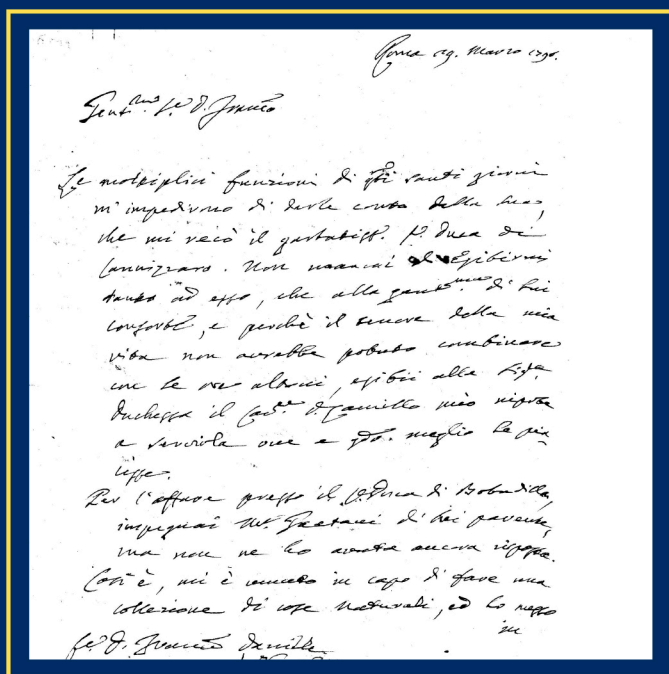


PAPYROLOGICA LUPIENSIS



a cura di
Nataschia Pellè

33/2024



PLUP

Rivista
internazionale

UNIVERSITÀ DEL SALENTO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI STUDI PAPIROLOGICI

Papyrologica Lupiensia
33 / 2024



PAPYROLOGICA LUPIENSIA

33/2024

a cura di
Nataschia Pellè

Volume pubblicato con il contributo dell'Università del Salento.
Dipartimento di Studi Umanistici

Rivista annuale del Centro di Studi Papirologici

Comitato Scientifico Internazionale

Giovanni Battista Bazzana (Harvard University, The Divinity School)
Clive Chandler (University of Cape Town)
Daniel Delattre (Institut d'Histoire et de Recherche des Textes [IRHT] CNRS, Paris)
Jürgen Hammerstaedt (Universität zu Köln)
Marie-Hélène Marganne (Centre de Documentation de Papyrologie Littéraire, Université de Liège)
Bruno Rochette (Université de Liège)
† Jean Straus (Université de Liège)
Martin Stadler (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)

Comitato Editoriale

Natascia Pellé (Direttore)

Paola Davoli
Morena Deriu
Pietro Giannini

Redazione

Alberto Buonfino
Piera Musardo
Elena Urso

In copertina

Lettera di Stefano Borgia a Francesco Daniele del 29 marzo 1796. Un particolare

Gli articoli pubblicati nel presente volume
sono stati sottoposti alla lettura ed approvazione di revisori anonimi

ISSN 1591-2140



FINITO DI STAMPARE NELL'ANNO 2024

2024 © Pensa MultiMedia Editore s.r.l.

73100 Lecce • Via Arturo Maria Caprioli, 8 • Tel. 0832.230435
www.pensamultimedia.it • info@pensamultimedia.it

ONOFRIO VOX

SEGUENDO LA CETRA DI ACHILLE: DALL'*ILIAD*E
AI *POEMI CONVIVALI* DI GIOVANNI PASCOLI

Abstract

‘Achilles playing the lyre’ is a notable mythical scene in antiquity, both in iconography and in literature, from *Iliad* IX 186-91 onwards. This paper first lists Greek, Roman, and humanistic (Poliziano’s) occurrences of the theme, then discusses the reception of Iliadic model in Giovanni Pascoli’s *Poemi conviviali*.

Keywords

Greek myth, Homeric reception, humanistic and modern Italian poetry

Al giovane guerriero Achille – *Achil(l)eus*, nella traslitterazione della forma originaria – nel mito antico era attribuita una particolare abilità nel suonare uno strumento a corda, la «cetra»¹, grazie all’istruzione ricevuta anche in questo campo dal centauro Chirone – *Ch(e)iron*, nella traslitterazione della forma originaria –, educatore d’eccezione, com’era riconosciuto da Senofonte all’inizio dell’opuscolo *Sulla caccia* (*Cyn.* 1-4).

I

Achille figura intento a suonare la cetra in diverse occasioni, almeno tre momenti distinti della sua breve esistenza², in ordine: *a.* sul Pelio, dove viene istruito da Chirone; *b.* a Sciro, quand’è in vesti femminili, nel gineceo con Deidamia; *c.* a Troia, nella sua tenda, quando è lontano dalla battaglia. Qui registro testimonianze letterarie di ciascuna occasione, con minime chiose, segnalazioni bibliografiche, e rinvio ad eventuali attestazioni iconografiche³. E, come si vedrà, l’ordine dei gruppi di testimonianze è cronologicamente inverso rispetto all’ordine ‘biografico’, perché, com’è noto, l’interesse particolare per l’infanzia

¹ Per comodità mi servo esclusivamente di questo termine a indicare lo strumento che nelle fonti antiche relative ad Achille è denominato assai variamente (a tacere di speciali perifrasi, nelle fonti greche φόρμιγξ, λύρα, κιθάρα; in quelle latine *lyra*, *chelys*, *cithara*, *fides*); in ogni caso, per lo strumento così evocato (o gli strumenti così evocati, se si volesse distinguerli in base alla diversa denominazione incontrata), vd. M. MAAS-J. MCINTOSH SNYDER, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven and London 1989.

² Non siamo informati invece sull’uso della cetra nel momento di esistenza oltremontana di cui narra Filostrato nell’*Eroico* (54.12-55.4) riferendo che Achille, unito ad Elena nell’isola di Leuke, vi avrebbe ripreso l’attività poetica a lui congeniale (vd. *infra*), eseguendo canti lirici, tra i quali uno composto in onore di Omero.

³ A questo riguardo già da ora indico LIMC 1.1, nrr. 50-62 e LIMC *Suppl.* add. 26-27.

e l'istruzione di Achille sembra manifestarsi tardivamente, non solo nel campo figurativo.

a. Achille sul Pelio, presso Chirone: questo primo momento è testimoniato per noi tardi, e dapprima in ambito romano, in un'epoca che mostra significativa attenzione per l'infanzia di Achille⁴.

• P. Ovidius Naso, *Ars am.* I 11-18 *Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem / Atque animos placida contudit arte feros; / Qui totiens socios, totiens exterruit hostes, / Creditur annosum pertimuisse senem; / Quas Hector sensurus erat, poscente magistro* (15) / *Verberibus iussas praebuit ille manus. / Aeacidae Chiron, ego sum praeceptor Amoris: / Saeuus uterque puer, natus uterque dea*⁵. Nell'apertura dell'*Ars*, per Ovidio nel ruolo di *praeceptor*, Achille è dunque l'esempio di *puer* epico, educato da Chirone attraverso la musica, da contrapporre all'altrettanto terribile *puer* elegiaco *Amor*; e la *cithara* risulta strumento adatto a disciplinare con mitezza un'indole selvaggia⁶.

• Ovid., *Fast.* V 385-386 *Ille [scil. Phillyrides] manus olim missuras Hec-tora leto / Creditur in lyricis detinuisse modis*⁷. Anche qui Ovidio suggerisce

⁴ Per l'interesse romano verso l'infanzia di Achille, vd. A. CAMERON, *Young Achilles in the Roman world*, «JRS» 99 (2009), pp. 1-22.

⁵ «Il figlio di Filira istruì Achille fanciullo nella cetra / e domò con quell'arte di pace il suo spirito selvaggio: / chi atterri tante volte i compagni e tante volte i nemici / tremava, si dice, davanti a quel vegliardo, / e alla sferza del maestro offriva docile / la mano che avrebbe colpito Ettore. / Chirone fu maestro del nipote di Èaco, io sono maestro di Amore, / tutti e due fanciulli tremendi, tutti e due figli di una dea» (trad. di E. PIANEZZOLA, in Ovidio, *L'arte di amare*, a cura di E. P.; commento di G. BALDO, L. CRISTANTE, E. P., Fondazione Lorenzo Valla 1991, p. 9).

⁶ Cf. J. WILDBERGER, *Ovids Schule der 'elegischen' Liebe: Erotodidaxe und Psychagogie in der "Ars amatoria"*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1998, pp. 3, 20, 202. Per il nesso *arte placida* vd. *Ars* 3.545. Ovidio anche in *Am.* 2.9.3 ss. assimila Achille ad *Amor*, mentre in *Am.* 1.9.33 e 2.8.11, o anche *Her.* 3.117-8, lo presenta come tipico amante elegiaco, cf. J.C. MCKEOWN, *Ovid, Amores*, text, prolegomena and commentary, vol. 2: *A commentary on book one*, Leeds 1989, pp. 272-3. Si ricordi che, probabilmente in reazione all'immagine ovidiana di Achille 'addolcito' dall'istruzione musicale presso Chirone, il coro delle Troiane di Seneca, *Tro.* 832-5 *iam trucis Chiron pueri magister; / tinnulas plectro feriente chordas, / tunc quoque ingentes acuebat iras / bella canendo*, sostiene che sul Pelio il canto del maestro al suono della lira avrebbe alimentato la natura iracunda di Achille; vd. R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Le Troiane contro Ovidio: a proposito di Seneca "Troades" 830-835*, in "Novom aliquid inventum": *scritti sul teatro antico per Gianna Petrone*, a cura di M.M. BIANCO e A. CASAMENTO, Palermo 2018, pp. 123-141.

⁷ «Si dice che egli un tempo tenesse impegnate sulle corde della lira / le mani che in seguito avrebbero ucciso Ettore» (trad. it. di L. CANALI, in Ovidio, *I Fasti*, introd. e trad. di L. C., note di M. FUCECCHI, testo latino a fronte, Milano 1998, p. 403). Ma sulla durezza dell'istruzione musicale di Chirone, temibile anche per Achille, vd. D. Iunius Iuvenalis, *Sat.* VII 210-212 *metuens uirgae iam grandis Achilles / cantabat patriis in montibus et cui non tunc / eliceret risum citharoedi cauda magistri* («Temendo la verga del maestro, già grande, Achille imparava a cantare sui patri monti, e non gli strappava certo il riso la coda del maestro citaredo», trad. di B. SANTORELLI, in Decimo Giunio Giovenale, *Satire*, testo latino a fronte, Milano 2011, p. 123).

che l'educazione al suono della cetra (*in lyricis modis*) valeva a contenere la violenza delle mani in futuro omicide di Ettore⁸.

• G. Valerius Flaccus, *Arg.* I 407-410 *Linqvit et Actorides natum Chironis in antro / Ut socius caro pariter meditetur Achilli / Fila lyrae pariterque leues puer incitet hastas / Discat eques placidi conscendere terga magistri*⁹. Nel proprio catalogo degli Argonauti, Valerio Flacco allude obliquamente all'istruzione di Achille presso Chirone, indicandola come completa di musica ed equitazione.

• P. Papinius Statius, *Achill.* I 184-194: *Tunc libare dapes Baccheaque munerata Chiron / orat et attonitae varia oblectamina nectens* (185) / *elicit extremo chelyn et solantia curas / fila movet leviterque expertas pollice chordas / dat puero. Canit ille libens immania laudum / semina: quot tumidae superarit iussa novercae / Amphitryoniades, crudum quo Bebryca caestu / obruerit Pollux, quanto circumdata nexu* (190) / *ruperit Aegides Minoia bracchia tauri, / maternos in fine toros superisque gravatum / Pelion: hic victo risit Thetis anxia vultu*¹⁰.

⁸ L'attenzione alle mani omicide di Ettore qui (*manus* [...] *leto*), come pure con attenuazione eufemistica in *Ars* 15-16 (*Quas* [...] *manus*), fa riferimento a *Il.* XXIV 478-479 κύσε χεῖρας / δεινάς ἀνδροφόνους, αἳ οἱ πολέας κτάνον υἷας (e XXIV 505-506 ἔτλην δ' [...] ἀνδρὸς παιδοφόνου ποτὶ στόμα χεῖρ' ὀρέγασθαι).

⁹ «E v'è Menezio, figlio di Attore, che ha lasciato il suo fanciullo nell'antro di Chirone, perché, compagno al caro Achille, impari con lui a toccar le corde della lira, a maneggiar le aste leggere, a salir cavaliere sul dorso del sereno maestro» (trad. di L. CARELLI, Torino 1954, pp. 339-40). Cf. A.J. KLEYWEGT, in Valerius Flaccus, *Argonautica, Book I: a commentary*, Leiden-Boston 2005, *ad loc.*, pp. 239-240; anche il commento di D. GALLI, Berlin/New York 2007, p. 229. Si noti che il sintagma *fila lyrae* è qui usato per la prima volta in riferimento alla cetra del maestro: forse l'assonanza vuol richiamare il matronimico di Chirone, *Phillyrides*, per la madre, la Ninfa *Philyra*?

¹⁰ «Chirone allora la prega di gustare le vivande e i doni di Bacco, cercando in vari modi di distrarla dal suo turbamento: infine prende la lira e muove le corde che danno sollievo agli affanni, e dopo averlo dolcemente accordato col pollice porge lo strumento al ragazzo. Egli canta, entusiasta, le grandi imprese da cui nasce la gloria: quante prove impostegli dalla matrigna adirata abbia superato il figlio di Anfitrone, e come Polluce col cesto abbatté il Bèbrice crudele, e la terribile stretta con cui il figlio di Egeo spezzò le braccia del Minotauro; da ultimo le nozze di sua madre e il Pelio gravato dal peso degli dèi celesti; e qui Tètide ansiosa rilassò il volto e sorrise» (trad. it. di G. ROSATI, in Stazio, *Achilleide*, introduzione, traduzione e note di G. R., testo latino a fronte, Milano 1994, p. 93). Questo canto di Achille, così come gli altri ricordati da Stazio nell'*Achilleide* (I 572-583 e II 157-158, indicati *infra*), mostrerebbe influenza del poemetto catulliano detto *Epitalamio di Teti e Peleo* (LXIV), secondo D. KOZÁK, *Weaving "Catullan" song: Achilles' performances in Statius' "Achilleid"*, «AASH» 56 (2016), pp. 65-80. Sulla figura di Chirone come educatore nella poesia latina, e in particolare in Stazio, vd. almeno E. FANTHAM, *Chiron: the best of teachers*, in A.F. BASSON-W.J. DOMINIK (eds.), *Literature, art, history: studies on classical antiquity and tradition in honour of W. J. Henderson*, Bern/Frankfurt am Main 2003, pp. 111-122.

• Stat., *Achill.* II 154-158: *Nam procul Oebalios in nubila condere discos / et liquidam nodare palen et spargere caestus, (155) / ludus erat requiesque mihi; nec maior in istis / sudor, Apollineo quam **fila sonantia** plectro / cum quaterem priscosque virum mirarer honores*¹¹. Achille sta narrando, a richiesta di Diomede, la sua dura educazione con Chirone sul Pelio, e per questo la cetra a cui allude è la sua prima, ma l'oggetto del canto ricavabile dall'"ammirare le virtù antiche degli eroi" potrebbe in realtà aver presente lo stesso oggetto di canto di Achille presso la tenda di Troia (vd. *c*)¹².

• Fl. Philostratus, *Her.* 45.6-7 (6) ἐπεὶ δὲ θυμοῦ ἤττων ἐφαίνετο, μουσικὴν αὐτὸν ὁ Χείρων ἐδιδάξατο· μουσικὴ γὰρ ἰκανὴ πρᾶννευεν τὸ ἔτοιμόν τε καὶ ἀνεστηκὸς τῆς γνώμης· ὁ δὲ οὐδενὶ πόνῳ τὰς τε ἀρμονίας ἐξέμαθε καὶ πρὸς **λύραν** ἦσεν. ἦδε δὲ τοὺς ἀρχαίους ἤλικας, τὸν Ὑάκινθον καὶ τὸν Νάρκισσον καὶ εἴ τι Ἀδώνιδος. προσφάτων δὲ ὄντων τῶν περὶ Ὑλλᾶ τε καὶ Ἀβδήρω θρήνων, ἐπειδὴ ἄμφω ἐφήβῳ ὄντε ὁ μὲν ἐς πηγὴν ὄχετο ἀφανισθεὶς, τὸν δὲ αἰ τοῦ Διομήδους ἵπποι ἐδαΐσαντο, οὐκ ἀδακρυτὶ ταῦτα ἦδεν. (7) ἤκουσα δὲ κάκεινα, θύειν μὲν αὐτὸν τῇ Καλλιόπῃ μουσικὴν αἰτοῦντα καὶ τὸ ἐν ποιήσει κράτος, τὴν θεὸν δὲ ἐπιστῆναι καθεύδοντι καὶ «ὦ παῖ» φάναι, «μουσικῆς μὲν καὶ ποιητικῆς δίδωμί σοι τὸ ἀποχρῶν ὡς ἡδίους μὲν τὰς δαΐτας ἐργάζοιο, κοιμίζοις δὲ τὰς λύρας· ἐπειδὴ δὲ ἐμοί τε καὶ Ἀθηνᾶ δοκεῖ πολεμικὸν εἶναί σε καὶ δεινὸν ἐν δεινοῖς {ἐν στρατοπέδοις}, Μοῖραί τε οὕτω κελεύουσι, σὺ μὲν ἐκεῖνα γυμνάζου κάκεινων ἔρα. ποιητῆς δὲ ἔσται χρόνοις ὕστερον ὃν ἐγὼ ἀνήσω τὰ σὰ ὑμνεῖν ἔργα.» ταυτὶ μὲν αὐτῷ περὶ Ὀμήρου ἐχρήσθη¹³. In Filo-

¹¹ «Lanciare infatti lontano, fin a farlo sparire fra le nuvole, il disco spartano, o avvinghiarsi alla lotta coi corpi ben unti o agitare il cesto era per me un gioco e un ristoro; e in questi esercizi non c'era fatica maggiore di quando col plectro di Apollo facevo vibrare le corde sonore e cantavo ammirato le imprese di antichi eroi» (trad. it. di ROSATI, pp. 165, 167).

¹² *priscos virum ... honores* del v. 158 potrebbe essere, a mio avviso, una libera ripresa di κλέα ἀνδρῶν e τῶν πρόσθεν ... κλέα ἀνδρῶν ἡρώων, rispettivamente di *Il.* IX 189 e 524-25, nonostante le parallele espressioni latine indicate da G. NUZZO, Publio Papinio Stazio, *Achilleide*, a cura di D. N., Palermo 2012, p. 189, *ad loc.*: «per il nesso cf. Tib. 3, 7, 31: *sed generis priscos contendis vincere honores*; ma il singolare *priscum... honorem* è già in Verg. *Aen.* 8, 339».

¹³ «6 Poiché appariva vittima del suo temperamento passionale, Chirone gli insegnò la musica; infatti essa è in grado di calmare i moti improvvisi dell'animo. Senza alcuno sforzo Achille apprese il sistema armonico e cantava accompagnato dalla lira. Cantava giovani della sua stessa età vissuti in un tempo lontano, Giacinto, Narciso e Adone. Poiché erano recenti i lutti per Ila e Abdero, entrambi efebi - il primo era scomparso scivolando in una fonte, l'altro era stato divorato dalle cavalle di Diomede - Achille li cantava non senza versare lacrime. 7 Ho udito anche questa storia: faceva sacrifici a Calliope chiedendo in dono l'abilità musicale e la forza poetica, allora la dea gli apparve in sogno e gli disse: "Ragazzo, io ti donerò capacità musicale e poetica quanta ne basta perché tu renda i banchetti più piacevoli e lenisca i dolori, ma poiché io ed Atena abbiamo deciso che tu sarai un guerriero, fortissimo nelle situazioni pericolose, e così ordinano anche le Moire, tu esercitati e impara ad amare queste attività. Vi sarà più tardi un poeta che io ispirerò a celebrare le tue gesta". Questo gli fu predetto su Omero» (trad. it. di V. ROSSI, in Filostrato, *Eroico*, a cura di V. R., prefazione di M. MASSENZIO, Venezia 1997, pp. 155, 157).

strato l'apprendistato musicale presso Chirone ha per scopo di disciplinare l'impeto di Achille, mitigarne le passioni; il suo canto ha poi per oggetto la sorte infelice di suoi coetanei, Giacinto, Narciso, Adone, Ila, Abdero¹⁴. Il parlante filostrateo riferisce inoltre che Achille avrebbe perfino desiderato dedicarsi alla poesia, e per questo avrebbe pregato Calliope, ma la Musa, in sogno, gli avrebbe rivelato che, essendo piuttosto portato per l'attività bellica, avrebbe ricevuto doti poetiche sufficienti soltanto ad "allietare i banchetti e sopire le sofferenze", mentre le sue imprese erano destinate ad essere celebrate in futuro da un poeta, con riferimento ovvio a Omero¹⁵.

• *Orph. Arg.* 397-8 Ἄγχοῦ δ' ἰστάμενος Θέτιδος καὶ Πηλέος υἱός / χειρὶ λύραν ἤρασσε, φρένας δ' ἐπετέρπετο Χείρων. Nel poemetto tardoantico attribuito ad Orfeo, nonostante la narrazione si riferisca ad Achille bambino, la dizione (φρένας δ' ἐπετέρπετο) mostra di far riferimento alla scena omerica di Achille presso la sua tenda dinanzi a Troia (*Il.* IX 186, *infra*)¹⁶.

*

Come appendice umanistica di rango segnale la ripresa della scena staziana nell'*Achilleide* I 184-194, ad opera di Angelo Poliziano, all'interno della prefazione elegiaca alla prima delle *Silvae*, introduzione al corso virgiliano del 1482-3 (*Manto, Praef.* 21-28)¹⁷:

*Et iam materno permulserat omnia cantu,
cum tacuit, querulam deposuitque fidem.*

¹⁴ Non eroi protagonisti dell'epica, dunque, quanto, piuttosto, protagonisti di favolosi miti di amore, morte giovanile, e magari successiva trasformazione. Vd. P. GROSSARDT, *Einführung, Übersetzung und Kommentar zum Heroikos von Flavius Philostrat*, 2. Teilband: *Kommentar*, Basel 2006, p. 671: «Gemeinsamer Nenner der fünf im folgenden genannten Helden ist ihre Jugendlichkeit, ihre aussergewöhnliche Liebe und ihr frühzeitiger tragischer Tod. Achilleus scheint mit dieser Themenwahl also einer Vorahnung über seinen eigenen vorzeitigen Tod Ausdruck zu geben».

¹⁵ Il cenno alla funzione terapeutica della musica, di "sopire le sofferenze", sembra rinviare all'episodio iliadico (vd. c).

¹⁶ Cf. O. SCHELSKE, *Orpheus in der Spätantike. Studien und Kommentar zu den Argonautika des Orpheus. Ein literarisches, religiöses und philosophisches Zeugnis*, Berlin/Boston 2011, p. 271, *ad loc.*: «Dass der Verfasser der *AO* in seiner Beschreibung besonders auf die musikalische Bildung des Achill abzielt, spielt nicht zuletzt auf die berühmte Beschreibung des leierspielenden Achill in der *Ilias* (9, 186) an».

¹⁷ Riproduco testo e traduzione italiana dall'edizione curata da F. BAUSI, Angelo Poliziano, *Silvae*, a cura di F. B., Firenze 1996 (la traduzione è a p. 258): «E già aveva addolcito tutte le cose col canto materno, / quando tacque, e depose la melodiosa lira. / Audace, il piccolo Achille l'afferra e vi sfrega le sue dita, / e intona un canto indotto con la sua rozza voce. / L'argomento ne chiedi? Lodava i carmi dell'amabile ospite, / la musica sublime della sua cetra insigne. / Risero i Minii; ma si racconta, Orfeo, ti sia stato / anche troppo gradito l'omaggio del fanciullo».

*Occupat hanc audax, digitosque affringit Achilles,
 indoctumque rudi personat ore puer.
 Materiam quaeris? Laudabat carmina blandi
 hospitii, et tantae murmura magna lyrae.
 Riserunt Minyae; sed enim tibi dicitur, Orpheu,
 haec pueri pietas grata fuisse nimis.*

25

Qui Achille adolescente, con sfrontatezza consona alla sua età (*audax*, v. 23) afferra la cetra appena deposta dal fascinoso Orfeo, per improvvisarne una *laudatio*, sia pure con dizione rozza (*indoctumque rudi personat ore puer*, v. 24). I versi di Poliziano hanno certo presenti diversi testi antichi e contemporanei – in testa le *Argonautiche orfiche* da un lato e dall’altro la *Praefatio* elegiaca di Ianus Pannonius alla sua *Silva panegyrica ad Guarinum Veronensem praeceptorem suum* del 1453 – e fra essi anche Stat. *Achill.* I 574-5¹⁸; in particolare però l’elogio di Orfeo, ad opera di Achille fanciullo sembra un criptico omaggio a Marsilio Ficino, teorico della poesia dettata dal *furor* divino nel nome del mitico Orfeo: nel 1473, nell’elegia *A Bartolomeo della Fonte*, oltre a paragonare il magistero ficiniano al canto di Orfeo (vv. 181-8; *qualis Apollinei modulator carminis Orpheus*, v. 183), soggiungeva che egli stesso, appena il maestro taceva, si sentiva afferrato dall’estro musaico per poetare a sua volta sulla lira (vv. 189-92)¹⁹ – proprio come l’Achille nella *Praefatio* della *Manto*.

*

b. Achille a Sciro, presso il re Licomede, nel gineceo con Deidamia.

• P. Pap. Statius, *Achill.* I 570-579: *Nunc nimius lateri non evitantis inhaeret, / nunc levibus sertis, lapsis nunc sponte canistris, / nunc thyrso parcente ferit, modo dulcia notae / fila lyrae tenuesque modos et carmina monstrat / Chironis ducitque manum digitosque sonanti / infringit citharae, nunc occupat ora ca-*

¹⁸ Per i modelli vd. BAUSI (1996), pp. XVI e 4-6; ad vv. 23-24, la segnalazione anche, «per l’intera scena», di «Gregorio Correr, *Ad Andream fratrem*, pp. 167-169: “Et ferus Eacides tetigit Chironis in antro / fila lyrae et rudibus percussit vocibus auras / suetus semiviri caudam ridere magistri”». Sulla compressione dei modelli antichi cf. L. ROMAN, *Poliziano’s (Commentary on Statius) “Silvae”: Between Imitation and Exegesis, in Editing and Commenting on Statius’ “Silvae”*, ed. by A. LÓIO, Leiden/Boston 2023, pp. 48-85, a p. 65.

¹⁹ *Hinc, ubi conticuit, Musarum concitus oestro / Deferor ad solitos protinus ipse Lares / Atque iterum meditor numeros Phoebumque lacesso / Attonitusque sacram pectine plango che-lym* («Puis, quand il s’est tu, sans attendre, entraîné par le délire des Muses, je retourne à ma demeure familière, je me remets à composer des vers, j’invoque Phébus et, en extase, je touche de mon plectre la lyre divine»): testo e traduzione francese di I. MAÏER, *Ange Politien. La formation d’un poète humaniste*, Genève 1966, pp. 75 e 81. Vd., inoltre, J. K. COLEMAN, *A Sudden Frenzy. Improvisation, Orality, and Power in Renaissance Italy*, University of Toronto Press 2022, pp. 71-97, alle pp. 71-2.

nentis (575) / *et ligat amplexus et mille per oscula laudat.* / *Illa libens discit, quo vertice Pelion, et quis / Aeacides, puerique auditum nomen et actus / adsidue stupet et praesentem cantat Achillem*²⁰. Nell'*Achilleide* di Stazio sono dunque ricordate due cetre fra le mani di Achille: la stessa cetra, passata da Chirone ad Achille, permette al giovanetto di cantare non solo imprese eroiche ma anche le nozze dei genitori (*Achill.* I 184-194); un'altra, evidentemente, è quella menzionata qui, suonata a Sciro, quando Achille, ancora dissimulato ma già innamorato di Deidamia, funge per lei da maestro di musica e canto.

c. Achille a Troia, nella sua tenda.

• L'uso della cetra da parte di Achille più importante dal punto di vista storico-letterario - sia nell'antichità sia in età moderna e contemporanea - è ricordato nel momento in cui gli ambasciatori inviati da Agamennone per convincerlo a dimenticare l'offesa subita e tornare a combattere lo raggiungono nella sua tenda davanti a Troia, e lo trovano impegnato a suonare per accompagnare il canto di argomento eroico (*Il.* IX 186-191):

185 Μυρμιδόνων δ' ἐπί τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην,
τὸν δ' εὔρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη
καλῆ δαιδαλέη, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν,
τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας·
τῆ ὄ γε θυμὸν ἔτερπεν, αἶειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.
190 Πάτροκλος δέ οἱ οἶος ἐναντίος ἦστο σιωπῆ,
δέγμενος Αἰακίδην ὁπότε λήξειεν αἰείδων²¹.

Qui non solo viene descritta la cetra e ne viene ricordata l'origine, dal bottino della città di Eezione, padre di Andromaca, cioè Tebe Ipoplacia²², ma viene indicato anche il tema del canto, con l'espressione κλέα ἀνδρῶν, speciale per la materia epica²³. Quanto alla provenienza della cetra, dal bottino di una città

²⁰ «Ora, senza che lei cerchi di evitarlo, si accosta troppo al suo fianco, ora la colpisce con ghirlande leggere, ora con ceste che le si rovesciano addosso, ora con lievi colpi di tirso, ora le mostra le corde armoniose dell'usata lira e i ritmi delicati e i canti di Chirone, e le guida la mano forzandone le dita sulla cetra sonora, ora, mentre lei canta, le prende le labbra e la stringe nelle sue braccia e la loda fra mille baci. E lei apprende contenta quanto alto sia il Pelio, e chi sia l'Eacide, e al sentire il nome del fanciullo e le sue imprese resta ogni volta stupita e canta di Achille davanti a lui stesso» (trad. it. cit. di G. ROSATI, pp. 123, 125).

²¹ «Giunsero alle tende e alle navi dei Mirmidoni, / e lo trovarono intento a godere la cetra armoniosa, / bella, ben lavorata, e la traversa in alto era d'argento, / predata da lui nel saccheggio, quando abbatté la città d'Eetione: / rallegrava con questa il suo cuore e cantava gesta d'eroi.» (trad. it. di G. CERRI, in Omero, *Iliade*, introd. e trad. di G. C., commento di A. Gostoli, con un saggio di W. Schadewaldt, Milano 1996, p. 505).

²² Com'era ricordato da Andromaca in *Il.* VI 415 ss.

²³ Oltre a *Il.* IX 524 τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν / ἠρώων, si ricordano di età ar-

saccheggiana, non possesso già domestico, i commentatori antichi ritenevano che questa fosse una dimostrazione di valore, impegnativa anche per il canto da eseguirvi, tutt'altro che frivolo divertimento²⁴.

Per il trattato pseudo-plutarco *Sulla musica* 40, 1145d-f, il canto di Achille inoperoso è manifestazione dell'utilità della musica, adatta, nella situazione dell'eroe, a "lenire", "smussare" (παραθήγειν), il suo animo inasprito dall'ira attraverso il ricordo poetico-musicale di antiche imprese gloriose²⁵. Questa stessa funzione "calmante" è chiamata in causa presso Ateneo XIV 624a, nel solco del pitagorico Clinia (fr. 4 D.-K.), perché a quanto riferivano il peripatetico Cameleonte (fr. 4 W.) e poi Claudio Eliano (*V. H.* XIV 23), Achille, quando montasse in collera, prendeva la cetra e suonava per "calmarsi" (πραύνεσθαι): «Secondo Omero anche Achille **si calmava** con la cetra (καὶ ὁ Ὀμηρικὸς δὲ Ἀχιλλεὺς τῇ κιθάρα **κατεπραύνετο**): è l'unico trofeo scelto tra le spoglie di Eezione che Omero gli concede, ed era in grado di calmare il suo carattere focoso (καταστέλλειν τὸ πυρῶδες αὐτοῦ). Nell'*Iliade*, almeno, Achille è l'unico a servirsi della musica in questo modo»²⁶. Analogamente il filosofo scettico Sesto

caica *Od.* VIII 73 μούσ' ἄρ' αἰοιδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν, Hes. *Th.* 100 Μουσάων θεράπων κλεία προτέρων ἀνθρώπων / ὑμνήσει, *H. H.* XXXII 18 σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν / ἔσομαι ἡμιθέων; cf. *Lfgre* II 1440, 16-25, s. v. κλέος (J. GRIMM). Più tardi Theocr. XVI 2 ὑμνεῖν ἀγαθῶν κλέα ἀνδρῶν, Philostr. *Her.* 55.3 σὺ δὲ θεῖον Ὀμηρον ἄειδέ μοι, / κλέος ἀνέρων. Sul valore dell'espressione vd., inoltre, R. VELARDI, *Achille, l'eroe che canta se stesso* (Il. 9, 186-191; *Philostr.* *Her.* 55), in *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Scritti in onore di Giovanni Cerri*, a cura di A. GOSTOLI e R. VELARDI, Pisa-Roma 2015, pp. 23-33.

²⁴ Vd. Sch. *Il.* IX 188a-c, e soprattutto le parole del giovane Alessandro al padre Filippo secondo Dio Chrys. *Or.* 2.30-32. E per questo motivo Alessandro, desideroso di emulare le gesta di Achille e di esserne analogamente celebrato poeticamente, sarebbe andato proprio alla ricerca di questa cetra secondo il famoso aneddoto riferito da Plutarco (*De Alexandri magni fortuna aut virtute* 331d e *V. Alexandri* 15,7-9). Sul topos ellenistico del sovrano che ambisce alla celebrazione poetica, vd. S. MÜLLER, *The artistic king*, in *Ancient Historiography on War and Empire*, ed. by T. HOWE, S. M., R. STONEMAN, Oxford 2017, pp. 250-261.

²⁵ Χρήσιν δὲ μουσικῆς προσήκουσαν ἀνδρὶ ὁ καλὸς Ὀμηρος ἐδίδαξε. δηλῶν γὰρ ὅτι ἡ μουσικὴ πολλαχοῦ χρησίμη, τὸν Ἀχιλλεῖα πεποίηκε τὴν ὄργην πέττοντα τὴν πρὸς τὸν Ἀγαμέμνονα διὰ μουσικῆς [...] μάθε, φησὶν Ὀμηρος, πῶς δεῖ μουσικῆ χρησθαι· κλέα γὰρ ἀνδρῶν ἄδειν καὶ πράξεις ἡμιθέων ἔπρεπεν Ἀχιλλεῖ τῷ Πηλέως τοῦ δικαιοτάτου. ἔτι δὲ καὶ τὸν καιρὸν τῆς χρήσεως τὸν ἀρμόττοντα διδάσκων Ὀμηρος ἀργοῦντι γυμνάσιον ἐξεύρεν ὠφέλιμον καὶ ἡδύ. πολεμικὸς γὰρ ὢν καὶ πρακτικὸς ὁ Ἀχιλλεὺς, διὰ τὴν γενομένην αὐτῷ πρὸς τὸν Ἀγαμέμνονα μῆνιν οὐ μετείχε τῶν κατὰ τὸν πόλεμον κινδύνων. ὤθηθη οὖν Ὀμηρος πρέπον εἶναι τὴν ψυχὴν τοῖς καλλίστοις τῶν μελῶν παραθήγειν τὸν ἥρωα, ἵν' ἐπὶ τὴν μετὰ μικρὸν αὐτῷ γενησομένην ἔξοδον παρεσκευασμένος ἦ· τοῦτο δ' ἐποίει δηλονότι μνημονεύων τῶν πάλαι πράξεων. Sul passo e le sue fonti vd. M. RAFFA, *Il canto di Achille (Ps. Plu. De mus. 40, 1145 d-f)*, «QUCC» n. s. 99 (2011), pp. 165-176.

²⁶ Trad. it. di L. CITELLI, in Ateneo, *I deipnosofisti. I dotti a banchetto*, prima trad. it. commentata su progetto di L. CANFORA, vol. III: *Libri XII-XV*, Roma 2001, p. 1610 (ovviamente le sottolineature sono mie). Analoga l'informazione in Liban., *Progymn.* 8.3.3 sui fini dell'educazione di Achille: Chirone «ambi dotare Achille di ogni tipo di istruzione, sia con la musica sia

Empirico (al passaggio fra II e III sec. d. C.) ricordava il caso di Achille impegnato a suonare la cetra discutendo l'opinione dell'utilità della musica, che sarebbe capace, «come di far rinsavire chi è fuori di sé, e spingere ad atti di valore chi è vile, così di consolare chi è bruciato dalla collera»²⁷.

• Ovid., *Her.* III 113-124 at *Danai maerere putant – tibi plectra moventur, / te tenet in tepido mollis amica sinu! / et quisquam quaerit, quare pugnare recuses?* (115) / *pugna nocet, citharae voxque Venusque iuvant. / tutius est iacuisse toro, tenuisse puellam, / Threiciam digitis increpuisse lyram, / quam manibus clipeos et acutae cuspidis hastam, / et galeam pressa sustinuisse coma.* (120) / *Sed tibi pro tutis insignia facta placebant, / partaque bellando gloria dulcis erat. / an tantum dum me caperes, fera bella probabas, / cumque mea patria laus tua victa iacet?*²⁸ Briseide ovidiana, che lamenta l'attuale in-

con la medicina, perché con l'una **calmasse** l'ira, con l'altra stornasse le malattie» (περί δὲ τὸν Πηλέως καὶ Θέτιδος μάλλον ἐφιλοτιμήσατο πάσης παιδείας ἐμπιπλὰς αὐτῷ τὴν ψυχὴν, τοῦτο μὲν μουσικῆς, τοῦτο δὲ ἰατρικῆς, ὥστε τῇ μὲν **πραῦνειν** τὸν θυμὸν, τῇ δὲ ἀπελαύνειν τὰ νοσήματα); e si noti che **πραῦνειν** τὸν θυμὸν è espressione platonica, di *Lg.* 731 d. – Nella versione di Claudio Eliano, «Achille nell'*Iliade*, cantando al suono della cetra e rimembrando con la musica le gesta degli antichi, riusciva a **sopire** l'ira» (*V. H.* XIV 23 ... ὁ ἐν Ἰλιάδι Ἀχιλλεύς, ὁ τῇ κithάρᾳ προσάδων καὶ τὰ κλέα τῶν προτέρων διὰ τοῦ μέλους ἐς μνήμην ἑαυτοῦ ἄγων, τὴν μῆνιν **κατευνάζειν**). – Per la stessa ragione Orazio ricorda l'esortazione addirittura preventiva di Chirone all'allievo di sopire le proprie inquietudini non solo con il vino ma anche «con il canto», quando avrà di fronte la desolata realtà di sangue della sua guerra senza ritorno (*Epod.* XIII 17-18 *illic omne malum vino cantuque levato, / deformis aegrimoniae dulcibus adloquiis*), in parallelo con la propria esortazione a cogliere un momento di serenità nel simposio attuale, forse in contesto di guerra (vd. vv. 8-10 *nunc et Achaemenio / perfundi nardo iuvat et fide Cyl-leneaea / levare diris pectora sollicitudinibus*); cf. almeno L. C. WATSON, *A Commentary on Horace's "Epodes"*, Oxford 2003, p. 436; N. MINDT, *Die meta-sympotischen Oden und Epoden des Horaz*, Göttingen 2006, pp. 40-42. – Di recente S. PERCEAU, *L'un chante, l'autre pas: retour sur la phorminx d'Achille*, «*Gaia*» 9 (2005), pp. 65-85, ha indicato nell'intera scena dell'Ambasceria un confronto fra Achille, praticante della musica paragonabile agli aedi professionali dell'*Odissea*, e Odisseo, che mostra di non intendere la capacità psicagogica della musica di favorire gli accordi, allontanando la violenza.

²⁷ Sext. Emp., *Adv. math.* VI 10 καὶ μὴν ὥσπερ σωφρονίζει μὲν τοὺς ἄφρονας ἡ μουσική, εἰς ἀνδρείαν δὲ προτρέπει τοὺς δειλοτέρους, οὕτω καὶ παρηγορεῖ τοὺς ὑπ' ὀργῆς ἐκκαιομένους. Tuttavia, questa opinione è confutata successivamente (*Adv. math.* VI 25), sebbene ancora ricordando l'episodio iliadico. Comunque, l'esegesi del canto di Achille con la cetra come terapia del suo stato d'animo alterato doveva essere del tutto comune: ritroviamo indicata la funzione di «consolazione dell'ira e della sofferenza» anche in *Sch. Il.* 9.186-189 παραμυθία γὰρ τοῦτο θυμοῦ καὶ λύπης, e in Eust. *Comm. Hom. Il.* II 694,6 θυμοῦ καὶ λύπης παραμύθιον. – Invece del tutto isolata sembra l'esegesi del retore Imerio di Prusia (300/310-circa 380 d.C.), che considera la scena iliadica dell'*Ambasceria* - invariabilmente, in *or.* 21.1 e 39.10, rr. 74-6, e pure nel fr. 1.6 –, come una prova della valentia di Achille anche in campo 'retorico', oltre che in campo militare, e intende così realizzato l'obiettivo educativo di Peleo per il figlio, ricordato dal 'tutore' Fenice in *Il.* IX 443, «essere dicitore di parole e facitore di gesta» (μύθων τε ῥητήρ' ἔμμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων). Cf. R. PENELLA, *Man and the Word: The Orations of Himerius*, transl., annot., and introd., Berkeley/Los Angeles/London 2007, pp. 52-53 e n. 50, 123.

²⁸ «I Danai ti credono triste, mentre invece tu suoni la lira e una tenera amica ti tiene nel

differenza di Achille nei propri confronti, nel tentare di muoverlo a riprendere l'attività bellica, di *miles* non metaforico, per riaverla, immagina con sofferto sarcasmo che in realtà egli sia ora intento ad incarnare il *miles amoris*, ma tenendo fra le braccia un'altra donna, e suonando piacevolmente la cetra per lei²⁹. Così, l'eroina, amante trascurata, dà paradossalmente voce ad un'elegia di paronesi bellica per un Achille supposto amante elegiaco, innamorato di un'altra: il suo canto non avrebbe perciò funzione terapeutica o consolatoria ma pienamente erotica.

• Ovid., *Trist.* IV 1.15-16 *Fertur et abducta Lyrneside tristis Achilles / Haemonia curas attenuasse lyra*³⁰. Per Ovidio in esilio, Achille suonando la cetra “attenuava le sofferenze” per la perdita di Briseide, definita dal solo aggettivo

suo tiepido grembo. E qualcuno chiede perché ti rifiuti di combattere? Perché la guerra è rischiosa, mentre la cetra, la notte, l'amore danno piacere. È più sicuro stare distesi nel letto, tenere fra le braccia una donna, far vibrare sotto le dita le corde della lira tracia, che sostenere con le mani lo scudo e la lancia dalla punta aguzza, e in testa l'elmo che schiaccia i capelli. Eppure a una vita tranquilla preferivi le azioni insigni e ti era cara la gloria ottenuta in battaglia. O forse la guerra crudele ti piaceva soltanto fino a farmi prigioniera, e insieme alla mia patria giace sconfitto anche il tuo onore?» (trad. it. di G. ROSATI, in Ovidio, *Lettere di eroine*, introd., trad. e note di G. R., Milano 1989, p. 103).

²⁹ Il codice dell'amore elegiaco è così trasferito ad Achille, cf. P. E. KNOX, Ovid, *Heroides: select epistles*, ed. by P.E. K., Cambridge 1995, p. 29: «All of the characters in O's epistles have been similarly transformed to resemble the women of Roman elegy. Thus, when O. writes Briseis' epistle to Achilles, he imitates his earlier *Amores* to evoke the world of elegiac love. She reproaches him for not rejoining the battle and taking her back, suggesting that he is simply idling by his tent (117-20): [...] The first couplet is repeated with a slight change from *Am.* 2.11.31-2, where O. laments his mistress' departure on a sea voyage: [...]; B. BOYD, *Ovid's Homer: Authority, Repetition, Reception*, Oxford 2017, pp. 86-105, in part. 103-104. Oltre a H. JACOBSON, *Ovid's Briseis A Study of "Heroides" 3*, «Phoenix» 25 (1971), pp. 331-356; B. BOYD, *Ovidian Encounters with the "Embassy to Achilles"*, «Paideia» 70 (2015), pp. 1-15; M. VON ALBRECHT, *Briséis critique des mâles et Ovide critique littéraire*, «Les Études classiques» 85 (2017), pp. 193-205, vd. A. BARCHIESI, *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1-3*, a cura di A. B., Firenze 1992, pp. 234-235, ad 113-120, che, oltre a indicare il modello e i paralleli per questo ritratto di Achille, non solo annota che, «in una sorta di ritrattazione ironica, Ovidio (*met.* 12, 157 sgg.) mostra Achille e i suoi colleghi intrattenersi senza *citharae* e canti: si limitano a parlare di fatti d'arme, e infatti di che altro potrebbero occuparsi (*non illos citharae... longave... delectat tibia... virtusque loquendi / materia est... quid enim loqueretur Achilles / aut quid apud magnum potius loquerentur Achillem?*)?», ma ricorda infine che «la popolarità del tema anche in diatriba diventa in qualche modo attestata nel sia pure oscuro fr. 368 Astbury di Varrone menippeo: *et id dicunt Briseidem suam producere, quae eius nervia tractare solebat* (dove potrebbe esserci un gioco fra *nervi* “virilità” e i poteri “rilassanti” delle corde musicali)». Cf., infine, B. DELIGNON, *La voix d'une femme en armes: Hypsipylé et la représentation des genres à l'époque hellénistique*, in *Féminités hellénistiques: voix, genre, représentations*, sous la dir. de C. CUSSET, P. BELLENFANT, C.-E. NARDONE, Leuven-Paris 2020, pp. 573-594, a pp. 591-2. - Varrà forse osservare che le espressioni dei vv. 121-122, (*tibi insignia facta (placebant) partaque bellando gloria (dulcis erat)*), sembrano perifrasi ovidiana per (ἄειδε) κλέα ἀνδρῶν di *Il.* IX 189.

³⁰ «Dicono pure che Achille, toltagli la Lirneside, / alleviasse il dolore alla lira d'Emonia» (trad. di N. GARDINI, in Ovidio, *Tristia*, Milano 1995, p. 123).

topografico; la musica dunque per lui, in quel momento, aveva funzione non blandamente terapeutica del carattere o dell'ira, ma consolatoria della pena amorosa³¹.

• Val. Max. VIII 8 *ext. 2* *Homerus quoque, ingeni caelestis uates, non aliud sensit uehementissimis Achillis manibus canoras fides aptando, ut earum militare robur leni pacis studio relaxaret*³². Per il moralista Valerio Massimo, lo svago musicale attribuito ad Achille è un esempio di *otium* del tutto positivo, semplice attività rilassante, con l'intento di ritemperare in realtà le forze necessarie al combattimento, tanto provate.

• P. Papinius Statius, *Silvae* IV 4.32-36 *nostra fatescit / laxaturque chelys: vires instigat alitque / tempestiva quies; maior post otia virtus. / talis cantata Briseide venit Achilles (35) / acrior et positus erupit in Hectora plectris*³³. In questa epistola a Vitorio Marcello, per indicare che l'*otium* favorisce e alimenta le forze, Stazio fa riferimento allo svago iliadico di Achille con la cetra; anche qui la musica della cetra svolge funzione terapeutica, ma – come per Valerio Massimo – di ristoro delle energie, e, a differenza di quanto s'intendeva di solito, riprendendo il dettato omerico, argomento del canto non sarebbero le imprese eroiche bensì la desiderata Briseide: un canto di argomento non eroico, dunque, ma erotico, di passione amorosa, e parenetico, coerente con la presentazione elegiaca di Achille prevalente in Stazio³⁴.

II

Com'è noto, Giovanni Pascoli ebbe costantemente presente l'intera vicenda iliadica, in particolare per quel che riguarda Achille, forse anche per qualche suggestione autobiografica³⁵: dalle antologie scolastiche *Lyra Romana* (1895,

³¹ Cf. G. D. WILLIAMS, *Banished voices: readings in Ovid's exile poetry*, Cambridge 1995, pp. 64-65.

³² «Anche Omero, vate di celeste ingegno, adattando alle terribili mani di Achille la cetra, a nient'altro pensò, se non a rilassarle con un'operazione pacifica, dalle fatiche della guerra» (trad. di R. FARANDA, in Valerio Massimo, *Deti e fatti memorabili*, Torino 1979, p. 379).

³³ «Anche la mia lira, stanca, si rilassa: un riposo tempestivo eccita e alimenta le forze; dopo il riposo maggiori diventano le nostre capacità. Tale divenne Achille dopo aver cantato Briseide, e più ardente, deposta la cetra, si lanciò contro Ettore» (trad. di A. TRAGLIA, in Publio Papinio Stazio, *Opere*, a cura di A. T. e G. ARICÒ, Torino 1990, p. 911).

³⁴ Dopo P. J. HESLIN, *The Travestite Achilles. Gender and Genre in Statius' "Achilleid"*, Cambridge 2005, in particolare pp. 74-75, vd. S. McCARTER, "maior post otia virtus": *Public and Private in Statius, "Silvae" 3.5 and 4.4*, «CJ» 107 (2012), pp. 451-482, e H. BAUMANN, *Das Epos im Blick Intertextualität und Rollenkonstruktionen in Martials Epigrammen und Statius' "Silvae"*, Berlin/New York 2018, pp. 77-78.

³⁵ Si pensi a quanto significativo sia, nella poesia pascoliana, il colloquio con cavalli, commossi partecipi delle vicende umane (dalla *Cavalla storna*, fra i *Canti di Castelvecchio*, 1903), che trova il modello nel comportamento degli immortali cavalli di Achille: basti ricordare le tra-

poi *Lyra*, 1899), *Epos* (1897), *Sul limitare* (1900), con le relative traduzioni esemplificative da *Iliade* e *Odissea*, e dalle riflessioni del *Fanciullino* (1897) e de *La mia scuola di grammatica* (1903), ai *Poemi conviviali* (1904, 1905²), con *La cetra di Achille* e *Le Memnonidi*³⁶, e all'ode *Il dovere* (1905)³⁷. In particolare, l'episodio del IX libro dell'*Iliade* che presenta Achille intento a suonare la cetra fu tradotto da Pascoli con il titolo *I messi* (IX 182-198)³⁸:

Ivano i due per il lido del molto ondissono mare
 molto pregando lo Scuoti-la-terra che regge la terra,
 che lor si desse piegare il grande animo irato d'Achille.
 Vennero dove i Mirmidoni avean le capanne e le navi:
 gioia e' davasi al cuore sonando la tinnula cetra
 bella, ben lavorata, con sopravvi il giogo d'argento.
 Di tra la preda la tolse quand'egli ebbe Tebe distrutta;
 davane all'animo gioia cantando le glorie de' forti.
 Patroclo solo rimpetto di lui si sedeva in silenzio,
 ed aspettava l'eroe, quand'avesse finito il suo canto.

E questa scena divenne ben presto basilare per la teoresi pascoliana della poesia antica, che distingueva nell'epica due fasi, una primordiale irriflessa,

duzioni *I cavalli dopo la morte dell'eroe*, da *Il. XVII* 424-440, e *Il cavallo che parla*, da *XIX* 404-18.

³⁶ La parabola, dalle prime antologie ai *Conviviali*, è chiarita da M. BELPONER, *L'ombra di "Lyra" nei "Poemi conviviali"*, «RLI» 30 (2012), pp. 119-134, e cf. la segnalazione di altre carte in G. RAFFAELLI, *Decorazione di un mito. Achille dai "Conviviali" al "Dovere"*, in *I "Poemi Conviviali" di Giovanni Pascoli. Atti del convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996*, Scandicci 1997, pp. 249-268. Più in generale, per la posizione pascoliana sull'epica vd. A. DA RIN, *Pascoli e la poesia epica. Un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli*, Scandicci 1992. Infine, sul rapporto di Pascoli con la poesia antica, mi limito a ricordare E. TATASCIORRE, *"Epos" di Giovanni Pascoli. Un laboratorio del pensiero e della poesia*, Bologna 2017, e F. SENSINI, *Classicità*, in *Lessico critico pascoliano*, a cura di M. BIONDI e G. CAPECCHI, Roma 2023, pp. 113-122, con la bibliografia lì citata.

³⁷ In particolare, nel *Dovere*, «infranto il ritorno» ai vv. 21-22, deriva da *Il. IX* 413 ὄλετο μὲν μοι νόστος. Cf. D. BARONCINI, *Ombre del nulla nei "Poemi Conviviali"*, «Rivista pascoliana» 17 (2005), pp. 9-22.

³⁸ Trascrivo solo la traduzione dei vv. 182-191, da G. PASCOLI, *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli*, raccolte e riordinate da Maria, terza edizione, Bologna 1923, p. 11. - «Ivano i due» del v. 182 non è «svista per: dunque» (G. NAVA, G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. N., Torino 2008, p. 39), ma corretta resa del dibattito duale nell'originale, che Pascoli spiegava come residuo di una narrazione precedente a una rielaborazione rapsodica: «Il rapsodo prende l'oime dell'ambasceria ad Achille, che in origine era fatta da due: Aias e Odisseo, come si vede nell'*Iliade*, quale noi abbiamo, dai versi 182 e '3, 192 e altri ancora, in cui è usato il duale: 'E quei due andarono lungo la riva del molto sonante mare'; prende quell'oime e aggiunge ai due ambasciatori Phoinix, contro ogni verosimiglianza ...» (*Epos*, p. XXV). Una discussione delle interpretazioni contemporanee di questi duali offre B. HAINSWORTH, *The Iliad: A Commentary*, general editor G.S. KIRK, Volume III: *Books 9-12*, Cambridge 1993, pp. 85-87.

dovuta agli stessi eroi protagonisti, attori e cantori insieme, seguita dalla fase rapsodica, ad opera degli aedi, professionisti diversi dai guerrieri: Achille, proprio grazie a questa scena iliadica, che lo ritraeva come unico guerriero che si dedicasse al “canto delle gesta eroiche” (ἄειδε κλέα ἀνδρῶν), incarnava il tipo ipotizzato di eroe, attore e cantore insieme, e poteva dunque essere preso a rappresentare la figura di passaggio fra le due fasi dell’epica, mostrando la fine della fanciullezza epica ed insieme il passaggio alla fase rapsodica professionistica³⁹.

Inoltre, la stessa scena fornì lo spunto per la composizione intitolata proprio *La cetra di Achille*, pubblicata nella «Lettura» del dicembre 1903, e comparsa quindi nella raccolta dei *Poemi conviviali* nel 1904 come terzo poemetto, strutturato in 7 lasse, ciascuna di 25 endecasillabi sciolti⁴⁰, che mette in scena l’ultima notte di Achille, prima della sua morte⁴¹.

Achille, lui solo insonne, è sordo al pianto dal mare delle Nereidi, alcune delle quali arrivano per cercare di trarlo con sé in salvo, tutto intento al suono della cetra: «Ma non le udiva, benché desto, Achille, / desto sol esso; ch’egli empiva intanto / a sé l’orecchio con la cetra arguta, / dedalea cetra, scelta dalle prede / di Thebe sacra ch’egli avea distrutta» (vv. 36-40); non ode il pianto del mare, né le parole del cavallo Xantho, perché intento nel canto: «L’eroe cantava i morti eroi, cantava / sé, su la cetra già da lui predata» (vv. 46-47), «Così le glorie degli eroi consunti / dal rogo, e sé con lor cantava Achille» (vv. 51-52). Arriva un vecchio simile a un re come Priamo, che gli bacia «le mani / terribili» (vv. 56-57)⁴², e, richiesto della sua identità, pur senza indicare il proprio nome

³⁹ Vd. A. MANIERI, *Pascoli aedo e la poesia epica greca*, «QUCC» n. s. 131 (2022), pp. 141-158: il documentatissimo saggio conclude che Pascoli si sarebbe ritenuto appunto «ultimo aedo» (ma i *Poemi conviviali*, singolarmente e collettivamente, in raccolta, paiono piuttosto il tentativo originale di innestare la materia epica, aedica, in una diversa forma poetica, lirica).

⁴⁰ Cito dal testo curato e annotato da G. NAVA, *Poemi conviviali* cit. a n. 38.

⁴¹ Su questa notte Pascoli doveva tornare nel poemetto successivo, le *Memnonidi*, pubblicato originariamente in «Atene e Roma» del marzo 1904. - Su *La cetra di Achille* ancora, almeno: G. BALDASSARRI, *Nell’officina dei “Conviviali”*: “*La cetra d’Achille*”, «Esperienze letterarie» 1 (2005), pp. 3-38; F. I. SENSINI, *Prolegomena ad Achille pascoliano*, «Revue des Etudes Italiennes» n. 3-4 (2005), pp. 233-245, e EAD., *Dall’antichità classica alla poesia simbolista: i “Poemi conviviali”*, Bologna 2010, pp. 119-139. Da segnalare inoltre la profonda analogia fra Achille e Alessandro, eroi solitari dei *Conviviali*, colta da L. BRACCESI, *Il modello Alessandro (con Pascoli rileggendo “La cetra di Achille”)*, in *Poesia e memoria. Nuove proiezioni dell’antico*, Roma 1995, pp. 121-134, che la ritiene scaturita dalla suggestione dell’aneddoto plutarco di Alessandro alla ricerca della cetra di Achille, ricordato *supra* alla n. 23.

⁴² Una citazione di *Il. XXIV* 485 ss., narrazione di Priamo nella tenda di Achille per riscattare il corpo di Ettore; il riferimento a questo episodio è poi confermato ai vv. 61 ss. dalla domanda di Achille sull’identità del vecchio e ai vv. 66 ss. dalla risposta dell’aedo, infine ancora, ai vv. 86-90, dalla sua puntuale negazione di svolgere le azioni compiute da Priamo per riscattare il corpo del figlio. Ma accanto alla scena dell’incontro con Priamo, del resto ‘citata’, Pascoli po-

rivela la sua professione e la sua provenienza («Io sono aedo, o pieveleoce Achille, / caro ai guerrieri, non guerriero io stesso. / Io nacqui sotto la selvosa Placo, / in Thebe sacra, già da te distrutta», vv. 82-85)⁴³, ricorda che la sua fine è vicina, come Achille stesso sa bene (vv. 92-99)⁴⁴, e gli chiede di riconsegnargli la cetra: «Oh! rendi / dunque all'aedo la sua cetra, Achille!» (vv. 99-100). Solo quando consegna la cetra all'aedo con un semplice «TE'» (v. 107), e quando finalmente anche la cetra tace (v. 110), Achille è in grado di udire il pianto sul suo fato (vv. 111 ss.) e vede il fato stesso ad attenderlo, pronto a portarlo via (vv.121-25). L'aedo si congeda portando con sé la cetra, perché, dice, «non forse il cuore / nero t'inviti a piangere, su questa / cetra di glorie, l'ancor vivo Achille. / Lascia che pianga e mare e terra e cielo; / tu no. Non devi inebriari di canto / tu, divo Achille, l'animo sereno / che sa, non devi a te celare il fato, / non che ti volle ma che tu volesti.» (128-135)⁴⁵. Quindi promette che saranno aedi come lui a celebrarlo, ricordando le sue azioni, quelle narrate appunto nell'*Iliade* (vv. 137 ss. «Noi, canteremo. Noi di te diremo ...»)⁴⁶. Allontanatosi l'aedo con la cetra, Achille finalmente sente più distintamente i cavalli, le Nereidi, la madre (vv. 151 ss.); non gli rimarrebbe che montare sul carro, «fulgido, in armi, come Sole, andando / al suo tramonto» (vv. 169-70)⁴⁷, ma sente accanto a sé il singhiozzo di Briseide, «la sua dolce schiava», «Ed egli allora si corcò tenendo / lei tra le braccia, con su lor la pelle / del lion rosso; ed aspettò l'aurora» (vv. 173-75).

trebbe aver avuto presente anche la scena iniziale dell'*Iliade*, nella quale il sacerdote Crise raggiunge il campo acheo per ottenere il riscatto della figlia, respinto sprezzantemente da Agamemnone (*Il. I* 11-42; la traduzione pascoliana di *Il. I* 37-42 è intitolata *La preghiera*). - Del resto, è stato notato che la chiusa dell'*Iliade* presenta analogamente motivi dell'inizio, per esempio da V. DI BENEDETTO, *Nel laboratorio di Omero*, Torino 1998², pp. 177ss., 389.

⁴³ La località di provenienza è la patria di Andromaca, saccheggiate da Achille, secondo *Il. VI* 396-7 e 425.

⁴⁴ Le predizioni della morte vicina si fanno sempre più martellanti verso la fine dell'*Iliade*, da ultimo per bocca del moribondo Ettore in *Il. XXII* 358-360, cf. I. J. F. DE JONG, *Homer, Iliad, Book 22*, Cambridge 2012, *ad loc.* In generale, le predizioni sulla sua vita, dal momento della nascita, sembrano una costante del mito di Achille, che siano opera di Apollo in Aesch., fr. 350 Radt (= Plat. *Resp.* 383b), di Chirone in Eur. *I. A.* 1062-75 e Hor. *Epod.* XIII 11-18, delle Parche in Cat. LXIV 320-381.

⁴⁵ Così è davvero l'eroe del dovere, che sceglie volontariamente il suo sacrificio, antesignano di Socrate e di Cristo!

⁴⁶ Con puntuali riferimenti, segnalati da NAVA, via via, almeno a *Il. I* 348-350 (tradotto con il titolo *La madre*), I 194-198, XVIII 70-71, XVIII 196-206 (vd. *Consiglio dal cielo*), *Il. XIX* 424.

⁴⁷ Il confronto con il Sole evoca *Il. XIX* 397-399, ma anche XXII 25-32, dove l'avanzare minaccioso dell'eroe nella pianura, sfavillante nella nuova armatura, osservato da Priamo, viene paragonato al sorgere estivo di Sirio, la stella della Canicola, vd. DE JONG, *Homer, Iliad cit.*, pp. 65-66.

Nella *Cetra di Achille* le novità sono diverse rispetto alla scena iliadica di riferimento:

- la cronologia dell'azione, che si svolge nell'ultima notte di Achille;
- la figura dell'aedo, rispetto ai diversi ambasciatori di Agamennone, “i messi”; e l'aedo, pur avendo l'aspetto del vecchio Priamo giunto alla tenda di Achille per riscattare il corpo del figlio (ed evocando perciò la scena di *Il. XXIV* 485 ss.), proviene da Tebe Ipolacia, patria di Andromaca, come lo stesso Pascoli ricorda (vv. 84-85);
- la figura di Achille è però marginalmente - ma significativamente - confusa con quella di Ettore, perché ai vv. 29 e 130 è menzionato il pianto per «l'ancor vivo Achille», mentre nell'*Iliade* è Ettore che viene «pianto ancor vivo» (VI 499-500 ... τῆσι δὲ γόον πάσησι ἐνῶρσεν. / αἶ μὲν ἔτι ζῶν γόον Ἐκτορα ᾧ ἐνὶ οἴκῳ)⁴⁸; complice la provenienza dell'anonimo aedo dalla stessa patria di Andromaca (vv. 84-85 ~ *Il. VI* 396-7, cf. VI 414-29, XXII 479-80).

L'interpretazione, infine, solo ed esclusivamente pascoliana, del canto di Achille come melanconicamente autoreferenziale, rivolto a sé stesso, insieme ai «morti eroi», a sé fra quelli: “cantava sé stesso”, ricavato da ἄειδε κλέα ἀνδρῶν, è interpretazione niente affatto prospettata nell'antichità⁴⁹.

Anzi questa interpretazione risulta implicitamente ma chiaramente esclusa dal retore Elio Aristide (117-180 circa d.C.), nella declamazione che mostra il discorso tenuto da uno degli ambasciatori ad Achille: «Ma Ettore mette tutto a ferro e fuoco, e per lui è poco assicurare la salvezza di Troia. Tu invece rimarrai nella tenda a cantare al suono della lira? **Rimarrai forse a cantare le gesta altrui?** Ma sarebbe meglio che dessi la possibilità ad altri di cantare le tue

⁴⁸ Sui «funerary overtones of the episode» vd. B. GRAZIOSI-J. HAUBOLD, *Homer, Iliad, book VI*, Cambridge 2010, ad VI 494-502. - In realtà, l'attribuzione ad Achille di una condizione che nel racconto antico connotava Ettore si accompagna a un'altra significativa confusione: nell'originale iliadico “eroe del dovere” era Ettore, perché condizionato da *aidōs*, cf. J. REDFIELD, *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*, Durham, NC and London 1994², p. 119; D. L. CAIRNS, *Aidōs: the psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*, Oxford 1993, pp. 76-83.

⁴⁹ Giustamente NAVA, *Poemi conviviali* cit., chiosa a p. 45, ad 46-47: «cantava sé: aggiunta tutta pascoliana alla fonte omerica. Per il Pascoli, infatti, anche la poesia epica contiene una componente lirico-soggettiva. Passo metapoetico, che potrebbe essere assunto a motto dei *Poemi Conviviali*: “cantava i morti eroi, cantava | sé”». Cf. anche M. BELPONER, *Giovanni Pascoli, Poemi conviviali*, prefazione di P. GIBELLINI, a cura di M. B., Milano 2009, ad loc. Ma con L. BRACCESI, *Il modello Alessandro* cit., p. 127, si può osservare che: «Il “cantava sé” è chiara reminiscenza del manzoniano “narrar sé stesso imprese”», mostrando che la figura eroica di Achille tratteggiata da Pascoli, accanto alle sembianze antiche di Alessandro, accoglie anche echi della moderna narrazione poetica di Napoleone.

gesta, dopo un successo. Forse, per Zeus, celebrerai l'ira, questa tua ira furiosa, come una divinità? Temo che arrivi a cantare gli elogi funebri degli Achei, con il tuo canto nel momento più inopportuno»⁵⁰: nel sarcasmo del parlante di Elio Aristide il canto di Achille, ritiratosi dall'impegno bellico, non può che riguardare imprese altrui, o celebrare la propria ira, mentre, se egli seguisse davvero la sua natura, dovrebbe compiere lui imprese che fossero cantate da altri!

Così Pascoli mette dunque in scena il momento iniziale della poesia (epica) che si è immaginato, forzando in modo originale l'interpretazione di *Il. IX* 189 ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν; 'inventa' un proprio mito della poesia epica che all'inizio sarebbe opera di eroi-aedi, prima che avvenisse la scissione dei rispettivi ruoli - i guerrieri autori di azioni gloriose da narrare, gli aedi artefici della narrazione poetica di quelle gesta. Questa 'invenzione' di storia poetica, del resto, parrebbe sovrapporsi suggestivamente alla discutibile distinzione fra cantori più antichi (appunto αἰδοί), ritenuti più liberi e creativi, e cantori più recenti (ῥαψωδοί), usati ripetere le narrazioni precedenti ormai tradizionali, con la sola libertà di cucirne fra loro segmenti⁵¹.

L'elaborazione di questo mito storico-letterario si accompagna con la esplicita considerazione di Achille come esemplare sia di 'eroe del dolore' sia di 'eroe del dovere', con prevalenza accordata alla seconda missione: per dare attuazione piena alla sua vocazione al dolore, Achille deve andare incontro alla

⁵⁰ Ael. Arist. *Or.* 16.28 Lenz-Behr ἄλλ' ὁ μὲν Ἑκτωρ πυρὶ καὶ σιδήρῳ πάντα ἐπέρχεται, καὶ μικρόν ἐστιν αὐτῷ σώσαι Τροίαν, σὺ δ' ἐν τῇ σκηνῇ μενεΐς ἄδων πρὸς λύραν; **πότερον τὰ ἐτέρον ἄδων μενεΐς; ἀλλ' ἄμεινον ἐτέροις τὰ σαυτοῦ παρασχεῖν ἄδειν ἐπὶ χρηστῷ τινι.** ἀλλὰ τὴν μῆνιν νῆ Δί' ἦν μνηΐεις ταύτην ὑμνήσεις ὥσπερ θεόν; δέδοικα μὴ τῶν Ἀχαιῶν ἄδης ἐπιταφίους, οὕτως ἀορὶ τοῦ παντός χρόνου μελωδῶν. Cf. la traduzione inglese di P. BEHR, Aelius Aristides, *The Complete Works*, vol I. *Orations I-XVI*, with an appendix containing the fragments and inscriptions, transl. into English by C.A. B., Leiden 1986, p. 409: «But Hector attacks everywhere with fire and sword, and only to save Troy is little to him. Yet will you remain in your tent singing on your lyre? **Will you remain here singing of others' deeds?** But it were better to give other men the opportunity to sing of your deeds after your success. But by Zeus, will you praise this wrath with which you rage like a god? I am afraid that you may sing the dirges of the Achaeans, when you perform your songs so inopportunately of all times».

⁵¹ Perché, quanto a "rapsodo", Pascoli, prima di adottare il termine per riferirlo a Esiodo nel primo dei *Poemi conviviali*, del 1904 (*Il poeta degli iloti* I 53: «Sei dunque / rapsodo errante, e sai le false cose / far come vere, ma non dir le vere»), nel 1897 aveva precisato che a suo avviso quella figura corrispondeva a quella di un aedo operante su una tradizione ormai consolidata: «A me pare che ῥαψωδός prima di significare recitatore, si dei poemi Omerici si d'altri carmi, indicasse l'aedo che, venuto già quando le *oimai* erano da tempo vulgate e trite, si adoperasse a rinnovarle qua e là per gli uditori accostumati...» (*Epos*, p. XXIV). Cf. E. ELLI, *Pascoli e l'antico*, «Aevum» 70 (1996), pp. 721-746. - Per l'etimologia di ῥαψωδός vd. ora R. BEEKES - L. VAN BEEK, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston 2010, p. 1278, s.v.: «The word ῥαψωδός is a verbal governing compound of ῥάψαι ῥῶδήν (αἰοδήν), thus originally 'who sews a poem together', referring to the uninterrupted sequence of epic verses as opposed to the strophic compositions of lyrics».

morte, rinunciando alla consolazione della poesia autocelebrativa, che gli otterrebbe l'oblio. La parabola dell'Achille pascoliano, con la rinuncia definitiva alla cetra, cioè alla poesia, a favore dell'attività bellica – che comporterà la sua morte – ricalca il percorso giovanile dell'eroe descritto da Filostrato nell'*Eroico*⁵², dov'era la Musa Calliope a dettargli in sogno la scelta esistenziale di rinuncia alla poesia, prospettandogli che la sua celebrazione sarebbe venuta non da anonimi aedi, come suggerisce qui Pascoli, ma dall'aedo per eccellenza, ovviamente Omero.

La *metapoiesis*, che caratterizza la composizione dei *Poemi conviviali* nel loro complesso rispetto alla poesia antica⁵³, qui sembra offrire la ricostruzione di un genere ibrido, l'epica-lirica, ipotizzando una primigenia fase lirica dell'epica. È solo un'illusione temporanea: presto la consegna della cetra all'anonimo aedo segna, insieme alla negazione di un Achille lirico, la morte sì dell'eroe, ma la sopravvivenza dell'epica, celebrativa di «morti eroi», non di personaggi viventi; alla celebrazione e soprattutto auto-celebrazione dei viventi provvederà infatti il diverso genere della lirica. Si ristabilisce così la più ovvia, storica, distinzione fra i diversi generi poetici; e, quanto ad Achille, metaletterariamente, il suo “dover essere”, il suo “fato”, viene riconosciuto nel suo essere soltanto eroe, non eroe-aedo, in realtà solo oggetto di narrazione epica, non anche autore di autonarrazione, ossia autocelebrazione lirica.

Università del Salento
onofrio.vox@unisalento.it

⁵² Vd. *supra*.

⁵³ Cf. G. BARBERI SQUAROTTI, *Favole antiche: modelli, imitazioni, riscrittura*, Alessandria 2020.

INDICE GENERALE

Premessa	pag.	5
Atti della Giornata di Studi in onore di Mario Capasso. Lecce, 3 marzo 2021		
Marcello Aprile, Paola Davoli, Natascia Pellé, <i>Introduzione</i>	«	9
Maria Grazia Guido, <i>Saluto</i>	«	11
Beatrice Stasi, <i>Omaggio a Mario Capasso</i>	«	15
Alessandro Capone, <i>Domenico Comparetti, Georg Curtius e Girolamo Vitelli</i>	«	17
Elisabetta Caroppo, <i>Il mito dell'antica Grecia nel Risorgimento italiano</i>	«	29
Sondra Dall'Oco, <i>Dalla filosofia dell'amore all'etica della malattia: fortuna di una sententia platonica</i>	«	45
Alessandra Manieri, <i>D'Annunzio e i "fantasmi omerici" nel viaggio reale e poetico "verso l'Ellade santa"</i>	«	55
Giovanni Mastronuzzi, <i>I musei archeologici per lo sviluppo del territorio</i>	«	69
Onofrio Vox, <i>Seguendo la cetra di Achille: dall'Iliade ai Poemi conviviali di Giovanni Pascoli</i>	«	87
Papiri, letteratura e storia degli studi		
Francesca Angiò, <i>Posidippo e Cornelio Gallo: muse e valore poetico</i>	«	109
Sondra Dall'Oco, <i>«Quod tibi damno est, avertere stude». Enea Silvio Piccolomini e l'amore ricusato</i>	«	121
Rigel Langella, <i>Due lettere inedite di Stefano Borgia: il lascito generoso di Mario Capasso</i>	«	133
Chiara Mele, <i>I papiri dell'Alessandra di Licofrone: testo e contesto</i>	«	161

Schede bibliografiche e recensioni

Natascia Pellè, <i>Scrinia curva</i> XI	«	215
«Mes vœux les meilleurs et santé continuelle». Réponses aux épidémies dans le monde gréco-romain, édité par Nathan Carlig, Cahiers du CeDoPal – n. 12, Presses Universitaires de Liège, Liège 2023, pp. 121 (Alberto Buonfino)	«	227
Notiziario	«	229
Libri ricevuti	«	235

ISSN 1591-2140

€ 35,00