

# Un aberrante virtuosismo: originalità e anomalia nello *Scutum* pseudo-esiodeo

Elisa Di Daniele

## Introduzione

L'aberrante dizione poetica dello *Scutum* pseudo-esiodeo si presenta sotto il duplice segno dell'errore: da una parte per le sue forme espressive che deviano dalla tradizione e dall'altra per il giudizio forse troppo sbrigativo della critica che si è limitata a definire sgradevole anomalia anche ciò che può essere di qualche valore.

È sufficiente scorrere rapidamente la bibliografia relativa al cosiddetto "epillio" per accorgersi che R.P. Martin non è poi così lontano dal vero quando prende atto della pessima reputazione del poemetto: «The poem has the worst reputation accorded to any piece of surviving hexameter poetry»<sup>1</sup>.

I tradizionali capi d'imputazione dello *Scutum* sono essenzialmente due: la mancanza di originalità e una "sovrabbondanza" quasi stucchevole alla quale l'autore sacrifica l'eleganza poetica.

«Cet oeuvre est comme un énorme vaisseau, surchargé, que l'on ne sait pas manoeuvrer»<sup>2</sup> scrive M. van der Valk e l'immagine riesce perfettamente a rendere l'idea: sembra proprio l'opera di un poeta maldestro guidato dal principio "more is more", che non sa più inventare e si accontenta di indugiare nell'eccesso descrittivo.

<sup>1</sup> MARTIN 2005, p. 154.

<sup>2</sup> VAN DER VALK 1966, pp. 480-481.

Per la maggior parte dei critici nel momento della composizione dello *Scutum* lo spirito creativo si stava ormai estinguendo e tutte le esagerazioni e cadute di stile del poema sarebbero da imputare proprio all'aridità del suo tempo: tutto ciò che era degno di essere raccontato era già stato composto e non restava che rielaborare, modificare e, dove possibile, migliorare quanto era stato sino allora prodotto. Tra i segni di quest'implicita modernità e decadenza si può considerare il rapporto anomalo tra le parti dello *Scutum*: l'*ekphrasis* dello scudo di Eracle comprende, infatti, ben 188 versi (corrispondenti a più di un terzo dell'intero poema) ed è una descrizione *sui generis*, «encombré de détails»<sup>3</sup>, con il gusto per l'esagerazione iperbolica.

È proprio il suo dettato ingombro di particolari a indurre larga parte della critica a considerare il suo autore un poeta scadente, privo di talento, che cerca di stupire il suo uditorio con la quantità perché non lo sa impressionare per la qualità della sua opera.

L'assenza di proporzione tra le parti, la sovrabbondanza espressiva e l'elaborazione del patrimonio tradizionale spinta all'eccesso sono state a lungo considerate indizio di decadenza e ricondotte al carattere di "componimento epigonico" del poemetto e alcuni tra i versi considerati aberranti sono stati letti come interpolazioni: attraverso un'attenta analisi è possibile scoprire che l'errore si nasconde, piuttosto, nella miope interpretazione di un testo che fa della deviazione dai modelli il suo pregio migliore.

## 1. Questioni cronologiche

Ad attrarre l'immediato interesse della maggioranza degli studiosi sono state, sin dal principio, le primarie questioni relative alla datazione e all'attribuzione dell'opera, strettamente interdipendenti.

Svariati e complementari sono stati i criteri di datazione: quelli linguistici, come ad esempio la valutazione dell'uso del *digamma*, quelli storici che fanno appello al richiamo più o meno evidente alla Prima

<sup>3</sup> Ivi, p. 454.

Guerra Sacra<sup>4</sup> e per ultimi quelli archeologici, basati sull'analisi puntuale della decorazione dello scudo di Eracle con la speranza di utili confronti con l'arte greca<sup>5</sup>.

R. Janko ha avuto il merito di indicare come evidente e incontestabile *terminus ante quem* il vaso François di Clizia<sup>6</sup> (Firenze, Museo Arch. 4209) dipinto verso il 570-560 a.C. e che manifesta la chiara dipendenza dallo *Scutum* nei nomi dei Centauri e Lapiti e in particolare del Centauro ΜΕΛΑΝ[ΧΑ]ΙΤΕΣ (*Scutum* 186 μελαγχαίτης come epiteto, qui frainteso e interpretato come nome)<sup>7</sup>.

Nonostante la complessità sempre più evidente di qualsiasi posizione e l'impossibilità di pervenire a una soluzione definitiva, la teoria che incontra maggiore seguito resta comunque quella relativa a una composizione risalente alla prima metà del VI secolo (tra il 590 a.C. e il 560 a.C. secondo P. Mazon, tra il 590 e il 570 a.C. secondo C.F. Russo)<sup>8</sup>.

4 GUILLOM 1963.

5 Quanti ritengono che poco o nulla vada attribuito alla fantasia dell'autore, ma avanzano l'ipotesi che lo scudo descritto avesse un corrispettivo nella realtà materiale del tempo, si rivolgono in prima istanza a questa tipologia di dati, primo fra tutti STUDNICZKA 1896, pp. 50-83, che suppose che quello descritto fosse uno scudo reale e COOK 1937, pp. 204-214, che, da fervente detrattore del componimento e soprattutto del suo autore, afferma sia possibile rintracciare dei modelli nell'arte arcaica per tutte quelle immagini non strettamente mutuata dall'*epos* omerico. In particolare, la presenza di soggetti quali Perseo e le Gorgoni che non fanno la loro comparsa nelle rappresentazioni arcaiche fino all'ultimo trentennio del settimo secolo e quella dei Lapiti, del gruppo di Ares, Atena e Apollo che risalgono al sesto, inducono Cook, attraverso il confronto con motivi presenti nell'arte corinzia e attica, a datare lo *Scutum* al primo terzo del VI secolo a.C. A opporsi alla sua piana e lineare proposta è MYRES 1941, pp. 17-38, che sostiene che l'influenza sia stata esercitata in senso opposto, cioè dal poema sulle opere d'arte e che rintraccia una probabile affinità tra il repertorio simbolico dell'opera poetica e gli "engraved bowls" del VII secolo.

6 JANKO 1986, pp. 40-41.

7 RUSSO 1965, pp. 29-32.

8 Per la prima ipotesi di datazione cfr. MAZON 1928, per la seconda cfr. RUSSO 1965, p. 34.

## 2. Una controversa attribuzione

Se un alone di incertezza permane sulla datazione, nessuna conferma pone termine alla *vexata quaestio* dell'attribuzione del poema. I dubbi sull'identità dell'autore che alimentano ancora oggi il dibattito accompagnano l'opera sin dai tempi antichi: resta come testimonianza la breve notizia erudita che lo precede, l'*hypothesis*, che ci informa che i primi cinquantasei versi provenivano dal quarto libro del *Catalogus*, precisamente dalla *Eoèa* di Alcmena e che questo inizio era stato continuato con la narrazione della lotta di Eracle contro Cicno. Stesicoro e Apollonio Rodio affermano dunque la paternità esiodea e il termine impiegato nell'*hypothesis* per riferirsi alla loro dichiarazione, φησίν, sembra non lasciare dubbio a J. Vara Donado: sarebbe invece niente più che una supposizione la differente posizione di Aristofane di Bisanzio che «sospettava», ὑπόπτευε (nell'*hypothesis*), che il poema non fosse autentica opera del poeta di Ascra<sup>9</sup>. Eppure, questa prospettiva di intaccabile chiarezza non risulta condivisa da nessun altro dei critici moderni e la matassa di difformi opinioni e ipotesi attributive sembra quasi impossibile da dipanare.

A differenza di Vara Donado che ritiene l'opera genuinamente esiodea, la critica è pressoché concorde nel negarne l'autenticità fondandosi su svariate ragioni.

Se nella sua appropriazione dell'*Eoèa* di Alcmena, pezzo presumibilmente riconoscibile come parte del *Catalogus*, l'*Aspis* dimostra una stretta connessione con la tradizione esiodea, molti studi hanno cercato di porre in evidenza come l'episodio della lotta contro Cicno rimandi costantemente alla tradizione epica omerica e mostri numerosi punti di contatto specialmente con l'*Iliade*<sup>10</sup>.

Lo studio di M. Nieto Ibáñez, inoltre, riesce a cogliere una situazione omogenea nelle espressioni formulari e nella metrica del poema

<sup>9</sup> VARA DONADO 1972, pp. 315-366.

<sup>10</sup> RUSSO 1965, *passim*, ed EFFE 1988, pp. 156-168.

che differenzia lo *Scutum* dal resto delle opere esiodee e lo avvicina alle composizioni epiche arcaiche che imitano la poesia omerica<sup>11</sup>.

A. Rzach raccoglie un gran numero di *Homeri loci similes* in ognuna delle opere di Esiodo e giunge alla conclusione che lo *Scutum* è la più omerica delle opere attribuite al poeta con un 60% di espressioni omeriche rispetto al 55% della *Teogonia* e al 40% delle *Opere e i Giorni*<sup>12</sup>. Risultati concordi ottiene G.P. Edwards che analizza la densità formulare dei poemi esiodei in relazione all'*Iliade*: ricava che lo *Scutum* è il poema più prossimo dei tre con 81% delle forme comuni con l'opera omerica e solo 1/3 delle forme non omeriche per verso<sup>13</sup>.

Lungi dal potersi limitare ad accettare pedissequamente le notizie fornite dall'*hypothesis*, i critici hanno il dovere di prendere atto della complessità della questione dell'origine del poema la cui più evidente manifestazione è rappresentata dalla sua sostanziale disomogeneità. Eccellente a questo proposito l'indagine di L. Andersen: l'alta frequenza di espressioni omeriche, di circa tre formule per verso, fa escludere la possibilità di un'imitazione letteraria e fa invece supporre un'origine da una diretta e stretta affinità con la tradizione orale omerica<sup>14</sup>. Va inoltre tenuto presente che questo *maximum* di frequenza si riscontra nell'introduzione e nei versi 325-374, che appartengono al passaggio che ha uno stretto parallelo nell'episodio omerico dell'*aristia* di Diomede, mentre la descrizione vera e propria dello *Scutum* esibisce il minor numero di espressioni tradizionali: la bassa frequenza di queste ultime potrebbe essere il segno di un cambiamento nel metodo di composizione. La descrizione dello scudo di Eracle si configura, dunque, come la parte del componimento in cui viene condensata la maggior parte delle immagini dell'*epos* omerico con il minor numero di espressioni

**11** NIETO IBÁÑEZ 1994, pp. 19-30. Secondo Nieto Ibáñez il poema potrebbe essere attribuito a un autore appartenente alla cosiddetta "scuola esiodea", o almeno a un imitatore del poeta di Ascra che ha composto un poema epico tradizionale, nello stile omerico, senza perdere di vista le caratteristiche propriamente esiodee.

**12** RZACH 1902.

**13** EDWARDS 1971, pp. 29-30.

**14** ANDERSEN 1969, pp. 24-26.

omeriche: se ne deduce che molto probabilmente l'autore desiderava imitare Omero nel senso moderno del termine, forse in una secondaria espansione di un nucleo originale di descrizione dello scudo.

Alla luce delle differenti ipotesi attributive, ora concordi, ora in aperta opposizione, emerge in tutta la sua evidenza la problematicità di un'opera come questa. La difficoltà di inquadrarla in rigidi schemi e ricavarne definizioni puntuali, stabilire quale sia la versione originale, quali le parti interpolate, risalire a un piano unitario che ne abbia regolato la composizione o provare finalmente la sua natura stratificata sembra destinata a non essere risolta, soprattutto agli occhi di B.A. van Groningen<sup>15</sup>: gli editori hanno tentato spasmodicamente di scartare varianti (quelle varianti che sembrano costellare il poema) così come le sezioni considerate di amplificazione e "abbellimento" al fine di risalire a quello che dovrebbe essere il testo effettivo o "autentico". Solo in tempi recenti la consapevolezza della debole efficacia di un approccio di questo tipo ha consentito l'affermazione della più delicata analisi linguistica e stilistica con l'intento di riuscire a cogliere ulteriori dettagli significativi senza fermarsi alla meccanica e spesso fallace segregazione di norma e anomalia, correttezza ed errore.

### 3. Una descrizione *sui generis*

Quella dell'*Aspis* è una descrizione che erode progressivamente la narrazione riducendola a una vuota parvenza di intreccio, uno schema convenzionale da riempire sfoggiando virtuosistiche similitudini e uno smodato amore per la minuzia: «non interessa l'azione, l'unità e lo sviluppo direttivo di essa, ma la scena, non il moto, ma il colore, non la materia, ma l'ambiente e l'atmosfera»<sup>16</sup>.

Lungi dall'essere ridotta ad appendice di un racconto che senza il suo apporto si manterrebbe intatto, l'amplissima *ekphrasis* del poema

<sup>15</sup> VAN GRONINGEN 1960, pp. 120-123.

<sup>16</sup> RUSSO 1965, p. 18.

non ha il ruolo di «attributo puramente esornativo» che le attribuisce D.P. Fowler<sup>17</sup>.

Non solo esercizio di stile, ma parte integrante del componimento<sup>18</sup>, la descrizione dello scudo di Eracle è senza dubbio il momento in cui l'autore mostra tutto il suo talento: dalla “vivificazione” delle sue figure, descritte come se fossero reali (si vedano, ad esempio, i vv. 189-190, 154-155, 242-243), alla suggestione di atemporalità che renderà questa *ekphrasis* così attraente per i poeti successivi (nessun'immagine più di quella della corsa dei carri di cui l'esito è destinato a rimanere per sempre incerto suggerisce l'idea di eternità vv. 310-311<sup>19</sup>: οἱ μὲν ἄρ' αἰδίων εἶχον πόνον, οὐδέ ποτέ σφιν/ νίκη ἐπηνύσθη, ἀλλ' ἄκριτον εἶχον ἄεθλον «Erano impegnati in un'impresa senza fine, né la vittoria poteva essere da loro conseguita, ma la loro sfida restava sospesa»).

Sarebbe un grossolano errore sottovalutare una così eccentrica tipologia di *ekphrasis*, attribuendole l'etichetta di banale riempitivo di un poema soltanto abbozzato. Siamo di fronte, invece, all'elemento innovativo di quella che agli occhi dei più si mostra come una stanca riproduzione di schemi e modi tradizionali della poesia epica: l'*ekphrasis* dello *Scutum* si svincola dal pesante modello che incombe su tutto il resto del componimento e rinnova uno strumento già omerico<sup>20</sup>.

Per riconoscere il suo valore e la sua portata innovativa è necessario investigarne nel dettaglio lo stile, cogliendo tutte le cangianti sfumature e il più sottile particolare.

Il prezioso contributo di R.P. Martin, *Pulp Epic: the Catalogue and the Shield*, ha tentato di cogliere l'identità di questo poema, analizzandone tecniche e tratti stilistici: proprio quando deve scegliere un'etichetta per catalogare il magmatico insieme di scelte espressive, Martin introduce il concetto di *trash aesthetic* di cui elenca le principali caratteristiche<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> FOWLER 1991, pp. 25-35.

<sup>18</sup> Per una rivalutazione dell'*ekphrasis* dello *Scutum* cfr. HORN 2016, pp. 124-137.

<sup>19</sup> KURMAN 1974, pp. 1-13.

<sup>20</sup> Cfr. Hom. *Il.* XVIII 478-608.

<sup>21</sup> MARTIN 2005, p. 159: il rumore che circonda il pubblico (le parole che si riferiscono al suono ricorrono infatti il doppio delle volte che nello scudo omerico) spesso

Ora, che si attribuiscono le anomalie del poema a questo tipo di estetica oppure al gusto macabro della sua epoca<sup>22</sup>, non si può fare comunque a meno di concordare con van der Valk quando afferma che proprio in queste stravaganze è da ricercare il carattere peculiare del poeta<sup>23</sup>.

L'eccessiva caratterizzazione del singolo elemento, l'aggiunta estenuante di attributi inappropriati al contesto, lo slittamento semantico quasi forzato di alcune espressioni, l'estensione smisurata delle formule sono solo alcuni dei numerosi e ben studiati espedienti per conferire all'opera un aspetto vistosamente nuovo e generare, artificiosamente, la sorpresa.

A questo punto, per questioni di brevità, sarà opportuno citare qualche esempio significativo: prima ancora delle rappresentazioni che popolano lo scudo viene offerta una curiosa descrizione delle frecce di Eracle (vv. 130b-131 πολλοὶ δ' ἔντοσθεν οἴστοι/ ῥιγηλοί, θανάτοιο λαθιφθόγγιοι δοτῆρες «dentro erano molti dardi, gelidi ministri di morte che fa della parola dimentichi»).

Le frecce oltre a essere ῥιγηλοί, «gelide» (già in Hes. *Op.* 153 la morte è κρυερή e καταρριγηλά figura anche in Hom. *Od.* XIV 225 sempre riferito ai dardi), sono anche definite «ministri di morte» θανάτοιο δοτῆρες, e questa formula sembra coniata sul modello di Hom. *Il.* XIX 44 σίτοιο δοτῆρες «dispensieri che distribuivano il cibo», anche se un precedente si può rinvenire in Hes. *Op.* 356 θανάτοιο δότεира (la rapina)

---

accompagnato da immagini e colori spettacolari (vv. 191-196) «the equivalent of animated special effects in film»; la predilezione per la rappresentazione ravvicinata dei dettagli sullo scudo che si manifesta nell'abbondanza di “primi-piano” della descrizione. Si veda, ad esempio, la descrizione del porto rappresentato sullo scudo (vv. 207-215): i vv. 209-211 sono stati posti tra parentesi perché troppo simili nel significato ai vv. 211-212 benché non vi sia nulla di sintatticamente scorretto. Eppure, la tecnica del poeta fa spesso appello a “inquadrature ravvicinate”: così i primi versi si focalizzano su due delfini che vanno a caccia di pesci, poi uno spostamento della “macchina da presa” segue il pesce che fugge via nella paura e alla fine torna indietro per mostrare un pescatore intento alla sua caccia personale.

<sup>22</sup> Cfr. TOOHEY 1988, pp. 19-35.

<sup>23</sup> VAN DER VALK 1953, p. 265: «passages which seem offensive and unauthentic, in reality show the specific characteristics peculiar to this poet».

«foriera di morte»: anche in questo caso l'autore non sembra accontentarsi di ripetere la formula già nota ma aggiunge l'attributo nuovo, composto di *λανθάνω* e *φθόγγος*, *λαθιφθόγγιο*, «che fa dimenticare la parola». Si tratta di un neo-aggettivo, uno dei tanti unicismi che costellano il poema, in questo caso incredibilmente suggestivo.

Ancora, nei vv. 132-134: *πρόσθεν μὲν θάνατόν τ' εἶχον καὶ δάκρυσι μῦρον, / μέσσοι δὲ ξεστοί, περιμήκεες, αὐτὰρ ὀπισθε / μόρφνοιο φλεγύαο καλυπτόμενοι, πετερύγεσσιν* («la morte contenevano in punta e stillavano lacrime; in mezzo levigati, lunghissimi; e dietro coperti di penne di fosca aquila»), l'arco di Eracle non viene menzionato e per questo i dardi sono armi soltanto simboliche e decorative, la loro funzione è quella di consentire al poeta di esibire tutta la sua arte e il suo gusto per la minuzia. La costruzione dell'immagine, per esempio, segue le tracce di quelle dei mostri con un'attenzione particolare a elencarne e definirne le parti in un ordine ben definito (*πρόσθεν* [...] *μέσσοι* [...] *αὐτὰρ ὀπισθε*, cfr. Hom. *Il.* vi 181 *πρόσθε λέων, ὀπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα* «davanti era leone, di dietro serpente e in mezzo capra»): se i dardi della tradizione erano semplicemente definiti *στονόεντες* e *πετερόεντες* qui divengono veri e propri piccoli mostri animati.

Difficile attribuire una descrizione tanto dettagliata a un interpolatore successivo, considerando che anche al v. 135 ricorre un'altra caratteristica che sembra peculiare dello stile che permea l'opera: la menzione di un particolare tipo di rapace, in accordo con la tentata precisione botanica e zoologica del poeta, la flegia (*φλεγύας*), una sorta di aquila dal colore rosso fuoco (*φλέγω*), che l'autore definisce *μόρφνος*, «fosca, scura» (*μόρφνος* era stato già impiegato come attributo di un'aquila in Hom. *Il.* xxiv 316). In realtà questa parola per designare l'aquila compare qui per la sola e unica volta, ricorre invece altrove per riferirsi al popolo superbo dei Flegi (Hom. *Il.* xxiv 302 *Φλεγύας μεγαλήτορας* «I Flegi superbi»), barbarici predoni della Tessaglia, o al mitico loro re eponimo Flegias<sup>24</sup>, re dei Lapiti.

**24** Alla pena di quest'ultimo si riferirà poi il tormentato passo del libro vi dell'*Eneide* (vv. 617-620) in cui è descritto nel Tartaro accanto a Teseo a scontare una pena tremenda. Figlio di Ares e Crise, per vendicare la figlia Coronide sedotta da Apollo, in-

Il nome Φ/φλεγύας sembra condividere la radice di φλέγω «ardere, bruciare» e non è da escludere che nella scelta singolare dell'autore di riferirsi proprio a questo rapace vi sia un velato riferimento all'empio incendio del tempio di Apollo: è suggestivo immaginare che fosse una storia nota al suo tempo e che, giocando abilmente con le parole, riuscisse ad alludere alla colpa di questo personaggio mitico che aveva osato sfidare Apollo (proprio come fa Cicno che vessa i suoi pellegrini devoti e subirà, per questo, la vendetta di Eracle). Tra le armi con cui l'eroe intimorisce il nemico ci sarebbero proprio i mostruosi ministri di morte, i dardi, che mostrano all'estremità le fosche penne di un rapace (μόρφονιο φλεγύαο καλυπτόμενοι πτερύγεσσι) che rimanda, con il suo nome dalla chiara etimologia, a una precedente esemplare punizione di un gesto di atroce empietà.

Tra le figure rappresentate sullo scudo di Eracle la scena marina descritta nei vv. 207-215 appare a Russo disturbante in mezzo al complesso iconografico di carattere mitologico, ma non per questo la ritiene originata dagli "errori di interpretazione" cari ad alcuni studi archeologici: è improbabile, cioè, che il poeta non abbia compreso l'unità delle due scene del suo modello figurato, sviluppandole in due immagini distinte.

Analizzando nel dettaglio i vv. 207-209a ἐν δὲ λιμῆν εὖορμος ἀμαιμακέτοιο θαλάσσης/ κυκλοτερῆς ἐτέτυκτο πανέφθου κασσιτέροιο/ κλυζομένῳ ἴκελος («e v'era costruito in purissimo stagno un buon porto di indomabile mare, curvo, tale quale un porto che ondeggia») e tenendo presente lo stile ampolloso e a tratti contorto di quest'autore non è possibile non riconoscerne, adesso, le peculiarità: Russo pensa che questa scena tradisca quasi un cedimento estetico, ma in realtà sembra del tutto in linea con il gusto stravagante dell'autore. In questo quadretto festoso del porticciolo animato da pesci e delfini e umanizzato dal pescatore sugli scogli non mancano reminiscenze omeriche (ἐν δὲ λιμῆν εὖορμος = Hom. *Il.* IV 358) e lo spunto risale probabilmente a Hom. *Il.* XXI 22-24 ὥς δ' ὑπὸ δελφῖνος μεγακῆτεος ἰχθύες ἄλλοι/

---

cendiò il tempio del dio e fu per questo condannato a un eterno supplizio, descritto con maggiore precisione nella *Tebaide* di Stazio (1 713 sgg.).

φεύγοντες πιμπλάσι μυχοὺς λιμένος εὐόρμου,/ δειδιότες· μάλα γάρ τε κατεσθίει ὄν κε λάβησιν («come dietro a un enorme delfino i pesci fuggono,/ e riempiono gli anfratti di un porto sicuro,/ terrorizzati, perché quello mangia chi può raggiungere»), ma ancora una volta il modello viene quasi obliterato attraverso aggiunte e dettagli che rendono l'immagine una miniatura finemente realizzata di vita quotidiana che offre un breve momento di pace nel mezzo dell'orrore.

E ancora Russo interpreta i vv. 209b-211a [πολλοί γε μὲν ἄμ μέσον αὐτοῦ/ δελφίνες τῆ ἔθύνειον ἰχθυάοντες/ νηχομένοις ἴκελοι] («in mezzo ad esso molti delfini guizzavano qua e là a caccia di pesci, e pareva che nuotassero») come esempio chiarissimo di “interpolazione a incastro” a causa di noiose ripetizioni come νηχομένοις ἴκελοι (211), ἔθύνειον ἰχθυάοντες (210) cui fa pendant ἔλλοπας ἰχθῦς (212) e poiché ritiene poco plausibile che lo stesso poeta che rappresenta molti delfini in questo momento ne introduca poi due soli ἀργύρει<sup>25</sup>.

Per la logica moderna le due descrizioni marine (quella di vv. 209b-211 e vv. 211-213b) sono identiche e si escludono a vicenda, ma non dobbiamo dimenticare, comunque, che nel periodo arcaico la giustapposizione non è infrequente e vanta numerosi paralleli: van der Valk ritiene pertanto autentici questi versi considerando la personalità dell'autore, la cui peculiarità non è tanto l'eleganza ma quella rigidità tipica dell'età arcaica<sup>26</sup>. Inoltre, al v. 210 viene impiegato θυνέω che è parola caratteristica del poeta dello *Scutum* e nella descrizione più dettagliata dei delfini (vv. 211b-213b fanno la loro comparsa epiteti che non ricorrono altrove: ἀργύρειοι δελφίνες «delfini d'argento», ἔλλοπας ἰχθῦς «muti pesci», χάλκειοι ἰχθῦς «pesci in bronzo»).

In realtà l'immagine dei delfini νηχομένοις ἴκελοι (211) è paradossale e per questo difficile da scartare: uomini che nuotano in mare possono essere paragonati a delfini, ma questi ultimi assimilati a uomini che nuotano è rovesciamento straniante.

Un'altra scena raffigurata sullo scudo merita particolare attenzione: vv. 286b-300 οἱ δ' ἄροτῆρες/ ἤρεικον χθόνα δῖαν, ἐπιστολάδην

<sup>25</sup> Cfr. *supra* n. 20.

<sup>26</sup> VAN DER VALK 1966, pp. 464-465.

δὲ χιτώνας/ ἐστάλατ'. αὐτὰρ ἔην βαθὺ λήιον· οἳ γε μὲν ἦμων/ αἰχμῆς  
ὀξεῖησι κορωνίωοντα πέτηλα,/ βριθόμενα σταχύων, ὡς εἰ Δημήτερος  
ἀκτῆν·/ οἳ δ' ἄρ' ἐν ἔλληδανοῖσι δέον καὶ ἔπιτονον ἄλωσῃ·/ οἳ δ' ἔτρύγων  
οἴνας δρεπάνας ἐν χερσὶν ἔχοντες,/ [οἳ δ' αὐτ' ἐς ταλάρους ἐφόρευν  
ὑπὸ τρυγητήρων/ λευκοὺς καὶ μέλανας βότρυας μεγάλων ἀπὸ ὄρχων,/  
βριθομένων φύλλοισι καὶ ἀργυρέης ἐλίκεσσιν·]/ οἳ δ' αὐτ' ἐς ταλάρους  
ἐφόρευν. παρὰ δὲ σφισιν ὄρχος/ χρύσεος ἦν, κλυτὰ ἔργα περίφρονος  
Ἥφαιστοιο,/ σείόμενος φύλλοισι καὶ ἀργυρέης κάμαξι,/ βριθόμενος  
σταφυλῆσι· μελάνθησάν γε μὲν αἶδε<sup>27</sup>.

Un grazioso quadretto di aratori è anche in Hom. *Il.* XVIII 541-549, anch'esso ricco di particolari, al quale seguono scene più ampie di mietitura (548-560) e vendemmia (561-572), ma anche in questo caso è utile individuare e comprendere gli elementi di differenza, le modifiche più o meno significative rispetto al modello. La scelta lessicale è, come sempre, sorprendentemente espressiva: per riferirsi all'aratura l'autore impiega il verbo ἐρείκειν (οἳ δ' ἄροτῆρες / ἤρεικον χθόνα δῖαν «gli aratori fendevano la terra divina») che in Omero esprime sempre il violento gesto di «squarciare» o «fracassare», in particolare le armi (Hom. *Il.* XIII 441, XVI 205); al v. 289, pur di evitare l'usuale δρεπάνη che ricorre nel corrispondente passo dello “scudo di Achille” (Hom. *Il.* XVIII 551) sceglie αἰχμή che di norma ha il significato di «punta della lancia» o semplicemente «lancia» e acquista solo qui il senso di «falce» (οἳ γε μὲν ἦμων/ αἰχμῆς ὀξεῖησι κορωνίωοντα πέτηλα «alcuni tagliavano con falci affilate i curvi steli, carichi di spighe»): interessante è la possibilità di cogliere una sorta di provocazione da parte dell'autore, che impiega il nome di un'arma in un contesto bucolico che dovrebbe allontanare il più possibile l'orrore della guerra.

<sup>27</sup> «Altri, aratori, fendevano la terra divina, e avevano succinte le vesti. E v'era anche un campo ferace: alcuni tagliavano con falci affilate i curvi steli, carichi di spighe, come se fosse vero grano di Demetra, altri ancora con roncole in mano vendemmiavano, [mentre altri, sotto i vendemmiatori, dai grandi filari portavano ai cesti i bianchi e neri grappoli, carichi di pampini e di argentei tralci.] mentre altri portavano le uve ai cesti; presso di loro era una vigna d'oro, opera insigne del saggio Efesto: tremava nelle foglie e nelle argentee pertiche, carica di grappoli, e questi erano già neri».

Originale anche la descrizione dell'elemento che conclude tradizionalmente lo schema iconografico dello scudo, vv. 316-319a: κύκνοι ἀερσιπτόται μεγάλ' ἤπυον, οἱ ῥά τε πολλοί/ νῆχον ἐπ' ἄκρον ὕδωρ· παρὰ δ' ἰκθύες ἐκλονέοντο («e su quello i cigni che volano alto stridevano acutamente, e nuotavano in molti sul pelo dell'acqua, e accanto si scompigliavano i pesci»).

Ai vv. 314-315 l'Oceano sembrava chiudere la rappresentazione delimitandola circolarmente al bordo estremo dello scudo, proprio come l'Oceano, il fiume, concludeva la lunga *ekphrasis* dello scudo omerico (Hom. *Il.* XVIII 607-608) circondando degnamente la terra operosa: nello *Scutum*, invece, non è nient'altro che uno specchio d'acqua su cui nuotano i cigni e guizzano pesci. Ancora una volta l'autore inizia soltanto tratteggiando vagamente l'ultimo elemento della rappresentazione (vv. 314-315) per poi passare a indagarne i dettagli, raffinati e deliziosi, ma forse nel caso specifico inappropriati. Proprio in queste aggiunte che sembrano superflue il poeta dà il meglio di sé quanto a originalità espressiva: i cigni sono ἀερσιπτόται, «volano in alto», con un attributo nuovo forse coniato a partire da ἀερσιπτοδες detto dei cavalli in Omero in *Il.* XVIII 532 e XXIII 475, così come ἀερσιπότητος è l'epiteto di ἀράχνη in Hes. *Op.* 777 «il ragno che si dondola in aria», e per il loro canto l'autore sceglie il verbo ἤπύω che in Omero è sempre riferito alla voce umana, al suono del vento o della cetra, mentre qui, per la prima volta è impiegato per designare il canto dei cigni. Parimenti per descrivere il movimento disordinato dei pesci (παρὰ δ' ἰκθύες ἐκλονέοντο) la scelta ricade su un altro verbo, κλονέω, che in Omero è riferito alle falangi (Hom. *Il.* v 33, 96), al vento travolgente o alle nubi (Hom. *Il.* xx 492, XXIII 213), se riferito ad animali solo alle fiere che “sconvolgono” mandrie e greggi (Hom. *Il.* xv 324) o ai cavalli Hom. *Il.* iv 302, ma mai in riferimento ai pesci.

Si è fatto più volte cenno alla pessima reputazione del poemetto e soprattutto al diffuso disprezzo per quella che invece dovrebbe essere considerata la sua parte più originale, quella sua descrizione “ingombra di dettagli” talmente contorta da risultare, il più delle volte, maldestra. Ciò che ha fatto storcere il naso a larga parte della critica è sembrato un goffo e cerebrale indugio sulla maniera di fare poesia epica,

un compiaciuto esercizio di ripresa e vacua rielaborazione del modello omerico, perfetto, intangibile e inarrivabile.

## **Conclusioni**

Il carattere più originale del poema non si riscontra se non nella mirabolante descrizione delle armi e dello scudo di Eracle, non soltanto nella scelta dei soggetti che vi sono rappresentati ma soprattutto nella manierata resa dei dettagli, siano questi preziosi oppure cruenti, vale a dire nel modo in cui un simile pandemonio di figure e movimenti, di rumori assordanti e di vividi colori risulti tanto abilmente cesellato. È in questo momento che le immagini e le espressioni omeriche sembrano espanse fino all'eccesso attraverso l'aggiunta di particolari apparentemente superflui, modificate nel loro significato oppure completamente stravolte. Si percepisce quasi il desiderio di giocare con la tradizione con sottile arguzia: fine conoscitore della poesia omerica ed esiodea, l'autore tenta quasi di superarle, rivaleggiando con ogni mezzo per rinnovare quanto ormai appare svuotato di senso perché usurato dalla logorante riproduzione. Tutto questo non è, tuttavia, vuoto esercizio di stile, un abile gioco formale concluso in se stesso: di fronte a quello che doveva essere considerato un modello irraggiungibile la reazione poteva essere duplice, ammettendo o la più rispettosa e ortodossa emulazione oppure una ripresa soltanto esteriore, ma colmata di nuovo senso, più studiata, eccessiva, sin troppo accurata da risultare artificiosa. Non c'è più posto, ormai, per il fedele naturalismo, l'artista è consapevole della propria abilità e ha l'ardire di valicare i rigidi limiti imposti dalla natura così come dei modelli che li hanno rispettati: quando le condizioni nelle quali erano maturati i paradigmi cui guarda con ammirazione appaiono inevitabilmente mutate non gli resta che rinunciare ad una perfetta armonia per intraprendere la via dell'artificioso stupore.

## Bibliografia

- ANDERSEN 1969 = L. ANDERSEN, *The Shield of Heracles-Problems of Genesis*, in «C&M», 30, 1969, pp. 10-26.
- COOK 1937 = R.M. COOK, *The Date of the Hesiodic Shield*, in «CQ», 31/3-4, 1937, pp. 204-214.
- EDWARDS 1971 = G.P. EDWARDS, *The language of Hesiod in its Traditional Context*, Oxford, 1971.
- EFFE 1988 = B. EFFE, *Die Aristie des Herakles. Zur Homerrezeption der 'Aspis'*, in «Hermes», 116, 1988, pp. 156-168.
- FOWLER 1991 = D.P. FOWLER, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, in «JRS», 81, 1991, pp. 25-35.
- GUILLON 1963 = P. GUILLON, *Études béotiennes: Le Bouclier d'Héraclès et l'histoire de la Grèce centrale dans la période de la première guerre sacrée*, Aix-en-Provence, 1963, pp. 7-101.
- HORN 2016 = F. HORN, *Order from Chaos*, in «Hermes», 144, 2016, pp. 124-137.
- JANKO 1986 = R. JANKO, *The Shield of Heracles and the Legend of Cycnus*, in «CQ», 36/1, 1986, pp. 38-59.
- KURMAN 1974 = G. KURMAN, *Ekphrasis in Epic Poetry*, in «CompLit», 26/1, 1974, pp. 1-13.
- MARTIN 2005 = R.P. MARTIN, *Pulp epic: the Catalogue and the Shield*, in *The Hesiodic Catalogue of Women: Constructions and Reconstructions*, ed. by R. Hunter, Cambridge, 2005, pp. 153-175.
- MAZON 1928 = Hésiode: *Theogonie- Les Travaux et Les Jours-Le Bouclier*, éd. par P. Mazon, Paris, 1928.
- MYRES 1941 = J.L. MYRES, *Hesiod's 'Shield of Herakles': Its Structure and Workmanship*, in «JHS», 61, 1941, pp. 17-38.
- NIETO IBÁÑEZ 1994 = M. NIETO IBÁÑEZ, *El Escudo atribuido a Hesíodo y la tradición épica*, in «Habis», 25, 1994, pp. 19-30.
- RUSSO 1965 = *Hesiodi Scutum*, a cura di C.F. Russo, Firenze, 1965.
- RZACH 1902 = *Hesiodi Carmina*, edidit A. Rzach, Lipsiae, 1902.
- STUDNICZKA 1896 = F. STUDNICZKA, *Ueber den Schild des Herakles*, in *Serta Harteliana*, Wien, 1896, pp. 50-83.
- TOOHEY 1988 = P. TOOHEY, *An ["Hesiodic"] danse macabre: The Shield of Heracles*, in «ICS», 13/1, 1988, pp. 19-35.
- VAN DER VALK 1953 = M.H.A.L.H. VAN DER VALK, *A Defence of Some Suspected Passages in the "Scutum Hesiodi"*, in «Mnemosyne», 6/4, 1953, pp. 262-282.

## Elisa Di Daniele

VAN DER VALK 1966 = M.H.A.L.H. VAN DER VALK, *Le Bouclier du pseudo-Hésiode*, in «REG», 79/374-375, 1966, pp. 450-481.

VAN GRONINGEN 1960 = B.A. VAN GRONINGEN, *La composition littéraire archaïque Grecque*, Amsterdam, 1960.

VARA DONADO 1972 = J. VARA DONADO, *Contribucion al conocimiento del "Escudo" de Heracles: Hesiodo, autor del poema*, in «CFC», 4, 1972, pp. 315-366.

**Riassunto** Appesantito da uno stile che non lascia quasi nulla all'immaginazione, l'Ἄσπις, breve poema di incerta attribuzione, reca uno dei primi esempi di *ekphrasis*, la descrizione dello scudo di Eracle che sembra intrattenere un dialogo costante con quello di Achille (Hom. *Il.* xviii 478-608). Benché nell'opera abbondino le espressioni e formule omeriche e sia innegabile la dipendenza dallo stesso patrimonio tradizionale, è tuttavia evidente quanto l'autore ami giocare con gli strumenti espressivi di matrice omerica per ottenere un effetto straniante. Il bisogno di stupire attraverso l'eccesso, l'ossessione per la minuzia e l'inusuale accostamento di parole sono le sue più evidenti peculiarità: il duplice obiettivo di questo contributo è quello di offrire una sintetica rassegna delle più significative interpretazioni critiche del poemetto e insieme di esaminare gli elementi di difformità rispetto alla tradizione, la deviazione dalla norma e l'eccesso espressivo che lo caratterizzano per tentare di comprenderne l'intima natura.

**Abstract** The pseudo-hesiodic Ἄσπις contains one of the first examples of *ekphrasis*, the description of the shield of Heracles that seems to entertain a constant dialogue with that of Achilles (Hom. *Il.* xviii 478-608). Although Homeric expressions and formulas abound and there is undeniably a dependence on the same traditional heritage, it is nonetheless evident how much the author loves to play with the expressive tools of Homeric origin to obtain an alienating effect. The need to amaze through excess, the obsession with minutia and the unusual juxtaposition of words seem to be its most obvious peculiarities: the double goal of this contribution is to offer an overview of the most significant critical interpretations and to examine the elements of difference from tradition, the deviation from the standard, and the expressive excess that characterize the poem in order to understand its nature.