

IL LAGO DEI CIGNI DI DELO: DAL «THRENOS» AL PEANA

ABSTRACT

Dalla tragedia di Euripide alla filosofia platonica fino alla dotta poesia callimachea, si riscontra una interessante associazione tra la menzione di Delo e dei suoi cigni e il passaggio dall'espressione threnodica del dolore a quella liberatoria e guaritrice del peana. L'articolo, partendo da una breve incursione nell'epica omerica per rilevare le più antiche attestazioni di una presenza congiunta del *threnos* e del peana, e nella lirica e innografia arcaiche per recuperare le origini della connotazione del cigno come uccello apollineo della poesia, si concentra su alcuni passi euripidei (*Eracle, Ione e Ifigenia in Tauride*), platonici (*Fedone*) e callimachei (*Inno a Delo e Inno ad Apollo*) in cui il lago dei cigni di Delo viene menzionato, cercando di comprenderne il valore e metterne in luce gli elementi di continuità.

From Euripides' tragedy to Plato's philosophy, up to the erudite Callimachean poetry, an interesting association can be observed between mentions of Delos and its swans and the transition from the threnodic expression of sorrow to the liberating, healing power of paeon. This article begins with a brief excursus into the Homeric epic, to discover the most ancient coexistence between *threnos* and paeon, and into archaic lyric poetry and *Homeric Hymns*, to find the origins of the swan connotated as the Apollinean bird of poetry; the focus then shifts to some passages in Euripides (*Heracles, Ion and Iphigenia in Tauris*), Plato (*Phaedo*) and Callimachus (*Hymn to Delos and Hymn to Apollo*), in which the swan lake of Delos is mentioned, trying to understand its significance and permanent features.

«Fa' ch'io paia alla morte un bianco cigno
che dolce canta in su l'estremo lutto»
(L. Pulci, *Morgante*)

«Ma come i cigni, che cantando lieti
rendono salve le medaglie al Tempio,
così gli uomini degni, da' Poeti
son tolti dall'oblio, più che morte empio».
(Ariosto, *Orlando Furioso*)

L'isola di Delo, nella percezione letteraria che emerge dalla tragedia euripidea, si configura come luogo-simbolo della potenza consolatoria ed eternatrice della poesia, sede privilegiata in cui si può dispiegare il canto per eccellenza sacro ad Apollo, il peana. È il «cigno antitragico» (per usare un'espressione coniata da Davide Susanetti in riferimento al *Fedone* platonico)¹, che si solleva dalla tragedia per raggiungere uno spazio "altro", che sovrasta la *pathos* e la

1. Susanetti 2002.

paura: se per Aristotele il *telos* della tragedia è costituito dalla pietà e dal terrore², il cigno di Apollo svolge, già all'interno di essa, una funzione liberatoria da queste passioni che il dramma stesso scatena. Il canto del cigno, che secondo la tradizione si esprimeva nella sua massima, melodiosa ma triste bellezza alla fine della vita, diventa nell'universo tragico euripideo l'emblema di una lieta e melodiosa metamorfosi del grido di dolore, del pianto per le sofferenze che la vita comporta. Di conseguenza, anche nel pubblico insinua un sentimento che supera pietà e terrore in una direzione che in questo senso si potrebbe dire "antitragica". È uno spazio di speranza che si apre nell'orizzonte soffocante del tragico e già all'interno della dimensione narrativa ne realizza una sorta di catarsi: il cigno, che sopra a quel dolore si innalza, vola verso l'isola di Delo, è l'isola di Delo stessa e il dio che lì è nato, è la forza immortale e divina, apollinea, della poesia.

Ma per approfondire il ruolo delle menzioni di Delo nella tragedia euripidea, bisogna prima fare un salto indietro e risalire ad un duplice filone letterario, che potrebbe essere confluito nei testi tragici: da un lato, la tradizione antichissima che associa il canto trenodico al peana apollineo³, dall'altro quella che associa la figura del cigno in primo luogo alla poesia e ad Apollo, e in ultima istanza anche al lamento funebre⁴.

Le prime attestazioni del termine "peana" (παίηων) nel significato di "canto in onore di Apollo" si trovano già nell'*Iliade*. Nel I canto, dopo la restituzione di Criseide, il cui rapimento aveva causato infinite perdite tra gli Achei (di bestiame ma anche di uomini) per la vendetta di Apollo, Crise e i suoi compagni intonano finalmente il peana, perché Apollo venga a guarire l'esercito decimato dalla peste e salvi tutti i Greci: οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο/ καλὸν ἀεῖδοντες παίηονα κοῦροι Ἀχαιῶν,/ μέλποντες ἐκάεργον· ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων (*Iliade* I 472-4)⁵; e infatti, ai lutti segue ben presto il vento propizio. Nel XXII canto il termine compare invece in bocca ad Achille, che invita gli Achei a cantare un peana per ringraziare il dio dell'avvenuta uccisione di Ettore (νῦν δ' ἄγ' ἀεῖδοντες

2. Cfr. in part. Aristotele, *Poetica* 53b e Most 2000, p. 23 ss.

3. Sulla relazione tra peana e *kommos* funebre nella tragedia, cfr. in particolare Rutherford 1994, p. 121 ss.

4. Cfr. Lasserre 1986, p. 51: «la tradition [...] a prêté au cygne un chant mélodieux pour annoncer sa mort, et elle l'interprète comme une lamentation funèbre. Nous en avons la confirmation chez Eschyle, déjà, tandis que d'autres poètes parlent simplement du beau chant du cygne, de son «appel de miel», comme dit Euripide, sans faire allusion au sentiment de la mort».

5. Cfr. Macurdy 1930, p. 300.

παίηονα κοῦροι Ἀχαιῶν, *Iliade* XXII 391)⁶, non prima d'aver ricordato la morte del suo caro Patroclo, che mai dimenticherà, neanche quando sarà nell'Ade (*Iliade* XXII 386-90). È significativo che già in queste prime manifestazioni letterarie il peana sia posto in stretta relazione con l'ambito funerario e doloroso: è un'espressione di guarigione dal male e dalla paura della morte («apotropaic παίαν» e «παϊᾶνες that were used for purification from plague», secondo la classificazione di Rutherford⁷) o di riscatto dal lutto attraverso ulteriori uccisioni («a victory παίαν»⁸); un canto liberatorio che al di sopra dell'evento luttuoso trova il suo spazio di trionfo e di purificazione.

Quanto al cigno, nella tradizione poetica arcaica questo uccello è un animale apollineo, connesso alla sfera del canto e della poesia e in particolare di quel canto e di quella poesia che i mortali intonano in onore di Apollo, dio cantore e musico per antonomasia.

Anzitutto, in ambito epico-rapsodico, il secondo dei tre *Inni Omerici* ad Apollo (31) istituisce una esplicita relazione tra Apollo, il cigno – che celebra col canto il dio agitando le ali verso la riva del fiume Peneo (vv. 1-3) – e l'aedo stesso che pure canta Apollo, accompagnandosi con la «cetra armoniosa» (vv. 3-4)⁹.

Nella lirica poi queste associazioni risultano particolarmente evidenti. Anche Alceo, ad esempio, scrisse un inno ad Apollo, di cui non ci resta traccia se non dalla testimonianza tarda di Imerio: in questo inno, il poeta raccontava che quando il dio nacque, Zeus gli donò un carro trainato da cigni, e Apollo lo usò per andare, anziché a Delfi, nel paese degli Iperborei, benché i Delfii ne invocassero la venuta con peani in suo onore (παϊᾶνα συνθέντες); solo dopo un anno Apollo li accontentò, e arrivò a Delfi sulle ali dei suoi cigni divini, richiamati dalla bella voce della

6. Cfr. Macurdy 1930, p. 300.

7. Rutherford 2001, p. 7. Cfr. Käppel 1992, p. 32 ss. e Schröder 1999, p. 5 («eine erste Gruppe von Gelegenheiten sind die Paiane in alltäglichen Gefahrensituationen: sie fungieren etwa als Bitte um Abwehr von Krankheit oder um Heilung davon, im Krieg als Gebet um Überleben und körperliche Unversehrtheit oder als Dank dafür oder werden in anderen Gefahrensituationen gesungen»). Cfr. anche, tra le testimonianze antiche, Proclo in *Bibl. Phot.* 320a20-24 Bekker: ὁ δὲ παϊάν ἐστιν εἶδος ᾠδῆς εἰς πάντας νῦν γραφόμενος θεοῦς, τὸ δὲ παλαιὸν ἰδίως ἀπενέμετο τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἀρτέμιδι ἐπὶ καταπαύσει λοιμῶν καὶ νόσων ἀδόμενος. Καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσόδια τινες παϊᾶνας λέγουσιν.

8. Rutherford 2001, p. 7.

9. «Il poeta immagina che i cigni, gli uccelli sacri ad Apollo, inneggino al dio, mentre nuotano lungo il Peneo (fiume della Tessaglia), e stabilisce così un chiaro rapporto tra gli animali e il cantore, che è anch'egli servo devoto del dio musico. L'equivalente della cetra è costituito per i cigni dalle ali, che assicurano l'accompagnamento musicale (il suono da esse prodotto è unanimemente apprezzato dalle fonti antiche)» (Zanetto 1996, p. 305 nt. 2).

poesia¹⁰. Lo stesso Imerio ci parla poi di un altro carme, questa volta di Saffo, in cui la poetessa cantò il volo di Apollo, che con la cetra, trainato dai cigni, saliva sull'Elicon per danzare assieme alle Cariti e alle Muse¹¹.

Ancora, tra le odi pseudo-anacreontee, ci è testimoniato un altro inno ad Apollo in cui il poeta descrive se stesso mentre suona la cetra dal plectro d'avorio, «come un cigno», che scuote le ali e canta con voce armoniosa¹², e in un peana, pervenutoci in stato molto frammentario, Pindaro nomina verosimilmente i cigni (ὄκτω κ[ύκνοι, v. 10), per la loro «dolce voce», come uccelli che «dall'alto» cantano «inni ben intessuti» (ἀοιδᾶς ἐν εὐπλε[κέσσι, v. 12) per il «dio dalla chioma d'oro» (Χρυσο[κόμα, v. 12)¹³.

Tuttavia, il cigno era sentito anche come un animale strettamente connesso alla sfera infera, e il suo ultimo bellissimo canto era comunemente interpretato come un canto di dolore per il presentimento della morte imminente, da cui il detto antico κύκνειον ᾄσμα, «il canto del cigno»¹⁴, su cui si fondano due favole di Esopo¹⁵; una traccia chiara di questa tradizione si può riconoscere nell'*Agamennone* eschileo: «anche lei, dopo aver modulato come un cigno il suo ultimo canto di morte, giace a terra»¹⁶; così Clitemne-

10. Imerio, *Orazione* 48 Colonna, 105 ss. Un'immagine molto evocativa in questo senso pare raffigurata su un'idria del V-VI secolo a.C., attualmente ai Musei Vaticani (Museo Gregoriano Etrusco, Sala XXI, inv. 16568): vi è rappresentato Apollo con tutti i suoi attributi, il turcasso, la cetra, il tripode su cui è seduto, e i delfini, nel mare sottostante. Un viaggio divino, quindi, e un viaggio per mare; ma c'è un particolare quasi fiabesco che balza subito all'occhio dell'osservatore: il tripode, su cui Apollo siede suonando la sua lira, è un tripode alato. E le ali sembrano proprio ali di cigno, a giudicare da altre rappresentazioni vascolari di questo animale (ad esempio l'Afrodite sul cigno del Pittore di Pistoxenos – British Museum, Main floor, room 14, Greek & Rome, inv. GR 1869.10-7.77, Cat. Vases D 2, Beazley ARV2 862,22 – o l'immagine di Giacinto sul cigno del Pittore d'Akestorides – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurigo-Monaco 1990, V, 1, p. 547, 10). Dobbiamo forse pensare al viaggio verso gli Iperborei cantato da Alceo? È difficile dirlo. Quantomeno si può ipotizzare che, nel rappresentare il dio con tutti i suoi tratti iconografici, il pittore abbia inteso ricordare la sua capacità profetica (tripode) che lo associa a Delfi (delfini), ma anche la sua arte poetica (lira) che lo associa a Delo, la sua isola natale, che doveva subito essere evocata dall'immagine delle ali di cigno.

11. Imerio, *Orazione* 46 Colonna, 44 ss.

12. *Carmina Anacreontea* 60 West.

13. Pindaro, *Fr.* 52d M.

14. Cfr. Tosi 2010, pp. 773-775 (sent. 1052).

15. Esopo, *Favole* 173 e 174 Chambry.

16. Eschilo, *Agamennone* 1444-1445. Il passo è probabilmente richiamato da Euripide in *Elettra* 151 ss.: «come un cigno canoro che presso le correnti di un fiume chiama il carissimo padre catturato dai lacci traditori delle reti da pesca, così io piango la tua sciagura».

stra descrive la fine di Cassandra, la profetessa che, dopo aver innalzato al cielo la sua ultima disperata profezia come il cigno che canta il suo profetico dolore alla fine della sua vita, muore insieme ad Agamennone, e la tragedia si compie.

Tale immaginario legato alla figura di questo uccello godrà di una lunga fortuna letteraria, ma non sarà esente da modifiche e contaminazioni.

Una prima contaminazione tra l'idea del cigno che canta per divina ispirazione poetica e quella del cigno che canta per il dolore della propria morte si ritrova già in una favola di Esopo, che narra di un'oca e di un cigno allevati da un padrone l'una per essere mangiata, l'altro per il suo bel canto. Arrivata l'ultima ora dell'oca, il buio impedisce al fattore di distinguerla dal cigno, che viene erroneamente catturato al posto suo; ma sarà proprio il suo ultimo canto, «preludio di morte» (θανάτου προοίμιον) a salvarlo, rivelandone la vera natura: ὁ μύθος δηλοῖ ὅτι πολλάκις ἡ μουσικὴ τελευτῆς ἀναβολὴν ἀπεργάζεται¹⁷.

Ma è soprattutto a partire da Euripide che questo immaginario "escatologico" relativo al cigno si afferma, e si concretizza nell'universo tragico in un ridimensionamento della rappresentazione più drammatica e luttuosa dell'animale sacro ad Apollo, grazie all'associazione con la tradizione prevalentemente lirica del cigno-poeta; Euripide comincia cioè ad attribuire al cigno un canto che, anziché esprimere il dolore della morte, parte da esso ma se ne allontana, si libra al di sopra del male come anelito alla poesia e slancio spirituale verso il sacro e l'immortalità. Ma tutto ciò avviene sempre in stretta connessione con l'isola di Delo¹⁸.

In particolare, nell'*Eracle*, nello *Ione* e nell'*Ifigenia in Tauride* si trovano tre passi in cui Delo è associata per tre volte al cigno, e la sua menzione, forse non per caso, affiora sempre dentro a un canto (del coro o anche di un personaggio, nel caso della monodia di Ione, ma sempre in una sezione cantata, in metri lirici anziché in trimetri giambici)¹⁹, realizzando una sorta di metamor-

17. Esopo, *Favole* 173 Chambry.

18. Un primo riferimento tragico a Delo in connessione con il peana e la speranza della salvezza nel male (senza però alcuna menzione dei cigni profetici e poetici di Apollo) si ritrova nella parodos dell'*Edipo Re* sofocleo: ἦϊε Δάλιε Παιάν (v. 154), esclamano i vecchi tebani, invocando disperatamente Apollo Delio che conceda loro la guarigione dalla peste che devasta la città. Sulla sovrapposizione tra Apollo e i cigni di Delo nel teatro ateniese, cfr. Aristofane, *Uccelli* 869 (κύκνω Πυθίω καὶ Δηλίω). Per una possibile interpretazione culturale originaria dei cigni del lago di Delo (precedente alla fase apollinea dell'isola), cfr. Bevan 1989, p. 165 s.

19. Cfr. Loraux 2001 sul valore patetico del lirismo in tragedia e sull'importanza delle

fosi (più o meno esplicita) nel tono del canto, che da lugubre e lamentoso si trasforma in canto di speranza nel segno di Apollo: si procede cioè dal *threnos* (*kommós, góos, élegos*)²⁰ al peana²¹, sempre in corrispondenza della evocazione di Delo e in particolare dei suoi cigni. Delo era del resto, insieme a Delfi, uno dei principali centri rituali in cui il peana trovava espressione quasi istituzionale ed agonistica²².

Una posizione, dunque, quella euripidea, molto distante dal modo di sentire di Eschilo, che, sulla linea della tradizione proverbiale, negava ai cigni ogni valenza lirico-apollinea, ascrivendoli invece alla sfera infera e trenodica, e

«Dopo aver affermato che, per celebrare il dio Thanatos (Morte), non ci sono peana o che, contro questo dio, non c'è rimedio (*oude paionizetai*) – designava la morte come la sola liberatrice (*ho thanate paian*) [Eschilo, Tetr. 28A, fr. 279a, v. 4; Tetr. 36B, fr. 399a, v. 2]».²³

parti cantate rispetto a quelle in metri giambici.

20. Sulla distinzione e interscambiabilità delle diverse espressioni di lutto o di dolore, in particolare in tragedia, cfr. Alexiou 2002, p. 102 ss. («in the classical period, the *thrēnos* was still remembered as a distinct type of lyric poetry, but it was interchangeable with *góos*, especially in tragedy, and could be used to refer to any kind of lament, not necessarily for the dead [...]. From the classical period onwards, [...] there was a tendency to treat as synonymous the different terms for a poetic lament», *ibidem*, p. 103). Di posizione molto più moderata, Loraux 2001, pp. 98 ss.

21. Per sua natura il peana è strettamente connesso con la gioia di un sollievo da un dolore, e si contrappone perciò alle espressioni di angoscia e di sofferenza: «il termine designava in origine un canto corale rivolto ad Apollo o ad Artemide come rendimento di grazie per la liberazione da un male, soprattutto fisico, e quindi per una guarigione. [...] Di conseguenza, *peana*, come forma musicale e come contenuto di questa forma, si contrapponeva, al tempo dell'*Iliade*, ai *threnoi* o agli *stenagmata* e, in modo generale, ai canti funebri» (Moutsopoulos 2002, p. 293 s.). Lo studioso nota tuttavia anche come nella tragedia i confini dei generi musicali vengano annientati, e il peana assuma un senso totalmente mutato: «con i poeti tragici [...] il peana acquista un significato differente. Eschilo usa questo termine per designare un canto guerriero, quello delle Erinni, anche se altrove lo considera alla stregua di una lamentazione. Nello stesso senso viene usato da Euripide. La valenza nuova conferita al peana dai tragici lascia credere che la tendenza “unificante” in campo musicale risalga almeno al loro tempo, dunque tra la fine del VI e l'inizio del V secolo» (Moutsopoulos 2002, p. 294). Tuttavia, nei passi presi in considerazione nel presente studio pare che il senso originale del peana venga recuperato, e anzi potenziato tramite la diretta contrapposizione con la lamentazione tragica (sulla incompatibilità tra Apollo e *threnos*, cfr. Loraux 2001, p. 101 ss.).

22. «The major centers of Apolline cult, Delos and Delphi, were the scenes of elaborate performances of paeans by khoroi from different poleis» (Rutherford 1994, p. 113). Cfr. White 2000, p. 156: «Nicias sponsored the ceremonies with memorable pomp, throwing a bridge from Rheneia across the strait to Delos, then leading the Athenian choruses across in lavish costume singing paeans to Apollo».

23. Loraux 2001, p. 109.

1. EURIPIDE, «ERACLE»

Siamo a Tebe, nel tempo del mito. Sulla scena tragica dell'*Eracle* di Euripide, il momento è cruciale: tutto sembra ormai perduto, per la famiglia dell'eroe, la condanna a morte lanciata dal tiranno usurpatore Lico contro Megara, l'anziano Anfitrione e i piccoli Eraclidi sembra sul punto di compiersi; ma ecco che proprio nel colmo del dolore e della paura, in lontananza si scorge Eracle che si avvicina, finalmente e inaspettatamente di ritorno dal suo viaggio impossibile nell'Aldilà. Il padre riabbraccia i suoi figli, promette loro riscatto e giustizia, protezione, vendetta.

Gli anziani tebani che compongono il coro partecipano emotivamente alla sorte del loro eroe, ma al contempo colgono l'occasione per pensare a se stessi, come sempre accade quando il mito diventa teatro.

Infatti, nonostante la tragedia sembri ormai sventata e la speranza sia tornata a vivere nel palazzo di Tebe, con la promessa (pur labile) di un futuro di serenità per i bambini di Eracle, il secondo stasimo inizia con i toni dolenti della lamentazione: è un "carne della vecchiaia", intessuto di reminiscenze liriche, che nel rimpianto per la giovinezza perduta sembra non lasciare alcuno spazio alla felicità. A che servono le ricchezze, dice tristemente il coro (confrontandosi forse con la gioia ritrovata dei giovanissimi figli di Eracle), senza la freschezza di quando si è giovani? E tutta la prima sezione del corale assume un tessuto lessicale strettamente connesso con la manifestazione trenodica del lutto: espressioni come ἄχθος / βαρύτερον (vv. 638-9), βλεφάρων / σκοτεινὸν φάος ἐπικαλύψαν (vv. 640-1) e come λυγρὸν φόνιον (v. 649)²⁴, appartengono alla sfera emotiva della sofferenza, della paura, dell'esperienza della morte. Alla sfera del *threnos*, la voce dominante della tragedia.

Ma a un certo punto, e proprio dopo aver espresso il desiderio impossibile di una seconda vita dopo la morte almeno per le persone virtuose (vv. 655 ss.), il tono del canto sembra dolcemente rinascere, riscuotersi dalla desolazione trovandovi uno spiraglio di luce, quasi una via d'uscita: «ma non smetterò», promette il coro, οὐ παύσομαι (v. 673, ribadito più avanti, οὐπω καταπαύσομεν, v. 685)²⁵, di essere aedo, di elevare inni alla Memoria (v. 679), come un vecchio cigno, accom-

24. Sull'uso euripideo del termine φόνιος per caratterizzare eventi luttuosi, cfr. Bond 1981, p. 230: «Euripides applies the vivid φόνιος, "bloody", to various murderous agents: Pentheus (*Ba.* 555), Ares (*IA* 775), Justice (*Med.* 1390), the Eryns (*Med.* 1260), Hades (*Alc.* 225, cfr. *S. OC* 1689). Age seems well qualified to join this list».

25. Un'espressione formulare di devozione apollinea, come sottolinea Bond 1981, p. 235.

pagnato dai flauti e dalla lira²⁶, mentre le Muse e le fanciulle di Delo²⁷ danzano davanti a me e cantano il peana, attorno alle porte della città²⁸:

«Le Deliadi innalzano un peana (παιᾶνα μὲν Δηλιάδες / ὕμνουσ'), onorando con balli vorticosi (εἰλίσσουσαι) il divino figlio di Letò, danzatore meraviglioso: così anch'io, con la mia barba bianca, intonerò peani (παιᾶνας δέ), facendoli risuonare nelle stanze del tuo palazzo, come un vecchio cigno cantore (κύκνος ὡς γέρον ἄοιδός)» (vv. 687-694).

Nel momento in cui, nella fantasia dei coreuti, Tebe diventa Delo, dalla sera della vita rinasce il canto del cigno e i toni lugubri del *threnos* si risvegliano nella dolcezza serena del peana: παιᾶνα μὲν (v. 687), παιᾶνας δέ (v. 691), dice esplicitamente il coro usando una costruzione speculare correlativa che pone in diretta relazione il peana delle Deliadi con quello che loro, gli anziani «cigni» tebani, canteranno sulla scena tragica. Vero è che questa forma lirica era ritualmente assegnata a gruppi di giovani efebi o di παῖδες²⁹, ma a maggior ragione l'interscambiabilità generazionale posta sulla scena dimostra che nel segno di Delo quella

26. Flauto e lira si trovano insieme senza contraddizione, benché siano strumenti teoricamente incompatibili, costituendo l'uno il portavoce tragico del lamento funebre, l'altro il rappresentante per eccellenza della musica apollinea (cfr. Loraux 2001, p. 101 ss.).

27. Secondo un'altra – poco persuasiva – interpretazione, le Δηλιάδες del v. 687 sarebbero da intendersi invece come ninfe di Delo, che indicherebbero fuor di metafora i cigni stessi del lago sacro (Verrall 1905, p. 281).

28. L'identificazione con il cigno da parte del coro si ritrova anche nella parodos, in relazione alla vecchiaia e al canto funebre, ma già con un primo riferimento alla speranza di vita che si intravede nella poesia: ἀμφὶ βᾶκτροις / ἔρεισμα θέμενος, ἐστάλην / ἠλέμων γόνων ἄοι- / δὸς ὥστε πολὺς ὄρνις, / ἔπεα μόνον καὶ δόκη- / μα νυκτερωπὸν ἐννύχων ὄνειρων, / τρομερὰ μὲν, ἀλλ' ὅμως πρόθυμ' (Euripide, *Eracle* 107-113). Sul significato simbolico dell'identificazione del coro con il cigno, cfr. Papadopoulou 2005, p. 32 n. 73: «the image, which is used with regard to the Chorus, is an apt symbol of both age and song (692-694, cfr. 679 and 110)», e Waterfield 2003, p. 133 nt. al v. 110: «like the white-plumed bird: i.e. the swan, which sang before its death (hence “swan-song”) and is thus an apt comparison for the old Chorus, whose white hair lends them another likeness to the swan».

29. Cfr. Rutherford 1994, p. 114. Lo studioso nota qui peraltro che «the group performing the song-dance could be said to constitute a *choros*»: il nesso tra il peana e lo stasimo del coro tragico è perciò intrinseco nella sua stessa dimensione performativa. Sul legame specifico tra il rito delle Deliadi (e la loro figura mitica) e il rito dionisiaco in cui il coro degli attori tragici si iscrive, cfr. Wolff 2001, p. 98. Sull'identificazione del coro tragico con i cori delle Deliadi, cfr. Calame 2001, p. 109: «as regards the Delia, it is interesting to note that the observances of the *Deliades* for Apollo were well known in antiquity. It is twice mentioned by the tragic choruses of Euripides as an example of an ideal choral performance. In *Herakles*, the chorus of old men singing a paean to the hero of the play is compared to the *Deliades* (Δηλιάδες εἰλίσσουσαι καλλιχοροί) who sing (ὕμνουσι) the paean for Apollo, the son of Leto (Λατοῦς εὐπαιδα γόνον)».

seconda giovinezza e quella nuova vita dopo la vecchiaia è davvero in qualche modo possibile³⁰.

Le Deliadi canteranno e danzeranno, in balli circolari³¹ che evocano la circolarità stessa della vita e il desiderio di eternità: non è certo un caso se il verbo usato per queste «danze a vortice», εἰλίσσω, viene ripreso qui dai coreuti che lo hanno solo poco prima usato in riferimento al trascorrere inesorabile del tempo, εἰλίσσόμενός τις αἰών (vv. 671-672); si coglie l'aspirazione ad una circolarità del tempo che lo sottragga non solo alla dimensione lineare e corruttibile della storia, ma anche alla stessa "chiusura" del racconto mitico a cui la tragedia per sua natura è improntata³²: Euripide chiede attraverso i suoi personaggi uno spazio ulteriore, una promessa di salvezza che oltrepassi i confini drammaturgici nella prospettiva di un eterno ritorno.

30. Sul passaggio dalla fantasia impossibile di una seconda vita dopo la morte alla consolazione della poesia, cfr. Bond 1981, p. 232: «a remarkable parallel for the transition from the fantasy of a second life to the Muses [...]: Bacchylides 3.88, after rejecting the notion of a second youth as a means of perpetuating ἀρετή, passes on to the consolatory idea of immortality conferred by the Muses: ἀνδρὶ δ' οὐ θέμις πολὶὸν παρέντα/ γῆρας θάλειαν αὐτίς ἀγκομίσσαι/ ἤβαν. Ἀρετᾶς γε μὲν οὐ μινύθει/ βροτῶν ἅμα σώματι φέγγος, ἀλλὰ/ Μοῦσά νιν τρέφει».

31. Se da una parte l'allusione alla «danza circolare» (κύκλιος χορός) sembra essere un riferimento al ditirambo (cfr. Fearn 2007, p. 163 ss. e Kowalzig - Wilson 2013), d'altra parte il legame tra questo genere poetico e il peana è reso esplicito dalla struttura comparativa del periodo euripideo, che associa i παιᾶνας del coro al παιᾶνα che anche le Deliadi intonano accompagnando i loro balli ciclici. Nell'*Eracle* quindi il riferimento ai κύκλιοι χοροὶ è inserito all'interno di un contesto non dionisiaco ma apollineo, diversamente dall'uso euripideo (cfr. Fearn 2007, p. 193 e nt. 94. Sul legame tra peana e *performances* delie di κύκλιοι χοροὶ in età ellenistica, cfr. invece Fearn 2007, p. 210 s.). Il rituale delio della danza circolare delle gru può forse anche avere dei punti di contatto con la circolarità dei voli dei cigni: «one of the rituals which took place in the Delian cult was the geranos, the crane-dance which like the goddess' statue was supposed to have been brought by Theseus from Crete. In Plutarch's account, the Delian worshippers still danced round the altar of horns in such a way as to imitate the twists of the Cretan labyrinth. The legend may well have reflected the great age of the ritual, and perhaps its Cretan origin; but the name of the dance suggests it was an imitation of the water-birds which might be seen on the lake, or flying in formation across the sky. Their encircling of the altar is like the imagined circling both of the island, and of Apollo's Hyperborean sanctuary, by swans. The meaning of the ritual (to protect, perhaps to renew the sanctity of the place, or even to invoke fertility) can only be guessed at; but ritual dances in which animals are imitated are known to have taken place in other cults. I believe that the crane-dance is another indication of the importance of water-birds in a Delian cult older than Apollo's» (Bevan 1989, p. 166).

32. Cfr. Del Corno 1998, p. 10 ss. e Bond 1981, p. 236: «εἰλίσσόμενος ... αἰών "the course of life", "time like an every-rolling stream" – but limited to the life-time of the individual concerned». Su εἰλίσσω in Euripide come *vox propria* della danza circolare, cfr. Csapo 1999-2000, p. 421 s.

Peraltro l'idea della possibilità di una "seconda vita" è plausibilmente evocata anche dal nesso tra il cigno e la figura mitica di Orfeo, cantore di Apollo che nel momento della reincarnazione scelse proprio il corpo di questo uccello (come racconta Platone alla fine della *Repubblica*³³), e che è accomunato ad Eracle dall'inaudito viaggio "andata e ritorno" nel regno degli Inferi (viaggio da cui l'Eracle euripideo è reduce vittorioso nel tempo scenico della tragedia).

Inoltre, l'assimilazione tra il coro tragico e le officianti al rito delio può avere anche un valore escatologico-profetico che si avvale della complicità tra poeta e pubblico, fondata sulla condivisione del patrimonio mitico-religioso: se le Deliadi cantavano a Delo davanti al tempio di Apollo, e i coreuti cantano come loro davanti alla casa di Eracle³⁴, al di là della tragedia si intravede forse, nel canto del coro, la futura apoteosi dell'eroe, che ognuno sa destinato alla divinizzazione e alla vita eterna³⁵; Eracle come Apollo diventa il portavoce di un futuro di salvezza che si affaccia sull'orizzonte drammatico a partire dall'appello all'isola sacra e ai cigni di Delo: la stella del mare, benedetta dal dio che la scelse come casa natale, è principio di rinascita, di quella «seconda vita» che il coro auspicava come una fantasia impossibile di immortalità.

L'anima che vola a Delo, nel momento estremo del dolore in cui sembrano venire meno tutte le speranze, è subito salvata, trova nuove prospettive di attesa, perché Apollo ha donato all'uomo un frammento della sua eternità nella forza divina della poesia.

2. EURIPIDE, «IFIGENIA IN TAURIDE»

Sulla scena dell'*Ifigenia in Tauride* euripidea, un altro coro, questa volta di fanciulle, dà voce al «cigno antitragico»³⁶ di Delo: sono le giovani schiave greche che hanno finora condiviso con Ifigenia la sorte dell'esilio nel regno straniero della Tauride. Ma d'ora in poi qualcosa cambierà. Oreste, insieme a Pilade, è ormai arrivato sul luogo del destino, il riconoscimento tra i due fratelli è finalmente avvenuto: si attende quindi il momento propizio per la fuga, e per il lieto fine inaspettato della tragedia.

33. Platone, *Repubblica* 620a.

34. Cfr. Bond 1981, p. 244.

35. Cfr. Wolff 2001, p. 98: «the Deliades sing before Apollo's temple, the play's chorus sing before Herakles' house (887): the chorus seem to praise Herakles as a god».

36. Nel senso "aristotelico" precisato nella premessa, cfr. p. 1.

Ma per il coro la tragedia non è ancora finita e forse non finirà mai; emotivamente scosse dalla prossima partenza della loro padrona, le povere ragazze costrette ad un futuro di solitudine cantano il proprio dolore, rimpiangendo la patria perduta che forse non rivedranno più: Ifigenia sta per ritornarvi, mentre la loro sorte le condanna a continuare la vita nell'angoscia, in quell'eremo dai barbari costumi, funestato dalla tirannide, che impone comportamenti intollerabili verso gli stranieri.

Allora, il coro immagina (come già aveva fatto Alcmane³⁷) di essere un uccello, un alcione, e di cantare come lui l'ἔλεγχος di un destino di sventura (ἔλεγχον οἴτον ἀείδεις, v. 1091), definito anche come *threnos* (ἐγὼ σοι παραβάλλομαι/θρήνου, vv. 1094-1095), con significato interscambiabile³⁸; la sua voce è una βοά (v. 1092), un grido di sofferenza, «che intende chi sa» (v. 1092), ovvero che solo l'animo che conosce il πάθος tragico può capire e sentire risuonare dentro di sé.

Ma poi, la voce del coro di ragazze, come per una subitanea metamorfosi sentimentale, passa dall'alcione ai cigni di Delo e cambia contemporaneamente anche il segno del suo canto, cominciando a sognare ad occhi aperti, a fantasticare di una liberazione dal peso delle malinconie presenti:

«Che nostalgia (ποθοῦς') delle piazze greche! E quanto desidero (ποθοῦς') Artemide, protettrice dei parti, che abita sul monte del Cinto! Là vicino c'è la palma, dalla chioma folla, e l'alloro rigoglioso, e crescono i germogli sacri dell'ulivo, grigio-celeste, che fu caro a Letò, nel momento delle doglie ... E poi c'è lo stagno, con le sue acque che scorrono in cerchio (εἰλίσσουσαν ὕδωρ κύκλιον), dove il cigno melodioso (κύκνος μελωιδός) onora le Muse» (vv. 1096-1105).

37. Alcmane, *fr.* 26 Page; il paragone con l'alcione, nel frammento di Alcmane, esprime però un desiderio di ritrovare nella gioia del canto poetico intonato dalle giovinette del coro un sostegno e una via di scampo dalla vecchiaia: nel passo euripideo al contrario l'alcione è l'uccello del *threnos*, e il ruolo escatologico della poesia è trasferito invece sul cigno, in stretta connessione con il dio di Delo. Sull'alcione in commedia, cfr. Aristofane, *Rane* 1309 s. (la menzione è un paratragedismo euripideo) e *Uccelli* 251, 298, 1594.

38. Cfr. Nobili 2006 riguardo all'esistenza di una forma di elegia deputata al *threnos* (p. 15 ss.) e alla presenza dell'elegia trenodica in altri generi poetici, nella fattispecie nell'epica iliadica e odissiacca. È del resto riconosciuta la contaminazione e interscambiabilità tra "generi" lirici confluiti nel teatro classico, e in particolare delle espressioni del lamento: cfr. Alexiou 2002, p. 102 ss. e Lulli 2011, p. 14, sull'equivalenza fra *threnos* ed *élegos* nell'uso tragico e comico. L'incompatibilità dell'*élegos* con la solarità apollinea è mostrata da un aneddoto risalente al VI secolo a.C. che vede per protagonista un poeta elegiaco della scuola dorica, «Echembrotos whose music to the *aulós* was disqualified at the Delphic festival in 578 B.C. on the grounds that its mournful character was unsuitable to Apollo» (Alexiou 2002, p. 104).

Le ragazze del coro sognano una nascita, la nascita divina che ha sprigionato nel mondo la forza ancestrale della poesia, proprio nel momento in cui si stavano abbandonando al dolore della solitudine e della lontananza dai propri affetti; dalla malinconia cupa del *threnos* nasce, in modo spontaneo e senza soluzione di continuità, il sollievo inatteso di un peana, un canto del tutto diverso: «mia signora, per te canterò in un *threnos* la musica triste dei morti (τὰν ἐν θρήνοις μοῦσαν νέκυσιν μέλεον), un canto che Ade intona e che è lontanissimo dai peani (δίχα παιάνων)» (vv. 181-5)³⁹, aveva detto il coro ad Ifigenia quando la sorte del fratello sembrava essere ormai priva di speranze.

Questo è invece un peana pieno di speranza, immerso in una natura lieta, viva e luminosa, che pare esente da ogni male: la mente va al lago dell'isola di Delo, con le sue acque increspate dalle onde, dove il «cigno melodioso» di Apollo prega le Muse, cantando con voce gioiosa, come un aedo, presso le sponde sacre dove il dio è venuto al mondo; la sottolineatura della circolarità del lago di Delo, espressa con lo stesso verbo εἰλίσσω (che contiene nel suo significato transitivo il senso sacrale dell'onore offerto al dio) con cui nell'*E-racle* si descrivono le danze delle Deliadi (e ribadita dall'aggettivo κύκλιος, in forte allitterazione con il sostantivo κύκνος⁴⁰), evoca i movimenti rituali dei balli della devozione apollinea delia⁴¹, e insieme un'idea di eterno ritorno e di circolarità dell'esistenza stessa, in un ciclo ininterrotto di rinascita⁴².

39. Cfr. Rutherford 1994, p. 122, per la netta distinzione tra questi due generi poetici nella tragedia.

40. Cfr. Ahl 1982, p. 377.

41. Cfr. Cropp 2000, p. 241: «the water's movement is described in terms which evoke coral dancing (cfr. 1145 n.): the water dances while the swans sing».

42. Anche le migrazioni dei cigni, inverse rispetto all'andamento comune, richiamano l'idea dell'eterno ritorno della vita quando tutta la natura sembra aver finito il suo ciclo: «singing swans mark the circling year with their migrations. When the Greek spring came, the swans would vanish towards the north, and not return until autumn, when everything else was starting to die. Their life-cycle was strangely reversed» (Ahl 1982, p. 377). Per un'interpretazione della circolarità del lago in connessione alla configurazione antica dell'Oceano, cfr. Platnauer 1938, p. 153 e Kyriakou 2006, p. 356: «the oval-shaped lake is a body of water that has the same basic features as the Oceanus (cfr. e.g. [A.] PV 138-40): it has no feeding stream or outlet and moves continuously in a circle. Cropp suggests that the cyclical movement of the waters evokes cyclical dances (accompanied by the song of the swans). This is plausible but it is equally plausible that the image evokes more than one thing: the primeval quality of the lake suits the sacredness of the island». L'immagine dell'Oceano come *habitat* naturale dei cigni in ogni caso non sarebbe esente da conferme nella tragedia euripidea, cfr. Euripide 773N², 33-4: παγαῖς ... ἐπ' Ὀκεανοῦ/μελιβόας κύκνος ἀχεῖ.

Delo diventa il surrogato stesso della Grecità, richiamo simbolico alla patria delle coreute⁴³; tutto ciò che fa parte del *background* culturale e religioso del coro prende corpo nella dimensione della poesia e consola l'esule:

«In their craving for home the island of Delos becomes the symbol for all that is Greek. Delos, the birth-place of Apollo and of a kinder Artemis than that which they now serve, was the meeting-place of all the Ionians. The palm-tree, the laurel, the olive, and the Orbed Lake of Delos were all celebrated in ritual poetry».⁴⁴

Guardando a Delo, la parte più divina dell'anima umana può trovare così la sua espressione, e rinascere dalla tragedia nello slancio della poesia verso l'immortalità, verso un ritorno a casa che è ritorno alla propria identità, in un lirismo sacrale che può sconfiggere il dramma sollevandosi al di sopra di esso.

3. EURIPIDE, «IONE»

«O Peana, o Peana, felice, felice tu sei, figlio di Letò» (ὦ Παιὼν ὦ Παιῶν,/ εὐαίῳν, εὐαίῳν/ εἴης, ὦ Λατοῦς παῖ, vv. 125-127, 141-143): così canta Ione nel prologo dell'omonima tragedia euripidea, scandendo le sue preghiere con questo ritornello esplicitamente allusivo al genere del peana, mentre adempie agli umili uffici rituali della manutenzione del tempio di Delfi cui è preposto, nella monodia che immediatamente segue il discorso di Ermes.

Ma, spazzando sulla soglia, il giovane sacerdote delfico deve fare i conti con alcuni uccelli, sgraditi visitatori che volando nei paraggi rischiano di rovinare il suo accurato e devoto lavoro di pulizia. Tra questi volatili c'è anche un cigno, che

43. Non è forse necessario in questo senso pensare a un coro di fanciulle originarie dell'isola di Delo, come pure si è tentato di fare, ponendo il passo tragico in relazione con la narrazione tucididea della deportazione forzata dei Delii ad Adramittio in Asia Minore: «the Chorus think back nostalgically to Greece, where they were captured in war and sold into slavery. The description specifically refers to the island of Delos (in the middle of the Aegean sea) which they came from. It is interesting that in 422 BCE, ad Thucydides tells us (5.1) “the Athenians removed the Delians from Delos [to Asia]; they now thought that at the time when they had been consecrated they were impure because of some ancient offence”. In fact, the Athenians soon brought them back because Pythian Apollo told them to, and we may think here of Iphigenia's promise to restore the Delian women to Greece (1067-8). It is certainly possible that this episode may lie behind Euripides' choice of this particular nationality for his Chorus» (Morwood 1999, p. 175 s.). Cfr. anche Platnauer 1938, p. 152: «it is not to be supposed that all the women of the chorus came from Delos. They are Greeks, doubtless from different cities, who wish they were back in Greece celebrating the Greek, not the Tauric, Artemis».

44. Murray 2010, p. 63.

planando davanti al tempio si dirige proprio verso l'altare («remiga», dice Ione, usando in senso metaforico un lessico marinaro che ben si addice ai viaggi apollinei secondo l'*Inno Omerico ad Apollo*⁴⁵), e che Ione cerca di scacciare con una aggressività che appare quasi inadeguata per un servitore di Apollo, che ha nel cigno il suo uccello sacro⁴⁶:

«Eccone lì un altro, ci mancava anche il cigno: e batte i suoi remi verso l'altare! Vattene via, dirigile da un'altra parte, quelle tue zampe rosse⁴⁷! Non ti salverà (ρύσαιτ' ἄν) dalle frecce la cetra di Apollo, tua compagna di canto (σύμμολος). Batti le ali lontano da qui, vai ad atterrare sullo stagno di Delo (λίμνας ἐπίβα τὰς Δηλιάδος): altrimenti, se non mi obbedisci, ti toccherà inondare di pianti i tuoi canti melodiosi (αἰάξεις⁴⁸ τὰς καλλιφθόγγους ᾠδάς)» (vv. 161-169).

Appare qui evidente, ancora una volta in prossimità della menzione di Delo, lo scarto netto rispetto alla tradizione proverbiale eschilea ed esopica dell'"ultimo canto del cigno" inteso come canto di dolore, bellissimo ma struggente, dolcissimo ma disperato⁴⁹. Euripide qui sottolinea come il canto meraviglioso dei cigni, il loro armonioso peana apollineo, sia totalmente altro rispetto al grido di chi sta

45. Sulla metafora delle ali come remi cfr. McCartney 1939.

46. L'atipicità e addirittura l'empietà di questo atto di Ione è sottolineata dai commentatori (Hamilton 1985, p. 58). Hoffer interpreta questa strana violenza, che sembra voler negare all'Apollo di Delfi la prerogativa pacifica e delia dell'arte musicale e della poesia, come un tentativo di eliminare la componente femminile dalla storia del dio, dimenticandone la nascita stessa e la figura materna: «in sending the swan from Delphi, the place of mythical archery and death, to Delos, the place of mythical song and birth, he is banishing from the citadel of male purity the bird that reminds us that Apollo, too, had a mother and a birth» (Hoffer 1996, p. 298). Una lettura in chiave "comica" del passo si trova in Burian 1996, p. 88, e una più specificamente "paratragica" in Mirto 2009, p. 228 s.

47. Dettaglio poetico, poco realistico, come sottolineano i commentatori: cfr. ad esempio Owen 1939, p. 80, Mirto 2009, p. 230.

48. Vi sono due possibili letture, a seconda che si accetti al v. 169 la lezione tradita αἰμάξεις o si preferisca la congettura αἰάξεις; nel primo caso, nell'espressione «bagnerai di sangue i tuoi canti melodiosi», la metafora cruenta e tattile applicata alla dimensione uditiva e rarefatta del suono è apparsa piuttosto atipica e poco perspicua (in tal caso, mancherebbe l'espressione fonica esplicita del dolore, frequente invece in Euripide nei contesti che evocano l'isola di Delo in associazione ai suoi cigni profetici). La lezione manoscritta è tuttavia accolta da Lee 1969 e 1997, p. 14 e Mirto 2009, pp. 229-30, sulla base della assoluta legittimità di una sinestesia, del tutto coerente con lo stile euripideo. Αἰάξεις è invece correzione di Nauck, nel senso di «emettere suono lamentoso», adottata nelle edizioni di Diggle e Page, e in Owen 1939 e Guidorizzi 2001.

49. «The swan's song is associated with its death (the *locus classicus* in Plato, *Phaedo* 84e), but that is not the point here, where death/injury will ruin the song» (Lee 1997, p. 168 s.).

per morire; il *threnos*, l'αἰάζειν tragico che esprime il lamento di dolore⁵⁰, è posto come alternativo agli usuali canti, dolci e melodiosi, dei cigni poeti. Non si tratta dunque del cigno “muto” (*Cygnus olor*)⁵¹, che canta solo alla fine della sua esistenza per il dolore della morte incombente, ma di un cigno che è già pensato come cantore e poeta durante la sua vita, tanto che i suoi canti vengono accompagnati dalla cetra di Apollo (e il riferimento al fatto che essi dovrebbero teoricamente esser capaci di portar salvezza dalle frecce letali sembra volerli caratterizzare in senso apotropaico, richiamando così quel tipo particolare di canto apollineo che è il peana⁵²).

Ma la metamorfosi dal peana alla voce del lutto è sentita come sempre possibile, e come la musica più bella può nascere dal gemito di sofferenza, così reversibilmente anche il più bel canto può mutarsi in pianto. Se il cigno non volasse a Delo, la gioia del suo canto svanirebbe e subentrerebbe invece il pianto della vita che finisce, come espressione interiore profondamente diversa da quella che per tutta la loro lieta esistenza i cigni di Apollo hanno manifestato. Solo volando via, fisicamente fuori dalla scena tragica (πάραγε πτέρυγας, v. 166), lasciandosi alle spalle tutto il carico di dolore che la tragedia necessariamente comporta, e volgendosi verso Delo e le acque inviolate del suo lago dei cigni (λίμνας ἐπίβα τᾶς Δηλιάδος, v. 167), l'alato cantore potrà salvarsi (ρύσαιτ' ἄν, v. 165) e ritrovare pace.

4. PLATONE, «FEDONE»

Se ora varchiamo la soglia del IV secolo a.C., e ci spostiamo dal teatro alla filosofia, ci accorgiamo di come l'accezione euripidea del cigno di Delo non sia pas-

50. Il verbo si può infatti incontrare in tragedia con l'oggetto θρῆνον, cfr. Euripide, *Eracle* 1053: «una formula come *aiazein thronon* sembra proprio «negare» o, per lo meno, ridurre la musica ai suoi elementi, riportando il treno verso l'*aiai* inarticolato» (Loroux 2001, p. 98), e creando in questo senso un forte contrasto col canto liberatorio e melodioso del peana che ad esso subentra.

51. Cfr. Krappe 1942, p. 354 s., a proposito della menzione sarcastica dei cigni da parte di Luciano, scettico riguardo al mito che vuole il cigno come eccellente rapsodo, per aver udito solo cigni tutt'altro che melodici nei loro versi (la specie del “cigno muto”, secondo Krappe, anziché quella del “cigno musico” a cui il mito di Cicno farebbe riferimento); e p. 357, a proposito della menzione del cigno come cantore apollineo nel *Fetonte* di Euripide: «the swan referred to is the whooper swan (*C. musicus* or *ferus*) – a species entirely distinct from the mute swan (*C. olor*)». Sulla distinzione tra le due specie cfr. anche Arnott 1977, p. 150 s.

52. Cfr. Rutherford 1994, p. 7, Käppel 1992, p. 33 («Der Gott – ob als unabhängiger Götterarzt oder (später) als Erscheinungsform des Apollon – ist als Helfender gedacht») e Schröder 1999, p. 5.

sata inosservata, e anzi di come abbia segnato una significativa svolta letteraria: tanto che sembra trovare il suo coronamento in un'opera che col *threnos* e col *peana* ha molto a che fare, il *Fedone* di Platone.

Pare infatti di capire che Platone (conoscitore di Euripide) si sia appropriato di questo spunto di riflessione tragico – particolarmente vicino al suo personale modo di sentire – ed abbia riproposto questa tradizione esplicitandola come immagine poetica dell'immortalità dell'anima.

All'inizio del dialogo (58a-c, 59e) si spiega che la nave rituale è appena tornata da Delo, dove ogni anno durante le feste Delie gli Ateniesi inviavano un'ambasceria sacra con la stessa nave usata da Teseo nella sua vittoriosa spedizione contro il Minotauro. È quindi prossima l'ultima ora di Socrate. Tra poco arriveranno «gli Undici», i magistrati preposti all'esecuzione, e lui dovrà bere il veleno. Ma «fino a che gli Undici lo permetteranno» (85 b9), dice Socrate con la solita serenità, lui e i suoi allievi ed amici (quattordici, come quattordici erano i giovinetti liberati da Teseo⁵³, eroe che ha per di più in comune con Socrate proprio il suo ruolo salvifico nei confronti della gioventù cittadina⁵⁴) potranno continuare i loro confidenziali discorsi, per cercare insieme qualche certezza sulla delicata questione dell'eternità delle anime.

Tuttavia, prima di proseguire le discussioni, Simmia e Cebete confessano a Socrate il loro riserbo nel porgli ulteriori domande, il conflitto interiore che li lacera tra il bisogno di avere risposte ai propri dubbi esistenziali dal loro fidato maestro e al contempo la paura di turbare le sue certezze nel momento emotivamente più difficile. E in tutta risposta, Socrate, inaspettatamente, proprio allora, “fa poesia”. Dopo aver precedentemente detto che la sua filosofia è una forma di *μουσική* in onore di Apollo⁵⁵ («par anticipation sur le chant

53. Cfr. Susanetti 2002, p. 58; White 2000, p. 155: «Theseus celebrates that victory by leading his “twice seven” companions (as Plato calls them at 58a11) in a procession or dance before Ariadne».

54. Susanetti 2002, p. 59: «come Teseo aveva portato a salvezza la gioventù della città, così Socrate, nello spazio simbolico della pagina platonica, dovrà condurre alla prospettiva salvifica ed antitragica dell'immortalità i suoi compagni».

55. Platone, *Fedone* 60d ss. (cfr. Susanetti 2002, p. 62: «torna [...], a distanza, il tema della *mousikè* apollinea, ma questa volta il “canto” di Socrate è effettivamente, come lui l'aveva originariamente inteso, quello legato alla sapienza e alla filosofia»). Socrate, secondo questo racconto platonico, avrebbe in passato messo in versi le favole di Esopo e un *προοίμιον* ad Apollo per rispondere ai suoi sogni profetici che lo invitavano a *μουσικήν ποιεῖν*, ma avrebbe in seguito accertato (come aveva da subito intuito) che il sogno si riferiva in effetti alla «musica altissima della filosofia», che da sempre praticava. A proposito del cigno è significativo che Socrate si sia dedicato proprio ad Esopo (una delle poche fonti antiche pervenuteci che attesti l'idea proverbiale dell'ultimo

du cygne, l’oiseau dont Socrate se dira plus loin le compagnon dans le service d’Apollon»⁵⁶), disegna ora egli stesso un’immagine poetica e musicale, chiamando in causa i cigni e la falsa opinione che la gente ha su di essi, e paragonando se stesso a questo sacro uccello⁵⁷:

«A quanto pare, mi ritenete inferiore ai cigni, per arte profetica ... Loro, quando sentono che stanno per morire, cantano – certo, cantavano anche prima, ma in quel momento il loro canto raggiunge l’apice massimo, è bellissimo: sono felici, perché stanno per raggiungere il dio⁵⁸ che adorano. Ma gli uomini, per la paura che loro stessi hanno della morte, anche sui cigni raccontano cose che non sono vere. Dicono che cantano perché soffrono (ὕπὸ λύπης ἐξάδειν), perché si lamentano (θρηνοῦντας) di dover morire, ma non considerano che nessun uccello canta quando ha fame o quando ha freddo o quando patisce qualche altra pena, nemmeno lo stesso usignolo, o la rondine o l’upupa, di cui appunto si dice che i loro canti siano lamenti (θρηνοῦντα) di dolore. Secondo me no, questi uccelli non cantano per dolore, e nemmeno i cigni: anzi, a mio parere, siccome sono gli uccelli di Apollo, sono profeti, ed è proprio perché prevedono i beni che troveranno nell’Ade che cantano, di gioia, quel giorno più che mai, più che in tutta la loro vita passata! Ecco, anch’io credo di essere compagno di servitù dei cigni, consacrato al loro stesso dio, e d’aver non meno di loro la capacità profetica, che ci viene dal nostro padrone: e quindi, di allontanarmi dalla vita con uno stato d’animo non più triste del loro! Ecco perché dovette dirmi tutto: chiedetemi quello che volete, finché lo permettono gli Undici degli Ateniesi» (84e3-85b9).⁵⁹

Come i cigni cantano di gioia al momento della morte perché sanno che stanno per raggiungere Apollo e vivere finalmente accanto a lui, così Socrate, arrivata la nave da Delo, canta serenamente i suoi ultimi discorsi filosofici sulla vita, perché sa che

canto di morte dell’uccello sacro ad Apollo) e al genere dell’innografia apollinea. Sulla relazione tra musica e filosofia in Platone cfr. Moutsopoulos 2002, p. 25 ss. e Pelosi 2010 («the *Phaedo* opens with two entirely different meanings of music: music in the commonly accepted sense and music that, in the very uncommon sense, is identified with philosophy [...]. We should be using reflections on music to bring light to philosophical questions», *Introduction*, pp. 1, 3).

56. Lasserre 1986, p. 56.

57. «Socrates insists that their discussion is a joyous, not a mournful “swan-song”; and likening himself to a sacred bird, he calls himself Apollo’s “minister” (θεράπων) and “sacred servant” (ἱερὸς δοῦλος, 84e-85b)» (White 2000, p. 161).

58. «In particular, Apollo Hyperboreus who [...] was the chief god of the Pythagoreans [...]. Aristophanes too was aware that the swans sang to Apollo. Cp. *Birds* 769» (Burnet 1911, p. 84).

59. Sulla possibile interpretazione della menzione del cigno nel *Fedone* come una prova di una fede di Socrate nell’Apollo delio ed iperboreo dei Pitagorici, cfr. Ferguson 1913, p. 159. Su Platone e il Pitagorismo, con particolare riferimento al *Fedone*, cfr. tra gli altri Kingsley 1995, p. 79 ss. («the *Phaedo* is the most overtly Pithagorean of all his dialogues, in both its ideas and its setting», p. 88) e Pelosi 2010 p. 142 ss. (sulla questione dell’armonia).

per lui non sarà la fine ma un nuovo inizio accanto ad Apollo che alla bella musica della filosofia lo ha guidato durante tutta la vita: il canto apollineo è sentito come il modo più convincente, più vicino al dio, per “dimostrare” l’immortalità dell’anima⁶⁰.

Il riferimento a Delo pare chiaramente evocato dalla menzione degli «Undici degli Ateniesi»: come all’inizio del dialogo (58 b-c, 59 d-e) la notizia dell’arrivo della nave da Delo è accompagnata dal richiamo agli «Undici» magistrati responsabili delle ultime disposizioni circa l’uccisione di Socrate, così adesso la precisazione che i discorsi saranno condizionati solo dall’intervento di questi ultimi officianti ricorda ai compagni di Socrate (e al pubblico platonico) il ritorno della nave di Teseo da Delo. L’associazione tra Delo e il cigno di cui Socrate ha appena parlato sorge quindi spontanea.

Si tratta di un discorso molto denso, una sintesi straordinaria di poesia e filosofia, che contiene *in nuce* e in forma quasi “teatrale” le riflessioni sull’immortalità dell’anima che si dispiegano nel corso dell’intero dialogo.

E in queste poche parole di Socrate risuona l’eco di Euripide: i cigni di Delo cantano un canto così bello alla fine della loro vita non per il dolore della morte che sentono arrivare – il verbo usato è non a caso *θηρηνέω* (*θηρηνοῦντας*, 85a4; *θηρηνοῦντα*, 85a8), termine tecnico per indicare il *threnos* – ma per la gioia della vita immortale a cui stanno per andare, che possono prevedere grazie alla forza profetica di Apollo. Anche Socrate, come il cigno scacciato da Ione, o come i cori delle ragazze greche in Tauride o degli anziani tebani del tempo del mito e del teatro, duramente allontanato dalla sua stessa πόλις, nella sera della sua vita volerà a Delo, allo stagno natale del suo dio, e lì sarà salvo per sempre.

Si ritrova quindi la stessa inversione di tendenza che abbiamo riscontrato nelle tragedie euripidee, lo stesso procedere dal *threnos* al *peana*⁶¹, dal pianto alla gioia: nel mezzo di una situazione dolorosa, l’anima che si volge a Delo e alla forza sacrale della sua poesia ottiene una promessa di immortalità.

Il meccanismo viene in questo caso adottato per una forma diversa di “poesia”, ossia la filosofia: ma l’applicazione variata del modello non implica da parte di Platone una presa di distanza dal suo passato, anzi al contrario un debito di riconoscenza; il cigno della poesia è trasferito alla filosofia della ψυχή, ma conservandone il senso profondo:

60. «The suggestion is therefore that whatever Socrates may say from here on in the dialogue will be divinely inspired. [...] Our attention is directed toward the fact that Socrates, the master dialectician, must ultimately convey his certitude about the results of dialectic through a “swan-like” song» (White 1989, p. 127).

61. «For the *Phaedo*, which Plato explicitly labels a “defense” (ἀπολογία) of Socrates (63b-e), is in effect a (far from prosaic) paean in prose to his life and endeavors» (White 2000, p. 161).

«Plato attributes [...] prophetic, swanlike quality to Socrates' old age. He transfers Apollo's swan from poetry to philosophy [...]. Socrates' [...] death is linked with the island of Apollo's birth». ⁶²

Ancora più significativo è in questa luce l'aneddoto raccontato tra gli altri da Pausania (1.30.3) e da Diogene Laerzio (3.4-5), secondo cui Socrate avrebbe sognato di avere sulle ginocchia un piccolo cigno, che volò via cantando dolcemente, proprio il giorno prima che Platone si presentasse a lui come discepolo, chiarendo così il significato di quel sogno ⁶³. Che si debba o meno dar credito a questa testimonianza poco importa: più che la verità biografica, è interessante il significato simbolico che questa leggenda porta con sé. Platone è il giovane cigno di Socrate, l'aedo e insieme il principio di immortalità che il maestro con il suo esempio e i suoi dialoghi con l'allievo gli farà riconoscere in se stesso, consegnandolo, da tragediografo quale era, ad un'altra (ma in fondo sotto vari aspetti analoga) musica: il peana delio, apollineo, rasserenante della filosofia.

5. CALLIMACO, INNO A DELO E INNO AD APOLLO

Se ci allontaniamo ora dal versante filosofico per tornare di nuovo su quello poetico, ma in piena età ellenistica, ci accorgiamo di come anche il III secolo si presti a riflessioni delie di questo tipo.

Anche Callimaco, infatti, nell'*Inno a Delo*, menziona i cigni cantori di Apollo:

«I cigni cantori, con danze e inni di festa per il dio, lasciato dietro di sé il monte Pattólo che sorge in Meonia, girarono in cerchio (ἐκυκλώσαντο) per sette volte attorno a Delo, e addolcirono il parto con i canti (ἐπήεισαν ... λοχείη): sono gli uccelli delle Muse, i più canori (αἰοιδότατοι) tra i volatili – e infatti più tardi il dio bambino ⁶⁴ legò alla lira tante corde quanti furono i canti dei cigni durante le doglie (κύκνοι ἐπ'

62. Ahl 1982, p. 374.

63. Non è questo l'unico caso in cui le biografie di Platone associano il filosofo al cigno cantore: «we may also recall how often Apollo and the singing swans figure in the mythical biographies about Plato. There Plato is said to descend from Apollo himself. Plato's parents are shown sacrificing on Hymettos to Pan, to the nymphs, and to Apollo, while bees are busy pouring honey into the infant's mouth [...]. The dying Plato dreams of himself as singing swan who flies from tree to tree; no hunter can shoot him down. The Pythagorean Simmias interprets this dream as follow: "Everybody would try to grasp Plato's thoughts, but each one would make the interpretation fit his own thinking"» (Friedländer 1969, p. 39). Cfr. Lasserre 1986, pp. 52 s.

64. «Call. does not follow here, evidently *ad maiorem Phoebi gloriam*, the tradition of the Homeric Hymn to Hermes, where the invention of the lyre with seven strings was attributed to that god» (Mineur 1984, p. 210).

ὠδίνεσσιν ἄεισαν); ma l'ottava volta non cantarono più: lui venne alla luce» (*Inno a Delo*, vv. 249-255).

I riferimenti alla musica e alla poesia sono numerosi e raffinatamente intessuti con un'arte retorica tipicamente callimachea, che fa dei sette giri dei cigni attorno a Delo⁶⁵ l'ἄϊτιον delle sette corde della cetra, le sette note musicali⁶⁶.

E, anche in questo caso, torna l'idea del canto dei cigni come un canto rasserenante e quasi terapeutico, che muta il dolore in gioia, sostiene e consola il male come preludio a una nuova vita (si usa il verbo ἐπαείδω, che, anche nel *Fedone* platonico, 77e8, esprime il potere incantatorio della musica che placa il dolore): i cigni «addolciscono il parto con i canti» (ἐπήεισαν ... λοχείη)⁶⁷, cantano sopra alle ὠδίνεσσιν (anche nei versi precedenti, Letò è «la dea afflitta dalle doglie»: τειρομένην ὠδίσι, v. 61; δαίμον' ὑπ' ὠδίνεσσι βαρυνομένην, v. 202).

Tutta la prima sezione dell'inno peraltro descrive i lamenti della prossima madre di Apollo («afflitta da cupa angoscia», ἀμηχανίης ὑπὸ λυγρῆς/ τειρομένη, vv. 210-211, «sfinita», ἀλυσθενέουσα, v. 212, «mi fai soffrire», βαρύνεις, v. 212), e il suo dramma per il rifiuto ricevuto da tutte le terre, che non vogliono accoglierla per far nascere il dio – un dramma che, secondo la logica tipica della tragedia, comporta la compassione degli spettatori impotenti, in particolare il fiume Peneo, che, nonostante le minacce di Ares scoraggino ogni tentativo di aiutare Letò, non può non soffrire di fronte al dolore della dea (μὴ σύ γ' ἐμεῖο πάθης κακὸν εἶνεκα τῆσδε/ ἀντ' ἔλεημοσύνης, vv. 151-152).

65. Sulla possibile fonte da cui Callimaco avrebbe attinto questa immagine, cfr. Mineur 1984 (p. 208), che pensa ad una ascendenza letteraria riconducibile ad esempio alla descrizione delle feste apollinee in Ecateo di Abdera, ma anche a una verosimile ispirazione callimachea a rituali esotici quali alcuni strani riti di *circumambulatio* egiziani.

66. Cfr. Ahl 1982, p. 376: «the seven discrete notes of the octave – the eighth is a repetition, an octave higher, of the first – correspond to the swan circles over Delos honoring Apollo's birth, inspiring him to give the lyre extra strings. Apollo is the octave's divine discoverer as Pythagoras was its human discoverer». Il numero sette tuttavia, come sottolinea Mineur 1984, non è importante solo perché rimanda alle sette note della cetra, ma anche perché è il numero distintivo di Apollo: «he was said to have been born on the seventh [...] and the seventh day of the month also was the fixed day for Apolline festival» (Mineur 1984, p. 209). E il numero sette contraddistingue anche nella fattispecie l'isola di Delo: «as to Delos, it is interesting that the temple of the Athenians was called also "Temple of the Seven Statues", which were erected within the building on a horse-shoe base» (Mineur 1984, p. 209).

67. «As Leto is about to give birth to Apollo, Pactolian swans, destined to be the god's sacred birds, accompany Leto's birth-pangs with their melodious song as they fly seven circles around the island [...]. In this charming story animals perform first so that Apollo in turn can perform» (Heinrichs 1993, p. 133).

Ma la tragedia si tramuta in peana quando la sofferente arriva a Delo; l'isola ancora una volta si propone come il principio di una speranza ritrovata, e il canto dei suoi cigni come prologo alla nascita di una vita eterna, divina, anziché "proemio della morte" come la tradizione proverbiale ed eschilea tramandava:

«The swans, whose finest song is usually reserved for their own deaths, hail the birth of their god. They are his poetic soul».⁶⁸

Anche nell'*Inno ad Apollo*, Callimaco ribadisce il legame tra il dio e i cigni, e par di capire che proprio su un cigno, volando, Apollo sia arrivato in un luogo non meglio precisato in cui si celebrano riti in suo onore. L'arrivo di Apollo coincide con la fine degli affanni e l'inizio della musica, il canto del peana:

«Che scossone ha avuto il giovane alloro di Apollo! E che scossone tutto l'edificio! Via, via chi è empio! È Febo, è lui, che batte alla porta col piede divino: non lo vedi? La palma di Delo ha fatto un cenno dolce, improvviso, e il cigno intona un bel canto, nell'aria. [...] Neanche la madre Teti piange (κινύρεται) il suo povero Achille, quando sente cantare "iè paiëon! Iè paiëon!" (ἰὴ παιῆον ἰὴ παιῆον). Persino la roccia piangente getta via ogni dolore (ἀναβάλλεται ἄλγεα), la roccia che si erge in Frigia con la sua pietra stillante di vita, un masso al posto di una donna, che apre un varco al suo dolore (διζυρόν τι χανούσης). Invocate «iè iè»: è un male entrare in contesa con gli dei beati!» (*Inno ad Apollo*, vv. 1-5, 20-5).

Il mito si propone qui come direttamente connesso al momento performativo rituale, caratterizzato dal canto del peana, di cui più avanti sarà esplicitamente raccontata l'eziologia; la seconda persona e l'uso del «performative imperative»⁶⁹ alludono in modo chiaro ad un contesto celebrativo che trova nel mito di Apollo delio la sua matrice culturale.

È notevole di nuovo l'uso di un verbo di lamentazione, κινύρομαι⁷⁰, che viene però sostituito dal peana dei cigni di Delo: il riferimento a questo tipo di canto è esplicito nel ritornello rituale ἰὴ παιῆον ἰὴ παιῆον, riportato nella sua forma devozionale autentica⁷¹. Il potere taumaturgico del peana trova così ancora la sua

68. Ahl 1982, p. 375.

69. Heinrichs 1993, p. 130.

70. L'uso di κινύρομαι con un oggetto diretto possiede infatti un valore di compianto che invece non ha necessariamente l'aggettivo κινυρός da cui il verbo è derivato, cfr. Williams 1978, p. 31.

71. «The refrain used in the paian [...], hailing Apollo as "healer" or "saviour" or "helper" (paiëon, paian) [...]. There were several etymologies of Apollo's ritual cry in circulation in antiquity. The one C. presents here is that *hië hië paiëon* derives from the shout of encouragement given by the Delphians to the child (in some version infant) Apollo as,

massima espressione in quest'isola al centro delle Cicladi, dove i cigni rappresentano la manifestazione più antica della forza guaritrice della musica e della poesia. Come spiega bene G.B. D'Alessio, questa scena callimachea presenta «il tema della polarità tra il canto di lutto (ed il suo grido *ailinon* [...]) ed il gioioso canto peanico sacro ad Apollo con il suo epiftegma rituale *iê paiêon*»⁷²; tale polarità viene affrontata nei termini di una trasformazione espressiva – insieme fonica e sentimentale – che conduce dal lamento di dolore al canto di festa, e pare riprendere e far propria l'interpretazione euripidea dei cigni cantori dell'isola di Delo.

Mi pare quindi che si possa dire che la connessione Apollo-cigni-Delo come occasione di metamorfosi del dolore e del *threnos* nella gioia del peana sia qualcosa di più che una coincidenza letteraria, e vada intesa invece come una associazione profondamente radicata nell'immaginario poetico greco, di cui abbiamo le prime significative testimonianze in Euripide, e che affonda le sue radici nella tangenza tra generi poetico-rituali confluiti nei testi letterari⁷³ e in particolare nel «rapporto tra la tragedia e le forme della poesia lirica dell'età arcaica»⁷⁴. Il canoro lago dei cigni di Delo rappresenta così una “antitragica” ricerca di speranza che nasce nel cuore stesso della tragedia e che poi uscirà dalla scena attica lasciando il proprio segno nella dotta poesia callimachea come nei pensieri più profondi della filosofia platonica.

Greta Castrucci
greta.castrucci@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ahl 1982 F.M. Ahl, *Amber, Avallon, and Apollo's Singing Swan*, «The American Journal of Philology» 103, 4 (1982), pp. 373-411.
- Alexiou 2002 M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos, Oxford 2002.

bow and harrows in hand, he faced the enormous serpent: *hieí, hieí, pai, ion* (“shoot, shoot, child, your arrow”))» (Nisetich 2001, pp. 203, 207).

72. D'Alessio 1996, p. 83 nt. 10.

73. Sulla confluenza di generi corali nella tragedia, cfr. Herington 1985, p. 103 ss.: con particolare riferimento al peana, Rutherford 1994 e Loraux 2001, p. 107 ss.

74. Loraux 2001, p. 93.

- Arnott 1977 W.G. Arnott, *Swan Songs*, «Greece & Rome» 24, 2 (1977), pp. 149-153.
- Bevan 1989 E. Bevan, *Water-Birds and the Olympian Gods*, «The Annual of the British School at Athens» 84 (1989), pp. 163-169.
- Bond 1981 Euripides, *Heracles*, with introduction and commentary by G.W. Bond, Oxford 1981.
- Burian 1996 Euripides, *Ion*, translated by W.S. Di Piero, introduction, notes, and commentary by P. Burian, Oxford 1996.
- Burnet 1911 Plato's *Phaedo*, edited with introduction and notes by J. Burnet, Oxford 1911.
- Calame 2001 C. Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, New and Revised Edition, translated by D. Collins and J. Orion, Oxford 2001.
- Csapo 1999-2000 E. Csapo, *Later Euripidean Music*, in M. Cropp - K. Lee - D. Sansone (eds.), *Euripides and Tragic Theatre*, «Illinois Classical Studies» 24-25 (1999-2000), pp. 399-426.
- D'Alessio 1996 Callimaco, *Inni, Epigrammi, Ecclie*, volume primo, introduzione, traduzione e note di G.B. D'Alessio, Milano 1996.
- Fearn 2007 D. Fearn, *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford 2007.
- Ferguson 1913 A.S. Ferguson, *The Impiety of Socrates*, «The Classical Quarterly» 7 (1913), pp. 157-175.
- Friedländer 1969 P. Friedländer, *Plato 3. The Dialogues. Second and Third Periods*, translated from the German by H. Meyerhoff, London 1969.
- Guidorizzi 2001 Euripide, *Ione*, a cura di G. Guidorizzi, Milano 2001.
- Hamilton 1985 R. Hamilton, *Euripidean Priests*, «Harvard Studies in Classical Philology» 89 (1985), pp. 53-73.
- Heinrichs 1993 A. Heinrichs, *Gods in action: the poetics of divine performance in the Hymns of Callimachus*, in M.A. Harder - R.F. Regtuit - G.C. Wakker (eds.), *Hellenistica Groningana, Proceeding of the Groningen Workshop on Hellenistic poetry - Callimachus*, Groningen 1993.
- Herington 1985 J.C. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley 1985.
- Hoffer 1996 S.E. Hoffer, *Violence, Culture, and the Workings of Ideology in Euripides' "Ion"*, «Classical Antiquity» 15, 2 (1996), pp. 289-318.

- Käppel 1992 L. Käppel, *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin - New York 1992.
- Kingsley 1995 P. Kingsley, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic. Empedocles and the Pythagorean Tradition*, Oxford 1995.
- Krappe 1942 A.H. Krappe, Ἀπόλλων Κύκνος, «Classical Philology» 37, 4 (1942), pp. 353-370.
- Kyriakou 2006 P. Kyriakou, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin 2006.
- Kowalzig - Wilson 2013 B. Kowalzig - P. Wilson, *Dithyramb in context*, Oxford 2013.
- Lasserre 1986 F. Lasserre, *Le chant du cygne. Dialogue socratique et communication philosophique chez Platon*, in C. Calame et al., *Le logos grec mises en discours*, Paris 1986, pp. 49-66.
- Lee 1969 K.H. Lee, *Two Illogical Expressions in Euripides*, «The Classical Review» New Series, 19, 1 (1969), pp. 13-14.
- Lee 1997 Euripides, *Ion*, with an introduction, translation and commentary by K.H. Lee, Oxford 1997.
- Loraux 2001 N. Loraux, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino 2001 (*La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Galimard 1999).
- Lulli 2011 L. Lulli, *Narrare in distici. L'elegia greca arcaica e classica di argomento storico-mitico*, Roma 2011.
- Macurdy 1930 G.H. Macurdy, *The Derivation of the Greek Word Paeon*, «Language» 6, 4 (1930), pp. 297-303.
- McCartney 1939 E.S. McCartney, *Remigio Alarum*, «The Classical Journal» 34, 4 (1939), pp. 234-237.
- Mineur 1984 Callimachus, *Hymn to Delos*, Introduction and Commentary by W.H. Mineur, Leiden 1984.
- Mirto 2009 Euripide, *Ione*, a cura di M.S. Mirto, Milano 2009.
- Morwood 1999 Euripides, *Iphigenia among the Taurians, Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, translated with explanatory notes by J. Morwood, with introduction by E. Hall, Oxford 1999.
- Most 2000 G.W. Most, *Generating genres: the idea of the tragic*, in M. Depew and D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre: Authors, Canons and Society*, Cambridge, Mass. and London 2000, pp. 15-35.

- Moutsopoulos 2002 E. Moutsopoulos, *La musica nell'opera di Platone*, introduzione di G. Reale, Milano 2002.
- Murray 2010 *The Iphigenia in Tauris of Euripides*, translated into English rhyming verse with explanatory notes by G. Murray, London 2010.
- Nisetich 2001 *The poems of Callimachus*, translated by F. Nisetich, New York 2001.
- Nobili 2006 C. Nobili, *Omero e l'elegia trenodica*, «Acme» 59 (3), 2006, pp. 3-24.
- Owen 1939 Euripides, *Ion*, edited with introduction and commentary by A.S. Owen, Oxford 1939.
- Papadopoulou 2005 T. Papadopoulou, *Herakles and Euripidean Tragedy*, Cambridge 2005.
- Pelosi 2010 F. Pelosi, *Plato on Music, Soul and Body*, translated by Sophie Henderson, Cambridge 2010.
- Platnauer 1938 Euripides, *Iphigenia in Tauris*, edited with introduction and commentary by M. Platnauer, Oxford 1938.
- Rutherford 1994 I. Rutherford, *Apollo in Ivy: The Tragic Paeon*, «Arion» Third Series, 3, 1 (1995), pp. 112-135.
- Rutherford 2001 Rutherford, *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001.
- Schröder 1999 S. Schröder, *Geschichte und Theorie der Gattung Paian: Eine kritische Untersuchung mit einem Ausblick auf Behandlung und Auffassung der lyrischen Gattungen bei den alexandrinischen Philologen* (Beiträge zur Altertumskunde, 121), Stuttgart - Leipzig 1999.
- Susanetti 2002 D. Susanetti, *Il cigno antitragico: l'esperienza del teatro dall'Alceste euripideo al Fedone platonico*, in L.M. Napolitano Valditara (a cura di), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi: etica, linguaggio, dialettica fra tragedia greca e filosofia*, Trieste 2002, pp. 53-76.
- Tosi 2010 R. Tosi, *Dictionnaire des sentences latines et grecques*, traduit de l'italien par R. Lenoir, précédé d'un petit essai impertinent sur les proverbes de U. Eco, Grenoble 2010.
- Verrall 1905 A.W. Verrall, *Essays on four plays of Euripides: Andromache, Elen, Heracles, Orestes*, Cambridge 1905.

- Waterfield 2003 Euripides, *Heracles and other plays*, a new translation by R. Waterfield, New York 2003.
- White 1989 D.A. White, *Myth and Metaphysics in Plato's Phaedo*, London 1989.
- White 2000 S.A. White, *Socrates at Colonus*, in N.D. Smith - P.B. Woodruff (eds.), *Reason and Religion in Socratic Philosophy*, Oxford 2000, pp. 140-164.
- Williams 1978 Callimachus, *Hymn to Apollo*, a commentary by F. Williams, Oxford 1978.
- Wolff 2001 Euripides, *Herakles*, translated by T. Sleight, with an introduction and notes by C. Wolff, New York 2001.
- Zanetto 1996 G. Zanetto (a cura di), *Inni Omerici*, Milano 1996.