

Il coro di Pirria

Da G. ANNIBALDIS e O. VOX, Bari

1. Nel 1954 nel tempio di Apollo a Corinto fu rinvenuto un ari-ballo iscritto, di stile protocorinzio (databile al 580 a.C.), decorato a figure nere¹). Vi sono rappresentate le evoluzioni di un coro di giovani al suono di un flauto. Sei di essi a destra sono immobili in tre coppie l'una dietro l'altra; le loro braccia sono tese lungo il tronco, le mani pronte quasi a battere contro le cosce, ritmando i mirabili salti che un settimo giovane, il „corifeo“, sta già eseguendo dinanzi a loro. Sulla sinistra un auleta vestito fronteggia i danzatori nudi.

Analoghi salti acrobatici eseguiti con accompagnamento strumentale sono raffigurati su vasi di stile geometrico: un cantaro ateniese (nr. 43 Wegner), il cantaro di Copenaghen (nr. 99 Wegner), un frammento dall'Heraion di Argo (nr. 53 Wegner). Il nostro ari-ballo anzi costituirebbe l'ultimo esemplare di questo tipo iconografico (discusso da Max Wegner, pp. 65-67), che risale probabilmente alla civiltà minoica, di cui sono attestati simili esercizi spettacolari.

Del resto, in base alla provenienza del nostro vaso dalla'area del tempio dorico di Apollo, sembra lecito pensare che la scena alluda ad un rituale apollineo, ugualmente di derivazione minoica. Ne fornisce una descrizione l'*Inno ad Apollo*, vv. 514-519:

... ἦρχε δ' ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων
 φόρμιγγ' ἐν χείρεσσιν ἔχων ἐρατὸν κιθαρίζων
 καλὰ καὶ ὕψι βιβάς· οἱ δὲ ῥήσσαντες ἔποντο
 Κρηῆτες πρὸς Πυθῶν καὶ ἰηπαιήον' αἶειδον,
 οἳοί τε Κρητῶν παιήονες οἳοί τε Μοῦσα
 ἐν στήθεσσιν ἔδηκε θεὰ μελίγηρον αἰοιδήν.

¹) Il vaso fu pubblicato da Mary C. e Carl A. Roebuck, „Hesperia“ 24, 1955, pp. 158-163. L'iscrizione è stata poi studiata da Kurt Latte, „Glotta“ 35, 1956, pp. 296-297; Margherita Guarducci, „Annuario della Scuola Archeologica di Atene“ 37-38, 1959/60, pp. 281-283; Alan L. Boegehold, „American Journal of Archaeology“ 69, 1965, pp. 259-262; Leslie Threatte, „Glotta“ 45, 1967, pp. 189-194; M. Guarducci, *Epigrafi greca*, I, Roma 1967, pp. 175-176; Renato Arena, „Memorie dell'Accademia dei Lincei“, serie VIII, 13, 1967, pp. 83-84; Antony E. Raubitschek, in *L'Epigramme grecque*, „Entretiens sur l'antiquité classique“ 14, Genève 1968, pp. 21-25; e anche in „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik“ 11, 1973, pp. 99-100; Maria Letizia Lazzarini, „Archeologia Classica“ 25-26, 1973/74,

Qui i ruoli delle figure sono ben individuati. Apollo guida il gruppo suonando la cetra e danzando; i Cretesi, un vero e proprio coro, seguono condotti a loro volta da un corifeo (*Κρητῶν ἀγός*, v. 525). Il passo di danza del dio, descritto da *ὑψι βιβάς* („avanzando con salti“) può alludere ad una tecnica cretese²).

Già i Roebuck riconoscevano nel salto del nostro corifeo il movimento della *bibasis* laconica. Non è però possibile precisare che si tratti proprio della *bibasis*: le nostre testimonianze su di essa sono troppo lacunose. Polluce, ad esempio, non lascia intendere differenze apprezzabili tra vari passi di danza laconica (di derivazione minoica?), descritti in IV, 101–102:

„Ballavano la *gheranos* in gruppo, l'uno dopo l'altro seguendo l'ordine della fila, alla cui estremità stavano due capi; così i compagni di Teseo avevano per la prima volta imitato presso l'altare di Apollo Delio l'uscita dal labirinto. E anche la *dipodia* è una danza laconica. Pure il *ghingras* era un ballo al suono del flauto, che trae nome dalla modulazione auletica. Le *hekaterides* e le *thermastrides* sono danze vivaci; la prima implica il movimento delle mani, la *thermastris* si esegue con salti. Gli *eklaktismata* sono balli per donne; e consistevano nel sollevare le gambe fino alle spalle. Anche la *bibasis* è una danza di tipo laconico, della quale si tenevano gare non solo per ragazzi, ma anche per ragazze; occorre saltare e toccare con i piedi le natiche, e si contavano i salti“³).

2. Sul vaso è dipinta una iscrizione, divisa graficamente in due parti. A sinistra dell'auleta, in direzione sinistrorsa, dall'alto verso il basso, figurano le lettere *ΠΟΛΥΤΕΡΠΙΟΣ*. Alla destra dell'auleta inizia una nuova serie di lettere *ΠΥΡΦΙΑΣΠΡΟΧΟΡΕΥΟΜΕΝΟΣΑΥΤΟΔΕΦΟΙΟΛΙΑ*; essa si snoda sinuosamente tra le figure dei

pp. 362–363; Carlo Gallavotti, „Rendiconti dell'Accademia dei Lincei“, serie VIII, 31, 1976, nrr. 5–6. Della scena dipinta si occupa Max Wegner, *Musik und Tanz*, „Archaeologia Homérica“ III, U, Göttingen 1968, p. 67, al cui catalogo rinvieremo.

²) Alla derivazione cretese crede anche L. B. Lawler, „Transactions of the American Philological Association“ 82, 1951, pp. 67–68, che pensa però ad un passo di marcia. Forse non è un caso che in *Iliade* XIII 371 *ὑψι βιβάρτα* distingue il salto di Otrioneo, che viene ucciso da Idomeneo, *Κρητῶν ἀγός*.

³) Il salto del nostro corifeo potrebbe essere interpretato anche come *dipodia*; si vedano gli ardui tentativi di definire i vari passi in L. Grasberger, *Erziehung und Unterricht im klassischen Alterthum*, I, Würzburg 1864, pp. 35 e 157; K. Latte, *De saltationibus Graecorum capita quinque*, Giessen 1913, pp. 20–21; E. Buschor, *Satyrtänze und frühes Drama*, „Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften“, München 1943, p. 6.

giovani, dapprima sinistrorsa, ΠΥΡΦΙΑΣΠΡΟΧΟΡΕΥΟΜΕΝΟ, e poi destrorsa, ΣΑΥΤΟΔΕΦΟΙΟΛΙΑ. (Non è possibile leggere M la quintultima lettera con Raubitschek, 1973, p. 99, perché un *mu* avrebbe avuto un asse scrittorio diverso, quale quello del *san* di ΠΥΡΦΙΑΣ e del *rho* die ΠΡΟΧΟΡΕΥΟΜΕΝΟΣ.)

Πολυτεροσ, parola tracciata isolatamente a sinistra dell'auleta, è da intendersi come direttamente riferentesi alla figura.

Essa è stata interpretata dai Roebuck come aggettivo descrittivo („much delighting“) del flautista, piuttosto che del Πυρφίας-corifeo: “It is, however, probably an adjective of such appropriate general reference rather than a proper name, since the word does not seem to be used as a name. Its usual adjectival form is, of course, πολυτερπής (Doric, -ας), but the termination -ος may be explained as written for -ας.” (pp. 160–161).

Successivamente però tanto K. Latte che M. Guarducci vi hanno visto il nome proprio del flautista. L'uno osservava che tale nome proprio confermerebbe la lezione ἀτέρπου da ἄτερος in *Iliade* VI 285; l'altra confutava le premesse dei Roebuck e tentava di dimostrare l'inammissibilità di un aggettivo πολύτερος e l'esistenza di un tale nome proprio, nome trasparente per la professione del flautista⁴).

Ma forse, tenendo presente la quantità dei composti di -τερπής, sarà più facile e più verosimile intendere la terminazione ΟΣ, come grafia di -ως, e cioè πολυτερπῶς = πολυτερπῶς. Sono attestati ἀτερπῶς (da ἀτερπής) e ἐπιτερπῶς (da ἐπιτερπής). Nella terminazione è notata la contrazione di εω: la grafia delle iscrizioni arcaiche rispecchia fedelmente il valore prosodico (come ha mostrato T. B. L. Webster, „Glotta“ 38, 1959, p. 253); ma già in Omero sono trisillabi per sinizesi ἀστεμφέως e νημερτέως, anch'essi da aggettivi in -ής.

Πυρφίας è attestato come nome proprio in numerose iscrizioni. La grafia con *digamma* è a Micene, IG IV 492, 5, a Sicione, SEG XI 244, a Perachora, cfr. Arena nr. 31; nella grafia evoluta Πυρρίᾱ, a Selinunte, SGDI 5213⁵).

Nella tradizione letteraria Πυρρίας è usato, dal IV secolo, come nome caratteristico di schiavi: da Menandro — e ovviamente da

⁴) Th. Rüsing e Y. Gerhard, in *Lexikon des frühgriechischen Epos*, s.v. ἄτερος (1976) ipotizzano erroneamente che Πολύτερος sia forma abbreviata del nome proprio Πολυτερπής così come Πάτροκλος di Πατροκλῆς: ma -τερπ-ης non equivale a -κλε-ης. C. Gallavotti, invece, torna ad interpretare la parola come aggettivo, in base ad analoghi doppianti -ης/-ος.

⁵) Deduzioni dalla grafia con *digamma* in C. D. Buck, *The Greek Dialects*, Chicago 1955, p. 50.

Terenzio, che traslittera *Byrrhia* —, Eroda, Luciano⁶). Anteriormente, però, il termine è usato come nome comune, di interpretazione dubbia. Aristofane, *Rane* 727–733:

Τῶν πολιτῶν θ' οὐς μὲν ἴσμεν εὐγενεῖς καὶ σώφρονας
 ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλοὺς τε κἀγαθοὺς
 καὶ τραφέντας ἐν παλαίστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ
 προουσελοῦμεν, τοῖς δὲ χαλκοῖς καὶ ξένοις καὶ πυρρῆαις
 καὶ πονηροῖς κἀκ πονηρῶν εἰς ἅπαντα χρώμεθα
 ὑστάτοις ἀφιγμένοιισιν, οἷσιν ἢ πόλις, πρὸ τοῦ
 οὐδὲ φαρμακοῖσιν εἰκῆ ῥαδίως ἐχρήσατ' ἄν.

Ferecrate (fr. 145 Kock), citato nel trattato pseudoplutarcheo *Sulla musica*, parla di Timoteo tra drammaturghi corruttori della musica (vv. 19–23):

ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φιλότατη, κατορώρουχεν
 καὶ διακέκναικ' αἰσχιστα. — Ποῖος οὐτοσί
 ὁ Τιμόθεος; — Μιλήσιός τις πυρρῆας.
 κακά μοι παρέχων ἅπαντας οὔτος οὐς λέγω
 παρελήλυθ' ἀγαπῶν ἐκτραπέλους μυρμηκιάς.

In entrambi i casi il contesto allude a stranieri, legati all'ambiente musicale⁷).

Προχορευόμενος. L'unica attestazione di questo composto è in Euripede, *Fenicie* 791, nella diatesi attiva: Ares guida verso Tebe un *komos* senza accompagnamento auletico. Il verbo *χορεύω* appartiene ovviamente al lessico lirico corale: le prime attestazioni in Pindaro ed Eschilo.

Il participio, legato a *Πυρρῆας*, è stato finora accostato alla figura del giovane che salta: in base sia alla riduttiva interpretazione di *προχορευόμενος* come „colui che danza innanzi“, sia alla contrapposizione di *πολύτερος* a *Πυρρῆας*, superata ora dalla nostra lettura.

Invece *προ-χορεύω* può riferirsi all'azione del musico, dell'auleta nel nostro caso. Questo dimostrano il passo già considerato dell'*Inno ad Apollo*, in cui Apollo contemporaneamente suona e conduce il coro dei Cretesi, e le raffigurazioni vascolari geometriche di un

⁶) Indicazione dei passi e rinvio all'interpretazione scoliastica in Herodas, *The Mimes and Fragments*, with notes by W. Headlam, ed. A. D. Knox, Cambridge 1922, p. 234; e F. Stoessl, *Kommentar zu Menanders Dyskolos*, Paderborn 1965, p. 17.

⁷) Per il passo aristofaneò, J. van Leeuwen (1896, ma prima di lui H. Pernice, 1856), vedeva nei *πυρρῆαις* una allusione a Cleofonte, *λυροποιός* e capo del partito democratico, di origine tracia.

boccale di Tubinga, del già citato cantaro di Atene e di un cratere beotico di Basilea, nelle quali il musico guida il gruppo⁸). Del resto *χορευώ* si trova direttamente riferito al flauto nell'*hyporchema* di Pratina, fr. 708, 6–7 Page:

τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερίς βασιλείαν· ὁ δ' αὐλὸς
ὑστερον χορευέτω· καὶ γὰρ ἐστ' ὑπηρέτας.

ὑστερον χορευέτω corrisponde puntualmente al nostro *προ-χορευόμενος*. Qui ὁ δ' αὐλὸς ὑστερον χορευέτω significa „il flauto sia subordinato nell'azione del coro“⁹). Secondo Pratina, cioè, il flautista dovrebbe cedere la prima posizione, segno della sua importanza, e limitarsi a servire il coro, accompagnandone il canto e la danza.

Finora si è voluto vedere in questo discusso brano una reazione alla crescente prevalenza della musica nella poesia corale, sopravvalutando forse la frase con cui Ateneo (XIV 617b) introduce l'*hyporchema* (*καθάπερ ἦν πάτριον*). Vi si vedrebbe cioè un tentativo di restaurazione di fronte a una tendenza modernistica, rappresentata da Laso di Ermione e da Frinico (a cui potrebbe alludere il verso 10 dell'*hyporchema*)¹⁰). Ma, per le testimonianze letterarie e figurative già indicate, Pratina sembra rompere almeno con una tradizione iconografica, qualunque sia l'interpretazione storico-musicale da dare alle sue parole e a Pindaro, *Olimpica* II, 1 (*ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι*).

La nostra iscrizione è invece nel solco della tradizione: nel VI secolo a Corinto l'auleta aveva ruolo predominante nel coro¹¹).

Πυρρίας dunque è il nome proprio del flautista. Le tre parole possono costituire un nominativo assoluto („Pirria che conduce il coro molto piacevolmente“), meglio che una frase ellittica di *ἐπί*.

3. *Ἀὐτῷ* fu interpretato dai primi editori come dativo, in cui l'assenza dello *iota* sarebbe dovuta ad un errore o ad una irregolarità; di recente Gallavotti vi ha individuato un dativo arcaico senza *iota*

⁸) Rispettivamente nrr. 156, 43, 61 Wegner; in altri casi il musico fronteggia il gruppo, cfr. nrr. 75 e 99 Wegner.

⁹) Per il valore di *ὑστερον* la bibliografia è indicata da E. Roos, *Die tragische Orchestik im Zerrbild der Komödie*, Lund 1951, p. 215 nota 4.

¹⁰) Cfr. F. Stoessl, *RE* XXII, 1954, s.v. *Pratinas*; A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2nd ed. rev. by T. B. L. Webster, Oxford 1962, pp. 17–20; A. Lesky, *Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1964², pp. 30–31 e 62–64.

¹¹) Per la pratica auletica in città doriche tra cui Corinto: H. Flach, *Geschichte der griechischen Lyrik*, I, Tübingen 1883, pp. 65–67.

ascritto. Ma dopo le osservazioni di K. Latte e M. Guarducci lo si è considerato un genitivo: *αὐτοῦ*.

La casistica delle terminazioni arcaiche del dativo singolare a Corinto rende improbabile pensare all'assenza dello *iota*: su dieci esempi, otto presentano lo *iota* ascritto, due soltanto ne sono privi¹²). D'altro canto la grafia arcaica del dittongo improprio *ov* a Corinto mostra una oscillazione tra *O* e *OY*, seppure *OY* non possa essere considerato più recente¹³). In ogni caso, nella nostra iscrizione sembra dunque più probabile un *αὐτῶ* = *αὐτοῦ*. A questo non fa difficoltà il successivo *φοι*, come notavano già sia Latte che Guarducci¹⁴).

In realtà le forme pronominali *μοι*, *σοι*, (*τοι*), *οί* e più di rado i corrispondenti plurali, possono fungere in epoca arcaica da veri e propri genitivi, come osservava J. Wackernagel, *Vorlesungen über Syntax*, II, Basel 1924, pp. 77–78; la lingua omerica ne presenta numerose attestazioni¹⁵). Particolarmente significativi sono i casi in cui le forme pronominali dative sono correlate a forme genitivali, come in *Iliade* XVI 531, *οί . . . ἐξήμενοι*.

Talvolta si obietta che tale accostamento è dovuto non ad una equivalenza di funzioni, ma alla libera sintassi del periodo. Ma con questa interpretazione rimangono oscuri nesi come *Iliade* III 300–301, *σφ' ἐγκέφαλος . . . ῥέοι . . . αὐτῶν καὶ τεκέων*, *Odissea* X 484–485, *θυμὸς δέ μοι ἔσσεται ἤδη, ἦδ' ἄλλων ἐτάρων* (e *Odissea* XI 75–76, *σῆμά τέ μοι χεῦται . . . ἀνδρὸς δυστήνοιο*).

Né si potrebbe spiegare la variante di Tolomeo di Ascalona discussa dallo scollio all'*Iliade* XIX 384: *οί αὐτοῦ* (come nella nostra iscrizione) al posto dell'aristarchea *ἐο αὐτοῦ*. E nemmeno la omologia tra pronomi e aggettivo in Teocrito II 82–83: *ὥς μοι πύρι θυμὸς ἰάφθη δειλαίας*.

¹²) IG IV 229 τῶ(ι) Ποτειδα[νι], 238 τῶ(ι) Π[οτειδανι], contro IG IV 245 τῶι Ποτειδανι, 261 τῶ]ι Ποτειδανι, 266 τῶι Ἀθ[αναϊαι], 353 Μεδοκριτῶι, 356 Αἰσχλαβιδῶι, SEG XI 225 θεᾶι λευρολενδῶι, 226 τῶι ηερᾶι τῶι Λιμενῶι, 228 τ]ᾶι ηερᾶι.

¹³) Cfr. la casistica raccolta da M. Lejeune, „Revue des Études Anciennes“ 47, 1945, pp. 108–109: sei esempi di grafia *O* e quattro *OY*, cui va aggiunto il genitivo *Χοιρ]άσου*, SEG XXV 343. Che *OY* sia più recente sostengono M. Guarducci (1967) e R. Arena, secondo i quali subentrerebbe a Corinto alla fine del VI secolo.

¹⁴) L'una indipendentemente dall'altro. Per la precedenza di *αὐτοῦ* Latte rimanda a F. Bechtel, *Die griechischen Dialekte*, III, Berlin 1924, p. 165.

¹⁵) Raccolte da E. Schwyzler, *Griechische Grammatik*, II, München 1950, p. 189, e P. Chantraine, *Grammaire homérique*, II, Paris 1953, pp. 71–72. e 322–323.

Ed invece questo doveva essere un uso caratteristico in epoca arcaica, come sosteneva Wackernagel, ma presto limitato, fino a divenire incomprensibile per parte della critica posteriore. L'incomprensione è testimoniata proprio dallo scolio all'*Iliade* XIX 384, che si basa sulle osservazioni di Zenodoto e Aristarco, e da tentativi di normalizzazione di cui è traccia per esempio nello scolio all'*Iliade* XI 458, dove Zenodoto corregge *οἱ σπασθέντος* in *οὗ σπασθέντος*¹⁶).

L'impiego, come genitivo, di forme pronominali dative era però ancora compreso da altri dotti antichi. Da un lato grammatici come Tolomeo di Ascalona e lo scoliasta all'*Odissea* IX 256–257¹⁷) sono ancora in grado di riconoscerlo nel testo omerico. Dall'altro poeti come Teocrito, Apollonio Rodio, Arato, Quinto Smirneo ne fanno libero ed ampio uso, secondo il loro programma stilistico arcaizzante¹⁸).

La seconda parte dell'iscrizione è coordinata alla prima per mezzo della particella *δέ*. La sua presenza ha destato stupore in Boegehold. Ingiustificatamente, perché, come ha replicato Raubitschek (1973), *δέ* è presente in alcune didascalie esametriche dell'arca di Cipselo, parimenti senza che vi sia un'apparente necessità sintattica. Si tratterà piuttosto di una necessità stilistica, come possono mostrare del resto già due esempi omerici: *Iliade* X 437, *λευκότεροι χιόνος, θείειν δ' ἀνέμοισιν ὁμοῖοι*, e *Odissea* I 51, *νῆσος δενδρήσσσα, θεὰ δ' ἐν δώματα ναίει*, in cui *δέ* costituisce il nesso coordinativo dopo un nominativo assoluto (ovvero dopo una forma ellittica).

Il termine *ὄλπα* allude al vasetto su cui è iscritto, e cioè a un arballo. Questo comporta l'identificazione di *ὄλπα* e *ἀρύβαλλος*, almeno in area dorica, corinzia anzitutto¹⁹).

4. Finora si era individuato un esametro nelle parole *Πυρρίας προχορευόμενος αὐτῷ δέ Φοι ὄλπα*; separate così anche ritmicamente da *πολυτεροῦς*, riferito al flautista²⁰). Ma l'unità della frase iscritta

¹⁶) Altri casi di „normalizzazione“ sono indicati da J. van Leeuwen, *Ilias*, Lugduni Batavorum 1912, a III 301. Del resto anche la tradizione teocritea conosce varianti in II 82 e VII 25.

¹⁷) Il quale di fronte a *ἡμῖν . . . δεισάντων* commentava: *τὸ δὲ σχῆμα ποιητικόν. ἔδει γὰρ εἰπεῖν ἡμῶν δεισάντων.*

¹⁸) Cfr. A. S. F. Gow, *Theocritus*, II, Cambridge 1950, a Teocrito VII 25 e R. Keydell, *RE* XXIV, 1963, s.v. *Quintus von Smyrna*, col. 1294.

¹⁹) Cfr. M. L. Lazzarini, p. 363.

²⁰) Ingegnosa, ma incredibile, la lettura di esametro più adonio, proposta da Gallavotti.

obbliga ad una interpretazione ugualmente unitaria. Vi si possono riconoscere due versi di ritmo anapestico, corrispondenti alle due parti in cui è logicamente divisa l'iscrizione. Il primo, da *πολυτεροῦς* a *προχορευόμενος*, costituito di 5 anapesti, va inteso come prosodico stesicoreo più 2 anapesti (υυ----- | υυυυ- ||); il secondo, da *αὐτῶ* a *ῶλπα* è invece un reiziano di tipo anapestico (-υυυ-), ben documentato nella poesia arcaica²¹). L'allungamento dello *iota* in *ΠυρFίας*, breve in Aristofane e Ferecrate, è un fenomeno prosodico comune a diverse iscrizioni arcaiche, come rilevava T. B. L. Webster, cit., pp. 254–255. L'ultima sillaba di *προχορευόμενος* è lunga, perché chiusa in fine di verso.

L'iscrizione dunque commenta una scena di azione corale, forse un rituale agonistico, in cui il vasetto era il premio riservato all'auleta. E la sequenza anapestica si addice a chiosare una scena corale: simili sequenze sono ben attestate nella poesia lirico-corale.

λήϊτος und Verwandtes

Von FRITZ GSCHNITZER, Heidelberg

Herodot berichtet VII 197,2 von einem merkwürdigen Brauch, der in Halos galt, einer Stadt der phthiotischen Achaier: Dort durfte der jeweils älteste Nachkomme des Kytissoros, des Sohnes des Phrixos und Enkels des Athamas, das Gemeindehaus nicht betreten; tat er es doch, dann wurde er dem Zeus Laphystios geopfert¹). In diesem Zusammenhang gebraucht nun Herodot für das 'Gemeindehaus' den seltenen Ausdruck *λήϊτον* und fügt auch sogleich die Erklärung hinzu: *λήϊτον δὲ καλέουσι τὸ πρυτανήϊον οἱ Ἀχαιοί*.

Daß der Ausdruck *λήϊτον* nicht nur achäisch ist, zeigt schon die ionische Lautform, deren sich Herodot wie selbstverständlich be-

²¹) Così ci suggerisce il professor Bruno Gentili; cfr., ad esempio, M. W. Haslam, „Quaderni Urbinati di Cultura classica“, nr. 17, 1974, pp. 7–57. Il primo verso è definito „pentapodia anapestica“ da W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque*, Leyde 1966⁴, p. 166, e da D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968, p. 99. Il secondo invece „monometro anapestico ipercatalettico“ da Koster, p. 149, e „tripodia anapestica“ da Korzeniewski, p. 98.

¹) Zur Sache W. Burkert, *Homo necans* (1972) 130f.