruolo, per il quale la tragedia greca, per la sua stessa struttura, prevede un personaggio specifico, sia ricoperto proprio dal protagonista del

¹⁵ Cfr. J. H. Ietswaart, *A Taxonomic Revision of the Genus Origanum (Labiatae)*, Leiden Botanical Series, vol. 4, Leiden–The Hague–Boston–London 1980, 84.

¹⁶ Il passo è sintatticamente problematico e variamente interpretato: tuttavia è chiaro il legame tra cicala, canto, rugiada, e assenza di vecchiaia. Vd. G. Massimilla, *Callimaco, Aitia. Libro primo e secondo*, Pisa 1996, 224 s. Vedi anche A. Borgogno, “Prometheus” 27, 2001, 217-8.

¹⁷ Cfr. anche M. L. West, *Tragica VI*, “BICS” 30, 1983, 80.

¹⁸ Vd. supra p. 43.

¹⁹ Collard, *art. cit.* 32.

²⁰ Xanthakis-Karamanos, *op. cit.* 73.

dramma: sarebbe una innovazione non da poco, ma che niente, mi pare, ci autorizza a ipotizzare. È possibile che Eneo, ad esempio nel prologo, rievochi un episodio della sua lontana giovinezza, oppure parli di un incontro avvenuto più recentemente.

I versi, comunque, descrivono un gruppo di fanciulle che, dopo aver danzato sui prati al chiar di luna, si sono abbandonate al sonno.

Che si tratti di un gruppo di baccanti è ipotesi data per certa da Collard, "... the bacchic scene described in our fragment"²¹ e ripresa poi dalla Karamanos con qualche esitazione iniziale, "the described maidens of the fragment are *likely* to be maenads..."²², che successivamente sembra scomparire: "the same picture of maenads, ... is described by both Chaeremon in this fragment and Euripides in the first messenger speech of the *Bacchae*..."²³.

In effetti già Dodds, nella sua edizione delle *Baccanti*²⁴, aveva confrontato la descrizione euripidea delle menadi ai vv. 683 ss. col nostro frammento, sottolineando il contrasto tra la "lusciously elaborate picture" di Cheremone e la "austerity of Eur.'s description".

Anche Snell sembra dare un qualche credito a tale ipotesi, quando alla frase didascalica estrapolata da Ateneo e posta a seguito della indicazione del personaggio parlante, aggiunge tra parentesi: "sc. μαινάδων?" (cfr. p. 43).

A dire il vero risulta assai problematico l'eventuale inserimento di una tale "scena bacchica" nel contesto dell'*Eneo*. La storia di Eneo²⁵ – sostiene la Karamanos (*op. cit.* 73) – sarebbe "in qualche misura" connessa con Dioniso che, in cambio dell'ospitalità, gli avrebbe donato l'albero della vite. Collard²⁶ fa riferimento all'*Eneo* di Euripide, di cui ci restano pochi frammenti e che trattava appunto di Eneo, il vecchio re di Calidone in Etolia, spodestato dal fratello Agrio, o dal figlio di Agrio, e poi ricollocato sul trono dal nipote

²¹ Collard, *art. cit.* 32.

²² Xanthakis-Karamanos, *op. cit.* 73.

²³ Xanthakis-Karamanos, *op. cit.* 77. Cfr. anche A. Piatkowski, *La figure humaine dans le drame grec du IV-ème siècle av. n. ère*, "Philologus" 125, 1981, p. 208: "Il s'agit de ménades endormies"; G. Morelli, *Teatro attico e pittura vascolare. Una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota*, Hildesheim 2001, 157 s.: "con raro compiacimento... sono minuziosamente descritte... le languide ed estenuanti nudità di un gruppo di menadi dormienti". Di tutt'altro avviso H. Licht in C. Calame, *L'amore in Grecia*, tr. it., Bari 1983, 113, che, trattando della "funzione erotica delle danzatrici e suonatrici di flauto", cita il frammento di Cheremone che parlerebbe "di queste ragazze che erano sempre a disposizione degli amici" (sic!).

²⁴ E. Dodds, *Euripides Bacchae*, Oxford 1960², ad v. 683.

²⁵ Eneo, re di Calidone in Etolia; il suo nome è legato alla vite e alla viticoltura (οἶνη antico nome della vite). Sposò Altea da cui ebbe Meleagro, Deianira e Tideo. Secondo un'altra versione del mito Tideo fu figlio della seconda moglie Peribea.

²⁶ Collard, *art. cit.* 32.

Diomede: la storia poi sarebbe stata ripresa da Pacuvio nella *Periboea* e da Accio nel *Diomede*²⁷.

Nello specifico Collard parla di “part of the atmospheric or even ornamental narrative” delle cerimonie dionisiache, della cui confusione avrebbe approfittato Diomede per punire Agrio, e propone il confronto con Pacuvio, 291 R. (= 13 D’Anna) *postquam est oneratus frugum et floris Liberi*; la Karamanos pensa anche al tempio di Dioniso dove (forse) Diomede parla a Peribea, moglie di Eneo, invitandola a sfuggire alle insidie di Agrio: cfr. Pacuvio, fr. 295 R. (= 18 D’Anna) *tu, mulier, tege te et tuta templo Liberi*. Naturalmente è da dimostrare che le due scene, o almeno una delle due, suggerite dai frammenti di Pacuvio fossero già in Euripide e che da Euripide le abbia riprese Cheremone.

Tuttavia l’identificazione delle fanciulle dormienti con delle baccanti non è affatto così scontata e credo valga la pena riflettere su alcune cose.

Anzitutto Ateneo, che con il nostro frammento apre una sezione dedicata alla bellezza femminile, parla semplicemente di “fanciulle”, e non di “fanciulle menadi” o “menadi”.

Si tratta, tra l’altro, di fanciulle giovani (v. 11) – e belle (di solito la ferinità, non la bellezza è caratteristica delle baccanti) – mentre in Euripide è espressamente indicata la diversa età delle donne che partecipano al rito baccico (v. 694). È utile e significativo ricordare il passo di Diodoro 4.3 citato da Dodds²⁸: “In molti stati greci congregazioni di donne si riuniscono ad anni alterni e alle fanciulle nubili si consente di portare il tirso e di partecipare agli invasamenti delle donne più anziane”. Nel nostro testo non compare mai il tirso, né si accenna a schiere differenti per età.

Ritengo poi che se un poeta vuole raffigurare espressamente delle baccanti – in modo particolare un poeta di teatro, consapevole della importanza di rendere immediatamente identificabile sotto l’aspetto visivo i personaggi – debba ricorrere a quegli elementi che caratterizzano il corredo tradizionale delle seguaci di Dioniso e che qui sono assenti: il tirso e le fiaccole in modo particolare, ma anche ogni accenno ai tipici strumenti musicali e ai classici ‘segni’ del mondo animale. Giustamente E. Simon, s.v. “Menadi” nella *Enciclopedia dell’arte antica* della Treccani, sostiene che le figure femminili che non hanno gli attributi tipici delle menadi – tirso, serpenti, pelli di cerbiatto o pantera – “sono indicate con la vasta denominazione di ninfe”, ovvero non sono consi-

²⁷ Vedi però G. D’Anna, *M. Pacuvii Fragmenta*, Roma 1967, 139: la *Periboea* “è la tragedia pacuviana più difficilmente ricostruibile... è tutt’altro che certa l’ipotesi, oggi prevalente, che la *Periboea* pacuviana abbia avuto a modello l’*Oiveús* di Euripide”. Sulla stessa linea, più recentemente, anche F. Jouan– H. Van Looy, *Euripide, VIII Fragments*, 2ème partie, Paris 2000, 461 s.

²⁸ E. R. Dodds, *I Greci e l’irrazionale*, tr. it., Milano 2003, 329 (Firenze 1959, 319).

derate baccanti²⁹. Mancano (come minimo) i flauti, i timpani, i tamburelli...

Tali assenze risultano particolarmente significative se si getta uno sguardo, per confronto, ai frammenti 4, 5, 6, 7 Snell di Cheremone, appartenenti ad una tragedia intitolata *Dioniso* e provenienti da tre citazioni, in passi diversi, di Ateneo e da una di Aristotele. L'elemento esplicitamente riconducibile alla sfera dionisiaca è sempre presente: nel fr. 4 abbiamo un'allusione al rapporto *nomen/omen* in riferimento a Penteo, per cui cfr. Eur., *Bacch.* 367; nel fr. 5 abbiamo l'edera, pianta tipicamente dionisiaca; nel fr. 6, oltre alle corone, c'è un riferimento al silenzio rituale, εὐφημία, di cui si parla ancora in Eur., *Bacch.* 69 s. e 1084 s. Infine nel fr. 6 ricorre di nuovo l'edera e il riferimento al numero tre, τριέλκας, che aveva una funzione rituale nelle cerimonie bacchiche: si veda ancora Eur., *Bacch.* 680 e cfr. Simon, v. cit., p. 1004³⁰.

Eppure vale la pena sottolineare che siamo davanti ad un poeta molto attento ai particolari, come si evince dai pochi versi rimasti, e come ci conferma Aristotele che nella *Retorica*³¹ definisce Cheremone "adatto alla lettura" e "preciso come un logografo".

Del resto il confronto con il passo di Euripide giustamente richiamato dalla Karamanos mi pare significativo più per le differenze che per le affinità: la struttura è indubbiamente analoga, con la giustapposizione delle varie figure scandite dalla coordinazione μὲν... δὲ... δὲ... (si vedano in particolare i vv. 1, 3, 7 di Cheremone e i vv. 684, 685, 699, 692, 699, 704, 706 delle *Baccanti* euripidee). Ma quel che importa è la diversa sensibilità artistica dei due poeti³², come evidenzia la stessa Karamanos, che spiega il racconto "austere and restrained"³³ di Euripide con l'esigenza della tragedia antica di evitare toni sensuali, oltre che con l'intento euripideo di evidenziare l'aspetto religioso delle menadi; non per caso Tiresia insiste sulla morigeratezza delle stesse (v. 314-318) e così fa il primo messaggero (v. 686; 693), in contrasto con l'idea "morbosa" che ne ha Penteo. L'elemento della sensualità, assente in Euripide, è invece prevalente in Cheremone.

Altra assenza – particolarmente eloquente – è quella degli animali: la comunione con il mondo ferino è una delle caratteristiche fisse, se non delle finalità del rito bacchico e il confronto con Eur. *Bacch.* 699 ss., in particolare, è a tal proposito significativo.

Il gesto della fanciulla che cinge il collo di una compagna (v. 8 s.), la sof-

²⁹ Vd. "Menadi" in *Enciclopedia dell'arte antica*, IV, Roma 1961, 1002-1013, p. 1005.

³⁰ "Significativa è la comparsa delle menadi in numero di più di una, nel qual caso la sacra triade assume importanza sia nel mito che nel culto come pure nell'arte figurativa".

³¹ Aristot. *Rhet.* 3.12,1413b. Cfr., in proposito, anche le osservazioni di Collard, *art. cit.* 24 s.

³² Vd. anche Dodds, *Bacchae*, ad v. 683.

³³ Xanthakis-Karamanos, *op. cit.* 78.

ferenza erotica di quest'ultima anche nel sonno (v. 10 s.), dovuta ad un "amore senza speranza", mal si conciliano, a mio avviso, con un presunto contesto bacchico. La ritualità bacchica è sempre finalizzata ad una alienazione delle partecipanti dalla propria identità quotidiana: e perciò la permanenza di questa sottile pena erotica sarebbe quasi il segno del fallimento dell'esperienza religiosa. In un contesto saffico, invece, la scena si spiegherebbe benissimo dal punto di vista psicologico: forse la ragazza è stata abbandonata ed ha ora bisogno di essere consolata; o forse addirittura è in tempo di nozze e il suo sorriso è presago delle gioie future, ma vi è anche la tristezza per l'abbandono delle compagne, o se si vuole, di una compagna in particolare. E il gesto della compagna che le cinge il collo vuole essere affettuoso e consolatorio allo stesso tempo: cfr., ad esempio, Saffo, fr. 94 e fr. 96 V.

Aggiungiamo che l'abbigliamento delle fanciulle, per come viene presentato, non è quello caratteristico delle menadi: al v. 2 abbiamo il termine ἐπωμῖς, che indica la "spallina della veste", cioè la parte della tunica fissata sulla spalla da fermagli. Si tratta evidentemente di un uso metonimico del termine, che in Eur. *Hec.* 558 ss. – passo che potrebbe aver ispirato Cheremone – indica invece la parte superiore della spalla: Polissena "avendo afferrato la veste dalla *cima della spalla*, la lacerò fino all'ombelico, a metà dei fianchi, e mostrò i seni bellissimi, come di una statua".

Al v. 14 s. abbiamo ὑφάσματα πέπλων (cfr. Eur. *Ion* 1141, 1159, 1418, 1424; *El.* 539; *Hel.* 1243; *Or.* 25); si tratta dunque di vesti tessute, non di vesti ricavate da pelli di animali, come sono quelle tipiche delle baccanti, come attestano i passi di Eur., *Bacch.* 696 e 697; cfr. anche *Phoe.* 1754 s.; fr. 175 Kn.

ῥαγέντων χλανιδίων è l'unica espressione, a mio avviso, che forse potrebbe far pensare ad un contesto "orgiastico"³⁴; però, a parte che si tratta di

³⁴ A proposito di essa, infatti, Collard, *art. cit.* 34, dice: "Rather a strong word (post E. *Hec.* 559? cf. Ar. *Ran.* 414 χιτωνίου παραρραγέντος) but perhaps we are to understand that the dancer has torn her clothes in ecstasy". Occorre anzitutto precisare che qui stiamo parlando di χλανιδίων ovvero di un "mantello sottile" (cfr. Hesych. s.v. χλανιδίων· ἱμάτιον λεπτόν) che, di norma, veniva indossato sopra il χιτών; pertanto il riferimento di Collard ad Eur. *Hec.* 559 non è del tutto pertinente, in quanto lì si tratta invece di peploi. Il contesto inoltre, lo abbiamo visto, è completamente diverso; il coro delle *Rane* – a cui fa riferimento Collard – poi non è formato da Baccanti, ma da iniziati ai misteri di Eleusi (che per gli Ateniesi sono gli iniziati per eccellenza): anche in questo caso l'indumento "stracciato", da cui emerge il seno di una fanciulla, è un χιτωνίον e la lacerazione non è dovuta ai movimenti "orgiastici", bensì all'usanza di indossare nelle processioni rituali l'abito utilizzato in occasione della iniziazione e che doveva essere portato fino alla morte o alla consunzione di esso (Cfr. W. B. Stanford, *Aristophanes, The Frogs*, London 1958, ad v. 404.; vd. anche K. Dover, *Aristophanes Frogs*, Oxford 1993, 62 s.).

Collard rimanda anche a Soph. fr. 872 R., ma il testo sofocleo parla del χιτών di Ermione

una congettura volta a sanare un passo corrotto, non è detto che uno strappo della veste debba spiegarsi sopponendo una scena di violenza o di “estasi”: la danza sul prato che è appena avvenuta può spiegare a sufficienza lo strappo, senza che sia necessario pensare ad una danza bacchica o orgiastica.

Anche il riferimento alle piante mi pare che escluda, o che comunque non evochi un contesto bacchico: abbiamo la calaminta, le viole, il croco e la maggiorana; manca soprattutto l’edera, pianta tipica della tradizione dionisiaca. Le viole e il croco in particolare si addicono piuttosto ad un contesto legato ad Afrodite: cfr. in particolare Saffo, fr. 94 V., dove si rievoca una di quelle feste in onore di Afrodite, che dovevano essere assai frequenti nel tiaso: al v. 12 s. abbiamo στεφάν]οις ἴων / καὶ βρ[όδων κρο]κίων τ’ ὕμιοι. L’integrazione βρ[όδων è data per sicura, mentre κρο]κίων, diminutivo di κρόκος, è probabile; tra l’altro nello stesso frammento, al v. 16, ricorre l’espressione ἀπάλα δέρρα che è confrontabile con il nostro θῆλυν ἀρχένα (v. 8); ancora nel fr. 103.3 V. abbiamo παῖδα Κρονίδα τὰν ἰόκ[ολπ]ον probabilmente riferito ad Afrodite; cfr. anche il v. 4 dello stesso frammento, e ancora i frr. 21.13, 30.5, e 92.7 V. per il riferimento al croco³⁵. Per l’ambientazione di tali feste di fanciulle in scenari non dissimili dal nostro si veda in particolare il fr. 2 e il fr. 30 V., interessante per l’ambientazione notturna della festa, oltre che per il già citato riferimento alle viole, il fr. 154 e il fr. inc. auct. 16 V.

Nel rituale greco sappiamo che faceva parte dell’abbigliamento della sposa il γαμήλιον στέφος, corona nuziale di erbe aromatiche (maggiorana o origano; in Beozia era di rametti di asparago, cfr. Plut. *Coniug. Praec.* 138D), simbolo e augurio di armonia e fecondità.

Un’eco di questa funzione rituale dell’ἀμάρακος si ritrova in Catullo, 61.6 ss.

*cinge tempora floribus
suave olentis amaraci,
flammeum cape, laetus huc
huc veni niveo gerens
luteum pede soccum.*

Nel romanzo greco abbondano poi immagini di fanciulle in contesto erotico con la presenza di fiori e in particolare delle viole, con uno stretto legame tra la bellezza delle fanciulle e quella dei fiori: si veda, solo a titolo

e Plut., *Lyc. et Num. comp.* 3, che cita i versi di Sofocle, avverte che il chitone delle donne spartane aveva degli ‘spacchi’ sui fianchi che, nel camminare, lasciavano scoperte le cosce); anche qui si sta parlando di un mantello che, anche senza essere lacerato, poteva rendere visibile una parte del corpo attraverso i suoi lembi.

³⁵ Mi pare interessante anche il confronto con *Il.* 14.347 ss., dove Zeus ed Era si uniscono in amore, nascosti agli sguardi indiscreti da una nube d’oro, distesi sull’erba; tra i fiori menzionati c’è il croco ed è presente, come nel nostro passo, la rugiada.

esemplificativo, Achille Tazio 1.15.5 s., 1.19.1, 3.7.3, 6.7.2; Longo 1.18.2; 3.20.2; Caritone 3.8.5, in un contesto nuziale.

La ὀρεῖβασία a cui fa esplicito riferimento la Karamanos, p. 73, si svolgeva sui monti di notte a metà inverno, come ci confermano, oltre alle *Baccanti*, anche Eur. *Phoe.* 1751 ss.; *H. H. Dem.* 386; Paus. 10.32.5; Plut. *De primo frig.* 18.935D³⁶. Le piante citate, così come le vesti leggere, assolutamente inadatte ad una stagione fredda, mi pare escludano un contesto montano ed invernale, per altro non suggerito da alcun altro elemento; cfr. invece Eur., *Bacch.* 684, 689, 703 s.

Possiamo, a questo punto, trarre qualche conclusione. Mi sembra, da quanto emerso sopra, difficilmente sostenibile l'ipotesi di una scena di menadismo; né il presumibile contesto dell'*Eneo* lo richiede, né i versi in questione presentano tracce riconoscibili di un rito dionisiaco; anzi l'abbigliamento e gli atteggiamenti delle fanciulle descritte, lo scenario in cui si svolge la danza fanno pensare piuttosto ad una ritualità legata ad Afrodite, o comunque ad un contesto pre-nuziale.

Visto che Ateneo esplicitamente assegna questo intervento descrittivo ad Eneo, si potrebbe supporre che il vecchio re rievochi (magari nel prologo) un episodio della sua giovinezza, o comunque un fatto accaduto in precedenza, un momento di felicità da contrapporre alla condizione presente. Si tratta naturalmente solo di un'ipotesi, ma gli elementi certi che abbiamo a disposizione non consentono di andare oltre.

Vorrei concludere riportando un giudizio assolutamente condivisibile della Karamanos, che mi pare colga in pieno l'importanza che ebbe Cheremone in una fase indubbiamente decisiva per lo sviluppo della poesia greca verso soluzioni innovative e destinate ad una lunga e rigogliosa permanenza nella cultura occidentale.

"In Chaeremon, *apart from the possible Dionysiac implications*³⁷, nature is closely connected with love and the sense of physical beauty cooperates to the stirring of emotions. The coexistence of love and nature, not frequent in classical poetry, became a common motif of later literature, especially the Greek novels. Chaeremon's poetry seems thus to mark a transition from drama to idyll, to tenderness and sensuality"³⁸.

"A parte le possibili implicazioni dionisache": ma, appunto, bisogna davvero lasciarle a parte.

EZIO DOLFI

³⁶ Cfr. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, p. 330 (320).

³⁷ Corsivo mio.

³⁸ Xanthakis-Karamanos, *op. cit.* 79. Cfr. anche Piatkowski, *art. cit.* 207 s.

