



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Scienze
dell'antichità:
letterature, storia e
archeologia

Tesi di Laurea

**La percezione del
suono non umano
in Omero:**
uno studio
linguistico-letterario

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Olga Tribulato

Correlatori

Ch. Prof. Filippomaria Pontani

Ch. Prof. Luca Rigobianco

Laureanda

Martina Milan

Matricola 851643

Anno Accademico

2020 / 2021

PARTE PRIMA: INTRODUZIONE	4
1. Premessa	4
1.1 Voce di giglio	4
1.2 Il problema del lessico del suono	7
1.2.1 Colori e prototipi	7
1.2.2 Suoni e rumori	9
1.3 La riflessione presso gli antichi	10
1.3.1 Le voci di Omero	11
1.3.2 Il pionierismo linguistico del Cratilo	13
1.3.3 Aristotele e la σημαντικὴ φωνή	15
1.3.4 La dimensione sonora presso gli antichi	17
1.4 Gli approcci moderni all'espressione del suono non umano nella lingua greca	18
1.4.1 Il lessico dei suoni/rumori non umani in Omero	20
1.4.2 Metodologia e organizzazione del presente studio	21
PARTE SECONDA: STUDIO DELLE VOCI	23
ἄραβ-	23
βληχ-	28
βοα-	30
βομβ-	35
βρεμ-/βρομ-	40
βρυχ-	56
βυκ-	73
γλωσσ-	77
(γ)δουπ-	80
ἐπ-/ὄπ-, (σ)επ-	97
ἐρευγ-/ἐρυγ-	105
ἦπ-	112
ἦχ-	115
ἰω-	130

ίω-	132
καλ-/κελ-	137
καν-	148
καρ-	156
κινυρ-	158
κλα(γ)γ-	162
κομπ-	171
κοναβ-	176
κνυζ-	184
κραγ-	186
κροτ-	193
κυδαζ-	197
κωφ-	203
λακ-/ληκ-	209
λιγ-	217
μηκ-/μᾱκ-	230
μυκ-	238
ὄρεχθ-	249
πατα(γ)-	252
ρόθ-	260
ροιζ-	262
ρόχθ-	265
σι-/σιζ-	267
σμαραγ-	270
σεν-/στον-	274
σφαραγ-	292
τριγ-	296
ύλ-	300
φθεγγ-/φθογγ-	309

φλοι-.....	312
φων-.....	317
χρεμ-/χρομ-.....	321
ὄρυ-.....	326
PARTE TERZA: CONCLUSIONE.....	333
3. Premessa.....	333
3.1 Il timbro come tratto pertinente.....	334
3.1.1 Il movimento.....	334
a) La traiettoria del movimento.....	335
b) La natura del movimento.....	338
c) La durata del movimento.....	341
3.2 La natura del suono.....	345
3.2.1 Suoni sonori o rimbombanti.....	345
3.2.2 Suoni sordi.....	346
3.3. Lo stato emotivo come tratto distintivo.....	347
3.4 Osservazioni finali.....	350
BIBLIOGRAFIA.....	353

PARTE PRIMA: INTRODUZIONE

1. Premessa

I poemi omerici offrono un repertorio molto vasto di espressioni acustiche non umane: nel descrivere un mondo dominato dalla guerra, la dimensione sonora è costantemente pervasa dal rumore di armi che cozzano, che risuonano cadendo, che fischiano quando vengono lanciate, ma anche dal fragore della terra che trema, del fuoco che stride ardendo, di mari in tempesta che si agitano fragorosamente, di venti e burrasche che infuriano, di fulmini e tuoni che rombano dal cielo. Non mancano i suoni legati alla vita quotidiana estranea alla guerra, come il cigolio di porte che vengono aperte, il rimbombo di oggetti che cadono o sbattono e di stanze che riecheggiano, ma anche il suono di strumenti musicali e i versi degli animali. Il presente studio si occuperà proprio di questa categoria di suoni; emergerà che il lessico omerico relativo ai suoni non umani rispecchia una categorizzazione mentale della sfera dei suoni/rumori che per molti aspetti si discosta da quella moderna. Per dare un esempio concreto della differenza che separa la percezione acustica antica da quella moderna, ma anche per introdurre il lettore alla complessità che caratterizza l'organizzazione del campo semantico dei suoni/rumori nella lingua greca antica, si analizzerà brevemente l'enigmatica espressione omerica “voce di giglio”.

1.1 Voce di giglio

All'inizio del terzo canto dell'*Iliade* si prospetta una tregua tra Achei e Troiani: Paride ha avanzato la proposta di sfidare in duello Menelao, così da risolvere tra loro la contesa e porre fine alla sanguinosa guerra tra i due popoli nemici. Nel descrivere la reazione dei Troiani a questa proposta, Omero menziona dei saggi anziani che, seduti presso le porte Scee, commentano la bellezza di Elena e si dimostrano favorevoli alla proposta. La loro età avanzata li ha oramai resi inabili alla guerra, ma l'esperienza ha conferito loro saggezza ed anche una grande abilità oratoria, che Omero descrive in un modo certamente inaspettato, almeno per la sensibilità moderna:

γήραι δὴ πολέμοιο πεπαυμένοι, ἀλλ' ἀγορηταὶ
ἔσθλοί, τεττίγεσσιν ἐοικότες οἳ τε καθ' ὕλην
δενδρέω ἐφεζόμενοι ὄπα λειριόεσσαν ἰεῖσι·
(*Il.* 3, 150-152)

“Sedevano alle porte Scee gli anziani del popolo,
per vecchiaia esenti da guerra, ma parlatori
valenti, simili alle cicale, che nella selva,
ferme sull'albero, mandano fuori la **voce armoniosa**”.

Questo passo ispira due riflessioni. La prima riguarda il fatto che per rendere la piacevolezza del suono di questi abili oratori, la loro voce venga paragonata a quella delle cicale. Si tratta di un confronto inatteso agli occhi della sensibilità contemporanea, che non è solita associare il verso della cicala ad una sensazione piacevole. Questa considerazione mette in luce un primo grande aspetto relativo al lessico dei suoni, ovvero che esso è fortemente condizionato dal contesto storico e socio-culturale della società che si esprime in una determinata di lingua. A parità di suono (ad esempio il verso della cicala, che si suppone naturalmente immutato nel tempo), la sua categorizzazione all'interno della sfera semantica del suono può cambiare da società a società, tanto che, per i Greci, il verso della cicala era percepito immediatamente come piacevole¹, cosa che non vale per la cultura contemporanea (almeno non intuitivamente). Questo differente ambiente acustico che è specifico per ogni società e che determina una conseguente specifica organizzazione della categorie semantiche di suono nella lingua viene definito “fonosfera”: mentre il mondo attuale è pervaso da suoni e rumori costanti ed ingombranti (suoni di auto, di clacson, di telefono, tv etc.) è plausibile immaginare che la fonosfera degli antichi fosse meno ingombra di suoni e al contempo che alcuni di essi, che per noi possono sembrare fastidiosi o irrilevanti (ad esempio i versi degli animali), per gli antichi, invece, assumessero una pregnanza e un significato particolari².

La seconda peculiarità del passo iliadico citato è la similitudine adoperata per qualificare la piacevole voce delle cicale, ovvero “delicata come un giglio” nella traduzione letterale (“armoniosa” è una traduzione traslata che intende rendere il senso dell'epiteto). Nonostante sia

¹ Cfr. ad esempio Hes. *Sc.* 392-399.

² V. Bettini 2008, pp. 5-6: “A differenza del mondo moderno, asini, buoi, cavalli, cani e così via accompagnavano stabilmente l'attività e la vita quotidiana degli uomini, e come tali le loro voci dovevano risultare assai consuete alle orecchie dei nostri antenati. Occorre inoltre tener conto del fatto che, come si è visto, la fonosfera antica era assai meno ingombra, meno pesante di quella contemporanea, di modo che le voci degli animali, oltre che più diffuse, dovevano risultare anche estremamente più udibili rispetto ad oggi”.

un'espressione rimasta isolata in Omero e di certo di difficile interpretazione fin dall'antichità, salta agli occhi il fatto che la piacevolezza acustica venga associata ad un tipo di delicatezza che è prettamente visivo-tattile³. Benché vi si possa individuare un semplice espediente retorico (si tratterebbe di una sinestesia o di una metafora), bisogna tuttavia riconoscere che il tratto semantico condiviso, ovvero quello della piacevolezza, è in realtà originariamente specifico della sfera tattile (la piacevolezza/levigatezza del giglio è percepibile infatti al tatto, e poi anche eventualmente alla vista). Nonostante questo spostamento da un campo percettivo all'altro (tattile > acustico), è indubbio che il senso dell'espressione “dalla voce di giglio” dovesse essere intuitivamente chiaro al pubblico antico.

Per quanto isolata e poeticamente raffinata, l'immagine dà prova di un altro aspetto molto importante da tenere in considerazione nello studio del lessico dei suoni, ovvero che la loro categorizzazione nella sfera semantica di pertinenza si basa su tratti semantici specifici e percepiti come caratterizzanti per *quella* cultura e di riflesso per *quella* lingua in particolare. In questo caso, l'aggettivo λειριόεις esprime innanzitutto il tratto [+delicato/levigato], ovvero un tratto *tattile/visivo*; ma nell'espressione λειριόεσσα ὄψ̄ è comunicata anche una piacevolezza *acustica*. La “contaminazione” tra la sfera tattile e quella acustica mostra che nella definizione dei tratti semantici del lessico del suono entrano in gioco diverse caratteristiche, percepite come più o meno pertinenti.

Scopo del presente studio è mettere a fuoco quali sono i tratti semantici distintivi nell'espressione del suono non umano in Omero. Nel corso dell'analisi emergerà che, benché molti di questi tratti, come l'altezza o la frequenza del suono, siano condivisi anche dalle lingue moderne, gran parte del lessico acustico in Omero tende a conferire maggiore pertinenza al tratto del *timbro*, ovvero dell'*origine* del suono, la causa che l'ha scatenato. Questi elementi e le riflessioni che se ne possono dedurre saranno trattati più ampiamente nel capitolo finale; per ora pare opportuno delineare le caratteristiche specifiche del lessico del suono nella lingua greca e gli studi che ne sono stati fatti.

³ λειριόεις compare infatti altrove in Omero in riferimento alla tenerezza/delicatezza della pelle (*Il.* 13, 830: ὁ τοι χροά λειριόεντα). L'espressione λειριόεσσα ὄψ̄ compare poi in Esiodo in riferimento alla delicatezza della voce delle dee (*Th.* 41: Ζηνὸς ἐριγδοῦποιο θεῶν ὀπί λειριοέσση).

1.2 Il problema del lessico del suono

Prima di affrontare le riflessioni sul linguaggio e sulla sua natura fatte dagli stessi Greci, bisogna soffermarsi sulle principali problematiche insite in questa parte del lessico. Come ben esposto da Cuzzolin⁴, il confronto con il lessico delle altre percezioni sensoriali, in particolare quello del campo visivo dei colori, rende chiare le difficoltà intrinseche del campo del suono/rumore.

1.2.1 Colori e prototipi

Il dominio cognitivo del colore si predispone ad una organizzazione omogenea e oggettivamente ben precisa: oltre a potervi individuare degli universali cognitivi di tipo implicativo⁵, per cui i colori sarebbero organizzati in una scala gerarchica in cui l'identificazione di un certo colore presupporrebbe il necessario riconoscimento di altri⁶, “i colori sono percepiti come disposti lungo un asse omogeneo, nel senso che i suoi due poli sono occupati comunque da colori, il bianco e il nero, e tra essi sono percepiti come tipici altri punti focali, il rosso, il giallo, il blu e così via”. Al di là del fatto che vi siano inevitabilmente delle variabili culturali e sociali che danno ragione dei motivi per cui lingue diverse possano “vedere la realtà con colori diversi”, ovvero categorizzare il lessico del colore sulla base di tratti diversi (si prenda come esempio la celeberrima espressione “mare colore del vino”, che agli occhi della cultura moderna può sembrare incomprensibile o quanto meno poco intuitiva o naturale)⁷, è oggettivo che l'organizzazione del lessico dei colori si possa descrivere in termini di scala di implicazione e di prototipicità.

Entrambi sono concetti che rappresentano solo alcuni dei tanti approcci adottati dalla linguistica, in particolare a riguardo del complesso argomento della semantica; tuttavia, è stato ampiamente dimostrato che gli universali cognitivi e linguistici (tra cui quelli implicazionali) sono una realtà di

⁴ V. Cuzzolin 1997, pp. 95-98.

⁵ Gli universali implicazionali sono delle proprietà ricorrenti nelle lingue e sono organizzate in rapporti gerarchici in cui la presenza di una determinata proprietà implica l'esistenza di un'altra; in questa scala di implicazione la proprietà che implica l'esistenza di un'altra non può sussistere senza quest'ultima. Un esempio di universale implicazionale è “se una lingua ha la categoria grammaticale di genere, allora ha sempre la categoria del numero”; ciò equivale a dire che non esistono lingue che possiedano categorie grammaticali di genere senza possedere quelle di numero. Per una rassegna degli universali implicazionali v. Berruto-Cerruti 2011, p. 240; per i rapporti di implicazione in generale v. Leech 1981.

⁶ V. a tal proposito il lavoro di Berlin-Kay 1969.

⁷ In merito al lessico dei colori in greco la bibliografia è molto ampia. Si possono menzionare l'articolo di Platnauer 1921 su una rapida disamina dei colori che si concentra soprattutto sulla poesia epica e lirica; gli studi sugli specifici termini di colore di Irwin 1974 e Maxwell-Stuart 1981; una raccolta di saggi sul lessico dei colori in greco e in latino di Beta-Sassi 2001 e infine il volume di Bradley 2009 che si concentra soprattutto sull'antica Roma ma che non manca di fornire anche riflessioni dei Greci sulla teoria dei colori (v. in particolare i capp. 1 e 2).

fatto⁸ e sono stati alla base della classificazione tipologica delle lingue⁹. Anche il concetto di prototipicità è al centro di un ramo di studi emerso a partire dalla seconda metà del Novecento, la semantica prototipica¹⁰. Questa si basa su una reinterpretazione della definizione delle categorie aristoteliche: differentemente da queste, nella semantica prototipica le categorie (ovvero l'insieme di caratteristiche che definiscono un determinato concetto) sono definite da proprietà non tutte sempre necessarie, ma anche da proprietà non essenziali; non hanno confini rigidi e invalicabili ma possono anche sovrapporsi e, infine, possono comprendere membri più tipici (*prototipi*) ed altri meno rappresentativi.

Facendo sempre riferimento al lessico dei colori, ad esempio, i termini che indicano i vari colori rappresentano tra loro dei *coiponimi*, ovvero dei termini che condividono le caratteristiche comuni definite per l'insieme (ovvero la *categoria*) del colore. La parola "colore" è il loro *iperonimo*, (ovvero il "nome" della categoria), che comprende le caratteristiche generali valide per tutti i suoi iponimi, di cui però non condivide i tratti specifici che li distinguono l'uno dall'altro¹¹. È stato poi evidenziato che esistono degli iponimi più rappresentativi di altri, ovvero che rappresentano più immediatamente ed intuitivamente l'iperonimo che evocano: questi vengono definiti *prototipi*. Un approccio di questo genere parte dall'assunto che si intenda la categoria nella reinterpretazione accennata *supra*, ovvero come insieme di membri che rappresentano il concetto in modo più o meno esemplare gli uni rispetto agli altri. I prototipi sono per lo più culturalmente e socialmente determinati¹²: sono infatti fattori di carattere culturale che determinano la promozione di un iponimo a prototipo per quella sfera semantica. Se si considera, ad esempio, la sfera semantica degli alberi (iperonimo), l'iponimo più prototipico (ovvero più rappresentativo) sarà un tipo di albero presumibilmente diverso da cultura a cultura, a seconda della realtà con cui quella cultura si interfaccia e a cui è maggiormente esposta (per un abitante dei boschi l'albero più prototipico potrà

⁸ Sugli universali si veda Greenberg 1966.

⁹ Per gli studi di tipologia linguistica si vedano soprattutto Grandi 2004 e Ramat 1976.

¹⁰ Sulla "prototype theory" si veda, prima su tutti, Rosch 1975.

¹¹ Gli iperonimi hanno un'*estensione* più grande e un'*intensione* meno definita, al contrario degli iponimi che hanno un'*intensione* più definita ma un'*estensione* più piccola. Ciò vale a dire che gli iperonimi comprendono caratteristiche definitorie applicabili ad una grande quantità di membri di quella categoria (*estensione* più grande), ma tali caratteristiche definitorie sono generali e poco definite (*intensione* più piccola).

¹² Fattori di carattere socio-culturale giustificano la maggiore di rappresentatività di alcuni coiponimi rispetto ad altri per *molte* delle sfere semantiche di una lingua, ma non di *tutte*: "the prototypicality of focal colours very probably has a natural basis in the neurology of colour perception; in a sense, colour categories pre-exist their linguistic encoding. There is evidence that certain geometrical forms [...] and certain spatial orientations [...] are perceptually more salient than deviations from these forms" (Taylor 1995, p. 52).

essere un pino o un abete, mentre per una persona che abita in centro città esso sarà il tipo di alberi che vede nei parchi etc.)¹³. Così come esistono dei colori più prototipici di altri (un rosso, un verde, un blu etc. “più rappresentativi”)¹⁴, lo stesso, tuttavia, non si può dire per il dominio cognitivo del suono/rumore.

1.2.2 Suoni e rumori

Differentemente dal campo della vista, e in particolare quello legato ai colori, per quanto riguarda quello acustico si può al massimo riconoscere un’opposizione suono/rumore, al cui interno non è tuttavia possibile individuare dei coiponimi oggettivamente identificabili alla pari dei vari colori¹⁵. Sembra che le lingue, mentre organizzano autonomamente il lessico dei colori secondo criteri universali e ben precisi, non facciano lo stesso per il lessico del suono/rumore. Gli stessi criteri per distinguere la differenza tra suono e rumore non sono così netti e precisi: per la sensibilità moderna, figlia della cultura della musica e del suo lessico specialistico, una definizione vagamente precisa per il concetto di suono prototipico può essere “quel suono in cui i rapporti tra onde e armonici sono secondo numeri interi”¹⁶. Questa è una definizione che sintetizza l’essenza delle note musicali, che sono effettivamente gli unici suoni che possano essere considerati come coiponimi della sfera del suono, ma tra i quali non è possibile individuarne uno più “prototipico” di un altro, differentemente invece dalla sfera semantica dei colori.

Al di là delle descrizioni scientifiche del fenomeno, risulta abbastanza intuitivo per la cultura moderna che la distinzione tra suono e rumore si basi su premesse di carattere estetico. Si può generalmente affermare, infatti, che il “suono” evochi istintivamente una sensazione di piacevolezza, poiché viene percepito come una sensazione acustica omogenea, regolare e ben definita; al contrario il “rumore” viene percepito come sgradito e non piacevole, poiché la sensazione acustica è irregolare. La distinzione tra questi due campi si riflette nell’espressione linguistica anche in base ai criteri intuitivi di piacevolezza/sgradevolezza (suono: [+piacevole] vs

¹³ Cfr. Taylor 1995, pp. 52-53: “Members of a category achieve prototypical status because we encounter them more frequently. [...] Certain attributes might be particularly salient, e.g. because they are especially important in a society”.

¹⁴ V. Taylor 1995, p. 15: “Colour categories have a center and a periphery. This means that, contrary to structuralist principles, members of a category do not all have the same status. A colour term denotes, first and foremost, a focal colour, and it is only through ‘generalization from focal exemplars’ that colour terms acquire their full denotational range. [...] Colour terminology turns out to be much less arbitrary than the structuralist maintained. Colour, far from being ideally suited to demonstrating the arbitrariness of linguistic categories, is instead ‘a prime example of the influence of underlying perceptual-Cognitive [...] factors on the formation and reference of linguistic categories’”.

¹⁵ V. Cuzzolin 1997, pp. 94-95.

¹⁶ Cuzzolin 1997, p. 95.

rumore: [-piacevole]), che derivano dalla natura fisica del suono e dalle sue modalità di propagazione. Ma il tratto [\pm piacevole] dipende anche da valutazioni soggettive su cosa è ritenuto piacevole o meno, e non può da solo giustificare la distinzione tra suono e rumore né le espressioni che singolarmente indicano i vari tipi di suono o rumore. Il grande problema del lessico del suono/rumore è rappresentato dall'assenza di criteri universali ed oggettivi per distinguere il dominio del suono da quello del rumore; per la cultura moderna può sembrare una distinzione intuitiva, ma il fatto che in greco, come si vedrà, non esistano dei termini corrispondenti agli iperonimi di “suono” e “rumore” per come vengono intesi oggi, dimostra che non è una distinzione universalmente valida e che non che risponde nemmeno ai medesimi criteri.

È possibile tuttavia identificare dei criteri oggettivi che riescono a descrivere i suoni/rumori da un punto di vista fisico, ovvero *altezza* (acuto/grave), *intensità* (forte/debole) e *timbro* (fonte che produce il suono)¹⁷. Bisogna indagare come questi parametri si riflettano nell'organizzazione del lessico del suono/rumore nella lingua. Per quanto riguarda lo studio del lessico dei suoni/rumori non umani in Omero, emergerà che è soprattutto il *timbro* il parametro che giustifica principalmente la distinzione dei termini di suono/rumore, come se questo fosse percepito dai Greci come la caratteristica definitoria principale nell'identificare un'espressione di suono. Questo, tuttavia, non è sufficiente a descrivere con completezza il lessico greco (limitatamente ad Omero) di questo campo semantico, poiché vi sono altri tratti semantici che di volta in volta si rivelano “più pertinenti” nell'identificazione della distinzione tra i suoni e che esulano dal campo della fisica. Si fa riferimento, ad esempio, al tipo di *movimento* della sorgente del suono, alla *condizione psicologico-emotiva* di chi emette il suono, alla *sonorità* o *sordità* del suono stesso ed altri tratti che saranno considerati in maniera più approfondita nel capitolo finale (v. *infra*). Per avere un'idea di come fosse organizzato il dominio cognitivo della percezione acustica presso i Greci bisogna considerare un punto di vista interno, ovvero studiare le riflessioni dei Greci stessi sul tema del lessico del suono/rumore.

1.3 La riflessione presso gli antichi

Salta subito gli occhi il fatto che, differentemente dalla profondità ed abbondanza di riflessioni e studi dedicati alle altre percezioni sensoriali, tra la cui la vista spicca su tutte, sembra che il

¹⁷ V. Dogana 1983, pp. 145-170.

problema della categorizzazione del suono e del rumore e il loro rapportarsi con l'espressione linguistica (e dunque *in primis* con la loro tassonomia nella *langue*) non sia mai stato affrontato in modo diretto o particolarmente approfondito da parte dei Greci. La vera grande dicotomia che percorre tutta la cultura greca non riguarda tanto l'opposizione suono/rumore, ma l'opposizione tra "suono significativo" e "non significativo", in cui per "significativo" si intende la capacità di quel suono di tradurre foneticamente un pensiero, un'immagine mentale. Questa opposizione sta alla base della concezione del linguaggio: per quanto venga trattata sistematicamente solo a partire da Platone, in realtà il riflesso di questo pensiero si trova già in Omero.

1.3.1 Le voci di Omero

Nella poesia omerica, ricchissima di fenomeni acustici di ogni tipo, mancano i termini equivalenti agli iperonimi di suono e di rumore (intesi secondo i criteri "moderni" di maggiore o minore piacevolezza acustica e aderenza ad una certa armonia). Quelli che noi definiremmo suoni o rumori sono indicati con espressioni specifiche che isolano un determinato tipo di suono o rumore a seconda di criteri che verranno isolati e studiati in questo lavoro. Di contro, esistono molti termini che distinguono quello che per noi rappresenta il campo generico della "voce". Il concetto di "voce" è tuttavia fuorviante poiché comprende generalmente solo la voce umana. In Omero, invece, al netto dell'assenza di termini che rispecchino la coppia suono/rumore, esistono più termini che traducono un concetto generalmente identificabile come "voce". Tali termini si riferiscono anche a versi di animali e a suoni emessi da oggetti, poiché rispecchiano una distinzione concettuale che si basa su criteri diversi da quelli che oppongono il suono al rumore (\pm piacevolezza acustica) e il suono/rumore alla voce (\pm umano).

La gamma di termini che in Omero indicano la voce (nelle sue diverse rappresentazioni; v. *infra*) comprende la coppia di termini antitetici ἀδῆ/φωνή e i termini ὄψ e φθογγή¹⁸; come si vedrà, nessuno di questi è paragonabile precisamente ai concetti di suono, rumore o voce, ma traducono una classificazione della sfera del suono completamente diversa da quella contemporanea. In primo luogo i termini ἀδῆ e φωνή si oppongono in base al tratto [\pm articolato]: l'ἀδῆ è la voce articolata, ovvero la voce linguistica che traduce acusticamente un pensiero (è sempre la voce degli uomini o

¹⁸ Uno studio approfondito su questo termini e sui loro rapporti reciproci è rappresentato da Laspia 1996.

degli dei)¹⁹, mentre la φωνή è il dispositivo fisiologico che permette un'eventuale articolazione, e che non è specifico della specie umana o di una particolare specie animale (questo termine è impiegato per riferirsi a vocalizzazioni umane ma anche animali; v. anche *infra* s.v.). L'αὐδή è la voce articolata che traduce un messaggio linguistico (si può quindi tradurre con "linguaggio"), mentre la φωνή è la voce intesa come prerequisito che possa permettere l'articolazione. Rispetto a questi termini, ὄψ non si distingue nel suo indicare la voce articolata o meno, ma rappresenta un termine molto antico che riassume le caratteristiche definitorie di αὐδή e φωνή, ed è quindi un concetto arcaico che precede la distinzione tra voce (φωνή) e voce articolata (αὐδή)²⁰. Come si vedrà (v. *infra* s.v.), ὄψ coglie la voce nella sua capacità di agire sull'ascoltatore e di inviare un determinato tipo di messaggio, ed è quindi "significativa". Infine vi è il termine φθογγή (su cui v. *infra* s.v.), che, invece, coglie la voce solo dal punto di vista delle caratteristiche che lo definiscono in quanto suono, astruendo dal fatto che possa portare un messaggio.

Per riassumere, Omero distingue il campo del suono in base al tratto [± significativo]: ὄψ-αὐδή e φθογγή si oppongono poiché i primi sono significativi, mentre il secondo non lo è. Il dispositivo fisiologico che rappresenta il minimo comune denominatore per tutti questi concetti è la φωνή, che si distingue per il non essere articolata ed è l'unità indispensabile che rende possibile la fonazione. Da queste riflessioni emerge che la centralità del campo di indagine dei suoni era occupata dal suono per eccellenza, ovvero il suono della voce *umana*; da qui forse si spiega l'assenza in Omero di un iperonimo equivalente ai concetti di suono/rumore non umani, che erano identificati generalmente come suoni non significativi. La distinzione della dimensione sonora tra suoni significativi e non significativi, infatti, rispecchia la società arcaica greca ai tempi di Omero, in cui l'oralità era l'unico mezzo di trasmissione del linguaggio che, tra tutti i fenomeni acustici, occupava una posizione di rilievo. La grande sensibilità nel cogliere le diverse sfumature (ovvero i

¹⁹ Vi è in realtà un'unica eccezione in cui αὐδή non si riferisce al linguaggio umano, ovvero *Od.* 21, 410-411: δεξιτερῆ δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πενήσαστο νευρῆς / ἢ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδήν ("Con la destra prese la corda e la saggiò; e quella sotto il tocco / cantò un canto bello, con una voce simile a una rondine"). La scena in questione è quella in cui Odisseo scocca la freccia dando così il via alla strage dei pretendenti. Si può tuttavia rintracciare una motivazione che riesca a giustificare l'apparente incoerenza d'uso di αὐδή in riferimento al canto della rondine. Bisogna ricordare che per la mitologia greca la rondine è Filomela, una donna che viene trasformata in volatile assieme alla sorella Procne per scappare a Tereo (che voleva uccidere quest'ultima per vendicarsi della morte dei figli per mano di Procne stessa). La rondine, nell'immaginario greco, ha alle spalle una vita da umana; ecco perché le viene attribuita la facoltà di linguaggio come se fosse ancora una donna.

²⁰ V. Laspia 1996, p. 80.

tratti) della voce rivela una concezione dei processi linguistici immediata ed intuitiva, tipica dei popoli privi di scrittura²¹.

Questo modello di organizzazione della sfera del suono rimarrà intatto fino alla sua più compiuta teorizzazione in Aristotele: mentre ὄψ tende a rimanere isolata in quanto percepito come termine arcaico, l'opposizione tra i termini omerici αὐδή e φωνή sopravvive nella coppia aristotelica διάλεκτος/φωνή, in cui διάλεκτος è la voce articolata, ovvero il linguaggio, e φωνή mantiene il significato originario di “dispositivo fisiologico di fonazione”. φθογγή viene invece superata da ψόφος (termine assente in Omero): l'equivalenza tra φθογγή e ψόφος vale tuttavia solo sul piano della loro mancanza di significato. Per Aristotele lo ψόφος è un suono/rumore generico privo di significato prodotto da oggetti o animali privi di apparato fonatorio²², mentre la φθογγή in Omero è ugualmente priva di significato ma non si riferisce mai a suoni prodotti da oggetti²³.

1.3.2 Il pionierismo linguistico del Cratilo

L'opera che viene comunemente considerata come la più completa e consapevole sul rapporto tra lingua e la realtà designata è il *Cratilo* di Platone. Il dialogo platonico si articola attorno alla questione del rapporto tra i nomi e la realtà: da una parte Cratilo è convinto del fatto che i nomi siano dotati di una correttezza naturale, per cui ciascun referente nella realtà esterna viene denominato in un certo modo in virtù di un legame intrinseco tra il nome e la cosa stessa. Ermogene invece, il suo interlocutore, ritiene che solamente la convenzionalità socialmente definita giustifichi il rapporto tra i nomi e le cose. Questo punto di vista è ben riassunto dall'esempio estremo secondo cui, al netto di questa posizione, si potrebbe affermare che una persona possa decidere che in casa sua si debba chiamare l'uomo “cavallo” e il cavallo “uomo”²⁴. Ciò non avrebbe conseguenza alcuna

²¹ V. Laspia 1996, p. 80.

²² V. *HA*. 535a 27-29: φωνή καὶ ψόφος ἕτερόν ἐστι, καὶ τρίτον διάλεκτος. φωνεῖ μὲν οὖν οὐδενὶ τῶν ἄλλων μορίων οὐδὲν πλὴν τῷ φάρυγγι (“La voce e il suono sono due cose diverse, e una terza è il linguaggio. La voce non può mai venir emessa da nessun'altra parte se non dalla laringe”); *HA*. 535b 2-4: διὸ ὅσα γλῶτταν μὴ ἔχει ἢ μὴ ἀπολελυμένην, οὐ διαλέγεται. ψοφεῖν δ' ἔστι καὶ ἄλλοις μορίοις (“Perciò quegli animali che non hanno lingua o non l'hanno sciolta, non possono formare il linguaggio. È invece possibile emettere suoni anche con altre parti”).

²³ V. Laspia 1996, p. 23: “φθέγγομαι/φθόγγος sono usati con le stesse valenze di ψόφος. La voce è dunque, in Grecia, immediatamente solidale con i suoi contenuti significativi: ove si faccia astrazione dal significato, viene, di fatto annullata la differenza tra voce e rumore”. Anche un discorso privo di significato era percepito effettivamente come “rumore”, v. *Crat.* 430a 4-5: ψοφεῖν ἔγωγ' ἂν φαίην τὸν τοιοῦτον, μάτην αὐτὸν ἑαυτὸν κινουῦντα, ὥσπερ ἂν εἴ τις χαλκίον κινήσειε κρούσας (“Quanto a me direi che costui fa del rumore, agitando inutilmente se stesso, come uno che agiti un vaso di bronzo picchiandovi su”).

²⁴ V. *Crat.* 385a, 6-11: τί οὖν; ἐὰν ἐγὼ καλῶ ὅτιοῦν τῶν ὄντων, οἷον ὃ νῦν καλοῦμεν ἄνθρωπον, ἐὰν ἐγὼ τοῦτο ἵππον προσαγορεύω, ὃ δὲ νῦν ἵππον, ἄνθρωπον, ἔσται δημοσία μὲν ὄνομα ἄνθρωπος τῷ αὐτῷ, ἰδίᾳ δὲ ἵππος; καὶ ἰδίᾳ μὲν αὖ ἄνθρωπος, δημοσία δὲ ἵππος; οὕτω λέγεις;

nella natura dell'uomo e del cavallo né nella comprensione reciproca tra i membri di quella famiglia, e lascia intendere che non vi sia alcuna motivazione se non convenzionale che giustifichi la connessione tra parole e cose.

In questo dibattito interviene Socrate che, portavoce del pensiero di Platone, commenta le posizioni dell'uno e dell'altro ma non pone una risoluzione definitiva al problema; alcune sue osservazioni sono interessanti ai fini del nostro studio. La prima è sicuramente l'enunciazione della teoria del nome-strumento²⁵: Socrate paragona il nome ad una spola, che è tanto più funzionale quanto più si avvicina al modello "ideale" di spola. Poco importa con quale tipo di legno essa sia fabbricata, e che dipende dal tipo di legno che l'artigiano ha a disposizione; la cosa fondamentale è che essa sia funzionale. Lo stesso accade per le parole: la diversità delle lingue è spiegata alla luce della diversità dei suoni di cui i parlanti possono servirsi, ma ciò che accomuna i nomi di per sé è la loro funzione rappresentativa delle cose cui si riferiscono. L'altra idea che pare opportuno menzionare è un concetto di cui *Cratilo* è convinto per sostenere la propria posizione, e che anche Socrate sembra accettare, seppur con qualche riserva, ovvero il potere mimetico insito di alcune lettere o alcuni nomi. A tal proposito Socrate porta alcuni esempi che sono molto interessanti per avere un'idea dei concetti che i Greci associavano ai suoni di per sé: in particolare, associa il suono *r* "alla *phorá*, alla 'tendenza a portare o essere portato', alla *kinesis*, al 'moto', e alla *sklerotes*, alla "durezza" [...]. E il *l* al *leion*, al 'liscio', al *malakon*, al 'molle' "²⁶. Sebbene subito dopo Socrate passi a confutare la tesi cratilista sostenendo che sia la convenzione sociale a "far significare" le parole²⁷, egli sembra ammettere (per quanto in minima parte) un certo grado di iconicità dei suoni.

Queste sono solo alcune delle riflessioni sul linguaggio che si possono ricavare dal *Cratilo*; esse sono innovative ed estremamente moderne per quanto concerne la concezione del linguaggio, e oltre a quelle prima menzionate vengono anche discussi i fenomeni di prestito da altre lingue²⁸, delle ragioni dei mutamenti diacronici della lingua²⁹ e, al contrario, delle condizioni che ne

²⁵ V. *Crat.* 387e-390b. Cfr. soprattutto 389c, 3-6: καὶ περὶ τῶν ἄλλων δὴ ὀργάνων ὁ αὐτὸς τρόπος· τὸ φύσει ἐκάστῳ πεφυκὸς ὄργανον ἐξευρόντα δεῖ ἀποδοῦναι εἰς ἐκεῖνο ἐξ οὗ ἂν ποιῆ [τὸ ἔργον], οὐχ οἷον ἂν αὐτὸς βουλευθῆ, ἀλλ' οἷον ἐπεφύκει ("Trovato lo strumento di sua natura adatto a ciascun lavoro, bisogna farlo di quella materia che risponde allo scopo, non già quale all'artefice piaccia, ma quale la natura lo esige").

²⁶ *Crat.* 434c 1-6.

²⁷ Socrate esprime l'idea di arbitrarietà del segno linguistico attraverso i concetti di ἔθος ("abitudine") e συνθήκη ("patto"); v. *Crat.* 435a-d.

²⁸ V. *Crat.* 409d 9-e2

²⁹ *Cratilo* parla del fenomeno di εὐστομία, per il quale i mutamenti fonetici nelle parole si ricondurrebbero a mutamenti puramente estetici per rendere il suono più gradevole (v. gli esempi in 414c 4-d 5).

favoriscono il conservatorismo³⁰. Nonostante la profondità di analisi sul linguaggio e sulla lingua, il *Cratilo* non riesce a darci delle spiegazioni sull'oggetto della nostra indagine: anche in quei casi dove sembra che possa partire una riflessione esplicativa, Platone tace o sposta il *focus* facendo virare il dibattito verso altre direzioni. Se, infatti, la teoria del nome-spola sembra gettare il terreno per arrivare a spiegare il *motivo* per cui i nomi rappresentino determinati concetti, in realtà la discussione si concentra sulla *funzione* rappresentativa dei nomi e non indaga il rapporto tra nomi e le cose né tra nomi e le “idee” delle cose (ovvero la loro categorizzazione mentale). Nemmeno la riflessione sul potere iconico di alcuni suoni porta a discutere sulla natura dei concetti che essi “naturalmente” evocano (cosa sono la *sklerotes* e il *malakonn* da un punto di vista acustico? In cosa si differenziano da altre percezioni?).

1.3.3 Aristotele e la σημαντική φωνή

Dopo Platone, un altro autore che merita una menzione è Aristotele. Sebbene egli non dedichi effettivamente un'opera intera all'indagine linguistica o alla percezione del suono, si possono ricavare delle riflessioni interessanti da alcuni dei suoi scritti. Nel *De Anima*, ad esempio, la facoltà sensitiva è annoverata tra le capacità dell'anima; i suoni percepiti attraverso l'udito vengono generalmente definiti ψόφος³¹, un concetto che si avvicina all'iperonimo di suono/rumore (benché in quest'opera non si accenni esplicitamente ad una distinzione tra i suoni e i rumori). Nonostante grande spazio venga dato all'indagine empirica sulla percezione uditiva (descrizione del meccanismo di produzione dei suoni, del loro propagarsi nell'aria etc.)³², l'opera non approfondisce la categorizzazione mentale e poi linguistica dei vari tipi di suoni.

Si possono tuttavia menzionare alcuni passi che accennano al problema della macrodistinzione tra i concetti di “rumore/suono” e “voce”: Aristotele afferma che “quanto alla voce, essa è un suono dell'essere animato. [...] Non ogni suono dell'animale è voce (giacché si può emettere un suono anche con la lingua o tossendo) ma il percuziente dev'essere animato ed accompagnarsi ad

³⁰ V. ad esempio la teoria del conservatorismo linguistico presso le donne (v. 418b-c).

³¹ V. *An.* 418a 11-13: λέγω δ' ἴδιον μὲν ὃ μὴ ἐνδέχεται ἕτερον αἰσθήσει αἰσθάνεσθαι, καὶ περὶ ὃ μὴ ἐνδέχεται ἀπατηθῆναι, οἷον ὄψις χρώματος καὶ ἀκοή ψόφου καὶ γεῦσις χυμοῦ (“Dico ‘proprio’ quello che non può essere percepito con un altro senso, e rispetto a cui non è possibile l'errore: ad esempio per la vista il colore, per l'udito il **suono** e per il gusto il sapore”).

³² V. *An.* 419b 4-420b 5.

un'immagine. In effetti la voce è un suono che significa qualcosa”³³. Queste affermazioni sono molto importanti perché rappresentano alcune tra le rarissime riflessioni sulla distinzione tra ψόφος e φωνή, termini nei quali possiamo tentare di identificare gli iperonimi di “rumore/suono” e “voce”. Se si volesse tentare un'analisi componenziale dei due termini, si potrebbe sostenere che il tratto che li distingue è quello della significatività. La φωνή, infatti, si distingue dallo ψόφος proprio perché è significativa (σημαντική), concetto che Aristotele spiega come la proprietà della φωνή di rimandare ad un'immagine mentale (φαντασία). Aristotele sembra fare indirettamente riferimento alla percezione dell'esistenza di codici semiotici, per cui un qualsiasi suono che rientri in un sistema di comunicazione (umano ma anche animale) viene definito φωνή³⁴. Nonostante questa significatività sia concessa anche per sistemi semiotici del linguaggio anche animale (con le limitazioni del caso, ovvero limitatamente ad esseri viventi dotati di laringe e polmoni)³⁵, in realtà Aristotele ritiene che la φωνή per eccellenza sia la voce *umana*, intendendo “l'essere σημαντική” la capacità di portare significato alle orecchie *degli uomini*. Ciò è ben spiegato da un passo dell'*Historia Animalium*³⁶ in cui un altro termine viene ad aggiungersi alla coppia ψόφος - φωνή, ovvero διάλεκτος, “lingua”. Nel passo in questione, infatti, viene concessa agli animali (sia pure solo vivipari e quadrupedi) la capacità di emettere una voce, ma la lingua (διάλεκτος) appartiene solo all'uomo. Viene quindi riconfermato in Aristotele il medesimo modello organizzativo del campo generico dei suoni che già si era intravisto in Omero: l'unica distinzione che è ritenuta pertinente si basa sul tratto della significatività. Ciò comporta che tutti i tipi di suoni siano essenzialmente distinti in due categorie, di cui una comprende i suoni significativi (il concetto attuale di “voce”) e l'altra tutto il resto dei suoni non significativi (ovvero suoni e rumori assieme).

³³ *An.* 420b 5-33: ἡ δὲ φωνὴ ψόφος τίς ἐστιν ἐμψύχου. [...] οὐ γὰρ πᾶς ζῶου ψόφος φωνή, καθάπερ εἴπομεν—ἔστι γὰρ καὶ τῆ γλώττῃ ψοφεῖν καὶ ὡς οἱ βήττοντες—ἀλλὰ δεῖ ἐμψυχόν τε εἶναι τὸ τύπτον καὶ μετὰ φαντασίας τινός· σημαντικὸς γὰρ δὴ τις ψόφος ἐστὶν ἢ φωνή.

³⁴ Egli tuttavia fa una distinzione all'interno della categoria degli animali, ritenendo che gli animali più piccoli e invertebrati (insetti e simili) producano esclusivamente rumore (ψόφος), mentre solo per animali più grandi e complessi (vertebrati in genere) si può parlare di codice semiotico e quindi di φωνή. *V. An.* 420b 9-10: πολλὰ δὲ τῶν ζῴων οὐκ ἔχουσι φωνήν, οἷον τὰ τε ἄναιμα καὶ τῶν ἐναίμων ἰχθύες (“Molti animali, però, non hanno voce, ad esempio quelli non sanguigni e, tra i sanguigni, i pesci”); cfr. *HA.* 535b 4-6: τὰ μὲν οὖν ἔντομα οὔτε φωνεῖ οὔτε διαλέγεται, ψοφεῖ δὲ τῷ ἔσω πνεύματι, οὐ τῷ θύραζε (“Così gli insetti, pur essendo privi di voce e di linguaggio, producono suoni con il pneuma interno al loro corpo”); cfr. anche *HA.* 536a 32-536b1: τὰ δὲ ζωοτόκα καὶ τετράποδα ζῶα ἄλλο ἄλλην φωνὴν ἀφίησι (“Gli animali vivipari e quadrupedi hanno una voce diversa l'uno dall'altro, ma nessuno di essi è capace di un linguaggio”).

³⁵ *V. HA.* 535a 28-30: φωνεῖ μὲν οὖν οὐδενὶ τῶν ἄλλων μορίων οὐδὲν πλὴν τῷ φάρυγγι· διὸ ὅσα μὴ ἔχει πλεύμονα, οὐδὲ φθέγγεται (“La voce non può mai venir emessa da nessun'altra parte se non dalla laringe: perciò quegli animali che sono privi di polmone neppure possono mettere voce”).

³⁶ *V. HA.* 536b 3-5: ἴδιον τοῦτ' ἀνθρώπου ἐστίν· ὅσα μὲν γὰρ διάλεκτον ἔχει, καὶ φωνὴν ἔχει, ὅσα δὲ φωνὴν, οὐ πάντα διάλεκτον. (“Questo [il linguaggio] in effetti è caratteristica propria dell'uomo: chi è capace di un linguaggio, ha anche una voce, ma non tutti quelli che hanno una voce possiedono un linguaggio”).

Quest'ultima categoria, che è oggetto di questa indagine, manca di uno studio preciso ed approfondito; la ragione è da cercarsi nell'indiscussa predilezione per lo studio della voce umana, che è la φωνή per eccellenza. Già il campo di indagine dell'udito occupava un posto subordinato rispetto agli altri sensi, in particolare a quello della vista. Lo conferma un passo del *De Sensu*³⁷ dove l'udito, per quanto subordinato alla vista, detiene un suo primato, ovvero per ciò che è accidentale; nel suo relazionarsi con la mente esso identifica le varie differenze nella categoria dello ψόφος, ma nella categoria della φωνή questa distinzione sembra non essere chiara o accessibile a tutti. Questo passo è di difficile interpretazione: da una parte sembra ammettere che si possa operare una distinzione anche nel campo del suono/rumore, ma una spiegazione della distinzione tra i vari tipi di suoni/rumori non viene fornita; dall'altro non è chiaro cosa Aristotele intendesse con l'affermare che la distinzione nel campo della φωνή non è accessibile a tutti.

1.3.4 La dimensione sonora presso gli antichi

La mancanza di una trattazione specifica sui suoni/rumori non deve farci pensare che la sfera dello ψόφος, in quanto priva di significato per l'uomo, ricadesse in secondo piano. Il fatto che non vi siano degli studi antichi specifici conferma la superiorità concessa all'espressione fonetica umana, ma non il disinteresse nei confronti di tutti i suoni/rumori *non umani*.

Lo confermano le numerosissime forme di interpretazione di molti tipi di suoni/rumori cui venivano associati poteri apotropaici o divinatori, come l'interpretazione dei tuoni (βροντοσκοπία), dei versi dei corvi (κορακομαντεία) o addirittura del diverso gorgogliare delle fonti d'acqua (πηγομαντεία)³⁸. Questo atteggiamento è perfettamente in linea con quanto Bettini³⁹ sostiene in merito alla "fonosfera" degli antichi: la realtà che vivevano, non inquinata da rumori di ogni genere che abitano le orecchie ad un costante sovraccarico acustico, i suoni/rumori della natura o legati

³⁷ V. *Sens.* 437a 3-11: αὐτῶν δὲ τούτων πρὸς μὲν τὰ ἀναγκαῖα κρείττων ἢ ὄψις καθ' αὐτήν, πρὸς δὲ νοῦν κατὰ συμβεβηκὸς ἢ ἀκοή. διαφορὰς μὲν γὰρ πολλὰς καὶ παντοδαπὰς ἢ τῆς ὄψεως εἰσαγγέλλει δύναμις διὰ τὸ πάντα τὰ σώματα μετέχειν χρώματος, ὥστε καὶ τὰ κοινὰ διὰ ταύτης αἰσθάνεσθαι μάλιστα (λέγω δὲ κοινὰ μέγεθος, σχῆμα, κίνησιν, ἀριθμὸν), ἢ δ' ἀκοή τὰς τοῦ ψόφου διαφορὰς μόνον, ὀλίγοις δὲ καὶ τὰς τῆς φωνῆς ("Per il necessario la più importante in sé e per sé di queste percezioni è la vista, ma per il pensiero, in modo accidentale, l'udito. La facoltà visiva rivela molte e varie distinzioni perché tutti i corpi partecipano del colore, sì che è per mezzo della vista che soprattutto si colgono i percepibili comuni (e per percepibili comuni intendo la dimensione, la figura, il mutamento e il numero); l'udito invece percepisce soltanto le differenze del suono e per pochi anche la differenza della voce"). La superiorità della vista, per Aristotele, è di tipo quantitativo, poiché permette di riconoscere un maggior numero di distinzioni rispetto a quelle percepibili attraverso l'udito.

³⁸ In merito, Costanza 2009 rappresenta una rassegna agile e completa di tutte queste forme di indagine della dimensione acustica presso gli antichi.

³⁹ V. Bettini 2008.

alla quotidianità in genere ricevevano un grande potenziale significativo. Da queste evidenze risulta importante indagare la sfera dei suoni/rumori anche con gli strumenti offerti dalla linguistica: lo scopo di questo studio è quello di delineare un quadro dell'organizzazione linguistica dei termini appartenenti a questo campo semantico per rendere conto di quali caratteristiche fossero percepite come distintive. I risultati ci diranno quale fosse l'approccio degli antichi alla dimensione acustica, quale sensibilità avessero nel cogliere i suoni/rumori non umani e, in ultima analisi, quali caratteristiche fossero per loro importanti nel distinguere i vari tipi di suono/rumore.

1.4 Gli approcci moderni all'espressione del suono non umano nella lingua greca

Gli studi sul campo generico dei suoni/rumori sono naturalmente numerosi, ma qui ci si limiterà a dare una rassegna dei principali contributi che hanno affrontato nello specifico il tema delle modalità di percezione dei suoni presso in Greci e le evidenze nella lingua. Mentre studi che riguardano i suoni umani sono molto numerosi⁴⁰, per quanto riguarda i suoni/rumori non umani il campo è meno nutrito. Partendo dal lavoro di Mugler⁴¹ che, tuttavia, dedica solo un capitolo al tema del suono in Omero (*L'univers sonore d'Homère*, pp. 79-114) e che non procede con una trattazione sistematica ma si limita a commentare una selezione di passaggi, si deve menzionare l'intramontabile volume di Krapp⁴². Questo lavoro, insuperato nell'ampiezza, studia tutti i tipi di fenomeni acustici nell'*Iliade* (con paragoni e riferimenti anche all'*Odissea*), dimostrando una particolare profondità nell'indagare anche la sfera dei suoni/rumori; esso fornisce interessanti riflessioni sul senso e la valenza di immagini acustiche che esulano dalla sfera umana (armi che risuonano cadendo a terra o cozzando tra loro, il fragore del mare o del cielo in tempesta etc.). Egli dedica la prima parte del suo lavoro ad una disamina delle varie espressioni di suono organizzate secondo il tipo di fonte sonora (elementi della natura, animali, oggetti etc.), indicandone le espressioni linguistiche rispettivamente impiegate; nella seconda passa in rassegna le modalità e gli espedienti retorici impiegati per indicare le varie espressioni di suono, sottolineandone eventuali finalità poetiche (aumentare la tensione drammatica della narrazione, sottolineare il contrasto tra determinati elementi etc.).

⁴⁰ La bibliografia è naturalmente molto vasta soprattutto; in riferimento ad Omero si vedano soprattutto Detienne 2008; Fournier 1946; Laspia 1996; Lazzeroni 1957.

⁴¹ V. Mugler 1963.

⁴² V. Krapp 1964.

Anche il volume di Kaimio⁴³, dedicato alla caratterizzazione del suono nella letteratura greca, dimostra un interesse che procede nella stessa direzione: la studiosa, infatti, prende in considerazione tutti i tipi di suono/rumore (prodotti da fenomeni naturali, oggetti, esseri umani e animali) la cui espressione linguistica dia conto della qualità del suono in questione. Per qualità intende “tonal attributes (loudness, pitch, etc.), aesthetic qualities (pleasantness, unpleasantness) and affective qualities (sadness, cheerfulness, terribleness, etc.)”⁴⁴. Lo studio inizia con una rassegna delle espressioni di suono nella poesia epica, organizzate a seconda del tipo di suono vocato (la distinzione segue i criteri di “qualities of sound” appena citati); si procede poi sostanzialmente in ordine cronologico con i successivi generi letterari, fino ad arrivare ai principali storiografi (Erodoto e Tuciddide). Per quanto riesca a fornire una raccolta di espressioni di suono molto ricca, lo studio di Kaimio non sempre giunge a delle conclusioni o riflessioni che vanno al di là della semplice categorizzazione del tipo di suono.

Indubbiamente più specifico sul lessico dei suoni/rumori è l’articolo di Cuzzolin⁴⁵ che, dopo aver affrontato il problema della terminologia greca corrispondente alla coppia di iperonimi suono/rumore, analizza una serie scelta di sostantivi che indicano un suono/rumore, cercando di identificarne proprio i tratti semantici che lo definiscono. Nelle conclusioni, senz’altro preziose e cariche di ispirazione anche per questo lavoro, egli arriva a distinguere tali termini di suono/rumore sia in base ai parametri fisici di intensità, altezza e timbro (tra i quali egli osserva una grande pregnanza ricoperta dal timbro), sia in base alla morfologia dei termini in questione, suddividendoli in “primitivi” e “derivati” (in base a specifiche caratteristiche fono-morfologiche individuate), cui corrisponderebbero due usi differenti, ovvero anche metaforico per quelli “primitivi” ed invece esclusivamente specifico per quelli “derivati”. Un altro studioso che tratta nello specifico il tema della qualificazione del suono è Barker⁴⁶ che, per quanto riguarda Omero, si limita a registrare che le espressioni di suono sono in gran parte rappresentate da sostantivi e verbi. Nel suo studio egli vuole dimostrare che gli aggettivi impiegati dagli autori pre-scientifici nel qualificare un’espressione di suono rappresentano un’estensione metaforica a partire da un contesto non acustico. A scopo dimostrativo vengono analizzati in particolare gli aggettivi ὄξύς e βαρύς, che

⁴³ V. Kaimio 1977.

⁴⁴ V. Kaimio 1977, pp. 8-9.

⁴⁵ V. Cuzzolin 1999.

⁴⁶ V. Barker 2002.

vengono studiati alla luce delle riflessioni da parte di autori principalmente filosofici. Sebbene si tratti di un'analisi che, per quanto ristretta ad una coppia di aggettivi, fa capo ad una metodologia d'indagine condivisa anche da questo studio, essa tuttavia non si occupa di Omero né si sofferma sul problema della categorizzazione della sfera del suono/rumore.

Esiste, infine, tutto un settore di studi che non tocca il tema del suono nello specifico ma che può fornire degli spunti di indagine interessanti, ovvero l'antropologia sonora del mondo antico. Essa cerca di indagare quale significato potesse assumere l'elemento sonoro nel mondo della Grecia e della Roma antiche. Il lavoro sicuramente più noto è quello di Murray Schafer⁴⁷, che delinea una sorta di storia del cambiamento dei fenomeni acustici e delle sue cause (cambiamento di stile di vita dell'uomo, rivoluzioni economico-sociali etc.) e, dopo una trattazione scientifica dei meccanismi di analisi del suono, conclude con una discussione sull' "estetica acustica", ovvero sulle modalità di percezione ed interpretazione dei fenomeni acustici da parte della comunità. Questo studio si concentra maggiormente sull'epoca moderna, ma non manca di citare anche passi di autori classici allo scopo di dare un saggio di come fosse differente la "fonosfera" degli antichi rispetto a quella attuale. Più concentrato sulla dimensione acustica presso gli antichi è infine il lavoro più volte citato di Bettini, che dopo aver introdotto il concetto di "fonosfera" (su cui v. *supra*), si concentra soprattutto sulle valenze dei versi degli animali nel contesto della Roma antica, non senza opportuni riferimenti alla Grecia.

1.4.1 Il lessico dei suoni/rumori non umani in Omero

Come si può dedurre da quanto brevemente delineato nel precedente paragrafo, manca una trattazione sistematica sul tema della categorizzazione del lessico dei suoni/rumori in greco. Per quanto il saggio di Cuzzolin sia particolarmente brillante in questo senso e colga in pieno il senso di questo lavoro andando al cuore della questione e proponendo un metodo di approccio a mio parere efficace, esso rimane comunque uno dei pochi tentativi di approccio a questa tematica, e perciò non può dirsi completamente esaustivo. Il presente lavoro di tesi, senza presumere di poter colmare da solo questa grande lacuna, cerca di indagare specificatamente questo terreno, ponendosi come oggetto di studio la poesia omerica. La scelta di limitare il campo ad Omero nasce da una personale ammirazione verso l'indubbia complessità e profondità evocate dal modo in cui Omero descrive il

⁴⁷ V. Murray Schafer 1985.

suo mondo. Illuminante in tal senso è l'acuta e classica indagine di Snell⁴⁸ sui verbi che indicano l'azione di "vedere" in Omero. In questo lavoro lo studioso nota come, a fronte di una grande quantità di verbi di "vedere", nessuno in realtà indica l'azione del "vedere" pura e semplice, ma ciascuno di essi intende specificare lo stato emotivo o psicologico del soggetto che percepisce quel determinato tipo di sguardo⁴⁹, oppure evidenzia il sentimento che accompagna l'azione del "guardare"⁵⁰. Per Snell questo tradisce un particolare modo di vedere che riflette un periodo storico primitivo in cui le forme di astrazione non erano ancora state sviluppate, e in cui l'azione del vedere era puramente intuitiva. Certamente ispirata da questi spunti di riflessione, questa tesi cercherà di indagare cosa fosse pertinente per la distinzione dei suoni non umani in Omero, e attraverso questa indagine – per quanto è possibile e con le dovute cautele – quale fosse il modo originariamente più primitivo ed intuitivo di relazionarsi con la realtà acustica.

1.4.2 Metodologia e organizzazione del presente studio

Lo studio passa in rassegna tutte le espressioni (sostantivi, verbi ed aggettivi) che indicano un suono non umano (suoni/rumori della natura, prodotti da oggetti o da animali etc.). Esse sono raccolte ed organizzate per radice di origine. L'analisi di ciascuna radice si compone di un'introduzione etimologica sull'origine della radice (discussione sull'eventuale origine indoeuropea e onomatopeica con l'ausilio dei principali dizionari etimologici come *DELG*, *EDG*, *GEW*, *IEW*, *LIV* e *LSJ* ed eventuali confronti con altre lingue) e procede con lo studio di ogni termine sonoro derivante dalla radice in questione. I termini appartenenti a ciascuna radice sono ordinati per categoria grammaticale di appartenenza (sostantivi, verbi, aggettivi etc.) secondo un criterio di derivazione lessicale: se per la stessa radice devono essere analizzati sia un sostantivo sia il verbo denominativo correlato, ad esempio, il sostantivo viene studiato per primo (e così via). Ciascun termine viene descritto nella sua *facies* linguistica fonologica e morfologica con il sussidio principale degli studi di Chantraine e Schwyzer⁵¹ (identificazione di eventuali prefissi o suffissi, analisi di particolarità fono-morfologiche etc.), e ne viene discusso il significato al netto di tutte le sue apparizioni in Omero. Tutte le attestazioni del termine vengono considerate alla luce del

⁴⁸ V. Snell 2002, pp. 19-47.

⁴⁹ V. Snell 2002, p. 20: "La parola δέρκεσθαι indica in Omero non tanto la funzione dell'occhio, quanto il lampeggiare dello sguardo, percepito da un'altra persona".

⁵⁰ V. Snell 2002, pp. 22-23: "λεῖσσειν indica evidentemente determinati sentimenti che si provano nel vedere determinate cose. [...] ὄσσεισθαι significa aver qualcosa di minaccioso dinanzi agli occhi".

⁵¹ Il riferimento è rispettivamente a *GH* e *GG*.

contesto intratestuale ed extratestuale: si cerca, per ciascun termine, di dare una panoramica delle sue attestazioni in Omero, che sono commentate dal punto di vista letterario e filologico, e di gettare luce sulla sua sopravvivenza nel resto della letteratura. La prima parte, che ha come oggetto il commento delle apparizioni del termine in questione in Omero, ne descrive il significato in relazione al tratto semantico che lo identifica e che lo distingue da altre espressioni di suono (sordità/sonorità, suono continuo/interrotto, suono prodotto da urto/schianto etc.): per fare ciò l'espressione viene inquadrata nel suo contesto narrativo e discussa anche grazie ad apporti di studi *ad hoc* e commenti specifici (*LfgE* come riferimento generale per le attestazioni nell'epica; principalmente *IlCom.* e *BK* per l'*Iliade* e *OdCom.* per l'*Odissea*). L'ultima sezione, lungi dal pretendere di dare un resoconto completo di tutte le attestazioni di quel termine in tutta la letteratura greca, fornisce un saggio esemplificativo di come il senso di quel termine possa essere cambiato o rimasto invariato al di fuori di Omero. Questo studio prende le mosse dai principali autori che maggiormente rappresentano i rispettivi generi letterari, allo scopo di esplorare come un dato termine possa aver cambiato significato o solo sfumatura rispetto ad Omero (rendendo dunque pertinenti tratti semantici che prima non lo erano), o di come possa essere rimasto invariato o addirittura scomparso nell'uso.

PARTE SECONDA: STUDIO DELLE VOCI

ἄραβ-

Etimologia

Questa radice significa genericamente “stridere/risuonare/fare rumore”: il significato è però molto variabile a seconda della natura grammaticale dei termini derivati e del contesto letterario di utilizzo ed evolve nel corso nel tempo, come si vedrà. *EDG*, *DELG* e *LSJ* (s.v. ἄραβος) la collegano alla radice ἄραδ- sia per una somiglianza di significato⁵² sia per una certa affinità nelle modalità di formazione delle parole che ne derivano. Per quanto riguarda l’origine si ritiene che per entrambe sia di natura onomatopeica⁵³, anche se per ἄραβ- Furnée⁵⁴ propone una somiglianza con ἄροπῆσαι· πατῆσαι. Κρητες (Hsch. α 7368 L–C) ovvero “calpestare/schiacciare” (l’idea di fondo potrebbe dunque essere quella di un suono provocato da un’azione o un movimento) giustificandola alla luce della possibilità che si tratti di una parola di substrato con alternanza tra il timbro α/ο. *EDG* (s.v.) invece sostiene che entrambe le condizioni possano comunque coesistere (ovvero l’essere una parola pre greca e onomatopeica), mentre Chantraine⁵⁵ descrive l’etimologia del termine ammettendone la natura onomatopeica e spiegando la β del suffisso derivativo -βος come indoeuropea e appartenente alla radice o come esito di un’antica labiovelare.

Sostantivi

ἄραβος: per quanto riguarda l’aspetto morfologico, si può notare la presenza del medesimo suffisso -βος anche ad esempio in κόναβος (su cui v. *infra* s.v.), proprio come il prima citato ἄραδος

⁵² In realtà si può notare una differenza nella tipologia del rumore indicato a seconda che si tratti del sostantivo o del verbo derivati dalla stessa radice: ἄραδος è infatti un termine della medicina (v. *DELG* s.v.) e indica la palpitazione del cuore (v. ad es. Hsch. α 6935 L–C: ἄραδος· ἢ ἀπὸ τῶν γυμνασίων τῆς καρδίας κίνησις).

⁵³ V. *EDG*, *DELG*, *LSJ*, *GEW* (s.v.) e Kaimio che inserisce il termine tra quelle che definisce “obviously imitative words” alla pari di μυκάομαι, μορμύρω, βομβέω etc. (Kaimio 1977, p. 13). L’ipotesi era diffusa anche nell’antichità, come confermato ad esempio dallo *Schol.* (D) II. 5, 58 (Erbse): ἀράβησεν. ἤχησεν. ὀνοματοποιία ὁ τρόπος e anche da Plutarco (*VHom.* 191) che sostiene si tratti di una di quelle parole inventate da Omero per rafforzare il significato (πρὸς τὰ σημαίνόμενα τυπώσας) e per questo particolarmente espressive (εὐσημότερα). L’*Etymologicum genuinum* (α 1101, 1 Lasserre–Livadaras) lo spiega invece così: ἢ ἐν ἄρει βοή, ἀράβος καὶ ἄραβος; per Eustazio, infine, ἄραβος rientrava nella categoria degli aggettivi rudi, duri ed eccessivi (*Comm. Iliade* 3, 93, 7 van der Valk: καὶ ὅτι τὰ συνεχισθέντα τῇ παραθέσει τὸ ταρβῆσαι καὶ τὸ βαμβαίνειν καὶ ὁ ἄραβος, τὰ ἐξ ὀνοματοποιίας τραχεῖαι λέξεις καὶ σκληραί, πλεονάσασαι καιρίως ἐν τόπῳ φοβεροῦ καὶ μὴ ἐπιδεχομένῳ κάλλους ῥητορικοῦ ἰλαρότητα).

⁵⁴ Furnée 1972, p. 142.

⁵⁵ Chantraine 1979, p. 260.

si può confrontare con κέλαδος (su cui v. *infra* s.v.)⁵⁶. Non sembra un caso il fatto che molti dei sostantivi in -βος e -δος costituiscano delle categorie coerenti che designano i rumori: per quanto riguarda la categoria dei sostantivi in -βος, Chantraine⁵⁷ evidenzia che questi sostantivi appartengono a campi semantici ben definiti⁵⁸, tra cui quello che comprende parole che designano un rumore. Probabilmente sulla base dell'onomatopeico βόμβος⁵⁹ possono essersi create parole come ἄραβος (cfr. ἄραδος), ὄτοβος (“rumore”), στρίβος (“grido stridulo”), φλοῖσβος (“rumore”) ma anche θόρυβος e κόναβος.

In Omero esiste una sola attestazione del termine, che indica precisamente il suono provocato dallo sbattere dei denti: ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνεται ὀδόντων (*Il.* 10, 375). Lo conferma uno scolio che lo spiega come un ἤχος τῶν ὀδόντων⁶⁰ e soprattutto un altro scolio⁶¹ dove si aggiunge che il sentimento espresso è di difficile interpretazione ma che è comunque connesso all’idea di paura. Il soggetto in questione è infatti Dolone che, dopo essere stato umiliato, batte i denti: in Omero dunque il termine sembra confinato ad esprimere il tintinnio dei denti dovuto alla paura⁶² (v. *LfgE* s.v. e Tichy 1983, p. 188: “Klappern der Zähne vor Angst”). Questo termine sembra inoltre opporsi ad altre espressioni che indicano il battere dei denti (quindi più un “digrignare”) ma per esprimere aggressività sia di animali (κόμπος ὀδόντων, *Il.* 11, 417 = 12, 149) sia di guerrieri (καναχή ὀδόντων, *Il.* 19, 365; v. *infra* s.v.).

Questo preciso significato di ἄραβος (“battere i denti *dalla paura*”) sembra però confinato ad Omero: altrove, infatti, il termine è impiegato con il significato di “digrignare i denti *per mettere paura*” (senso paragonabile alle espressioni omeriche καναχή e κόμπος ὀδόντων su cui v. *infra* s.v.), come in *Sc.* 404: δεινὴ δὲ σφ’ ἰαχὴ ἄραβός θ’ ἅμα γίγνεται ὀδόντων. Altri autori lo impiegano anche in ambito medico per indicare il generico “digrignare di denti” in quanto sintomo di malattia (Areteo di Cappadocia, *SA.* 1, 6, 5, 3-4: μῆλα καὶ χεῖλαι τρομώδεα· γένυς παλλομένη· ὀδόντων ἄραβος; Eliodoro, *Aethiopica* 5, 3, 3, 1-2: καὶ αὐτῷ τὸ μὲν σῶμα παλμὸς εἶχε τῶν δὲ ὀδόντων ἄραβος πολὺς

⁵⁶ V. Chantraine 1979, p. 359.

⁵⁷ Chantraine 1979, pp. 260 ss.

⁵⁸ Chantraine 1979, pp. 260 ss. evidenzia che buona parte di questi campi semantici (oggetti familiari o senza valore, lessico osceno...) sono accomunati dal comprendere per lo più parole espressive o popolari ed ipotizza dunque che potesse esistere un sistema di derivazione nominale popolare che prevedeva un suffisso -βος.

⁵⁹ Per l’ipotesi di βόμβος come parola di suono che fece da modello per i termini dello stesso campo semantico in -βος v. Chantraine 1979, p. 260 e Sturtevant 1910, p. 327.

⁶⁰ *Schol.* (bT) *Il.* 13.45 (Erbse).

⁶¹ *Schol.* (bT) *Il.* 10.375a (Erbse): ἄκρως ἐδήλωσε πάθος δυσερμήνευτον, τοῖς δειλοῖς παρακολουθοῦν, τὸν θρασύδειλον Δόλωνα ὑπογράφων καὶ τοῖς ἐσχάτοις ὀνόμασιν ἐξευτελίζων.

⁶² V. Eustazio, che lo definisce come il risultato del tremare (*Comm. Iliade*, 3, 93, 18 van der Valk: ὁ δὲ ἄραβος καὶ αὐτὸς τῶν βαμβαινόντων ἐστὶν ἀποτέλεσμα).

ἐγίνετο). Altri ancora si allontanano completamente dall'ambito delle espressioni facciali e lo usano per indicare il clangore degli scudi (Callimaco, *In Delum*, 147: τῆμος ἔγεντ' ἄραβος σάκεος τόσος εὐκύκλιοι), il suono delle ossa che vengono spezzate (Aristotele, *HA*. 2, 120, 18: ἄραβος πολὺς τῶν ὀστέων συντριβομένων) o infine per esprimere un rumore generico (Dione Crisostomo, *Orationes* 12, 68, 8-9: καναχάς τε καὶ βόμβους καὶ κτύπον καὶ δοῦπον καὶ ἄραβον πρῶτος ἐξευρών; Claudio Eliano, *NA*. 2, 11, 32: καὶ τυμπάνων ἀράβου κροτοῦντος μὴ ταράττεσθαι).

Verbi

ἀραβέω: si tratta di un verbo denominale che in Omero trova molte più attestazioni rispetto al sostantivo da cui deriva. Sebbene ἄραβος, come si è visto, indichi un suono preciso e circoscritto, ἀραβέω invece non ha nulla a che fare con lo sbattere dei denti, ma indica il suono del cozzare delle armi. Questo vale per Omero, dove il verbo è attestato solo all'aoristo e dove il significato specifico è “rumoreggiare” o “rimbombare”, detto precisamente delle armi di un uomo che cade morto⁶³. Il fatto che in Omero sia presente solo la forma all'aoristo fa rientrare questo verbo nella categoria dei *Perfectiva tantum* (assieme, oltre a molti altri, a ἐβόμβησα, ἐβρόντησα e ἔβραχον su cui v. *infra* s.v.)⁶⁴ ovvero quei verbi originariamente privi della forma al presente.

Il risuonare delle armi espresso da ἀραβέω sembra dunque un suono specifico, accompagnato da un tonfo o una caduta, che può essere dovuta all'essere stati colpiti mentre si era in piedi (δούπησεν δὲ πεσῶν, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ)⁶⁵ o al precipitare giù da un carro (ἤριπε δ' ἐξ ὀχέων, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ)⁶⁶. Queste due possibilità di caduta mortale rappresentano anche i versi formulari in cui ἀραβέω viene impiegato: ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ è uguale per tutte le attestazioni e ciò che cambia è la prima metà del verso (δούπησεν δὲ πεσῶν per otto casi su dieci attestazioni totali e ἤριπε δ' ἐξ ὀχέων per le restanti due). Si può quindi sostenere che il verbo indichi non il semplice cozzare della armi, ma il suono tetro emesso da armi indossate da combattenti che cadono colpiti a morte; lo conferma anche uno scolio che specifica che ἀραβέω indica proprio il risuonare delle armi in seguito alla caduta di un morto: ἔδειξε δὲ ἡμῖν ὄπλα

⁶³ V. anche il commento di Eustazio in proposito, che distingue proprio tra il suono provocato dalla caduta del corpo e quello delle armi (*Comm. Iliade* 2, 18, 20 van der Valk: τῷ μὲν σώματι δοῦς τὸν δοῦπον, τοῖς ὅπλοις δὲ τὸν ἄραβον).

⁶⁴ V. Napoli 2006, p. 225.

⁶⁵ *Il.* 4, 504; *Il.* 5, 42, 58 e 540; *Il.* 13, 187; *Il.* 17, 50 e 311; *Od.* 24, 525.

⁶⁶ *Il.* 5, 294; *Il.* 8, 260.

κραδαινόμενα τῆ πτώσει τοῦ τεθνηῶτος⁶⁷. Questa sensazione di cupa oscurità e morte che avvolge la vittima nel suo cadere a terra è particolarmente evidente nel libro V *dell'Iliade* dove l'emistichio ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ compare uguale in due versi relativamente vicini tra loro (42 e 58): in merito Kirk⁶⁸ nota che nella descrizione di numerose morti è presente un'alternanza regolare tra immagini rispettivamente acustiche (ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ) e visive (v. 47: στυγερὸς δ' ἄρα μιν σκότος εἶλε e v. 68: θάνατος δὲ μιν ἀμφεκάλυψε) il cui effetto d'insieme è proprio quello di sottolineare la sensazione morte e oscurità.

Ad eccezione di pochissimi autori che rimangono fedeli al significato omerico di “risuonare” (di ossa rotte v. Pindaro, fr. 169a, 24-25 Maehler: δ' ἀράβη[σε] δια[λ]εύκων / ὀστέ[ων] δοῦπος ἐ[ρ]<ε>ικομένων; di armi v. Quinto Smirneo 2, 466-467: περὶ δὲ σφισιν ἄμβροτα τεύχη / ἀμφ' ὤμοις ἀράβησε), nella maggioranza dei casi invece il verbo assume il significato di “ringhiare” o “digrignare i denti”: si vedano Epicarmo (fr. 21, 2 K–A I): βρέμει μὲν ὁ φάρυγξ ἔνδοθ', ἀραβεῖ δ' ἄγνάθος), Teocrito (22, 126: λαιῆ δὲ στόμα κόψε, πυκνοὶ δ' ἀράβησαν ὀδόντες) e Apollonio Rodio (2, 281: ἄκρης ἐν γενύεσσι μάτην ἀράβησαν ὀδόντας). Oltre ad usare il verbo in un modo molto distante da Omero ma sicuramente più aderente al significato originario del sostantivo da cui deriva, questi testi lo utilizzano anche al presente: in merito a ciò *LfgE* (s.v.) sottolinea che al presente ἀραβέω assume una sorta di funzione di causativo, ed è associato ai denti come segnale di particolare desiderio di attacco o ferocia. Lo dimostra ad esempio anche Esiodo che nello *Scudo* (v. 249) scrive così: κῆρες κυάνεαι, λευκοὺς ἀραβεῦσαι ὀδόντας (“Le Chere azzurro scuro, digrignando i bianchi denti”)⁶⁹.

ἀμφοραβέω: un'ultima considerazione va fatta per il composto ἀμφοραβέω che trova un'unica attestazione in *Il.* 21, 408: τεύχεά τ' ἀμφαράβησε· γέλασσε δὲ Παλλὰς Ἰθάκη. In questo caso il protagonista è Ares che, a differenza di tutti gli altri casi prima citati in cui l'eroe muore dopo essere stato trapassato o infilzato da una lancia, viene colpito al collo da una pietra lanciata da Atena. In questo caso ἀμφί vuole concentrare l'attenzione sul rimbombo⁷⁰ provocato dalla caduta a terra delle

⁶⁷ *Schol.* (bT) *Il.* 5, 58b, 2 (Erbse).

⁶⁸ *IlCom.* II p. 73.

⁶⁹ V. Cassamagnano 2009, p. 975: “Il digrignare i denti è un particolare ricorrente, con lo sguardo furioso, tipico dello spaventoso e macabro del poemetto”.

⁷⁰ Per altri esempi dell'uso di ἀμφί per esprimere il rimbombo con un verbo di suono si veda *LfgE* p. 1164.

armi piuttosto che sulla cupa drammaticità sonora evocata dal solo ἀραβέω che, come si è visto, fa da sfondo ad una scena di uccisione.

In conclusione si può notare che ἄραβος e ἀραβέω abbiano subito un'evoluzione di significato parallela ma in senso contrario l'uno rispetto all'altro: da una parte ἄραβος, da termine specifico in Omero (“battito dei denti per la paura”) passa ad indicare anche il suono del cozzare di armi o un rumore molto generico; al contrario ἀραβέω in Omero indica il suono di armi che cadono a terra, mentre negli autori posteriori assume il significato che ἄραβος aveva oramai perso, ovvero quello collegato allo sbattere/digrignare i denti. L'impressione è che la perdita di specificità semantica di ἄραβος sia andata di pari passo con il restringimento del significato indicato da ἀραβέω, come se il verbo avesse assunto il significato che il sostantivo aveva perso e viceversa.

βληχ-

Etimologia

Per quanto riguarda questa radice è abbastanza palese l'origine onomatopeica⁷¹ (condivisa tra l'altro da molte altre lingue indoeuropee)⁷² con il significato di “belare”; è attestata in realtà anche una forma βλάχα⁷³ in tragedia che però deve essere probabilmente un iperdorismo.

Sostantivi

βληχή: l'unica attestazione in Omero è *Od.* 12, 266: οἰῶν τε βληχὴν (“belato delle pecore”)⁷⁴. Per Chantraine⁷⁵ il sostantivo è preverbale rispetto a βληχάομαι; tuttavia sempre Chantraine nel *DELG* ed anche il *GEW* (s.v.) ammettono anche l'ipotesi per cui il sostantivo possa essere un postverbale derivato dal relativo da βληχάομαι, un verbo intensivo che si sarebbe creato sul modello di βρυχάομαι (“ruggire”) e μυκάομαι (“muggire”). Schwyzer⁷⁶ infatti nota che βρυχή e μυκή⁷⁷ compaiono tardi rispetto ai verbi connessi, segnale del fatto che siano sostantivi deverbali: la stessa sorte può aver colpito anche βληχή (cosa che andrebbe effettivamente a spiegare l'unica ed isolata attestazione in Omero). Anche gli altri sostantivi che si sono creati a partire da βληχάομαι (v. *DELG* e *GEW* s.v.) confermano il fatto che questo verbo si sia allineato analogicamente agli altri verbi che fanno riferimento allo stesso campo semantico, ovvero quello dei versi degli animali (non tutti gli animali però: è da notare che si tratta di un campo semantico molto ristretto, comprendente i versi di toro, mucca e pecora, animali che condividono lo stesso verso ripetuto e prolungato). Un'ultima conferma della relativamente tarda formazione di βληχάομαι rispetto a βρυχάομαι e μυκάομαι e, ancor più, di βληχή (se ne ammettiamo l'origine postverbale) proviene dal semplice fatto che in Omero non esiste βληχάομαι, mentre gli altri due verbi sono attestati e compaiono esclusivamente all'aoristo.

Anche nella letteratura post-omerica il termine tende per lo più a mantenere il significato specifico di “belato di pecore/capre”, come in Apollonio Rodio (4, 968-969: τοὺς δ'

⁷¹ V. *DELG*, *GEW* e *LSJ* (s.v. βληχή) e Krapp 1964, p. 156.

⁷² Per i confronti con le altre lingue v. *DELG* e *GEW* (s.v. βληχή).

⁷³ Eur. *Cycl.* 48 e Aeschl. *Sept.* 348.

⁷⁴ V. *Schol.* (D) *Il.* 4, 435, 5 (Erbse); cfr. anche Hsch. β 726 (L-C): *βληχή· φωνὴ προβάτων e *Suda* β 336 (Adler): βληχή καὶ βληχήματα: φωναὶ προβάτων.

⁷⁵ Kaimio 1977, p. 24.

⁷⁶ *GG* I p. 683.

⁷⁷ βρυχάομαι e μυκάομαι sono presenti già in Omero, mentre ad esempio βρυχή fa la sua prima comparsa in Apollonio Rodio (2, 83) e μυκή in Elio Erodiano (*De prosodia catholica* 3, 1, 313, 7).

ἄμυδις βληχή τε δι' ἠέρος ἵκετο μήλων / μυκηθμός τε βοῶν αὐτοσχεδὸν οὔατ' ἔβαλλεν), Frinico Arabio (*SP.* 59, 1: προβάτων δὲ βληχή), Claudio Eliano (*NA.* τῶν δὲ οἰῶν βληχή) etc. Si può segnalare un uso particolare e metaforico che caratterizza la tragedia, dove il termine è spesso impiegato per indicare il pianto di bambini: si vedano Eschilo (*Sept.* 348-350: βλαχαὶ δ' αἰματόεσσαι / τῶν ἐπιμαστιδίων / ἀρτιτρεφεῖς βρέμονται) ed Euripide (*Cycl.* 48: βλαχαὶ τεκέων; v. 59: βλαχαὶ συμκρῶν τεκέων). A tal proposito Kaimio⁷⁸ descrive la scelta come “a vivid picture of the loud and at the same time delicate cries of the babies”; per quanto isolato, questo uso metaforico è da spiegare con il fatto i belati delle pecore e i pianti dei bambini condividono i tratti di acutezza, delicatezza e continuità del suono.

⁷⁸ Kaimio 1977, p. 168.

βοά-

Etimologia

In merito all'origine della radice, *EDG*, *DELG* e *GEW* (s.v. βοάω) la collegano al verbo intensivo sanscrito *jòguve* ("parlare ad alta voce") e ad un gruppo balto-slavo, in particolare al lituano *gaudziu* ("urlare"). *IEW* (s.v.) ipotizza la derivazione da una radice indoeuropea **b(e)u-/b^h(e)u-* che generalmente imita un'impressione sonora; dalla stessa deriverebbe anche il latino *boare*.

Verbi

βοάω: per quanto possa sembrare un semplice denominativo da βοή, in realtà il confronto con verbi di significato simile come γοάω e μυκάομαι (e quindi con la relazione con i rispettivi sostantivi deverbali - come si è cercato di dimostrare per μυκάομαι > μυκή) fa piuttosto pensare ad una derivazione di βοή da βοάω⁷⁹.

In Omero è prevalentemente usato con il significato di "chiamare (per nome/per chiedere aiuto)", "gridare" (per lo più di guerrieri; con lo scopo di dare ordini o richiamare l'attenzione)⁸⁰, ma il significato che è più interessante ai fini del nostro studio è quello dell' "urlare/gridare" riferito a fenomeni naturali. Ciò che è da sottolineare è il fatto che nei casi in cui βοάω viene usato per dare voce al suono di un fenomeno della natura, il verbo si trova sempre sempre dopo o prima di altre parole sonore. Si veda ad esempio *Il.* 14, 393-394: οἱ δὲ ξύνισαν μεγάλῳ ἀλαλητῶ. / οὔτε θαλάσσης κῦμα τόσον βοάα ποτὶ χέρσον ("S'affrontarono quelli con alto grido di guerra. / Non rumoreggia sul lido così l'onda del mare"). In questo caso il soggetto di βοάω è l'onda del mare di cui si predica una facoltà umana, ovvero quella del gridare; l'attribuzione di questa facoltà ad un'entità "inerte" è da considerarsi all'interno di un contesto di per sé già "sonoro", poiché questa metafora dell'onda urlante rappresenta un termine di confronto sul piano della sonorità con l'urlo di guerra menzionato al verso precedente. Non si tratta di una vera e propria personificazione del mare⁸¹, ma bisogna considerare anche il contesto in cui la metafora si trova inserita:

⁷⁹ V. *EDG*, *DELG* e *GEW* (s.v. βοάω) e *GG* I p. 683.

⁸⁰ Per i luoghi dei singoli significati v. *LfgE* s.v.

⁸¹ V. lo scolio relativo che a proposito di questa espressione spiega come l'uso di βοάω vada a creare una sonorità "consonante" (*Schol.* *AbT* *Il.* 17, 265, 5 Erbse: τῆς γὰρ ἐπαλλήλου τῶν ὑδάτων ἐκβολῆς ἢ τοῦ βοόωσιν ἀναδίπλωσις ὁμοίαν ἀπετέλεσε συνῳδίαν; *Schol.* *AT* *Il.* 17, 265 Erbse: καὶ ἀλλαχοῦ χρῆται τῇ λέξει "οὔτε θαλάσσης κῦμα τόσον βοάα").

ἐκλύσθη δὲ θάλασσα ποτὶ κλισίας τε νέας τε
 Ἀργείων· οἱ δὲ ξύνισαν μεγάλῳ ἀλαλητῷ.
 οὔτε θαλάσσης κῦμα τόσον βοᾶ ποτὶ χέρσον
 ποντόθεν ὀρνύμενον πνοιῇ Βορέω ἀλεγεινῇ·
 οὔτε πυρὸς τόσσός γε ποτὶ βρόμος αἰθομένοιο
 οὔρεος ἐν βήσσης, ὅτε τ' ὄρετο καιέμεν ὕλην·
 οὔτ' ἄνεμος τόσσόν γε περὶ δρυσὶν ὑψικόμοισι
 ἠπύει, ὅς τε μάλιστα μέγα βρέμεται χαλεπαίνων,⁸²
 ὅσση ἄρα Τρώων καὶ Ἀχαιῶν ἔπλετο φωνή
 δεινὸν αὐσάντων, ὅτ' ἐπ' ἀλλήλοισιν ὄρουσαν.
 (Il. 14, 392-401)

“Il mare gonfiò le sue onde verso le tende e le navi
 degli Argivi; s'affrontarono quelli con alto grido di guerra.
 non **rumoreggia** sul lido così **l'onda** del mare,
 sollevandosi in alto sotto il soffio violento di Borea;
 né tanto forte è il fragore del fuoco che arde
 tra le gole d'un monte, quando s'avventa a bruciare la selva;
 non urla così tra le querce lussureggianti il vento,
 che più d'ogni altro elemento strepita forte nella sua furia,
 quanto potente fu il grido di Troiani ed Achei,
 che lanciarono un urlo tremendo, balzando gli uni sugli altri”.

La potenza dell'urlo di guerra (ἀλαλητός) non è paragonabile né al rumoreggiare (βοάω) dell'onda del mare, ma nemmeno al fragore (βρόμος) del fuoco ardente né all'urlo (ἠπύω) del vento. La forza del suono del grido umano viene quindi amplificata da questa triplice similitudine con degli elementi della natura, il frastuono dei quali tuttavia non riesce a raggiungere la potenza di quello dei combattenti. Kaimio, nel considerare l'espressione ἔκλαγεν δὲ πόντος, evidenzia che la “personificazione” del mare è limitata al solo fatto che venga usato un verbo che indica un'azione umana: in questo caso, come anche nel caso dell'uso di βοάω, “they denote real echoes and are used solely to emphasize the sound mentioned in the passage”⁸². L'uso metaforico di questo verbo è giustificato dalla volontà di accentuare una situazione “sonora” già esistente (nel nostro caso il

⁸² Kaimio 1977, pp. 145-146.

μεγάλῳ ἀλαλητῶ, l'urlo di guerra) e sicuramente rientra anche in quel modulo di “echo-formula”⁸³ usato non solo in Omero, ma anche negli *Inni* e in Esiodo.

L'altro luogo dove βοάω viene adoperato in questa funzione di “echo-formula” è *Il.* 17, 264-265: βέβρυχεν μέγα κῦμα ποτὶ ῥόον, ἀμφὶ δέ τ' ἄκραι / ἠϊόνες βοόωσιν ἐρευγομένης ἀλὸς ἔξω (“Muggia contro corrente la grande onda marina, intorno / le sponde scoscese riecheggiano all'urlo esterno del mare”). L'analisi appena fatta in merito al senso dell'uso di βοάω riferito ad entità non umane viene confermata dallo scolio relativo: καὶ διὰ τῆς ἐκτάσεως τοῦ στοιχείου μεμίμηται τὴν ἐπὶ πλείονα ἔκτασιν τοῦ ἤχου, ὡς ἐπὶ τοῦ "ἠϊόνες βοόωσιν"⁸⁴. In questo scolio si fa chiaro riferimento all'eco e nel caso specifico le onde amplificano il mugghiare del mare; si tratta sempre di una similitudine, poiché a questo particolare tipo di suono della natura viene associato l'urlo di guerra, proprio come nell'immagine precedentemente analizzata:

ὡς δ' ὅτ' ἐπὶ προχοῆσι διυπετέος ποταμοῖο
βέβρυχεν μέγα κῦμα ποτὶ ῥόον, ἀμφὶ δέ τ' ἄκραι
ἠϊόνες βοόωσιν ἐρευγομένης ἀλὸς ἔξω,
τόσση ἄρα Τρῶες ἰαχῆ ἴσαν
(*Il.* 17, 263-266)

“Come quando alla foce d'un fiume ingrossato da Zeus
muggia contro corrente la grande onda marina, intorno
le **sponde scoscese riecheggiano** all'urlo esterno del mare,
con simile grido i Troiani avanzarono”.

La sola differenza è che rispetto a *Il.* 14, 392-401, dove nessuno dei suoni dei fenomeni naturali a paragone riusciva a raggiungere la potenza dell'urlo umano, qui invece il fragore combinato dell'onda che muggia (βρυχάομαι) e dell'eco (βοάω) generato dalle onde crea un suono tanto potente quanto il grido (ιαχή) dei guerrieri.

Al di fuori di Omero il verbo è naturalmente molto attestato: il significato predominante rimane quello di “gridare/urlare” (di uomini) ma sono attestati anche alcuni usi metaforici in cui βοάω

⁸³ Kaimio 1977, pp. 145-146. Esempi di formule del genere si trovano in Hes. *Op.* 511: καὶ πᾶσα βοᾷ τότε νήριτος ὕλη. Qui il bosco che “urla” va ad amplificare e, per così dire, echeggiare il muggito della terra e della selva stessa al v. 511 (μέμυκε δὲ γαῖα καὶ ὕλη). In *Th.* 694 (λάκε δ' ἀμφὶ πυρὶ μεγάλ' ἄσπετος ὕλη) l'urlo della foresta fa risuonare il rumoreggiare della terra al verso precedente (ἀμφὶ δὲ γαῖα φερέσβιος ἐσμαράγιζε). Per tornare ad Omero, espressioni parallele a questa, oltre a ἔκλαγεν δὲ πόντος, sono σμαραγεῖ δὲ πόντος e σμερδαλέον κονάβησε, su cui v. *infra* s.v. σμαραγέω e κοναβέω.

⁸⁴ *Schol.* (T) *Il.* 14, 394b, 5 (Erbse).

assume il significato di “gridare/risuonare” detto di oggetti o elementi della natura, benché non sia molto attestato. Si possono menzionare ad esempio Eschilo (*Pr.* 431: βοᾷ δὲ πόντιος κλύδων; *Pers.* 605: βοᾷ δ’ ἐν ὧσι κέλαδος οὐ παιώνιος) e Aristotele (*Metaph.* 1091a, 9-10: φαίνεται δὲ καὶ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα τὸ μέγα καὶ τὸ μικρὸν βοᾶν ὡς ἐλκόμενα).

Sostantivi

βοή: anche per il sostantivo valgono le stesse considerazioni fatte sul significato del verbo da cui deriva (o che gli ha dato origine, come si è già discusso). Indica infatti per lo più una “chiamata di guerra, di allarme, o una richiesta di aiuto” (in ogni caso prevalentemente da parte di uomini in un contesto di guerra⁸⁵; per i significati specifici v. *LfgE* s.v.). Anche in questo caso però verrà preso in considerazione l’uso del termine in relazione a dei suoni non umani: per quanto riguarda βοή vi è una sola attestazione in Omero in cui il termine non sia impiegato nei contesti prima accennati, ovvero *Il.* 18, 495: αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον (“Suonavano flauti e cetre”). Il contesto è quello della descrizione dello scudo di Achille, quindi la musica cui si allude è solo immaginaria e viene evocata dalla scene raffigurate sullo scudo che vengono man mano descritte. Proprio sul carattere irreal e immaginario di questo suono pone l’accento anche il relativo scolio che spiega l’espressione βοῆν ἔχον sottolineando che non si tratta di un suono reale, ma della musica di flauti e cetre suonati da persone immaginarie⁸⁶. Il commento degli antichi tuttavia non ci aiuta a qualificare il tipo di suono evocato né la motivazione per cui si sia scelto di usare βοή per indicare un suono di strumenti musicali. A tal proposito Kaimio⁸⁷ sostiene che l’utilizzo di questo termine per esprimere un suono musicale (in particolare quello di αὐλοὶ e φόρμιγγες) sia dovuto alla chiarezza e alla rumorosità del suono degli strumenti. in questione; ciò è confermato, almeno per quanto riguarda il suono della φόρμιγξ, dal fatto che nell’*Iliade* ci si riferisca alla musica prodotta dalla φόρμιγξ con il termine ἰωή⁸⁸ (*Od.* 17, 261) che evidentemente doveva esprimere un certo tipo di sonorità particolarmente acuta alla pari di βοή. Come si vedrà, infatti, le varie espressioni impiegate in

⁸⁵ V. *DELG* s.v.: “cri, clameur [...] désigne particulièrement chez Hom. le cri de guerre” e *LSJ* s.v.: “Loud cry, shout, in Hom. mostly battle cry”.

⁸⁶ *Schol.* (bT) *Il.* 18, 495c, 1 (Erbse): βοῆν ἔχον: οὐχ ὡς ἀποτελουμένου ἤχου τινός, ἀλλ’ οἷον τὰ εἶδωλα ὡς αὐλοῦντα καὶ κιθαρίζοντα ἦν.

⁸⁷ Kaimio 1977, p. 44.

⁸⁸ L’altezza sonora espressa da questo termine è confermata anche dal fatto che ἰωή viene usato anche per indicare il fruscio del vento (*Il.* 4, 276; *Il.* 11, 308) e il sibilo del fuoco (*Il.* 16, 127), come osserva Schadewalt 1965, p. 60.

Omero per riferirsi al suono di strumenti musicali condividono tutte il tratto dell'altezza acustica (per i confronti tra i termini di suono che si riferiscono agli strumenti musicali v. *infra* s.v. *ιάχω*).

Proprio come per *βοάω*, anche *βοή* mantiene al di fuori di Omero il significato prevalente di “grido/urlo”. Il significato omerico prima analizzato di “suono di strumento musicale” si ritrova in realtà anche in altri autori per indicare indistintamente il suono di diversi tipi di strumento musicali. In riferimento all'*αὐλός* si possono menzionare Pindaro (*O.* 3, 8: *βοᾶν αὐλῶν*), Bacchilide (*Ep.* 9, 68 Maehler: *αὐλῶν βοαῖ*), Luciano (1, 11, 25-26: *ἡ βοή / δὲ διὰ τῶν αὐλῶν μέλη*), Ateneo (*Deipnosophistae* 14, 35, 10: *Λυδός τε μάγαδις αὐλὸς ἠγείσθω βοῆς*) e Nonno di Panopoli (*D.* 15, 56: *βοῆ δεδονημένος αὐλοῦ*). Raramente *βοή* è usato per riferirsi al suono della lira (Pindaro, *P.* 10, 39: *λυρᾶν τε βοαῖ καναχαί τ' αὐλῶν δονέονται*), mentre più spesso lo si incontra per descrivere quello della tromba (Eschilo, *Sept.* 394: *βοῆν σάλπιγγος*; Ateneo, *Deipnosophistae* 6, 74, 20: *ἀκούεται σάλπιγγος βοῆς*; Cassio Dione 66, 23, 1, 4: *καὶ σαλπύγγων τις βοῆ ἠκούετο*; Nonno di Panopoli, *D.* 2, 368-369: *κεφαλαὶ δὲ βοῶν μυκηθμὸν ἰεῖσαι / αὐτόματοι σάλπιγγες ἐπεσμαράγησαν Ὀλύμπῳ*). Un altro significato secondario interessante, che sembra tuttavia circoscritto alla tragedia, è quello di “verso” di vari tipi di animali, come uccelli (Sofocle, *Ant.* 1021: *οὐδ' ὄρνις εὐσήμους ἀπορροιβδεῖ βοάς*; cfr. anche Pausania, *Graeciae descriptio* 1, 40, 1, 13-14: *πρὸς τὴν βοῆν τῶν ὀρνίθων αὐτόν*) o di fiere in generale (Euripide, *Bac.* 1085: *θηρῶν δ' οὐκ ἂν ἤκουσας βοῆν*).

βομβ-

Etimologia

Come indicato da *IEW* (s.v. βομβέω) la radice greca βομβ- probabilmente risale ad una radice indoeuropea **bamb-* deputata a riprodurre delle impressioni sonore rimbombanti (come βομβέω che sarà oggetto della nostra analisi) o in qualche modo connesse ad un certo tipo di movimento che causi un suono sordo/basso⁸⁹, come confermato da altri termini greci da essa derivati, come βόμβυξ (“pulce”), βομβυκία (“insetti ronzanti”) e anche βαμβαίνω (“battere i denti”), con molti corrispondenti in altre lingue indoeuropee⁹⁰.

Verbi

βομβέω: secondo *LSJ* e *EDG* (s.v.) il verbo indica precisamente l'azione di emettere un suono sordo (o comunque cupo o basso) o rimbombante. In Omero in particolare si trova esclusivamente all'aoristo e riproduce il rumore momentaneo (da qui il senso del suo impiego solo all'aoristo) percepito quando oggetti in caduta colpiscono il suolo⁹¹. Questa considerazione in realtà vale per la sola *Iliade*, dove entrambi i passi in cui il verbo è impiegato rispondono proprio a questo significato; si tratta di *Il.* 13, 530: αὐλῶπις τρυφάλεια χαμαὶ βόμβησε πεσοῦσα (“L'elmo ad alto cimiero rimbombò a terra cadendo”) e *Il.* 16, 118: αἰχμὴ χαλκεῖη χαμάδις βόμβησε πεσοῦσα (“La punta di bronzo tintinnò a terra cadendo”)⁹². Per questi due versi si può notare il carattere formulare dell'espressione βόμβησε πεσοῦσα (situata nella stessa sede metrica e oltretutto a fine verso, sede tendenzialmente favorita per la collocazione delle espressioni formulari) che richiama e crea un'alternativa declinata al genere femminile per δούπησεν δὲ πεσών. Anche il contesto di impiego in entrambi i casi è molto simile:

Δηϊφοβος μὲν ἀπ' Ἀσκαλάφουπήληκα φαινήν
ἦρπασε, Μηριόνης δὲ θοῶ ἀτάλαντος Ἄρηϊ
δουρὶ βραχίονα τύψεν ἐπάλμενος, ἐκ δ' ἄρα χειρὸς
αὐλῶπις τρυφάλεια χαμαὶ βόμβησε πεσοῦσα.
(*Il.* 13, 527-530)

⁸⁹ V. *DELG* p. 184: “Il y a là un groupe de termes expressifs se référant aux notions de *tourbillonner*, *bourdonner*, *ronfier*, le mouvement et le son se trouvant étroitement associés”; cfr. *GEW* p. 250: “Gehört zu einer großen Wortgruppe lautimitierenden oder lautsymbolischen Charakters” e infine le riflessioni di Chantraine 1979, p. 260 riguardo ai termini in -βος su cui vedi *supra* s.v. ἄραβος.

⁹⁰ V. *IEW* pp. 93-94.

⁹¹ V. Tichy 1983, pp. 94 ss.

⁹² In merito Eustazio (*Comm. Iliade* 3, 817 van der Valk) commenta così: δοκεῖ δὲ τραχυφωνότερον εἶναι τοῦτο.

“Deifobo allora sottrasse l’elmo lucente
ad Ascafalo, ma Merione, simile al rapido Ares,
lo colpì al braccio con l’asta d’un balzo, e dalla sua mano
l’elmo ad alto cimiero **rimbombò** a terra cadendo”.

Ἐκτωρ Αἴαντος δόρυ μείλινον ἄγχι παραστάς
πλήξ’ ἄορι μεγάλῳ αἰχμῆς παρὰ καυλὸν ὄπισθεν,
ἀντικρὺ δ’ ἀπάραξε· τὸ μὲν Τελαμώνιος Αἴας
πῆλ’ αὐτῶς ἐν χειρὶ κόλον δόρυ, τῆλε δ’ ἀπ’ αὐτοῦ
αἰχμὴ χαλκεῖη χαμάδις **βόμβησε** πεσοῦσα.
(*Il.* 16, 114-118)

“Accostatosi Ettore colpì ad Aiace l’asta di frassino
con la sua grande spada, sotto al puntale,
e lo mozzò di netto; Aiace Telamonio a vuoto
palleggiò nel pugno l’asta spuntata, mentre lontano da lui
la **punta** di bronzo **tintinnò** a terra cadendo”.

Per entrambi i casi si tratta di una situazione in cui un guerriero disarmo il suo avversario, e nello specifico fa volare via la sua arma, facendola cadere a terra lontano; Merione che colpisce Deifobo facendogli cadere l’elmo che aveva in mano e la precisazione τῆλε δ’ ἀπ’ αὐτοῦ al v. 118 confermano che βoμβέω esprime il suono della caduta della sola arma, circoscrivendone dunque la qualità acustica e distinguendolo dall’eventuale suono prodotto dalla caduta del corpo che le indossa. A tal proposito Krapp⁹³ osserva che l’importanza di questa impressione acustica è data dal fatto che è proprio il verbo principale ad esprimere il significato del rimbombare della armi (βόμβησε), mentre l’atto del cadere è espresso tramite un participio, come ad indicare che sia un’azione di accompagnamento che dà al risuonare delle armi una sfumatura particolare (la stessa riflessione si può applicare anche a δούπησεν δὲ πεσών). Probabilmente la caduta delle singole armi è di qualità acustica diversa dalla loro caduta assieme al corpo, ed è per questo che βoμβέω sembra essersi specializzato per indicare proprio il suono oscuro ed ovattato di armi che cadono a terra⁹⁴ (viene confermato quindi anche il significato generale della radice indoeuropea, per cui, come si è visto, si tratta di suono in un qualche modo connesso anche ad un’azione o un movimento). Questa specializzazione di βoμβέω può essere confermata anche dal confronto con altre espressioni che

⁹³ Krapp 1964, pp. 189 ss.

⁹⁴ V. Snell 1966, p. 52: “Il valore espressivo dei suoni dipende dal fatto che il movimento verso l’alto indica gioia, verso il basso tristezza, quello lento, aggiunto al suono lungo, esprime calma e tranquillità, il suono breve e il movimento rapido inquietudine, la voce alta e la forte accentuazione energia, il tono sommesso distensione e debolezza”.

indicano la caduta di armi ma che adoperano termini diversi, come ad esempio ἀραβέω (su cui v. *supra* s.v.) che a differenza di βομβέω indica il suono di armi che cadono presumibilmente associato a quello del corpo che cade a terra morto. Ciò può far supporre dunque una diversa qualità acustica del suono prodotto che giustificerebbe la differenza dei termini scelti.

Nell'*Odissea*, invece, βομβέω sembra svincolarsi dall'espressione formulare χαμαί/χαμάδις βόμβησε πεσοῦσα e viene impiegato in circostanze sonore diverse. Si veda la prima delle tre attestazioni, *Od.* 8, 190: βόμβησεν δὲ λίθος· κατὰ δ' ἔπτηξαν ποτὶ γαίῃ ("Il masso rombò. E si rannicchiarono giù a terra"); a proposito Kirk osserva che "il contesto è quello di un corpo che cade, ma qui evidentemente ci si riferisce al volo del disco"⁹⁵. In questo caso, infatti, si tratta di una gara di lancio del disco cui Odisseo partecipa come ospite alla corte dei Feaci:

τόν ῥα περιστρέψας ἦκε στιβαρῆς ἀπὸ χειρός·
βόμβησεν δὲ λίθος· κατὰ δ' ἔπτηξαν ποτὶ γαίῃ
Φαίηκες δολιχῆρετμοί, ναυσικλυτοὶ ἄνδρες,
λαῶς ὑπὸ ῥιπῆς· ὁ δ' ὑπέρπτατο σήματα πάντων,
ρίμφα θεῶν ἀπὸ χειρός
(*Od.* 8, 189-193)

"Lo fece roteare e lo lanciò dalla mano robusta.
Il **masso rombò**. E si rannicchiarono giù a terra
i Feaci dai lunghi remi, famosi per le loro navi,
per l'impatto del masso. E quello volò oltre tutti i segni,
correndo veloce via dalla mano".

Dalla descrizione che ne viene fatta si può capire che in questo caso βομβέω si riferisce al ronzio di un oggetto che vola (v. ὑπέρπτατο al v. 192) piuttosto che al rimbombo di un corpo che cade; questa diversità acustica è confermata anche dal commento di Eustazio⁹⁶ che mette a confronto il ronzio del disco con quello dell'ape e con il fragore del tuono (il paragone con il ronzio prodotto dall'ape sottolinea una delle sfumature di significato di βομβέω, ovvero il tratto del movimento circolare o rotatorio).

Più complessa è invece l'interpretazione di *Od.* 12, 204: βόμβησαν δ' ἄρα πάντα κατὰ ῥόον· ἔσχετο δ' αὐτοῦ. In questo caso sono i remi il soggetto di βομβέω: anch'essi cadono, tuttavia non

⁹⁵ *IlCom.* II p. 263.

⁹⁶ Eustath. *Comm. Odissea* 2, 19 (Stallbaum): δῆλον δὲ, ὡς καὶ λίθος βομβεῖ ὅποιος καὶ ὁ Φαιακικὸς δίσκος, καὶ μέλισσα δὲ καὶ βροντή.

cadono a terra generando quel rimbombo sonoro (di armi metalliche in genere, non del legno) per cui il verbo sembra essersi specializzato, ma sbattono sull'acqua. Se consideriamo il contesto possiamo notare che il suono evocato da quest'immagine sia diverso sia dal rimbombo di armi cadute a terra sia dal ronzio del disco in volo:

ἀλλ' ὅτε δὴ τὴν νῆσον ἐλείπομεν, αὐτίκ' ἔπειτα
καπνὸν καὶ μέγα κῦμα ἴδον καὶ δοῦπον ἄκουσα.
τῶν δ' ἄρα δεισάντων ἐκ χειρῶν ἔπτατ' ἔρετμά,
βόμβησαν δ' ἄρα πάντα κατὰ ῥόον·
(*Od.* 12, 201-204)

“Appena lasciata l'isola, ecco che subito vidi un fumo e un'ondata enorme e udii un fragore. Si spaventarono, e dalle mani volarono via i **remi**, che tutti sull'onda **rimbombarono**”.

Per spiegare l'immagine di suono, Hainsworth nota che “tutti i remi caddero loro di mano, battendo sull'acqua (aoristo ingressivo), e rimasero appesi (frusciando) agli scalmi, nella direzione in cui l'acqua sembra scorrere lungo la nave in movimento”⁹⁷. Sembra possibile ipotizzare che βομβέω sia stato impiegato poiché comprende in sé sia il significato di un tonfo sordo ma anche quello del ronzio di un oggetto che viene lanciato: alla luce di questa duplice sfumatura di significato, il verbo viene impiegato nell'*Iliade* per enfatizzare la percezione del tonfo sordo, mentre nell'*Odissea* si lascia più spazio al senso del ronzio, a volte intendendo indicare esclusivamente questo (come in *Od.* 8, 190) e altre volendo enfatizzare contemporaneamente entrambi i significati (tonfo e ronzio) come in *Od.* 12, 204.

Solo nell'ultima attestazione ritorna l'espressione formulare presente nell'*Iliade*, ovvero *Od.* 18, 397: δεξιτερὴν· πρόχοος δὲ χαμαὶ βόμβησε πεσοῦσα. In questo caso si descrive una coppa che cade a terra, sbalzata via dalla mano del coppiere colpito da uno sgabello lanciato da Eurimaco. Si può notare che la scena in questione usa lo stesso formulario epico che nell'*Iliade* era adoperato in scene di duelli in cui uno dei due contendenti veniva disarmato, probabilmente proprio per innalzare il tono della narrazione. Il riferimento a questa scena epica è confermato anche dal “dettaglio della mano”: nell'*Iliade*, infatti, viene sempre esplicitato che l'arma che poi rimbomba cadendo a terra

⁹⁷ *OdCom.* III p. 325.

viene sbalzata via dalla mano del guerriero, e questo dettaglio viene precisato in entrambe le attestazioni nell'*Odissea*⁹⁸. Si può quindi pensare che βουβέω rientri in una scena-tipica per cui originariamente si voleva esprimere il tonfo dell'arma di cui un guerriero viene privato a causa di un colpo che gliela fa volare via dalla mano; nell'*Odissea* il medesimo verbo viene impiegato per delle scene che presentano una dinamica simile anche se non prettamente bellica e in cui si enfatizza anche/o la sfumatura di ronzio (per *Od.* 8, 190 si veda il *lancio* - con la *mano* - del disco; per *Od.* 12, 204 i remi che *volano via* dalle *mani* e per *Od.* 18, 397 la coppa che *cade* dalla *mano* del coppiere).

Al di fuori di Omero il verbo viene impiegato per indicare vari tipi di suoni: si va dal mugghiare del mare (Simonide, fr. 533a, 1 *PMG*: ἐβόμβησεν θαλάσσης) al più comune ronzare di api (Aristotele, *HA.* 535b, 6: βομβεῖ, οἶον μέλιττα; Teocrito 1, 107: αἱ δὲ καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι), fino ad altri significati sicuramente inaspettati e riconducibili tutti alla libertà espressiva della poesia di Nonno di Panopoli. Si possono infatti menzionare il rombare del tuono di Zeus (*D.* 1, 300-301: βροντὴ κωφὸν ἔπεμπεν ἀδουπήτου μέλος ἠχοῦς / ἠρέμα βομβήσασα), un rimbombo generico (*D.* 2, 39: καὶ χθόνια σήραγγες ἐβόμβεον), il vibrare dei flauti (*D.* 18, 104: Πανιάδες σύριγγες ἐβόμβεον), il rimbombare di uno scudo colpito (*D.* 22, 206: ἀρραγέος βόμβησε μεσόμφαλα νῶτα βοείης), il fischiare di una pietra - presumibilmente lanciata in aria (*D.* 29, 290: βόμβησε λίθος), il sibillare di un dardo mentre è in volo (*D.* 39, 315: ἰστίον εὐδίνητον ἐβόμβεε σύνδρομος αὔραις), lo scrosciare della pioggia (*D.* 41, 82: βρονταίη βαρύδουπος ἐβόμβεεν ὄμβριος ἠχώ) e lo scoppiettare del fuoco (*D.* 43, 407: ἐν ῥοθίοις ἄσβεστον ἐβόμβεεν ἐνδόμυχον πῦρ). Si può infine menzionare anche il significato metaforico di “ronzare in testa” detto di pensieri o parole (Aristofane, *Pl.* 538: αἱ βομβοῦσαι περὶ τὴν κεφαλὴν ἀνιῶσιν; Platone, *Crit.* 54d, 4: ἐν ἐμοὶ αὐτὴ ἢ ἠγὴ τούτων τῶν λόγων βομβεῖ) o anche di “ronzare nelle orecchie” (Luciano, 80, 9, 2, 3-4: ἢ που, ὃ Παρμένων, ἐβόμβει τὰ ὅτα ὑμῖν).

⁹⁸ V. *Il.* 13, 529-530: ἐκ δ' ἄρα χειρὸς / ἀλῶπις τρυφάλεια χαμαὶ βόμβησε πεσοῦσα; *Il.* 16, 117-118: πῆλ' αὐτὸς ἐν χειρὶ κόλον δόρυ, τῆλε δ' ἀπ' αὐτοῦ / αἰχμὴ χαλκεῖη χαμάδις βόμβησε πεσοῦσα; *Od.* 8, 189-190: τὸν ῥα περιστρέψας ἦκε στιβαρῆς ἀπὸ χειρὸς / βόμβησεν δὲ λίθος; *Od.* 12, 203-204: τῶν δ' ἄρα δεισάντων ἐκ χειρῶν ἔπτατ' ἔρετμά, / βόμβησαν δ' ἄρα πάντα κατὰ ῥόον; *Od.* 18, 396-397: ὁ δ' ἄρ' οἰνοχόον βάλε χεῖρα / δεξιτερὴν· πρόχοος δὲ χαμαὶ βόμβησε πεσοῦσα.

βρεμ-/βρομ-

Etimologia

La questione che concerne la forma della radice originaria è piuttosto complessa: *IEW* (s.v. βρέμω) ipotizza un'origine dalla radice **bherem-* (“canticchiare, ronzare”) da cui deriva il latino *fremo* (“canticchiare, ruggire, fare rumore”); l'ipotesi è tuttavia invalidata dalla mancanza della labiale sorda aspirata φ⁹⁹ (esito naturale in greco della labiale sonora aspirata indoeuropea **b^h*, come si vede ad esempio in **bhratar* > φάτηρ). Nonostante ciò, è innegabile l'affinità di significato tra il latino *fremo* e la radice greca βρεμ-/βρομ-, per cui sono sorte varie ipotesi per poter spiegare perché l'esito greco non sia quello regolarmente atteso secondo le leggi fonetiche.

Da una parte *IEW*, *GEW* e *DELG* (s.v. βρέμω) ipotizzano l'esistenza di una variante deaspirata della radice, **brem-*, che darebbe ragione della mancata aspirazione in βρεμ-/βρομ-. Esiste tuttavia un'altra possibilità, ammessa - seppur con una certa riserva - da *DELG* e *GEW* (s.v. βρέμω) per cui si fa derivare βρεμ-/βρομ- dalla radice **mrem-*, da cui deriva ad esempio μορμύρω (che effettivamente è affine dal punto di vista del significato; in questo caso tuttavia si dovrebbe supporre la denasalizzazione davanti a vocale di **m* solo quando l'esito della sonante **r* sia ρο/ρε, cosa che non avviene in μορμύρω poiché l'esito della sonante è ορ)¹⁰⁰. *EDG* (s.v. βρέμω) infine, oltre ad ipotizzare una semplice origine onomatopeica (come anche *LfgE* s.v. βρέμω), propone un collegamento con χρεμετίζω (su cui v. *infra* s.v.): seppur vi sia una certa somiglianza di significato (“nitrire”) è tuttavia indubitabile che la radice contenga una velare aspirata come **g^hrom-*¹⁰¹, che difficilmente può aver avuto una variante o essersi modificata in **b^h* senza apparente ragione. Un ultimo ma quantomai interessante contributo è offerto da Tichy¹⁰² che, a tal proposito, spiega il mancato atteso mutamento di **b^h* in φ come un ripristino della sonorità della labiale per “rinnovata somiglianza al rumore percepito con l'abbandono dell'aspirazione”: per Tichy, dunque, la radice di base **bherem-* era di origine onomatopeica ma in greco, proprio per aderire a questa sua natura

⁹⁹ Come nota *IEW* p. 143 l'unica parola greca che derivi da **bherem-* e che rispetti l'esito atteso è φόρμιγξ; la derivazione da questa radice può essere confermata dal fatto che φόρμιγξ sia una parola “sonora” poiché indica uno strumento musicale, anche se il suono della cetra è difficilmente riconducibile alla qualità acustica tendenzialmente bassa/cupa che accomuna i termini greci derivanti da questa radice. βρέμω è tuttavia impiegato per indicare anche il suono di strumenti musicali al di fuori di Omero (v. *infra* s.v.): si può pensare che in questi contesti si intendesse evidenziare la componente dinamica del suono “vibrante” di strumenti musicali (come si vedrà, infatti, βρέμω evoca un suono prodotto da un movimento).

¹⁰⁰ La questione sembra tuttavia ancora di difficile risoluzione: a tal proposito *IEW* (s.v. μορμύρω) sostiene che la radice originaria di μορμύρω sia **mormor-/murmur-*, senza ipotizzare alcun collegamento con βρέμω.

¹⁰¹ Da **g^hrom-* derivano regolarmente ad esempio χρόμος, “nitrito” e χρώμαδος (su cui v. *infra* s.v.).

¹⁰² V. Tichy 1983, pp. 80-82.

onomatopeica, si sarebbe creata una nuova radice tematica presente βρεμ-/βρομ- che si discosta da quella originaria.

Verbi

βρέμω: in Omero βρέμω si trova impiegato solo al tema del presente sia alla forma attiva che a quella media ed esclusivamente per indicare il suono del mugghiare delle onde e dello strepito del vento (uno degli scoli a riguardo lo spiega così: βρέμεται. ἤχεϊ, κτυπεῖ. σμαραγεῖ)¹⁰³. La prima attestazione è *Il.* 2, 210: αἰγιαλῷ μεγάλῳ βρέμεται, σμαραγεῖ δέ τε πόντος (“[l’onda del mare] Mugghia sul litorale infinito, e la distesa rimbomba”). Innanzitutto non si può di certo ignorare l’innegabile effetto sonoro dato dal ritmo con cui è costruito il verso: come osservato da Kirk, “strong onomatopoeic effects of pounding and surging echo the breaking of the waves, not only in πολυφλοίσβοιο but also in the unusual sequence of anapaestic words, with rhyme or near-rhyme before a word-break”¹⁰⁴. L’effetto acustico è inoltre potenziato dalla similitudine in cui questo verso si trova inserito:

ὥς ὃ γε κοιρανέων δίεπε στρατόν· οἱ δ’ ἀγορήνδε
αὐτίς ἐπεσσεύοντο νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
ἤχη, ὥς ὅτε **κῦμα** πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
αἰγιαλῷ μεγάλῳ **βρέμεται**, σμαραγεῖ δέ τε πόντος.
(*Il.* 2, 207-210)

“Così, da vero capo, riordinava l’esercito; e quelli in assemblea di nuovo accorrevano dalle navi e dalle tende fragorosamente, come quando **l’onda** del mare sonoro **mugghia** sul litorale infinito, e la distesa rimbomba”.

L’accorrere dell’esercito in assemblea e il fragore scatenato è paragonato al mugghiare dell’onda e al rimbombo del mare, probabilmente per intendere un suono cupo e prolungato. Una similitudine molto simile sin trova anche in *Il.* 4, 422-427, dove il suono dell’onda del mare che “mugghia con forza” (μεγάλα βρέμει, v. 425) è il termine di paragone con il trambusto dei preparativi alla guerra tra le schiere dei Troiani. In entrambi i casi il mugghiare dell’onda è il suono evocato necessario a

¹⁰³ *Schol.* (D) *Il.* 2, 210, 1 (Erbse).

¹⁰⁴ *IlCom.* I p. 138.

rendere l'atmosfera di preparativi, agitazione e dell'accorrere generale degli eserciti¹⁰⁵. L'accostamento tra il mare e il fragore dell'esercito è uno dei più classici paragoni che si trovano nell'*Iliade*; la scelta non è di certo casuale, visto che nell'*Iliade* è il mare è *sempre* in tempesta, agitato e impetuoso, e si presta bene a rendere l'impressione acustica di un esercito in battaglia o nel mezzo dei preparativi¹⁰⁶. In particolare, l'utilizzo di βρέμω per indicare l'agitazione del mare in tempesta sembra circoscrivere il preciso movimento delle onde che si infrangono sulla costa; lo conferma anche il fatto che vengano usate espressioni diverse per indicare tutti gli altri suoni che il mare può produrre. Ad esempio σμαραγέω, che in *Il.* 2, 210 si trova accanto a βρέμω proprio per sottolineare la differenza di impressioni acustiche che si intende evocare, è impiegato per indicare l'effetto di rimbombo della risacca in mare aperto¹⁰⁷ (la vicinanza tra βρέμω e σμαραγέω aumenta anche il fascino estetico dell'espressione)¹⁰⁸, o ancora quando le onde si infrangono non sulla costa ma sulla terraferma viene usato βοάω: οὔτε θαλάσσης κῦμα τόσον βοάα ποτὶ χέρσον (*Il.* 14, 394: "Non rumoreggia sul lido così l'onda del mare").

L'ultima attestazione di βρέμω si trova in un contesto piuttosto differente: in *Il.* 14, 399 il verbo è usato per indicare lo strepito del vento e si trova inserito in una similitudine non più con il rumore dei preparativi e l'accorrere degli uomini, ma con l'urlo di guerra:

οὔτ' ἄνεμος τόσσόν γε περὶ δρυσὶν ὑψικόμοισι
 ἠπύει, ὅς τε μάλιστα μέγα βρέμεται χαλεπαίνων,
 ὅσση ἄρα Τρώων καὶ Ἀχαιῶν ἔπλετο φωνή
 δεινὸν ἀϋσάντων, ὅτ' ἐπ' ἀλλήλοισιν ὄρουσαν.
 (*Il.* 14, 398-401)

"Non urla così tra le querce lussureggianti il **vento**,
 che più d'ogni altro elemento **strepita** forte nella sua furia,
 quanto potente fu il grido di Troiani ed Achei,
 che lanciarono un urlo tremendo, balzando gli uni sugli altri".

¹⁰⁵ Si veda anche l'impiego di ἐπισεύω in entrambi i casi (*Il.* 2, 208: ἐπεσσεύοντο νεῶν, "Accorrevano dalle navi"; cfr. *Il.* 4, 427: ἐπασσύτεραι Δαναῶν κίνοντο φάλαγγες, "S'agitavano allora incessanti le schiere dei Danaï").

¹⁰⁶ V. Krapp 1964, p. 169. La stessa considerazione è valida anche per l'*Odissea* dove, seppur vi siano delle scene di "idillio marino", in realtà esse non hanno un valore puramente estetico di celebrazione del mare ma contestualizzano precisamente una determinata situazione. Ad esempio, nella scena del canto delle Sirene si dice che "il vento cessò e venne una bonaccia / inerte: le onde un dio le mise a dormire" (*Od.* 12, 168-169): questa calma piatta tuttavia non è fine a sé stessa ma è funzionale a rendere più udibile il canto delle Sirene e a far faticare di più i naviganti (v. Krapp 1964, p. 169).

¹⁰⁷ V. *BK* II p. 69, nota al v. 210; per σμαραγέω v. *infra* s.v.

¹⁰⁸ V. Tichy 1983, p. 80.

C'è da sottolineare che questi rappresentano gli ultimi versi di una complessa similitudine tripartita, in cui lo strepito del fuoco è solo il terzo dei suoni della natura la cui potenza non raggiunge quella del grido di guerra degli uomini: il primo è il rumore del mare (v. 394 βοάα), poi vi è il fragore del fuoco (v. 396 βρόμος) e infine l'urlo del vento (v. 398 ἠπύει). Di quest'ultimo è interessante specificare che non si tratta di un semplice fruscio libero, ma di un vento che si scontra e passa attraverso delle alte querce: si tratta del suono prodotto da un vento che non può soffiare libero, ma che deve farsi strada tra molti ostacoli¹⁰⁹, il che evoca anche l'idea di agitazione, movimento e forza. È importante precisare il tipo di corsa che fa il vento poiché anche in questo caso vengono adoperati termini diversi a seconda del suono prodotto. Partendo dal presupposto che nell'*Iliade*, proprio come il mare, anche il vento è *sempre* in tempesta, esso può soffiare forte e violento, dovendo farsi strada tra degli ostacoli (in *Il.* 14, 399 ἠπύει¹¹⁰ è il verbo che esprime precisamente questa situazione, ma βρέμεται χαλεπαίνων che segue chiarisce proprio questo contesto), oppure i venti possono inseguirsi liberi spingendo davanti a sé le nubi e generando un ἠχή θεσπεσίη, “immenso fragore” (*Il.* 23, 212-213: τοὶ δ' ὀρέοντο / ἠχῆ θεσπεσίη νέφεα κλονέοντε πάροιθεν) o ancora, il loro “soffio rombante” può toccare l'acqua del mare creando un'onda (*Il.* 23, 214-215: ὄρτο δὲ κῶμα / πνοιῆ ὕπο λιγυρῆ). Si può quindi ritenere che βρέμω volesse indicare un suono prolungato e fragoroso, generato da un movimento continuo ma nervoso e violento, come lo sono l'infrangersi delle onde sulla costa e il soffio del vento attraverso degli ostacoli, fenomeni naturali che evidentemente suscitavano un'impressione acustica molto simile tra loro.

ἐμβρέμω/ἐπιβρέμω: entrambi i composti si trovano nell'*Iliade* ed hanno come soggetto il vento. Il primo è adoperato per indicare il violento soffio del vento (*Il.* 15, 626-627): ἀνέμοιο δὲ δεινὸς ἀήτη / ἰστίῳ ἐμβρέμεται (“Il soffio impetuoso del vento / urla dentro la vela”). Questo composto è quello che richiama maggiormente il senso di movimento perturbato/nervoso evocato da βρέμω, poiché allude ad un vento che si insinua tra le vele della nave e che non può soffiare libero, proprio come il soffio del vento tra le querce in *Il.* 14, 399-400.

L'interpretazione di ἐπιβρέμω sembra invece più difficile. Il passo in questione è *Il.* 17, 739: τὸ δ' ἐπιβρέμει ἕς ἀνέμοιο (“Lo [l'incendio] attizza la forza del vento”). Il contesto è quello della

¹⁰⁹ V. *IlCom.* IV p. 212.

¹¹⁰ Per ἠπύω v. *infra* s.v.

descrizione della violenza della battaglia che viene paragonata alla forza distruttrice di un incendio, alimentato dal soffio del vento. Limitandoci ad una prima impressione, può sembrare che manchi un'impressione acustica (come invece ci si aspetterebbe da un composto di βρέμω) e che al massimo venga evocata un'immagine visiva del vento che, con il suo soffio, alimenta le fiamme. Ci vengono in aiuto lo scolio relativo che spiega il termine così: ἐπιβρέμει. ἐπηχεῖ, ψοφεῖ¹¹¹ (“fa risuonare/echeggiare”) e il commento di Eustazio (*Comm. Iliade* 4, 114, 25 van der Valk): τουτέστι φουσᾶ σὺν βρόμῳ ἢ πρὸς βρόμον ὑποκινεῖ πνέων. L'interpretazione del commento è tuttavia poco chiara poiché Eustazio propone due alternative: o si tratta del soffio del vento “accompagnato da un fischio” (σὺν βρόμῳ - in questo caso il suono prodotto è del vento) oppure il soffio del vento agita e alimenta il fuoco facendolo strepitare (il suono sarebbe dunque prodotto dallo scoppiettio del fuoco). Alla luce dello scolio e anche dagli altri usi di βρόμος connessi proprio allo scoppiettio del fuoco, sembra legittimo propendere verso quest'ultima interpretazione, come se ἐπιβρέμω avesse una sorta di valore causativo con il significato di “far rumoreggiare”.

In Omero βρέμω e i suoi composti sono impiegati esclusivamente per indicare il mugghiare delle onde del mare o lo strepito del vento; altri autori invece impiegano il verbo per indicare anche altri tipi di suoni. Per quanto riguarda i lirici si può menzionare Pindaro che lo usa per indicare il rantolo di chi respira affannosamente (*P.* 11, 30: ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει) ma anche il suono vibrante della lira (*N.* 11, 7: λύρα δὲ σφι β'ρέμεται καὶ αἰοιδά). Passando poi alla tragedia, βρέμω si incontra molto spesso in Eschilo per indicare il fremito dell'acqua (*Sept.* 85-86: βρέμει δ' ἀμαχέτου δίκαν / ὕδατος ὀροτύπου), i belati di lattanti (*Sept.* 350: ἀρτιτρεφεῖς βρέμονται), il fremere del cuore (*Ag.* 1030: νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει), delle lance (*Pr.* 423-424: ὄξυπρώι / ροισι βρέμων ἐν αἰχμαῖς) e il risuonare della contesa (*Eum.* 978: τᾶιδ' ἐπεύχομαι βρέμειν). Mentre Euripide lo impiega per indicare il fracasso di scudi (*Her.* 832: πόσον τιν' αὐχεῖς πάταγον ἀσπίδων βρέμειν), il parlare dicendo cose orribili (*HF.* 962: δεινὰ δ' Εὐρυσθεῖ βρέμων), il mugghiare del mare (*Tr.* 83: τρικυμῖαις βρέμοντα καὶ δίναις ἀλός), il rimbombare di un cavallo tutto adornato (*Tr.* 519-520: ὄτ' ἔλιπον ἵππον οὐράνια / βρέμοντα χρυσεοφάλαρον), in Sofocle invece vi è un'unica ma significativa attestazione in cui il verbo riprende il significato omerico di “mugghiare” delle onde (*Ant.* 592: στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπληῆγες ἀκταί). Il verbo poi si ritrova negli autori di epica post-omerica che dimostrano una certa libertà espressiva: Apollonio Rodio lo usa per riferirsi alle urla di

¹¹¹ *Schol.* (D) *Il.* 17, 739, 1 (Erbse).

una bestia (1, 1247: ὁ δὲ στενάχων βρέμει ἄσπετον), al risuonare del lido (2, 323: στρηνὲς δὲ πέρι στυφελὴ βρέμει ἀκτὴ), dell'etere (2, 567: πάντα δὲ περὶ μέγας ἔβρεμεν αἰθήρ), dell'onda (2, 732: κῶμα κυλινδόμενον μεγάλα βρέμει) e della pianura (4, 1301-1302: ἀμφὶ δὲ λειμῶν / ἐρσήεις βρέμεται ποταμοῖό τε καλὰ ῥέεθρα). In Quinto Smirneo il verbo assume i significati di "risuonare" delle gole di un monte (2, 473: βρέμει δ' ἄρα πᾶσα χαράδρη), del fondo del mare (3, 401: περὶ δ' ἔβρεμε βένθεα πόντου), delle armature (6, 329: περὶ δ' ἔβρεμεν ἄσπετα τεύχη), delle onde (7, 119: βρέμει δ' ἄρα μακρὰ ῥέεθρα), di "crepitare" del fuoco (10, 69: πῦρ βρέμει αἰθόμενον) e del terreno (11, 125: βρέμει δὲ τε πᾶσα περὶ χθόν). Nonno di Panopoli sembra riassumere tutti i significati possibili: egli, infatti, lo impiega per riferirsi al risuonare nella volta celeste del tumulto delle stelle (*D.* 1, 231-232: ἔβρεμε δ' ἠχῆ / οὐρανίῳ κενεῶνι πεπαρμένος ὄρθιος ἄξων), al suono di strumenti musicali (flauti, cetre, siringhe, trombe e tamburi; *D.* 3, 75: θιασώδεις ἔβρεμον αὐλοὶ etc.), al nitrire dei cavalli (*D.* 6, 188: ὑψιλόφῳ χρεμετισμὸν ὁμοίον ἔβρεμεν ἵππῳ), al ribollire dell'acqua (*D.* 23, 221: οὐχ οὕτω Σιμόεντος Ἀρειμανὲς ἔβρεμεν ὕδωρ), al fremere dello scudo o al risuonare del bronzo (*D.* 28, 317: σακεσπάλον ἔβρεμεν ἠχώ; *D.* 47, 734-735: ἀρασσομένοιο δὲ χαλκοῦ δίκτυπος ἔβρεμε δοῦπος) e allo strepito del tumulto di uomini in battaglia (*D.* 40, 62: ἐν πεδίῳ μόθος ἔβρεμε).

Passando a ἐπιβρέμω, questo composto non avrà molta fortuna; esso compare una sola volta in Euripide ("grida di giubilo", *Bac.* 151: ἅμα δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει τοιάδ'), Aristofane ("gridare", *Ran.* 679-680: ἐφ' οὗ δὴ χεῖλεσιν ἀμφιλάοις / δεινὸν ἐπιβρέμεται) e Quinto Smirneo ("risuonare dell'etere", v. 14, 458: ἐπιβρέμει ἄσπετος αἰθήρ). Anche in questo caso Nonno di Panopoli è l'autore che dimostra la maggiore creatività e libertà espressiva; egli lo impiega per indicare il fremito e il tumulto della battaglia (*D.* 2, 357: μόθος ἀμφοτέροισιν ἐπέβρεμεν), il suono del bronzo sbattuto (*D.* 14, 30-3: ἀρασσομένοιο δὲ χαλκοῦ / ἀγχινεφῆς Κρονίοισιν ἐπέβρεμεν οὐασιν ἠχώ), il fracasso degli uomini (*D.* 22, 226: οὐ μούνοι τότε φῶτες ἐπέβρεμον) o l'eco del volteggiare delle stelle (*D.* 38, 380-381: Πληιάδος δὲ φάλαγγος ἔλιξ ἐπτάστερος ἠχώ / οὐρανὸν ἐπτάζωνον ἐπέβρεμε κυκλάδι φωνῆ, cfr. *D.* 1, 231-232).

βρομέω: secondo *DELG* (s.v.) si tratta di un denominativo da βρόμος, mentre *GEW*, *EDG* (s.v.), Schwyzer¹¹² e anche Tichy¹¹³ sostengono l'ipotesi di un deverbativo iterativo-intensivo da βρέμω.

¹¹² V. *GGI* p. 719.

¹¹³ V. Tichy 1983, p. 85.

Quest'ultima sembra più plausibile anche alla luce del significato: in Omero se ne trova una sola attestazione, in cui βρομέω è infatti impiegato per indicare un suono molto preciso, quello del ronzare delle mosche. Il passo in questione è *Il.* 16, 641-643:

οἱ δ' αἰεὶ περὶ νεκρὸν ὀμίλειον, ὡς ὅτε **μυῖαι**
σταθμῶ ἔνι **βρομέωσι** περιγλαγέας κατὰ πέλλας
ῶρη ἐν εἰαρινῇ, ὅτε τε γλάγος ἄγγεα δεύει·

“Continuavano ad agitarsi intorno al morto, come quando le **mosche ronzano** dentro la stalla intorno alle secchie di latte nella stagione primaverile, quando il latte colma le secchie”.

Ci troviamo di fronte ad una similitudine in cui i compagni di Sarpedone, rimasto ucciso nella battaglia, girano attorno al suo cadavere proprio come fanno le mosche quando ronzano intorno ai secchi di latte nella stalla. L'importanza della componente del movimento è evidenziata anche dalla rielaborazione della similitudine proposta da Apollonio Rodio che, rifacendosi proprio a questa scena epica, utilizza il composto περιβρομέω con la specifica intenzione di sottolineare l'idea del movimento circolare delle api messa in luce dal preverbo περι-¹¹⁴. Come sottolineato da Tichy¹¹⁵, la specificità di descrivere, oltre al suono, anche il movimento iterativo che lo genera sarebbe difficile da spiegare se ammettessimo una derivazione denominale da βρόμος; sembra invece molto più sensato sostenere l'ipotesi di una formazione iterativa deverbale da βρέμω, che ben si sposa con la sua funzione di definire un movimento con il suono allo stesso tempo. Appurata la derivazione da βρέμω, ci si può inoltre soffermare sulla qualità del suono prodotto: se per βρέμω si tratta generalmente di un suono cupo e basso, βρομέω deve essersi distinto nell'indicare un suono più alto¹¹⁶ e allo stesso tempo più debole¹¹⁷ - ovvero un suono che si possa sposare con quello prodotto dal ronzio delle api - rispetto al mugghiare delle onde e allo strepitare del vento in tempesta. Sembra, infine, che in Omero il termine si sia specializzato per indicare esclusivamente il ronzio

¹¹⁴ Ap. 1, 879: ὡς δ' ὅτε λείρια κατὰ περιβρομέουσι μέλισσαι.

¹¹⁵ V. Tichy 1983, p. 86.

¹¹⁶ V. GG I, p. 719, n. 11

¹¹⁷ V. LfgE s.v.

delle mosche, anche perché questa è l'unica attestazione in cui si faccia riferimento al ronzare delle mosche¹¹⁸.

Al di fuori di Omero, βρομέω assume significati molto più diversificati rispetto a quello di “ronzare” delle mosche; altrove questo verbo non viene impiegato per esprimere né il ronzare delle mosche né quello di alcun insetto. Sembra che l'unica attestazione omerica rappresenti un uso metaforico ed isolato del verbo; altrove, infatti, esso compare principalmente nell'epica tarda assumendo significati molto diversi. In Apollonio Rodio indica il gemere di rupi scosse (2, 596-597: αἱ δ' ἐκάτερθεν / σειόμεναι βρόμεον), l'infuriare delle tempeste (4, 787: ἔνθα πυρὸς δειναὶ βρομέουσι θύελλαι) e il risuonare di valli nei monti (4, 1340: φθογγῆ ὑπο βρομέουσιν ἀν' οὔρεα τηλόθι βῆσσαι). Quinto Smirneo lo impiega per riferirsi all'eco del tuono di Zeus (1, 694: πατρὸς ἐριγδούποιο μέγα βρομέουσιν ὁμοκλήν), al rimbombo di rupi (4, 240: περὶ δὲ βρομέουσι κολῶναι) e al rombare di venti che soffiano sul mare (8, 60: σμερδαλέον βρομέοντες ἀνὰ πλατὺ χεῦμα θαλάσσης) e di fiumi impetuosi durante una tempesta (8, 384: εὐρύποροι ποταμοὶ μεγάλα βρομέοντες). Un ultimo inaspettato significato è attestato in Nonno di Panopoli che si serve di βρομέω solamente per indicare il rombare di fulmini colpiti dal soffio violento di Borea (*D.* 1, 443: ἄσθματι φυσητῆρος ἐμοὶ βρομέουσι κεραυνοί).

Sostantivi

βρόμος: secondo *GEW* (p. 264) ed *EDG* (p. 237) si tratta di un sostantivo deverbale. L'unica attestazione in Omero è *Il.* 14, 396, come già si era accennato discutendo di βρέμω, e fa riferimento ad un suono molto preciso, ovvero allo strepitare del fuoco:

οὔτε **πυρὸς** τόσσός γε ποτὶ **βρόμος** αἰθομένοιο
οὔρεος ἐν βήσσης, ὅτε τ' ὄρετο καίεμεν ὕλην·

“Nè tanto forte è il **fragore del fuoco** che arde
tra le gole di un monte, quando s'avventa a bruciare la selva”.

¹¹⁸ Negli altri passi in cui vengono menzionate le mosche ci si riferisce solamente al loro movimento, senza alcuna connotazione sonora: ἦϋτε μυιάων ἀδινάων ἔθνεα πολλὰ / αἶ τε κατὰ σταθμὸν ποιμνήϊον ἠλάσκουσιν (“Come innumerevoli sciami di mosche fittissime, / che nello stazzo di un gregge imperversano”, *Il.* 2, 469-470), μυῖαι καδδῦσαι κατὰ χαλκοτύπους ὠτειλάς / εὐλάς ἐγγείωνται, ἀεικίσσῳσι δὲ νεκρὸν (“[ho grande paura che] Le mosche penetrando dentro le piaghe aperte dal bronzo / vi facciano nascere i vermi, deturpino il morto”, *Il.* 19. 25-26) e τῶ μὲν ἐγὼ πειρήσω ἀλαλκεῖν ἄγρια φύλα / μυίας, αἶ ῥά τε φῶτας ἀρηϊφάτους κατέδουσιν (“Cercherò di tenergli lontano gli sciami furiosi / le mosche, che divorano sempre i caduti in battaglia”, *Il.* 19, 30-31).

Anche lo scolio relativo conferma che si tratta di un termine estremamente specifico: βρόμος: κυρίως ὁ τοῦ πυρὸς ἤχος¹¹⁹. Il contesto è quello della già citata similitudine tripartita in cui la potenza dell'urlo di guerra di Troiani ed Achei non è paragonabile né al fragore del mare né allo strepito del fuoco e nemmeno all'urlo del vento. Queste due ultime immagini, in particolare, sono anche legate dal punto di vista linguistico: per quanto βρέμω, come si è visto, venga adoperato esclusivamente per indicare il fragore del mare e il fruscio del vento, βρόμος invece, che è un sostantivo derivato proprio da βρέμω, viene impiegato esclusivamente per esprimere lo scoppiettio del fuoco. La particolarità del fuoco è che esso non possiede un'acustica propria ma il crepitio e il fragore che si odono sono generati nella fase di combustione dell'oggetto in questione¹²⁰: il fuoco emette un grido quando brucia il legno delle navi (*Il.* 16, 127: λεύσσω δὴ παρὰ νηυσὶ πυρὸς δηῖοιο ἰωήν, “Vedo alle navi la furia del fuoco micidiale”)¹²¹ oppure stride forte quando brucia sulla pira (*Il.* 23, 216: ἐν δὲ πυρῇ πεσέτην, μέγα δ' ἴαχε θεσπιδαῆς πῦρ). In questo caso invece viene usato βρόμος: da un lato si può pensare che sia stato scelto per la connessione con il particolare tipo di movimento agitato e nervoso che è associato a βρέμω, poiché anche il fuoco in questione, alla pari di *Il.* 14, 396, deve farsi strada tra le gole del monte e insinuarsi tra la boscaglia. D'altra parte è innegabile che le tre immagini scelte per quella che è definita “the most powerful of the similes illustrating the lord noise of the battle”¹²², oltre ad attirare l'attenzione sull'aspetto sonoro, sono delle potenti immagini accomunate dall'esaltazione della forza distruttrice che si avventa contro oggetti inerti: l'onda che rumoreggia (infrangendosi) sulla costa (*Il.* 14, 394: κῦμα τόσον βοάει ποτὶ χέρσον), il fuoco che bruciando distrugge la foresta (*Il.* 14, 396: πυρὸς τόσσός γε ποτὶ βρόμος αἰθομένοιο) e il vento che scatena la sua furia sulla grandi querce (*Il.* 14, 399: μέγα βρέμεται χαλεπαίνων)¹²³. Ciascuna di queste, infine, esemplifica le caratteristiche principali dello scontro tra eserciti: l'urto della collisione (il mare che si infrange sulla costa), i guerrieri che scatenandosi l'uno sull'altro si distruggono (l'incendio) e infine la loro furiosa opposizione (la tempesta di vento nella foresta)¹²⁴.

¹¹⁹ *Schol.* (D) 14, 396, 1 (Erbse).

¹²⁰ V. Krapp 1964, pp. 182-183.

¹²¹ In questo passo il significato di ἰωή è controverso e discusso; per i dettagli v. *infra* s.v.

¹²² Kaimio 1977, p. 94.

¹²³ V. Kaimio 1977, p. 94 e

¹²⁴ V. Krapp 1964, p. 258.

A fronte della specializzazione di questo termine in Omero, successivamente βρόμος viene impiegato anche per indicare il suono di musica o di canto (*Inni* 4, 452: ἡμερόεις βρόμος αὐλῶν; 26, 10: νύμφαι, ὁ δ' ἐξηγεῖτο· βρόμος δ' ἔχεν ἄσπετον ὕλην). In tragedia si ritrova solamente nei *Sette contro Tebe* per indicare un fragore/confusione generici (*Sept.* 213: νειφομένας λιθάδος <ῆν> βρόμος ἐν πύλαις), il “barbaro suono” del soffiare dei cavalli attraverso le briglie (*Sept.* 463: φιοὶ δὲ συρίζουσι βάρβαρον βρόμον) e il fremito dei cavalli “folli” di Eteocle (*Sept.* 476: βρόμον φοβηθεῖς ἐκ πυλῶν χωρήσεται). Una sola attestazione compare in Euripide per indicare il tremendo fragore del tuono di Zeus (*Hip.* 1202: βαρὺν βρόμον μεθῆκε, φρικώδη κλύειν). In Apollonio Rodio il termine è impiegato nel pieno rispetto degli usi omerici, ossia per indicare il crepitio del fuoco (3, 1302: δεινὸς δ' ἐξ αὐτῶν πέλεται βρόμος) e il soffio violento dei venti (3, 1328: ἤυτε βυκτῶν ἀνέμων βρόμος).

βροντή: altro deverbativo da βρέω (v. *LfgE*, *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.), βροντή indica precisamente il fulmine di Zeus, “spécialisé au sens précis de «tonnerre»”¹²⁵. In merito alla storia della formazione del termine, Chantraine¹²⁶ sottolinea che, tra i sostantivi in -το-, quelli in cui il suffisso si aggiunge direttamente alla radice¹²⁷ come βροντή sono molto arcaici e tendenzialmente risalgono alla preistoria della lingua, tanto che è un suffisso che per quanto riguarda i sostantivi non è più stato produttivo.

Per quanto riguarda l’uso in Omero, si può notare che vi sono solo tre attestazioni:

οἱ δ' ἴσαν ἀργαλέων ἀνέμων ἀτάλαντοι ἀέλλη,
ἦ ῥά θ' ὑπὸ βροντῆς πατρὸς Διὸς εἶσι πέδον δέ,
(*Il.* 13, 795-796)

“[I Troiani] si slanciavano simili a tempesta di venti furiosi,
che al **tuono di Zeus** padre irrompe sulla pianura”.

ἀλλὰ καὶ ὃς δεῖδοικε Διὸς μέγαλοιο κεραυνὸν
δεινήν τε βροντήν, ὅτ' ἀπ' οὐρανόθεν σμαραγήσῃ.
(*Il.* 21, 198-199)

“Eppure anche lui [Oceano] è atterrito dalla folgore del grande Zeus,
dal **tuono** tremendo, quando romba dal cielo”.

¹²⁵ *DELG* p. 194.

¹²⁶ V. Chantraine 1979, pp. 299-300.

¹²⁷ Se si ipotizza il grado zero per la radice bisogna presumere l’esistenza di una sonante *ʔ- su cui v. *supra* - oppure, più probabilmente, questo sostantivo non rientra tra quelli costruiti a partire dal grado zero.

ὥς ἄρ' ἔφη, χαῖρεν δὲ κληδόνι δῖος Ὀδυσσεὺς
Ζηνός τε βροντῆ· φάτο γὰρ τείσασθαι ἀλείτας.
(*Od.* 20, 119-120)

“Così disse e gioì dell’augurio il divino Ulisse
e del **tuono di Zeus**: pensava che avrebbe punito gli scellerati”.

Oltre a comparire sempre nella prima parte del verso e a precedere immediatamente una cesura (il ritmo serrato e battente che caratterizza questi versi sembra quasi voler riprodurre il boato del tuono, e la pausa che segue βροντή pare volerlo amplificare drammaticamente), βροντή è inteso come un fenomeno, un’eccezionale espressione della forza di Zeus volta a incutere timore o a mandare un qualche tipo di segnale.

Il termine è naturalmente molto impiegato nel resto della letteratura, e mantiene ovunque il significato di tuono.

βροντάω: denominativo da βροντή (v. *DELG* e *EDG* s.v. βρέμω), βροντάω in Omero indica naturalmente il tuonare di Zeus e, in quanto termine specifico che indica un particolare tipo di fenomeno naturale (il tuonare voluto da Zeus e non un tuonare generico), βροντάω è connesso all’idea di avvertimento, punizione o prodigio della divinità, con o senza la presenza del fulmine. Si vedano le attestazioni nell’*Iliade*:

βροντήσας δ’ ἄρα δεινὸν ἀφῆκ’ ἀργῆτα κεραυνόν,
καὶ δὲ πρόσθ’ ἵππων Διομήδεος ἦκε χαμᾶζε·
(*Il.* 8, 132-133)

“[Zeus] **Mandato un terribile tuono**, scagliò un lampo accecante,
e, davanti ai cavalli di Diomede, lo fece scaricare a terra”

ὥς τοὺς ἀμφοτέρους μάκαρες θεοὶ ὀτρύνοντες
σύμβalon, ἐν δ’ αὐτοῖς ἔριδα ῥήγγυντο βαρεῖαν·
δεινὸν δὲ **βρόντησε** πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε
(*Il.* 20, 54-56)

“Così gli dei beati, gli uni e gli altri incitando,
li portarono allo scontro, scatenando lotta violenta tra loro;
mandò un tuono terribile il padre degli uomini e degli dei”.

Nel primo caso il tuonare di Zeus, accompagnato anche dal fulmine, è un segnale di avvertimento per Diomede che aveva tentato di sferrare un attacco da solo contro i nemici; l'intervento di Zeus è volto a destarlo da questa iniziativa, prevedendo la strage cui sarebbero andati incontro il Tidide e i suoi compagni. Nel secondo caso, invece, si tratta della cosiddetta "battaglia degli dei": il ritorno in guerra di Achille è accompagnato da un violento scontro tra le divinità che, parteggiando per i Greci o per i Troiani, fanno la loro discesa in campo dando voce alla loro forza. Così come Poseidone scatena un terremoto, Zeus si presenta tuonando, come per incutere timore e dimostrare la sua autorità.

Nell'*Odissea* i significati legati a βροντάω si fanno via via più complessi, e due passi in particolare sembrano legati tra loro:

Ζεὺς δ' ἄμυδις βρόντησε καὶ ἔμβαλε νηὶ κεραυνόν·
ἢ δ' ἐλελίχθη πᾶσα Διὸς πληγεῖσα κεραυνῶ
(*Od.* 12, 414-415 = *Od.* 14, 305-306)

“Anche **Zeus tuonò** e, insieme, un fulmine scagliò sulla nave;
e quella, colpita dal fulmine di Zeus, tutta ruotò su sé stessa”.

Al di là dell'evidente formulario di versi che si ripetono uguali, si può notare una certa affinità anche per quanto riguarda il contesto: nel primo caso si tratta di un tuono (e relativo fulmine) “di punizione” invocato da Euriloco per vendicarsi dell'uccisione delle vacche sacre da parte dei compagni di Odisseo. Il tuono che li atterrisce e il fulmine che fa dirottare la nave sono solo alcuni degli elementi protagonisti della terribile tempesta che si scatena e che viene presentata come un insieme di prodigi (*Il.* 12, 39: τοῖσιν δ' αὐτίκ' ἔπειτα θεοὶ τέραα προὔφαινον, “Ad essi subito gli dei inviarono prodigi”). Nel secondo caso si può parlare di un prodigio scatenato da Zeus come punizione per gli imbrogli e gli inganni di un mercante fenicio che aveva imbarcato Odisseo con sé con la promessa di accompagnarlo, ma con la reale intenzione di venderlo come schiavo una volta arrivato a destinazione. La motivazione di Zeus è infatti spiegata dal verso 300: Ζεὺς δέ σφισι μήδετ' ὄλεθρον, “Zeus meditava rovina per loro”.

L'ultima attestazione rappresenta un caso di prodigio vero e proprio, connesso anche ad una certa dimostrazione di autorità:

ὡς ἔφατ' εὐχόμενος· τοῦ δ' ἔκλυε μητίετα Ζεὺς,
αὐτίκα δ' ἔβροντήσεν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου
(*Od.* 20, 102-103)

“Così pregando diceva. Zeus dall'accorto pensiero lo udi
e subito **tuonò** dall'Olimpo sfavillante”.

Ci troviamo quasi alla fine del poema, nella parte in cui Odisseo è tornato nel palazzo di Itaca e, non essendosi ancora rivelato, sta meditando una punizione per i Proci; preso da un momento di sconforto e stanchezza, rivolge una preghiera agli dei in cui chiede a Zeus di manifestarsi attraverso un prodigio (τέρας) in modo da rendere chiaro a tutti che la situazione è destinata a ribaltarsi (a svantaggio degli usurpatori e in favore della giustizia). È proprio per il carattere fortemente simbolico di questo tuonare che ne viene sottolineato il lato prodigioso: poco più avanti, infatti, viene evidenziato che si tratta di un tuono proveniente da un cielo stellato e sgombro di nubi (*Od.* 20, 113-114: ἀπ' οὐρανοῦ ἀστερόεντος, / οὐδέ ποθι νέφος ἐστί).

Come si è visto, βροντάω sembra essersi specializzato per indicare il tuonare specifico del padre degli dei, come confermato dal fatto che abbia sempre come soggetto Zeus. Ciò tuttavia non impedisce che ci possano essere altre espressioni che indicano il tuonare di Zeus o un tuonare generico¹²⁸: per quanto riguarda il “tuonare di Zeus” è usato spesso anche κτυπέω¹²⁹ (riguardo a cui v. *infra* s.v.), sempre con il significato di tuonare disgiunto dall'elemento visivo del fulmine, ma si può citare anche il composto ἐγδουπέω che compare solo una volta¹³⁰ e sta ad indicare il tuono mandato da Atena ed Era. Se, come si è visto, l'*Iliade* tende a tenere separati i due fenomeni del fulmine (visivo) e tuono (acustico) anche linguisticamente, c'è un verbo che sembra fare eccezione poiché indica il trambusto visivo-acustico scatenato dal temporale nel suo insieme, σμαραγέω¹³¹ (su cui v. *infra* s.v.): ἀλλὰ καὶ ὃς δαΐδοικε Διὸς μέγαλοιο κεραυνὸν / δεινὴν τε βροντὴν, ὅτ' ἀπ' οὐρανόθεν σμαραγήσῃ (*Il.* 21, 198-199, “Eppure anche lui è atterrito dalla folgore del grande Zeus, / dal tuono tremendo, quando romba dal cielo”). Come per βροντή, anche βροντάω nel resto della letteratura mantiene inalterato il significato di “tuonare”.

¹²⁸ V. Krapp 1964, pp. 180 ss.

¹²⁹ *Il.* 7, 478-479: Ζεὺς / σμερδαλέα κτυπέων; *Il.* 8, 170: κτύπε μητίετα Ζεὺς; *Il.* 15, 377: μέγα δ' ἔκτυπε μητίετα Ζεὺς; *Od.* 21, 413: Ζεὺς δὲ μεγάλ' ἔκτυπε.

¹³⁰ *Il.* 11, 45: ἐπὶ δ' ἐγδούπησαν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη.

¹³¹ Secondo Richardson (v. *IlCom.* VI p. 69) σμαραγέω in questo caso rimane un'espressione puramente acustica, per quanto particolarmente espressiva.

Nomina agentis

ἐριβρεμέτης: se la categoria dei nomi d'agente in -της è molto varia e composita di per sé¹³², quella dei *nomina agentis* in -της dell'epica omerica merita una trattazione a parte. Si tratta di sostantivi deverbali che, oltre ad essere piuttosto antichi, sono anche generalmente dei composti e quasi tutti derivati da verbi primari¹³³. Per quanto riguarda ἐριβρεμέτης si può notare la presenza del prefisso ἐρι-: secondo il *GEW* (s.v.) si tratta di prefisso rafforzativo che ha il significato di “molto”, forse riconducibile alla radice di ὄρνυμι, nel senso di “innalzare/elevare”; il significato è comunque quello di “che tuona fortemente”¹³⁴.

In Omero vi è una sola attestazione del termine, che compare in *Il.* 13, 624-625: Ζηνὸς ἐριβρεμέτεω χαλεπήν ἐδείσατε μῆνιν / ξεινίου (“[Senza temere] In cuor vostro lo sdegno tremendo di Zeus tonante che protegge / gli ospiti”). In merito all'interpretazione del termine e al suo senso nel contesto, Kaimio¹³⁵ lo ritiene semplicemente un equivalente metrico al più frequente Ζηνὸς ἐριγδούπου¹³⁶, puramente ornamentale e senza alcuna attinenza con il contesto (non vede dunque alcun collegamento tra la forza del tuono di Zeus e il suo ruolo di garante del rispetto del vincolo dell'ospitalità). In proposito Parry¹³⁷ ritiene che, al netto della genuinità dell'espressione Ζηνὸς ἐριβρεμέτεω, la sua (unica) sopravvivenza debba spiegarsi come un residuo di una formula iniziale, oppure come prova dell'esistenza di una qualche formula che doveva esprimere un significato specifico che purtroppo ci sfugge. Sulla stessa questione il *LfgE* (s.v.) sostiene invece che l'evidenziare la potenza del tuono in questo caso serve a riferirsi alla potenza del dio che punisce le violazioni all'ospitalità.

L'aggettivo non è molto usato al di fuori di Omero; oltre a comparire in Quinto Smirneo nella classica associazione con Zeus (3, 635: καὶ γὰρ Ζηνὸς ἐριβρεμέταο ἄνακτος) esso viene impiegato anche in riferimento ai leoni ruggenti (Pindaro, *I.* 3/4, 64: θυμὸν ἐριβ'ρεμετῶν θηρῶν λεόντων), alla rabbia (Aristofane, *Ran.* 814: ἧ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἔξει), al dio Dioniso (Dionisio, *Orb. Descr.* 578: Ἴνδοι κῶμον ἄγουσιν ἐριβρεμέτη Διονύσῳ) e al fiume Indo (Nonno di Panopoli, *D.* 23, 276: ἄλλη δ' Ἴνδὸν ἔναιεν ἐριβρεμέτην Ἀκεσίην).

¹³² Si veda Chantraine 1979, pp. 310 ss.

¹³³ V. Chantraine 1979, p. 314.

¹³⁴ V. Hsch. ε 5802 (L-C): ἐριβρεμέτεω· μεγάλα βροντῶντος e *Schol.* (D) *Il.* 13, 624, 1 (Erbse): ἐριβρεμέτεω· μεγάλως ἠχοῦντος.

¹³⁵ V. Kaimio 1977, pp. 69 ss.

¹³⁶ Per ἐρίγδουπος v. *infra* s.v.

¹³⁷ V. Parry 1971, p. 188.

ὕψιβρεμέτης: il primo membro ὕψι- deriva dall'avverbio di luogo ὕψι, "in alto"; il significato è dunque quello di "che tuona in alto"¹³⁸: "the first half of the compound is used locally referring to the place where the sound originates [...] it does not denote any quality of sound"¹³⁹.

Differentemente da ἐριβρεμέτης, ὕψιβρεμέτης è più presente in Omero, per un totale di sei attestazioni, tutte nella stessa sede metrica (a inizio verso) e tutte relative a Zeus (Ζεὺς ὕψιβρεμέτης)¹⁴⁰. Vista la formularità dell'espressione, che compare sempre a inizio verso ed è l'unica relativa a Zeus in questa posizione, sembra ragionevole ritenere che venga usata senza alcuna particolare connessione con il contesto, ovvero senza la necessaria presenza di tuoni o fulmini¹⁴¹. Si prenda come esempio la prima attestazione del termine:

μητρὲν ἐπεὶ μ' ἔτεκές γε μινυνθάδιόν περ ἐόντα,
τιμὴν πέρ μοι ὄφελλεν Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξαι
Ζεὺς ὕψιβρεμέτης: νῦν δ' οὐδέ με τυτθὸν ἔτισεν·
ἧ γάρ μ' Ἀτρεΐδης εὐρὺν κρείων Ἀγαμέμνων
ἠτίμησεν· ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρα.
(*Il.* 1, 352-356)

"Madre, poi che m'hai partorito a vita breve, almeno la gloria doveva darmi l'Olimpio, **Zeus che tuona dall'alto**; ed ecco che ora nemmeno un po' mi ha ripagato; infatti il figlio di Atreo, il molto potente Agamennone, m'ha disonorato: s'è preso e si tiene il mio premio, facendolo suo!".

Ci troviamo di fronte all'appello di Achille alla madre Teti, che si lamenta dell'ingiustizia subita: Zeus è definito "che tuona dall'alto" anche se non vi è connessione con alcuna tempesta in arrivo o alcun presagio di carattere atmosferico. Si può dire lo stesso anche per tutte le altre attestazioni, tranne per l'ultima:

Ζεὺς ὕψιβρεμέτης, ἀπὸ δ' ἔφθιθεν ἐσθλοὶ ἐταῖροι
πάντες ὁμῶς, αὐτὸς δὲ κακὰς ὑπὸ κῆρας ἄλυξεν·
(*Od.* 23, 330-331)

¹³⁸ *GEW* p. 978: "In der Höhe donnerd"; v. anche Hsch. v 924 (L-H-C): *†ὕψιβρεμέτης†· ὁ ἐν ὕψει βροντῶν.

¹³⁹ Kaimio 1977, p. 71: v. anche Krapp 1964, p. 147: "ὕψι ist in der Ilias immer räumlich zu verstehen, nie akustisch-qualitativ".

¹⁴⁰ *Il.* 1, 354; *Il.* 12, 68; *Il.* 14, 54; *Il.* 16, 121; *Od.* 5, 4; *Od.* 23, 331.

¹⁴¹ V. *LfgE* s.v.

“[Poi disse] Come **Zeus dall’alto rimbombo** colpì con folgore fumante la rapida nave, e perirono valorosi i compagni”.

Ci troviamo nel mezzo del racconto di Odisseo alla moglie Penelope di tutte le sue sventure; in questo caso, definire Zeus “dall’alto rimbombo” è una scelta perfettamente giustificata dal fatto che la divinità si era resa responsabile di un naufragio colpendo la nave proprio con la folgore.

In merito all’acontenstualità dell’epiteto rispetto alle circostanze in cui viene menzionato, Krapp¹⁴² sottolinea che nell’*Iliade* esiste una categoria di epiteti “permanenti” (“stehender Beiwörter”), ovvero epiteti che predicano una qualità di una cosa o di una persona indipendentemente dal rispettivo contesto, tra cui solo una piccola parte sono epiteti propriamente acustici. Per quanto riguarda Zeus, tra i suoi epiteti meteorologici solo tre sono prettamente acustici: ἐρίδουπος (e quindi anche ἐριβρεμέτης se si considera quest’ultimo come variante rispetto a ἐρίδουπος come visto *supra* s.v. ἐριβρεμέτης), τερπικέραυνος e naturalmente ὑψιβρεμέτης. Il tuono e il fulmine rappresentano le sue armi e sono i mezzi attraverso cui esprime la sua maestà e dominio, sia che si tratti di guidare una battaglia sia di essere garante degli ospiti o dei giuramenti: quando viene evocato in quanto “altitonante” o “dal fulmine fragoroso” non bisogna per forza cercare un collegamento con il contesto.

Differentemente da ἐριβρεμέτης che, come si è visto, si riscontra al di fuori di Omero in riferimento anche ad animali e ad altre divinità, ὑψιβρεμέτης invece viene impiegato come epiteto esclusivo di Zeus. Il concetto di “altitonante” non poteva chiaramente essere attribuito a nessun’altra entità al di fuori del padre degli dei, a differenza invece di “che tuona/risuona fortemente” (ἐριβρεμέτης), qualità che invece si prestava ad essere attribuita anche ad altri soggetti (per quanto pochi).

¹⁴² V. Krapp 1964, pp. 208 ss.

βρυχ-

Etimologia

L'origine della radice è incerta e discussa, infatti l'*IEW* propone diverse ipotesi. Secondo la prima (v. *IEW* s.v. βρυχάομαι) la radice indoeuropea sarebbe **g^{wr}ēuǵ^h-*/**g^{wr}uǵ^h-*, “digrignare i denti”. *EDG* (s.v. βρυχάομαι) lo collega al verbo βρύκω (“mordere/mangiare avidamente”), che effettivamente condivide con βρυχάομαι l'idea del “mostrare i denti e/o addentando qualcosa ed emettendo suoni”. Secondo Beekes (v. *EDG* s.v.), βρύκω sarebbe una derivazione secondaria da βρυχάομαι, con $\chi > \kappa$. C'è anche un'altra ipotesi (v. *IEW* s.v. βρυχάομαι) che la fa risalire a **breuq-*, “sbrigarsi/muoversi”, enfatizzando dunque l'idea del movimento connesso al suono. *DELG*, *EDG* (s.v. βρυχάομαι) e Schwyzer¹⁴³, invece, riconducono il verbo semplicemente ad un'onomatopea, riferibile propriamente al ruggito ma in realtà adoperata anche per altri suoni (v. *infra* s.v. βρυχάομαι).

Verbi

βρυχάομαι: in Omero esiste solo la forma raddoppiata al perfetto βέβρυχα. Infatti *DELG* e *EDG* (s.v.) confermano che il tema del presente in -άω (e quindi il sistema verbale correlato) si sia formato sulla base del perfetto βέβρυχα, probabilmente per allineamento analogico a quel particolare “gruppo semasiologico”¹⁴⁴ dei verbi in -άω che veicolano l'idea di gridare (βοάω, γοάω, μυκάομαι, υλάω)¹⁴⁵.

Le attestazioni che si contano in Omero compaiono solo al perfetto: sembra dunque lecito chiedersi quale sia il senso dell'uso di un verbo limitato ad un solo tempo verbale. Alla luce della tradizionale interpretazione del perfetto come “tempo della risultatività”, Willi (che definisce questi particolari verbi intensivi “lexicalised perfecto-presents”¹⁴⁶), scarta l'ipotesi di un significato risultativo, poiché non vi sarebbe alcun senso nel leggere in βέβρυχα il perdurare degli effetti scatenati dal ruggire/muggiare, e accoglie l'ipotesi di un “general present”, ovvero la descrizione di una condizione costante e generalmente sempre valida in quanto abituale e/o ripetuta.

¹⁴³ *GG I* p. 291.

¹⁴⁴ *GG I* p. 683: “Besondere semasiologische Gruppe”; cfr. anche *GG I* p. 771: “Die erst sekundär durchflekieren Deverbativa und Denominativa lassen nach Analogie der primären Verba im Perfekt ein präsensbildendes Element weg”.

¹⁴⁵ V. *DELG* p. 199 e *GHI* p. 355.

¹⁴⁶ Willi 2018, pp. 236-239.

Schwyzler¹⁴⁷, inoltre, pone la questione su un livello più psicologico: egli nota che alla pari di ὄδωδε (“odora”), ἔστηκε (“sta”) e γέγηθε (“è felice”) attestati in Omero, anche βέβρυχε ha il significato *presente* di “ruggisce/muggia/rantola”. Si tratta di formazioni intensivo-iterative che designano stati involontari o azioni pulsionali/istintive di un soggetto¹⁴⁸ e che rappresentano lo stato più antico del perfetto greco attivo; questo perfetto originario è quello che Chantraine definisce “parfait moyen”¹⁴⁹, molto più presente in Omero rispetto al perfetto attivo e che differentemente da questo conserva ancora un valore di stato e non risultativo. Per quanto questa ipotesi sembri essere confermata dagli esempi di usi del perfetto in Omero prima citati in merito a quelle azioni definite “pulsionali/istintive”, rimane tuttavia più ragionevole accogliere l’interpretazione di Willi. Egli, associando al perfetto/participio perfetto l’idea della ripetitività/abitudine dell’azione, riesce a dare una spiegazione coerente per molte scene in cui viene impiegato questa forma verbale (v. ad es. βέβρυχα in riferimento all’onda; v. *infra* s.v. βρυχάομαι), mentre Schwyzler rende conto solo a quelle categorie di verbi che si prestano effettivamente ad esprimere azioni “istintive”.

Per quanto riguarda il significato, Tichy riassume bene tutti i possibili sensi: “«Beißen, geräuschvoll kauen, gierig essen, fressen», und, davon semantisch geschieden [...] (meist mit der Ergänzung τοὺς ὀδόντας o. ä.), «mit den Zähnen knirschen»¹⁵⁰”. A questi vanno aggiunti i significati che sono in qualche modo correlati all’azione di digrignare i denti, ovvero “ruggire” (v. *LfgE* e *DELG* s.v.) che è uno dei significati indicato da Esichio (Hsch. β 1269 L–C: βρυχήσασθαι ὡς λέων). Tuttavia, come si vedrà, in Omero è impiegato esclusivamente per indicare “le gémississement du guerrière blessé et pour le bruit de la mer”¹⁵¹.

Consideriamo dunque le attestazioni in Omero, partendo dalle prime:

ὡς ὁ πρόσθ’ ἵππων καὶ δίφρου κείτο τανυσθεῖς
βεβρυχῶς κόνιος δεδραγμένος αἵματοέσσης.
 (Il. 13, 392-393 = Il. 16, 485-486)

“Restò disteso così, davanti ai cavalli ed al carro,
rantolando, abbrancando la polvere insanguinata”.

¹⁴⁷ V. *GG* II p. 263.

¹⁴⁸ Krapp definisce i suoni espressi da βρυχάομαι/βραχεῖν suoni “non vocalici” (Krapp 1964, p. 98: “Nicht-stimmliche Geräusche”).

¹⁴⁹ *GH* I p. 431.

¹⁵⁰ Tichy 1983, p. 78.

¹⁵¹ *DELG* p. 199.

Si tratta evidentemente una formula che viene impiegata per indicare due situazioni molto simili: ci troviamo infatti in entrambi i casi di fronte a una scena in cui il guerriero, ferito a morte, giace “ruggendo” nella polvere¹⁵². Contrariamente all’interpretazione degli scolii¹⁵³ di “digrignare i denti” involontario tipico di chi è in punto di morte (senza dunque alcun riferimento alla voce o grido di dolore), Janko descrive così la scena: “βεβρυχῶς describes the roar of lions, bulls or the sea; here it suggests the gurgle of air passing through the gash in Asios’ throat”¹⁵⁴. Si tratta dunque di un rantolio, di quel filo di voce che riesce ancora ad uscire dalla profonda ferita nel collo; vi è tuttavia un’altra interpretazione che tiene conto anche del senso veicolato dal fatto che βεβρυχῶς si presenti al perfetto. Sia Asios (*Il.* 13, 392-393) ferito a morte da Idomeneo, che Sarpedone (*Il.* 16, 485-486), dopo aver perso il duello contro Patroclo, rantolano nella polvere di fronte a carro e cavalli: questo grido di dolore è profondamente connesso con il grido di paura. Questo urlo è frutto sia del dolore fisico, ma anche della terrificante paura della morte imminente; per rendere queste “urla elementari”¹⁵⁵ viene usato βέβρυχα, che, come si è visto, è una forma verbale che si presta particolarmente ad esprimere delle azioni incontrollabili, come possono essere delle urla di dolore e di paura al contempo (per quanto si sia ammessa una maggiore coerenza del punto di vista di Willi in merito al senso del perfetto, in questo contesto è opportuno accogliere anche l’interpretazione “psicologica” di Schwyzer). Questa “pulsionalità” primordiale, a tratti quasi bestiale, è confermata dai versi successivi, in cui Sarpedone morente viene sostanzialmente paragonato ad un toro ucciso da un leone (ed al suo ruggito):

ὦς ὃ πρόσθ’ ἵππων καὶ δίφρου κεῖτο τανυσθεῖς
βεβρυχῶς κόνιος δεδραγμένος αἵματοέσσης.
 ἤυτε ταῦρον ἔπεφνε λέων ἀγέληφι μετελθῶν
 αἴθωνα μεγάθυμον ἐν εἰλιπόδεσσι βόεσσι,
 ὄλετό τε στενάχων ὑπὸ γαμφηλῆσι λέοντος
 (*Il.* 16, 485-489)

¹⁵² Per quanto si tratti di un suono emesso da uomini, questi passi verranno comunque presi in considerazione per evidenziare il legame con le altre attestazioni in cui βρυχάομαι viene impiegato per riferirsi a suoni non umani. Il rantolo dell’eroe morente si può anche considerare come una vocalizzazione a metà tra l’umano e il bestiale.

¹⁵³ V. *Schol.* (D) *Il.* 13, 393, 2 (Erbse): βεβρυχῶς. βρυχώμενος, σπώμενος. συντριβῶν τοὺς ὀδόντας, ἢ δάκνων. μεμίμηται δὲ τὸ γινόμενον πάθος περὶ τοὺς βιοθανατοῦντας. εἰώθασι γὰρ τοὺς ὀδόντας βρύχειν e *Schol.* (D) *Il.* 16, 486, 1 (Erbse): βεβρυχῶς. βρυχώμενος, ποιὸν ἦχον ἀποτελῶν, πιλῶν τοὺς ὀδόντας, καὶ συναρμύζων αὐτοῦς.

¹⁵⁴ *IlCom.* IV p. 97.

¹⁵⁵ Krapp 1964, p. 98: “Elementaren Schreie”.

“Restò disteso così, davanti ai cavalli ed al carro,
rantolando, abbrancando la polvere insanguinata.
Come un leone in mezzo a una mandria scanna il toro
fulvo, pugnace, tra lo scalpiccio dei buoi,
e quello muore mugghiando sotto le mascelle della belva”.

Il verso del toro morente viene reso con στενάχων, participio che richiama βεβρυχώς al v. 486: si viene così a creare una connessione tra i “ruggiti” rispettivamente di Sarpedone e di un toro, con un significativo scambio di termini. Kirk, infatti, osserva che “the bull ‘groans’ like a man in 489, whereas ‘roaring’ of Sarpedon in 486 is more appropriate in ordinary language to the bull, although it is formular for fallen warriors in the epics”¹⁵⁶. In questa contaminazione tra sfera linguistica dell’umano e dell’animale si può intravedere il tentativo di descrivere la complessità della natura umana e della sua componente bestiale¹⁵⁷. Per concludere l’analisi sul senso veicolato dal participio perfetto βεβρυχώς, bisogna anche considerare che il participio non a caso è proprio la forma che, in misura maggiore rispetto alle altre forme verbali, ha la funzione di indicare lo stato o una caratteristica del soggetto¹⁵⁸. Anche la scelta del participio stesso concorre a rendere quel senso di “condizione generale, tipicamente caratteristica o stato preciso” insito nel perfetto di questi verbi intensivi cui si è accennato prima.

Anche le successive due attestazioni sono legate tra di loro, benché non abbiano più per soggetto esseri umani, ma le onde:

ὡς δ’ ὅτ’ ἐπὶ προχοῆσι διπετέος ποταμοῖο
βέβρυχεν μέγα **κῦμα** ποτὶ ῥόον
(*Il.* 17, 263-264)
“Come quando alla foce d’un fiume ingrossato da Zeus
mugghia contro corrente la grande **onda** marina”.

ἔκτοσθεν μὲν γὰρ πάγοι ὀξέες, ἀμφὶ δὲ **κῦμα**
βέβρυχεν ῥόθιον
(*Od.* 5, 411-412)
“Di fuori spuntano gli scogli puntuti e l’**onda mugghia** intorno
con grande strepito”.

¹⁵⁶ Kirk 1976, p. 76.

¹⁵⁷ V. Lonsdale 1990, p. 3: “Linguistic interaction is symptomatic of the conceptual nature underlying the animal simile. In furnishing an analogue in the animal world, the poet creates a hybrid that reflects the bestial and human aspects of human nature”.

¹⁵⁸ V. Willi 2018, pp. 236-237.

Per quanto riguarda l'attestazione nell'*Iliade*, è di notevole aiuto lo scolio relativo¹⁵⁹, tradotto e analizzato da Edwards: “He has compared the noise not only to the flowing of a river or to the sea surf, but he has combined them both. And one can see the great surf of the sea hurled against the current of the river, and roaring as it is beaten back, and the beaches on either side of the river resounding, which he has imitated by the diectasis of βοόωσιν”¹⁶⁰. Il contesto è quello di una similitudine in cui il grido dei Troiani che avanzano in battaglia viene paragonato all'effetto sonoro prodotto dallo scontrarsi tra una grande onda marina che, ruggendo, infuria contro corrente, e il corso di un fiume, ingrossato e impetuoso a livello della foce. Si può sostenere che a differenza di βρέμω che, riferito all'onda, esprimeva il fragore causato dal suo schiantarsi sugli scogli (v. *supra* s.v. βρέμω), qui invece l'uso di βέβρυχα riferito sempre all'onda fa probabilmente riferimento alla caratteristica naturale e generalmente sempre valida che le onde “muggiano”¹⁶¹.

L'ultima attestazione è isolata poiché è l'unica in cui βρυχάομαι viene usato per indicare il mugghiare di una rupe (ovvero il suo risuonar a causa dell'infrangersi delle onde su di essa):

πᾶσ' ἔντοσθε φάνεσκε κυκωμένη, ἀμφὶ δὲ πέτρῃ
 δεινὸν βέβρυχει, ὑπένερθε δὲ γαῖα φάνεσκε
 ψάμμω κυανέῃ
 (*Od.* 12, 240-242)

“Tutta dentro appariva agitata: intorno la **rupe**
 terribilmente **mugghiava**, e di sotto appariva il fondo
 nereggiante di sabbia”.

Questa ultima attestazione, oltre a differire dalle altre per il soggetto di βέβρυχει, si distingue anche per la forma verbale: βέβρυχει è, infatti, un piuccheperfetto. La questione sulla formazione e sul senso di questo tempo è discussa. Formatosi parallelamente al perfetto con desinenze secondarie relative al passato, il piuccheperfetto in Omero si presenta per la maggior parte dei casi coniugato alla terza persona singolare¹⁶². Per quanto riguarda il senso, Chantraine¹⁶³ sostiene che si possa

¹⁵⁹ V. *Schol.* (bT) *Il.* 17, 263-265 (Erbse): οὐ μόνον ρέυματι ποταμοῦ οὐδὲ κύματι θαλάσσης εἶκασε τὸν ἦχον, ἀλλ' ἄμφω συνέπλεξε. καὶ ἔστιν ἰδεῖν κῦμα μέγα θαλάσσης ἐπιφερόμενον ποταμοῦ ρέυματι καὶ τῷ ἀνακόπτεσθαι βρυχόμενον καὶ τὰς ἐκατέρωθεν τοῦ ποταμοῦ θαλασσίας ἠϊόνας ἠχούσας, ὃ ἐμμήσατο διὰ τῆς ἐπεκτάσεως τοῦ βοόωσιν.

¹⁶⁰ *ILCom.* V p. 88.

¹⁶¹ V. Willi 2018, p. 243: “(Stative) perfecto-present/perfect of persistent situation”.

¹⁶² V. *GHI* p. 437.

¹⁶³ V. *GHI* p. 437.

trattare di un senso risultativo dello stato raggiunto (in opposizione dunque a quello “stativo” del perfetto in Omero, su cui si è già discusso). In merito al passo in questione lo scolio non sembra di grande aiuto poiché lo spiega semplicemente con un ἤχον ἐποίει¹⁶⁴; si possono tuttavia trarre delle possibili conclusioni. Chiarito che βέβρυχα e βεβρυχώς hanno un valore *presente* di azione iterativa/ sempre valida (o anche istintiva), e visto che il piuccheperfetto si è creato parallelamente al perfetto per indicare azioni che, conservando l’*aspettualità* del perfetto, sono proiettate *temporalmente* indietro¹⁶⁵, si può concludere che βεβρύχει esprima da un lato il senso fornito dalla base del perfetto da cui deriva (azione iterativa) e in contemporanea voglia sottolineare l’anteriorità temporale di questa azione rispetto al tempo della narrazione. In questo caso infatti la traduzione “mugghiava” prova a rendere il significato più complesso di “aveva iniziato a mugghiare, e continuava a risuonare”. Visto che si tratta dell’unica attestazione in tutta la letteratura in cui βρυχάομαι viene associato ad una rupe per indicarne il “mugghiare”, vale la pena soffermarvisi per cercare di capire il senso di questa espressione. Innanzitutto il passo in questione richiama innegabilmente *Od.* 5, 411-412 con cui si può mettere a confronto:

πᾶσ’ ἔντοσθε φάνεσκε κυκωμένη, ἄμφι δὲ πέτρη
 δεινὸν βεβρύχει, ὑπένερθε δὲ γαῖα φάνεσκε
 (*Od.* 12, 241-242)

Cfr:
 ἔκτοσθεν μὲν γὰρ πάγοι ὄξέες, ἄμφι δὲ κῦμα
 βέβρυχεν ῥόθιον, λισσὴ δ’ ἀναδέδρομε πέτρη
 (*Od.* 5, 411-412)

Si può notare che *Od.* 12, 241-242 sia stato costruito sulla base di *Od.* 5, 411-412: in entrambi si trova un’indicazione spaziale di carattere opposto (ἔκτοσθεν vs ἔντοσθε) e la presenza “tutt’intorno” (ἄμφι) di un elemento della natura (κῦμα vs πέτρη) che è il soggetto di βρυχάομαι. La particolarità dell’espressione “la rupe che mugghia intorno” si può spiegare come un condizionamento esercitato da un’espressione preesistente che porta un significato simile (“l’onda che mugghia intorno”) e anche come modo per enfatizzare l’elemento uditivo nel contesto della descrizione dello stretto di Scilla e Cariddi.

¹⁶⁴ *Schol. Od.* 12, 242, 1 (Dindorf).

¹⁶⁵ V. *GG* I p. 776: “Das Präteritum vom Perfektstamm, dassog. Plusquamperfekt”.

Anche nel resto della letteratura βρυχάομαι tende a mantenere i significati di “ruggire/rantolare/digrignare i denti”; lo si incontra, ad esempio, in Esiodo in riferimento al digrignare i denti di Eris (*Sc.* 160: δεινὸν δερκομένη καναχῆσί τε βεβρυχυῖα). È molto impiegato poi nella tragedia, in particolare in Sofocle che lo usa per riferirsi ai muggiti di un toro (*Ai.* 322: ὑπεστέναζε ταῦρος ὧς βρυχώμενος), all’urlare dal dolore di un uomo i prenda agli spasmi (*Tr.* 805: βρυχώμενον σπασμοῖσι) e al lamentarsi disperato di Deianira (*Tr.* 904: βρυχᾶτο μὲν βωμοῖσι προσπίπτουσα; cfr. v. 1072). Per quanto riguarda la commedia compare solamente in Aristofane con il significato di “ruggire” nel senso metaforico di “parlare con aggressività” (*Ran.* 823: δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων, βρυχώμενος ἦσει); anche in Teocrito compare una sola volta per indicare il muggire di fiere (25, 137: δεινὸν δ’ ἐβρυχῶντο φόνον λεύσσοντε προσώπω). Mentre nel linguaggio della medicina βρυχάομαι ha il significato prevalente di “digrignare i denti” (v. ad esempio Ippocrate, *Mul.* 7, 22: καὶ τοὺς ὀδόντας βρύχει), nell’epica post-omerica, invece, il verbo tende a coprire molte sfumature di significato a seconda anche della forma verbale in cui viene impiegato. Si può notare che la forma al participio perfetto continua a conservare il significato di “rantolare/digrignare i denti” in punto di morte (detto di animali o umani) e di “ruggire” (del leone): si vedano ad esempio Apollonio Rodio (2, 831: οὔτασε, βεβρυχῶς δὲ θοῶ περι κάππεσε δουρί) e Quinto Smirneo (3, 146: σμερδαλέον βλοσυρῆσιν ὑπαὶ γενύεσσι βεβρυχῶς; etc.). Mentre il perfetto tende per lo più a rimanere limitato all’uso al participio, a partire da Apollonio Rodio fa la sua comparsa anche l’aoristo sigmatico, che sembra adottare il nuovo significato di “piangere/lamentarsi” - di uomini (v. 4, 18-19: πυκνὰ δὲ κουρίζ / ἔλκομένη πλοκάμους γοερῆ βρυχήσατ’ ἀνίη (“Strappando / ciocche di capelli, *piangeva* un disperato dolore”; cfr. anche Nonno di Panopoli, *D.* 5, 336: κινυρῆ βρυχήσατο φωνῆ). Si può quindi sostenere che, dopo Omero, βρυχάομαι continui ad essere impiegato nella (unica) forma originaria epica al participio perfetto mantenendo lo stesso significato di “rantolare” in punto di morte e “ruggire” (del leone); l’aoristo sembra specializzarsi per esprimere, oltre al ruggito del leone, le urla di uomini che piangono o si lamentano per il dolore o la paura, con la differenza che l’aoristo non coglie il momento immediatamente precedente alla morte (funzione invece assolta dal participio perfetto).

βραχεῖν: sembra piuttosto complesso collocare βραχεῖν in rapporto con βρυχάομαι. Mentre *EDG* e *IEW* (s.v.) lo collegano a βράγχος, “raucedine”, *GEW* e *DELG* (s.v.) ipotizzano una relazione con

βρυχάομαι: Chantraine¹⁶⁶, sulla base di un'origine onomatopeica, lo spiega come un diverso vocalismo rispetto a βρυχάομαι, mentre Frisk lo definisce una “parola sonora espressiva”¹⁶⁷ sempre legata a βρυχάομαι. Come si vedrà in seguito, a questa differenza di vocalismo tra βραχεῖν e βρυχάομαι corrisponde anche una differenza di sfumatura nel significato; sembra tuttavia più ragionevole accogliere la tesi di una derivazione comune e spiegarne le differenze per motivi legati ad un diverso aspetto dell'azione che i verbi in questione intendono cogliere.

Per quanto riguarda il significato, Esichio lo spiega molto genericamente: ἤχησεν. ἐβόησεν. ἐψόφησεν (Hsch. ε 98 L–C). Per meglio comprendere la complessità delle sfumature di senso e la (possibile) relazione con βρυχάομαι, è utile discuterne le attestazioni in Omero. La prima cosa da notare è che βραχεῖν esiste solamente all'aoristo, diversamente da βρυχάομαι che invece esiste solo al perfetto/piuccheperfetto. Al netto di una probabile origine onomatopeica comune, si può supporre che il vocalismo υ (βρυχάομαι) fosse predisposto all'uso al perfetto (con tutti i sensi che sono stati discussi), mentre il vocalismo α (βραχεῖν) si sia “specializzato” per l'uso all'aoristo, con una conseguente differenza in termini di significato: βραχεῖν esprimerebbe l'azione di rantolare/muggiare, ma colta nella sua non-iteratività

Il verbo viene impiegato per indicare un ruggito/verso (di esseri viventi in genere), oppure un suono rimbombante (di cose) caratterizzato da un considerevole volume, con una certa probabilità che si tratti di un trasferimento metaforico di significato dagli esseri viventi sugli oggetti (v. *LfgE* s.v.); Kaimio¹⁶⁸, invece, sostiene che sia avvenuto il processo inverso, ovvero che l'espressione sia nata per indicare suoni emessi da oggetti per poi essere trasferita metaforicamente a specifici momenti acustici riguardanti esseri viventi. Questa varietà di usi, anche solo all'interno della categoria degli oggetti (armi di bronzo, assi di legno, correnti d'acqua, battenti), rende molto difficile una precisa interpretazione acustica del suono che si intende evocare; è comunque possibile fare delle riflessioni e trarre delle conclusioni almeno sui singoli usi. Partiamo dalle attestazioni che hanno come soggetto degli esseri viventi:

¹⁶⁶ V. *DELG* p. 193.

¹⁶⁷ *GEW* p. 264: “Expressives Schallwort”.

¹⁶⁸ V. Kaimio 1977, p. 108: “The verb βραχεῖν is used of a horse's shriek in Π 468, which makes the transferring of the formula to living things more understandable”.

ὁ δ' ἔβραχε χάλκεος Ἄρης
ὅσσόν τ' ἐννεάχιλοι ἐπίαχον ἢ δεκάχιλοι
ἀνέρες ἐν πολέμῳ ἔριδα ζυνάγοντες Ἄρης.
τοὺς δ' ἄρ' ὑπὸ τρόμος εἶλεν Ἀχαιοὺς τε Τρῳάς τε
δείσαντας· τόσον ἔβραχ' Ἄρης ἄτος πολέμοιο.
(*Il.* 5, 859-863)

“**Dette un ruggito Ares** di bronzo,
quanto gridano forte nove o diecimila guerrieri
durante la guerra, ingaggiando la lotta di Ares.
Un tremore invase le membra ai Troiani e agli Achei
per la paura: tanto fu alto il ruggito di Ares, insaziato di guerra”.

Il primo che si incontra è certamente una figura che non ci si aspetterebbe possa gridare dal dolore: si tratta infatti del dio Ares che, colpito da Atena e Diomede, emette un “ruggito” potentissimo. Il tema della voce degli dei meriterebbe una trattazione specifica¹⁶⁹, ma basti considerare che generalmente gli dei si comportano come gli uomini (urlano, piangono, ridono, gemono). La differenza realmente percepibile tra la voce umana e quella divina sta nella sua forza e nella sua intensità¹⁷⁰ e viene resa in molti casi attraverso un paragone con le categorie umane (in questo caso l’eccezionale potenza del grido di Ares viene spiegata paragonandola a quella del grido di migliaia di guerrieri). Questa maggiore forza che qualifica la voce divina è in grado di scatenare effetti proporzionalmente più terribili: lo si vede bene proprio in questo passo in cui il ruggito di Ares scatena terrore e panico generali tra Achei e Troiani, benché questo non fosse in realtà lo scopo del dio. Gli effetti prodotti da un grido possono essere indipendenti dall’intenzionalità con cui questo è stato emesso, e questa è una caratteristica che accomuna voce umana e divina: qui Ares urla di dolore perché è stato ferito, senza l’intenzione specifica di generare panico.

Partendo da queste considerazioni, si può quindi cominciare a comprendere il senso della scelta di βραχεῖν: visto che il grido di dolore di un dio è per forza più potente e intenso di un grido di dolore umano, il poeta innanzitutto rende questa maggiore intensità di volume attraverso il paragone con il grido di nove-diecimila guerrieri. Al netto delle considerazioni fatte sul senso di βρυχάομαι, si può capire che l’urlo di Ares comprende certamente la componente del dolore che è presente in

¹⁶⁹ V. Krapp 1964, pp. 136 ss.

¹⁷⁰ Krapp 1964, p. 136: “Potenzierte Menschenstimmen”.

βέβρυχα, ma esclude la paura della morte, che invece era insita in βέβρυχα in quanto forma di reazione istintiva ad una situazione di morte imminente.

La seconda attestazione di βραχεῖν riferita ad un essere vivente riguarda il nitrito di un cavallo:

Σαρπηδὼν δ' αὐτοῦ μὲν ἀπήμβροτε δουρὶ φαεινῷ
δεύτερον ὀρμηθεῖς, ὃ δὲ Πήδασον οὔτασεν ἵππον
ἔγχεϊ δεξιὸν ὄμον· ὃ δ' ἔβραχε θυμὸν αἴσθων,
καὶ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακῶν, ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμός.
(*Il.* 16, 466-469)

“Lo mancò invece Sarpedone con la sua lucida lancia,
mossosi dopo di lui, ma ferì Pedaso, il **cavallo**,
alla spalla destra con l’asta: **nitri** esalando la vita,
cadde rantolando nella polvere, volò via il suo spirito”.

C’è da fare una piccola parentesi in merito ai suoni emessi dai cavalli e ai verbi adoperati per esprimerli: essi sono generalmente lo sbuffo e il nitrito, per cui Omero utilizza una discreta varietà di verbi. Per lo “sbuffare”, inteso come respirazione forzata attraverso la narici causata in da uno shock psicologico - paura/terrore - o da uno sforzo eccessivo vengono impiegati ἐμπνέω/πνέω, στενάχω e φυσιάω, mentre χρεμετίζω è specifico per il “nitrire”¹⁷¹. Per quanto riguarda βραχεῖν, si tratta dell’unica attestazione in cui venga associato ad un suono emesso da un cavallo e in merito al significato si può confrontare con il ben più attestato μηκάζω, che sembra isolare specificatamente il rantolio di un animale caduto a terra in punto di morte¹⁷². La particolarità di βραχεῖν, come si è visto, è quella di caratterizzare i suoni non vocali, primordiali ed elementari: la differenza è che per quanto riguarda Ares la componente della paura della morte (che poteva essere presupposta da βραχεῖν vista la possibile parentela linguistica con βρυχάομαι) era esclusa per ovvie ragioni, qui invece ἔβραχε rappresenta specificatamente il “ruggito della morte”¹⁷³.

Passiamo ora agli oggetti materiali: la maggior parte delle attestazioni ha come soggetto di βραχεῖν le armi di bronzo. Di queste, tre si ripetono uguali: ἀμφὶ δὲ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῶ (“Su lui risuonarono le armi di bronzo”, *Il.* 12, 396; *Il.* 13, 181; *Il.* 14, 420). Vi sono poi altri due

¹⁷¹ V. Krapp 1964, pp. 144 ss; per χρεμετίζω v. *infra*. s.v.

¹⁷² Per μηκάζω v. *infra* s.v.

¹⁷³ Krapp 1964, p. 150: “Das Brüllen im Tod”. L’unica osservazione che fa Eustazio pone l’attenzione sull’atto della caduta: τὸ δὲ «ἔβραχε» νῦν μὲν ἐπὶ ἵππου πίπτοντος, μετ’ ὀλίγα δὲ ἐπὶ ὀπλων, οἷον «μέγα δ’ ἔβραχε τεύχεα φωτῶν». ἔθετο δὲ αὐτὸ καὶ ἐπὶ ἄρματος ἐν τῷ «μέγα δ’ ἔβραχε φήγιος ἄξων» (*Comm. Iliade* 3, 885, 16-18 van der Valk).

passi che veicolano lo stesso senso ma sono costruiti in modo diverso: δεινὸν δ' ἔβραχε χαλκὸς ἐπὶ στήθεσσι ἄνακτος (“Il bronzo risuonò cupo sul petto del sire”, *Il.* 4, 420) e μέγα δ' ἔβραχε τεύχεα φωτῶν (“Cozzavano forte le armi dei combattenti”, *Il.* 16, 566). Il suono prodotto dalle armi rappresenta naturalmente uno dei suoni prodotti da oggetti maggiormente rappresentati nell'*Iliade*, visto che la guerra costituisce la condizione costante. Nonostante ci fossero delle reali differenze tra i materiali che costituivano l'armatura degli eroi omerici (bronzo, cuoio, legno), i termini che vengono impiegati non qualificano le differenze acustiche dei suoni dei singoli oggetti, ma intendono distinguere la diversità delle circostanze o delle cause che fanno da sfondo alla produzione di quel suono da parte dell'arma. In particolare, si possono identificare due tipologie di cause: il movimento del corpo che fa muovere con sé le armi e il movimento dell'arma stessa¹⁷⁴. βραχεῖν rende le impressioni acustiche evocate da entrambi i tipi di cause: in *Il.* 4, 420, infatti, le armi risuonano poiché Diomede salta giù dal carro¹⁷⁵ e nel muoversi per saltare naturalmente muove anche l'armatura e la fa risuonare; anche in *Il.* 16, 566 si ritrovano dei guerrieri che nel combattere tra di loro, e quindi nel loro agitarsi, causano il clangore delle armi. In entrambi i casi citati si tratta di un rimbombo di armi che vengono indossate da guerrieri *vivi*; le altre attestazioni, invece, sono accomunate dal fatto che il clangore delle armi di bronzo riguarda uomini che cadono a terra *morti*¹⁷⁶. In queste si vede invece il tentativo di rendere il rumore delle sole armi, che nel cadere a terra del guerriero, si schiantano su di lui; questo ultimo uso è molto simile a quello di ἀραβέω (su cui v. *supra* s.v.). La differenza è che, a parità di resa del suono della sola armatura, l'impressione acustica evocata da ἀραβέω doveva essere in qualche modo più tetra e oscura semplicemente perché tutti i casi in cui occorre τεύχεα ἀράβησε sono casi di morte del guerriero che le indossava, differentemente da βραχεῖν che invece, come si è visto, connota il risuonare delle armi sia di uomini vivi che morti.

¹⁷⁴ V. Krapp 1964, pp. 185 ss.

¹⁷⁵ Il momento del “salto del carro” viene infatti precisamente descritto: ἦ ῥα καὶ ἐξ ὀχέων σὺν τεύχεσιν ἄλτο χαμῶζε· / δεινὸν δ' ἔβραχε χαλκὸς ἐπὶ στήθεσσι ἄνακτος / ὄρνυμένου (*Il.* 4, 419-421: “Disse, e balzò a terra dal carro con tutte le armi; / il bronzo risuonò cupo sul petto del sire / mentre saltava”).

¹⁷⁶ *Il.* 12, 394-396: ἀλλ' ὃ γε Θεστορίδην Ἀλκμάονα δουρὶ τυχήσας / νύξ', ἐκ δ' ἔσπασεν ἔγχος· ὃ δ' ἐσπόμενος πέσσε δουρὶ / πρηνῆς, ἀμφὶ δέ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῶ (“Colpito anzi di lancia Alcmaone figlio di Testore, / lo trafisse, e tirò l'asta indietro; quello, seguendo la lancia, / cadde bocconi, su lui risuonarono le armi di bronzo”; *Il.* 13, 181: ὡς πέσεν, ἀμφὶ δέ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῶ (“Proprio così stramazzo”); *Il.* 14, 418-420: ὡς ἔπεσ' Ἔκτορος ὄκα χαμαὶ μένος ἐν κονίησι· / χειρὸς δ' ἔκβαλεν ἔγχος, ἐπ' αὐτῷ δ' ἀσπίς ἐάφη / καὶ κόρυς, ἀμφὶ δέ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῶ (“Così d'un colpo la forza di Ettore cadde a terra nella polvere; / gettò di mano la lancia, ma gli restarono l'elmo e lo scudo allacciati, / addosso a lui le armi ben lavorate mandarono un suono di bronzo”). Tecnicamente per quanto riguarda questa ultima scena non si tratta della morte di un guerriero: è comunque da segnalare poiché rimane la formularità della scena del “cadere a terra nella polvere” che qui ha come soggetto la sua “forza”.

Vi sono poi due attestazioni da considerare, che sfuggono alle categorie di esseri viventi e armi, ma che rientrano in quella ampia di “oggetti”: esse si riferiscono all’asse di un carro e ai battenti di una porta. La prima occorre in *Il. 5*, 838-839: μέγα δ’ ἔβραχε φήγινοσ ἄξων / βριθοσύνη (“Cigolò forte l’asse di legno / sotto a quel carico”). Si tratta di una scena molto particolare, in cui Atena sale sopra al carro di Diomede: è probabile che proprio per sottolineare l’eccezionalità di questa condizione (una divinità e un uomo assieme nello stesso carro), Omero abbia scelto di sottolineare la “pesantezza” di Atena, tanto da far cigolare l’asse su cui si trovava, quasi come fosse una rappresentazione della sua potenza, un’estensione della sua forza e una prova fisica della sua natura divina¹⁷⁷. Sulla scia dell’esaltazione della forza divina di Atena si può allora anche comprendere la scelta di ἔβραχε: proprio come il ruggito di Ares in *Il. 5*, 859-863, con la sua estrema potenza scatenava il panico dei guerrieri, così l’asse che è sottoposto al peso (ovvero alla potenza) di Atena “ruggisce”, quasi a rappresentare in questo “grido di dolore” un’estensione dell’autorità e della forza della divinità.

Il secondo passo in cui il soggetto di βραχεῖν sono i battenti di una porta si trova nell’*Odissea*:

ἐν δὲ κληῖδ’ ἦκε, θυρέων δ’ ἀνέκοπτεν ὀχῆασ
 ἄντα τιτυσκομένη. τὰ δ’ ἀνέβραχεν ἠύτε ταῦρος
 βοσκόμενος λειμῶνι· τόσ’ ἔβραχε κατὰ θύρετρα
 πληγέντα κληῖδι, πετάσθησαν δέ οἱ ὄκα.
 (*Od.* 21, 47-50)

“Introdusse la chiave, spinse in su i chiavistelli della porta, con un colpo mirato in avanti. Mugghiarono i battenti come toro a pascolo in un prato: così forte **mugghiarono i bei battenti**, colpiti dalla chiave e subito le si aprirono innanzi”.

Si tratta certamente di un’insolita metafora per indicare il suono prodotto dal cigolare dei battenti di una porta mentre vengono aperti, soprattutto perché questo suono viene paragonato al mugghiare dei tori al pascolo: secondo alcuni studiosi “la similitudine è molto appropriata poiché le porte, non usate da tempo, devono fare un gran rumore (cfr. vv. 393-5) come tori e vacche che pascolano (cfr. *Il.* 480-1): vi si coglie - contrariamente al solito in similitudini di questo genere nell’*Odissea* - un profondo senso della natura”¹⁷⁸. Al di là del fatto che la porta in questione potesse essere davvero

¹⁷⁷ V. Krapp 1964, p. 198 e *IlCom.* II p. 146.

¹⁷⁸ *OdCom.* VI p. 156.

così malandata da emanare un cigolio così forte da essere paragonabile al muggito dei tori, sembra tuttavia più credibile riconoscere in questi versi una combinazione di forme espressive preesistenti: come osserva Blass¹⁷⁹, ci sono molti elementi che portano a pensare ad una sorta di centone di luoghi iliadici: ἀνέβραχεν ἤϋτε ταῦρος può essere stato creato sulla base di μεμυκὼς ἤϋτε ταῦρος (*Il.* 21, 237), βοσκόμενος λειμῶνι sulla base di βοσκομένη λειμῶνι (*Il.* 16, 151) e infine ἔβραχε καλὰ θύρετρα può riecheggiare ἔβραχε χάλκεος Ἄρης (*Il.* 5, 859, su cui v. *supra*). Queste spiegazioni prettamente filologiche riescono a dare conto della forma in cui compare il verso e dell'apparente inusualità dell'espressione "i battenti che muggiano"; a ciò si deve aggiungere la contestualizzazione dell'espressione stessa. Si tratta di un passo particolarmente ricco di *pathos* in quanto viene descritta la scena in cui Penelope, ispirata da Atena, si reca nel talamo del marito per prendere arco e faretra necessari allo svolgimento della gara tra i contendenti. La descrizione dell'entrata di Penelope nel talamo è costellata di dettagli che rendono la narrazione più lenta ed amplificano lo stato emotivo della donna, piena di tensione ed agitazione (scioglie la cinghia dall'anello che teneva chiusa la porta, infila la chiave, spinge i chiavistelli e infine, sedutasi sul letto, piange con le armi del marito sulle ginocchia)¹⁸⁰. Anche il dettaglio dei "battenti che muggiano" intende enfatizzare la tensione e la *suspense* altissime di questa scena.

Le ultime due attestazioni si trovano nell'*Iliade*:

ἡμίσεες δὲ
 ἐς ποταμὸν εἰλεῦντο βαθύρροον ἀργυροδίνην,
ἐν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' αἰπὰ ῥέεθρα,
 ὄχθαι δ' ἀμφὶ περὶ μεγάλ' ἴαχον· οἱ δ' ἀλαλητῶ
 ἔννεον ἔνθα καὶ ἔνθα ἐλίσσόμενοι περὶ δίνας.
 (*Il.* 21, 7-11)

"L'altra metà fu chiusa
 lungo il fiume profondo dai gorghi d'argento,
con grande baccano vi si tuffarono, ribollirono l'acque impetuose,
 echeggiarono forte entrambe le rive; quelli gridando
 nuotavano in un brulichio, guizzando tra i vortici".

¹⁷⁹ V. Blass 1904, p. 201.

¹⁸⁰ V. *Od.* 21, 42-60.

ἐν δ' ἄλλοισι θεοῖσιν ἔρις πέσε βεβριθυῖα
ἀργαλέη, δίχα δέ σφιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἄητο·
σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθών,
ἀμφὶ δὲ σάλπιγγεν μέγας οὐρανός.
(*Il.* 21, 385-388)

“Ma fra gli altri dei s'accese una lotta dura, terribile,
nei loro petti il cuore anelava a scopi diversi:
s'azzuffarono in grande tumulto, risonò la terra sconfinata
il cielo immenso mandava squilli di tromba”.

Come si può notare, i due versi si ripetono quasi uguali (*αἰπὰ ῥέεθρα vs εὐρεῖα χθών*) anche se si riferiscono a scene ben diverse: nella prima si tratta delle sponde dello Xanto che fanno riecheggiare il fragore degli uomini che cadono nelle sue acque, mentre nella seconda viene descritto il grandioso risuonare della terra per lo scontro tra gli dei, scesi in campo a battaglia. Da un punto di vista strutturale è interessante evidenziare che il verso formulare ἐν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' αἰπὰ ῥέεθρα, sebbene riferito a degli elementi della natura, in realtà dimostra di essere stato modellato sulla base della scena della caduta mortale del guerriero in battaglia¹⁸¹. In entrambe le scene, infatti, è presente l'idea della caduta che scatena o è compartecipe dell'immagine acustica evocata: nella prima i corpi dei Troiani cadono nelle acque dello Xanto, le cui sponde ne riecheggiano lo schianto, mentre nella seconda è la contesa degli dei che “cade” metaforicamente sulla terra, e l'impatto e lo scontro tra le divinità fa risuonare il terreno. Un altro elemento che accomuna le due scene è la presenza di altri elementi naturali (vortice, cielo...) che amplificano l'immagine di suono. Si può infine fare un'ultima riflessione sul senso della (possibile) estensione metaforica dell'espressione dal risuonare dello schianto di armi a elementi naturali: la particolarità di questi fenomeni naturali evocati (le sponde dello Xanto e la terra) è che vengono in una qualche misura “contaminati” dal divino, diventandone dunque un'eco, un simbolo fisico (proprio come l'asse del carro sotto il peso di Atena, su cui v. *supra*). Questo vale molto più palesemente per le sponde dello Xanto: questo fiume è infatti una divinità e si comporta come tale.

¹⁸¹ V. compresenza di βραχεῖν e πίπτειν: *Il.* 12, 395-396: ὁ δ' ἐσπόμενος πέσε δουρὶ / πριηνῆς, ἀμφὶ δέ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῶ; *Il.* 13, 181: ὡς πέσεν, ἀμφὶ δέ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῶ; *Il.* 16, 468-469: ὁ δ' ἔβραχε θυμὸν αἴσθων, / κὰδ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακῶν, ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμὸς.

L'interpretazione di βράχε δ' εὐρεῖα χθών sembra invece più complessa: in questo caso si tratta del risuonare della terra del tumulto generato dalla battaglia tra gli dei. Sembra che l'eco di questa teomachia raggiunga indistintamente ogni parte del cosmo, dalla terra che ne riecheggia il frastuono al cielo che "mandava squilli di tromba"¹⁸². Eustazio sostiene che si tratti di un frastuono generato dalla duplice azione delle acque impetuose in subbuglio e dei venti di tempesta¹⁸³; alla luce delle considerazioni fatte in merito all'uso di βραχεῖν, si può pensare che la scelta di βράχε (inserito nella sua formula) sia stata fatta per evidenziare la sensazione di un fragore primordiale ma anche estremamente terribile (com'è infatti quello scatenato dall'intervento di una o più divinità) come se anche la terra, nel suo "ruggire" quasi personificato, fosse un tramite per esprimere l'enorme potenza divina.

Mentre il perfetto omerico βέβρυχα è stato produttivo dal punto di vista del sistema verbale poiché su di esso si sono costruiti anche l'aoristo e il presente (molto attestato ma solo nella letteratura greca tarda), l'aoristo epico ἔβραχε non ha goduto della stessa sorte, ma è sopravvissuto soprattutto nella letteratura post-omerica sempre e solo come aoristo e ne eredita anche gli usi tipicamente omerici. Oltre a pochissime comparse nella letteratura epica tradizionale (v. *Inni*, 7, 45: δεινὸς ἐπ' ἀκροτάτης, μέγα δ' ἔβραχεν, ἐν δ' ἄρα μέσση; cfr. Hes. *Sc.* 423: ἀμφὶ δέ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῶ), viene impiegato molto spesso nell'epica tarda. Si possono menzionare Apollonio Rodio che lo usa per esprimere il mormorio dell'acqua (1, 1235: περὶ δ' ἄσπετον ἔβραχεν ὕδωρ), un modo di esortare particolarmente autoritario vicino al senso di "ordinare" (2, 573-574: ἔβραχε δ' αὐτόσ / Τῖφος ἐρεσσέμεναι κρατερῶσ) e il rimbombare dell'etere (4, 642: δεινὸν γὰρ ἐπὶ μέγας ἔβραχεν αἰθήρ) e moltissimo anche in Quinto Smirneo, che lo utilizza in riferimento alle armi (1, 512: τῶν δ' ἄρα τεύχεα καλὰ μέγ' ἔβραχε; etc.), alla terra (2, 225-226: ὡς τῶν μαρναμένων μέγ' ὑπαὶ ποσὶ γαῖα πελώρη / ἔβραχε, etc.), all'onda (7, 396: πορφύρεον δ' ἐκάτερθε περὶ τρόπιν ἔβραχε κῦμα, etc.), all'etere (9, 296-297: ἔβραχε δ' αἰθήρ / θεσπέσιον, etc.) e alle coste (14, 649: ἠιόνες δὲ μέγ' ἔβραχον).

¹⁸² Questi effetti sonori generati dalla battaglia dei degli vanno a potenziare la stessa situazione forte frastuono descritta nel prologo della Teomachia (gli dei che urlano, il tuono di Zeus, il terremoto scatenato da Poseidone...) in *Il.* 20, 47-53 e *Il.* 20, 56-66.

¹⁸³ Eustath. *Comm. Iliade* 4, 523, 4 (van der Valk): τὸ δὲ «βράχε χθών» ἐστὶ μὲν κατὰ τὸ βράχεν ὕδατα καὶ ὅσα τοιαῦτα, δηλοῖ δὲ ἦχον, ὅποιοι πολλοὶ γῆθεν ἐκκύπτουσι δεινοί, ὧν καὶ οἱ τυφωνικοί.

ἀναβράχειν: vi sono solo due attestazioni di questo composto. La prima è nell'*Iliade*:

ὡς ἄρα φωνήσασα θεὰ κατὰ τεύχε' ἔθηκε
πρόσθεν Ἀχιλλῆος· **τὰ δ' ἀνέβραχε δαίδαλα πάντα.**
Μυρμιδόνας δ' ἄρα πάντας ἔλε τρόμος, οὐδέ τις ἔτλη
ἄντην εἰσιδέειν
(*Il.* 19, 12-15)

“Detto così, la dea posò davanti ad Achille
le armi: **gli splendidi pezzi suonarono tutti.**
Un tremore prese tutti i Mirmidoni, non riuscì nessuno
a guardarle diritto, ma si sbandarono”.

Se si analizza la scena dal punto di vista della gestualità si può notare che ἀνέβραχε esprime il suono prodotto dalle armi da sole, presumibilmente nel momento in cui vengono poggiate a terra da parte di Teti. Vista la presenza del preverbo ἀνα-, dovremmo supporre una sfumatura di significato diversa che giustifichi la scelta di usare un composto di βραχεῖν piuttosto che la semplice forma base: si ipotizza¹⁸⁴ che ἀνα-, oltre ad opporsi semanticamente al κατά del verso precedente (emerge dunque la sensazione di contrasto tra il posare *a terra* la ami da parte di Teti e il loro risuonare *verso l'alto*), da un lato rafforzi la condizione ingressiva¹⁸⁵ dell'azione, come a segnalare che in quel momento le armi *iniziarono* a risuonare e dall'altro evidenzi l'innalzamento del tono acustico del suono¹⁸⁶.

La seconda e ultima attestazione è già stata parzialmente presa in considerazione: si tratta infatti del contesto in cui il risuonare dei battenti (*Od.* 21, 49: ἔβραχε καλὰ θύρετρα) viene paragonato al muggire dei tori (*Od.* 21, 48: ἀνέβραχεν ἦύτε ταῦρος): in merito alla scelta di ἀναβράχειν per indicare il muggito dei tori, sembra ragionevole pensare che vi siano motivazioni differenti rispetto all'intenzione di veicolare quelle precise sfumature di significato prima discusse ed espresse da ἀνα-. Qui è più probabile pensare alla formazione di ἀνέβραχεν ἦύτε ταῦρος sulla base di

¹⁸⁴ V. *BK* VI p. 20.

¹⁸⁵ V. *DELG* s.v. ἀνά: “Le préverbe souligne souvent l'effort pour faire aboutir le procès ou pour le mettre en train”.

¹⁸⁶ Si può interpretare in termini di innalzamento di volume acustico la considerazione di Chantraine in merito (*GH* II p. 90): “En composition, le préverbe ἀνά exprime d'abord le sens de «vers le haut» [...]; avec des verbes signifiant «pousser un cri»”. Il “risuonare verso l'alto” sarebbe dunque da intendere nel senso di “ad un volume più alto”, visto che il significato più originario, che è prettamente di movimento dal basso verso l'alto, si applica meglio ai verbi di movimento o mescolanza (v. *GH* II p. 90); v. anche *GG* II p. 440: “Überwiegend ist ἀνα-, auf, empor' bei Intransitiven wie [...], aufschreien”.

μεμυκῶς ἤϋτε ταῦρος (su cui v. *supra* s.v. βραχεῖν) e anche ad un certo condizionamento linguistico esercitato dallo stesso preverbo ἀνα- presente nel verso precedente (*Od.* 21, 47: θυρέων δ' ἀνέκοπτεν ὄχῆας).

Il composto è attestato poi solamente in un passo di Apollonio Rodio in riferimento allo sgorgare miracoloso dell'acqua dal monte Dindimo, forse quasi a sottolinearne la natura “animata” (1, 1147: ἀλλά σφιν τότ' ἀνέβραχε διψάδος αὔτως), ma per il resto rimane confinato ad Omero.

βυκ-

Etimologia

Il punto di partenza per poter stabilire il significato di questa radice e la sua origine è rappresentato dalle glosse esplicative di βύκτης (su cui v. *infra* s.v.). Esichio ad esempio lo spiega così: βυκτάων· πνεόντων, φυσητῶν (Hsch. β 1306 L–C). Alla luce di questo significato e nel tentativo di ricostruirne la derivazione, *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v.) mettono βύκτης in relazione con la glossa esplicativa del verbo βεβυκῶσθαι· πεπρηῆσθαι, <παρὰ> Θετταλοῖς (Hsch. β 445 L–C). Questa glossa, infatti, fornisce come sinonimo di βεβυκῶσθαι il verbo πεπρηῆσθαι, ovvero “gonfiare soffiando”¹⁸⁷: dovendo scartare l’ipotesi un legame etimologico tra βύκτης e βεβυκῶσθαι (verbo che non è attestato altrove) è tuttavia importante tener conto del suggerimento a livello di significato fornito da Esichio attraverso il sinonimo πεπρηῆσθαι. Per far coesistere il significato di “gonfiare soffiando” con un’ipotesi ricostruttiva linguisticamente valida, *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v.) collegano βύκτης a βυνέω, “riempire”¹⁸⁸. Il senso che sta alla base di questo collegamento è da ricercarsi nell’origine di βυνέω: *DELG* e *GEW* (s.v. βυνέω) spiegano che il verbo potrebbe essersi formato su una radice originariamente onomatopeica *b^(h)u/p^(h)u- che aveva proprio il significato di “soffiare”. L’estensione di significato da “soffiare” a “riempire” sarebbe confermata da termini di altre lingue come l’irlandese *buas* e l’anglosassone *posa*, “tasca/pancia”: si può presumere che la radice del verbo “riempire”, derivata da *b^(h)u/p^(h)u-, comprendesse il significato originario di “soffiare”, nel senso di “riempire di aria/riempire soffiando dentro aria” (come infatti la pancia o una tasca possono effettivamente essere piene d’aria). Ammettendo questa ipotesi risulta più chiara la possibilità di derivazione di βύκτης, “che soffia”, da βυνέω, “riempire”, nel senso di “riempire soffiando aria” (in questo scenario βυνέω avrebbe un significato derivato da un’estensione etimologica, mentre βύκτης sarebbe più fedele al significato originario della radice).

Fraenkel¹⁸⁹, invece, sostiene l’ipotesi di una derivazione da βύζω, “urlare/urlare come un gufo”¹⁹⁰, dando quindi all’epiteto βύκτης una connotazione più sonora (“venti urlanti”) piuttosto che legata ad un movimento (“venti che soffiano - gonfiando”). Ritiene che βύζω sia notevolmente

¹⁸⁷ Detto specificatamente del vento v. *Il.* 1, 481: ἐν δ’ ἄνεμος πρηῆσεν μέσον ιστίον e *Od.* 2, 427: ἔμπρησεν δ’ ἄνεμος μέσον ιστίον.

¹⁸⁸ In realtà Chantraine (*DELG* pp. 201-202) lo pone in relazione con quello che definisce un “groupe expressif” e che comprende βυνέω, βύνω, βύω etc.

¹⁸⁹ Fraenkel 1910, p. 16 nota 1.

¹⁹⁰ *GEW* p. 276 s.v. βύκτης: “Wie ein Uhu heulen”. Cfr. DCass. 56, 29, 3: βύας ὑπὲρ αὐτοῦ καθημένος ἔβυξε; 72, 24, 1: βύας ἀπ’ αὐτοῦ ἔβυξε.

antico, per quanto la sua comparsa in letteratura sia in realtà piuttosto tarda, e avvicina βύκτης a βύζα/βύας, “gufo”, per cui ipotizza una trafila di derivazione *βυγ-ja (ipotesi che spiegherebbe la presenza della gutturale -κ-).

Esiste infine l’ipotesi per cui la base originaria sarebbe semplicemente un onomatopeico *bu- da cui, per estensione tramite l’infisso -κ-¹⁹¹, si sarebbe creato βύκτης. Partendo da questo assunto di base (ovvero una formazione su una base onomatopeica *bu-), Pokorny¹⁹² propone due ipotesi: la prima è la derivazione dalla radice *b(e)u-/b^h(e)u- con il significato di “tonfo/sonno cupo o scuro”, da cui sarebbero derivati direttamente βύζω e βύας, ma anche βύκτης per estensione con gutturale finale¹⁹³. La seconda ipotesi propone una derivazione da una radice foneticamente uguale alla prima, *b(e)u-/b^h(e)u-, ma che veicola il significato di “gonfiare/essere gonfi”, come riproduzione onomatopeica del suono esplosivo della guancia gonfia¹⁹⁴. Dal concetto originario di “guancia gonfia” si sviluppano poi in significati di “gonfiare/essere gonfi”; da questa radice, per estensione con l’inserzione di -s- (“s-Erweiterung”) sarebbe derivato il greco βυνέω (< *βυνέσω, v. *GG* I p. 692), da cui ad esempio βύζην (*βυσ-δην) e probabilmente anche βύκτης.

Aggettivi

βύκτης: in Omero esiste un’unica attestazione di questo sostantivo agentivo che, come si è accennato prima, è riferito ai venti. Al di là delle varie ipotesi di interpretazione esistenti (“che soffiano” o “ululanti”) cerchiamo di trarre qualche conclusione (valida per Omero almeno) considerando direttamente la citazione, il suo contesto e i commenti degli antichi:

ἀλλ’ ὅτε δὴ καὶ ἐγὼν ὀδὸν ἤτεον ἠδ’ ἐκέλευον
πεμπέμεν, οὐδέ τι κείνος ἀνήνατο, τεῦχε δὲ πομπήν.
δῶκε δὲ μ’ ἐκδείρας ἀσκὸν βοῶς ἐννεώροιο,
ἔνθα δὲ **βυκτάων ἀνέμων** κατέδησε κέλευθα·
(*Od.* 10, 17-20)

“Quando poi anche io feci una richiesta, farmi partire, e gli dissi di darmi una scorta, egli nulla negò e dispose l’avvio. Mi diede un otre fatto con la pelle di un bue di nove anni, e lì dentro legò le vie **dei venti ululanti**”.

¹⁹¹ *GEW* p. 276 s.v. βύκτης: “k-Erweiterungen”.

¹⁹² V. *IEW* pp. 97 e 100.

¹⁹³ V. anche *WP* II p. 112.

¹⁹⁴ *IEW* p. 98: “Sprenglaut der aufgeblasenen Backe”.

Ci troviamo di fronte alla scena in cui Eolo dona l'otre dei venti a Odisseo: i commentatori antichi avanzano diverse interpretazioni di βυκτάων ἀνέμων, senza tuttavia escluderne necessariamente nessuna. In generale viene accettata, accanto all'interpretazione “che soffiano” (idea di movimento), anche quella sonora di “che ululano” (impressione acustica, come suggerita dalle ipotesi di Fraenkel e *WP* su cui v. *supra*). Si veda, ad esempio, Eustazio che sostiene che i venti sono definiti βυκτάων per creazione onomatopeica destinata a rendere il loro fischio, o poiché soffiano impetuosi nell'abisso, e fa derivare l'aggettivo proprio da βυθός, “abisso”¹⁹⁵. Lo scolio relativo¹⁹⁶ ne dà un'interpretazione molto interessante: oltre ad accettare l'idea di un aggettivo onomatopeico atto a rendere l'eco del vento o addirittura il frastuono specifico generato dallo sconvolgimento delle acque del mare dal profondo dell'abisso (sembra dunque avvicinarsi all'ipotesi di Eustazio di derivazione da βυθός), puntualizza inoltre che può trattarsi anche di un soffiare con gran forza, e precisamente di un “soffiare gonfiando le vele” (πληρούντων τὰ ἰστία). Quest'ultima precisazione è importante poiché dimostra come fosse ancora effettivamente sentita in βύκτης l'idea di “soffiare gonfiando”, e potrebbe essere una delle conferme a sostegno dell'ipotesi di derivazione da βυνέω, “riempire” (su cui v. *supra*). Se ci limitiamo ad interpretare il senso di βυκτάων all'interno del contesto, sembra ragionevole considerare più appropriata l'interpretazione di movimento piuttosto che esclusivamente acustica: Odisseo, infatti, fa una richiesta specifica ad Eolo, ovvero quella di partire, e il dio la esaudisce predisponendo subito la partenza dell'eroe. Alla luce di ciò sembra più sensato interpretare βυκτάων come “che soffiano” piuttosto che “ululanti”, poiché ad Odisseo servono dei venti che lo facciano viaggiare e che spingano le vele della sua nave. Questo non vuol dire che nel loro soffiare i venti non possano ululare: si può però pensare che questo fosse un significato acustico secondario, derivato dal significato principale di “soffiare”. Non si possono trarre delle conclusioni definitive, ma solo relative ad ogni specifico contesto; in generale si può dire che nell'unica attestazione omerica sembra più sensato propendere verso un'interpretazione *dinamica* (“che soffiano”).

Nella letteratura post-omerica il termine rimane essenzialmente legato all'espressione omerica βυκτάων ἀνέμων e doveva essere percepito come un relitto epico; se non viene usato in

¹⁹⁵ Eustath. *Comm. Odissea* 1, 365, 38 (Stallbaum): βύκται δὲ ἄνεμοι, ἢ κατὰ ὀνοματοποιίαν οἱ ἠχητικοί. ἢ οἱ σφοδροὶ καὶ κατὰ βυθοῦ ἄϊκτοί. ἢ καὶ ὡς ἀπὸ ἀρρήτου ρήματος τοῦ βύσσω ἦγουν εἰς βυθὸν κατὰγω.

¹⁹⁶ *Schol. Od.* 10, 20, 1 (Dindorf): ἔνθα δὲ βυκτάων ἀνέμων] τῶν ἀθρόως πνεόντων ἢ ἰσχυρῶς, καὶ πληρούντων τὰ ἰστία. λέγονται δὲ οὕτως ἐκ τοῦ ἄγειν βοήν. μεγάλως φυσῶντων. ὀνοματοπεποιήται δὲ ἀπὸ τοῦ ἤχου τοῦ γενομένου, ἢ ἀπὸ τοῦ ταράττειν ἐκ βυθοῦ τὴν θάλασσαν.

combinazione con ἀνέμων compare comunque in un contesto molto simile a livello significato. Si vedano, ad esempio, Apollonio Rodio (3, 1328): ὄρτο δ' ἀντμή ἤυτε βυκτάων ἀνέμων βρόμος, e anche Licofrone che utilizza βύκτης direttamente come sinonimo di vento (*Alexandra* 184: βύκταισι χερνίψαντες ὠμησται πόριν; 738: βύκτας δ' ἐν ἀσκῶ συγκατακλείσας βοός; 756: βύκτης στροβήσει φελλὸν ἐνθρώσκων πνοαῖς).

γλωσσ-

Etimologia

Come unanimemente sostenuto da *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v. γλῶσσα), la radice greca γλωσσ- si è formata sulla base di una radice *γλωχ-¹⁹⁷ derivante da una radice indoeuropea *glōgh-/glagh- con il significato di “pungiglione/estremità appuntita”¹⁹⁸. La prima parola di cui abbiamo attestazione che si è formata su questa radice indoeuropea è in realtà un *hapax* linguistico, γλῶχες, “arista” - del grano¹⁹⁹; il significato originario è dunque quello di “qualcosa di appuntito”. Sulla base di γλῶχες si è quindi costruito il sostantivo γλῶσσα con il doppio significato di “lingua” (intesa come organo) e “linguaggio”²⁰⁰. Al di là del fatto che γλῶσσα abbia sempre avuto in greco entrambi i significati, non bisogna dimenticare che la radice originaria significa “punta”: la lingua, come organo del corpo *in primis*, era evidentemente percepita come qualcosa di specificatamente appuntito/tagliente e venne definita in base a questa sua caratteristica probabilmente per motivi di tabù linguistico²⁰¹. Questa parentesi etimologica sul significato di una radice che non ha effettivamente un precipuo significato acustico può non sembrare calzante con l’oggetto dell’indagine; essa, tuttavia, serve per comprendere appieno il senso del termine omerico che deriva da questa radice e che probabilmente qualifica in modo particolare il suono del verso di un animale.

Aggettivi

τανύγλωσσο: si tratta di un aggettivo composto che, come altri appartenenti alla stessa categoria di composti di τανυ-, si presta a due possibili interpretazioni a seconda dell’ipotesi di derivazione di τανυ-, ovvero se lo si considera un composto a reggenza nominale o reggenza verbale (v. *infra*).

¹⁹⁷ In particolare *γλωχ-j > *γλωσσ-/γλωττ-, v. *GG I* p. 319.

¹⁹⁸ *IEW* p. 402.

¹⁹⁹ Hes. *Sc.* 398: τῆμος δὴ κέγχροισι πέρι γλῶχες τελέθουσι (“E allora crescono le reste attorno ai grani di miglio”). Chantraine la ritiene una di quelle parole appartenenti alla categoria dei termini che in greco sono formati dalla sola radice; si tratta per lo più di termini molto rari o isolati in quanto continuatori della medesima categoria di sostantivi dell’indoeuropeo, subito sostituita in greco da formazioni derivate in cui si potesse ben distinguere la radice dalla desinenza (v. Chantraine 1979, p.1).

²⁰⁰ Entrambi i significati sono presenti già in Omero. Per γλῶσσα come “parte del corpo” v. *Il.* 2, 489: οὐδ’ εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ’ εἶεν; *Il.* 5, 74: ὑπὸ γλῶσσαν τάμε χαλκός; *Il.* 5, 292: τοῦ δ’ ἀπὸ μὲν γλῶσσαν πρυμνὴν τάμε χαλκὸς ἀτειρής; *Il.* 16, 161: λάβοντες γλώσσησιν ἀραιῆσιν μέλαν ὕδωρ; *Il.* 17, 618: διὰ δὲ γλῶσσαν τάμε μέσσην; *Od.* 3, 332: ἄλλ’ ἄγε τάμνετε μὲν γλώσσας; *Od.* 3, 341: γλώσσας δ’ ἐν πυρὶ βάλλον. Come “linguaggio” v. *Il.* 1, 249: ἀπὸ γλώσσης μέλιτος; *Il.* 2, 804: ἄλλη δ’ ἄλλων γλῶσσα πολυπερέων ἀνθρώπων; *Il.* 4, 438: ἀλλὰ γλῶσσα μέμικτο; *Il.* 20, 248: στρεπτή δὲ γλῶσσ’ ἐστὶ βροτῶν; *Od.* 19, 175: ἄλλη δ’ ἄλλων γλῶσσα μεμιγμένη.

²⁰¹ V. *DELG* p. 230 e *GEW* p. 316.

τανύγλωσσος è l'unica attestazione di un composto di γλωσσ- in Omero. Prima di analizzarla nello specifico è utile soffermarsi sul significato del primo membro del composto, τανυ-: questo deriverebbe da un antico aggettivo greco, *τανύς, “sottile, stretto, affusolato”²⁰², di cui sarebbe rimasta solo la forma la femminile τανείαι²⁰³ (con il significato specifico di “fasci di pianta”) che compare in Teofrasto (*HP* 2, 10: καὶ γὰρ δοκοὶ κάλλιστα καὶ τανείαι καὶ κεραῖαι αἱ ἐκ τούτων). L'ipotesi è che in greco deve essere probabilmente esistito un aggettivo *τανύς (come confermato dai confronti con altre lingue in cui veicola sempre lo stesso significato)²⁰⁴ che scomparve già molto presto e che sarebbe derivato da una radice indoeuropea *t_{nh}₂. Questo aggettivo sarebbe sopravvissuto solo come primo membro di molti aggettivi composti; per alcuni di questi è abbastanza sicura la derivazione di τανυ- da *τανύς, come τανύφυλλος²⁰⁵ (“dalle foglie sottili”), τανυήκης²⁰⁶ (“dalle caviglie sottili”) etc. (v. *EDG* p. 1450). Per altri, invece, è più ragionevole pensare ad un condizionamento semantico da τανύω (“stendere”) in seguito all'estinzione di *τανύς come aggettivo indipendente, come τανύπτερος²⁰⁷ (“che distende le ali”). τανύγλωσσος appartiene (assieme a τανύπεπλος e τάνυθριξ) a quel ristretto gruppo di composti di τανυ- di cui è incerto il significato e per cui non è facile stabilire se τανυ- faccia capo all'antico aggettivo greco nel senso di “stretto” o se sia stato influenzato dal significato di τανύω nel senso di “stendere/stirare”. Gli stessi commentatori antichi si trovano in difficoltà di fronte al significato da attribuire al termine: Esichio (Hsch. τ 142 L–H–C), ad esempio, propone le definizioni di μακρόφωνοι ἢ τεταμένην ἔχουσ(α)ι τὴν γλῶτταν (egli gioca dunque sul duplice significato di γλῶσσα come “voce/linguaggio” e “lingua”). Consideriamo prima il contesto in cui l'aggettivo è impiegato:

ἔνθα δέ τ' ὄρνιθες τανυσίπτεροι εὐνάζοντο,
σκῶπές τ' ἴρηκές τε τανύγλωσσοί τε κορῶναι
εἰνάλιαι, τῆσιν τε θαλάσσια ἔργα μέμηλεν.
(*Od.* 5, 65-67)

“Lì uccelli dalle larghe ali avevan dimora,
gufi e sparvieri e **chiassose cornacchie** marine
che amano fare le cose che sul mare si fanno”.

²⁰² *DELG* p. 1091: “étroit, mince, effilé” e *EDG* p. 1449: “thin, narrow, slim”.

²⁰³ V. *EDG* p. 1450 e *IEW* p. 1069.

²⁰⁴ V. *EDG* e *DELG* s.v. τανυ- e *IEW* p. 1069.

²⁰⁵ Presente già in Teocrito, v. 25, 221 e in Omero, v. *Od.* 13, 102; *Od.* 13, 346; *Od.* 23, 190 e 195.

²⁰⁶ V. *Il.* 14, 385; *Il.* 16, 473; *Il.* 16, 768; *Od.* 10, 439; *Od.* 11, 231; *Od.* 22, 443.

²⁰⁷ V. ad es. *Inni* 2, 89 e Hes. *Th.* 523.

Si tratta di una parte della descrizione dell'isola di Calipso; mentre Esichio, come si è visto, ammette due possibili interpretazioni, ovvero “dalla forte voce” o “dalla lingua lunga/che si distende”, lo scolio relativo lo spiega solamente così: τανύγλωσσοι: μεγαλόγλωσσοι²⁰⁸ (“dalla lingua grande”) o altrimenti τανύγλωσσοι: πλατύγλωσσοι²⁰⁹. Non è possibile dare un'interpretazione definitiva e ancora oggi il dibattito è aperto se si intendesse indicare un particolare allungamento della lingua da parte delle cornacchie o il loro chiacchiericcio²¹⁰; è tuttavia possibile pensare che τανύγλωσσοι (che ricordiamo si tratta di un *hapax*) sia stato creato sulla base del più noto τανυσίπτερος che compare nel verso precedente. Può essere che la pressione esercitata dal verso precedente che presentava un composto di τανυ- e il riferimento a dei volatili, abbiano condizionato la costruzione del verso successivo, quasi a voler creare un parallelismo.

L'aggettivo rimane un relitto epico; l'unica eccezione è Nonno di Panopoli che lo impiega per indicare le “lingue saettanti” dei serpenti (*D.* 1, 161: οὐραίαις ἐλίκεσσι, τανυγλώσσων δὲ γενείων).

²⁰⁸ *Schol. Od.* 5, 66, d1 (Pontani).

²⁰⁹ *Schol. Od.* 5, 66, d2 (Pontani).

²¹⁰ *V. LfgE* s.v.

(γ)δουπ-

Etimologia

La radice greca δουπ- è difficile da inserire in una linea di derivazione da una precisa radice indoeuropea. La difficoltà è data soprattutto dall'esistenza di termini composti che presentano questa radice nella forma -γδ- (ἐρίγδουπος, ἐγδουπέω e altri che verranno presi in considerazione in seguito): visto che “the initial *gd- (found in the compounds) is not known from PIE”²¹¹, bisogna ipotizzare una radice indoeuropea che non preveda un esito greco *γδουπ- e che riesca a motivare la presenza di -γ- in alcuni composti. Per quanto riguarda la prima questione, l'*IEW* (s.v. δοῦπος) propone la derivazione da una radice indoeuropea *deup-, “tonfo/colpo sordo”, avvalendosi dei confronti con termini di altre lingue affini foneticamente e semanticamente²¹². Per cercare di spiegare la sequenza -γδ-, *DELG* e *GEW* (s.v. δοῦπος) sostengono che sia una forma espressiva e la mettono confronto con κτυπέω/κτύπος (riguardo a cui v. *infra* s.v.) che coesistono accanto a τύπος: sia γδ- che κτ- danno l'impressione di un'imitazione sonora²¹³. Infine, *EDG*, *DELG* e *GEW* (s.v. δοῦπος) lo definiscono un “verbo intensivo” alla pari di βρομέω, poiché condivide con esso il vocalismo *o* che nei verbi può conferire appunto un valore intensivo.

Sostantivi

δοῦπος: in Omero il termine compare piuttosto spesso e viene impiegato per indicare una gran quantità di suoni, come il fragore di armi che si scontrano, il rumore generale della battaglia o quello che sorge dalla marcia della fanteria, o infine anche il rumore del mare o del torrente. Ciò che sembra accomunare tutti questi suoni è che si tratta di un rumore generato da un impatto/una collisione²¹⁴: “refers to the noise made by the clash of one thing upon another”²¹⁵.

Partendo dal significato di “rumore” di armi, la prima attestazione che si incontra è quella del “rombo dei giavellotti” (δοῦπον ἀκόντων): questa espressione ricorre uguale e nella stessa sede metrica (a fine verso) in *Il.* 11, 364, *Il.* 16, 361 e *Il.* 20, 451. La formularità che lega questi tre versi è confermata anche dal fatto che due di questi si ripetono esattamente uguali (*Il.* 11, 364 = *Il.* 20,

²¹¹ *EDG* p. 350; v. anche *GEW* p. 413: “Da ein Anlaut *gd-* sonst weder aus dem Griechischen noch aus der idg. Grundsprache bekannt ist, bleibt die Beurteilung unsicher”.

²¹² Per i confronti v. *IEW*, *GEW*, *DELG* e *EDG* s.v. δοῦπος.

²¹³ *GEW* p. 413: “Sowohl γδ- wie κτ- machen den Eindruck einer expressiven Lautimitation”; cfr. anche *LfgE* s.v. δοῦπος.

²¹⁴ *LfgE* p. 342: “Bei Auf-, Zusammenprall entsteht”.

²¹⁵ Kaimio 1977, p. 79 nota 194.

451: ᾗ μέλλεις εὔχεσθαι ἰὼν ἐς δοῦπον ἀκόντων). Una conferma del fatto che δοῦπον ἀκόντων indichi effettivamente lo schiantarsi dei giavellotti sugli uomini si può ricavare anche solo da *Il.* 16, 361: σκέπτετ' ὀϊστῶν τε ροῖζον καὶ δοῦπον ἀκόντων. Qui viene precisata una distinzione acustica: per indicare il fischio, ovvero il suono prodotto da un oggetto mentre viene lanciato, viene impiegato il termine ροῖζος (su cui v. *infra* s.v.), lasciando quindi intendere che si tratta di un suono diverso da δοῦπος (“tonfo”).

Per quanto riguarda il fracasso generale della battaglia si veda *Il.* 9, 573: τῶν δὲ τάχ' ἀμφὶ πύλας ὄμαδος καὶ δοῦπος ὀρώρει (“Presto s'alzò tumulto e fracasso intorno alle porte di quelli”). Il verso successivo contiene una precisazione che qualifica δοῦπος come “rumore scatenato da oggetti che si scontrano”: viene evidenziato che questo fragore si scatena da una raffica di colpi inferti alle torri (*Il.* 9, 574: πύργων βαλλομένων). Le stesse dinamiche vengono evocate anche in *Il.* 12, 289: τὸ δὲ τεῖχος ὕπερ πᾶν δοῦπος ὀρώρει (“Su tutto il muro s'alzava il frastuono”); anche qui viene ribadito che il rumore è generato dal colpirsi a vicenda di Achei e Troiani (*Il.* 12, 289: βαλλομένων). L'ultima attestazione specifica in modo più preciso il fragore della battaglia poiché menziona delle armi in particolare, ma il senso evocato è sempre quello del fracasso del combattimento (*Il.* 16, 635-636: ὡς τῶν ὄρνυτο δοῦπος ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης / χαλκοῦ τε ῥινοῦ τε βοῶν τ' εὐποητάων, “Così dall'ampio terreno su loro s'alzava / il rimbombo del bronzo, delle pelli di bue ben lavorate”). In questo caso, in una sorta di *climax* tripartita, vengono specificate molto precisamente le caratteristiche delle armi che collidono: è quella che viene definita “Partizipialkonstruktion”²¹⁶ e che viene spesso impiegata nelle descrizioni dei suoni e rumori²¹⁷. Anche in questo caso i versi sono legati da una notevole somiglianza sia nella struttura che nella scelta dei verbi impiegati: βάλλω per indicare l'azione del colpire (tranne per *Il.* 16, 637 dove viene usato νύσσω) e ὄρνυμι per indicare il sorgere del suono scatenato dai colpi):

²¹⁶ BK IX p. 274, nota ai vv. 635-637.

²¹⁷ Questo tipo di costruzione prevede la menzione di uno o più sostantivi che identificano il tipo di suono e la specificazione dell'origine del suono con un participio al genitivo. Cfr. *Il.* 4, 450-451: ἔνθα δ' ἄμ' οἰμωγὴ τε καὶ εὐχολὴ πέλεν ἀνδρῶν / ὀλλόντων τε καὶ ὀλλομένων; *Il.* 9, 573-574: τῶν δὲ τάχ' ἀμφὶ πύλας ὄμαδος καὶ δοῦπος ὀρώρει / πύργων βαλλομένων; *Il.* 10, 483-484: κτεῖνε δ' ἐπιστροφάδην: τῶν δὲ στόνος ὄρνυτ' ἀεικῆς / ἄορι θεινομένων; *Il.* 10, 523-524: Τρώων δὲ κλαγγὴ τε καὶ ἄσπετος ὄρτο κυδοιμός / θυνόντων ἄμυδις; *Il.* 12, 338-340: τόσσος γὰρ κτύπος ἦεν, αὐτὴ δ' οὐρανὸν ἴκε, / βαλλομένων σακέων τε καὶ ἵπποκόμων τρυφαιεῖων / καὶ πυλέων; *Od.* 14, 412: κλαγγὴ δ' ἄσπετος ὄρτο συῶν ἀγλιζομένων; *Od.* 22, 308-309: τῶν δὲ στόνος ὄρνυτ' ἀεικῆς / κράτων τυπτομένων.

τῶν δὲ τάχ' ἀμφὶ πύλας ὄμαδος καὶ δοῦπος ὀρώρει
πύργων **βαλλομένων**
(*Il.* 9, 753-754)

βαλλομένων· τὸ δὲ τεῖχος ὑπερ πάντων δοῦπος ὀρώρει.
(*Il.* 12, 289)

ὥς τῶν ὄρνυτο δοῦπος ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης
χαλκοῦ τε ῥινοῦ τε βοῶν τ' εὐποιοιτάων,
νυσομένων ξίφεσίν τε καὶ ἔγχεσιν ἀμφιγύοισιν.
(*Il.* 16, 635-637)

Rimanendo sempre nell'ambito di "suono generato da urto o collisione", δοῦπος indica molto spesso anche il suono di passi, ovvero di piedi che calpestano il terreno: si può trattare del calpestio da parte di due sole persone (*Il.* 10, 354: τὸ μὲν ἐπεδραμέτην, ὃ δ' ἄρ' ἔστη δοῦπον ἀκούσας, "Gli si slanciarono addosso, e quello ristette, sentendo il rumore") o di tante persone insieme (*Il.* 23, 234: τῶν μιν ἐπερχομένων ὄμαδος καὶ δοῦπος ἔγειρεν, "Lo svegliò il trambusto e il rumore di loro che andavano"; *Od.* 10, 556: κινυμένων δ' ἐτάρων ὄμαδον καὶ δοῦπον ἀκούσας, "Udì il chiasso e lo strepito dei compagni che si muovevano"; *Od.* 16, 10: ποδῶν δ' ὑπὸ δοῦπον ἀκούω, "Sento il tonfo dei passi").

L'ultimo significato di δοῦπος è quello di "fragore" di acque che si scontrano. È il caso di *Il.* 4, 452-455:

ὥς δ' ὅτε χεῖμαρροι **ποταμοὶ** κατ' ὄρεσφι ῥέοντες
ἔς μισγάκειαν συμβάλλετον ὄβριμον ὕδωρ
κρουνῶν ἐκ μεγάλων κοίλης ἔντοσθε χαράδρης,
τῶν δέ τε τηλόσε **δοῦπον** ἐν οὔρεσιν ἔκλυε ποιμήν·

"Come quando **torrenti** rigonfi che scendono giù per i monti
al punto di confluenza mettono insieme le acque impetuose
giù dalle ricche sorgenti dentro a due cavo burrone,
e da lontano il loro **fragore** ode sui monti il pastore".

Anche in questo caso viene specificato che si tratta di una collisione tra elementi e viene impiegato ancora il verbo βάλλω (come per *Il.* 9, 754 e *Il.* 12, 289) per indicare l'azione del colpirsi (reciprocamente in questo caso).

Si passa poi a *Od.* 5, 401-403:

καὶ δὴ **δοῦπον** ἄκουσε ποτὶ σπιλάδεσσι θαλάσσης·
ρόχθει γὰρ μέγα **κῦμα** ποτὶ ξερὸν ἠπείροιο
δεινὸν ἐρευγόμενον, εἴλυτο δὲ πάνθ' ἄλως ἄχνη·

“Ecco che udì un **fragore** a fronte di scogli marini.
Rumoreggiava la grande **onda** di contro alla terraferma
asciutta,
terribile mugghiando: ogni cosa avvolgeva la spuma del mare”.

Si tratta del rumore prodotto dall'infrangersi dell'onda sugli scogli: è un suono che si distingue *in primis* dal rumoreggiare contro la terraferma (osservazione giustificata dalla scelta di un termine diverso, ovvero il verbo *ρόχθειω* su cui v. *infra* s.v.) ma anche da *βρέμω* che in riferimento all'onda indica il rimbombare della risacca in mare aperto e implica un movimento continuo e nervoso (v. *supra* s.v.) e, infine, da *βρυχάομαι* che ne indica la caratteristica costante e permanente di mugghiare (v. *supra* s.v.).

L'ultima attestazione è in *Od.* 12, 201-202:

ἀλλ' ὅτε δὴ τὴν νῆσον ἐλείπομεν, αὐτίκ' ἔπειτα
καπνὸν καὶ μέγα κῦμα ἴδον καὶ **δοῦπον** ἄκουσα.

“Appena lasciata l'isola, ecco che subito vidi un fumo
e un'ondata enorme e udii un **fragore**”.

In questo punto del viaggio di Odisseo, l'eroe e i suoi compagni hanno appena scampato il pericolo del canto delle Sirene e stanno per addentrarsi nell'antro di Scilla e Cariddi; l'incontro con di Scilla viene preceduto dal loro imbattersi contro le Rupì Erranti. Proprio in questo contesto viene menzionato un fragore che si può supporre causato dallo schianto dell'onda su un qualche ostacolo. L'impressione acustica fornita da *δοῦπος* assieme a quella visiva evocata da *καπνός* e *κῦμα*, contribuiscono a rendere palpabile la pericolosità delle Rupì Erranti già preannunciata da Circe ad Odisseo ai suoi compagni²¹⁸.

²¹⁸ V. *OdCom.* III p. 324 nota al v. 201. Per gli ammonimenti di Circe v. *Od.* 12, 59-68; nella descrizione delle Rupì Erranti, Circe aveva accennato anche al fragore delle onde (*Od.* 12, 59-60): ἔνθεν μὲν γὰρ πέτραι ἐπηρέφεις, ποτὶ δ' αὐτὰς / κῦμα μέγα ρόχθει κυανώπιδος Ἀμφιτρίτης (“Da una parte ci sono rupi aggettanti, contro cui si frange / con grande fragore l'onda di Anfitrite dagli occhi scuri”).

Al di fuori di Omero il termine sembra di uso molto comune e generalmente rispetta il significato generico attestato in Omero di “fragore scatenato da urto o collisione”. In Esiodo viene impiegato per indicare il fragore del terreno che viene calpestato (*Th.* 70: ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὑπο δοῦπος ὀρώρει; cfr. Teocrito 25, 69: ἀμφοτέρων ὀδομῆ τε χροὸς δούπω τε ποδοῖν) e della contesa degli dei (*Th.* 703: τόσσοι δοῦπος ἔγεντο θεῶν ἔριδι ζυνιόντων). In tragedia non è molto attestato ed assume i significati di “suono scatenato da una sferzata” (Eschilo, *Ch.* 375-376: ἀλλὰ διπλῆς γὰρ τῆσδε μαράγνης / δοῦπος ἰκνεῖται), di “colpi di mani che battono sul petto” (Sofocle, *Ai.* 633-634: ἐν στέρνοισι πεσοῦνται / δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας; cfr. “battito di mani” in Euripide, *Bac.* 513: ἢ χεῖρα δούπου τοῦδε καὶ βύρσης κτύπου), di “cigolio” di una porta (Euripide, *Ion* 515-516: τῶνδ’ ἀκούομεν πυλῶν / δοῦπον). Compare con maggiore frequenza negli autori di epica tarda come Apollonio Rodio che tende a rimanere più fedele al significato originario di “fragore da collisione/urto” (v. ad esempio 2, 81-82: ἐπ’ ἄλλω δ’ ἄλλος ἄηται / δοῦπος ἄδην; etc.); lo stesso vale anche per Quinto Smirneo che lo impiega per riferirsi al fragore prodotto da oggetti o persone che cadono (1, 251: ῥοῖζον ὁμῶς καὶ δοῦπον ἐρειπομένη προΐησιν; etc.) e al rumore della pioggia che cade (11, 374-375: ἄτε ψεκᾶδων ἀιοντες / δοῦπον). Nonno di Panopoli, infine, lo usa in maniera molto più libera affidandogli il senso di “fracasso generico/non specifico” (di nuvole che vengono fatte roteare, v. *D.* 1, 437-438: ἀλλὰ κυλινδομένας νεφέλας νεφέλησι συνάπτων / οὐρανίοις πατάγοισιν ὁμόζυγα δοῦπον ἰάλλω; di ali spiegate nel vento, *D.* 5, 187: ἵπταμένων πτερύγων ἀνεμώδεα δοῦπον ἀκούειν; etc.).

κτύπος: come si era già accennato nella discussione etimologica, esiste una base concorrente a δουπ-, ovvero κτυπ-. Güntert²¹⁹ ritiene che si tratti di una base creatasi per contaminazione tra (γ)δουπέω e τύπτω ma sembra più probabile accogliere l’ipotesi di Tichy²²⁰ secondo cui la base κτυπ- si sarebbe creata secondariamente come forma onomatopeico-espressiva a partire dalla base -γδουπ- attestata in forme come ἐρίγδουπος e ἐγδουπέω (su cui v. *infra* s.v.).

Il termine è piuttosto attestato in Omero e dimostra un uso sostanzialmente molto simile a quello di δοῦπος. κτύπος è impiegato per indicare lo scalpito della corsa dei cavalli (*Il.* 10, 532: Νέστωρ δὲ πρῶτος κτύπον ἄϊε φώνησέν τε; *Il.* 10, 535: ἵππων μ’ ὠκυπόδων ἀμφὶ κτύπος οὔατα βάλλει; *Il.*

²¹⁹ V. Güntert 1913, p. 158.

²²⁰ V. Tichy 1983, p. 97.

17, 175: οὐ τοι ἐγὼν ἔρριγα μάχην οὐδὲ κτύπον ἵππων) o il suono generico di passi di uomini (*Il.* 19, 363-364: ὑπὸ δὲ κτύπος ὄρνυτο ποσσὶν / ἀνδρῶν) o di uomini e cani insieme (*Od.* 16, 5-6: νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεὺς / σαίνοντάς τε κύνας, περί τε κτύπος ἦλθε ποδοῖν; *Od.* 19, 444: τὸν δ' ἀνδρῶν τε κυνῶν τε περι κτύπος ἦλθε ποδοῖν). Viene inoltre usato per indicare il suono del tuono di Zeus (*Il.* 15, 379: Τρῶες δ' ὡς ἐπύθοντο Διὸς κτύπον αἰγιόχοιο) e il boato generico della battaglia (causato dal cozzare di armi, *Il.* 12, 338-339: τόσσοι γὰρ κτύπος ἦεν, ἀϋτὴ δ' οὐρανὸν ἴκε, / βαλλομένων σακέων τε καὶ ἵπποκόμων τρυφαιῶν; fragore della battaglia tra gli dei, *Il.* 20, 66: τόσσοι ἄρα κτύπος ὄρτο θεῶν ἔριδι ξυνιόντων) e infine un rumore generico non ben precisato (*Od.* 21, 237 = *Od.* 21, 383: ἦν δὲ τις ἢ στοναχῆς ἢ ἐκτύπου ἔνδον ἀκούση).

Se si fa un confronto tra gli usi di δοῦπος e κτύπος si può notare che entrambi fanno riferimento al suono di passi, con la differenza che il primo indica solo il tonfo di passi di uomini, mentre κτύπος può indicare anche quello di animali; per quanto riguarda i suoni connessi alla battaglia, entrambi indicano il frastuono di armi che si scontrano/collidono, anche se in questo contesto δοῦπος è molto più usato rispetto a κτύπος. Vi sono, infine, dei significati specifici per ciascun termine, ovvero quello di “fragore” di acque che si scontrano (δοῦπος) e di “suono del tuono di Zeus” (κτύπος). Alla luce di questi confronti, se accettiamo la tesi per cui κτύπος sorgerebbe da una forma onomatopeica distinta da δοῦπος, se ne dovrebbe avere conferma anche nei contesti d'uso; effettivamente κτύπος può indicare il suono di passi di uomini e animali, contro il suono di passi di soli uomini espresso da δοῦπος. Entrambi indicano anche il frastuono della battaglia e di armi che cozzano, ma visto che δοῦπος è molto più usato in questo contesto rispetto a κτύπος, se ne deduce che il primo si fosse specializzato nel rendere questo particolare suono sordo di armi che si scontrano. Rispetto a questo suono sordo e basso esiste il parallelo “più onomatopeico” κτύπος, che evidentemente indicava un suono che esercitava una maggiore impressione e generava la necessità di essere distinto anche linguisticamente: solo κτύπος, infatti, indica il fragore del tuono di Zeus, un suono evidentemente peculiare e connesso alla forza e potenza divine²²¹.

Rispetto a δοῦπος, κτύπος spicca per un uso larghissimo al di fuori di Omero, forse proprio in ragione della sua origine onomatopeica e quindi maggiore espressività a livello fonetico. Per quanto riguarda la lingua epica, il termine si ritrova negli *Inni* riferito esclusivamente al fragore prodotto

²²¹ Questo suono doveva essere così emblematico da rappresentare un sinonimo della parola “tuono” (di Zeus): lo si vede in *Il.* 15, 379 e in Hsch. κ 2295 (L-C): κεραυνός· ψόφος, κτύπος. βροντή e κ 4331 (L-C): *κτύπος· ψόφος. βροντή.

dalla corsa dei cavalli veloci (3, 262: *πημανέει σ' αἰεὶ κτύπος ἵππων ὠκειάων*; cfr. vv. 265, 270) e in Esiodo in riferimento al fragore di Ares (*Sc.* 98: *μηδὲν ὑποδδείσας κτύπον Ἄρεος ἀνδροφόνοιο*). In tragedia assume il significato di “fracasso” di oggetti/armi che si scontrano (v. Eschilo, *Sept.* 100: *ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον*), di “suono” di chi bussa alla porta (Eschilo, *Ch.* 652: *παῖ παῖ, θύρας ἄκουσον ἐρκείας κτύπον*), di “battito di mani” (Euripide, *Alc.* 87: *χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας*; cfr. colpo di mani che battono sul petto v. Euripide, *Suppl.* 87: *τίνων γόους ἤκουσα καὶ στέρνων κτύπον*), di “rimbombo” del tuono (Eschilo, *Pr.* 923: *βροντῆς θ' ὑπερβάλλοντα καρτερὸν κτύπον*), molto raramente di “suono di strumenti musicali” (Euripide, *Alc.* 430: *μὴ λύρας κτύπος*; cfr. *Bac.* 513: *ἢ χεῖρα δούπου τοῦδε καὶ βύρσης κτύπου*²²²; cfr. Bacchilide, fr. 4, 75 Maehler: *σαλπίγγων κτύπος* e Strabone 10, 3, 15, 1: *τῷ δ' αὐλῷ καὶ κτύπῳ κροτάλων τε καὶ κυμβάλων καὶ τυμπάνων*) e infine di “rimbombo” del mare contro il promontorio (Sofocle, *Ph.* 1455: *καὶ κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς*). In commedia il termine compare solo in Aristofane con i significati precisi di “rumore di passi” (*Eq.* 552: *χαλκοκρότων ἵππων κτύπος*; cfr. *Lys.* 1306) e di “colpo prodotto da chi bussa alla porta” (*An.* 1556: *ἀπεπελέκησαν τὰς πύλας· ἦν δ' ὁ κτύπος*). Anche nella prosa κτύπος è attestato moltissimo e in particolare nella storiografia dove è impiegato per indicare un generico fracasso di oggetti che collidono o cadono (v. ad esempio Senofonte, *Cyr.* 7, 1, 35, 2: *πολὺς δὲ κτύπος ὄπλων καὶ βελῶν παντοδαπῶν*) o di confusione generica (v. ad esempio Senofonte, *Cyr.* 7, 5, 28, 1: *ὡς δὲ κραυγὴ καὶ κτύπος ἐγίγνετο*; cfr. Arriano, *An.* τῷ κτύπῳ τῷ ἀπὸ τῶν ὀπλων; etc.).

Verbi

δουπέω: verbo denominativo da *δοῦπος* (v. *DELG* s.v. *δοῦπος*), *δουπέω* è impiegato in Omero esclusivamente all'aoristo; non si tratta di un verbo che “è nato” direttamente all'aoristo (come *βραχεῖν*) ma, in quanto verbo iterativo-intensivo in -έω, originariamente esisteva solo al presente. Sulla base di questo tema generale al presente si sono formati gli altri tempi verbali: Omero conserva questa relazione nelle forme all'aoristo (*δούπησεν*) e al perfetto (*δεδουπότος*) ma non al presente (**δουπέω*) che però è necessario presupporre²²³.

²²² Qui Euripide sembra distinguere tra il suono del battito di mani (*δοῦπος*) e quello dello sbattere dei timpani (*κτύπος*).

²²³ V. *GG* I p. 718: “Ursprünglich waren die Iterativa und Kausativa auf -άω, -έω (wie Denominativa) nur präsensisch [...], während die übrigen Tempora vom allgemeinen Verbalstamm gebildet wurden”.

In Omero il verbo compare quasi esclusivamente in una formula fissa che ricorre ben 21 volte sempre a inizio verso, δούπησεν δὲ πεσών (“Cadde in un tonfo”)²²⁴. Tra queste attestazioni ci sono un verso formulare che ricorre uguale sette volte (δούπησεν δὲ πεσών, ἀράβησε δὲ τεύχε’ ἐπ’ αὐτῷ, “Cadde in un tonfo, sopra di lui risuonò l’armatura”)²²⁵, due che sono quasi uguali (*Il.* 15, 578: δούπησεν δὲ πεσών, τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν, “Cadde in un tonfo, gli calò sugli occhi la tenebra” cfr. *Il.* 16, 325: δούπησεν δὲ πεσών, κατὰ δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν) e due che si distinguono solo per il soggetto (*Il.* 11, 449: δούπησεν δὲ πεσών· ὃ δ’ ἐπεύξατο δῖος Ὀδυσσεύς, “Cadde in un tonfo; si vantò allora Odisseo divino”, cfr. *Il.* 20, 388: δούπησεν δὲ πεσών, ὃ δ’ ἐπεύξατο δῖος Ἀχιλλεύς).

In tutte queste attestazioni, il rumore del corpo armato che cade a terra è sempre un tonfo “mortale”, poiché in tutti i casi il guerriero cade a terra morto²²⁶. Il verbo δουπέω, oltre a condividere con δοῦπος il significato di “rumore scatenato da una collisione” (tra il corpo e il terreno, in questo caso), rende un’impressione acustica particolarmente significativa, ovvero quella di un corpo diventato ormai inerte che, avvolto dalla sua armatura, cade a terra privo di vita²²⁷. L’importanza del suono di un guerriero colpito a morte che cade è data anche da una spia linguistica, ovvero il fatto che δούπησεν rappresenta il verbo principale, mentre l’azione del “cadere” è espressa tramite il participio πεσών, come a segnalare che si tratta di una specificazione, un aspetto secondario rispetto al risuonare²²⁸. In tutti questi casi il “risuonare” è delle armi assieme al corpo e il suono di questo schianto va a caratterizzare la morte stessa, tanto che nelle uniche due attestazioni in cui δουπέω non compare nella formula δούπησεν δὲ πεσών, il verbo significa da solo “morire”²²⁹. Esse sono:

²²⁴ *Il.* 4, 504; *Il.* 5, 42, 540 e 617; *Il.* 11, 449; *Il.* 13, 187, 373 e 442; *Il.* 15, 421, 524 e 578; *Il.* 16, 325, 401, 599 e 822; *Il.* 17, 50, 311 e 580; *Il.* 20, 388; *Od.* 22, 94; *Od.* 24, 525.

²²⁵ *Il.* 4, 504; *Il.* 5, 42 e 540; *Il.* 13, 187; *Il.* 17, 50 e 311; *Il.* 24, 525.

²²⁶ Anche la modalità della morte è sempre la stessa, ovvero essere infilzati/trapassati da una lancia (alla tempia: *Il.* 4, 504; al petto: *Il.* 5, 41, *Il.* 11, 449, *Il.* 13, 187 e 442, *Il.* 15, 421, 524 e 578, *Il.* 16, 401 e 599, *Od.* 22, 94; allo stomaco: *Il.* 5, 540, *Il.* 5, 617; *Il.* 13, 373, *Il.* 16, 822, *Il.* 17, 580; alla spalla: *Il.* 16, 325, *Il.* 17, 311; al collo: *Il.* 17, 50; alla testa: *Il.* 20, 388, *Od.* 24, 525).

²²⁷ V. Krapp 1964, p. 188: “Ist der akustische Eindruck eines spannungslos gewordenen, in voller Rüstung zusammensackenden und hinkrachenden Körpers so bedeutungsvoll und so charakteristisch”.

²²⁸ V. Krapp 1964, p. 189 nota 3. V. anche Napoli 2006, p. 148: “The perfect of πίπτω is attested only as participle. The form usually employed to denote the result state of the event is the participle”.

²²⁹ V. Krapp 1964 p. 188, *EDG* e *DELG* s.v. δοῦπος.

Ἰδομενεὺς δ' οὐ λῆγε μένος μέγα, ἴετο δ' αἰεὶ
ἢέ τινα Τρώων ἐρεβεννῆ νυκτὶ καλύψαι
ἢ αὐτὸς **δουπῆσαι** ἀμύνων λοιγὸν Ἀχαιοῖς.
(*Il.* 13, 424-426)

“Idomeneo non allentava il suo grande furore, ma sempre anelava
d’immergere qualche troiano nella notte buia,
oppure **cadere** egli stesso, per evitare agli Achei la rovina”.

È chiaro che in questo caso *δουπέω* non possa significare semplicemente “risuonare”, ma viene impiegato da solo come se avesse assorbito il senso dell’espressione frequentissima *δούπησεν δὲ πεσών*, “cadde - morto - in un tonfo” e quindi “mori”: al verbo principale *δούπησεν* è stato affidato il compito di trasmettere il significato espresso dall’intera espressione. Ciò avvenne probabilmente per un condizionamento inconscio esercitato dal significato portato dal verso nella sua interezza sul solo verbo principale²³⁰. Interessante notare come in italiano la traduzione preveda il verbo “cadere” come esemplificativo per “morire”; in greco invece è l’azione del “risuonare” che riassume il significato di “morire”, a riconferma che l’atto del cadere è solo una specificazione e dell’importanza di questa impressione acustica, diventata così peculiare e significativa da significare di per sé stessa “cadere morto”. La seconda attestazione in cui *δουπέω* sfugge alla formula e presenta anche una novità in termini linguistici:

Εὐρύαλος δέ οἱ οἶος ἀνίστατο ἰσόθεος φῶς
Μηκιστῆος υἱὸς Ταλαϊονίδαο ἄνακτος,
ὅς ποτε Θήβας δ’ ἦλθε **δεδουπότος** Οἰδιπόδαο
ἐς τάφον· ἔνθα δὲ πάντας ἐνίκα Καδμείωνας.
(*Il.* 23, 677-680)

“Soltanto Eurialo s’alzò, uomo simile a un dio,
figlio di Mecisteo, il sovrano figlio di Talao,
che un giorno era stato a Tebe, al funerale di Edipo
morto in battaglia: aveva allora sconfitto tutti i Cadmei”.

Anche in questo caso il significato di *δεδουπότος* non è fraintendibile: viene specificato che si tratta del funerale di Edipo *δεδουπότος*, che per forza significa “morto”; questo significato

²³⁰ V. Leumann 1950, p. 217: “Das Entscheidende ist die vom Hörer global vollzogene Apperzeption der Aussage der besser die Deutung des vernommenen Wortlautes im Hinblick auf die als Ganzes erfaßte Situation des Heldenodes”.

secondario era tuttavia già ben noto nell'antichità come conferma la spiegazione di Esichio in merito: δεδουπότος· τεθνηκός· πεπτωκός (Hsch. δ 408 L–C) e anche lo scolio: δεδουπότος (Ψ 679) ἀντὶ τοῦ τεθνηκός²³¹. Questo è un caso particolare anche perché presenta l'unica attestazione di δουπέω al participio perfetto, forma verbale che rappresenta un'innovazione²³²: la forma che ci si aspetta di un participio perfetto da δουπέω al genitivo sarebbe δεδουπηκός (metricamente impossibile). La forma omerica δεδουπότος presuppone un perfetto δέδουπα: la pressione analogica ha portato δουπέω ad allinearsi ai paradigmi di verbi come ῥιγέω e γηθέω (aor. ῥίγησε, γήθησε; perf. ἔρριγα, γέγηθα)²³³. Meister, invece, considerando δεδουπότος un “archaistische Kunstprodukte”²³⁴, giustifica la forma di questo participio come un allineamento ai paradigmi di θνήσκω e ἴστημι i cui participi epici sono infatti τεθνεώς-τεθνεώτος e ἔσταός-ἔσταότος.

Esiste infine un'ultima attestazione di δουπέω che si discosta dalle altre: ἐπὶ δ' ἐγδούπησαν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη / τιμῶσαι βασιλῆα πολυχρύσοιο Μυκίηνης (*Il.* 11, 45-46: “Era ed Atena allora tuonarono, / per fare onore al sovrano di Micene ricca d'oro”). In questo caso δουπέω, oltre a non rientrare nell'espressione formulare tradizionale, presenta innanzitutto la forma -γδ- e si discosta anche dal punto di vista del significato: ἐγδούπησαν rappresenta il corrispondente aoristo denominativo di *γδοῦπος, che non è attestato se non in composti come ἐρίγδουπος (su cui v. *infra* s.v.). Mentre lo scolio spiega questa anomalia in termini di pura convenienza metrica²³⁵, Tichy²³⁶, invece, sostiene che la variante -γδουπο-/-γδούπησαν si sia formata come variante onomatopeica di δουπο-/δούπησ-, probabilmente influenzata dalla somiglianza fonetica e a livello di significato con κτυπέω, che di solito è il “tuonare” di Zeus²³⁷. Questa ipotesi spiega anche il motivo per cui solamente in questo caso δουπέω abbia un significato piuttosto distante dal “risuonare” detto di un corpo che cade morto: sicuramente continua a condividere con la radice δουπ- il valore acustico di “suono”, ma per allineamento fonetico-semanticamente con *κτυπ-, ha generato una variante *γδουπ- che si è “specializzata” nell'indicare il suono del tuono di Zeus.

²³¹ *Schol.* (A) *Il.* 13, 426a, 4 (Erbse).

²³² V. *DELG* e *EDG* s.v.

²³³ V. Leumann 1950, p. 218.

²³⁴ Meister 1921, p. 125.

²³⁵ V. *Schol.* (A) *Il.* 11, 45a, 2 (Erbse): ἐπὶ δ' ἐγδούπησαν: ὅτι διὰ τὸ μέτρον παράκειται τὸ γ. τὸν δὲ „δοῦπον“. οὐκ ἂν εἴποι γδοῦπον.

²³⁶ V. Tichy 1983, p. 97.

²³⁷ Cfr. anche *IlCom.* III p. 223: “ἐπὶ...ἐγδούπησαν: only here of thunder (which must be meant). Thunder, elsewhere the prerogative of Zeus and expressed by κτυπεῖν”.

Al di fuori di Omero δουπέω compare soprattutto nella poesia epica tarda. Al di là di qualche rara apparizione nella tragedia (è attestato solo sporadicamente in Eschilo e in Euripide con il significato di “battito di mani”, v. ad es. Eur. *Alc.* 104: δουπεῖ χεῖρ γυναικῶν), nella storiografia (attestato solo in Senofonte per indicare il risuonare degli scudi, v. *An.* 1, 8, 18, 5: καὶ ταῖς ἀσπίσι πρὸς τὰ δόρατα ἐδούπησαν φόβον ποιοῦντες τοῖς ἵπποις), δουπέω è impiegato moltissimo negli autori post-epici. Oltre ad Apollonio Rodio, che lo impiega sia al participio perfetto nel senso di “morto” (1, 1304: ἄθλων γὰρ Πελῖαιο δεδοπότης) sia al presente nel senso di “risuonare” detto di uno strumento di bronzo (2, 1055-1056: ἀλλ’ ὄγε χαλκείην πλαταγὴν ἐνὶ χερσὶ τινάσσων / δούπει ἐπὶ σκοπιῆς περιμήκεος), il verbo sopravvive soprattutto in Quinto Smirneo e Nonno di Panopoli. Il primo rimane fedele al significato e usi omerici, usando il verbo solo al participio perfetto δεδοπῶς nel significato di “morto” (1, 768: Θερσίταιο δεδοπότης, cfr. 2, 12 e 255 etc.). Anche Nonno di Panopoli rimane fedele al significato originario, usando δουπέω solo al perfetto e all’aoristo e dando a δεδοπῶς il significato di “morto”, anche se la morte non è causata solamente dall’essere colpiti e cadere a terra (morto sbranato dai cani, *D.* 7, 363: τὸν μὲν ἑοῖς σκυλάκεσσι δεδοπότη; colpito da un’arma, *D.* 11, 236: δεδοπότης ὀξεί κέντρῳ; etc.). C’è un verso in cui δεδοπῶς viene impiegato per esprimere una “caduta”: *D.* 39, 4: Φαέθοντα δεδοπότη (“La caduta di Fetonte”); infine, l’unica attestazione all’aoristo indica il rimbombare dei timpani (*D.* 43, τύπανα δουπήσειεν).

ἐνδουπέω: questo rappresenta l’unico composto di δουπέω ed è attestato solo nell’*Odissea*:

ἦκα δ’ ἐγὼ καθύπερθε πόδας καὶ χεῖρε φέρεσθαι,
 μέσσω δ’ ἐνδούπησα παρέξ περιμήκεα δοῦρα,
 ἔζόμενος δ’ ἐπὶ τοῖσι διήρεσα χερσὶν ἐμῆσι.
 (*Od.* 12, 442-443)

“Da sopra lasciavi andare i piedi e le mani,
 e **caddi con un gran tonfo** nel mezzo, accanto ai lunghi legni,
 e su di essi seduto mi diedi a remare con le mie braccia”.

Anche in questo caso δουπέω è usato come sinonimo di πίπτω: viene infatti tradotto con “cadere” fin dai tempi degli antichi commentatori (v. Hsch. ε 2821 L–C: ἐνδούπησα· ἐνέπεσα), ma è innegabile che continui a comprendere la sfumatura di significato originaria legata alla sfera

acustica. Il fatto che venga usato per intendere il “cadere con un tonfo” presuppone che l’uso frequentissimo nell’*Iliade* del verbo accanto a πίπτω nella formula δούπησεν δὲ πεσών abbia determinato una proiezione del significato di “cadere” del participio (πεσών) sul verbo principale “risuonare” (δούπησεν), cosicché il verbo δουπέω da solo riesce a significare “emettere un tonfo cadendo” oppure direttamente “morire” (“ovvero emettere un tonfo in una caduta mortale”), come si è visto *supra*.

L’ultima attestazione si trova sempre nell’*Odissea*:

τὴν μὲν ἔπειτα γυναῖκα βάλ’ Ἄρτεμις ἰοχέαιρα,
ἄντλῳ δ’ ἐνδούπησε πεσοῦσ’ ὡς εἰναλίη κήξ.
(*Od.* 15, 478-479)

“Allora Artemide mattatrice colpì la donna: con un sordo rumore nella sentina **piombò** giù come una folaga marina”.

Si può dire che questo verso sia un diretto continuatore di δούπησεν δὲ πεσών che effettivamente non compare nell’*Odissea* se non in questa forma (in cui si trova ἐνδουπέω al posto di δουπέω) e il participio perfetto di πίπτω declinato al femminile.

Questo composto non è attestato altrove al di fuori di Omero, ad eccezione di scoli e commentari allo stesso.

κτυπέω: proprio come δουπέω si è creato a partire da δοῦπος, anche κτυπέω è un denominativo da κτύπος²³⁸ e in Omero sembra essersi specializzato per indicare il “tuonare” di Zeus (si ricordi che κτύπος è infatti impiegato anche come sinonimo di “tuono” - di Zeus). Nella maggioranza delle attestazioni, infatti, κτυπέω ha proprio questo significato, sia che si tratti di un tuono scagliato per incutere timore (*Il.* 7, 479: σμερδαλέα κτυπέων· τοὺς δὲ γλωρὸν δέος ἦρει; cfr. *Il.* 8, 75), per manifestare un buon presagio (*Il.* 8, 170-171: τρις δ’ ἄρ’ ἀπ’ Ἰδαίων ὀρέων κτύπε μητίετα Ζεὺς / σῆμα τιθεῖς Τρώεσσι μάχης ἑτεραλκέα νίκη; cfr. *Il.* 17, 595), per esprimere la propria approvazione ad una preghiera (*Il.* 15, 377: ὡς ἔφατ’ εὐχόμενος, μέγα δ’ ἔκτυπε μητίετα Ζεὺς) o infine per segnalare l’arrivo di un prodigio (*Od.* 21, 413: ἐτράπετο. Ζεὺς δὲ μεγάλ’ ἔκτυπε σήματα φαίνων).

²³⁸ V. DELG, EDG, GEW e LfgE s.v.

Vi sono in realtà due passi che fanno eccezione:

ὑψι δ' ἀναθρώσκων πέτεται, **κτυπέει** δέ θ' ὑπ' αὐτοῦ

ῥλη

(*Il.* 13, 140-141)

“Vola dall’alto a balzi [detto di un masso], e sotto di esso la **selva rimbomba**”.

αὐτίκ' ἄρα **δρῦς** ὑψικόμους ταναήκει χαλκῷ

τάμνον ἐπειγόμενοι· τὰ δὲ μεγάλα **κτυπέουσαι**

πίπτον

(*Il.* 23, 118-120)

“Presero subito col bronzo affilato a tagliare in fretta le **querce** fronzute; queste **con grande fragore** cadevano a terra”.

Sebbene per motivi diversi, si tratta in entrambi i casi di alberi che, cadendo, scatenano un grande fragore: nel primo passo è tutta la selva che rimbomba del rotolare del grande masso che corre giù dalla montagna, ma presumibilmente anche dello schiantarsi di alberi che da esso vengono travolti, mentre nel secondo viene fatta esplicita menzione di alberi che, dopo essere stati abbattuti, cadono a terra generando un grande fragore. Visto che nella maggioranza dei casi κτυπέω indica il tuonare di Zeus, rimane dunque da spiegare il senso di queste due eccezioni: si può innanzitutto notare che entrambe sono accomunate dal soggetto (alberi) e dalla dinamica che scatena il fragore, ovvero il rimbombo del rotolare di un masso o la loro caduta. Quest’ultima è inoltre perfettamente coerente con quella implicata da δουπέω che, come si è visto, indica sempre il tonfo della caduta di un eroe ferito a morte; è probabile che κτυπέω, per quanto specializzatosi nell’indicare il tuonare di Zeus, condivide con δουπέω l’idea di qualcosa che “risuona” perché si schianta o cade (anche il tuono figurativamente procede dall’alto del cielo verso la terra). Nella necessità di rendere questo rumore specifico riferito agli alberi, da una parte δουπέω non era disponibile in quanto impiegato esclusivamente nella formula fissa in riferimento alla caduta di un eroe morto (la prova che questo verbo si fosse a tal punto specializzato nel rendere questo suono la si ricava dal participio δεδουπότος che significa “morto”, ma che racchiude in sé il significato di “cadde morto *in un tonfo*”; v. *supra* s.v. δουπέω). Dall’altra κτυπέω, per quanto impiegato altrove esclusivamente per indicare il tuonare di Zeus, non si trova cristallizzato in una formula fissa, ma sembra essere più suscettibile ad una certa mobilità e libertà di utilizzo (i significati di κτύπος sono, infatti, molto

diversificati). κτυπέω rimaneva il verbo più adatto rispetto a δουπέω ad indicare il tonfo di *qualcosa* (e non *qualcuno*) che cade e che nella caduta genera un fragore.

Il verbo è molto attestato nel resto della letteratura: oltre a una sola attestazione negli *Inni* nel significato di “fare rumore calpestando il suolo” (4, 149: οὐ γὰρ κτύπεν ὧς περ ἐπ’ οὔδει) e in Esiodo in riferimento naturalmente al tuonare di Zeus (*Sc.* 383: μέγα δ’ ἔκτυπε μητίετα Ζεύς), κτυπέω è impiegato moltissimo in tragedia. Sofocle lo impiega per indicare il risuonare delle rocce (*Tr.* 787: ἀμφὶ δ’ ἐκτύπουν πέτραι) e il tuonare di Zeus (*OC.* 1456: ἔκτυπεν αἰθήρ, ὧ Ζεῦ; cfr. v. 1606: κτύπησε μὲν Ζεὺς χθόνιος). Per quanto riguarda la commedia è significativo l’uso che ne fa Aristofane, che lo impiega per riferirsi al baccano prodotto da chi bussa alla porta (*Ach.* 1072: τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ;), da chi calpesta il suolo (*Ec.* 545: κτυποῦσα τοῖν ποδοῖν; cfr. *Pl.* 758-759: ἐκτυπεῖτο δὲ / ἐμβὰς γερόντων εὐρύθμοις προβήμασιν) ed è infine largamente usato nella poesia epica tarda. Apollonio Rodio lo usa con l’inaspettato significato di “digrignare/risuonare” di mascelle e guance (2, 82-83: ὧς τοῖσι παρήϊά τ’ ἀμφοτέρωθεν / καὶ γένυες κτύπεον, βρυχή δ’ ὑπετέλλετ’ ὀδόντων) e di “risuonare” dell’aria di pianti (2, 1257: ἔκτυπε δ’ αἰθήρ; cfr. *Soph. OC.* 1456). Quinto Smirneo lo impiega per riferirsi al risuonare del fulmine di Zeus (1, 677: σμερδαλέω ἀτάλαντος ἀεὶ κτυπέοντι κεραυνῶ), al rimbombare di nubi o tempeste (2, 223: εὗτ’ ἀλίαστον ἐπὶ νέφεα κτυπέωσι), al risuonare della terra che viene calpestate (8, 246-247: ὑπὸ δ’ αἶα μέγ’ ἔκτυπε θεσπεσίοισιν / ἵππων ἀμφὶ πόδεσσι) e di armi che cozzano (9, 135: ὑπ’ ἔγχε<σ>ι δ’ ἀσπίδες ἀνδρῶν / θεινόμεναι κτυπέεσκον <ἀ>άσπετον). Nonno di Panopoli infine gli affida i significati di risuonare del tuono di Zeus (*D.* 2, 231: σὺ δὲ κτυπέοντι κεραυνῶ), di una costiera (*D.* 2, 397: ἔκτυπε δ’ ἀκτὴ), di boschi (*D.* 2, 402: Ἀσσυρίου Λιβάνοιο θυώδεες ἔκτυπον αὐλαί) e di rocce che risuonano calpestate (*D.* 37, 28: ἡμιόνων στοιχηδὸν ὀρίδρομος ἔκτυπεν ὀπλή). È attestato inoltre anche un uso causativo del verbo, nel senso di “far risuonare/battere”: si possono menzionare Esiodo (*Sc.* 61: χθόνα δ’ ἔκτυπον ὠκέες ἵπποι), ma anche Plutarco (*Caes.* 33, 5, 2: Φαώνιος δ’ αὐτὸν ἐκέλευε τῷ ποδὶ κτυπεῖν τὴν γῆν), Luciano (45, 10, 15-16: καὶ αὐλητῆς μὲν ἐν τῷ μέσῳ κάθηται ἐπαυλῶν καὶ κτυπῶν τῷ ποδί) e Oppiano (*Cynegetica* 4, 247: τύμπανα δ’ ἐκτύπεον καὶ κύμβαλα χερσὶ κρόταινον).

Aggettivi

ἐρίδουπος/ἐρίγδουπος: i due aggettivi composti (per ἐρι- v. *supra* s.v. ἐριβρεμέτης) sono entrambi presenti in Omero e significano “molto rumoroso”. Come si è accennato prima, la variante con -γδουπ- rappresenta una formazione onomatopeica parallela a -δουπ- che si è specializzata per indicare il fragore del tuono di Zeus. Questo viene confermato, come si è visto, dal significato di *γδουπέω rispetto a δουπέω e anche dall’uso di ἐρίγδουπος rispetto a ἐρίδουπος: il primo è un epiteto tipico di Zeus ed è solitamente compreso in una formula del tipo *Ζεὺς ἐρίγδουπος (“Zeus tonante”) declinata in diversi modi: Διὸς ἐριγδούποιο (*Il.* 5, 672), ἐρίγδουπος πόσις Ἥρης (“Lo sposo tonante di Era”; *Il.* 7, 411; *Il.* 10, 329; *Il.* 16, 88; *Il.* 15, 112; e 180)²³⁹ e Ζηνὸς ἐριγδούποιο (*Il.* 15, 293). Al di là del fatto che si possa in considerare un epiteto perfettamente calzante per Zeus, se consideriamo il contesto in cui il dio viene invocato con questo appellativo ci accorgiamo che in nessuno dei casi vi è un riferimento concreto al tuono, ma “the function of the formula is thus purely ornamental”²⁴⁰. C’è anche da considerare che ἐρίγδουπος rappresenta uno di quegli epiteti acustici “permanenti” di Zeus (assieme a ἐριβρεμέτης e τερπικεράυνος) che esprimono la sua maestà e il suo dominio a prescindere dal contesto in cui vengono impiegati. Solo un verso sembra fare eccezione, ovvero *Il.* 5, 672: in questo caso infatti Odisseo sta riflettendo se spingersi ad uccidere Sarpedonte, figlio di Zeus “tonante”. Si può interpretare l’invocazione di Zeus ἐρίγδουπος come un modo per evidenziare il coraggio di Odisseo che prende in considerazione l’idea di uccidere il figlio di un dio così potente (potenza esemplificata dal solo epiteto) e anche il contrasto tra la sua supremazia e la debolezza del figlio Sarpedonte, che invece è una possibile vittima²⁴¹. Vi è, infine, un’unica attestazione in cui ἐρίγδουπος non viene usato in riferimento a Zeus, ma come epiteto per i piedi dei cavalli: ὑπὸ δέ σφισιν ὄρωτο κονίη / ἐκ πεδίου, τὴν ὄρωσαν ἐρίγδουποι πόδες ἵππων (*Il.* 11, 151-152: “Sotto di loro s’alzava la polvere / dalla pianura, sollevata dai piedi sonanti dei cavalli”). Tichy²⁴² spiega la scelta di ἐρίγδουπος al posto di ἐρίδουπος (che viene impiegato per qualificare la rumorosità di tutti gli altri soggetti escluso Zeus) come una preferenza per ragioni

²³⁹ In merito a questa formula si può notare che viene impiegata in contesti in cui si esprime un desiderio, si invoca Zeus a testimone o si fa una preghiera (v. Parry 1971, pp. 77-78 e 181-182; *BK IX* p. 54 v. 88: “Stets in dir Reden mit Zusammenhang mit Eiden (7, 411, 10, 329), Gebeten (*Od.* 8, 465, 15, 112/180) oder anderen Formen göttlicher Unterstützung (*Il.* 13, 154 un hier)”).

²⁴⁰ Kaimio 1977, p. 68.

²⁴¹ V. Krapp 1964, p. 211.

²⁴² V. Tichy 1983, p. 97.

metriche e Kaimio²⁴³ commenta la scelta dell'epiteto (non altrove usato in riferimento ai cavalli, nemmeno nella forma ἐρίδουπος) sostenendo che vi sia l'intenzione di sottolineare l'effetto acustico del trotto dei cavalli in contrasto con l'immagine visiva della polvere che si agita nell'aria.

Per quanto riguarda ἐρίδουπος, l'aggettivo viene impiegato con il significato di "sonante" in riferimento alla scogliera (*Il.* 20, 50: ἄλλοτ' ἐπ' ἀκτάων ἐριδούπων μακρὸν αὖτει), all'atrio (*Il.* 24, 323: ἐκ δ' ἔλασε προθύροιο καὶ αἰθούσης ἐριδούπου; cfr. *Od.* 3, 399 e 493; *Od.* 7, 345; *Od.* 15, 146 e 191; *Od.* 20, 176 e 189)²⁴⁴ e ai fiumi (*Od.* 10, 515: πέτρῃ τε ζύνεσις τε δύο ποταμῶν ἐριδούπων). Anche se la qualificazione della scogliera come "sonante" possa non sembrare del tutto atipica (gli scogli "risuonano" del fragore delle onde che vi si infrangono), in realtà rappresenta un *unicum* in Omero: la scelta dell'aggettivo "may suggest the effect of echo, or emphasize the loudness of Athene's shout as surpassing the roar of the breakers"²⁴⁵. L'accostamento più frequente (e anche formulare) è quello con αἰθούση: i versi che presentano la forma καὶ αἰθούσης ἐριδούπου evocano effettivamente un contesto acustico che giustifichi la scelta di questo aggettivo. In *Il.* 24, 323 la presenza del carretto trainato dai muli può aver causato una qualche sorta di rumore poi echeggiato nel portico: si tratta della scena tipica della partenza in cui si vuole sottolineare l'elemento della fretta e dell'agitazione generale. In particolare, si tratta della scena dei preparativi della partenza di Priamo per il campo degli Achei, con lo scopo di chiedere ad Achille la restituzione del corpo del figlio; in questo contesto enfatizzare il frastuono generale è significativo come per amplificare la fretta e anche l'inquietudine legate al particolare stato d'animo del re di Troia²⁴⁶.

Mentre per *Od.* 3, 399 (ma anche per *Od.* 7, 345) il "risuonare" dell'atrio può essere spiegato in quanto "esposto al rumore della gente che passava, e di quanto accadeva fuori"²⁴⁷, in *Od.* 3, 493 l'atrio può risuonare per i cavalli che vengono aggiogati e poi frustati (cfr. *Od.* 15, 146 e 191)²⁴⁸. Quelli invece che hanno ὑπ' αἰθούση ἐριδούπω non hanno alcun legame con l'elemento acustico; la spiegazione è che si possa trattare di una formula che oramai si era consolidata e che alla pari di

²⁴³ V. Kaimio 1977, p. 69.

²⁴⁴ καὶ αἰθούσης ἐριδούπου: *Il.* 24, 323; *Od.* 3, 493; *Od.* 15, 146 e 191. ὑπ' αἰθούση ἐριδούπω: *Od.* 3, 399; *Od.* 7, 345; *Od.* 20, 176 e 189.

²⁴⁵ Kaimio 1977, p. 69.

²⁴⁶ V. Usener 1990, p. 157: "Nur in dieser ganz individuellen Situation paßt die αἰθουσα ἐρίδουπος genau zur Eile des Priamos".

²⁴⁷ *OdCom.* I p. 310, nota al v. 399.

²⁴⁸ Su *Od.* 15, 146 v. *OdCom.* IV p. 247, nota al v. 146: "Ogni tentativo di conciliare il contenuto di questo verso con ciò che sappiamo dei palazzi micenei sarebbe inutile. [...] A giudicare dalla descrizione omerica dei palazzi il verso sembra contenere un *hysteron proteron*".

*Ζεὺς ἐρίγδουπος veniva impiegata a prescindere dalla sua coerenza con il contesto²⁴⁹. Richardson invece ipotizza che ἐρίδουπος venga usato anche dove non vi è alcun riferimento ai suoni grazie alla sua “echoing capacity”²⁵⁰. L’ultimo utilizzo è quello in riferimento ai fiumi: come per l’atrio si tratta dell’unico verso in cui al fiume venga associato questo aggettivo. Anche in questo caso il contesto non suggerisce alcun effetto acustico, ma secondo Kaimio “the poet has in mind a real acustic effect”²⁵¹.

Oltre a scoli, commentari e centoni su Omero ἐρίδουπος si ritrova esclusivamente in un frammento di Empedocle in riferimento alla voce (fr. 3, 6 v. 1 D–K: ἀκοὴν ἐρίδουπον ὑπὲρ τρανώματα γλώσσης) e in Quinto Smirneo per riferirsi alle nubi “tonanti” (1, 39: αἰθέρος ἀμφιραγέντος ὑπὸ νεφῶν ἐριδούπων) e ai fiumi “risonanti” (14, 653: κατ’ ἀκτάων ἐριδούπων).

Rispetto a ἐρίδουπος, la forma espressiva ἐρίγδουπος è molto più attestata, proprio come κτύπος e κτυπέω dimostrano un impiego di gran lunga superiore rispetto a δοῦπος e δουπέω; ciò sembra effettivamente confermare che la maggior espressività fonetica delle forme ἐρίγδουπος, κτύπος e κτυπέω fu una caratteristica che garantì loro grande fortuna al di fuori di Omero. Tornando a ἐρίγδουπος, l’aggettivo si riconferma epiteto tipico di Zeus anche negli *Inni* (12, 3: Ζηνὸς ἐριγδούποιο), in Esiodo (*Th.* 41: Ζηνὸς ἐριγδούποιο) ma anche in Luciano (55, 29, 5: Ζηνὸς ἐριγδούπου) e in Quinto Smirneo (10, 301: αἶ ῥα καὶ αὐταὶ Ζηνὸς ἐριγδούποιο θύγατρεις; etc.). Viene tuttavia impiegato anche in riferimento allo strepito prodotto dalle Naiadi in Pindaro (fr. *Dithyrambi* II 12 Maehler: ἐν δὲ Ναϊδῶν ἐρίγδουποι στοναχαί), al mare in Oppiano (*Haliutica* 1, 75: καὶ ναετῆρες ἐριγδούποιο θαλάσσης) e Quinto Smirneo (3, 766: καὶ τότε ἐριγδούποιο λιπῶν ἄλως ὄβριμον οἶδμα), ai fiumi in Quinto Smirneo (2, 221: ὡς δ’ ὅτ’ ἐρίγδουποι ποταμοὶ μεγάλα στενάχωσιν) e ai tamburi di pelle che vengono percossi in Nonno di Panopoli (*D.* 18, 105: καὶ κύκλος ἐριγδούποιο βοείης).

²⁴⁹ V. *OdCom.* IV p. 247, nota al v. 146: “La presenza di un genitivo in -ου non scioglibile (accanto ad un genitivo parallelo in -οιο) prova che il verso deve essere una creazione post-micenea (καὶ αἰθούσης ἐριδούπου da un più antico ὑπ’ αἰθούση ἐριδούπω?)”.

²⁵⁰ *IICom.* VI p. 307.

²⁵¹ Kaimio 1977, p. 69.

ἐπ-/ὀπ-, (σ)επ-

Etimologia

Anche in questo caso, prima di discutere della radice di derivazione, bisogna prendere in considerazione direttamente i termini attestati in Omero e soggetti di questa analisi, ἐνοπή e ὄψ. Mentre per quanto riguarda ὄψ è unanimemente confermato che si tratti di un termine derivante dalla radice indoeuropea **wek^w-/wok^w-*, “parlare” (da cui anche ἔπος)²⁵², ἐνοπή è invece un termine che desta molte più perplessità, e vi sono due ipotesi che cercano di spiegare in modo diverso l’etimologia del termine. Secondo la prima tesi²⁵³ ἐνοπή deriverebbe dalla radice **wek^w-/wok^w-*; si può infatti ricostruire uno stadio iniziale *ἐν-φοπ-ή che ben dimostra la derivazione dal grado forte **wok^w-*, in quanto l’occlusiva labiale sorda π è l’esito regolarmente atteso della labiovelare sorda indoeuropea **k^w-* seguita da vocale grave [a]/[o] (**k^w-* + [a]/[o] > [p] + [a]/[o]); in questo caso dunque **in-wok^w-eh₂* > ἐν-*wok^w-ā* > *ἐν-φοπ-ή)²⁵⁴. La presenza di ἐν- viene spiegata come un preverbo riscontrabile anche in altre lingue, come il latino *in-voco* che sarebbe una formazione parallela a *ἐν-φοπ, con esito regolare in latino di **k^w* > [k], per cui **in-wok^w-o* > *in-voco*. Ciò tuttavia non riesce a spiegare il motivo per cui non esista una formazione verbale in greco parallela al latino *invoco*: l’unica compatibile etimologicamente sarebbe ἐν(v)έπω, che tuttavia non può derivare da *ἐν-*wek^w-ω*²⁵⁵ (che sarebbe la ricostruzione ipotetica corrispondente a **in-wok^w-o*), ma da *ἐν-*sek^w-ω*, che a sua volta si rifà alla radice **sek^w-/sok^w-*; è proprio quest’altra radice a rappresentare la seconda ipotesi di derivazione di ἐνοπή²⁵⁶.

Questa, rigettata da Chantraine (*DELG* s.v.), ma considerata più attendibile da un punto di vista formale dall’*EDG* (s.v.) e da Schwyzler²⁵⁷, sostiene che ἐνοπή derivi dalla radice indoeuropea **sek^w-/sok^w-*, “dire”²⁵⁸, da cui sicuramente deriva il verbo greco ἐν(v)έπω: questa derivazione è evidente, ad esempio, nelle forme all’aoristo con grado zero come ἔσπετε (< *ἐν-σπ-ετε). Ciò troverebbe conferma nel latino *insece*, perfetto parallelo dell’imperativo greco ἔννεπε; in questo

²⁵² V. *DELG*, *GEW IEW* s.v. È interessante sottolineare che i più antichi esiti di questa radice avessero originariamente una connotazione magico-religiosa, come ad esempio il sanscrito *vāc*, la Voce divina (v. Fournier 1946, pp. 3-5, 227-228). In greco i termini derivanti da **wek^w-/wok^w-* hanno perso questa connotazione particolare, anche se un relitto di questa valenza si può rintracciare nel termine Ὀσσα, la voce di Zeus in Omero (v. *Od.* 11, 315).

²⁵³ V. *DELG*, *GEW* e *IEW* s.v.

²⁵⁴ Il suffisso nominazionale femminile -ή è da considerarsi come < **ā* indoeuropea.

²⁵⁵ ἐν(v)έπω non deriva da *ἐν-*wek^w-ω*: lo confermano le forme all’aoristo al grado zero come ἔσπετε e ἐνισπεῖν (-σπ- < **sk^w-*).

²⁵⁶ Cfr. anche *LIV* p. 526.

²⁵⁷ V. *GG I* p. 460.

²⁵⁸ V. *IEW* p. 897.

caso tuttavia, se il latino *insece* è il regolare esito di **in-sek^w-e*, rimane da spiegare il gruppo -vv- greco a fronte di un originario -vσ- (**ἐν-sek^w-ε* > **ἐν-σεπ-ε*): Chantraine²⁵⁹ ritiene che possa trattarsi di un particolare trattamento eolico del gruppo -vσ-. Si potrebbe ipotizzare una trafilata derivativa di questo tipo: **ἐν-sok^w-ή* > **ἐν-σοπ-ή* > *ἐνοπή*; vi sono tuttavia delle evidenze che invalidano anche questa seconda ipotesi, ovvero il fatto che *ἐν(v)έπω* è una forma arcaica “par l’absence de formes nominales, l’absence de formes simples et de composés avec d’autres préverbes que ἐν-”²⁶⁰. Queste caratteristiche che fanno di *ἐν(v)έπω* un verbo così isolato ed arcaico, rendono anche poco probabile un legame con *ἐνοπή*, viste anche le difficoltà a spiegare il passaggio -vσ- > -vv-. Al di là dell’effettiva impossibilità di sostenere un’ipotesi sicura, è indubitabile il significato generale di “parlare”.

Sostantivi

ἐνοπή: in Omero il termine ha un significato ambiguo che va da quello di “urla/frastuono di voci/grida”²⁶¹ di battaglia o di armi a quello di “suono di strumenti musicali/musica”. Il termine sarà soggetto della nostra analisi poiché alcuni tra i significati rientrano nella categoria dei suoni non umani.

Molto spesso, infatti, *ἐνοπή* indica in generale il “frastuono della battaglia” (generato da urla umane e dal clangore delle armi). “Lottare” e “urlare” stanno fianco a fianco nell’*Iliade*, come in una endiadi e sono due azioni comprese l’una nell’altra (la battaglia, almeno, presuppone delle grida): questo legame viene espresso anche dall’accostamento dei due termini, come in *Il.* 12, 35: *τότε δ’ ἀμφὶ μάχῃ ἐνοπή τε δεδήει* (“Ma quel giorno battaglia e strepito ardeva”) e *Il.* 16, 246: *αὐτὰρ ἐπεὶ κ’ ἀπὸ ναῦφι μάχην ἐνοπήν τε δίηται* (“Ma quand’abbia respinto via dalle navi la battaglia e lo strepito”). In questi due versi, grazie proprio all’accostamento con *μάχῃ*, è facile leggere in *ἐνοπή* il frastuono generale compreso nella battaglia, naturalmente sia di uomini che di armi. Consideriamo poi *Il.* 16, 781-782: *ἐκ μὲν Κεβριόνην βελέων ἦρωα ἔρυσσαν / Τρώων ἐξ ἐνοπήσ* (“Trascinarono il prode Cebrione fuori dal raggio dei colpi / e dal gridio dei Troiani”): in questo caso le grida dei Troiani non sono solo delle grida di disperazione, ma comprendono anche i

²⁵⁹ V. *GHI* p. 100 e *DELG* s.v. *ἐν(v)έπω*.

²⁶⁰ *DELG* p. 350.

²⁶¹ Limitatamente alle voci umane v. *Il.* 3, 2; *Il.* 24, 160; *Od.* 10, 147.

tentativi fisici messi in atto per impedire la sottrazione del cadavere dell'eroe²⁶². Proprio a questa scena in cui i Troiani urlando tentano di riprendersi il cadavere di Cebrione fa riferimento anche *Il.* 17, 712-714: ἡμεῖς δ' αὐτοὶ περ φραζόμεθα μῆτιν ἀρίστην, / ἡμὲν ὅπως τὸν νεκρὸν ἐρύσσομεν, ἡδὲ καὶ αὐτοὶ / Τρώων ἐξ ἐνοπῆς θάνατον καὶ κῆρα φύγωμεν (“Su, dunque, pensiamo da noi al piano migliore, / sia per salvare il cadavere, sia per sfuggire noi stessi / al destino e alla morte, lontano dall'urlo dei Teucriti”). Sempre restando sul legame tra μάχη e ἐνοπή, mentre Janko²⁶³ ritiene che si tratti di due sinonimi per indicare l'idea generale della battaglia, Krapp²⁶⁴, invece, sottolinea la netta separazione di significato tra i due termini evidenziando l'importanza del valore acustico di ἐνοπή che non viene mai usato come sinonimo generico di battaglia, ma mantiene la sua precisa connotazione acustica.

L'ultima attestazione si discosta completamente dal significato di tutte le altre; si tratta di *Il.* 10, 13: αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπὴν ὄμαδόν τ' ἀνθρώπων (“Il suono dei flauti e delle zampogne, il vocio dei soldati”). Per quanto riguarda gli strumenti musicali, e nello specifico il flauto e la zampogna, Omero impiega proprio il termine ἐνοπή oppure βοή (su cui v. *supra* s.v.; per un confronto tra le espressioni di suono di strumenti musicali v. *infra* s.v. ἰάχῳ).

Il termine, oltre ad essere presente naturalmente anche negli *Inni*, in cui richiama fortemente l'uso omerico (si veda l'espressione *θεσπεσίη ἐνοπή che si trova in *Inni* 3, 360 e 4, 422 e anche συρίγγων ἐνοπὴν in 4, 512, cfr. *Il.* 10, 13), viene molto impiegato anche in tragedia, in particolar modo da Euripide. Egli lo usa in modo molto diversificato, dimostrando un certo distanziamento dal significato originario che lo legava al contesto bellico: viene impiegato per indicare gli oracoli di Apollo (*El.* 1302: Φοίβου τ' ἄσοφοι γλώσσης ἐνοπαί), le voci degli animali della notte²⁶⁵ (*IT.* 1276: ἐπὶ δ' ἔσεισεν κόμαν παῦσαι νυχίους ἐνοπάς), le grida dei festeggiamenti in onore dei Dioniso (*Bac.* 159: ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε) e infine anche il suono della cetra - uso vicino a *Il.* 10, 13 (*Ion* 882: κιθάρας ἐνοπάν).

²⁶² V. Krapp 1964, p. 54: “Es ist gleichsam zu hören, wie sehr die Troer sich dem Verlust der Leiche durch Schreien widersetzen und den Raub zu verhindern suchen”.

²⁶³ V. *IlCom* IV p. 351, nota ai vv. 242-8: “μάχην ἐνοπὴν τε is part of a synonymic system for ‘battle’”.

²⁶⁴ V. Krapp 1964, pp. 53-54: “Aus keiner einzigen Stelle indes ist eindeutig zu erschließen, daß ἀπὸ τῆς beispieelsweise oder ἐνοπὴ ihre ursprüngliche akustische Bedeutung gänzlich abgestreift haben und nur mehr ‘Kampf’, ‘Schlacht’ bedeuten”.

²⁶⁵ Per l'uso con i versi di animali cfr. anche Nic. *Th.* 171: εἰς ἐνοπὴν ταύρων τε βαρυφθόγγων τε λεόντων; Luc. 69, 193: κλύε σῶν ἱερῶν μερόπων ἐνοπάς.

Successivamente, ἔνοπι᾽ continua ad essere impiegato nella poesia epica post-omerica: Apollonio Rodio gli attribuisce il significato di “suono di canto” (1, 27: ἀοιδάων ἔνοπι᾽; cfr. “voce soave” 4, 147: ἠδέει᾽ ἔνοπι᾽) oppure “voce umana” (v. 4, 581: ἀνδρομέῃ ἔνοπι᾽ etc.). Quinto Smirneo lo impiega due volte in una sorta di formula fissa che compare a inizio verso con il significato di “strepito della battaglia” (5, 269: δηίου ἐξ ἔνοπι᾽ς e 7, 247: δήιον εἰς ἔνοπι᾽ν) e “grido di paura” (12, 178: σμερδαλέῃ δ' ἔνοπι᾽ μέχρῖς οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε). Nonno di Panopoli, infine, lo utilizza in gran parte come sinonimo di battaglia (*D.* 1, 226: εἰς ἔνοπι᾽ν σελάγιζον etc.), ma anche per indicare la musica (“suono di zampogna”, *D.* 2, 180: συρίγγων ἔνοπι᾽ς) e il grido di guerra (*D.* 2, 245: εἰς ἔνοπι᾽ν πολύπηχυς ἐπεβρυχᾶτο Τυφωεὺς).

ὄψ: il termine rappresenta un *nomen actionis*, ossia un nome-radice creatosi a partire dal grado forte della radice (**wokw-*). Questa caratteristica, la sua bassa frequenza d'uso nella letteratura arcaica e la sua scomparsa successivamente ad Omero, fanno pensare ad un termine probabilmente molto antico²⁶⁶ che deve essere caduto ben presto in disuso. Ciò è confermato, oltre alle attestazioni al di fuori di Omero che confermano che era percepito come un termine arcaico e relegato sostanzialmente alla poesia epica (v. *infra*), anche dai commenti degli scolasti ed eruditi antichi che lo spiegano sostanzialmente come sinonimo di φωνή²⁶⁷. La percezione dell'equivalenza tra i due termini (ὄψ e φωνή) indica la perdita di complessità e specificità che invece ὄψ possiede in Omero.

In Omero il termine è impiegato prevalentemente per indicare la voce delle Muse²⁶⁸, di divinità in generale²⁶⁹ e di uomini²⁷⁰. Vi sono però due passi in cui ὄψ viene impiegato in riferimento ad animali, rispettivamente alla voce delle cicale e degli agnelli:

ἄλλ' ἀγορηταὶ
 ἐσθλοὶ, **τεττίγεσσιν** ἐοικότες οἳ τε καθ' ὕλην
 δενδρέω ἐφεζόμενοι **ὄπα** λειριόεσσαν ἰεῖσι·
 (*Il.* 3, 150-152)

²⁶⁶ V. Chantraine 1979, p. 5: “Le système des noms-racines à suffixe zéro apparaît en grec comme une survivance en voie de disparition”.

²⁶⁷ V. ad es. Hsch. ε 3942 (L–C): ἐξ ὀπός· ἐκ τῆς φωνῆς; Hsch. ο 538 (L–C): ὀλίγη ὀπί· βραχεῖα φωνῆ. Cfr. *Schol.* (T) *Il.* 2, 182b, 1 (Erbse): ὄπα φωνησάσης; φωνῆν εἰπούσης; *Schol.* (D) *Il.* 1, 604, 9 (Erbse): ὀπί. φωνῆ.

²⁶⁸ V. *Il.* 1, 604; *Od.* 24, 60.

²⁶⁹ V. *Il.* 2, 182; *Il.* 7, 53; *Il.* 10, 512; *Il.* 20, 380; *Od.* 24, 535.

²⁷⁰ V. *Il.* 3, 221; *Il.* 11, 137; *Il.* 14, 150; *Il.* 16, 76; *Il.* 18, 222; *Il.* 21, 98; *Il.* 22, 451; *Od.* 5, 61; *Od.* 10, 221; *Od.* 11, 421; *Od.* 12, 52, 160, 185, 187 e 192; *Od.* 14, 492; *Od.* 20, 92

“ma parlatori
valenti, simili alle **cicale**, che nella selva,
ferme sull’albero, mandano fuori la **voce** armoniosa”.

Τρῶες δ’ , ὡς τ’ ὄϊες πολυπάμονος ἀνδρὸς ἐν αὐλῇ
μυρίαί ἐστήκασιν ἀμελγόμεναι γάλα λευκὸν
ἄζηχῆς μεμακυῖαι ἀκούουσαι **ὄψα ἀρνῶν**,
ὡς Τρώων ἀλαλητὸς ἀνὰ στρατὸν εὐρὺν ὀρώρει·
οὐ γὰρ πάντων ἦεν ὁμὸς θρόος οὐδ’ ἴα γῆρυς,
ἀλλὰ γλῶσσα μέμικτο, πολύκλητοι δ’ ἔσαν ἄνδρες.
(*Il.* 4, 433-438)

“Invece i Troiani, come le pecore nella stalla d’un ricco
s’accalcano a migliaia, a farsi mungere latte bianchissimo,
e belano senza posa, perché sentono il **vagito degli agnelli**,
così dei Troiani l’urlo di guerra per il vasto campo s’alzava;
né di tutti era uguale il grido, né una sola la voce,
ma si mischiava la lingua, erano genti di molti paesi”.

Il primo passo era già stato menzionato nella prima parte dell’introduzione (v. *supra* § 1.1) per presentare i problemi insiti nella definizione dei tratti distintivi del lessico del suono in greco, e si era discusso in particolar modo sul senso dell’espressione “voce di giglio”. Ora, tuttavia, bisogna cercare di spiegare per quale motivo venga scelto il termine ὄψ per indicare la voce delle cicale, visto che si tratta di un termine impiegato tendenzialmente per indicare la voce umana o divina. Una risposta può provenire dal confronto con il secondo passo citato: in entrambi i passi vi è un paragone tra uomini ed animali. Nel primo l’eccezionale abilità oratoria dei vecchi oratori viene spiegata proprio attraverso il paragone con la voce delle cicale, che viene definita “di giglio” nel senso di “delicata, dolce, suadente”²⁷¹. Nel secondo i Troiani vengono paragonati a delle pecore che belano (μεμακυῖαι; su questo passo v. anche *infra* s.v. μηκάομαι) nel desiderio di sentire la voce dei loro agnelli. È chiaro che ὄψ non possa denotare né isolatamente la voce umana/articolata, né nello specifico quella di queste due categorie di animali; ma non è un caso che ὄψ venga impiegata in riferimento alla voce di animali proprio quando vi è un paragone tra voce umana e animale.

La ὄψ si qualifica dunque come un tipo di voce che non si distingue per il suo essere articolata o meno (ovvero il suo essere linguaggio umano o meno), ma per la particolare capacità espressiva di veicolare una certa sensazione a chi la ascolta. Nel primo caso la voce degli oratori è paragonabile

²⁷¹ L’aggettivo combina il duplice aspetto della delicatezza visiva del giglio e quello tattile della sua morbidezza e piacevolezza al tatto, qualità che sinesteticamente vengono proiettate sull’elemento acustico della voce delle cicale (per i commenti del passo v. Irwin 1974, 205-2013 e Stanford 1969).

alla ὄψ delle cicale poiché entrambi i suoni riescono a trasmettere una percezione acustica particolarmente piacevole e chiara; nel secondo caso il gridare dei Troiani è paragonato alla ὄψ degli agnelli poiché entrambi evocano con la voce il particolare sentimento di paura e terrore. Oltre all'arcaicità linguistica che traspare dalla *facies* morfologica del termine, ὄψ possiede anche una certa arcaicità di significato: “ὄψ sarebbe una sorta di arcaico progenitore di tutte le denominazioni greche della voce, e come tale anteriore alla successiva distinzione “voce/voce articolata”. ὄψ rappresenta cioè la voce significativa, come capacità di agire sull'ascoltatore trasmettendogli le emozioni e il pensiero. [...]. Una simile rappresentazione è solidale con l'intuizione che della voce e dei processi linguistici può possedere un popolo senza scrittura”²⁷².

La capacità effettiva della ὄψ di esercitare una qualche influenza o inviare un determinato tipo di messaggio è rappresentata da un'espressione molto comune che Omero usa per esprimere il significato di “emettere/produrre la ὄψ”, ovvero ὄπα ἰέναι²⁷³, adoperata in *Il.* 3, 152 in merito alle cicale. Il verbo ἵημι è naturalmente molto frequente in Omero ed ha il significato primario di “scagliare, lanciare”, detto in particolare di armi da lancio²⁷⁴; già dalla scelta di usare ἵημι per esprimere il senso complessivo di “emettere un suono” si può intuire che alla base ci fosse la visualizzazione della ὄψ come qualcosa che si potesse concretamente “lanciare” e che potesse arrivare a colpire metaforicamente l'uditore, riuscendo quindi a mettere in atto la capacità di agire direttamente sull'ascoltatore. Ma questa particolare capacità concreta è confermata anche dall'organo deputato alla produzione della ὄψ, che deve quindi essere capace di imprimere una tale forza. L'organo in questione risiede all'interno del petto, come apertamente dichiarato in *Il.* 14, 150-152:

τόσσην ἐκ στήθεσφιν ὄπα κρείων ἐνοσίχθων
ἤκεν· Ἀχαιοῖσιν δὲ μέγα σθένος ἔμβαλ' ἐκάστω
καρδίῃ, ἄληκτον πολεμίζειν ἠδὲ μάχεσθαι.

“Tanta **voce** tirò **fuori dal petto** il potente
scuotitore della terra; una gran forza infuse in petto agli Achei,
a ciascuno i cuor suo, di far senza posa guerra e battaglia”.

²⁷² V. Laspia 1996, p. 80.

²⁷³ Altrove anche in *Il.* 3, 221: ἀλλ' ὅτε δὴ ὄπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἶη; *Il.* 14, 150-151: τόσσην ἐκ στήθεσφιν ὄπα κρείων ἐνοσίχθων / ἤκεν; *Od.* 12, 192: ὡς φάσαν ἰεῖσαι ὄπα κάλλιμον. Cfr. anche *Inni* 18, 18: αἱ δ' ἀμβροσίην ὄπ' ἰεῖσαι; Hes. *Th.* 830: παντοίην ὄπ' ἰεῖσαι ἀθέσφατον.

²⁷⁴ Per una disamina di tutti i significati di ἵημι in Omero v. Ebeling 1963, v. I pp. 586-587.

Sebbene si tratti di un passo che non pertiene a questo studio, visto che ὄψ sta indicare la voce di una divinità, è tuttavia molto importante poiché illustra il meccanismo alla base dell'azione della ὄψ. Essa proviene dall'interno del petto (ἐκ στήθεσφιν), dove sono collocati cuore (κῆρ, καρδία e ἦτορ; per l'analisi dei singoli termini v. *infra* s.v. στένω e ὑλακτέω) e l'organo che corrisponde al pericardio, i φρένες. Come brillantemente osservato da Laspia²⁷⁵, è probabile che l'organo di produzione sia proprio il cuore (καρδία) piuttosto che i φρένες, poiché è proprio al cuore che la voce giunge: l'organo che la produce è quindi lo stesso su cui essa ha un effettivo potere di azione. Questa conclusione è in linea con le caratteristiche che definiscono la καρδία: essa indica principalmente il cuore concepito nella sua materialità di organo, mentre l'ἦτορ rappresenta il cuore in quanto sede delle emozioni. Per quanto non si possa delineare una precisa distinzione di funzioni tra καρδία e ἦτορ (come si vedrà, infatti, in alcuni passi καρδία è trattato come organo vitale e sede delle emozioni simultaneamente; v. *infra* s.v. στένω e ὑλακτέω), sembra ragionevole attribuire la capacità concreta di ὄπα ἰέναι ad un organo vivo e sensibile (καρδία), piuttosto che alla sede concettuale delle sue funzioni (ἦτορ).

Oltre agli *Inni*²⁷⁶ e ad Esiodo²⁷⁷, dove ὄψ mantiene il significato originario, il termine tende man mano a scomparire dall'uso e ad essere percepito come arcaico. Ma già a partire dalla lirica arcaica il termine sembra aver perso la complessità di significati che aveva in Omero: esso compare sporadicamente in Alcmane nel significato di “voce di volatile” (fr. 39, subfr. 1 v. 3 *PMG*: κακκαβίδων ὄπα συνθέμενος) e Teognide in riferimento al suono dei flauti (*El.* 1, 532: ἀλλῶν φθεγγομένων ἡμερόεσσαν ὄπα), mentre viene usato più frequentemente da Pindaro molto probabilmente come epicismo (v. ad esempio *P.* 10. 6: ἀγαγεῖν ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα; *N.* 3, 66: ὀπι νέων ἐπιχώριον χάσμα κελαδέων etc.). Anche in tragedia è raro e viene impiegato soprattutto da Euripide che lo impiega nei significati connotativi di “voce solenne” (v. ad es. *Hip.* 602: οἶων λόγων ἄρρητον εἰσήκουσ' ὄπα) o “imperiosa” (*Hec.* 555: [οἱ δ', ὡς τάχιστ' ἤκουσαν ὑστάτην ὄπα), “verso di uccelli” di cui si intende interpretare il significato (*Ion* 1204-1205: ἔσεισε κάβάκχευσεν, ἐκ δ' ἔκλαγξ' ὄπα / ἀξύνετον αἰάζουσ'), “voce di un indovino” (*Or.* 1669: ἀλαστόρων δόξαιμι σὴν κλύειν ὄπα) etc. Per quanto riguarda la commedia, il termine

²⁷⁵ V. Laspia 1996, pp. 88-89.

²⁷⁶ V. *Inni* 2, 67: τῆς ἀδινῆν ὄπ' ἄκουσα δι' αἰθέρος ἀτρυγέτιο; 3, 189: Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπι καλῆ; 27, 18: ἐξάρχουσα χοροῦς: αἱ δ' ἀμβροσίην ὄπ' ἰεῖσαι.

²⁷⁷ In Esiodo ὄψ è usata solo in riferimento a voci di divinità, v. *Th.* 41: Ζητὸς ἐριγδοῦποιο θεῶν ὀπι λειριόεσση; *Th.* 68: ἀγαλλόμεναι ὀπι καλῆ (voce delle Cariti) e *Th.* 830: παντοίην ὄπ' ἰεῖσαι ἀθέσφατον (voci di Tifeo).

compare solo in Aristofane che lo usa principalmente per parodiare l'epica (v. ad es. *Pax* 400: ἴθ', ἀντιβολῶ σ', ἐλέησον αὐτῶν τὴν ὄπα; cfr. 805: πικροτάτην ὄπα γηρύσαντος ἤκουσ'). Oltre a qualche apparizione in Apollonio Rodio che lo impiega come puro epicismo (v. ad esempio 4, 72: ὁ δὲ ζὺν ἐοῖσι κασιγνήτοις ὄπα κούρης; cfr. 4, 914: Σειρήνων λυγυρῆ ὀπι θυμὸν ἰανθείς), il termine rimane isolato come relitto arcaico e assume il significato generico di “voce”, perdendo la profondità e la complessità del significato omerico.

ἐρευγ-/ἐρυγ-

Etimologia

Come sostenuto da *DELG*, *EDG*, e *GEW* (s.v. ἐρεύγομαι) la radice greca ἐρευγ-/ἐρυγ- ha prodotto il verbo ἐρεύγομαι, che ha due significati fondamentali: “vomitare/sputare” oppure “ruggire/urlare”, detto esclusivamente del mare in Omero. Sull’origine del verbo gli studiosi si dividono: da una parte si tende considerare ἐρεύγομαι nel senso di “vomitare” e ἐρεύγομαι nel senso di “ruggire” come due verbi omonimi indipendenti, come se derivassero da due radici diverse. In quest’ottica ἐρεύγομαι, nel primo significato “vomitare/sputare”, farebbe parte di un gruppo di verbi espressivi presenti anche in altre lingue (cfr. latino *e-rugo*) derivati da una radice indoeuropea **h₂reug-* di cui però non è possibile stabilire con certezza se significasse effettivamente *solo* “vomitare”²⁷⁸. Per quanto riguarda ἐρεύγομαι nel senso di “ruggire”, non è possibile ipotizzare una radice indoeuropea alternativa, il che non dà sufficiente sostegno a questa prima ipotesi.

In realtà bisogna notare che i due significati di “vomitare/sputare” e “ruggire/urlare” non sono sempre stati trattati separatamente, come dimostrato da alcune espressioni come ἡμέρα τῆ ἡμέρα ἐρεύγεται ῥῆμα (*Sept.* 18, 3) ed ἐρεύζομαι κεκρυμμένα (*Ev. Mat.* 13, 35, 3) dove “sputare” viene impiegato espressivamente per intendere “gridare/chiamare”²⁷⁹. È possibile pensare che ἐρεύγομαι con i due significati (che non necessariamente si devono escludere l’un altro, ma per i quali si può pensare ad un’idea comune di “movimento dentro-fuori”, come si vedrà *infra* s.v. ἐρεύγομαι) possa essere il risultato di un unico elemento radicale onomatopeico²⁸⁰.

Verbi

ἐρεύγομαι: in Omero ἐρεύγομαι è attestato in entrambi i significati di “vomitare/sputare” e “ruggire/urlare”. Per comodità, si prenderanno in considerazione i passi relativi rispettivamente per il primo e il secondo significato, come se fossero due verbi distinti. Per quanto riguarda il primo significato, in Omero il verbo è attestato al presente, imperfetto e aoristo, sia nella forma attiva che media. Si veda ad esempio *Il.* 16, 162: ἐρευγόμενοι φόνον αἵματος (“Rigurgitando un fiotto di

²⁷⁸ V. *EDG* s.v. e *IEW* p. 871; cfr. anche *LIV* p. 509.

²⁷⁹ V. *EDG* e *GEW* s.v.

²⁸⁰ V. *DELG* p. 368: “Tut se passe comme si ἐρεύγομαι, dans les deux emplois de 1 et de 2 et avec des dérivations diverses, était issu d’un élément radical exprimant un bruit rauque et reposant en dernière analyse sur l’imitation expressive d’un son”; cfr. anche *GEW* p. 555: “Letzen Endes beziehen sich sowohl 1. wie 2. ἐρεύγομαι und ihre außengriechischen Verwandten als Schallwörter auf die Lautgebung”.

sangue [detto di lupi]”); in questo caso il significato è abbastanza chiaro e non fraintendibile. A proposito del senso di questo dettaglio macabro, bisogna ricordare che ci troviamo nel mezzo di una similitudine in cui i Mirmidoni, incitati alle armi da Achille, si preparano alla battaglia e vengono paragonati a dei lupi feroci e assetati di sangue (v. *Il.* 16, 156-163). L'intento è quello di enfatizzare il lato bestiale e animalesco degli Achei che, affamati come lupi, si preparano a combattere.

La seconda attestazione è riferita ad un eroe morente:

αὐτὰρ ὁ θυμὸν αἴσθε καὶ ἤρυγεν, ὡς ὅτε ταῦρος
 ἤρυγεν ἑλκόμενος Ἐλικώνιον ἀμφὶ ἄνακτα
 κούρων ἑλκόντων· γάνυται δέ τε τοῖς ἐνοσίχθων·
 ὧς ἄρα τὸν γ' ἐρυγόντα λίπ' ὅστ' ἄρα θυμὸς ἀγήνωρ·
 (*Il.* 20, 403-406)

“Esalò il respiro e **mugolò**, come quando **muggia**
 un **toro** trascinato all'altare del dio Eliconio,
 mentre i ragazzi lo tirano; e lo scuotitore della terra ne gode
 così mugolava, e lasciò il suo corpo l'animo ardito”.

In questo caso (ἤρυγεν ai vv. 403 e 404) il verbo compare all'aoristo: sembra che, usato a questo tempo verbale, ἐρεύγομαι sia “stabilizzato” ad indicare solamente il ruggito²⁸¹, e lo confermano anche gli scolii e i commentatori antichi che, se solitamente sotto la voce ἐρεύγομαι presentano varie definizioni (che vanno appunto dal “vomitare” al “ruggire”)²⁸² invece concordano sul significato all'aoristo spiegandolo appunto con “ruggire”²⁸³. In questo caso in realtà ἤρυγεν è impiegato due volte a poca distanza l'una dall'altra: nel primo caso il verbo assume un significato molto simile a βεβρυχώς (su cui v. *supra* s.v. βρυχάομαι). Come per βεβρυχώς, anche ἤρυγεν, riferito ad un uomo in punto di morte, esprime il rantolo e il grido di dolore che precede la morte²⁸⁴; si può notare che anche in questo caso l'eroe in punto di morte viene paragonato ad un toro ed al suo mugghiare (cfr. ad es. *Il.* 16, 487-489 su cui v. *supra* s.v. βρυχάομαι). L'ultima attestazione in questo primo

²⁸¹ V. *EDG* pp. 454-455: “The sense of ‘roaring’ seems certain in the aorist ἤρυγεν”.

²⁸² V. Hsch. ε 5751 (L-C): ἐρεύγετο· ἐβρύχετο· ἔβρυεν; Hsch. ε 5752 (L-C): ἐρευγομένη· βράττουσα; *Schol. Od.* 5, 403a (Pontani): ἐρευγόμενον· μετὰ ἤχου ἀποβάλλον, ἐκβρασσόμενον.

²⁸³ V. *Schol.* (bT) *Il.* 20, 404b (Erbse): σύνηθεσ δὲ τοῖς αὐτόσε καθ' ἕκαστον ἔτος †ἐγκυκλειῖν† τὰς θυσίας τῷ θεῷ, σημεῖα λαμβάνουσιν ἀπὸ τῆς τῶν ταύρων ἐρυγῆς· βοώντων γὰρ τῶν ταύρων δοκοῦσιν εὐμενῆ τε εἶναι τὸν θεὸν καὶ τὴν θυσίαν ἀσπάζεσθαι. Cfr anche Hsch. η 848 (L-C): ἤρυγεν· ἐμυκάτο.

²⁸⁴ V. Krapp 1964, pp. 50-51: “βρυχάομαι und ἐρεύγομαι sind selten in der Ilias, sie charakterisieren den elementaren Schmerzensschrei im Tod”; p. 98: “Die Verben βρυχάομαι und ἐρεύγομαι, sonst nicht von stimmlichen Äußerungen der Menschen gebraucht, erscheinen hier an einigen Stellen zur Charakterisierung dieser elementaren Schrei”.

significato si trova nell'*Odissea*: φάρυγος δ' ἐξέσσυτο οἶνος / ψωμοί τ' ἀνδρόμεοι· ὁ δ' ἐρεύγετο οἰνοβαρείων (*Od.* 9, 373-374: “E dalla gola sprizzò fuori vino / e frammenti di carne umana: vomitava ubriaco”). Si tratta della raccapricciante scena in cui Polifemo, dopo aver divorato alcuni compagni di Odisseo, si addormenta ubriaco vomitandone i resti; è importante sottolineare che l'unico altro luogo in cui ἐρεύγομαι viene usato precisamente nel senso di “vomitare” è *Il.* 16, 162, dove il soggetto sono dei lupi. Questo è significativo perché pone sullo stesso piano le due scene, implicitamente mettendo a paragone la bestialità della scena dei lupi nell'*Iliade* con la mostruosità del ciclope, quasi a sottolinearne la natura non-umana²⁸⁵.

Le altre attestazioni riguardano il secondo significato, ovvero il “muggiare” riferito al mare:

ἀμφὶ δέ τ' ἄκραι
ἡϊόνες βοόωσιν ἐρευγομένης ἄλδος ἔξω,
(*Il.* 17, 264-265)

“Intorno

le sponde scoscese riecheggiano all'**urlo esterno del mare**”.

ρόχθει γὰρ μέγα κῦμα ποτὶ ξερὸν ἠπείροιο
δεινὸν ἐρευγόμενον, εἴλυτο δὲ πάνθ' ἄλδος ἄχνη·
(*Od.* 5, 402-403)

“Rumoreggiava la grande **onda** di contro alla terraferma asciutta, terribile **muggiando**: ogni cosa avvolgeva la spuma del mare”.

κύματος ἐξαναδύς, τά τ' ἐρεύγεται ἠπειρόνδε
(*Od.* 5, 438)

“Riemerso dall'onda, una di quelle che **muggiano** verso la costa”.

Si tratta di una delle molte espressioni adoperate per esprimere il muggiare/risuonare delle onde: sono già state analizzate quelle che si servono di βρέμω e βρυχάομαι (v. *supra* s.v.) e significati connessi. Per quanto riguarda ἐρεύγομαι, si può pensare che la scelta di questo verbo rispecchi l'intenzione di sottolineare l'idea dello sgorgare/rigettare, senza avere necessariamente una connotazione acustica²⁸⁶; in questo senso il verbo, anche se rappresenta una categoria a sé se riferito al mare, sembra essere più aderente al significato di “vomitare” se si pensa alla dinamica

²⁸⁵ Sulla questione si veda anche l'urlo “bestiale” di Polifemo (v. *infra* s.v. ἠπύω).

²⁸⁶ V. Kaimio 1977, p. 86: “The end of the verse 265 thus brings a further, independent detail, which may be acoustic or not; I would prefer the sense ‘belch out, disgorge’ of ἐρεύγομαι [...], here ‘as the water is sprinkled out (to sea)’, taking into account that on the basis of the order of the expressions stated above, it need not to refer to the cause of the ‘shouting’ of the banks, nor be acoustic detail at all”.

dell'azione di per sé (un liquido che viene espulso con una certa intensità), anche se non si può escludere anche una compresenza dei due significati dinamico e acustico (come ad esempio si è già visto per βύκτης, su cui v. *supra* s.v.). Tutte queste attestazioni, al di là dei significati specifici e contestuali, condividono l'idea di un suono (tendenzialmente percepito come sgradevole) prodotto da un movimento che si muove da dentro a fuori, sia che si tratti di “vomitare”, che di “rantolare” - visualizzato come l'esalazione d'ultimo respiro, o infine di “sgorgare”.

προσερεύγομαι: questo è l'unico composto di ἐρεύγομαι e presenta un'unica attestazione in *Il.* 15, 621: κύματά τε τροφόντα, τά τε προσερεύγεται αὐτήν (“Le ondate rigonfie, che gli muggiano contro”). In questo caso lo scolio specifica che si tratta precisamente di un epiteto acustico poiché lo spiega così: προσερεύγεται. μετὰ ἤχου φέρεται²⁸⁷. In realtà è possibile leggere in προσερεύγομαι anche la connotazione prettamente dinamica sostenuta da Kaimio: questo verso fa parte di una similitudine in cui la tenace resistenza degli Achei contro i Troiani viene paragonata alla compattezza di uno scoglio che “si staglia sul mare spumoso, / e resiste alle raffiche rapinose dei venti che fischiano” (*Il.* 15, 619-620). In un contesto del genere sembra naturale percepire in προσερεύγομαι l'idea delle onde che “si schiantano contro” lo scoglio, piuttosto che “gli muggino contro”; una sfumatura di significato non può escludere completamente l'altra, quindi si può generalmente pensare ad un'impressione nel suo complesso acustico-visiva che prende le mosse da un'idea di movimento espulsivo unita ad un rumore sgradevole/forte.

Il verbo doveva essere di uso molto comune: compare infatti già in Pindaro nel significato specifico di “eruttare” detto dell'Etna (*P.* 1, 21: τᾶς ἐρεύγονται μὲν ἀπλάτου πυρὸς ἀγνόταται / ἐκ μυχῶν παραί) e naturalmente in Ippocrate nel significato di “ruttare” (v. ad esempio *Morb.* 2, 69: νοῦσος ἐρυγματώδης· ὀδύνη λάζεται ὀξέη, καὶ πονέει ἰσχυρῶς, καὶ ῥιπτάζει αὐτὸς ἑωυτὸν, καὶ βοᾷ, καὶ ἐρεύγεται θαμνὰ)²⁸⁸. Lo si ritrova anche Teocrito in un'unica attestazione nel significato già metaforico di “espellere il fiato/la voce” (13, 58: τρις μὲν Ὕλαν ἄσεν, ὅσον βαθὺς ἦρυγε λαιμός); questo significato metaforico sarà precursore del significato di “ruggire come un leone” che è tuttavia attestato solo in epoca molto tarda²⁸⁹.

²⁸⁷ *Schol.* (D) *Il.* 15, 621, 3 (Erbse).

²⁸⁸ ἐρυγματώδης a partire da Ippocrate diventa termine specifico della medicina; verrà infatti poi impiegato esclusivamente da Galeno (*Vocum Hippocratis glossarium* 19, 100, 12: ἐρυγματώδης· ἡ ἐρυγμῶν ἀπεργαστικὴ νόσος, ἡ πνευματοῦσα).

²⁸⁹ La prima attestazione dell'espressione ὡς λέων ἐρεύζεται è in *Sept.* 11, 10, 2.

Per il resto, in Apollonio Rodio è usato per lo più al presente e con il significato di “scorrere” (impetuosamente), detto di fiumi che si scagliano contro ciò cui vanno incontro (2, 366-367: ἀκτῆ ἐπὶ προβλήτι ῥοαὶ Ἄλυος ποταμοῖο / δεινὸν ἐρεύγονται; 4, 955: περὶ δὲ σφιν ἐρευγόμενον ζέεν ὕδωρ). Nonno di Panopoli, invece, lo usa molto di più ed esclusivamente al presente indicativo (raramente all'imperfetto), preferibilmente al participio nella forma media, e mai all'aoristo. Per quanto riguarda i significati, nelle *Dionisiache* ἐρεύγομαι ha quasi sempre il valore intransitivo di “scorrere/sgorgare/schizzare fuori” (non necessariamente detto di liquidi), ma anche transitivo di “far sgorgare” (v. *D.* 1, 149-150: ὑπωροφίων δὲ κεραινῶν καπνὸν ἐρευγομένων (“I fulmini sprigionavano un fumo” etc.). Questo sembra non valere per l'imperfetto, dove assume il valore transitivo di “rigettare/far sgorgare”: ἡδυπότου δὲ / οἰνάδος ἡρεύγοντο ῥοὰς εὐώδεες ὄχθαι (*D.* 15, 23-24: “Le rive / fragranti rigettavano ondate di vino dolce a sorbirsi”; cfr. *D.* 17, 318: Λυδὸν ἐρευγομένη μανιώδεος ὄγκον ἀπειλῆς, “*Vomitando* - metaforico - il cumulo delle folli minacce lidie”).

Aggettivi

ἐρύγμηλος: questo aggettivo compare una sola volta in Omero ed è associato ad un toro nel significato di “muggiante”. La trafilata derivativa è oscura e dibattuta anche per quanto riguarda questo aggettivo: *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v. ἐρεύγομαι 2) sostengono che si tratti di un aggettivo denominale da un sostantivo solo ipotizzato *ἐρυγμή, come deducibile anche dalla glossa di Esichio: ἐρυγμαίνουσα· ἡ βοῦς. καὶ ὁ ταῦρος ἐρυγμαίνων. ἀπὸ τῆς ἐρυγμῆς (Hsch. ε 6071 L–C). L'altra ipotesi è quella di un deverbale da *ἐρυγμέω, anche perché si vede in ἐρύγμηλος (come molti altri termini greci in -ηλο-) un evidente derivato da un verbo in -έω²⁹⁰. La questione è tuttavia destinata a rimanere irrisolta in quanto il termine era variamente interpretato già dai commentatori antichi, che danno definizioni contrastanti e molto diverse di altri termini connessi a ἐρεύγομαι. Si veda ad esempio *Etymologicum magnum* 379, 27 (Gaisford): ἐρυγμήλη δὲ, ἐπίθετον ῥαφανίου, ἴσως ἀπὸ τῆς ἐρυγῆς, “epithet of the radish, perhaps called after the belch. H. mentions also

²⁹⁰ V. Chantraine 1979, p. 241: “Le suffixe en -lo- a servi à fournir des adjectives dérivés de verbes [...]. Au point de départ nous saisissons quelques dérivés verbaux qui nous ramènent au vieux système indo-européen de participes. Les cas le plus clairs sont ceux de dérivés de verbes en -έω ou en -άω”.

ἐρυγμαίνουσα· ἢ βοῦς ('ruminator?' [...]) καὶ ὁ ταῦρος ἐρυγμαίνων. ἀπὸ τῆς ἐρυγμαῖς 'also the bull, after ἐ. and [ἐρυγήτωρ] φωνὴ καὶ βοή τις"²⁹¹.

Nell'*Iliade* il passo che presenta ἐρύγμηλος è il seguente:

σμερδαλέω δὲ λέοντε δὺ' ἐν πρώτῃσι βόεσσι
ταῦρον ἐρύγμηλον ἐχέτην· ὃ δὲ μακρὰ μεμυκῶς
ἔλκετο· τὸν δὲ κύνες μετεκίαθον ἠδ' αἰζηοί.
(*Il.* 18, 579-581)

“Due leoni terribili tra i primi buoi
ghermirono un **toro muggiante**: tra lunghi muggiti
era trascinato via; venivano dietro cani e pastori”.

In Omero le reazioni emotive degli animali sono generalmente pacate e lievi; solo il dolore estremo e il terrore causano delle emozioni forti che possono scatenare, come in questo caso, un violento ruggito. È proprio il dolore estremo unito al terrore per l'imminente morte a causare il ruggito del toro, sbranato da due leoni²⁹². Se si analizza bene il verso si può anche notare che il termine in italiano è generalmente reso con “muggito” in realtà presenta in greco due varianti linguistiche: ἐρύγμηλος come aggettivo per qualificare lo stato del toro “muggiante” e μεμυκῶς al participio perfetto di μυκάομαι. Più che cercare una reale differenza di significato tra ἐρεῦγομαι e μυκάομαι (che sono sostanzialmente sinonimi se usati per intendere il “muggire”)²⁹³ è significativo considerare le forme linguistiche in cui i due verbi sono declinati. Alla pari di tipologia di verso espresso, da una parte il participio perfetto μεμυκῶς definisce il particolare stato dell'*azione* del muggire, per cui possono valere le considerazioni fatte riguardo a βεβρυχῶς (azione iterativa/ abituale/pulsionale, v. *supra* s.v. βρυχάομαι). Dall'altra l'aggettivo ἐρύγμηλος porta un valore particolare in quanto aggettivo in -λο-: sembra che questo suffisso servisse a creare derivati da radici verbali “constituant une catégorie particulière de participes qui pouvaient servir non seulement d'épithètes, mais aussi d'attributs”²⁹⁴. Sebbene sia formalmente un aggettivo, ἐρύγμηλος in realtà porta con sé anche la forza del participio: indirettamente, oltre a qualificare in un modo specifico il soggetto cui è riferito (“muggiante”), lo descrive anche colto nell'*atto* di muggire. Si

²⁹¹ *EDG* p. 455.

²⁹² V. Krapp 1964, p. 154.

²⁹³ V. Krapp 1964, p. 153: “Die spezifische Lautäußerung der Stiere und Rinder ist das muhende Brüllen; ἐρίμυκος ‘laut brüllend’, eine Ableitung von dem onomatopoetischen μυκάομαι, ist ihr ‘stehendes Beiwort’. In der Ilias erscheint es allerdings nur an zwei Stellen: Y 497 und Ψ 775, das sinngleiche ἐρύγμηλος sogar nur einmail Σ 580”.

²⁹⁴ Chantraine 1979, p. 237.

può fare anche un'ultima considerazione: per quanto ἐρεύγομαι e μυκάομαι possano effettivamente sembrare dei sinonimi se usati nel senso di “muggiare”, si può intravedere una differenza nel contesto d'impiego. È possibile pensare, infatti, al verbo μυκάομαι come termine “tecnico” per indicare il “muggire”, mentre a ἐρεύγομαι come verbo che eccezionalmente si presta a questo significato, ma solo in condizioni in cui l'atto del muggire non sia naturale ma causato da una specifica condizione di terrore (come infatti è il caso di *Il.* 18, 579-581).

L'aggettivo rimane infine un relitto epico confinato ad Omero e presente solo in commentatori antichi al testo omerico.

ήπ-

Etimologia

Secondo *EDG*, *GEW* (s.v. ήπύω) e *IEW* (s.v. *ἡπα-) la radice greca ήπ- deriverebbe da una radice indoeuropea *wap-, “gridare/lamentarsi” che trova dei corrispettivi in altre lingue come il gotico *wopjan*, “gridare” e anche il latino *vapulo*, “essere picchiati” (probabilmente significato secondario da un originario “urlare - dal dolore” > “urlare dal dolore per le percosse” > “essere picchiati”). Mentre la radice originaria presentava un *waw* che si è conservato nelle altre lingue, nel verbo greco corrispondente ήπύω, invece, non ce n’è traccia: *GEW* e *IEW* ipotizzano che la sua scomparsa sia da spiegarsi come dissimilazione dalla labiale π.

Verbi

ήπύω: in Omero il termine verbo è impiegato per esprimere l’azione di “chiamare ad alta voce”, ma anche quella di “gridare” detto del vento e di “suonare” della lira. *DELG*, *EDG* e *GEW*, (s.v.) e Fraenkel²⁹⁵ sono concordi nel ritenere che si tratti di un verbo denominale da un ipotetico *ήπυς, “grido a voce alta”.

La prima attestazione è in *Il.* 14, 398-399: οὐτ’ ἄνεμος τόσσόν γε περὶ δρυσὶν ὑψικόμοισι / ήπύει, ὅς τε μάλιστα μέγα βρέμεται χαλεπαίνων (“Non urla così tra le querce lussureggianti il vento, / che più d’ogni altro elemento strepita nella sua furia”). Si è già visto il senso di βρέμεται in rapporto al vento (v. *supra* s.v. βρέμω), ovvero quello di uno strepito/fischio del vento che non è libero di soffiare, ma il cui percorso è ostacolato dalla presenza degli alberi, scatenando dunque un soffio discontinuo, violento ed agitato. Vista questa precisa connotazione acustica offerta da βρέμω, si può supporre che il fischiare del vento espresso da ήπύω indichi generalmente un grido, un suono ad un volume particolarmente alto: sembra quasi che prima si voglia specificare l’altezza del suono del fischio del vento (ήπύει) e poi il suo soffiare agitato e nervoso (βρέμεται).

Si passa poi all’*Odissea*, dove ήπύω è impiegato per indicare *in primis* il grido di Polifemo: αὐτὰρ ὁ Κύκλωπας μεγάλ’ ήπυεν (*Od.* 9, 399: “E con voce tremenda gridò ai Ciclopi”). Il grido del ciclope non è certamente alla pari un grido umano, ma è infinitamente più forte e anche più alto; da qui probabilmente la scelta di usare ήπύω che non viene mai impiegato per esprimere delle urla *umane*, ma dei suoni la cui altezza non è raggiungibile dagli uomini. C’è anche da considerare che

²⁹⁵ Fraenkel 1910, p. 165.

si tratta della prima menzione del nome di Polifemo: la scelta del verbo ἠπύω è comprensibile anche come mezzo linguistico per connotare il nuovo personaggio che è entrato in scena.

Lo stesso verbo viene impiegato anche per indicare urla di pastori:

ἑβδομάτη δ' ἰκόμεσθα Λάμου αἰπὸ πτολίεθρον,
Τηλέπυλον Λαιστρυγονίην, ὄθι ποιμένα **ποιμῆν**
ἠπύει εἰσελάων, ὁ δέ τ' ἐξελάων ὑπακούει.
(*Od.* 10, 81-83)

“Al settimo giungemmo all’erta rocca di Lamo,
Telepilo di Lestrigonia: lì un **pastore** riportando il suo gregge
chiama un altro pastore e quello il suo fa uscire e risponde”.

Benché si possa pensare che si tratti di semplici pastori, in realtà bisogna ricordare che in questo caso Odisseo è appena sbarcato nella terra dei Lestrigoni, i “mangiatori di uomini”: non si tratta di persone convenzionali, ma di uomini che hanno più a che fare con le bestie che con la natura umana. Le caratteristiche che ne vengono evidenziate sottolineano la loro natura anti-umana: “Là né di buoi né di uomini si scorgevano lavori, / ma fumo soltanto vedevamo salire da terra” (*Od.* 10, 98-100: ἔνθα μὲν οὔτε βοῶν οὔτ' ἀνδρῶν φαίνεται ἔργα, / καπνὸν δ' οἶον ὀρῶμεν ἀπὸ χθονὸς αἴσسونτα); “Innumerevoli, non già simili a uomini, ma a giganti” (*Od.* 10, 120: μυρίοι, οὐκ ἄνδρεςσιν εἰκότες, ἀλλὰ Γίγασιν).

L’ultima attestazione riguarda uno strumento musicale, la cetra: ἐν δέ τε φόρμιγξ / ἠπύει, ἦν ἄρα δαιτὶ θεοὶ ποίησαν ἑταίρην (*Od.* 17, 271: “Dentro risuona la cetra / che gli dei fecero compagnia al banchetto”). La scelta di ἠπύω in riferimento al suono della cetra è solidale con le altre espressioni impiegate in Omero per riferirsi al suono di questo strumento musicale, ovvero βοή e ἰωή (su cui v. rispettivamente *supra* e *infra*); nel loro indicare il suono della cetra esse condividono dunque l’indicazione della particolare altezza acustica del suono in questione. Questo uso è isolato in Omero ed è destinato a rimanere confinato nella poesia epica, con qualche ripresa solamente da parte di Quinto e Nonno.

Mentre in Omero, come si è visto, ἠπύω non è molto impiegato e, quando viene usato, non può essere considerato alla stregua di un sinonimo di “gridare” ma è legato ad una particolare altezza acustica o ad un contesto specifico, in altri autori i significati del verbo sembrano già essere più

estesi. È attestato in Esiodo in riferimento alle grida di cigni (*Sc.* 316: κύκνοι ἀερσιπύται μεγάλ' ἦπυον) e in Pindaro con il significato di “cantare/celebrare” (*O.* 5, 19: ἀπύων ἐν αὐλοῖς; cfr. *P.* 2, 19; *P.* 5, 104) e “chiamare” (*O.* 1, 72-73: ἄπυεν βαρύκτυπον / Εὐτρίαιναν [detto di Tantalo che invoca Poseidone]; cfr. *P.* 10, 4). Lo si ritrova poi in tragedia e in particolare in Euripide, che lo usa per indicare delle urla di disperazione (*Hec.* 154: οἱ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπύσω;), il pianto (*Suppl.* 800: ἀπύσατ' ἀπύσατ' ἀντίφων' ἐμῶν), il chiamare - per attirare l'attenzione (*Or.* 1253: τί δέ με τόδε χρέος ἀπύεις; cfr. *Tr.* 1304), l' urlare (*Rh.* 776: ἦπυσα δ' αὐτοῖς μὴ πελάζεσθαι στρατῶι; cfr. *Bach.* 984; cfr anche Eschilo, *Pr.* 593: πόθεν ἐμοῦ σὺ πατρὸς ὄνομ' ἀπύεις;). Particolarmente significativa è l'unica attestazione in Aristofane, che lo usa ironicamente nel senso di “abbaiare” riferito a Paflagone che, immaginandosi cane, dice di sé stesso che “abbaia” al posto di parlare (*Eq.* 1023: ἐγὼ μὲν εἰμ' ὁ κύων· πρὸ σοῦ γὰρ ἀπύω).

Si possono citare, infine, gli autori epici post-omerici che confermano l'estensione degli usi di ἦπύω rispetto al testo omerico già vista negli autori prima citati. Apollonio Rodio lo usa con il significato di “gridare” (4, 71: ὀπλότατον Φρίξιοιο περαιόθεν ἦπυε παίδων) e “proclamare” (4, 230: δεινὰ δὲ παντὶ παρασχεδὸν ἦπυε λαῶ). Anche Quinto Smirneo lo impiega con il significato di “urlare” (12, 436: αὐτοὶ δ' ἐστέψαντο κάρη· μέγα δ' ἦπυε λαὸς) e di “suonare” - di strumenti musicali, uso vicino a *Od.* 17, 271 (13, 2: αὐλοὶ ὁμῶς σύριγξι μέγ' ἦπυον); bisogna citare, infine, Nonno di Panopoli che rimane sulla scia dei significati tradizionali di “urlare” (v. *D.* 3, 32: κύματι βομβήεντι περὶ τρόπιν ἦπυεν ἠχώ; cfr. *D.* 4, 197; *D.* 41, 251; *D.* 43, 387) e “suonare” di strumenti musicali (*D.* 43, 385: καὶ γάμον ὀπιτέλεστον ἀλίβρομος ἦπυε σύριγξι).

ήχ-

Etimologia

Secondo l'*IEW* (p. 1110)²⁹⁶ la radice greca ήχ- deriverebbe da una radice indoeuropea *wāg^hā- da cui sarebbero derivati, ad esempio, il latino *vagire* e naturalmente il greco ήχή, ma anche ίάχω/ιαχή (per raddoppiamento da *φι-φάχω).

Sostantivi

ήχή: in Omero il termine è impiegato per indicare un generico grido/urlo, sia di uomini (per lo più grida di attacco; per i singoli luoghi v. *LfgE* s.v.) sia di elementi della natura, in particolare di dardi che vengono lanciati e del vento; anzi, secondo Krapp²⁹⁷ il significato generale sarebbe proprio quello di “rumore”, la cui manifestazione più importante doveva essere evidentemente l’urlo, significato che probabilmente deve avere preso il sopravvento.

Consideriamo i dardi: ἐπὶ δὲ Τρῳῆς τε καὶ Ἔκτωρ / ήχη θεσπεσίη βέλεα στονόεντα χέοντο (*Il.* 8. 158-159 = *Il.* 15, 589-590: “E su loro Ettore e i Troiani / riversavano dardi sibilanti in un frastuono immane”). L’espressione ήχη θεσπεσίη è formulare e ricorre nove volte tra *Iliade* e *Odissea*²⁹⁸, sempre a inizio verso: tranne le eccezioni che saranno qui trattate, solitamente si riferisce ad un grido umano. Se riferito al frastuono prodotto da armi, quelle armi sono precisamente i dardi (βέλεα). Sembra infatti che per esprimere il concetto di “rumore” causato da un’arma, la lingua omerica abbia fissato delle espressioni che legano l’arma con il termine che indica precisamente quel tipo di suono: ai dardi (βέλεα) è infatti associato il termine ήχή, ai giavellotti (ἄκοντες) il termine δοῦπος²⁹⁹ (su cui v. *supra* s.v.) e infine alle frecce (ὀιστοί) il sostantivo ῥοῖζος³⁰⁰ (su cui v. *infra* s.v.). Questa differenza di termini in base all’arma associata, oltre a essere espressione di una lingua formulare, può anche indicare diverse sensazioni uditive: se per δοῦπος, come si è visto, si voleva sottolineare l’idea dello schianto/urto tra oggetti e con ῥοῖζος come si vedrà si intende sottolineare il sibilo acuto delle frecce scoccate, per ήχή si può immaginare l’indicazione del suono dei dardi in volo.

²⁹⁶ Così anche *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. ήχή.

²⁹⁷ V. Krapp 1964, p. 49: “Es scheint vielmehr allgemein ‘Lärm’ zu bedeuten, dessen wesentlicher Teil allerdings das Schreien sein mag”.

²⁹⁸ *Il.* 8, 159; *Il.* 12, 252; *Il.* 13, 834; *Il.* 15, 355; *Il.* 15, 590; *Il.* 16, 769; *Il.* 23, 213; *Od.* 3, 150; *Od.* 11, 633.

²⁹⁹ Per δοῦπον ἄκόντων v. *Il.* 11, 364; *Il.* 16, 361; *Il.* 20, 451.

³⁰⁰ V. *Il.* 16, 361.

Per quanto riguarda il riferimento allo strepito dei venti, vi sono due attestazioni:

ὡς δ' **Εὐρύς** τε **Νότος** τ' ἐριδαίνετον ἀλλήλουν
οὔρεος ἐν βήσσης βαθέην πελεμιζέμεν ὕλην
φηγόν τε μελίην τε τανύφλοιόν τε κράνειαν,
αἶ τε πρὸς ἀλλήλας ἔβαλον τανυήκεας ὄζους
ἦχῃ θεσπεσίη, πάταγος δέ τε ἀγνουμενάων
(*Il.* 16, 765-769)

“Come **Euro** e **Noto** fanno a gara tra loro
nelle gole d’un monte a squassare una fitta boscaglia,
la quercia, il frassino, il liscio corniolo,
che avventano l’uno sull’altro i lunghissimi rami
con immenso **fragore**, s’alza un boato quando si schiantano”.

In questo caso il fragore cui si fa riferimento è quello scatenato dal soffio dei venti che causano lo scontrarsi vicendevole tra i rami degli alberi; questo frastuono viene paragonato a quello dello scontro tra Troiani ed Achei. Questa similitudine è inserita in un contesto bellico, per cui la scelta di ἦχῃ θεσπεσίη non è certo casuale, visto che “often enters panoramic tableaux of battle”³⁰¹. Si può immaginare che Euro e Noto personificati, e lo sconvolgimento che causano nella foresta, rappresentino lo scontro tra i due eserciti e la devastazione della guerra. L’ultima attestazione è in *Il.* 23, 212-213: ἦ μὲν ἄρ' ὡς εἰποῦσ' ἀπεβήσετο, τοὶ δ' ὀρέοντο / ἦχῃ θεσπεσίη νέφεα κλονέοντε πάροιθεν (“Detto così, se n’andò, e quelli si mossero / con immenso fragore, avanti a sé spingendo le nubi” [detto di Borea e Zefiro]). In questo caso ἦχῃ θεσπεσίη non fa riferimento ad un contesto bellico imminente: sembra più ragionevole pensare che questi versi siano stati costruiti sulla base di *Il.* 12, 251-252 = *Il.* 12, 833-834: ὡς ἄρα φωνήσας ἠγήσατο, τοὶ δ' ἅμ' ἔποντο / ἦχῃ θεσπεσίη.

Il termine è attestato in Esiodo, dove indica il frastuono generato da una roccia che, staccatasi da una cima, rotola giù per la vallata fino a scontrarsi con un’altura; a questo strepito viene paragonato l’urlo di Ares³⁰² prima di avventarsi contro Eracle (*Sc.* 438-439: μακρὰ δ' ἐπιθρόσκουσα

³⁰¹ *IlCom.* IV p. 407.

³⁰² In questo passo vi è una grande attenzione per l’elemento acustico. Si vedano i vv. 441-442: τὼς <ἄρ'> ὃ μὲν **ἰαχῇ βρισάρματος** οὔλιος Ἄρης / **κεκληγῶς** ἐπόρουσεν, ὃ δ' ἐμμαπέως ὑπέδεκτο (“Con altrettanto **strepito** il funesto Ares, **che fa piegare il carro sotto il suo peso**, / s’avventò **gridando**, ed Eracle celermente ne sostenne l’urlo”). Oltre alla ripetizione del concetto di “strepito” attraverso il termine *ιαχή* e all’uso del verbo *κλάζω* (su cui v. *infra* s.v.), è interessante notare che la divinità viene definita attraverso l’epiteto *βρισάρματος*. Questo, oltre ad essere un neologismo, richiama la scena di *Il.* 5, 838-839 in cui anche il carro di Atena “strepita” sotto il suo peso (v. *supra* s.v. *βραχεῖν*).

κυλίνδεται, ἢ δέ τε ἠχῆ / ἔρχεται ἐμμεμαυῖα). Nella tragedia domina prevalentemente il significato di “urla”; mentre compare una sola volta in Eschilo per indicare precisamente proprio il concetto di eco (*Pers.* 388-389: πρῶτον μὲν ἠχῆι κέλαδος Ἑλλήνων πάρα / μολπηδὸν εὐφήμησεν), Euripide lo impiega in modo più diversificato. Lo si trova nella *Medea* per indicare le lugubri urla della protagonista (*Med.* 149-150: ἀχάν οἶαν ἅ δύστανος / μέλπει νόμφα; cfr. v. 205), nell'*Ifigenia Taurica* per qualificare il suono degli inni asiatici (*IT.* 179-180: ἀντιψάλμους ὠιδὰς ὕμνων τ' / Ἀσιητῶν σοι βάρβαρον ἀχάν), nelle *Fenicie* per esprimere l'eco di lamenti/voce umana (*Ph.* 1039-1040: βροντᾶι δὲ στεναγμὸς / ἀχά τ' ἦν ὅμοιος; cfr. v. 1148; cfr. *Rh.* 290) e il suono della tromba (*Ph.* 1378: σάλπιγγος ἠχῆ; cfr. Cassio Dione 41, 58, 3, 3: ἐκ τε τῆς τῶν σαλπικτῶν ἠχῆς ὁμοφωνούσης) e nelle *Baccanti* per indicare il grido di Bacco (*Bac.* 1086: αἱ δ' ὥσιν ἠχὴν οὐ σαφῶς δεδεγμέναι). In generale sembra prevalere proprio il significato di “urla/grida” (umane); gli usi omerici in riferimento al vento e ai dardi rimangono isolati nell'epica, anche se si riscontra qualche impiego relativo al suono di fenomeni naturali. Lo si vede ad esempio in Fanocle, dove indica l'eco del mare (fr. 1. 16 Powell: ἠχῆ δ' ὡς λιγυρῆς πόντον ἐπέσχε λύρης; cfr. Mosco, *Eur.* 36: τερπόμεναι ῥοδέη τε φυῆ καὶ κύματος ἠχῆ) o in Plutarco dove è impiegato per esprimere l'urlo del vento (*CMA.* 22, 3, 1: ὡς πνεῦμα τὴν πόλιν ἠχῆς ἐνέπλησε).

Verbi

ιάχω: come si è già accennato prima, il verbo *ιάχω* deriva dalla forma raddoppiata *Ἔ-Ἔ-ἰάχω. Come sostenuto da Chantraine³⁰³, la miglior prova che confermi l'esistenza effettiva dei *wau* nascosti dietro alla forma omerica *ιάχω* è il termine *αὐίαχος* (*Il.* 13, 41: ἄβρομοι αὐίαχοι) e molti casi di iato con allungamento di vocale breve finale davanti a Ἔ. In Omero il verbo è impiegato al presente sotto forma di participio e all'imperfetto indicativo; per quanto riguarda il tempo presente, mentre Schwyzer³⁰⁴ sostiene che la forma originaria fosse un verbo in -έω, *EDG* e *GEW* (s.v.) propongono l'ipotesi di una derivazione da un aoristo preesistente *ιαχῆσαι*, mentre rigettano quella della derivazione da *ιαχή*. La presenza del digamma riesce a spiegare alcune scansioni metriche apparentemente ingiustificate: l'omerico *ἰαχε*, infatti, può rappresentare sia un indicativo imperfetto *Ἔ-Ἔ-ἰαχε (ne è una prova l'allungamento della vocale breve finale precedente al verbo, come in *Il.* 4,

³⁰³ V. ad esempio *Il.* 5, 343: ἠ δὲ μέγα ἰάχουσα nasconde un originario ἠ δὲ μέγα ἔ-ἔ-ἰαχουσα; per altri esempi v. *GHI* pp. 139, 313 e 393.

³⁰⁴ V. *GG I* p. 726.

506: μέγα ἴαχον < *μέγα φίραχον) sia un aoristo *ἤφαχε. Per quanto riguarda quest'ultimo uso aoristico, esso è particolarmente evidente ad esempio in *Il.* 23, 219: ὡς δ' ὅτ' ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ' ἴαχε σάλπιγγι, dove l'allungamento di *iota* in realtà nasconde un originario aoristo *ἤφαχε³⁰⁵.

In Omero ἰάχω impiegato con il significato di “urlare/gridare” (con una certa intensità) soprattutto di uomini che gridano ma mai in un contesto di un discorso articolato: si tratta invece di una reazione ad un evento, ad esempio come urla di attacco da parte di un guerriero, o di esultanza in seguito ad una vittoria, o ancora per paura o gioia, per chiedere aiuto o dare degli ordini³⁰⁶. Il verbo è impiegato anche per indicare dei suoni della natura o di oggetti: in particolare, può esprimere sia un rumore generale che uno specifico, ad esempio di una tromba, di un volatile, di fuoco e acqua esposti al vento, di una corda d'arco o di un'ascia rovente immersa nell'acqua fredda. Prima di studiare questi passi, bisogna fare una premessa di carattere generale che li riguarda tutti: l'azione di “urlare/gridare” estesa ad elementi della natura o oggetti è per lo più indicata con la stessa espressione impiegata per le urla umane (μεγάλ' ἴαχε / μέγα δ' ἴαχε). Questo non deve portarci immediatamente a pensare che si tratti di casi di personificazione o uso metaforico, ma si tratta di espressioni talmente formulari, ricorrenti e consolidate nella dizione epica che vengono estese quasi meccanicamente a contesti anche non semanticamente appropriati (‘urlare’ umano esteso a suoni della natura o di oggetti) per ragioni di formularità e convenienza metrica³⁰⁷.

Consideriamole nello specifico, iniziando dall'onda: ἀμφὶ δὲ κῦμα /στείρη πορφύρεον μεγάλ' ἴαχε νηὸς ἰούσης (*Il.* 1, 481-482 = *Od.* 2, 427-428: “E l'onda intorno alla chiglia / ribolliva forte spumeggiando, mentre la nave andava”). Il *LfgE* specifica che non si tratta del suono dell'acqua come quello inteso da βρέμω (v. *supra* s.v.) ma di un vero proprio “urlo/ululato”³⁰⁸.

Passiamo poi a *Il.* 4, 125: λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἄλτο δ' ὄϊστός (“Vibrò la bacchetta di corno, sibilo forte la corda, parti lo strale”). Si tratta del sibilo della corda di un arco che viene teso per far scoccare la freccia: alcuni sostengono che in espressioni in cui alle armi viene conferita la capacità umana di emettere suoni si possa leggere una sorta di personificazione dell'arma con l'eroe, come se l'arma stesse “piangendo” al posto suo³⁰⁹. In realtà, oltre alla validità delle

³⁰⁵ V. *GHI* p. 393 e *GG I* p. 748.

³⁰⁶ V. *LfgE* s.v.

³⁰⁷ V. Kaimio 1977, p. 88: “Because of their metrical value they are used so commonly in their traditional epic diction that they have lost their freshness and appeal to the grease's imagination. [...] Their frequent appearance and their generally clear distribution from one sphere of sound to another, takes away their force in the context”.

³⁰⁸ V. *LfgE* s.v.: “Nicht ‘rausch’ (zu Lärm von Wasser s. βρέμω [...]), sondern ‘schreit, heult auf’”.

³⁰⁹ V. Kaimio 1977, p. 88.

considerazioni generali fatte prima circa la formularità di tali espressioni e la loro estraneità dal contesto, rema contro questa interpretazione anche solo il fatto che l'arma in questione viene usata *per ferire* e non è colta nella scena dell'eroe *ferito*. Si può pensare ad una scelta linguistica basata sull'intento di evidenziare l'innalzamento di tono, come se le tre micro-scene all'interno del verso fossero ordinate in una sorta di *climax* ascendente di sonorità³¹⁰.

Un'espressione molto simile è *Od.* 21, 410-411: δεξιτερῆ δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νευρῆς / ἢ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδῆν ("Con la destra prese la corda e la saggiò; e quella sotto il tocco / cantò un canto bello, con una voce simile a una rondine"). Come osserva Kaimio³¹¹, questo passo rappresenta un'eccezione poiché, oltre ad essere l'unica attestazione di ἀείδω come verbo per νευρή, rispecchia una scelta linguistica verbale "pensata", ovvero con il preciso intento di enfatizzare l'importanza di questo colpo attraverso la metafora musicale. Se si studia la scena in questione più in dettaglio, si può notare che l'azione di "cantare" attribuita alla corda passa attraverso il paragone con la voce della rondine: il suono della corda è paragonato al suono (αὐδή) del canto (ἀείδειν) dell'usignolo. In Omero ἀείδειν esprime esclusivamente informazioni linguistiche ed è quindi il prodotto di una voce articolata significativa, che trasmette un messaggio linguistico (il "cantare"), proprio come αὐδή è esclusivamente un messaggio linguistico significativo e precipuo dell'uomo (per αὐδή v. *supra* § 1.3.1). ἀείδειν e αὐδή non rientreranno tuttavia in questo studio poiché questa unica eccezione è da spiegarsi alla luce della valenza del tipo di volatile menzionato, ovvero la rondine; secondo la mitologia, infatti, questo animale era il frutto della metamorfosi di una donna, Filomela. In questo caso l'impiego, per la rondine, di espressioni solitamente limitate alla sfera del linguaggio umano è da intendersi come se il volatile si esprimesse ancora come un essere umano³¹², e il paragone con il suono emesso dalla corda dell'arco enfatizza la "funzione di allettamento dei sensi e rivelazione degli eventi".³¹³

³¹⁰ V. *BK* XIII p. 66, nota al v. 125: "Der Entscheide Moment ist sprachlich auffällig gestaltet, in einem Vers mit drei Prädikaten und chliastischer Anordnung der Subjekte [...]. μέγ' ἴαχεν: Steigerung gegenüber dem vorausgehenden Geräusch".

³¹¹ V. Kaimio 1977, p. 88.

³¹² V. Laspia 1996, pp. 34-35 a proposito del paragone tra *Od.* 21, 410-411 e *Od.* 19, 518-522 (riguardo a cui v. anche *infra* s.v. φωνή): "Non si tratta tuttavia di un animale qualunque, da di un uccello, la rondine: e la rondine è nel mito Filomela, sorella di Procne, a sua volta trasformatasi in usignolo. La coincidenza tra i modi di esprimersi di φ 21, 410-411 e τ 19, 518-522 non può più, a questo punto, apparire casuale. Nell'uno e nell'altro caso, alle mitiche figlie di Pandareo viene attribuito il comune possesso di *voce articolata*".

³¹³ Laspia 1996, p. 35 nota 35.

La prossima attestazione riguarda la tromba: ὡς δ' ὅτ' ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ' ἴαχε σάλπιγξ (II. 18, 219: “Come il suono giunge distinto, allorché squilla la tromba”). Si possono fare due osservazioni: da una parte è singolare che il suono emesso dalla σάλπιγξ venga espresso con il termine φωνή, che come si è accennato nell'introduzione (v. *supra* § 1.3.1) identifica la voce in quanto dispositivo fisiologico di fonazione, posseduto da chi è dotato di un apparato fonatorio. La σάλπιγξ, in quanto oggetto, ne è naturalmente sprovvista e questa eccezione sembra contraddire la definizione del senso del termine φωνή in Omero. In realtà, come si vedrà (v. *infra* s.v. φωνή), l'espressione ὡς δ' ὅτ' ἀριζήλη φωνή compare uguale subito dopo (v. 221) ma in riferimento alla voce di Eaco; si tratta molto probabilmente di un reimpiego della medesima espressione per introdurre il paragone tra la brillantezza della voce dell'eroe e quella dello squillo della tromba. In secondo luogo si può notare che le espressioni impiegate per riferirsi al suono di uno strumento musicale condividono tutte il tratto dell'altezza acustica: per indicare il suono dell'αὐλός vengono impiegati i sostantivi βοή ed ἐνοπή, per quello della φόρμιγξ i sostantivi βοή e ἰωή, nonché il verbo ἠπύω e l'aggettivo λιγεῖα, per quello della σύριγξ il sostantivo ἐνοπή e infine per la σάλπιγξ i verbi ἰάχω e il denominale σαλπίζω. Questa visione d'insieme che raggruppa le espressioni impiegate per indicare il suono di vari strumenti musicali conferma che la percezione predominante che in Omero li accomunava tutti era proprio l'altezza acustica, a prescindere dal tipo di strumento musicale. Sarebbe lecito aspettarsi una distinzione di suono almeno tra strumenti che emettono suoni nettamente diversi, come ad esempio il flauto e la cetra; il fatto per entrambi venga impiegato il termine βοή dimostra invece che l'impressione acustica pertinente (condivisa anche dalle altre espressioni prima menzionate) è proprio quella dell'altezza ed intensità acustica.

Il verbo è impiegato per indicare anche il risuonare delle rive:

ἐν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' αἰπὰ ῥέεθρα,
ἔχθαι δ' ἀμφὶ περὶ **μεγάλ'** ἴαχον·
 (II. 21, 9-10)

“Con grande baccano vi si tuffarono, ribollirono l'acque impetuose
echeggiarono forte entrambe le **rive**”.

In questo caso il forte “echeggiare” delle rive (presumibilmente delle urla dei guerrieri come sostenuto da *LfgE* s.v.) ha l’effetto di enfatizzare il frastuono scatenato dal manifestarsi delle forze delle acque dello Xanto³¹⁴.

Si incontra poi *ιάχω* associato allo stridore della fiamma:

αἶψα δὲ πόντον ἴκανον ἀήμεναι, ὄρτο δὲ κῦμα
πνοιῆ ὑπο λιγυρῆ· Τροίην δ’ ἐρίβωλον ἰκέσθην,
ἐν δὲ πυρῆ πεσέτην, μέγα δ’ ἴαχε θεσπιδαῆς πῦρ.
(*Il.* 23, 214-216)

“Giunsero presto a soffiare sul mare, l’onda s’alzò
al soffio rombante; giunsero poi nella Troade feconda,
calarono sulla pira, **strideva** forte la **fiamma** divina”.

Questa scena ricorda molto *Il.* 14, 394 (su cui v. *supra* s.v. βρέμω): anche qui viene descritta l’immagine del vento che alimenta la forza del fuoco, e di quest’ultimo che scatena un “fragore” (*Il.* 14, 396: πυρὸς τόσσός γε ποτὶ βρόμος αἰθομένοιο). Mentre per βρόμος, come si è visto, si può pensare ad un suono continuo, nervoso e prolungato, per ἴαχε, invece, si suppone un suono caratterizzato da una particolare altezza acustica, essendo questa una caratteristica generale della varietà dei suoni espressi da *ιάχω*.

L’ultima attestazione è alquanto singolare, e descrive la scena di una scure appena forgiata che, immersa in acqua fredda, “grida”:

ὧς δ’ ὅτ’ ἀνὴρ χαλκεὺς πέλεκυν μέγαν ἠὲ σκέπαρνον
εἰν ὕδατι ψυχρῷ βάπτῃ μεγάλα ἴαχοντα
φαρμάσσων· τὸ γὰρ αὐτε σιδήρου γε κράτος ἐστίν·
ὧς τοῦ σίζ’ ὀφθαλμὸς ἐλαϊνέῳ περὶ μοχλῷ.
(*Od.* 9, 391-394)

“Come quando il fabbro grande **scure** immerge o accetta
nel freddo dell’acqua per temprarla, ed essa alto **stride**,
e intanto è proprio questo che dà la forza al ferro:
così sibilava il suo occhio intorno al palo d’ulivo”.

³¹⁴ V. *Schol.* (T) *Il.* 21, 10, 2 (Erbse): ἔμφασιν δὲ ἔχει ὁ τόπος ἐφ’ ἑκατέραν ὄχθην τοῦ ψόφου καὶ τῆς βοῆς ἀνακλωμένων; v. anche *IlCom.* VI p. 54: “The noise and confusion are emphasized by the onomatopoeic words πατάγω, βράχε, ἴαχον, ἀλαλητῶ”.

In questo caso, a conferma che si tratta di un suono di un'intensità e volume elevati, c'è il verbo σίζ(ε) che indica precisamente il “sibilare” (dell'occhio di Polifemo infilzato dal palo). Questa differenza linguistica è importante e serve proprio a isolare e differenziare i due suoni: se σίζω (v. *infra* s.v.) indica il “sibilo”, quindi un suono acuto ma poco intenso e continuo, a contrasto *ιάχω* riconferma il significato di suono acuto, forte e immediato.

Al verso successivo si incontra la prossima e ultima attestazione: *σμερδαλέον δὲ μέγ' ᾠμῶξεν, περὶ δ' ἴαχε πέτρῃ* (*Od.* 9, 395: “Emise un urlo di dolore, terribile, che d'intorno la rupe / ne rimbombò”). Questa particolare scena, in cui ad una rupe viene attribuita la facoltà umana di “gridare” (tenendo conto tuttavia delle considerazioni generali fatte in merito), ricorda *Od.* 12, 241-242: *ἀμφὶ δὲ πέτρῃ / δεινὸν βεβρύχει* (su cui v. *supra* s.v. *βρυχάομαι*). In quest'ultimo caso *βεβρύχει* indica il mugghiare/risuonare della rupe in risposta ai gorghi vorticosi nello stretto di Scilla e Cariddi, mentre qui si tratta del risuonare della rupe di una voce, in particolare di quella di Polifemo. Heubeck³¹⁵ ipotizza che questo verso sia stato assemblato sulla base della contaminazione di espressioni come *σμερδαλέον δ' ᾠμῶξεν* (*Il.* 18, 35) e *μέγα δ' οἰμῶξας* (*Il.* 22, 34). Il passo si può infine paragonare a *Od.* 17, 541-542: *ὡς φάτο, Τηλέμαχος δὲ μέγ' ἔπτарεν, ἀμφὶ δὲ δῶμα / σμερδαλέον κονάβησε* (“Così disse e Telemaco starnutì forte, e intorno la sala / terribilmente ne risuonò”).

Come si può immaginare, *ιάχω* ha un uso vastissimo nella letteratura; è interessante notare che questo uso metaforico di “urlare” applicato ad oggetti/elementi della natura non è isolato in Omero ma compare già in Esiodo, probabilmente a conferma del fatto che questo uso traslato fosse sentito particolarmente naturale fin dall'inizio. Nello specifico si trova in Esiodo l'espressione “attorno rimbombava la terra” (*Th.* 69: *περὶ δ' ἴαχε γαῖα μέλαινα*); l'unica attestazione di *ιάχω* in Simonide, ad esempio, è proprio in questo senso: “l'antro tutto rimbombava” (*Ep.* 6, 217, 6 *PMG*: *καναχῆ δ' ἴαχεν ἄντρον ἅπαν*), come anche in Teocrito, dove il verbo è impiegato per indicare il “risuonare” del palazzo (18, 8: *ὑπὸ δ' ἴαχε δῶμ' ὕμεναίω*). A parità di cronologia dell'autore, anche in Saffo vi è una sola attestazione in cui *ιάχω* è impiegato invece nel significato tradizionale di “urlare” (fr. 203, 32 L–P): *ἄπαντες δ' ἄνδρες ἐπ' ἠήρατον ἴαχον ὄρθιον*); ciò dimostra quanto detto prima, ovvero che fin da subito il verbo si prestava ad un'estensione metaforica del significato di “gridare” applicata anche a elementi della natura/oggetti.

³¹⁵ V. *OdCom.* III p. 209, nota al v. 395.

Il verbo è poi largamente adoperato tra gli autori epici post-omerici: Apollonio Rodio riprende ad esempio l'espressione omerica delle onde che "gridano" (*Il.* 1, 481-482 = *Od.* 2, 427-428) in 3, 1370-1371: ὡς ὅτε πόντος / ἴαχεν, e quella delle rive che "echeggiano" (4, 130: ἠιόνες ποταμοῖο καὶ ἄσπετον ἴαχεν ἄλλοςος cfr. *Il.* 21, 10: ὄχθαι δ' ἀμφὶ περὶ μεγάλ' ἴαχον). Egli impiega il verbo per descrivere una scena piuttosto particolare di un legno di una nave che "parla" in 4, 581: ἴαχεν ἀνδρομέη ἐνοπῆ μεσσηγὺ θεόντων. Per quanto riguarda gli altri principali autori di epica post-omerica (Quinto Smirneo e Nonno di Panopoli), ἰάχω è molto impiegato, con il significato di "gridare" detto sia di umani che di oggetti.

ἀμφιάχω: l'unica attestazione di questo composto si trova in *Il.* 2, 316: τὴν δ' ἐλελιξάμενος πτέρυγος λάβεν ἀμφιαχυῖαν ("Con un guizzo, mentre andava gridando, l'afferrò per un'ala"). Ci troviamo all'interno della descrizione del "grande prodigio" (μέγα σήμα, *Il.* 2, 308; cfr. τέρας μέγα, *Il.* 2, 324) narrato da Odisseo alla prima assemblea degli Achei, in cui l'eroe ricorda ai compagni la terrificante scena cui avevano assistito. Una covata di otto passeri, appena nati, era stata divorata assieme alla madre da un serpente rosso; questo venne interpretato da Calcante come un presagio inviato da Zeus per indicare gli anni che avrebbero impegnato gli Achei nella presa di Troia³¹⁶. In questo caso il verbo si trova alla forma del participio perfetto: in merito, Chantraine³¹⁷ osserva che si tratta di un participio perfetto certamente arcaico, formatosi a partire dal grado zero della radice e senza raddoppiamento, mentre Tichy³¹⁸ e BK³¹⁹ sostengono che si tratti di una regolare formazione creatasi per analogia con altri participi perfetti femminili di verbi onomatopeici (τετριγυῖα, μεμακυῖα etc.). Per quanto riguarda il significato, si tratta di un grido di dolore e paura assieme³²⁰, come conferma anche lo scolio: ἀμφιαχυῖαν. περὶ τὰ τέκνα αὐτῆς θρηνοῦσαν³²¹; in merito al senso del preverbo ἀμφι- si può supporre che vi sia stato un condizionamento da parte di ἀμφοποῦτο (*Il.* 2, 315: "Intorno intorno la madre volava"), forse per enfatizzare il senso di dolorosa apprensione della madre. Questa attestazione rappresenta un *hapax* assoluto; altrove, per indicare il canto degli

³¹⁶ *Il.* 2, 326-329: ὡς οὗτος κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτὴν / ὀκτώ, ἀτὰρ μήτηρ ἐνάτη ἦν ἢ τέκε τέκνα, / ὡς ἡμεῖς τοσσαῦτ' ἔτα πολεμίζομεν αὐθι ("Come questo ha mangiato i passeri piccoli e anche la madre, / otto, e nona era la madre, che aveva figliato, / così altrettanti anni li dovremo combattere").

³¹⁷ V. GH I p. 421: "Quelques parfaits ne comportent pas de redoublement: le participe ἀμφιαχυῖα (B 316) [...] est certainement archaïque avec son absence de redoublement, son degré zéro de suffixe et de la racine".

³¹⁸ V. Tichy 1983, p. 72.

³¹⁹ V. BK II p. 97, nota al v. 316.

³²⁰ V. LfgE s.v: "Angstvolles Schreien von Vögeln".

³²¹ *Schol.* (D) *Il.* 2, 316, 6 (Erbse).

uccelli viene impiegato ἠπύω (su cui v. *supra* s.v.), come anche in *Sc.* 316: κύκνοι ἀερσιπύοιτο μεγάλ' ἠπυον [...] (“Dei cigni dall’alto volo lanciavano grandi gridi [...]”).

Differentemente da *ιάχω* che è grandemente attestato, ἀμφιάχω si ritrova impiegato autonomamente, ovvero senza alcun riferimento o precisa ripresa di πτέρυγος λάβεν ἀμφιαχυῖαν solamente in Quinto Smirneo, che lo usa per indicare le grida dell’esercito (4, 147: μέλπε μέσῳ ἐν ἀγῶνι, πολὺς δ’ ἀμφίαχε λαός; cfr. “urlo di guerra” v. 13, 460) e il diffondersi tutt’attorno delle grida di pianto di Deidamia (7, 260-261: ὧς ἄρα μυρομένης ἀμφίαχεν αἰπὸ μέλαθρον / πάντοθεν ἐκ μυχάτων).

Aggettivi

Secondo il *DELG* (p. 418) vi sono due tipi di composti aggettivali: quelli sigmatici (ἠχήεις, πολυηχής e ὑψηλής), attestati già in Omero e certamente più antichi; più recenti sono invece i composti tematici come ἄντηχος.

ἠχήεις: la prima delle due attestazioni di questo aggettivo in Omero è in *Il.* 1, 157: οὐρεά τε σκιδόντα θάλασσά τε ἠχήεσσα (“Monti ombrosi e mare fragoroso”). In questo caso gli scoli e i commenti antichi specificano il tipo di suono che viene evocato da ἠχήεις riferito al mare: ἠχήεσσα. ἠχητικῆ, ἀπὸ τῆς τῶν κυμάτων κινήσεως ὃ δὲ λόγος³²². Si tratta di un fragore scatenato dal movimento delle onde; tale impressione acustica è amplificata anche dalla sonorità del verso stesso che viene descritto come “a fluid and emotive verse, with its pattern of long, short, and long vowel-sounds”³²³. È importante considerare anche il termine con cui viene indicato il mare, ovvero θάλασσα: come già evidenziato in precedenza (v. *supra* s.v. βρέμω), una caratteristica che accomuna tutte le immagini relative al mare è il fatto che si tratti di un mare sempre agitato e in tempesta. Ma una seconda caratteristica di queste immagini marine è anche l’ambientazione presso la costa, che solitamente è ripida e piena di scogli; e non è un caso il fatto che gli unici epiteti acustici riferiti al mare (ἠχήεις e πολύφλοισβος) si riferiscano solo a θάλασσα (e non ad altri termini per indicare il mare, come ἄλς, πέλαγος e πόντος)³²⁴. Ciò implica che θάλασσα debba indicare un

³²² *Schol.* (D) *Il.* 1, 157, 3 (Erbse).

³²³ *ILCom.* I p. 69.

³²⁴ V. Krapp 1964, p. 170.

tipo di mare fragoroso, ovvero quello sulla costa, a distinguerlo dall'alto mare o dalla semplice acqua di mare, dimostrando una speciale precisione e sensibilità nella descrizione della natura³²⁵.

La seconda attestazione è in *Od.* 4, 70-72:

“φράζεο, Νεστορίδη, τῷ ἐμῷ κεχαρισμένε θυμῷ,
χαλκοῦ τε στεροπὴν κατὰ δώματα ἠχήμεντα
χρυσοῦ τ’ ἠλέκτρου τε καὶ ἀργύρου ἠδ’ ἐλέφαντος.

“Osserva, figlio di Mestre, caro al mio cuore,
come il bronzo rifulge nella **casa sonora**,
e l'oro e l'elettro e l'argento e l'avorio”.

Telemaco fa notare al figlio di Nestore lo splendore della dimora di Menelao, di cui sottolinea la sonorità: si può semplicemente trattare, in questo caso, del riferimento al fatto che fosse molto frequentata. L'espressione può in realtà anche semplicemente echeggiare δώματα ἠχήμεντα attestato in alcuni frammenti di Esiodo³²⁶, negli *Inni* (2, 104: κατὰ δώματα ἠχήμεντα) e l'analoga ἰδόμων μάλ' ἀχάεσσα τοῦς† di Eschilo³²⁷.

La presenza di ἠχήμεντα in questi autori dimostra come questo aggettivo sia effettivamente antico: lo si ritrova anche negli *Inni* in riferimento, oltre alle case, anche ai monti (14, 5: οὔρεά τ' ἠχήμεντα καὶ ὑλήεντες ἔναυλοι). La stessa associazione ἠχήμεντα + δώματα/οὔρεα sembra essere in qualche modo tipica e tradizionale, visto che oltre che in Omero e negli *Inni*, si trova anche in Esiodo (*Th.* 767: ἔνθα θεοῦ χθονίου πρόσθεν δόμοι ἠχήμεντες e 835: ἄλλοτε δ' αὖ ῥοίζεσχ', ὑπὸ δ' ἠχεεν οὔρεα μακρά). Ma le onde “risonanti” del mare si incontrano già anche in Archiloco (fr. 122, 8 West I): καὶ σφιν θαλάσσης ἠχήμεντα κύματα); gli autori post-omerici, infine, ne fanno un uso molto più libero. Apollonio Rodio, ad esempio, lo impiega in riferimento al bronzo (1, 1236: χαλκὸν ἐς ἠχήμεντα), al vento di Borea (1, 1308: ἠχήμεντος ὑπὸ πνοιῆ Βορέαιο), al mare (2, 741: πόντιό θ' ὑπὸ στένει ἠχήμεντος), al vociare degli uomini (3, 749-750: οὐ θρόος ἦεν / ἠχήμεντα) e all'onda (4, 910: ἠχήμεν φέρε κῶμα). Quinto Smirneo lo usa in riferimento ai monti (“monti risonanti”: ὀρέων ὑπὲρ ἠχηέντων, v. 2, 1)³²⁸ e ad una rupe/precipizio (13, 259: κρημνὸν

³²⁵ V. Lesky 1947, p. 171: “Die Nähe der homerischen Sprache zu den Dingen bewährt sich besonders schön darin, daß nie die Ausdrücke für weites Meer, wohl aber im Sinne der Flut and er Küste, oder des Meerwassers als solchem, mit den Beiwörter πολύφλοισβος und ἠχήμεντα verbunden werden, in deinen das Donnern un Tosen der Wogen klingt”.

³²⁶ fr. 185, 16 (M-W); fr. 10a, 46 (M-W); fr. 10a, 86 (M-W).

³²⁷ Aeschl. *Sept.* 915.

³²⁸ Per la stessa espressione cfr. *Inni*, 14, 5; *Th.* 835; Arat. *Phaenomena* 1, 912.

ἐς ἠχήμεντα), al fiume (2, 559: εἰς ἐν ἀγειράμενοι ποταμὸν θέσαν ἠχήμεντα etc.), al vento (6, 485: ἦ μὲν πρὸς Βορέαιο τετραμμένη ἠχήμεντος; cfr. 14, 476) e al mare (12, 249: ἀλὸς ἠχηέσσης).

πολυηχῆς: l'unica attestazione di questo aggettivo è in *Il.* 4, 422-427:

ὥς δ' ὅτ' ἐν αἰγιαλῷ πολυηχῆϊ κῦμα θαλάσσης
ὄρνυτ' ἐπασσύτερον Ζεφύρου ὑπο κινήσαντος·
πόντω μὲν τε πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
χέρσῳ ῥηγνύμενον μεγάλα βρέμει, ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας
κυρτὸν ἐὸν κορυφοῦται, ἀποπτύει δ' ἀλὸς ἄχνην·
ὥς τότ' ἐπασσύτεραι Δαναῶν κίνυντο φάλαγγες

“Come quando sulla **costa fragorosa** l'onda del mare
s'abbatte incessante sotto il soffio di Zefiro, che l'ha scatenata;
sulla distesa dell'acqua prima s'innalza, e subito dopo
frangendosi a terra mugghia con forza, e intorno agli scogli
s'inclina e poi svetta, e sputa la schiuma del mare:
così s'agitavano allora incessanti le schiere dei Danai”.

Si tratta della similitudine in cui al fragore del mare le cui onde, mosse dal vento, si infrangono sulla costa e si schiantano con forza sugli scogli (v. *Il.* 4, 422-426), viene paragonato il chiasso e la concitazione delle schiere dei Danai in preparazione alla guerra. Il primo membro πολυ-, in questo caso, più che rendere conto della diversità e complessità di suoni che possono scaturire da un mare in tempesta, intende invece indicare la forza del fragore e dell'agitazione, come anche indicato dallo scolio: πολυηχῆϊ. πολυταράχῳ. μεγάλως ἠχοῦντι³²⁹. L'effetto generale evocato dalla similitudine è quello di evidenziare la grandezza e la forza dei ranghi achei, come se essi stessi fossero una forza della natura³³⁰, e nella sua complessità arricchisce di svariati dettagli l'immagine dell'esercito acheo (la collisione dei fronti opposti - le onde e la costa - che non si esaurisce subito nello scontro immediato ma che è frutto di continui e terribili sforzi, ovvero il ripetuto infrangersi delle onde sulla costa)³³¹. L'effetto particolare evocato da πολυηχῆς è definito “di risonanza” (“Phänomen der Resonanz”)³³²: come è stato notato prima, infatti, la costa, frastagliata e piena di scogli, si presta

³²⁹ *Schol.* (D) *Il.* 4, 422 (Erbse).

³³⁰ V. *IlCom.* I p. 377: “The effect of these repeated images of the noise and surge of waves and torrents is to give an unforgettable impression of the size and power and serried ranks of the Achaeans in particular, almost like a force of nature itself”.

³³¹ V. *BK XIII* p. 186, nota ai vv. 422-432.

³³² Krapp 1964, p. 204.

molto bene a diventare una cassa di risonanza per il fragore delle onde impetuose, e l'effetto acustico evocato viene enfatizzato anche dall'immagine visiva delle onde che, una dopo l'altra, in continuazione (ἐπασσύτερον v. 423) si infrangono sulla costa. In questo costante movimento delle onde e nel fragore da esso prodotto sta il senso di πολυηχής: “refers not so much to the loudness of the sound, but to the continuous repetition of the same sound, which is emphasized both in the narrative and in the simile describing the advance [...]. Thus the epithet certainly enhances the effect of the simile”³³³. Di altro parere è invece il BK³³⁴ che legge in πολυηχής una diversificazione dei suoni piuttosto che la ripetizione dello stesso. L'interpretazione rimane comunque incerta sia per l'unicità del termine (*hapax*) sia poiché l'unica altra attestazione che presenta un epiteto molto simile è anch'essa discussa nella sua originalità e nel suo significato. Si tratta di *Od.* 19, 521: ἦ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυδευκέα φωνήν, (“E frequentemente variando diffonde la voce che molto risuona”); secondo la versione di von der Mühl il canto dell'usignolo viene definito “sonoro/ piacevolmente sonoro/dolce” (πολυδευκέα)³³⁵ mentre la *Vulgata* legge πολυηχέα (“diversificato? Cangiante?”)³³⁶.

ὕψηλής: per ὕψι- v. *supra* s.v. βρέμω (ὕψιβρεμέτης). Questo aggettivo è riferito esclusivamente ai cavalli, in un'espressione fissa che ricorre due volte e solamente a fine verso: τόσσον ἐπιθρόσκουσι θεῶν ὕψηλές ἵπποι (*Il.* 5, 772: “Tanto ne fanno in un passo i cavalli divini dall'alto nitrito”) e χάλκεα μαρμαίροντα, λύον δ' ὕψηλέας ἵππους (*Il.* 23, 27: “Di bronzo, splendenti, stoglievano i cavalli dall'alto nitrito”). Esichio spiega il senso dell'epiteto interpretando ὕψι- come indicazione di elevazione spaziale (“che nitriscono con il collo rivolto verso l'alto”) oppure come espressione di altezza sonora (“con un suono elevato”): ὕψηλές ἵπποι· ἀπὸ τοῦ εἰς ὕψος ἔχειν τοὺς τραχήλους, οἶον ὕσαύχενες, ἢ μεγαλόφωνοι (Hsch. v 929 L–H–C). In realtà nell'*Iliade* ὕψι-, come si è visto per ὕψιβρεμέτης (v. *supra* s.v. βρέμω), è sempre da intendersi *spazialmente*: se ci atteniamo a questo dato di fatto, dobbiamo per forza dare un'interpretazione spaziale a ὕψηλής e

³³³ Kaimio 1977, pp. 73-74.

³³⁴ V. BK XIII pp. 186-187, nota al v. 422: “Abgestellt ist in beiden Fällen wohl nur auf das vieltonige (~ variantenreiche) Geräusch; bei ruhigem Wellengang ist das Geräusch am Strand dagegen eintönig/einschläfernd”.

³³⁵ Si tratterebbe quindi di un composto di δεῦκος, “dolce” (v. *Schol. Ap. Rhod. Arg.* 91, 28 Wendel: δεῦκος γὰρ τὸ γλυκύ).

³³⁶ Laspia, ad esempio, è a favore della lezione πολυηχέα, che interpreta come “voce dalle molte voci”: questa complessità acustica del canto dell'usignolo, secondo la studiosa, conferma l'appropriatezza dell'uso di φωνή, a sottolineare che si tratta di un “prodotto fonico composito [...]. La voce dell'usignolo è qui descritta come un prodotto vocale articolato” (Laspia 1996, p. 35).

quindi spiegarne anche il senso: come nota Krapp³³⁷ bisogna prestare attenzione non solo alle parole di per sé, ma anche alla postura con cui verosimilmente possono essere pronunciate. Per quanto riguarda i cavalli, è più che nota la loro posizione eretta e rivolta verso l'alto, tutt'al più quando nitriscono; ciò tuttavia non può escludere completamente la componente acustica, che comunque è presupposta dalla radice ἦχ-. Krapp³³⁸ trova una soluzione di compromesso ammettendo per ὑψηλῆς in contemporanea i due significati di “posizione elevata della testa” e “altezza acustica”.

Si può tentare, infine, di dare un'interpretazione tenendo conto del contesto: per quanto riguarda *Il. 5, 772*, ὑψηλῆς viene impiegato per qualificare i cavalli divini che trasportano Era volando “a metà altezza fra la terra ed il cielo stellato”³³⁹. Alla luce di un contesto del genere, in cui viene evocato il volo del carro di una divinità tra la terra e il cielo, “ὑψηλῆς ἵπποι could easily be ‘high-resounding’, that is, one who makes a noise which resounds in a high place - the height at which the horses are travelling certainly engages the hearer’s mind”³⁴⁰. Passando alla seconda attestazione, non avrebbe alcun senso applicare in questo contesto il significato di “che risuonano in alto nel cielo” (adatto a *Il. 5, 772*): si tratta, infatti, della scena in cui vengono sbrigliati i cavalli dai carri che percorrevano l'accampamento dei Mirmidoni in segno di lutto per la morte di Patroclo. Si può pensare ad un epiteto puramente ornamentale, oppure sospettare un'interpolazione, come suggerito dallo scolio che propone la versione λύνοντο δὲ μώνυχας ἵππους³⁴¹; μώνυχας potrebbe anche essere accettabile poiché richiama l'espressione μώνυχας ἵππους in *Il. 23, 7*. L'interpolazione può essere avvenuta anche con ὑψαύχην (“che volge il collo verso l'alto”, tuttavia non attestato in Omero), che è un epiteto ornamentale equivalente a ἐριαύχην (“superbo”; v. *Il. 10, 305*; *Il. 11, 159*; *Il. 17, 496*; *Il. 18, 280*; *Il. 23, 171*)³⁴².

Mentre ὑψηλῆς rimane isolato in Omero (si ritrova altrove solamente citato in merito ai versi omerici), πολυηχῆς, invece, continua ad essere usato anche se in modo molto limitato. Lo si ritrova nelle *Argonautiche* riferito al vento (4, 609: πολυηχέος ἔξ ἀνέμοιο) e alle rocce (4, 963: πέτρας πολυηχέας), ma anche in Quinto Smirneo in riferimento al corso di un fiume (1, 296: ῥοαὶ πολυηχέος Ἑρμου), al vento (4, 570: Ζεφύρω πολυηχέι) e al mare (14,

³³⁷ V. Krapp 1964, pp. 147 ss.

³³⁸ V. Krapp 1964, p. 149: “ὑψηλῆς vereinigt zwei Vorstellungen in sich: die hohe Haltung des Kopfes und die akustische Äußerung des Wieherns”.

³³⁹ *Il. 5, 769*: μεσσηγὺς γαίης τε καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος.

³⁴⁰ Kaimio 1977, p. 72.

³⁴¹ *Schol. (A) Il. 23, 27a, 1* (Erbse).

³⁴² V. *GHI* pp. 139 ss.

539: ἀλὸς πολυηχέος). Interessante poi è la ripresa di Luciano che con l'espressione πολυηχέα τὴν φωνὴν (43, 13, 20: "voce melodiosa", detto di una fanciulla) intende sicuramente riprendere *Od.* 19, 521 dove evidentemente leggeva πολυηχέα e non πολυδευκέα (per la questione v. *supra* s.v. πολυηχίς).

iw-

Etimologia

DELG, *EDG* e *GEW* (s.v. *ιύζω*) sono concordi nel sostenere che la radice *iw-* si tratti di un'interiezione, di cui in realtà si trovano anche varianti come *ιού*, *ιώ*, *ιαῶ* nonché *Ἴτους*, appellativo di Dioniso³⁴³. Il *GEW*, inoltre, sottolinea che la /i/ iniziale doveva originariamente essere una semivocale, come il latino *iubilo*. Vi sono però due glosse di Esichio che, per quanto oscure, mettono in campo altre ipotesi: si tratta di ἀβίωκτον· ἐφ' οὗ οὐκ ἐγένετο βοή ἀπολλυμένου (Hsch. α 128 L–C) e ἐκβιούζει· θρηνεῖ μετὰ κραυγῆς (Hsch. ε 1298 L–C). Di qui si può pensare ad una derivazione da **φιύζω* o addirittura da **φιράχω*.

Verbi

ιύζω: vi sono solo due attestazioni di questo verbo in Omero. La prima compare in *Il.* 17, 65-67:

δηῶν· ἀμφὶ δὲ τὸν γε **κύνας τ' ἄνδρες τε νομῆας**
πολλὰ μάλ' **ιύζουσιν** ἀπόπροθεν οὐδ' ἐθέλουσιν
ἀντίον ἐλθέμεναι· μάλα γὰρ χλωρὸν δέος αἰρεῖ·

“Sbranandola; intorno **cani e pastori**
urlano, sì, da lontano, ma non ardiscono
affrontarlo; sono presi davvero da verde paura”.

Con questa similitudine viene descritta la paura che prende i Troiani e che impedisce loro di affrontare Agamennone; la loro reazione viene paragonata all'urlo di paura di cani e pastori in reazione all'uccisione da parte di un leone di una vacca della loro mandria. In questo contesto dunque, *ιύζω* indica la reazione lamentosa all'attacco di un predatore³⁴⁴.

L'ultima attestazione è invece nell'*Odissea*:

³⁴³ V. anche *IEW* p. 514: “*ιῦ* ‘Interjektion der Verwunderung’”.

³⁴⁴ V. *LfgE* s.v: “An beiden Stellen als Reaktion von menschen (u. Hunden) auf Angriff von Raubtier (-vogel) auf Haustier, also entweder klagende Reaktion”.

ὧς ἄρα οἱ εἰπόντι ἐπέπτατο δεξιὸς ὄρνις,
αιετὸς ἀργὴν χῆνα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον,
ἥμερον ἐξ ἀλῆς· οἱ δ' ἰύζοντες ἔποντο
ἄνδρες ἠδὲ γυναῖκες·
(*Od.* 15, 160-163)

“Così disse, e alla sua destra volò un uccello,
un’aquila, che negli artigli portava via un’oca bianca,
enorme, un’oca domestica, da cortile, e **gridando**
la inseguivano **uomini e donne**”.

In questo caso, invece, non si tratta di urla di paura, ma al contrario di grida che hanno lo scopo di spaventare. Complessivamente il verbo si riferisce a delle espressioni vocaliche comuni di uomini e uomini e animali insieme che condividono sia una particolare altezza acustica (tratto i cui si potrebbe rintracciare l’origine onomatopeica del verbo) sia una particolare condizione emotiva, che si tratti di gridare per la paura (*Il.* 17, 65-67) o per infonderla (*Od.* 15, 160-163).

Il verbo sembra rimanere confinato all’epica omerica, benché con un’unica attestazione in Pindaro nel senso di “urlare dal dolore” (*P.* 4, 237-238: ἴξεν δ’ ἀφωνήτω περ ἔμπας ἄχει /δύνασιν Αἰήτας ἀγασθεῖς, “urlò, pur nel muto dolore, / Eeta ammirando la forza”). La scelta di questo verbo è finalizzata a descrivere il complesso stato psicologico dell’eroe che da una parte urla dal dolore per il fatto che Giasone ha superato la prova, ma dall’altra ne nutre una grande ammirazione (ἀγασθεῖς)³⁴⁵. Se ne può contare qualche attestazione degna di nota nella tragedia: mentre in Eschilo significa per lo più semplicemente “gridare”³⁴⁶, Sofocle invece impiega due volte la stessa espressione βοῶν, ἰύζων per indicare, rispettivamente, il suono dell’ultimo respiro del centauro Nesso (*Tr.* 787) e il gemente rantolio di Filottete (*Ph.* 11). Si tratta di un uso metaforicamente significativo: al di là della possibile coerenza dell’uso di ἰύζω in riferimento al centauro (che è un animale), il suo impiego per indicare il lamento di Filottete è un chiaro indizio della sua condizione disumana. Quinto Smirneo, infine, lo impiega in un modo alquanto singolare per indicare il ronzio delle api e lo starnazzare delle oche (v. rispettivamente 1, 440: μέγ’ ἰύζωσι μέλισσαι e 6, 126a: ἀμφὶ δέ μιν στομάτεσσι περισταδὸν ἰύζοντες).

³⁴⁵ V. *Odi* II p. 492, nota ai v. 237-238: “Il verbo ἰύζω è onomatopeico, propriamente «dire iού» [...], che è esclamazione di dolore, di gioia o di sorpresa (LSJ, s.v.); esso è da intendere insieme ad ἀγασθεῖς, «grido d’ammirazione». Il grande dolore è ἀφώνητος perché non permette di parlare distintamente, ma solo di emettere suoni inarticolati”.

³⁴⁶ V. *Pers.* 280: ἴξ’ ἀποτμον δαίτις; *Pers.* 1042: ἴξε μέλος ὁμοῦ τιθείς; *Suppl.* 808: ἰύζετ’ ὀμφᾶν οὐράνια.

ἰω-

Etimologia

Nel classificare come solo membro di questa classe di termini il sostantivo ἰωή, *DELG*, *GEW* ed *EDG* (s.v.) concordano in una derivazione nominale dall'onomatopea ἰώ (v. anche Hsch. τ 1173 L-C: ἰώ· ἢ δύναμις· βοή - “urlo prodotto con forza”). Benché ulteriori ipotesi circa l'origine di ἰωή la mettano in discussione (v. *infra* s.v. ἰωή), la derivazione da ἰώ rimane comunque l'ipotesi più plausibile.

Sostantivi

ἰωή: in Omero è impiegato per indicare la voce umana, il soffio del vento, la furia del fuoco o il suono della cetra. Vista la grande differenza di significati, gli studiosi dibattono sull'effettivo valore *acustico* di ogni attestazione: partiamo da quelle per cui questo valore è innegabile.

φθεγξάμενος· τὸν δ' αἶψα περὶ φρένας ἤλυθ' ἰωή
“Alzando la voce: fece subito effetto il **richiamo** sulla sua mente”.
(*Il.* 10, 139)

περὶ δέ σφεας ἤλυθ' ἰωή
φόρμιγγος γλαφυρῆς
“Intorno a loro era il **suono**
della concava cetra”.
(*Od.* 17, 261-262)

Nel primo caso si tratta innegabilmente di un *suono* e, nello specifico, della voce umana, come confermato sia dai soggetti della scena (Nestore e Odisseo) sia dalla scelta di φθεγξάμενος, come osservato da Athanassakis: “it is a φθόγγος, the articulate sound of human voice”³⁴⁷. La stessa certezza è attribuibile anche al secondo caso, in cui è chiaro che ci si stia riferendo al *suono* della cetra; se invece si vuole cercare di definire la qualità acustica del suono, vi sono più ipotesi in merito. Da una parte Athanassakis, ragionando sull'effettiva vicinanza degli interlocutori in *Il.* 10, 139 e tra lo strumento e i suoi ascoltatori in *Od.* 17, 261, sostiene che alla luce di questi contesti non

³⁴⁷ Athanassakis 1968, p. 78. Cfr. anche *LfgE* s.v. φθόγγος: “Ton, Stimmen(n), von Menschen (2x), sonst von Polyp. u. Sirenen”. In realtà la conferma più attendibile è rappresentata dalla natura dei soggetti, ovvero il fatto che si tratti di esseri umani; come si vedrà, infatti, la radice φθογγ-/φθεγγ- e la famiglia di termini da essa derivati isolano il suono della voce dal punto di vista delle sue qualità acustiche, astruendo dal messaggio linguistico in essa contenuto (φθογγ-/φθεγγ- può infatti riferirsi anche a voci di animali; v. *supra* § 1.3.1 e *infra* s.v. φθογγή).

sia necessario supporre che ἰωή indichi un suono elevato, poiché non ce ne sarebbe l'effettiva necessità. Di parere contrario è invece Wegner³⁴⁸ che ritiene la chiarezza e l'altezza caratteristiche peculiari del suono della cetra, presupposte proprio dall'uso di termini come βοή (v. *supra* s.v.) e ἰωή.

Del significato acustico di ἰωή nelle altre tre attestazioni, invece, non si può essere altrettanto sicuri. Tralasciando momentaneamente quelle che apparentemente potrebbero avere senso con un'interpretazione acustica³⁴⁹ (*Il.* 4, 276: ὑπὸ Ζεφύροιο ἰωῆς, “Sotto il soffio di Zefiro”; *Il.* 11, 308: ἐξ ἀνέμοιο πολυπλάγκτοιο ἰωῆς, “Sotto l'urlo del vento errabondo”), iniziamo con quella che lascia più dubbi. Si tratta di *Il.* 16, 127: λεύσσω δὴ παρὰ νηυσὶ πυρὸς δηϊοιο ἰωήν (“Vedo alle navi la furia del fuoco micidiale”); partiamo dalla semplice constatazione che il verbo che ha per oggetto ἰωή è un verbo di *vedere*, λεύσσω. Questo verbo non indica il semplice atto del “vedere”, ma indica nello specifico il “vedere qualcosa di brillante o lucente”: ciò è confermato, oltre che dal legame etimologico con λευκός, anche dal fatto che nei casi in cui il verbo ha un oggetto all'accusativo, esso è il fuoco o armi lucenti³⁵⁰. A ciò si aggiunge il fatto che molto spesso λεύσσω è accompagnato da espressioni che specificano il sentimento che accompagna l'atto del vedere, che può essere gioia ma anche paura³⁵¹; il verbo “riceve dunque il suo senso specifico dal modo di vedere, da qualcosa che è al di là dalla funzione del vedere e che dà piuttosto valore all'oggetto veduto e ai sentimenti che accompagnano il vedere”³⁵². È chiaro che non si può *vedere* (con tutte le implicazioni di senso legate a λεύσσω appena spiegate) un *suono*, a meno che non si assuma che si tratti di sinestesia³⁵³ (come anche in *Il.* 14, 37: τὼ ῥ' οἷ γ' ὀψείοντες ἀυτῆς καὶ πολέμοιο, “Così quelli a vedere la mischia e la guerra”; *Il.* 16, 361: σκέπτει' ὀϊστῶν τε ῥοῖζον καὶ δοῦπον ἀκόντων, “Schivava il fischio dei dardi e il rombo dei giavellotti”).

³⁴⁸ V. Wegner 1968, p. U 2: “Die *Phorminx* ist ein Toninstrument, denn sie hat eine laute Stimme (XVIII 495). Daß sie tönt, bestätigt auch der Gebrauch des Wortes ἰωή (17, 261), ‘das auch für das Sausen des Windes und das Fauchen des Feuers steht’; es kennzeichnet also schwerlich einen ‘schwachen Ton’”.

³⁴⁹ V. Krapp 1964, p. 178: “Als charakteristisch für die ‘Akustik des Windes’ aber hat man offenbar schon in alter Zeit den pfeifenden Laut erkannt, der ihm bei hoher Geschwindigkeit eigen ist und der sein Blasen in jeder Umgebung, vor allem beim Streifen harter Winderstände, begleitet”.

³⁵⁰ V. *Il.* 16, 69-70: οὐ γὰρ ἐμῆς κόρυθος λεύσσουσι μέτωπον / ἐγγύθι λαμπομένης; *Il.* 16, 127: λεύσσω δὴ παρὰ νηυσὶ πυρὸς δηϊοιο ἰωήν; *Od.* 10, 30: καὶ δὴ πυρπολέοντας ἐλεύσσομεν ἐγγυὸς ἔοντας.

³⁵¹ V. *Il.* 19, 19: τετάρπετο δαίδαλα λεύσσων; *Od.* 8, 171: τερπόμενοι λεύσσουσιν; *Od.* 8, 200: χαίρων οὔνεχ' ἑταῖρον ἐνηέα λεύσσω' ἐν ἀγῶνι.

³⁵² Snell 2002, p. 22.

³⁵³ Così *LfgE* p. 1268: “Bei akust. Bed. Annahme von Synaesthese nötig”.

Athanassakis³⁵⁴ propone di distinguere le attestazioni del termine in due gruppi, poiché ipotizza due origini diverse del termine cui si possono effettivamente riconoscere due significati diversi. Egli distingue tra le attestazioni in cui è innegabile il significato acustico di ἰωή (voce di persone e suono della cetra), dalle restanti in cui il termine si riferisce alla furia del fuoco e al soffio del vento, la cui interpretazione è resa dubbia sia a livello di senso sia per alcune spie linguistiche che, come si vedrà, sono indice del fatto che si tratti di un termine diverso. Al contrario, Onians³⁵⁵ propende per un'unica interpretazione non prettamente acustica: egli ragiona sulle dinamiche della percezione del suono. Partendo dall'espressione *περὶ φρένας* (*Il.* 10, 139), che è la “destinazione” di arrivo del suono della voce (ἰωή) di Nestore che tenta di svegliare Odisseo, egli interpreta ἰωή come “respiro/soffio”. Questa interpretazione dà ragione del fatto che la voce arrivi (letteralmente) ai polmoni, poiché si tratta principalmente di aria che viene espirata, di un soffio ed è perfettamente coerente con l'impiego del termine in questione anche in riferimento al “soffio” del vento. Più esaustiva e completa sembra invece la tesi di Athanassakis, che cerca di giustificare e dare senso a tutte le attestazioni di ἰωή, dandone, come si è accennato, una nuova proposta di derivazione.

Ritornando dunque sulle attestazioni dubbie, bisogna notare che queste sono accomunate anche dalla presenza dello iato (*Il.* 4, 276: *Ζεφύροιο ἰωῆς*; *Il.* 11, 308: *πολυπλάγκτοιο ἰωῆς*; *Il.* 16, 127: *δηῖοιο ἰωῆν*) che, invece, è assente nelle prime due, dove è stato appurato che si tratta indiscutibilmente del significato di “suono”. Questo fatto è ben lontano dall'essere una pura coincidenza: “the short vowel hiatus should lead us at least to suspect an initial *f*”³⁵⁶. Il giustificare la presenza dello iato con il *waw* iniziale ci porta a postulare una derivazione diversa dall'interiezione *ἰώ*, sprovvista di digamma iniziale. L'ipotesi avanzata è che ἰωή in questi tre luoghi nasconda un originario ἰωκή (“attacco/assalto”): questo termine, infatti, in due attestazioni su tre si trova nello stesso punto del verso e preceduto da una vocale breve non elisa (*Il.* 15, 521: *οὔτε βίας Τρώων ὑπεδείδισαν οὔτε ἰωκάς*; *Il.* 15, 740: *ἐν δ' Ἔρις, ἐν δ' Ἀλή, ἐν δὲ κρυόεσσα Ἰωκή*). La tolleranza di questo iato è spiegabile alla luce di un *waw* iniziale: ἰωκή deriva infatti probabilmente da **φιώκει*, “persegue”³⁵⁷. È possibile, in ultima analisi, che in queste tre attestazioni la versione

³⁵⁴ V. Athanassakis 1968, pp. 77-82.

³⁵⁵ V. Onians 1951, p. 69: “The sound, the breath, of which the words consist passes through the ears not to the brain but to the lungs. This, though it may seem foolish to us, is in fact a natural interpretation of the anatomy of the head, which shows an air passage direct from the outer air through the ear to the pharynx and so to the lungs”.

³⁵⁶ Athanassakis 1968, p. 79.

³⁵⁷ V. *GEW* p. 748, *DELG* p. 475 e *EDG* p. 608; sul digamma iniziale di ἰωκή v. anche *GHI* p. 143.

originaria prevedesse $\rho\omega\kappa\acute{\eta}$, il che ben spiega sia la tolleranza dello iato che una maggiore coerenza dal punto di vista del significato³⁵⁸. Nella recitazione orale, i cantori devono aver man mano preferito la forma più familiare e più chiaramente riconoscibile $\iota\omega\acute{\eta}$ < $\iota\acute{\omega}$ (giustificando l'associazione con il *suono* del fischio del vento) al più arcaico e desueto $\iota\omega\kappa\acute{\eta}$ ³⁵⁹, perdendo tuttavia l'aderenza con il contesto che era invece garantita dal significato della forma originaria.

Parallelamente ad Omero, $\iota\omega\acute{\eta}$ compare anche in Esiodo nel significato acustico di “urlo/strepito” ma in un contesto ancora diverso, poiché il riferimento è al frastuono generato dagli inseguimenti e dai lanci di armi (*Th.* 682-683: $\alpha\iota\pi\epsilon\acute{\iota}\alpha\ \tau'\ \iota\omega\acute{\eta} / \acute{\alpha}\sigma\pi\acute{\epsilon}\tau\omicron\upsilon\ \iota\omega\chi\mu\omicron\iota\omicron\ \beta\omicron\lambda\acute{\alpha}\omicron\upsilon\nu\ \tau\epsilon\ \kappa\rho\alpha\tau\epsilon\rho\acute{\alpha}\omicron\upsilon\nu$). In questo caso τ' potrebbe dimostrare che non ci fosse un *waw* che potesse evitare lo iato (e che quindi la forma originaria fosse effettivamente $\iota\omega\acute{\eta}$), ma potrebbe anche essere stato introdotto proprio per mascherare lo iato in seguito alla caduta di *waw*. Queste diverse possibilità fanno pensare a una certa confusione tra $\iota\omega\acute{\eta}$ e $\iota\omega\kappa\acute{\eta}$ già nella lingua esametrica arcaica. Anche Sofocle lo impiega nel *Filottete* per indicare il terribile urlo del protagonista (*Ph.* 216: $\beta\omicron\tilde{\alpha}\ \tau\eta\lambda\omega\pi\omicron\nu\ \iota\omega\acute{\alpha}\nu$); il termine compare poi naturalmente negli autori post-omerici che, con rigida aderenza alla poesia epica, lo impiegano sempre a fine di verso. Lo si vede in Apollonio Rodio che lo usa per indicare il grido delle feste in onore di Orfeo (1, 1136-1137: $\iota\omega\acute{\eta} / \delta\acute{\upsilon}\sigma\phi\eta\mu\omicron\varsigma$), i soffi del vento (1, 1299: $\acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\mu\omicron\upsilon\ \tau'\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\eta\kappa\tau\omicron\nu\ \iota\omega\acute{\eta}\nu$; cfr. 4, 1628, evidente ripresa omerica) e delle piangenti lamentele (3, 708-709: $\acute{\omicron}\rho\tau\omicron\ \delta'\ \iota\omega\acute{\eta} / \lambda\epsilon\pi\tau\alpha\lambda\acute{\epsilon}\eta\ \delta\iota\acute{\alpha}\ \delta\acute{\omega}\mu\alpha\tau'\ \acute{\omicron}\delta\upsilon\rho\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu\ \acute{\alpha}\chi\acute{\epsilon}\epsilon\sigma\sigma\iota\nu$). Nonno di Panopoli tende ad impiegarlo con una maggiore libertà rispetto ad Omero: il termine infatti indica nella maggior parte dei casi un grido umano (*D.* 1, 127: $\kappa\alpha\iota\ \pi\lambda\omicron\kappa\acute{\alpha}\mu\omicron\upsilon\varsigma\ \tau\acute{\iota}\lambda\lambda\omicron\upsilon\sigma\alpha\ \gamma\omicron\eta\mu\omicron\nu\alpha\ \rho\eta\acute{\xi}\epsilon\nu\ \iota\omega\acute{\eta}\nu$ etc.), il suono del flauto (*D.* 1, 485: $\kappa\epsilon\rho\delta\alpha\lambda\acute{\epsilon}\eta\nu\ \acute{\alpha}\gamma\acute{\epsilon}\lambda\alpha\sigma\tau\omicron\varsigma\ \acute{\alpha}\nu\eta\rho\upsilon\gamma\epsilon\ \kappa\acute{\alpha}\delta\mu\omicron\varsigma\ \iota\omega\acute{\eta}\nu$) e il “grido” della frusta (*D.* 37, 288: $\acute{\omicron}\xi\upsilon\tau\acute{\epsilon}\rho\eta\nu\ \mu\acute{\alpha}\sigma\tau\iota\gamma\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\pi\epsilon\rho\rho\omicron\acute{\iota}\zeta\eta\sigma\alpha\nu\ \iota\omega\acute{\eta}\nu$). Anche nei *Posthomeric* il termine occupa sempre la posizione finale di verso e viene usato per indicare l'urlo dei venti (1, 156: $\eta\acute{\epsilon}\ \pi\omicron\lambda\upsilon\rho\rho\omicron\acute{\iota}\zeta\omicron\nu\ \acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\mu\omicron\nu\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\eta\kappa\tau\omicron\nu\ \iota\omega\acute{\eta}\nu$; cfr. 14, 483 e *Argonautica* 1, 1299) oppure il soffio del vento stesso (9, 439-440: $\text{Ἦ δ' ὑπ' ἰωῆ / ἔσσυτ' ἐπὶ πλατὺ χεῦμα}$), il rimbombo del mare scatenato dall'agitarsi delle onde (8, 65-66: $\tau\acute{\omega}\nu\ \delta'$

³⁵⁸ In *Il.* 4, 276 quello che è diventato l'“urlo” di Zefiro doveva essere solo un “soffio”: in questa scena ha senso accentuare la componente *dinamica* piuttosto che acustica, visto che il vento in questione viene descritto nell'atto di spingere le nubi a portare tempesta. La stessa considerazione può valere anche per *Il.* 11, 308, dove il vento viene colto nel suo sollevare e agitare la spuma delle onde; ancora più naturale è leggere un aspetto *dinamico* nel fuoco di *Il.* 16, 127, dove l'incendio sta distruggendo la nave.

³⁵⁹ Il termine è attestato in Omero proprio con il significato di “attacco/assalto”: v. οὔτε βίας Τρώων ὑπεδείδισαν οὔτε ἰωκάς (*Il.* 5, 521: “Dei Troiani non temevano certo né violenze né assalti”) e εἰσορόων πόνον αἰπὸν ἰωκά τε δακρῦεσσιν (*Il.* 11, 601: “Osservando la lotta terribile e l'assalto crudele”).

ἀλεγεινή / ὀρνυμένων ἐκάτερθε πέλει κατὰ πόντον ἰωή) e il suono di un pianto (13, 542: ἦδὺ κινυρομένω<v> γοερὴ περιπέπτατ' ἰωή).

Come si può evincere anche da sole queste attestazioni, nella maggior parte dei casi ἰωή ha un significato acustico; dell'associazione con il vento e il fuoco non rimane traccia al di fuori di Omero, a meno che non si tratti di consapevole riferimento alla dizione epica. Questo fatto potrebbe provare quanto si è detto prima, ovvero che ἰωή è un sostantivo creatosi per nominalizzazione da interiezione, ed ha quindi il significato di “grido/urlo”; la sua associazione con il vento e il fuoco è frutto di un errore nella tradizione epica, poiché in questi casi, come si è visto, ἰωή nascondeva un originario ma ormai desueto φιωκή.

καλ-/κελ-

Etimologia

La radice greca καλ-/κλη- fa capo ad una radice indoeuropea **kleh₁*- con il significato di “chiamare/urlare”³⁶⁰ da cui deriva chiaramente καλέω, ma probabilmente anche κέλαδος, κελαδέω, κελαρύζω, κελαδεινός e δυσκέλαδος che saranno oggetto della nostra analisi. I rapporti tra questi termini e le varie ipotesi di derivazione saranno trattate singolarmente s.v.

A livello generale, si può dire che in opposizione a questa ipotesi sta la posizione di Tichy³⁶¹ che, riconoscendo delle effettive difficoltà nel ricondurre i termini epici in κέλαδ- alla radice di καλέω³⁶², sostiene che tutti questi termini abbiano attraversato uno sviluppo secondario di significato sotto l’influenza di ὄμαδος (“tumulto/strepito” di uomini che urlano³⁶³). L’ipotesi, tuttavia, non sembra molto convincente poiché la studiosa non approfondisce né il motivo per cui proprio il termine ὄμαδος avrebbe dovuto esercitare una tale pressione né le dinamiche con cui sarebbe avvenuta questa proiezione di significato da ὄμαδος a κέλαδος (è da escludere un’influenza di tipo contestuale visto i due termini non compaiono mai nemmeno nello stesso verso).

Sostantivi

κέλαδος: mentre *EDG* (s.v.) esclude la derivazione dalla radice appena discussa, ma fa derivare il termine in questione da κελαρύζω³⁶⁴ (su cui v. *infra* s.v.), *DELG* e *GEW* (s.v.) non rigettano una possibile derivazione dalla radice di καλέω. Per quanto riguarda la natura linguistica del termine, si tratta di uno di quei sostantivi che assieme, ad esempio, a ἄραβος, δοῦπος, κτύπος etc. (v. *supra* s.v.) fanno parte di quella categoria di nomi in -ος deputati alla rappresentazione del suono³⁶⁵. In Omero vi sono solo quattro attestazioni, che possono indicare il frastuono generale della battaglia, di una contesa o ancora un rumore proveniente da persone/animali/oggetti.

La prima compare in *Il.* 9, 547-548: ἦ δ’ ἄμφ’ αὐτῷ θῆκε πολὺν κέλαδον καὶ αὐτὴν / ἄμφι σὺς κεφαλή καὶ δέρματι λαγχήεντι (“Su lui la dea scatenò grande contesa e tumulto / per la testa del

³⁶⁰ V. *EDG* p. 623, *IEW* p. 548 e *LIV* p. 361

³⁶¹ Tichy 1983, pp. 197-198.

³⁶² V. Tichy 1983, p. 197: “Morphologische Schwierigkeiten (Präsentstamm auf **áde-*; Adjektiv auf *-*enó-* ohne daneben bezeugten *es-* Stamm) und komplizierter Bedeutungsverhältnisse nicht zu erwarten. Gegen die übliche etymologische Verknüpfung mit καλέε-, ‘jd. Rufen’ und Zugehörigem spricht einerseits, daß ein Wurzelansatz **kelh₂* für *αλέε-* nicht zu sichern ist”.

³⁶³ V. *LSJ* s.v.

³⁶⁴ V. *EDG* p. 667: “Not related to καλέσαι, κλητός, which is from **kelh₁*-, and would give -*ελε-*. It has been compared to κελαρύζω”.

³⁶⁵ V. Chantraine 1979, p. 359 e *GG I* p. 508.

cinghiale e per la pelle villosa”). Si tratta del breve *excursus* in cui viene ricordato il mito di Meleagro che, dopo aver ucciso il cinghiale mandato da Artemide a devastare i campi di Oineo, viene coinvolto per volere della stessa dea nella contesa tra Cureti ed Etoi per accaparrarsi i resti della belva. Si tratta dell’unica attestazione in cui κέλαδος accompagna ἀυτή; secondo Kaimio, “κέλαδος is used by Homer to denote a noisy disturbance of a group, but not ‘battle’ explicitly”³⁶⁶. Ciò sarebbe confermato dal fatto che ἀυτή possa indicare da solo sia il “grido di battaglia” che la “battaglia” di per sé. Mugler³⁶⁷, invece, interpreta il brano come “rumore di caccia”, dando particolare enfasi al tema della rumorosità della caccia che è specifico di Artemide (v. *infra* s.v. κελαδαινός).

Un senso affine è quello attestato in *Od.* 18, 401-402: “αἴθ’ ὄφελλ’ ὁ ξεῖνος ἀλώμενος ἄλλοθ’ ὀλέσθαι / πρὶν ἐλθεῖν· τῷ κ’ οὐ τι τόσον κέλαδον μετέθηκε (“Oh, se lo straniero errabondo fosse andato in malora altrove, / prima di arrivare qui: non avrebbe suscitato tra noi tanto tumulto”). Anche qui si fa riferimento ad un litigio/contesa, sebbene in questo caso essa abbia un senso velatamente ironico: si tratta, infatti, dell’esclamazione di uno dei pretendenti che, ubriaco, si lamenta del trambusto in cui Odisseo (scambiato naturalmente per mendicante) era stato coinvolto.

La seconda attestazione è in *Il.* 18, 530: οἱ δ’ ὡς οὖν ἐπύθοντο πολὺν κέλαδον παρὰ βουσὶν (“I nemici, come sentirono il grande frastuono venir dalle mandrie”). In questo caso si tratta di un frastuono generico ma non di battaglia, bensì di mandrie di buoi e greggi di pecore rapite e di pastori che vengono uccisi. Complessivamente, κέλαδος indica un frastuono generico proveniente da più sorgenti, sia esclusivamente umane sia in combinazione con suoni prodotti da animali.

Differente dagli altri termini analizzati finora, κέλαδος sopravvive molto di più nella tragedia piuttosto che nella poesia epica post-omerica; mentre in Esiodo il termine compare solo due volte con il significato generico di “frastuono o tumulto della battaglia”³⁶⁸ e in Pindaro con il significato piuttosto singolare di “suono della voce della Pizia”³⁶⁹, Eschilo lo impiega con il significato più generico di “frastuono” (*Pers.* 388: πρῶτον μὲν ἡχῆι κέλαδος Ἑλλήνων; cfr. *Pers.* 605) ma anche “canto” (*Ch.* 341: κελάδους εὐφθογοτέρους). Sofocle lo usa solo una volta e con il significato

³⁶⁶ Kaimio 1977, p. 80.

³⁶⁷ V. Mugler 1963, p. 88: “Dans l’épisode de la chasse de Calydon, Artémis suscite beaucoup de clameurs et de bruits de chasse autour de la tête et de la peau velue du sanglier [...]. A cause de l’hallali qui l’accompagne, Diane la chasseresse est caractérisée par l’épithète κελαδαινή”.

³⁶⁸ *Th.* 852: ἀσβέστου κελάδοιο καὶ αἰνῆς δημοτῆτος e 926: ἧ κέλαδοί τε ἄδον πόλεμοί τε μάχαι τε.

³⁶⁹ V. P. 4, 59-60: χρησμὸς ὄρθωσεν μελίσσας / Δελφίδος αὐτομάτῳ κελάδῳ.

piuttosto inusuale di “sibilo” (*El.* 737: ὄξυν δι’ ὄτων κέλαδον ἐνσεΐσας θοαῖς), Euripide, invece, si allontana da questi significati tradizionali e lo impiega in modo molto diversificato. Nel *Ciclope*, ad esempio, il termine indica il canto sguaiato del Ciclope (*Cycl.* 489: ἄχαριν κέλαδον), nell’*Eracle* il lieto clamore delle Muse Eliconidi (*HF.* 792: αὔξετ’ εὐγαθεῖ κελάδωι), nelle *Troiane* le invocazioni rituali dei cori (*Tr.* 1071-1072: χορῶν τ’ / εὐφημοὶ κέλαδοι), nell’*Ifigenia in Tauride* il suono della lira (*IT.* 1129: κέλαδον ἑπτατόνου λύρας; cfr. il suono penetrante dei crotali in *Hel.* 1309) e nelle *Baccanti* il suono della voce di Dioniso³⁷⁰ (*Bac.* 578: Χο. τίς ὄδε, τίς πόθεν ὁ κέλαδος). Solo nell’*Ippolito* indica un frastuono generico (*Hip.* 576: ἀκούσαθ’ οἶος κέλαδος ἐν δόμοις πίτνει; cfr. *Hec.* 927). In merito agli autori epici post-omerici, mentre Apollonio lo usa solo una volta per indicare il frastuono della battaglia³⁷¹, Nonno di Panopoli invece lo impiega per riferirsi solo a fenomeni naturali: il frastuono un fiume/corso d’acqua (*D.* 6, 316: οὐ με κατακλύζει κελάδων ῥόος; cfr. *D.* 31, 190; *D.* 34, 245; *D.* 38, 108) o il rimbombo di un tuono (*D.* 20, 346: καὶ κέλαδον βρονταῖον ἐπέκτυπε δύσμαχος Ἥρη; cfr. *D.* 36, 303).

Verbi

κελαδέω: in Omero esistono solo la forma al participio presente κελάδων e all’aoristo sigmatico κελάδησαν (solo alla terza persona plurale). Il participio è presente in tre punti in Omero: πὰρ ποταμὸν κελάδοντα, παρὰ ῥοδανὸν δονακῆα (*Il.* 18, 576: “Lungo un fiume fruscante ed un canneto pieghevole”), πλήτο ῥόος κελάδων ἐπιμιξ ἵππων τε καὶ ἀνδρῶν (*Il.* 21, 16: “S’empì di frastuono insieme dei cavalli e degli uomini [detto dello Xanto]”) e ἀκραῆ ζέφυρον, κελάδοντ’ ἐπὶ οἶνοπα πόντον (*Od.* 2, 421: “Lo zefiro che soffia pungente e sibila sul mare colore del vino”). Il participio κελάδοντ- rappresenta un problema: se presupponiamo che sia il participio del verbo contratto κελαδέω, dovremmo aspettarci una forma κελαδῶν/κελαδοῦντα, non κελάδοντ-. Una soluzione potrebbe essere quella di ipotizzare una forma *κελάδω, solo ricostruita e non attestata forse per ragioni metriche³⁷². Oppure, si potrebbe sostenere che κελάδων sia una neoformazione

³⁷⁰ In tragedia (Euripide in particolare) e altrove, Dioniso è chiamato Βρόμιος, cfr. *supra* s.v. βρέμω; questo particolare appellativo e il fatto che il suono della sua voce fosse indicato con κέλαδος (termine che, come si è visto, tradizionalmente indicava lo strepito/il tumulto), probabilmente è legato alle feste in onore della divinità, in cui la componente acustica era particolarmente d’impatto (cfr. anche la definizione di Demetra come Κελαδεινή, v. *infra* s.v. κελαδεινός).

³⁷¹ *Il.* 2, 1067: σὺν κελάδῳ σακέεσσι πελώριον ὄρσετε δοῦπον.

³⁷² V. *GEW* p. 813 e *DELG* p. 511.

caratterizzata dal gruppo -vt- creatasi sulla base di κέλαδος/κελάδησαν³⁷³ (in cui κελάδησαν è aoristo di un κελαδέω chiaramente denominale).

Per quanto riguarda il valore del participio, esso indica il “correre/muoversi insieme al rumore”; l’idea del movimento connesso all’elemento acustico è evidente in tutti i casi (il fiume che risuona scorrendo tra il canneto, lo Xanto che nel travolgere uomini e animali emette un fragore, e naturalmente Zefiro che sibila soffiando). Secondo Tichy³⁷⁴ si può ipotizzare per questo participio un’antica formazione epica: lo dimostrerebbe, ad esempio, *Il.* 18, 576, un verso arcaico vista la terminazione in due *hapax* (ρόδανὸν δονακῆα). Esiste anche il nome di un fiume che appare sotto la veste linguistica di un vero e proprio participio, Κελάδων (*Il.* 7, 133: ἐπ’ ὠκυρόῳ Κελάδοντι, “Sul Celadonte che scorre veloce”): mentre *LfgE*³⁷⁵ sostiene che si tratti di un epiteto riferito al fiume Giardano menzionato qualche verso dopo, Tichy³⁷⁶ invece non rigetta a priori l’esistenza reale di un fiume il cui nome era veramente Celadonte. Questa posizione sarebbe effettivamente confermata da Callimaco³⁷⁷ e Strabone³⁷⁸, di cui però non si può stabilire con certezza se facciano riferimento ad un fiume che davvero si era sempre chiamato così o se abbiano interpretato come nome proprio l’epiteto omerico.

Il dibattito è aperto anche per quanto riguarda l’unica (ed isolata) attestazione nell’*Odissea*, in cui il participio, inusualmente, è riferito al vento: l’interpretazione può avere effettivamente senso se consideriamo che lo Zefiro in questione viene inviato da Atena con lo scopo di *spingere avanti* la nave di Telemaco³⁷⁹ (si veda anche il parallelo in *Il.* 23, 208: Ζέφυρον κελαδεινόν). Lo stesso κελάδοντ’ può però riferirsi anche a πόντον, i cui paralleli sarebbero proprio i prima citati ποταμὸν κελάδοντα e ῥόος κελάδων³⁸⁰.

L’aoristo κελάδησαν è un denominale da κέλαδος ed è attestato tre volte, nel significato di “esultare/acclamare”: ὡς Ἐκτώρ ἀγόρευ’, ἐπὶ δὲ Τρῶες κελάδησαν (*Il.* 8, 542 = *Il.* 18, 310) e ἀτὰρ κελάδησαν Ἀχαιοί (*Il.* 23, 869). In tutti i casi si tratta di un’acclamazione gioiosa e festosa;

³⁷³ V. *EDG* p. 667; *GG I*, p. 723; Tichy 1983, p. 195 nota 82.

³⁷⁴ V. Tichy 1983 p. 195 nota 82.

³⁷⁵ V. *LfgE* p. 1368: “V. 135 ist ein wegen der dann entstehenden Sperrg. kaum haltbarer Versuch, die unger. Nenng. zweier Flüsse für einen Ort zu eliminieren”.

³⁷⁶ V. Tichy 1983, p. 196.

³⁷⁷ *In Dianam* 107: τὴν δὲ μίαν Κελάδοντος ὑπὲρ ποταμοῖο φυγοῦσαν.

³⁷⁸ Strab. 8, 97: ὅτι ὁ Ἀλφειὸς ποταμὸς παραλαβὼν τὸν τε Κελάδοντα καὶ Ἐρύμανθον καὶ ἄλλους ποταμοὺς καὶ διελθὼν παρὰ τὴν Ὀλυμπίαν ἐκβάλλει εἰς τὴν Σικελικὴν θάλασσαν.

³⁷⁹ V. *Od.* 2, 421: τοῖσιν δ’ ἴκμενον οὔρον ἴει γλαυκῶπις Ἀθήνη.

³⁸⁰ Anche lo scolio relativo poneva già questo problema interpretativo: κελάδοντ’ ἐπὶ οἶνοπα πόντον: ἦτοι ἠχοῦντα κατὰ τὴν θάλασσαν, τὸν ἄνεμον, ἢ κατὰ τὸν κελάδοντα πόντον πνέοντα (*Schol. Od.* 2, 421 fl Pontani).

all'aoristo, dunque, κελαδέω è più aderente al significato generico di “rumore” espresso da κέλαδος; il participio κελάδων, invece, sembra essersi specializzato per indicare il “muoversi assieme al rumore” (questo uso si avvicina moltissimo a quello dell'aggettivo κελαδεινός, in particolare quando è riferito allo Zefiro, forse a riprova del fatto che l'aggettivo si sia formato successivamente ereditando il significato di “suono + movimento” espresso da κελαδεινός; cfr. *infra* s.v. κελαδεινός)³⁸¹.

È interessante considerare alcuni usi di κελαδέω nella letteratura, soprattutto poiché sembra che l'uso omerico all'aoristo abbia in qualche modo condizionato il significato generale del verbo; ciò accade, ad esempio, nella lirica corale dove il verbo spesso assume il significato di “cantare di”, probabilmente proprio per un'estensione del significato omerico di acclamare/accogliere con gioia. Lo si può vedere in Pindaro (*O.* 1, 9: κελαδεῖν / Κρόνου παῖδ, “cantare il figlio di Crono”; cfr. *O.* 2, 2 etc.), Bacchilide (*Dyth.* 16, 11-12 Maehler: τόσα χοροὶ Δελφῶν / σὸν κελάδησαν παρ' ἀγακλέα ναόν) e anche Stesicoro, che usa il verbo solo una volta per indicare il canto cinguettante della rondine (fr. 34, 1 *PMG*: ὄκα ἦρος ὄραι κελαδῆι χελιδών). Tra i lirici fa eccezione Saffo che, invece, gli associa il solo significato omerico di “risuonare” detto di un fiume che scorre (fr. 192, 5 L-P: ἐν δ' ὕδωρ ψῆχρον κελάδει δι' ὕσδων).

Nella tragedia Euripide lo usa spesso con il significato di “cantare di” (v. ad esempio *HF.* 679: κελαδῶ Μναμοσύναν; cfr. *HF.* 694 etc.; si distingue *Hel.* 370-371: βῶν βῶν δ' Ἑλλάς <αῖ> / ἐκελάδησεν ἀνοτότυξεν, “un urlo l'Ellade / lanciò”).

Significativo è l'uso che ne fa Aristofane, che lo impiega per intendere entrambi i significati di “cantare/celebrare con un canto” (*Pax*, 800: φωνῆ χελιδών ἠδομένη κελαδῆ; cfr. *Ran.* 385 e 1527) e “scorrere rumorosamente” detto di un corso d'acqua (*Nub.* 284: καὶ πόντον κελάδοντα βαρύβρομον). Quinto Smirneo lo impiega esclusivamente per riferirsi allo strepito del vento (3, 751: ἄμφω ἀελλόποδας Ζεφύρω κελάδοντι μιγεῖσα; cfr. 4. 553 e 8, 243) o al suono dello scorrere dell'acqua di un fiume (2, 472: ὁπότε δὴ κελάδοντες ἐνιπλήθονται ἔναυλοι; cfr. 4, 158; 10, 145 e 171), mentre Nonno di Panopoli ne fa un uso molto più diversificato, riferendosi allo scorrere di un fiume (*D.* 6, 316: οὐ με κατακλύζει κελάδων ῥόος), ma anche ad uno strepito generale (*D.* 2, 253: ὠρυγὴ κελάδησε λύκων; cfr. *D.* 19, 301: Σιληνοῦ κελάδοντος; *D.* 27, 223: καὶ Σάτυροι κελάδησαν ὁμοφθόγγων ἀπὸ λαμιῶν etc.).

³⁸¹ V. Tichy 1983, p. 197.

Da queste attestazioni si può evincere che, al netto della sopravvivenza in tutta la letteratura del significato originario tipicamente omerico di “risuonare” (detto specificatamente del fiume o del vento), *κελαδέω* assume poi inizialmente il significato secondario di “cantare di”, che rimane relegato principalmente alla lirica corale e alla tragedia di Euripide, e infine quello generale di “fare rumore”.

κελαρύζω: il verbo, che indica precisamente il gorgogliare dell’acqua, ha un’origine incerta. Secondo *EDG* e *GEW* (s.v.) deriverebbe da un aggettivo **κελαρός* (ipotizzando dunque una trafilata di derivazione simile a ὕδωρ > ὕδαρης) oppure dal sostantivo κέλωρ· φωνή (Hsch. κ 2190 L–C) o, infine, da un sinonimo di κέλωρ solo ricostruito (**κέλαρ*), la cui esistenza è ipotizzata sulla base dell’alternanza vocalica ω/α riscontrata anche in altri termini come τέκμωρ/τέκμαρ. *DELG* (s.v.) e Tichy, inoltre, ammettendo queste ipotesi di derivazione, si spingono a sostenere che si tratti della stessa radice da cui deriva κέλαδος attraverso una costruzione alternativa a κελάδε-³⁸². Tutti comunque concordano nel sostenere che si tratti di un verbo espressivo in -(ρ)ύζω, suffisso per la formazione verbale con valore intensivo-onomatopeico che designa molto spesso proprio suoni e movimenti di liquidi³⁸³ (cfr. κλύζω “riversare le onde - detto del mare”, βλύζω “zampillare”, τρύζω “gorgogliare”; cfr. anche ὀλολύζω “gridare con voce acuta”, γογγύζω “mormorare” etc.).

In Omero il verbo compare solo all’indicativo presente o imperfetto; la prima attestazione è in *Il.* 11, 811-813:

κατὰ δὲ νότιος ῥέεν ἰδρῶς
ὦμων καὶ κεφαλῆς, ἀπὸ δ’ ἔλκεος ἀργαλέοιο
αἶμα μέλαν **κελάρυζε**· νόος γε μὲν ἔμπεδος ἦεν.

“Copioso grondava il sudore
dalla testa e dalle spalle, nero **sangue colava**
dalla ferita tremenda; ma la mente era salda”.

Si tratta dello sgorgare del sangue da una ferita di freccia inferta alla coscia di Euripilo; questo tipo di sgorgare non è tuttavia un fluire libero e copioso (come invece indicato da ῥέω in merito al

³⁸² V. Tichy 1983, p. 204: “Daß κελαρύζε- als variierende Umbildung von κελάδε- zustandgekommen ist”.

³⁸³ V. Tichy 1983, p. 131: “Onomatopoeitische Präsentien der Struktur K(K)ύζε- werden häufig [...] mit Bezug auf Geräusche und Bewegungen von Flüssigkeiten gebraucht”. Cfr anche Perpillou 1982, p. 272: “Il en existe in effet, en particulier un schéma a(u)-u- (en fait le plus souvent -α(υ)-ύζω) qui se trouve dans des verbes exprimant généralement des manifestations bruyantes de déplaisir ou des bruits matériels”.

sudore al v. 811), ma è più uno zampillare/spruzzare, un fluire non continuo poiché la freccia è infatti ancora infilzata nella coscia dell'eroe³⁸⁴; il verbo, in connessione con il termine κέλαδος, doveva anche sottolineare il suono caratteristico di questo modo di sgorgare intermittente e irregolare³⁸⁵.

Più immediata è, invece, l'interpretazione di *Il.* 21, 261: τὸ δὲ τ' ὄκα κατειβόμενον κελαρύζει ("Quello gorgoglia scorrendo veloce" [detto di un canale]). In questo caso l'uso di κελαρύζω si avvicina molto a quello del participio κελάδων riferito ad un corso d'acqua (muoversi assieme al rumore), ma la forma intensivo-espressiva pone l'accento sul suono prodotto³⁸⁶.

L'ultima attestazione, infine, sembra più vicina allo "sgorgare del sangue" in *Il.* 11, 813:

ὄψε δὲ δὴ ῥ' ἀνέδου, στόματος δ' ἐξέπτυσεν ἄλμην
πικρὴν, ἣ οἱ πολλὴ ἀπὸ κρατὸς κελάρυζεν.
(*Od.* 5, 322-323)

"Alla fine venne su e sputò dalla bocca **l'acqua** salmastra,
acre, che in gran quantità gli **grondava** dal capo".

La scena in questione è quella in cui viene descritto Odisseo che risale dal mare dopo essere stato travolto dalle onde; si immagina dunque l'acqua "colare" dal corpo dell'eroe a rivoli o gocce, proprio come il sangue dalle ferite di Euripilo.

Il verbo tende a rimanere specializzato nell'indicare il gorgogliare di un liquido: lo si può vedere già in un frammento di Pindaro, che mette a paragone il belato di un agnello con il gorgogliare dell'acqua (fr. *Kechorismena* **104b, 1-2 Maehler: προβάτων γὰρ ἐκ πάντων κελάρυζεν, / ὡς ἀπὸ κρανᾶν φέρτατον ὕδωρ), ma anche in Teocrito (7, 136-137: τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ / Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε). Anche gli autori di epica post-omerica rimangono fedeli all'uso e significato tradizionali: si vedano Quinto Smirneo, che lo impiega in riferimento allo zampillare del sangue (5, 483-484: Ἐκτόρεον ξίφος ὥσε δι' αὐχένος· ἐκ δὲ οἱ αἷμα / ἐσσύμενον κελάρυζεν; cfr. *Il.* 11, 811-813) e Nonno di Panopoli che lo usa in riferimento al gorgogliare di acqua di fiumi (*D.* 1, 124: χεύμασι μιμηλοῖσι νόθος κελάρυζεν Ἐνιπεύς etc.), di linfa (*D.* 41, 126:

³⁸⁴ V. *IICom.* III p. 309.

³⁸⁵ V. *Schol.* (D) *Il.* 11, 812, 1 (Erbse): κελάρυζε. μετὰ ἤχου ἐφέρετο. ὃ ἐστὶ, ποιῶς ἀναφερόμενος ἤχει.

³⁸⁶ V. *Schol.* (bT) *Il.* 21, 261, 1 (Erbse): κελαρύζει: μετὰ κελάδου ῥεῖ.

ἀργεννή κελάρυζε γαλαξαίῳ χύσις ὀλκῶ) e della faretra di Aura che, nella sua metamorfosi in fonte, diventa fango che gorgoglia (*D.* 48, 942: εἰς γλαφυρὸν κευθμῶνα χυτὴ κελάρυζε φαρέτρη).

Aggettivi

κελαδαινός: denominale da κέλαδος, l'aggettivo fa la sua comparsa quattro volte in Omero. Di queste, tre sono riferite ad Artemide:

ἠράσατ', ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν μετὰ μελπομένησιν
ἐν χορῶ **Ἄρτεμιδος** χρυσηλακάτου **κελαδαινῆς**
(*Il.* 16, 182-183)

“[Ermes] se ne innamorò, quando la vide tra le altre danzare nel coro **d'Artemide, l'urlatrice** dall'arco d'oro”.

Ἥρη δ' ἀντέστη χρυσηλάκατος **κελαδαινῆ**
Ἄρτεμις ἰοχέαιρα κασιγνήτη ἐκάτοιο·
(*Il.* 20, 70-71)

“Ad Era si contrappose **l'urlatrice** dall'arco d'oro, **Artemide** saettatrice, del Saettatore sorella”.

τὸν δ' αὔτε προσέειπεν εὐστέφανος **κελαδαινῆ**·
(*Il.* 21, 511)

“Gli rispose **l'urlatrice**, con la sua bella corona in testa”.

In tutti i casi Artemide viene invocata come “urlatrice” anche se in contesti diversi; ci vengono in aiuto gli scoli, che cercano di dare ragione a questo epiteto a seconda delle diverse situazioni. In merito a *Il.* 16, 183, lo scolio spiega che Artemide è “urlatrice” in quanto “regina dei cani” e protagonista delle battute di caccia in cui vi sono fragore e tumulto³⁸⁷. In realtà il contesto narrativo non evoca alcun riferimento alla caccia, ma solo alle feste in onore della dea; si presume che questo epiteto volesse cogliere la caratteristica peculiare della divinità, ovvero il suo legame con la caccia e il suo essere “signora delle fiere”³⁸⁸. Il rumore e i suoni forti tipici delle battute di caccia (o comunque legati agli animali) rendevano particolarmente riconoscibili questa attività, fino ad

³⁸⁷ *Schol.* (*D.*) *Il.* 16, 183, 9 (Erbse): κελαδαινῆς. κυνηγετικῆς. παρὰ τὸν γιγνόμενον ἐν τοῖς κυνηγίοις κέλαδον, ὃ ἐστὶ, θόρυβον. ὡς πού καὶ ἐν θήρᾳ τοῦ Καλυδωνίου σὺός· ἢ δ' ἀμφ' αὐτῶ θῆκε πολλὸν κέλαδον καὶ αὐτήν; cfr. la stessa interpretazione anche per *Il.* 20, 70: κελαδαινῆ. ἀντὶ τοῦ κυνηγετικῆ. κραυγάζουσι γὰρ οἱ κυνηγοί (*Schol.* *D.* *Il.* 20, 70, 4 Erbse). Per *Ἄρτεμις χρυσηλάκατος cfr. anche *Od.* 4, 122; *Inni* 5, 16 e 118 e 27, 1; Hes. fr. 23a, 18 (M-W); Bacchilide, *Ep.* 11, 37-38 (Maehler).

³⁸⁸ V. *Il.* 21, 470: πότνια θηρῶν.

identificarsi con essa stessa; Artemide, la dea della caccia è “l’urlatrice”³⁸⁹. Al di là dell’indiscutibile legame (anche acontestuale) con la caccia, non si può escludere anche solo un semplice riferimento al rumore festivo di danza e del canto di giovani donne³⁹⁰.

L’ultima attestazione di κελαδεινός è riferita a Zefiro: ἀλλ’ Ἀχιλεὺς Βορέην ἠδὲ Ζέφυρον κελαδεινόν / ἐλθεῖν ἀρᾶται, καὶ ὑπίσχεται ἱερὰ καλά (*Il.* 23, 208-209: “Achille però supplica Borea e Zefiro tempestoso / di accorrere, e promette splendide offerte”). Si tratta dell’unico caso in cui l’aggettivo fa riferimento ad un soggetto diverso da Artemide, vista la peculiare connessione che lega la dea con l’epiteto (che quindi ci si aspetta esclusivo per questa divinità). Si può comprendere la scelta linguistica alla luce di un possibile parallelismo con *Od.* 2, 421: ἀκραῆ ζέφυρον, κελάδοντ’ ἐπὶ οἴνοπα πόντον. I due versi si richiamano, e se si ritiene che il participio sia una formazione secondaria o comunque successiva a κελαδεινόν (v. *supra* per la discussione in merito), allora è possibile che il verso dell’*Odissea* abbia imitato l’attestazione nell’*Iliade* modificando l’aggettivo in participio (se così fosse allora sarebbe lecito supporre che κελάδοντ(α) si riferisca a Zefiro e non al mare). Per spiegare l’associazione κελαδεινός-Zefiro, Krapp³⁹¹ ritiene che la scelta di questo epiteto parta dalla sua specifica acustica di “urlo/ruggito” e anche dall’intento di evidenziare la particolare forza del soffio di Zefiro in questo contesto, le cui conseguenze sono infatti acusticamente evidenti e impressionanti³⁹². Questa forza consiste nella capacità di muoversi e di spostare oggetti/causare conseguenze su oggetti o persone; tale connessione con l’idea di movimento rende più chiaro il legame con il participio κελάδων di cui *supra* s.v. κελαδέω.

L’aggettivo sopravvive come epiteto specifico di Artemide in particolare negli *Inni*³⁹³, sebbene si trovi anche un un αὐλῶνας κελαδεινοῦς (4, 95: “vallate piene di echi”). Quest’ultimo uso riecheggia anche nei versi di Pindaro, dove κελαδεινός è impiegato anche in riferimento a delle voci o suoni che fanno eco o si diffondono sentendosi ovunque. Si vedano *P.* 3, 113: ἐξ ἐπέων κελαδενῶν (“dai

³⁸⁹ In *Il.* 21, 511 κελαδεινή sta direttamente per “Artemide”; v. Krapp 1964, p. 212: “Das Wesen des Artemis zeichnet das Beiwort κελαδεινός [...] eine umfassende Charakterisierung dieser Gottheit”.

³⁹⁰ V. *BK IX* p. 91, nota al v. 183.

³⁹¹ V. Krapp 1964, p. 212 nota 4: “Die Begründung des Epitheton zur Charakterisierung des Windes ergibt sich aus seiner spezifischen Akustik des Brausens und Tosens”.

³⁹² V. *Il.* 23, 212-213: τοὶ δ’ ὀρέοντο / ἠχῆ θεσπεσίη, “E quelli si mossero / con immenso fragore”; *Il.* 23, 214-215: ὄρτο δὲ κῦμα / πνοιῆ ὑπο λγυρῆ, “L’onda s’alzò / al soffio rombante”; *Il.* 216-218: ἐν δὲ πυρῆ πεσέτην, μέγα δ’ ἴαχε θεσπιδαῆς πῦρ. / παννύχοι δ’ ἄρα τοί γε πυρῆς ἄμυδις φλόγ’ ἔβαλλον / φουσῶντες λιγέως, “Calarono sulla pira, strideva forte la fiamma divina. / Tutta la notte quei due aizzavano insieme il fuoco del rogo, / soffiando tra i sibili”. V. anche *IICom.* VI p. 194: “The Winds respond at once to Iris’ request, and there is a vivid description of their turbulent journey and dramatic arrival”.

³⁹³ V. *Inni* 5, 16 e 118 e 27, 1.

versi sonori”, detto dei canti dei poeti che fanno conoscere ovunque le imprese di Nestore e di Sarpedonte) e *P.* 9, 89a: χαρίτων κελαδενῶν (“le Grazie melodiose”). Questo uso in riferimento a canti/parole si riscontra anche in Quinto Smirneo (12, 491: πάρος κελαδεινὸν αἰεΐδειν) e anche in Nonno di Panopoli, in riferimento metaforico al canto con cui Dioniso combatte (*D.* 28, 195: καὶ Βρόντης πολέμιζε μέλος κελαδεινὸν ἀράσσω). Un uso isolato si trova solo in Quinto Smirneo, in riferimento alla battaglia (1, 467: τοῦνεκα δημοτῆτος ἀποσχόμεναι κελαδεινῆς); per il resto, infatti, l’aggettivo continua ad essere usato per descrivere il fragore di fiumi (v. *Argonautica* 3, 532: καὶ ποταμοὺς ἴστησιν ἄφαρ κελαδαινὰ ρέοντας; cfr. i “sonanti fiumi di lacrime” in *Dionisiaca* 2, 642-643: κελαδαινὰ δι’ εὐδύδρων κενεῶνων / ἔρρει μυρομένης ποταμήια δάκρυα Γαίης) e di venti (v. *Posthomerica* 14, 482: ἔνθ’ Ἄνεμοι κελαδαινὰ δυσηχέες ἠύλιζοντο).

δυσκέλαδος: l’unica attestazione di questo aggettivo è in *Il.* 16, 356-357: ὧς Δαναοὶ Τρώεσσιν ἐπέχραον· οἱ δὲ φόβοιο / δυσκελάδου μνήσαντο, λάθοντο δὲ θούριδος ἀλκῆς (“Così sui Troiani s’avventarono i Danaï; quelli si volsero / a fuga strepitosa, scordando la furia di guerra”). Esichio spiega l’aggettivo come “dal brutto suono”³⁹⁴, nel senso di fuga “rumorosa” poiché gridano sia gli inseguitori che gli inseguiti³⁹⁵. Kaimio interpreta l’accezione negativa espressa dal prefisso δυσ- “alluding either to their desperate cries, foreboding disaster, or to the cries of the men overcome by their enemies. Thus, it is an epithet with an effective character”³⁹⁶.

Il termine si ritrova sempre con un’accezione negativa negli *Erga* come epiteto che qualifica la “competitività” (*Op.* 195-196: ζῆλος δ’ ἀνθρώποισιν οἴζυροῖσιν ἅπασι / δυσκέλαδος κακόχαρτος ὀμαρτήσσει στυγερῶπης, “La competitività invidiosa tutti quanti i pori umani, / col suo sguardo sinistro, accompagnerà, chiassosa e compiaciuta del male”). Questa estensione della spiacevolezza del suono dalla pura prospettiva acustica ad un punto di vista più morale, riscontrabile già in Omero (poiché la fuga con le sue urla di paura è disdicevole per gli eroi), si trova anche in tragedia. Lo si può vedere, ad esempio, in Eschilo, dove è epiteto dell’inno delle Erinni (*Sept.* 868: τὸν δυσκέλαδὸν θ’ ὕμνον Ἐρινύος) e in Euripide, dove è usato per riferirsi alla cattiva fama delle donne (*Med.* 420: οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναῖκας ἔξει) e a dei versi “sprezzanti/pieni di

³⁹⁴ Hsch. δ 2586 (L–C): *δυσκελάδος· δύσφωνος, κακὸν ἦχον ἀποτελῶν.

³⁹⁵ *Schol.* (bT) *Il.* 16, 356-357, 1 (Erbse): δυσκελάδου: προσφωὲς τὸ ἐπίθετον· βοῶσι γὰρ καὶ οἱ διώκοντες καὶ οἱ διωκόμενοι.

³⁹⁶ Kaimio 1977, pp. 75-76; cfr. Krapp 1964, p. 66: “Eine Bezeichnung, die den akustischen Gesamteindruck der schreienden und rufenden und lärmend eilenden Menschen sowie den dabei entstehenden Lärm der Waffen”.

calunnie” (*Ion* 1090-1091: ὅσοι δυσκελάδοι / σιν κατὰ μοῦσαν ἰόντες ἀείδεθ’ ὕμνοις). La stessa accezione negativa dal punto di vista morale è mantenuta anche nell’unica attestazione in Apollonio Rodio, dove δυσκέλαδος si riferisce alle “imboscate che orrendamente risuonano” di banditi (3, 593: αὔλια δυσκελάδοισιν ἐπιδρομήσιν δαΐξαι). Un uso più vicino a quello omerico si ritrova solamente in Nonno di Panopoli, dove l’aggettivo descrive il frastuono della guerra (*D.* 34, 341: καὶ τότε δυσκελάδοιο λιπὼν στροφάλιγγα κυδοιμοῦ).

κav-

Etimologia

La radice greca kav- deriva da una radice indoeuropea *kan-, “cantare/suonare di oggetti” (da cui naturalmente il latino *cano*)³⁹⁷. Qui si tratterà di termini che presentano una base καναχ-, ovvero un'estensione di kav- tramite il suffisso -αχ- (v. nello specifico *infra* s.v. καναχή).

Sostantivi

καναχή: il termine è definito “parola espressiva”, formatasi analogicamente a ταραχή. Per questo termine, infatti, si è certi che la gutturale aspirata facesse già parte della radice del verbo di derivazione (cfr. τέτρηχα); è possibile che questo sostantivo possa aver agito da modello per la creazione di στοναχή e καναχή³⁹⁸ (le radici di questi termini sono rispettivamente στον- e kav-, cui si è aggiunto -αχή, riconosciuto nella sua totalità come “nuovo” suffisso denominativo sulla base di ταραχή). Vista la diversità di suoni espressi da καναχή in Omero (tintinnio di oggetti, stridore di denti e ruggito della terra), Tichy³⁹⁹ ritiene che per questo motivo il termine non possa riallacciarsi alla radice *kan-, ma che rappresenti una nuova formazione onomatopeica con base nominale καναχ-; sembrano però smentirla le attestazioni postomeriche del termine, che si riallacciano proprio al significato della presunta radice originaria *kan-, “cantare” (v. *infra*).

In Omero il termine indica un frastuono proveniente da vari tipi di oggetti o da animali, ma in generale si può dire che esprime un suono certamente non piacevole⁴⁰⁰. Le prime due attestazioni si riferiscono al suono prodotto da un elmo:

δεινὴν δὲ περὶ κροτάφοισι φαεινὴ
πήληξ βαλλομένη **καναχὴν** ἔχε, βάλλετο δ' αἰεὶ
κὰπ φάλαρ' εὐποίηθ'
(*Il.* 16, 104-106)
“Il lucido **elmo** squassato intorno alle tempie
mandava un rimbombo terribile, riceveva colpi su colpi,
sulle solide piastre”.

³⁹⁷ V. *IEW* p. 525.

³⁹⁸ V. Chantraine 1979, p. 403.

³⁹⁹ V. Tichy 1983, pp. 185-186.

⁴⁰⁰ V. Kaimio 1977, p. 105: “Neither the noun [καναχή] nor the corresponding verbs καναχέω, καναχίζω are linked in Homer with an aesthetically pleasing sound”.

τοῦ δ' ἀπὸ μὲν κρατὸς **κυνέην** βάλε Φοῖβος Ἀπόλλων·
 ἦ δὲ κυλινδομένη **καναχήν** ἔχε ποσσὶν ὑφ' ἵππων
 αὐλῶπις τρυφάλεια
 (*Il.* 16, 793-795)
 “Febo Apollo gli gettò l'**elmo** giù dalla testa:
rimbombò rotolando sotto ai piedi dei cavalli
 l'elmo ad alto cimiero”.

In entrambi i casi si tratta di un suono scatenato da una collisione (tra armi e armi, come in *Il.* 16, 104-106, o tra arma e terreno, come in *Il.* 16, 793-795); non si tratta, tuttavia, del rumore generico della guerra o ad essa connesso (come ad esempio ἄραβος e δοῦπος su cui v. *supra* s.v.) e non è perciò un suono cupo/basso. Si pensa, invece, ad un suono chiaro e ben identificabile, il che effettivamente meglio collima con l'uso di *καναχή* anche per strumenti musicali⁴⁰¹: l'espressione omerica *καναχήν ἔχε* è attestata già negli *Inni* in riferimento al suono della cetra (3, 184-185: τοῖο δὲ φόρμιγξ / χρυσέου ὑπὸ πλήκτρου *καναχήν ἔχει ἡμερόεσσαν*) e in Tirteo a riguardo del tintinnio degli elmi (fr. 19, 19-20 West II: αἱ δ' ὑπὸ] *χερμαδίων βαλλόμεναι μ[εγάλων / χάλκεια]* κ[όρυ]θες *καναχήν ἔξου[σι]*). Per entrambi i passi omerici si tratta di una scena in cui si pone l'accento sulla mancata utilità di un'arma o di una scena di disarmo vera e propria: nel primo caso l'elmo di Aiace è sfondato e quindi non è più capace di proteggere l'eroe che, infatti, morirà subito dopo sotto i colpi di Ettore⁴⁰². Nel secondo caso, invece, Apollo si accanisce contro Patroclo e lo disarma a partire proprio dall'elmo; seguiranno poi, in ordine, lancia, scudo e corazza⁴⁰³; è possibile che *καναχή*, oltre ad essere qualificabile come suono chiaro e ben distinto, segnali acusticamente anche questa particolare situazione in cui le armi perdono la loro funzione essenziale di difesa degli uomini (cfr. *κρίκε* s.v. *κρίζω* etc.)⁴⁰⁴.

Anche la terza attestazione si trova nell'*Iliade* ed è in riferimento ad un suono completamente diverso, ovvero quello del digrignare di denti:

⁴⁰¹ V. *LfgE* s.v.

⁴⁰² V. *Il.* 16, 114-118.

⁴⁰³ V. *Il.* 16, 801-804; cfr. Atena che disarma Ares (*Il.* 15, 122-127) e Odisseo che ripone le armi (*Od.* 14, 276-277).

⁴⁰⁴ V. *BK IX* p. 334, nota ai vv. 793-800: “Außerdem wird der Gegensatz zwischen einem früheren Idealzustand und der (von Zeus herbeigeführten) jetzigen Veränderung betont (der Helm, der zuvor Achills anmutige Stirn schützte, liegt jetzt am Boden und geht auf Hektor über) (796-800), wobei eine ausdrückliche Verbindung von Achilleus über Patroklos zu Hektor hergestellt wird (mit Prolepse von Hektors Tod, nämlich durch Achilleus)”.

τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν **καναχή** πέλε, τῷ δέ οἱ ὄσσε
λαμπέσθην ὡς εἶ τε πυρὸς σέλας, ἐν δέ οἱ ἦτορ
δῦν' ἄχος ἄτλητον· ὃ δ' ἄρα Τρωσὶν μενεαίνων
δύσετο δῶρα θεοῦ, τὰ οἱ Ἕφαιστος κάμε τεύχων.
(*Il.* 19, 365-368)

“**Digrignava i denti**, gli lampeggiavano gli occhi
come un bagliore di fuoco, gli feriva il cuore
un immenso dolore; furioso contro i Troiani
indossava i doni del dio, forgiati da Efesto non senza fatica”.

Incontriamo una scena che si è avuto modo di esaminare più volte, ovvero quella che comprende l'immagine del digrignare i denti; il contesto è quello di Achille che, furioso per la morte di Patroclo, si arma per tornare in guerra pieno di rabbia e furia cieca. L'elemento della rabbia è molto importante: oltre ad essere segnalato anche dagli altri particolari con cui viene descritto (gli occhi che lampeggiano, l'animo ferito e pieno di ira), emerge soprattutto dal comportamento che viene evidenziato per primo, ovvero il digrignare i denti. Non si tratta, tuttavia, di uno sbattere i denti *per la paura*, come fa Dolone quando viene deriso all'assemblea degli Achei (*Il.* 10, 375: ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνεται ὀδόντων, v. *supra* s.v. ἄραβος), o dello stridore di denti che nelle parole di Idomeneo caratterizza il timoroso per eccellenza (*Il.* 13, 283: πάταγος δέ τε γίγνεται ὀδόντων, v. *infra* s.v. πάταγος), ma del mostrare i denti come espressione di furia e rabbia, creando così un'atmosfera tensione e grande intensità⁴⁰⁵. L'espressione *καναχή πέλε*, oltre ad essere modellata sulla base di *καναχήν ἔχε*, non è isolata ma si ritrova anche nello *Scudo*, in riferimento al digrignare di serpenti: τῶν καὶ ὀδόντων μὲν *καναχή πέλεν* (*Sc.* 164)⁴⁰⁶; al di là di questa somiglianza, il passo omerico in questione rimane l'unico in cui *καναχή* viene usato per indicare un suono umano. Visto che solitamente il battito dei denti negli uomini è sintomo di paura, il poeta vuole evidenziare che in questo caso si tratta, invece, di espressione di aggressività, sia tramite l'uso di questo termine eccezionalmente impiegato in riferimento ad uomo (per quanto non sia una vocalizzazione articolata alla pari di un discorso o una parola), sia grazie ai dettagli descrittivi che enfatizzano il

⁴⁰⁵ V. *Schol.* (A) *Il.* 13, 365-368a, 1 (Erbse): ὅτι τὸ μενεαίνων νῦν θυμούμενος σημαίνει; v. anche *Schol.* (T) *Il.* 13, 365 (Erbse): ἐπὶ τοὺς ὀδόντας, οὐχ ὡς Δόλων. Cfr. Krapp 1964, p. 201: “Das Knirschen der Zähne ist T 365 Ausdruck der Wut Achills, die ihm wächst, als er die Waffen anlegt”; cfr. anche Armstrong 1958, p. 353: “In the arming of Achilles, expanded from a fixed formula, the wrath, the grief, the motif of the death of Achilles are all caught up to create a moment of great power and intensity in the poem”.

⁴⁰⁶ V. anche in riferimento a Chera, dea della morte: δεινὸν δερκομένη *καναχῆσι* τε βεβρυχῦα (*Sc.* 160).

bagliore degli occhi (ὄσσε λαμπέσθην), anch'esso tipico segnale di rabbia⁴⁰⁷. Danek⁴⁰⁸, invece, dà un'interpretazione diversa all'accumularsi di questi dettagli acustico-visivi: egli ritiene che lo stridore dei denti di Achille e la brillantezza dei suoi occhi rappresentino una controparte acustico-visiva al luccichio delle armi e al rumore dell'esercito in marcia evocati nei versi precedenti (v. *Il.* 19, 362-363: αἴγλη δ' οὐρανὸν ἴκε, γέλασσε δὲ πᾶσα περὶ χθῶν / χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς· ὑπὸ δὲ κτύπος ὄρνυτο ποσσὶν, “Saliva al cielo il fulgore, rideva tutta la terra / per lo scintillio del bronzo; un fragore s'alzava dai piedi”). L'interpretazione è di certo valida, ma in questo caso sembra che lo scopo fondamentale fosse più che altro quello di sottolineare la rabbia e l'aggressività, come testimoniato anche solo dall'esclusivo impiego di *καναχή* per riferirsi ad un suono umano.

L'ultima attestazione è ancora diversa e compare nell'*Odissea*:

ἡ δ' ἔλαβεν μάστιγα καὶ ἠνία σιγαλόεντα,
 μάστιξεν δ' ἐλάαν· **καναχή** δ' ἦν ἡμιόνοιϊν·
 αἱ δ' ἄμοτον τανύοντο, φέρον δ' ἐσθῆτα καὶ αὐτήν,
 οὐκ οἶην· ἅμα τῆ γε καὶ ἀμφίπολοι κίον ἄλλαι.
 (*Od.* 6, 81-84)

“Lei prese la frusta e le redini splendenti,
 e sferzò le **mule** alla corsa. Era forte il **frastuono**; esse
 nello sforzo si tendevano: portavano le vesti e la padrona,
 non sola, insieme con lei andavano le ancelle”.

In questo caso viene descritta con minuziosa precisione la scena della preparazione del carro da parte di Nausicaa con l'aiuto delle ancelle; la fanciulla intende recarsi al fiume per lavare le vesti (che sarà anche il momento di incontro con Odisseo). Ciò che colpisce particolarmente di tutta la scena è la speciale devozione delle mule nei confronti di Nausicaa: esse, infatti, le riservano una particolare obbedienza, come se riconoscessero la padrona e l'eccezionalità della sua uscita da palazzo. Si prestano subito ad esser aggiate dai servi e, nonostante la vigorosa sferzata di frusta, continuano a trainare il carro senza lamentele. Il fragore emesso dalla frustata è uno di quei

⁴⁰⁷ Cfr. *Il.* 1, 103-104 = *Od.* 4, 661-662: ἀχνύμενος· μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφιμέλαιναί / πίμπλαντ', ὄσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι εἴκτην (“Furibondo; i suoi neri precordi erano gonfi / di rabbia, fiamma che lampeggia sembravano gli occhi”); *Il.* 15, 608-609: ἀφλοισμὸς δὲ περὶ στόμα γίγνετο, τῷ δὲ οἱ ὄσσε / λαμπέσθην βλοσυρῆσιν ὑπ' ὀφρύσιν (“Aveva la bava alla bocca, gli lampeggiavano gli occhi / sotto le ciglia aggrondate”); *Il.* 19, 15-16: ἄντην εἰσιδέειν, ἀλλ' ἔτρεσαν. αὐτὰρ Ἀχιλλεύς / ὡς εἶδ', ὡς μιν μᾶλλον ἔδω χόλος, ἐν δὲ οἱ ὄσσε (“Appena le vide, fu preso ancor più dalla furia, cupi / gli brillarono giochi sotto le ciglia, come in un lampo”).

⁴⁰⁸ V. Danek 2003, p. 285: “Während bei der Rüstung der Myrmidonen der übliche Waffenglanz und der κτύπος der Füße wahrgenommen wird (363f.), kann man beim sich rüstenden Achill, sogar' das Knirschen der Zähne hören und den Feuerglanz seiner Augen sehen”.

particolari che contribuiscono al rallentamento della narrazione e al focalizzarsi su questi dettagli estetico-descrittivi particolarmente densi di *pathos* e che preparano il terreno per la scena eclatante immediatamente successiva, ovvero l'incontro con Odisseo.

Come si è già accennato, *καναχή* è un termine che continua negli *Inni* e negli autori di lirica corale, cui si possono aggiungere anche Pindaro e Bacchillide che, parallelamente all'uso che si riscontra negli *Inni* in riferimento al suono di strumenti musicali, impiegano *καναχή* per indicare il suono di flauti (v. rispettivamente *P.* 10, 39: *λυρᾶν τε βοαὶ καναχαὶ τ' αὐλῶν δονέονται* e *Ep.* 2, 12 Maehler: *γλυκεῖαν αὐλῶν καναχάν*). Nonostante in Omero il termine venga impiegato per indicare vari tipi di suoni, nella letteratura post-omerica sembra invece predominare un uso che conferma pienamente la derivazione dalla radice **kan-*, "cantare"; gli usi degli autori lirici e anche degli autori di epica post-omerica confermano l'impiego della parola omerica con una reinterpretazione onomatopeica dell'immagine sonora⁴⁰⁹. Al di là di Quinto Smirneo, che lo impiega con il significato generico di "urlo/frastuono" (2, 220: *μετὰ δέ σφι γόος καναχή τε δεδήει*; cfr. 11, 379: *πουλὺς δ' ἀμφὶ φάλαγγι βρόμος καναχή θ' ὑπὸ ποσσὶ* etc.) Nonno di Panopoli lo usa tre volte su quattro per indicare il suono di strumenti, in particolare della *σύριγξ* (*D.* 20, 306; 24, 154 e 39, 128) e una volta per indicare il fracasso da percosse (*D.* 47, 166: *οὐ καναχῆς ἤκουσας ἀρασσομένοιο καρῆνου*).

Verbi

καναχέω: verbo denominativo da *καναχή*⁴¹⁰ e probabilmente da allineare a quei verbi espressivi in *-έω* più volte nominati (*ἀραβέω*, *δουπέω* etc.). In Omero è presente una sola attestazione all'aoristo:

τὴν γρηῦς χεῖρεςσι καταπρηνέσσι λαβοῦσα
γυνῶ ρ' ἐπιμασσαμένη, πόδα δὲ προέηκε φέρεσθαι·
ἐν δὲ λέβητι πέσε κνήμη, **κανάχησε** δὲ **χαλκός**,
ἄψ δ' ἐτέρωσ' ἐκλίθη· τὸ δ' ἐπὶ χθονὸς ἐξέχυθ' ὕδωρ.
τὴν δ' ἄμα χάρμα καὶ ἄλγος ἔλε φρένα, τῷ δὲ οἱ ὄσσε
δακρυόφιν πλήσθεν, θαλερὴ δὲ οἱ ἔσχετο φωνή.
(*Od.* 19, 467-472)

⁴⁰⁹ V. Tichy 1983, p. 186.

⁴¹⁰ Così *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.

“Questa ferita la vecchia, stringendola con i palmi delle mani,
 la riconobbe tastando. Lasciò andare via il piede;
 dentro al catino cadde la gamba e **il bronzo risuonò** e il catino
 si piegò da un lato e poi dall’altro: l’acqua si sparse per terra.
 Gioia insieme e dolore la presero al cuore, gli occhi
 le si riempirono di lacrime e la voce le si bloccò sul nascere”.

Si tratta della scena di riconoscimento di Odisseo da parte dell’anziana nutrice Euriclea: il passo è certamente carico di tensione ed emozione, sentimenti che vengono potenziati dall’estrema cura e precisione dei dettagli descrittivi. Una scena simile si può incontrare anche alla fine del primo canto, in cui viene descritto il momento in cui Telemaco si congeda dai suoi compagni e si corica a letto: anche qui compare Euriclea che, con la massima cura, si preoccupa di piegargli la tunica e di chiudere bene la porta della camera⁴¹¹. La differenza è che, di fronte alla scena del riconoscimento di Odisseo, tutti questi dettagli descrittivi vengono seguiti dalla reazione emotiva della nutrice; il fragore dello sbattere del catino sembra quasi simboleggiare la sorpresa e la meraviglia che la colgono tutto d’un tratto e i movimenti oscillatori della coppa seguono proprio la manifestazione dei contrastanti sentimenti della nutrice. Si può notare, infine, che *κανάχησε δὲ χαλκός* riecheggia quelle espressioni in cui *χαλκός* sta per “armatura di bronzo”: si vedano *ἔβραχε χαλκός* (v. *supra* s.v. *βραχεῖν*), *κόμπει χαλκός* (v. *infra* s.v. *κομπέω*) e *λάκε χαλκός* (v. *infra* s.v. *λάσκω*). Anche se, in questo caso, il bronzo si riferisce al catino di Odisseo, il parallelo con “l’armatura di bronzo che risuona” non doveva essere sfuggito al poeta, che può aver creato questa espressione forse proprio riferendosi a queste, sia spinto da analogia ma anche per innalzare il tono della narrazione.

Il verbo ha una scarsissima sopravvivenza nella letteratura post-omerica, e proprio come per *καναχή* ridetermina il proprio significato sulla base della nuova interpretazione acustica di *καναχή* nel senso di “canto”: lo si ritrova in Cratino, per indicare e il canto del gallo (fr. 279, 1 K–A IV: *ὥσπερ ὁ Περσικὸς ὥραν πᾶσαν καναχῶν ὀλόφωνος ἀλέκτωρ*) e, curiosamente, il suono dello scorrere di fiumi (fr. 198, 2 K–A IV: *καναχοῦσι πηγαί*). Apollonio Rodio lo impiega sempre nel senso di “cantare” (4, 907: *κραιπνὸν ἐντροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς*) mentre Quinto Smirneo

⁴¹¹ *Od.* 1, 439-442: ἡ μὲν τὸν πτύξασα καὶ ἀσκήσασα χιτῶνα, / πασσάλῳ ἀγκρεμάσασα παρὰ τρητοῖσι λέχεσσι, / βῆ ῥ’ ἴμεν ἐκ θαλάμοιο, θύρην δ’ ἐπέρυσσε κορώνη / ἀργυρέη, ἐπὶ δὲ κληῖδ’ ἐτάνυσσεν ἱμάντι. (“E lei, piegata e stesa con cura la tunica, / la appese a un cavicchio di fianco al letto a trafori, e poi / si avviò ad uscire dalla camera. Tirò a sé la porta per l’anello / d’argento, tirò forte il paletto con la cinghia”).

lo usa con un'evidente ripresa omerica, riferito al suono dell'armatura che risuona (3, 315: κανάχησε δέ οἱ πέρι τεύχη; cfr. 11, 126).

καναχίζω: il verbo presenta la tipica desinenza in -ίζω, tipica di quelle forme intensivo-espressive dei verbi sonori in -έω (καναχέω/καναχίζω si allinea dunque ai paradigmi di altri verbi simili come ἀραβέω/ἀραβίζω, κοναβέω/κοναβίζω e κροτέω/κροταλίζω su cui v. *supra* e *infra* s.v.). È attestato una sola volta nell'*Iliade*:

ὡς ἄρ' ἔμελλον ὄπισθε Ποσειδάων καὶ Ἀπόλλων
θησέμεναι· τότε δ' ἀμφὶ μάχῃ ἐνοπή τε δεδήει
τεῖχος ἐϋδμητον, **κανάχιζε** δὲ **δούρατα** πύργων
βαλλόμεν'
(*Il.* 12, 34-37)

“Era destino così che facessero Posidone ed Apollo in futuro; ma quel giorno battaglia e strepito ardeva intorno al muro ben costruito, **rimbombavano** i **travi** delle torri sotto i colpi”.

In questo caso il rimbombare dei travi sotto i colpi dei nemici ricorda le scene con le stesse dinamiche in cui l'elmo rimbomba sotto i colpi ricevuti dal nemico/dall'impatto con il terreno:

τεῖχος ἐϋδμητον, **κανάχιζε** δὲ **δούρατα** πύργων
βαλλόμεν'
(*Il.* 12, 36-37)

Cfr. con:

πήληξ βαλλομένη **καναχὴν** ἔχε, **βάλλετο** δ' αἰεὶ
(*Il.* 16, 105)

τοῦ δ' ἀπὸ μὲν κρατὸς **κυνέην** βάλε Φοῖβος Ἀπόλλων·
ἦ δὲ κυλινδομένη **καναχὴν** ἔχε ποσσὶν ὑφ' ἵππων
(*Il.* 16, 794-795)

Da questi confronti emerge che ci potesse essere una sorta di scena fissa in cui l'oggetto che rimbomba (καναχὴν ἔχε/κανάχιζε) produce questo suono in seguito a dei colpi che gli vengono inferti (βάλλομαι) o poiché qualcuno lo lancia (βάλλω) facendolo così andare a sbattere contro ciò

che incontra. Questo speciale rapporto tra *καναχίζω* tra *καναχὴν ἔχε* è più forte rispetto a quello con il verbo di base di cui *καναχίζω* rappresenta la forma intensiva (*καναχέω*); lo dimostra, oltre ai parallelismi visti tra i versi rispettivi, anche il commento di Eustazio che sostiene che l'espressione *καναχὴν ἔχε* sia una perifrasi proprio per *κανάχιζε*⁴¹².

Il verbo è attestato anche nello *Scudo*, dove è impiegato per indicare il risuonare della terra calpestata da cavalli (*Sc.* 373: τῶν δ' ὑπὸ σευομένων κανάχιζε † πόσ' εὐρεῖα χθῶν †), per ricomparire poi solamente in Quinto Smirneo che lo usa come quasi sinonimo di *καναχέω*, in riferimento al risuonare dell'armatura (8, 55 = 9, 78: κανάχιζε δὲ τεύχεα φωτῶν), al suono dello schiocco di una frusta (11, 104: τῷ δ' ὑπὸ νευρῆ εἰσέτι που κανάχιζεν) e alle navi di legno che vengono colpite (14, 516-517: κανάχιζε δὲ δούρατα νηῶν ἀγνυμένων). Abbastanza singolarmente, Nonno di Panopoli lo usa per indicare lo strepito delle porte d'Olimpo (*D.* 6, 203: αἰθέριον κελάδημα πύλαι κανάχιζον Ὀλύμπου), forse presupponendo che qualcuno le abbia sbattute o le abbia fatte sbattere tra loro.

⁴¹² Eusthat. *Comm. Iliade* 3, 814, 31-32 (van der Valk): οἷον «πήληξ βαλλομένη καναχὴν ἔχε», ὃ περίφρασις ἐστὶ τοῦ κανάχιζε.

καρ-

Etimologia

DELG e *GEW* (s.v. καρκαίρω) e *IEW* (pp. 530-531) riconducono il verbo καρκαίρω (su cui v. *infra* s.v.) e il termine κῆρυξ (“araldo/messaggero”) ad una comune radice indoeuropea *kerH- (“celebrare/lodare”). In quest’ottica la base di καρκαίρω sarebbe sorta per raddoppiamento espressivo della radice originaria; secondo Schwyzer⁴¹³ καρκαίρω farebbe parte di una categoria di verbi creatisi per duplicazione della radice e terminanti in *-αρῖω (come anche μαρμαίρω, ad esempio). *EDG* (s.v. καρκαίρω), invece, non ritiene possibile questa tesi per l’incompatibilità di significati tra κῆρυξ e καρκαίρω, la cui unica attestazione è nell’*Iliade* e il cui significato è dibattuto tra il “tremare” della terra (significato prettamente dinamico) e il “risuonare” (significato acustico). Beekes infatti avanza l’associazione con il sanscrito *car-ka-ti*, “to mention with praise”⁴¹⁴, ma anche questa connessione risulta insoddisfacente alla luce dell’uso di καρκαίρω in Omero. Una tesi più plausibile è quella sostenuta da Tichy⁴¹⁵ che sostiene che καρκαίρω deriverebbe da una base onomatopeica (*kar-) la cui duplicazione ne enfatizza al contempo sia il significato acustico che quello dinamico.

Verbi

καρκαίρω: come si è già accennato, questo verbo compare esclusivamente in un solo passo dell’*Iliade*:

τῶν δ’ ἅπαν ἐπλήσθη πεδῖον καὶ λάμπετο χαλκῶ
ἀνδρῶν ἠδ’ ἵππων· **κάρκαιρε** δὲ γαῖα πόδεσσιν
ὄρνυμένων ἄμυδις
(*Il.* 20, 156-158)

“Tutta s’empi la pianura di cavalli e di uomini,
e lampeggiava di bronzo; **rombava** il **suolo** sotto i piedi
degli uomini mossi allo scontro”.

⁴¹³ *GG* I p. 647.

⁴¹⁴ V. *EDG* s.v.

⁴¹⁵ V. Tichy 1983, pp. 269-270.

Fin dall'antichità l'interpretazione oscillava tra “tremava” (con un senso puramente *cinetico*) e “rombava/tremava scatenando un suono” (senso anche *acustico*)⁴¹⁶. Per risolvere la questione si può pensare di mettere a confronto questo passo con altre espressioni in cui si fa riferimento alla terra che risuona sotto il peso dei passi di chi la calpesta:

ὦς ἄρα τῶν ὑπὸ ποσσὶ μέγα **στεναχίζετο γαῖα**
έρχομένων
(*Il.* 2, 780-785)

αὐτὰρ ὑπὸ **χθῶν**
σμερδαλέον **κονάβιζε** ποδῶν αὐτῶν τε καὶ ἵππων
(*Il.* 2, 465-466)

In tutti i casi si può riscontrare una struttura soggiacente molto simile, con il verbo che indica il risuonare della terra (*στεναχίζετο*, *κονάβιζε*, *κάρκαιρε*), l'indicazione che la causa del frastuono sono i *piedi* e la specificazione di chi appartengono (solo uomini o uomini e cavalli). Vista l'indiscutibile interpretazione acustica di *στεναχίζετο* e *κονάβιζε* (su cui v. *infra* s.v.), è probabile che questa sia l'interpretazione anche di *κάρκαιρε*, visto che il verso in cui si presenta dimostra di essere stato chiaramente modellato sulla base dei due passi con cui si lo si è messo a confronto. Il significato acustico di “rombare”, tuttavia, non esclude quello dinamico di “tremare”; come confermato dalle interpretazioni degli antichi che ammettevano l'uno e l'altro senso, è probabile che *καρκαίρω*, nell'intenzione di rendere la complessità delle immagini sonore evocate da un terremoto, volesse veicolare contemporaneamente sia il significato acustico che quello dinamico, a differenza delle altre espressioni prima citate (*στεναχίζετο* e *κονάβιζε*) in cui la componente acustica era invece predominante.

Il verbo rimane isolato in Omero, e compare altrove solamente in scoli e commentari ad Omero.

⁴¹⁶ V. *Schol.* (bT) *Il.* 20, 157c, 1 (Erbse): *κάρκαιρε*: ἐκραδαίνεται, ἐσειετο; *Schol.* (D) *Il.* 20, 157, 1 (Erbse): *κάρκαιρεν*. ἐκινεῖτο vs *Schol.* (b) *Il.* 20, 157c, 2 (Erbse): ἐψόφει; *Schol.* (D) *Il.* 20, 157, 1 (Erbse): ἤχει. ὀνοματοποιία ὁ τρόπος; cfr. Hsch. κ 826 (L–C): *κάρκαιρε*· ἰδίωμα ἤχου.

κινυρ-

Etimologia

In questo caso *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v. κινυρός) si rifanno alla tesi di Leumann⁴¹⁷ che sostiene che il gruppo di termini κινυρός-κινυρίζω-κινύρομαι, derivato dalla radice κινυρ- (“piagnucolare, lamentarsi” - secondo l’interpretazione tradizionale del passo omerico), sia da rapportare con il gruppo μινυρός-μινυρίζω-μινύρομαι (“gemere/cantare piano”). Entrambi i gruppi (κινυρ- e μινυρ-) sono antichi: mentre del gruppo κινυρ- Omero presenta solo l’aggettivo κινυρός (su cui v. *infra* s.v.), del gruppo μινυρ- Omero attesta solamente il verbo μινυρίζω (*Il.* 5, 889: μή τί μοι ἄλλοπρόσαλλε παρεζόμενος μινύριζε, “[Zeus che si rivolge ad Ares] Non starmi, voltagabbana, qui accanto a piagnucolare”; v. anche *Od.* 4, 719: περὶ δὲ δμῶαί μινύριζον, “Attorno le ancelle piangevano”).

Cerchiamo ora di delineare la storia della formazione dei termini dei rispettivi gruppi: mentre κινυρίζω è una formazione posteriore⁴¹⁸, κινύρομαι invece, sebbene non sia attestato in Omero, è presente ad esempio in Eschilo (*Sept.* 122-123: διὰ δέ τοι γενύων ἰππίων / κινύρονται φόνον χαλινοί, “Fra le mascelle dei cavalli i freni stridono morte” - per la particolarità del significato v. *infra* s.v. κινυρός), e Aristofane (*Eq.* 12: Δη. τί κινυρόμεθ’ ἄλλως; “Perché ci lamentiamo invano?”) e mantiene sempre il significato di “piangere/lamentarsi”⁴¹⁹.

Per quanto riguarda il gruppo μινυρ-, parallelamente al significato omerico di μινυρίζω di “piangere/gemere”, si può constatare che μινυρός significa “flebile”⁴²⁰ (detto anche della voce di un canto). Lo si vede già in Eschilo (*Ag.* 1165: δυσάλγει τύχαι μινυρὰ θρεομένας, “Col tuo lamentarti di acute disgrazie per la sorte infelice”), Frinico (fr. 74, 2 K–A VII: ἄνθρωπος ὦν ὕδατοπότης, μινυρὸς ὑπερσοφιστής, “Lui che era un bevitore d’acqua, un lagnoso arcisofista”) e Teocrito (13, 12: οὐθ’ ὀπὸκ’ ὀρτάλιχοι μινυροὶ ποτὶ κοῖτον ὀρῶεν, “Nè quando i pulcini guardano pigolando al loro nido”). Per quanto riguarda μινύρομαι, è attestato già in Eschilo come sinonimo di “cantare” (*Ag.* 16: ὅταν δ’ ἀείδειν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ, “O quando penso di cantare o fischiettare”), Sofocle (*OC.* 671: ἀ λίγεια μινύρεται, “L’usignuolo geme”) e Aristofane (*Ec.* 880: μινυρομένη τι

⁴¹⁷ V. Leumann 1950, pp. 241-243.

⁴¹⁸ Prima attestazione in Aristonico, *De sign.* II. 9, 612, 2: μή μοι σύγγει θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἀχεύων: ὅτι Ζηνόδοτος γράφει ὀδυρόμενος, κινυρίζων, οἷον θρηγῶν. Egli riporta il verbo come variante al testo omerico proposta da Zenodoto, che lo considera un sinonimo di “piangere/gemere”.

⁴¹⁹ Cfr. Hsch. κ 2746 (L–C): *κινύρεσθαι· θρηγεῖν, κλαίειν.

⁴²⁰ Cfr. Hsch. μ 1413 (L–C): μινυρόν· μικρόν, ὀλίγον. τῆ φωνῆ μινυρίζων.

πρὸς ἑμαυτὴν μέλος, “Canticchio fra me un’arietta”). Anche *μυυρίζω*, distaccandosi dall’uso omerico proprio come *μυυρόμαι*, sembra essere influenzato dal significato di *μυυρός*, e ridetermina il suo significato in “cantare debolmente”: lo si vede già in Aristofane (*Ve.* 219: *λύχνους ἔχοντες καὶ μυυρίζοντες μέλη*, “Hanno lucerne e canticchiano care arie” e *Av.* 1413-1414: *ὄδ’ αὖ μυυρίζων δευρό τις προσέρχεται*, “Quest’altro tizio che arriva qui canticchiando”), ma anche in Platone (*Rp.* 411a. 8: *καὶ μυυρίζων τε καὶ γεγανωμένος ὑπὸ τῆς φῶδης διατελεῖ τὸν βίον ὅλον*, “E passi tutta quanta la vita a gorgheggiare e deliziarsi nel canto”). Alla luce di questa evoluzione, si vede che mentre in Omero *κινυρός* e *μυυρίζω* sembrano avere lo stesso significato (“piagnucolare/gemere/lamentarsi”), non si spiega come in testi contemporanei *μυυρός* (che si presuppone collegato a *μυυρίζω*) abbia invece il significato di “flebile” e non “gemente” come ci si potrebbe aspettare (significato che invece è sempre espresso da *κινυρός*). Leumann⁴²¹ propone una sorta di contaminazione vicendevole tra i termini i dei due gruppi: egli sostiene che *μυυρός*, formatosi a partire da *μυυρίζω* sulla base di *κινυρός*, si sia specializzato nella significazione di un tono di voce basso e flebile (tratti semantici condivisi naturalmente con *μυυρίζω* e *κινυρός*) tipico di un canto (e da qui si è creato un nuovo significato di *μυυρίζω*, rideterminato su quello di *μυυρός*). Infine, per quanto riguarda *κινυρόμαι* (e *κινυρίζω* poi), è probabile che si sia formato sulla base di *μυυρόμαι* mantenendo il significato originario di *κινυρός*, “gemente/lamentoso”.

Al di là della questione della contaminazione vicendevole dei due gruppi, rimane da affrontare il problema dell’etimologia: mentre Leumann ritiene che *κινυρός* fosse un termine tecnico dell’allevamento (v. discussione *infra* s.v. *κινυρός*), Tichy⁴²² ritiene che la radice *κινυρ-* derivi da una base **hiñ* onomatopeica che riproduce il suono di un ronzio e in particolare quello di una mucca che si rivolge al suo vitello⁴²³ (ipotesi che infatti sarebbe perfettamente coerente con il contesto d’uso di *κινυρός* in Omero come si vedrà, v. *infra* s.v.).

Aggettivi

κινυρός: in Omero vi è una sola attestazione del termine. Si tratta di *Il.* 17, 4-5: *ἀμφὶ δ’ ἄρ’ αὐτῷ βαῖν’ ὥς τις περὶ πόρτακι μήτηρ / πρωτοτόκος κινυρὴ οὐ πρὶν εἰδυῖα τόκοιο* (“E s’aggirava intorno a lui come intorno al vitello una madre / al suo primo parto, gemente, ancora ignara di prole”). Il

⁴²¹ V. Leumann 1950, pp. 241-242.

⁴²² V. Tichy 1983, pp. 200-201.

⁴²³ Per gli esempi in vedico v. Tichy 1983, p. 201.

contesto è quello del momento immediatamente successivo alla morte di Patroclo: Menelao si aggira attorno al cadavere dell'eroe come la madre di un vitello dopo aver appena partorito la prima volta. Anche i commentatori antichi erano incerti sul significato dell'aggettivo: lo scolio, ad esempio, commenta l'aggettivo come “gemente” poiché il vitello appena nato era morto, oppure “sofferente” per il parto⁴²⁴. Mentre Krapp⁴²⁵ si attiene al commento di Eustazio⁴²⁶ e interpreta l'aggettivo come “tremante di gioia/lamentosa per l'eccitazione”⁴²⁷ (del primo parto), sembra invece più solida la posizione di Leumann⁴²⁸. Egli evidenzia che non vi è alcun riferimento alla morte del vitello appena partorito, ma sembra più una deduzione degli interpreti antichi che devono aver colto nel lutto per la morte di qualcuno il nucleo della similitudine (Menelao gira attorno al corpo di Patroclo gemendo per il dolore proprio come fa una mucca alla vista del cucciolo che, appena partorito, è morto). In realtà il punto di confronto non sta tanto nel lamento per la morte, ma nella feroce determinazione con cui ci si aggira attorno a qualcuno che si intende proteggere⁴²⁹. La correttezza dell'interpretazione sarebbe confermata anche dal paragone con altre similitudini analoghe: si veda, ad esempio, il comportamento di Aiace nei confronti di Patroclo, paragonato a quello di un leone in difesa dei figli (*Il.* 17, 133: ἐστήκει ὡς τίς τε λέων περὶ οἴσι τέκεσσιν). Si può menzionare anche lo stesso istinto protettivo di vespe (*v. Il.* 12, 170: ἀμύνονται περὶ τέκνων e *Il.* 16, 265: πρόσσω πᾶς πέτεται καὶ ἀμύνει οἴσι τέκεσσι) e di una cagna (*Od.* 20, 14-15: ὡς δὲ κύων ἀμαλῆσι περὶ σκυλάκεσσι βεβῶσα / ἄνδρ' ἀγνοήσασ' ὑλάει μέμονέν τε μάχεσθαι, “Come una cagna gira intorno alle tenere cucciole e abbaia / contro uno sconosciuto, e impulso a combattere sente”).

Alla luce di queste osservazioni, si può concludere che κινυρός indicasse una sorte di gemito/ringhio minaccioso, atto a incutere paura; questo significato si sarebbe poi perso nel verbo derivato κινυρίζω che, a questo punto, sarebbe stato influenzato da questo significato secondario di κινυρός “gemente”, nato da un'errata interpretazione del testo omerico. Solo Eschilo sembra conservare questo probabile significato originario di “gemito minaccioso” in *Sept*, 122-123, dove, come si è

⁴²⁴ V. *Schol.* (A) *Il.* 17, 5a, 1 (Erbse): πρωτοτόκος κινυρή: <κινυρή> ἢ οἰκτρόφωτος· κινύρεσθαι γὰρ τὸ θρηνεῖν. | ὑφ' ἐν δὴ προενεκτέον πρωτοτόκος κινυρή, ἢ περὶ τὸν τόκον κινυρά.

⁴²⁵ V. Krapp 1964, p. 155.

⁴²⁶ *Comm. Iliade* 4, 2, 6 (van der Valk): κινυρή, ὃ ἐστὶν οἰκτροφώνω, διὰ τὸ πολὺ τῆς στοργῆς.

⁴²⁷ V. Krapp 1964, p. 155: “Es ist ein Jammern voll freudiger, bebender Erregung über die Geburt, die das Tier vorher nicht gekannt hat”.

⁴²⁸ V. Leumann 1950, pp. 242-243; così anche *IlCom.* V p. 63, nota ai vv. 3-6.

⁴²⁹ V. Leumann 1950, p. 242: “Der kampfbereiten Entschlossenheit, mit der das schützende und abwehrende Umschreiten”.

visto, viene infatti descritto il suono del digrignare dei cavalli con i freni fra i denti, nell'intento genere di incutere paura o timore (cfr. i vv. precedenti 120-121: Ἀργεῖοι γὰρ πόλισμα Κάδμου / κυκλοῦνται, φόβος δ' ἀρείων ὅπλων, "Gli Argivi infatti circondano la rocca di Cadmo: terrore d'armi nemiche").

Il termine sopravvive solo nella letteratura post-omerica di genere epico: mentre se ne conta una sola attestazione in Apollonio (4, 604-605: Ἠλιάδες ταναῆσιν ἴαείμεναι αἰγείροισιν / μύρονται κινυρὸν μέλαι γόον, "Eliadi, infelici, mutate negli alti pioppi, effondono tristi lamenti"), viene invece grandemente impiegato da Nonno di Panopoli, sempre nel significato (secondario, se ci si attiene alla tesi di Leumann) di "lamentevole/gemente/piangente" (v. ad esempio il riferimento alle Eliadi anche in *D.* 11, 324: Ἠλιάδων Φαέθων κινυρὴν οὐκ οἶδεν ἀνίην, "E neppure Fetonte conosce la cupa disperazione delle Eliadi").

κλα(γ)γ-

Etimologia

Secondo l'*IEW* (p. 599) κλαγγή e κλάζω deriverebbero da una radice indoeuropea **kl̥g-/klōg-/klag-/klang-* con il significato di “suono/grido”, probabilmente estensione di **kel-*, “chiamare” (v. *supra* s.v. καλ-/κελ-). Vi sono però altre ipotesi di derivazione che saranno discusse sotto le singole voci, vista la difficoltà sia di delineare un sicuro rapporto di derivazione dei termini che saranno presi in esame, sia di poter effettivamente ricostruire una radice comune e di spiegarne eventualmente le ragioni della presenza o assenza di nasalizzazione.

Sostantivi

κλαγγή: mentre il *DELG* (p. 537) sostiene che sia un sostantivo derivante dalla stessa base da cui provengono κέλαδος, καλέω etc., da una parte il *GEW* (p. 864) pur ammettendo questa possibilità, sostiene l'ipotesi di una derivazione da κλώζω (“gracchiare/schioccare la lingua”), e dall'altra *EDG* (p. 708) rigetta la prima ipotesi sostenendo la validità solo della seconda. Beekes, infatti, ritiene che una radice indoeuropea **klag-* non potesse esistere, in quanto “PIE did not have **a*, and **klh₂g-* would have resulted in Greek **κλα̃γ-*”⁴³⁰. Oltre alla radice originaria del termine, la questione è aperta anche in merito al rapporto di derivazione con il verbo connesso, κλάζω. In merito a ciò, *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v.) sostengono due ipotesi: secondo la prima κλάζω sarebbe un verbo denominativo da κλαγγή, creatosi tramite una suffissazione **-jω* (**κλάγγ-jω*). In questo caso le prove di un'originaria base κλαγ- denasalizzata si potrebbero trovare negli omerici κλαγεῖν/κέκληγα o nell'altrettanto antico κλαγί (Ibico, fr. 52, 1 *PMG*), ma non si può escludere a priori la possibilità di leggersi un'innovazione analogica con perdita di nasalizzazione⁴³¹. Esiste anche la possibilità che κλάζω si sia formato da una radice con la nasale, cui si è aggiunto il suffisso -ζω per analogia con altri verbi sonori come ὀλολύζω, οἰμύζω e simili, in cui tale suffisso ha la funzione di verbalizzare interiezioni vocaliche⁴³²; a conferma di questa ipotesi ci sarebbero dei riscontri in altre lingue dell'esistenza di una base verbale nasalizzata (cfr. lat. *clango*).

⁴³⁰ *EDG* p. 708.

⁴³¹ V. *EDG* p. 708: “Analogical innovation with loss of the nasal is possible too” e *GEW* p. 864: “Analogische Neubildung mit Nasalverlust läßt sich nicht von der Hand weisen”.

⁴³² V. *GG* I p. 716: “Nach solchen dient -ζω als Verbalisierung vokalisch auslautender Interjektionen”.

Vi è infine l'ipotesi di Tichy⁴³³ che spiega che in Omero le forme in κλα(γ)γ- (con e senza nasale) vengono ricondotte alla stessa radice per motivi di analogia morfologica e semantica: la studiosa, infatti, individua tre diverse basi indipendenti, *klāg-, *klǎg- e *klǎng-, simili per forma e significato ma originariamente distinte. Proprio a causa di questa somiglianza morfologica e semantica, in Omero i termini che derivano da ciascuna di esse vengono ricondotti ad un unico paradigma "eterogeneo". Lo dimostra il paradigma di κλάζω che è così ricostruibile: κέκληγ-/κλάζ-/κλάγξ-, dove κέκληγ- < *klāg-, κλάζ- < *klǎg- e κλάγξ- < *klǎng-; in questo sistema si può naturalmente inserire anche il sostantivo κλαγγή che, come il participio aoristo κλάγξ-, deriva dalla base *klǎng-.

In Omero κλαγγή, oltre alle urla di uomini, indica anche grida di animali o rumore di oggetti. Per quanto riguarda il riferimento agli animali, vi sono tre attestazioni riguardo allo schiamazzo di uccelli:

τῶν δ' ὥς τ' ὀρνίθων πετεηνῶν ἔθνεα πολλὰ
 χηνῶν ἢ γεράνων ἢ κύκνων δουλιχοδείρων
 [...]

κλαγγηδὸν προκαθιζόντων, σμαραγεῖ δέ τε λειμών,
 ὥς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
 ἐς πεδίον προχέοντο Σκαμάνδριον·
 (Il. 2, 459-460 e 463-465)

“Come innumerevoli stormi di **uccelli** alati,
 d’oche e di gru e di cigni dal collo lunghissimo,
 [...]

schiamazzando calano a terra, e ne riecheggia la piana,
 così di loro le genti molteplici, dalle navi e dalle tende,
 si riversavano sulla pia dura dello Scamandro”.

αὐτὰρ ἐπεὶ κόσμηθεν ἅμ' ἠγεμόνεσσιν ἕκαστοι,
 Τρῶες μὲν κλαγγῆ τ' ἐνοπῆ τ' ἴσαν ὀρνιθεῖς ὡς
 ἠὔτε περ **κλαγγῆ γεράνων** πέλει οὐρανόθι πρό·
 αἶ τ' ἐπεὶ οὖν χειμῶνα φύγον καὶ ἀθέσφατον ὄμβρον
κλαγγῆ ταί γε πέτονται ἐπ' ὠκεανοῖο ῥοάων
 ἀνδράσι Πυγμαίοισι φόνον καὶ κῆρα φέρουσαι·
 (Il. 3, 1-6)

⁴³³ V. Tichy 1983 pp. 41-48.

“Quando poi furono in ordine, ognuno col suo comandante, si mossero i Troiani con clamore e gridio, come **uccelli**, come quando nel cielo si spande lo **strepito** delle **gru**, che fuggite di fronte all’inverno e alle grandi piogge, **strepitando** si levano a volo sulle correnti dell’Oceano, per poi portare ai Pigmei la strage e la morte”.

In tutti i casi lo strepito generato da uno stormo di uccelli viene paragonato a quello che scaturisce da molte persone che si muovono insieme (ciò che accomuna l’esercito che si muove e il levarsi dello stormo di uccelli sono la folla, il movimento e il rumore); mentre Krapp⁴³⁴ sostiene che κλαγγή indichi nello specifico dei suoni acuti e/o suoni di grandi masse che si muovono, Kaimio⁴³⁵ invece nota che, mentre nella prima similitudine si vuole enfatizzare l’eco che proviene dal terreno (*Il. 2, 483*: σμαραγεῖ δέ τε λειμών) causata dalle grida o dal calpestio dei piedi⁴³⁶, nella seconda invece lo strepito delle gru (implicitamente acuto) è espressione delle loro intenzioni ostili nei confronti dei Pigmei, metafora dello stato d’animo dei Troiani stessi.

Gli ultimi due usi di κλαγγή sembrano invece piuttosto isolati; uno infatti si riferisce al sibilo dell’arco di Apollo (*Il. 1, 48-49*: ἔξετ’ ἔπειτ’ ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ’ ἰὸν ἔηκε· / δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ’ ἀργυρέοιο βιοῖο, “Poi si fermò a distanza dalle navi e vibrò un dardo: / sinistro fu il sibilo dell’arco argento”). Altrove lo stesso suono della corda di un arco che sibila è invece espresso con ἰάχω (*Il. 4, 125*: νευρὴ δὲ μέγ’ ἴαχεν) e αἰείδω (*Od. 21, 410-411*: δεξιτερῆ δ’ ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νευρῆς· / ἢ δ’ ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδῆν). BK⁴³⁷ sostiene che questo sibilo abbia una funzione prolettica, come per preparare l’ascoltatore allo sviluppo successivo della narrazione (la strage causata dalle frecce viene segnalata da questo particolare acustico).

L’ultima attestazione si trova nell’*Odissea* e si riferisce al grugnire delle scrofe (*Od. 14, 412*: κλαγγὴ δ’ ἄσπετος ὄρτο συῶν ἀλιζομενάων, “Ci fu un grugnire infinito di scrofe che venivano chiuse”). Più che cercare di comprendere il senso della scelta di κλαγγή per indicare questo particolare tipo di suono, è più ragionevole pensare alla pressione analogica esercitata

⁴³⁴ V. Krapp 1964, p. 50 nota 1: “κλαγγή bedeutet jeden schrillen Ton und charakterisiert vor allem das kreischende Schreien des Kranichs, so Γ 3, und jeder größeren Masse: B 100, K 523”.

⁴³⁵ V. Kaimio 1977, p. 96; cfr. Anche *IlCom.* I p. 163: “This famous simile illustrates both the numbers and movement of the troops on the one hand and the noise of their marching on the other”.

⁴³⁶ V. Kaimio 1977, p. 96: “The two acoustic elements are not directly comparable inasmuch as the poet hardly intended to imply that the Achaeans shouted loudly when taking their places - they are noted for their silence in such manoeuvres”.

⁴³⁷ V. BK III p. 45, nota al v. 49.

dall'associazione tra κλαγγή e l'aggettivo ἄσπετος che si ritrova in *Il.* 10, 523: Τρώων δὲ κλαγγή τε καὶ ἄσπετος ὄρτο κυδοιμὸς. Altrove infatti, il verso delle scrofe è indicato anche con φωνή (*Od.* 10, 239: οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε; per l'analisi v. *infra* s.v. φωνή).

Il termine viene impiegato con specifico riferimento ad animali anche negli *Inni* (14, 4: ἠδὲ λύκων κλαγγή χαροπῶν τε λεόντων; cfr. 27, 8: δεινὸν ὑπὸ κλαγγῆς θηρῶν), in Eschilo (*Sept.* 381: μεσημβριναῖς κλαγγαῖσιν ὡς δράκων βοᾶι), Sofocle (*Tr.* 207-208: ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων / ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφάρετραν) ed Euripide (*Tr.* 146: μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγάν; fa eccezione lo “strepito delle ninfe Naiadi” in *El.* 188-189: ὑπὸ δὲ / πέτρινα γύαλα κλαγγαῖσι). Apollonio Rodio lo impiega per indicare lo strepito delle Arpie (2, 269: κλαγγῆ μαιμώωσαι ἐδητύος), lo scontrarsi di uomini in battaglia (2, 1077-1078: οἷη δὲ κλαγγή δήου πέλει ἐξ ὀμάδοιο / ἀνδρῶν κινυμένων, ὅποτε ξυνίωσι φάλαγγες) e un frastuono generico di molte persone (3, 632: τὴν δ' ὕπνος ἅμα κλαγγῆ μεθέηκεν; cfr. 4, 219: κλαγγῆ μαιμώνοντες). Questo significato di clamore generato da versi di animali (tendenzialmente cani e uccelli) o dallo spostarsi/muoversi/urlare di una grande massa di uomini è confermato anche da autori di altri generi come Plutarco (v. ad esempio *Cam.* 27, 3, 5: μετὰ δρόμου καὶ κλαγγῆς φερόμενοι e *Cic.* 47, 8, 3: κόρακες ὑπὸ κλαγγῆς) e Arriano (*Cyn.* 3, 2, 1: καὶ αὐταὶ ἰχνεύουσιν ξὺν κλαγγῆ καὶ ὕλαγμῳ).

Verbi

κλάζω: per quanto riguarda gli ipotetici rapporti derivativi tra κλάζω e κλαγγή e l'analisi delle forme verbali di κλάζω si è già delineato un quadro della situazione *supra* s.v. κλαγγή. Generalmente, in Omero κλάζω indica l'azione del gridare con specifico riferimento all'intensità di suoni non articolati di uomini, animali, fenomeni naturali ed oggetti⁴³⁸. Per quanto riguarda gli animali (uccelli e cani, come anche κλαγγή indica effettivamente lo strepitare di uccelli o l'abbaiare dei cani, v. *supra* s.v. κλαγγή) il verbo è impiegato quasi sempre al participio perfetto o aoristo:

τοῖσι δὲ δεξιὸν ἦκεν ἐρωδιὸν ἐγγυὸς ὄδοιο
Παλλὰς Ἀθηναίη· τοὶ δ' οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσι
νύκτα δι' ὀρφναίην, ἀλλὰ κλάγξαντος ἄκουσαν.
(*Il.* 10, 274-276)

⁴³⁸ V. *LfgE* p. 1432: “κλάζω beschreibt nichtartikulierten Laut bes. Intensität”.

“Pallade Atena, lungo la strada, mandò loro da destra
un airone: quelli non lo videro certo con gli occhi,
nella notte buia, ma ne sentirono **il grido acuto**”.

In questo caso ha senso enfatizzare in κλάξαντος la componente dell’altezza acustica del verso dell’airone: questo suono è l’unico mezzo attraverso cui, nel buio della notte, il buon presagio inviato dalla dea può manifestarsi e infondere coraggio e forza nell’animo di Odisseo⁴³⁹. Vi è anche un altro luogo dove lo stesso participio aoristo è usato per indicare lo strepito di un volatile inviato dagli dei: αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῆς ἀνέμοιο (*Il.* 12, 207: “E poi volò via strepitando, insieme ai soffi del vento”). Si tratta, in questo caso, di un’aquila che “volò via strepitando” poiché morsa al petto dal serpente che stringeva tra gli artigli; diversamente dall’airone inviato da Atena come segnale della benevola presenza della divinità, il “prodigio di Zeus portatore dell’egida” (*Il.* 12, 209: Διὸς τέρας αἰγιόχοιο) rappresenta un brutto presagio. Che si tratti di buono o cattivo presagio, in entrambi i casi l’impressione acustica evocata dal verso del volatile serve ad enfatizzare la presenza della divinità in quella specifica situazione.

Passando invece al participio perfetto, κλάζω ha come soggetti un altro tipo di volatili, gli avvoltoi, e i cani:

οἱ δ’ ὥς τ’ **αιγυπιοὶ** γαμψώνυχες ἀγκυλοχεῖλαι
πέτρη ἐφ’ ὑψηλῆ μεγάλα **κλάζοντε** μάχωνται,
ὥς οἱ **κεκλήγοντες** ἐπ’ ἀλλήλοισιν ὄρουσαν.
(*Il.* 16, 428-430)

“Come quando due **avvoltoi**, col becco e gli artigli ricurvi,
si battono in cima a una rupe, **strepitando** con furia,
così quelli, **con alte grida**, si lanciarono l’uno sull’altro”.

In questo caso l’importanza dell’impressione acustica è enfatizzata dalla ripetizione del verbo κλάζω, usato al presente per indicare lo strepito degli avvoltoi e ripetuto al participio perfetto per indicare le grida degli eroi. Come si è visto finora i versi degli animali sono generalmente espressi con il participio perfetto; in questa scelta di impiegare il tema del presente per riferirsi agli uccelli e

⁴³⁹ V. *ICom.* III p. 182: “Athene intervenes at the right psychological moment as the hero moves out into the darkness. She is present but impalpable [...]. The Iliadic conception of divine intervention at this level is more concrete, the god appearing openly or disguised or literally acting upon events”.

quello del perfetto per gli uomini indica probabilmente una sorta di compenetrazione tra le sfere umana ed animale, come se gli uomini, visto il momento particolarmente carico di tensione, perdessero per un attimo la loro natura umana per “strepitare” disumanamente come degli avvoltoi. Questa similitudine è unica nel suo genere poiché raramente vengono descritte scene in cui animali della stessa specie combattono; in questo caso l’intenzione è quella di sottolineare la parità tra i due sfidanti (Sarpedone e Patroclo) e la loro pari temerarietà (indicata dal fatto che si scontrano in un luogo pericoloso, come fanno due avvoltoi in cima ad una rupe)⁴⁴⁰ e pericolosità (v. artigli e becchi degli avvoltoi)⁴⁴¹. Vi sono altri esempi in cui eroi vengono paragonati a volatili⁴⁴²; ma in tutti questi l’elemento in comune tra l’animale e l’uomo è la velocità d’azione e la sua pericolosità. La scena di combattimento tra Patroclo e Sarpedone, invece, rimane l’unica in cui vi sia un effettivo riferimento anche all’impressione scatenata dalle loro grida, che sono terribilmente potenti proprio come quelle di due avvoltoi che si scontrano.

La seconda attestazione è molto simile, anche se le grida delle cornacchie sono il termine di paragone di una scena completamente diversa:

τῶν δ’ ὥς τε ψαρῶν νέφος ἔρχεται ἠὲ κολοιῶν
οὔλον κεκλήγοντες, ὅτε προΐδωσιν ἰόντα
κίρκον, ὃ τε σμικρῆσι φόνον φέρει ὀρνίθεσσιν,
ὥς ἄρ’ ὑπ’ Αἰεΐα τε καὶ Ἑκτορι κοῦροι Ἀχαιῶν
οὔλον κεκλήγοντες ἴσαν, λήθοντο δὲ χάρμης.
(*Il.* 17, 755-759)

“Come, **gridando** fitto, una nube di **storni** o **cornacchie**
se ne vola via, appena s’accorgano dello sparpiero
in arrivo, che semina strage tra i piccoli uccelli,
così, **con fitte grida**, di fronte ad Ettore ed Enea
gli Achei arretravano, scordavano il loro valore”.

In questo caso il participio viene impiegato con la stessa espressione ripetuta a inizio verso sia in riferimento a storni e cornacchie, sia riferita alle grida degli Achei; mentre nel passo analizzato in precedenza (*Il.* 16, 428-430), le grida degli sfidanti, come quelle di due avvoltoi, indicavano la loro ferocia nel combattimento, qui si tratta di grida di paura, proprio come la κλαγγή degli uccelli in *Il.*

⁴⁴⁰ V. *IlCom.* IV p. 374. La stessa espressione si ritrova anche in *Sc.* 405-406: οἱ δ’ ὥς τ’ αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες, ἀγκυλοχῆλαι, / πέτρι ἔφ’ ὑψηλῇ μεγάλα κλάζοντε μάχωνται.

⁴⁴¹ V. *BK IX* p. 197, nota ai vv. 428-430.

⁴⁴² V. *Il.* 15, 690-692; *Il.* 16, 581-583; *Il.* 17, 460; *Il.* 22, 139-144; *Od.* 22, 302-309.

3, 3 e 5 (v. *supra* s.v. κλαγγή). La scena, con questa prospettiva “invertita” rispetto alla similitudine di Patroclo e Sarpedone (ovvero in cui viene descritta la *fuga* di volatili dall’attacco di uno sparviero e non, invece, l’*attacco* da parte dello sparviero stesso), richiama le stesse dinamiche evocate in *Il.* 21, 493- 495: δακρυόεσσα δ’ ὕπαιθα θεὰ φύγεν ὥς τε πέλεια, / ἦ ρά θ’ ὑπ’ ἴρηκος κοίλην εἰσέπτατο πέτρην (“Piangendo fuggì via la dea, come colonna / che davanti al nibbio fugge volando nella cava roccia”).

L’ultima attestazione riguardo a degli animali indica il “latrare” dei cani: ἐξαπίνης δ’ Ὀδυσῆα ἴδον κύνες ὑλακόμοροι. / οἱ μὲν κεκλήγοντες ἐπέδραμον (*Od.* 14, 29-30: “Tutto a un tratto i cani dal forte latrato videro Ulisse / e abbaiano gli si avventarono contro”). Si tratta dell’unica attestazione in cui il verbo viene impiegato per indicare il verso di questo animale, poiché in Omero vengono solitamente impiegati altri verbi come ἰύζω (v. *supra* s.v.), ὑλάω e ὑλακτέω (v. *infra* s.v.). Questo uso è significativo: si tratta della scena in cui per la prima volta, dopo 19 anni, Odisseo torna a vedere e toccare con mano i propri beni. Il fatto che la prima occasione di accoglienza sia per lui sfavorevole, con i cani che gli abbaiano contro in difesa della proprietà del padrone che non riconoscono, contribuisce ad aumentare il *pathos* dell’attesa di un’accoglienza degna e gratificante. L’uso non doveva essere tuttavia così inusuale, visto che anche Senofonte definisce κλαγγή l’ “abbaiare” dei cani (*Cyn.* 5, 19, 3: κλαγγή ἢ ψόφος τῶν κυνῶν).

Restando nell’ambito degli elementi della natura, il verbo è impiegato sempre al participio perfetto per indicare l’urlo del vento: αἴψα γὰρ ἦλθε / κεκληγῶς ζέφυρος μεγάλη σὺν λαίλαπι θύων (*Od.* 12, 408: “Subito venne / Zefiro urlando, infuriando con grande tempesta”). È l’unica attestazione in questa funzione; si può pensare che in questo caso si voglia porre particolare attenzione sulla violenza (anche acustica) delle condizioni meteorologiche. Ciò sarebbe confermato anche da un’altra unicità che caratterizza questo verso, ovvero il particolare uso di θύω: “il vento mugghia insieme alla tempesta”⁴⁴³.

L’ultima attestazione riguarda invece il tintinnio di frecce: ἔκλαγξαν δ’ ἄρ’ οἴστοι ἐπ’ ὤμων χωομένοιο, / αὐτοῦ κινηθέντος· ὃ δ’ ἦϊε νυκτὶ εἰοικῶς (*Il.* 1, 46-47: “Tintinnarono le frecce sulle spalle di lui adirato, / mentre si muoveva; scendeva simile a notte”). In questo caso si tratta di indicativo aoristo; la cosa interessante è che κλαγγή, il sostantivo che si rifà alla stessa radice di κλάζω (e che quindi presumibilmente esprime lo stesso suono o un suono simile), viene impiegato

⁴⁴³ *OdCom.* III p. 339, nota al v. 400.

qualche verso dopo per indicare il sibilo dell'arco (*Il.* 1, 49: δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο). Sebbene per la sensibilità moderna il tintinnare di frecce nella faretra e il sibilo di un arco siano due suoni differenti, la sensibilità acustica epica doveva essere differente e doveva probabilmente associare i due suoni sulla base di una comune altezza acustica (ecco perché κλαγγή viene impiegato anche per indicare lo strepito di uccelli, ad esempio, e κλάζω per esprimere anche l'abbaiare dei cani e l'urlo del vento).

Si può fare un'ultima riflessione in merito all'utilizzo del participio perfetto e aoristo: come si è visto, il participio perfetto viene impiegato per indicare il verso di avvoltoi/cornacchie, di cani e l'urlo del vento. Alla luce di quanto si è più volte ribadito in merito al senso di questa forma verbale, si può pensare che anche in questo caso la scelta sia dettata dalla necessità di esprimere azioni ripetute/abituale o semplicemente naturali/sempre vere, come sono infatti i versi degli animali in questione o lo strepitare del vento⁴⁴⁴ (cfr. *supra* βεβρυχῶς s.v. βρυχάομαι). All'aoristo sono invece indicati il verso dell'airone inviato da Atena, dell'aquila di Zeus e il tintinnio delle frecce di Apollo: in questi casi, infatti, non si vuole evidenziare l'abitudine dell'azione, ma la specificità e l'unicità della scena in questione. Sebbene si tratti sempre di versi di animali, in realtà lo scopo è quello di sottolineare il valore unico del verso/suono di *quell'*animale/oggetto in *quell'*occasione (l'airone e l'aquila rappresentano dei prodigi divini e le frecce di Apollo non sono armi comuni, ma sono quelle che porteranno la peste nel campo degli Achei).

Il verbo è molto comune in tutta la letteratura contemporanea ad Omero e posteriore; viste le riflessioni fatte sull'uso e sul senso del participio (aoristo e perfetto) in Omero, si può cercare di vedere se questi significati perdurano o vengono condivisi anche da altri autori o generi letterari. Il participio perfetto κεκληγῶς in riferimento allo strepito di uccelli compare, ad esempio, in Esiodo (*Op.* 448-449: εὔτ' ἄν γεράνου φωνὴν ἐπακούσης / ὑπόθεν ἐκ νεφέων ἐνιαύσια κεκληγυίης) che lo impiega tuttavia anche per riferirsi all'urlo di Ares (*Sc.* 98-99: μηδὲν ὑποδδείσας κτύπον Ἄρεος ἀνδροφόνοιο, / ὃς νῦν κεκληγῶς περιμαίνεται ἱερὸν ἄλσος; questo particolare modo di urlare di Ares ricorda tra l'altro l'espressione omerica ἔβραχε χάλκεος Ἄρης su cui v. *supra* s.v. βραχεῖν) e al frastuono del rotolare l'uno sull'altro di grandi massi (*Sc.* 378-379: ῥίμφα κυλινδομένων, ἦος πεδίονδ' ἀφίκωνται, / ὧς οἱ ἐπ' ἀλλήλοισι πέσον μέγα κεκλήγοντες). Lo stesso uso si ritrova anche

⁴⁴⁴ Cfr. Schwyzer che definisce questo perfetto un "perfetto intransitivo iterativo-intensivo" e ritiene che faccia parte di un gruppo di perfetti che hanno un significato prettamente acustico come anche κέκραγα e κέκριγα, su cui v. *infra* s.v. (*GG* II p. 264).

in Arato (*Phaenomena* 1, 1104: καὶ κόρακες μῶνοι μὲν ἐρημαῖον βοόωντες δισάκις, αὐτὰρ ἔπειτα μέγ' ἀθρόα κεκλήγοντες), Apollonio Rodio (2, 1057: τηλοῦ ἀτυζηλῶ ὑπὸ δείματι κεκληγυῖαι; egli tuttavia impiega il participio perfetto per riferirsi anche a voci umane, come le grida di Ila in 2, 827), Plutarco (*Tim.* 26, 6, 2: οἱ δὲ μάντις κατιδόντες ἀετοῦς δύο προσφερομένους, ὧν ὁ μὲν δράκοντα τοῖς ὄνυξιν ἔφερε διαπεπαρμένον, ὁ δ' ἵπτατο κεκλαγῶς μέγα) e Quinto Smirneo che usa κλάζω solo al participio perfetto e quasi sempre in fine di verso (v. 1, 198: τῷ δ' αἰετὸς ὄξῦ κεκληγῶς etc.).

Da queste evidenze si può concludere che, mentre l'uso al participio perfetto sembra specializzato per indicare lo strepito di uccelli o il guaito di cani, negli altri tempi e modi verbali κλάζω può esprimere vari generi di suoni acuti, dalle grida umane a suoni di oggetti. Lo dimostrano tragediografi come Eschilo (*Pers.* 947: κλάξω δ' αὖ γόον ἀρίδακρον, “Griderò griderò un gemito pieno di lacrime”) ed Euripide (uso molto particolare riferito alla cetra, v. *Ion* 905: σὺ δὲ <καὶ> κιθάραι κλάζει, “Ma tu strimpelli la cetra” e al tintinnare del ferro, v. *Rh.* 567-568: ἀλλὰ δεσμὰ πωλικῶν ἐξ ἀντύγων / κλάζει σίδηρον, “Sono anelli di ferro che tintinnano dai carri”), ma anche un autore antico e frammentario come Bacchilide, che lo usa addirittura per indicare l'urlare del mare (*Dith.* 17, 127-128 Maehler: ἔκλαγεν / δὲ πόντος).

κομπ-

Etimologia

Non sembra possibile trovare un'etimologia precisa per la radice κομπ-: *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v. κόμπος) la ritengono una radice onomatopeica da ricollegarsi a βομβ- e κοναβ-, con le quali condivide il significato di un “suono causato da un colpo/contatto”⁴⁴⁵.

Sostantivi

κόμπος: il termine in Omero indica generalmente un suono forte causato da colpi/contatti ripetuti⁴⁴⁶. In particolare, le prime due attestazioni si riferiscono allo stridore di denti di cani e cinghiali: ὑπαὶ δέ τε κόμπος ὀδόντων / γίγνεται (*Il.* 11, 417-418 = *Il.* 12, 149-150). In entrambi i casi il termine di paragone è lo scontro tra cani e giovani forti che si avventano contro un cinghiale, e dallo scontro si sente uno stridore di denti; nel primo passo tuttavia, a questa scena viene paragonato l'assalto dei Troiani a Odisseo, mentre nel secondo è proprio il suono di questo stridore di denti che viene equiparato allo stridio delle corazze di bronzo che vengono ripetutamente colpite (lo “stridere del bronzo” viene inoltre significativamente espresso con il verbo denominativo κομπέω su cui v. *infra* s.v.). κόμπος si aggiunge alla lista di termini per esprimere il battere/stridere di denti: si sono già incontrati ἄραβος e καναχή (v. *supra* s.v.) e i loro rispettivi significati, ma κόμπος è l'unico termine “specializzato” per indicare lo stridore delle mascelle del cinghiale quando è pieno di rabbia e con la schiuma alla bocca⁴⁴⁷. Sulla figura del cinghiale come protagonista della similitudine, Hainsworth osserva che “the boar is a good figure for truculent counter-aggression when under attack, as the lion represents primary aggression”⁴⁴⁸.

Per quanto sembri avere un significato così specifico e ristretto, in realtà nell'*Odissea* κόμπος viene poi impiegato in tutt'altro contesto:

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σφαίρη ἀν' ἰθὺν πειρήσαντο,
ὀρχεῖσθην δὴ ἔπειτα ποτὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ
ταρφέ' ἀμειβομένω· κοῦροι δ' ἐπελήκεον ἄλλοι
ἔσταότες κατ' ἀγῶνα, πολὺς δ' ὑπὸ **κόμπος** ὀρώρει.
(*Od.* 8, 377-380)

⁴⁴⁵ Furnée propone *κον-πο < *κον-βο < *κον-αβο- (Furnée 1972, pp. 147-148).

⁴⁴⁶ V. *LfgE* e *LSJ* s.v.

⁴⁴⁷ V. Eustath. *Comm. Odissea* 1, 305, 36 (Stallbaum): ἐν δὲ Ἰλιάδι, κόμπος, ὁ ποιὸς ἦχος τῶν σιαγόνων τοῦ ἀγρίου συός, ὅτε θυμούμενος ἀφρίζει τε καὶ τοιοῦτον ἦχον ἀποτελεῖ.

⁴⁴⁸ *IlCom.* III p. 271, nota ai vv. 414-418.

“Quindi, dopo che si provarono con il lancio della palla in alto, danzarono sulla terra che dà nutrimento, alternandosi con fitta cadenza; e gli altri giovani scandivano il tempo, stando in piedi sullo spiazzo. Grande **strepito** s’era levato”.

I dettagli che accompagnano la descrizione della danza alla corte dei Feaci e alla presenza di Odisseo riescono a qualificare di che tipo di suono si tratta: le espressioni “con fitta cadenza” e “scandivano il tempo” fanno effettivamente pensare ad un suono battente, continuo e ritmato. Rimane tuttavia da chiarire come lo stesso termine possa avere due significati così diversi: Eustazio spiega che κόμπος indica lo stridore delle mascelle del cinghiale nell’*Iliade*, e un qualche tipo di suono proveniente dalla danza nell’*Odissea*⁴⁴⁹.

In realtà è anche possibile spiegare il divario tra i due significati se paragoniamo le attestazioni di κόμπος con altre espressioni che indicano lo stesso significato o con versi che hanno una struttura simile. Per quanto riguarda κόμπος nell’*Iliade*, esso richiama l’espressione ὀδόντων καναχή in *Il.* 19, 365, dove il riferimento era al digrignare i denti dalla rabbia da parte di Achille; le immagini dello stridere dei denti del cinghiale e del digrignare i denti di Achille hanno in comune l’elemento della rabbia. κόμπος ὀδόντων sarebbe un’espressione nata dopo, sulla base di ὀδόντων καναχή per isolare in modo specifico lo stridere di denti di animale e proverebbe dunque il legame anche etimologico prima accennato tra le radici καναχ- e κομπ-.

Per poter spiegare, infine, il significato di strepito di danza si può mettere a paragone il verso in questione con un altro verso dell’*Odissea* che ha una struttura simile, e che non a caso contiene la parola κόναβος:

ἔσταότες κατ’ ἀγῶνα, πολὺς δ’ ὑπὸ κόμπος ὀρώρει.
(*Od.* 8, 380)

ἄφαρ δὲ **κακὸς κόναβος** κατὰ νῆας ὀρώρει
(*Od.* 10, 122)

Come si può vedere, i due versi condividono l’uso dello stesso verbo a fine di verso, una qualificazione dello strepito tramite aggettivo e anche un complemento di luogo espresso con κατά; è molto probabile che nell’*Odissea*, lo stesso κόμπος che nell’*Iliade* aveva assunto il significato di

⁴⁴⁹ V. Eustath. *Comm. Odissea* 1, 305, 35 (Stallbaum): καὶ ὁ κόμπος δὲ ὀνοματοποιεῖται, καὶ νῦν μὲν, ἤχον δηλοῖ τινα ὀρχηστικόν.

“stridore di denti” sotto l’influenza di *καναχή*, abbia invece preso a modello il verso “già pronto” con *κόναβος*, pur applicandolo ad un conteso completamente diverso. Questa è una prova del fatto che il sostantivo *κόμπος* fosse percepito come un termine etimologicamente legato alle radici *καναχ-* e *κοναβ-* (che a loro volta rappresentano forme diverse di una stessa radice di partenza) e che il suo significato venne condizionato dal suo avvicinarsi più all’una o all’altra.

Mentre in Omero il termine ha un uso piuttosto limitato e con dei significati specifici, *κόμπος* è impiegato moltissimo in tutta la letteratura. Sin da Pindaro, come anche nel resto della letteratura, assume i significati esclusivi ed inattesi di “lode” e “vanto”. Pindaro lo impiega nel significato positivo (raro) di “lode” (*N.* 8, 49: *χαίρω δὲ πρόσφορον / ἐν μὲν ἔργῳ κόμπων ἰεῖς*, “Godo a lanciare / vanti appropriato all’impresa”; cfr. *I.* 1, 43 e 5, 24). Ma il significato che tende a predominare sarà quello metaforico e negativo di “vanto/orgoglio”: lo si vede in tragedia (v. Eschilo, *Sept.* 425: *ὁ κόμπος δ’ οὐ κατ’ ἄνθρωπον φρονεῖ*; cfr. 473 e *Ag.* 613; *Pr.* 1031; Sofocle, *Ant.* 127: *Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους ὑπερεχθαίρει*; Euripide, *Hip.* 590: *οὐκ ἂν πιθοίμην τοῖσι σοῖς κόμποις ἐγὼ*, etc.), ma anche nella storiografia (v. ad esempio Tucidide 2, 40, 1, 3: *πλούτῳ τε ἔργου μᾶλλον καιρῷ ἢ λόγου κόμπῳ χρώμεθα*; Erodoto 7, 103, 13: *ὄρα μὴ μάτην κόμπος ὁ λόγος οὗτος εἰρημένος ἦ*). Nemmeno Nonno di Panopoli riprende l’uso omerico: egli, infatti, in linea con il nuovo significato che evidentemente si era consolidato, lo impiega con il significato di “minaccia” (*D.* 36, 388: *Δηριάδης ἀπέειπεν ἐθήμονα κόμπων ἀπειλῆς*; cfr. 44, 132 e 48, 377) e “superbia/vanto” (*D.* 45, 244: *λυσσαλέου βασιλῆος ἀγήγορα κόμπων ἀθύρων*).

Salta inevitabilmente agli occhi la grande divergenza di significato del termine in Omero da quello che assume in tutta la letteratura contemporanea e successiva: è probabile che in Omero il significato di *κόμπος*, differenziato all’interno degli stessi poemi omerici, sia stato influenzato dai significati di *κόναβος* e *καναχή*, di cui si percepiva evidentemente una parentela etimologica. Questa proiezione di significati sembra tuttavia limitata al testo omerico, poiché fin da Pindaro il termine ha il significato di “lode”, mentre da Eschilo quello di “vanto” (che poi nel resto della letteratura diverrà predominante): è difficile ricostruire una spiegazione alla base di questo cambiamento, ma può essere che il significato omerico prevalente, ovvero quello di “stridio di denti” detto di animali, abbia reso predominante il tratto semantico della bestialità/tracotanza fino ad arrivare al senso di vanto (che ha di per sé una connotazione negativa).

Verbi

κομπέω: verbo denominale da κόμπος, κομπέω è usato solo una volta in Omero, in riferimento allo stridore delle corazze di bronzo che vengono colpite.

ὥς τῶν κόμπει χαλκὸς ἐπὶ στήθεσσι φαεινὸς
ἄντην βαλλομένων· μάλα γὰρ κρατερῶς ἐμάχοντο
λαοῖσιν καθύπερθε πεποιθότες ἠδὲ βίηφιν.
(*Il.* 12, 151-153)

“Così **strideva** il **bronzo** fulgente sul petto di quelli,
colpiti frontalmente; si battevano proprio da forti,
fidando negli uomini appostati sul muro e nel proprio vigore”.

L'espressione richiama *Il.* 13, 497-498 = *Il.* 21, 254-255: *περὶ στήθεσσι δὲ χαλκὸς / σμερδαλέον κονάβιζε*. Si possono notare, infatti, gli elementi comuni del “bronzo” come soggetto, la specificazione “sul petto” e il legame etimologico già spiegato tra κομπ- e κοναβ(ιζ)-. Si deve però ricordare che κομπέω si è formato sulla base di κόμπος, ereditandone il significato che aveva assunto presumibilmente nell'*Iliade* (visto che l'unica attestazione del verbo in questione è proprio nell'*Iliade*), ma trasponendolo metaforicamente alle armi (da “stridore di denti” a “stridore di corazza”). Sulle motivazioni che possono aver spinto a sentire la necessità di questo particolare verbo denominale, bisogna notare che il verbo viene usato a poca distanza dall'attestazione di κόμπος: è proprio allo stridore dei denti del cinghiale che viene paragonato il medesimo stridore delle corazze⁴⁵⁰ indossate dai Lapiti. Sembra quasi che l'utilizzo della stessa radice κομπ- ponga sullo stesso piano (e al contempo ne evidenzia la forza e il coraggio) il cinghiale da una parte e i Lapiti dall'altra (di cui infatti viene specificato che “combattono da forti”). Un'altra differenza che allontana κομπέω da κοναβίζω è anche il fatto che, probabilmente, mentre κοναβίζω specifica il suono particolare del bronzo che viene colpito, senza qualificare moralmente i combattenti, κομπέω invece identifica il suono di corazze che vengono colpite in un combattimento pieno di coraggio e di virtù⁴⁵¹.

In linea con la rideterminazione di significato di κόμπος dall'omerico “stridore di denti/strepito” al metaforico “vanto/superbia”, anche κομπέω assume fin da subito all'infuori di Omero il significato di “vantarsi”: lo si vede ad esempio in Pindaro (*P.* 10, 4: *τί κομπέω παρὰ καιρόν;*) e

⁴⁵⁰ V. *Schol.* (T) *Il.* 12, 151, 1 (Erbse): ὥσπερ ἀπὸ τῶν συῶν κόμπος γίνεται. ἴσως οὖν πρὸς τοῦτο ἡ εἰκὼν.

⁴⁵¹ V. Krapp 1964, pp. 192-193.

naturalmente nei tragediografi prima citati in merito all'uso di κόμπος (Eschilo, *Pr.* 947: πατήρ ἄνωγέ σ' οὔστινας κομπεῖς γάμους; Sofocle, *Ai.* 770: τοσόνδ' ἐκόμπει μῦθον, etc.; cfr. Euripide, *El.* 815-816: ἐν τῶν καλῶν κομποῦσι τοῖσι Θεσσαλοῖς / εἶναι τόδ', etc.). Lo stesso vale per gli storiografi (Tucidide, 6, 17, 5, 2: καὶ μὴν οὐδ' ὀπλῖται οὔτ' ἐκείνοις ὅσοιπερ κομποῦνται; cfr. Erodoto, 5, 41, 8: φάμενοι αὐτὴν κομπέειν ἄλλως βουλομένην ὑποβαλέσθαι).

κοναβ-

Etimologia

La radice greca κοναβ- deve essere studiata in relazione a καν-(αχ-): κοναβ-, infatti, rappresenta l'esito di un'alternanza vocalica α/ο e consonantica χ/β a partire dalla radice καν-(αχ-) (su cui v. *supra* s.v.)⁴⁵².

Verbi

κοναβέω: si tratta, proprio come per καναχέω, di un tipico verbo espressivo in -έω con un significato sonoro. In Omero è attestato solo all'aoristo e inserito in un verso che, come si vedrà, si può considerare formulare. La prima attestazione si ripete uguale una volta:

ὥς ἔφατ', Ἀργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον, **ἀμφὶ δὲ νῆες
σμερδαλέον κονάβησαν ἀϋσάντων ὑπ' Ἀχαιῶν,**
μῦθον ἐπαινήσαντες Ὀδυσσεύος θείοιο·
(*Il.* 2, 333-335)

“Disse così: gli Argivi acclamarono forte, **e intorno le navi
echeggiarono cupamente al grido degli Achei,**
il discorso approvando di Odisseo divino”.

ὥς εἰπὼν ὄτρυνε μένος καὶ θυμὸν ἐκάστου,
ἐν δ' ἔπεσον Τρώεσσιν ἀολλέες· **ἀμφὶ δὲ νῆες
σμερδαλέον κονάβησαν ἀϋσάντων ὑπ' Ἀχαιῶν.**
(*Il.* 16, 275-277)

“Acuiva, dicendo così, lo slancio e il coraggio di ognuno,
e piombarono tutti insieme sui Troiani: **intorno le navi
echeggiarono cupamente al grido degli Achei**”.

Lo scolio spiega che κονάβησαν esprime il risuonare delle navi che vengono colpite, essendo κόναβος il suono specifico delle assi di legno delle navi che, colpite, risuonano⁴⁵³. In realtà non si può stabilire con precisione a che tipo di suono si faccia riferimento, sia perché κοναβέω viene impiegato per indicare suoni molto diversi, sia perché è evidente, dai confronti con le altre attestazioni, che si tratta di un verso con una struttura fissa che viene reimpiegato per indicare diversi tipi di fatti acustici. Si può però evidenziare che in entrambi i casi l'effetto di eco che viene

⁴⁵² V. Furnée 1972, p. 343; così anche *DELG*, *GEW* ed *EDG* s.v.

⁴⁵³ V. *Schol.* (T) *Il.* 2, 333-334, 1 (Erbse): ἴδιος ἤχος τῶν πεπληγῶτων ξύλων ὁ κόναβος.

evocato contribuisce ad alimentare la tensione e la drammaticità di entrambe le situazioni⁴⁵⁴: la prima descrive la reazione esultante degli Achei in seguito al discorso motivazionale di Odisseo che li spinge alla guerra, e la seconda la medesima reazione dell'esercito acheo ad un discorso della stessa foggia da parte di Patroclo, che fa leva anche sull'intento di vendicare lo sgarro fatto ad Achille.

La seconda attestazione si riferisce ad un suono completamente diverso:

στρεφθεὶς γὰρ μετόπισθεν ἐν ἀσπίδος ἄντυγι πάλτο,
τὴν αὐτὸς φορέεσκε ποδηνεκέ' ἔρκος ἀκόντων·
τῆ ὅ γ' ἐνὶ βλαφθεὶς πέσεν ὕπτιος, ἀμφὶ δὲ **πήληξ**
σμερδαλέον κονάβησε περὶ κροτάφοισι πεσόντος.
(*Il.* 15, 645-648)

“Voltandosi indietro inciampò nell’orlo dello scudo,
che portava lungo fino ai piedi, riparo dai colpi;
inciampatovi dentro cadde supino, e **l’elmo** intorno alle tempie
risonò cupamente, mentre cadeva”.

In questo caso l'eroe Perifete commette il grave errore di inciampare nell'orlo del suo stesso scudo e quindi di cadere: di lì a poco Ettore non lascerà sfuggire la sua condizione di vantaggio per mettere fine alla sua vita. L'espressione richiama *Il.* 16, 104-106:

δεινὴν δὲ περὶ κροτάφοισι φαινὴ
πήληξ βαλλομένη **καναχὴν ἔχε**, βάλλετο δ' αἰεὶ
κάπ φάλαρ' εὐποίηθ'

In entrambi i casi il soggetto è un elmo (πήληξ), di cui si specifica che risuona (σμερδαλέον κονάβησε/καναχὴν ἔχε) attorno alle tempie (περὶ κροτάφοισι), ora per la caduta assieme al guerriero che lo indossava (*Il.* 15, 648), ora per i colpi ricevuti dal nemico (*Il.* 16, 105). L'impiego di κοναβέω per riferirsi al suono di un elmo che viene percosso (dalla caduta in questo caso), proprio come viene usata l'espressione καναχὴν ἔχε per riferirsi al suono di un elmo che viene colpito, può effettivamente confermare l'origine comune delle radici κοναβ- e καναχ-. Anche se lo scolio, come si è visto, descrive κόναβος come il suono specifico delle navi di legno che

⁴⁵⁴ V. *BK* II p. 100, nota ai vv. 333-335: “Die Begeisterung korreliert mit der akustischen Intensität”; v. anche p. 125, nota ai vv. 276b-277: “Die Angriffslust korreliert mit der akustischen Intensität, verstärkt durch den Widerhall an den Schiffen”.

vengono percosse, questa sembra in realtà una specificazione valida solo *ad hoc*: la varietà di suoni espressi da κοναβέω non permette di generalizzare questa spiegazione.

Anche l'ultima attestazione del verbo nell'*Iliade* si riferisce ad un'arma e in particolare ad una gambiera che risuona colpita da una lancia: ἀμφὶ δέ οἱ κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο / σμερδαλέον κονάβησε (*Il.* 21, 592-593: "Su lui la gambiera di stagno di recente battuto / risonò cupamente"). Dal punto di vista delle dinamiche evocate, si tratta sempre di un'arma che risuona essendo colpita; in questo caso però, diversamente da altri luoghi dove il suono delle armi rappresentava un segnale acustico per evidenziare che quell'arma aveva perso la sua funzione essenziale di protezione dell'uomo, la gambiera riesce a proteggere Achille dalla lancia di Agenore. Si tratta, tuttavia, di un caso eccezionale: la gambiera in questione è un dono divino, e per questo non può che essere infallibile⁴⁵⁵.

L'ultima attestazione si trova nell'*Odissea*: ὧς φάτο, Τηλέμαχος δὲ μέγ' ἔπταρεν, ἀμφὶ δὲ δῶμα / σμερδαλέον κονάβησε· (*Od.* 17, 541-542: "Così disse e Telemaco starnutì forte, e intorno la sala / terribilmente ne risuonò"). Lo starnuto di Telemaco che risuona in tutta la stanza è un dettaglio acustico importante: nell'antichità, infatti, gli starnuti erano considerati un presagio e questo in particolare fa parte della serie di presagi che preannunciano la rivelazione di Odisseo e che contribuiscono ad aumentare l'atmosfera di trepidante attesa. In merito allo starnuto di Telemaco, si tratta di un presagio che "è un'espressione verbale il cui pieno significato è sconosciuto al parlante, ma è segretamente capito e gradito dal suo interlocutore - quindi dall'uditorio di Omero e da noi"⁴⁵⁶. In questo caso lo starnuto di Telemaco segue le parole della madre che invoca vendetta contro i pretendenti, manda a chiamare il povero mendicante perché racconti quanto sa su Odisseo e augura al più presto il ritorno del marito a casa a ristabilire la giustizia⁴⁵⁷: lo starnuto di Telemaco che segue un discorso del genere, mentre rimane un segnale ignorato e non compreso dallo stesso Telemaco, in realtà vuole far presagire all'uditorio che il ritorno del padre è davvero vicino⁴⁵⁸.

L'effetto di eco espresso da κονάβησε in questo contesto richiama il senso e anche la struttura dei versi dell'*Iliade* in cui κοναβέω ha questo significato:

⁴⁵⁵ V. *Il.* 21, 593-594: πάλιν δ' ἀπὸ χαλκὸς ὄρουσε / βλημένου, οὐδ' ἐπέρησε, θεοῦ δ' ἠρύκακε δῶρα. ("Il bronzo rimbalzò indietro / via dal bersaglio, non forò, il dono del dio lo respinse").

⁴⁵⁶ *OdCom.* V p. 187, nota al v. 541.

⁴⁵⁷ V. *Od.* 17, 498-540.

⁴⁵⁸ Si può leggere nel sorriso di Penelope la sua intuizione che quello starnuto è un buon presagio. Il contrasto tra la mancata comprensione da parte di Telemaco e l'acutezza della madre è sottolineato anche dalla particella δέ: ὧς φάτο, Τηλέμαχος δὲ μέγ' ἔπταρεν, ἀμφὶ δὲ δῶμα / σμερδαλέον κονάβησε· γέλασσε δὲ Πηνελόπεια (*Od.* 17, 541-542).

ὦς φάτο, Τηλέμαχος δὲ μέγ' ἔπταρεν, **ἀμφὶ δὲ δῶμα**
σμερδαλέον κονάβησε·
(*Od.* 17, 541-542)

Cfr. con:

ὦς ἔφατ', Ἀργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον, **ἀμφὶ δὲ νῆες**
σμερδαλέον κονάβησαν ἀϋσάντων ὑπ' Ἀχαιῶν,
(*Il.* 2, 333-334)

ὦς εἰπὼν ὄτρυνε μένος καὶ θυμὸν ἐκάστου,
ἐν δ' ἔπεσον Τρῶεσσιν ἀολλέες· **ἀμφὶ δὲ νῆες**
σμερδαλέον κονάβησαν ἀϋσάντων ὑπ' Ἀχαιῶν.
(*Il.* 16, 275-277)

In questa coerenza di struttura del verso si può scorgere anche una solidarietà a livello di significato, come se il senso di “effetto di eco/risonanza” venisse segnalato a livello formale anche dalla medesima struttura (i luoghi in cui κοναβέω non fa riferimento a questa situazione, ma al risuonare di armi, non condividono questa struttura). Al di là di questi richiami interni, è possibile intravedere una struttura generale comune a tutte le attestazioni di κοναβέω:

ἀμφὶ δὲ νῆες
σμερδαλέον κονάβησαν ἀϋσάντων ὑπ' Ἀχαιῶν
(*Il.* 2, 333-334 = *Il.* 16, 276-277)

ἀμφὶ δὲ πῆληξ
σμερδαλέον κονάβησε
(*Il.* 15, 647-648)

ἀμφὶ δὲ οἱ κνημῖς νεοτεύκτου κασσιτέροιο
σμερδαλέον κονάβησε
(*Il.* 21, 592-593)

ἀμφὶ δὲ δῶμα
σμερδαλέον κονάβησε·
(*Od.* 17, 541-542)

Come si è visto, gli usi di *κοναβέω* sono legati tra loro sintatticamente piuttosto che semanticamente e si rifanno probabilmente ad un unico modello linguistico così strutturato: ἀμφὶ δὲ -X/σμερδαλέον κονάβησε/κονάβησαν⁴⁵⁹.

Al di fuori di Omero, il verbo è presente negli *Inni* in riferimento al suono della lira, con lo stesso significato di “cantare” (detto di strumento musicali) di *κοναχέω* (v. *supra* s.v.) e con la stessa espressione omerica *σμερδαλέον κονάβησε* (4, 54, 420, 502). In particolare, *σμερδαλέον κονάβησε, γέλασσε δὲ Φοῖβος Ἀπόλλων* (4, 502) richiama senza dubbi *Od.* 17, 542: *σμερδαλέον κονάβησε· γέλασσε δὲ Πηνελόπεια*. Anche un passo esiodico richiama la stessa struttura omerica ἀμφὶ δὲ -X /σμερδαλέον κονάβησε/κονάβησαν: si tratta di *Th.* 839-840: ἀμφὶ δὲ γαῖα / σμερδαλέον κονάβησε⁴⁶⁰. Per il resto, il verbo sembra rimanere relegato alla letteratura arcaica e non presenta alcun uso autonomo o spontaneo, se non come ripresa o commento del testo omerico.

κοναβίζω: proprio come esiste un’alternanza tra *κοναχέω/κοναχίζω* etc., anche *κοναβέω* presenta la sua forma iterativo-intensiva in *-ίζω*, ovvero *κοναβίζω*. Molto spesso, infatti, la lingua omerica possiede due verbi denominativi paralleli, uno in *-έω* (quindi già con un proprio valore espressivo) e l’altro in *-ίζω*: sebbene si possa sostenere che a queste due forme verbali corrispondano effettivamente due tipi diversi di iterativi⁴⁶¹, in Omero questa differenza semantica tende per lo più a scomparire dietro ad una maggiore utilità metrica di una forma rispetto all’altra. Per quanto riguarda la coppia *κοναβέω/κοναβίζω*, a prima vista si potrebbe pensare che le varianti siano puramente formali e metricamente giustificate⁴⁶², ma lo studio delle attestazioni permette di evidenziare anche delle reali differenze o diverse sfumature di significato.

La prima attestazione compare in *Il.* 2, 465-466:

ἔς πεδίον προχέοντο Σκαμάνδριον· αὐτὰρ ὑπὸ χθῶν
σμερδαλέον κονάβιζε ποδῶν αὐτῶν τε καὶ ἵππων.

“Si riversavano sulla pianura dello Scamandro; ed il **terreno risonava** cupamente sotto i piedi di loro e dei cavalli”.

⁴⁵⁹ V. Tichy 1983, p. 192.

⁴⁶⁰ Versi che a loro volta rimandano a *Sc.* 373: τῶν δ’ ὑπὸ σευομένων κονάχιζε † πόσ’ εὐρεῖα χθῶν †.

⁴⁶¹ Con valore rispettivamente “fattitivo” (-έω) e “iterativo” (-ίζω) (v. Meillet-Vendryes 1968, p. 190).

⁴⁶² V. *GG* I p. 105 e *GH* I p. 340.

Per quanto il significato non cambi molto rispetto a κοναβέω, vista anche la ripresa dello stesso avverbio σμερδαλέον (presente in tutte le attestazioni di κοναβέω e κοναβίζω), il verso richiama l'espressione σμερδαλέον κονάβησαν ἀϋσάντων ὑπ' Ἀχαιῶν (*Il.* 2, 333-334 = *Il.* 16, 276-277) ed è attestato anche in un passo esiodeo, ἀμφὶ δὲ γαῖα / σμερδαλέον κονάβησε (*Th.* 839-840: "E la terra attorno / spaventosamente rumoreggiò" [per il tuono di Zeus]). Può essere che il verso omerico sia stato creato sul verso-modello per κοναβέω, e che si sia scelta l'alternativa κονάβιζε forse anche per rendere una sfumatura di suono diversa, visto che in questo caso non si fa riferimento all'eco di giuda umane, ma a quello di passi di uomini e cavalli.

Le ultime due attestazioni dell'*Iliade* fanno riferimento al risuonare della corazza di bronzo colpita da una lancia: περὶ στήθεσσι δὲ χαλκὸς / σμερδαλέον κονάβιζε (*Il.* 13, 497-498 = *Il.* 21, 254-255: "Sui loro petti il bronzo risonava cupamente"). Anche in questo caso si può pensare alla scelta di κοναβίζω al posto di κοναβέω per rendere il particolare suono della corazza che risuona dopo essere colpita, che doveva essere evidentemente percepito in modo distinto dal risuonare dell'elmo, espresso infatti con κοναβέω (*Il.* 15, 647-648: ἀμφὶ δὲ πῆληξ / σμερδαλέον κονάβησε) e della gambiera (*Il.* 21, 592-593: ἀμφὶ δὲ οἱ κνημῖς νεοτεύκτου κασσιτέροιο / σμερδαλέον κονάβησε).

L'ultima attestazione si trova nell'*Odissea*: πᾶσιν δ' ἱμερόεις ὑπέδν γόος, ἀμφὶ δὲ δῶμα / σμερδαλέον κονάβιζε· θεὰ δ' ἑλέαιρε καὶ αὐτὴ (*Od.* 10, 398-399; "E in tutti subentrò dolcezza di pianto, e intorno ne echeggiava / la casa in modo impressionante: la dea lei stessa ne aveva pietà"). Questo verso, oltre a dimostrare una certa somiglianza con il passo esiodeo prima citato (*Th.* 839-840: ἀμφὶ δὲ γαῖα / σμερδαλέον κονάβησε), si ritrova più avanti con la variante κοναβέω: ἀμφὶ δὲ δῶμα / σμερδαλέον κονάβησε· (*Od.* 17, 541-542). Alla differenza formale tra κοναβέω e κοναβίζω corrisponde, in questo caso, una differenza di contesti: da una parte Telemaco starnutisce, e tutta la casa "risuona" (κονάβησε) di questo rumore, dall'altra il pianto liberatorio dei compagni di Odisseo (ritornati sotto sembianze umane dopo essere stati tramutati in porci da Circe) "echeggia" (κονάβιζε) in tutta la casa, muovendo a compassione perfino la stessa dea⁴⁶³.

⁴⁶³ Cfr. *OdCom.* III p. 247, nota ai vv. 398-399: "Mentre altrove il sentimento di pietà suscitato in un dio lo spinge sempre ad un'azione, la pietà di Circe è vista solo stop l'aspetto di una commozione sentimentale; colei che è stata causa del male, è contagiata, quasi contro il suo volere, dallo scoppio di emozioni di cui è testimone".

Si può infine fare un'ultima osservazione sulla sequenza delle attestazioni di κοναβίζω: a livello di significato e di scena descritta, esse seguono lo stesso ordine di quelle di κοναβέω. Alla sequenza *navi* (2x) - *elmo* - *gambiera* - *casa* di κοναβέω corrisponde *pianura* - *corazza* (2x) - *casa* di κοναβίζω: l'impressione è che, al netto di una struttura fissa σμερδαλέον κονάβησε/κονάβησαν, si sia creata una formula alternativa con κονάβιζε che rende diverse sfumature a livello acustico e/o di significato degli stessi soggetti o soggetti correlati nello stesso ordine di apparizione nel testo.

Il verbo non sopravvive con un uso autonomo all'infuori di Omero, ma rimane relegato alla lingua epica.

Sostantivi

κόναβος: il termine appartiene a quel gruppo di termini sonori caratterizzati dalla desinenza -βος, come anche ἄραβος, δοῦπος etc.⁴⁶⁴ (v. *supra* s.v.). Mentre *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v.) lo classificano come un sostantivo deverbativo da κοναβέω creatosi successivamente, Tichy⁴⁶⁵ invece sostiene che vi sia un'evidente relazione semantica e formale tra i termini κόναβος, ὄμαδος e χρώμαδος (su cui v. *infra* s.v.). Alla luce di ciò, ritiene in particolare che ὄμαδος ("frastuono di voci umane")⁴⁶⁶ abbia funto da modello per la formazione di κόναβος: non è un caso che le uniche attestazioni di entrambi i sostantivi nell'*Odissea* si trovino nello stesso canto (*Od.* 10, 122: ἄφαρ δὲ κακὸς κόναβος κατὰ νῆας ὀρώρει; *Od.* 10, 556: κινυμένων δ' ἐτάρων ὄμαδον καὶ δοῦπον ἀκούσας). È possibile che ὄμαδος nell'*Odissea* (pur trovandosi più avanti nel testo rispetto a κόναβος) abbia rappresentato un modello formale per la creazione di κόναβος, termine che evidentemente non era ancora disponibile ma di cui c'era bisogno per esprimere tramite un sostantivo il concetto di "fragore presso le navi", compito che fino a quel momento era assolto dai verbi κοναβέω e κοναβίζω.

Come si è accennato prima, il termine ha un'unica attestazione in Omero:

οἳ ῥ' ἀπὸ πετράων ἀνδραχθέσι χερμαδίοισι
βάλλον· ἄφαρ δὲ **κακὸς κόναβος** κατὰ νῆας ὀρώρει
ἀνδρῶν τ' ὄλλυμένων νηῶν θ' ἅμα ἀγνυμενάων·
(*Od.* 10, 121-123)

⁴⁶⁴ V. Chantraine 1979, p. 260.

⁴⁶⁵ V. Tichy 1983, pp. 191-192.

⁴⁶⁶ V. *LSJ* s.v.

“Dalle rupi scagliavano macigni che a stento un uomo può reggerne uno; e subito un **sinistro fragore** si levò per le navi, di uomini che venivano uccisi e di navi che andavano in pezzi”.

Il verso si può sicuramente mettere a confronto con *Il. 2, 333-334 = Il. 16, 276-277*:

ἀμφὶ δὲ νῆες
σμερδαλέον κονάβησαν ἄυσάντων ὑπ’ Ἀχαιῶν

In entrambi i casi vi è il riferimento alle navi e la specificazione del tipo di rumore attraverso un genitivo: in questo caso tuttavia non si tratta dell’eco che fanno le navi all’urlo di guerra degli Achei, ma del terribile suono di navi infrante e di uomini uccisi da parte dei Lestrigoni⁴⁶⁷. La drammaticità e l’orrore che emergono da questa scena vengono inoltre evidenziate dall’allitterazione insistente di κ e ο.

A differenza dei verbi denominativi κοναβέω e κοναβίζω, il sostantivo κόναβος dimostra un uso più assiduo nella letteratura post-omerica: lo si incontra in Eschilo con il significato di “clangore” di scudi (*Sept. 160*: κόναβος ἐν πύλαις χαλκοδέτων σακέων), in Apollonio Rodio nel senso di “fragore” del temporale scatenato da Zeus (*2, 1085*: κόναβον τεγέων ὑπερ εἰσαΐοντες), e infine in Luciano e Quinto Smirneo nel senso di “strepito” della guerra (v. rispettivamente *59, 22, 7*: τοῖς ὅπλοις περιεσμαραγεῖτο καὶ ὄτοβος ἦν καὶ κόναβος; v. *7, 17-18*: δὴ τότε ἄρ’ ἐν πεδίῳ ἔτι μαίνεται λοίγιος Ἄρης / ὦρτο δ’ ἄρ’ ἀμφοτέρωθε μέγας κόναβος καὶ αὐτή).

⁴⁶⁷ I versi riecheggiano anche *Il. 4, 450-451 = Il. 8, 64-65*: ἐνθα δ’ ἄμ’ οἰμωγή τε καὶ εὐχωλή πέλεν ἀνδρῶν / ὀλλύντων τε καὶ ὀλλυμένων, ῥέε δ’ αἷματι γαῖα (“Allora insieme s’alzava il lamento e il tripudio degli uomini / che uccidevano ed erano uccisi, grondava di sangue la terra”); *Il. 9, 573-574*: τῶν δὲ τάχ’ ἀμφὶ πύλας ὄμαδος καὶ δοῦπος ὀρώρει / πύργων βαλλομένων (“Presto s’alzò tumulto e fracasso intorno alle porte di quelli, / sotto i colpi inferti alle torri”).

κνυζ-

Etimologia

La radice greca κνυζ- (“ringhio” - di cani / “piagnucolio” - di bambini) è di probabile origine onomatopeica e viene ricondotta (per quanto si ammetta una certa *casualità* nella somiglianza fonetica) al lituano *kniaũkti*, “miagolare”⁴⁶⁸.

Sostantivi

κνυζηθμός: secondo Tichy⁴⁶⁹ il termine, isolato in Omero, si sarebbe creato per analogia con il più attestato **μυκηθμός**, “muggito” (v. *Il.* 18, 575 e *Od.* 12, 265) a partire da un tema presente **κνύζε-**, da cui deriva **κνυζέομαι** (non attestato in Omero ma presente ad esempio già in Sofocle, Aristofane e Teocrito)⁴⁷⁰. In quanto suffisso in **-ηθμός**, infatti, bisogna ipotizzare una preferibile derivazione da un verbo in **-έω**⁴⁷¹ (il che spiega la presenza della vocale lunga η). Il suffisso **-μός** qualifica solitamente dei nomi d’azione, e la sottocategoria dei sostantivi in **-ηθμός**, in particolare (in cui l’elemento **-η-** rappresenta un’estensione del suffisso originario), è molto attestata nei poemi omerici e rappresenta un gruppo di termini ben definito con un tendenziale valore animato⁴⁷². Questi termini, infatti, sono definizioni di versi di animali (**βληχηθμός**, **βρυχηθμός**, **κνυζηθμός**, **μυκηθμός**, **μυκηθμός**, **ὄγκηθμός**)⁴⁷³, termini che evocano un’azione colta nella sua dinamicità (ad esempio **έλκηθμός** evoca una cattura particolarmente violenta, **κηληθμός** il fascino delle parole di Odisseo e **ὄρχηθμός** la dinamica della danza)⁴⁷⁴ o, infine, termini tecnici posteriori come **ἰνηθμός**, “purificazione” o **πηδηθμός**, “pulsazione”⁴⁷⁵.

Per quanto riguarda **κνυζηθμός**, l’unica attestazione omerica è in *Od.* 16, 162-163: ἀλλ’ Ὀδυσσεύς τε κύνες τε ἴδον, καὶ ῥ’ οὐχ ὑλάοντο, / κνυζηθμῶ δ’ ἐτέρωσε διὰ σταθμοῖο φόβηθεν (“Ma la vide

⁴⁶⁸ V. *IEW* p. 608; così anche *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. κνυζέομαι.

⁴⁶⁹ V. Tichy 1983, p. 112.

⁴⁷⁰ V. Soph. fr. 722, 1 (*TrGF* 4): κυνηδὸν ἐξέπραξά νιν κνυζούμενον e *OC.* 1571: κνυζεῖσθαί τ’ ἐξ ἄντρων; Aristoph. *Ve.* 977: ἀναβαίνειτ’, ὦ πόνηρα, καὶ κνυζούμενα; Theocr. 2, 126: κνυζεῦνται φωνεῦντα φίλαν ποτὶ ματέρα τέκνα; 6, 30: αὐτᾶς ἐκνυζεῖτο ποτ’ ἰσχία ρύγχος ἔχοισα.

⁴⁷¹ Schwyzer invece pensa ad un verbo in **-άω**, κνυζάω (v. *GG* I p. 731).

⁴⁷² V. Chantraine 1979, pp. 136-137.

⁴⁷³ Di questi i più antichi sono: **κνυζηθμός** (*Od.* 16, 123) e **μυκηθμός** (*Il.* 18, 575 e *Od.* 12, 265). Gli altri sono creazioni analogiche posteriori.

⁴⁷⁴ Per **έλκηθμός** v. *Il.* 6, 465 (il “rapimento” cui si fa riferimento è quello che Ettore scongiura per la moglie Andromaca); per **κηληθμός** v. *Od.* 11, 334 (si tratta del fascino esercitato da Odisseo attraverso il racconto delle sue avventure alla corte due Feaci; cfr. *Od.* 13, 2); per **ὄρχηθμός** si veda il fascino esercitato dalla danza e dall’osservazione dei danzatori (*Il.* 13, 637; *Od.* 8, 263; *Od.* 23, 134, 145 e 298).

⁴⁷⁵ Entrambi termini della medicina. Per **ἰνηθμός** v. Hipp. *De loc. in hom.* 17, 13 etc.; per **πηδηθμός** v. Hipp. *De morb. pop.* 7, 1, 39, 19.

Ulisse, e anche i cani, e però non abbaiarono: / mugolando, fuggirono via attraverso il podere”). Si tratta della scena in cui Atena, sotto le spoglie di una mortale, fugge dalla dimora di Odisseo per spronarlo ad organizzare un piano di vendetta nei confronti dei pretendenti che ormai signoreggiavano ad Itaca. Nel suo avanzare verso la porta del casolare, solo Odisseo la nota, assieme ai cani che non abbaiano sguaiatamente, ma solamente mugolano in modo sommesso. Il fatto che nello stesso verso sia usati due verbi per indicare il verso dei cani ci aiuta a capire il tipo di impressione acustica evocata da ciascuno: la precisazione “non abbaiarono” (οὐχ ὑλάοντο) *ma* “mugolando” (κνυζηθμῶ) fuggirono via, ci fa capire che si tratta di due suoni differenti (la differenza viene evidenziata anche dalla particella δ’ che segna un contrasto rispetto a quanto detto prima). Se ὑλάω identifica il latrare dei cani (v. *infra* s.v.) κνυζηθμῶ invece, essendo un suono in contrasto con quello precedente, deve essere un guaito più sommesso⁴⁷⁶. Ragionando, infine, sul senso del termine in quanto suffisso in -ηθμός, si può pensare che il poeta volesse far percepire questo suono facendo cogliere insieme anche l’aspetto dinamico connesso, ovvero il fatto che i cani vanno via correndo all’apparizione della divinità. Mentre l’azione dell’abbaiare forte è espressa con il verbo all’indicativo e non con il sostantivo deverbale correlato (ὑλαγμός)⁴⁷⁷, il “guaito sommessamente” è invece indicato con κνυζηθμός, forse proprio per porre l’accento sulla duplice componente visivo-acustica che è effettivamente pregnante per il passaggio in questione.

Per quanto riguarda la sopravvivenza del termine, sembra che venga confermato il significato di “guaito sommesso” - di cani; si veda ad esempio Apollonio Rodio (che in realtà lo usa per indicare l’ululato di fiere in generale, v. 3, 883-884: ἀμφὶ δὲ θῆρες / κνυζηθμῶ σαίνουσιν), Nicandro (*Th.* 671: κνυζηθμῶ κυνός), Quinto Smirneo (2, 579: κνυζηθμῶ ἐφέπονται ἀνηρηῆς ἔνεκ’ ἄγρης) e infine anche Nonno di Panopoli (*D.* 44, 196: κνυζηθμῶ γοόωντι κυνοσσόος ἔννουχος ἠχώ e *D.* 47, 220: κνυζηθμῶ γοόωντι συνέστιγε πενθάδι κούρη).

⁴⁷⁶ Cfr. *Schol. Od.* 16, 163 (Dindorf): κνυζηθμῶ] ἦτοι ποπυσμῶ, ἢ μετὰ κλαυθμοῦ ποιῶ ἤχω τῶν κυνῶν.

⁴⁷⁷ *V. Il.* 21, 575: ταρβεῖ οὐδὲ φοβεῖται, ἐπεὶ κεν ὑλαγμὸν ἀκούσῃ.

κραγ-

Etimologia

La radice greca κραγ- poggia su una base onomatopeica **ker-/kor-/kr-* che generalmente imita dei suoni rochi e tende ad indicare anche il nome e il verso degli animali il cui suono ha questa caratteristica⁴⁷⁸. Questa radice è suscettibile di vari tipi di ampliamenti che hanno dato esiti diversi in termini di parole greche: mentre ad esempio κόραξ (“corvo”; cfr. lat. *corvus*) e κορώνη (“cornacchia”) derivano regolarmente da **kor-*, altri termini come κίρκος (“sparviero”) e κέρκαξ (Hsch. κ 2325 L–C: †κέρκαξ· ἰέραξ) derivano invece dall’espansione (e raddoppiamento) della radice tramite l’inserzione della velare *-k-*, con esito **kerk-/krek-/krok-*⁴⁷⁹. Dall’espansione tramite l’inserimento di *-g-* derivano invece κράζω (“gracchiare/gracidare”; v. *infra* s.v.) e κρώζω (“gracchiare”; cfr. lat. *crocio*)⁴⁸⁰.

Verbi

ἀνακράζω: in Omero è presente una sola attestazione del verbo (che compare tra l’altro nella forma composta ἀνακράζω e non in quella base κράζω) coniugato all’*aoristo* (*Od.* 14, 467: ἀλλ’ ἐπεὶ οὖν τὸ πρῶτον ἀνέκραγον, οὐκ ἐπικεύσω). Proprio la forma all’*aoristo* tematico (κραγεῖν)⁴⁸¹, assieme a quella raddoppiata al perfetto (κέκραγα) rappresentavano le uniche forme del sistema originario di questo verbo⁴⁸²; tra queste, il perfetto doveva avere una grande centralità vista soprattutto la gran quantità di termini derivati da questa radice perfetta raddoppiata come κεκράζομαι, κεκράκτης etc.⁴⁸³. In merito al perfetto, Schwyzer⁴⁸⁴ allinea κέκραγα a quei perfetti “iterativo-intensivi” che hanno un valore puramente presente e che designano stati involontari o azioni pulsionali di un soggetto (come anche βέβρυχε su cui v. *supra* s.v. βρυχάομαι). Per analizzare la forma all’*aoristo*, torniamo sull’attestazione omerica:

⁴⁷⁸ V. *IEW* p. 567: “Schallnachahmung für heisere raue Töne, solche Tierstimmen und die sie ausstoßenden Tiere”.

⁴⁷⁹ V. *IEW* p. 568: “Gutturalweiterungen: auf -k- (gebrochene Reduplikation)”.

⁴⁸⁰ Per tutti gli esiti e le espansioni della radice v. *IEW* pp. 567-571.

⁴⁸¹ La sopravvivenza di un *aoristo* tematico al grado zero (κράγεῖν) a discapito di un *aoristo* tematico sigmatico/di grado pieno è una tendenza preferenziale delle radici **CeHT-* (v. Willi 2018, pp. 343-345).

⁴⁸² V. *EDG* p. 767: “the original system had a thematic root *aorist* κραγεῖν beside an intensive perfect κέκραγα”; cfr. anche *DELG* p. 576 e *GEW* p. 3.

⁴⁸³ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.

⁴⁸⁴ V. *GG* II, p. 263.

“κέκλυθι νῦν, Εὐμαιε καὶ ἄλλοι πάντες ἑταῖροι,
εὐξάμενός τι ἔπος ἐρέω· οἶνος γὰρ ἀνώγει,
ἠλεός, ὅς τ’ ἐφέηκε πολύφρονά περ μάλ’ ἀεῖσαι
καὶ θ’ ἀπαλὸν γελάσαι καὶ τ’ ὀρχήσασθαι ἀνῆκε,
καὶ τι ἔπος προέηκεν, ὃ πέρ τ’ ἄρρητον ἄμεινον.
ἄλλ’ ἐπεὶ οὖν τὸ πρῶτον ἀνέκραγον, οὐκ ἐπικεύσω.
(*Od.* 14, 462-467)

“Ascoltami ora, Eumeo, e anche voi, tutti i compagni:
vi voglio raccontare una cosa. È il vino che me lo comanda.
È stolido il vino, e anche chi è saggio lui lo induce al canto
e al riso languido, e lo spinge alla danza,
e fa che vengano dette parole che era meglio non dire.
Ma poiché **ho preso a gracchiare**, non avrò segreti”.

Si tratta del passo in cui Odisseo, sotto le spoglie di un mendicante, comincia a parlare al porcaio Eumeo, di cui vale mettere alla prova la bontà d’animo. Per riferirsi al modo in cui sta parlando, ovvero inebriato dal vino, usa il verbo ἀνέκραγον, “ho preso a gracchiare”⁴⁸⁵. L’aoristo in questione ha un valore tendenzialmente ingressivo, che si oppone invece idealmente a quello iterativo-intensivo del perfetto di cui si è detto *supra*. Rispetto a questi due tempi, si ritiene che sia il diverso aspetto verbale veicolato dal sistema dell’aoristo e da quello del perfetto rispettivamente a distinguere il significato (ingressivo o iterativo-intensivo) piuttosto che la differenza della base verbale (raddoppiata e non) o addirittura l’ipotesi dell’esistenza di due diverse radici verbali difettose⁴⁸⁶. Si può, infine, ragionare sul senso veicolato dalla sola scelta verbale: Odisseo dice di sé stesso che “sta iniziando a gracchiare”, consapevolmente impiegando un verbo che di solito è usato per indicare il gracchiare delle cornacchie/uccelli. Questo atteggiamento, quasi autodenigratorio, è comprensibile se consideriamo che l’eroe sta fingendo di essere un mendicante, ubriaco e senza vesti (lo stato di confusione mentale causata dal vino lo rende potenzialmente ancor meno credibile nonché poco affidabile come persona) per vedere fino a che punto potessero spingersi l’onestà e il buon cuore di Eumeo. Questo uso improprio del verbo richiama sicuramente la scena dell’*Iliade* in cui Tersite prende la parola di fronte all’assemblea degli Achei e per riferirsi al suo modo di parlare viene impiegato il participio perfetto κεκληγώς, “gracchiando” (su cui v. *supra* s.v. κλάζω), con una

⁴⁸⁵ Anche qui si tratta di una vocalizzazione umana connotata alla stregua di un verso animale, il che la rende interessante ai fini di questo studio.

⁴⁸⁶ V. Tichy 1983, p. 40.

chiara connotazione negativa. Assieme ad un aspetto trasandato e ad una terribile condizione fisica, anche il tono della voce, stridulo e troppo elevato, con l'incapacità di formulare dei discorsi coerenti e giusti, rientra nella descrizione dell'antieroe per eccellenza⁴⁸⁷. Usato in relazione alla parola umana, il verbo (ἀνα)κράζω ha dunque il significato (più o meno ironicamente) dispregiativo di spettegolare/dire fesserie/chiacchiere⁴⁸⁸.

Il verbo sopravvive soprattutto con questo significato ironico e si trova attestato dunque moltissimo tra autori di commedia e anche di storiografia, quasi nulla invece per quanto riguarda la poesia epica. L'attestazione più antica, dopo quella omerica, è in realtà in un frammento di Stesicoro, dove il verbo è impiegato per indicare il gracchiare di uccelli, segnale che forse in origine questo doveva essere il primo significato (fr. S88, col. 2, vv. 20-21 *PMGF*: κίρκων τανυσίπ[τερον / [ψᾶ]ρες ἀνέκραγον[.]). Ma anche in Pindaro si incontra il verbo associato alla voce umana, nel senso di "avere una voce sgradevole" (come quella dei corvi): ἔα με· νικῶντί γε χάριν, εἴ τι πέραν ἀερθεῖς / ἀνέκ'ραγον, οὐ τραχὺς εἰμι καταθέμεν (*N.* 7, vv. 75-76: "Lasciami dire: l'omaggio a chi vince - seppure nello slancio / troppo alzai la mia voce - non sono restio a renderlo"). Si ritiene anzi che questi versi di Pindaro facciano eco a quelli omerici prima citati: come in Omero il "gracchiare" di Odisseo era dovuto al particolare stato di ebrezza, anche qui è presente "uno stato di eccitazione che ben potrebbe essere espresso con il πέραν ἀερθεῖς di Pindaro, il quale però non chiarisce la causa di tale condizione"⁴⁸⁹. Se davvero Pindaro intendeva riferirsi ad Omero, allora bisognerebbe eleggere quest'ultimo come capostipite dell'estensione dell'uso di ἀνακράζω agli umani nel senso di "parlare in modo sgradevole".

Come si è accennato prima, ἀνακράζω è molto usato nella commedia nel senso dispregiativo di "ciarlare/gridare". Lo si vede ad esempio in Aristofane (v. ad esempio *Eq.* 641-642: τὴν κικκλίδ' ἐξήραξα κἀναχανῶν μέγα / ἀνέκραγον [...]); in questo caso si tratta del discorso del Salsicciaio che parla alla *bulè* urlando a squarciagola - la connotazione denigratoria è palese) ma anche in Menandro (*Ep.* 888-889: "ὦ γλυκυτάτη" δὲ "τῶν λόγων οἴους λέγεις" / ἀνέκραγε). Anche

⁴⁸⁷ *V. Il.* 2, 222: ὀξέα κεκλήγων λέγ' ὀνειδέα ("Gracchiando acuto, diceva impropri"). Per la descrizione di Tersite *v. Il.* 2, 207-223.

⁴⁸⁸ V. Perpillou 1982, p. 245: "Un emploi fréquent en est fait par Aristophane à propos de paroles humaines, qui sont alors marquées comme bavardages et jacassements, non sans nuance ironique déjà sensible dans l'Odyssée (14, 467), parfois plus nettement péjorative". V. anche *OdCom.* IV p. 231, nota la v. 476: "ἀνέκραγον: detto in tono di esagerazione scherzosa e di autosvalutazione".

⁴⁸⁹ *Odi III* p. 468, nota ai vv. 75-76.

nell'oratoria vi sono alcuni esempi di questo uso in senso dispregiativo: si veda, ad esempio, Demostene (21, 224, 2: ἄρ' ἐάν τις ὑμῶν ἀδικούμενος ἀνακράγη).

Nella prosa storiografica, invece, ἀνακράζω viene invece spesso impiegato nel senso di “levare alte grida” (viene enfatizzata dunque la sfumatura di altezza acustica espressa da ἀνα- piuttosto che il senso dispregiativo di “gracchiare”): vi sono alcuni esempi nell'*Anabasi*, dove il verbo indica le urla dei soldati (*An.* 4, 20, 3: ἀλλ' ἀνακραγόντες ἔθειον ἐπὶ τὸ στρατόπεδον etc.), come anche nella *Ciropedia* (*Cyr.* 2, 2, 3, 1: ἀνακραγῶν οὖν τις τῶν κατὰ μέσον τὸν κύκλον κατακειμένων στρατιωτῶν etc.), e infine nelle *Vite* di Plutarco (*Per.* 14, 2, 3: ἀνέκραγον κελεύοντες ἐκ τῶν δημοσίων ἀναλίσκειν καὶ χορηγεῖν μηδενὸς φειδόμενον etc.).

κρίζω: *DELG, EDG, GEW* (s.v.) e Tichy⁴⁹⁰ allineano la serie κέκρῖγα-κρίγειν-κρίζω-κρίξαι a κέκρᾶγα-κρᾶγειν-κράζω-κρᾶξαι; effettivamente si può pensare ad un diverso vocalismo di κρίζω rispetto a κράζω (e quindi alla derivazione dalla medesima radice, come sarebbe confermato anche dalla somiglianza etimologica, “gridare - κράζω” vs “scricchiolare/stridere - κρίζω”⁴⁹¹). Posto che rimane sicuro l'allineamento morfologico del paradigma di κρίζω su quello di κράζω, è stata avanzata anche l'ipotesi della derivazione da una radice onomatopeica *krig-, “stridere”; in questo caso, il diverso vocalismo della radice *krig- (che presenterebbe già in origine una gutturale finale e non per raddoppiamento) rispetto alla radice *ker-/kor-/kr- potrebbe segnalare una diversità di suono, rispettivamente più acuto (κρίζω) e più grave/rauco (κράζω)⁴⁹². È interessante anche un'ultima ipotesi che, lontana dalla ricerca di altre radici, sostiene che κρίζω possa essersi creato per analogia morfologica ed etimologica sia con κράζω, “gridare” che con τρίζω, “stridere/scricchiolare/cinguettare”⁴⁹³ (v. *infra* s.v.). Tuttavia ci si può chiedere quale necessità ci fosse di “creare” un altro verbo onomatopeico sulla base di due già esistenti; in Omero κρίζω è impiegato solo una volta per indicare lo scricchiolio di un giogo (*Il.* 16, 470). Sembra piuttosto improbabile che ci fosse una reale necessità per Omero di un verbo che esprimesse proprio questa impressione acustica, visto che anche lo stesso τρίζω si dimostra adatto ad un uso metaforico relativo allo

⁴⁹⁰ V. Tichy 1983, p. 127.

⁴⁹¹ V. *GG I* p. 716.

⁴⁹² V. Perpillou 1982, p. 243; l'ipotesi sembra confermata da Esichio che in una glossa commenta κρίζει· ὀξὺ ἀλεῖ (Hsch. κ 4097 L-C), ma in un'altra sembra smentirla poiché lo spiega come sinonimo di κράζω (Hsch. κ 2103 L-C: κερκρίγῳτα· κερκράγῳτα).

⁴⁹³ Così anche Hsch. κ 4110 (L-C): κρίκειν· ἐψόφησεν, ἔτριπεν.

scricchiolio di un oggetto (v. *Il.* 23, 714: τετρίγει δ' ἄρα νῶτα θρασειάων ἀπὸ χειρῶν, “Scricchiolavano i dorsi stirati con forza”). In conclusione, si può ritenere più valida l'ipotesi di una derivazione da una radice **krig-*, oppure considerare **krig-* una variante con vocalismo *i* della radice **ker-/kor-/kr-*.

In merito a quest'ultimo punto, rimane da spiegare la relazione tra questo verbo e l'*hapax* omerico di cui ci occuperemo, κρίκε: non è certo che questa forma verbale sia da ricondurre innegabilmente a κρίζω (il paradigma di questo verbo, infatti, prevede la gutturale sonora γ - κέκρῳγα, e non la sorda κ - κρίκε). *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v.) riconducono κρίκε ad una forma di κρίζω con sorda finale, di cui si trovano corrispondenti anche in altre lingue come il lituano *krykščiù*, “gridare”; l'*IEW*, più dettagliatamente, spiega κρίκε come derivazione da una forma della radice **ker-/kor-/kr-* caratterizzata da un vocalismo *i* e da un'espansione tramite la gutturale *k* (> κρικ-). In quest'ottica la radice κριγ- (> κρίζω) sarebbe invece una variante con vocalismo *i* ma con espansione tramite gutturale *g*⁴⁹⁴.

Come si è già accennato, in Omero κρίκε è impiegato una sola volta per indicare lo scricchiolio del giogo del carro di Patroclo a causa degli agitati movimenti di Xanto e Balio:

τὼ δὲ διαστήτην, **κρίκε** δὲ ζυγόν, ἠνία δὲ σφι
σύγχυτ', ἐπεὶ δὴ κεῖτο παρήορος ἐν κονίησι.
(*Il.* 16, 470-471)

“S'agitarono i due cavalli, **scricchiolò il giogo**,
s'intricarono le briglie, quando il terzo cavallo restò nella polvere”.

Si tratta della scena del duello tra Patroclo e Sarpedone in cui quest'ultimo riesce a ferire a morte Pedaso, uno dei tre cavalli che trainavano il carro del compagno di Achille; in relazione alla sua caduta e all'agitazione di Xanto e Balio, il giogo “scricchiola”. In merito alla natura acustica del suono in questione, lo scolio spiega che “il giogo risuona per il suo rivolgersi”⁴⁹⁵. Non è necessario leggere in κρίκε il suono della rottura del giogo, ma semplicemente uno scricchiolio emesso sotto la forza di un arresto improvviso⁴⁹⁶; ciò sarebbe confermato anche dalla continuazione della narrazione, dove si fa riferimento al fatto che, dopo questo momento di confusione, Xanto e Balio

⁴⁹⁴ V. *IEW* p. 570.

⁴⁹⁵ V. *Schol.* (bT) *Il.* 16, 470a (Erbse): κρίκε: [...] τὸν δὲ ζυγὸν ἠχοῦντα τῇ ἴπαρτρέψει.

⁴⁹⁶ V. Perpillou 1982, p. 243.

“tornarono a loro posto, docili sotto le redini”⁴⁹⁷ (il giogo doveva essere ancora intero). Krapp, invece, punta soprattutto sul valore simbolico di questo suono: egli ritiene che il suono dello scricchiolio del giogo sia una sorta di “segnale acustico” atto ad indicare una situazione anomala⁴⁹⁸. Partendo dal presupposto per cui armi e carri impiegati dai guerrieri servano agli uomini per preservarli, nel momento in cui essi perdono questa funzione, Omero tende a segnalare questo stravolgimento attraverso delle precise impressioni acustiche: si ricordino, ad esempio, le espressioni τεύχεα ἀράβησε e δούπησεν δὲ πεσών (su cui v. *supra* s.v. ἀραβέω, δουπέω) che identificano precisamente il momento della morte di un guerriero che, avvolto dalle armi che avrebbero dovuto difenderlo, cade a terra privo di vita. Lo si vede anche in relazione ai verbi κροτέω e κροταλίζω (v. *infra* s.v.) che indicano il risuonare di carri vuoti, ovvero privi dei guerrieri che dovrebbero invece trasportare⁴⁹⁹; si sente la necessità di segnalare questa situazione di “anormalità” attraverso una precisa impressione acustica.

Si può infine mettere a paragone questa forma verbale con altre molto simili sia morfologicamente che a livello di contesto, ovvero βράχε, λάκε e μύκε (su cui v. anche *supra* s.v. βραχεῖν e *infra* s.v. λάσκω, μυκάομαι). Le tre forme condividono con κρίκε la forma verbale (aoristo tematico senza aumento alla terza persona singolare o plurale) e il riferimento al suono prodotto da oggetti:

τὼ δὲ διαστήτην, **κρίκε δὲ ζυγόν**, ἠνία δὲ σφι
(*Il.* 16, 470). Cfr. con:

βράχε:

πρηνής, ἀμφὶ δὲ οἱ **βράχε τεύχεα ποικίλα** χαλκῶ
(*Il.* 12, 396; cfr. *Il.* 13, 181; *Il.* 14, 420; *Il.* 16, 566)

ἐν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, **βράχε δ' αἰπὰ ῥέεθρα**
(*Il.* 21, 9)

σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, **βράχε δ' εὐρείᾳ χθών**
(*Il.* 21, 387)

⁴⁹⁷ *Il.* 16, 475: τὼ δ' ἰθυθήτην, ἐν δὲ ῥυτῆρσι τάνυσθεν.

⁴⁹⁸ V. Krapp 1964, p. 195: “Kraft steht gegen Kraft, die Kraft des haltenden Joches gegen die Gewalt der erschreckten und sich nicht ‘unterjochenden’ Pferde. Auch hier das Geräusch als Zeichen der a-normalen Situation”.

⁴⁹⁹ V. *Il.* 11, 159-160: πολλοὶ δ' ἐριαύχενες ἵπποι κείν' / ὄχεα κροτάλιζον ἀνὰ πτολέμοιο γεφύρας (“Molti cavalli superbi, / sbattevano i carri vuoti per i sentieri di guerra”; *Il.* 15, 452-453: ἤριπε δ' ἐξ ὀχέων, ὑπερώησαν δὲ οἱ ἵπποι / κείν' ὄχεα κροτέοντες. (“Cadde giù dal carro, gli andarono dietro i cavalli / sbattendo il carro vuoto”).

λάκε:

ρίνδος ὑπερ πυμάτης· **λάκε δ' ὀστέα**, τῷ δέ οἱ ὄσσε
(*Il.* 13, 616)

μαρνάμενοι· **λάκε** δέ σφι περι χροῖ **χαλκὸς ἀτειρής**
(*Il.* 14, 25)

Πηλιὰς ἤϊξεν μελίη, **λάκε δ' ἀσπίς** ὑπ' αὐτῆς.
(*Il.* 20, 277)

μύκε:

αὐτόμαται δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ ἄς ἔχον ὤραι
(*Il.* 5, 749 = *Il.* 8, 393; cfr. *Il.* 12, 260)

σμερδαλέω· μέγα δ' ἀμφὶ **σάκος μύκε** δουρὸς ἀκωκῆ.
(*Il.* 20, 260)

Alla luce di questi confronti si può comprendere meglio la motivazione dell'esistenza di questo *hapax*: partendo dal presupposto che non è possibile stabilire con assoluta certezza se κρίκε sia una forma desonorizzata di un originario κρίγε o se derivi proprio da una radice *krik-, si può però sostenere che la sua creazione si basò sulla pressione esercitata dalle forme analoghe βράχε, λάκε e μύκε che condividono la forma verbale, la distribuzione all'interno del verso e il significato acustico riferito ad oggetti. Questo condizionamento può spiegare anche il motivo per cui κρίκε è un *hapax* assoluto, poiché la sua ragion d'essere è comprensibile solo all'interno del testo omerico e ci si può spingere a pensare anche che proprio questa pressione analogica sia alla base della presenza di -κ- in κρίκε (cfr. βράχε, λάκε, μύκε).

Appoggiando l'ipotesi di derivazione da κρίζω, mentre la forma κρίκε rimane isolata in Omero morfologicamente e semanticamente (non è attestata altrove né è più attestato κρίζω nel senso di “scricchiolare” detto di oggetto), ne si può seguire l'uso nel corso della letteratura. Un significato interessante è attestato in Strattide, dove il verbo è sinonimo di “ridere”, forse nel senso di “ridere con un tono più elevato”⁵⁰⁰ (fr. 49, 7 K–A VII: τὸ γελαῖν δὲ κριδδέμεν); lo stesso significato si trova anche in un frammento di Menandro, dove κρίζω è usato per indicare la risata di una prostituta (fr. 472 K–A VI 2: ἀλλὰ καὶ χαμαιτύπη κρίζει τις). Si ritrova poi solamente in Aristofane, con il significato ancora diverso (e dispregiativo) di “gracchiare”, in riferimento al modo di urlare degli Illiri: οἱ δὲ βάρβαροι θεοὶ / πεινῶντες ὥσπερ Ἴλλυριοὶ κεκριγότες (*Av.* 1520-1521).

⁵⁰⁰ V. Perpillou 1982, p. 243.

κροτ-

Etimologia

Mentre sul significato della radice si è d'accordo sul senso di “far suonare/risuonare battendo/colpendo”, il problema della sua origine è invece piuttosto discusso. Si concorda sul fatto che κροτέω è un verbo intensivo, piuttosto che un denominativo da κρότος⁵⁰¹ (come testimoniato dall'antichità del verbo rispetto al sostantivo e anche dal fatto che i composti con -κροτος hanno una valenza più verbale che nominale)⁵⁰², e che si può allineare a quei verbi espressivi in -έω che indicano un suono (si vedano ἀραβέω, βρομέω, δουπέω, κομπέω, κοναβέω etc., su cui v. *supra* s.v.)⁵⁰³. La radice, invece, pone alcuni problemi di ricostruzione: il *DELG* (s.v.) supporta la tesi di Pokorny (*GEW* p. 620) per cui κροτ- deriverebbe da una radice indoeuropea *kret-, “colpire”, di cui si trovano esempi anche in lingue germaniche come l'antico anglo-sassone *hrindan*, *hrand* in cui l'elemento -n- è spiegato come un infisso nasale della radice. Chantraine⁵⁰⁴ propone inoltre che, almeno per quanto riguarda il greco, si potrebbe supporre una base *kryt- in cui la presenza della sonante potrebbe spiegare l'esito o di κροτ-. L'*EDG* (s.v.) rigetta questa teoria e accoglie la posizione del *LIV* (p. 370) che mette a confronto la voce greca con con il lituano *krečiù* (“colpire”), l'antico alto-tedesco *redan*, “setacciare” e l'antico slavo ecclesiastico *krotiti*, “domare”, confermando una comune derivazione da *kret-. Questa conferma si basa tuttavia sulla sola corrispondenza formale: è chiaro che a livello di significato i termini siano incompatibili gli uni con gli altri.

Verbi

κροτέω: in Omero vi è una sola attestazione del verbo:

ἤριπε δ' ἐξ ὀχέων, ὑπερώησαν δέ οἱ ἵπποι
κεῖν' ὄχεα **κροτέοντες**.
(*Il.* 15, 452-453)

⁵⁰¹ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.

⁵⁰² V. *GEW* p. 26: “μόνο-, δί-, τρίκροτος ‘mit einer, zwei, drei Ruderreihen’ [...] Das frühere und häufigere Vorkommen von κροτέω im Vergleich zu κρότος spricht für die Priorität des Verbs; auch einige der Kompp. mit -κροτος sind verbal orientiert”.

⁵⁰³ V. *GG I* p. 726.

⁵⁰⁴ V. *DELG* p. 587.

“Cadde giù dal carro, gli andarono dietro i cavalli
sbattendo il carro vuoto”.

Si tratta di una scena molto significativa e piuttosto dolorosa: Clito, che teneva le redini dei cavalli sul suo carro, viene colpito a morte. Dopo la sua caduta, i cavalli continuano a trasportare un carro che ora è vuoto e nel sbatterlo lo fanno risuonare; alla luce di questo contesto così tragico, è chiaro che il rimbombo del carro vuoto assume una pregnanza simbolica particolare. Innanzitutto, se si vogliono chiarire con precisione le caratteristiche del suono espresso da κροτέω, risultano utili le riflessioni di Tichy⁵⁰⁵ che sottolinea come il verbo esprima un rumore continuo, generato da un movimento iterativo che agisce in continuazione sull’oggetto. In questo caso la scena che viene evocata è quella di cavalli che, nel trascinare il carro, continuano a farlo tintinnare/sbattere e lo fanno risuonare ripetutamente. In merito alla qualità del suono evocato, sembra realistico poter attribuire al suono prodotto una certa altezza sonora, o almeno sicuramente sempre un suono prodotto da un oggetto⁵⁰⁶. Se consideriamo la scena nel suo complesso, alla luce sia della tragicità del contesto sia della martellante ripetitività del suono evocato, si può concludere che l’impressione acustica evocata da κροτέω abbia valore simbolico significativo. Questa scena appartiene, infatti, a quel gruppo di immagini acustiche in cui viene descritto il suono prodotto da un’arma che ha perso la sua precipua funzione di difendere l’eroe: assieme a τεύχεα ἀράβησε, δούπησεν δὲ πεσών e κρίκε δὲ ζυγόν (su cui v. *supra* s.v. ἀραβέω, δουπέω, κρίζω), anche κείν’ ὄχεα κροτέοντες intende sottolineare, attraverso un dettaglio acustico, il senso di morte e di disperazione che avvolge la scena, in cui le armi o gli oggetti impiegati allo scopo di sopravvivere alla guerra vengono privati della loro funzione e non possono far altro che risuonare vuoti e privi della loro funzione principale.

Sebbene in Omero vi sia un’unica attestazione che identifica un suono preciso (lo sbattere dei carri vuoti), in realtà il verbo è attestato moltissimo anche in altri autori altrettanto antichi; la grande diversità di significati conferma da una parte le difficoltà prima accennate di ricostruzione dell’ordine della radice, ma dall’altra si può ritrovare un significato generale di “sbattere” (parti del corpo/oggetti tra loro). In Ipponatte, ad esempio, il verbo indica il battere dei denti (fr. 115*, 11 West I: κροτέοι δ’ ὀδόντας) e in Pindaro il battere i piedi (*Pae.* VI, 18 Maehler):

⁵⁰⁵ V. Tichy 1983, p. 90: “Die Erzeugung eines Dauergeräusches, das in einer Folge gleichartiger Teilgeräusche besteht, durch eine auf ein Objekt wirkende iterative Bewegung”.

⁵⁰⁶ V. Kaimio 1977, p. 156: “[in merito alla discussione del composto χαλκόκροτος] The compound epithet naturally also has the connotation of loudness”. *Ibidem* nota 460: “κρότος is not a word describing the human voice, but the noise made by inanimate objects”.

ποδι κροτέο[ντι γᾶν θο]ῶ; cfr. Euripide che lo usa per indicare l'atto di colpire la terra, *Bac.* 188; cfr. Apollonio Rodio 4, 1195); un significato simile è attestato anche in Erodoto dove indica anche il battere le mani (2, 60, 6: τὰς χεῖρας κροτέουσι; cfr. Senofonte, *Cyropedia* 8, 4, 12, 5 e anche Teofrasto, *Ch.* 19, 10, 1).

κροταλίζω: si tratta molto probabilmente di una formazione intensivo-onomatopeica sulla base di κροτέω: sebbene sia attestato già anticamente il termine κρόταλον, “nacchere”⁵⁰⁷, che darebbe ragione del significato di κροταλίζω posteriore (e più attestato) ad Omero, ovvero “sbattere - di nacchere”, in realtà è proprio questa attestazione omerica che parla contro un'origine denominale di κροταλίζω⁵⁰⁸. In Omero compare una sola volta in un significato essenzialmente identico a κροτέω, ovvero “sbattere” (e più precisamente detto di carri vuoti):

ὦς ἄρ' ὑπ' Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι πῖπτε κάρηνα
 Τρώων φευγόντων, πολλοὶ δ' ἐριαύχενες ἵπποι
 κείν' ὄχεα **κροτάλιζον** ἀνὰ πτολέμοιο γεφύρας
 (*Il.* 11, 158-160)

“Così sotto Agamennone Atride cadevano le teste
 dei Troiani in fuga, molti cavalli superbi
sbattevano i carri vuoti per i sentieri di guerra”.

Si può notare che il verbo è impiegato con la stessa espressione e in riferimento ad un contesto molto simile a *Il.* 15, 543 (*Il.* 15, 543: κείν' ὄχεα κροτέοντες cfr. *Il.* 11, 159: κείν' ὄχεα κροτάλιζον), poiché anche in questo caso viene evocata una scena di cavalli che trascinano e fanno tintinnare dei carri vuoti. Fermo restando che rimangono valide anche per questo caso le riflessioni fatte *supra* in merito alle caratteristiche del valore simbolico di questo suono⁵⁰⁹, ci si può chiedere la ragione dell'esistenza di questa forma intensiva in -αλίζω. Si possono certamente addurre delle indiscutibili ragioni metriche (“κροτάλιζον is used as a quasi-synonym of κροτέω (κρόταλα are castanets) to provide \cup_\cup in the imperfect”)⁵¹⁰, ma altrettanto forti sono le motivazioni di condizionamento

⁵⁰⁷ V. Ad esempio Saffo, fr. 44, 25 (L-P): [καὶ ψ[ό]φο[ς κ]ροτάλ]ων e Pind. *Dith.* II 2, 10 (Maehler): ἐν δὲ κέχ' ἄδ[εν] κρόταλ' αἰθομένα τε.

⁵⁰⁸ V. Tichy 1983, p. 206.

⁵⁰⁹ Una conferma della caratteristica di iteratività del suono prodotto verrebbe anche dallo scolio: κροτάλιζον. ἀντι τοῦ, ἔλκοντες ἡχὴν ἐποίουσαν (*Schol.* D *Il.* 11, 160, 2 Erbse).

⁵¹⁰ *IlCom.* III p. 242, nota al v. 160.

analogico da parte di altri verbi. La coppia κροτέω/κροταλίζω richiama soprattutto altri verbi sonori che hanno una forma intensiva in -ίζω, come ἀραβέω/ἀραβίζω, καναχέω/καναχίζω, κοναβέω/κοναβίζω (v. *supra* e *infra* s.v.)⁵¹¹. La percezione del legame etimologico con lo strumento musicale κρόταλον (per quanto κροταλίζω non sia un denominativo, come si è dimostrato *supra*) doveva però essere particolarmente forte; lo si vede in un passo successivo che descrive la stessa scena di cavalli che trainano carri vuoti. Si tratta di *Il.* 16, 378: ὑπὸ δ' ἄξοσι φῶτες ἔπιπτον / πρηνέες ἐξ ὀχέων, δίφροι δ' ἀνακυμβαλιάζον (“Sotto le ruote la gente cadeva / riversa dai carri, in mezzo al frastuono dei cocchi”); in questo caso si tratta di un processo analogico che sulla base del legame strumento musicale - verbo (κρόταλον - κροτάλιζον) ha dato origine a ἀνακυμβαλιάζω (κύμβαλα - κυμβαλιάζω). L’analogia non si è fermata a livello formale ma ha agito anche dal punto di vista del significato: pur avendo ben presente il legame con lo strumento musicale, κροτάλιζον in Omero ha proiettato su ἀνακυμβαλιάζον il significato di “risuonare di carri vuoti” (dal punto di vista del significato il legame con lo strumento musicale viene dunque sorpassato)⁵¹².

Il significato di “risuonare” detto di carri sembra rimanere isolato in Omero; nel resto della letteratura il verbo viene impiegato nel senso specifico di “far suonare le nacchere” (κρόταλον), come in Erodoto (2, 60, 4: αἱ μὲν τινες τῶν γυναικῶν κρόταλα ἔχουσαι κροταλίζουσι) o come sinonimo intensivo di κροτέω (si veda ad esempio Flavio Giuseppe, *Antiquitates Judaicae* 9, 149, 4: τὸδὲ πλῆθος χαῖρον καὶ κροταλίζον ἐβόα; Frinico Arabio, *SP.* 68, 13: ἐκρότησεν: ἀντὶ τοῦ ἐκροτάλισεν). È interessante citare gli usi di Nonno di Panopoli che impiega il verbo praticamente con tutte le possibili sfumature di significato, come “battere i piedi/mani” (*D.* 9, 205: αἰγείη κροτάλιζε ποδῶν σκιρτήματι χηλή etc.) e “scuotere” uno strumento musicale (*D.* 17, 346: κύμβαλα δ' ἐκροτάλιζε etc.).

⁵¹¹ V. *LfgE* s.v.

⁵¹² V. Tichy 1983, p. 207. Oltre a ἀνακυμβαλιάζω, un altro verbo denominale costruito sul nome di uno strumento musicale è σαλπίζω, “emanare squilli di tromba” (v. *Il.* 21, 388: ἀμφὶ δὲ σάλπιγγεν μέγας οὐρανός). Entrambi i verbi non saranno oggetto di un’analisi specifica in questo studio benché si riferiscano a soggetti non umani (i carri per ἀνακυμβαλιάζω e il cielo per σαλπίζω); si può solo attestare che si tratti di verbi denominali da nomi di strumenti musicali (l’indagine etimologica sui rispettivi strumenti musicali esulerebbe dal senso di questo lavoro).

κυδαζ-

Etimologia

Il *DELG* e il *GEW* (s.v.) concordano con la tesi di Pokorny (*IEW* p. 595) per cui *κυδοιμός* e *κυδοιμέω* (“causare frastuono”) derivino da una radice greca *κυδαζ-* (da cui deriva ad esempio *κυδάζω*, “deridere, disprezzare”), a sua volta derivata da una radice indoeuropea **keud-/kǔd-*, con il significato di “gridare/sgridare/deridere/ridere”. Questa posizione, tuttavia, non risolve evidenti problematiche di natura formale e di significato: al di là della difficoltà di spiegare l’esistenza di un sostantivo *κυδοιμός* a partire da una base *κυδαζ-*, è chiaro che vi sia anche una palese incompatibilità a livello di significato (*κυδάζω*, “disprezzare” vs *κυδοιμός*, “frastuono di guerra”). L’*EDG* allora (s.v.) concorda con la tesi di Pokorny solo per quanto riguarda il verbo *κυδάζω*, che condivide effettivamente con la radice indoeuropea il significato di “disprezzare”, mentre sostiene che *κυδοιμός*, con la sua struttura morfologica inusuale, possa essere una parola pre-greca, priva di alcun legame con la radice *κυδαζ-* e di origine ignota.

Sostantivi

κυδοιμός: come si è accennato prima, il termine presenta della difficoltà morfologiche ed etimologiche. Per quanto vi si possa riconoscere il suffisso *-μός*, che fa capo ad un originario suffisso indoeuropeo *-mo-* (che serviva a creare nomi d’azione derivati da verbi), in realtà *κυδοιμός* appartiene a quel gruppo di termini greci in *-μός* di origine oscura (come ad esempio anche *δήμος*, *κόσμος* etc.). Il problema per questi termini è che non è possibile stabilire con assoluta certezza se si tratti del suffisso derivazionale indoeuropeo (in questo caso sarebbe possibile risalire al verbo di origine) oppure dell’omonimo suffisso nominale *-mo-* dei dialetti mediterranei pregreco che serviva a creare sostantivi⁵¹³.

In Omero il significato generico del termine è quello di confusione/disordine/panico⁵¹⁴; tutte le attestazioni sono accomunate da una certa formularità vista la posizione fissa a fine di verso e il riutilizzo di determinate formule espressive. Partiamo dalla prima:

⁵¹³ V. Chantraine 1979, p. 133.

⁵¹⁴ V. Hsch. κ 4421 (L–C): *κυδοιμός*: πόλεμος, θόρυβος, ταραχή; v. anche *Schol.* (D) *Il.* 5, 593, 1 (Erbse): *κυδοιμόν. τήν ταραχήν, τὸν θόρυβον, ἢ πόλεμον.*

Τρώων δὲ κλαγγή τε καὶ ἄσπετος ὄρτο **κυδοιμός**
θυνόντων ἄμυδις· θηεῦντο δὲ μέρμερα ἔργα
ὄσσ' ἄνδρες ῥέξαντες ἔβαν κοίλας ἐπὶ νῆας.
(*Il.* 10, 523-525)

“Si levò il compianto dei Troiani, l’immenso **clamore**
degli accorrenti: sotto i loro occhi lo scempio
compiuto da gente poi fuggita alle concave navi”.

Si tratta della reazione dei Troiani alla morte di Reso, ucciso da Diomede; per esprimere lo stato di profondo turbamento psicologico e di agitazione Omero impiega due termini, κλαγγή e κυδοιμός. L’espedito di accostare due termini quasi sinonimici si ritrova moltissimo in Omero (si vedano ad esempio μάχη ἐνοπή τε - su cui v. *supra* s.v. ἐνοπή, ma anche ἰαχή τε φόβος τε etc.): questi due termini coordinati, impiegati per riferirsi ad una medesima situazione, non sono perfettamente sinonimi, ma generalmente il secondo tende a qualificare in modo più completo il contesto⁵¹⁵. In questo caso dunque κυδοιμός si pone come un sinonimo intensivo di κλαγγή, ma intende anche porre l’accento sul turbamento a livello psicologico che colpisce i Troiani⁵¹⁶.

La seconda attestazione invece è collocata in un contesto diverso:

ἐν δὲ **κυδοιμὸν**
ὄρσε **κακὸν** Κρονίδης, κατὰ δ’ ὑπόθεν ἦκεν ἐέρσας
αἶματι μυδαλέας ἐξ αἰθέρος
(*Il.* 11, 52-54)

“Fece esplodere il figlio di Crono
un **boato tremendo**, e rovesciò dall’alto del cielo
gocce intrise di sangue”.

Ci troviamo nel mezzo dei preparativi alla guerra tra le schiere degli Achei; dopo la descrizione della vestizione di Agamennone (*Il.* 11, 15-46) e la preparazione dell’esercito stesso da cui si alza un “immenso clamore” (ἄσβεστος δὲ βοή, v. 50), vi è il riferimento al clamore scatenato da Zeus. In questo caso, visto il clima di grande frenesia ed eccitazione che dovevano correre tra le fila dell’esercito acheo, è come se anche la divinità volesse dimostrare la sua partecipazione a questo importante momento: così come un grande clamore si leva dall’esercito, così Zeus risponde con il

⁵¹⁵ V. Behaghel 1909, p. 110.

⁵¹⁶ V. Kaimio 977, p. 81: “It indicates the strong, psychological disturbance of a crowd”.

proprio fragore, e con una pioggia di sangue simbolica che nei suoi intenti doveva lasciare nel nemico ben poche speranze di vittoria.

Nelle prossime due attestazioni *κυδοιμός* assume invece il significato di mischia/battaglia o clamore/scompiglio:

Ἔκτορα δ' ἐκ βελέων ὕπαγε Ζεὺς ἔκ τε κονίης
ἔκ τ' ἀνδροκτασίης ἔκ θ' αἵματος ἔκ τε **κυδοιμοῦ**.
(*Il.* 11, 163-164)

“Ma Zeus proteggeva Ettore dalle frecce e dalla polvere, dallo sterminio, dal sangue e dalla **mischia**”.

ὁ δὲ ἴετο δῦναι ὄμιλον
ἀνδρόμεον ῥῆξαι τε μετάλμενος· ἐν δὲ **κυδοιμὸν**
ἦκε **κακὸν** Δαναοῖσι, μίνυνθα δὲ χάζετο δουρός.
(*Il.* 11, 537-539)

“Ettore bramava gettarsi nella mischia degli uomini e sfondare di slancio; seminò **scompiglio tremendo** tra i Danai, non lasciava un momento la lancia”.

Almeno nel primo caso il significato acustico è secondario: per quanto esso sia indubbiamente compreso nel concetto di mischia/scompiglio, in questi casi è lasciato ad intendere poiché il senso generale che si vuole veicolare è proprio quello di lotta/scontro. Nel secondo passo, invece, il significato acustico sembra predominante, visto che Ettore “semina scompiglio tremendo”, e non si tratta quindi di una vera e propria lotta. Si è già visto che anche *ἐνοπή* (v. *supra* s.v.) è un altro termine prettamente acustico ma che si presta ad essere usato come modo alternativo per indicare lo scontro/battaglia; è significativo che due termini che hanno primariamente un significato *acustico* vengano liberamente impiegati per esprimere un concetto *dinamico*, come la battaglia. Questa scelta può essere indice del fatto che evidentemente l'elemento acustico e il frastuono generati dalla lotta (si immagina un frastuono proveniente da molte sorgenti, uomini e armi insieme) erano percepiti come il tratto caratterizzante della lotta stessa, tanto da poterne rappresentare quasi dei sinonimi.

L'ultima attestazione richiama fortemente la prima:

ἔνθα στάς ἦϋσ', ἀπάτερθε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη
φθέγγατ'· ἀτὰρ Τρώεσσιν ἐν **ἄσπετον** ὤρσε **κυδοιμόν**.
(*Il.* 18, 217-218)

“Da lì lanciò un grido, mentre Pallade Atena gridava
dall’altra parte: seminò fra i Troiani un **immenso scompiglio**”.

Si tratta del momento in cui Achille, su consiglio di Iris, si erge dinnanzi ai Troiani gridando per spaventarli; sua madre Teti gli aveva infatti raccomandato di non scendere in campo senza le sue armi che gli erano state sottratte, e lui la ascolta, ma vuole comunque farsi sentire dai nemici. Oltre ad esserci un’evidente ripresa dell’espressione che indicava il boato scatenato da Zeus (*Il.* 10, 523: ἄσπετος ὄρτο κυδοιμός cfr. ἄσπετον ὄρσε κυδοιμόν), questa somiglianza formale è giustificata anche a livello di significato. Come si è visto infatti, κυδοιμός tende ad essere accompagnato da un epiteto che lo qualifica, ovvero ἄσπετος (*Il.* 10, 523 e *Il.* 18, 218) o κακός (*Il.* 11, 52-53 e *Il.* 11, 538-539); mentre κακός qualifica in senso peggiorativo κυδοιμός a prescindere che il termine venga usato nel senso di “boato” o “mischia”, ἄσπετος invece identifica due momenti molto simili. Si tratta infatti in entrambi i casi di un suono scatenato totalmente (come nel caso di Zeus) o parzialmente (come nel caso di Atena) da una divinità; in questo senso l’espressione ἄσπετος κυδοιμός identifica precisamente un boato tremendo emesso da una divinità che voglia esprimere la sua potenza tra gli uomini e, in qualche misura, partecipare alle vicende umane.

Al di là dell’oscurità che circonda l’origine del termine, κυδοιμός è piuttosto antico; compare anche in un frammento di Anacreonte in riferimento al baccano causato durante un gioco da tavolo (fr. 53, 1-2 *PMG*: ἀστραγάλοι δ’ Ἐρωτός εἰσιν / μανίαι τε καὶ κυδοιμοί). Interessante è l’uso in Aristofane, che lo impiega per indicare il tumulto di guerra negli *Acarnesi* (*Ach.* 573-574: πόθεν βοῆς ἤκουσα πολεμιστηρίας; / ποῖ χρῆ βοηθεῖν; ποῖ κυδοιμόν ἐμβαλεῖν) e nella *Pace* dove Κυδοιμός è personificato e rappresenta il Tumulto. Oltre ad un’unica comparsa in Teocrito (dove indica le “battaglie dei galli”, v. 22, 72), il termine sembra rimanere caratteristico del linguaggio epico. Sia Quinto Smirneo che Nonno di Panopoli, infatti, ne fanno grandissimo uso e, in pieno rispetto del linguaggio omerico, lo impiegano senza eccezioni sempre a fine di verso (associato quasi sempre ad un epiteto, come già in Omero) con il significato di “confusione generica/tumulto di guerra”. Si veda qualche esempio in Quinto: αἰματόεντα κυδοιμόν (2, 81), στονόεντα κυδοιμόν (2, 396), ἀμαιμακέτοιο κυδοιμοῦ (3, 188), ἀταρτηροῖο κυδοιμοῦ (3, 243) e infine in Nonno: πολυσφαράγω δὲ κυδοιμῶ (*D.* 2, 36), ἀελλήεντι κυδοιμῶ (*D.* 13, 389), πολυφλοίσβω δὲ κυδοιμῶ (*D.* 23, 156) etc.

Verbi

κυδοιμέω: il verbo è un denominativo da κυδοιμός. Bechtel⁵¹⁷ avanza un collegamento con il verbo κυδοιδοπάω, “fare confusione/scatenare trambusto”. Dal punto di vista del significato κυδοιμέω e κυδοιδοπάω potrebbero anche richiamarsi l’un l’altro, ma non è plausibile supporre un legame formale tra i due sia perché è evidente l’origine denominale per κυδοιμέω sia poiché Bechtel stesso propone per κυδοιδοπάω una radice *depo- che, oltre ad essere oscura, è estranea a κυδοιμέω.

In Omero vi sono solo due attestazioni:

τοὺς μὲν ἔπειτ’ εἶασαν, ἐπεὶ πολέμου ἀπέπαυσαν·
τὼ δ’ ἀν’ ὄμιλον ἰόντε **κυδοίμεον**, ὡς ὅτε κάπρω
ἐν κυσὶ θηρευτῆσι μέγα φρονέοντε πέσητον·
(*Il.* 11, 323-325)

“Messili fuori combattimento, li lasciarono lì;
gettatisi quindi sul gruppo, **infuriavano** come due cinghiali
quando superbi s’avventano sui cani da caccia”.

αὐτίκα γὰρ Τρῶας μὲν ὑπερθύμους καὶ Ἀχαιοὺς
λείψει, ὃ δ’ ἡμέας εἴσι **κυδοιμήσων** ἐς Ὀλυμπον,
μάρψει δ’ ἐξείης ὅς τ’ αἴτιος ὅς τε καὶ οὐκί.
(*Il.* 15, 135-137)

“Lascerà presto i Troiani animosi e gli Achei,
verrà qui sull’Olimpo **a infierire** contro di noi,
e acciufferà tutti quanti, chi ha colpa e chi non ce l’ha”.

A livello di significato il verbo esprime un tumulto generico, non per forza esclusivamente di natura bellica, come dimostrato da *Il.* 15, 135-137 dove infatti il senso è quello di “creare scompiglio/trambusto”, probabilmente con una duplice componente acustico-visiva che si focalizza sull’idea del disordine e della confusione (tratto condiviso sia dal primo passo in cui vi è il paragone con la furia dei cinghiali e anche dal secondo in cui il soggetto è Zeus).

Il verbo è poi pochissimo attestato nel resto della letteratura: un uso autonomo (ovvero il caso in cui non si tratti di una semplice ripresa del testo e contesto originali) è attestato principalmente in

⁵¹⁷ V. Bechtel 1914, p. 208; per κυδοιδοπάω v. Aristoph. *Nub.* 616: οὐδὲν ὀρθῶς, ἀλλ’ ἄνω τε καὶ κάτω κυδοιδοπᾶν; v. anche *Pax* 1152: ἐψόφει γοῦν ἔνδον οὐκ οἶδ’ ἄττα κάκυδοιδόπα.

Quinto Smirneo, che impiega il verbo solo all'imperfetto, proprio come Omero. Le attestazioni sono solo due e anche a livello di significato non si discostano da quello epico: ἀμφὶ δόμους Πριάμοιο κυδοίμεον ἄλλοθεν (13, 160: "Intorno alle case di Priamo impazzavano ovunque") e Ἀργεῖοι δ' ἀνὰ ἄστυ κυδοίμεον (13, 480: "Gli Argivi intanto impazzavano per la città").

κωφ-

Etimologia

Unanimemente *DELG*, *EDG*, *GEW* e *IEW* (s.v.) riconducono l'aggettivo κωφός, “muto/sordo” al termine κηφήν, un particolare tipo di calabrone definito “falso” in quanto sprovvisto di pungiglione⁵¹⁸. *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v. κηφήν) ipotizzano l'esistenza di un aggettivo *κᾶφός da cui sarebbero derivati κηφήν e κωφός; l'alternanza η/ω è rara in greco ma non isolata, come dimostrato da un verbo che viene associato a questa radice, il participio omerico κεκαφηώς (“morto”)⁵¹⁹. Questo, oltre a poter essere idealmente legato a livello di significato con l'aggettivo κωφός (“morto” e “muto/sordo” condividono il senso generale dell'arresto di una qualche funzione vitale; o si può pensare a κωφός come stadio risultativo dell'essere morto), presenta un utilizzo al perfetto in una glossa di Esichio (κ 2053 L–C): κέκηφε· τέθνηκεν. Il verbo infatti è attestato solo al participio perfetto; l'unica attestazione di uso al perfetto (la glossa di Esichio) conferma che un'alternanza vocalica η/ω relativa alla stessa radice, per quanto rara, poteva effettivamente essere possibile.

Aggettivi

κωφός: l'aggettivo rientra nella categoria dei termini in -ος, un gruppo di termini molto importante e nutrito che in greco solitamente qualifica nomi d'agente e d'azione⁵²⁰. A questo gruppo appartengono anche degli aggettivi di origine indoeuropea caratterizzati da un vocalismo *e* (v. νέος, ἔτεός etc.) e altri che, invece, presentano un vocalismo lungo in *o*, come κωφός ma anche ὤμός etc⁵²¹. L'aggettivo presenta alcune difficoltà di interpretazione: esso porta con sé i significati di “muto” e “sordo” in contemporanea⁵²²; a tal proposito Janko evidenzia un'interessante correlazione con il termine greco per “cieco”, τυφλός: “κωφός means ‘neither heard non hearing’, just as τυφλός and *caecus* mean ‘unseen’ and ‘unseeing’⁵²³”.

In Omero, tuttavia, l'aggettivo significa “muto/spuntato” ed è riferito solo ad oggetti/elementi della natura, rispettivamente in riferimento ad un dardo, all'onda e al terreno. La prima attestazione è quella riferita al dardo:

⁵¹⁸ V. Hsch. κ 2577 (L–C): κηφήν· μυῖα ἄκεντρος, ἀργή, μὴ γεννῶσα.

⁵¹⁹ V. *DELG*, *EDG*, *GEW*, *IEW* (s.v.) e Bechtel 1914, p. 190.

⁵²⁰ V. Chantraine 1979, pp. 6-17.

⁵²¹ V. Chantraine 1979, p. 12.

⁵²² V. Hsch. κ 4903 (L–C): κωφός· οὔτε λαλῶν οὔτε ἀκούων.

⁵²³ *IICom*. IV p. 153.

οὐκ ἀλέγω, ὡς εἶ με γυνὴ βάλοι ἢ παῖς ἄφρων·
κωφὸν γὰρ **βέλος** ἀνδρὸς ἀνάκτιδος οὐτιδανοῖο.
ἦ τ' ἄλλως ὑπ' ἐμεῖο, καὶ εἶ κ' ὀλίγον περ ἐπαύρη,
ὄξυ βέλος πέλεται, καὶ ἀκήριον αἶψα τίθησι.
(*Il.* 11, 389-392)

“Non me ne curo, come se m’avesse colpito donna o bimbo sciocco:
spuntata è la **freccia** d’un uomo vigliacco e da nulla!
Ben altrimenti puntuto, anche se appena scalfisce,
parte il dardo dalla mia mano, e subito annienta”.

Si tratta delle parole rivolte da Diomede ad Alessandro, che poco prima si era vantato, schernendolo, di averlo colpito. Diomede lo mette subito a tacere poiché definisce il suo dardo κωφός, che in questo caso significa “spuntato”; lo conferma lo scolio relativo⁵²⁴, ma anche solo l’opposizione tra κωφὸν e ὄξυ che, significativamente solo a inizio verso e riferendosi entrambi al dardo, qualificano in maniera opposta i due dardi (“spuntato” e “appuntito”) e di conseguenza anche il valore dei due combattenti. In questo significato di “inefficace/inetto” si può leggere quella sfumatura dispregiativa di “incapacità/ottusità” che è il significato metaforico di κηφήν, termine probabilmente connesso a κωφός, come si è visto (κηφήν è usato fin per connotare metaforicamente un pigrone/buono a nulla)⁵²⁵. Si può inoltre pensare che proprio questo uso particolare di κωφός, unico in Omero, possa addurre una prova in più alla parentela linguistica tra κηφήν, “calabrone senza pungiglione/inefficace > persona inetta” e κωφός (βέλος), “(freccia) senza punta/inutile”. Questo uso di κωφός nel senso di “senza punta” rimane un uso isolato in Omero; rimane da spiegare come esso possa convivere con il significato principale di “muto”. Considerando che il significato del presunto aggettivo *κᾶφός, alla base di κηφήν e κωφός, potesse essere quello di “spuntato”, ben si comprende il significato acustico (e anche principale) di κωφός, ovvero “muto”, cioè “senza lingua”. Bisogna infatti ricordare che “lingua” in greco deriva da una radice che originariamente significava proprio “pungiglione/estremità appuntita”⁵²⁶; la condizione di “mancanza di estrema-
tà”

⁵²⁴ V. *Schol.* (D) *Il.* 11, 390, 1 (Erbse): κωφόν. ἀμβλὺν εἰς ἀλγηδόνα. Cfr. *Schol.* (A) *Il.* 11, 390a (Erbse): κωφὸν γὰρ βέλος: ὅτι κατὰ μεταφορὰν ἀπὸ τοῦ κατὰ τὴν ἀκοὴν ἐπὶ τὸ κατὰ τὴν ἀφὴν κωφὸν τὸ ἀνεπαίσθητον. Cfr anche *Schol.* (T) *Il.* 11, 390b (Erbse): τὸ γὰρ πεμπόμενον μετὰ βίας ἔχει {τὸ} πολλὸν ἐφελκόμενον τὸν ἄερα.

⁵²⁵ V. ad esempio Hes. *Op.* 303-3034: τῷ δὲ θεοὶ νεμεσῶσι καὶ ἄνδρες ὅς κεν ἄεργός ζῶη, κηφήνεσσι κοθοῦροις εἵκελος ὄργην.

⁵²⁶ V. *supra* s.v. γλωσσ-.

poteva essere il significato di *κᾰφός > κωφός, nel senso primario di “senza lingua > incapace a parlare > muto”⁵²⁷.

Nelle ultime due attestazioni, invece, il termine ha un significato prettamente acustico.

ὥς δ' ὅτε πορφύρη πέλαγος μέγα κύματι κωφῶ
ὀσσόμενον λιγέων ἀνέμων λαιψηρὰ κέλευθα
αὐτῶς, οὐδ' ἄρα τε προκυλίνδεται οὐδετέρωσε,
(*Il.* 14, 16-18)

“Come quando immenso il mare si alza in un **sordo** gonfiore,
restando a guardare la corsa rapidissima dei venti che fischiano,
fermo così, né di qua né di là si sbilancia”.

La similitudine mette a paragone l'incertezza del vecchio Nestore, indeciso se unirsi in battaglia con gli Achei o se invece recarsi da Agamennone, con il momento di apparente immobilità delle onde del mare, quando sono rigonfie e attendono che solo un soffio di vento decida da quale parte farle rivoltare⁵²⁸. In questo caso κωφός è tradotto con “sordo”; è utile però specificare che la traduzione intende “sordo” nel senso di “silenzioso/che *non si può sentire*”⁵²⁹ e non nel senso precipuo che avrebbe se riferito ad un uomo, ovvero “che *non può sentire*” (sarebbe infatti impossibile negare la capacità di sentire ad un suono o anche ad un'onda, poiché sono facoltà umane/animali non attribuibili ad oggetti/fenomeni naturali). Il silenzio e l'immobilità sono le caratteristiche fondamentali della similitudine, poiché il mare in queste condizioni personifica realmente lo stato psicologico di uomini tentennanti ed indecisi.

L'ultima attestazione è riferita ad un soggetto ancora diverso, ovvero il terreno:

μὴ ἀγαθῶ περ ἔονται νεμεσσηθέωμέν οἱ ἡμεῖς·
κωφὴν γὰρ δὴ **γαῖαν** ἀεικίξει μενεαίνων.
(*Il.* 24, 53-54)

“Per quanto valente, badi che non ci adiriamo con lui:
è **terra muta** quella che oltraggia impazzando!”

⁵²⁷ Cfr *DELG* p. 607 che concorda sul significato originario di “smussato” ma che ritiene che il senso generico fosse principalmente quello di “sordo”: “Tout le développement sémantique est issu de la notion d'«émoussé», d'où la variété des emplois, la valeur essentielle étant celle de sourd (et parfois «muet»).

⁵²⁸ Questo paragone tra l'incertezza e l'indecisione umane e il mare che viene sconvolto dai venti (che simboleggiano metaforicamente la “decisione” che viene presa) si ritrova anche in *Il.* 9, 4-8 e *Il.* 13, 795-799.

⁵²⁹ V. *Schol.* (A) *Il.* 14, 16a (Erbse): καὶ ὅτι κωφῶ λέγει τῶ ἀφόνῳ καὶ μηδέπω καχλάζοντι καὶ ἀποτελοῦντι ἠχώ; v. anche Hsch. κ 4531 (L-C): κύματι κωφῶ· τῶ μὴ ἠχοῦντι.

Si tratta delle parole di Apollo che, sdegnato per l'oltraggioso comportamento di Achille nei confronti del cadavere di Ettore (il cui corpo è appeso al carro e viene trascinato attorno alle mura della città), si rivolge agli dei denunciando lo scempio. Per descrivere la terra su cui il corpo senza vita dell'eroe viene trascinato, viene impiegato l'aggettivo κωφός; questo aggettivo per descrivere la terra causava una certa difficoltà di interpretazione già tra gli antichi commentatori, cosicché si possono trarre diverse interpretazioni del senso generale della frase. Lo *Schol.* (D) *Il.* 24, 54, 1 (Erbse) commenta così: κωφήν γὰρ δὴ γαῖαν ἀεικίζει. ἀντὶ τοῦ ἀναίσθητον σῶμα ὑβρίζει; in questo caso κωφός sta per ἀναίσθητον, ovvero “insensibile/che non può sentire/sorda”⁵³⁰; ma lo *Schol.* (bT) *Il.* 24, 54c (Erbse) fornisce anche un'altra interpretazione, per cui la terra “non può emettere alcun suono/è muta” (κωφὸν δὲ καὶ τὸ μὴ προῖέμενον φωνήν).

Entrambe le interpretazioni si possono comprendere considerando che la terra in questo caso è un'estensione metaforica del cadavere di Achille⁵³¹; gli uomini, infatti, sono fatti di terra e acqua e con questi elementi della natura si identificano⁵³². Se la terra è un'estensione del corpo, una rappresentazione metaforica di esso, rimane da stabilire se κωφός significhi “insensibile” (un corpo inerte non ha la capacità di percepire alcunché) oppure “muto” (un cadavere non è nemmeno in grado di emettere alcun suono); il primo significato e la rispettiva interpretazione del verso stanno di sfondo ad un frammento di Eschilo da *Il riscatto di Ettore*⁵³³. Si può pensare che le parole di Ermes in merito all'insensibilità dei morti e alla loro incapacità di percepire alcuna sensazione facciano eco a *Il.* 24, 53-54; Eschilo avrebbe interpretato κωφός nel passo omerico come “insensibile”. Anche altri autori in realtà si sono allineati a questa interpretazione: si possono nominare Euripide⁵³⁴ ma anche un passo della *Retorica* di Aristotele dove l'autore commenta proprio questo passo dell'*Iliade*⁵³⁵, e sottolinea l'incapacità da parte dei morti di percepire alcunché. Macleod tuttavia sostiene che “if κωφήν means that the dead *feel* nothing, that tends to play down

⁵³⁰ Così anche Hsch. κ 4893 (L–C): κωφάν· κωφήν, ἀναίσθητον.

⁵³¹ V. *BK* VIII p. 40, nota al v. 54; v. anche MacLeod 1982, p. 84 nota al v. 54.

⁵³² V. *Il.* 7, 99: ἀλλ' ὑμεῖς μὲν πάντες ὕδωρ καὶ γαῖα γένοισθε (“Ma terra e acqua vorrei che tutti voi diventaste”), su cui *ILLIAD* I p. 305, nota al v. 99: “May you rot away to the elements of which you were made”. V. anche *Op.* 60-61: Ἥφαιστον δ' ἐκέλευσε περικλυτὸν ὅτι τάχιστα γαῖαν ὕδει φῦρειν, ἐν δ' ἀνθρώπου θέμεν αὐδὴν (“All'inclito Efesto diede ordine quanto prima / di bagnare della terra con acqua, di metterci un umano la voce”).

⁵³³ fr. 266, vv. 1-5 (*TrGF* 3): καὶ τοὺς θανόντας εἰ θέλεις εὐεργετεῖν / εἴτ' οὖν κακοურγεῖν, ἀμφιδεξίως ἔχει· [...] / καὶ μήτε χαίρειν μήτε λυπεῖσθαι βροτούς. / ἡμῶν γε μέντοι νέμεσις ἐσθ' ὑπερτέρα, / καὶ τοῦ θανόντος ἡ Δίκη πράσσει κότον.

⁵³⁴ V. fr. 176, vv. 4-5 (*TrGF* 5.1): τίς δ' ἀτιμάζων νέκυς, / εἰ μηδὲν αἰσθάνοιτο τῶν παθημάτων;

⁵³⁵ *Rh.* 1380b, 25-33: ὥστε οὔτε τοῖς ἄλλοις ὅσοι μὴ αἰσθάνονται ὀργίζονται, οὔτε τοῖς τεθνεῶσιν ἔτι, ὡς πεπονθόσι τε τὸ ἔσχατον καὶ οὐκ ἀλγήσουσιν οὐδ' αἰσθησομένοις, οὗ οἱ ὀργιζόμενοι ἐφίενται· διὸ εὖ περὶ τοῦ Ἔκτορος ὁ ποιητής, παῦσαι βουλόμενος τὸν Ἀχιλλεῖα τῆς ὀργῆς τεθνεῶτος, ‘κωφήν γὰρ δὴ γαῖαν ἀεικίζει μενεαίνων’.

Achilles' misdeed and the importance of the god's intervention"⁵³⁶; in questo caso sembra più ragionevole accettare l'interpretazione dello scolio bT di "terra muta", proprio come lo è un cadavere che non è in grado di emettere suono alcuno⁵³⁷.

Come si è visto, il termine fin da Omero si è prestato ad un uso relativo ad oggetti/elementi della natura incapaci di emettere alcun suono, e quindi "muti"; lo stesso uso si ritrova, infatti, in Alcmane in riferimento all'onda (fr. 14c, 1 *PMG*: χέρρονδε κωφὸν ἐν φύκεσσι πίτνει), ma anche in un frammento di Euripide dove vi è lo stesso uso omerico di κωφός con βέλος (fr. 495, 27 *TrGF* 5.1): ἡμῶν δ' ἐχώρει κωφὰ πρὸς γαῖαν βέλη). Questo uso si ritrova, ad esempio, anche in Erodoto a riguardo alle parti dell'armatura che "suonarono sorde" in opposizione ad altre (4, 200, 11: τὰ μὲν δὴ ἄλλα ἔσκε κωφὰ πρὸς τὰ προσίσχε, κατὰ δὲ τὰ ὀρυσσόμενα ἠχέεσκε ὁ χαλκὸς τῆς ἀσπίδος) ed anche in Plutarco, che descrive il suono del ferro come "il più sordo tra tutti i metalli" (46, 721F, righe 1-2: ἔστι δὲ κακόφωνος σφόδρα καὶ τῶν μεταλλικῶν κωφότατος).

A partire da un momento immediatamente successivo ad Omero⁵³⁸, κωφός assunse i significati di "muto" e anche "sordo" estesi a uomini e animali⁵³⁹. Per "muto" si vedano Pindaro (*P.* 9, 87: κωφὸς ἀνὴρ τις, ὃς Ἡρακλεῖ στόμα μὴ περιβάλλει, "Muto, chi non ha / in sommo della bocca Eracle")⁵⁴⁰ ma anche lo stesso Erodoto (1, 47, 13: καὶ κωφοῦ συνήμι καὶ οὐ φωνεῦντος ἀκούω). Parallelamente il significato di "sordo" è attestato già negli *Inni* (4, 92: καὶ τε ἰδὼν μὴ ἰδὼν εἶναι καὶ κωφὸς ἀκούσας), in Eschilo (*Sept.* 202: ἤκουσας ἢ οὐκ ἤκουσας, ἢ κωφῆι λέγω; *Ch.* 881: κωφοῖς ἀντῶ καὶ καθεύδουσιν μάτην) e anche in Sofocle (fr. 670, vv. 1-2 *TrGF* 4: Λήθην τε τὴν πάντων ἀπεστερημένην, / κωφῆν, ἄναυδον; etc.). È probabile, dunque, che nell'estensione dell'uso di κωφός a uomini/animali, fosse in qualche modo compreso anche il significato di "sordo" oltre a quello di "muto": considerando che il significato originario era quello di "muto" riferito ad oggetti, se lo si estende in riferimento ad un uomo si deve tenere conto che solitamente la condizione di mutismo presuppone quella della sordità (le due condizioni sono associate per ovvie ragioni). Da qui si spiega la duplicità di significati: ne sono delle prove le differenti interpretazioni da parte degli scolii al testo di Omero viste prima, ma anche dei passi di alcuni autori in cui il termine significa

⁵³⁶ MacLeod 1982, p. 94 nota al v. 54.

⁵³⁷ V. MacLeod 1982, p. 94 nota al v. 54: "The gods protect the shiftless, suppliants or strangers or beggars [...] and so also the inanimate and speechless dead, who can neither act, nor even raise a cry for help (βοή), on their own behalf".

⁵³⁸ V. *LSJ* s.v.

⁵³⁹ V. *EDG* e *GEW* s.v.

⁵⁴⁰ Cfr. *Odi* II p. 493, nota al v. 87: "Ἡρακλεῖ στόμα μὴ περιβάλλει: propriamente «non circonda Eracle con la bocca», cioè «non parla di Eracle»".

“sordomuto”, come ad esempio Erodoto (1, 34. 6: ἦσαν δὲ τῷ Κροίσῳ δύο παῖδες, τῶν οὔτερος μὲν διέφθαρτο, ἦν γὰρ δὴ κωφός) e, più esplicitamente, Aristotele (*HA.* 536b, 4: ὅσοι δὲ γίνονται κωφοὶ ἐκ γενετῆς, πάντες καὶ ἐνεοὶ γίνονται).

Si può infine osservare che κωφός assume poi il significato metaforico/dispregiativo di “sciocco/inetto”, in linea con la medesima deriva semantica dello stesso κηφήν⁵⁴¹: lo si vede in Sofocle, sia nell’*Aiace* (*Ai.* 911: ἐγὼ δ’ ὁ πάντα κωφός) e in un dramma satiresco frammentario (fr. 362-366 *TrGF* 4) dove i Κωφοὶ Σάτυροι (“gli Sciocchi Satiri”) sono i protagonisti, ma anche in Platone (*Tim.* 88b, 4: τὸ δὲ τῆς ψυχῆς κωφὸν καὶ δυσμαθὲς ἀμνημόν τε ποιοῦσαι).

⁵⁴¹ V. *supra*; ciò potrebbe costituire un’ulteriore prova riguardo alla supposta relazione etimologica tra i due termini.

λακ-/ληκ-

Etimologia

Secondo l'*IEW* (p. 650) la radice greca λακ-/ληκ- (“gridare”) deriverebbe da una radice indoeuropea *lā-/lē- (“parlare”, da cui deriva, ad esempio, anche il greco λαλέω) tramite l’estensione della radice con l’inserzione di *k* (il presente λάσκω nasconde una radice originaria λακ-/ληκ-, come dimostrato dall’aoristo ἔλακον e dal perfetto λέληκα). *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v. λάσκω), invece, riconducono la radice in questione alla stessa radice indoeuropea di λέγω, ovvero *leǵ- (“raccogliere/dire/parlare”); il *LIV*, infine (p. 402), ipotizza la derivazione da una radice con lo specifico significato di “fare rumore/schiantarsi”, ovvero *léh₂k-, di cui però non riesce a fornire paralleli in nessun’altra lingua.

Verbi

λάσκω: come sostenuto da *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v.) il sistema verbale di questo verbo ha origine dalle forme all’aoristo e al perfetto. La coppia λακείν-λέληκα/λέλᾱκα si può allineare a quei paradigmi che allo stesso modo si sono creati sulla base dell’esistenza originaria di perfetto e aoristo, come κραγεῖν-κέκρᾱγα (su cui v. *supra* s.v. κράζω). Sulla base di questa alternanza si sono creati due sistemi verbali differenti: a partire dal tema dell’aoristo λακείν si è formato il presente λάσκω, mentre sulla base del tema del perfetto λέληκα si è creato un altro tema presente ληκέω (da cui ad esempio deriva anche ἐπιληκέω, di cui si trova una sola attestazione in Omero). Bisogna però considerare anche il significato delle varie forme: in Omero, infatti, si può notare un’evidente distinzione tra la forma all’aoristo, con il significato di “scricchiolare”, e quella al perfetto che invece significa “gridare” (di uccelli); le forme verbali createsi successivamente (λάσκω, ληκέω etc.), si sono tutte uniformate nel significato di “gridare”, mentre quello di “scricchiolare” sembra rimanere confinato alla forma omerica all’aoristo.

La ricostruzione proposta dai dizionari etimologici, infatti, per quanto impeccabile da un punto di vista formale, non tiene pienamente conto dei significati delle varie forme che, invece, comportano delle reali difficoltà di ricostruzione. Ci sono varie ipotesi in merito: Leumann⁵⁴² ritiene che il significato di “gridare” veicolato dal participio perfetto in Omero, sia da ricondursi all’errata

⁵⁴² V. Leumann 1950, p. 218 e 234-236.

interpretazione di λεληκώς come participio perfetto di λάω, “gridare”⁵⁴³ e non di λακεῖν; egli, inoltre, interpreta anche l’unica e discussa forma all’imperfetto ἐπελήκειον (*Od.* 8, 379) come una creazione posteriore sulla base del perfetto λέληκα per analogia da paradigmi come γηθέω-γέγηθα⁵⁴⁴.

Tichy⁵⁴⁵ invece sostiene che alla base della difficoltà di interpretazione etimologica e formale delle forme derivanti dalla radice λακ-/ληκ- ci sia l’esistenza di due radici diverse, omonime ed onomatopoeiche. Da un lato c’è *lǎk-, radice che ha il significato generale di “riprodurre un enunciato”, da cui sono derivate la basi verbali omeriche λακεῖν-λέληκα; dall’altro ci sarebbe la radice *lāk- con il significato di “battere le mani”, che potrebbe dare ragione del significato (dibattuto) ed isolato in Omero di ἐπιληκέω (< -ληκέε-; “battere le mani/piedi”? v. *infra* s.v.). Per quanto la somiglianza formale tra il tema -ληκέε- di ἐπιληκέω e -ληκάε- del participio perfetto λέληκα (e quindi anche dell’aoristo) sia evidente, la grande differenza di significato (“battere le mani” vs “gridare”) rende tuttavia impossibile stabilire un legame tra le due forme; se confrontato con l’aoristo λακεῖν, invece, -ληκέε- sembra essere più affine almeno dal punto di vista del significato (“battere le mani” vs “scoppiare/scricchiolare”). In ogni caso, non si può stabilire un legame etimologico tra ἐπιληκέω e λακεῖν-λέληκα: per quanto vi siano somiglianze formali (ἐπιληκέω-λέληκα) o anche solo di significato (ἐπιληκέω-λακεῖν), queste sono da ascrivere al fatto che sono basi verbali distinte (*lǎk- vs *lāk-) che imitano suoni simili e quindi tendono a somigliarsi anche nella forma. A riprova dell’indipendenza etimologica e della produttività della radice *lāk- vi sono anche alcuni toponimi, come Λᾱκητήρ, promontorio dell’isola di Cos, il cui nome è traducibile con “Il Rumoroso” (a causa dello schiantarsi delle onde sul promontorio)⁵⁴⁶.

Tornando ad Omero, consideriamo le attestazioni e i significati di λάσκω; per quanto sia stato provato che λακεῖν e λέληκα siano rispettivamente le forme all’aoristo e al perfetto della stessa radice, è innegabile che le due forme abbiano significati diversi, rispettivamente “scricchiolare/scoppiare” e “gridare”. Consideriamo la prima attestazione del verbo:

⁵⁴³ Cfr. *Inni* 4, 360: αἰετὸς ὀξὺ λάων ἐσκέψατο.

⁵⁴⁴ Così anche *OdCom.* II p. 281, nota al v. 379.

⁵⁴⁵ V. Tichy 1983, p. 36 e pp. 98-100.

⁵⁴⁶ V. Björk 1950, p. 283: “Dasselbe geht aus dem dorischen Ortsnamen Λακητήρ hervor ‘der Krachende’, ‘der Rauschende [...] Dieser Name stellt auch ausser jedem Zweifel, dass wir es mit einer ursprünglichen Bildung auf -έω zu tun haben”:

ἦτοι ὃ μὲν κόρυθος φάλον ἤλασεν ἵπποδασείης
ἄκρον ὑπὸ λόφον αὐτόν, ὃ δὲ προσιόντα μέτωπον
ρίνδος ὕπερ πυμάτης· **λάκε δ' ὄστέα**
(*Il.* 13, 614-616)

“L’uno colpì la cresta dell’elmo crinito
sotto la punta del cimiero, l’altro colpì l’aggressore
in fronte, alla radice del naso; **l’osso scricchiolò**”.

Un verbo con cui è significativo mettere a confronto λάσκω per indicare suoni emessi da parti del corpo che collidono è τρίζω (su cui v. anche *infra* s.v.): proprio come λάσκω, anche questo termine esprime sia il suono di parti del corpo che “scricchiolano”, in particolare le schiene di Aiace e Odisseo mentre combattono (τετρίγει)⁵⁴⁷, sia il verso di uccelli (τετριγώς)⁵⁴⁸. Lo stesso discorso può essere fatto anche per μυκάομαι (su cui v. *infra* s.v.) che, all’aoristo (μύκε), indica anche il risuonare dello scudo che viene colpito⁵⁴⁹, mentre al participio perfetto (μεμυκώς)⁵⁵⁰ indica il muggito di mucche o tori. Riassumendo, si può notare che come λάσκω all’aoristo indica lo scricchiolio (anche) di ossa e al participio perfetto l’urlare/pigolare di uccelli, allo stesso modo si comportano τρίζω e μυκάομαι. Questa comune estensione metaforica dall’ambito dei versi degli animali al suono di parti del corpo/armi che collidono dimostra probabilmente una percezione acustica simile tra i due tipi di suono; d’altra parte, l’uso del participio perfetto per indicare il verso degli animali può rientrare nelle riflessioni più volte fatte in merito al senso di questo tempo verbale, ovvero l’indicare un’azione abituale/semprè vera (come lo sono i versi degli animali).

Le ultime due attestazioni all’aoristo si somigliano nel significato, poiché indicano entrambe il suono di un’arma che, colpita, risuona:

οἱ δ' ἀλλήλους ἐνάριζον
μαρνάμενοι· **λάκε** δέ σφι περὶ χροῖ **χαλκός** ἀτειρῆς
νυσσομένων ξίφεσίν τε καὶ ἔγχεσιν ἀμφιγύοισι.
(*Il.* 14, 24-26)

⁵⁴⁷ *Il.* 23, 714: τετρίγει δ' ἄρα νῶτα θρασειάων ἀπὸ χειρῶν.

⁵⁴⁸ *Il.* 2, 314: ἐνθ' ὃ γε τοὺς ἔλεινὰ κατήσθιε τετριγῶτας. Uso particolare di anime che stridono come uccelli: ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἦν τε καπνὸς / ὄχετο τετριγυῖα (*Il.* 23, 100-101); ὡς αἱ τετριγυῖαι ἄμ' ἦσαν (*Od.* 24, 9).

⁵⁴⁹ *V. Il.* 20, 260: μέγα δ' ἀμφὶ σάκος μύκε δουρὸς ἀκωκῆ.

⁵⁵⁰ *V. Il.* 18, 580-581: ὃ δὲ μακρὰ μεμυκῶς / ἔλκετο; *Il.* 21, 237: μεμυκῶς ἦν τε ταῦρος.

“Quelli intanto s’uccidevano gli uni con gli altri,
combattendo; **risuonava** sui loro corpi il **bronzo** durissimo,
mentre si colpivano con le spade e le lance a doppia punta”.

δεύτερος αὐτ’ Ἀχιλεὺς προΐει δολιχόσκιον ἔγχος,
καὶ βάλεν Αἰνεΐαιο κατ’ ἀσπίδα πάντοσ’ ἔϊσιν
ἄντυγ’ ὕπο πρώτην, ἣ λεπτότατος θεε χαλκός,
λεπτοτάτη δ’ ἐπέην ῥινὸς βοός· ἦ δὲ διὰ πρὸ
Πηλῖας ἤϊξεν μελίη, **λάκε** δ’ **ἀσπίς** ὑπ’ αὐτῆς.
(*Il.* 20, 273-277)

“Achille dopo di lui scagliava la sua lunga lancia,
e colpì Enea sullo scudo ben bilanciato,
giusto sull’orlo, dove più il bronzo era sottile,
più sottile la pelle bovina: il frassino pelio
passò parte a parte, **risonò** sotto il colpo lo **scudo**”.

Come si è visto più volte, le armi in Omero producono vari suoni a seconda della loro tipologia, del tipo di colpo che ricevono e anche a seconda del contesto; per cercare di dare una qualificazione acustica espressa da *λάκε* sarà utile fare confronti anche con altri verbi. Per quanto riguarda il bronzo (*χαλκός*), quando viene colpito e quindi “risuona”⁵⁵¹ vengono impiegati i verbi *βραχεῖν*, *κομπέω*, *κοναβέω*, *κοναβίζω* e l’espressione *καναχὴν ἔχε* (per tutti si veda *supra* s.v.). Mentre *βραχεῖν* esprime simultaneamente il movimento del corpo che fa muovere con sé le armi e il movimento dell’arma stessa, *κομπέω*, *κοναβέω*, *κοναβίζω* e *καναχὴν ἔχε*, come si è visto (v. *supra* s.v.) esprimono un suono acuto, chiaramente riconoscibile e distinguibile, che esprime precisamente il contatto tra metallo e metallo, proprio come il senso veicolato da *λάσκω* in relazione al bronzo (*χαλκός*) e allo scudo (*ἀσπίς*). Il significato di “stridore”, inoltre, è anche sicuramente più coerente con gli altri usi del verbo quando si riferisce all’osso che si spezza e di uccelli che pigolano (sembra che si possa isolare una qualificazione acustica generica di un suono molto acuto/stridente)⁵⁵² e intende anche isolare un particolare suono tra il fragore generale della battaglia.

La forma al participio perfetto si incontra due sole volte, una nell’*Iliade* e una nell’*Odissea*; prima di analizzarle nello specifico, è utile fare qualche considerazione in merito al senso di questa

⁵⁵¹ Impresione acustica diversa dal “risuonare” a causa della caduta (simultaneamente o non al corpo), espressa invece da *ἀραβέω* e *δουπέω* (v. *supra* s.v.).

⁵⁵² V. Krapp 1964, p. 192: “Das besondere Phänomen des Kreischens und Knirschens der Getroffenen Waffen, ein Geräusch, da von der Metallsäge her bekannt ist (Metall auf Metall), dürfte Ξ 24ff zum Ausdruck bringen”.

forma al perfetto. Chantraine⁵⁵³, infatti, inserisce questo perfetto nella categoria dei quei perfetti che esprimono un suono (insieme ad esempio a ἀμφιαχυῖα, βέβρυχα, δέδουπα, κέκληγα, μέμυκα e τέτριγα su cui v. *supra* e *infra* s.v.) e che conservano il valore originario del perfetto, ovvero quello *stativo* dell'azione colta di per sé; nello specifico, λεληκώς è uno di quei “Long-Vowel Perfects”⁵⁵⁴ che hanno ereditato la natura stativo-intransitiva del perfetto originario, ma di cui non è semplice stabilire con certezza da quale forma del perfetto si siano analogicamente creati. L'alternanza in termini di quantità vocalica (v. λεληκώς - λελακυῖα), oltre a confermare la derivazione da un “Long-Vowel Perfect”, sarebbe una prova anche dell'origine onomatopeica della radice stessa di questo verbo intensivo⁵⁵⁵.

ἦύτε κίρκος ὄρεσφιν ἐλαφρότατος πετεηνῶν
 ῥηϊδίως οἴμησε μετὰ τρήρωνα πέλειαν,
 ἦ δέ θ' ὕπαιθα φοβεῖται, ὃ δ' ἐγγύθεν ὄξυ λεληκώς
 ταρφέ' ἐπαΐσσει, ἐλέειν τέ ἐ θυμὸς ἀνώγει·
 (Il. 22, 139-142)

“Come **sparviero** sui monti, fra gli uccelli il più rapido,
 facilmente s'avventa dietro colomba impaurita,
 questa gli sfugge, ma quello a ridosso **con acute strida**
 senza posa l'incalza, lo sprona il suo cuore a ghermirla”.

Per quanto riguarda il ruolo degli uccelli e del loro verso, bisogna ricordare che, quantomeno nell'*Iliade*, essi rappresentano un segnale divino oppure un elemento di paragone per esprimere delle urla o il rumore della folla. In merito alla voce degli uccelli, essa non è mai associata alla sensazione positiva di canto, ma solo a quella di rumore (nel senso che evoca una sensazione spiacevole)⁵⁵⁶; il loro verso viene dunque espresso con i verbi ἀμφιάγω (per esprimere il lamento di paura di una madre di una covata di passerini), κλάζω (che indica sia il verso di un singolo volatile che quello di stormi di uccelli) e τρίζω (che indica l'impaurito cinguettare di passerini che vengono divorati)⁵⁵⁷. Nel nostro caso l'uso del participio perfetto si allinea perfettamente al modo prevalente in Omero di esprimere i versi degli animali, e nello specifico di uccelli, ovvero tramite il participio

⁵⁵³ V. Chantraine 1926, pp. 10-11.

⁵⁵⁴ Willi 2018, p. 215.

⁵⁵⁵ V. Willi 2018, p. 217; come λεληκώς-λελακυῖα v. anche μεμηκώς-μεμακυῖα.

⁵⁵⁶ V. Krapp 1964, p. 158.

⁵⁵⁷ Per l'analisi dei singoli passi v. *supra* e *infra* s.v.

perfetto⁵⁵⁸ (cfr. *Il.* 2, 316: ἀμφιαχυῖαν; *Il.* 16, 430 = *Il.* 17, 759: κεκλήγοντες; *Il.* 2, 314: τετριγῶτας e *Od.* 24, 9: τετριγυῖαι).

L'ultima attestazione, ovvero quella nell'*Odissea*, si discosta decisamente dai significati analizzati finora: qui λάσκω viene impiegato per indicare il verso della mostruosa Scilla.

ἔνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει λελακυῖα.
τῆς ἧ̄ τοι φωνὴ μὲν ὄση σκύλακος νεογυλλῆς
(*Od.* 12, 85-86)

“Lì dentro abita **Scilla** dal **latrato** inquietante:
la sua voce è pari a quella di una cagnetta poppante”.

Sull'interpretazione del verso di Scilla non ci sono dubbi: lo stesso v. 86 spiega che si tratta di un latrato di una cagnolina; l'unica altra attestazione in cui il verbo viene impiegato precisamente per indicare il latrato di cani è l'*Inno a Mercurio* (v. 145: οὐδὲ κύνες λελάκοντο). In Omero, invece, sembra che i verbi specifici per indicare il verso di questo animale sono ὑλακτέω e ὑλάω (su cui v. *infra* s.v.) ma viene impiegato, sebbene una sola volta, anche il verbo κλάζω (*Od.* 14, 29-30: ἐξαπίνης δ' Ὀδυσῆα ἴδον κύνες ὑλακόμοροι. / οἱ μὲν κεκλήγοντες ἐπέδραμον). Il fatto che sia κλάζω che λάσκω vengano eccezionalmente impiegati una sola volta per indicare il latrato dei cani forse vuole significare un particolare modo di abbaiare o un particolare stato emotivo del soggetto: da una parte i cani che abbaiano (κεκλήγοντες) ad Odisseo lo fanno perché non hanno riconosciuto il padrone e vogliono proteggere i beni di cui sono a guardia (si tratta dunque di una scena di grande tensione emotiva; v. *supra* s.v. κλάζω). Anche il latrato di Scilla non è un latrato di un cane comune, ma è un latrato “inquietante”: il fatto che venga espresso con lo stesso verbo finora impiegato per esprimere il gracchiare degli uccelli (che, come si è già notato, è sempre percepito negativamente come fosse un rumore fastidioso) dimostra che si tratta di un verso anomalo, terribile e mostruoso. Sembra altrettanto anomalo, infine, pensare che un mostro terribile come Scilla fosse dotato dello stesso verso di una “cagnetta poppante”: a tal proposito è probabile che Omero, nell'intento di dare ragione del nome “Scilla” (come fosse una sorta di etimologia popolare), abbia voluto paragonarne la voce a quella di una cagnetta, σκύλαξ. Il richiamo formale tra Σκύλλη e σκύλαξ è evidente: “Scilla uggia come un cucciolo (la similitudine risponde all'interpretazione etimologizzante del

⁵⁵⁸ Lo scolio invece lo spiega come “suono di uccelli in volo” (*Schol.* D *Il.* 22, 141, 2 Erbse: λεληκώς. κεκραγώς, νῦν δὲ ἦχον διὰ τῆς πτήσεως ἀποτελῶν).

suo nome Σκύλλη: σκύλα) ma è, allo stesso tempo, «un mostro cattivo» [...] Con quest'interpretazione si vuole eliminare ogni contraddizione tra il δεινὸν λελακυῖα (v. 85) e la φωνή ... σκύλακος (v. 86)⁵⁵⁹.

Se si studia la sopravvivenza di λάσκω nella letteratura si può notare che il verbo tende a variare moltissimo di significato. La differenza di significato che sussiste in Omero tra λάκεῖν e λέληκα sembra una caratteristica comune della letteratura arcaica: λάκεῖν con il significato di “scricchiolare/scoppiare” è mantenuto, ad esempio, in Esiodo (*Th.* 693-694: ἀμφὶ δὲ γαῖα φερέσβιος ἐσμαράγιζε / καιομένη, λάκε δ' ἀμφὶ περὶ μεγάλ' ἄσπετος ὕλη· “E attorno la terra portatrice di vita rumoreggiava / in fiamme, attorno crepitava grandemente la selva immensa”) ed Eschilo (*Sept.* 153: ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι· “Crepitarono i mozzi della ruote per l'appesantirsi degli assi”), mentre il perfetto λέληκα nel senso di “gridare” (di animali) si ritrova in Esiodo (*Op.* 207: “δαιμονίη, τί λέληκας; ἔχει νύ σε πολλὸν ἀρείων· “Infelice, perché strepiti? [detto di uno sparviero che si rivolge ad un altro]”) e anche nei lirici (Alcmane, fr. 1, 86-87 *PMG*: παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα / γλαύξ [detto del verso di una civetta]; cfr. Semonide fr. 7, 14-15 West II: πάντη δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη / λέληκεν [detto del verso di una cagna]). Lo impiega anche Aristotele come termine tecnico per indicare lo strepito degli uccelli (*HA.* 618b, 30: οὐ γὰρ μυνυρίζει οὐδὲ λέληκεν).

Se ci si sofferma in particolare sul linguaggio della tragedia, si può notare che, oltre agli usi di λάκεῖν e λέληκα, è presente anche una nuova base verbale λακέ- omonima al λάκεῖν omerico con il significato generale di “parlare/gridare/proclamare”. Lo si vede in Eschilo (*Ag.* 614: οὐκ αἰσχροὺς ὡς γυναικὶ γενναῖαι λακεῖν; *Ch.* 39: θεόθεν ἔλακον ὑπέγγυοι), Sofocle (*Ph.* 110: πῶς οὖν βλέπων τις ταῦτα τολμήσει λακεῖν; *Tr.* 824: ὄ τ' ἔλακεν) ed Euripide (*Or.* 329-330: ὁ Φοῖ / βοῦς ἔλακεν ἔλακε δεξάμενος ἀνὰ δάπεδον). A partire da questa base si sono creati sia un tema del futuro λακήσο- (Aristofane, *Pax* 381: εἰ μὴ τετορήσω ταῦτα καὶ λακήσομαι) e naturalmente il tema del presente secondario λάσκω. Secondo Tichy⁵⁶⁰ quest'ultimo avrebbe subito anche l'influenza analogica di altre forme in -σκ- (come φάσκε-) con il significato di “parlare/gridare”⁵⁶¹.

A partire da Aristofane fa la sua comparsa anche una nuova forma di aoristo sigmatico, (ἐ)λάκησα con il significato di “scoppiare” (*Nub.* 410: εἶτ' ἐξάιφνης διαλακήσασα); questo aoristo

⁵⁵⁹ *OdCom.* III p. 318, nota ai vv. 85-88. Per il verso di Scilla indicato con il termine φωνή v. *infra* s.v.

⁵⁶⁰ V. Tichy 1983, p. 37.

⁵⁶¹ Così anche Björk 1950, p. 281: “Das Präsens λάσκω schliesslich entspricht semantisch dem ἔλακον des Dramas”.

sarebbe poi passato dalla lingua attica della commedia a quella comune mantenendo sempre il significato di “scoppiettare” (cfr. *Novum Testamentum, Acta Ap.* 1, 18, 2: ἐλάκησεν μέσος). Secondo Tichy⁵⁶², al netto della sopravvivenza di ἔλακε nel linguaggio poetico con il significato di “parlò”, l’aoristo secondario (ἐ)λάκησα si oppose al tema del presente λάσκ- per indicare rispettivamente un rumore ben specifico e di breve durata, come può essere uno scoppio (λάκησ-) e uno lungo e continuo, come un discorso (λάσκ-)⁵⁶³.

ἐπιληκέω: stando alle considerazioni di Tichy, questo verbo si sarebbe formato a partire dalla radice -ληκέε-, “battere le mani/i piedi”. Essendo questa la prima nonché l’unica attestazione in Omero, il significato è controverso, e non resta che provare a dedurlo dal contesto:

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σφαίρη ἄν’ ἰθὺν πειρήσαντο,
ὄρχείσθην δὴ ἔπειτα ποτὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ
ταρφέ’ ἀμειβομένω· κοῦροι δ’ ἐπελήκεον ἄλλοι,
ἔσταότες κατ’ ἀγῶνα, πολὺς δ’ ὑπὸ κόμπος ὀρώρει.
(*Od.* 8, 377-380)

“Quindi, dopo che si provarono con il bacio della palla in alto, danzarono sulla terra che dà nutrimento, alternandosi con fitta cadenza; e gli altri giovani **scandivano il tempo**, stando in piedi sullo spiazzo. Grande strepito s’era levato”.

Ci troviamo all’interno della descrizione di una danza, di cui vengono descritti i movimenti dei giovani che vi partecipano che si muovono ad un ritmo cadenzato ed incalzante. Date queste premesse, il suono che ne scaturisce (κόμπος) non può sicuramente essere un urlo (λέληκα), ma nemmeno uno scoppio/scricchiolio (λάκῃν) poiché non si tratta di un suono istantaneo ma ritmico e cadenzato, di cui si è incerti se scatenato dal battito di mani o di piedi o di entrambi contemporaneamente⁵⁶⁴. Il verbo non è attestato altrove se non in scoli e commentari ad Omero.

⁵⁶² V. Tichy 1983, pp. 99-100; per lo sviluppo dei significati v. anche Björk 1950, 280-284.

⁵⁶³ v. Hsch. λ 376 (L-C): λάσκειν· λέγειν, φθέγγεσθαι.

⁵⁶⁴ V. *Schol. Od.* 8, 379, b1 (Dindorf): ἐπελήκεον: ἐπεκρότου, ἐπεβόων, τοῖς ποσί; cfr. *Schol. Od.* 8, 379, b2 (Dindorf): ἐπελήκεον ἐβόων / ἐπεκρότησαν / ἢ ταῖς χερσί.

λιγ-

Etimologia

Mentre *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v.) non riescono a ricostruire una radice originaria ma la spiegano semplicemente come radice espressiva, altri studiosi, invece, portano in campo diverse ipotesi. Wood⁵⁶⁵ propone la derivazione dalla radice indoeuropea **leig-*, “tremare/far tremare”, da cui deriva, ad esempio, il verbo ἐλελίζω, “far tremare/oscillare”. In questa prospettiva il significato originario sarebbe puramente dinamico, nel senso di “rapido/veloce” e verrebbe esclusa la componente di piacevole chiarezza e brillantezza del suono che, invece, sono tratti semantici costitutivi dell’aggettivo. Windekens allora, per dare ragione dell’insieme dei significati veicolati da λιγύς, ovvero “forte”, “piacevole”, “dinamico” e “rapido”, ribatte proponendo la derivazione da **legh^w-*, “leggero nel movimento e nel peso”⁵⁶⁶, spiegando il trattamento di *gh^w-* > γ poichè si tratterebbe di un prestito dal Tracio-frigio o dal Pelasgico⁵⁶⁷. Il significato di “veloce” è una intuibile estensione dell’ essere leggero nei movimenti (cfr. il latino *levis*, “leggero, veloce”). Per quanto riguarda il significato di “dolce/piacevole”, Windekens propone uno spostamento di significato dalla sfera visiva (“sottile/arioso” < “leggero”) a quella acustica (“brillante/chiaro > piacevole”). Lo conferma anche Esichio⁵⁶⁸ che dà come sinonimo di λιγυρῶς l’avverbio λαμπρῶς: anche λαμπρός, infatti, per quanto abbia il significato primario di “brillante” nel senso visivo⁵⁶⁹, si presta anche a connotare il fischio di venti o suoni in generale, benché questo uso è attestato da dopo Omero⁵⁷⁰. Ciò dimostra che uno spostamento di significato tra sfere sensoriali così diverse, in particolare dalla connotazione *visiva* della brillantezza a quella *acustica* della chiarezza (anche in italiano “chiaro” ha la doppia connotazione acustico-visiva) era effettivamente possibile, il che ci permette di ipotizzare un meccanismo del genere per il significato di λιγύς “leggero/veloce/piacevole”.

⁵⁶⁵ V. Wood 1913, p. 65; così anche *IEW* p. 667.

⁵⁶⁶ Windekens 1956, p. 209: “Leicht in Bewegung und Gewicht”.

⁵⁶⁷ L’esito atteso nel greco classico di *gh^w-* è infatti una consonante aspirata labiale, dentale o gutturale a seconda del timbro della vocale che segue (φ < *gh^w-* + [a]/[o]; θ < *gh^w + [e]/[i]*; χ < *gh^w + [u]*). Un esito regolare di **legh^w-* si ritrova nel greco ἐλαχύς, che infatti significa “piccolo”:

⁵⁶⁸ V. Hsch. λ 979 (L–C): λιγυρῶς· ἠδέως· ὀξέως· λαμπρῶς· καλῶς.

⁵⁶⁹ V. *LSJ* s.v. λαμπρός; in Omero ha il significato di “chiaro/brillante/luccicante” detto del sole e delle stelle (*Il.* 1, 605; *Il.* 4, 77; *Il.* 5, 6 e 120; *Il.* 8, 485; *Il.* 22, 30), di armi metalliche (*Il.* 13, 132 e 265; *Il.* 16, 216; *Il.* 17, 269; *Il.* 19, 359) e di una veste bianca (*Od.* 19, 234).

⁵⁷⁰ V. ad esempio Hdt. 2, 96, 12: λαμπρὸς ἄνεμος; cfr. Aeschl. *Ag.* 1180: λαμπρὸς δ’ ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς e Aristoph. *Eq.* 1130: ἔξειμι γάρ σοι λαμπρὸς ἤδη καὶ μέγας καθιείς. Sul rapporto λαμπρός - λιγύς v. Kaimio 1977, p. 47: “The basic meaning of the two words must be different, λαμπρὸς expressing clearness and radiance which originally belonged to the area of visual perception (so always in Homer), a meaning which λιγύς never has”.

Aggettivi

λιγύς: l'aggettivo è molto usato in Omero, e ha il significato generale di “brillante/acuto/penetrante” riferito ad una grande vastità di suoni, sia umani (lamento umano⁵⁷¹ o suono di canto percepito come bello) sia non umani, come il fischio del vento e il suono di strumenti musicali. A livello generale, si può dire che si tratta di un aggettivo che qualifica principalmente l'acutezza di un suono causato da uno spostamento d'aria (compreso il fiato che esce dalla bocca)⁵⁷².

La prima attestazione che si incontra è in riferimento alla cetra; la coppia φόρμιγξ λίγεια compare otto volte in Omero, di cui due nella forma al dativo φόρμιγγι λιγείη⁵⁷³, mentre le altre all'accusativo φόρμιγγα λίγειαν⁵⁷⁴ (la ricorrenza della stessa posizione a fine verso conferma anche che si tratta di una formula fissa). Al di là del fatto che in alcuni casi venga espressamente detto che si tratta di un suono piacevole⁵⁷⁵ (caratteristica prima definita come peculiare per questo aggettivo), nella maggior parte delle attestazioni λιγύς sembra essere un aggettivo decorativo, presente in quanto parte della formula. Ciò tuttavia non nega la caratteristica intrinseca della piacevolezza posseduta da λιγύς, l'unico aggettivo con il quale viene connotato il suono di questo strumento musicale e il fatto che costituisca con φόρμιγξ una formula fissa dimostra la qualità permanente della cetra di produrre un suono piacevole (oltre che acuto e penetrante) e non legata semplicemente al contesto⁵⁷⁶.

In riferimento al vento vi sono le espressioni λιγέων ανέμων⁵⁷⁷ e λιγύς οὔρος⁵⁷⁸; gli aggettivi finora incontrati in riferimento al vento sono βύκτης e κελαδεινός che, come si è visto (v. *supra* s.v.), indicano rispettivamente il soffio del vento “forte” poiché “gonfia le vele > spinge la nave” (βύκτης) e il “ruggito” del vento colto nella sua particolare sfumatura dinamica, di un vento che

⁵⁷¹ L'uso di λιγύς nel contesto del lamento umano è l'unico che sfugge alla connotazione predominante di “suono percepito positivamente”, ma sembra evidenziare piuttosto l'altezza acustica del lamento (v. Kaimio 1977, p. 44: “The aspect of positive appreciation is absent in the contexts of wailing”). V. *Il.* 19, 5: κλαίοντα λιγέως (cfr. *Od.* 10, 201; *Od.* 11, 391; *Od.* 16, 216; *Od.* 21, 56); v. *Il.* 19, 284: λίγ' ἐκώκυε (cfr. *Od.* 4, 259; *Od.* 8, 527).

⁵⁷² V. *LfgE* s.v.

⁵⁷³ *Il.* 9, 186; *Il.* 18, 569.

⁵⁷⁴ *Od.* 8, 67, 105, 254, 261, 537; *Od.* 22, 332; *Od.* 23, 133.

⁵⁷⁵ V. *Il.* 9, 186: τὸν δ' εὔρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη (“E lo trovarono intento a godere della cetra armoniosa”); *Il.* 18, 569-570: τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη / ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε (“In mezzo a loro un fanciullo suonava dolcemente / con la cetra melodiosa, e intonava il bel canto di Lino”).

⁵⁷⁶ Cfr. gli scolii che qualificano il suono sia come elevato che come piacevole: φόρμιγγα τὴν λίγειαν, ἦτοι τὴν ἀποτελοῦσαν ὄξυ μέλος (*Schol.* *Od.* 8, 67, 2 Dindorf) e λιγείη. εὐήχῳ (*Schol.* *D Il.* 9, 186, 1 Erbse). Diversamente, invece, Kaimio 1977, p. 44: “The positive sense of λιγύς is apparent; as to the quality of sound, the notion of the clearness of the sound is most probable, as it is in connection with the speaking voice. I doubt whether there I say notion of the pitch of the sound - if there is, then it must refer to a quality always associated with the instrument”.

⁵⁷⁷ *Il.* 13, 334; *Il.* 14, 17; *Il.* 15, 620; *Od.* 3, 289.

⁵⁷⁸ *Od.* 3, 176; *Od.* 4, 357.

soffiando riesce a spostare ciò cui va incontro (κελαδεινός). Nel caso di λιγύς, invece, l'aggettivo intende cogliere la qualità acustica specifica del vento, ovvero il suo fischiare forte ed acuto, ma anche il suo muoversi rapido e leggero; sembra che proprio in relazione al vento si possa percepire una sorta di conferma dell'etimologia avanzata da Windekens, che ipotizzava il significato originario di "ciò che si muove leggero e veloce" (particolarmente appropriato per il soffio del vento). Considerando le attestazioni di λιγέων ἀνέμων e λιγύς οὐρός, è facile scorgere in λιγύς la sfumatura di fischio/suono acuto, che è effettivamente la percezione del vento più immediata. Se cerchiamo una connessione tra l'uso di questa formula e il contesto di applicazione, si trova che in Omero il significato acustico di λιγύς non è pertinente con il contesto, poiché non viene impiegato in scene in cui ci sia effettivamente bisogno di qualificare il vento in tal modo, ovvero dal punto di vista di chi lo sente⁵⁷⁹. Sembra invece più coerente leggere in λιγύς la sfumatura etimologica della radice di base, ovvero "che si muove leggero e veloce". Lo confermano i venti che alzano le nubi preparando una tempesta:

τῶν δ' ὁμὸν ἴστατο νεῖκος ἐπὶ πρυμνῆσι νέεσσιν.
ὥς δ' ὄθ' ὑπὸ **λιγέων ἀνέμων** σπέρχωσιν ἄελλαι
ἦματι τῷ ὅτε τε πλείστη κόνις ἀμφὶ κελεύθους,
(*Il.* 13, 334-336)

“Come quando s'alzano le tempeste sotto l'urto dei **venti che fischiano** allorché più fitta la polvere s'addensa sopra le vie, e i venti convogliano una grande nube di polvere”.

ὥς δ' ὅτε πορφύρη πέλαγος μέγα κύματι κωφῷ
ὀσσόμενον **λιγέων ἀνέμων** λαιψηρὰ κέλευθα
(*Il.* 14, 16-17)

“Come quando immenso il mare si alza in un sordo gonfiore, restando a guardare la corsa rapidissima dei **venti che fischiano**”.

ἦ τε μένει **λιγέων ἀνέμων** λαιψηρὰ κέλευθα
κύματά τε τροφόεντα, τά τε προσερεύγεται αὐτήν·
(*Il.* 15, 620-621)

“[Detto di uno scoglio] E resiste alle raffiche rapinose dei **venti che fischiano**, alle ondate rigonfie, che gli muggiano contro”.

τότε δὴ στυγερὴν ὁδὸν εὐρύοπα Ζεὺς
ἐφράσατο, **λιγέων δ' ἀνέμων** ἐπ' αὐτμένα χεῦε

⁵⁷⁹ V. Kaimio 1977, p. 46: “«Shrill, whistling» is the kind of characterization which could easily become fixed with the notion of the wind, having its origin in such contexts where the wind is heard e.g. inside a building (no examples in Homer), in a ship, or on a rocky shore”.

κύματά τε τροφόεντα πελώρια, ἴσα ὄρεσσιν.
(*Od.* 288-290)
“A lui Zeus dal vasto rimbombo odioso viaggio
meditò: gli riversò addosso raffiche di **venti sibilanti**
e tumide onde gigantesche come montagne”.

Nei tre passi dell'*Iliade* il contesto predispone effettivamente ad un'interpretazione di λιγέων ἀνέμων come “venti che soffiano veloci”: sono, infatti, venti che spostano le nubi (*Il.* 13, 335) e che corrono velocissimi (*Il.* 14, 17 = *Il.* 15, 620). L'attestazione nell'*Odissea* si presta anche ad una eventuale interpretazione acustica, ma può darsi che a questo punto la formula fosse già fissata e si tratterebbe quindi di un uso appunto formulare.

Per quanto riguarda λιγὺς οὖρος vi sono solo due attestazioni, entrambe nell'*Odissea*:

ὄρτο δ' ἐπὶ λιγὺς οὖρος ἀήμεναι· αἱ δὲ μάλ' ὄκα
ἰχθυόεντα κέλευθα διέδραμον, ἔς δὲ Γεραιστὸν
ἐννύχαι κατάγοντο·
(*Od.* 3, 176-177)
“Si levò a soffiare alle spalle un **vento sibilante**: le navi
percorsero veloci le vie pescose, e nella notte approdarono
al capo Geresto”.

νῆσος ἔπειτά τις ἔστι πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ
Αἰγύπτου προπάροιθε, Φάρον δὲ ἔ κικλήσκουσι,
τόσσον ἀνευθ', ὅσσον τε πανημερίη γλαφυρὴ νηῦς
ἦνυσεν, ἧ λιγὺς οὖρος ἐπιπνεΐησιν ὄπισθεν.
(*Od.* 4, 354-357)
“Continuando: nel mare ondoso davanti all'Egitto
c'è un'isola, che ha il nome di Faro, a tanta distanza
quanta una concava nave ne percorre in un giorno
intero, se a poppa soffia un **vento sonoro**”.

Anche οὖρος, che è il vento favorevole per definizione⁵⁸⁰, nel suo essere qualificato come λιγὺς è effettivamente un soffio che spinge la nave di Telemaco (*Od.* 3, 176) o una semplice nave che fa il suo viaggio dall'Egitto fino a Faro (*Od.* 4, 357). Si tratta di un vento favorevole in quanto leggero ed agile, qualità evidenziate dall'associazione di οὖρος con λιγὺς. Il significato secondario dell'aggettivo, “piacevole”, è invece calzante per il suono di strumenti musicali e per la voce

⁵⁸⁰ V. DELG, EDG, GEW e LfgE s.v.

umana⁵⁸¹, e si può riscontrare in una sola attestazione in riferimento al vento. Si tratta di *Od.* 4, 566-568:

οὐ νιφετός, οὐτ' ἄρ χειμῶν πολὺς οὔτε ποτ' ὄμβρος,
ἀλλ' αἰεὶ ζεφύροιο λιγὸν πνεύοντος ἀήτας
Ὠκεανὸς ἀνίησιν ἀναψύχειν ἀνθρώπους,

“Non c'è mai neve né il crudo inverno né pioggia,
ma sempre l'Oceano manda **soffi di Zefiro**
dall'acuto sibilo per dare refrigerio agli uomini”.

Nella descrizione della pianura elisia si fa riferimento alla piacevolezza del vivere in quel posto, dove “per gli uomini il vivere è agevole e senza fatica”⁵⁸² e anche le condizioni meteorologiche sono sempre favorevoli; in questo caso è lecito dunque interpretare l'aggettivo come un'espressione di piacevole apprezzamento.

In gran parte della letteratura arcaica λιγύς sembra tuttavia aver perso tutte queste sfumature di significato che tradivano la (probabile) origine dalla supposta radice originaria *legh^w-. negli *Inni*, ad esempio, prevale il senso di piacevolezza legata alla sfera musicale e canora, come se la sola espressione omerica φόρμιγξ λίγεια avesse condizionato il significato di λιγύς in generale. L'aggettivo avrebbe quindi preso il significato di “piacevole” in generale: lo si vede, ad esempio, in λιγέως κιθαρίζων (*Inni* 4, 425), Μοῦσα λίγεια (*Inni* 14, 2 = 33, 1 = 20, 1) e φόρμιγγα λίγειαν (21, 3). Lo stesso significato è dominante anche in Esiodo (*Sc.* 206: Μοῦσαι Πιερίδες, λιγὸν μελπομένης ἔικυϊαι), in generale anche nei lirici, come in Alcmane (fr. 14a, 1 *PMG*: Μῶσα λίγη), Stesicoro (fr. 63, 1 *PMG*: Καλλιόπεια λίγεια) e Pindaro (*Pae.* XIV, 32 Maehler: λίγεια μὲν Μοῖσ') e infine anche in Teocrito (22, 221. λιγεῶν μιλίγματα Μουσέων). Nel campo della tragedia, invece, altre sfumature di λιγύς diventano predominanti, con differenze da autore a autore: Eschilo lo impiega una sola volta per indicare il dolce suono del canto dell'usignolo (*Ag.* 1146: ἰὼ ἰὼ λιγείας βίος ἀηδόνος), mentre per il resto lo usa prevalentemente nel significato di “acuto” detto di lamentele/pianti umani (*Pers.* 332: λιγέα κωκύματα e 468: ῥήξας δὲ πέπλους κἀνακωκύσας λιγύ; *Suppl.* 114: λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ). Sofocle lo usa solo per riferirsi al canto dell'usignolo (*OC.* 671:

⁵⁸¹ Cfr. l'espressione λιγὸς ἀγορητής, “chiaro parlatore” (“it contains a positive appreciation and describes the quality of a good speaker's voice: it is clear and loud, easily heard and understood”, Kaimio 1977, p. 43); v. *Il.* 1, 248; *Il.* 2, 246; *Il.* 4, 293; *Il.* 19, 82; *Od.* 20, 274. Cfr. il canto di Circe, evidentemente sia acuto che piacevole (*Od.* 10, 254-255: ἔνθα δὲ τις μέγαν ἰστὸν ἐποιομένη λίγ' ἄειδεν / ἢ θεὸς ἢ γυνή·, “Lì qualcuna impegnata in una grande tela con limpida voce / cantava, o dea o donna”) e l'espressione Μοῦσα λίγεια (*Od.* 24, 62).

⁵⁸² *Od.* 4, 565: τῆ περ ῥῆϊστη βιοτῆ πέλει ἀνθρώποισιν.

ἀ λίγεια μινύρεται; cfr. *Ag.* 1146) ed Euripide, infine, lo adotta con il classico significato di “piacevole” riferito a strumenti musicali (*Her.* 892-983: ἔμοι χορὸς μὲν ἠδύς, εἰ λίγεια λω / τοῦ χάρις †ἐνὶ δαΐ†) e alla voce di donne (fr. 151, col. III, 18 Austin: λιγὺς δὲ χρῆσ[μὸς]⁵⁸³). A riguardo dell’epica post-omerica, mentre Nonno di Panopoli lo usa una sola volta per riferirsi al flauto (*D.* 24, 271: οὐ λιγὺς αὐλὸς ἔμελπεν ὑμνηυμέναια λιγαίνων), Apollonio Rodio sembra invece cercare di ripristinare la varietà di sfumature che λιγὺς ha nell’epica omerica. Egli, infatti, lo usa in riferimento al fischio del vento (1, 566: ἐν δὲ λιγὺς πέσεν οὐρός), al suono di strumenti musicali (1, 577: σύριγγι λιγείη e 2, 704: φόρμιγγι λιγείης ἤρχεν αἰοιδῆς) al lamento di pianto (3, 463: ἦκα δὲ μυρομένη, λιγέως ἀνευείκατο μῦθον; cfr. 4, 625), al canto delle Sirene (4, 892-893: ἔνθα λίγεια / Σειρήνες σίνοντ’ Ἀχελωίδες ἠδείησι) e infine al verso di uccelli (4, 1299: ἀπτιῆνες λιγέα κλάζουσι νεοσσοί).

λιγυρός: mentre il *DELG* (s.v. λιγὺς) ritiene questo aggettivo un semplice derivativo da λιγὺς, *EDG* e *GEW* (s.v. λιγὺς) sostengono la tesi di Leumann⁵⁸⁴ per cui si tratterebbe di un originario suffisso diminutivo -υλός dissimulatosi poi in -υρός, proprio come γλαφυρός, βδελυρός e φλεγυρός. Secondo Windekens⁵⁸⁵, invece, il suffisso derivazionale è -ρός, che potrebbe essersi aggiunto alla radice λιγυ- come estensione secondaria oppure può aver rappresentato una formazione originaria, come dimostrano altri termini come ἐλαφρός. A livello di significato non vi è una grande differenza rispetto a λιγὺς: tutte le sfumature di significato che valgono per λιγὺς sono attribuibili anche a λιγυρός in una precisa definizione dell’aggettivo, che qualifica una voce sottile ma chiara e comprensibile, priva di eco, caratterizzata da una certa altezza acustica e distinzione, priva toni bassi, scuri⁵⁸⁶.

In riferimento al vento, l’aggettivo è impiegato nella formula πνοιῆσιν λιγυρῆσι (*Il.* 5, 526) e πνοιῆ ὑπο λιγυρῆ (*Il.* 13, 590; *Il.* 23, 215). Anche in questi casi l’interpretazione più adatta al

⁵⁸³ Viste le condizioni frammentarie della tragedia in cui si trova questo verso, non è possibile ricostruire con esattezza il vero significato di λιγὺς per mancanza del contesto. Tuttavia si sa per certo che si tratta di un oracolo che viene proclamato da una donna: sulla base di ciò “λιγὺς in this connection must be used either in the sense «clear», «perceptible far and wide» [...] or with the positive connotation «clear, sweet» so often linked with the song of divine females” (Kaimio 1977, p. 190).

⁵⁸⁴ V. Leumann 1953, p. 223.

⁵⁸⁵ V. Windekens 1956, p. 210; così anche Chantraine 1979, p. 231 e *GG I* p. 482.

⁵⁸⁶ V. Aristot. *Aud.* 21-28: λιγυραὶ δ’ εἰσὶ τῶν φωνῶν αἰ λεπταὶ καὶ πυκναί, καθάπερ καὶ ἐπὶ τῶν τεττίγων καὶ τῶν ἀκριδῶν καὶ αἰ τῶν ἀηδόνων, καὶ ὅλως ὅσαις λεπταῖς οὐσαις μηθεὶς ἀλλότριος ἦχος παρακολουθεῖ. ὅλως γὰρ οὐκ ἔστιν οὔτ’ ἐν ὄγκῳ φωνῆς τὸ λιγυρόν, οὔτ’ ἐν τόνοις ἀνιεμένοις καὶ βαρέσιν, οὔτ’ ἐν ταῖς τῶν φθόγγων ἀφαιῖς, ἀλλὰ μᾶλλον ὀξύτητι καὶ λεπτότητι καὶ ἀκριβείᾳ.

contesto è proprio quella di “che si muovono leggeri e rapidi”: si tratta, infatti, di venti che soffiando sparpagliano le nuvole (*Il.* 5, 526), che fanno volare via ceci e fave assieme ai colpi della pala (*Il.* 13, 590) o che fanno alzare le onde del mare (*Il.* 23, 215).

Oltre al riferimento al canto e naturalmente alla sua piacevolezza⁵⁸⁷, vi sono infine due attestazioni piuttosto singolari, che indicano il suono di una frusta e quello di un uccello notturno. Per quanto riguarda la prima si tratta di *Il.* 11, 531-533:

ὡς ἄρα φωνήσας ἴμασεν καλλίτριχας ἵππους
μάστιγι λιγυρῆ· τοὶ δὲ πληγῆς αἶοντες
ρίμφ' ἔφερον θοὸν ἄρμα μετὰ Τρῶας καὶ Ἀχαιοὺς

“Dette queste parole, sferzò i cavalli criniti
con la **frusta schioccante**; quelli sentirono il colpo
e portarono presto il carro veloce fra Troiani ed Achei”.

Sono dei versi piuttosto singolari per l'insolito (e unico) accostamento di μάστιξ λιγυρῆς⁵⁸⁸, che fin da subito ha scatenato dei problemi di interpretazione; da una parte Krapp⁵⁸⁹ fa leva sul significato acustico di λιγυρός, interpretandolo come “schioccante” alla luce della precisazione che viene fatta in merito ai cavalli, ovvero che, dopo aver sentito il colpo (quindi il fischio del colpo prima della sferzata stessa), cominciano a correre più veloci. Questa interpretazione si fonda anche sul fatto che il verbo αἶω in Omero ha il significato prettamente acustico di “sentire”⁵⁹⁰, il che confermerebbe che sia necessario supporre la presenza di un suono che viene sentito e che li sprona alla corsa. Diversamente, Kaimio⁵⁹¹ ritiene più appropriata l'interpretazione generalmente valida per i venti, ovvero quella di colpo di frusta leggero/rapido: sempre ragionando sul verbo αἶω, la studiosa ritiene che abbia una sfumatura prevalente di “understanding a given message and reacting

⁵⁸⁷ Si tratta in particolare del canto della Sirene, definito infatti λιγυρῆ αἰοιδῆ (*Od.* 12, 44 e 183), di cui si dice esplicitamente che si tratta di canto piacevole, che ammalia gli uomini (*Od.* 12, 44: ἀλλά τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν αἰοιδῆ, “Le Sirene lo ammaliano con il loro canto armonioso”).

⁵⁸⁸ Altrove solo in *Soph. Ai.* 242: παῖει λιγυρᾶ μάστιγι διπλῆ, e *Orphica*, 8, 19: μάστιγι λιγυρῆι τετράρορον ἄρμα διώκων.
⁵⁸⁹ Krapp 1964, pp. 196-197.

⁵⁹⁰ Cfr. *Schol.* (D) *Il.* 11, 532 (Erbse): αἶοντες. αἰσθόμενοι, ἀκούσαντες; v. anche Eustazio (*Comm. Iliade* 3, 247, 9-12 van der Valk): τί δὲ ὄφελος τῆς λιγυρᾶς μάστιγος, ἐμφαίνειν ἐπάγων «οἱ δὲ πληγῆς αἶοντες ρίμφοι ἔφερον ἄρμα». ἐκφοβεῖ γὰρ ἵππους μάστιξ λιγὴ κλάζουσα. πάνυ δὲ γοργὸν τὸ «πληγῆς αἶοντες», οἷα ξυνεξακουομένου τῆ ἀκοῆ καὶ τοῦ ἐκ τῆς πληγῆς ἄλγους.

⁵⁹¹ V. Kaimio 1977, p. 46.

to it”⁵⁹² rispetto a quella esclusivamente acustica di “sentire”; partendo dalla considerazione per cui il senso di reazione ad un ordine sia prevalente su quello acustico di “sentire lo schiocco”, Kaimio conclude che il senso più appropriato da attribuire a λιγυρός sia quello legato alla leggerezza, flessibilità e velocità del colpo di frusta.

L’ultima attestazione si riferisce ad un volatile:

ἔνθ’ ἦστ’ ὄζοισιν πεπυκασμένος εἰλατίνοισιν
ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος, ἦν τ’ ἐν ὄρεσσι
χαλκίδα κικλήσκουσι θεοί, ἄνδρες δὲ κύμινδιν.
(*Il.* 14, 289-291)

“[il Sonno] S’ appiattò lassù, coperto da rami d’ abete,
simile all’ **uccello canoro**, che sopra i monti
gli dei chiamano càlcide e gli uomini gufo”.

Si tratta della descrizione del Sonno che viene paragonato ad un “uccello canoro”: come si è già avuto modo di sottolineare, il verso degli uccelli non è di solito percepito come canto o come un suono piacevole. Benché questa sfumatura di significato sia insita nell’aggettivo λιγυρός, questo contesto tuttavia non pare il più appropriato per evidenziarla: oltre alla percezione generale del verso dei volatili, rema contro questa interpretazione anche lo scolio relativo, che non spiega λιγυρός come “dolce/piacevole”, ma semplicemente come “acuto”⁵⁹³. In conclusione, sia che si tratti di una càlcide o di un gufo, sono entrambi degli uccelli della notte e non sono rinomati per la bellezza del loro canto; si può dedurre che il senso dell’aggettivo riferito a questo tipo di volatile sia piuttosto quello di “acuto/penetrante”.

La sopravvivenza di λιγυρός al di fuori l’epica omerica sembra ricalcare quella di λιγύς: l’aggettivo si ritrova negli *Inni* in riferimento ai canti delle Muse (19, 24: λυγκὸς ἔχει λιγυρῆσιν ἀγαλλόμενος φρένα μολπαῖς) e in Esiodo con il significato di “piacevole” detto del canto (*Op.* 583: λιγυρὴν καταχεύετ’ αἰοιδῆν; cfr. 659) e del suono di strumenti musicali (*Sc.* 278: λιγυρῶν συρίγγων). Gli stessi significati sono predominanti anche nei lirici, come Saffo (fr. 58, 12 L–P: φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν [epiteto della lira]), Alceo (fr. 162, 4 L–P: κακχέει λιγύραν αἰοῖδαν) e Bacchilide (fr. 20 B, 2 Maehler: ἐπτάτονον λ[ι]γυρὰν κάππαυε γᾶρυν).

⁵⁹² Kaimio 1977, p. 46 nota al v. 93; v. anche *LfgE* s.v: “hörend erfassen, vernehmen, und zwar meistens einen Ruf o. ä., der einen Appell enthält, zugleich Ausdruck einer Situation ist, so daß der Hörende mit dem Ruf zugleich die Situation ‘erfaßt’. Häufig im part: das ‘Auffäusen’ ist den unmittelbar mit einer Reaktion verbunden”.

⁵⁹³ *Schol.* (D) *Il.* 14, 290 (Erbse): λιγυρῇ. ὄξεια.

Per quanto riguarda la tragedia, λιγυρός compare solo in Euripide con il significato di “acuto” detto di pianti/lamenti (*Med.* 205-206: ἀχὰν ἄιον πολύστονον γόων, / λιγυρὰ δ’ ἄγεα μογερὰ βοᾷ) e in Sofocle con una palese ripresa dell’omerico μάστιγι λιγυρῆ (*Ai.* 242: παίει λιγυρᾷ μάστιγι διπλῆ).

λιγύφωνος: composto di λιγύς, l’aggettivo è presente solo una volta in Omero.

ὧς εἰπὼν ὄτρυνε πάρος μεμαυῖαν Ἀθήνην·
ἦ δ’ ἄρπη εἴκυῖα τανυπτέρυγι **λιγυφώνω**
οὐρανοῦ ἐκκατεπᾶλτο δι’ αἰθέρος
(*Il.* 19, 349-351)

“Così dicendo incitava Atena già da prima impaziente:
lei, come nibbio **dalla voce acuta** ad ali distese,
s’avventò giù dal cielo per l’aria”.

In questo caso possono valere le stesse considerazioni fatte per λιγυρός in merito all’uccello cui viene paragonato il Sonno: si tratta di un uccello notturno, e non un volatile il cui verso è ritenuto generalmente piacevole. L’interpretazione più adatta è quindi quella “dalla voce acuta/penetrante”, come confermato anche dallo scolio che spiega il passo in modo equivalente a *Il.* 14, 290 (*Schol.* D *Il.* 19, 350, 5 Erbse: λιγυφώνω. ὄξυφώνω). In ultima analisi, la presenza della radice φων- in questo composto è coerente con il suo significato in Omero, dove infatti φωνή (su cui v. *infra* s.v.) indica il dispositivo fisiologico di fonazione di cui è dotato ogni essere vivente (umano o animale) provvisto di apparato fonatorio.

Un po’ come λιγύς e λιγυρός, anche λιγύφωνος al di fuori di Omero sembra ereditare il significato prevalente di “piacevole” riferito al suono di un canto o di strumenti musicali. Lo si vede negli *Inni*, dove è epiteto della lira (4, 478: εὐμόλπει μετὰ χερσὶν ἔχων λιγύφωνον ἑταίρην) e in Esiodo dove qualifica il canto delle Esperidi (*Th.* 275 = 518: Ἑσπερίδων λιγυφώνων). In Teocrito si riferisce invece al canto dell’usignolo (12, 6-7: ὄσσον ἀηδῶν / συμπάντων λιγύφωνος ἀοιδοτάτη πετεηνῶν) e in Nonno di Panopoli è curiosamente impiegato per riferirsi ad Apollo (*D.* 11, 112: καὶ οὐ λιγύφωνος Ἀπόλλων) e ad un volatile (*D.* 26, 212-213: κατρεὺς δ’ ἔσσομένοιο προθεσπίζει χύσιν ὄμβρου, / ξανθοφύης, λιγύφωνος).

λιγύφθογγος: ultimo composto di λιγύς, λιγύφθογγος compare cinque volte in Omero⁵⁹⁴ esclusivamente in una formula fissa in riferimento agli araldi. Sarà utile includerlo in questo studio sia per avere un'ulteriore conferma della complessità dei significati prima discussi di λιγύς ma anche per sottolineare come in Omero la differenza tra le basi φων- e φθογγ-⁵⁹⁵ fosse ancora così tanto percepita da giustificare due referenti diversi per λιγύφωνος e λιγύφθογγος, ovvero rispettivamente l'uccello e gli araldi.

Visto il loro ruolo sociale, pare abbastanza naturale che gli araldi siano qualificati principalmente per l'acutezza, la limpidezza e la sonorità della loro voce: essi devono farsi sentire da lontano per chiamare all'assemblea o alla battaglia⁵⁹⁶. Quasi la totalità degli scolii in merito spiega λιγύφθογγος come “dalla voce dolce e acuta”⁵⁹⁷: in questo caso è coerente cogliere in λιγύ- sia la sfumatura della piacevolezza della voce sia della particolare brillantezza e sonorità. Queste caratteristiche sono entrambe necessarie per chi, come un araldo, non deve solamente “proclamare”, ma anche farsi sentire ed invogliare ad ascoltare. Se si considera anche il contesto in cui l'aggettivo compare, si può notare che in alcuni casi l'epiteto dimostra di essere coerente con il contesto, conservando il senso pratico del qualificare gli araldi come “dalla voce sonora” (e non solo con il puro scopo ornamentale). Si tratta di *Il.* 2, 50, *Il.* 2, 442 e *Od.* 2, 6 dove effettivamente viene descritta anche la reazione di obbedienza agli ordini degli araldi da parte di chi li ascoltava; negli altri due passi, invece, l'epiteto viene impiegato solo perché fissato nella formula in riferimento agli araldi. In *Il.* 9, 10-12 viene infatti specificato che viene ordinato agli araldi di convocare in assemblea gli uomini ad uno ad uno, ma senza gridare, e non vi è specificazione dell'esecuzione dei comandi degli araldi da parte degli uomini⁵⁹⁸; nemmeno in *Il.* 23, 39 la voce squillante degli araldi riesce a sortire un qualche effetto. In questo caso essi vengono chiamati per convincere Achille ad attingere ad un bacile d'acqua per lavare via il sangue che gli era rimasto addosso: il tentativo di convincimento è

⁵⁹⁴ V. *Il.* 2, 50: αὐτὰρ ὁ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε; cfr. *Il.* 2, 442; *Il.* 9, 10; *Il.* 23, 39; *Od.* 2, 6.

⁵⁹⁵ Sulla questione v. *supra* § 3.1 e *infra* s.v. φθογγή e φωνή.

⁵⁹⁶ Anche altre espressioni con cui vengono descritti fanno infatti riferimento alla chiarezza e alla potenza della loro voce: sono infatti definiti ἠερόφωνοι, “potenti di voce” (*Il.* 18, 505), ἀστυβοώτης, “banditore” (*Il.* 24, 701) e, infine, esiste un verbo specifico che indica l'azione del “bandire da parte degli araldi” derivante da λιγύς, ovvero λιγαίνω (*Il.* 11, 685).

⁵⁹⁷ V. *Schol.* (D) *Il.* 2, 50, 3 (Erbse) = *Schol.* (D) *Il.* 2, 442, 2 (Erbse) = *Schol.* *Od.* 2, 6d, 1 (Pontani): λιγυφθόγγοισιν. ὄξυφώνοις, ἠδυφώνοις. Cfr. Hsch. λ 981 (L-C): λιγύφθογγοι· ὄξυφθογγοι, ὄξυφωνοι, εὐεπεῖς εὐφωνοι.

⁵⁹⁸ V. *Il.* 9, 10-12: Ἀτρεΐδης δ' ἄχει μέγ' ἄλω βεβολημένους ἦτορ / φοῖτα κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κελεύων / κλήδην εἰς ἀγορὴν κικλήσκων ἄνδρα ἕκαστον, / μὴ δὲ βοᾶν; diversamente invece Krapp che invece ritiene che il contrasto tra la qualificazione degli araldi come λιγυφθόγγοισι e il comando apparentemente contraddittorio μὴ δὲ βοᾶν sera invece ad evidenziare la varietà di mansioni del mestiere richieste agli araldi, che devono adattarsi alle esigenze di ogni situazione (v. Krapp 1964, p. 213).

vano, poiché Achille si rifiuta e anzi ordina ad Agamennone di allestire quanto necessario per i funerali di Patroclo.

Per quanto riguarda, in ultima analisi, il rapporto tra λιγύφωνος e λιγύφθογος, la distinzione di usi tra i due aggettivi risponde al significato profondo delle basi φων- e φθογγ-, che della voce identificano rispettivamente il dispositivo fisiologico di fonazione (φων-) e la qualità del suono considerato dal punto di vista acustico (φθογγ-). Mentre λιγύφωνος è usato in riferimento agli uccelli poiché ne coglie una particolare capacità fonatoria acuta e penetrante, λιγύφθογος, invece, coglie della voce degli araldi il suo aspetto preciso di limpidezza e brillantezza.

Al di fuori di Omero gli usi di λιγύφθογος sono pochi ma piuttosto originali rispetto all'epica: Teognide, ad esempio, lo impiega come aggettivo per qualificare positivamente la propria produzione poetica (*El.* 1, 240-242: καί σε σὸν ἀυλίσκοισι λιγυφθόγοις νέοι ἄνδρες / εὐκόσμως ἔρατοὶ καλὰ τε καὶ λιγέα / ἄισονται) e con lo stesso senso lo usa anche Bacchilide, descrivendo il poeta come “un'ape dalla voce melodiosa” (*Ep.* 10, 10 Maehler: ἐκίνησεν λιγύφθογγον μέλισσαν). Successivamente, Aristofane lo impiega per qualificare il verso di un volatile (*Av.* 1380: λιγύφθογος ἀηδών) mentre nelle *Dionisiache* è la dolce voce della Moira (*D.* 2, 15: λιγυφθόγιοιο πεσὼν ἐπὶ δίκτυα Μοίρης), del flauto degli Amori (*D.* 10, 335: λιγυφθόγων διδυμόθροος αὐλὸς Ἑρώτων) e di un pastore che suona la zampogna (*D.* 45, 161-162: καὶ κτύπον ὠίσαντο λιγυφθόγιοιο νομῆος / ποιμενίη σύριγγι μελιζομένοιο νοῆσαι). Da questo grande allontanamento dell'uso di λιγύφθογος rispetto a quello omerico, si può dedurre che abbia agito il primario indebolimento del significato di λιγύς che, come si è visto, ereditò da Omero prevalentemente il significato acustico di “dolce/piacevole” (detto di musica, canto, versi di volatili etc.). Sulla base di questa rideterminazione di significato da parte di λιγύς, si comportarono di conseguenza anche gli aggettivi derivati e composti, cosicché anche λιγύφθογος, che in Omero indicava esclusivamente la qualità della voce degli araldi, può essere usato come alternativa sofisticata di λιγύς, di cui veicola sostanzialmente lo stesso significato.

Verbi

λίγξει: questa forma verbale all'aoristo presente in Omero rappresenta un *hapax* assoluto. Da una parte *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v. λιγύς) la spiegano come una formazione arcaica espressiva

caratterizzata da infisso nasale⁵⁹⁹, dall'altra Tichy⁶⁰⁰ propone l'idea di una formazione verbale sulla base di un'interiezione *λίγξ*, con l'aggiunta della desinenza di terza persona singolare -ε (il significato della forma verbale sarebbe qualcosa di simile a "fare *linx*")⁶⁰¹. Più probabile, invece, l'ipotesi di una formazione verbale aoristica isolata a partire da un tema al presente con infisso nasale **λίγγω*⁶⁰²; in questa prospettiva la forma si può allineare ad un'altra forma isolata simile, *κρίκε*, che, infatti, esprime anch'essa un suono acuto (v. *supra* s.v. *κρίζω*).

Ma torniamo ad Omero:

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ κυκλωτερὲς μέγα τόξον ἔτεινε,
λίγξε βίος, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἄλτο δ' οἴστὸς
 ὄξυβελῆς καθ' ὄμιλον ἐπιπτέσθαι μενεαίνων.
 (*Il.* 4, 124-126)

“Quando poi il grande arco ebbe teso in forma di cerchio,
vibrò la bacchetta di corno, sibilò forte la corda, parti lo strale
 puntuto, bramoso di volare in mezzo alla schiera”.

Si tratta della scena in cui viene descritto il momento dello scoccare della freccia dall'arco di Pandaro: sebbene il senso comunemente inteso sia quello del “fischio/ronzio” dell'arco, in realtà questa interpretazione non è completamente corretta. Il fischio è semmai quello della corda, come infatti viene specificato dall'espressione *νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν* (su cui v. *supra* s.v. *ιάχω*); per quanto riguarda l'arco, si dice che viene teso (*μέγα τόξον ἔτεινε*) ed è proprio questo movimento di curvatura del legno dell'arco che scatena il “suono vibrante” (*λίγξε*)⁶⁰³. Non si tratta, tuttavia, esclusivamente della qualificazione acustica del suono in questione (suono *acuto*): espressioni simili che intendono rendere questa impressione sono infatti *δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο*, il terribile grido dell'arco di Apollo che diffonde la peste (*Il.* 1, 49; v. *supra* s.v. *κλαγγή*) e ἡ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδήν, ovvero il “canto” della corda dell'arco di Odisseo, un suono piacevole e simile ad una rondine poiché fa strage dei pretendenti e riporta giustizia (*Od.* 21,

⁵⁹⁹ *Il.* 4, 125: *λίγξε βίος*, “Vibrò la bacchetta di corno” si può infatti confrontare con la forma al presente *λιγγῶ*, τὸ ἤχῶ, “risuonare” (*Theognost. Can.* 91, 6).

⁶⁰⁰ V. Tichy 1983, p. 60.

⁶⁰¹ Evidenze dell'esistenza di interiezioni con ξ finale sono ad esempio *τοροτιξ τοροτιξ* (*Aristoph. Av.* 267); *βρεκεκεκεξ κοῦξ κοῦξ* (*Aristoph. Ran.* 209); *κλάγξ κλάγξ* (*Schol. in Ar.* 966, 3 Martin).

⁶⁰² Tichy invece suppone la formazione da una nuova radice **ling-*; la tesi tuttavia non convince per la mancanza di confronti con altri termini o con altre lingue.

⁶⁰³ V. *Schol. Il.* 4, 124-125, 2 (Nicole): τὸ δὲ «λίγξε» πεποιημένη φωνή, οἷα ἀποτελεῖται ἐκτεινομένου τοῦ βέλους; cfr. anche Hsch. λ 974 (L-C): *λίγξεν· ἐψόφησεν. ὤλισθεν. ἤχησεν, ἤχον ἐποίησεν.*

411). In questo caso, invece, sembra corretto considerare appieno tutte le sfumature di significato espresse dalla radice di λγ-: le caratteristiche di flessibilità, leggerezza e rapidità nei movimenti, particolarmente adatte alla qualificazione dei venti, sono perfettamente applicabili anche all'arco in questione. Il suo flettersi e poi ritornare nella posizione di partenza causa una vibrazione, preludio al fischio vero e proprio che è emesso dalla corda⁶⁰⁴.

⁶⁰⁴ V. Kaimio 1977, p. 46-47; così anche *IICom.* I p. 343, nota al verso 125: “ ‘made a shrill sound’: an onomatopoeic word probably connected with ληγύς, ‘clear’ or ‘shrill’. The verse in an expressive one, with the idea of the twanging noise further developed in the string’s ‘loud cry’”.

μηκ-/μᾱκ-

Etimologia

Si tratta di una radice di origine onomatopeica **mēk-* creatasi direttamente sull'imitazione del suono *mē* (ad indicare precisamente il beato delle pecore)⁶⁰⁵.

Verbi

μηκάομαι: in Omero il verbo si trova solamente al participio perfetto μεμηκώς-υῖα, al participio aoristo μακῶν e al piuccheperfetto μέμηκον. La coppia μεμηκώς-μακῶν si allinea ad altri verbi che in Omero sono presenti solamente al perfetto e all'aoristo, come κέκραγα-κραγεῖν λέληκα-λακεῖν (su cui v. *supra* s.v.); su queste forme originarie si sono poi formati i rispettivi presenti secondari κράζω e λάσκω, proprio come μηκάζω, forma recente alternativa a μηκάομαι. Per quanto riguarda μηκάομαι, tuttavia, l'alternanza vocalica η/ᾱ non sembra etimologica, poiché non è riscontrata nella radice originaria, ma è piuttosto uno sviluppo interno al greco per allineamento analogico con le forme verbali suddette⁶⁰⁶.

In Omero il verbo indica precisamente il verso di vari animali che urlano poiché si trovano in pericolo di morte o in condizioni di estremo bisogno di aiuto e l'urlo di uomini che soffrono (estensione metaforica che parte dal significato originario di “belato di pecora/capra”). La prima attestazione è in *Il.* 4, 433-438:

Τρῶες δ', ὥς τ' ὄϊες πολυπάμονος ἀνδρὸς ἐν αὐλῇ
μυρίαί ἐστήκασιν ἀμελγόμεναι γάλα λευκὸν
ἄζηχῆς **μεμακυῖαι** ἀκούουσαι ὄπα ἀρνῶν,
ὥς Τρώων ἀλαλητὸς ἀνὰ στρατὸν εὐρὺν ὀρώρει·
οὐ γὰρ πάντων ἦεν ὁμὸς θρόος οὐδ' ἴα γῆρυς,
ἀλλὰ γλῶσσα μέμικτο, πολύκλητοι δ' ἔσαν ἄνδρες.

“Invece i Troiani, come le **pecore** nella stalla d'un ricco s'accalcano a migliaia, a farsi mungere latte bianchissimo, e **belano** senza posa, perché sentono il vagito degli agnelli, così dei Troiani l'urlo di guerra per il vasto campo s'alzava; né di tutti era uguale il grido, né una sola la voce, ma si mischiava la lingua, erano genti di molti paesi”.

⁶⁰⁵ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. μηκάομαι e *IEW* p. 715.

⁶⁰⁶ V. *EDG* s.v. Una conferma del fatto che radice originaria avesse una vocale lunga proviene anche dal fatto che si tratta di un verbo intensivo con origine onomatopeica, che solitamente permette alternanze vocaliche solo in termini di quantità - i cosiddetti “Long-Vowel Perfects”, come βέβρυχα, λέληκα, μέμυκα e τέτριγα (V. Willi 2018, p. 217).

Questa similitudine in cui i Troiani vengono paragonati ad un gregge di pecore belanti segue immediatamente quella in cui i protagonisti sono gli Achei che, invece, vengono paragonati alle onde del mare che, incessanti e fragorose, si scagliano con grande tumulto sulla costa e sconvolgono il mare (*Il.* 4, 421-432). Queste due similitudini sono particolarmente significative poiché precedono il primo vero e proprio scontro tra gli eserciti nemici: paragonare la forza degli Achei alla potenza di un mare in tempesta e l'esercito troiano ad un gregge di pecore impaurite e belanti ha lo scopo di presentare e qualificare le forze dei due eserciti (superiorità degli Achei vs debolezza dei Troiani), quasi facendo presagire all'auditorio quale sarà l'esito finale della battaglia. Ciò che desta difficoltà di interpretazione è proprio il verso 435, dove vengono descritte delle pecore belanti: come nota il *BK*⁶⁰⁷, non vi è apparentemente alcun motivo per cui delle pecore mentre vengono munte (ἀμελγόμεναι) debbano belare, né alcuno per cui gli agnelli dovrebbero piangere nel mentre (ἀκούουσai ὅπα ἀρνῶν). Un'interpretazione plausibile sarebbe quella per cui gli agnelli piangono poiché allontanati dalle loro madri durante la mungitura, il che scatenerrebbe il belato delle madri stesse, sofferenti a sentire il vagito degli agnelli⁶⁰⁸. Da questo punto di vista il dettaglio getterebbe ancora più in cattiva luce i Troiani poiché aggiungerebbe, oltre alle caratteristiche di debolezza e sottomissione già insite nel paragone con le capre, anche quella della paura e del terrore espressi dai pianti degli animali, come se i combattenti troiani già presagissero la sconfitta che li allontanerà dai loro cari.

La similitudine così spiegata, tuttavia, regge solo a livello logico-intuitivo: se si guarda al testo si nota come lo scompiglio acustico reale che domina nel campo troiano non è scatenato dalle stesse cause (ipotizzate) che generano il belato di capre ed agnelli. Ai versi 438-439 viene infatti precisamente spiegato che la confusione in campo troiano⁶⁰⁹ è determinata dall'incomprensione linguistica tra persone che parlano lingue diverse. Questa specificazione sembra quasi dare una sorta di giustificazione al loro svantaggio militare: l'incompatibilità linguistica tra i combattenti dell'esercito troiano doveva effettivamente essere un problema reale, visto che ve ne si era fatto

⁶⁰⁷ V. *BK* XIII p. 192, nota al v. 435.

⁶⁰⁸ V. Fränkel 1921, p. 76: "Ausgesperrt und hungrig, erheben die Lämmer ein jämmerliches Geblökt, das von den Müttern erwidert wird [...]. Ebenso sind bei den Troern die führer von ihren Leuten getrennt, die Gefechtseinheiten zerrissen; jeder ruft nach seinen Kameraden".

⁶⁰⁹ La confusione acustica dei Troiani riprende per contrasto il silenzioso spirito di obbedienza degli Achei (*Il.* 4, 428-431: κέλευε δὲ οἷσιν ἕκαστος / ἡγεμόνων· οἱ δ' ἄλλοι ἀκὴν ἴσαν, οὐδέ κε φαιῆς / τόσσον λαὸν ἐπεσθαι ἔχοντ' ἐν στήθεσιν αὐδῆν, / σιγῇ δευδιότες σημάτωντας, "Ciascun comandante / dava ordini ai suoi; gli altri tacevano, e non avresti detto davvero / che tanta gente marciasse chiudendo nel petto la voce, / rispettando in silenzio chi dava gli ordini").

riferimento già in *Il.* 2, 803-804 (πολλοὶ γὰρ κατὰ ἄστν μέγα Πριάμου ἐπίκουροι, / ἄλλη δ' ἄλλων γλῶσσα πολυσπερέων ἀνθρώπων, “Moltissimi sono in città gli alleati di Priamo, / e chi parla una lingua chi un'altra, tra la gente più disparata”) e come si può naturalmente dedurre dalla multietnicità che si evince dal Catalogo delle Navi (*Il.* 2, 816-877)⁶¹⁰.

Per quanto riguarda, infine, la forma μεμακυῖαι si può innanzitutto notare che in Omero esiste solo un altro termine che indica lo stesso verso, ovvero βληχή (*Od.* 12, 266: οἰῶν τε βληχὴν): come si è visto (v. *supra* s.v.), l'assenza di βλήχομαι (verbo potenzialmente concorrenziale a μηκάομαι) è difficile da spiegare. Si è visto che i verbi che esprimono versi degli animali tendono a costituire un gruppo semantico piuttosto unito e tendono anche a comportarsi allo stesso modo dal punto di vista delle dinamiche di derivazione. Come effettivamente è provato che βρυχή e μυκή siano deverbali rispetto ai verbi rispettivi, si suppone che lo stesso possa essere accaduto anche a βληχή, sebbene in Omero compaia solo il sostantivo e non il verbo da cui dovrebbe derivare. Dal confronto tra l'uso di βληχή e μηκάομαι si può pensare di trovare una possibile soluzione: da un punto di vista del significato i termini indicano lo stesso verso (il belato di capre/pecore)⁶¹¹, ma la differenza formale tra βληχ- e μηκ- può nascondere una differenza della tipologia di belato e delle emozioni che lo accompagnano. Per indicare il belato delle pecore generico, senza alcuna sfumatura di significato, Omero usa il sostantivo βληχή⁶¹²; nel caso della similitudine prima spiegata, invece, Omero si trova a dover indicare un belato di pecore continuo, lamentoso e pieno di paura. Al posto di impiegare il verbo βληχάομαι, potenzialmente già disponibile nella *langue* vista l'esistenza del deverbale βληχή, il poeta sceglie un altro verbo, μηκάομαι, proprio per sottolineare che si tratta di un verso che, viste le particolari condizioni emotive dei soggetti e della particolarità della situazione, doveva effettivamente essere percepito in modo diverso⁶¹³.

⁶¹⁰ Cfr. Stoevesandt 2004, p. 81; “An zwei Stellen hebt der Dichter hervor, daß die Troerkoalition in sich keine ethnische Einheit darstellt, sondern aus einer Vielzahl verschiedensprachiger Völkerschaften zusammengesetzt ist, die sich untereinander kaum verständigen können: in 2, 803f. (In der Einleitung zum Troerkatalog) wird damit die Notwendigkeit begründet, das Heer für die bevorstehende Schlacht nach Volksstämmen zu ordnen; und in 4.437f. erklärt der Hinweis auf die Vielsprachigkeit der Troerkontingente deren lauten, chaotische Aufmarsch, der in krassem Gegensatz zum disziplinierten Anrücken der schweigenden Achaeer steht”.

⁶¹¹ Cfr. *Schol.* (D) *Il.* 4, 435 (Erbse): μεμακυῖαι. μηκόμεναι. μηκή γάρ ἐστιν ἡ αἰγῶν βοή. ὄθεν καὶ τὸ, μηκάδας αἴγας. βληχή δὲ ἡ τῶν προβάτων. Lo scolio spiega la differenza di termini come espressione per versi di animali differenti (capre/pecore - μηκή e bestiame in generale - βληχή): in realtà in Omero questa differenza non sussiste poiché βληχή indica il belato delle pecore in *Od.* 12, 266.

⁶¹² V. *DELG* p. 693: “Cette famille de mots est concurrencée par βληχή, βλήχομαι, etc., de sens plus précis”.

⁶¹³ V. Krapp 1964, p. 156 nota 6: “Dieses dauernde, nicht abreiβende Blöken ist charakteristisch unterscheiden vom kurzen Meckern der Ziege”.

Si riferisce probabilmente proprio a questo passo la scena descritta in *Od.* 9, 436-439:

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
καὶ τότε ἔπειτα νομόνδ' ἐξέσσυτο ἄρσενά μῆλα,
θήλειαι δὲ **μέμηκον** ἀνήμελκτοι περὶ σηκούς·

“Quando mattiniera apparve Aurora dalle dita di rosa,
allora si slanciarono fuori, verso il pascolo, i maschi del gregge.
e le femmine, non munte, per i recinti **cominciarono a belare**”.

La stessa condizione emotiva di terrore si ritrova anche nella seconda attestazione di *μηκάομαι*: la specificazione che si tratta di pecore non munte fa evidentemente riferimento alla scena dell'*Iliade*. Viene descritta la medesima condizione in cui le pecore, in attesa di essere munte, belano: nell'*Iliade* questo belato poteva essere causato dalla sofferenza scatenata dai pianti dei loro piccoli, mentre qui la ragione è la necessità di essere munte. Si tratta in entrambi i casi di belati lamentosi e continui.

Tornando all'*Iliade*, la seconda attestazione riguarda il gemito di altri animali:

ὥς δ' ὅτε καρχαρόδοντε δύο κύνε εἰδότε θήρης
ἢ **κεμάδ' ἢ ἐλαγωῶν** ἐπείγετον ἐμμενὲς αἰεὶ
χῶρον ἄν' ὑλήενθ', ὃ δέ τε προθέησι **μεμηκώς**,
(*Il.* 10, 360-362)

“Come quando due cani zannuti, bravi alla caccia,
senza tregua rincorrono **lepre o cerbiatto**,
in zona boscosa, quello scappa in avanti e **bramisce**”.

Anche in questo caso si tratta di un animale che si trova una situazione di pericolo: lepre o cerbiatto che sia, l'uso dello stesso verbo che prima era impiegato per indicare il belato delle pecore, indica che *μηκάομαι* non esprime precisamente il verso un animale specifico, ma un verso di un animale (o anche di un uomo, come si vedrà) che è in fuga o che è pieno o di terrore, e che quindi emette dei gemiti ripetuti e ansimanti⁶¹⁴.

⁶¹⁴ V. *Schol.* (bT) *Il.* 10, 362b (Erbse): μεμηκώς: τὸν καταληφθησόμενον δηλοῖ· περικατάληπτοι γὰρ γινόμενοι βοῶσιν οἱ λαγῶ; cfr. *IlCom.* III p. 191, nota ai vv. 361-362: “μεμηκώς - shrieking in terror”; v. anche Krapp 1964, p. 157: “Singular in der Ilias wird K 363 der ‘klangende’ Laut des Hasen erwähnt, der auf Flucht vor zwei ihn verfolgenden Hunden um sein Leben läuft und in höchster Todesnot angstvolle Schreie ausstößt”.

Vi sono poi quattro attestazioni che presentano il participio aoristo μακών:

ὁ δὲ Πήδασον οὔτασεν ἵππον
ἔγχεϊ δεξιὸν ὦμον· ὃ δ' ἔβραχε θυμὸν ἄσθων,
καὶ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακών, ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμός.
(*Il.* 16, 467-679)

“Ma ferì Pedaso, il **cavallo**,
alla spalla destra con l’asta: nitri esalando la vita,
cadde **rantolando** nella polvere, volò via il suo spirito”.

τὸν δ' ἐγὼ ἐκβαίνοντα κατὰ κνήστιν μέσα νῶτα
πλήξα· τὸ δ' ἀντικρὺ δόρυ χάλκεον ἐξεπέρησε,
καὶ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακών, ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμός.
(*Od.* 10, 161-163)

“Mentre veniva allo scoperto, io lo colpìi in mezzo al dorso [detto di un **cervo**],
alla spina dorsale, e dalla parte opposta uscì l’asta di bronzo.
Mugghiando cadde giù nella polvere, e volò via la vita”.

αὐτίκα δ' ἦλθεν ἀνὰ στόμα φοίνιον αἷμα,
καὶ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακών, σὺν δ' ἦλασ' ὀδόντας
λακτίζων ποσὶ γαῖαν·
(*Od.* 18, 97-99)

“E subito gli arrivò alla bocca rosso sangue [detto di **Iro**],
e stramazò nella polvere **gemendo** e ricompattava i denti,
dando calci con i piedi alla terra”.

τὸν δ' Ὀδυσσεὺς οὔτησε τυχὼν κατὰ δεξιὸν ὦμον,
ἀντικρὺ δὲ διήλθε φαινοῦ δουρὸς ἀκωκῆ·
καὶ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακών, ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμός.
(*Od.* 19, 452-454)

“Ulisse lo colpì cogliendolo alla spalla destra:
da parte a parte passò la punta della lucida lancia; il **cinghiale**
cadde giù nella polvere, **mugghiando**, e volò via la vita”.

In tre casi su quattro il verso καὶ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακών, ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμός si ripete uguale: in tutte e tre le situazioni viene descritta la scena della morte di un animale (cavallo, cervo e cinghiale) che avviene tra l’altro con le medesime modalità (l’animale viene colpito da un’asta che lo trapassa a livello della zona del dorso o della spalla). In questi casi si può pensare ad un verso che accomuna degli animali che, feriti a morte, emettono l’ultimo rantolo; è significativo considerare

che l'uso del participio aoristo segnali proprio l'unicità di questo momento (l'ultimo respiro prima della morte), in contrasto con la continua iteratività veicolata dal participio perfetto, usato per indicare una situazione in cui l'animale non è in punto di morte, ma emette dei gemiti perché impaurito. Diversamente, invece, Leumann⁶¹⁵ ritiene che non sia corretto attribuire a μακών il significato di “urlo di dolore”, specialmente se riferito ad un cavallo: egli propone una parentela etimologica con μακρός reinterpretando μακών nel significato di “allungarsi/distendersi”. Questa posizione si baserebbe su uno scolio che fornisce proprio questa spiegazione: εἰς μῆκος ἑκταθείς, ἢ βοήσας (*Schol. T Il. 16, 469 Erbse*). Tuttavia lo stesso scolio propone anche l'interpretazione tradizionale di “gemette”, e un diverso scolio dello stesso verso propone esclusivamente il significato acustico (*Schol. D Il. 16, 469 Erbse*: μακών. μυκησάμενος. φθελγξάμενος βαρύ). Queste evidenze e il fatto che secondo la cultura arcaica l'anima fosse il “soffio vitale” che in punto di morte veniva esalato proprio dalla bocca⁶¹⁶ (è necessario dunque supporre che la bocca sia aperta, condizione garantita dall'interpretazione di “rantolando” ma non assicurata da quella di “disteso”), remano contro la tesi di Leumann.

L'unica attestazione che si differenzia parzialmente è *Od. 19, 98*: qui oltre ad essere riutilizzata solo la prima parte del verso formulare, si fa riferimento ai gemiti di Iro che, finito nella polvere per un pugno alla bocca, geme dal dolore ma non è in punto di morte. Riferito all'urlo di una persona, μακών vuole probabilmente intenderne il tono acuto e penetrante⁶¹⁷.

Il verbo è caratterizzato da una scarsa sopravvivenza nella letteratura successiva ad Omero: si presenta solamente in epoca molto tarda ed impiegato al presente per indicare il verso di vari tipi di animali in Frinico Arabio (*SP. 59, 4*: μηκᾶται αἰξ καὶ ἔλαφος, βληχᾶται πρόβατον καὶ ἀκολούθως), Procopio (*B. 1, 3, 13, 3-5*: ἀρξάμενος δὲ μυθοποιΐας λέοντά ποτε τράγω ἔφασκεν ἐντυχεῖν δεδεμένω τε καὶ μηκωμένω ἐπὶ χώρου τινὸς οὐ λίαν ὑψηλοῦ; cfr. anche *B. 6, 17, 8, 4-5*: ἡ αἰξ αὐτοῦ μεθίσσθαι ἤκιστα ἤθελεν, ἀλλὰ μηκωμένη ἀμφὶ τὸ παιδίον ἐνδεδεχέστατα) e naturalmente negli scoli

⁶¹⁵ V. Leumann 1950, p. 235 nota 31.

⁶¹⁶ V. *OdCom.* V p. 250, nota al v. 454: “In Omero vale normalmente la credenza che il θυμός abbandoni il corpo o sia esalato fuori quando un guerriero (p. es. *Il. XX 403, 406*) o un animale (p. es. *Il. XVI 469*) muore. [...] Dei numerosi significati di θυμός in Omero, questo è probabilmente il più arcaico, conservando qualche connessione semantica con l'equivalente fonetico latino *fumus*, che suggerisce un vaporoso principio vivificante la cui perdita è la causa fisiologica dello svenimento e della morte”. Cfr. anche Onians 1951, p. 49: “The consciousness is naturally identified with the breath not only because to be conscious is to have breath, but also because the breathing is affected when there is violent emotion, and not only the breathing but the flow of blood”.

⁶¹⁷ V. *LfgE* s.v. μακεῖν: “Gemeint ist also e. intens., durchdringender Ton”.

omerici⁶¹⁸. Fa eccezione Quinto Smirneo che usa il participio perfetto per riferirsi ai lamenti disperati delle madri dei Troiani (5, 495-496: αἱ δὲ μέγα σκαίρουσι διηνεκέως μεμακυῖαι / μητέρες ἐκ τεκέων σηκοῦς πέρι χηρωθέντα) e al muggito di buoi (7, 257: ἤυτε βοῦς ἐν ὄρεσσιν ἀπειρέσιον μεμακυῖα).

Aggettivi

μηκάς: secondo il *DELG* (p. 693) si tratta di una forma quasi participiale derivata dalla radice verbale, oppure di un termine creatosi per analogia da sostantivi -άς come κεμάς (“cerbiatto”), δορκάς (“capriolo”) che indicano nomi di animali⁶¹⁹. In Omero l’aggettivo si riferisce solo alle capre (e pecore) generalmente qualificate come “belanti”:

οἳ τέ σε πεφρίκασι λέονθ’ ὡς **μηκάδες αἴγες**.
(*Il.* 11, 383)

πολλοὶ δ’ **οἴες καὶ μηκάδες αἴγες**.
(*Il.* 23, 31)

βόσκει δέ τε **μηκάδας αἴγας**.
(*Od.* 9, 124)

ἐξόμενος δ’ ἤμελγεν **οἴς καὶ μηκάδας αἴγας**,
(*Od.* 9, 244 = *Od.* 9, 341)

Differentemente da *μηκάομαι*, *μηκάς* indica semplicemente il belare delle capre/pecore come attività naturale di questi animali, senza alcun riferimento ad un contesto di particolare stress emotivo o agitazione. Può essere che questo aggettivo si sia specializzato per indicare capre o pecore che belano in quanto è nella loro natura; in questa specializzazione del significato si può forse leggere un’attrazione di significato da parte dei i sostantivi che hanno funto da modello per la formazione di *μηκάς*. Come se, a parità di somiglianza formale (*κεμάς*, -άδος cfr. *μηκάς*, -άδος), corrispondesse una sorta di somiglianza a livello di senso (identificazione del nome dell’animale cfr. espressione di una qualità *permanente* dell’animale, come se coincidesse con l’animale stesso).

⁶¹⁸ V. ad esempio *Schol. Od.* 9, 124 (Dindorf): *μηκάδας*] ἦτοι *μηκωμένας*.

⁶¹⁹ Così anche *EDG* e *GEW* s.v. *μηκάομαι*.

Il termine è attestato altrove sempre in riferimento generalmente a ovini “belanti”: lo si può vedere in Euripide (*Cycl.* 189: *μηκάδων ἀρνῶν τροφαί*), Antifane (fr. 55, 8 K–A II: *μηκάδων αἰγῶν*), Teocrito (1, 87: *τὰς μηκάδας οἶα*) e Quinto Smirneo (1, 479: *μηκάδες αἶγες*).

μυκ-

Etimologia

Proprio come μηκ-, anche la radice greca μυκ- riposa su una base indoeuropea onomatopeica che originariamente intendeva imitare il suono *mī*, inteso come suono ovattato prodotto con le labbra chiuse/semichiusse (da qui il termine *mutus*, ad esempio). Da qui in greco sarebbero derivati il verbo μυκάομαι tramite estensione con l'inserimento della gutturale *k*, ma anche μύζω e μυγμός tramite l'inserimento della gutturale *g*⁶²⁰.

Verbi

μυκάομαι: in Omero il verbo indica il muggire di animali, ma anche il suono di rumori particolarmente forti o bassi, come il fragore di porte che si chiudono, di scudi che si scontrano, o di rumori emessi da tuoni, dal cielo o dalla terra. In Omero il verbo si presenta nelle forme all'aoristo e al perfetto: la coppia μῦκεῖν-μέμῦκα ricalca chiaramente i modelli più volte menzionati κρᾶγεῖν-κέκρᾶγα, λᾶκεῖν-λέληκα, μᾶκεῖν-μέμηκα (su cui v. *supra* s.v.) etc., ovvero verbi che originariamente presentavano solo forme al perfetto e aoristo, sulle quali poi sono stati creati i temi del presente⁶²¹. Si può iniziare valutando la prima categoria di suoni che espressa μυκάομαι in Omero, ovvero lo scricchiolio/cigolio di porte. Le attestazioni sono tre:

Ἴηρη δὲ μᾶστιγι θεῶς ἐπεμαίετ' ἄρ' ἵππους·
αὐτόμαται δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ ἄς ἔχον ἼΩραι,
τῆς ἐπιτέτραπται μέγας οὐρανὸς Οὐλυμπός τε
ἤμην ἀνακλῖναι πυκινὸν νέφος ἠδ' ἐπιθεῖναι.
(*Il.* 5, 748-751 = *Il.* 8, 392-395)

“Era alla svelta toccò con la frusta i cavalli:
da sé **cigolando s'aprirono le porte del cielo**, sorvegliate dall'Ore,
alle quali è affidato il cielo vasto e l'Olimpo,
per sollevare o serrare la nuvola densa”.

⁶²⁰ V. *IEW* p. 751.

⁶²¹ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.

πέσε δὲ λίθος εἶσω
 βριθοσύνη, μέγα δ' ἄμφι πύλαι μύκων, οὐδ' ἄρ' ὀχῆες
 ἐσχεθέτην, σανίδες δὲ διέτμαγεν ἄλλυδις ἄλλη
 λαῶς ὑπὸ ρίπῃς
 (*Il.* 12, 459-462)
 “Il pietrone venne a cadere
 dentro di schianto, **cigolarono forte i battenti**, i chiavistelli
 non resistettero, da tutte le parti le tavole si frantumarono
 sotto il colpo della pietra”.

Il primo passo (*Il.* 5, 748-751 = *Il.* 8, 392-395) rappresenta una parte di una lunga sezione formulare che si ripete uguale nei canti V e VIII (*Il.* 5, 745-752 = *Il.* 8, 389-396) e che descrive in entrambi i casi la vestizione di Atena e il suo armarsi e prepararsi a scendere in campo; in seguito viene menzionata la presenza di Era che, sferzati i cavalli, fa il suo ingresso nell'Olimpo accompagnata dal cigolio delle porte. L'uso di *μυκάομαι*, “muggire” per indicare il cigolare di porte che si aprono può sembrare quantomeno singolare per la sensibilità moderna: secondo Krapp⁶²² questo “muggito” delle porte del cielo rappresenta una sorta di segnale acustico che indica la grandezza e la potenza del luogo, mentre Kaimio⁶²³ e Tichy⁶²⁴ ritengono che il verso originario, di cui questo verso formulare rappresenterebbe una variante, sarebbe *Il.* 12, 460 (μέγα δ' ἄμφι πύλαι μύκων, οὐδ' ἄρ' ὀχῆες). Solo in questa scena, infatti, si fa menzione di una dinamica che può realisticamente aver scatenato un rumore di porte effettivamente così assordante, tanto da essere percepito come un “muggito”. Si tratta di Ettore che, presa una grande pietra, la fa schiantare con forza sui chiavistelli della porta dei Troiani: nello sfondare la porta si crea naturalmente un grande fracasso, tanto da far “muggire” le porte così scardinate⁶²⁵. Da questo punto di vista il verso *αὐτόμαται δὲ πύλαι μύκων οὐρανοῦ ἅς ἔχον Ἰῶραι* sarebbe stato creato a partire dall'espressione *πύλαι μύκων* che aveva un effettivo e sensato significato acustico, ma che viene poi riutilizzata perdendo aderenza al contesto d'uso originario. Il *LfgE* (s.v.) invece, propone una tesi differente e forse anche più convincente: al netto del significato originario di “muggire” detto di mucche/tori, sarebbe poi accaduto un trasferimento metaforico per indicare sia un rumore forte/fragoroso scatenato da una collisione tra oggetti, sia il “ruggito” di qualcosa che crea rumore di per sé. Alla

⁶²² V. Krapp 1964, p. 200.

⁶²³ V. Kaimio 1977, p. 89.

⁶²⁴ V. Tichy 1983, p. 37 nota 7.

⁶²⁵ V. Kaimio 1977, p. 89: “Thus, the verb implies loudness”.

prima categoria è associato il passo dell'*Iliade* in cui vi è un'azione che causa lo scontro tra oggetti (Ettore che spacca i chiavistelli delle porte), mentre alla seconda sono da ricondurre i due passi uguali in cui si descrive il suono delle porte del cielo mentre si aprono; stando a questa interpretazione, il verso formulare αὐτόματα δὲ πύλαι μύκων οὐρανοῦ ἄς ἔχον ὼραι è quindi da intendersi come la scena dell'*Odissea* in cui viene descritto il “muggito” dei battenti della casa di Odisseo⁶²⁶ (*Od.* 21, 48-49: τὰ δ' ἀνέβραχεν ἦύτε ταῦρος / βοσκόμενος λειμῶνι· τόσ' ἔβραχε καλὰ θύρετρα; v. *supra* s.v. βραχεῖν).

Nelle le prossime due attestazioni μυκάομαι è impiegato la participio, perfetto e presente ed è riferito a tori o vitelle “muggianti”:

σμερδαλέω δὲ λέοντε δὺ' ἐν πρώτῃσι βόεσσι
ταῦρον ἐρύγηλον ἐχέτην· ὃ δὲ **μακρὰ μεμυκῶς**
 ἔλκετο· τὸν δὲ κύνες μετεκίαθον ἠδ' αἰζηοί.
 (*Il.* 18, 579-580)

“Due leoni terribili tra i primi buoi
 ghermirono un **toro** muggiante: **tra lunghi muggiti**
 era trascinato via; venivano dietro cani e pastori”.

τοὺς ἔκβαλλε θύραζε **μεμυκῶς** ἦύτε **ταῦρος**
 χέρσονδε· ζωοὺς δὲ σάω κατὰ καλὰ ῥέεθρα,
 (*Il.* 21, 237-238)

“[Detto del fiume Scamandro] Li gettava fuori [i corpi dei morti], alla riva,
muggiando come un toro,
 mentre metteva i vivi in salvo tra le sue belle correnti”.

Per quanto riguarda il verso del toro, si è già visto che Omero impiega diversi verbi oltre a μυκάομαι, come βρυχάομαι ed ἐρεύγομαι (su cui v. *supra* s.v.). Anche se è piuttosto chiaro che μυκάομαι fosse percepito come il verbo specializzato per indicare questo particolare tipo di suono, si può notare che in Omero il verbo, quando impiegato al participio perfetto, viene usato negli stessi contesti d'uso di βρυχάομαι ed ἐρεύγομαι, nei quali vi è una situazione di particolare pericolo che scatena il muggito del toro. Infatti, proprio come Sarpedone rantola (βεβρυχῶς) nella polvere proprio come fa un toro in punto di morte (v. *Il.* 16, 485-489) e come Ippodamante morente mugola (ἤρυγεν) come un toro che viene trascinato all'altare per essere sacrificato (v. *Il.* 20, 403-406), così

⁶²⁶ Come confermato anche dall'interpretazione da parte di uno scolio: “τὰ δ' ἀνέβραχεν ἦύτε ταῦρος </ βοσκόμενος λειμῶνι>· τόσ' ἔβραχε καλὰ θύρετρα“ (*Schol.* bT *Il.* 8, 393b Erbse). V. anche *Schol.* (D) *Il.* 5, 749,1 (Erbse): μύκων· ἤχησαν· ἀνέφχθησαν· ἀπὸ τοῦ παρακολουθοῦντος.

il toro di *Il.* 18, 580 muggisce perché effettivamente terrorizzato dai leoni. Il participio perfetto μεμυκώς, oltre ad allinearsi ad altri verbi che esprimono il verso degli animali attraverso la stessa forma verbale (v. *supra* s.v. ἀμφιάω, κλάζω e λάσκω e *infra* s.v. τρίζω), richiama anche gli usi e i contesti d'uso di βρυχάομαι ed ἐρεύγομαι, come a segnare che non si tratta di un muggito “normale”, ma determinato da una condizione emotiva e psicologica particolare. Sullo sfondo di questa particolare situazione emotiva, c'è da fare anche una considerazione in merito al participio perfetto: come si era già accennato in merito a βρυχάομαι, il participio perfetto in questione non ha un valore risultativo, ma quello presente di indicare l'azione di per sé che qualifica in modo preciso il soggetto in quella determinata situazione⁶²⁷.

Per quanto riguarda la seconda attestazione prima menzionata, si tratta del fragore delle acque dello Scamandro che viene paragonato al muggito di un toro. Questo è un paragone *esplicito*, poiché in realtà Omero attribuisce alle acque la capacità di mugghiare/ruggire anche *implicitamente* attraverso l'uso di altri verbi che indicano anche il muggito di tori, ovvero βρυχάομαι/βραχεῖν ed ἐρεύγομαι (su cui v. *supra* s.v.): il fatto che esistano più verbi che possono esprimere entrambi i suoni (muggito di tori e mugghiare delle acque) conferma che l'impressione acustica dei suoni doveva essere molto simile, ovvero un suono particolarmente forte ma anche basso. In merito al paragone tra il fiume e il toro, lo scolio⁶²⁸ spiega che il paragone riecheggia la credenza comune della personificazione dei fiumi sotto forma di tori⁶²⁹.

Arriviamo all'ultima attestazione al participio, in cui però viene impiegato un participio presente che si riferisce a delle vitelle:

ὥς δ' ὅτε ἄγραυλοι πόριες περὶ βοῦς ἀγελαίας,
 ἐλθούσας ἐς κόπρον, ἐπὴν βοτάνης κορέσονται,
 πᾶσαι ἅμα σκαίρουσιν ἐναντία· οὐδ' ἔτι σηκοὶ
 ἴσχουσ', ἀλλ' ἀδινὸν μυκόμεναι ἀμφιθέουσι
 μητέρας· ὧς ἐμὲ κείνοι, ἐπεὶ ἴδον ὀφθαλμοῖσι,
 δακρυόεντες ἔχυντο·
 (*Od.* 10, 410-415)

⁶²⁷ Cfr. Willi 2018, p. 236: “The point of [...] μεμυκώς is not that [...] the bull lows and acquires a different state by doing so ('having lowed loud'). Rather [...] the bull is continuously lowing as he is being dragged away. The states or qualities referred to are those of roaring/lowing *now*, not those reached by having roared/lowed in the past”.

⁶²⁸ V. *Schol.* (A) *Il.* 21, 237-238 (Erbse): ἐντεῦθεν δὲ κινήθεντες οἱ μεθ' Ὀμηρον ποιηταὶ ταυρομόρφους λέγουσιν εἶναι τοὺς ποταμοὺς.

⁶²⁹ V. Wilamowitz-Moellendorf I p. 147, nota 2: “Φ 237 ist wichtig. Skamandros wirft die Troerleichen auf das Land μεμυκώς ἢ τε ταῦρος. Das ist nicht eine Erinnerung an die Stiergestalt, die Homer nicht kennt, sondern das Brüllen lehrte, woran die Menschen wahrnahmen, daß der brüllende Fluß ein göttlicher Stier was”.

“Come campestri **vitelle** intorno alle mucche di mandria che tornano alla stalla, saziare di pascolo, e quelle tutte insieme saltellano a loro di fronte e più non le trattengono i recinti, ma fortemente **muggendo** corrono intorno alle madri, così quelli, appena coi loro occhi mi videro, fecero ressa intorno a me piangendo”.

Si tratta di una scena particolarmente carica di *pathos* in cui Odisseo, dopo aver ottenuto da Circe la liberazione dei compagni e il loro ritorno a sembianze umane, torna sulla nave e viene accolto dai suoi compagni. Il calore con cui gli corrono incontro viene paragonato a quello delle vitelle che tornano al recinto dalle loro madri: questo paragone da un lato enfatizza il rapporto affettivo che lega Odisseo ai suoi compagni, ma dall'altro si pone apertamente in contrasto con la figura di Circe. Se Circe, infatti, “disumanizza” gli uomini rendendoli animali, Odisseo invece “umanizza” le bestie (le vitelle) paragonando il loro comportamento ad atteggiamenti umani.

La prossima attestazione vede *μυκάομαι* impiegato al perfetto, ma riferito ad un suono molto particolare:

ἦ ῥα καὶ ἐν δεινῷ σάκει ἤλασεν ὄβριμον ἔγχος
σμερδαλέω· μέγα δ' ἀμφὶ **σάκος μύκε** δουρὸς ἀκωκῆ
(*Il.* 20, 259-260)

“Disse, e scagliò l'asta pesante sullo scudo robusto,
terribile: **risonò** forte lo **scudo** attorno alla punta dell'asta”.

In questo caso si tratta di una classica scena in cui vi è una collisione tra uomini e armi che scatena un suono; si sono già incontrate varie tipologie di suoni che indicano il rumore di armi che collidono/cadono, e ciascuno di questi viene espresso con dei verbi particolari che rendono non solo una differente percezione acustica ma anche danno delle informazioni in merito alla scena che sta di sfondo (arma che cade da sola o assieme al guerriero, arma che perde la sua funzione di proteggere gli uomini, suoni che amplificano la potenza di divinità da cui sono indossati etc.). In questo caso, più che cercare un senso specifico dietro alla scelta di *μυκάομαι*, si può ragionare su un meccanismo di condizionamento analogico da parte di espressioni simili nella forma e/o nel contenuto. Partendo dall'effettiva possibilità da parte di *μυκάομαι* di esprimere un suono basso, frutto della collisione tra oggetti (v. *LfgE* s.v.), si può notare come *μέγα δ' ἀμφὶ σάκος μύκε* richiami *μέγα δ' ἀμφὶ πύλαι μύκον* (*Il.* 12, 260) prima analizzato. È possibile che il passo in questione sia

stato creato sulla base di questo precedente passo dell'*Iliade*⁶³⁰ ma anche per condizionamento da parte di altri luoghi dove è presente un verbo all'aoristo senza aumento che indica sempre il suono di un oggetto/arma, come **βράχε** τεύχεα ποικίλα (*Il.* 12, 396; cfr. *Il.* 13, 181; *Il.* 14, 420; *Il.* 16, 566); **κρίκε** δὲ ζυγόν (*Il.* 16, 470); μαρνάμενοι· **λάκε** δὲ σφι περὶ χροῖ χαλκὸς ἀτειρῆς (*Il.* 14, 25); Πηλιὰς ἤϊξεν μελίη, **λάκε** δ' ἄσπις ὑπ' αὐτῆς. (*Il.* 20, 277)⁶³¹.

L'ultima attestazione è ancora differente dalle precedenti:

τοῖσιν δ' αὐτίκ' ἔπειτα θεοὶ τέραα προὔφαινον·
εἶρπον μὲν ῥινοί, **κρέα** δ' ἄμφ' ὀβελοῖσ' **έμεμύκει**,
ὄπταλέα τε καὶ ὠμά· βοῶν δ' ὦς γίνεται φωνή.
(*Od.* 12, 394-396)

“Ad essi subito gli dei inviarono prodigi; a terra le pelli
camminavano: intorno agli spiedi **muggivano le carni**
cotte e crude; e arrivava una voce come fosse bovina”.

Il contesto è molto particolare: si tratta della descrizione del banchetto dei compagni di Odisseo che si cibano delle carni delle sacre vacche di Helios. Naturalmente è un banchetto che non si sarebbe dovuto tenere, visto che le vacche in questione sono sacre e non avrebbero dovuto essere uccise, ma i compagni di Odisseo trasgrediscono questo divieto poiché spinti dalla fame. La punizione da parte degli dei non si fa di certo attendere e la prima forma che prende la vendetta divina è proprio l'impossibilità da parte dei commensali di godere del pasto. Si dice, infatti, che le pelli iniziano a camminare da sé e che le carni, cotte e crude, muggiscono come se i vitelli fossero ancora vivi. Questa scena ricorda un passo dell'*Iliade* in cui si fa menzione di buoi che, scannati dalla lama prima del sacrificio, “mugghiavano” (*Il.* 23, 30-31: πολλοὶ μὲν βόες ἀργοὶ ὀρέχθεον ἀμφὶ σιδήρω / σφαζόμενοι, πολλοὶ δ' ὄϊες καὶ μηκάδες αἴγες; v. anche *infra* s.v. ὀρεχθέω). La differenza è che nel passo dell'*Iliade* gli animali mugghiano, come è naturale immaginare, nel momento in cui vengono scannati; nel passo in questione dell'*Odissea*, invece, viene subito chiarito che si tratta di un prodigio (τέρας), ovvero di qualcosa di anormale e straordinario.

⁶³⁰ Il fatto che *Il.* 20, 260 possa aver preso come modello *Il.* 12, 260 può anche essere una motivazione in più per ritenere che μέγα δ' ἀμφὶ πύλαι μύκον fosse un verso particolarmente iconico e che si prestava a fungere da modello anche per *Il.* 5, 749 (αὐτόματα δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ).

⁶³¹ V. anche Kaimio 1977, p. 88: “There is the type where a verb describing a properly human sound or the sound of an animal is applied to lifeless things. Taken in isolation, such expressions could seem to be imaginative metaphors, but their frequent appearance and their generally clear distribution from one sphere of sound to another, takes away their force in the context”.

ἀμφιμυκάομαι: questo è l'unico composto di μυκάομαι presente in Omero, creatosi probabilmente per analogia con le espressioni che presentano ἀμφί nello stesso verso ma con valore di avverbio di luogo (*Il.* 12, 460; *Il.* 20, 260; *Od.* 12, 395). L'unica attestazione si trova nell'*Odissea*:

‘ὦ φίλοι, ἔνδον γάρ τις ἐποιχομένη μέγαν ἰστὸν
καλὸν ἀοιδιάει, **δάπεδον δ’ ἅπαν ἀμφιμέμυκεν**,
ἦ θεὸς ἢ ἐ γυνή· ἀλλὰ φθεγγώμεθα θᾶσσον.’
(*Od.* 10, 226-228)

“Amici, qui all'interno qualcuna impegnata in una grande tela
canta un bel canto, e **tutto il suolo vibra e ne risuona**,
forse è una dea o forse è una donna. Su, presto, gridiamo”.

In questo caso Polite commenta con i compagni la bellezza del canto che sentono; né egli stesso né i compagni hanno idea di chi stia cantando, ma percepiscono che la potenza di questa voce è talmente eccezionale che immaginano possa trattarsi di una dea (si tratta infatti della voce di Circe), ed è infatti tale da far risuonare il terreno. Si sono già incontrate delle espressioni in cui si fa riferimento al suolo che risuona/rimbomba/emette dei suoni, come βράχε δ’ εὐρεῖα χθών (*Il.* 21, 387); χθών / σμερδαλέον κονάβιζε (*Il.* 2, 465-466) - su cui v. *supra* s.v. βραχεῖν κοναβίζω; σμαραγεῖ δέ τε λειμών (*Il.* 2, 463); ὑπὸ δὲ στεναχίζετο γαῖα (*Il.* 2, 95); μέγα στεναχίζετο γαῖα (*Il.* 2, 784) - su cui v. *infra* s.v. σμαραγέω, ὑποστεναχίζω, στεναχίζω. In questo caso non si tratta del rimbombo del terreno causato da una collisione, ma del risuonare della terra del canto di Circe. Questa capacità di risuonare senza dover per forza rintracciare una collisione si può allineare al senso di αὐτόματα δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ (*Il.* 5, 748): il filo conduttore che accomuna entrambe le attestazioni in cui si fa riferimento a degli oggetti che mugghiano senza aver ricevuto alcun colpo, è l'intenzione di evidenziare la particolare eccezionalità del suono in questione. In entrambi i casi, infatti, μυκάομαι si riferisce a degli oggetti molto particolari che sembrano investiti di una eccezionale capacità di emettere suoni grazie al contatto con il divino. Le porte del cielo “mugghiano”, amplificando anche acusticamente la potenza della sede degli dei, ed il terreno “mugghia” facendo risuonare la voce della maga Circe.

Gli usi metaforici di μυκάομαι e ἀμφιμυκάομαι sembrano rimanere isolati in Omero; mentre ἀμφιμυκάομαι rimane confinato in Omero, nel resto della letteratura μυκάομαι si specializza ad indicare il muggito di bovini in generale, tranne qualche eccezione nel linguaggio colorito della

commedia. Per quanto posteriore rispetto ai temi originari del perfetto e dell'aoristo, il presente *μυκάομαι* è attestato ad esempio già in Euripide (*HF.* 869-870: ταῦρος ὦς ἐς ἐμβολήν, / δεινὰ μυκᾶται δέ; *Bacch.* 737-738: καὶ τὴν μὲν ἄν προσεῖδες εὐθηλον πόριν / μυκωμένην ἔλκουσαν ἐν χεροῖν δίχα). L'uso al presente sarà inoltre quello prevalente in tutta la letteratura posteriore e con il significato specifico di “muggire”⁶³²; parallelamente a ciò, si può osservare la nascita di un nuovo aoristo sigmatico attestato, ad esempio, già a partire da Teocrito (v. 16, 37: μόσχοι σὺν κεραῆσιν ἐμυκήσαντο βόεσσι). È possibile che l'uso di questo nuovo aoristo stigmatico si sia imposto sull'aoristo e il perfetto omerici, in modo anche da evitare la confusione con l'omonimo aoristo raddoppiato di μύω, μέμυκα (“chiudere”). Come accennato prima, gli usi metaforici di *μυκάομαι* si riscontrano in Aristofane, che impiega il verbo in senso ironico in riferimento al tuono (*Nub.* 292: ἦσθου φωνῆς ἅμα καὶ βροντῆς μυκησαμένης θεόσεπτον;), per indicare il “muggiare” (nel senso di espellere aria) dalle narici (*Ve.* 1488-1489: οἶον μυκτῆρ μυκᾶται καὶ / σφόνδυλος ἀχεῖ) e infine con il significato di “sbuffare” (*Ran.* 562: ἔβλεψεν εἷς με δριμύ κάμυκᾶτό γε).

Sostantivi

μυκηθμός: l'antichità di questo composto è confermata, oltre dalla sua presenza in Omero, anche dalla quantità lunga della vocale υ, che rende chiara la derivazione direttamente dalla base originaria della radice del perfetto *μῦκ-*⁶³³. Come si è già discusso in merito a *κνυζηθμός* (v. *supra* s.v.), la desinenza per la formazione nominale -ηθμός identifica un particolare gruppo di termini ristretto, alcuni dei quali esprimono proprio il verso di animali (in Omero è attestato anche *κνυζηθμός* “mugolio - di cani”; per gli altri termini v. *supra* s.v. *κνυζηθμός*). Vi sono solo due attestazioni in Omero:

ἐν δ' ἀγέλην ποίησε **βοῶν** ὀρθοκραιράων·
αἱ δὲ βόες χρυσοῖο τετεύχατο κασσιτέρου τε,
μυκηθμῶ δ' ἀπὸ κόπρου ἐπεσσεύοντο νομὸν δὲ
πὰρ ποταμὸν κελάδοντα, παρὰ ῥοδανὸν δονακῆα.
(*Il.* 18, 573-576)

⁶³² V. ad esempio Plat. *Rp.* 396, b4: ἵππους χρεμετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους, gli *Oracoli Sibillini* (*Or.* 2, 9: βοῶν μυκομενάων), Strab. 8, 7, 2, 17: ὁ ταῦρος μυκήσεται etc.

⁶³³ V. Tichy 1983, p. 111.

“Poi ci fece una mandria di **buoi** cornuti:
i buoi erano fatti di oro e di stagno,
dalla stalla, **muggendo**, si dirigevano al pascolo
lungo un fiume fruscante ed un canneto pieghevole”.

δὴ τότε ἔγων ἔτι πόντῳ ἔων ἐν νηὶ μελαίνῃ
μυκηθμοῦ τ’ ἤκουσα **βοῶν** ἀλιζομενάων
οἴων τε βληχῆν
(*Od.* 12, 264-266)

“Fu allora che io, ancora sul mare, nella nera nave,
udii il **muggito** delle **vacche** chiuse nei recinti
e il belato delle pecore”.

Mentre per κνυζηθμός, come si è visto (v. *supra* s.v.), si può cogliere anche la sfumatura dinamica espressa dal suffisso -ηθμός (“latrato di cani *in movimento*”), lo stesso non sembra essere possibile per μυκηθμός. Nel primo caso, infatti, si tratta della descrizione dello scudo di Achille, in cui compare anche una scena di buoi che vengono ritratti nell’atto di dirigersi al pascolo. Il dettaglio acustico “muggendo” non può chiaramente essere realistico trattandosi di una mandria di buoi disegnata su uno scudo: è semmai un dettaglio che intende evocare nella fantasia dell’osservatore il muggito dei buoi in questione, o al massimo una precisazione che connota una caratteristica generalmente valida per questo animale. Nel secondo caso, invece, il dettaglio acustico del muggire delle vacche è reale: anche qui non si può leggere anche una componente dinamica annessa al muggito (le vacche sono chiuse nei recinti), ma il loro muggito è importante perché dovrebbe far desistere Odisseo dall’approdare in quel luogo, ovvero la terra delle vacche di Helios, come gli era stato consigliato nella profezia di Tiresia⁶³⁴. Per fare un’ultima considerazione su quest’ultimo passo, si può notare che il verbo ἀκούω in questo caso regge sia il genitivo (μυκηθμοῦ) sia l’accusativo (βληχῆν): al netto della possibilità da parte di un verbo di percezione di reggere entrambi i casi, non si tratta di una mera scelta stilistica dettata da un’esigenza di *variatio* (anche μυκηθμόν sarebbe stato metricamente corretto). Chantraine⁶³⁵ vede in questa differenza di casi una differenza a livello di percezione del suono, con l’oggetto al genitivo che indica un suono percepito solo parzialmente (le vacche sono infatti chiuse nei recinti, quindi può essere che il loro verso non fosse così chiaramente udibile) e quello all’accusativo che si riferisce ad un suono percepito nella sua totalità e in modo distinto.

⁶³⁴ V. *Od.* 11, 106-117.

⁶³⁵ V. *GH* II p. 54.

Al di fuori di Omero, il termine è attestato con il significato di “muggito di bovini” in un frammento di Eschilo (fr. 158, 4 *TrGF* 3: Ἴδη τε μυκηθμοῖσι καὶ βρυχήμασιν), in Teocrito (25, 97-98: στείνοντο δὲ πίονες ἀγροί / μυκηθμῶ), Apollonio Rodio (4, 969: μυκηθμός τε βοῶν) e Nonno di Panopoli (v. ad es. *D.* 2, 368: κεφαλαὶ δὲ βοῶν μυκηθμὸν ἰεῖσαι). Per quanto riguarda degli usi particolari, si possono menzionare Apollonio Rodio che impiega μυκηθμός anche con il significato di “muggito” della terra (3, 864: μυκηθμῶ δ’ ὑπένερθεν ἐρεμνὴ σείετο γαῖα; cfr. Luciano, 55, 39, 19: σὺν μυκηθμῶ τῆς γῆς) e Nonno di Panopoli che lo usa per indicare il bestiale urlo di guerra degli Achei (*D.* 47, 83: μυκηθμῶ δ’ ἀλάλαζον Ἀχαιίδες).

Aggettivi

ἐρίμυκος: anche questo aggettivo, proprio come il sostantivo μυκηθμός, tradisce un’origine antica direttamente sul tema del perfetto μῶκ-⁶³⁶. Per quanto riguarda il valore intensivo-rafforzativo di ἐρι- v. *supra* s.v. ἐριβρεμέτης. L’epiteto compare solo tre volte in Omero ed esclusivamente in riferimento ai buoi:

ὡς δ’ ὅτε τις ζεύξῃ βόας ἄρσενας εὐρυμετώπους
 τριβέμεναι κρῖ λευκὸν εὐκτιμένη ἐν ἄλωϊ,
 ῥίμφα τε λέπτ’ ἐγένοντο **βοῶν** ὑπὸ πόσσ’ **ἐριμύκων**,
 (*Il.* 20, 495-497)

“Come quando si aggiano i buoi di fronte spaziosa
 per trebbiare l’orzo bianco sull’aia bene spianata,
 si sgranano subito i chicchi sotto i piedi dei **buoi mugghianti**”.

ἀλλ’ ὅτε δὴ τάχ’ ἔμελλον ἐπαῖξασθαι ἄεθλον,
 ἔνθ’ Αἴας μὲν ὄλισθε θεῶν, βλάψεν γὰρ Ἀθήνη,
 τῇ ῥα **βοῶν** κέχυτ’ ὄνθος ἀποκταμένων **ἐριμύκων**,
 (*Il.* 23, 773-775)

“Ma quando stavano già per raggiungere il premio,
 scivolò Aiace correndo - fu Atena a colpirlo -
 dov’era in terra lo sterco dei **buoi scannati tra i mugghi**”.

⁶³⁶ V. Tichy 1983, p. 111.

ἀλλ' ὁ μὲν ἔκφυγε κῆρα καὶ ἤλασε **βοῦς ἐριμύκους**
ἐς Πύλον ἐκ Φυλάκης καὶ ἐτείσατο ἔργον ἀεικέες
ἀντίθεον Νηλεΐα
(*Od.* 15, 235-237)

“Ma poi sfuggì alla Chera e spinse **i tori forte muggianti**
via da Filace fino a Pilo e fece scontare la turpe azione
a Neleo simile a un dio”.

In tutti i casi si tratta di un epiteto puramente ornamentale, visto che in nessuno di questi passi il muggiare dei buoi è un dettaglio acustico necessario ai fini della narrazione⁶³⁷; inoltre, la posizione sempre a fine verso dell'epiteto e la tendenza a comparire sempre nello stesso caso grammaticale (due volte al genitivo e una volta all'accusativo) confermano l'ipotesi che si tratti di un'associazione formulare.

L'aggettivo mantiene il significato “che muggisce fortemente” anche al di fuori di Omero, ed è naturalmente riferito ai buoi: lo si incontra anche negli *Inni* (4, 74 = 105: βoῦς ἐριμύκους) e in Esiodo (*Op.* 790: βοῶν ἐρίμυκον) e in generale nei commenti degli scolasti e dei grammatici al testo omerico.

⁶³⁷ V. Kaimio 1977, p. 70; v. anche Krapp 1964, p. 153: “ἐρίμυκος [...] ist ihr “stehendes Beiwort”.

ὄρεχθ-

Etimologia

La radice greca ὄρεχθ- ha come esito solamente un verbo, ὄρεχθέω: è difficile ricostruirne precisamente sia l'etimologia sia il reale significato viste le varie ipotesi in campo e anche la grande differenza di significati che ὄρεχθέω assume al di fuori di Omero (v. *infra* s.v. ὄρεχθέω). Mentre viene tendenzialmente rigettata l'ipotesi di una connessione con ῥοχθέω (su cui v. *infra* s.v.) poiché considerata etimologia popolare⁶³⁸, da una parte Chantraine (*DELG* s.v.) ritiene che possa esserci un collegamento con il verbo ὀρέγω (“stendere/tendere”). In questo caso la forma ὄρεχθέω sarebbe spiegata come una formazione sulla base del perfetto di ὀρέγομαι, ὠρέχθην, oppure come risultato di un'estensione tramite l'inserzione di -θ-⁶³⁹. Questa tesi non convince né *EDG* né *GEW* (s.v.) vista l'incompatibilità semantica tra ὀρέγω (“stendere/tendere”) e ὄρεχθέω (“muggire” - di buoi scannati in Omero); alla luce delle difficoltà di ricostruzione, la questione è destinata a rimanere irrisolta. Non ci resta che affidarci alle interpretazioni dei commentatori antichi in merito all'unica attestazione omerica (v. *infra* s.v. ὄρεχθέω).

Verbi

ὄρεχθέω: come si è già accennato, il verbo si presenta solo una volta in Omero:

πολλοὶ μὲν βόες ἀργοὶ **ὄρέχθεον** ἀμφὶ σιδήρῳ
σφαζόμενοι, πολλοὶ δ' ὄϊες καὶ μηκάδες αἴγες·
(*Il.* 23, 30-31)

“Molti floridi buoi **mugghiavano** sopra la lama
scannati, molte pecore e capre belanti”.

Mentre Esichio⁶⁴⁰ fornisce esclusivamente l'interpretazione acustica di “muggivano, gemevano”, gli scolii, invece, ne danno diverse interpretazioni. La prima è quella di “si distendevano mentre venivano uccisi”⁶⁴¹, poi vi è quella di “gemevano mentre venivano scannati”⁶⁴², con ὄρέχθεον che

⁶³⁸ Così *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. ὄρεχθέω.

⁶³⁹ V. *GG I* p. 703.

⁶⁴⁰ V. Hsch. o 1172 (L-C): *ὄρέχθεον· ἐστέναζον· ἰέμυκῶντο· ἐβρύχοντο.

⁶⁴¹ V. *Schol.* (D) *Il.* 23, 30, 1 (Erbse): ἀπετείνοντο ἀναιρούμενοι; cfr. *Schol.* (T) *Il.* 23, 30b (Erbse): ἢ ἐξετείνοντο ἀποθνήσκοντες.

⁶⁴² V. *Schol.* (D) *Il.* 23, 30, 2-4 (Erbse): ἢ ἐφθέγγοντο, καὶ ὥσπερ ἐπέστενον· μεμίμηται γὰρ τὸ ἰδίωμα τῆς φωνῆς, ὃ προῖενται ἀναιρούμενοι οἱ βοῦς; cfr. *Schol.* (bT) *Il.* 23, 30b (Erbse): κατὰ μίμησιν ἤχου τραχέος πεποιήται τὸ ῥῆμα, ἀντὶ τοῦ ἔστένον ἀναιρούμενοι.

esprime precisamente il muggito dei buoi che vengono uccisi, e infine quella di “venivano tagliati”⁶⁴³ (e di conseguenza “muggivano”). Il fatto che il primo significato fornito dagli scoli sia quello di “si distendevano” conferma che anche presso gli antichi doveva esserci una percezione di una qualche forma di relazione con ὀρέγω. Ciò, tuttavia, non è chiaramente sufficiente a confermare quest’ipotesi, visto che gran parte degli altri scoli propende verso un’innegabile interpretazione acustica e tutti i significati di ὀρεχθέω al di fuori di Omero sono connessi con la sfera del suono.

A proposito della sopravvivenza del verbo al di fuori di Omero, ὀρεχθέω non è molto attestato e gli usi che si possono riscontrare, per quanto accomunati da un innegabile significato acustico, sono piuttosto insoliti e inaspettati se confrontati con l’unico significato del termine in Omero. Il verbo si incontra in Aristofane, dove indica il “palpitare” del cuore (*Nub.* 1368: κἀνταῦθα πῶς οἶσθέ μου τὴν καρδίαν ὀρεχθεῖν; cfr. Oppiano, *Halieutica* 2, 583-584: σφακέλω δέ οἱ ἔνδον ὀρεχθεῖ / μαινομένη κραδίη. Con θυμός come soggetto v. Apollonio Rodio 2, 49-50: καὶ οἱ ὀρέχθει / θυμός ἐελδομένῳ στηθέων ἐξ αἶμα κεδάσσαι)⁶⁴⁴. Parallelo al significato di “palpitare” vi è anche quello di “gonfiarsi” attestato in Nicandro e riferito alla vescica che si gonfia (*Al.* 340: νεάτη δ’ ὑπὸ κύστις ὀρεχθεῖ) e anche in Apollonio Rodio relativamente al pianto che si gonfia di lacrime (1, 275: οὐδ’ ἔχει ἐκφλύξαι τόσσον γόον ὅσσον ὀρεχθεῖ). L’ultima variazione di significato è attestata in Teocrito che lo impiega una sola volta per indicare il mugghiare dell’onda che si infrange sulla riva (significato forse mutuato dall’omerico ῥοχθέω, su cui v. *infra* s.v.; v. 11, 43: τὰν γλαυκὰν δὲ θάλασσαν ἔα **ποτὶ χέρσον ὀρεχθεῖν** vs *Od.* 5, 402: **ῥόχθει** γὰρ μέγα κῦμα **ποτὶ ξερὸν** ἠπειροῖο). Un significato simile è riscontrabile anche in un frammento di Aristia, dove il verbo indica il “mugghiare/risuonare” del terreno (fr. 6, 1 *TrGF* 1: μυκαῖσι δ’ ὠρέχθει τὸ λάινον πέδον).

Rispetto all’uso omerico, ὀρεχθέω nella letteratura successiva sembra subire un brusco cambio di significati: si passa dal “mugghiare di buoi scannati” al “palpitare del cuore”, al “gonfiarsi” e, infine, al “muggire/risuonare” detto dell’onda o del terreno. È come se il verbo avesse subito una trasformazione semantica prendendo due direzioni: da una parte vi è il significato secondario di “muggire/risuonare”, che dimostra una certa aderenza con il significato del verbo attestato in Omero, in quanto ne condivide almeno l’aspetto acustico (“mugghiare di buoi scannati” cfr. “muggire/risuonare”). D’altra parte vi sono i significati certamente inattesi di “palpitare del cuore” e

⁶⁴³ V. *Schol.* (D) *Il.* 23, 30, 5 (Erbse): οἱ δὲ ἐκόπτοντο, ἀπὸ τούτου καὶ ἐρεγμός.

⁶⁴⁴ Questo uso post-omerico di ὀρεχθέω per indicare il “palpitare/battere forte” del cuore (καρδία ο θυμός) ricorda l’uso omerico del verbo πατάσσω (su cui v. *infra* s.v.).

“gonfiarsi”: questi sembrano comunque correlati, se si pensa al fatto che il gonfiarsi può effettivamente far pensare ad un movimento di estensione, proprio come quello del cuore che, palpitando, si contrae e rilassa.

πατα(γ)-

Etimologia

Mentre *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v. *πάταγος*) distinguono nel termine *πάταγος*, capostipite della famiglia etimologica greca *πάταγ-* (da cui derivano *παταγέω*, *πατάσσω* etc.), la radice *πατα-* di cui suppongono l'origine onomatopeica, Tichy⁶⁴⁵ invece, ritiene che si debba riconoscere come radice l'intera forma **patak^h-* (sempre di origine onomatopeica) di cui *παταγ-* rappresenta una variante greca. In realtà, come emergerà dallo studio del termine *πάταγος*, è più probabile riconoscere una segmentazione *πάτα-γος*, con *πάτα-* come radice e *-(γ)ος* come suffisso per la creazione nominale riscontrabile anche in altri termini (v. *infra* s.v. *πάταγος*).

Sostantivi

πάταγος: il sostantivo si può comparare sia con altri termini sonori in *-ος* che hanno un rispettivo verbo denominale in *-έω*⁶⁴⁶ (*πάταγος-παταγέω* cfr. *ἄραβος-ἀραβέω*, *δοῦπος-δουπέω* etc. su cui v. *supra* s.v.), sia con una più ristretta cerchia di termini sonori e tendenzialmente onomatopeici accomunati da *-γος*⁶⁴⁷. In realtà *-γος* non rappresenta una desinenza vera e propria, ma si può considerare *-γ-* un'estensione che caratterizza un coerente gruppo di termini indicanti un rumore o un suono e derivati da un'onomatopea, come *ἀλαλαγή-ἀλαλάζω* (< *ἀλαλαι*), *λαλαγή-λαλαγέω* (< *λάλος*), *οἰμωγή-οἰμώζω* (< *οἴμοι*) etc.⁶⁴⁸.

In Omero il termine indica generalmente un rumore causato da oggetti che si scontrano (denti che battono, colpi di armi etc.) e può essere sia acuto (tintinnio) ma anche sordo o rimbombante; in linea di massima è un suono forte, generato da colpi ripetuti⁶⁴⁹. Il primo significato attestato è quello di “battito di denti”:

τοῦ μὲν γάρ τε κακοῦ τρέπεται χρῶς ἄλλυδις ἄλλη,
οὐδέ οἱ ἀτρέμας ἦσθαι ἐρητύετ' ἐν φρεσὶ θυμός,
ἀλλὰ μετοκλάζει καὶ ἐπ' ἀμφοτέρους πόδας ἴζει,
ἐν δέ τέ οἱ κραδίη μεγάλα στέρνοισι πατάσσει
κῆρας ὀϊομένω, **πάταγος** δέ τε γίγνεται **ὀδόντων**.
(*Il.* 13, 279-283)

⁶⁴⁵ V. Tichy 1983, p. 170.

⁶⁴⁶ V. *GEW* s.v.

⁶⁴⁷ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.

⁶⁴⁸ V. Chantraine 1979, p. 401.

⁶⁴⁹ V. *DELG* s.v.; *LfgE* s.v.; v. anche *LSJ* p. 1347: “Clattering, clashing [...] but never of human voice”.

“La pelle del vile cambia colore,
non gli regge l’animo in petto, così che stia saldo,
ma si rannicchia, s’appoggia ora su un piede, ora sull’altro,
gli batte con forza il cuore sotto il torace,
perché pensa alla morte, e s’ode **stridore di denti**”.

Si tratta del discorso in cui Idomeneo, capo dei Cretesi, descrive il vile e il codardo per antonomasia: tra le caratteristiche e le reazioni fisiche che vengono menzionate, si fa riferimento proprio al battito dei denti *per la paura*. Sebbene lo scolio spieghi il termine come un generico “frastuono”⁶⁵⁰, in realtà *πάταγος* si può confrontare con altri termini che indicano il battito dei denti. Si sono già viste espressioni come *ὀδόντων καναχή* (*Il.* 19, 365) e *κόμπος ὀδόντων* (*Il.* 11, 417 = *Il.* 12, 149) - su cui v. *supra* s.v. *καναχή* e *κόμπος* - che esprimono il battito di denti causato dall’ira o inteso a incutere paura, sia di uomini che di animali. Ma *πάταγος ὀδόντων* si rapporta più strettamente con *ἄραβος ὀδόντων* (*Il.* 10, 375): in entrambi i casi, infatti, si tratta di uno sbattere i denti come espressione fisica degradante di paura e terrore (proprio come Tersite batteva i denti per la paura, v. *supra* s.v. *ἄραβος*). Allargando lo sguardo, dietro quest’unica attestazione di *πάταγος* in riferimento al battito dei denti, si può identificare una formula ben consolidata che indica proprio il suono di denti che sbattono e che accomuna tutte le attestazioni di questo tipo, al di là del contesto specifico⁶⁵¹:

πάταγος δέ τε γίγνεται ὀδόντων
(*Il.* 13, 283)

Cfr. con:

ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνεται ὀδόντων·
(*Il.* 10, 375)

ὑπαὶ δέ τε *κόμπος* ὀδόντων
γίγνεται
(*Il.* 11, 417-418 = *Il.* 12, 149-150)

τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν *καναχή πέλε*
(*Il.* 19, 365)

⁶⁵⁰ V. *Schol.* (D) *Il.* 13, 283, 2 (Erbse): *πάταγος*. *κτύπος*.

⁶⁵¹ V. *IlCom.* IV p. 82 nota ai vv. 282-283.

La seconda attestazione si riferisce invece allo schianto a terra di alberi causato dalla forza dei venti:

ὥς δ' Εὐρός τε Νότος τ' ἐριδαίνετον ἀλλήλοιιν
οὔρεος ἐν βήσσης βαθέην πελεμιζέμεν ὕλην
φηγόν τε μελίην τε τανύφλοιόν τε κράνειαν,
αἶ τε πρὸς ἀλλήλας ἔβαλον τανυήκεας ὄζους
ἤχη θεσπεσίη, **πάταγος** δέ τε **ἀγνυμενάων**,
(*Il.* 16, 765-769)

“Come Euro e Noto fanno a gara tra loro
nelle gole d’un monte a squassare una fitta boscaglia,
la quercia, il frassino, il liscio corniolo,
che avventano l’uno sull’altro i lunghissimi rami
con immenso fragore, s’alza un **boato** quando **si schiantano**”.

Il suono evocato, ovvero quello di rami di alberi che vengono spezzati a causa dello schianto a terra, serve a rendere, attraverso una similitudine, quello dello scontro violento tra Troiani ed Achei; il paragone fa leva sulla comune immagine di oggetti che si scontrano o si colpiscono (così come le armi dei troiani e i Troiani stessi), il che conferma il significato originario di “rumore generato dallo scontro tra oggetti”. Si può avere un’idea più precisa dell’impressione acustica evocata da *πάταγος* anche solo dal suo rapportarsi con l’altro termine acustico presente nello stesso verso, *ἤχη* (su cui v. *supra* s.v.). La differenza di suoni evocati rispettivamente da *ἤχη* e *πάταγος* si deduce anche dal diverso tipo di scena connessa a ciascuno dei due suoni. *ἤχη*, infatti, indica il suono di rami che si scontrano l’uno con l’altro (v. 768: αἶ τε πρὸς ἀλλήλας ἔβαλον τανυήκεας ὄζους), mentre *πάταγος* esprime il suono forte dello schianto e della rottura degli stessi (v. 769: ἀγνυμενάων)⁶⁵². Si può infine fare un paragone con un’espressione che si trova nell’*Odissea* e che indica il fragore di navi che vanno in pezzi: ἄφαρ δὲ κακὸς **κόναβος** κατὰ νῆας ὀρώρει / ἀνδρῶν τ’ ὀλλυμένων νηῶν θ’ ἅμα **ἀγνυμενάων** (*Od.* 10, 121-123).

La seconda attestazione fa riferimento al suono prodotto da uomini che si tuffano nelle acque del fiume Scamandro: ἐν δ’ ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ’ αἰπὰ ῥέεθρα (*Il.* 21, 9: “Con grande baccano vi si tuffarono, ribollirono l’acque impetuose”). Dal punto di vista della dinamica evocata, il suono in questione è in effetti quello prodotto dalla collisione degli uomini contro le acque; una dinamica simile, con il soggetto che cade e che genera un frastuono, è evocata anche dalle

⁶⁵² V. *BK IX* p. 323 nota al v. 769: “Hier ‘Krach, Krachen, Getöse’, im Gegensatz zum ‘dumpfen Dröhnen (ἤχη) beim Zusammenschlagen der Äste”.

attestazioni in cui viene impiegato il verbo δουπέω (< δοῦπος, su cui v. *supra* s.v.). Tutte queste, come si è già visto, adottano la formula fissa δούπησεν δὲ πεσών (v. *supra* s.v. δουπέω); anche in questi passi viene descritto il suono della caduta di un uomo, ma la differenza è che in questi la caduta è contro il terreno e questo particolare tonfo è riconosciuto come il suono cupo che precede la morte del guerriero caduto. Nel nostro caso, invece, πάταγος connesso a πίπτω non ha questa secondaria connotazione, ma indica solamente il fragore dello schianto tra i corpi degli uomini e le acque in cui si tuffano.

L'ultima attestazione richiama palesemente la struttura di *Il.* 21, 9:

ἐν δ' ἄλλοισι θεοῖσιν ἔρις πέσε βεβριθυῖα
 ἀργαλέη, δίχα δέ σφιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἄητο·
 σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθῶν
 ἀμφὶ δὲ σάλπιγγεν μέγας οὐρανός.
 (*Il.* 21, 385-387)

“Ma fra gli altri dei s'accese una lotta dura, terribile,
 nei loro petti il cuore anelava a scopi diversi:
 s'azzuffarono in grande **tumulto**, risonò la terra sconfinata
 il cielo immenso mandava squilli di tromba”.

Si tratta della descrizione della terribile lotta tra gli dei, che viene dipinta attraverso una particolare attenzione rivolta ai dettagli acustici: quasi in una sorta di *climax*, si fa riferimento al tumulto della lotta, al ruggito della terra e agli squilli di tromba emanati dal cielo. Se lo si considera effettivamente come una sorta di *climax* tripartita, vi si può leggere un'intenzionale progressione ascendente delle impressioni acustiche evocate: si parte dal suono più basso (il tumulto dello scontro tra gli dei), per proseguire poi con il “ruggito” della terra, potente e primordiale (per la discussione del passo v. *supra* s.v. βραχεῖν) e per arrivare infine agli acuti strilli come di tromba del cielo.

Nella letteratura post-omerica πάταγος è piuttosto frequente e viene generalmente impiegato per indicare vari tipi di rumore, ma tendenzialmente mai suoni umani. È attestato, ad esempio, in Pindaro, dove indica il fragore causato dai massi che affondano nel mare (*P.* 1, 23-24: φλόξ ἐς βαθεῖ- / αν φέρει πόντου πλάκα σὺν πατάγῳ; senso vicino a *Il.* 21, 9 di uomini che si tuffano). Per quanto riguarda la tragedia il termine indica una generica confusione (Eschilo, *Sept.* 239: ποταινεὶ κλύουσα πάταγον ἀνάμιγα) e il rumore di armi che si scontrano (Eschilo, *Sept.* 103: κτύπον

δέδορκα· πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός; cfr. Euripide, *Her.* 832: πόσον τιν' αὐχεῖς πάταγον ἀσπίδων βρέμειν e Sofocle, *Ant.* 125: πάταγος Ἄρεος; *Tr.* 517-518: τότε ἦν χερὸς, ἦν δὲ τόξων πάταγος). Anche in Aristofane il termine tende a mantenere in significati di “frastuono generico” (v. ad esempio *Nub.* 382: ἀτὰρ οὐδὲν πω περὶ τοῦ πατάγου καὶ τῆς βροντῆς μ' ἐδίδαξας), “clangore” di armi (*Ach.* 539: κἀντεῦθεν ἤδη πάταγος ἦν τῶν ἀσπίδων) e anche quello isolato di “tintinnio” di redini che sbattono (*Pax* 155-156: χρυσοχάλινον πάταγον ψαλίων / διακινήσας φαιδροῖς ὤσιν). Il termine si trova molto spesso impiegato anche tra gli storiografi, che mantengono i significati ormai consolidati di “frastuono generico o di armi” (v. ad esempio Erodoto, 7, 211, 13: οἱ δὲ βάρβαροι ὀρῶντες φεύγοντας βοῆ τε καὶ πατάγω ἐπήσαν; Plutarco, *Tim.* 28, 4, 3: τῶν ὀπλων ὁ πάταγος; *Arist.* 17, 5, 4: ἔχων συντεταγμένην τὴν δύναμιν ἐπεφέρετο τοῖς Λακεδαιμονίοις βοῆ πολλῆ καὶ πατάγω τῶν βαρβάρων). Nonno di Panopoli, infine, lo usa molto spesso per indicare il fragore scatenato dai tuoni scagliati da Zeus (*D.* 7, 348: βρονταίοις πατάγοισιν ἐπέκτυπεν ἐνδόμυχος Ζεὺς) ma anche per esprimere la confusione scatenata dalle armi (*D.* 13, 509-510: καὶ κτύπον ἀμφιπλήγα βαρυσμαράγων ἀπὸ χειρῶν / χαλκείους πατάγοισιν ἐμυκήσαντο βοεῖαι).

Verbi

πατάσσω: come si evince dalla forma al perfetto ἐκπεπαταγμένος (*Od.* 18, 327), il verbo si è formato sulla base παταγ- ed è quindi molto probabilmente denominativo da πάταγος. Differentemente da quest'ultimo, tuttavia, il verbo ha un significato semi-acustico o almeno secondariamente acustico: esso, infatti, è impiegato in Omero esclusivamente in riferimento al battito del cuore. Le attestazioni sono:

τὸν δὲ καὶ Ἀργεῖοι μὲν ἐγήθειον εἰσορόωντες,
 Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον,
 Ἔκτορί τ' αὐτῷ **θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι πάτασεν**.
 (*Il.* 7, 214-216)

“Anche gli Argivi gioirono, quando lo videro [detto di Aiace],
 ma un tremore terribile entrò in corpo ai Troiani, uno per uno,
 e ad Ettore stesso il **cuore** nel petto ebbe un **sussulto**”.

τοῦ μὲν γάρ τε κακοῦ τρέπεται χρῶς ἄλλυδις ἄλλη,
οὐδέ οἱ ἀτρέμας ἦσθαι ἐρητύετ' ἐν φρεσὶ θυμός,
ἀλλὰ μετοκλάζει καὶ ἐπ' ἀμφοτέρους πόδας ἴζει,
ἐν δέ τέ οἱ **κραδίη** μεγάλα στέρνοισι **πατάσσει**
(*Il.* 13, 279-282)

“La pelle del vile cambia colore,
non gli regge l’animo in petto, così che stia saldo,
ma si rannicchia, s’appoggia ora su un piede, ora sull’altro,
gli **batte** con forza il **cuore** sotto il torace”.

ἄρματα δ' ἄλλοτε μὲν χθονὶ πύλνατο πουλυβοτείρῃ,
ἄλλοτε δ' ἀΐξασκε μετήορα· τοὶ δ' ἐλατῆρες
ἔστασαν ἐν δίφροισι, **πάτασσε** δὲ **θυμός** ἐκάστου
νίκης ἰεμένων
(*Il.* 23, 368-371)

“Ora i carri poggiavano sul suolo fecondo,
ora s'alzavano a volo; e i guidatori
stavano in piedi sui cocchi, **batteva** il **cuore** d'ognuno
per l'ansia della vittoria”.

La traduzione in italiano purtroppo non riesce a rendere anche il significato acustico compreso nel verbo (che bisognerebbe tradurre più fedelmente con “il cuore sussultò battendo forte”): questo è confermato dagli scoli, che commentano il verso sostenendo che si tratta di un “palpitare risuonando” del cuore a causa di forti emozioni, come paura o adrenalina⁶⁵³. Il fatto che in Omero questo verbo venga impiegato esclusivamente per indicare il battito del cuore fa pensare che si fosse in un qualche modo specializzato ad indicare questo tipo di suono; evidentemente la percezione interiore del suono del battito del cuore era talmente significativa e speciale da meritare un verbo specifico che ne indicasse il suono.

Una menzione particolare va fatta per la forma participiale al perfetto di *πατάσσω*, ovvero *ἐκπεπαταγμένος*:

⁶⁵³ V. *Schol.* (A) *Il.* 13, 282-283 (Erbse): *πάταγος* : κτύπος. | *πατάσσει* οὖν κτυπεῖ—φόβου; cfr. *Schol.* (D) *Il.* 13, 282, 1 (Erbse): *πατάσσει*. κτυπεῖ, ἢ, κινεῖται μείζονι παλμῶ ἀπὸ τοῦ πολλοῦ φόβου.

ἦ ῥ' Ὀδυσῆ' ἐνένιπεν ὄνειδείοισ' ἐπέεσσι·
“ξείνε τάλαν, σύ γέ τις φρένας ἐκπεπαταγμένος ἐσσί,
οὐδ' ἐθέλεις εὔδειν χαλκήϊον ἐς δόμον ἐλθῶν
ἠέ που ἐς λέσχην, ἀλλ' ἐνθάδε πόλλ' ἀγορεύεις
θαρσαλέως πολλοῖσι μετ' ἀνδράσιν, οὐδέ τι θυμῷ
ταρβεῖς· ἦ ῥά σε οἶνος ἔχει φρένας, ἦ νύ τοι αἰεὶ
τοιούτος νόος ἐστίν, ὃ καὶ μεταμόνια βάζεις.
(*Od.* 18, 326-332)

“Ella dunque [Melantò] rimproverò Ulisse con parole ingiuriose:
‘Poveretto, straniero. **Devi avere la mente sconnessa**,
che non vuoi andare a dormire nella bottega di un fabbro
o in una loggia pubblica, ma stai qui a parlare,
baldanzoso in mezzo a molti uomini, né hai nell’animo
timore alcuno. Forse il vino ti ha preso la mente, oppure
la tua mente è sempre stata così, e perciò ora straparli”.

Dal punto di vista del significato, viene generalmente accolta l’interpretazione di Esichio che lo glossa come “pazzo, fuori di senno” (Hsch. ε 1601 L–C: ἐκπεπληγμένος. ἔκφρων). Ne consegue che in greco l’idea di “avere la mente colpita/travolta da rumori assordanti” è sinonimo di pazzia, follia; niente di molto distante da alcuni modi dire che si riscontrano anche nelle lingue moderne, come nel francese *frappé*, *loqué*⁶⁵⁴ e naturalmente l’italiano *essere suonato*.

A fronte di pochissime nonché specifiche attestazioni in Omero, πατάσσω ha una grandissima sopravvivenza al di fuori dei poemi omerici; lo si incontra con il significato di “battere/palpitare” del cuore anche in Teognide (*El.* 1, 1199: καί μοι κραδίην ἐπάταξε μέλαιναν), Sofocle (*Ant.* 1097: Ἄτης πατάξαι θυμὸν ἐν λίνῳ πάρα), Aristofane (*Ran.* 54: τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα), Arriano (*Cyn.* 15, 1, 5-6: πατάσσειν αὐτῷ τὴν καρδίαν) e Oppiano (*Cynegetica* 4, 94: τοῦ δέ τε πειναλέην κραδίην ἐπάταξεν ἰωή). L’uso più riscontrato tuttavia non è quello di “battere del cuore”, l’unico attestato in Omero, ma è quello transitivo di “battere/colpire/colpire lanciando” (v. ad esempio Euripide, *HF.* 1006-1007: πίτνει δ’ ἐς πέδον πρὸς κίονα / νῶτον πατάξας; Aristofane, *Ve.* 1422: ὁμολογῶ γὰρ πατάξαι καὶ βαλεῖν; Lisia, *De caede Erat.* 25, 1: ἐγὼ δ’, ὃ ἄνδρες, πατάξας καταβάλλω αὐτόν: qui “battere” nel senso di “picchiare”). Il verbo era di uso talmente frequente che venne anche cristallizzato nel modo di dire “bussare alla porta”, θύραν

⁶⁵⁴ V. Perpillou 1982, p. 264.

πατάσσειν (v. ad esempio Aristofane, *Ran.* 38: τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν; *LXX, Gen.* 19, 11, 2: ἐπὶ τῆς θύρας τοῦ οἴκου ἐπάταξαν).

ρόθ-

Etimologia

La famiglia di parole che appartiene a questa radice si compone di termini espressivi che indicano suoni di diversa natura: *ρόθος*⁶⁵⁵ (“fragore, rumore indistinto”), *ρόθιος*⁶⁵⁶ (“fragore di onde che si infrangono/di remi che sbattono/rumore generico” - assente in Omero), *ροθέω*⁶⁵⁷ (“fare rumore/parlare a vanvera” - anch’esso assente in Omero), *ροθιάζω*⁶⁵⁸ (“rumore di remi che sbattono”) etc. Si ritiene che il significato originario della radice fosse quello di “fragore del mare” e “suono dello sbattere di remi”; i significati dei termini prima elencati come “rumore indistinto/chiacchiericcio” sarebbero secondari⁶⁵⁹. A conferma di questo significato originario ci sono le varie ipotesi circa l’etimologia della radice: mentre *DELG*, *GEW* (s.v. *ρόθος*) e *IEW* (pp. 1001-1002) ritengono che si debba identificare una radice originaria **sr-ed^h-/*sr-et-*, “scorrere vorticosamente - ruggendo”, estensione di **ser-*, “scorrere/muoversi rapidamente” (da cui deriva, ad esempio, *ὄρμη*, “assalto, movimento rapido in avanti”)⁶⁶⁰, *EDG* (s.v. *ρόθος*) invece, ritiene che non se ne possa tracciare precisamente l’origine in quanto parola pre-greca. Questa tesi si basa sull’equivalenza semantica tra *ρόθος* e *ράθαγος* (“frastuono, rumore”)⁶⁶¹ deducibile dall’uguaglianza semantica tra i verbi *ρόθοπυγίζω* e *ράθαπυγίζω*, “tirare calci nel sedere”⁶⁶²; Beekes ritiene che proprio questa alternanza vocalica *α/ο* sia prova dell’origine pre-greca del termine⁶⁶³. Vista l’estrema rarità e settorialità dell’uso di *ράθαπυγίζω*, nonché la possibilità che il verbo si sia costruito sulla base di *ράθαγος* (termine probabilmente creatosi per analogia con altri termini simili morfologicamente e semanticamente come *τάραχος* etc.), sembra più ragionevole sostenere l’ipotesi di una derivazione dalla radice di “scorrere” (**sreu-*, da cui deriva *ρέω*), visto anche lo sviluppo dei significati che la famiglia linguistica *ρόθ-* tende ad avere (v. *supra*).

⁶⁵⁵ V. Hes, *Op.* 220: τῆς δὲ Δίκης ρόθος ἐλκομένης ἧ κ’ ἄνδρες ἄγωσι; Pind. *Pae.* XII, 16-17 (Maehler): πολὺν ρόθ[ο]ν ἴεσαν ἀπὸ στομ[άτων / Ἐ]λείθυιά τε καὶ Λά[χ]εσις; Aeschl. *Pers.* 406-407: καὶ μὴν παρ’ ἡμῶν Περσίδος γλώσσης ρόθος / ὑπηντίαζε.

⁶⁵⁶ V. Pind. *Pae.* VI. 128-129 (Maehler): ἄδορπον ἐνᾶξομεν, ἀλλ’ αἰοιδᾶν / ρόθια δεκομένα κατερεῖς; Aeschl. *Sept.* 361-362: γᾶς δόσις οὐτιδανοῖς / ἐν ροθίοις φορεῖται. Per il resto delle attestazioni v. *infra* s.v.

⁶⁵⁷ V. Soph. *Ant.* 259: λόγοι δ’ ἐν ἀλλήλοισιν ἐρρόθουν κακοί;

⁶⁵⁸ V. Hermipp, fr. 54, 2 (K–A V): ἴν’ ἐς τὴν ναῦν ἐμπηδῆσας ροθιάζης; Aristoph. *Ach.* 806-807: τοῖς χοιριδίοισιν. ἄρα τρώξονται; βαβαί, / οἷον ροθιάζουσ’, ὦ πολυτίμηθ’ Ἡράκλεις.

⁶⁵⁹ V. *DELG* s.v. *ρόθος*.

⁶⁶⁰ V. *IEW* pp. 909-910.

⁶⁶¹ V. Hsch. p 34 (L–H): *ράθαγος*: *τάραχος*, *ἦχος*, *θόρυβος*, *ψόφος*.

⁶⁶² *ράθαπυγίζω* è attestato in Aristofane (*Eq.* 795-796: τὴν εἰρήνην ἐξεσκεδάσας, τὰς πρεσβείας τ’ ἀπελαύνεις / ἐκ τῆς πόλεως *ράθαπυγίζων*, αἱ τὰς σπονδὰς προκαλοῦνται), mentre *ρόθοπυγίζω* è considerato un sinonimo (*Suda* p 219 Adler: *ρόθοπυγίζων*: λάθρα τύπτων κατὰ τῆς πυγῆς πλατεῖα τῆ χειρὶ ἢ πλατεῖ τῷ ποδί, τῆ πυγῆ ρόθον ποιῶν).

⁶⁶³ V. *EDG* p. 1271: “The o-vocalism in *ρόθο-πυγίζω* can hardly be secondary after *ρόθος*, “roar”; it is much more likely that the variation *α - ο* is caused by the Pre-Greek origin of the word”.

Aggettivi

ρόθιος: in Omero l'aggettivo compare una sola volta in relazione al fragore dell'onda:

ἔκτοσθεν μὲν γὰρ πάγοι ὄζεες, ἀμφὶ δὲ κῦμα
βέβρυχεν **ρόθιον**
(*Od.* 5, 411-412)

“Di fuori spuntano scogli puntuti e **l'onda** muggia intorno
con grande strepito”.

Il fatto che l'unica attestazione in Omero faccia riferimento al suono prodotto da un'onda (presumibilmente, in questo caso, quello di un'onda che si infrange contro gli scogli) può servire a confermare l'ipotesi sopra citata di una derivazione dalla radice di “scorrere”, che è effettivamente coerente con il riferirsi di **ρόθιος** all'immagine di un'onda che, scorrendo fino ad infrangersi sugli scogli, scatena un grande fragore.

Come già si è accennato nella discussione etimologica della radice, **ρόθιος** sopravvive molto nella letteratura post-omerica, assumendo i significati più diversi. Usato come semplice aggettivo, esso mantiene il significato di “fragoroso” detto di onde che si infrangono (v. ad esempio Eschilo, *Pr.* 1048: κῦμα δὲ πόντου τραχεῖ ροθίω; cfr. Sofocle. *Ph.* 687-688: ἀμφιπλήκτων / ροθίων μόνος κλύων) o di remi che sbattono (v. Euripide, *IT.* 408-409: ἦ ροθίους εἰλατίνας δικρότοισι κώπας / ἴεπλευσαν ἐπὶ πόντια κύματα†; cfr. 1133: ροθίους πλάταις; v. anche Aristofane, *Eq.* 546: αἴρεσθ' αὐτῷ πολὺ τὸ ρόθιον). Viene poi largamente impiegato anche come aggettivo sostantivato per indicare le correnti/flutti del mare (v. Eschilo, *Sept.* 361-362: γᾶς δόσις οὐτιδανοῖς / ἐν ροθίους φορεῖται; Euripide, *El.* 992-993: βροτῶν ἐν ἀλὸς ροθίους / τιμὰς σωτήρας ἔχοντες; Apollonio Rodio 1, 270: ροθίοιο βίην ἔχει ἀντιώσαν; Nonno di Panopoli, *D.* 2, 103: μὴ ροθίων ψάσειε θαλασσαίης Ἀφροδίτης), ma assume anche i significati metaforici di “suono di canto” (attestato solo in Pindaro, *Pae.* VI, 128-129 Maehler): ἀλλ' αἰοῖδ' / ρόθια δεκομένα κατερεῖς), “chiacchericcio/voci” (Euripide, *Andr.* 1096: κάκ τοῦδ' ἐχώρει ρόθιον ἐν πόλει κακόν) o di un generico “fragore” (di applausi: Aristofane, *Eq.* 546: αἴρεσθ' αὐτῷ πολὺ τὸ ρόθιον; di tamburi: Nonno di Panopoli, *D.* 26, 14: οὐκ αἶεις τυπάνων ρόθιον κτύπον).

ῥοιζ-

Etimologia

Sia *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v. ῥοιζος) mettono in rapporto la radice ῥοιζ- con la radice ῥοιβδ-, da cui deriva un termine concorrente rispetto a ῥοιζος, ovvero ῥοιβδος (“fischio”, detto di frecce, vento, acqua etc.). L’eventuale rapporto tra le due radici è dibattuto: partendo dalla constatazione che ῥοιβδος è assente in Omero ma è attestato a partire da Sofocle⁶⁶⁴, *EDG* (s.v.) ritiene che sia ῥοιζος che ῥοιβδος siano parole pre-greche e non indoeuropee. D’altra parte, invece, Risch⁶⁶⁵ spiega la forma ῥοιζος come un originario *ῥοις-δος e ritiene che ῥοιβδος sia un deverbale da ῥοιβδέω, considerato una variante di ῥυβδέω, che però in Omero significa “risucchiare”⁶⁶⁶. Questa tesi è tuttavia invalidata dal fatto che ῥοιβδέω e ῥυβδέω non sono varianti della stessa radice: ῥυβδέω è connesso al verbo ῥοφέω (“risucchiare/inghiottire”) e la sequenza -βδ- è da spiegarsi come formazione espressiva creatasi analogicamente sul modello di ῥοιβδος⁶⁶⁷.

Alla luce di queste considerazioni e dell’innegabile richiamo formale e semantico tra i termini ῥοιζος e ῥοιβδος, sembra più corretta la posizione di chi sostiene che via sia un rapporto tra i due. A dare la spiegazione più convincente nonché morfologicamente più plausibile è Haas⁶⁶⁸ che ipotizza una forma di base originaria **roi-g^w-yo-s* da cui deriva la forma più antica ῥοιζος. Parallelamente a **roi-g^w-yo-s* inizia a comparire un’altra forma base senza *y*, **roi-g^w-o-s* il cui esito regolare in greco sarebbe una forma non attestata **roib-os*. La comparsa di ῥοιβδος si deve all’aggiunta alla nuova base **roib-* della desinenza -δος, un suffisso per la formazione nominale comune ad un ristretto ma coeso gruppo di termini espressivi che indicano un suono o un rumore⁶⁶⁹.

Sostantivi

ῥοιζος: al di là di tutte le discussioni sull’etimologia della radice, è innegabile che si possa individuare in ῥοιζος la stessa desinenza -ος che, come si è visto più volte, tende ad accomunare termini che indicano suoni (ἄραβος, δοῦπος etc.).

In Omero vi sono solo due attestazioni. La prima compare in *Il.* 16, 361: σκέπτει’ οἴστῶν τε ῥοιζον καὶ δοῦπον ἀκόντων (“Schivava il fischio dei dardi e il rombo dei giavellotti”). La

⁶⁶⁴ V. *Ant.* 1004: περῶν γὰρ ῥοιβδος οὐκ ἄσημος ἦν.

⁶⁶⁵ V. Risch 1974, p. 173.

⁶⁶⁶ V. *Od.* 12, 106: μὴ σὺ γε κείθι τύχοις, ὅτε ῥυβδήσειεν (“Che tu non sia lì quando inghiotte”).

⁶⁶⁷ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. ῥυβδέω.

⁶⁶⁸ V. Haas 1956, pp. 132-133.

⁶⁶⁹ Cfr. ad esempio ἄραβος/ἄραδος, κέλαδος, ὄρυμαγδός. V. Chantraine 1979, p. 359.

giustapposizione di ῥοῖζος con un altro termine appartenente alla sfera del suono (δοῦπος) ci può aiutare nell'identificazione del tipo di suono espresso da ῥοῖζος. Come si è già visto, infatti, in questo caso δοῦπος indica il suono provocato dallo schiantarsi dei giavellotti sugli uomini (v. *supra* s.v. δοῦπος); ῥοῖζος, invece, esprime un suono più acuto, e precisamente indica il fischio sibilante delle frecce che, leggere e veloci, fendono l'aria⁶⁷⁰. Si potrebbero nutrire alcuni dubbi circa il senso effettivamente acustico dei termini ῥοῖζος e δοῦπος, visto che Ettore è colto nell'atto di *guardare* (σκέπτομαι)⁶⁷¹: in realtà questi dubbi cadono poiché si tratta di una vera e propria sinestesia, ravvisabile ad esempio anche in *Il.* 13, 837: ἠχὴ δ' ἀμφοτέρων ἵκετ' αἰθέρα καὶ Διὸς ἀνγὰς (“Le grida degli uni e degli altri *salivano* al cielo, al fulgore di Zeus”)⁶⁷².

La seconda e ultima attestazione si trova invece nell'*Odissea*: πολλῆ δὲ ῥοίζῳ πρὸς ὄρος τρέπε πίονα μῆλα / Κύκλωψ (*Od.* 9, 315-316: “Con frastuono di fischi al monte spingeva le floride greggi / il Ciclope”). In questo non è possibile avanzare molte interpretazioni, poiché il testo parla da sé: il significato è precisamente quello dei fischi, e in particolare quello dei fischi di richiamo onda parte del Ciclope nei confronti delle greggi⁶⁷³.

Il termine viene impiegato molto spesso nella letteratura post-omerica, con l'estensione dal significato omerico di “fischio di dardi/di uomo” a “fischio generico/suono molto acuto e penetrante” sia di uomini, animali o di oggetti vari. Complessivamente, in poesia viene impiegato soprattutto nel genere epico post-omerico: lo si trova in Apollonio Rodio in riferimento esclusivamente a sibili/fischi di animali/mostri (fischio di un'aquila, v. 2, 1251: ὄξει ῥοίζῳ; sibilo di un dragone, v. 4, 138: ῥοίζῳ παλλομένοις χεῖρας βάλλον ἀσχαλόωσαι; sibili di un serpente, v. 4, 1453: ῥοίζῳ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κάρη στρέφει). Quinto Smirneo lo impiega per riferirsi al fischio di un albero che viene abbattuto (1, 250-251: ἦ δ' ἀλεγεινὸν / ῥοῖζον ὁμῶς καὶ δοῦπον ἐρειπομένη προῆσιν), di un masso che viene lanciato (6, 559- 560: διὰ δ' ἔτρεσαν ἄνδρες / ῥοῖζον ὁμῶς καὶ λᾶα περιδδείσαντες ἰόντα) o a quello di uomo (11, 113: διασκεδάσῃ δ' ὑπὸ ῥοίζῳ). Nonno di Panopoli lo

⁶⁷⁰ V. *Schol.* (b) *Il.* 16, 361, c2 (Erbse): καλῶς δὲ ἐπὶ μὲν τοῦ ταχέος καὶ κούφου ῥοῖζον φησὶν, ἐπὶ δὲ τοῦ βραδέος καὶ βαρέος δοῦπον. V. anche Krapp 1964, p. 190: “Das charakteristische ‘Schwirren der Pfeile’ [...] entsteht durch die hohe Geschwindigkeit, mit der der gefiederte Pfeil die Luft verteilt, wobei ein zischender und pfeifender Laut entsteht”.

⁶⁷¹ La traduzione “schivava” rende il senso complesso del verbo σκέπτομαι, che indica un particolare modo di guardarsi attorno con sospetto o circospezione (v. *EDG* p. 1347: “to look around, look back, spy, contemplate, consider, survey”).

⁶⁷² V. *IlCom.* IV p. 362, nota ai vv. 358-36; v. anche *BK IX* p. 163 nota al v. 361 e Krapp 1964, p. 286: “Diese Kurzform einer Synästhesie des Kampfeindrucks ist sehr selten in der Ilias [...]. Trägt diese Verbindung dem Schlachterleben Rechnung, wo alle Sinne angespannt sind, und wo die eine Sinneswahrnehmung als Kontrolle der anderen von Bedeutung ist”.

⁶⁷³ V. *Schol.* *Od.* 9, 315, 3 (Dindorf): ῥοίζῳ] ἀσήμῳ φωνῆ, συριγμῶ. V. anche Kaimio 1977, pp. 32-33: “It refers more probably to the frequent hissings and exclamations made by the Cyclops driving sheep”.

impiega sia con il significato omerico di “fischio di dardi” (*D.* 45, 204: θυρσομανῆς τότε Βάκχος ἐὼν βέλος ἠθάδι ροίζῳ) ma anche per riferirsi al fischio del vento (*D.* 2, 407: ἄλλα δὲ δινηθέντα δι’ ἠέρος ὄξει ροίζῳ), al fischio della frusta (*D.* 18, 50: θηρονόμου μάστιγος ἀφειδέα ροίζον ἰάλλων) e al fischio di un masso che viene lanciato (*D.* 34, 284: καὶ λίθος ἠερόθεν πεφορημένος ὄξει ροίζῳ). Per quanto riguarda la prosa, il termine non è molto impiegato ma si possono citare alcuni esempi che confermano il significato di “fischio” umano o di oggetti che cadono/vengono lanciati ad una forte velocità o che emettono suoni acuti: si veda, ad esempio, Plutarco che lo usa per indicare il fragore di massi lanciati dall’alto (*Marc.* 15, 2, 4: λίθων ὑπέρογκα μεγέθη, ροίζῳ καὶ τάχει) e lo scricchiolare di macchine da guerra (*Luc.* 10, 3, 5: αἶ τε μηχαναὶ τοῦ βασιλέως [...] ροίζῳ καὶ πατάγῳ πρῶτον ἀπεδήλουν τὸ μέλλον).

Verbi

ροίζέω: denominativo da ροίζος, il verbo eredita precisamente il significato dal sostantivo da cui deriva, poiché significa effettivamente “fischiare”⁶⁷⁴. Il verbo è usato una sola volta in Omero: ροίζησεν δ’ ἄρα πιφάυσκων Διομήδει δίῳ (*Il.* 10, 502: “[Detto di Odisseo] A questo punto fischiò, per far segno a Diomede divino”). Dal punto di vista del fenomeno acustico evocato, non vi è niente di più rispetto al fischio di un uomo.

Il verbo non ha molta fortuna nella letteratura, e tende a mantenere il significato di “fischiare”: lo si trova in Esiodo (*Th.* 835: ἄλλοτε δ’ αὖ ροίζεσχ’), in Aristotele con il significato di “pigolare” detto di volatili appena nati (*HA.* 535b, 26-27: Καὶ γὰρ οἱ κτένες ὅταν φέρωνται ἀπεριδόμενοι τῷ ὑγρῷ, ὃ καλοῦσι πέτεσθαι, ροιζοῦσι), in Apollonio Rodio per indicare il “soffiare/fischiare” di un serpente (4, 129: ροίζει δὲ πελώριον). Si può nominare infine Nonno di Panopoli che impiega il verbo per riferirsi al fischio della tempesta (*D.* 1, 248: λαίλαπες ἐρροίζησαν) e dei dardi (*D.* 5, 44: καὶ βέλος ἐρροίζησεν).

⁶⁷⁴ Nonostante la sua unica comparsa in Omero faccia riferimento ad un suono emesso da un uomo, il verbo sarà preso in considerazione in quanto il suo significato di “fischiare” conferma le caratteristiche acustiche definite per ροίζος.

ρόχθ-

Etimologia

Non si può parlare per **ρόχθ-** di una vera e propria radice indipendente, ma si deve ragionare sulle varie modalità che hanno portato alla nascita dell'unico termine attestato in Omero caratterizzato dalla base **ρόχθ-**, ovvero **ρόχθέω**.

Verbi

ρόχθέω: in Omero il verbo indica il ruggire del mare e delle onde del mare. Si tratta indubbiamente di un verbo espressivo e di origine onomatopeica, che può essere messo in relazione per somiglianza semantica e formale con la base **ρόθ-** (“che corre veloce”) riscontrabile in alcuni epiteti omerici come i sostantivi **ρόθος** (“ruggito” delle onde e altri; v. *supra* s.v. **ρόθιος**), **ρόϊζος** e **ρόϊβδος** (su cui v. *supra* s.v. **ρόϊζος**); per quanto riguarda la sequenza espressiva **-χθ-**, essa richiama termini come **μόχθος**, **βρόχθος** e **ὀχθέω**⁶⁷⁵. Viene avanzata anche la possibilità che ci possa essere un collegamento con **ὀρεχθέω**, un verbo espressivo che in Omero indica il “muggire” di buoi scannati (v. *supra* s.v.), ma è un'ipotesi che viene tendenzialmente scartata in quanto frutto di una probabile etimologia popolare⁶⁷⁶.

Il verbo compare solo due volte in Omero:

ἀλλ' ὅτε τόσσον ἀπῆν, ὅσσον τε γέγωνε βοήσας,
καὶ δὴ δοῦπον ἄκουσε ποτὶ σπιδάδεσσι θαλάσσης·
ρόχθει γὰρ μέγα **κύμα** ποτὶ ξερὸν ἠπείροιο
δεινὸν ἐρευγόμενον, εἴλυτο δὲ πάνθ' ἀλὸς ἄχνη·
(*Od.* 5, 400-403)

“Ma quando era lontano quanto si può sentire chi grida,
ecco che udi un fragore a fronte di scogli marini.

rumoreggiava la grande **onda** di contro alla terraferma asciutta,
terribile mugghiando: ogni cosa avvolgeva la spuma del mare”.

⁶⁷⁵ V. Chantraine 1979, p. 366 e *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.

⁶⁷⁶ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. **ὀρεχθέω**.

ἔνθεν μὲν γὰρ πέτραι ἐπηρεφέες, προτὶ δ' αὐτὰς
κῦμα μέγα **ρόχθει** κυανώπιδος Ἀμφιτρίτης·
Πλαγκτὰς δὴ τοι τὰς γε θεοὶ μάκαρες καλέουσι.
(*Od.* 12, 59-61)

“Da una parte ci sono rupi aggettanti, contro cui si frange
con grande fragore l'onda di Anfritrite dagli occhi scuri:
gli dei beati le chiamano Le Erranti”.

In entrambi i casi *ρόχθει* qualifica precisamente il suono dell'onda che si infrange contro la terraferma (*Od.* 5, 402: *ποτὶ ξερὸν ἠπειροῖο*) o contro le rupi (*Od.* 12, 60: *προτὶ δ' αὐτὰς*). Anche in questo caso torna utile fare un confronto con l'altro termine che qualifica i suoni emessi dall'onda, il participio *ἐρευγόμενον* in *Od.* 5, 403. Come si è già visto, *ἐρευγομαι* significa “sputare/rigettare/ruggire”: in merito all'onda il verbo evoca l'idea di un movimento di risacca e di rigetto, unita certamente anche alla componente acustica che ne consegue (v. *supra* s.v. *ἐρευγομαι*). Anche *ρόχθει* presuppone una dinamica simile, ovvero quella dell'onda che si infrange e si riversa su un ostacolo, ma è probabile che, a differenza di *ἐρευγομαι*, *ρόχθει* si concentri esclusivamente sulla componente acustica di un suono prodotto dall'infrangersi dell'onda. Il valore prettamente acustico del verbo sarebbe poi enfatizzato anche dalla particolare sonorità del verso, caratterizzato dall'allitterazione dei suoni *r*, *o* e *-ro-*, espediente finalizzato proprio ad evocare i suoni dell'onda in questione (*ρόχθει γὰρ μέγα κῦμα ποτὶ ξερὸν ἠπειροῖο*).

Il verbo ha uno scarsissimo utilizzo nella letteratura post-omerica: al di fuori di commentari e lessici omerici, lo si ritrova impiegato autonomamente in Apollonio Rodio per indicare il “ruggire” delle rocce colpite dalle onde che segue la menzione di Scilla e Cariddi - un contesto che richiama il passo omerico in cui *ρόχθει* è impiegato (4, 924-925: *ἄλλοθι δὲ Πλαγκταὶ μεγάλῳ ὑπὸ κύματι πέτραι / ῥόχθειον*). Il verbo viene usato anche da Arriano per riferirsi al fragore delle onde (*Ind.* 21, 5, 3: *τὰ κύματα ἐρρόχθει πρὸς τῇ ἡϊόνι*) e da Oppiano per indicare il risuonare della costa battuta dalle onde (*Haliutica* 1, 228: *ρόχθεισιν δὲ κάλωες*; cfr. Nonno di Panopoli, *D.* 6, 331-332: *Ἀδριάδες Σικελοῖσιν ἐρόχθειον ὕδασι πέτραι / ὀμβρηροῖς ῥοθίοισιν*).

σι-/σιζ-

Etimologia

Secondo l'*IEW*⁶⁷⁷ (pp. 1040-1041) la radice di σίζω, σιγμός etc. deriverebbe da una radice indoeuropea di chiara origine onomatopeica **swei-/swui-*, “fischiare” (da cui anche il lat. *sibilo*). Questo pone il problema di spiegare la gutturale presente nel verbo greco, come si discute qui sotto.

Verbi

σίζω: trattandosi di un verbo in -ζω, bisogna porsi il problema di come “sciogliere” la consonante ζ. Dai confronti con altri termini che condividono la comune base σι- e il suo significato, emerge che molti presentano una consonante gutturale, come σιγάω, σιγή e σιγμός. Da questi esempi bisognerebbe postulare per σίζω una base σιγ- e non semplicemente σι-; Schwyzer⁶⁷⁸, tuttavia, nota che σίζω è paragonabile ad altri verbi in -ζω che rappresentano verbalizzazioni di interiezioni, proprio come μύζω (< μῦ) e φεύζω (< φεῦ). Egli ritiene che si debba postulare una base comprendente la gutturale (σιγ-) che possa giustificare morfologicamente la forma σίζω e gli altri termini correlati che presentano -γ-. Allo stesso tempo, però, egli sostiene che la gutturale in greco sia un'estensione della radice che in origine ne era priva; questo tipo di estensione tramite *g* avrebbe di per sé un valore espressivo e sarebbe riscontrabile anche in altre lingue, come in alcuni dialetti tedeschi dove esistono le forme *naga/nägg* che equivalgono a *nein*⁶⁷⁹. Tichy⁶⁸⁰ d'altra parte, seppur concordando con Schwyzer nel sostenere una maggiore plausibilità di una base σι- (< **swei-/swui-*), si sofferma sul probabile condizionamento analogico esercitato da verbi come κρίζω-κέκριγα e τρίζω-τέτριγα, che avrebbero funto da modello per suggerire la formazione di un verbo in -ζω ma con base provvista di gutturale.

Il verbo compare una sola volta in Omero:

⁶⁷⁷ Così anche *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.

⁶⁷⁸ V. *GG* I pp. 307-308 e Schwyzer 1931, pp. 186-188.

⁶⁷⁹ V. Schwyzer 1931, pp. 187-188.

⁶⁸⁰ V. Tichy 1983, pp. 121-122.

ὦς δ' ὅτ' ἀνήρ χαλκεὺς πέλεκυν μέγαν ἢ σκέπαρνον
 εἶν ὕδατι ψυχρῷ βάπτῃ μεγάλα ἰάχοντα
 φαρμάσσων· τὸ γὰρ αὐτε σιδήρου γε κράτος ἐστίν·
 ὦς τοῦ σίζ' ὀφθαλμὸς ἐλαϊνέῳ περι μοχλῷ.
 σμερδαλέον δὲ μέγ' ὤμωξεν, περι δ' ἴαχε πέτρῃ,
 ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθ'.

(*Od.* 9, 391-396)

“Come quando il fabbro grande scure immerge o accetta
 nel freddo dell’acqua per temprarla, ed essa alto stride,
 e intanto è proprio questo che dà la forza al ferro:
 così **sibilava** il suo **occhio** intorno al palo d’ulivo.
 Emise un urlo di dolore, terribile, che d’intorno la rupe
 ne rimbombò. Noi balzammo via impauriti”.

È piuttosto singolare che questo verbo faccia la sua comparsa una sola volta in Omero e in riferimento ad suono molto preciso nonché unico, ovvero il sibilaro dell’occhio di Polifemo infilzato dal palo rovente che Odisseo gli aveva conficcato⁶⁸¹. Dal punto di vista dell’impressione acustica evocata, ci viene in aiuto il paragone immediatamente precedente, in cui questo particolare suono dello sfrigolio del palo nell’occhio di Polifemo viene paragonato allo stridore acuto di una scure incandescente immersa in acqua gelida (per l’immagine v. *supra* s.v. ἰάχω). L’effetto è chiaramente quello di un suono stridulo e molto elevato; è interessante, tuttavia, considerare il sibilo dell’occhio trafitto anche in relazione ad altri suoni che vengono evocati poco dopo: la reazione del Ciclope è quella di emettere un terribile urlo di dolore, tale che la rupe stessa ne rimbomba (v. 395). In questo contrasto tra il suono acuto dello sfrigolio dell’occhio (σίζ' ὀφθαλμὸς) e il terribile urlo del Ciclope (σμερδαλέον δὲ μέγ' ὤμωξεν), si può leggere una sorta contrapposizione “morale”: il fischio dell’occhio, così alto e acuto, sembra quasi piacevole poiché proviene dall’accecamento di Polifemo, scena moralmente accettata e considerata giusta. A questo si contrappone il terribile urlo di Polifemo che, invece, intende risultare idealmente sgradevole in quanto espressione di un personaggio negativo di per sé⁶⁸² (v. anche più avanti l’espressione “con voce tremenda gridò ai Ciclopi”, che continua a qualificare negativamente Polifemo anche solo per la sua voce)⁶⁸³.

⁶⁸¹ È interessante notare che anche il verbo inglese di origine molto probabilmente onomatopeica “sizzle”, che porta il medesimo significato di “sfrigorare” detto di cibi che friggono, richiami la stessa onomatopea *siz*; ciò può essere un’ulteriore prova dell’origine onomatopeica di σίζω.

⁶⁸² V. Perpillou 1982, p. 242: “La notation n'est pas celle d'un bruit que sa discrétion rendrait agréable; mais le contexte montre une opposition voulue entre ce grésillement peut-être délicieux à Ulysse et à ses compagnons et le sauvage rugissement, et les échos qui en résultent”.

⁶⁸³ *Od.* 9, 399: αὐτὰρ ὁ Κύκλωπας μεγάλ' ἤπυεν; v. anche *supra* s.v. ἠπύω.

Ad eccezione dell'uso all'aoristo in Teocrito (σίξα, "fischiai"), al di fuori di Omero il verbo si trova generalmente usato al presente o all'imperfetto, con una particolare predilezione per la commedia attica. Lo si trova infatti in Aristofane, dove mantiene il significato di "sibilare", detto di cibi che sfrigolano mentre vengono fritti (*Ach.* 1153-1155: ὄν ἔτ' ἐπίδοιμι τευθίδος / δεόμενον, ἢ δ' ὀπτημένη, / σίζουσα; v. anche *Eq.* τὸ μὲν τάγηνον τευθίδων / ἐφεστάναι σίζον). Sembra ragionevole pensare che Omero usi un verbo "comune", preso dalla cucina, per descrivere vividamente un'azione che non è gastronomica (l'accecaimento tramite il palo infuocato), in un modo che però poteva essere chiaro a tutti. Un'azione di per sé straordinaria, ai confini della realtà, viene resa reale attraverso l'uso di un verbo della vita di tutti i giorni. Lo stesso riferimento al sibilare del cibo fritto viene mantenuto anche in autori comici frammentari come Ferecrate (fr. 113, 8-9 K-A VII: φύσκει δὲ καὶ ζέοντες ἀλλάντων τόμοι / παρὰ τοῖς ποταμοῖς σίζοντ' ἐκέχυτ' ἀντ' ὀστράκων), Antifane (fr. 216, 11-12 K-A II: χρωσθεῖς, ὁμοῦ τι πρὸς τέλος δρόμου περῶν, / σίζει κεκραγῶς) e Alessi (fr. 192, 6-7 K-A II: σμήσας τε λεπτοῖς ἄλσί, δειπνούντων ἄμα / ἐπὶ τὸ τάγηνον σίζον ἐπεισιῶν φέρω). Altrove si riscontrano altri significati secondari, che sembrano derivati da un uso colloquiale o quotidiano del verbo. σίζω si presenta, infatti, con il significato di "soffiare dalle narici" (Epicarmo, fr. 18, 4 K-A I: σίζει δὲ ταῖς ῥίνεσσι), di "scoppiettare/crepitare" del fuoco (Aristotele, *Analytica priora et posteriora* 94b, 33: ὥσπερ εἰ βροντᾶ <ὄτι> ἀποσβεννυμένου τε τοῦ πυρὸς ἀνάγκη σίζειν καὶ ψοφεῖν) ma anche quello inaspettato del fischio del merlo (Polluce, *On.* 5, 89, 7: καὶ κολοιοῦς κλώζειν ἢ κολοιᾶν, καὶ κοψίχους σίζειν).

σμαραγ-

Etimologia

DELG, *EDG* e *GEW* (s.v. σμαραγέω) concordano nel sostenere che la base σμαραγ- si sia creata per analogia con altri verbi sonori morfologicamente simili, come λαλαγέω, παταγέω, σφαραγέομαι etc. Non si può evitare di notare una somiglianza in particolare con σφαραγέομαι (su cui v. *infra* s.v.): in merito a questa presunta relazione, Güntert⁶⁸⁴ ritiene che σμαραγέω si sia creato sulla base di σφαραγέομαι per l'associazione con σμάραγγα, “frusta”⁶⁸⁵. Questa tesi, rigettata come altamente improbabile dai dizionari etimologici⁶⁸⁶, lascia spazio a quella di Furnée⁶⁸⁷ che vede nell'alternanza μ/φ di σμαραγέω/σφαραγέομαι una prova dell'origine pre-greca della radice. In realtà, alla luce della grande differenza di significato tra σμαραγέω (“risuonare”) e σφαραγέομαι (“scoppiettare bruciando/essere pieni fino a scoppiare”), sembra più probabile sospettare per σμαραγέω semplicemente una nuova formazione onomatopeica che richiama anche formalmente altri verbi espressivi in -έω⁶⁸⁸, e di cui non è possibile tracciare una storia etimologica della radice. Conviene, in ultima analisi, tenere separati σμαραγέω e σφαραγέομαι e considerarli come derivati da radici indipendenti.

Verbi

σμαραγέω: il verbo compare tre volte in Omero, in riferimento al risuonare/rimbombare detto del mare, del terreno e del tuono.

ὥς ὃ γε κοιρανέων δίεπε στρατόν· οἷ δ' ἀγορήνδε
αὐτίς ἐπεσσεύοντο νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
ἠχῆ, ὥς ὅτε κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
αἰγιαλῷ μεγάλῳ βρέμεται, **σμαραγεῖ** δέ τε **πόντος**.
(*Il.* 2, 207-210)

⁶⁸⁴ V. Güntert 1913, p. 159.

⁶⁸⁵ V. Hsch. σ 1226 (L-H): σμαράγνα· μάστιγξ, ῥάβδος.

⁶⁸⁶ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.; improbabile anche la tesi di Schwyzer (*GG* I p. 311): “σμαραγέω (aus σμ-, ‘zusammen’ + ἄραγμός, ἄραξεν ἄράσσω?)”.

⁶⁸⁷ V. Furnée 1972, p. 227.

⁶⁸⁸ Così anche Tichy 1983, p. 177: “σμαραγέε- aus Gründer der Lautstruktur als onomatopoetische Neuschöpfung des Griechischen zu bestimmen ist”.

“Così, da vero capo, riordinava l’esercito; e quelli in assemblea di nuovo accorrevano dalle navi e dalle tende fragorosamente, come quando l’onda del mare sonoro mugghia sul litorale infinito, e la **distesa rimbomba**”.

Anche in questo caso corre in nostro aiuto l’accostamento di *σμαραγέω* con un’altra espressione di suono, dal confronto con la quale si può cercare di delineare più precisamente l’impressione acustica evocata da *σμαραγέω*. Nella scena in questione, l’agitazione e il frastuono per i preparativi della guerra vengono paragonati al fragore del mare, quando l’onda “mugghia” e la distesa “rimbomba”. Per quanto riguarda *βρέμω* (v. *supra* s.v.) si è già visto che in questo caso indica il sonoro infrangersi dell’onda sulla costa; il suono espresso da *σμαραγέω* è, invece, l’effetto di eco di tutta la distesa d’acqua, come per amplificare il fragoroso schiantarsi delle onde sulla costa⁶⁸⁹.

Lo stesso effetto risonante di rimbombo si ritrova anche poco già avanti:

τῶν δ’ ὥς τ’ ὀρνίθων πετεηνῶν ἔθνεα πολλὰ
χηνῶν ἢ γεράνων ἢ κύκνων δουλιχοδείρων
Ἀσίῳ ἐν λειμῶνι Καῦστρίου ἀμφὶ ῥέεθρα
ἔνθα καὶ ἔνθα ποτῶνται ἀγαλλόμενα πτερύγεσσι
κλαγγηδὸν προκαθιζόντων, **σμαραγεῖ** δέ τε **λειμών**,
ὥς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
ἐς πεδίον προχέοντο Σκαμάνδριον·
(*Il.* 2, 459-465)

“Come innumerevoli stormi di uccelli alati, d’oche e di gru e di cigni dal collo lunghissimo, sulla pianura Asia, lungo le acque del Caistro, di qua, di là vanno volando, superbi nel loro piumaggio, schiamazzando calano a terra, e ne **riecheggia la piana**, così di loro le genti molteplici, dalle navi e dalle tende, si riversavano sulla pianura dello Scamandro”.

Anche in questo caso si tratta di una similitudine che mette a confronto l’agitazione di soldati pronti alla battaglia con un’immagine di uguale frastuono tratta da scene della natura. Nello specifico, il paragone è con stormi di uccelli che schiamazzano, e il frastuono scatenato dai loro versi viene riecheggiato da tutta la pianura. L’immagine di suono è chiaramente molto simile a

⁶⁸⁹ Cfr. Hsch. σ 1224 (L–H): *σμαραγεῖ· ἠχεῖ, ψοφεῖ.

quella di eco di *Il.* 2, 210; sebbene l'interpretazione acustica sia quella più naturale e generalmente accettata, uno scolio ce ne dà invece un'interpretazione visiva. Si tratta di *Schol.* (A) *Il.* 2, 463b (Erbse): τὸ δὲ σμαραγεῖ λάμπει· ὄθεν καὶ σμάραγδος ὁ λαμπρὸς λίθος; questa interpretazione si basa sull'errata presunta correlazione tra il verbo σμαραγέω e la parola σμάραγδος, "smeraldo". Quest'ultimo termine ha infatti un'origine semitica e la somiglianza formale è puramente casuale⁶⁹⁰.

L'ultima attestazione si discosta parzialmente dalle precedenti:

ἀλλὰ καὶ ὃς δεῖδοικε Διὸς μεγάλοιο κεραυνὸν
δεινὴν τε βροντὴν, ὅτ' ἀπ' οὐρανόθεν **σμαραγήση**.
(*Il.* 21, 198-199)

"Eppure anche lui [detto di Oceano] è atterrito dalla folgore del grande Zeus, dal tuono tremendo, quando **romba** dal cielo".

In questo caso σμαραγέω non si limita solamente ad indicare l'effetto di rimbombo risonante, ma indica, assieme ad esso, anche lo scoppio e il frastuono del tuono di Zeus nell'intento di descrivere vividamente l'immagine complessiva di scoppio e rimbombo assieme⁶⁹¹.

Il verbo tende a mantenere il significato di "risuonare/rimbombare", in riferimento al suolo durante la battaglia dei Titani descritta da Esiodo (*Th.* 679: γῆ δὲ μέγ' ἐσμαράγησεν, ἐπέστενε δ' οὐρανὸς εὐρύς) e al frastuono di Ares (Callimaco, *In Delum* 136: ὑπόθε δ' ἐσμαράγησε). Sono attestati anche dei significati più generici, sempre legati alla sfera del suono: Dionisio Periegeta, ad esempio, impiega σμαραγέω per indicare il soffio dei venti (*Orb. Descr.* 844-845: τῆσιν δὲ περὶ σμαραγεῦντες ἀῆται / ἱμερτοὺς δονέουσιν ἐπὶ στήθεσσι χιτῶνας) e Apollonio Rodio per riferirsi al fragore di zolle che vengono rotte dal passaggio dell'aratro (*D.* 3, 1333: δεινὸν δ' ἐσμαράγευν ἄμυδις κατὰ ὄλκας ἀρότρῳ). Nonno di Panopoli, infine, ne fa un uso molto cospicuo e altrettanto diversificato: egli usa il verbo per indicare il rimbombare del cielo (*D.* 1, 240: καὶ πόλος ἐσμαράγησεν), l'eco di tante voci che rimbombano (*D.* 2, 250-251: φθεγγομένου δὲ Γίγαντος ἀμειβομένη στίχα φωνῆς / παντοίη σμαράγησε καὶ οὐ μία σύνθροος ἦχώ), lo strepito di Ares - cfr. Callimaco, *In Delum* 136 (*D.* 2, 420: Ἄρης δ' ἐσμαράγησεν), il risuonare della musica di strumenti (*D.* 3, 67: σύνθροον ἐσμαράγησε μέλος βητάρμονι παλμῶ), il rimbombo di scudi colpiti (*D.* 5, 45:

⁶⁹⁰ Così *IICom.* I p. 164, nota ai vv. 462-463.

⁶⁹¹ V. *IICom.* VI p. 69, nota al v. 199: "A vivid word for the crack and rumble of thunder and a memorable ending of this speech". V. anche Krapp 1964, p. 181: "σμαραγέω scheint Φ 199 das Gesamtphänomen des tosenden Gewitters zu bezeichnen".

βαλλομένη μυλόεντι λίθῳ σμαράγησε βοείῃ), il verso di un mostro, paragonato al roco muggito di un toro (*D.* 17, 215: καὶ κτύπον ἐσμαράγησε πέλωρ) e anche la confusione generale di un coro (*D.* 47, 457: καὶ χορὸς ἐσμαράγησε γαμήλιος).

στέν-/στον-

Etimologia

La prolifica radice greca στέν-/στον- deriva dalla radice indoeuropea **sten-* che ha il significato di “gemere/lamentarsi”⁶⁹². Gli stessi dizionari etimologici⁶⁹³ registrano anche una radice parallela priva di sibilante iniziale, **ten-* che sarebbe alla base della forma eolica τέννει· στένει· βρύχεται (Hsch. τ 483 L–H–C) e che sarebbe riscontrabile anche in altre lingue indoeuropee tra cui il latino *toneo*⁶⁹⁴.

Verbi

στένω: in quanto verbo al presente creatosi direttamente sul tema della radice, στένω, come altri verbi appartenenti a questa categoria, ha un uso prevalentemente intransitivo⁶⁹⁵. Per quanto riguarda una specifica qualificazione acustica del suono inteso, Krapp⁶⁹⁶ spiega che il significato di base era quello di “rombo/fruscio, sordo/suono basso o scuro”, ma in Omero il significato più attestato è quello di “emettere un gemito” (questo vale anche per gli altri verbi derivanti da questa radice). Il gemito è, infatti, analizzabile come una sequenza di “sospiro” e “respiro”, che nel suo insieme produce un suono basso e scuro⁶⁹⁷.

In Omero compare tre volte in una formula fissa in cui il soggetto è una persona che geme/si lamenta⁶⁹⁸. Al di là del passo in cui il soggetto è il popolo⁶⁹⁹, vi sono due attestazioni che sono interessanti ai fini della nostra indagine:

ἄλλ' ὅτε κέν τις ἀρηιθῶων αἰζηῶν
δουρὶ βάλῃ ἐάλῃ τε χανῶν, περί τ' ἀφρὸς ὀδόντας
γίγνεται, ἐν δέ τέ οἱ κραδίη **στένει** ἄλκιμον **ἦτορ**
(*Il.* 20, 167-169)

⁶⁹² DELG, EDG e GEW s.v. στένω; IEW p. 1021; LIV p. 596.

⁶⁹³ DELG, EDG e GEW s.v. στένω; IEW p. 1021.

⁶⁹⁴ V. anche LEW II pp. 690-691.

⁶⁹⁵ V. Willi 2018, p. 194 nota 160.

⁶⁹⁶ V. Krapp 1964, p. 31 nota 3.

⁶⁹⁷ Cfr. anche DELG p. 1052: “«στένω: gémir profondément et bruyamment», bien distinct de κλαίω, οἰμώζω, ὀλολόζω, etc”.

⁶⁹⁸ V. *Il.* 10, 16 = *Od.* 21, 247: μέγα δ' ἔστενε κυδάλιμον κῆρ (“Gemeva profondamente nel suo cuore”); *Il.* 18, 33: ὀδόντας δ' ἔστενε κυδάλιμον κῆρ. κυδάλιμον κῆρ è accusativo di relazione, come sostenuto da Heubeck (*OdCom.* VI p. 174, nota al v. 247) e LfgE s.v. στένω.

⁶⁹⁹ V. *Il.* 24, 776: ὧς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δ' ἔστενε δῆμος ἀπείρων.

“Ma quando qualcuno dei giovani forti lo colpisce di lancia,
in sé si raccoglie, spalanca le fauci, gli schiuma la bava fra i denti,
rugge dentro al suo petto l’animo impavido”.

Si tratta di un passo dell’iconica similitudine in cui Achille, nel suo prepararsi al duello con Enea, viene paragonato ad un leone che, provocato dagli uomini che intendono ucciderlo, scatena tutta la sua furia. Tra gli elementi che vengono enfatizzati per descrivere la furia del leone, vi è anche il riferimento all’animo che “ruggisce”, traduzione metaforica che rende il senso originario di “geme di rabbia”. Questa espressione può essere messa a confronto con altre in cui una parte del corpo viene trattata come elemento indipendente dotata di capacità umane. Si possono menzionare *περιστένεται δέ τε γαστήρ* (*Il.* 16, 163; v. *infra* s.v. *περιστένω*) e *κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει* (*Od.* 9, 12; v. *infra* s.v. *ὕλακτέω*). Proprio come in quest’ultimo caso, l’espressione *ἐν δέ τέ οἱ κραδίη στένει ἄλκιμον ἦτορ* si trova all’interno di una similitudine tra uomo e animale; è probabile *in primis* scorgervi una sorta di contaminazione tra le sfere umana e animale, come se anche l’animo, diventato leone, fosse dotato della capacità di ruggire per spaventare i nemici.

Questa espressione, infine, risulta piuttosto utile anche per riuscire a distinguere la differenza tra i concetti di *κραδίη* e *ἦτορ* e del motivo per cui sembrano essere trattati come entità indipendenti, capaci di “abbaiare” (v. *κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει*) e di “ruggire” (v. *ἐν δέ τέ οἱ κραδίη στένει ἄλκιμον ἦτορ*). Partendo proprio da questo ultimo punto, si può notare che la concezione del corpo dell’uomo che traspare da Omero è che esso risulta da un insieme di elementi: il corpo umano non è mai concepito nella sua unità, ma come una pluralità di elementi (ginocchia, ossa, pelle, articolazioni considerate ben distintamente)⁷⁰⁰ e lo stesso discorso si può fare anche per la sfera psicologica. Accanto a *θυμός*, *μένος*, *νόος* e *φρένες*⁷⁰¹, anche i termini *κραδίη* e *ἦτορ* contribuiscono a descrivere la vita psichica ed emotiva dell’uomo. Il passo che abbiamo analizzato si presta particolarmente bene a distinguere chiaramente i due termini: l’*ἦτορ* è, infatti, localizzato all’interno della *κραδίη*. Questa specificazione è una prova del fatto che *ἦτορ* generalmente indica il cuore nella sua *funzione*, in quanto sede dei sentimenti, mentre *κραδίη* indica

⁷⁰⁰ V. Snell 2002, pp. 27-28: “Quando si vuol fare una descrizione più precisa, si indica prima tutto quello che colpisce l’occhio, cioè le diverse membra; la relazione funzionale di esse viene soltanto più tardi riconosciuta come essenziale [...] Naturalmente gli uomini omerici hanno avuto anch’essi un corpo come i Greci dell’epoca più tarda, ma non lo sentivano come «corpo», bensì come un insieme di membra”.

⁷⁰¹ Per l’analisi di questi termini v. Böhme 1929 s.v.

il cuore inteso come organo nella sua *materialità*⁷⁰²; questa differenza trova una prova linguistica anche nei generi grammaticali dei due termini. Non a caso, infatti, *κραδίη* è di genere femminile: “le parti attive del corpo nelle lingue indoeuropee hanno nomi maschili o femminili, gli organi considerati inattivi, immobili, di genere neutro”⁷⁰³. Ciò non toglie che anche *κραδίη* possa avere degli usi metaforici, come dimostrato dal passo in cui “il cuore abbaia” (*Od.* 9, 12: *κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει*); bisogna ricordare che non si può delineare una netta separazione tra le due sfere “spirituale” e “materiale”, poiché un concetto complesso come *κραδίη* le comprende entrambe e può eventualmente enfatizzarne una o l’altra o entrambe in contemporanea (come nel caso di *κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει*, v. *infra* s.v. *ὑλακτέω*)⁷⁰⁴. Vista l’impossibilità concreta di voler ricercare nella terminologia omerica una separazione netta tra questi due aspetti, non si può però sorvolare sulla natura grammaticale di *ἦτορ* e *κραδίη* che, in quanto termini rispettivamente neutro e femminile, denotano rispettivamente un organo inattivo (*ἦτορ* - animo/indole/sentimenti) e uno fisicamente vivo (*κραδίη* - il cuore).

L’ultima attestazione riguarda un suono ancora diverso, ovvero lo strepito del mare:

οἱ δ’ ἄνεμοι πάλιν αὖτις ἔβαν οἰκόνδε νέεσθαι
 Θρηϊκίον κατὰ πόντον· ὃ δ’ ἔστενεν οἴδματι θύων.
 (*Il.* 23, 229-230)

“I venti si volsero indietro, facendo ritorno a casa,
 sopra il mare di Tracia, che **strepitava** gonfio di onde”.

Secondo la classificazione dei vari termini per indicare il mare su cui ci si è già soffermati, per *πόντος* si intende la distesa del mare. Vi è una sola altra attestazione in cui *πόντος* è il soggetto di un verbo sonoro, ovvero *Il.* 2, 210: *σμαραγεῖ δέ τε πόντος* (su cui v. *supra* s.v. *σμαραγέω*). In quel caso il verbo ha il significato di “rimbombare”, ovvero quello di enfatizzare l’effetto di eco del suono prodotto dallo schiantarsi delle onde sulla costa, ed anche in questo caso vengono menzionate le onde. Trattandosi infatti non del mare in prossimità della costa (*θάλασσα*) ma della distesa d’acqua,

⁷⁰² V. Bolelli 1948, p. 70.

⁷⁰³ Bolelli 1948, pp. 66-67.

⁷⁰⁴ V. Bolelli 1948, p. 70: “È chiaro che in parole come *κραδίη* è contenuta una unità indifferenziata spirituale e materiale suscettibile di sviluppo nell’uno e nell’altro senso: questo vale soprattutto per Omero in cui non è chiara la separazione netta fra corpo e anima. Ecco perché ho sempre parlato non già di valore spirituale ma di funzione dell’organo”.

è chiaro che esso non possa produrre rumore di per sé, ma che risuoni/rimbombi dello strepito prodotto dai venti o dalle onde gonfiate dai venti. Questa è una considerazione valida che riesce a spiegare il significato di *στένω* nel nostro caso (*Il.* 23, 229-230), dove è essenziale sottolineare anche la componente di dolore compresa dal verbo stesso. La menzione del mare che “geme” segue la drammatica descrizione della pira di Patroclo: se è indubbio che il mare non potesse fare altro che “echeggiare” per il suo essere agitato, è altrettanto vero che la scelta di un verbo che significa primariamente “gemere” sottolinei la componente di dolore, come se fosse condivisa anche dal mare stesso.

Al di fuori di Omero il verbo è molto attestato; sarebbe impossibile dare una rassegna anche solo sommaria degli usi di *στένω* poiché è un verbo di uso comune e attestato moltissimo. In generale, esso mantiene per lo più il significato generico di “gemere/lamentarsi” detto di uomini, ma sono riscontrabili anche alcuni usi metaforici vicini ai passi omerici prima menzionati. Si possono menzionare, ad esempio, i significati di “risuonare” detto dell’abisso (Eschilo, *Pr.* 432: *στένει βυθός*) e del mare (Euripide, *HF.* 861: *οὔτε πόντος οὔτω κύμασι στένων λάβρος*; Sofocle, *Ai.* 675: *στένοντα πόντον*).

περιστένω: vi è una sola attestazione del verbo in Omero:

καί τ’ ἀγελῆδὸν ἴασιν ἀπὸ κρήνης μελανύδρου
λάψοντες γλώσσησιν ἀραιῆσιν μέλαν ὕδωρ
ἄκρον ἐρευγόμενοι φόνον αἵματος· ἐν δέ τε θυμὸς
στήθεσιν ἄτρομός ἐστι, **περιστένεται** δέ τε **γαστήρ**·
(*Il.* 16, 160-163)

“Poi scendono in branco lungo una fonte di scura corrente
a lambire l’acqua nera con le loro lingue sottili
a fiore dell’onda, rigurgitando un frotto di sangue;
anche se il ventre è pesante, in loro **l’animo è intrepido**”.

Si tratta della similitudine in cui i Mirmidoni, nel loro raggiungere Achille assetati di guerra, vengono paragonati ad un branco di lupi che, dopo aver sbranato un cervo, si dirigono smaniosi verso un ruscello in cerca di acqua. Il passo destava dubbi fin nell’antichità: gli scolasti⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ V. *Schol.* (A) *Il.* 16, 663a, 4-5 (Erbse): τὸ περιστένεται ἀντὶ τοῦ περιτείνεται διὰ τὸ ἐμπλησθῆναι τοῦ αἵματος; così anche *Schol.* (T) *Il.* 16, 163b (Erbse) e *Schol.* (D) *Il.* 16, 163 (Erbse).

correggevano *περιστένεται* con *περιτένεται*, nel senso di “essere teso dalla pienezza” (gli stomaci dei lupi sono infatti pieni di sangue). In realtà è più probabile scorgervi un significato secondario di *στένω* nel senso di “ruggire” (senso che viene reso dalla metaforica traduzione “l’animo è intrepido”), come una sorta di autoincitamento ed esternazione della loro brutale ferocia (senso che richiama *Il. 20, 169: ἐν δέ τέ οἱ κραδίη στένει ἄλκιμον ἦτορ*)⁷⁰⁶.

Questo verbo composto è poco attestato nel resto della letteratura, ma a differenza di *στένω* dimostra una maggiore propensione ad un uso metaforico piuttosto che esclusivamente quello originario di “gemere”. Lo si incontra, infatti, negli *Inni* con il significato di “gemere” detto dell’eco della voce di Pan e delle ninfe (19, 21: *κορυφήν δὲ περιστένει οὖρεος ἠχώ*), in Oppiano in riferimento al gemere di un’anguilla catturata da un uomo (*Halieutica 4, 458: πνοιῆ δὲ περιστένεται μογέουσα*) e dell’acqua che ruggisce (*Halieutica 5, 209: περιστένεται δὲ οἱ ὕδωρ*) e infine in Quinto Smirneo in riferimento ai gemiti di Anfritrite - il cui epiteto in Omero è *ἀγάστονος*, sui v. *infra* s.v. (8, 63: *ἀμαιμακέτη δὲ περιστένει Ἀμφιτρίτη*).

στενάχω: per quanto riguarda le forme *στενάχω* e *στεναχίζω* (deverbativo da *στενάχω*, v. *infra* s.v.) si tratta di forme estese tramite il suffisso *-αχ-* per ragioni di convenienza metrica e di maggiore espressività a livello semantico⁷⁰⁷. Vi è tuttavia anche l’ipotesi di Risch⁷⁰⁸, che ritiene che la forma estesa *στεναχ-* si sia creata per analogia su *ιάχω*; non è possibile confermare questa posizione, ma resta indiscutibile la maggiore convenienza della base *στεναχ-* rispetto a *στέν-*. Ciò è confermato anche solo dalla predominanza generale delle forme in *στεναχ-* rispetto a quelle in *στέν-*: se si vuole fare un confronto, si può notare che a fronte di un’assenza di participi in *στένοντ-*, vi è una grande abbondanza di participi in *στεναχοντ-*. Ciò dimostra che, a sostanziale parità di significato tra le due forme, quella estesa era effettivamente più comoda metricamente⁷⁰⁹.

Mentre il verbo è generalmente impiegato per indicare urla e gemiti di dolore o disperazione di uomini, vi sono alcune attestazioni che spiccano per la loro particolarità.

⁷⁰⁶ V. *IlCom.* IV pp. 338-339 nota ai vv. 156-163 e *BK IX* p. 82 nota ai vv. 162-163.

⁷⁰⁷ V. *GG I* pp. 105, 702 e 736; *GH I* pp. 112 e 330. In particolare Chantraine (*GH I* p. 330) individua dietro a *-αχ-* un suffisso indoeuropeo **gʰō-*.

⁷⁰⁸ V. Risch 1974, p. 279.

⁷⁰⁹ V. Tichy 1984, p. 194: “Daß für epische Dichter die Basis *στεναχ-/στοναχ-* gegenüber der bloßen Wurzel *στέν-/στον-* expressive oder auch onomatopoetische Vorzüge besaß”.

πολλὰς δὲ κλιτῦς τότ' ἀποτμήγουσι χαράδραι,
ἔς δ' ἄλα πορφυρέην **μεγάλα στενάχουσι** ῥέουσαι
ἔξ ὀρέων ἐπικάρ, μινύθει δέ τε ἔργ' ἀνθρώπων·
ὥς ἵπποι Τρωαὶ **μεγάλα στενάχοντο** θέουσαι.
(*Il.* 16, 390-393)

“I **torrenti** erodono allora molti declivi
e **con grande fragore** si riversano nel mare spumeggiante
a precipizio dai monti, devastando i coltivati:
con altrettanto fragore correvano i **cavalli** troiani”.

In questa similitudine l'intenso fragore scatenato dalla corsa dei cavalli viene paragonato a quello scatenato da torrenti che, scorrendo verso il mare, inondano pianure e distruggono tutto ciò che trovano. A differenza di altre attestazioni dove i derivati di *στένω* sono impiegati per rendere il fragore di elementi della natura più intimamente connesso con l'idea del gemito (terreno e mare; v. *infra* s.v. *στεναχίζω* e *στοναχέω*), qui invece *στενάχω* esprime la violenza del fragore dei suoni cui si fa riferimento. Ciò è confermato dal fatto che i torrenti in questione hanno un'azione distruttiva e non subiscono una condizione per cui debbano gemere⁷¹⁰, ma anzi distruggono e travolgono tutto ciò che trovano; diversa è, invece, la condizione dei cavalli. Benché venga usata un'espressione pressoché identica (v. 391: *μεγάλα στενάχουσι ῥέουσαι* cfr. v. 393: *μεγάλα στενάχοντο θέουσαι*) in realtà la situazione emotiva e psicologica dei cavalli non è paragonabile a quella dei torrenti: i cavalli gemono per davvero, e questo verso rende il grande sforzo e fatica fisici cui sono sottoposti⁷¹¹. Il verbo *στενάχω* riesce dunque a rendere lo stesso suono (suono sordo/basso di gemiti e di impetuoso fragore) di una medesima situazione, sia dal punto di vista di chi scatena il rumore “in attacco” (i fiumi) sia da quello di chi geme per lo sforzo subito (i cavalli)⁷¹².

La prossima attestazione è inserita ancora una volta ima una similitudine:

⁷¹⁰ V. Kaimio 1977, p. 89: “The water represents the destroying element, not one under pressure”; cfr. anche Krapp 1964, p. 255: “Stellt es im Gleichnis das laute Rauschen und dump Brazen der Wassermassen dar, ist also Zeichen wuchtiger Macht und naturhafter Größe”.

⁷¹¹ V. *BK IX* p. 178 nota al v. 393. V. anche Krapp 1964, p. 145: “*στενάχεσθαι* bringt hier wohl die übermäßige Belastung der Pferde zum Ausdruck, die schon ins physisch Schmerzhaftes reicht”; cfr. p. 255: “Das angestrengte, hastige, stöhnende Keuchen zum Ausdruck, entspringend äußerster Eile und Angst”.

⁷¹² V. Krapp 1964, p. 255: “Die Geräusche, die durch das gleiche Wort charakterisiert werden, sind in umgekehrte Situationen gebettet [...] Zeichen aber für die beiden Seiten einer gleichen Situation ist das doppeldeutige *στενάχειν*”.

ἤύτε **ταῦρον** ἔπεφνε λέων ἀγέληφι μετελθὼν
αἰθωνα μεγάθυμον ἐν εἰλιπόδεσσι βόεσσι,
ὄλετό τε **στενάχων** ὑπὸ γαμφηλῆσι λέοντος
(*Il.* 16, 487-489)

“Come leone in mezzo a una mandria scanna il **toro**
fulvo, pugnace, tra lo scalpaccio dei buoi,
e quello muore **muggiando** sotto le mascelle della belva”.

Si tratta della similitudine in cui Sarpedone, ferito mortalmente da Patroclo, viene paragonato ad un toro che muore azzannato da un leone. Solitamente il verso del toro viene espresso da verbi come βραχεῖν, ἐρεύγομαι e μυκάομαι (su cui v. *supra* s.v.); στενάχω, per quanto si trovi impiegato anche per indicare il gemito stanco dei cavalli, sembra piuttosto insolito se usato per esprimere il rantolio di un toro morente. L'intenzione di questo uso è quella di evocare una scena particolare in cui le sfere umana ed animale si compenetrano e si influenzano a vicenda. Immediatamente prima della similitudine, infatti, il rantolo del morente Sarpedone viene espresso con il participio βεβρυχώς (v. 486) che, come si è già visto (v. *supra* s.v. βρυχάομαι), viene impiegato per indicare il rantolo di guerrieri morenti ma anche il ruggito di tori e leoni. Sembra che Sarpedone e il toro, accomunati dal medesimo destino di morte, esprimano il loro ultimo gemito attraverso termini che linguisticamente non sarebbero appropriati, con βεβρυχώς che connota più specificatamente il verso degli animali e στενάχων che rende solitamente il gemito e le urla umane. Dietro a questo scambio di termini si può leggere una sorta di compenetrazione tra uomo e animale, come se Sarpedone, rantolando come un toro, esprimesse in questa situazione il suo lato più ferino ed incontrollabile, ed il toro, gemendo come un uomo, venisse innalzato alla condizione di eroe morente⁷¹³.

Anche l'ultima attestazione si trova all'interno di una similitudine:

πυκνὰ μάλα **στενάχων** ὥς τε λῖς ἠϋγένειος,
ᾧ ρά θ' ὑπὸ σκύμνους ἐλαφηβόλος ἀρπάσῃ ἀνήρ
ὔλης ἐκ πυκινῆς· ὁ δέ τ' ἄχνυται ὕστερος ἐλθῶν,
πολλὰ δέ τ' ἄγκε' ἐπῆλθε μετ' ἀνέρος ἴχνι' ἐρευνῶν
εἶ ποθεν ἐξεύροι· μάλα γὰρ δριμύς χόλος αἰρεῖ·
ὥς ὁ βαρὺ **στενάχων** μετεφώνεε Μυρμιδόνεσσιν·
(*Il.* 18, 318-323)

⁷¹³ V. *BK IX* p. 220 nota al v. 486; cfr. *ICom.* IV p. 380, nota ai vv. 487-489; Lonsdale 1990, p. 3.

“**Gemendo** senza posa, come leone villosa,
cui nella densa foresta abbia rapito i cuccioli
un cacciatore di cervi; arriva tardi, e si dispera,
molte valli attraversa cercando le orme dell’uomo,
se mai lo trovasse; lo invade un rancore pungente:
così, **gemendo** accorato, si rivolgeva ai Mirmidoni”.

Si tratta della similitudine in cui Achille, distrutto per la morte di Paride, comincia a lamentarsi gemendo come un leone cui siano stati rapiti i cuccioli. Lo speciale rapporto che intercorre tra i due è paragonabile a quello di padre-figlio: questo è deducibile non solo da questa similitudine in cui la coppia Achille-Patroclo è idealmente paragonata a quella formata dal leone e i suoi cuccioli, ma anche da un’altra molto più esplicita in cui il pianto di Achille sulla pira di Patroclo è espressamente paragonato a quello di un padre per il figlio morto⁷¹⁴. Nel caso specifico Achille, l’eroe più forte e più temuto, è naturalmente paragonato al leone, il più grande predatore del mondo animale; e se si tratta di un contesto di sofferenza e dolore, il leone non può che soffrire per i suoi cuccioli, proprio come Achille soffre per il suo Patroclo⁷¹⁵.

Come *στένω*, anche *στενάχω* è molto attestato al di fuori di Omero e conserva il significato prevalente di “gemere/lamentarsi” di uomini; nell’epica tarda tuttavia, il verbo dimostra una certa propensione ad essere usato anche in senso metaforico per indicare il “gemere/risuonare” anche di elementi della natura. A tal proposito *στενάχω* è usato per indicare anche il gemito dei tronchi di legno schiacciati (Apollonio Rodio 1, 388: αἱ δ’ ἄρ’ ὑπὸ τρόπιδι στιβαραὶ στενάχοντο φάλαγγες), di una bestia che urla dalla fame e dalla stanchezza (Apollonio Rodio 1, 1247: ὁ δὲ στενάχων βρέμει ἄσπετον), di fiumi che gemono scorrendo (Quinto Smirneo 2, 221: Ὡς δ’ ὅτ’ ἐρίγδουποι ποταμοὶ μεγάλα στενάχουσιν) e di valli che echeggiano di pianto (Nonno di Panopoli, *D.* 36, 72: ἔμφορα μάρτυρον ἄρκτον ἔτι στενάχουσι κολῶναι).

στεναχίζω: deverbativo da *στενάχω*⁷¹⁶, *στεναχίζω* è molto attestato in Omero generalmente con il significato di “gemere/lamentarsi”. Alcune attestazioni si distinguono tuttavia dalle altre. La prima è:

⁷¹⁴ V. *Il.* 23, 223-225: ὡς δὲ πατὴρ οὗ παιδὸς ὀδύρεται ὅστέα καίων / νυμφίου, ὃς τε θανὼν δειλοὺς ἀκάχησε τοκῆας, / ὡς Ἀχιλεὺς ἐτάριοιο ὀδύρετο ὅστέα καίων, / ἐρπύζων παρὰ πυρκαϊὴν ἀδινὰ στεναχίζων.

⁷¹⁵ V. *IlCom.* V p. 184, nota ai vv. 318-322.

⁷¹⁶ V. *DELG*, *EDG*, *GEW* e *LfgE* s.v. e *GG I* p. 702.

οἱ δ' ἀγέροντο.
τετρήχει δ' ἀγορή, ὑπὸ δὲ **στεναχίζετο γαῖα**
λαῶν ἰζόντων, ὄμαδος δ' ἦν.
(*Il.* 2, 94-96)

“Così si riunirono.
L'assemblea era agitata, **rimbombava il terreno**
mentre le schiere prendevano posto, era un frastuono”.

In questo primo passo la terra “risuona” del trambusto provocato dalla folla degli Achei che si siedono in assemblea, ma presumibilmente anche per il loro stesso peso poiché nel radunarsi si siedono a terra⁷¹⁷. Come evidenziato anche da Kaimio⁷¹⁸, la parte immediatamente successiva è ricchissima di dettagli acustici (le grida degli araldi e il chiasso dei soldati): questa insistenza sull'elemento acustico è indice del fatto che il poeta intendesse dare alla scena in questione una particolare forza espressiva ed iconicità narrativa. Questo senso di “risuonare” del terreno perché calpestato o sotto il peso di qualcosa si ritrova anche nella seconda attestazione:

οἱ δ' ἄρ' ἴσαν ὡς εἴ τε πυρὶ χθὼν πᾶσα νέμοιτο·
γαῖα δ' ὑπεστενάχιζε Διὶ ὡς τερπικεραύνῳ
χωομένῳ ὅτε τ' ἀμφὶ Τυφωεῖ γαῖαν ἰμάσση
εἰν Ἀρίμοις, ὅθι φασὶ Τυφωέος ἔμμεναι εὐνάς·
ὡς ἄρα τῶν ὑπὸ ποσσὶ μέγα **στεναχίζετο γαῖα**
ἐρχομένων· μάλα δ' ὄκα διέπρησσον πεδίοιο.
(*Il.* 2, 780-785)

“Gli altri marciavano invece, come se a fuoco andasse tutta la terra;
e il suolo mandava un cupo rimbombo, come per l'ira di Zeus
fulminatore, quando sferza la terra intorno a Tifeo
nel paese degli Aromi, dove dicono che di Tifeo si trovi il giaciglio;
sotto i loro piedi, in tal modo, **la terra mandava un vasto rimbombo**,
mentre marciavano; assai celermente divoravano il piano”.

In questo caso la terra “geme”, ovvero risuona perché calpestata dalle migliaia di Achei che avanzano sulla pianura di Troia nello stesso modo in cui geme (ὑπεστενάχιζε; v. *infra* s.v.) quando colpita dalla folgore di Zeus. Il suono che viene qui evocato è quello di un rimbombo del terreno

⁷¹⁷ V. *IlCom.* I p. 126, nota ai vv. 95-96: “The earth groaned as they sat down, presumably at their weight and haste rather than at the din”.

⁷¹⁸ V. Kaimio 1977, p. 103: “Most often the acoustic details representing different methods of expression in combination tend to accumulate in such scenes which the poet describes with particular force”; cfr. anche Krapp che fa leva soprattutto sulla componente del disordine (v. Krapp 1964, p. 62).

sotto il peso di grandi masse di uomini che lo calpestando; esistono, tuttavia, altre espressioni che indicano il generico risuonare/rimbombare del terreno, come χθών / σμερδαλέον κονάβιζε (Il. 2, 465-466), σμαραγεῖ δέ τε λειμών (Il. 2, 463), βράχε δ' εὐρεῖα χθών (Il. 21, 387), δάπεδον δ' ἅπαν ἀμφιμέμυκεν (Od. 10, 226-228) - v. *supra* s.v. βραχεῖν, κοναβίζω, ἀμφιμυκάομαι, σμαραγέω. In realtà, le uniche altre attestazioni in cui si fa menzione della terra che risuona poiché *calpestando* sono αὐτὰρ ὑπὸ χθών / σμερδαλέον κονάβιζε ποδῶν αὐτῶν τε καὶ ἵππων (Il. 2, 465-466) e κάρκαιρε δὲ γαῖα πόδεσσιν / ὀρνυμένων ἄμυδις (Il. 20, 157-158). Visto che il significato generico nonché più attestato di στεναχίζω è quello di “gemere”, ci si può chiedere quale senso abbia usare il medesimo verbo per indicare il rimbombo del terreno; a differenza dei passi sopra citati in cui viene descritta la stessa scena, in questo in particolare Fränkel⁷¹⁹ legge in στεναχίζω un vero e proprio “gemito doloroso” della terra, come se fosse personificata. Egli ne trova conferma proprio nel paragone precedente, in cui questo risuonare della terra è lo stesso di quando Zeus si accanisce contro di essa con fulmini e tempesta; in quest’ottica l’esercito che la calpesta sembra quasi uno spietato “aguzzino”⁷²⁰.

In realtà questa posizione sembra vacillare non appena consideriamo la seconda attestazione interessante ai fini della nostra analisi:

οἱ δ' ἐπεὶ ἀλλήλους εἶδον φράσσαντό τ' ἐσάντα,
 κλαῖον ὀδυρόμενοι, περὶ δὲ στεναχίζετο δῶμα.
 (Od. 10, 453-454)

“Quando gli uni a fronte degli altri si videro e si riconobbero
 dolorosamente piangevamo, e intorno **ne echeggiava la casa**”.

In questo caso sarebbe piuttosto azzardato sostenere che, nel risuonare della casa i pianti commossi dei compagni di Odisseo, vi sia una sorta di personificazione empatica della casa stessa; essa semplicemente risuona, riecheggia dei pianti. Per concludere, quindi, è più ragionevole pensare che le espressioni in cui στεναχίζω (e i suoi composti) descrive la scena del risuonare della terra/di un ambiente domestico riproducano semplicemente l’effetto di eco prodotto dalla terra sotto il peso dei passi dei guerrieri che la calpestando, o della casa che risuona di pianti/voci, senza alcuna

⁷¹⁹ V. Fränkel 1921, p. 28.

⁷²⁰ V. Fränkel 1921, p. 28: “So saßt auch dieses das Kriegsheer als einen Schlimmen Quäler der Mutter Erde”.

connotazione di sofferenza empatica da parte del terreno⁷²¹. Non è un caso, infine, che anche quest'ultimo passo (*Od.* 10, 453-455) rimandi ad un passo poco precedente in cui viene usato il verbo *κοναβίζω* per indicare l'echeggiare della casa (*Od.* 10, 398-399: *πᾶσιν δ' ἰμερόεις ὑπέδου γόος, ἀμφὶ δὲ δῶμα / σμερδαλέον κονάβιζε· θεὰ δ' ἔλεαιρε καὶ αὐτή*). Anche in questo caso si fa riferimento ad una situazione molto simile, ovvero la casa che riecheggia del pianto dei compagni di Odisseo. Proprio come *τῶν ὑπὸ ποσσὶ μέγα στεναχίζετο γαῖα / ἐρχομένων* (*Il.* 2, 784-785) richiama precisamente *αὐτὰρ ὑπὸ χθῶν / σμερδαλέον κονάβιζε ποδῶν αὐτῶν τε καὶ ἵππων* (*Il.* 2, 465-466), allo stesso modo *περὶ δὲ στεναχίζετο δῶμα* (*Od.* 10, 454) richiama *ἀμφὶ δὲ δῶμα / σμερδαλέον κονάβιζε* (*Od.* 10, 398-399). Questi confronti danno ulteriore conferma del fatto che *στεναχίζω* si pone come possibile alternativa a *κοναβίζω* in espressioni in cui si indica il risuonare della terra o di una dimora; è possibile, infine che, proprio in questo allineamento semantico con *κοναβίζω*, si trovi anche un condizionamento morfologico che potrebbe dare ragione della forma in *-ίζω* di *στεναχίζω*.

Il verbo non è molto attestato nel resto della letteratura: viene spesso impiegato solamente dagli autori epici post-omerici ma con il significato principale di “gemere/lamentarsi” di uomini (v ad esempio Quinto Smirneo 7, 393: *ἀλλ' ἦ μὲν στενάχιζε πανημερὶ γοῶσα* etc; cfr. Nonno di Panopoli, *D.* 5, 428: *υἷα, πάτερ, στενάχιζε, τὸν οὐκ ἐφύλαξε Κιθαιρῶν*; etc).

περιστεναχίζομαι: vi sono solo due attestazioni di questo composto, ed entrambe si trovano nell'*Odissea*:

οἱ δ' αἰεὶ παρὰ πατρὶ φίλω καὶ μητέρι κεδνῇ
 δαίνονται· παρὰ δέ σφιν ὄνειάτα μυρία κεῖται,
 κνισθῆεν δέ τε δῶμα περιστεναχίζεται αὐλῆ,
 ἦματα
 (*Od.* 10, 8-11)

“Essi in casa del caro padre e della madre sovrana sempre consumano lautissimi pasti, davanti hanno infinite vivande. Nella casa fumante di grasso, **rimbomba di voci il cortile**, di giorno”.

⁷²¹ V. Kaimio 1977, p. 87: “The expressions are quite of the same type as the expressions for real echo, which may well use the same verbs of groaning, and yet [...] any notion of the sympathetic behaviour of the personified house is impossible”.

τοῖσιν δὲ μέγα δῶμα περιστεναχίζετο ποσσὶν
ἀνδρῶν παιζόντων καλλιζώνων τε γυναικῶν.
(*Od.* 23, 146-147)

“**La grande casa ampliava il rimbombo** dei loro piedi,
di uomini che danzavano e di donne dalla bella cintura”.

Mentre nel primo caso si tratta del frastuono prodotto durante il banchetto dei Proci che riecheggia in tutta la casa⁷²², la seconda attestazione sembra ricalcare più fedelmente i passi prima menzionati in cui la terra risuona sotto i piedi dei guerrieri. Il passo pare modellato sulla base di αὐτὰρ ὑπὸ χθῶν / σμερδαλέον κονάβιζε ποδῶν αὐτῶν τε καὶ ἵππων (*Il.* 2, 465-466) e τῶν ὑπὸ ποσσὶ μέγα στεναχίζετο γαῖα / ἐρχομένων (*Il.* 2, 784-785) ed indica semplicemente il riecheggiare del pavimento sotto i passi di danza dei danzatori.

Questo verbo composto compare successivamente solo in Quinto Smirneo in riferimento al gemere della terra sotto i passi dei guerrieri (9, 74: μέγα δ' αἶα περιστεναχίζετ' ἰόντων; cfr. 11, 121) e del popolo dei Troiani (12, 415: Περιστενάχιζε δὲ λαός).

ὑποστεναχίζω: l'unica attestazione del verbo si trova all'interno della similitudine prima citata in merito alla discussione delle attestazioni di στεναχίζω:

οἱ δ' ἄρ' ἴσαν ὡς εἶ τε πυρὶ χθῶν πᾶσα νέμοιτο·
γαῖα δ' ὑπεστενάχιζε Διὶ ὡς τερπικεράνῳ
χωομένῳ ὅτε τ' ἀμφὶ Τυφωεῖ γαῖαν ἰμάσση
εἶν Ἀρίμοις, ὅθι φασὶ Τυφωέος ἔμμεναι εὐνάς·
(*Il.* 2, 780-783)

“Gli altri marciavano invece, come se a fuoco andasse tutta la terra;
e **il suolo mandava un cupo rimbombo**, come per l'ira di Zeus
fulminatore, quando sferza la terra intorno a Tifeo
nel paese degli Aromi, dove dicono che di Tifeo si trovi il giaciglio”.

Per spiegare l'effetto di eco del terreno prodotta dal tumulto degli Achei che corrono calpestando la piana di Troia (su cui v. *supra* s.v. στεναχίζω), essa viene paragonata al fragore che si alza dal terreno quando Zeus scatena un terremoto. Questa similitudine, oltre a sembrare una sorta di espansione del riferimento al fragore della terra sotto il peso degli Achei che si radunano in

⁷²² V. anche *Schol. Od.* 10, 10, 3 (Dindorf): περιστεναχίζεται] περιηχεῖται ἐκ τοῦ λαοῦ.

assemblea⁷²³ (*Il.* 2, 94-96), è molto complessa ed altrettanto significativa. Si può notare innanzitutto che non a caso viene scelta una scena bellica, ovvero l'immagine di Zeus contro Tifone (secondo il mito quest'ultimo viene sconfitto dal re degli dei): ciò serve a preparare l'uditorio all'arrivo di un imminente scontro, e in questo senso il boato della terra serve anche a rendere il senso di pericolo che incombe. A questo elemento acustico si intreccia quello visivo del fuoco che invade la pianura: questo doppio livello acustico-visivo serve proprio a rafforzare il *pathos* dell'attesa dell'inizio dello scontro⁷²⁴.

Il verbo non è attestato altrove se non in commentari e scoli ad Omero e opere tarde.

ἐπιστοναχέω: denominativo da *στοναχή*⁷²⁵, *ἐπιστοναχέω* compare una sola volta in Omero (proprio come la forma base *στοναχέω*, che si riferisce a lamenti umani)⁷²⁶:

ὥς ἔφατ', ὄρτο δὲ Ἴρις ἀελλόπος ἀγγελέουσα,
 μεσσηγὺς δὲ Σάμου τε καὶ Ἴμβρου παιπαλοέσσης
 ἔνθορε μείλανι πόντῳ· **ἐπεστονάχησε δὲ λίμνη.**
 (*Il.* 24, 77-79)

“Così disse; rapida come tempesta, Iris partì a dare l'annuncio,
 e a mezza strada fra Simo ed Imbro scosciosa
 si tuffò in alto mare: **ribolli lo specchio dell'acqua**”.

Si tratta del fragore prodotto dal tuffarsi di Iris nell'acqua; si è già incontrato un altro passo in cui un termine derivante dalla radice *στεν-/στον-* si riferisce al fragore prodotto dall'acqua o un corso d'acqua, ovvero *Il.* 16, 390-391 (*πολλὰς δὲ κλιτῦς τότ' ἀποτμήγουσι χαράδραι, / ἐς δ' ἄλα πορφυρέην μεγάλην στενάχουσι ῥέουσαι*). Mentre in quel passo l'effetto acustico inteso da *στενάχουσι* intendeva sottolineare la violenza fragorosa con cui i fiumi scorrono, qui sembra più probabile che si voglia evidenziare l'effetto di eco⁷²⁷ e il suono basso e sordo⁷²⁸ prodotti dal cadere in acqua di Iris (movimento che è idealmente interpretabile come il suono prodotto un peso che si poggia su una superficie, proprio come quello prodotto dai passi degli Achei che calpestanto la terra e questa “riecheggia”, v. *supra* s.v. *στεναχίζω*).

⁷²³ Così anche *IlCom.* I pp. 243-244 nota ai vv. 781-784.

⁷²⁴ V. Krapp 1964, pp. 253, 290-291.

⁷²⁵ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.

⁷²⁶ V. *Il.* 18, 124: δάκρυ' ὁμορζαμένην ἀδινὸν στοναχῆσαι ἐφείην.

⁷²⁷ V. Kaimio 1977, pp. 87, 127.

⁷²⁸ V. *Schol.* (T) *Il.* 24, 79b, 1 (Erbse): ἐπεστενάχησεν: ἀεὶ βαρυτόνως φησὶ „στενάχων”.

Mentre il composto ἐπιστοναχέω non è usato altrove nel resto della letteratura eccetto scoli e commentari ad Omero, il verbo base στοναχέω è invece maggiormente impiegato, soprattutto negli autori di epica post-omerica dove assume i significati di “gemere” di uomini (Quinto Smirneo 1, 573: ἦ δὲ μέγα στονάχησεν ἐτώσια δοῦρα βαλοῦσα; cfr. Nonno di Panopoli, *D.* 5, 498: μή σε καὶ ὑπνώοντα πάλιν στοναχῆσι πελάσσω) e di “risuonare” delle terra (Quinto Smirneo 5, 486: ἀμφὶ δὲ γαῖα μέλαινα μέγα στονάχησε πεσόντος).

Aggettivi

ἀγάστονος: si tratta di un aggettivo denominativo da στόνος⁷²⁹. Per quanto riguarda il prefisso ἄγα-, esso è generalmente considerato una sorta di variante di μέγα (< **ḡga*)⁷³⁰; l’epiteto ha una sola attestazione in Omero e si riferisce ad Anfitrite:

αὐτοῦ δ’ ἰχθυάα, σκόπελον περιμαιμώωσα,
 δελφῖνάς τε κύνας τε καὶ εἴ ποθι μεῖζον ἔλησι
 κῆτος, ἃ μυρία βόσκει **ἀγάστονος Ἀμφιτρίτη**.
 (*Od.* 12, 95-97)

“Qui pesca, frugando lo scoglio all’intorno,
 delfini, pescicani e mostri più grandi, se capita,
 afferra, quanti innumerevoli nutre **la mugghiante Anfitrite**”.

Circe sta illustrando a Odisseo i pericoli che dovrà affrontare nel suo viaggio di ritorno; tra questi vi è anche la terribile Scilla, di cui sottolinea, oltre alla sua apparenza mostruosa, anche la fame vorace di bestie marine. Proprio in relazione agli animali del mare viene menzionata Anfitrite, ninfa del mare, cui viene associato l’epiteto ἀγάστονος, “molto risonante”. Sebbene lo scolio provi a darne un’interpretazione contestuale, spiegando la scelta dell’aggettivo come “risonante dei gemiti dei naviganti che lì persero la vita”⁷³¹, in realtà, come si può evincere dal contesto, sembra più ragionevole ritenere che la scelta di questo epiteto non abbia motivazione situazionale. La menzione di Anfitrite si trova all’interno della descrizione di Scilla e non vi è alcun motivo necessario al contesto della narrazione per cui la ninfa del mare debba essere definita “molto risonante”. Si tratta,

⁷²⁹ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. στένω.

⁷³⁰ V. *DELG*, *GEW* e *LfgE* s.v. ἀγακλής.

⁷³¹ V. *Schol. Od.* 12, 97, 2 (Dindorf): ἀγάστονος] μεγάλους ψόφους ἀποτελοῦσα· ἢ μεγάλους στεναγμοὺς ἐπιφέρουσα διὰ τοὺς ἐν τοῖς ναυαγίοις ἀπολλυμένους.

dunque, di un epiteto acustico “permanente”, che qualifica il mare nel suo generico e sempre valido carattere di risuonare, ma senza alcuna reale aderenza al contesto⁷³².

L’aggettivo è rarissimo al di fuori dell’epica omerica. Oltre a commentari e scoli ad Omero, lo si ritrova infatti negli *Inni* sempre in associazione con Anftrite (3, 94: ἀγάστονος Ἀμφιτρίτη) e poi in Eschilo riferito agli uomini “che gemono fortemente” (*Sept.* 98-99: τί μέλ- / λομεν ἀγάστονοι;).

στονόεις: denominativo da στόνος⁷³³, nell’*Iliade* l’epiteto compare tre volte su quattro in una formula fissa in riferimento ai dardi, ἡχῆ θεσπεσίη βέλεα στονόεντα χέοντο (*Il.* 8, 159 = *Il.* 15, 590: “dardi sibilanti/gementi”) e in un passo che si discosta di poco, ἀλλήλων ἀλεείνοντες βέλεα στονόεντα (*Il.* 17, 374). In tutti i casi l’epiteto ha il significato acustico di “che causano molti gemiti”, come se la conseguenza del lancio del dardo, ovvero i gemiti emessi da chi ne è colpito, si trasferisse sul dardo stesso qualificandolo come “gemente”⁷³⁴. Solo in un luogo nell’*Iliade* στονόεις qualifica come “gemente” il sostantivo cui si riferisce:

οἱ δ’ ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δώματα, τὸν μὲν ἔπειτα
τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ’ εἴσαν ἀοιδοῦς
θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε **στονόεσσαν ἀοιδὴν**
οἱ μὲν ἄρ’ ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
(*Il.* 24. 719-722)

“Portato che l’ebbero nella reggia splendida, l’adagiarono poi
sul letto traforato, e fecero entrare gli aedi,
Iniziatori del canto funebre, che intonarono allora
la **nenia lamentosa**, e le donne in risposta gemevano”.

Si tratta delle lamentazioni funebri per il funerale di Ettore; in questo caso l’aggettivo στονόεις è senza dubbio interpretabile come “canto di lutto”, come confermato dal contesto generale della folla che si accalca attorno al corpo di Ettore e che lo piange, e ai rimandi specifici al lessico del lutto (vv. 720-721: εἴσαν ἀοιδοῦς / θρήνων ἐξάρχους; v. 722: οἱ μὲν ἄρ’ ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες).

⁷³² V. Kaimio 1977, p. 78: “Most probably it denotes the loudness of the sound. The sea is here mentioned as producing all kinds of fish, so that the mention of the sound of the sound of the sea is merely ornamental”.

⁷³³ V. DELG, EDG e GEW s.v. στένω.

⁷³⁴ V. Hsch. σ 1923 (L-H): στονόεντα· στεναγμὸν ποιοῦντα, στενάζοντα; cfr. anche *Schol.* (D) *Il.* 8, 159, 1 (Erbse): στονόεντα. πολλῶν στεναγμῶν αἴτια.

Nell'*Odissea* l'epiteto tende a mantenere il significato transitivo di "che causa gemiti"; tranne per *Od.* 11, 383, dove indica il grido luttuoso dei Troiani (οἱ Τρώων μὲν ὑπεξέφυγον στονόεσσαν αὐτήν), esso viene impiegato per qualificare in tal modo le sventure di Odisseo (*Od.* 9, 12-13: σοὶ δ' ἐμὰ κήδεα θυμὸς ἐπετράπετο στονόεντα / εἴρεσθ', ὄφρ' ἔτι μᾶλλον ὀδυρόμενος στεναχίζω). Due volte Penelope definisce στονόεις il suo letto nuziale che definisce "costruito per piangere":

λέξομαι εἰς εὐνήν, ἥ μοι στονόεσσα τέτυκται,
αἰεὶ δάκρυσ' ἐμοῖσι πεφυρμένη
(*Od.* 17, 102-103 = *Od.* 19, 595-596)

"Mi stenderò sul **letto**, che per me è **sede di lamenti**
e sempre è bagnato delle mie lacrime".

Nel primo passo (*Od.* 17, 102-103) Penelope annuncia al figlio che sta per ritirarsi nella sua stanza; la scelta di qualificare il suo letto come "causa di lamenti" e "intriso delle sue lacrime" dà l'idea della situazione di grande tensione che intercorre tra madre e figlio, poiché Penelope gli aveva già chiesto notizie di Odisseo ma Telemaco non aveva voluto risponderle (v. *Od.* 17, 44 ss.). Ora, invece di chiederglielo una seconda volta, lo fa indirettamente accentuando il suo drammatico stato psicologico, deducibile anche solo dal qualificare il letto nuziale come "fatto per piangere". Nel secondo passo in cui l'espressione compare (*Od.* 19, 595-596), invece, Penelope descrive così il suo letto nuziale parlando direttamente con il marito che non aveva ancora riconosciuto. Colui che per la donna era ancora lo "straniero" le aveva appena suggerito di non rimandare più la gara tra i Proci e l'aveva rassicurata sul ritorno del marito; ma la donna preferisce coricarsi, e il definire davanti al marito il suo letto nuziale στονόεις ha la funzione di qualificare Penelope una moglie devota agli occhi dell'uditorio e di Odisseo stesso.

Le ultime tre attestazioni nell'*Odissea* si avvicinano all'espressione iliadica βέλεα στονόεντα:

ἔνθα δὲ τόξον κεῖτο παλίντονον ἠδὲ φαρέτρην
ιοδόκος, πολλοὶ δ' ἔνεσαν στονόεντες οἴστοι,
(*Od.* 21, 11-12)

"Lì stava l'arco ricurvo, e la faretra, che dà ai dardi ricetto,
e molte erano dentro **le frecce che portano gemiti**".

τόξον ἔχουσ' ἐν χειρὶ παλίντονον ἠδὲ φαρέτρην
ιοδόκον· πολλοὶ δ' ἔνεσαν **στονόεντες οἴστοί.**
(*Od.* 21, 59-60)

“Nella mano l’arco ricurvo tenendo, e la faretra, che dà ai dardi ricetto,
e molte erano dentro **le frecce che portano gemiti**”.

In entrambi i casi le frecce vengono definite “che causano gemiti” quasi a predire la sorte che sarebbe spettata ai pretendenti: in entrambi i casi si tratta di frecce che vengono maneggiate da Penelope. La donna, infatti, sta per bandire la gara con l’arco tra i pretendenti, che alla fine si rivelerà l’occasione per Odisseo di far strage dei Proci; il definire le frecce in questo modo rappresenta una sorta di indizio per l’uditorio su ciò che sarebbe accaduto a breve, ovvero che quelle stesse frecce sarebbero risultate letali per i pretendenti. Una conferma di ciò proviene proprio dall’ultima attestazione in cui i dardi sono nuovamente definiti “luttuosi” (*Od.* 24, 180: αὐτὰρ ἔπειτ’ ἄλλοισ’ ἐφίει στονόεντα βέλεμνα): questa volta però le frecce sono scagliate finalmente da Odisseo contro i Proci. L’anticipazione offerta dalla formula στονόεντες οἴστοί trova il suo reale compimento e conferma nella strage dei pretendenti, portata a termine grazie agli stessi στονόεντα βέλεμνα.

Nel resto della letteratura l’aggettivo è di uso molto comune e compare molto spesso in riferimento agli stessi soggetti che compaiono nelle attestazioni omeriche. Lo si trova impiegato in riferimento ai dardi negli *Inni* (5, 152: βέλεα στονόεντα; cfr. 27, 6), in Esiodo (*Th.* 684: ὡς ἄρ’ ἐπ’ ἀλλήλοις ἴεσαν βέλεα στονόεντα) e in Quinto Smirneo (1, 615: ἢ ὡς τις στονόεντα βαλὼν ἐν ὄρεσσιν ἄκοντα; v. 6, 530: οἱ μὲν γὰρ στονόεντα βέλη χέον; etc.). L’associazione con le preoccupazioni “che causano gemiti” (*Od.* 9, 12-13: σοὶ δ’ ἐμὰ κήδεα θυμὸς ἐπετράπετο στονόεντα / εἴρεσθ’, ὄφρ’ ἔτι μᾶλλον ὀδυρόμενος στεναχίζω) si ritrova anche in Archiloco (fr. 13, 1 West I: κήδεα μὲν στονόεντα Περικλῆες οὔτε τις ἀστῶν). Per il resto, l’aggettivo tende ad essere impiegato in associazione con concetti ben precisi, per lo più armi, sventure/preoccupazioni, la morte ed alcuni fenomeni della natura. Per quanto riguarda le armi, oltre ai già citati dardi/frecce si possono menzionare anche il bronzo generico (Pindaro, *I.* 8, 25a: χάλκεον στονόεντ’ ἀμφέπειν ὄμαδον; cfr. Quinto Smirneo 13, 131: ὅς κεν ἄνευθε φόνιοιο φέρε στονόεντα σίδηρον), la spada (Quinto Smirneo 5, 357: Ἀργείους, ἧ μούνον ὑπὸ ξίφει στονόεντι), la lancia (Quinto Smirneo 6, 393: δουρὶ δέ μιν στονόεντι) e l’asta (Quinto Smirneo

11, 32: ἐγγεῖη στονόεσσα ποτὶ χθονὸς οὐ̄δας ἔρεισε). In riferimento a sventure/avventure si trovano espressioni come “penose fatiche” (Esiodo, *Th.* 951: ἴς Ἡρακλῆος, τελέσας στονόεντας ἀέθλους; cfr. Apollonio Rodio 3, 989: ὑμείων στονόεντος ὑπέρτερος ἔσσομ’ ἀέθλου), mentre vi sono molti modi per fare riferimento alla “penosa morte”/“tragico destino”, come στονόεσσα θάνατος (Simonide, *Ep.* 7, 514, 2 *PMG*: ἀνάου στονόεντ’ ἤγαγεν εἰς θάνατον; cfr. Quinto Smirneo 1, 478: οὐδέ σφιν θανάτοιο πέλε στονόεντος ἄλυξις), στονόεις οἴτος (Apollonio Rodio 4, 1094: πῆξε θυγατρὸς ἐῆς, στονόεντι δὲ κάρφεται οἴτω), στονόεις φόνος (Quinto Smirneo 1, 208: ποιμνης εἰροπόκοισι φόνον στονόεντα φέρουσι; ect), στονόεις μόγος (Quinto Smirneo 1, 637: τοὶ δὲ μόγῳ στονόεντι τετρυμένοι ἄψα πάντα etc.), στονόεις μόρος (Quinto Smirneo 7, 54: λυγρὰ μόρου στονόεντος) e στονόεις ὄλεθρος (Quinto Smirneo 8, 153: εἰ μὴ οἱ στονόεντα θεῶς ἴησατ’ ὄλεθρον; etc.). Altrettante sono le espressioni per riferirsi alla “penosa/luttuosa guerra”, come στονόεις πόλεμος (Apollonio Rodio 1, 1052: πλῆτο πόλις στονόεντος ὑποτροπὴ πολέμοιο; cfr. Quinto Smirneo 1, 20: ἄμφω καὶ στονόεντος ἐελδομένη πολέμοιο etc.), στονόεσσα δῆρις (Quinto Smirneo 1, 408: δῆριν ἐπὶ στονόεσσαν ἔγειρε δὲ οἱ θράσος ἀλκὴν etc.), στονόεις μόθος (Quinto Smirneo 2, 517: Φαίης κε στονόεντα κατὰ μόθον ἤματι κείνῳ; etc.), στονόεις κάματος (Quinto Smirneo 7, 463: ἐλπόμενοι στονόεντος ἀναπνεύσειν καμάτοιο). Per finire con i fenomeni naturali, στονόεις è impiegato in riferimento alla tempesta (Quinto Smirneo 1, 488: ὡς δ’ ὄτ’ ἐπιβρίσσα μέγα στονόεσσα θύελλα), al mare (Oppiano, *Halieutica* 3, 436: εὗτ’ ἄν τιν’ ἔλη στονόεσσα θάλασσα) e al fulmine e tuono di Zeus (Quinto Smirneo 1, 714: κεῖσθαι ὁμῶς Τιτῆσι δαμεῖς στονόεντι κεραυνῷ; etc; cfr. 14, 450: καὶ βροντὴν στονόεσσαν ἀταρβέος ἀγχόθι κούρης).

σφαραγ-

Etimologia

È difficile fornire una ricostruzione precisa della radice greca σφαραγ-, sia per la grande vastità di termini greci che richiamano questa radice e che hanno i significati più diversi, sia per la diversità di significati stessi di σφαραγέομαι in Omero (“sfrigorare” dell’occhio di Polifemo infilzato dal palo rovente e “essere pieno fino a scoppiare” detto di mammelle di pecore; v. *infra* s.v. σφαραγέομαι). Mentre *IEW* (pp. 996-997) riunisce sotto la stessa radice indoeuropea **(s)p^(h)ereg-/ (s)p^(h)erag-/ (s)p^(h)reg-*, “spruzzare/scoppiettare” molti di questi termini come σφαραγέομαι, ἀσφάραγος e σπαργάω, la nostra indagine invece cercherà di diversificare la ricerca, prendendo in considerazione il rapporto tra σφαραγ- e ciascuno dei termini apparentemente imparentati.

La base σφαραγ- si può mettere in relazione con differenti gruppi di parole: il primo è rappresentato da un termine che indica la gola/esofago, σφάραγος⁷³⁵. In Omero, infatti, è impiegata la parola ἀσφάραγος, “gola”⁷³⁶: l’assenza di α in σφαραγέομαι sarebbe dovuta alla caduta vocale protetica tipica delle lingue del periodo pre-ellenico⁷³⁷. Visto che ἀσφάραγος sarebbe una parola non indoeuropea, di conseguenza non è nemmeno possibile delineare una storia etimologica della radice in quanto non ha origini indoeuropee; ne se dovrebbe quindi dedurre che il significato originario fosse appunto quello di “gola” (e quindi per estensione “suono gutturale”?), ipotesi che non convince vista la mancata aderenza con il contesto dell’epica omerica.

Si può poi mettere a confronto con il termine per “asparago”, ἀσπάραγος/ἀσφάραγος⁷³⁸: è tuttavia difficile ricostruire una eventuale parentela tra due basi che differiscono formalmente ed etimologicamente (σφαραγ-, “scoppiettare” vs ἀσπαραγ-/ἀσφαραγ- “spuntare/germogliare”). Prima di giungere a delle conclusioni, bisogna anche precisare che è molto probabile che la parola “asparago” sia in realtà di origine non indoeuropea: ciò renderebbe ragione dell’alternanza ἀσπαραγ-/ἀσφαραγ- e sarebbe confermata anche dal fatto che il termine designa un nome di pianta, categoria lessicale che molto spesso contiene termini non indoeuropei, come ad esempio ῥόδον. Si può però ricostruire una radice indoeuropea **sp_{er}hg-*, “spuntare/germogliare” che ha effettivamente paralleli in altre lingue indoeuropee; in ultima analisi dunque, la radice greca σφαραγ- si può

⁷³⁵ V. Beekes 1969, pp. 197-198; cfr. Hsch. σ 2857 (L-H): σφάραγ[γ]ος· βρόγχος· τράχηλος· λαιμός· ψόφος.

⁷³⁶ V. *Il.* 22, 238: οὐδ’ ἄρ’ ἀπ’ ἀσφάραγον μελίη τάμε χαλκοβάρεια.

⁷³⁷ V. Kuiper 1956, p. 221.

⁷³⁸ Così *DELG* s.v.

spiegare come una contaminazione tra la parola non indoeuropea ἀσπάρραγος/ἀσφάρραγος e la radice **sp^{er}h₂g-*, simili formalmente e anche etimologicamente.

In terzo luogo, la base σφαραγ- trova dei paralleli anche in altre lingue indoeuropee dove mantiene il significato di “essere pieno fino a scoppiare”⁷³⁹; dietro tutti questi termini si può individuare con una certa sicurezza la radice indoeuropea **sp^{er}h₂g-/sp^{r̥}h₂g-*, che però non riesce a spiegare la ragione dell’aspirazione in σφαραγ-. Si prospetta poi la possibilità di collegare σφαραγ- con σπαργάω, “gonfiarsi/essere pronti a sgorgare”: questo verbo è sicuramente paragonabile con altri verbi della famiglia indoeuropea che veicolano sempre il significato di “spruzzare fuori”. σπαργάω appartiene tuttavia ad un gruppo molto vasto di termini espressivi di cui non è possibile ricostruire con certezza la radice indoeuropea comune⁷⁴⁰ (*EDG* s.v. σπαργάω fa riferimento ad un generico **sp(e/o)rg-*). Vista questa difficoltà e visto anche il fatto che continua a rimanere insoluto anche da questa prospettiva il problema dell’aspirazione della labiale in σφαραγ-, anche questa tesi è destinata a rimanere una possibilità tra le tante.

Esiste infine un’ultima ipotesi per cui σφαραγ- si può collegare al termine σφραγίς, “sigillo”⁷⁴¹: Frisk⁷⁴², infatti, spiega che σφραγίς deriva dalla stessa radice di σφαραγ- con il significato di “scoppiettare” poiché farebbe riferimento alla percezione acustica del sigillo che fa scoppiare l’argilla o la cera quando vi veniva applicato sopra. Questa ipotesi potrebbe essere anche plausibile, ma potrebbe essere altrettanto possibile che si tratti di una parola di origine pre-greca, visto anche che l’uso di questo strumento è attestato fin dall’epoca pre-greca⁷⁴³. Rimane il fatto che l’idea di ricondurre alla stessa radice il termine σφραγίς e il verbo σφαραγέομαι è un’ipotesi valida almeno dal punto di vista del significato (il tratto semantico dello “sfrigorare/scoppiettare” è indubbiamente condiviso), ma manca una prova linguistica che sostenga questa posizione. Tichy⁷⁴⁴ allora, accogliendo la comune origine dei due termini per le ragioni sopra descritte, ipotizza la derivazione da una radice **sp^hh₂g-* (< indoeuropeo **sp^(h)erh₂g-*)⁷⁴⁵ con il significato di “sibilo nel fuoco o causato da esso”: questa radice, oltre a trovare i paralleli in altre lingue con lo stesso specifico significato, è effettivamente calzante morfologicamente e semanticamente per gli esiti σφραγίς

⁷³⁹ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.

⁷⁴⁰ Così *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. σπαργάω.

⁷⁴¹ V. *DELG* s.v. σφραγίς e *EDG* e *GEW* s.v. σφαραγέομαι.

⁷⁴² V. *GEW* s.v. σφραγίς.

⁷⁴³ V. *DELG* e *EDG* s.v. σφραγίς.

⁷⁴⁴ V. Tichy 1983, pp. 176-180.

⁷⁴⁵ V. *LIV* p. 586 e Willi 2018, p. 274.

(l'oggetto si sarebbe dunque identificato con il suono prodotto dal timbro stesso mentre viene impresso) e σφαραγέομαι (in *Od.* 9, 340 il verbo indica infatti lo sfrigolio dell'occhio di Polifemo infilzato dal palo rovente).

Verbi

σφαραγέομαι: come si è già accennato, il verbo ha solo due attestazioni in Omero di significato molto diverso:

ὦς τοῦ ἐν ὀφθαλμῷ πυρήκεα μοχλὸν ἐλόντες
δινέομεν, τὸν δ' αἷμα περίρρεε θερμὸν ἐόντα.
πάντα δέ οἱ βλέφαρ' ἀμφὶ καὶ ὀφρύας εὔσεν ἀϋτμῆ
γλήνης καιομένης· **σφαραγεῦντο** δέ οἱ πυρὶ **ρίζαι**.
(*Od.* 9, 387-390)

“Così noi prendemmo il palo, aguzzo di fuoco, e dentro al suo occhio lo giravamo, e sangue scorreva intorno ad esso, rovente. Palpebre e ciglia tutte intorno bruciò la vampa fumante. Ardeva il bulbo e le sue **radici stridevano** al fuoco”.

In questo caso il significato generalmente accettato di “sfrigolare” è pienamente coerente con la ricostruzione avanzata da Tichy sulla radice **sp^hrh₂g-* ed è confermato anche dagli scoli (*Schol. Od.* 9, 390 Dindorf: σφαραγεῦντο] διετείνοντο, ἐσπαράσσοντο μετὰ ἤχου, ἢ κατεπονοῦντο). La questione invece si complica per quanto riguarda l'interpretazione della seconda attestazione:

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
καὶ τότε ἔπειτα νομόνδ' ἐξέσσυτο ἄρσενά μῆλα,
θήλειαι δὲ μέμηκον ἀνήμελκτοι περὶ σηκούς·
οὔθατα γὰρ **σφαραγεῦντο**.
(*Od.* 9, 437-441)

“Quando mattiniera apparve Aurora dalla dita di rosa, allora si slanciarono fuori, verso il pascolo, i maschi del gregge, e le femmine, non munte, per i recinti cominciarono a belare: le loro **mammelle** erano **turgide**”.

In questo caso il verbo non ha pienamente un significato acustico, nemmeno nella percezione degli antichi che commentano il verso con “erano ricolme per il fatto che non erano state munte” (v. *Schol. Od.* 9, 440 Dindorf: σφαραγεῦντο] ἐβαροῦντο διὰ τὸ πρωΐας μὴ ἀμελχθῆναι. διετείνοντο,

ἐκπεπλησμένα ἦσαν. οὓθαρ δὲ τὸ γάλα). Questa interpretazione da un lato collima con l'ipotesi di far risalire σφαραγέομαι ad una radice originaria dal significato di “essere pieno fino a scoppiare”, ma dall'altro, come si è visto (v. *supra*) questa stessa ipotesi è incompatibile con l'esito dell'aspirata φ in σφαραγέομαι, e soprattutto non spiega la grande divergenza di significati tra i due passi dell'*Odissea*. Tichy⁷⁴⁶, allora, sostiene che σφαραγεῦντο in *Od.* 9, 441 sia una variante metricamente comoda per altri termini tecnici con lo stesso significato, come appunto σπαργάε- o σφρίγαε-.

Il verbo rimane confinato all'uso omerico, poiché si ritrova solamente nei lessici e nei commentari ad Omero; evidentemente la difficoltà di interpretazione e l'evidente incongruenza tra i significati omerici di σφαραγέομαι dovettero in un qualche modo far desistere dal riuso di questo verbo. Parallelamente, invece, si è visto che σμαραγέω (v. *supra* s.v.) gode di una grande fortuna in termini di utilizzo nella letteratura post-omerica, anche in quanto a complessità e varietà di significati che arriva ad assumere. Ciò è probabilmente indice del fatto che σμαραγέω, a differenza del verbo presumibilmente connesso σφαραγέομαι, era percepito come più acusticamente iconico ed evidentemente meglio riconoscibile ed identificabile dal punto di vista del significato; caratteristiche che dovevano mancare a σφαραγέομαι, che invece fu condannato a rimanere cristallizzato nell'epica omerica.

⁷⁴⁶ V. Tichy 1983, p. 176.

τριγ-

Etimologia

Non si può individuare per la radice τριγ- un'origine da una specifica radice indoeuropea; si tratta, infatti, di una radice onomatopeica nata per imitazione del suono che originariamente doveva indicare, ovvero il pigolare/cinguettare di volatili⁷⁴⁷ (ma τριγμός/τρισμός è anche squittio di topi, verso di pesci e stridore di denti)⁷⁴⁸. La radice viene messa a confronto anche con il termine στρίγξ⁷⁴⁹, “gufo”, parola altrettanto espressiva e di origine ugualmente onomatopeica (cfr. latino *strideo*).

Verbi

τρίζω: in Omero il verbo compare al participio perfetto e al presente. Il paradigma che se ne ricava (τρίζω-τέτριγα) si allinea a quello di altri verbi sonori il cui tema originario era quello del perfetto raddoppiato (v. κρίζω-κέκριγα e κράζω-κέκραγα su cui v. *supra* s.v.). Per quanto riguarda il significato del verbo, esso indica il pigolare di volatili, lo stridere di schiene e anche delle anime che scendono all'Ade. La prima attestazione è quella riferita ai volatili:

ἔνθ' ὃ γε τοὺς ἐλεεινὰ κατήσθιε **τετριγῶτας**
μήτηρ δ' ἄμφεποτᾶτο ὀδυρομένη φίλα τέκνα·
(*Il.* 2, 314-315)

“Li divorò **pigolanti** [detto di un serpente], triste spettacolo;
intorno intorno la madre volava, piangendo i suoi figli”.

Si tratta della descrizione del prodigio apparso nel mezzo dell'assemblea degli Achei che ha lo scopo di profetizzare, attraverso la crudele immagine del serpente che divora otto passeri e la madre, il numero di anni (nove) che restano agli Achei da combattere prima di espugnare Troia. Per rendere il verso dei passeri appena nati viene impiegato il participio perfetto τετριγῶτας: come si è già visto, capita molto spesso che in Omero venga usato il participio perfetto per esprimere il verso degli animali (per quanto riguarda i volatili in generale cfr. *Il.* 2, 316: **ἀμφιαχῶϊαν**; *Il.* 16, 430 = *Il.*

⁷⁴⁷ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. τρίζω.

⁷⁴⁸ V. Plut. *Marc.* 5, 6, 2: τρισμός ἠκούσθη μῦθος; Aristot. *HA.* 535, 32b: ἀφήσι δὲ καὶ ὁ δελφὶς τριγμὸν καὶ μύζει; Galeno, *In Hippocratis de victu acutorum commentaria* 15, 778, 3: τριεμοὶ ὀδόντων.

⁷⁴⁹ V. Hsch. σ 2004x (L-H): <στρίγξ... 'στρίγγα' νυκτίφοιτον'. καλεῖται δὲ καὶ νυκτοβόα. οἱ δὲ νυκτικόρακα.

17, 759: **κεκλήγοντες**; *Il.* 22, 141: ὁ δ' ἐγγύθεν ὄξυ **λεληκώς**⁷⁵⁰. L'uso del participio perfetto nel contesto in cui si debba esprimere il verso di un animale è generalmente teso a sottolinearne gli aspetti della ripetitività/abitudine dell'azione; in alcuni casi questo significato è affiancato anche dall'indicazione dello stato emotivo dell'animale, ovvero una condizione di paura e terrore (v. *Il.* 2, 316: ἀμφιαχῦαν; *Il.* 10, 362: μεμηκώς; *Il.* 16, 486: βεβρυχώς; *Il.* 18, 580: μεμυκώς). Questa precisazione vale sia per i passerii "pigolanti" mentre vengono divorati ma anche quando τρίζω è impiegato per indicare il particolare suono delle anime che gridano scendendo nell'Ade:

ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἤϊτε καπνὸς
ᾧχετο **τετριγυῖα**.
"Come fumo **l'anima** sotto terra
se ne scendeva **stridendo**".
(*Il.* 23, 100-101)

τῆ ρ' ἄγε κινήσας, ταὶ δὲ **τρίζουσαι** ἔποντο.
ὡς δ' ὅτε νυκτερίδες μυχῶ ἄντρου θεσπεσίοιο
τρίζουσαι ποτέονται, ἐπεὶ κέ τις ἀποπέσησιν
ὄρμαθοῦ ἐκ πέτρης, ἀνά τ' ἀλλήλησιν ἔχονται,
ὡς αἱ **τετριγυῖαι** ἄμ' ἦϊσαν· ἦρχε δ' ἄρα σφιν
Ἑρμείας ἀκάκητα κατ' εὐρώεντα κέλευθα.
(*Od.* 24, 5-10)

"Scosse le **anime** e le guidava, ed esse **stridendo** lo seguivano.
Come nel fondo dell'antro immenso i **pipistrelli**
svolazzano **stridendo**, quando uno della fila cade giù
dalla roccia dove l'un l'altro si tenevano stretti,
così quelle, **stridendo**, andavano insieme, e le guidava
Hermes benigno lungo percorsi di umida muffa".

Se si considera la similitudine nell'*Odissea*, si può notare che essa è rigorosamente costruita attorno al verbo τρίζω, che compare in apertura (τρίζουσαι), al centro (τρίζουσαι) e anche in chiusura (τετριγυῖαι). L'intento era chiaramente quello di sottolineare l'effetto acustico evocato dallo svolazzare delle anime dei morti che viene paragonato a quello dei pipistrelli. Questo paragone non è tuttavia isolato: altrove, infatti, il volo delle anime dei morti viene paragonato a quello di uccelli, come in *Od.* 11, 605-606 (ἀμφὶ δὲ μιν κλαγγὴ νεκύων ἦν οἰωνῶν ὥς, / πάντος'

⁷⁵⁰ Per animali in generale si ricordino *Il.* 10, 361-362: ἢ κεμάδ' ἠὲ λαγῶν ἐπείγεται ἐμμενὲς αἰεὶ / χῶρον ἄν' ὕληνθ', ὁ δὲ τε προθέησι **μεμηκώς**; *Il.* 16, 485-486: **βεβρυχώς** κόνιος δεδραγμένος αἰματοέσσης. / ἠῦτε ταῦρον ἔπεφνε λέων ἀγέληφι μετελθὼν; *Il.* 18, 579-580: ταῦρον ἐρύγηλον ἐχέτην· ὁ δὲ μακρὰ **μεμυκώς** / ἔλκετο cfr. *Il.* 21, 237: τοὺς ἔκβαλλε θύραζε **μεμυκώς** ἠῦτε ταῦρος; *Od.* 12, 85: ἐνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει **λελακυῖα**.

ἀτυζομένων, “E intorno c’era clangore di morti come di uccelli / che fuggono per ogni dove”). Mentre κλαγγή, come si è già visto (v. *supra* s,v.), indica molto spesso lo strepito causato da stormi di uccelli che si agitano e schiamazzano, in questo caso invece la scelta di τρίζω per indicare precisamente lo svolazzare rumoroso delle anime come quelli di pipistrelli ha uno scopo onomatopico ed evocativo. Al contempo, l’uso del participio perfetto in riferimento alle anime e non agli uccelli (*Od.* 24, 9: ὡς αἱ τετριγυῖαι ἄμ’ ἦσαν) ne sottolinea la condizione emotiva di paura e terrore durante la discesa nell’Ade.

L’ultima attestazione si discosta decisamente dalle altre poiché si riferisce al suono emesso da un oggetto:

τετρίγει δ’ ἄρα νῶτα θρασειάων ἀπὸ χειρῶν
 ἐλκόμενα στερεῶς
 (*Il.* 23, 714-715)

“**Scricchiolavano i dorsi** stirati con forza
 dalle mani violente”.

Si tratta della scena di lotta tra Odisseo e Aiace Telamonio: durante questo duello, descritto con cura particolare di dettagli acustico-visivi (vv. 710-720), si fa riferimento al fatto che le schiene “scricchiolano” sotto la presa eccezionalmente forte delle loro braccia. Dal punto di vista dell’interpretazione del suono, si può immaginare che, visto che lo stesso verbo viene impiegato per indicare il pigolare di passeri e lo stridere di pipistrelli, venga evocato un suono prettamente acuto e probabilmente fastidioso, come può essere lo stridio o scricchiolio scatenato da duellanti armati che si scontrano. In questo unico e particolare uso si può rintracciare il precursore del significato secondario che τρίζω assumerà nella letteratura post-omerica, ovvero lo scricchiolio di ossa che si rompono o di denti che digrignano (v. *infra*).

Il verbo dimostra una discreta sopravvivenza nella letteratura post-omerica: coerentemente con il significato omerico, τρίζω tende molto spesso ad indicare versi di animali, come pipistrelli (Erodoto, 4, 183, 19-184: ἀλλὰ τετρίγασι κατὰ περ αἱ νυκτερίδες; cfr. anche Platone, *Rp.* 387a, 5-6: ὡς δ’ ὅτε νυκτερίδες μυχῶ ἄντρου θεσπεσίῳ τρίζουσαι ποτέονται), mosche (Teofrasto, fr. 6, 41, 9 Wimmer: μῦες τρίζοντες; cfr. Arato, *Phaenomena* 1, 1132: ἀλλὰ γὰρ οὐδὲ μύες, τετριγότες) e rondini (Quinto Smirneo 7, 330-331: χελιδῶν / μύρεται αἰόλα τέκνα τά που μάλα τετριγῶτα). Ereditando il significato omerico di “scricchiolare” detto dei dorsi, il verbo è impiegato anche per

indicare lo scricchiolare di un asse (Callimaco, *Hec.* 260, 68: ἄξων τετριγῶς ὑπ' ἄμαξαν), di spalle e colli colpiti dalle mani (Quinto Smirneo 4, 247-248: ἀμφοτέρων δ' ἄρα νῶτα καὶ αὐχένες ἀλκήεντες / χερσὶ περικτυπέοντο τετριγότες) e di un carro di legno che stride a causa dell'asse che viene girato (Quinto Smirneo 6, 109: ἄχθει τετριγυῖαν ὑπ' ἄξονι δινήεντι). Infine, il verbo assume anche alcuni significati inattesi come il "fischiare delle orecchie" (Ippocrate, *Morb.* 2, 15, 6: καὶ τὰ ὦτα τέτριγε), "digrignare" di denti (*Ev. Marc.* 9, 18, 2: τρίζει τοὺς ὀδόντας), e anche il "crepitare" e lo "scoppiettare" di un corpo che viene bruciato (Eupoli, fr. 132, 1-2 K-A V: ὄν χρῆν ἔν τε ταῖς τριόδοις κὰν τοῖς ὀξυθυμίοις / προστρόπαιον τῆς πόλεως κάεσθαι τετριγότα).

ύλ-

Etimologia

La radice greca ύλ- riposa su un'omonima radice indoeuropea chiaramente onomatopeica *h₁úl- che indica l'abbaiare di cani; dal raddoppiamento della stessa derivano anche, ad esempio, ὄλολύζω e il latino *ululatus* (v. *IEW* p. 1105).

Verbi

ύλάω: per quanto riguarda la forma in -άω, il verbo può essere connesso ad altri verbi espressivi in -άω come βοάω, γοάω etc.⁷⁵¹. In Omero è usato solo nel tema del presente ed esclusivamente per indicare l'abbaiare di cani:

Τηλέμαχον δὲ περισσαινὸν κύνες ὑλακόμωροι,
οὐδ' ὕλαον προσιόντα· νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεὺς
σαίνοντάς τε κύνας, περί τε κτύπος ἦλθε ποδοῖν.
αἶψα δ' ἄρ' Εὐμαιὸν ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
“Εὖμαι', ἦ μάλα τίς τοι ἐλεύσεται ἐνθάδ' ἑταῖρος
ἦ καὶ γνώριμος ἄλλος, ἐπεὶ κύνες οὐχ ὑλάουσιν,
ἀλλὰ περισσαίνουσι· ποδῶν δ' ὑπὸ δοῦπον ἀκούω.”
(*Od.* 16, 4-10)

“Intorno a Telemaco scodinzolavano i cani che abbaiano, ma a lui non **abbaiarono** mentre arrivava. Percepì il divino Ulisse lo scodinzolio dei cani, e gli giunse il rumore dei passi. Subito allora a Eumeo rivolse alate parole: ‘Eumeo, per certo qualcuno sta arrivando: un tuo compagno o qualcun altro, tuo conoscente. I cani non **abbaiano**, ma scodinzolano vivaci: sento il tonfo dei passi’”.

Si tratta della scena i cui Telemaco rientra dal suo lungo viaggio alla ricerca del padre: l'accoglienza che gli viene riservata dai cani è quella di riconoscimento del padrone. I cani, infatti, non abbaiano, ma scodinzolano felici, gioiosi per il rientro del padrone. La specificazione del fatto che “non abbaiarono” equivale a “non si comportarono in modo ostile o aggressivo”, poiché questo è l'unico modo di abbaiare dei cani che è riconosciuto: l'abbaiare dei cani in Omero è sempre un abbaiare ostile, inteso a spaventare la selvaggina o eventuali estranei che possono minacciare le

⁷⁵¹ V. *DELG*, *EDG*, *GEW* e *LfgE* s.v.

proprietà che loro stanno proteggendo⁷⁵². Il “non abbaiarono” richiama per contrasto la scena in cui Odisseo, non riconosciuto dai propri cani, viene quasi assalito da essi e subisce i loro latrati ostili (v. *supra* s.v. κλάζω)⁷⁵³. Il loro modo di esprimere gioia e affetto è invece lo scodinzolare affettuoso, la cui forte opposizione rispetto ad “abbaiare” è segnalata anche grammaticalmente dalla congiunzione avversativa ἀλλά (v. 10).

Poco dopo la buona accoglienza che i cani riservano a Telemaco, essi dimostrano una pari affettuosità e sottomissione anche nei confronti di Atena, presentatasi al casolare di Eumeo sotto le spoglie di una bella donna⁷⁵⁴:

οὐδ' ἄρα Τηλέμαχος ἴδεν ἀντίον οὐδ' ἐνόησεν,
οὐ γάρ πως πάντεσσι θεοὶ φαίνονται ἐναργεῖς,
ἀλλ' Ὀδυσσεύς τε κύνες τε ἴδον, καί ρ' οὐχ ὑλάοντο,
κνυζηθμῶ δ' ἐτέρωσε διὰ σταθμοῖο φόβηθεν.
(*Od.* 16, 160-163)

“Non la vide Telemaco [detto di Atena] davanti a sé e non ne ebbe percezione: gli dei non a tutti si mostrano nel loro splendore. Ma la vide Ulisse, e anche i cani, e però non **abbaiarono**: mugolando, fuggirono via attraverso il podere”.

Atena viene riconosciuta solamente da Odisseo e dai cani e non da Telemaco: la capacità di riconoscere entità superiori come le divinità non è una prerogativa di tutti. Nel caso specifico, i cani dimostrano di riconoscerla non abbaiando, ma scappando via mugolando in segno di sottomissione (κνυζηθμῶ; v. *supra* s.v.). La capacità dei cani di percepire presenze divine o soprannaturali è presente anche nell'*Inno a Mercurio*: οὐδὲ κύνες λελάκοντο (v. 145); sebbene sia un argomento effettivamente non molto discusso nella letteratura greca, si ritiene che fosse comunque un dato di fatto generalmente condiviso⁷⁵⁵.

Nell'ultima attestazione ὑλάω è impiegato non per negazione:

⁷⁵² V. Krapp 1964, p. 152: “Kennt die *Ilias* nur das angreifende, feindliche Bellen der Hunde, mit dem sie das Wild erschrecken und aufzuscheuchen suchen; das freundliche, freudig erregte Bellen ist sowohl der *Ilias* als auch der *Odyssee* fremd”.

⁷⁵³ V. *Od.* 14, 29-30: ἐξαπίνης δ' Ὀδυσῆα ἴδον κύνες ὑλακόμοροι. / οἱ μὲν κεκλήγοντες ἐπέδραμον.

⁷⁵⁴ V. *Od.* 16, 157-158: ἀλλ' ἢ γε σχεδὸν ἦλθε· δέμας δ' ἦϊκτο γυναικί / καλῆ τε μεγάλῃ τε καὶ ἀγλαὰ ἔργα ἰδυίη.

⁷⁵⁵ V. *OdCom.* IV p. 280, nota al v. 161: “Il nostro luogo fa pensare che non fosse considerato anormale dal pubblico greco, ma in effetti se ne fa cenno solo raramente nella letteratura greca conservata”.

ὥς δὲ κύων ἀμαλῆσι περὶ σκυλάκεσσι βεβῶσα
ἄνδρ' ἀγνοήσασ' ὑλάει μέμονέν τε μάχεσθαι,
(*Od.* 20, 14-15)

“Come una cagna gira intorno alle tenere cucciole **abbaia**
contro uno sconosciuto, e impulso a combattere sente”.

In questo caso l'impulso di Odisseo ad uccidere le serve che si concedono sdegnosamente ai Proci viene paragonato a quello di una cagna che abbaia contro uno sconosciuto in difesa dei suoi cuccioli. Il paragone con questo animale rende più comprensibile la difficile espressione “il cuore a lui dentro abbaia” (v. *infra* s.v. ὑλακτέω), ma evidenzia anche il tormentato stato d'animo di Odisseo, indeciso se fosse il caso di uccidere le serve per punirle ma anche per confermare il proprio *status* di signore della casa che protegge i propri beni (proprio come la cagna fa con i cuccioli).

Il verbo non ha una grande fama nella letteratura successiva, e continua generalmente ad indicare l'abbaiare di cani (Teocrito 25, 70: θεσπέσιον δ' ὑλάοντες ἐπέδραμον ἄλλοθεν ἄλλος), con l'eccezione dell'uso metaforico con il significato di “urlare” presente in tragedia (Euripide, *Hel.* 1302-1303: μάτηρ ἐσύθη θεῶν / ἄν' ὑλᾶντα νάπη).

ὑλακτέω: per quanto riguarda l'estensione -κτ- vi sono diverse posizioni. Mentre *EDG* (s.v.) lo interpreta come un originario prefisso pre-greco, poiché considera la possibilità che la parola di per sé sia interamente pre-greca, Frisk e Schwyzler⁷⁵⁶ ritengono invece che si tratti di un suffisso con valore espressivo, proprio come accade, ad esempio, per i verbi πυρακτέω (“indurirsi nel fuoco”, intensivo di πυράζω) e ἀλυκτέω (“tradire”, intensivo di ἀλύω). Tichy⁷⁵⁷ invece giustifica la base ὑλακ- come una variante espressiva concorrente a ὑλα- (< *h₁ǔlǎ- vs *h₁ǔlǎk-): questa ipotesi sembra quella che meglio spiega l'esistenza di altri termini connessi che presentano ugualmente una gutturale, come ὑλαγμός e ὑλακόμωρος (su cui v. *infra* s.v.). Sembra più plausibile che questi termini con la gutturale derivino direttamente da una base parallela ὑλακ- piuttosto che considerarli derivativi da ὑλακτέω.

In Omero ὑλακτέω compare solo tre volte: la prima si riferisce naturalmente all'abbaiare di cani (*Il.* 18, 585-586: οἱ δ' ἦτοι δακέειν μὲν ἀπετρωπῶντο λεόντων, / ιστάμενοι δὲ μάλ'

⁷⁵⁶ V. *GEW* p. 961 e *GG I* p. 706; così anche *DELG* s.v.

⁷⁵⁷ V. Tichy 1983, p. 167.

ἐγγὺς ὑλάκτεον ἔκ τ' ἀλέοντο, “Si guardavano questi dal dare di morso ai leoni, / ma, venendo vicino, abbaivano e li schivavano”). In questo caso non si nota una particolare differenza rispetto all'uso di ὑλάω: il verbo risponde precisamente alla necessità di indicare un latrato ostile, in cui i cani tentano di allontanare i leoni seppur invano.

Le ultime due attestazioni si trovano nell'*Odissea* e fanno riferimento ad un soggetto certamente inatteso, il cuore:

πολλὰ δὲ μερμήριζε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
ἦὲ μεταίξας θάνατον τεύξειεν ἑκάστη,
ἧ ἔτ' ἐῷ μνηστῆρσιν ὑπερφιάλοισι μιγῆναι
ὔστατα καὶ πύματα· **κραδίη** δὲ οἱ ἔνδον **ὑλάκτει**.
ὥς δὲ κύων ἀμαλῆσι περὶ σκυλάκεσσι βεβῶσα
ἄνδρ' ἀγνοίησας ὑλάει μέμονέν τε μάχεσθαι,
ὥς ῥα τοῦ ἔνδον **ὑλάκτει** ἀγαιομένου κακὰ ἔργα.
(*Od.* 20, 9-16)

“Molto era incerto nella mente e nell'animo,
se fare un balzo e procurare a ciascuna la morte,
o lasciare che si unissero ai pretendenti superbi
per l'estrema ultima volta. Il **cuore** a lui dentro **abbaiva**:
come una cagna gira intorno alle tenere cucciole a abbaia
contro uno sconosciuto, e impulso a combattere sente,
così il cuore dentro **abbaiva** a lui, indignato per tali misfatti”.

In questa scena Odisseo viene colto nel momento di cruciale indecisione in cui non sa se avventarsi sulle donne di casa che, oltraggiose, si intrattengono con i Proci, o se invece lasciarle farle e permetterglielo un'ultima volta. Si tratta di una delle varie scene tipiche in Omero in cui l'eroe soppesa le due alternative possibili; questa, tuttavia, si distingue dalle altre sia per la complessità nella struttura sia per la risoluzione finale. Come ben osservato da Russo⁷⁵⁸, il momento di indecisione dell'eroe è una delle scene tipiche dell'epica omerica e in quanto tale tende a seguire dei *pattern* rigidi e stabiliti. La scena di indecisione che è oggetto della nostra analisi viene introdotta dall'espressione μερμήριζε: la stessa modalità di introdurre questo tipo di scena tipica si ritrova molte volte nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, con delle visibili differenze. Mentre nell'*Iliade* il

⁷⁵⁸ V. Russo 1968, pp. 290-295; così anche *OdCom.* V pp. 261-262, nota ai vv. 10-35.

momento di incertezza sul da farsi dell'eroe viene sempre risolto dall'intervento divino⁷⁵⁹, nell'*Odissea* questo non accade quasi mai, ma è sempre l'eroe a giungere autonomamente alla decisione finale⁷⁶⁰. Oltre a ciò, nell'*Odissea* la scena tipica dell'indecisione tra due scelte introdotta μερμηρίζω è molto più frequente, più variegata nella struttura e dimostra una tendenza ad approfondire lo stato psicologico di chi è turbato da una scelta importante ed è indeciso sul da farsi; queste differenze rispetto all'*Odissea* dimostrano una maggiore maturità e interesse nel dipingere anche lo stato psicologico dell'uomo rispetto all'*Iliade*.

Alla luce di queste considerazioni si può allora notare come la scena di indecisione di Odisseo in *Od.* 20, 9-16 si distingue in modo assoluto rispetto a tutte le altre: sebbene segua lo schema classico della scena dell'indecisione in cui solitamente è la seconda scelta quella definitiva, questa invece, al posto di giungere direttamente alla risoluzione, si snoda attraverso la similitudine della cagna. Questa similitudine spiega la strana metafora del “cuore che abbaia”; successivamente Odisseo si rivolge al suo cuore ricordandosi di quanto maggiori oltraggi aveva sopportato imperterrito a causa del Ciclope (vv. 17-21). Avendo già deciso che avrebbe lasciato correre il comportamento indegno delle ancelle, segue poi un'altra similitudine, in cui l'eroe, che si rigira nel letto preso dall'ulteriore indecisione sul modo in cui assalire i pretendenti, viene paragonato ironicamente ad un pezzo di trippa che viene rigirato sulla griglia (vv. 22-30). A sciogliere questo dubbio interviene, infine, Atena che lo rassicura e gli dice di poter confidare sul suo appoggio divino (vv. 30-53); la scena si conclude con l'arrivo del sonno che “scioglie gli affanni e le membra” (vv. 56-57: λύων μελεδήματα θυμοῦ, / λωσιμελής). Tutta questa descrizione del complesso stato psicologico di Odisseo è unica in quanto caratterizzata da una complessità a livello strutturale e psicologico che non ha precedenti in Omero.

Nella prima parte, in cui il suo cuore “abbaia” come una cagna che abbaia per proteggere i suoi cuccioli, si vuole sottolineare la grande impulsività ed emotività di cui Odisseo era preda in quel momento; non a caso il soggetto è il suo cuore, che per gli antichi era la sede delle emozioni incontrollabili ed irrazionali⁷⁶¹. La κραδίη inoltre - come già si è accennato nella sua distinzione da

⁷⁵⁹ V. *Il.* 1, 189-192; *Il.* 5, 671-673; *Il.* 8, 167-168; *Il.* 10, 503-506. Fa eccezione *Il.* 13, 455-457 (Deifobo incerto se avanzare con l'aiuto di un compagno o se farlo da solo) ma si tratta di un episodio minore.

⁷⁶⁰ V. *Od.* 4, 117-119; *Od.* 6, 141-143; *Od.* 10, 50-53; *Od.* 10, 151-162; *Od.* 10, 438-440; *Od.* 16, 73-77; *Od.* 16, 237-239; *Od.* 17, 235-237; *Od.* 18, 90-92; *Od.* 22, 333-337; *Od.* 24, 235-238.

⁷⁶¹ V. *Schol.* (Ab) (T) *Il.* 1, 542b, 2 (Erbse): τὸ λογιστικὸν περὶ κεφαλὴν, τὸ θυμικὸν περὶ καρδίαν, „κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει“.

ἤτορ (v. *supra* s.v. στένω) - indica generalmente il cuore nel suo aspetto materiale, ma senza essere totalmente distinto dalla funziona spirituale di “sede delle emozioni”: è proprio in entrambe le concezioni che è intesa κραδίη in questo contesto. L’eccitazione e la rabbia di Odisseo sono metaforicamente indicate attraverso un “cuore che abbaia”, inteso sia come organo che palpita dalla rabbia, sia come sede sei sentimenti. La possibilità della convivenza dei due aspetti nell’unico termine κραδίη è confermata anche dal fatto che poco dopo Odisseo fa appello al suo animo, inteso come sede delle sue emozioni e usa proprio il termine κραδίη (*Od.* 20, 18: τέτλαθι δῆ, κραδίη)⁷⁶².

In questo appello al suo cuore per ricordarsi delle terribili esperienze vissute con il Ciclope, il ricordo della forza d’animo di quei giorni gli dà nuova forza per affrontare anche questa situazione; ma, come uno stato d’animo particolarmente ansioso e preoccupato tende a fare, dalla risoluzione di un dubbio ne sorgono altri. In questo caso si tratta del modo in cui disfarsi dei pretendenti; l’intervento di Atena, che lo tranquillizza assicurandolo della presenza del suo aiuto, è sicuramente estraneo alla scena tipica dell’indecisione nell’*Odissea*. Come si è già detto, infatti, gli eroi indecisi nell’*Odissea* giungono alla conclusione autonomamente: in questo caso l’intervento divino rappresenta un’ulteriore anomalia che intende far risaltare l’unicità di questa scena; sembra che, per descrivere questo particolare complesso stato psicologico, non fosse sufficiente adottare le scene tipiche che erano a disposizione. È stato dunque necessario creare una scena unica, attraverso il riuso di stilemi classici (μερμήριζε ἡέ/ῆ + soluzione autonoma + intervento divino) ma combinati in un modo tutto particolare, con lo scopo di descrivere nel modo più accurato e intenso possibile uno stato psicologico di ineguagliabile complessità⁷⁶³.

Forse a causa della forma espressiva che lo caratterizza, ὑλακτέω è molto più impiegato nella letteratura post-omerica rispetto al sinonimo ὑλάω; il verbo mantiene naturalmente il significato specifico di “abbaire di cani” (v. ad esempio Aristofane, *Ve.* 1402: τις ὑλάκτει κύων; Teocrito 8, 27: ὁ κύων ὁ φάλαρος ὑλακτεῖ; Plutarco, *Cim.* 18, 2, 3: ἐδόκει κύνα θυμουμένην ὑλακτεῖν πρὸς αὐτόν etc.), ma assume anche quello metaforico di “urlare” - come ὑλάω (Euripide, *Alc.* 760: ἄμουσ’ ὑλακτῶν; Sofocle, *El.* 299: τοιαῦθ’ ὑλακτεῖ).

⁷⁶² V. Böhme 1929, p. 67: “Das spontan erregte Herz fühlt der Mensch im Gegensatz zu sich und kommt so dazu, es anzureden, das feste Herz setzt er mit sich gleich”.

⁷⁶³ V. Russo 1968, pp. 293-294: “He [Homer] is trying to extend his reach to the kind of psychological depth and intensity not normally available in the standard description of men facing difficult decisions. [...] What was needed after all, and what Homer succeeded in creating, was the impression of straining at all the limits, of a hero’s private mental activity riding to an unprecedented intensity and complexity”.

ύλαγμός: il sostantivo presenta un'unica attestazione in Omero, con il significato specifico di "latrato - di cani". Come accade per altri termini in -μός, ύλαγμός ha un parallelo in -μα, ύλαγμα⁷⁶⁴; solitamente quando vi sono due termini paralleli rispettivamente in -μός e in -μα, il primo identifica l'azione di per sé (*nomen actionis*, suffisso animato) mentre il secondo indica il risultato dell'azione stessa (*nomen rei actae*, suffisso inanimato)⁷⁶⁵. Ne siano esempi le coppie όπλισμός ("il fatto di armare") - όπλισμα ("l'armatura"), μερισμός ("l'azione di dividere") - μέρισμα ("la parte") etc.⁷⁶⁶; vi sono tuttavia coppie di termini che proprio come ύλαγμός-ύλαγμα non si distinguono a livello di significato, come ad esempio άλαλαγμός-άλάλαγμα ("grido") etc.

Come si è già accennato, il termine compare una sola volta:

ήϋτε πάρδαλις εἶσι βαθείης ἐκ ζυλόχοιο
 άνδρὸς θηρητῆρος ἐναντίον, οὐδέ τι θυμῷ
 ταρβεῖ οὐδὲ φοβεῖται, ἐπεὶ κεν **ύλαγμὸν** ἀκούσῃ·
 (Il. 21, 573-575)

"Come la pantera s'avventa dal fondo della boscaglia
 incontro al cacciatore, né prova timore o paura
 dentro al suo cuore, quando sente il **latrato**".

Il latrato a cui si fa riferimento in questa similitudine in cui Achille viene paragonato ad una pantera che attacca senza paura il cacciatore è certamente il latrato dei cani da caccia.

Il termine non è molto attestato successivamente e tende a mantenere il significato specifico di "latrato di cani" (v. ad esempio Senofonte, *Cyn.* 6, 17, 2: ύλαγμὸν ποιήσει τῶν κυνῶν; Teocrito 25, 75: ἐρητύσασκε δ' ύλαγμοῦ; Aristotele, *HA.* 536b, 30: δηλοῦσι δ' οἱ κύνες τῷ ύλαγμῷ)

Aggettivi

ύλακόμωρος: *DELG*, *EDG* e *GEW* (s.v. ύλάω) ritengono che l'epiteto si sia formato per analogia sul modello di ἐγχεσίμωρος⁷⁶⁷, "famoso per la lancia" (ovvero "guerriero glorioso") e ίόμωρος⁷⁶⁸, "dalle alte grida" (appellativo spregiativo con cui i Troiani si rivolgono agli Achei). Per quanto riguarda la forma dell'epiteto, la prima parte ύλακο- fa pensare ad una derivazione da ύλακή⁷⁶⁹ che,

⁷⁶⁴ Prima attestazione in Aeschl. *Ag.* 1631: σὺ δ' ἐξορίνας νηπίοις ύλάγμασιν.

⁷⁶⁵ V. Chantraine 1979, p. 144.

⁷⁶⁶ V. Chantraine 1979, p. 145.

⁷⁶⁷ *Il.* 2, 692 e 840; *Il.* 7, 314; *Od.* 3, 188.

⁷⁶⁸ *Il.* 4, 242; *Il.* 14, 479.

⁷⁶⁹ V. ad esempio Esopo, *Fabulae* 275, 1, 5: κυνὸς ύλακῆν ἀκούσω; Plat. *Leg.* 967d, 1: χρωμέναισιν ύλακαῖς.

a detta di *EDG* e *GEW* (s.v. ὑλακόμωρος), sarebbe una formazione artificiale che rimpiazza un ametrico *ὑλακτο-. Il senso originario dell'epiteto, se lo si accetta come formazione creata sulla base di ἐγγεσίμωρος e ἰόμωρος sarebbe dunque quello di “dal forte latrato”⁷⁷⁰; vediamone le attestazioni direttamente nel testo omerico.

ἐξαπίνης δ' Ὀδυσῆα ἴδον κύνες ὑλακόμωροι.

οἱ μὲν κεκλήγοντες ἐπέδραμον

(*Od.* 14, 29-30)

“Tutto a un tratto **i cani dal forte latrato** videro Ulisse e abbaiano gli si avventarono contro”.

Τηλέμαχον δὲ περισσαινὸν κύνες ὑλακόμωροι,

οὐδ' ὕλαον προσιόντα·

(*Od.* 16, 4-5)

“Intorno a Telemaco scodinzolavano **i cani che abbaiano**, ma a lui non abbaiarono”.

L'aggettivo destava delle difficoltà già tra i commentatori antichi: esiste infatti l'interpretazione “dal forte latrato” nel senso di acustico di latrato acuto/forte⁷⁷¹. Vi sono tuttavia altri scoliasti ed eruditi che lo interpretano come un aggettivo in cui il secondo membro -μωρος può essere ricondotto al verbo μείρομαι, “essere dotato di/aver ottenuto in sorte”, ma anche a μορέω, “sforzarsi, faticare, penare”⁷⁷². Al di là delle interpretazioni degli antichi, sembra ragionevole attribuire a -μωρος un significato che possa coerentemente essere condiviso da tutti gli aggettivi che comprendono questo suffisso⁷⁷³; il significato più plausibile sembra quello di “grande/forte” come ricostruito da Beekes⁷⁷⁴. Se si ragiona poi sul senso dell'aggettivo in rapporto al contesto, esso non

⁷⁷⁰ Il significato deriva dall'interpretazione generalmente accettata del secondo membro -μωρος, “grande” (< *-morh₁-ro-; v. *EDG* s.v. ἐγγεσίμωρος, ἰόμωρος e *GEW* s.v. ἐγγεσίμωρος). Mentre non vi sono dubbi circa l'interpretazione complessiva di ἐγγεσίμωρος, in cui si riconosce senza difficoltà il termine ἔγχος, “lancia”, ἰόμωρος era interpretato dagli antichi come un composto di ἰός, “freccia” (v. *Schol.* D *Il.* 4, 242 Erbse: ἰόμωροι. οἱ περὶ ἰούς καὶ τόξα μεμωρημένοι). Quest'interpretazione è errata poiché lo *iota* iniziale di ἰόμωρος è breve, al contrario dello *iota* di ἰός che invece è lungo (v. *DELG*, *GEW* ed *EDG* s.v. ἰόμωρος); è più plausibile riconoscere nel primo membro ἰό- un legame con ἰά/ἰή (“grida”; v. *DELG*, *GEW* ed *EDG* s.v.).

⁷⁷¹ V. Hsch. v 144 (L-H-C): οἱ βαρύφωνοι, ὀξύφωνοι; cfr. *Schol.* *Od.* 14, 29, 1 (Dindorf): ὑλακόμωροι] ὁ μὲν Ἀρίσταρχος, ὀξύφωνοι.

⁷⁷² V. Hsch. v 144 (L-H-C): ὑλακόμωροι. οἱ περὶ τὸ ὑλακτεῖν μεμωρημένοι. ὅπερ ἐστὶν ἴσον τῷ πεπονημένοι; cfr. *Schol.* *Od.* 14, 29, 4-5 (Dindorf): οἱ περὶ τὴν ὑλακὴν μεμωρημένοι, ὃ ἐστὶν εἰθισμένοι ἢ κακοπαθοῦντες, ἀπὸ τοῦ μόρος ἢ κακοπάθεια.

⁷⁷³ Così anche Leumann (Leumann 1950, p. 272 nota 18) che non si sbilancia nell'interpretazione, ma rigetta quella di Aristarco (ὀξύφωνοι).

⁷⁷⁴ V. *EDG* s.v.

ha semplicemente un puro valore ornamentale⁷⁷⁵, ma la specificazione del loro forte latrato arricchisce il senso generale del testo. Nel primo caso, come si è visto, la scena dei cani che abbaiano contro Odisseo serve ad aumentare la tensione per l'attesa di un'accoglienza degna dell'eroe: evidenziare il forte latrato dei cani sottolinea la foga e l'ostilità con cui stavano per avventarsi contro il padrone che non avevano riconosciuto. Nel secondo caso, invece, l'aggettivo sembra perdere totalmente utilità: i cani vengono definiti "dal forte latrato" anche se poi effettivamente non abbaiano a Telemaco. Sebbene per questo passo sia effettivamente più coerente l'interpretazione di ὑλακόμωροι come puramente ornamentale, nell'uso di questo aggettivo si può tuttavia leggere un riferimento proprio all'altro passo citato. Come se il qualificare "dal forte latrato" dei cani che effettivamente poi non abbaiano serva a richiamare per contrasto quel passo in cui i cani invece abbaiarono forte: questo espediente potrebbe servire a creare un collegamento tra le due scene per esaltarne le relative caratteristiche (Odisseo che torna a casa - cani che gli abbaiano contro vs Telemaco torna a casa - cani che scodinzolano).

L'aggettivo rimane confinato all'uso epico; nella letteratura post-omerica compare infatti solo in scoli e commentari ad Omero, ad eccezione di un unico reimpiego sempre nel significato di "dal forte latrato" che si trova in Nonno di Panopoli (*D.* 36, 196-197: Πανὸς ἀνικήτοιο κύων συνυλάκτεε λαιμῶ, / καὶ μόθον ὑλακόμωρον ἐδείδεσαν αἴθοπες Ἴνδοί).

⁷⁷⁵ Così *OdCom.* IV p. 273, nota al v. 4.

φθεγγ-/φθογγ-

Etimologia

I principali dizionari etimologici (*DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. φθέγγομαι) si limitano a riconoscere nella radice φθεγγ-/φθογγ- l'elemento espressivo rappresentato dalla nasale interna alla radice, che è presente anche in altre isolate espressioni di suono in greco come κλαγγή e λίγξε (su cui v. *supra* s.v.). La radice di per sé sembra essere isolata e non trova paralleli nelle lingue indoeuropee, da cui la difficoltà di ricostruirne il valore originario. In Omero il verbo φθέγγομαι viene impiegato esclusivamente in relazione alla voce umana e viene generalmente tradotto con “parlare/dire/gridare” (in modo tuttavia impreciso, come si vedrà); a differenza di questo verbo che non rientrerà in questo studio visto che si riferisce esclusivamente ad un tipo di vocalizzazione prettamente umana, il termine φθογγή che verrà studiato ci permette al contempo di gettare luce sul significato specifico della radice.

Sostantivi

φθογγή: proprio come ὄψ (su cui v. *supra* s.v.), anche φθογγή si tratta di un *nomen actionis* costruito direttamente sulla radice. Il suffisso in -ή si oppone alla forma concorrente in -ος, φθόγγος, altrettanto presente in Omero; come osserva Chantraine⁷⁷⁶, l'opposizione dei *nomina actionis* in -ή/-ος traduce un'opposizione dinamico/statico. La forma in -ή evidenzia l'azione nel suo svolgimento, mentre quella in -ος ne individua lo stato finale, risultativo; anche la coppia φθογγή/φθόγγος risponde a questa distinzione, con φθογγή che isola la voce nel suo processo di emissione, e φθόγγος che invece ne rappresenta il risultato ultimo⁷⁷⁷.

φθογγή è attestato solo quattro volte in Omero, di cui tre in riferimento alla voce umana⁷⁷⁸ e solo una in riferimento a quella non umana, in particolare all'insieme di voci di Ciclopi, pecore e capre:

Κυκλώπων δ' ἐς γαῖαν ἐλεύσσομεν ἐγγυς ἐόντων,
καπνόν τ' αὐτῶν τε **φθογγήν** ὄϊων τε καὶ αἰγῶν.
(*Od.* 9, 166-167)

“Guardavamo alla terra dei Ciclopi, non lontana, attenti
al fumo, alle loro voci e a quelle delle pecore e delle capre”.

⁷⁷⁶ V. Chantraine 1979, pp. 20-21.

⁷⁷⁷ φθόγγος è attestato in Omero esclusivamente in riferimento al suono della voce di uomini colta, come si è detto, da un punto di vista statico-risultativo, tanto che si può interpretare come “timbro vocale”, “suono della voce” (v. *Il.* 5, 234; *Od.* 9, 257; *Od.* 12, 41; *Od.* 12, 159 e 198; *Od.* 18, 199; *Od.* 23, 326).

⁷⁷⁸ V. *Il.* 2, 791; *Il.* 13, 216; *Il.* 16, 508.

Odisseo e i suoi compagni si trovano in prossimità della terra dei Ciclopi; ignari di ciò che li aspetta, si dimostrano particolarmente prudenti e concentrano l'attenzione sui dettagli che riescono a percepire dalla loro nave. Si tratta di dettagli di natura complessivamente visivo-acustica (il fumo e le voci), ma il verbo impiegato per indicare l'atto di cogliere cumulativamente tutte queste percezioni è *λεύσσω*, un verbo che indica una percezione visiva particolare. Come ben spiegato da Snell⁷⁷⁹, questo verbo pone l'attenzione sull'oggetto e sui sentimenti che accompagnano l'azione di vedere; il fatto che *λεύσσω* non specifichi in modo peculiare l'azione di *vedere* ben si sposa con la possibilità di riferirsi ad oggetti che non vengono colti esclusivamente attraverso la vista ma, come in questo caso, anche attraverso l'udito.

A riguardo di *φθογγή*, il termine si riferisce in modo cumulativo all'insieme delle voci dei Ciclopi e dei belati di pecore e capre; solitamente il verso di queste ultime viene indicato con termini specifici come *βληχή* e *μηκάομαι* (su cui v. *supra* s.v.), ma in questo passo la scelta ricade su *φθογγή*. Il fatto che questo termine venga impiegato per riferirsi indistintamente a suoni così diversi (voci dei Ciclopi e belati di pecore e capre), può farci pensare che *φθογγή* sia una sorta di termine neutro che indica la semplice emissione di voce senza alcuna specificazione. Questa riflessione sarebbe errata: c'è infatti un altro termine che assolve a questa funzione, *φωνή*. Come si vedrà nello specifico (v. *infra* s.v.), *φωνή* indica precisamente il dispositivo acustico che permette la fonazione, la "voce" senza distinzione di specie animale o umana (*φωνή* in Omero indica i versi di vari tipi di animali ma anche la voce umana). Per capire quale sia il tratto distintivo che identifica *φθογγή* bisogna invece cambiare punto di vista, ovvero considerare il suono in questione dal punto di vista degli aspetti acustici della voce. *φθογγή* indica un suono non articolato, non significativo (ovvero che non traduce foneticamente alcun pensiero), ma colto dal punto di vista della natura del suono di per sé. Il termine condivide con *ὄψ* il tratto di "suono non articolato, non significativo", ma se ne distingue per il fatto che non coglie il suono nella sua capacità di agire sull'ascoltatore (*ὄψ*, su cui v. *supra* s.v.), ma solo nel suo aspetto acustico. Nel caso in questione, *φθογγή* indica il suono delle voci di Ciclopi, pecore e capre colto nel suo processo di emissione (in quanto termine in -ή, suffisso che, come si è visto, coglie l'aspetto dinamico dell'azione in opposizione a quello statico-risultativo espresso dal suffisso -ος) e dal punto di vista del tipo di suono percepito, ovvero

⁷⁷⁹ V. Snell 2002, p. 22: "Anche questa parola riceve dunque il suo senso specifico dal modo di vedere, da qualcosa che è al di là dalla funzione di vedere e che dà piuttosto valore l'oggetto veduto e ai sentimenti che accompagnano il vedere".

un suono in cui non si può distinguere un messaggio (immaginiamo al fondersi delle voci dei Ciclopi assieme ai belati di pecore e capre) e che viene percepito da distante come un rumore generico e indifferenziato⁷⁸⁰.

Il termine non è molto attestato al di fuori di Omero e compare soprattutto in poesia; in prosa è rarissimo, a dimostrazione che cadde presto in disuso e che era percepito come un relitto epico o una forma linguistica ricercata. Nonostante scoli e commentatori antichi lo descrivano come un sostanziale sinonimo di φωνή⁷⁸¹, in realtà gli usi successivi ad Omero dimostrano una generale aderenza al significato omerico di “voce non significativa”. Lo dimostra Eschilo nelle *Supplici*, dove φθογγή si oppone chiaramente alla parola articolata (ἔπη) e al discorso (λόγος) nel senso di “intonazione/tono della voce”⁷⁸². Un altro esempio interessante è rappresentato dall’*Agamennone*, in cui φθογγή indica il tono di voce differente di chi grida per la vittoria e di chi invece è stato sconfitto⁷⁸³, ma anche il tono di voce incantevole e suadente di Oreste⁷⁸⁴. In Euripide il termine è impiegato nel medesimo senso di “voce inarticolata”: φθογγή si riferisce ai versi dell’usignolo (*Hec.* 337-338: σπούδαζε πάσας ὥστ’ ἀηδόνοσ στόμα / φθογγὰσ ιεῖσα) e anche i muggiti dei vitelli (*IT.* 293: φθογγὰσ τε μόσχων). Lo si trova, infine, in Apollonio Rodio: per quanto l’interpretazione dei vocaboli epici che l’autore impiega sia viziata dalla consapevolezza che si tratta generalmente di riusi epici, per quanto riguarda φθογγή rimangono anche nelle *Argonautiche* i tratti di “voce inarticolata” e “non significativa”. Lo si vede, ad esempio, nel passo in cui φθογγή indica il suono delle voce inarticolata, in opposizione a parole inserite in un discorso⁷⁸⁵; anche nel resto delle attestazioni⁷⁸⁶ indica sempre il suono, il timbro della voce, considerata a prescindere dal contenuto significativo.

⁷⁸⁰ V. A tal proposito le riflessioni di Laspia 1996, p. 103.

⁷⁸¹ V. ad es. Hsch. φ 420 (L–H–C): *φθόγγος· φθογγή, φωνή, καὶ τὰ ὅμοια. Cfr. *Schol.* (D) *Il.* 2, 791 (Erbse): φθογγήν. φωνήν.

⁷⁸² V. *Supp.* 194-201: αἰδοῖα καὶ γοεδνὰ καὶ ζαχρεῖ ἔπη / ξένουσ ἀμείβεσθ’ ὡσ ἐπήλυδασ πρέπει, / τορῶσ λέγουσαι τάσδ’ ἀναιμάκτουσ φυγάσ./ φθογγῆι δ’ ἐπέσθω πρῶτα μὲν τὸ μὴ θρασύ, / τὸ μὴ μάταιον δ’ ἐκ ἱμετώπω σωφρονῶντ’ / ἴτω προσώπων ὄμματοσ παρ’ ἡσυχου· / καὶ μὴ πρόλεσχοσ μηδ’ ἐφολκοσ ἐν λόγῳι / γένηι·.

⁷⁸³ V. *Ag.* 324-325: καὶ τῶν ἀλόντων καὶ κρατησάντων δίχα / φθογγὰσ ἀκούειν ἔστι, συμφορᾶσ διπλῆσ.

⁷⁸⁴ V. *Ag.* 1629-1630: Ὀρφεῖ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεισ· / ὁ μὲν γὰρ ἦγε πάντ’ ἀπὸ φθογγῆσ χαρᾶι.

⁷⁸⁵ 3, 683-686: μῦθοσ δ’ ἄλλοτε μὲν οἱ ἐπ’ ἀκροτάτησ ἀνέτελλεν / γλώσσησ, ἄλλοτ’ ἔνερθε κατὰ στήθοσ πεπόττο· / πολλὰκι δ’ ἱμερόεν μὲν ἱὰνὰ στόμα θυῖεν ἐνισπεῖν, / φθογγῆ δ’ οὐ προύβαινε παροιτέρῳ (“Le **parole** le fiorivano talvolta alla punta / della lingua, talvolta piombavano in fondo al petto, / e spesse volte correivano alla bocca soave, / ma non diventavano **suono**”).

⁷⁸⁶ V. 4, 585: φθογγήν τε Ζηνόσ τε βαρὺν χόλον; 4, 1330-1331: ὧσ ἄρ’ ἔφαν, καὶ ἄφαντοι, ἴν’ ἔσταθεν, ἐνθ’ ἄρα ταίγε / φθογγῆ ὁμοῦ ἐγένοντο παρασχεδόν; 4, 1339-1340: αἱ δὲ βαρεῖη / φθογγῆ ὑπο βρομέουσιν ἀν’ οὔρεα τηλόθι βῆσσαι.

φλοι-

Etimologia

Per l'origine della radice φλοισβ-, *DELG* e *IEW* (s.v. φλοῖσβος) ritengono che la si possa collegare ai verbi φλιδάω/φλοιδέω, “gonfiarsi” (< *bhleid-). Rimane dunque da spiegare la trafila di derivazione φλοιδ- a φλοισβ-: Chantraine⁷⁸⁷ sostiene che si debba ipotizzare una forma originaria *φλοιδ-μός il cui esito φλοισμός⁷⁸⁸ è attestato in alcuni composti come ὑπερφλοισμός⁷⁸⁹ e ἀφλοισμός⁷⁹⁰. Il suffisso originario -μός sarebbe stato sostituito da -βος (v. φλοῖσβος) per analogia con altri termini sonori affini come θόρυβος, κόναβος etc. Se questa ricostruzione sembra probabile da un punto di vista formale, rimane tuttavia da conciliare il significato originario di “gonfiarsi” con quello di “tumulto/frastuono” (φλοῖσβος): sempre Chantraine⁷⁹¹ ritiene che il significato sonoro di “tumulto” sia un'estensione metaforica di quello originario di “rigonfiamento” (di questo fenomeno si può trovare un parallelo anche nel rapporto tra i termini latini *tumultus* e *tumeo*). Questa ipotesi ricostruttiva non è invece pienamente accettata da *EDG* e *GEW* (s.v. φλοῖσβος) che si limitano a constatare una formazione analoga a termini acustici in -βος, ma che non ritengono così scontata una connessione con verbi come φλιδάω/φλοιδέω.

Sostantivi

φλοῖσβος: come si è già accennato, il termine si pone in rapporto con altri termini sonori in -βος ed ha il significato di “tumulto” (generalmente impiegato come sinonimo di “mischia/lotta”):

ἀλλ' ὃ γε τοὺς μὲν ἐοὺς ἠρύκακε μώνυχας ἵππους
νόσφιν ἀπὸ **φλοῖσβου** ἐξ ἄντυγος ἠνία τεΐνας,
(*Il.* 5, 321-322)
“Bensì lascio fermi i cavalli suoi solidunghi
lontano dalla **mischia**, legando al carro le briglie”.

⁷⁸⁷ V. *DELG* s.v. φλοῖσβος.

⁷⁸⁸ Il gruppo -δμ- tende infatti ad essere evitato ed è spesso sostituito con -σμ- (v. ἴδμεν > ἴσμεν); v. Lejeune 1972, p. 77 note 5 e 6.

⁷⁸⁹ V. Hsch. δ 1442 (L-C): διαφλύξεις· ὑπερφλοισμοὶ ὕγροί.

⁷⁹⁰ V. *Il.* 15, 607: ἀφλοισμὸς δὲ περὶ στόμα γίγνετο.

⁷⁹¹ V. *DELG* s.v. φλοῖσβος.

κεῖται ἀνὴρ ὃν ἴσον ἐτίομεν Ἴκτορι δίῳ
Αἰνεΐας υἱὸς μεγαλήτορος Ἀγχίσειο·
ἀλλ' ἄγετ' ἐκ **φλοῖσβοιο** σαώσομεν ἐσθλὸν ἑταῖρον.
(*Il.* 5, 467-469)

“Giace a terra quell’uomo che tenevamo in pregio al pari
del vino Ettore, Enea, il figlio di Anchise magnanimo:
su, dunque, leviamo dalla **mischia** il nostro nobile compagno”.

Ἴκτωρ μὲν μετὰ τοῖσιν, ὅσοι βουλευφόροι εἰσί,
βουλάς βουλεύει θεῖου παρὰ σήματι Ἴλου
νόσφιν ἀπὸ **φλοῖσβου**.
(*Il.* 10, 414-416)

“Ettore insieme a coloro che hanno titolo a dare consiglio
tiene adunanza vicino alla tomba del divino Ilo,
lontano da ogni **rumore**”.

Ἴκτορ μηκέτι πάμπαν Ἀχιλλῆϊ προμάχιζε,
ἀλλὰ κατὰ πληθύν τε καὶ ἐκ **φλοῖσβοιο** δέδεξο,
(*Il.* 20, 376-377)

“Ettore, contro Achille non avanzare da solo,
ma attendilo invece nel gruppo, in mezzo alla **mischia**”.

Di queste quattro attestazioni di φλοῖσβος, tre presentano il sicuro significato di “mischia/lotta”⁷⁹²: ciò vale per l’esortazione di Stenelo a tenere lontano dalla mischia (*Il.* 5, 322) il gruppo guidato da Diomede, in modo che possano catturare i cavalli di Enea, per l’ordine di Ares ad andare a recuperare il corpo di Enea, steso al suolo nella mischia (*Il.* 5, 469) e infine l’invito rivolto da Apollo ad Ettore di rinunciare a combattere con Achille, ma di attenderlo in mezzo alla massa (*Il.* 20, 377). Danek⁷⁹³ ritiene che questo significato specifico di “mischia/massa” sia un’estensione metaforica di un significato originario non ben ricostruibile; questo uso secondario doveva essere evidentemente così ben radicato (e l’uso solidale dei tre casi citati lo conferma) da soppiantare la consapevolezza che si trattasse di un impiego metaforico del termine e da costituire quindi un vero e proprio sinonimo di lotta/massa⁷⁹⁴. Si può, infine, ipotizzare che il significato originario avesse effettivamente una sfumatura prettamente acustica (“frastuono/tumulto” > “mischia/lotta”) che evidentemente doveva essere la qualità percepita come più caratteristica per questo tipo di

⁷⁹² V. *Schol.* (D) *Il.* 5, 322, 2 (Erbse): φλοῖσβου. παραχῆς, θορύβου; cfr. Hsch. φ 641 (L–H–C): *φλοῖ(σ)βος· τάραχος· ἀφρός· παραχή.

⁷⁹³ V. Danek 1988, pp. 146-148.

⁷⁹⁴ Cfr. anche Krapp 1964, p. 15: “Das Wort, dessen akustische Bedeutung unabhängig vom Schlachtlärm besteht [...] charakterisiert das laute Getümmel. Es steht in der Ilias immer in dieser ‘lokalen’ Bedeutung, nicht absolut als Lärm”. Pongono invece l’accento sull’aspetto acustico invece *LSJ* p. 1945: “any confused roaring noise”.

fenomeno, tanto da diventare rappresentativa (v. le stesse considerazioni valide anche per ἐνοπή e κυδοιμός, su cui v. *supra* s.v.).

Per quanto riguarda *Il.* 10, 416, Danek⁷⁹⁵ ritiene che non abbia senso interpretare φλοῖσβος come “mischia/lotta”, semplicemente perché non ve n’è alcuna. Si tratta della scena in cui Dolone riferisce ad Odisseo che Ettore si trova in consiglio nei pressi della tomba di Ilo; questa tomba, di cui si fa menzione anche in *Il.* 11, 166 e 371 e *Il.* 14, 349, è situata al centro della pianura e lontano da Troia⁷⁹⁶. Il senso della risposta di Dolone è che Ettore si trova sostanzialmente fuori mano e lontano dal campo di battaglia dove si trovano gli Achei: la localizzazione della tomba di Ilo νόσφιν ἀπὸ φλοῖσβου si dovrebbe intendersi come “lontano dal *campo* di battaglia”. Danek, infatti, ritiene che l’insorgere di questo significato spaziale di “campo”⁷⁹⁷ possa essere stato determinato dall’influenza esercitata *in primis* da *Il.* 5, 322, dove è presente la stessa formula νόσφιν ἀπὸ φλοῖσβου (= *Il.* 10, 416), e anche da *Il.* 20, 377, dove si fa riferimento della posizione in cui Apollo consiglia ad Ettore di collocarsi nell’attesa di Achille. Per spiegare questa unica deviazione d’uso di φλοῖσβος rispetto alle altre tre che invece sono solidali tra loro, egli ipotizza che il termine sia stato riutilizzato senza probabilmente avere più la chiara consapevolezza del significato preciso o almeno del contesto di utilizzo; questo fenomeno sarebbe stato agevolato anche dal fatto che φλοῖσβος si trova collocato nella formula νόσφιν ἀπὸ φλοῖσβου che era comodamente riutilizzabile a seconda delle necessità metriche.

Si può tuttavia considerare la scena da un’altra prospettiva: se si ipotizzasse il mantenimento del significato “tumulto (della battaglia)”, l’immagine continuerebbe ad avere senso, perché Ettore è lontano, in una “felice” condizione di isolamento dal tumulto rumoroso della battaglia, che invece è la condizione normale, quasi esistenziale, dell’eroe omerico, e che è quella in cui si trovano ora gli Achei e νόσφιν servirebbe proprio a sottolineare la differenza tra le due condizioni.

Il termine è poco attestato nella letteratura al di fuori di Omero e rimane confinato ad un uso prettamente poetico; per quanto riguarda il significato, φλοῖσβος eredita il significato omerico di “mischia/battaglia” molto raramente (è attestato ad esempio in Euforione, fr. 30, 1 Acosta-Hughes–Cusset: τὸν μὲν ἄρ’ ἐκ φλοῖσβου Ἀσβῶτιοι ὄκα φέροντες; Nonno di Panopoli, *D.* 30, 103: νόσφιν

⁷⁹⁵ V. Danek 1988, p. 147.

⁷⁹⁶ V. Thornon 1984, p. 153: “The *tombstone of Ilos* stands further away from Troy, and beyond the middle of the plain [...] it is a place of quiet and safety”.

⁷⁹⁷ V. anche *IlCom.* III p. 194, nota al v. 416: “The three other uses of the simple noun in the *Iliad* [...] refer to battle, a situation from which a hero or his corpse is to be extricated”.

ἀπὸ φλοῖσβοιο), mentre assume in modo nettamente preponderante quello di “fragore del mare” (probabilmente per influenza del più comune e famoso aggettivo πολύφλοισβος). Ne sono testimoni ad esempio Eschilo (*Pr.* 792: πόντου περῶσα φλοῖσβον), Orazio (*Halieutica* 1, 777: ἄλλαι δ’ ἰλυόεντος ὑπέκ φλοῖσβοιο φύονται) e Nonno di Panopoli (*D.* 40, 334: φλοῖσβος ἁλός).

Aggettivi

πολύφλοισβος: l’aggettivo compare otto volte in Omero e si riferisce esclusivamente al mare qualificandolo “molto risonante”. Le attestazioni si possono distinguere alla formula fissa in cui esso compare: παρὰ θῖνα πολυφλοῖσβοιο θαλάσσης (“Lungo la riva del mare sonoro”, *Il.* 1, 34; *Il.* 9, 182; *Od.* 13, 220. Variazione ἐπὶ θινὶ πολυφλοῖσβοιο θαλάσσης in *Il.* 23, 59) e κῦμα πολυφλοῖσβοιο θαλάσσης (“l’onda del mare sonoro”, *Il.* 2, 209; *Il.* 6, 347; *Il.* 13, 798; *Od.* 13, 85). Bisogna innanzitutto notare che questo aggettivo è specifico per la qualificazione del mare, θάλασσα: questo termine, a differenza di πόντος, πέλαγος etc., qualifica precisamente il mare vicino alla costa⁷⁹⁸, ovvero quello naturalmente più sottoposto all’azione continua delle onde che si infrangono su di essa. Viste le particolari caratteristiche che identificano θάλασσα, si può pensare che gli venne associato un epiteto che potesse qualificarlo costantemente, indicandone una caratteristica sempre valida e costante, ovvero il fatto di essere “continuamente risonante” (πολύφλοισβος) a causa del continuo infrangersi delle onde sulla costa (questo è evidente in entrambe le formule παρὰ θῖνα πολυφλοῖσβοιο θαλάσσης e κῦμα πολυφλοῖσβοιο θαλάσσης)⁷⁹⁹. Questa interpretazione sarebbe confermata anche dalla considerazione che solitamente in Omero i composti in πολυ- indicano non tanto l’altezza acustica, quanto invece la ripetizione di un determinato suono⁸⁰⁰ (come anche in πολυηχής, su cui v. *supra* s.v.).

L’epiteto, inserito nelle formule fisse prima menzionate, qualifica permanentemente il mare sulla costa ed ha quindi valore generalmente ornamentale, ovvero senza per forza dover descrivere il mare come “continuamente risonante” per un qualche motivo legato al contesto. Vi sono però alcune attestazioni in cui sembra che l’epiteto venga usato con un coerente scopo espressivo, come

⁷⁹⁸ V. Lesky 1947, pp. 13 e 159.

⁷⁹⁹ Cfr. anche il senso dinamico-acustico inteso dallo scolio (*Schol.* D *Il.* 1, 34, 7 Erbse: πολυφλοῖσβοιο. πολυήχου, πολυταράχου). Cfr. Krapp 1964, p. 171: “ ‘Viel-rauschend’ akzentuiert mehr die Häufigkeit und Intensität als die Lautstärke, meint also nicht nur das laute Donnern der großen Wogen, sondern auch das leise ‘Plätschern’ der kleinen Wellen am Strand: denn an der Küste ist das Meer selten völlig ruhig. Es ist vielmehr in dauernder Bewegung um Riffe und Klippen”.

⁸⁰⁰ V. Kaimio 1977, p. 74.

in *Il.* 1, 34 dove Crise, dopo che la sua richiesta di riscatto della figlia gli era stata negata da Achille, si trova a camminare in silenzio (ἀκέων) presso la riva del mare molto risonante. In questo caso si può leggere un'esaltazione drammatica del fragore del mare in contrasto con il silenzio doloroso del vecchio sacerdote⁸⁰¹. In *Il.* 2, 209 la menzione del mare apre una similitudine indubbiamente acustica (vv. 209-210), in cui lo strepito del mare serve a rendere il chiasso del vociare dell'assemblea. Il mare "molto risonante" si trova in una similitudine prettamente acustica anche in *Il.* 13, 798 dove l'accorrere rumoroso ed impetuoso dei Troiani viene paragonato alla violenza di venti e di onde che si alzano fra lo strepito delle acque (vv. 795-801); l'ultima attestazione dell'*Iliade* (*Il.* 23, 59) è molto significativa poiché descrive la scena che diede origine alla qualificazione del mare come πολύφλοισβος, ovvero l'infrangersi delle onde sulla battigia (*Il.* 23. 61: ὅθι κύματ' ἐπ' ἠϊόνος κλύζεσκον, "dove le onde spazzavano il lido").

L'epiteto sopravvive esclusivamente in riferimento al mare, come negli *Inni* (4, 341: παρὰ θῆνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης; 5, 4: κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης), in Esiodo (*Op.* 648: δείξω δὴ τοι μέτρα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης), Archiloco (fr. 13, 3 West I: κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης), Dionisio (*Orbis descriptio* 326: αἰγαίης βαθὺ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης). Si distingue tuttavia Nonno di Panopoli che lo impiega con una certa libertà espressiva: egli, infatti, lo usa per riferirsi al frastuono di lance (*D.* 2, 476: πολυφλοίσβῳ δὲ βελέμῳ), al "tumulto" della vita (*D.* 7, 64: ἀλλὰ λιπὼν βιότοιο πολυφλοίσβοιο), al rumore della battaglia (*D.* 23, 196: πολυφλοίσβῳ δὲ κυδοιμῷ) e ad una fragorosa preoccupazione (*D.* 33, 263: πολυφλοίσβῳ δὲ μερίμνῃ).

⁸⁰¹ Diversamente invece Kirk (*IlCom.* I pp. 56-57, nota al v. 34) che non legge alcuna consapevole opposizione, ma riconosce che spesso il sottolineare il fragore del mare può contribuire ad aumentare la tensione narrativa e, in questo caso, ad evidenziare per contrasto il silenzio di Crise.

φων-

Etimologia

Mentre *DELG*, *EDG* e *IEW* (s.v. φωνή) fanno risalire la radice φων- di φωνή alla stessa di φημί, ovvero **b^heh₂*-, “dire”, d’altra parte Frisk (v. *GEW* s.v.) controbatte sostenendo la derivazione dalla radice **g^hwen-*-, “suono/rumore”. Lo studioso, infatti, sostiene che la derivazione di φωνή da **b^heh₂*- non possa reggere poiché interpreta il sostantivo nel significato di “suono, rumore” e non “voce” (significato implicato dalla supposizione della derivazione da una radice che significa “dire”). Rimane tuttavia più ragionevole attenersi all’ipotesi tradizionale che sostiene la derivazione da **b^heh₂*- per ragioni probabilistiche (la radice **g^hwen-* non ha infatti altri esiti in greco, ma l’unico sarebbe φωνή) sia per ragioni semantiche. Come si vedrà dallo studio delle attestazioni di φωνή in Omero, il termine non indica un suono generico o un rumore, ma la voce intesa come espressione della capacità articolatoria di fonazione.

Sostantivi

φωνή: in Omero il termine indica prevalentemente la voce umana⁸⁰² e più raramente di divinità⁸⁰³. Il termine tuttavia non qualifica nello specifico né la voce umana di per sé (come si vedrà) né la voce umana intesa come voce articolata: quando il sostantivo identifica la voce umana si riferisce sia a casi in cui la voce è effettivamente un discorso (voce articolata) ma anche a quelli in cui essa è solo un grido (voce inarticolata). Questa precisazione servirà a comprendere fino in fondo il significato del termine in Omero.

Prendiamo in considerazione tutti questi casi in cui φωνή si riferisce a voci non umane, ma a vari tipi di animali e ad uno strumento musicale in particolare, la tromba. Partiamo con gli animali:

λεῖπε δὲ νεκρὸν
ἐντροπαλιζόμενος ὥς τε λῖς ἠϋγένειος,
ὄν ῥα κύνες τε καὶ ἄνδρες ἀπὸ σταθμοῖο δίωνται
ἔγχεσι καὶ φωνῇ·
(*Il.* 17, 108-111)

⁸⁰² V. *Il.* 2, 490; *Il.* 3, 161; *Il.* 13, 45; *Il.* 14, 400; *Il.* 15, 686; *Il.* 17, 555; *Il.* 17, 696; *Il.* 18, 221 e 571; *Il.* 20, 81; *Il.* 22, 227; *Il.* 23, 67 e 397; *Od.* 4, 279 e 705; *Od.* 19, 381, 472 e 545.

⁸⁰³ V. *Od.* 24, 530.

“Abbandonava il morto,
voltandosi presso all’indietro, come leone villosa,
che cani e pastori scaccino via dallo stazzo
con le lance e con le grida”.

οἱ δὲ **σῦων** μὲν ἔχον κεφαλὰς **φωνήν** τε τρίχας τε
καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ
(*Od.* 10, 239-240)

“Ed essi di porci avevano e testa e voce e peli
e tutto il corpo, ma la mente era intatta, come prima”.

ἔνθα δ’ ἐνὶ **Σκύλλῃ** ναίει δεινὸν λελακυῖα.
τῆς ἦ τοι **φωνή** μὲν ὄση σκύλακος νεογιλλῆς
αὐτῇ δ’ αὐτε πέλωρ κακόν
(*Od.* 12, 85-87)

“Lì dentro abita Scilla dal latrato inquietante:
la sua voce è pari a quella di una cagnetta poppante”.

τοῖσιν δ’ αὐτίκ’ ἔπειτα θεοὶ τέραα προὔφαινον·
εἶρπον μὲν ῥινοί, **κρέα** δ’ ἀμφ’ ὄβελοῖς’ ἐμεμύκει,
ὄπταλέα τε καὶ ὠμά· βοῶν δ’ ὡς γίνετο **φωνή**.
(*Od.* 12, 394-396)

“Ad essi subito gli dei inviarono prodigi; a terra le pelli
camminavano; intorno agli spiedi muggivano le **carni**,
cotte e crude; e arrivava una **voce** come fosse bovina”.

ὡς δ’ ὅτε Πανδαρέου κόρυη, χλωρηῖς **ἀηδών**,
καλὸν ἀεῖδησιν ἔαρος νέον ἰσταμένοιο,
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκνιοῖσιν,
ἦ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυδευκέα **φωνήν**
(*Od.* 19, 518- 521)

“E come quando la figlia di Pandareo, la verde-chiaro **usignolo**,
bei canti intona al nuovo arrivare di primavera
stando tra le fitte foglie degli alberi,
e frequentemente variando diffonde **voce** che molto risuona”.

Ci si può chiedere quale minimo comune denominatore tra queste situazioni possa giustificare la scelta di **φωνή**; la questione sembra complessa sia poiché si tratta di animali completamente diversi tra loro (i versi di cani, maiali, di Scilla che latra come una cagnolina, dei muggiti delle carni di bue arrostate e infine dell’usignolo non hanno naturalmente nulla in comune tra loro), ma anche perché non si riesce a ravvisare un’affinità di contesto, nemmeno emotivo. Si tratta, infatti, di situazioni

molto diverse, come l’abbaiare dei cani con l’intenzione di mettere in fuga un leone, il grugnire dei compagni di Odisseo trasformati in maiali, il terribile latrare di Scilla, il prodigioso muggire delle carni di bue arrostate e infine il triste lamento dell’usignolo. Considerando che, come si è visto prima, quando si riferisce alla voce umana, φωνή indica indistintamente quella articolata e non, si deduce allora che lo si possa considerare un termine “neutro”. Questo uso così ampio ed apparentemente indistinto di φωνή testimonia che esso indicava la voce intesa come espressione acustica della capacità fisiologica di fonazione, sia umana che di qualsiasi specie animale⁸⁰⁴. Differentemente da ὄψ che, come si è visto *supra* s.v., si distingue per qualificare quel tipo di voce che ha il potere di scatenare reazioni o suscitare emozioni nell’ascoltatore, φωνή designa la voce in qualità di manifestazione uditiva della capacità di fonazione.

Rimane dunque da spiegare l’ultima attestazione che esula completamente dalle altre poiché φωνή si riferisce al suono di una tromba:

ὥς δ’ ὅτ’ ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ’ ἴαχε σάλπιγξ
 ἄστν περιπλομένων δηῖων ὕπο θυμοραϊστέων,
 ὡς τότ’ ἀριζήλη φωνή γένετ’ Αἰακίδαο.
 (Il. 18, 219-221)

“Come il suono giunge distinto, allorchè squilla la tromba,
 quando nemici spietati assediano una città,
 così allora risuonò distinto il grido dell’Eacide”.

Per quanto questo passo possa sembrar contraddire quanto detto prima (la tromba non è di certo dotata di un apparato di fonazione dal punto di vista fisiologico), in realtà si può comprendere bene l’uso di φωνή in rapporto al contesto. I versi 219 e 221 infatti si ripetono uguali, e il verso 221 fa riferimento alla φωνή di Eaco; è molto plausibile che, nella costruzione della similitudine, Omero abbia semplicemente riutilizzato la parte di verso ὥς δ’ ὅτ’ ἀριζήλη φωνή (che originariamente doveva essere stata pensata in riferimento alla voce di Eaco) per introdurre il paragone tra la brillante acutezza della voce della tromba con quella dell’eroe.

⁸⁰⁴ V. Laspia 1996, pp. 54-57. La prova di ciò è rappresentata ad esempio anche solo dal passo di Scilla: è significativo che nella descrizione di un mostro, non appartenente dunque a nessuna specie animale, venga usato il termine φωνή per riferirsi alla sua voce. Ciò è possibile proprio perché φωνή può riferirsi alla voce di qualunque tipo di specie animale dotata di apparato fonatorio.

Dare una rassegna anche solo parziale degli usi di φωνή sarebbe impossibile visto che il termine è di larghissimo uso; si può tuttavia far valere la definizione di Aristotele⁸⁰⁵ come suono della voce emessa dagli esseri viventi dotati di polmoni (elaborazione scientifica del significato omerico prima individuato di “dispositivo fisiologico necessario alla fonazione”). Il termine viene infatti usato per indicare sia il verso di animali sia la voce umana, e molto spesso viene impiegato in senso specifico di “voce umana”⁸⁰⁶.

⁸⁰⁵ Per i passi di Aristotele v. *supra* “Introduzione”.

⁸⁰⁶ Per una disamina completa delle attestazioni v. *LSJ* s.v.

χρεμ-/χρομ-

Etimologia

La radice greca χρεμ-/χρομ- viene ricondotta ad una radice indoeuropea **ghrem-*, “ruggire/tuonare/borbottare di rabbia”⁸⁰⁷ (cfr. *supra* s.v. βρέμω); molti dei termini greci che derivano dalla base χρεμ-/χρομ- tendono ad avere delle forme inaspettate e particolari (come ad esempio χρώμαδος e χρεμετίζω su cui v. *infra* s.v., ma anche χρεμέθω, χρέμπτομαι etc.). Ciò è dovuto principalmente al valore onomatopico ed espressivo della radice originaria, che facilitò la creazione di forme verbali o nominali per analogia con altri termini ugualmente espressivi (ad esempio χρώμαδος cfr. κέλαδος, χρεμέθω cfr. φλεγέθω etc.)⁸⁰⁸.

Verbi

χρεμετίζω: si tratta di un verbo caratterizzato da una forma certamente insolita. Partendo dal presupposto che la base era χρεμ-/χρομ-, si suppone che in origine dovesse esistere una forma non attestata *χρέμω, che darebbe ragione dell’esistenza delle altre forme verbali esistenti in greco⁸⁰⁹. Come si è già accennato, infatti, queste si sono create per analogia con altri verbi espressivi che rappresentano la forma intensiva di un verbo base in -ω: bisogna dunque postulare un ipotetico *χρέμω per spiegare l’esistenza ad esempio di χρεμίζω (cfr. γέμω-γεμίζω) e χρεμέθω (cfr. φλέγω-φλεγέθω). Per quanto riguarda la sequenza -ετ- in χρεμετίζω, *EDG* e *GEW* (s.v.) la spiegano come una formazione analogica sulla base di altri verbi in -ετίζω come αίρετίζω (intensivo-espressivo di αίρέω), έρατίζω (v. έράω) e τερετίζω (“cinguettare”), mentre Beekes⁸¹⁰ sostiene l’esistenza di una formante -et- già a livello della radice indoeuropea, ed ipotizza una nuova radice indoeuropea “estesa” **ghrem-et-*⁸¹¹. Di parere molto simile è Tichy⁸¹² che, pur accettando la possibilità della formazione di χρεμετίζω sulla base di un ipotetico *χρεμετο-, a sua volta creatosi attraverso il suffisso -ετο- (cfr. -et-), sostiene anche che *χρεμετο- possa essere una formazione analogica a *εμετο- (< **uemh₁-*) da cui έμετος, “vomito”. La coppia *χρεμετο-/εμετο- è infatti paragonabile al latino *fremitus* (< **ghrem-*) - *vomitus* (< **uemh₁-*)⁸¹³.

⁸⁰⁷ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. χρεμετίζω, *IEW* p. 458 e *LIV* p. 204.

⁸⁰⁸ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. χρεμετίζω.

⁸⁰⁹ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. χρεμετίζω.

⁸¹⁰ V. Beekes 1969, p. 192.

⁸¹¹ Così anche Schwyzer (*GG* I p. 736) che individua una base χρεμετ- + il suffisso -ίζω.

⁸¹² V. Tichy 1983, p. 199.

⁸¹³ V. anche *LG* I p. 354.

In Omero il verbo compare una sola volta e con il significato specifico di “nitrire” dei cavalli:

ὥς Ἔκτωρ ἄν' ὄμιλον ἰὼν ἐλλίσσῃσθε' ἑταίρους
τάφρον ἐποτρύνων διαβαινέμεν· οὐδέ οἱ ἵπποι
τόλμων ὠκύποδες, μάλα δὲ χρεμέτιζον ἐπ' ἄκρω
χείλει ἐφεσταότες· ἀπὸ γὰρ δειδίσσετο τάφρος
εὐρεῖ', οὐτ' ἄρ' ὑπερθορέειν σχεδὸν οὔτε περῆσαι
(*Il.* 12, 49-53)

“Ettore in questo modo, muovendo in mezzo all’esercito, pregava i compagni e li esortava a passare il fossato; ma non osavano i **cavalli** veloci, **nitrivano** invece sul ciglio impuntandosi: li spaventava la fossa larga, non facile certo a passare d’un balzo”.

Come si è già visto, vi sono altri verbi che esprimono il verso del cavallo, come βραχεῖν, che indica nello specifico il rantolio precedente alla morte (*Il.* 16, 468; v. *supra* s.v.) e μηκάομαι che ha praticamente lo stesso valore (*Il.* 16, 469; v. *supra* s.v.). A differenza di questi verbi che, come si è già potuto analizzare, vengono usati per rendere il verso anche di altri animali o anche di esseri umani, questo verbo invece sembra che fosse percepito come specifico per rendere il nitrito del cavallo⁸¹⁴. Non si tratta tuttavia di un nitrito generico, ma di una situazione molto particolare: i cavalli di Ettore, infatti, si rifiutano di proseguire e perciò nitriscono presumibilmente pieni di dissenso ma anche di paura. Sembra che i cavalli, a differenza di Ettore, riescano a percepire il pericolo imminente e quasi a presagire la terribile fine dei Troiani; il tema della capacità degli animali di percepire presenze soprannaturali o situazioni allarmanti si ritrova anche nella scena dei cani che percepiscono la presenza di Atena (*Od.* 10, 162-163; v. *supra* s.v. ὑλάω), ma ha dei paralleli anche nella cultura popolare germanica, dove ad esempio i cavalli hanno la capacità di prevedere la morte di una persona e lo annunciano proprio fermandosi davanti al pericolo che sentono come mortale⁸¹⁵. Un parallelo interessante nella cultura greca sulle capacità speciali di cui i cavalli sono dotati si trova ad esempio in Erodoto⁸¹⁶, dove lo storiografo spiega che l’elezione del re persiano procedeva proprio attraverso una scelta effettuata dal nitrito di un cavallo, e anche nella

⁸¹⁴ V. Hsch. χ 691 (L–H–C): χρεμετίζει· κιγλίζει ὡς ἵππος; cfr. *Schol.* (D) *Il.* 12, 51, 1 (Erbse): χρεμέτιζον. ἰδιάζουσιν φωνὴν ἀπετέλουν.

⁸¹⁵ V. Samter 1923, p. 90.

⁸¹⁶ V. Hdt. 3, 84, 12-15: περὶ δὲ τῆς βασιλείης ἐβούλευσαν τοιόνδε· ὅτεν ἂν ὁ ἵππος ἡλίου ἐπανατείλαντος πρῶτος φθέγξῃται ἐν τῷ προαστίῳ αὐτῶν ἐπιβεβηκότων, τοῦτον ἔχειν τὴν βασιλείην.

Germania di Tacito⁸¹⁷, dove viene fatta menzione della predizione di un evento attraverso gli sbuffi e nitriti di un cavallo.

Al di fuori di Omero il verbo conserva sempre il significato di “nitrire” di cavalli: lo si incontra ad esempio in Erodoto (3, 86, 6: ὁ Δαρείου ἵππος προσδραμῶν ἐχρεμέτισε), Platone (*Rp.* 396b, 4: ἵππους χρεμετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους) e Plutarco (21, 334b, 10: τοῦ ἵππου χρεμετίζοντος).

Sostantivi

χρόμαδος: il termine, creatosi sul vocalismo *o* della radice *χρεμ-/χρομ-*, viene comunemente considerato una forma analogica sulla base di altri termini sonori in *-δος* come *κέλαδος*, *ὄρυμαγδός* etc.⁸¹⁸.

Il termine compare una sola volta in Omero ed ha il significato di “scricchiolio” - di mascelle, molto lontano rispetto a quello del verbo con cui condivide la radice (v. *supra* s.v. *χρεμετίζω*):

τῶ δὲ ζωσαμένω βήτην ἐς μέσσον ἀγῶνα,
ἄντα δ' ἀνασχομένω χερσὶ στιβαρῆσιν ἅμ' ἅμφω
σύν ῥ' ἔπεσον, σὺν δέ σφι βαρεῖαι χεῖρες ἔμιχθεν.
δεινὸς δὲ **χρόμαδος γενύων** γένετ', ἔρρεε δ' ἰδρῶς
πάντοθεν ἐκ μελέων· ἐπὶ δ' ὄρνυτο δῖος Ἐπειός,
κόψε δὲ παπτήναντα παρήϊον· οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν
ἑστήκειν· αὐτοῦ γὰρ ὑπήριπε φαίδιμα γυῖα.
(*Il.* 23, 685-691)

“Quando furono pronti, vennero in mezzo all’arena,
e in guardia l’uno con l’altro coi pugni possenti
S’affrontarono, le braccia pesanti s’incrociarono.
Terribile lo **scricchiolio delle mascelle**, colava il sudore
da tutto il corpo; il divino Epeo venne all’attacco,
e centrò il volto dell’altro, proteso a studiarlo:
non resse a lungo; il suo corpo imponente cadde di schianto”.

Il termine non ha un’interpretazione univoca: da una parte c’è chi lo interpreta come il suono causato da pugno sferrato all’altezza della mascella, che poteva effettivamente avere come

⁸¹⁷ *Germ.* 10, 4-5.

⁸¹⁸ V. Chantraine 1969, p. 360; *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v; *GG I* p. 508; Risch 1974, p. 173.

conseguenza che i denti battessero tra di loro⁸¹⁹. Questa fu l'interpretazione accolta da alcuni autori successivi ad Omero che dimostrano di riprendere il passo in questione proprio in questo senso: si tratta di Apollonio Rodio (2, 83: καὶ γένυες κτύπεον, βρυχή δ' ὑπετέλλετ' ὀδόντων) e Virgilio (*Aen.* 5, 437: *duro crepitant sub vulnere malae*). Se, tuttavia, si considera la scena nella sua integrità, si può notare che sia più verosimile interpretare χρώμαδος nel senso di “digrignare i denti”: sebbene si faccia riferimento al fatto che i combattenti vengano alle mani (v. 687: σὺν ῥ' ἔπεσον, σὺν δέ σφι βαρεῖται χεῖρες ἔμιχθεν) e quindi presumibilmente che si prendano a pugni (da cui χρώμαδος γενύων), in realtà solo nei versi successivi viene menzionato in modo specifico che si colpiscono al volto (v. 690: κόψε δὲ παπτήναντα παρήϊον). Il colpo dato a livello delle mascelle segue la menzione del suono prodotto da esse stesse, fatto che invalida l'interpretazione di χρώμαδος come “scricchiolio causato da un colpo/pugno”. Sembra invece più ragionevole interpretare il termine come “tintinnio/digrignare di denti”⁸²⁰; il verso 688 non a caso condivide la struttura dei passi in cui viene evocato questo particolare suono, dai quali può essere dunque stato influenzato anche per attrazione di significato:

δεινὸς δὲ χρώμαδος γενύων γένετ'
(*Il.* 23, 288)

Cfr. con:
ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνετ' ὀδόντων·
(*Il.* 10, 375)

ὑπαὶ δέ τε κόμπος ὀδόντων
γίγνεται
(*Il.* 11, 417-418 = *Il.* 12, 149-150)

πάταγος δὲ τε γίγνετ' ὀδόντων
(*Il.* 13, 283)

τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν καναχή πέλε
(*Il.* 19, 365)

⁸¹⁹ V. Schol. (Ab) (T) *Il.* 23, 688, 1 (Erbse): χρώμαδος: ὀνοματοποίησε τὸν ψόφον: ἄμα γὰρ καὶ τρίζουσιν οἱ πύκται ἐπάγοντες τὴν πληγὴν. Cf. *LSJ* p. 2008: “crashing sound”; Krapp 1964, pp. 200-201: “Es krachen die Kinnbacken im Faustkampf zwischen Epeios und Euryalos [...] χρώμαδος erscheint singular an dieser Stelle und dürfte die dumpfen Schläge an das Kinn meinem, auch hier nicht an ‘brechen’ gedacht sein”.

⁸²⁰ V. Kaimio 1977, p. 61 che concede entrambe le interpretazioni.

Se poi si vuole entrare ancor più nello specifico, si può notare che si tratta di un “battere/ digrignare i denti” non per paura (come ἄραβος e πάταγος, su cui v. *supra* s.v.) ma per incutere timore al nemico (come καναχή e κόμπος, su cui v. *supra* s.v.). Il passo con cui è particolarmente significativo mettere a confronto l’espressione χρώμαδος γενύων è *Il.* 19, 365-368: qui, infatti, viene descritto il momento precedente alla vestizione di Achille. Dell’eroe viene detto che “digrignava i denti” e che “gli lampeggiavano gli occhi”: questi sono atteggiamenti atti ad incutere timore nell’avversario, che corrispondono allo scricchiolio delle mascelle di Epeio e di Eurialo prima di mettersi a lottare e al fatto che in questo duello si fa menzione ad uno sguardo di particolare intensità rivolto da Eurialo a Epeo (v. 690: κόψε δὲ παπτήναντα παρήϊον).

Il sostantivo rimane un *hapax* assoluto: non si ritrova infatti al di fuori di Omero se non in scoli e commentari allo stesso.

ὄρυ-

Etimologia

La discussione di questa radice è legata ad una delle ipotesi che cercano di ricostruire l'etimologia del termine ὄρυμαγδός, “frastuono/tumulto”. Secondo una prima ipotesi⁸²¹, il termine è da ricondursi al verbo ὀρούμαι, “ululare/ruggire”, da cui derivano termini formalmente simili a ὄρυμαγδός come ὄρυγμός e ὄρυγή. Dietro a ὀρούμαι si può identificare una radice indoeuropea *HreuH- di cui si trovano esempi in latino (*rumor*), e che è riscontrata altrove anche con l'espansione *g* (ὄρυγμός cfr. *rugio*). Questa posizione tuttavia, oltre a non riuscire a spiegare la sequenza insolita ὄρυ-μαγδός se si presuppone una base ὄρυγ-, incontra delle difficoltà anche nel giustificare la ὀ- iniziale nel greco ὀρούμαι: da una parte vi è la posizione poco probabile di Kretschmer⁸²² che distingue in ὀρούμαι l'interiezione ὀ dalla base ρύομαι (il significato complessivo sarebbe quello di “ululare/ruggire facendo o”). D'altra parte *EDG* e *GEW* (s.v. ὄρυμαγδός) individuano un termine di paragone nel sanscrito *ā ruva*, “urlare con/assieme a”: in quest'ottica la forma greca ὀρούμαι sarebbe sorta da una necessità linguistica di esprimere il senso di condivisione/stare assieme (non attestato altrove, tuttavia). Infine, vi è la più plausibile ipotesi⁸²³ dell'esistenza di un raddoppiamento intensivo della base: partendo da ρυ- si avrebbe *ρυρυ- poi mutato in *ρωρυ- e infine, per dissimilazione di ρ, ὄρυ-.

I dizionari etimologici (*DELG*, *GEW* e *EDG* s.v. ὄρυμαγδός) e Pokorny (*IEW* p. 867) ammettono l'esistenza dell'ulteriore possibilità per cui ὄρυμαγδός debba essere collegato a ἐρεύγομαι, di cui rappresenterebbe un'alternativa con vocalismo *o* e con cui effettivamente condivide il significato di “ruggire”; rimane tuttavia non spiegata la trafila che avrebbe portato ἐρευγ- a ὄρυγ- e infine a ὄρυμαγδός.

Sostantivi

ὄρυμαγδός: il termine presenta un'indiscutibile affinità con altri sostantivi sonori in -δός come ἄραβος/ἄραδος, κέλαδος (su cui v. *supra* s.v.) etc.⁸²⁴. Sia che si sostenga la tesi della derivazione da ὄρυ- (e quindi, con estensione tramite gutturale, ὄρυγ-) sia da ἐρευγ-, rimane certamente insolita in

⁸²¹ V. *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v. ὄρυμαγδός.

⁸²² V. Kretschmer 1905, p. 135.

⁸²³ V. Bechtel 1914, p. 216 e *GG* I p. 260.

⁸²⁴ V. Chantraine 1969, p. 359; *DELG*, *EDG* e *GEW* s.v.; *GG* I p. 508

ὄρυμαγδός la sequenza ὄρυ-μαγ-δός, quando l'esito plausibilmente atteso sarebbe invece almeno ὄρυγ-μα-δός. In realtà questa è attestata nel termine ὄρυγμαῖδες, che Esichio⁸²⁵ spiega come “frastuoni/rumori”; Chantraine⁸²⁶, partendo proprio da questa forma, ipotizza l'esistenza di un verbo *ὄρυγάζω non attestato, da cui sarebbe derivato un regolare *ὄρυγαδμός che, per attrazione da parte di altri termini sonori in -δός, si sarebbe quindi mutato in ὄρυμαγδός.

In Omero il termine compare numerose volte e indica una grande varietà di suoni, che vanno dal frastuono generico della battaglia causato da uomini che corrono/combattono⁸²⁷, al significato di assalto/mischia (solo dei Troiani)⁸²⁸, rumore di uomini e di cani⁸²⁹, di uomini e cavalli⁸³⁰ e chiasso generale (non in contesto bellico)⁸³¹. Le espressioni che sono interessanti ai fini della nostra analisi sono tuttavia quelle in cui si fa riferimento a suoni che escludono quelli umani, ovvero i passi in cui ὄρυμαγδός indica il clangore di scudi che cozzano, il fracasso generato dai taglialegna, della legna secca che rimbomba dopo essere stata lanciata e il frastuono del fiume che scorre.

Vi sono tre passi nell'*Iliade* in cui ὄρυμαγδός esprime il frastuono di armi che cozzano:

οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἐς χῶρον ἓνα ξυνιόντες ἴκοντο
 σύν ῥ' ἔβαλον ρινούς, σύν δ' ἔγχεα καὶ μένε' ἀνδρῶν
 χαλκεοθωρήκων· ἀτὰρ **ἀσπίδες** ὀμφαλόεσσαί
 ἔπληντ' ἀλλήλησι, πολὺς δ' **ὄρυμαγδός** ὀρώρει.
 ἔνθα δ' ἄμ' οἰμωγὴ τε καὶ εὐχολὴ πέλεν ἀνδρῶν
 ὀλλύντων τε καὶ ὀλλυμένων, ῥέε δ' αἵματι γαῖα.
 (*Il.* 4, 446-451 = *Il.* 8, 60-65)

“Quando poi venendosi incontro giunsero in un solo punto, urtarono l'un contro l'altro gli scudi e le lance e la furia degli uomini corazzati di bronzo; i **palvesi** ombelicati cozzarono fra loro, ne nasceva un grande **frastuono**. Allora insieme s'alzava il lamento e il tripudio degli uomini che uccidevano ed erano uccisi, grondava di sangue la terra”.

⁸²⁵ V. Hsch. o 1343 (L-C): †ὄρυγμαῖδες· θόρυβοι.

⁸²⁶ *DELG* p. 828.

⁸²⁷ *Il.* 2, 810 = *Il.* 8, 59 = *Od.* 24, 70: πεζοί θ' ἱππῆές τε· πολὺς δ' ὄρυμαγδός ὀρώρει.

⁸²⁸ *Il.* 9, 248 = *Il.* 10, 539: ὑπὸ Τρώων ὄρυμαγδοῦ; *Il.* 17, 461: ὑπέκ Τρώων ὄρυμαγδοῦ.

⁸²⁹ *Il.* 10, 185-186: πολὺς δ' ὄρυμαγδός ἐπ' αὐτῶ / ἀνδρῶν ἠδὲ κυνῶν.

⁸³⁰ *Il.* 17, 740-741: ὧς μὲν τοῖς ἵππων τε καὶ ἀνδρῶν αἰχμητῶν / ἀζηχῆς ὄρυμαγδός ἐπήϊεν ἐρχομένοισιν.

⁸³¹ *Od.* 1, 133-134: ὄρυμαγδῶ / δεῖπνῳ.

Sebbene lo scolio⁸³² spieghi il termine come un sostantivo che indica il frastuono generico della guerra includendo tutti i significati provenienti dagli usi dei singoli passi (suono di armi che cozzano, di uomini che gridano o gemono dal dolore, di comandanti che impartiscono ordini etc.), in questi due casi in realtà ὀρυμαγδός indica precisamente il clangore di scudi che cozzano. È interessante fare un confronto con altre espressioni che indicano il fragore che proviene da questo tipo di arma, ovvero δοῦπος e κτύπος (su cui v. anche *supra* s.v.). Emerge che a parità di arma (scudo), vengano usati tre termini diversi (δοῦπος, κτύπος e ὀρυμαγδός) che sembrano effettivamente identificare tre situazioni diverse e quindi anche diverse impressioni acustiche:

ἀτὰρ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι
ἔπληντ' ἀλλήλησι, πολὺς δ' ὀρυμαγδός ὀρώρει.
(*Il.* 4, 449)

Cfr:
τόσσος γὰρ κτύπος ἦεν, ἀϋτὴ δ' οὐρανὸν ἴκε,
βαλλομένων σακέων τε καὶ ἵπποκόμων τρυφαιῶν
καὶ πυλέων
(*Il.* 12, 338-340)

ὥς τῶν ὄρνυτο δοῦπος ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης
χαλκοῦ τε ῥινοῦ τε βοῶν τ' εὐποητάων,
νυσσομένων ξίφεσίν τε καὶ ἔγχεσιν ἀμφιγύοισιν.
(*Il.* 16, 635-637)

Mentre nel primo caso si tratta di un frastuono generico cumulativamente da scudi (σάκος), elmi battenti che vengono percossi, nel secondo invece il fragore è specificamente quello di scudi (ῥινός) fatti di bronzo, cuoio e pelle di bue che vengono percossi. Nel passo in cui viene impiegato ὀρυμαγδός, invece, si tratta di scudi ombelicati (ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι) che cozzano l'uno sull'altro. Oltre ad immaginare delle impressioni acustiche effettivamente diverse per i tre termini sonori impiegati, si può anche notare che a ciascun termine per indicare lo scudo sia stato associato un termine sonoro specifico. Emerge che il fragore emesso dallo σάκος è il termine κτύπος (che in realtà comprende anche il frastuono proveniente da elmi e portoni), a ῥινός è associato δοῦπος mentre all'ἀσπίς è connesso il termine ὀρυμαγδός. Questa associazione di arma con il termine

⁸³² V. *Schol.* (Ab) (T) *Il.* 4, 449 (Erbse): ὀρυμαγδός: ὀρυμαγδός ἐστὶ πολέμου ἦχος, ἔχων κτύπον ὀπλων, στρατιωτῶν ἀλαλαγμόν, ἡγητόρων παράκλησιν, εὐχὴν ἀγωνιῶντων, οἰμωγὴν ἀπολλυμένων, θρῆνον ἐπὶ πεπτωκόσιν. ἔστιν οὖν ὀρυμαγδός, ἐνθα ὄρνυται ὄμαδος.

preciso che indica il rumore prodotto da essa ricorda molto lo stesso meccanismo che vale per il “ronzio” di dardi e giavellotti, per i quali infatti vale l’associazione βέλεα-ήχη (su cui v. *supra* s.v. per indicare il fischio dei dardi in volo) e ἄκοντες-δοῦπος (su cui v. *supra* s.v.) per sottolineare l’idea dello schianto/urto tra oggetti. Il termine in questione si mette in potenziale relazione anche con altri passi omerici in cui il soggetto è un termine acustico e il verbo è ὀρώρει:

πολὺς δ’ ὀρυμαγδὸς ὀρώρει.
 ἔνθα δ’ ἄμ’ οἰμωγὴ τε καὶ εὐχλωλὴ πέλεν ἀνδρῶν
 ὀλλόντων τε καὶ ὀλλυμένων, ῥέε δ’ αἵματι γαῖα.

Cfr:

ἄφαρ δὲ κακὸς κόναβος κατὰ νῆας ὀρώρει
 ἀνδρῶν τ’ ὀλλυμένων νηῶν θ’ ἄμα ἀγνυμενάων·
 (*Od.* 10, 121-123)

τῶν δὲ τάχ’ ἀμφὶ πύλας ὄμαδος καὶ δοῦπος ὀρώρει
 πύργων βαλλομένων
 (*Il.* 9, 573-574)

Questi tre passi condividono una medesima struttura in cui vi è il termine sonoro + ὀρώρει + specificazione della fonte del suono tramite una costruzione al genitivo che comprende un participio. Vi si può leggere una sorta di struttura soggiacente che permetteva di rendere il concetto di suono + specificazione dell’origine del suono; l’esistenza di questa struttura virtuale permetteva la libera scelta dei termini da inserire a seconda del contesto, ed ebbe sicuramente una parte anche nell’influenza reciproca tra i termini sonori che venivano man mano impiegati.

L’ultima attestazione in cui ὀρυμαγδός indica il fragore emesso da armi è *Il.* 17, 424-425:

ὧς οἱ μὲν μάρναντο, σιδήρειος δ’ ὀρυμαγδὸς
 χάλκεον οὐρανὸν ἴκε δι’ αἰθέρος ἀτρυγέτοιο·

“Quelli dunque combattevano, ed un **rombo ferrigno**
 saliva al cielo di bronzo per l’aria irrequieta”.

In questo caso non vi è alcuna specificazione di arma in modo particolare, ma il clangore è generalmente quello emesso dallo scontrarsi delle armi di ferro; diversamente, invece, Krapp⁸³³ ritiene che l’espressione σιδήρειος δ’ ὀρυμαγδός non intenda evocare il suono di armi di ferro che si

⁸³³ V. Krapp 1964 p. 14: “Als vielmehr seine unnachgiebige Härte, seine Ausdauer und eindringliche Kraft”.

scontrano, ma voglia sottolinearne invece la sua inflessibilità e durezza; sembra tuttavia improbabile che solo in questo luogo il termine non abbia un significato acustico, soprattutto alla luce del fatto che esso possiede una connotazione acustica in tutti i passi in cui compare.

Vi è un'altra attestazione di ὀρυμαγδός nell'*Iliade* che indica un suono estraneo all'usuale contesto bellico, ovvero il fracasso scatenato dai taglialegna. Questo uso si può confrontare con un impiego analogo nell'*Odissea*, in cui ὀρυμαγδός indica il boato della legna secca che viene gettata:

τῶν δ' ὥς τε δρυτόμων ἀνδρῶν ὀρυμαγδός ὀρώρει
οὔρεος ἐν βήσσης, ἕκαθεν δέ τε γίγνεται ἀκούη,
ὥς τῶν ὄρνυτο δοῦπος ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης
χαλκοῦ τε ῥινοῦ τε βοῶν τ' εὐποιητάων,
νυσομένων ξίφεσίν τε καὶ ἔγχεσιν ἀμφιγύοισιν.
(*Il.* 16, 633-637)

“Come dai tagliatori di querce s'alza un **boato**
tra le gole d'un monte, e il rumore giunge lontano,
così dall'ampio terreno su loro s'alzava
il rimbombo del bronzo, delle pelli di bue ben lavorate,
mentre si colpivano con le spade e le lance a doppia punta”.

φέρει δ' ὄβριμον ἄχθος
ὔλης ἀζαλέης, ἵνα οἱ ποτιδόρπιον εἴη.
ἔντοσθεν δ' ἄντροιο βαλὼν ὀρυμαγδὸν ἔθηκεν.
(*Od.* 9, 233-235)

“Portava un carico pesante
di legna secca perché gli servisse per la cena.
Lo gettò da fuori nell'antro, fece un enorme **rimbombo**”.

Per quanto riguarda il passo nell'*Iliade*, si può notare innanzitutto che la struttura del verso 633 si presta alla duplice interpretazione di ὀρυμαγδός come frastuono “dei taglialegna” (τῶν δ' ὥς τε δρυτόμων ἀνδρῶν) o “di loro - ovvero dei due eserciti - e dei taglialegna” (τῶν δ' ὥς τε δρυτόμων ἀνδρῶν)⁸³⁴. Al di là di questo, è indubitabile che in questo caso ὀρυμαγδός indichi, esclusivamente o solo parzialmente, il fracasso causato dai taglialegna; presumibilmente si può pensare ad un tipo di frastuono generato da alberi che cadono, uso molto simile al passo dell'*Odissea*. Qui infatti è la

⁸³⁴ V. *Schol.* (A) *Il.* 16, 633a, 1-4 (Erbse): ἡ διπλῆ, ὅτι ἀμφιβόλως κεῖται τὸ ὀρώρει, πότερον ἐπὶ τῶν μαχομένων λέγεται, τούτων ὀρώρει ὀρυμαγδός ὡς δρυτόμων, ἢ ἐπὶ τῶν δρυτόμων, ὡς δρυτόμων ἀνδρῶν ὀρυμαγδός, οὕτως καὶ τῶν μαχομένων.

legna secca che, lanciata dall'esterno nella grotta dei Ciclope, causa un rimbombo; in merito a questo passo è bene fare una precisazione di carattere filologico. La versione di von der Mühl legge ἔντοσθεν al verso 235: questo è a buon diritto da ritenersi errato, mentre è più sensato accogliere la versione di Heubeck⁸³⁵ che legge ἔκτοσθεν (nella scena descritta, infatti, il Ciclope getta la legna *da fuori* all'interno della grotta). Questa interpretazione è inoltre coerente con il possibile riferimento al passo dell'*Iliade* prima menzionato: il movimento di buttare la legna *da fuori* a dentro alla grotta e il rimbombo che ne consegue rispecchia la scena dell'*Iliade* in cui il fracasso generato dai taglialegna è un rumore che giunge *da lontano* fino alle orecchie di chi può udirlo. In *Il.* 16, 634 il termine ἀκουή indica un suono percepito da chi lo ascolta; la specificazione “da lontano” presuppone il punto di vista di chi sente quel suono e implica una traiettoria “da lontano a vicino” che è speculare al movimento del Ciclope “dall'esterno all'interno”.

Le ultime due attestazioni di ὀρυμαγδός interessanti ai fini della nostra analisi si riferiscono ad un suono ancora nuovo, ovvero al fragore delle acque dello Scamandro:

ὑπαιθα δὲ τοῖο λιασθεῖς
 φεῦγ', ὃ δ' ὄπισθε ῥέων ἔπετο μέγῳ ὀρυμαγδῷ.
 (*Il.* 21, 256-257)
 “Cedendo al fiume, fuggiva,
 e il fiume lo inseguiva, dilagando con grande **fragore**”

ἀλλ' ἐπάμυνε τάχιστα, καὶ ἐμπίπληθι ῥέεθρα
 ὕδατος ἐκ πηγέων, πάντα δ' ὀρόθουνον ἐναύλους,
 ἴστη δὲ μέγα κῦμα, πολὺν δ' ὀρυμαγδὸν ὄρινε
 φιτρῶν καὶ λάων, ἵνα παύσομεν ἄγριον ἄνδρα
 ὃς δὴ νῦν κρατέει, μέμονεν δ' ὅ γε ἴσα θεοῖσι.
 (*Il.* 21, 311-315)
 “Ma vieni al più presto in aiuto, riempi il tuo letto
 di acqua sorgive, gonfia tutti i torrenti,
 solleva una grande ondata, scatena immenso **fragore**
 di tronchi e di rocce, per bloccare questo violento,
 che adesso imperversa, e vuole eguagliare gli dei”.

L'unico altro termine presente in Omero che viene impiegato per indicare un qualche tipo di fragore prodotto da un fiume è δοῦπος in *Il.* 4, 452-455: in quel caso tuttavia il termine viene

⁸³⁵ V. *OdCom.* III p. 199, nota ai vv. 235-239.

impiegato poiché, coerentemente al significato generalmente attestato in tutti i passi in cui viene impiegato (v. *supra* s.v.), indica un suono prodotto da una collisione (nel caso specifico una collisione tra le acque di torrenti). In questo caso, la scelta di ὀρυμαγδός deve probabilmente ricondursi alla particolare natura dello Scamandro, che è una divinità sotto forma di corso d'acqua; visto che nella maggior parte dei casi ὀρυμαγδός indica un qualche tipo di frastuono legato alla battaglia, in questo caso si vuole probabilmente sottolineare la furia e la bellicosità del fiume contro Achille, che genera un fracasso idealmente paragonabile a quello di una battaglia vera e propria (che in questo caso sarebbe il duello tra il fiume e l'eroe). Nella seconda attestazione, oltre ad essere valide le riflessioni appena fatte, giocano un ruolo importante anche le numerose assonanze che contribuiscono ad aumentare l'effetto acustico della scena e giustificano quindi la scelta di termini che si richiamano l'un l'altro (v. 312: ὀρόθουνον; v. 313: ὀρυμαγδὸν ὄρνιε).

Al di fuori di Omero, il termine si ritrova in Esiodo per indicare il fragore di scudi (*Sc.* 232: ἰάχεσκε σάκος μεγάλῳ ὀρυμαγδῶ) e un tumulto generico (*Sc.* 401: τὴν ὄρην] μάρναντο, πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει); in un frammento di Simonide viene impiegato per indicare il fragore del mare in tempesta (fr. 66, 1, 1 *PMG*: ἴσχει δέ με πορφυρέας ἀλὸς ἀμφιταρασσομένας ὀρυμαγδός). In Apollonio Rodio compare una sola volta per indicare il fragore dello sbattere dei remi (4, 105: πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ἐπειγομένων ἐλάτησιν) e, infine, Quinto Smirneo lo usa per indicare un fracasso generico (2, 52: μίμνοντες κτεινώμεθ' ὑπ' Ἀργείων ὀρυμαγδοῦ etc.) e il fragore del gorgogliare di un fiume (2, 346: καχλάζων φορέηται ἀπειρεσίῳ ὀρυμαγδῶ).

PARTE TERZA: CONCLUSIONE

3. Premessa

La rassegna delle espressioni di suono non umano si è conclusa: per ogni sostantivo, aggettivo e verbo sono stati considerati e analizzati gli aspetti etimologici, morfo-fonologici (dando rilievo particolare alla struttura di aggettivi e sostantivi, alla forma verbale e al suo valore per i predicati) ed infine semantici. La sezione dedicata agli aspetti semantici ha cercato di sondare i significati denotativi e connotativi del termine analizzato, considerandone sia il puro significato oggettivo sia eventuali significati metaforici o secondari emersi da particolari finalità poetiche. L'analisi ha naturalmente tenuto conto del contesto d'uso del termine in questione, che è stato inquadrato in un particolare punto della narrazione epica, e non ha mancato di fare confronti con altri testi, il che ha permesso di far emergere eventuali continuità o discontinuità d'uso e di significato.

Proprio da quest'ultimo punto prende le mosse la parte conclusiva di questo lavoro. Dal confronto tra tutte le espressioni di suoni non umani in Omero emergono delle osservazioni interessanti ai fini della nostra indagine. Si tenterà qui di rintracciare un *trait d'union* dietro all'organizzazione del lessico dei suoni non umani in Omero e di individuare dei tratti semantici che esulano dai criteri fisici di altezza, intensità e timbro in senso stretto - la sola fonte del suono. Questi tratti si possono individuare nel *movimento* della sorgente sonora (e varie sottoclassificazioni del tipo di movimento), nella *natura* del suono (sordo/sonoro) e infine nello *stato emotivo* della sorgente del suono. Questa parte conclusiva scaturisce da un'elaborazione personale dei dati raccolti e non ambisce certo ad essere completamente esaustiva né scevra di eventuali errori o imperfezioni. Le riflessioni che verranno esposte non considerano tutto l'insieme dei lemmi raccolti ed analizzati, ma prendono in considerazione solo quelli più significativi secondo i criteri scelti. Accadrà che lo stesso termine possa comparire contemporaneamente in diverse categorie: il significato complessivo di ogni termine, infatti, non è determinato univocamente dal tratto che di volta in volta viene ritenuto "più specifico" in questa sede, bensì da un *insieme* di tratti definitivi⁸³⁶. La maggiore pertinenza di un tratto semantico non annulla di certo la valenza degli altri, ma viene

⁸³⁶ Le categorie sono insiemi "permeabili", con confini sfocati e sono capaci di accogliere membri che condividono contemporaneamente tratti di più categorie diverse (v. *supra* § 1.2.1).

promossa come più rappresentativa a seconda del contesto d'uso sia nello stesso autore sia in autori diversi.

3.1 Il timbro come tratto pertinente

Si è già discusso della difficoltà di descrizione e definizione del lessico del suono in greco (v. *supra* “Parte Prima: Introduzione”), problematiche che derivano sia da una mancata riflessione da parte dei Greci stessi sul campo dei suoni/rumori che non siano legati alla componente umana, sia da una netta preponderanza degli studi che hanno sempre teso a prediligere quest'ultima. Dal confronto tra le espressioni di suono non umano emergono dei dati interessanti: si può notare che il lessico dei suoni/rumori tende a prediligere una distinzione basata precipuamente sul tratto del *timbro*, ovvero l'origine del suono, la fonte da cui esso deriva⁸³⁷.

Sebbene per timbro si intenda esclusivamente il tipo di fonte materiale che ha prodotto il suono (ovvero il materiale dell'oggetto che ha prodotto il suono in questione)⁸³⁸, in questa sede tuttavia si darà al timbro un significato più ampio e che comprende varie dimensioni che pertengono alla sorgente del suono. Dal confronto tra i dati raccolti è emerso che, tra tutto ciò che può riguardare la sorgente del suono, il *movimento* della sorgente stessa sembra essere un criterio molto condiviso nella distinzione dei suoni.

3.1.1 Il movimento

Il movimento della sorgente può essere studiato sotto vari aspetti. Dall'esame dei dati raccolti è emerso che vi sono alcuni aspetti del movimento della sorgente che sono percepiti come pertinenti nella distinzione del tipo di suono. Questi aspetti sono:

- a) il tipo di traiettoria del movimento (circolare *vs* diritto; in quest'ultimo caso si può individuare anche un'ulteriore distinzione tra movimento con direzione alto-basso *vs* movimento con direzione dentro- fuori);
- b) la natura del movimento (difficoltoso e ostacolato; confuso e indistinto *vs* fluido e agile);
- c) la durata del movimento (movimento istantaneo generato dall'impatto tra due oggetti; momentaneo e veloce *vs* continuo e costante; ad intermittenza regolare o irregolare).

⁸³⁷ In questa direzione anche le riflessioni di Cuzzolin 1997.

⁸³⁸ A proposito del timbro in senso stretto, si può registrare la tendenza da parte di alcuni sostantivi sonori ad essere associati ad un'arma precisa: si vedano ad esempio ἤχη associato a βέλεα, δοῦπος ad ἄκοντες e ῥινός, κτύπος a σάκος, ὀρυμαγδός ad ἄσπιδας, ῥοῖζος a ὀιστοί.

a) *La traiettoria del movimento*

Per quanto riguarda il movimento circolare si possono menzionare i verbi βομβέω e βρομέω. Il primo viene impiegato, oltre che per indicare un suono rimbombante, anche per indicare il suono che scaturisce da un movimento circolare o rotatorio: questo è il senso che sembra prevalere nell'*Odissea*, dove è usato per indicare il ronzio di un masso in volo⁸³⁹ e quello di remi che, pur nella difficoltà di interpretazione del passo (v. *supra* s.v.), presumibilmente vengono lanciati in aria e vorticano “ronzando”⁸⁴⁰. Il significato è confermato anche dall'uso al di fuori di Omero, dove βομβέω assume spesso il significato di “ronzare” (ovvero un suono prodotto da un movimento circolare), detto di oggetti che lanciati in aria roteano sibilando⁸⁴¹, ma anche metaforicamente di pensieri che ronzano nelle orecchie⁸⁴² e molto spesso anche di api che ronzano⁸⁴³. Quest'ultimo significato, attestato a partire da Teocrito, sembra tuttavia un traslatato o quantomeno secondario: in Omero, infatti, l'unico verbo che indica il ronzare di insetti in volo è il secondo verbo prima citato, βρομέω. Questo compare una sola volta ed indica il ronzare delle mosche⁸⁴⁴; per quanto in Omero sembri essere un verbo specifico, visto che si tratta di una forma impiegata per indicare il ronzio di insetti in volo, è più plausibile che si tratti di un significato metaforico dell'epica. Al di fuori di Omero, il verbo tende a mantenere il tratto di “movimento circolare”, ma in senso più generico: viene impiegato in riferimento al rombare di venti⁸⁴⁵ (si immaginano dunque dei turbini che evocano un movimento rotatorio) o all'impeto dei fiumi durante una tempesta⁸⁴⁶ (anche qui si può immaginare la vorticosità delle acque). Al contempo si può segnalare anche una specializzazione dell'effetto di eco o rimbombo, non più necessariamente legato ad un movimento circolare⁸⁴⁷.

A proposito del movimento con una traiettoria diritta, si può individuare una distinzione tra movimento alto-basso (un corpo che si muove sul piano verticale) e dentro-fuori (piano orizzontale). Il primo gruppo è molto più nutrito del secondo: si può presumere che fosse più significativo cogliere il movimento di un corpo che cade o si muove dall'alto in basso piuttosto che

⁸³⁹ V. *Od.* 8, 190.

⁸⁴⁰ V. *Od.* 12, 203-204.

⁸⁴¹ V. Nonn. *D.* 22, 206: ἀρραγέος βόμβησε μεσόμαλα νῶτα βοείης.

⁸⁴² V. Aristoph. *Pl.* 538: αἱ βομβοῦσαι περὶ τὴν κεφαλὴν ἀνιῶσιν etc.

⁸⁴³ V. Theocr. 1, 107: αἱ δὲ καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι; Aristoth. *HA.* 535b, 6: βομβεῖ, οἶον μέλιττα;

⁸⁴⁴ V. *Il.* 16, 641-642.

⁸⁴⁵ V. *Ap.* 4, 787: ἔνθα πυρὸς δειναὶ βρομέουσι θύελλαι; QS 8, 60: σμερδαλέον βρομέοντες ἀνὰ πλατὺ χεῦμα θαλάσσης

⁸⁴⁶ V. QS. 8, 384: εὐρύποροι ποταμοὶ μεγάλα βρομέοντες.

⁸⁴⁷ V. rupi scosse che rimbombano (*Ap.* 2, 596-597: αἱ δ' ἐκάτερθεν / σειόμεναι βρόμεον e QS. 4, 240: περὶ δὲ βρομέουσι κολῶναι) e valli che risuonano (*Ap.* 4, 1340: φθογγῆ ὑπο βρομέουσιν ἀν' οὔρεα τηλόθι βῆσσαι).

da dentro a fuori. Come primo esempio, si consideri ἀραβέω, verbo che compare esclusivamente in un verso formulare ad indicare il suono del tonfo emesso da armi indossate da un guerriero che cade a terra morto (ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ)⁸⁴⁸; il suono di caduta è circoscritto precisamente alla suono emesso dalle armi che, nella caduta mortale del guerriero, cadono con lui e risuonano. Per quanto il significato del verbo in Omero rimanga immutato, anche grazie al suo comparire esclusivo in versi formulari che ne rafforzano il mantenimento del significato, al di fuori dell'epica omerica il verbo dimostra un brusco cambio di significato. ἀραβέω, infatti, assume per lo più il significato di “ringhiare” o “digrignare i denti”⁸⁴⁹: quello che può sembrare un inatteso e apparentemente inspiegabile mutamento di significato si può spiegare alla luce del significato del sostantivo da cui deriva, ἄραβος, che in Omero indica proprio il suono del digrignare dei denti. Studiando parallelamente l'evoluzione di significato di ἄραβος e ἀραβέω, si assiste ad una sorta di scambio di significati: se ἄραβος in Omero indica il suono del digrignare dei denti, successivamente assume anche quello generico di “suono generato da urto”. Parallelamente, ἀραβέω passa dall'indicare il suono della caduta di armi a quello del digrignare dei denti, quasi in una compensazione reciproca dei tratti semantici che diventano meno pertinenti per il sostantivo e il verbo.

Si può poi menzionare βομβέω: sebbene si sia già visto che questo verbo indica un movimento circolare, in realtà sembra che questo valga solo per l'*Odissea*. Nell'*Iliade*, infatti, il verbo viene impiegato precisamente per indicare la caduta di armi a terra (con un effetto di rimbombo)⁸⁵⁰, significato tuttavia presente anche nell'*Odissea* ma in riferimento alla caduta di un catino di bronzo⁸⁵¹. Si può quindi dedurre che il verbo indicasse precisamente un movimento di caduta alto-basso con effetto di rimbombo; il significato di movimento circolare è invece pertinente e caratterizzante solo nell'*Odissea*. Al di fuori di Omero questo tratto sembra perdere la sua pertinenza, mentre emergono come più distintivi quello del movimento circolare o rimbombante (v. *supra* s.v. per le attestazioni).

Si passa poi a δούπησεν, verbo che ricorre in Omero per ben 21 volte nella formula fissa δούπησεν δὲ πεσών (“Cadde in un tonfo”)⁸⁵²; tutte queste attestazioni sono accomunate dal fatto che si tratta

⁸⁴⁸ V. *Il.* 4, 504; *Il.* 5, 42, 58, 294 e 540; *Il.* 8, 260; *Il.* 13, 187; *Il.* 17, 50 e 311; *Od.* 24, 525.

⁸⁴⁹ V. Epichar. fr. 21, 2 (K–A I): βρέμει μὲν ὁ φάρυγξ ἔνδοθ', ἀραβεῖ δ' ἄ γνάθος; Theocr. 22, 126: λαιῆ δὲ στόμα κόψε, πυκνοὶ δ' ἀράβησαν ὀδόντας e Ap. 2, 281: ἄκρης ἐν γενύεσσι μάτην ἀράβησαν ὀδόντας.

⁸⁵⁰ V. *Il.* 13, 530: αὐλώπις τρυφάλεια χαμαὶ βόμβησε πεσοῦσα; *Il.* 16, 118: αἰχμὴ χαλκείη χαμάδις βόμβησε πεσοῦσα.

⁸⁵¹ V. *Od.* 18, 397: δεξιτερὴν· πρόχοος δὲ χαμαὶ βόμβησε πεσοῦσα.

⁸⁵² *Il.* 4, 504; *Il.* 5, 42, 540 e 617; *Il.* 11, 449; *Il.* 13, 187, 373 e 442; *Il.* 15, 421, 524 e 578; *Il.* 16, 325, 401, 599 e 822; *Il.* 17, 50, 311 e 580; *Il.* 20, 388; *Od.* 22, 94; *Od.* 24, 525.

di un eroe che cade a terra morto e avvolto dalla sua armatura (differentemente da ἀραβέω che isola il suono della caduta delle sole armi). Questo suono di caduta mortale assieme alle armi doveva essere talmente peculiare e caratteristico che in alcuni passi il verbo da solo assume il significato connotativo di “morire”⁸⁵³: in questi casi, dunque, si tratta di un movimento di caduta specifico di un corpo morto avvolto dalla sua armatura. Il cambiamento di significato da “risuonare” a “morire” fu probabilmente anche favorito dal significato generico del verso formulare in cui δουπέω è impiegato, ovvero quello di “morire”. Il significato specifico del suono della caduta è confermato anche dal composto ἐνδουπέω, che indica l’azione di “risuonare cadendo” anche senza essere accompagnato dal verbo πίπτω⁸⁵⁴: questo avvalorà l’ipotesi che l’uso frequentissimo nell’*Iliade* del verbo accanto a πίπτω (δούπησεν δὲ πεσών) abbia determinato una proiezione del significato di “cadere” del participio (πεσών) sul verbo principale “risuonare” (δούπησεν), cosicché il verbo ἐνδουπέω da solo riesce a significare “emettere un tonfo cadendo” (oppure direttamente “morire” per quanto riguarda δουπέω, ossia “emettere un tonfo in una caduta mortale”).

Un ultimo termine che si può nominare è κτυπέω: è interessante notare che, differentemente dal sostantivo κτύπος da cui deriva e che isola nello specifico un suono momentaneo generato da impatto (v. *infra*), questo verbo, invece, indica precisamente il tuonare di Zeus. Se si prende in considerazione l’azione di per sé, essa può essere visualizzata come un movimento che procede dall’alto verso il basso (il suono del tuono che procede dall’alto del cielo fino alla Terra), con una particolare enfasi all’effetto di rimbombo. Il significato complessivo di “cadere causando un rimbombo” è confermato anche dalla due attestazioni in cui il verbo non è usato per indicare il tuonare di Zeus ma lo schiantarsi a terra di alberi che vengono abbattuti⁸⁵⁵. Anche gli usi successivi ad Omero confermano che il verbo era sentito come specifico per indicare il tuonare di Zeus, ma vi sono molti casi in cui la componente del rimbombo è talvolta più identificativa ed esclude quella del movimento di caduta⁸⁵⁶.

Per quanto riguarda il movimento sul piano orizzontale, si può menzionare il verbo ἐρεύγομαι: alla luce dei diversi usi riscontrati in Omero, si può notare che il tratto comune è quello di un movimento che procede da dentro a fuori. Lo confermano sia il significato di “vomitare/rigettare” di

⁸⁵³ V. *Il.* 13, 426; *Il.* 23, 679;

⁸⁵⁴ V. *Od.* 12, 442: μέσσω δ’ ἐνδούπησα παρέξ περιμήκεα δοῦρα,

⁸⁵⁵ V. *Il.* 13, 140-141; *Il.* 23, 118-120.

⁸⁵⁶ V. ad es. *Soph. Tr.* 787: ἀμφὶ δ’ ἐκτύπουν πέτραι; *Ap.* 2, 1257: ἔκτυπε δ’ αἰθῆρ.

lupi che rigurgitano sangue⁸⁵⁷, sia quello di “muggiare” detto del mare e delle onde⁸⁵⁸, che è probabilmente un significato esteso e particolarmente evocativo che veicola l’azione del “rigettare acqua (con una certa potenza)”. I significati e gli usi di ἐρεύγομαι rispondono alla dinamica di un movimento che procede sul piano orizzontale, ma con una connotazione di particolare sgradevolezza del suono che viene prodotto. Il fatto che ἐρεύγομαι evocasse un suono *anche* sgradevole è deducibile sia dall’immagine cruda dei lupi che rigettano sangue, sia dalla particolare violenza e dallo spiacevole frastuono associati all’onda detta ἐρευγόμενον. Lo stesso significato è confermato anche dal verbo composto προσερεύγομαι che è impiegato solo in riferimento al muggiare delle onde che si schiantano contro gli scogli⁸⁵⁹. Il verbo si distingue per questo specifico tratto semantico anche al di fuori di Omero, poiché mantiene in genere i significati di “rigettare/far sgorgare fuori” (per le attestazioni v. *supra* s.v.).

b) La natura del movimento

Vi sono altre espressioni che specificano la *natura* del movimento che genera il suono, ovvero se si tratta di un movimento particolarmente ostico e difficoltoso, confuso e indistinto o, al contrario, fluido e agile. Al primo gruppo appartiene, ad esempio, βρέμω, che viene impiegato per indicare il muggiare delle onde che si infrangono sulla costa⁸⁶⁰ e il fischiare del vento⁸⁶¹: in entrambe le situazioni il movimento che viene evocato è un moto nervoso e agitato poiché reso particolarmente difficoltoso da ostacoli di varia natura. Nel caso delle onde si tratta di un suono di cui si vuole enfatizzare la particolare violenza: nel mare in tempesta le onde muggiano nel loro scagliarsi contro gli scogli. Per quanto riguarda il vento, esso strepita poiché non è in grado di soffiare libero, ma deve farsi strada in una foresta piena di alberi che ne ostacolano la corsa. Anche i verbi composti ἐμβρέμω ed ἐπιβρέμω sembrano comportarsi allo stesso modo: il primo si riferisce al soffio agitato e nervoso del vento che soffia tra le vele di una nave⁸⁶², mentre il secondo assume più che altro il valore causativo di “far scoppiettare”, ovvero “causare un movimento (e quindi anche un suono) agitato e nervoso”⁸⁶³. Al di fuori di Omero βρέμω dimostra un uso esteso ad una moltitudine

⁸⁵⁷ V. *Il.* 16, 162: ἐρευγόμενοι φόνον αἵματος.

⁸⁵⁸ V. *Il.* 17, 265; *Od.* 402-403 e 438.

⁸⁵⁹ V. *Il.* 15, 621.

⁸⁶⁰ V. *Il.* 2, 209-210; *Il.* 4, 425.

⁸⁶¹ V. *Il.* 14, 398-399.

⁸⁶² V. *Il.* 15, 626-627.

⁸⁶³ V. *Il.* 17, 739 e commento *ad hoc supra* s.v.

di soggetti che condividono un movimento violento ed agitato (anche se non sempre impedito da ostacoli di qualche genere), come il fracasso generato da oggetti/armi che si scontrano⁸⁶⁴, il frastuono di onde che muggiano⁸⁶⁵, l'affanno di chi respira faticosamente⁸⁶⁶, fino al senso isolato ma molto significativo di “parlare dicendo cose terribili”⁸⁶⁷ (che presuppone un certo grado di violenza e difficoltà nell'atto del dire).

Lo stesso si può dire anche del sostantivo deverbale βρόμος, che compare in Omero solo una volta ad indicare lo strepito del fuoco⁸⁶⁸; esso deve farsi strada tra le gole del monte per poter arrivare alla boscaglia e bruciarla. L'idea di fondo rimane sempre quella di un movimento violento ed agitato poiché ostacolato; al di fuori di Omero i significati di βρόμος dimostrano un'evoluzione che va sostanzialmente di pari passo con quella di βρέμω: il sostantivo, infatti, viene impiegato per indicare il soffio violento di cavalli che sbuffano⁸⁶⁹, oppure naturalmente lo scoppiettare del fuoco e il soffiare dei venti⁸⁷⁰.

Per quanto riguarda la tipologia di movimento confuso ed indistinto, di cui non si riesce a percepire l'entità dei soggetti che si muovono ma solo la loro grande quantità, si può nominare innanzitutto κέλαδος, che in Omero si riferisce al tumulto generico della battaglia, un chiasso confusionario e generato da uomini che si scontrano⁸⁷¹ o di animali che si muovono⁸⁷². Altrove il sostantivo mantiene questo significato, ma tende ad essere impiegato anche in contesto musicale per riferirsi al clamore di canti e al suono di strumenti musicali: questa estensione d'uso parte dal presupposto che l'espressione del suono comprenda una grande quantità di soggetti. I contesti musicali in cui κέλαδος viene impiegato fanno infatti riferimento a delle feste particolarmente affollate o tumultuose, come quelle dedicate a Dioniso⁸⁷³ o in generale dei cori rituali⁸⁷⁴.

Si può poi menzionare κλαγγή che viene impiegato in Omero per indicare, oltre a urla di uomini, lo strepito di stormi di gru che si levano in volo tutte insieme⁸⁷⁵ e il grugnire di scrofe⁸⁷⁶. Il

⁸⁶⁴ V. Eur. *Her.* 832: πόσον τιν' αὐχεῖς πάταγον ἀσπίδων βρέμειν; QS. 6, 329: περι δ' ἔβρεμεν ἄσπετα τεύχη; Nonn. *D.* 28, 317: σακεσπάλον ἔβρεμεν ἠχώ.

⁸⁶⁵ V. Eur. *Tr.* 83: τρικυμίας βρέμοντα καὶ δίναις ἄλός; Soph. *Ant.* 592: στόνω βρέμουσιν ἀντιπλήγες ἄκταί.

⁸⁶⁶ V. Pind. *P.* 11, 30: ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει.

⁸⁶⁷ V. Eur. *HF.* 962: δεινὰ δ' Εὐρυσθεῖ βρέμων.

⁸⁶⁸ V. *Il.* 14, 396.

⁸⁶⁹ V. Aeschl. *Sept.* 463: φιμοὶ δὲ συρίζουσι βάρβαρον βρόμον; *Sept.* 476: βρόμον φοβηθεὶς ἐκ πυλῶν χωρήσεται.

⁸⁷⁰ V. rispettivamente Ap. 3, 1302: δεινὸς δ' ἐξ αὐτῶν πέλεται βρόμος e 3, 1328: ἤτε βυκτῶν ἀνέμων βρόμος.

⁸⁷¹ V. *Il.* 9, 547-548; *Od.* 18, 401-402.

⁸⁷² V. *Il.* 18, 530.

⁸⁷³ V. Eur. *Bac.* 578: Χο. τίς ὄδε, τίς πόθεν ὁ κέλαδος.

⁸⁷⁴ V. Aeschl. *Ch.* 341: κελᾶδους εὐφογογότερους; Eur. *Tr.* 1071-1072: χορῶν τ' / εὐφημοὶ κέλαδοι.

⁸⁷⁵ V. *Il.* 2, 461; *Il.* 3, 1-6.

⁸⁷⁶ V. *Od.* 14, 412.

significato di base che è stato rintracciato, ovvero quello di “confusione indistinta” di grandi masse di soggetti che si muovono, è confermato anche da usi estranei ad Omero nei quali il termine si riferisce sempre ad fracasso generico di cui si percepisce solo una grande quantità di soggetti (per tutte le attestazioni al di fuori di Omero v. *supra* s.v.). Anche il sostantivo κυδοιμός riassume bene il concetto di frastuono provocato da grandi masse che si muovono in modo disordinato⁸⁷⁷, significato che tende a rimanere immutato anche successivamente ad Omero (per quanto il termine risulti comunque poco attestato).

Nonostante alcuni usi particolari che invece ne enfatizzano il significato di “suono rimbombante” (v. *supra* s.v. per l'analisi specifica), anche ὀρυμαγδός indica molto spesso uno scompiglio generale di soggetti in movimento, come il frastuono generico della battaglia causato da uomini che corrono/combattono⁸⁷⁸, l'assalto/mischia (solo dei Troiani)⁸⁷⁹, il rumore di uomini e di cani⁸⁸⁰, di uomini e cavalli⁸⁸¹ e chiasso generale (non in contesto bellico)⁸⁸². La preponderanza di questo tratto è confermata dagli usi al di fuori di Omero, dove ὀρυμαγδός tende ad indicare prevalentemente un chiasso generico ed indistinto⁸⁸³. L'ultimo termine che si può ricordare è φλοῖσβος, che viene impiegato con il significato generico di “lotta, mischia, massa”⁸⁸⁴; come si è già visto nella sezione dedicata alla discussione etimologica, questo termine è il risultato di un'estensione metaforica a partire da un significato originario che aveva a che fare con l'idea del rigonfiamento⁸⁸⁵ (concetto evidentemente immaginato anche come un movimento di una massa indistinta di soggetti). Il significato acustico, in questo caso, è derivato dall'immagine di una confusione di tal genere. È interessante considerare poi l'evoluzione del significato del termine: al

⁸⁷⁷ V. *Il.* 10, 523; *Il.* 11, 164 e 538; *Il.* 18, 218.

⁸⁷⁸ *Il.* 2, 810 = *Il.* 8, 59 = *Od.* 24, 70.

⁸⁷⁹ *Il.* 9, 248 = *Il.* 10, 539.

⁸⁸⁰ *Il.* 10, 185-186.

⁸⁸¹ *Il.* 17, 740-741.

⁸⁸² *Od.* 1, 133-134.

⁸⁸³ V. Hes. *Sc.* 401: τὴν ὄρη] μάραντο, πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει; QS. 2, 52: μίμοντες κτεινόμεθ' ὑπ' Ἀργείων ὀρυμαγδοῦ; etc.

⁸⁸⁴ V. *Il.* 5, 322 e 469; *Il.* 10, 416; *Il.* 20, 377.

⁸⁸⁵ Si sono incontrati anche altri termini sonori che condividono l'idea del rigonfiamento, come l'aggettivo βύκτης e il verbo ὀρχέω. βύκτης si riferisce ai venti “ululanti” ed isola il loro fischio quando soffiano gonfiando le vele; ὀρχέω, che viene ricondotto all'idea del rigonfiamento soprattutto a partire dai significati post-omerici (v. *supra* s.v.), indica invece il mugghiare di buoi mentre vengono scannati. Mentre negli autori post-omerici è più semplice ritrovare in questo verbo l'immagine del rigonfiamento visto che viene spesso usato per riferirsi al palpitare del cuore (azione che fa pensare al movimento di estensione del cuore che si contrae e rilassa), in Omero, invece, è più difficile collegare questa idea di “rigonfiamento/estensione” al significato di “muggire di buoi scannati”. Se il significato originario era effettivamente legato all'idea del rigonfiamento, si può azzardare ad immaginare il contrarsi e rilassarsi del ventre dei buoi mentre esalano gli ultimi muggiti.

di fuori di Omero è rarissimo che φλοῖσβος continui ad avere il significato di “mischia/lotta”⁸⁸⁶, ma assume per lo più quello di “fragore del mare”⁸⁸⁷, molto probabilmente sotto l’influenza del comunissimo aggettivo πολύφλοισβος con cui condivide la radice e che, comparando in Omero esclusivamente in riferimento al mare, deve aver proiettato questo significato anche sul sostantivo φλοῖσβος.

Per quanto riguarda, infine, il movimento fluido ed agile, si può menzionare l’intera famiglia di termini qui studiati derivante dalla radice λιγ-; come si è già accennato nella discussione etimologica (v. *supra* s.v.), il significato originario era quello dinamico di “leggero nel movimento e nel peso”. Ciò evoca un soggetto che si sposta con un tipo di movimento veloce, agile e fluido; questa ricostruzione è coerente con le attestazioni dei termini studiati in Omero. λιγύς e λιγυρός, infatti, vengono impiegati in riferimento al vento: in quanto epiteto acustico viene tradotto con “acuto”, ma è un significato secondario derivato da quello dinamico di “movimento veloce, leggero, agile”. Un altro significato secondario che ne deriva è quello di “brillante, piacevole”, come dimostrato dall’uso di λιγύς per qualificare il suono della cetra, e di λιγύφθογγος per indicare la particolare chiarezza e piacevolezza della voce degli araldi. Sarà proprio questo significato secondario di “piacevole, brillante” a diventare dominante nella letteratura post-omerica, dove la pressione esercitata dal riferimento omerico al suono piacevole della cetra ha condizionato il significato di λιγύς, λιγυρός, λιγύφωνος e λιγύφθογγος, rendendo pertinente solo il tratto della piacevolezza acustica.

c) *La durata del movimento*

L’ultima caratteristica legata al movimento della sorgente del suono è la *durata* del movimento stesso. Emerge che vi sono moltissimi termini che indicano nello specifico un suono di durata istantanea, generato per lo più dall’impatto tra vari oggetti. Questa precisa sonorità viene individuata innanzitutto dai termini δοῦπος e κτύπος; al di là delle teorie che cercano di spiegare in vario modo la parentela tra questi due termini (v. *supra* s.v. per la discussione), entrambi indicano principalmente un suono generato da urto o collisione tra più oggetti. I due termini si riferiscono al frastuono di armi che si scontrano/collidono (anche se δοῦπος è molto già usato rispetto a κτύπος in

⁸⁸⁶ Solo in Euphor. fr. 30, 1 (Acosta-Hughes–Cusset): τὸν μὲν ἄρ’ ἐκ φλοῖσβου Ἀσβώτιοι ὄκα φέροντες e Nonn. D: 30, 103: νόσφιν ἀπὸ φλοῖσβοιο.

⁸⁸⁷ V. ad esempio Aeschl. Pr. 792: πόντου περῶσα φλοῖσβον etc.

questo frangente; sembra ragionevole presumere si fosse “specializzato” per rendere questo particolare suono relativo alla battaglia), al suono di passi (con la differenza che il primo indica solo il tonfo di passi di uomini, mentre κτύπος può indicare anche quello di animali), e infine vi sono degli usi specifici per ciascuno, ovvero il fragore di acque che si scontrano (δοῦπος) e il suono del tuono di Zeus (κτύπος). Anche al di fuori di Omero entrambi i termini tendono a conservare come tratto pertinente il tratto dell’istantaneità⁸⁸⁸, anche se per entrambi si possono registrare degli usi che dimostrano un’estensione di significato a “fracasso/confusione generica”⁸⁸⁹. Anche il verbo denominativo δουπέω e il composto ἐνδουπέω isolano questo tipo di rumore nello specifico; benché siano già stati segnalati come verbi specifici nell’indicare un suono derivante da un movimento di caduta, in realtà è altrettanto caratterizzante per questi verbi il tratto del “movimento istantaneo generato da collisione”, intrinsecamente implicato in un movimento di caduta. In questa sede è opportuno segnalare che non a caso δουπέω ed ἐνδουπέω compaiono in Omero esclusivamente all’oristo: la scelta di questo tempo verbale, oltre ad essere dettata dalle necessità metriche volute dalla formula in cui δουπέω compare⁸⁹⁰, risponde anche all’esigenza di indicare un *suono* momentaneo assieme all’*azione* dello stesso tipo. Al di fuori di Omero, δουπέω mantiene saliente sia il tratto di “movimento istantaneo generato da collisione” sia, come si è visto, quello di “movimento di caduta” (i due tratti si possono considerare l’uno implicato nell’altro, ma in questa sede sono considerati separatamente).

Si possono poi individuare delle espressioni che indicano un suono continuo, prolungato e costante. Oltre a βρομέω, che indica un suono prolungato e continuo oltre a evocare il suono legato ad un movimento circolare (v. *supra*) e il sostantivo βληχή che indica esclusivamente il belato delle pecore⁸⁹¹ (viene dunque evocato un suono costante e prolungato), si può menzionare il verbo μυκάομαι. In Omero esso indica un suono costante e basso, sia in riferimento specifico al muggire di tori e vitelle⁸⁹², sia in senso traslato al cigolare di porte che vengono spalancate⁸⁹³ e al muggire del fiume Scamandro⁸⁹⁴. Bisogna poi notare che anche in questo caso la forma verbale adottata

⁸⁸⁸ V. *supra* s.v. per tutte le attestazioni al di fuori di Omero.

⁸⁸⁹ V. per δοῦπος ad es. Nonn. *D.* 1, 437-438: ἀλλὰ κυλινδομένας νεφέλας νεφέλησι συνάπτων / οὐρανίοις πατάγοισιν ὁμόζυγα δοῦπον ἰάλλω; per κτύπος ad es. Xen. *Cyr.* 7, 1, 35, 2: πολλὸς δὲ κτύπος ὄπλων καὶ βελῶν παντοδαπῶν.

⁸⁹⁰ ἐνδουπέω compare solo una volta e non rientra all’interno di una formula. Il mancato condizionamento metrico da parte di una formula fissa dimostra che la scelta dell’oristo fosse consapevole e adatta ad indicare un tipo di azione e suono momentanei.

⁸⁹¹ V. *Od.* 12, 266.

⁸⁹² V. *Il.* 18, 579-580; *Od.* 10, 410-415.

⁸⁹³ V. *Il.* 5, 748-751 = *Il.* 8, 392-395; *Il.* 12, 459-462.

⁸⁹⁴ V. *Il.* 21, 237-238.

rispecchia la durata del suono che viene evocato: il verbo si presenta coniugato all'imperfetto e al participio presente e perfetto, con la precisazione che quest'ultimo non ha un valore risultativo, ma quello presente di qualificare il soggetto colto nell'atto di eseguire l'azione indicata (muggire). Fa eccezione l'attestazione in cui il verbo viene impiegato per indicare il risuonare di uno scudo che viene colpito⁸⁹⁵; ma si è già visto che questa espressione sia probabilmente stata confezionata sulla base della pressione analogica esercitata da espressioni analoghe che prevedono l'indicazione dell'arma + suono emesso dall'arma all'aoristo (v. *supra* s.v.). Questi usi metaforici sembrano rimanere isolati in Omero, poiché per il resto *μυκάομαι* si specializza nell'indicare precisamente il muggito di bovini in generale; usi connotativi sono attestati solo nella commedia e rispondono probabilmente a precise finalità ironiche o canzonatorie⁸⁹⁶.

Vi è, infine, la categoria di suoni che derivano da movimenti intermittenti, ripetuti; in questa categoria si possono identificare delle espressioni che indicano un'intermittenza regolare e scandita e una invece irregolare e confusionaria. Al primo gruppo appartiene il verbo *ἐπιληκέω*. Si è già visto come l'interpretazione di questo verbo sia problematica sia dal punto di vista etimologico sia poiché è deducibile esclusivamente dal contesto (operazione che non garantisce la correttezza del significato vista l'impossibilità di confronti con altre attestazioni in Omero; per tutti i dettagli v. *supra* s.v.). Il verbo è impiegato per indicare l'azione dello "scandire il tempo" (con le mani e/o i piedi) da parte dei danzatori⁸⁹⁷. Visto il contesto di danza e canto, si presume che si faccia riferimento ad un suono ritmico, regolare e cadenzato, e il sostantivo impiegato che riassume questo concetto è *κόμπος*. Mentre *ἐπιληκέω* rappresenta un *hapax* assoluto, *κόμπος* invece compare in Omero altre volte per indicare un suono che può sembrare molto distante dal ritmo cadenzato della danza, ovvero lo stridore di denti di cani e cinghiali⁸⁹⁸. In tutti i casi, in realtà, *κόμπος* si distingue nell'indicare un suono ripetitivo, associato rispettivamente ad un ritmo regolare (ritmo di danza) e ad uno non necessariamente classificabile come irregolare, ma quantomeno ripetitivo, e percepito come sgradevole (il suono del digrignare di denti di animali). Inaspettata è l'evoluzione di significato del termine: dei significati attestati in Omero non rimane traccia altrove, poiché il termine prende il significato principale di "vantarsi". Si può ipotizzare che, alla luce della

⁸⁹⁵ V. *Il.* 20, 259-260.

⁸⁹⁶ V. ad es. Aristoph. *Ran.* 562: ἔβλεψεν εἰς με δριμύ κάμυκάτο γε.

⁸⁹⁷ V. *Od.* 8. 377-380.

⁸⁹⁸ V. *Il.* 11, 417-418 = *Il.* 12, 149-150.

sopravvivenza del tratto “suono ripetitivo”, il sostantivo si sia cristallizzato ad indicare un suono ripetuto ma percepito come sgradevole o con poco piacere (forse per proiezione della componente di sgradevolezza insita nel significato omerico di “suono di stridore di denti di animali”?).

Per quanto riguarda le espressioni che indicano un suono ripetuto ma con cadenza irregolare o anomala, si può menzionare il verbo *κελαρύζω*, che in Omero indica precisamente il gorgogliare di liquidi, ovvero il loro fluire o sgorgare intermittente e irregolare. Il verbo è impiegato per indicare il colare del sangue da una ferita⁸⁹⁹ (il flusso non è libero poiché la freccia è ancora conficcata nella ferita, il che costringe il sangue ad uscire a zampilli), il gorgogliare di un fiume che scorre veloce⁹⁰⁰ (qui si pone l'accento sulle intermittenze e le irregolarità del suono del flusso d'acqua che scorre veloce) e infine il grondare dell'acqua dal corpo di Odisseo⁹⁰¹ (in questo caso l'acqua gli cade di dosso gocciolando). Il significato viene mantenuto intatto anche al di fuori di Omero, restando specializzato nell'indicare il gorgogliare o zampillare di liquidi in genere (per tutte le attestazioni v. *supra* s.v.).

Vi sono poi i verbi *κροτέω* e *κροταλίζω*. Questi sono attestati solo una volta ed indicano lo sbattere risuonante dei carri vuoti⁹⁰²; le due scene si richiamano a vicenda e condividono una grande tensione tragica. Quei carri in cui ci si aspettava di veder tornare trionfanti i guerrieri, o almeno i loro corpi a cui garantire degne esequie, tornano vuoti e nel loro essere trainati vengono fatti sbattere, cosicché risuonano in modo martellante. Entrambi i verbi vogliono enfatizzare il senso di suono ripetuto e continuo (in opposizione a quello regolare e piacevolmente cadenzato), che in questo preciso contesto amplifica la dimensione drammatica della scena. Al di fuori di Omero *κροτέω* mantiene come specifico il tratto di “suono derivante da un movimento ripetuto”, anche se non sempre è connotato negativamente⁹⁰³. Il significato di *κροταλίζω* viene invece rideterminato alla luce della supposta derivazione da *κρόταλον*, “nacchere”, tanto che arriva a significare proprio “sbattere di nacchere”⁹⁰⁴ o “sbattere/scuotere” in generale⁹⁰⁵.

L'ultimo termine selezionato che rientra in questa categoria è *πατάσσω*: questo è un verbo che indica precisamente il battere accelerato o anomalo del cuore in una particolare condizione di stress

⁸⁹⁹ V. *Il.* 11, 811-813.

⁹⁰⁰ V. *Il.* 21, 261.

⁹⁰¹ V. *Od.* 5, 322-323.

⁹⁰² Per *κροτέω* v. *Il.* 15, 452-453; per *κροταλίζω* v. *Il.* 11, 158-160.

⁹⁰³ V. ad es. “battere le mani” in Hdt. 2, 60, 6: *τὰς χεῖρας κροτέουσι*.

⁹⁰⁴ V. ad es. Hdt. 2, 60, 4: *αἱ μὲν τινες τῶν γυναικῶν κρόταλα ἔχουσαι κροταλίζουσι*.

⁹⁰⁵ V. ad es. Nonn. *D.* 9, 205: *αιγιή κροτάλιζε ποδῶν σκιρτήματι χηλή* etc

emotivo⁹⁰⁶. È importante sottolineare che si tratta di condizioni di agitazione emotiva, che causa un battito accelerato e anomalo del cuore; questa sensazione doveva suscitare un'impressione uditiva (per quanto interna) talmente speciale da avere un verbo specifico che la indicasse. L'unica attestazione che fa eccezione è *Od.* 18, 327: φρένας ἐκπεπαταγμένος ἐσσί ("Devi avere la mente sconnessa"), che condivide con gli altri usi di πατάσσω l'idea di "sbattere in modo anomalo/irregolare/confusionario" (in questo caso si tratta di un uso metaforico e probabilmente colloquiale, su cui vedi le riflessioni fatte *supra* s.v.). Al di fuori di Omero il verbo è di uso molto comune e viene impiegato sia per indicare il battito accelerato del cuore, sia per indicare uno sbattere generico di oggetti (per la rassegna delle attestazioni v. *supra* s.v.).

3.2 La natura del suono

Moltissime espressioni di suono, come si è visto, basano la loro distinzione sul tratto del timbro, e in particolare sul tipo di movimento della sorgente. In altre parole, è emerso che molto spesso ciò che è opportuno distinguere relativamente alla sorgente del suono non è tanto il materiale di cui essa si compone (metallo, legno etc.), quanto invece il tipo di movimento che essa determina. Ciò tuttavia non vuol dire negare totalmente l'esistenza di espressioni di suono che si distinguano anche per gli altri parametri fisici come altezza e intensità. Vi sono, ad esempio, dei termini che indicano specificatamente una particolare altezza acustica del suono unita alla sua intensità e/o violenza, come βοή, ἠπύω, ἰάχω, ἰωή, ἰύζω, κρίζω, σίζω, σφαραγέομαι, ῥοῖζος, τρίζω, oppure altri che riassumono unitamente i concetti di altezza acustica e chiarezza, come tutti i termini *supra* considerati derivanti dalla radice λιγ- (λιγύς, λιγυρός, λιγύφωνος, λιγύφθογος, λίγξε). In questa sede, tuttavia, si tratterà della natura del suono evidenziandone un tratto che sembra molto più pertinente rispetto ad altezza ed intensità, ovvero quello della sonorità/sordità.

3.2.1 Suoni sonori o rimbombanti

Moltissimi sono i termini che si distinguono per questo particolare tratto. Primo fra tutti è sicuramente il verbo βοάω che in Omero, oltre ad indicare il gridare di uomini, viene impiegato anche per esprimere l'effetto di rimbombo causato dall'onda che si riversa sul lido⁹⁰⁷ e anche delle

⁹⁰⁶ V. *Il.* 7, 216; *Il.* 13, 282; *Il.* 23, 721.

⁹⁰⁷ V. *Il.* 14, 394.

sponde della costa che riecheggiano al frastuono generato dal mare⁹⁰⁸. Il verbo, tuttavia, sembra man mano perdere il tratto specifico dell'effetto di rimbombo dopo Omero, per lasciare spazio al senso generico di "urlare", detto soprattutto di uomini. Si possono poi ricordare gli aggettivi ἠχίεις e πολυηχίς: il primo viene impiegato per indicare l'effetto di eco o rimbombo provocato dal mare⁹⁰⁹ o di una dimora che fa riecheggiare un suono⁹¹⁰. Il tratto predominante dell'effetto di eco rimane tale anche nella letteratura dopo Omero, come dimostrano sia usi tradizionali che continuano l'associazione omerica con il mare e con la casa⁹¹¹, ma anche impieghi originali che confermano il significato di "suono che produce un'eco"⁹¹². Per quanto riguarda πολυηχίς, in Omero esso è associato esclusivamente alla costa, con lo scopo di indicarne l'effetto di risonanza prodotto dal continuo infrangersi delle onde sulla stessa (sul dibattito sul significato preciso di πολυ- in questo contesto v. *supra* s.v.). Altrove l'aggettivo viene impiegato sempre in riferimento ad elementi della natura colti nel loro risuonare continuamente⁹¹³.

Si può menzionare, infine, il verbo σμαραγέω che indica il rimbombare del mare che amplifica il fragoroso schiantarsi delle onde sulla costa⁹¹⁴, della pianura che riecheggia degli schiamazzi di stomi di uccelli⁹¹⁵ e del tuono di Zeus⁹¹⁶; anche negli autori successivi ad Omero la componente del rimbombo rimane predominante (per tutte le attestazioni v. *supra* s.v.).

3.2.2 Suoni sordi

A proposito dei suoni che non causano eco o rimbombo, si possono ricordare le espressioni che indicano un suono generato da un movimento di durata istantanea. Questo tipo di movimento che produce il suono non permette alcuna propagazione o continuazione dello stesso sotto forma di rimbombo/eco, differentemente dalle altre categorie di durata del movimento individuate che, ciascuna a suo modo, permettono al suono di continuare in una qualche forma (un suono continuo, prolungato e costante si mantiene in un certo arco di tempo; i movimenti intermittenti garantiscono una ripetizione del suono stesso, sia essa regolare o irregolare e anomala). Oltre a questa categoria

⁹⁰⁸ V. *Il.* 17, 265.

⁹⁰⁹ V. *Il.* 1, 157.

⁹¹⁰ V. *Od.* 4, 71.

⁹¹¹ V. ad es. Hes. *Th.* 767: ἔνθα θεοῦ χθονίου πρόσθεν δόμοι ἠχίεντες e Arch. fr. 122, 8 (West I): καί σφιν θαλάσσης ἠχέεντα κύματα.

⁹¹² V. ad es. Ap. 1, 1236: χαλκὸν ἐς ἠχίεντα.

⁹¹³ V. ad es. Ap. 4, 609: πολυηχέος ἐξ ἀνέμοιο etc.

⁹¹⁴ V. *Il.* 2, 210.

⁹¹⁵ V. *Il.* 2, 463.

⁹¹⁶ V. *Il.* 21, 199.

di suoni, si può ricordare anche l'aggettivo κωφός che, oltre a qualificare una freccia spuntata⁹¹⁷, viene impiegato per descrivere un'onda "sorda"⁹¹⁸ e la terra "muta"⁹¹⁹ (presumibilmente nel senso di "senza effetto di eco"; sul dibattito dei vari significati v. *supra* s.v.). Il significato di κωφός rimane di difficile interpretazione anche nel resto della letteratura: oltre alla duplicità di significati che sembra assumere ("muto" e "sordo", significati che comunque condividono la condizione di assenza di eco), viene usato talvolta anche in senso metaforico per indicare una persona "sciocca/inetta" (significato legato probabilmente all'associazione omerica con il dardo; per tutti i dettagli e spiegazioni v. *supra* s.v.).

3.3. *Lo stato emotivo come tratto distintivo*

Un'ultima caratteristica che sembra emergere come qualità percepita come distintiva è lo *stato emotivo*, ovvero la condizione psicologica di chi emette il suono. Si registrano, infatti, esempi di espressioni che, pur riferendosi allo stesso tipo di suono, si diversificano proprio a seconda della condizione psicologico-emotiva del soggetto che lo produce; in gran parte di questi casi si tratta di uno stato di paura, terrore, agitazione o spavento.

Si prendano, ad esempio, i termini ἄραβος e πάταγος: entrambi condividono il preciso significato di "battere i denti per la paura", con ἄραβος che compare solo una volta ad indicare lo sbattere dei denti di Dolone⁹²⁰, e πάταγος che, pur condividendo con πατάσσω il significato di "suono prodotto da movimenti ripetuti" (come è infatti anche quello dello sbattere di denti), identifica anche lo sbattere i denti per la paura⁹²¹. I significati di entrambi i termini sembrano subire una deriva semantica che li porta ad una certa generalizzazione: ἄραβος è impiegato dopo Omero per indicare lo sbattere generico dei denti⁹²² (senza alcuna precisa connotazione sullo scopo dell'azione) e anche il suono di oggetti che sbattono⁹²³. Anche πάταγος viene poi generalmente impiegato per indicare un tipo di rumore non ben specificato, ma che è determinato dall'azione di sbattere qualcosa (per tutte le attestazioni v. *supra* s.v.). Tornando ad Omero, il suono prodotto dai denti che sbattono doveva risultare così pregnante e carico di valenze drammatiche che si sentiva la necessità di

⁹¹⁷ V. *Il.* 11, 390.

⁹¹⁸ V. *Il.* 14, 16.

⁹¹⁹ V. *Il.* 24, 54.

⁹²⁰ V. *Il.* 10, 375.

⁹²¹ V. *Il.* 13, 283.

⁹²² V. ad es. Hes. *Sc.* 404: δεινὴ δέ σφ' ἰαχὴ ἄραβός θ' ἅμα γίνετ' ὀδόντων. etc.

⁹²³ V. ad es. Callimaco, *In Delum*, 147: τῆμος ἔγεντ' ἄραβος σάκεος τόσος εὐκύκλιοι etc.

distinguere lo sbattere dei denti *per la paura* e da quello *per incutere paura*: quest'ultimo significato, infatti, è espresso da termini differenti, come *καναχή*, *κόμπος* e *χρόμαδος* che si riferiscono rispettivamente al digrignare dei denti da parte di Achille⁹²⁴, a quello feroce di cani e cinghiali che lottano tra loro⁹²⁵, e infine a quello di Eurialo ed Epeo che, prima di iniziare il duello, vogliono incutersi timore a vicenda facendo digrignando i denti⁹²⁶. Mentre *χρόμαδος* rappresenta un *hapax* assoluto, *καναχή* e *κόμπος* dimostrano una risemantizzazione che per *καναχή* si traduce in una maggior aderenza al significato originario della radice **kan-*, “cantare”⁹²⁷ e anche in una generalizzazione del significato, arrivando ad indicare un frastuono generico⁹²⁸. Per quanto riguarda *κόμπος* si è già discusso in merito al significato secondario di “lode” sia in questo capitolo sia *supra* s.v.

Particolarmente interessante è il significato del verbo *μηκάομαι* che indica il verso di vari animali che si trovano in condizioni di terrore o di particolare stress emotivo: è il caso delle pecore che soffrono a sentire il vagito degli agnelli⁹²⁹, e di una lepre o di un cerbiatto che bramiscono poiché terrorizzati dai cani che li vogliono catturare⁹³⁰. Nella letteratura post-omerica questo tratto sembra scomparire, e *μηκάομαι* viene impiegato semplicemente per indicare il verso generico di vari tipi di animali⁹³¹. Anche i termini analizzati *supra* derivanti dalla radice *στεν-/στον-*, che indicano complessivamente il “gemere”, condividono la presenza di uno stato emotivo angosciato, impaurito o arrabbiato: lo confermano, oltre le attestazioni in cui i termini in questione vengono impiegati per indicare il gemere/lamentarsi di persone, anche tutte quelle in cui l'espressione ha come soggetto un'entità non umana, su cui viene proiettata metaforicamente la capacità di gemere per enfatizzare una situazione di particolare tensione narrativa⁹³². Complessivamente, questo tratto sembra essere predominante anche nel resto della letteratura nella qualificazione dei termini derivanti da questa radice.

Infine si può menzionare un verbo che fa un'unica comparsa in Omero, *χρεμετίζω*. Questo verbo viene impiegato per indicare il particolare nitrito dei cavalli di Ettore che si rifiutano di proseguire

⁹²⁴ V. *Il.* 19, 365.

⁹²⁵ V. *Il.* 8, 380.

⁹²⁶ V. *Il.* 23, 288.

⁹²⁷ V. sd es. Pind. *P.* 10, 39: *λυρᾶν τε βοαὶ καναχαὶ τ' αὐλῶν δονέονται* etc.

⁹²⁸ V. ad es. QS 2, 220: *μετὰ δέ σφι γόος καναχή τε δεδήει* etc.

⁹²⁹ V. *Il.* 4, 433-438; *Od.* 9, 436-439.

⁹³⁰ V. *Il.* 10, 360-362.

⁹³¹ V. ad es. Frinico Arabio *SP.* 59, 4: *μηκάται αἶξ καὶ ἔλαφος, βληχᾶται πρόβατον καὶ ἀκολούθως.*

⁹³² Per l'analisi dettagliata di tutti i passi che considerano i termini apparteniti alla radice *στεν-/στον-* v. *supra* s.v.

la loro corsa poiché presagiscono un pericolo imminente⁹³³. Non si tratta dell'ultimo rantolo emesso prima della morte (in quel caso viene usato il participio aoristo di μηκάομαι, v. *supra* s.v.), ma di un nitrito particolare, carico di paura e tensione. Sebbene nel resto della letteratura questo verbo venga usato per indicare il nitrito generico dei cavalli⁹³⁴, è importante sottolineare che in Omero χρεμετίζω si carica anche di una sfumatura tragicamente drammatica che lo distingue da altri verbi con cui si indica il verso del cavallo (oltre a μηκάομαι viene usato con lo stesso valore anche βραχεῖν in *Il.* 16, 468).

In ultima analisi, si può identificare anche un insieme di espressioni che indicano nello specifico la condizione di trovarsi in punto di morte o di paura della morte, partendo dal verbo βρυχάομαι. Usato al participio perfetto, questo verbo viene impiegato per indicare il “rantolare” di uomini in punto di morte⁹³⁵; anche nella letteratura al di fuori di Omero il verbo tende ad isolare il tratto dell’ “emettere suoni in fin di vita o in condizioni di sofferenza”, detto sia di uomini che di animali (per tutte le attestazioni v. *supra* s.v.). Lo stesso significato è indicato anche dal sopracitato μηκάομαι che, al participio aoristo, si riferisce proprio al suono dell’ultimo rantolo precedente alla morte sia in relazione ad animali (cavalli, cervi e cinghiali)⁹³⁶ sia a uomini⁹³⁷. Si può infine menzionare un verbo particolare, usato solo una volta in Omero, ὀρεχθέω. Nella sua unica occorrenza il verbo viene impiegato per riferirsi al mugghiare di buoi mentre vengono scannati⁹³⁸; l’interpretazione del passo, viste le difficoltà nella ricostruzione etimologica (v. *supra* s.v.), era incerta fin dai tempi antichi, ma il confronto con le attestazioni al di fuori di Omero può gettare luce sul significato del verbo. Inaspettatamente ὀρεχθέω viene molto spesso impiegato per indicare il battere o palpitare del cuore⁹³⁹, ma anche il risuonare dell’onda che si infrange sugli scogli⁹⁴⁰. È plausibile dunque pensare che il significato di base fosse quello di gonfiarsi/estendersi: in Omero questo fa pensare effettivamente al gonfiarsi del torace dei buoi che esalano gli ultimi respiri nei loro muggiti di dolore. Mentre in Omero deve essere prevalso il significato acustico di “rantolo prima della morte”, in realtà le attestazioni nel resto della letteratura fanno pensare che questo

⁹³³ V. *Il.* 12, 49-53.

⁹³⁴ V. ad es. Hdt. 3, 86, 6: ὁ Δαρείου ἵππος προσδραμῶν ἐχρεμέτισε etc.

⁹³⁵ V. *Il.* 13, 392-393 = *Il.* 16, 486.

⁹³⁶ V. rispettivamente *Il.* 16, 467-469; *Od.* 10, 161-163; *Od.* 19, 452-454.

⁹³⁷ V. *Od.* 18, 97-99.

⁹³⁸ V. *Il.* 23, 30-31.

⁹³⁹ V. ad es. Aristoph. *Nub.* 1368: κἀνταῦθα πῶς οἶεσθέ μου τὴν καρδίαν ὀρεχθεῖν; Ap. 2, 49-50: καὶ οἱ ὀρέχθει / θυμὸς ἐελδομένῳ στηθέων ἐξ αἵμα κεδάσσει etc.

⁹⁴⁰ V. ad es. Theocr. 11, 43: τὰν γλαυκὰν δὲ θάλασσαν ἔα ποτὶ χέρσον ὀρεχθεῖν.

significato acustico fosse secondario, poiché l'idea originaria evocata era appunto quella di un'estensione, un rigonfiamento.

3.4 Osservazioni finali

Studiando le categorie di tratti che si sono presi in considerazione, si possono trarre alcune riflessioni conclusive. Nella distinzione dei suoni/rumori non umani, i Greci percepivano come più pertinenti, rispetto ai criteri fisici di altezza, intensità e timbro, i tratti che riguardano il *movimento* della sorgente del suono, la *natura* del suono in termini di sonorità e sordità e infine anche lo *stato emotivo* di chi produce il suono stesso.

Per quanto riguarda il movimento della sorgente, emerge che vi fosse anche un'ulteriore distinzione sul tipo di movimento, in base ai criteri di traiettoria, natura del movimento e durata. Sotto l'aspetto del tipo di traiettoria, risulta che molte espressioni che isolano questo tratto sono verbi per la maggior parte denominativi o frequentativi (soprattutto in -έω: ἀραβέω, βομβέω, δουπέω, κτυπέω), e che gran parte di essi denotano una traiettoria sul piano verticale (alto-basso) piuttosto che sul piano orizzontale (dentro-fuori). Questo può far pensare ad un tipo di approccio alla realtà che coglieva nella dimensione sonora *in primis* un suono di caduta, che risponde ad una percezione sonora immediata ed istintiva; quella che individua uno spostamento sul piano orizzontale è invece più avanzata perché presuppone anche il supporto della percezione visiva. A riguardo della natura del movimento, si può notare che gran parte dei termini è costituita da sostantivi per lo più in -δος (κέλαδος, κυδοιμός, ὄρυμαγδός), e che essi colgono per lo più un suono prodotto da un movimento confusionario ed indistinto. La predominanza di questo tipo di termini ci fa pensare ad una percezione uditiva istintiva e "primitiva", che sente la necessità di segnalare questo particolare tipo di suono confusionario forse perché molto comune nell'esperienza quotidiana (si pensi ad esempio al contesto della guerra). In questo caso, tuttavia, non è possibile considerare *generale* la tendenza dei termini -δος di indicare suoni provenienti da questo tipo di movimento, poiché il significato dei termini omerici considerati è anche condizionato dal contesto, ovvero le tematiche della guerra. Ci si limita qui esclusivamente a registrare una consonanza semantica e morfologica.

A proposito della durata del movimento, si può segnalare che le espressioni che indicano un suono prodotto da un movimento continuo e costante si riferiscono per lo più a versi di animali

(βρομέω, βληχή, μκάομαι). Ricordiamo che nella fonosfera degli antichi la componente degli animali era molto importante, e i loro versi dovevano rappresentare una costante, un'esperienza con cui si aveva a che fare quotidianamente e ripetutamente. Da qui forse sorge la necessità di tradurre anche nella lingua questa presenza costante attraverso la preponderanza di espressioni che indicano suoni continui proprio in riferimento ai versi degli animali. L'importanza della presenza "acustica" animale nel mondo antico è confermata anche dal fatto che vi sono espressioni che distinguono il verso generico dell'animale da quello emesso in condizioni emotive particolari. Si consideri, ad esempio, il caso di βληχή e μηκάομαι: il primo indica il belato generico delle pecore, mentre il secondo (oltre agli altri significati attestati) isola il belato di ovini terrorizzati.

Un altro esempio è rappresentato dai verbi βρυχάομαι, ἐρεύγομαι e μκάομαι: come si è visto (v. *supra* s.v.), tutti questi verbi si riferiscono anche al verso del toro, sebbene solo μκάομαι sia il verbo "tecnico" per indicare il "muggito". I passi in cui questi verbi si riferiscono al muggito del toro condividono una particolare situazione in cui l'animale è sul punto di morire; da una parte βρυχάομαι⁹⁴¹ e μκάομαι⁹⁴² sono solidali nell'impiegare il participio perfetto (modo verbale spesso usato per riferirsi al verso di animali che si trovano in condizioni di pericolo), mentre ἐρεύγομαι⁹⁴³ compare all'aoristo. Si può pensare che, a parità di situazione di paura, i tre verbi intendano isolare questo tipo di muggito terrorizzato o precedente alla morte mettendone in rilievo aspetti man mano diversi. Alla luce del significato dei singoli verbi, βρυχάομαι potrebbe isolare, di questo muggito, la componente acustico-visiva del "rantolare *mostrando i denti/con violenza*", ἐρεύγομαι quella acustico-emotiva del "ruggire *con particolare enfasi*" e μκάομαι, infine, quella prettamente acustica del "muggire", colto nel suo essere il verso specifico del toro⁹⁴⁴. La necessità di distinguere linguisticamente i versi degli animali a seconda della loro condizione emotiva traduce la particolare sensibilità ed attenzione rivolte a questo elemento della dimensione sonora degli antichi.

Infine, volgendo lo sguardo alla componente psicologica del soggetto che produce il suono, è interessante notare che, se si deve connotare un particolare stato emotivo, quello è principalmente la paura, dal punto di vista di chi la prova che da quello che la induce. Tra queste due condizioni si può segnalare una netta preponderanza di espressioni che traducono lo stato emotivo di chi è

⁹⁴¹ βεβρυχώς; v. *II*. 16, 485-489.

⁹⁴² μεμυκώς; v. *II*. 18, 579-580.

⁹⁴³ ἤρυγεν; v. *II*. 20, 403-406.

⁹⁴⁴ Come si è già visto, tuttavia, il participio perfetto (μεμυκώς in questo caso) riesce da solo ad accentuare anche il carattere di pulsionalità dell'azione.

impaurito (ἀμφιάχω, ἄραβος, βρυχάομαι, ἐρεύγομαι, μηκάομαι, μυκάομαι, πάταγος, i termini derivanti dalla radice στεν-/στον-, τρίζω, χρεμετίζω), piuttosto che di chi mette paura (καναχή, κινυρός, κόμπος, χρόμαδος). Cosa c'è infatti di più umano, viscerale e primordiale del cogliere nell'esperienza quotidiana il sentimento della paura, e tuttalpiù quella della morte?

BIBLIOGRAFIA

1. ABBREVIAZIONI: EDIZIONI DI AUTORI FRAMMENTARI

Acosta-Hughes–Cusset = B. Acosta-Hughes, C. Cusset, *Oeuvre poétique et autres fragments*, Paris 2012.

Austin = C. Austin, *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta*, Berlin 1968.

D–K = H. Diels, W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker.*, 3 voll., Dublin-Zürich 1970-1971.

K–A = R. Kassel, C. Austin, *Poetae comici Graeci*, 8 voll., Berlin-New York, 1983-2001.

L–P = E. Lobel, D.L. Page, *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford 1955 (repr. 1968).

Maehler (Bacch.) = H. Maehler, *Bacchylides carmina cum fragmentis* (editio undecima), München und Leipzig 2003.

Maehler (Pi.) = H. Maehler, *Pindari carmina cum fragmentis*, 2 voll. Pars I: *Epinicia*, Stuttgart und Leipzig 1997; pars II: *Fragmenta. Indices*, Leipzig 1989.

M–W = R. Merkelbach, M. L. West, *Hesiodi Theogonia; Opera et dies; Scutum / edidit Friedrich Solmsen. Fragmenta selecta / ediderunt R. Merkelbach et M. L. West. - Editio altera cum appendice nova fragmentorum*, Oxford 1983.

PMG = D. L. Page, *Poetae melici Graeci*, Oxford 1962.

PMGF = M. Davies, *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*, Oxford 1999.

Powell = I. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1970.

TrGF = B. Snell, S. Radt, R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, 6 voll., Göttingen 1971-2004.

West = M. L. West, *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, 2 voll., Oxford 1989-1992. Vol. I: Oxford 1989; vol. II: Oxford 1992².

Wimmer = F. Wimmer, *Theophrasti Eresii opera, quae supersunt, omnia*, Paris 1866.

2. ABBREVIAZIONI: EDIZIONI DI RIFERIMENTO (LESSICI ANTICHI, OPERE ERUDITE E SCOLI)

Adler = A. Adler, *Suidae Lexicon*, Leipzig 1928-1938.

Dindorf = W. Dindorf, *Scholia Graeca in Homeri Odyseam*, 2 voll., Oxford 1855.

Erbse = H. Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, 5 voll., Berlin 1969-1977.

- Gaisford = T. Gaisford, *Etymologicum magnum*, Oxford 1848.
- Lasserre–Livadaras = F. Lasserre, N. Livadaras, *Etymologicum magnum genuinum: Symeonis etymologicum una cum magna grammatica. Etymologicum magnum auctum*, 2 voll., Athens 1992.
- L–C = K. Latte, I. A. Cunningham, *Hesychii Alexandrini lexicon / recensuit et emendavit Kurt Latte*. Vol. I: A-Δ, editionem alteram curavit I. A. Cunningham, Berlin - Boston 2018; vol. II: E-I, editionem alteram curavit I. A. Cunningham, Berlin - Boston 2020.
- L–H = K. Latte, P. A. Hansen, *Hesychii Alexandrini lexicon / recensuit et emendavit Kurt Latte*. Vol. III: Π-Σ, recensuit et emendavit P. A. Hansen, Berlin-New York 2005.
- L–H–C = L. Latte, P. A. Hansen, I. A. Cunningham, *Hesychii Alexandrini lexicon / recensuit et emendavit Kurt Latte*. Vol. IV: T-Ω, recensuerunt et emendaverunt P. A. Hansen et I. A. Cunningham, Berlin 2009.
- Nicole = J. Nicole, *Les scolies genevoises de l'Iliade*, Hildesheim 1966.
- Pontani = F. Pontani, *Scholia Graeca in Odyseam*, 4 voll., Roma 2007–
- Stallbaum = G. Stallbaum, *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Odyseam*, 2 voll., Leipzig 1825-1826.
- van der Valk = M. van der Valk, *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, 4 voll., Leiden 1971-1987.

3. ABBREVIAZIONI: DIZIONARI ETIMOLOGICI, LESSICI E COMMENTARI

- BK* = *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Basler Kommentar / BK*, editori generali A. Bierl e J. Latacz. I (Erster Gesang), Faszikel 2: Kommentar, München und Leipzig 2000; Band II (Zweiter Gesang), Faszikel 2: Kommentar, München und Leipzig 2003; Band III (Dritter Gesang), Faszikel 2: Kommentar, Berlin 2009; Band XIII (Vierter Gesang), Faszikel 2: Kommentar, Berlin-Boston 2017; Band IV (Sechster Gesang), Faszikel 2: Kommentar, Berlin 2008; Band IX (Sechzehnter Gesang), Faszikel 2: Kommentar, Berlin-Boston 2016; Band VI (Neunzehnter Gesang), Faszikel 2: Kommentar, Berlin 2009; Band VIII (Vierundzwanzigster Gesang), Faszikel 2: Kommentar, Berlin 2009.
- DELG* = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968-1980.
- EDG* = R. S. P. Beekes and L. Van Beek, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden 2010.

- GEW* = H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 2 voll., Heidelberg 1954-1970.
- GG* = E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, 2 voll., Munich 1939–1950.
- GH* = P. Chantraine, *Grammaire Homérique*, 2 voll., Paris 1953-1958. Vol. I: *Phonétique et morphologie*, 1958; vol. II: *Syntaxe*, 1953.
- IEW* = J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, 2 voll., Bern-Munich 1959-1969.
- IlCom.* = *The Iliad: A Commentary*, General Editor G. S. Kirk, 6 voll., Oxford 1990-3. Vol. 1: (Books 1-4), Cambridge 1985 (G. S. Kirk); vol. 2 (Books 5-8), 1990 (G. S. Kirk); vol. 3 (Books 9-12), 1993 (J. B. Hainsworth); vol. 4 (Books 13-16), 1992 (R. Janko); vol. 5 (libri 17-20), 1991 (M. W. Edwards); vol. 6 (Books 21-24), 1993 (N. J. Richardson).
- ILLIAD* = *The Iliad*, edited by W. Leaf, 2 voll., Amsterdam 1971.
- LEW* = A. Walde und J. B. Hofmann, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, 2 voll., Heidelberg 1982.
- LfgE* = B. Snell (ed), *Lexikon des frühgriechischen Epos*, Göttingen 1955-.
- LG* = M. Leumann, *Lateinische Grammatik*, 3 voll. Vol. 1: *Lateinische Laut- und Formenlehre*, München 1977; vol. 2: *Lateinische Syntax und Stilistik* (von J. B. Hofmann; neubearbeitet von Anton Szantyr), München 1997; vol. 3: *Stellenregister und Verzeichnis der nichtlateinischen Wörter* (hergestellt von Fritz Radt und Abel Westerbrink; herausgeben von Stefan Radt und Abel Westerbrink), München 1979.
- LIV* = H. Rix, *Lexicon der Indogermanischen Verben*, Wiesbaden 2001.
- LSJ* = H. G. Liddell, R. L. Scott and H. S. Jones, *A Greek-English lexicon (with a supplement)*, Oxford 1996.
- OdCom.* = *Omero, Odissea*, editore generale e traduzione di G. A. Privitera, 6 voll., Milano 1981-1986. Vol 1: (libri I-IV) introduzione generale di A. Heubeck e S. West, testo e commento a cura di S. West, 1981; vol. 2: (libri V-VIII) introduzione, testo e commento a cura di J. B. Hainsworth, 1982; vol. 3: (libri IX-XII) introduzione, testo e commento a cura di A. Heubeck, 1983; vol. 4: (libri XIII-XVI) introduzione, testo e commento a cura di A. Hoekstra, 1984; vol. 5: (libri XVII-XX) introduzione, testo e commento a cura di J. Russo, 1985; vol. 6: (libri XXI-XIV) introduzione, testo e commento a cura di M. Fernández-Galiano, A. Heubeck, 1986.

WP = A. Walde, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, 3 voll., Berlin-Leipzig 1927-1932.

4. OPERE IN TRADUZIONE CITATE NEL TESTO

Agamennone, Persiani, Sette contro Tebe = *Tragedie e frammenti di Eschilo*, a cura di G. e M. Morani, Torino 1987.

Anima = *L'anima. Aristotele*, introduzione, traduzione, note e apparati di Giancarlo Movia, Milano 2008.

Argonautiche = *Le Argonautiche*, traduzione di G. Paduano, introduzione e commento di G. Paduano e M. Fusillo, Milano 1986.

Cavalieri, Ecclesiazuse, Vespe, Uccelli = *Commedie di Aristofane*, a cura di G. Mastromarco, 2 voll., Torino 1983.

Cratilo = *Cratilo*, introduzione e note di C. Licciardi, traduzione di E. Martini, Milano 1989.

Dionisiache = *Le Dionisiache*, a cura di D. G. Piccardi, 4 voll. Vol. 1: (canti I-XII) introduzione, traduzione e commento di D. G. Piccardi, Milano 2003; vol. 2: (canti XIII-XXIV) introduzione, traduzione e commento di F. Gonnelli, Milano 2003; vol. 3: (canti XXV-XXXIX) introduzione, traduzione e commento di G. Agosti, Milano 2004; vol. 4: (canti XL-XLVIII) introduzione, traduzione e commento di D. Accorinti, Milano 2004.

Edipo a Colono = *Tragedie e frammenti di Sofocle*, a cura di G. Paduano, 2 voll., Torino 1982.

Elena, Ione, Reso = *Tragedie di Euripide*, a cura di O. Musso, 4 voll., Torino 1980–2009.

Frinico (frammenti) = F. Stama, *Frinico: Introduzione, Traduzione e Commento*, Heidelberg 2014.

Idilli = *Teocrito: Idilli ed epigrammi*, introduzione, traduzione e note di B. P. Stracca, Milano 2008⁶.

Iliade = *Iliade*, traduzione di G. Cerri, commento di A. Gostoli, Milano 2021.

Inni = *Inni Omerici*, a cura di F. Càssola, Torino 2010⁹.

Odi = *Pindaro: le Odi*. Vol. 1: *Le Olimpiche* (a cura di B. Gentili, con la collaborazione di C. Catenacci, P. Giannini e L. Lomiento, Milano 2013); vol. 2: *Le Pitiche* (a cura di B. Gentili, con la collaborazione di P. Bernardini, E. Cingano e P. Giannini, Milano 1995); vol. 3: *Le Nemee* (a cura di M. C. Fera, Milano 2020); vol. 4: *Le Istmiche* (a cura di G. A. Privitera, Milano 1982).

Odissea = *Odissea*, versione a cura di V. di Benedetto, traduzione di V. di Benedetto e P. Fabrini, Milano 2020.

Postomeriche = *Il seguito dell'Iliade*, coordinamento e revisione di E. Lelli, Milano 2013.

Repubblica = *Platone: La Repubblica*, introduzione di F. Adorno, traduzione di F. Gabrieli, 2 voll., Milano 1994⁸.

Scudo, Teogonia = *Esiodo: tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolii*, a cura di C. Cassanmagnano, Milano 2009.

Storia degli animali = *Aristotele. La vita: ricerche sugli animali - le parti degli animali - la locomozione degli animali - la riproduzione degli animali - brevi opere di psicologia e fisiologia (parva naturalia) - il moto degli animali*, a cura di D. Lanza e M. Vegetti, Milano 2018.

5. STUDI

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

Athanassakis 1968 = A. Athanassakis, *The Word ἰωνή in Homer and Hesiod*, «AJPh» 1968, 89 pp. 77-82.

Barker 2002 = A. Barker, *Words for Sounds* in C. J. Tuplin, T. E. Rihll (eds.), *Science and Mathematics in Ancient Greek Culture*, Oxford-New York 2002, pp. 22-35.

Bechtel 1914 = F. Bechtel, *Lexilogus zu Homer: Etymologie und Stammbildung homerischer Wörter*, Halle an der Saale 1914.

Beekes 1969 = R. S. P. Beekes, *The Development of the Proto-Indo-European Laryngeals in Greek*, Paris 1969.

Behaghel 1909 = O. Behaghel, *Beziehungen zwischen Umfang und Reihenfolge von Satzgliedern*, «IF» 25, 1909, pp. 110-142.

Berlin-Kay 1969 = B. Berlin - P. Kay, *Basic Color Terms: their Universality and Evolution*, Berkeley-Los Angeles 1969.

Berruto-Cerruti 2011 = G. Berruto, M. Cerruti, *La linguistica: un corso introduttivo*, Novara 2011.

Beta-Sassi 2001 = S. Beta, M. M. Sassi, *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici*, in *Atti della giornata di studio di Siena, 28 Marzo 2001*, Firenze 2003.

Bettini 2008 = M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino 2008.

Björk 1950 = G. Björk, *Das Alpha Impurum und Die Tragische Kunstsprache*, Uppsala 1950

Blass 1904 = F. Blass, *Die Interpolationen in der Odyssee*, Halle 1904.

- Böhme 1929 = J. Böhme, *Die Seele und Das Ich im Homerischen Epos*, Leipzig-Berlin 1929.
- Bolelli 1948 = T. Bolelli, *Il valore semasiologico delle voci ἦτορ, κῆρ e κραδίη nell'epos omerico*, «Annali Della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe Lettere, Storia e Filosofia», Serie II, vol. 17, 1948, pp. 65-75.
- Bradley 2009 = M. Bradley, *Colour and Meaning in Ancient Rome*, New York 2009.
- Cassanmagnano 2009 = *Esiodo: tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolii*, a cura di C. Cassanmagnano, Milano 2009.
- Chantraine 1926 = P. Chantraine, *Histoire du parfait grec*, Paris 1926.
- Chantraine 1979 = P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1979.
- Costanza 2009 = S. Costanza, *La divinazione greco-romana. Dizionario delle mantiche: metodi, testi e protagonisti*, Udine 2009.
- Cuzzolin 1997 = P. Cuzzolin, *Proposte per un'analisi del lessico dei rumori e dei suoni in greco antico*, in *Varietà linguistiche nella storia della grecità. Atti del Terzo Incontro Internazionale di Linguistica Greca* (Pisa, 2-4 Ottobre 1997), a cura di P. Berrettoni, Alessandria 1999, pp. 93-125.
- Danek 1988 = G. Danek, *Studien zur Dolonie*, Wien 1988.
- Danek 2003 = G. Danek, *Studies in the Text and Transmission of the Iliad by Martin L. West*, «WS» 116, 2003, pp. 281-286.
- Detienne 2008 = M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Bari 2008 (ed. originale: *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967).
- Dogana 1983 = F. Dogana, *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Milano 1983.
- Ebeling 1963 = H. Ebeling, *Lexicon Homericum*, 2 voll., Hildesheim 1963.
- Fournier 1946 = H. Fournier, *Les verbes "dire" en grec ancien*, Paris 1946.
- Fraenkel 1910-1912 = E. Fraenkel, *Geschichte der griechischen Nomina agentis auf -τήρ, -τωρ, -της, -τ-, vol. 1: Straßburg 1910; vol. 2: Straßburg 1912*.
- Fränkel 1921 = H. Fränkel, *Die Homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1921.
- Furnée 1972 = E. J. Furnée, *Die wichtigsten konsonantischen Erscheinungen des Vorgriechischen: Mit einem Appendix über den Vokalismus*, Paris 1972.
- Grandi 2004 = N. Grandi, *Fondamenti di tipologia linguistica*, Roma 2004.
- Greenberg 1966 = J. H. Greenberg, *Universals of Language*, Cambridge 1966.

- Güntert 1913 = H. Güntert, *Über arische Reimwortbildungen*, Heidelberg 1913.
- Haas 1956 = O. Haas, *Die griechischen Absolutiva auf -δα, -δη, -δον*, in ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΝ Gedenkschrift Paul Kretschmer I (a cura di H. Kronasser), Wien 1956, pp. 130-145.
- Irwin 1974 = E. Irwin, *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974.
- Kaimio 1977 = M. Kaimio, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki 1977.
- Kirk 1976 = G. S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976.
- Krapp 1964 = H. J. Krapp, *Die akustischen Phänomene in der Ilias*, Mainz 1964.
- Kretschmer 1905 = P. Kretschmer, *Etymologien*, «KZ» 38, 1905, pp. 128-137.
- Kuiper 1956 = F. B. J. Kuiper, *The Etymology of ἄνθρωπος*, in ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΝ Gedenkschrift Paul Kretschmer I (a cura di H. Kronasser), Wien 1956, pp. 130-145.
- Laspia 1996 = P. Laspia, *Omero linguista: voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Palermo 1996.
- Lazzeroni 1957 = R. Lazzeroni, *Lingua degli dei e lingua degli uomini*, in «Annali Della Scuola Normale Superiore di Pisa» 26, 1957, pp. 1- 25.
- Leech 1981 = G. Leech, *Semantics: The Study of Meaning*, Harmondsworth 1981².
- Lejeune 1972 = M. Lejeune, *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, Paris 1972².
- Lesky 1947 = A. Lesky, *Thalatta: Der Weg der Griechen zum Meer*, Wien 1947.
- Leumann 1950 = M. Leumann, *Homerische Wörter*, Basel 1950.
- Leumann 1953 = M. Leumann, *Deminutiva auf -όλλιον und Personennamen mit Kennvokal v im Griechischen*, «Glotta» 32, 1953, pp. 214-225.
- Lonsdale 1990 = S. H. Lonsdale, *Creatures of Speech. Lion, Herding, and Hunting Similes in the Iliad*, Stuttgart 1990.
- MacLeod 1982 = C. W. MacLeod, *Iliad: Book XXIV*, Cambridge 1982.
- Maxwell-Stuart 1981 = P. G. Maxwell-Stuart, *Studies in Greek Colour Terminology*, 2 voll., Leiden 1981.
- Meillet-Vendryes 1968 = A. Meillet, J. Vendryes, *Traité de grammaire comparée des langues classiques*, Paris 1968⁴.
- Meister 1921 = K. Meister, *Die Homerische Kunstsprache*, Leipzig 1921.
- Mugler 1963 = C. Mugler, *Les origines de la science grecque chez Homère*, Paris 1963.

- Murray Schafer = R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, traduzione di N. Ala, Milano 1985 (ed. originale: *The Tuning of the World*, Toronto-New York 1977).
- Napoli 2006 = M. Napoli, *Aspect and Actionality in Homeric Greek. A Contrastive Analysis*, Milano 2006.
- Onians 1951 = R. B. Onians, *The Origins of European Thought, About the Body, the Mind, the Soul, The World, Time, and Fate*, Cambridge 1951.
- Parry 1971 = M. Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, London, 1971.
- Perpillou 1982 = J. L. Perpillou, *Verbes de sonorité à vocalisme expressif en grec ancien*, «REG» 95, 1982, pp. 233-274.
- Platnauer 1921 = M. Platnauer, *Greek Colour-Perception*, «CQ» 15, 1921, pp. 153-162.
- Ramat 1976 = P. Ramat, *La tipologia linguistica*, Bologna 1976.
- Risch 1974 = E. Risch, *Wortbildung der homerischen Sprachen*, Berlin-New York 1974².
- Rosch 1975 = E. Rosch, *Cognitive representations of semantic categories*, in *Journal of experimental Psychology: General*, vol. 104 n. 3, 1975, pp. 192-233.
- Russo 1968 = J. A. Russo, *Homer against His Tradition*, «Arion» 7, 1968, pp. 275-295.
- Samter 1923 = E. Samter, *Volkskunde im altsprachlichen Unterricht: ein Handbuch*, Berlin 1923.
- Schadewaldt 1965 = W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk: Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage*, Stuttgart 1965.
- Schwyzler 1931 = E. Schwyzler, *Griechische Interjektionen und griechische Buchstabennamen auf -a. Mit Exkursen über die Geschichte der Buchstabennamen und des Wortes Alphabet*, «KZ» 58, 1931, pp. 170-205.
- Snell 1966 = B. Snell, *La struttura del linguaggio*, introduzione all'edizione italiana di L. R. Santini, Bologna 1966 (ed. originale: *Der Aufbau der Sprache*, Hamburg 1952).
- Snell 2002 = B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, traduzione di V. Degli Alberti e A. Marietti Solmi, Torino 2002² (ed originale: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946).
- Stanford 1969 = W. B. Stanford, *The Lily Voice of Cicadas (Iliad 3, 152)*, in «Phoenix» 23, 1969, pp. 3-8.

- Stoevesandt 2004 = M. Stoevesandt, *Feinde - Gegner - Opfer. Zur Darstellung der Trojaner in den Kampfszenen der Ilias*, Basel 2004.
- Sturtevant 1910 = E. H. Sturtevant, *Studies in Greek Noun-Formation: Labial Terminations*, «CIPh» 5, 1910, pp. 326-356.
- Taylor 1995 = J. R. Taylor, *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford 1995².
- Thornon 1984 = A. Thornon, *Homer's Iliad: its Composition anche the Motif of Supplication*, Göttingen 1984.
- Tichy 1983 = E. Tichy, *Onomatopoetische Verbalbindungen des Griechischen*, Wien 1983.
- Usener 1990 = K. Usener, *Beobachtungen zum Verhältnis der Odyssee zur Ilias*, Tübingen 1990.
- Wegner 1968 = M. Wegner, *Musik und Tanz*, in «Archeologia HomERICA», Band III, Kapitel U, pp. 1-85, Göttingen 1968.
- Wilamowitz-Moellendorf 1959 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Der Glaube der Hellenen*, 2 voll., Basel-Stuttgart 1959.
- Willi 2018 = A. Willi, *Origins of the Greek Verb*, Cambridge 2018.
- Windekens 1956 = A. J. van Windekens, *Zur Herkunft und Erklärung von gr. λιγύς, λιγυρός usw.*, «Glotta» 35, 1956, pp. 208-213.
- Wood 1913 = F. A. Wood, *Etymologische Miscellen*, «KZ» 45, 1913, pp. 61-71