

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

1.1988

PIOVAN EDITORE

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica.

La rivista nasce dall'incontro di alcuni studiosi interessati allo statuto delle forme letterarie nell'ambito della tradizione classica, e degli scambi di idee e di esperienze che nel corso delle loro ricerche essi hanno avuto la fortuna di fare con altri colleghi, sia in Italia sia all'estero.

Ambito specifico di queste indagini sono i codici di comunicazione delle cui intersezioni è costituito un testo letterario: dal codice morfologico e da quello sintattico a quello stilistico-retorico e a quello dei miti e delle ideologie, sempre in relazione alla composizione ed alla lettura di testi.

La rivista è interessata ai fatti di lingua, ai livelli ed alle mutazioni di questa, con le interferenze che si costituiscono tra la semantica e i sistemi di valori che ne sollecitano le trasformazioni, in relazione anche alla poetica degli autori e dei loro ambienti; sarà anche considerata l'ampia gamma dei rapporti intertestuali, a partire dalle riprese di singole unità di dizione fino ai generi letterari. La filologia, scienza della trasmissione dei testi e della loro costituzione, è coinvolta in questa direzione di studi in quanto garante degli oggetti considerati, ma soprattutto in quanto è guidata nelle sue opzioni dall'usus degli autori, vale a dire dalle loro scelte di codici e modelli.

Dato il nostro interesse per i rapporti tra valori sociali e codici di comunicazione, e ai modi in cui questi si esprimono e si trasformano nella letteratura, la rivista potrà occuparsi di semiologia, di antropologia, di storia delle religioni e dei miti, di storia politica e sociale, ma sempre in relazione alla comunicazione ed alla intelligenza dei testi.

L'area culturale considerata ai fini delle nostre indagini può essere sommariamente definita come la tradizione classica, cioè quel patrimonio di valori culturali e di moduli formali che hanno costituito la civiltà greco-romana e che, componendosi con gli elementi portati dalla tradizione giudaico-cristiana ed istituzionalizzati attraverso le varie fasi dell'umanesimo, sono stati ereditati dalla civiltà europea e quindi dal mondo moderno.

La rivista si organizzerà sulla base di una redazione veneziana e di un comitato scientifico internazionale. Ogni articolo sarà pubblicato con l'accettazione da parte della redazione veneziana con la consulenza dei membri competenti del comitato.

La rivista si propone anche di promuovere ricerche, incontri e convegni sulle sfere di indagine ad essa pertinenti.

LE MÉTATEXTE DE PÉNÉLOPE

La valeur opératoire de la notion de métatexte¹ conçu comme une série d'analogies formelles ne doit pas faire oublier son caractère multidimensionnel sous peine de stériliser toute analyse. Cette série s'inscrit nécessairement dans l'histoire, l'histoire des textes, leur genèse, mais aussi celle des imaginaires sociaux auxquels certains métatextes contribuent fortement. Ils prennent forme, se réalisent dans des lieux textuels, mais aussi dans un espace et un temps historiques avec lesquels ils entretiennent un rapport dialectique. Ils participent à un système symbolique qui sert à penser, voire à conforter un certain ordre social. D'une manière schématique, et pour éclairer mon propos, je dirai que les métatextes me paraissent le résultat d'un quadruple procès aux articulations multiples. Deux d'entre eux sont liés aux conditions d'émergence textuelle; les deux autres aux conditions d'émergence sociale, et la signification d'un métatexte ne peut se lire que dans la complexité de leur interaction.

D'abord le métatexte est le résultat d'un procès intratextuel, d'un rapport au texte lui-même, qui lui fait perdre son autonomie. Il n'est pas uniquement un élément d'emprunt, une unité extradiscursive par rapport au discours principal. Certes sa nature itérative le signale comme appartenant à un autre discours, à de multiples discours s'inscrivant diversement dans la longue durée. Mais il est l'objet d'une appropriation; il se transforme en un élément intradiscursif qui s'articule au texte porteur selon des modalités variées. Ces articulations dans et par le texte renouvellent sa valeur. Il n'a plus un sens en soi qu'il tirerait de sa propre histoire mais une signification induite à ce niveau par les transformations-manipulations discursives qui recouvrent son sens, le pervertissent. L'unicité du métatexte qui permet son repérage doit être comprise comme celle d'un pôle sémantique, une sorte de schéma virtuel, de code symbolique.

A un niveau global le métatexte a un statut variable, une spécificité discursive. On peut ainsi opposer, pour envisager des cas extrêmes, des métatextes qui appartiennent à la sphère de l'implicite et d'autres à celle de l'explicite. A la première catégorie se rattache, par exemple, l'image du chêne que l'on peut faire remonter à Homère dans la tradition classique. Mais elle appartient aussi au symbolisme de l'arbre qui est une des structures anthropologiques de l'imaginaire², plus précisément encore à un fonds culturel commun aux sociétés occidentales. Il est dans l'imaginaire religieux l'arbre sacré par excellence, prédisposé, par sa verticalité, à être investi des qualités de la divinité suprême dont il est un des médiateurs. C'est auprès d'un chêne qu'Abraham reçut les révélations de Yahvé³. A Dodone, les chênes disent à l'Ulysse de l'*Odyssee* la volonté de Zeus⁴, et l'on pourrait évoquer les rapports entre les Druides et le rouvre, porteur de gui, même si la place occu-

pée dans l'imaginaire gaulois par la forêt de chênes, et d'une manière plus générale la forêt, déborde infiniment ce symbolisme⁵. A ce type que l'on pourrait qualifier de métatexte faible, aux frontières indécises, s'opposent des métatextes forts qui non seulement ont un état civil, mais qui apparaissent, à tort ou à raison, comme des héritages de créations individuelles. A cette seconde catégorie appartient Pénélope, la femme d'Ulysse dans l'*Odyssée*. Parallèlement aux textes qui reprennent à leur tour toutes les formes de la légende, le nom propre de Pénélope ou son équivalent périphrastique connaît, peut-être dès la fin de l'époque archaïque⁶ mais sûrement à partir de l'époque classique, un usage métatextuel qui va perdurer jusqu'à nos jours. Extraordinaire longévité de Pénélope aujourd'hui âgée de vingt-huit siècles! C'est cet exemple de métatexte fort qui servira désormais à éclairer notre propos.

Le fonctionnement intratextuel revêt des modalités plus précises encore au niveau des mécanismes de production des énoncés. Lorsque les dramaturges athéniens, Aristophane dans les *Thesmophories*, Euripide dans *Les Troyennes* ou *Oreste*, inscrivent le métatexte pénélopeen dans des pièces qui n'ont plus pour objet la légende elle-même, il devient une sorte de condensation, un précipité textuel qui peut être identique sur le plan de l'énoncé mais diffère au niveau des pratiques textuelles. Lorsque les femmes des *Thesmophories* attaquent Euripide, coupable à leurs yeux d'avoir systématiquement porté sur scène des femmes mauvaises, son parent et défenseur réplique: «j'en sais bien la raison, on ne pourrait citer parmi les femmes une seule Pénélope; elles sont des Phèdres, absolument toutes»⁷. Pénélope est le signe d'une femme vertueuse dans une métaphore dont il manque un des termes, l'objet dénommé, précisément la femme vertueuse. Même si l'on peut dire que, malgré les apparences, la formule métaphorique crée une relation non pas d'identification mais d'analogie⁸, la métaphore plus que la comparaison se situe au niveau de l'implicite. C'est particulièrement vrai pour la métaphore *in absentia* dans laquelle la disparition du premier terme entraîne une implication totale, avec absence d'indicateur de distance entre les deux éléments. Cette modalité d'actualisation du métatexte induit un renversement, un passage de l'unicité d'un personnage à la multiplicité des femmes. Cette antonomase engendre un effet de lexicalisation, de stéréotype, dans lequel se perd le métatexte comme élément d'une série orientée. Il est perverti, non par une transformation sémantique, mais par son inscription textuelle. A la limite il est détruit par un processus qui se poursuit par amplification, puisque le métatexte de Phèdre subit le même sort avec glissement du singulier au pluriel.

C'est à une autre forme de métamorphose qu'on assiste avec le traitement intratextuel du métatexte dans un passage d'Euripide. Dans *Les Troyennes* Talthybios s'adresse à Hécube: «Toi, quand le fils de Laërte demandera qu'on t'amène, il te faudra marcher. Tu seras la domestique d'une hon-

nête femme, aux dires des guerriers venus à Ilion»⁹, L'énoncé n'est pas pris en charge par le locuteur, Talthybios, mais doublement objectivé, et la forme de cette objectivation opère une rupture. Son insertion, sous la forme d'un discours rapporté, est une première mise à distance, renforcée par la légitimation globale de l'énoncé prononcé par un héros de l'armée achéenne, porte-parole autorisé, non seulement par sa fonction, mais par la coïncidence entre sa fonction et l'avis unanime de ceux qu'il représente. Le métatexte est isolé de la série discursive. Autre est la mutation du métatexte dans l'*Oreste* d'Euripide. Lorsqu'Oreste cherche à se justifier d'avoir commis ce crime absolu, le meurtre de sa mère Clytemnestre, il répond au chœur en introduisant l'exemple de l'épouse d'Ulysse. L'appellation coïncide ici avec la fonction exemplaire: «Tu le vois, l'épouse d'Ulysse n'a pas été mise à mort par Télémaque; c'est qu'au lieu de prendre un second époux, elle garde au foyer une couche intacte»¹⁰. On a un procédé qui vise à l'efficacité, à la persuasion, par évocation d'un comportement basé sur un principe moral. Mais Pénélope n'est pas un personnage historique dont la conduite serait vérifiable ou établie par des témoignages. L'autorité d'Homère est nécessaire pour authentifier le récit exemplaire dont la force persuasive fait partie du fonctionnement, différenciant ainsi l'*exemplum* de la fable. Dans l'Athènes du V^e siècle, il n'est nullement nécessaire de relier l'*exemplum* à son origine. Par delà toutes les analogies le métatexte est rattaché au premier de la série. Au lieu d'être coupé de sa source, il est réaffirmé dans sa filiation. La pratique intratextuelle est autre que dans les *Thesmophories* ou *Les Troyennes*. Alors que l'emploi métaphorique ou «historique» aboutit à un dévoilement, l'emploi exemplaire aboutit à un renforcement génétique imposant sa propre validation. Il est montré par un geste métalinguistique qui réaffirme sa nature sérielle. On aura l'occasion de souligner ultérieurement ce qu'il y a de commun à ces pratiques textuelles. Mais au niveau intratextuel le rejet ou la récupération de la série oblitère ou renforce la nature du métatexte.

Le deuxième procès dans lequel est engagé tout métatexte est d'ordre non pas intratextuel mais intertextuel. Il ne peut prendre sens qu'à travers un double rapport: rapport avec toute la série antérieure dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler une intertextualité générale et avec les métatextes analogues du même auteur dans le cadre d'une intertextualité restreinte. Le métatexte est à l'intersection de deux axes dont l'un est de l'ordre de la genèse, l'autre de la simultanéité. Ces deux axes se combinent pour dégager la totalité potentielle, sémantique et structurelle.

Il est des moments où s'opère une actualisation des potentialités. Ovide fournit un exemple particulièrement caractéristique. De tous les poètes latins, Catulle, Propertius, Horace, qui ont largement usé du métatexte pénopéen, Ovide l'emporte quantitativement. Pénélope devient chez lui la figure emblématique de son activité créatrice. Aux exploits guerriers il préfère les exploits

poétiques, tel écrire une lettre de Pénélope à Ulysse, comme il le dit dans les *Amours*¹¹. Pénélope prend chez lui un double visage. Elle est une grande amoureuse, non seulement d'Ulysse en l'absence duquel son désir devient tourment¹². mais c'est encore Pénélope qui est citée comme exemple de femme que l'on peut séduire si l'amant séducteur sait persister¹³. Elle sert finalement à Ovide à dénoncer, par la bouche d'une entremetteuse, la duplicité criminelle des femmes, de toutes les femmes: «Pénélope éprouvait au moyen d'un arc la vigueur de ses prétendant: c'est pour déceler la force de leur reins qu'elle avait cet arc de corne»¹⁴. Elle est aussi, chez ce même poète, la femme fidèle, la tendre épouse d'Ulysse, souffrant d'être objet de désir de la part des prétendants¹⁵, tout entière pudeur, penchants vertueux, honneur et fidélité¹⁶. Que les errances d'Ulysse et la fidélité de Pénélope soient pour Ovide, exilé en Scythie, loin de Rome où il a laissé sa propre femme qui s'efforce de préserver ses biens et de le défendre contre tous ceux qui ont pris le parti d'Auguste contre lui, le symbole de son destin est incontestable. Mais ce double métatexte est héritage de l'ambivalence odysseenne¹⁷, fortement occultée à l'époque classique, mais qui ressurgit périodiquement. Déjà Dicaearque, élève d'Aristote, fustigeait le manque de décence de Pénélope, paraissant devant des jeunes gens ivres, les prétendants qui festoient dans le palais d'Ithaque, et sa coquetterie, lorsqu'elle voile à moitié son visage, se faisant accompagner de ses deux servantes¹⁸. On aura l'occasion de revenir sur cette image dominante dans la poésie de l'époque hellénistique. Ainsi la signification de cette antinomie ovidéenne n'est à chercher ni dans une invention poétique originale construisant autour de Pénélope un double métatexte, ni dans l'évolution du poète en relation avec sa propre histoire, recréant dans sa poésie d'exilé un couple auquel s'identifier.

Elle ne doit pas être comprise comme la résurgence érudite d'une diversité légendaire, oeuvre d'un poète qui n'était pas seulement un lettré mondain mais travaillant à partir de mythes vivants issus d'une multiplicité des sources¹⁹. mais comme une valeur métatextuelle spécifique. Ce dévoilement surimpose à une double série linéaire et éclatée une modalisation totalisatrice liée aux deux formes d'intertextualité. Le métatexte en tant que discours rapporté est subverti par et dans l'intertextualité, mis en cause dans sa nature sérielle. On aura l'occasion de revenir sur sa fonction sociale au temps d'Auguste, en relation précisément avec cette globalisation polysémique.

Nous aborderons, en troisième lieu, une première modalité de ce qu'on peut appeler la dimension sociale du métatexte. Par sa nature même il est toujours en discordance avec le contexte, analogue en cela au cliché²⁰, faute de quoi il cesserait d'être. Il introduit une tension qui force le récepteur à dépasser la dénotation, à chercher un supplément de signification puisé dans les pratiques sociales. Il est le produit d'une relation dialectique d'autant

plus agissante qu'elle s'appuie sur des contradictions intertextuelles organisant des modèles d'identification-répulsion. Cette situation extrême a été actualisée à l'époque hellénistique lorsque la Pénélope des poètes s'oppose à celle des épigrammes funéraires. Le métatexte, par la médiation d'une intertextualité externe, véhicule simultanément des représentations antinomiques.

Au début du III^e siècle avant notre ère, Lycophron dans son *Alexandra*, comme son contemporain Théocrite, impose une image identique, celle d'une femme débauchée qui profite de l'absence de son époux pour se jeter dans le bras de tous ceux qui la courtisent. L'objectif de Lycophron dans l'*Alexandra* est clair. Il a le désir manifeste d'exalter le pouvoir grandissant de Rome en reprenant la version troyenne de ses origines avec Enée; les héros grecs dans leur ensemble, hommes et femmes, sont systématiquement avilis. Ulysse, le voleur du Palladion²¹, est un rusé renard²², et Pénélope, ravalée au rang d'une prostituée qui profite sans vergogne de son célibat temporaire. Elle dilapide les biens de son époux, vide les celliers, prodigue les richesses amassées dans les festins qu'elle partage avec ses amants²³. Par les excès de sa conduite tout entiers contenus dans la dénomination de βασιάρη²⁴ qui renvoie à une bacchante thrace, cette contrée sauvage, elle est l'antithèse d'une Pénélope pudique. Dans la *Syrinx* dédiée à Pan Théocrite rattache Pénélope à une généalogie mythique connue mais inexploitée dans l'intertextualité poétique. Elle passe entre les bras de multiples amants, non seulement d'Hermès cité par Hérodote²⁵ comme père de Pan, mais de tous les prétendants. Comme mère de Pan, qualifié conjointement de κλωποπάτωρ, «fils d'un père furtif», d'Hermès, dieu des voleurs, et d'ἀπάτωρ²⁶, «fils sans père», épithète unanimement interprétée comme «fils de tous les prétendants», Pénélope est l'anti-modèle de l'épouse fidèle. Qu'il y ait là un jeu étymologique sur le nom du dieu Pan ne change rien à l'image dominante de Pénélope dans la poésie hellénistique. A cette époque le métatexte poétique se cristallise autour d'une image apparemment exclusive de celle qui a été forgée à l'époque classique. Qu'on ait là une manifestation de la tendance bien connue de la mythologie hellénistique à succomber à l'érotomanie est possible. Mais c'est ailleurs qu'il faut chercher la signification sociale du métatexte dont la dualité autonomise certains groupes sociaux. Cette cristallisation engendre un capital idéologique pour des couches sociales favorisées, le public lettré, celui qui sait, différent par là de tous ceux qui ne savent pas, et qui se présente comme les héritiers d'une représentation dominante et banalisée dans l'imaginaire social depuis deux siècles.

En effet de manière concomitante, dans l'ensemble du monde grec, en pays dorien, à Cleonae dans le Péloponnèse²⁷, en Ionie, à Milet²⁸, ou dans les colonies grecques des bords du Pont-Euxin²⁹, le métatexte d'une Pénélope vertueuse s'impose dans une universalité spatio-temporelle. Il perdurera jusqu'au Bas Empire comme modèle héroïque de la défunte³⁰. Mais il naît à l'époque hellénistique comme paradigme funéraire de la représenta-

tion idéale du féminin dans sa globalité, dans laquelle se combinent la vertu et les qualités au travail: sagesse de la conduite, ἀρετή ou σωφροσύνη et dextérité manuelle. Gorgo «irréprochable pour le travail de ses mains comme pour sa sagesse» est sur cette pierre tombale de Didyme du II^e siècle, la «Pénélope des Ioniennes de Milet». Le métatexte condense la vision de la femme déjà théorisée par Aristote³¹, qui établit un lien entre séduction, chasteté et qualités manuelles³².

Le métatexte funéraire est un modèle dégradé, stérilisé, engendré par un savoir commun par rapport auquel s'élabore le discours savant. Produit dans des situations de communication différentes, le métatexte pénelopéen évolue en un système de représentations conflictuelles à travers lesquelles des groupes sociaux antagonistes se situent. Les unités discrètes et opposées se transforment en un discours continu qui nourrit l'imaginaire social au terme d'une intertextualité externe. Ainsi le métatexte n'est pas seulement le résultat d'un procès inter- ou intratextuel mais une représentation sociale qui véhicule simultanément des modèles d'identification-repulsion. On se reconnaît dans une Pénélope pudique ou impudique en fonction de son appartenance sociale, en fonction aussi des moments. La mort à ce niveau joue un rôle unificateur, les épitaphes concernant les riches et les pauvres, les lettrés et les illettrés. Le métatexte puise sa signification dans un jeu complexe lié aux conditions et aux lieux de communication.

Enfin le métatexte est un lieu symbolique privilégié, une structure particulièrement apte à participer à la constitution de l'imaginaire social dans sa globalité. Cela tient à la dualité de sa nature que nous avons déjà eu l'occasion de souligner.

D'abord son caractère d'objet représenté, extérieur au discours porteur, détaché de lui au point de fonctionner textuellement comme un schème vide, jamais totalement pris en charge par le locuteur. Caractère, on l'a vu, qui peut être diversement subverti au niveau intratextuel mais jamais absolument, sinon le métatexte cesserait d'être. C'est cet aspect qui sollicite les récepteurs et peut, à certains moments, servir de critère discriminant.

Ensuite une expressivité forte, basée sur sa qualité d'être repérable, le prédisposant à devenir un outil essentiel dans les conflits idéologiques qui investissent d'autant plus le discours des autres que son expressivité est dissimulée sous l'illusion de la banalité. Expressivité qui prend appui sur une virtualité de renouvellement, une plasticité potentielle faite des valeurs contradictoires qu'il charrie, tour à tour occultées ou revendiquées. A la limite, comme dans le lieu commun³³, le contenu importe moins que la procédure formelle d'itération. Il devient un signifiant capable de désigner une pluralité de signifiés, susceptible d'être confisqué lors des mutations sociales qui s'accompagnent toujours de transformations-manipulations de la mémoire collective. Il s'articule alors à d'autres formes de messages rendant possible une représentation unifiante. C'est dans cette adéquation structurelle qu'il

faut chercher la preuve de son efficacité symbolique, le signe de son fonctionnement idéologique à un certain moment historique.

Dans l'histoire antique du métatexte pénelopéen il est deux moments privilégiés où il s'insère dans le réseau des valeurs dominantes à travers lesquelles certaines formations sociales se sont reproduites. En Grèce, dans la première moitié de l'époque classique lorsque, à travers l'hégémonie d'Athènes, le modèle athénien du mariage s'est imposé comme signe de la πόλις qui y trouve son fondement; à la fin de la République romaine et au début de l'Empire lorsque s'établit un nouvel ordre social basé sur la famille et le mariage réorganisés par la législation familiale et matrimoniale d'Auguste³⁴ mais qui s'appuie sur la systématisation idéologique de valeurs anciennes comme solution aux forces de dissolution. De nos jours enfin l'utilisation du métatexte dans la publicité constitue un troisième moment dans la genèse d'un modèle mythique qui n'en finit pas d'être une force mobilisatrice,

Je partirai d'une remarque dont la démonstration a été faite ailleurs³⁵. La Pénélope homérique est un personnage ambivalent non seulement par certains traits qui la rapprochent de l'héroïsme du guerrier³⁶ mais au cœur même de sa féminité. Elle a une conduite équivoque, provoquant les prétendants qui la courtisent, sans dissimulation et sans honte, savourant subtilement cette situation de femme désirée par de nombreux hommes. Dans cette structure ambivalente infidélité/fidélité la πόλις classique a privilégié la fidélité et construit autour d'elle un modèle de l'état conjugal. L'épouse d'Ulysse est tout entière dans l'identification à la femme mariée dont la nature essentielle est d'attendre son époux, fidèle, quelles que soient les circonstances de son absence. Au plan textuel ce modèle a commencé à se mettre en place au cours du VI^e siècle dans un métatexte comme celui de la seconde Νέκυια rattachée au livre XXIV de l'*Odyssée* mais postérieur à l'ensemble³⁷. Dans ce récit fait aux Enfers, où l'on ne peut que dire la vérité, la vertu de Pénélope revêt une première forme paradigmatique dans un énoncé prononcé par le fantôme d'Agamemnon, cet homme qui sait et qui parle dans des conditions qui situent son discours hors de toute contestation: «Quelle honnêteté parfaite dans l'esprit de la fille d'Icare, en cette Pénélope qui jamais n'oublia l'époux de sa jeunesse! Son renom de vertu ne périra jamais et les dieux immortels dicteront à la terre de beaux chants pour vanter la sage Pénélope». La vertu de la fille d'Icare est l'antithèse du crime de la fille de Tyndare. Cette production textuelle s'élabore en même temps que se renforce dans le discours mythique atténien du VI^e siècle³⁸ le lien généalogique de Pénélope et de Clytemnestre, à travers Icare donné comme frère de Tyndare, père de Clytemnestre, et son origine lacédémonienne. Cette structure généalogique fonde l'émergence de Pénélope comme une anti-Clytemnestre, l'épouse criminelle qui a trompé et tué son époux, conformément à l'antithèse de la seconde Νέκυια.

Mais c'est dans les tragédies attiques de l'époque classique, par le traitement global de la légende et aussi à travers les divers usages métatextuels que Pénélope s'est objectivée comme le modèle de la fidélité conjugale. A travers également un message d'ordre iconique qui s'articule aux productions métatextuelles tant au point de vue du contenu que du processus de production-présentification. Il se combine aux métatextes pour former un métasystème qui fixe leur signification sociale. Alors qu'à l'époque archaïque seules les aventures d'Ulysse avant son retour à Ithaque auprès de sa femme font l'objet de documents figurés³⁹, la représentation du couple odysseén surgit dans la première moitié du V^e siècle parallèlement aux pièces d'Eschyle, de son neveu Philoclès, de Sophocle, mettant en scène une époque vertueuse⁴⁰. Au cours du V^e siècle se multiplient les documents figurés intégrant Pénélope dans des scènes odysseennes ou la représentant seule. S'ils dénotent globalement un intérêt positif pour le personnage légendaire qu'il faut expliquer autrement qu'en termes d'influence⁴¹, ce qui me paraît le plus significatif est le fonctionnement homologue d'un certain nombre d'entre eux contribuant à la création du modèle mythique. Un groupe se détache, homogène au plan iconique⁴² et produit pendant le second quart du V^e siècle, dans une série qui s'étalera tout au long du siècle sans plus jamais connaître la même homogénéité. La Pénélope des petits reliefs de terre cuite et celle des chatons de bague s'érige en archétype selon un processus identique à celui qui est produit par les métatextes d'Aristophane et d'Euripide.

tab. 1-2

Pénélope, en effet, se donne à lire comme référent culturel sur des plaques de terre cuite, communément appelées reliefs méliens⁴³ parce qu'ont été fabriquées dans l'île de Mélos entre 475 et 440⁴⁴, île dominée par la culture attique bien avant qu'elle ne soit victime de l'impérialisme athénien. Ce référent pénelopéen intervient aussi au moins sur un chaton de bague en or du deuxième quart du V^e siècle⁴⁵ dont la structure iconique homologue à celle des documents précédents s'accompagne du nom *Panelopa*. Cette trouvaille unique ne doit pas faire oublier le caractère répétitif de la production de gemmes et de chatons de bagues gravés. On possède d'ailleurs toute une série d'anneaux⁴⁶ dotés du même schème iconique, qui ne renvoie pas nécessairement à Pénélope, mais qui, tout en étant porteur d'un message polysémique, a pu recevoir une signification analogue dans certaines conditions de dons fait à des femmes. L'un d'entre eux, avec l'inscription *philo-kao*, révèle un certain usage, un don amoureux fait à une femme dont on espère ou loue la fidélité⁴⁷.

La silhouette féminine des reliefs méliens, celle d'une femme pensive, assise sur un tabouret, la tête penchée et appuyée sur une main ou celle du chaton de bague, femme également assise dont la tête appuyée sur la main reste droite ne comportent aucun critère figuratif permettant l'identification. Les personnages, en particulier le type du personnage pensif, sont for-

tement polysémiques, aptes à toutes les manipulations interprétatives antiques et modernes. L'identification de Pénélope par les destinataires qui ornaient leurs maison ou leurs doigts s'enracine dans un savoir culturel renvoyant à l'époque homérique par la médiation d'une structure relationnelle qui seule porte sens⁴⁸. Relation qui n'est pas dénotée par la présence explicite d'Ulysse mais par celle d'un substitut, d'un double. Ainsi le rapport conjugal est posé d'emblée dans la sphère de l'absence, dans un espace anonyme puisqu'aucune indication spatiale ne précise le lieu. Absence d'un Ulysse réel, mais aussi absence symbolique de Pénélope, dont le regard est ailleurs, n'établissant aucun échange avec celui qui se dirige vers elle. L'absence est élevée au niveau d'une scène générique. Ulysse, quant à lui, est connoté soit par un personnage concret, physiquement présent mais dont l'identité réelle est occultée; soit par un objet matériel seulement signifiant au plan symbolique. Ces deux substituts sont eux-mêmes dépourvus de critère univoque de reconnaissance; ils s'intègrent dans un certain type de rapport associatif en même temps qu'ils le créent. Ulysse est l'homme nu, le mendiant des reliefs méliens, qui renvoie à la métamorphose voulue par Athéna soucieuse de dissimuler Ulysse à son arrivée à Ithaque⁴⁹; il est aussi l'arc, signe qui lui est particulièrement lié dans l'*Odyssée*. Un arc, don d'Iphitos⁵⁰, qu'il laissait toujours au palais, manifestait sa présence lors de ses voyages et lui servira également, lors de l'épreuve ultime avec les prétendants dont l'enjeu est Pénélope, à faire admettre son identité⁵¹. Mais plus encore que le référent épique, qui tout en fonctionnant sûrement dans l'imaginaire athénien du V^e siècle reste extérieur au message iconique immédiat, ce qui compte c'est la permanence de la relation qui structure les représentation. Le masculin, sur ces documents, est tout entier dans l'extériorité et la domination sexuelle. Il entre en relation avec un féminin porteur d'attrait sexuel certain. La femme assise a un corps jeune, moulé dans un chiton qui met en valeur ses seins. Si la Pénélope des reliefs est drapée dans un himation qui la couvre jusqu'aux pieds, celle du chaton de bague est plus largement dénudée aux épaules et aux jambes et son regard ne se dérobe pas.

Face à cette femme assise et passive, l'homme des reliefs méliens est debout, avec ou sans *πῆλος*, doté d'au moins deux sinon des trois attributs spécifiques de la mendicité⁵², vase pour l'eau, gourde pour le vin, besace pour la nourriture solide et éventuellement bâton. Mendiant et errant sont synonymes dans la pensée grecque⁵³. Le mendiant est celui qui quête sa nourriture de porte en porte, un éternel exilé. Mais le geste énergique avec lequel il saisit le bras de la femme sur le reliefs méliens introduit l'extériorité dans l'espace féminin et clos de l'*οἶκος*, marqué par le *κάλαθος*, corbeille à laine, glissée sous le tabouret sur lequel est assise Pénélope, un extérieur d'où il vient et vers lequel il est susceptible de repartir. La nudité de ce personnage debout n'est pas signe obligé de mendicité⁵⁴ et de misère. Elle met en valeur ses parties sexuelles qui seront toujours visibles, mêmes lors

du remodelage du personnage dont la nudité sera couverte d'un χιτών légèrement fendu sur le devant en dehors de tout «réalisme»⁵⁵. On a ici quelque chose du syndrome de Lucrece, de la séduction particulière attachée par l'homme à la femme chaste et industrieuse dont le travail du textile est symbolisé par le κάλαθος. Le bâton très souvent représenté dans les scènes érotiques comme signe accompagnant le séducteur⁵⁶, s'intègre dans un rapport de pouvoir, voire de domination sexuelle; quant à l'arc, comme le mendiant, il est polysémique. Symbole du guerrier qui participe aux combats loin du monde fermé de l'οἶκος, il est, à l'époque classique, l'arme barbare par excellence, celle des Scythes et des Amazones, connotant l'extériorité absolue par rapport à la sphère des πόλεις. Instrument violent, doté d'énergie et d'agressivité⁵⁷, il est d'une manière non moins évidente un signifiant de la sexualité masculine. L'arc est beaucoup plus que l'arme anodine du gentil Eros. Si l'arc comme attribut d'Eros sur les pierres gravées et les chatons en métal est plus fréquent au IV^e siècle⁵⁸, dans la seconde moitié de l'époque classique, il apparaît dès le V^e siècle⁵⁹ parallèlement à de nombreuses femmes assises figurées avec un Eros ailé à leur côté⁶⁰. Contrairement aux scènes nuptiales de l'époque archaïque, Eros est souvent présent sur celles de l'époque classique⁶¹. Quant à l'attitude de Pénélope, identique sur ces documents figurés, elle s'inscrit dans la série iconographique de la femme pensive, reproduite au V^e siècle sur les supports les plus variés, depuis les modestes plaques de terre cuite jusqu'aux vases et à la statuaire. Le schéma est fixé dès le début du siècle comme en témoigne cet anneau de bronze provenant d'Athènes⁶². Il réfère à des femmes anonymes ou à des femmes sortant de l'anonymat lorsqu'elles sont intégrées à des scènes culturellement déchiffrables, telle l'Electre des reliefs méliens, assise au pied de la stèle d'Agamemnon, accueillant deux voyageurs qui renvoient à Oreste et Pylade⁶³.

En groupe ou seules, ces femmes relèvent du code iconique de la non frontalité, qui renvoie à une durée chargée d'événements, un passé qui détermine leur comportement, une histoire dont elles sont l'épicentre. Il est bien évident que le référent de toutes ces femmes pensives de la première moitié du V^e siècle n'est pas nécessairement Pénélope. En empruntant ce schéma iconique Pénélope lui donne un nom, une histoire liés à la relation conjugale dans laquelle la femme est soumise à une longue attente, prête à accepter le retour de l'absent, de l'époux qui exerce son pouvoir à travers une emprise sexuelle considérée comme légitime. Il devient un modèle symbolique formel. En même temps sa nature familière banalise l'attente de la femme, naturalise la fidélité des femmes qui se reconnaissent d'autant plus facilement dans cette histoire qu'elle ne recouvre pas un comportement spécifique et exceptionnel. L'amour conjugal d'Alceste, qui aboutit à l'ultime sacrifice puisqu'elle consent à mourir à la place de son époux, est inaccessible. Si Phrynichos à l'extrême début du V^e siècle en a fait l'objet d'une tra-

gédie, Eschyle l'ignore et Sophocle privilégie Admète dans la pièce ainsi titrée, la tragédie d'Euripide en 438 constituant une exception. Et le dévouement d'Alceste ne fait l'objet d'aucune représentation figurée à cette époque⁶⁴. En particulier elle n'est reconnaissable sur aucune gemme ni chaton de bague. En revanche la dénomination du Pénélope sur un anneau, procédé relativement rare sur les anneaux de l'époque classique⁶⁵, revêt une double valeur. D'une part l'inscription du nom propre permet l'identification de la femme qui, sans elle, pourrait rester anonyme; et la version dorienne du nom précise son état civil, la donnant à entendre comme la fille d'Icare, originaire du Péloponnèse dans une tradition qui se fixe dans un milieu attique⁶⁶. Pénélope est à la fois fille de et épouse de, une femme qui se moule dans la réalité vécue du mariage comme pratique sociale. D'autre part au niveau du message iconique connoté qui permet une certaine reconnaissance, la désignation se surimpose et fonctionne comme un adjuvant. Elle attribue à la femme nommée Pénélope un statut quasi-hagiographique, lié à la valeur religieuse de la femme dite pensive ou affligée. Si la signification exacte de ce type de statue qui se crée parallèlement dans le domaine de la plastique funéraire⁶⁷ n'est pas évidente, sa réalisation funéraire évoquant une certaine forme d'héroïsation de la défunte sacralise le type. La dénomination, en introduisant Pénélope dans un système pluricodique, la transforme de signifié en signifiant. On a là un usage métatextuel de la dénomination.

Ainsi la construction du modèle iconique de la fidélité passe par un jeu de miroirs grossissants, par la récupération d'un schéma sacralisé mais banalisé et montré, tant par la forme de la production que par sa destination. La production en série de ces terres cuites colorées, sensible sur les exemplaires découvertes⁶⁸ et leur usage domestique, puisqu'elles décoraient les murs des maisons, soit suspendues par une cordelette, soit posées sur deux clous leur servant d'appui⁶⁹, facilitaient la transmission du message, médialisaient leur appropriation comme bien symbolique mis à la portée de tous. Ces reliefs répondaient, pour le plus grand nombre, à un besoin pratique d'identité, vécu au niveau du quotidien, et dont la satisfaction se prolongeait au delà de la mort puisqu'ils accompagnaient les défunts dans la tombe. Sauf une exception, toutes les plaques ont été trouvées dans des tombes largement disséminées en Grèce propre, Grande Grèce ou Grèce des îles.

Quant aux bagues, elles sont, de manière complémentaire, constitutives de l'identité personnelle. Loin d'être de simples objets ornementaux, extérieurs à la femme qui les porte, elles tirent de leur usage comme sceau une forme de reconnaissance du lien social⁷⁰. En outre la représentation de la fidélité de Pénélope, attendue des femmes, fonctionne comme un moyen d'inculcation, procédé magique pour établir et maintenir le lien créateur de la relation homme/femme, puisqu'on sait que les anneaux pouvaient avoir une valeur magique⁷¹. Comme les plaques, elles sont un procédé d'intégration des femmes dans la pratique de la relation conjugale comme relation

tab. 3

sociale donnée à voir. Ces supports populaires et popularisés, en même temps qu'ils servent à construire un modèle, le banalisent comme il est banalisé par la lexicalisation de la métaphore chez Aristophane et l'*exemplum* chez Euripide. La métasystème pénélopeen à l'époque classique tire sa signification sociale non seulement de son contenu mais aussi du processus global de présentification qui est un processus de modélisation. Ce long détour par l'image nous a paru nécessaire pour mieux dégager la corrélation entre l'image et le texte, qui n'est pas seulement identité de contenu mais identité énonciative, fondant sa légitimité sur une autorité qui est celle d'Homère⁷².

Homère demeure à l'époque classique, pour la grande majorité des récepteurs, des destinataires, tant du message iconique que textuel, ce « maître de vérité » dont on ne conteste pas la parole et auquel on continue d'attribuer une des fonctions du poète, celle de décerner la louange et le blâme, d'être un arbitre et un garant moral. Il joue pour les Grecs dans leur ensemble et en particulier pour les Athéniens — n'est-ce pas les Pisistratides qui, au VI^e siècle, passent pour avoir fait procéder à une première édition des poèmes homériques? — ce rôle que d'autres poètes, tel Pindare et Bacchylide, continuent à jouer pour les groupes aristocratiques⁷³. A travers Homère se maintient l'idéal agonistique pour tous, la recherche de l'excellence par tous. Cet idéal destiné aux hommes, dans lequel la valeur suprême est la vertu, l'ἀρετή, s'impose aux femmes au moment où leur importance sociale est parfaitement perçue dans l'organisation de la communauté. Pour elles la vertu par excellence, la gloire, est la fidélité à l'homme qui les a épousées légitimement. Le modèle normatif, en se coulant dans un modèle mythique, se place hors de toute contestation. Son élaboration et sa fixation passent par une réinterprétation du personnage odysseén, une relecture du personnage homérique qui s'identifiera désormais dans l'imaginaire occidental à l'amour conjugal au féminin. Dans le contrôle de la sexualité des femmes qui s'est mis en place depuis longtemps, au moins depuis Solon, la modélisation du rapport Ulysse-Pénélope met l'accent sur le comportement de la femme mariée au détriment des autres, même si la loi sur l'adultère, qui garde toujours le même contenu à l'époque classique, donne le droit au concubin de tuer l'amant de la *παλλακή* pris en flagrant délit⁷⁴.

Ainsi, dans cette première moitié du V^e siècle, cette modélisation stabilise la communauté conjugale en légitimant mythiquement le modèle athénien de la femme, gardienne du foyer qui attend passivement à l'intérieur de l'οἶκος celui qui assure, à l'extérieur, les activités nécessaires à la reproduction de l'οἶκος lui-même. Ultérieurement, au IV^e siècle, l'image de la relation conjugale évoluera avec la théorisation de la communauté comme *κοινωνία* ou *φιλία*⁷⁵. Qu'il y ait à partir de ce moment là une usure sociale du modèle mythique est incontestable. J'en verrai volontiers une preuve complémentaire dans le fait que Pénélope devient, à l'extrême fin du V^e siècle, le sujet d'une comédie de Théopompe, parodie probable de la tragédie de

Philoclès. La dédramatisation est signe de corrosion; la dérision brise l'illusion de l'identification. On a déjà noté la mutation ultérieure du métatexte lorsqu'il passe, à partir de l'époque hellénistique, dans les épigrammes funéraires. D'actif le modèle devient passif. Ainsi c'est bien dans la première moitié du V^e siècle que l'on saisit l'émergence du mythe pénelopéen comme mythe social, agissant non dans la sphère morale mais dans la sphère politique. La fidélité féminine dans le mariage est la forme la plus manifeste de la *κυρεία* du mari qui lui a été transmise par le père lors de l'*ἐγγύη*. La soumission de la femme à son *κύριος* est condition de légitimité⁷⁶ et le mythe construit participe à la construction du modèle politique en le justifiant. Il devient constitutif de l'union conjugale, du mariage légitime qui fonde l'ordre civique, puisque seule la légitimité du lien garantit au fils l'héritage des biens paternels et l'accès au corps des citoyens. Il réactive cette exigence de fidélité au moment où l'on cherche à préserver la pureté du corps civique qui prendra forme dans la loi de Périclès en 451. La loi n'a de sens que si la fille du citoyen qui a épousé un citoyen lui demeure fidèle et enfante des fils socialement légitimes, c'est-à-dire par un mariage accompli selon les règles, mais aussi physiquement. La fidélité est une exigence civique; l'épouse légitime, qui n'a pas en grec de dénomination propre, est l'*ἄλοχος*, celle qui partage le même lit, et donne au père les fils légitimes nécessaires à la reproduction de l'*οἶκος* et de la *πόλις*. La loi en intégrant le modèle au niveau d'une norme juridique implicite dote le paradigme d'une prégnance qui lui restera attachée au point d'être affirmé comme une évidence. L'équation Pénélope = «fidélité conjugale» est désormais acquise sur la base d'une norme politique.

D'autre part cette valeur politique comble le déséquilibre propre à la société athénienne dans le traitement de l'adultère. La cité contrôle depuis longtemps le comportement sexuel de la femme mariée avec des lois sur l'adultère, en particulier celle qui autorise l'homicide de l'amant pris en flagrant délit, autorisation accordée au mari pour l'épouse, au fils pour la mère, au frère pour la soeur, au père pour la fille, au concubin pour la *παλλακή*⁷⁷. Le caractère d'exception de la loi, contradictoire avec le système de condamnation de l'homicide organisé par la cité depuis Dracon, sa valeur fortement répressive, l'amant étant sous la menace permanente du mari, du père, du fils, du frère, manifeste à quel point l'ordre social s'enracine dans la fidélité féminine. Hors du flagrant délit, l'amant pouvait être poursuivi dans un procès public, une *γραφή μοιχείας* portée devant les *thesmothètes*⁷⁸. Mais la femme adultère, être passif et juridiquement incapable, ne pouvait faire l'objet d'aucune poursuite judiciaire. C'est un effet pervers de son rôle social. Cette différenciation sexuelle face à la justice de la cité était occultée par le mythe totalitaire et contraignant d'une épouse fidèle intériorisé sous la forme d'un modèle mythique, révélant une dimension stratégique, pour reprendre un mot de M. Foucault⁷⁹. Dans le rapport

de forces il fonctionnait comme une menace généralisée de châtement, un interdit de substitution qui véhiculait la représentation dominante d'une société visant à l'homogénéité quant à la condamnation des deux amants coupables d'adultère.

A l'unanimité de la condamnation de l'amant manifestée par les lois publiques sur l'adultère répondait l'unanimité de la condamnation sociale de la femme adultère qui prenait des formes elles aussi publiques. La femme adultère était interdite d'accès à toutes les cérémonies publiques et dans tous les sanctuaires publics⁸⁰; en cas de transgression, quiconque pouvait rendre son crime public en lui déchirant les vêtements, lui arrachant ses parures, lui donnant des coups à l'exclusion de ceux entraînant la mort⁸¹. Caractère éminemment public de la punition, avec interdiction des lieux sacrés publics, pouvoir donné à tous d'intervenir, publicité du châtement au caractère ostentatoire puisqu'il porte sur le corps en tant qu'être visible. En même temps qu'il exprime le statut social de la femme adultère qui mobilise la totalité de la communauté, il répond à la force contraignante du modèle qui s'impose à tous tant au plan iconique que textuel. Les pratiques discursives d'un Aristophane ou d'un Euripide introduisent dans le discours ce modèle comme présumé⁸², c'est-à-dire comme cadre incontestable dans lequel s'inscrit le discours qui, sans cela, ne pourrait être cohérent. Ni la métaphore ni l'*exemplum* ne pourraient être sans cet accord fondamental des participants à la communication, le δῆμος qui se pressait pour écouter les tragédies et les comédies. Le modèle pénelopéen est donné comme axiome social, présumé idéologique, idéologème⁸³, c'est-à-dire postulat commun dont le contenu est déterminé par l'ensemble du système idéologique dans lequel il figure. Système idéologique qui s'est mis en place à un moment de mutation où sont intégrées les femmes libres, filles de citoyens, dans une communauté civique fondée sur le mariage différenciant les femmes athéniennes de toutes les autres, en particulier des esclaves, intégration qui s'accompagne nécessairement de la domination masculine manifestée sous sa forme sexuelle dans le mariage.

Cet isomorphisme textuel et iconique est perceptible, quelques siècles plus tard, dans d'autres conditions historiques qui l'informent différemment. A nouveau à la fin de la République romaine et au début de l'Empire le métatexte pénelopéen resurgit dans la poésie avec une vigueur nouvelle qu'il tire de son actualisation polysémique. Le modèle du V^e siècle éclate et se transforme; sa réalisation plurivoque nourrit l'imaginaire social à différents niveaux. Cet enrichissement sémantique va de pair avec la complexité d'un ordre social qui se redéfinit par rapport au passé mais innove au plan législatif provoquant de violentes résistances⁸⁴. Dans cette poésie latine qui recherche uniformément un matériel d'*exempla* dans la mythologie, l'image de Pénélope apparaît systématiquement chez tous les poètes, qui, de Catulle à Ovide, réinstaurent l'amour dans la constitution du couple idéal. Chez

les élégiaques qui opposent beaucoup moins profondément qu'on ne l'a dit l'*amor* au *conubium*⁸⁵, qui ne se livrent pas à l'apologie de la licence conjugale, le prototype odysseén sert à légitimer le droit à la passion amoureuse qui peut justifier la gloire des armes⁸⁶ et à réconcilier cette passion avec un ensemble de mesures répressives qui tendent à protéger directement et indirectement le corps civique en assurant son renouvellement sous le contrôle de l'Etat. L'encouragement au mariage⁸⁷ conforme au droit et à la loi, au *conubium*, est un encouragement à la procréation⁸⁸ de nouveaux citoyens qui viendront renforcer les groupes dominants que sont les sénateurs et les chevaliers. Le métatexte est étroitement lié à cette réorganisation sociale dont le fonctionnement repose, en dernière analyse, sur le mariage et le comportement de la femme mariée, base du nouvel équilibre social.

Lieu symbolique mythique comme, à la même époque, le suicide de Lucrece violée, donnée en exemple aux matrones romaines, est devenu un lieu symbolique historique. Il est un élément dominant de ces représentations multiples de l'*obstinata pudicitia*⁸⁹ de l'épouse, désormais responsable⁹⁰. Alors qu'à Athènes au V^e siècle, le contrôle de la sexualité féminine continue à passer par la répression juridique de l'amant, de l'homme, dont le rôle actif est surdéterminé puisqu'il peut faire seul l'objet d'un procès, d'une *γραφῆ μοιχείας*, la femme adultère entre, à partir d'Auguste, dans la sphère juridique. L'adultère de la femme devient un délit public. La *Lex Julia de adulteriis coercendis*⁹¹ de 18 avant notre ère, confirmée et aggravée par la *lex Poppaea* de 9 de notre ère, s'inscrit dans un vaste programme de restauration de l'ordre moral qui s'appuie sur le renforcement de la structure familiale comme mesure d'utilité publique. Contre la femme adultère, non seulement le mari et le père mais tout citoyen peut engager une poursuite, intenter le *crimen adulterii* qui aboutira, pour la femme, à une double exclusion physique, la frappant dans son corps: exclusion matérielle puisque, reconnue coupable, elle est soumise à la relégation dans une île, exclusion du groupe social comme procréatrice légitime puisqu'interdite de remariage elle ne peut redevenir *uxor*, capable d'enfanter à nouveau dans la normalité.

Contrainte exercée également sur le mari dont l'indulgence est considérée comme coupable. S'il garde sa femme surprise en adultère il est exposé à l'inculpation de *lenocinii*, incitation à la prostitution⁹². Mais ce contrôle du comportement sexuel de la femme *nupta*, unie en justes noces, *honestata* et *libera*, institutionnalisé par la loi, est de fait un moyen d'assurer la reproduction de la race pure de toute contamination. Dans ce contexte répressif la métatexte redevient un modèle dominant concourant à l'intériorisation de la légitimation du contrôle de l'Etat sur la procréation. Intériorisation par les femmes d'un rôle féminin imposé par les hommes qui agissent et parlent en son nom⁹³. Pénélope est la mère de Télémaque plus encore que l'épouse d'Ulysse. La comparaison de Catulle, dans le chant d'hyménée écrit

en l'honneur de L. Manlius Torquatus, en est le paradigme. Le poète souhaite que le petit Torquatus «se glorifie de sa mère garante de la pureté de la race comme Télémaque qui dut son renom, unique, impérissable, à l'insigne vertu de Pénélope»⁹⁴. La couche intacte est valorisée à l'instar du sacrifice conjugal de l'épouse d'Admète⁹⁵.

Mais c'est à une autre niveau que le métatexte s'articule étroitement à des documents iconiques contemporains. C'est dans cette symbiose qu'il faut chercher à nouveau le véritable fonctionnement idéologique du métatexte, dans cette interaction avec un message iconique original. Leur caractère figuratif, novateur par rapport aux représentations de l'époque classique en Grèce et l'analogie de leur statut social liée à leur production répétitive et aux modes de diffusion, font éclater la portée du métasystème, textuel et iconique. Toutes les représentations figurées de l'époque d'Auguste sans exception, qui ont pour référent culturel le couple odysseén, introduisent à son côté un nombre important de personnages complémentaires qui renvoient aux membres de la *familia*. On en dénombre jusqu'à cinq sur les plaques de terre cuite⁹⁶. Sur ces dernières, comme sur les peintures de Pompéi, le couple odysseén n'est jamais seul comme il l'était sur les reliefs méliens.

Ces plaques de terre cuite sont composées d'un diptyque dont la signification ne peut être que globale. Sur l'un des volets, une scène de lavement de pieds renvoyant au récit bien connu de l'*Odyssée* au cours duquel la nourrice Euryclée, découvrant la blessure infligée à Ulysse par un sanglier, reconnaît son maître. De cette scène Pénélope est absente; elle apparaît sur l'autre volet, dans l'attitude pensive qui, à l'époque d'Auguste, a une longue histoire. Le message iconique est porté par une structure dynamique marquée, dans la première scène, par le geste d'Ulysse mettant la main sur la bouche d'Euryclée pour l'empêcher de crier⁹⁷ et par l'échange des regards entre Ulysse et un personnage qui arrive derrière lui et lui tend une coupe. Et, dans la seconde scène, par la personne d'une femme en mouvement qui se dirige vers Pénélope en esquissant un geste. Les plaques réunissent dans deux espaces différenciés mais communiquant, non seulement les deux époux, mais aussi des personnages associés à chacun d'eux. L'effet narration introduit par la dissociation, le mouvement des personnages, se lit au niveau de la dénotation comme une série de rencontres et d'échanges⁹⁸. Le message iconique exprime un ensemble de mutations multiples et complexes tant au niveau des deux unités scéniques qu'entre elles. Dans ce contexte la fidélité, symbolisée par l'attitude de Pénélope stéréotypée mais resacralisée par des copies contemporaines des statues de la femme pensive du V^e siècle⁹⁹ acquiert une dynamique génératrice de changement, signifie les conditions de la réunification de la *familia* composée des maîtres et des serviteurs qui ne sont pas seulement témoins mais acteurs. La présence, en plus d'Ulysse et de Pénélope, de personnages actifs, connote la fidélité de ceux qui participent aux retrouvailles parce qu'ils ont su attendre et espérer. La représenta-

tab. 4-5

tion au premier plan du chien d'Ulysse, ce double du maître¹⁰⁰ qui a puisé dans la fidélité la force de survivre avant de mourir, doit se lire comme la métaphore ultime de la scène. Maîtres et serviteurs reconstituent la structure essentielle de la *familia*, autour de la réunification du couple, à la fois époux et maîtres. La fidélité, en rendant possible la recréation des rapports préexistants, réactive l'union valorisée et porte en elle-même sa récompense.

Egalement sur les trois fresques de Pompei¹⁰¹ du milieu du premier siècle, la reconstitution du couple odysseén s'accompagne de signes iconiques d'échanges entre les deux époux mais aussi avec les personnages présents associés au moment privilégié de la réunification.

Les demeures modestes qui accueillent les plaques de terre cuite, les riches demeures des Pompéiens ou cet espace public qu'est le *Macellum* sont autant de surfaces d'identification universalisant socialement le modèle mythique qui fonctionne à tous les niveaux de la hiérarchie sociale. Universalisation dans la sphère des relations sociales qui se tissent dans l'espace privé de la *domus* ou dans l'espace public du marché. Il est remarquable qu'aucune gemme ou bague n'ait repris à cette époque le même thème. Tout se passe comme si l'image de Pénélope brisait l'étroitesse de la relation conjugale; elle n'est plus seulement l'épouse fidèle d'Ulysse mais le paradigme de la *fides*, ce respect du lien de l'homme à l'homme que les Romains considéraient comme le signe de la romanité et le fondement de l'Etat. Dès l'époque de la République ils lui avaient élevé un temple¹⁰² et sa disparition¹⁰³ était considérée comme la cause essentielle de la désagrégation du tissu social. Le métatexte, en liaison avec les représentations figurées, sert à régénérer cette *fides* qu'il faut réinstaurer comme vertu sociale par excellence, remède aux conflits, finalité de l'action commune, agent de cohésion et d'intégration. Chez Ovide la fidélité sur laquelle repose l'amour conjugal est fondée sur le *foedus*, la fidélité des deux parties qui se sont librement engagées¹⁰⁴.

Ainsi métatexte poétique et message iconique engendrent un effet de propagande, deviennent des appareils de diffusion idéologique mettant en circulation un certain modèle de fidélité débordant le couple et intégrant la *familia*. C'est l'époque, on l'a vu, où l'Etat intervient au plan juridique pour consolider le couple mais aussi pour renforcer les rapports intérieurs à la *familia* composée d'esclaves. Le témoignage servile est autorisé dans les enquêtes d'adultère¹⁰⁵. Le *senatus consultum silanien*¹⁰⁶ de 10 de notre ère permet, si le maître est tué, la torture et l'exécution collectives de tous les esclaves se trouvant dans la *domus* à une distance telle qu'ils auraient pu entendre les cris, ou constituer la suite du maître en voyage. Une série de mesures sont prises pour lutter contre la fuite des esclaves, sauvegarder les droits du propriétaire d'esclaves en fuite¹⁰⁷. Dans ce contexte la promotion de la *fides* est un des aspects de la justification idéologique du système répressif qui concerne tous les membres de la *familia*, entretenant une confusion

entre femmes et esclaves. La *fides* des uns et des autres garantit l'ordre social perturbé lorsqu'elle disparaît.

Pour terminer, j'évoquerai un dernier avatar du métatexte dans ce support médiatique qu'est la publicité contemporaine. Support à la fois textuel et iconique, les messages publicitaires imposent de par leur nature visant l'efficacité, des images identificatrices en relation avec les valeurs dominantes de notre société industrielle et consommatrice. Dans cette situation de communication l'usage d'un métatexte fort ne peut être aléatoire.

Réduit au nom propre, Pénélope, il a été choisi par une marque de sous-vêtements féminins qui a proposé en 1985, dans un journal destiné aux femmes, deux images publicitaires successives pour promouvoir la vente d'un combiné soutien-gorge/slip. Ce sont des photographies qui, à différence du dessin ou de la peinture, transmettent une information directe, introduisent un rapport immédiat avec les destinataires. Différentes en ce qu'elles constituent deux moments d'une même histoire, elles usent du même slogan. Le métatexte est porté par la dénomination qui constitue l'essentiel du message linguistique: *Pénélope... l'effet passion*. Pénélope est la dénomination de la parure, un des produits de la marque, un modèle blanc, en tulle brodé et satin, discrètement érotique. Cette métaphore, particulièrement inattendue¹⁰⁸, connote d'abord un code culturel, plus précisément la poésie sinon homérique du moins antique dans une association avec ces objets triviaux que sont le soutien-gorge et le slip. Elle fonctionne également selon un procédé d'antonomase, nom propre pris pour un nom commun, procédé fréquent dans le domaine publicitaire mais qui crée ici une tension particulière avec passage d'une catégorie à une autre, de l'animé à l'inanimé. Que le nom de Pénélope soit utilisé pour désigner une femme chaste et vertueuse¹⁰⁹ est banal; il l'est moins comme signifiant de dessous féminins. Cette relation analogique qu'est une métaphore fait surgir des sèmes communs entre les deux référents: la femme d'Ulysse et le produit que l'on cherche à promouvoir. Ici ils demeurent vagues et on peut les caractériser comme la féminin en relation avec la durée dans une sphère spécifique, celle des rapports sexués féminin/masculin. Durée à la fois comme état et comme action, comme qualité et comme acte. Les sous-vêtements comme Pénélope demeurent identiques dans le temps, ont une nature qui s'inscrit dans la durée qui ne détruit pas leur identité; ils sont ainsi créateurs de relations femme/homme qui perdurent. Le message linguistique, l'effet «passion», explicite une des propriétés communes, qui est de marquer un résultat. Comme Ulysse est revenu auprès de Pénélope, reviendra l'absent auprès de cette femme vêtue des sous-vêtements Pénélope, l'homme invisible toujours ailleurs mais dont l'apparition est donnée comme certaine. En témoigne la position de la femme sur les deux images; celle qui, assise sur un large coussin, est à demi-nue et celle qui est en cours de déshabillage, délaçant une de ses chaussures. Sur la deuxième image un message linguistique complémentaire «Un jour ou l'autre vous choisirez Simone Pérèle» localise l'évé-

nement sur l'axe temporel. La locution adverbiale, un jour ou l'autre, est neutre, indifférente à l'ordre du temps, mais le futur du verbe la qualifie comme une prescription, une nécessité, qui tire précisément sa force de son indétermination. L'événement est différé mais se produira obligatoirement.

Simultanément le code typographique et la place du slogan publicitaire ancrent le sens du message iconique, induisant un rapport étroit entre texte et image. La forme des lettres qu'on rencontre dans des titres de journaux, pour des articles qui se donnent à lire comme des récits-témoignages, la mise en valeur du nom par l'énorme majuscule reprise en écho par l'allitération de «passion» et du nom de la marque, la place du message linguistique au sommet de l'image doublent la valeur métaphorique du nom. La dénomination, qui est déjà le signifiant des sous-vêtements, est aussi le signifiant de la jeune femme photographiée dans une position de trois quarts qui favorise l'ambiguïté. On raconte une histoire en cherchant à impliquer le spectateur. Le corps de la femme mis en valeur par une pose sagement érotique, les yeux mi-clos tournés soit vers une photographie d'homme sur une table de chevet, soit vers un hors champ d'où quelqu'un peut surgir créent un effet-narration. Cette femme attend, désire un homme absent comme Pénélope sur l'anneau d'or du V^e siècle attendait l'époux symbolisé par l'arc. Mais sur l'image publicitaire l'homme représenté par une photographie, ou suggéré par le visage tourné vers l'extérieur, est un homme au statut social incertain, mari ou amant, homme seulement défini par le désir de cette femme que tout rend désirable, en particulier les sous-vêtements qu'elle porte, mis en valeur par le contraste blanc/gris du code chromatique. La métaphore surdétermine la dénotation du message iconique qu'on pourrait lire, comprendre sans elle. Le message littéral, immédiatement perceptible par l'aménagement de la scène, actualise le message symbolique¹⁰ porté par le slogan. C'est celui de l'amour qui dure, dont l'amour conjugal de la femme d'Ulysse est l'archétype. Le couple, plus encore que celui d'Admète et d'Alceste, qui a pourtant consenti à mourir à la place de son mari, a survécu au panthéon chrétien qui n'a pas engendré de couple mari-femme aussi célèbre¹¹. La métasème¹² commun à la double métaphore, celui qui fonde l'analogie entre Pénélope, le slip et le soutien-gorge, et la femme qui les porte, est la durée de l'amour-passion dont l'amour conjugal de Pénélope pour Ulysse est le modèle mythique. La coïncidence entre Pénélope et la passion est proclamée par le slogan publicitaire composé d'une juxtaposition de noms, sans verbe susceptible d'introduire une distance. Il n'y a pas d'un côté l'amour-réserve dans le mariage s'opposant à l'amour-passion hors mariage, mais un amour-passion érotisé, quel que soit la mode social de relation entre l'homme et la femme. Le message publicitaire nous dit, dans l'interaction du texte et de l'image, que si la femme possède les moyens de séduire, en portant les sous-vêtements Pénélope, elle vivra un amour permanent, sera toujours désirée par un homme, mari ou amant, dans une durée sans limite. Le continu succède au discontinu.

La vraie union est une union qui n'a pas de fin, quelle que soit la nature ou l'origine du lien. Le message publicitaire est fondé sur cette durée-valeur¹¹³, différente du culte du précédent et qui semble bien caractériser la nouvelle conception de l'amour dans la société contemporaine. Ainsi le métatexte, qui est essentiellement de l'ordre de la métaphore, matérialise une mutation de l'amour qui prend désormais une forme unique. Il cesse d'être écartelé comme il l'était dans les pratiques sociales antérieures où le mariage n'était pas le lieu de la sexualité¹¹⁴. On avait toujours affirmé, jusqu'à un passé proche, que «rien n'est plus infâme que d'aimer sa femme comme une maîtresse», pour citer un mot de Saint Jérôme¹¹⁵ qui récupère, sans difficulté, la morale stoïcienne et plus généralement la morale antique dans une culture chrétienne. Dans notre société occidentale, peut-être la première dans l'histoire à avoir fondé le mariage sur l'amour¹¹⁶, sont unifiées les pratiques sexuelles accordant à la femme, quel que soit son statut, épouse ou amante, un droit reconnu au plaisir qu'elle donne ou qu'elle reçoit. Mais cette dénégation du rôle traditionnel de la femme dans le couple, cette image libérée de la femme est contrebalancée, à un niveau moins prégnant mais tout aussi explicite, par une autre image. La forme du message iconique, dénoté et connoté, fait éclater la contradiction. Comme dans les relations Pénélope-Ulysse, c'est la femme qui attend l'homme. Par ses yeux mi-clos, sa pose alanguie, elle offre son corps comme objet de désir. Corps qui, dans la situation de communication particulière qu'est ce message publicitaire paru dans le journal féminin *Elle*, devient un modèle d'identification pour des dizaines de milliers de femmes aux conditions sociales variées. L'hebdomadaire est lu tant par des femmes actives engagées dans la vie économique que par des femmes au foyer, par des femmes d'un niveau culturel élevé que des femmes ayant un faible niveau d'études. Les images de la femme véhiculées par les médias en Europe occidentale intègrent la soumission comme élément de nature et l'attrait sexuel en fait partie¹¹⁷. Elles ne sont pas simples survivances d'un statut social aujourd'hui rejeté mais correspondent à un certain désir inconscient d'identification. Plus précisément une enquête menée auprès des lectrices de *Elle* montre qu'elles sont sensibles aux représentations traditionnelles et d'une manière plus générale, dans la publicité, la femme totalement «libérée» se vend mal¹¹⁸.

Ainsi le métatexte fonctionne comme mécanisme producteur de cette idéologie contradictoire. Il permet de nier l'opposition entre l'épouse fidèle et chaste et l'amante contingente et sensuelle, à montrer le changement par la synthèse des contraires dans la sphère de la sexualité. Il connote la durée de l'amour-passion, désormais unique forme d'amour, et l'objet montré, le produit, sert à accéder à cette norme idéale. Toutes les femmes, prioritairement visées par ce message publicitaire, consomment, avec les sous-vêtements, l'absolu d'un amour sexuel et durable.

En même temps, sur le marché des biens symboliques où l'on est obligé d'innover pour attirer le client, d'être efficace pour vendre, il faut exhiber

une différence. La différence introduite par le métatexte est de l'ordre de la transtextualité. On mobilise un savoir culturel, un imaginaire social qui a transformé le personnage en un archétype indépendant des caractéristiques individuelles, indépendant également de sa source textuelle. Il n'est pas sûr que pour la majorité des récepteurs Pénélope soit un personnage homérique. Le modèle mythique est celui d'une femme dont la sexualité reste à la disposition de l'homme. Mais ce trait ne pourrait être reçu directement par les destinataires. D'où l'effet de citation, effet métatextuel, qui introduit une distance, un clin d'oeil ironique. «Vous êtes analogue à Pénélope, mais on sait bien que vous n'êtes plus des Pénélopes». Processus, cependant, qui ne va pas jusqu'au travestissement du mythe, à sa négation surréaliste¹¹⁹ mais aboutit à la reconstitution d'un certain inconscient féminin, inconscient collectif formé dans la longue durée des rapports homme/femme, comme fondement du pouvoir du message publicitaire. La forme métaphorique dispense de toute explication et de toute justification, occulte l'antinomie. Le métatexte participe au procès de création d'un modèle féminin contradictoire, médiatise le conflit qui est au coeur des pratiques sociales des femmes et concernant les femmes dans ce dernier quart du XX^e siècle. Il sert à penser le fait féminin devenu fait social dominant dans les sociétés industrielles dont le mode de production a induit une redistribution des rôles sexuels mais qui reste marquée par la prééminence du rôle masculin dans les pratiques sexuelles, vécue, pensée, voire désirée.

Ces remarques ne me semblent pas infirmées par la troisième image publicitaire concernant le même produit, venue récemment remplacer les deux précédentes. Certes, par delà la structure analogue de l'image constituée par une femme seule, assise, totalement immobile, vêtue des mêmes sous-vêtements blancs, quantité de traits pertinents manifestent une stratégie de renouvellement, une certaine modification du modèle féminin. Si la dénomination Pénélope joue dans la construction du message iconique un rôle moins patent qui était dû à la prégnance de la métaphore placée en exergue et dotée d'une valeur substitutive, elle intervient d'une autre façon dans la signification globale. Sa marginalisation graphique, puisque le nom est maintenant rejeté au bas de l'image en petits caractères, doit être replacée, pour être correctement interprétée, dans l'organisation linguistique et dans l'inter-textualité créée par la série publicitaire qui s'élabore progressivement sous nos yeux.

Au plan iconique, la femme photographiée est incontestablement autre, même si elle se situe toujours dans la même classe d'âge, celle de femmes jeunes mais susceptibles de posséder une certaine expérience sexuelle. Moins sophistiquée, à la chevelure moins blonde et moins apprêtée, au corps plus musclé, sans collier et sans vernis à ongles, elle se donne à voir comme appartenant à un milieu aisé mais aux comportements plus décontractés, personnage plus proche d'une scène de genre, vécue et reconnaissable par une majorité de femmes. Tous les éléments dénotant un intérieur bourgeois et mani-

festement luxueux ont disparu. Une certaine évolution était déjà sensible entre la première et la deuxième image vidée de tout élément d'ameublement, en dehors du fauteuil poire en cuir noir. Le siège sur lequel cette nouvelle femme est assise est un fauteuil large et bas, constitué de mousse recouverte d'une toile grise et mate qui prend l'aspect d'une housse amovible, telle qu'on en rencontre dans des intérieurs jeunes. Sur ses sous-vêtements a été enfilée une veste à grosses mailles sportive, et un livre est tombé des mains. La position souple du corps et des jambes à cheval sur les bras du fauteuil, complète une scène qui renvoie à une situation familière, évoquant un moment de détente, le soir, après une journée active où l'on recherche le confort physique, le bien-être, le non-souci. L'oreiller qui sert à caler la tête est un indice supplémentaire de cette gamme de significations centrées autour des valeurs dominantes: intimité, détente, bonheur, absence de tension. L'image s'est totalement vidée de l'attente d'un partenaire suggérée précédemment, d'une manière très prégnante par la photographie, un peu moins nettement, mais d'une manière tout aussi incontestable, par le hors champ, créé par l'espace vide d'une pièce débouchant nécessairement sur une porte. Ici la femme et le fauteuil occupent le premier plan et envahissent la totalité de l'image. Exclusion manifeste du masculin au niveau de la dénotation iconique d'autant plus frappante que la présence de l'homme sur les publicités de lingerie est devenue depuis plusieurs années habituelle.

Mais tout se joue ailleurs, dans le rapport entre message iconique et linguistique qui sont dans une relation de complémentarité et non d'explicitation. C'est là qu'il faut chercher l'unité du message. Pour reprendre une distinction utile²⁰ je dirais volontiers que dans cette dernière publicité Péréle le scriptural exerce une fonction-relais, faisant progresser l'histoire portée par l'image. A la limite le message discursif ne sert plus à reconnaître la scène comme dans les deux cas précédents mais complète la signification du message iconique lui-même.

En effet le slogan publicitaire a été modifié dans sa nature, sa place, sa graphie au point de devenir le message essentiel. Au lieu de la brièveté *Pénélope... effet passion*, un énoncé plus long dont la caractéristique est de n'être plus seulement informationnel. Le premier message linguistique autorisait la reconnaissance immédiate de la scène et du produit, conférant au sous-vêtement sa qualité propre que la publicité cherchait à faire passer. Avec «Choisir un Péréle n'est pas innocent» on a un énoncé dont le statut pragmatique est rendu manifeste par un procédé de formulation indirecte, fréquent dans les discours publicitaires. Sa valeur implicite latente, ce qu'il vise à faire, est à modifier le comportement des destinataires en suggérant un ordre «achetez un Péréle pour séduire». Cette valeur jussive qui fonctionne au niveau de l'implicite puise précisément sa force persuasive dans cette atténuation discursive qui relève d'un code de la politesse usuel dans notre culture où les demandes s'expriment majoritairement d'une manière détournée. Mais, en même temps, ce message linguistique, par sa place qui

est celle d'une bulle qui sortirait de la bouche de la jeune femme endormie, se lit comme une parole qu'elle prononce, un texte qu'elle a calligraphié. Les caractères typographiques qui donnent à la sentence une grande lisibilité, ont la particularité d'avoir des pleins et des déliés propres à un mode d'écriture manuelle particulièrement soignée. Ces mots totalement intégrés à l'image dont ils lèvent l'ambiguïté, sont une expansion de la personne. Ils expriment son statut social par la dénégation des signes manifestes. Son identité réelle déborde le message iconique dénoté.

La jeune femme active qu'on peut voir endormie a déjà agi; elle a choisi une marque de sous-vêtements appropriée à son objectif qui est précisément d'agir et de faire agir dans la sphère de la sexualité. Il faut noter l'emploi du verbe performatif, choisir, dans lequel coïncident le dire et le faire, acte de langage qui crée un effet perlocutoire¹²¹, un effet réel dans les conditions d'énonciation particulières qu'est le message publicitaire. Quelle est alors la valeur du métatexte Pénélope? Il occupe dans l'espace de la publicité un lieu parfaitement symétrique à celui du slogan, engendrant un phénomène de redondance, de répétition, accentué par l'identité des caractères typographiques, détachant toujours les lettres avec pleins et déliés. Leur taille plus petite suscite un effet d'écho, le nom du modèle répondant au nom de la marque à travers d'évidentes allitérations. Tous ces traits suscitent une lecture complémentaire et «Pénélope» investit de ce fait le message principal au point qu'on puisse, sans difficulté, substituer Pénélope à Péréle, condenser le message en un syntagme unique. Le message linguistique, appréhendé globalement, nous dit que la femme s'est appropriée la valeur symbolique de la parure dénommée Pénélope, et qu'à cette condition, elle peut, comme Pénélope, provoquer l'amour d'un homme toujours susceptible d'apparaître.

Le métatexte n'a plus essentiellement cette fonction expressive qui en faisait un lieu d'identification pour la femme représentée et les femmes destinataires à travers un modèle réélabore et contradictoire. Il a une fonction conative, centrée sur les destinataires dans un énoncé fortement pragmatique. Choisir un «Pénélope» c'est se doter d'un rôle social dans lequel l'activité de la femme et son champ d'application concernent aussi les hommes en général. C'est à ce titre que la femme représentée devient un modèle féminin donné en exemple aux femmes dynamiques dont la volonté de séduction est intégrée à leur être social. La nature du métatexte nommant la parure féminine est d'être une métonymie de la cause, d'une cause active. A travers cette métonymie introduisant le modèle mythique s'opère le glissement entre l'image de la femme subissant son rôle sexuel vers celle d'une femme qui le décide et l'assume. Mais s'il y a intégration du rôle sexuel dans une conduite sociale féminine, elle prend appui sur la relation féminin/masculin dans laquelle le masculin informe toujours le féminin et son comportement. Ainsi métaphore ou métonymie, le métatexte pénelopéen est un instrument majeur d'une stratégie publicitaire à la fin du XX^e siècle. Il est le

signifiant de représentations contradictoires propres à notre imaginaire social concernant le statut de la femme. A la fois signifiant du féminin et d'un objet qui est, dans notre société, signe essentiel de sexualité féminine¹²², la Pénélope publicitaire fonctionne comme un schéma virtuel structuré autour des différentes formes prises par les relations entre les sexes sous le signe de la durée. Même dans l'intertextualité du discours publicitaire les avatars sont multiples¹²³.

Ainsi s'avère nécessaire l'analyse diachronique des métatextes comme pratiques signifiantes. Un métatexte fort, qui tire sa force à la fois des conditions particulières de son émergence et du phénomène d'itération, n'échappe pas à la polysémie en relation non seulement avec l'intra- et l'intertextualité mais avec les conditions sociales de son actualisation qui investissent sa signification. Elle est à chercher dans la complexité de ces rapports qui ne peuvent être compris que dans le cadre d'une analyse génétique.

Besançon

Marie-Madeleine Mactoux

1) J'emprunte ce terme à V. Citti, *Le texte et les textes* (séminaire Besançon, avril 1986), DHA 12, 1986, 315-33. Les notions d'intratextualité et d'intertextualité que nous allons utiliser font appel à une certaine conception du texte irréductible à la production d'un sujet qui serait la source autonome du sens. Tout texte est traversé de multiples données hétérogènes parmi lesquelles les métatextes hérités, implicitement ou explicitement présents au niveau de l'énonciation sous forme de citations, de plagiat, de parodie etc... C'est en rapport au texte porteur qui se constitue l'intratextualité. Quant à l'intertextualité, c'est un rapport qui place un texte, que qu'il soit, à la confluence de relations avec d'autres textes. Elles définissent les conditions mêmes de sa lisibilité et de sa signification. Ce rapport revêt des formes multiples. Il peut, à la limite, constituer le texte dans sa structure même. A la Renaissance le dogme de l'imitation impose un mode de lecture double impliquant le déchiffrement du rapport avec le modèle antique.

2) Cf. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1969, 391-99.

3) *Gen.* 12.6.

4) ξ 326-28 = τ 296-97.

5) Cf. M. Clavel-Lévêque, *Mais où sont les druides d'antan...? Tradition religieuse et identité culturelle en Gaule*, DHA 11, 1985, 580-83.

6) Au VI^e siècle les occurrences connues sont des propos attribués à Pythagore par Jamblique dans sa *Vie de Pythagore*, 57, qui date du III^e siècle de notre ère. C'est d'ailleurs la fidélité d'Ulysse qui est louée. Quant au texte de Théognis, 1123-28, il fait partie des poèmes dont l'attribution à Théognis est discutée.

7) *Ar. Thesm.* 546-48, trad. H. Van Daele.

8) Cf. M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris 1973, 102.

9) *Eur. Tro.* 421-23, trad. L. Parmentier.

- 10) Eur. *Or.* 588-90, trad. L. Méridier.
- 11) Ov. *am.* 2.18.21-22.
- 12) Ov. *ars* 2.355.
- 13) Ov. *ars* 1.475.
- 14) Ov. *am.* 1.8.46-47, trad. H. Bornecque.
- 15) Ov. *trist.* 5.14.671.
- 16) Ov. *trist.* 5.5.43-45.
- 17) Cf. M.M. Mactoux, *Pénélope, Légende et mythe*, Paris 1975, 7-27.
- 18) Dicaearch. *Hist. fr.* 92 W.
- 19) Sur cet aspect d'Ovide particulièrement sensible dans les *Fastes*, cf. G. Dumézil, *Les problèmes des Centaures*, Paris 1929, 197-99.
- 20) Cf. M. Riffaterre, *Fonctions du cliché dans la poésie littéraire*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises» 16, 1964, 81-95.
- 21) Lyc. *Alex.* 658.
- 22) Lyc. *Alex.* 344.
- 23) Lyc. *Alex.* 771-73.
- 24) Lyc. *Alex.* 771.
- 25) Hdt. 2.145.
- 26) [Theoc.] *syrr.* 15.
- 27) W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, Berlin 1955, I, 1735, 2.
- 28) W. Peek, *Die Penelope des Ionerinnen*, MDAI(A) 80, 1965, 160-69.
- 29) Peek 848.2.
- 30) Sur l'importance de Pénélope par rapport à d'autres héroïnes telles Alceste ou Laodamie, cf. A.M. Verilhac, *L'image de la femme dans les épigrammes funéraires grecques*, in *La femme dans le monde méditerranéen, I, Antiquité, Travaux de la Maison de l'Orient*, 10, 1985, 108 sq.
- 31) Arist. *Rh.* 1361a.
- 32) Sur ce syndrome de Lucrece, cf. E. Keuls, *Attic Vase - Painting and the Home Textile Industry*, in *Ancient Greek Art and Iconography*, ed. W.G. Moon, Wisconsin 1983, 221. Sextus Tarquinius ravit Lucrece parce qu'il la trouva sagement occupée à filer en compagnie de ses servantes.

- 33) Sur cette valeur du lieu commun, cf. S. Felman, *Modernité du lieu commun*, «Littérature» 20, 1975, 32-48.
- 34) Cf. J.M. André, *La politique sociale d'Auguste; la famille et le statut servile in Problemi di Politica Augustea, Atti del Convegno di Studi St. Vincent, 25/26 maggio 1985*, Aosta 1986, 50-61.
- 35) Cf. Mactoux, *Pénélope*. G. Devereux, *Le caractère de Pénélope*, in *Femme et mythe*, Paris 1982, 259 sq. se livre à une lecture psychanalytique démontrant comment la fidélité apparente n'est que refoulement des désirs sexuels qui apparaissent à plusieurs reprises dans la narration elle-même.
- 36) H. Monsacré, *Les larmes d'Achille, Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris 1984, 126-27.
- 37) ω 194-98, trad. V. Bérard et D.L. Page, *The Homeric Odyssey*, Oxford 1953, 125.
- 38) Dans le *Catalogue des Femmes* du Pseudo-Hésiode qui a dû être composé en milieu attique au VI^e siècle. Cf. M.L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women*, Oxford 1986.
- 39) O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'Art antique*, Paris 1968, tableau 1.
- 40) Pénélope est le thème principal d'une des tragédies perdues d'Eschyle qui porte son nom (*fr.* 187 R). Elle a dû être la protagoniste dans des pièces de Sophocle consacrées à la légende odysseenne. Chez l'un comme chez l'autre elle était l'antithèse d'un Ulysse rusé et lâche sans grandeur tragique. Quant à Philoclès, neveu d'Eschyle, il est également l'auteur d'une tragédie intitulée *Pénélope* (TGF. 24 F 1 = Suid. γ 378).
- 41) Et encore moins d'un développement des germes contenus dans la vision homérique. C'est doublement insoutenable pour Pénélope, tant du point de vue de sa nature chez Homère que de la conception foncièrement génétique que cette explication suppose (cf. K. Schefold, *Texte et image à l'époque archaïque grecque*, in *Texte et images, Actes du colloque international de Chantilly 1982*, Paris 1984, 47).
- 42) J'exclus de ce groupe le fameux skyphos de Chiusi, Musée National Etrusque, 1831, dont l'une des faces représente Pénélope dans la même position dite de la femme pensive. Mais la présence de la toile, celle de Télémaque, la nature du support, objet de luxe, modifient sensiblement la signification sociale de la scène.
- 43) Sur les neuf reliefs connus, deux représentent la scène du lavement de pieds d'Ulysse par Euryclée à laquelle assiste Pénélope debout (The Metropolitan Museum of Art, 25.78.26; Athènes, Musée National 9753) et sept, le couple Pénélope-Ulysse. Cinq sont complets (Berlin, Antiquarium 8757; The Metropolitan Museum 30.11.5; Munich, Antiquarium; Genève, Coll. Hirsch; Paris, Louvre, C 105. Un sixième a été reconstitué à partir d'un fragment de relief représentant un mendiant, rapproché par B. Schefton, *Odysseus and Bellerophon. Reliefs*, BCH 82, 1958, 27-34, de la femme pensive du relief de Berlin, Antiquarium 8415. Le dernier est signalé par une description de P. Jacobsthal, *Melian Aftermath*, JHS 59, 1939, 68, comme appartenant à une collection privée de Syrie. Qualifié par lui de relief de Pénélope il doit être du même type que les précédents. Ce sont ces sept derniers que nous retenons.
- 44) Jacobstahl, *Die Melischen Reliefs*, Berlin 1931 et *Melian Aftermath*, 65-70.
- 45) New-York, col. Vellay, cf. Mactoux, *Pénélope*, pl. 2. L'autre est un anneau d'or provenant de Kertch, Musée de l'Ermitage, 239 avec femme pensive et arc. S. Reinach, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, Paris 1852, 61, avait pensé à Pénélope. De même J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings*, London 1970, n° 481. Mais ce n'est qu'une hypothèse.
- 46) Cf. Mactoux, *Pénélope*, 77-78.

- 47) Boardman, *Greek Gems*, n° 480, pl. 664.
- 48) La représentation d'un homme pensif sur une paragnathide de casque du dernier quart du V^e siècle a pu être interprétée comme Ulysse assis sur un rocher dans l'île de Calypso ou Philoctète blessé, cf. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens*, n° 338.
- 49) π 456.
- 50) φ 58-41.
- 51) χ 1 ss.
- 52) Cf. Ulysse mendiant sur la scène du bain de pieds d'Ulysse (Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens*, n° 455).
- 53) Cf. p 227. Le verbe πτότω, s'enfuir équivaut souvent à πτωχέω, mendier, cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968-80, 948 ss.
- 54) Cf. la scène du lavement de pieds sur le skyphos de Chiusi.
- 55) Cf. Shefton, 30.
- 56) Cf. les corpus figurés de K. J. Dover, *Homosexualité grecque*, tr. française, Grenoble 1982.
- 57) Sur cette nature des instruments qui servent à dire la sexualité masculine, cf. P. Guirard, *Sémiologie de la sexualité*, Paris 1978, 116 sq.
- 58) Cf. Boardman, *Greek Gems*, n° 368; 655; 661.
- 59) Cf. Boardman, *Greek Gems*, n° 615.
- 60) Cf. Boardman, *Greek Gems*, n° 487, 527, 580, 607, 640, 646.
- 61) Cf. C. Bérard, *L'ordre des femmes*, in *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Paris 1984, 96.
- 62) Munich A 2565.
- 63) Cf. par exemple Louvre C 16. (S. Mollard Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terres cuites grecs, étrusques et romains*, Paris 1954, pl. LVIII).
- 64) Cf. l'étonnement de L. Séchan, *Etude sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926, 241 et *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 1, 1, s.v. *Alkestis*.
- 65) Pour les autres exemples, cf. Boardman, 237.
- 66) Cf. *supra* n. 38.
- 67) Cf. M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris 1911, 113-26.
- 68) Le couple de la plaque du Metropolitan Museum, 30.11.9 et celui de Berlin, Antiquarium 8757, sont sortis du même moule.

- 69) S. Walter Graham, *The Ransom of Hector on a New Melian Relief*, AJA 62, 1958, 315 sq.
- 70) Cf. Soph. *Tr.* 314; Eur. *Hipp.* 862-63. Dans ce dernier exemple l'empreinte laissée par l'anneau d'or est bien sûr signe d'identité personnelle, celle de Phèdre morte, mais aussi signe d'une identité définie à travers la relation conjugale. C'est Thésée, son mari, qui parle.
- 71) *Ar. Pl.* 884.
- 72) Ceci n'est pas contradictoire avec la lexicalisation de Pénélope au niveau intratextuel. Homère intervient toujours au niveau connotatif.
- 73) Cf. sur ce point M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967, 26.
- 74) Sur cette loi cf. *infra* 16.
- 75) Xen. *Oec.* 7.18; Arist. *EN* 7,2-3. Cf. Cl. Leduc, *La morale conjugale dans la cité athénienne à l'époque classique*, «Annales de l'Université de Toulouse le Mirail», Grief 16, 1980, 76 sq.
- 76) Cf. sur ce point Y. Modrzejewski, *La structure juridique du mariage grec*, in *Scritti in onore di Orsolina Montevicchi*, Bologna 1981, 246.
- 77) Attribuée à Dracon (Dem. 23.51) ou à Solon (Plu. *Sol.* 23,1) cette loi sur l'adultère se met en place au moment où la polis s'organise. Les témoignages des orateurs montrent son application à l'époque classique. Cf. en particulier Lys. *Sur le meurtre d'Eratosthène*.
- 78) Arist. *Ath.* 59, 3.
- 79) M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris 1976, I, 135; c'est-à-dire l'existence «d'un champ multiple et mobile de rapports de force où se produisent des effets globaux, mais jamais totalement stables, de domination».
- 80) Dem. 59. 87.
- 81) Aeschin. *I.* 183.
- 82) Sur la notion de présupposé, cf. O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris 1972.
- 83) J'emprunte ce terme à M. Anguenot, *Présupposé, topos, idéologème*, «Études françaises» 13, 1/2, Montréal, 1977, 24, qui ne fait d'ailleurs que systématiser une remarque de Ducrot, *Dire*, 13: «Plus généralement encore, on peut chercher dans tout texte le reflet implicite des croyances profondes de l'époque: on entendra par là que le texte n'est cohérent que si on le complète avec ces croyances».
- 84) L'éloge de Properce 2.7 trahit ces réactions violentes aux premières mesures qui ont dû être prises vers 28 avant notre ère.
- 85) Cf. J.M. André, *Les élégiaques romaines et le statut de la femme* in *Actes du colloque, L'élegie romaine, Enracinement, Thèmes, Diffusion*, Paris 1980, 51-61.
- 86) Dans l'éloge 3.2 fr Properce, la gloire militaire de Postumus n'a de sens que parce que sa femme Aelia Galla est encore plus fidèle que Pénélope.
- 87) *Lex Julia de maritandis ordinibus*.

- 88) Cf. l'éloge d'Illithye dans le *Chant séculaire* d'Horace, 6-20.
- 89) Liv. 1.57.10; 58.5.
- 90) Le suicide de Lucrece se transforme à cette époque en un acte libre, raisonnable, conforme aux valeurs du stoïcisme romain. Cf. P. Pouthier, *Autour de la mort de Lucrece...*, Trames 1985, 107-109.
- 91) Dig. XLVIII 5.
- 92) Dig. XLVIII 5.2.2.
- 93) Cf. l'éloge de Turia, *CIL*, VI, n° 1527, dans lequel Turia qui se croit stérile est louée d'avoir envisagé de remarier son époux.
- 94) Catull. 61.226-30, trad. G. Lafaye.
- 95) Prop. 2.6.23.
- 96) A la suite d'une reconstitution à partir des diverses plaques très abîmées. A gauche de Pénélope deux femmes sont en train de converser. Cette partie est cassée sur la plaque du Louvre qui reste la plus complète (collection Campana, Louvre, 237-238). Les douze exemplaires retrouvés sont sortis du même moule. Pour la liste, cf. Mactoux, *Pénélope*, 143-45.
- 97) τ 470-507.
- 98) La comparaison avec les deux reliefs méliens du même thème (New York 25.78.26 et Atènes, Musée National 9753) fait éclater la différence. En dehors d'Euryclée seule Pénélope est présente et demeure étrangère à la scène. On a toujours noté le caractère de la représentation.
- 99) Statue dite Pénélope, Vatican, Galerie des statues, 754; Haut relief de marbre, Vatican, Musée Chiaramonti, 1558.
- 100) Sur cette valeur d'Argos dans l'*Odyssée* cf. A. Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros, masques*, Paris, 1981, 164. Sur l'épisode, cf. p. 326-27.
- 101) Maison des cinq squelettes. Naples. Musée National 9107; Maison de L. Caecilius Jucundus aujourd'hui disparue, décrite par A. Sogliano, *Le pitture murali campane*, Napoli 1880, n° 582; *Macellum*.
- 102) Plu *Num.* 16.1. Le temple fut, en fait, élevé en 258 par le consul A. Atilius Catalinus.
- 103) Horace déplore la *rara fides* (*car.* 1.35.21).
- 104) *Ov. Pont.* 3.73-74.
- 105) Dig. XLVIII 18.27.8.
- 106) *Paul. sent.* 3.5.1-9.
- 107) Pour tous ces aspects du droit de l'esclavage, cf. G. Boulvert et M. Morabito, *Le droit de l'esclavage sous le Haut Empire*, *ANRW* 14, 1982, 98-182.
- 108) L'usage de dénomination antique n'est pas exceptionnel dans la publicité, des sous-vêtements féminins. Cf. A. Demarquis, *Antiquité et publicité: l'habillement au féminin*, mémoire de maîtrise inédit, Besançon 1986, qui cite les noms d'Orfé et de Délos comme désignations de soutien-gorge. Mais le poids culturel de ces désignations me semble moindre.

- 109) Cet exemple d'antonomase est fourni par P. Fontanier dans son *Manuel classique pour l'étude des Tropes* paru pour la première fois en 1821. Repris dans P. Fontanier, *Les Figures du discours*, réédition Paris 1968.
- 110) Sur cette fonction du message littéral ou message dénoté par rapport au message symbolique ou connoté, cf. R. Barthes, *Rhétorique de l'Image*, "Communications" 4, 1964, 50.
- 111) Cf. Ph. Ariès, *L'amour dans le mariage in Sexualité occidentales* (= «Communications» 35, 1982), Paris 1984, 143.
- 112) Sur cette notion de métasème qui organise le réseau complexe des valeurs sémantique analogues et motive la métaphore, cf. C. Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Lyon 1977, 154.
- 113) Cf. pour la valeur nouvelle de la durée dans l'imaginaire contemporain, Ph. Ariès, *L'amour*, 146-47. Le nom d'Orfé utilisé pour un autre soutien-gorge produit d'une marque différente (Barbara) me semble porteur de la même valeur. L'amour d'Orphée pouvait durer à certaines conditions, en particulier qu'Eurydice ne soit pas vue lors de sa remontée des Enfers. Le message linguistique souligne ce caractère invisible du sous-vêtement.
- 114) Cf. J. L. Flandrin, *La vie sexuelle dans l'ancienne société*, in *Sexualités occidentales*, 120 ss.
- 115) Hier, *adv. Iovin.* 1.49. Ce passage, situé à la fin du livre I, fait suite à une série d'exemples historiques et mythiques rappelant la conduite d'épouses remarquables par les preuves d'amour conjugal. Après la mention de la mort d'Alceste intervient la *puccitia* de Pénélope.
- 116) Cf. L. Thoré, *Langage et sexualité*, in *Sexualité humaine*, Paris 1970, 65-95.
- 117) Sur cette image médiatique, cf. *Image, rôle et condition sociale de la femme dans les médias*, Recueil et analyse des documents de recherche par M. Ceulemans et G. Fanconnier. Etudes et documents d'information n° 84, Unesco, 1979, 13-35.
- 118) Cf. L. Lorée, *L'image de la femme dans la publicité nord-américaine et française*, in *Femmes, Sexisme et sociétés*, éd. A. Michel, Paris 1977, 143.
- 119) Phénomène qui est particulièrement net dans plusieurs spots publicitaires produits par Mc Cann-Erikson à Rome et concernant la marque de voitures Opel. Ces spots, qui sont passés sur les chaînes de la télévision italienne en 1986, brisent le mythe par l'humour. Je remercie la firme Opel à Rome de m'avoir fait parvenir une copie de cette série Itaca.
- 120) Cf. R. Barthes, *Rhétorique*, 43-45.
- 121) Sur la valeur perlocutoire du performatif comme acte de langage qui dépend du contexte dans lequel s'actualise l'énoncé, cf. C. Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, 1986, 59-60.
- 122) Dans le comportement sexuel des Français la poitrine est pour les hommes la partie la plus excitante du corps féminin. Cf. enquête IFOP Nouvel Observateur, «Nouvel Observateur», 14-20 nov. 1986, p. 88.
- 123) Dans les spots mentionnés à la note 119 on a, avec l'utilisation d'Ulysse-Pénélope dans une publicité pour voitures, une nouvelle forme du modèle mythique comme rapport masculin/féminin. Le femme n'est plus associée à la possession automobile comme possession sexuelle mais définie comme accédant à cette promotion sociale qu'est l'acquisition d'une nouvelle voiture.











LA POESIA DI MIMNERMO

Se negli ultimi decenni l'immagine di tanti poeti greci è cambiata, e in misura rilevante per certi casi — soprattutto in seguito al ritrovamento di testi papiracei che hanno suscitato gravi problemi esegetici —, l'immagine tradizionale di Mimnermo (poeta asiatico, molle, che canta la caducità della vita e l'amarezza della vecchiaia, e più riuscito nei passi propriamente lirici che nei brani narrativi) non ha avuto tentativi di revisione, se non limitati a problemi strettamente filologici.

Quanto rimane della sua opera non arriva a un centinaio di versi; tutto quanto ci resta¹ proviene da tradizione indiretta: citazioni di autori posteriori (la più lunga di tutte è di sedici versi). Ciò nonostante, sia il progresso che, a mio avviso, si è compiuto nell'interpretazione e nel trattamento metodologico dei lirici greci arcaici, sia il fatto che le principali controversie sulla poesia di Mimnermo sembrano trascurare ancora l'obbligatoria rilettura di testimonianze e frammenti, sia anche la recente, documentata e fino a un certo punto innovatrice edizione teubneriana², mi hanno indotto a una rivalutazione del significato poetico dei frammenti e della importanza storica del contributo letterario di Mimnermo per la tradizione del genere elegiaco nella cornice del suo tempo.

Secondo la *Suda* (*test.* 1), Mimnermo era in vita verso il 632 a.C., e probabilmente il verbo usato, γέγρονε, va inteso nel senso che a quella data il poeta aveva raggiunto l'*akmè*³. Ma, per quanto si dice subito dopo, sembra che altri nell'antichità lo considerassero più tardo; la *Suda* aggiunge infatti che, mentre sarebbe stato anteriore ai sette saggi (se ci atteniamo a questa cronologia), alcuni lo avrebbero ritenuto contemporaneo ad essi. Questo chiarimento non è poi di grande utilità, giacché da una parte non sappiamo datare — se non approssimativamente e per un ampio periodo di tempo — l'epoca dei cosiddetti sette saggi — personaggi modello di quella terra di nessuno, così tipica dell'arcaismo greco, tra leggenda e storia —; dall'altra, la stessa *Suda*, che fissa l'*akmè* di Tirteo verso il 640 (Tyrte., *test.* 3), tende a considerare quest'ultimo contemporaneo dei citati sette saggi, anche se fa notare che potrebbe essere più antico. Quindi il fatto che la *Suda* nomini i suddetti sette saggi non può essere inteso come un tentativo di avvicinare Mimnermo a Solone — supposizione che è stata avanzata⁴ — perché allora si dovrebbe concludere che la stessa argomentazione sia valida per Tirteo.

Da altre testimonianze (17-21) si può dedurre che Mimnermo era considerato poeta molto antico, fino al punto da essere reputato «inventore» del metro elegiaco, in concorrenza con Callino e Archiloco. Non è possibile, sempre a mio avviso, avanzare una congettura precisa a partire dai frammenti: la notizia di Pausania (9.29.4 = *fr.* 22), secondo cui il nostro poeta compose elegie ἐς τὴν μάχην degli Smirnei contro Gige e i Lidi, può essere

interpretata tanto nel senso — più probabile — che la battaglia ne sarebbe stata l'argomento (in questo caso qualsiasi poeta, di qualsiasi epoca, potrebbe averle composte, a condizione di essere posteriore ai fatti — Gige morì nel 652 —⁵), quanto nel senso che questi poemi di Mimnermo sarebbero stati scritti per la battaglia — come quelli di Callino e Tirteo per altre⁶.

Non ci risulta neppure chiaro dalla *Suda* quale possa essere stato il luogo di nascita di Mimnermo: in effetti rimane il dubbio se fosse di Colofone o di Smirne⁷. Non siamo assolutamente in grado di chiarire l'argomento, ma certo non è questa la più grave delle nostre frustrazioni: alla fine, Mimnermo appartiene al mondo ionico dell'Asia Minore, risultato della colonizzazione greca che prima, sotto la direzione di Medeo, s'insediò nell'amabile Colofone e poi cercò di conquistare Smirne, tanto per riprendere le parole con cui lo stesso Mimnermo raccontava la vicenda (*fr.* 3).

Certo Mimnermo compose una *Smirneide*, di cui ci occuperemo fra poco, dove probabilmente si riferiva a soggetti di storia contemporanea, o almeno recente, di Smirne (*fr.* 21 e 22); ma neppure questo permette di decidere in favore di Smirne, perché l'altra opera attribuita a Mimnermo, la *Nanno*, mette in rapporto la sua poesia con una tradizione di Colofone. Infatti, i due poeti elegiaci di questa città, di epoca ellenistica, Antimaco ed Ermesianatte, avrebbero composto ciascuno un libro di elegie intitolato col nome della donna amata, *Lide* quello di Antimaco e *Leontion* quello di Ermesianatte. Forse Nicandro nel suo libro elencò Mimnermo tra i poeti di Colofone⁸. Naturalmente non possiamo far risalire al poeta il titolo della *Nanno*, da cui ci sarebbe pervenuta la maggior parte dei frammenti di Mimnermo, ma può darsi che sia esistita a Colofone una tradizione di *syllogai* elegiache intitolate con nomi di donna, secondo il modello del libro formato da elegie di Mimnermo in epoca posteriore al poeta ed anteriore ad Antimaco: questi si sarebbe inserito in tale tradizione⁹, che forse riposava sull'opinione che Mimnermo fosse di Colofone. Ma non siamo in grado di verificare.

Mimnermo dunque ebbe come cornice della sua attività il mondo ionico dell'Asia Minore dov'era nato, Colofone o Smirne: entro i limiti della nostra informazione ciò vuol dire lo stesso mondo di Callino e di Archiloco né ha molta importanza se questo sia avvenuto una generazione più tardi, contemporaneamente allo sviluppo dell'opera di Tirteo a Sparta.

I poeti ellenistici, che tennero in gran conto la poesia di Mimnermo, lo considerarono poeta dell'amore (cfr. *test.* 2 e 3), e Properzio (*test.* 12) affermò che da questo punto di vista la sua opera valeva più che quella di Omero; i frammenti che leggiamo permettono di sottoscrivere in questo senso l'importanza dell'opera di Mimnermo. Si è voluto anche trovare nella sua poesia, e forse con minore fondamento, una specie di edonismo pessimistico: v'è certo in Mimnermo la constatazione della gioia dell'amore, e anche

della brevità della giovinezza e della vita umana nel suo complesso, insieme alla certezza della morte, ma meglio sarebbe non considerare questo come facente parte di un sistema filosofico — il che sarebbe poi, fra l'altro, un anacronismo flagrante.

Ad ogni modo sbagliano fin nei presupposti coloro che hanno parlato dell'edonismo in Mimnermo come se si trattasse del tratto più significativo della sua poesia e insieme di una specie di debolezza da perdonargli, ma certo distinta dal gusto della greicità classica: bisogna innanzi tutto ricordare che la nostra conoscenza dell'opera del poeta è molto limitata, e che la trasmissione dei testi può essere stata influenzata pesantemente dal gusto ellenistico; inoltre il presunto edonismo è concetto poco nitido, e non appare di necessità come il tratto più significativo della poesia di Mimnermo. Anche l'insistenza sul tema amoroso non sembra di necessità una «debolezza» (e se la si dovesse considerare tale, tutti i greci — a giudicare dalla loro cultura — ne furono costantemente vittime). Sicché immaginare un Mimnermo poeta splendido, perché esteticamente greco (?), ma decadente e molle, schiavo del piacere, dato il suo edonismo asiatico, non sembra, visto quanto sappiamo attualmente, altro che ripetere un grossolano luogo comune che per di più non chiarisce niente.¹⁰

Nella Sparta di Alcmane — che era anche quella di Tirteo, perciò negli stessi anni di Mimnermo —, gli oggetti lidi, i costumi e l'arte asiatici¹¹ probabilmente erano di moda quanto potevano esserlo nella Ionia. Ed è grave errore riferire all'epoca di Mimnermo, come è stato fatto, la critica mossa da Senofane all'accoglienza che i greci fecero dei costumi asiatici (*fr.* 3). È vero che Senofane è stato autore di elegie, e oriundo di Colofone, ma visse un secolo dopo Mimnermo; la sua testimonianza — di grande valore — esprime una reazione posteriore, che dimostra solo fino a che punto le mode asiatiche avessero permeato i greci; questa reazione, che ha senso nella seconda metà del secolo VI, non sarebbe affatto comprensibile un secolo prima.

Eppure l'idea dell'edonismo asiatico di Mimnermo è alla base della brillante, ma infondata, interpretazione del frammento 23, fatta da Pasquali; pensando, da una parte, ad Archiloco, che avrebbe gettato il suo scudo, con gesto antierico, durante la battaglia (*fr.* 5 West), ma tenendo conto soprattutto degli atteggiamenti degli elegiaci romani, il Pasquali suppose¹² che l'elogio del combattente qui sviluppato da Mimnermo fosse spiegabile soltanto — per lui, ricordiamo, si trattava di un poeta molle, edonista — in un contesto in cui il poeta manifestasse la sua impossibilità di essere e di agire come l'eroico combattente da lui ricordato. Più verosimilmente, il Fränkel suppone¹³ che, se il poeta adoperava l'esempio eroico, la sua intenzione fosse quella di esortare, con l'esempio, i suoi compatrioti all'imitazione del guerriero. Gentili e Prato, nel considerare il frammento come *incertae sedis*, sembrano credere — così si ricava anche dal loro commento

— che l'interpretazione del Fränkel sia quella corretta e che il frammento facesse parte integrante di una elegia marziale, di esortazione al combattimento, paragonabile, per esempio, a quelle di tipo parenetico di Callino e Tirteo¹⁴.

Se il frammento 23 va considerato poi, come non sembra improbabile, indizio della composizione di elegie marziali da parte di Mimnermo, l'interesse del poeta per la storia degli Ioni dell'Asia Minore non avrebbe avuto soltanto una proiezione verso il passato, e non avrebbe avuto nemmeno un'espressione semplicemente narrativa. Evidentemente, invece, un'espressione del genere l'ebbe il libro che più tardi prese la forma della *Smirneide* — doveva includere elegie sulla guerra con Gige (*fr.* 21 e 22), e verosimilmente anche su altri aspetti della colonizzazione e l'insediamento greco nell'Asia Minore — argomenti, ad ogni modo, che avevano anche il loro posto nell'altro libro che poi si formò con elegie di Mimnermo, intitolato *Nanno* (*fr.* 3 e 4). Lo sviluppo narrativo nell'elegia, imitato poi dai poeti ellenistici, è presente in Mimnermo, così come l'interesse per il passato, che egli condivide forse con una determinata epica locale arcaica. Tutto questo non esclude che l'evocazione e la narrazione del passato (già eroico: mito e leggenda, più che storia, infatti manca più o meno un secolo per arrivare ai logografi) non sia potuta servire, almeno qualche volta, come sfondo per l'esortazione rivolta al presente. C'è anche in Mimnermo un tono riflessivo, gnomico, che in parte lo avvicina, come precursore, all'elegia più tarda: ma c'è pure in lui una serie di elementi che l'avvicinano, senza confonderlo, all'elegia del suo contemporaneo Tirteo e al tipo di saggezza con cui — già si è visto — la *Suda* metteva entrambi in rapporto, quella saggezza che arrivò al suo culmine (come dobbiamo intendere) con Solone, l'elegiaco unanimemente compreso nelle liste dei sette saggi.

I «saggi» sono archetipi della saggezza fatta di riflessione morale e speculazione civile¹⁵, che si impone via via per tutta la Grecia dagli inizi del secolo settimo, saggezza che conduce all'organizzazione della polis rispetto ai sistemi di potere anteriori. Questa organizzazione passa per l'esortazione al combattimento, rivolta ad ogni cittadino che ha un suo posto nella fila oplitica (un tipico tema di Tirteo), ma anche per la legittimazione dell'insediamento in un luogo (Tirteo, *fr.* 1a) o per quella del sistema di governo che i cittadini si sono dati (*fr.* 1b; v. anche *fr.* 13, che con tutta probabilità non è autentico, ma riflette la stessa preoccupazione)¹⁶; anche nei versi di Mimnermo è possibile che ci sia stato qualcosa di simile: nel famoso frammento sulla colonizzazione ionica nell'Asia Minore (*fr.* 3) si contrappongono, con un interesse che non può se non rispecchiare un atteggiamento morale, gesti che costituiscono *hybris* (vv. 3-4) e altri compiuti «per volontà degli dei» (v. 6); l'attenzione per il passato degli Ioni dell'Asia Minore riflette a sua volta senza dubbio, come si è detto, un interesse narrativo, che non può essere stato concepito come fondamento, anche se non sempre espli-

cito, per una riflessione civile: il *fr.* 23, più volte citato, contiene comunque, anche a prescindere dalla considerazione di quale fosse il suo possibile contesto, l'elogio del combattente. Questo elogio si costruisce attraverso la fama: la fama durevole dell'uomo valoroso è un altro tema di origine epica, caratteristico dell'elegia marziale del tipo di quella di Tirteo — poeta, sia detto pure di passaggio, con cui Mimnermo presenta significative coincidenze fraseologiche basate sul modello omerico¹⁷—.

La fondata congettura che il *fr.* 23 appartenesse ad una elegia marziale richiede la presenza di un «voi», cioè dell'allocuzione del poeta verso un gruppo (cittadini, opliti): ciò può conferire a questo frammento un carattere di eccezionalità rispetto agli altri di Mimnermo.

Nella maggior parte dei frammenti rimasti domina invece la narrazione e la riflessione e, da un altro punto di vista, domina il «noi». Un «noi» che coinvolge, in contesti di riflessione, tutti gli uomini: così il «noi» del frammento 8 corrisponde ad ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν (tutto il mondo, insomma), del *fr.* 7.

La narrazione del passato può essere svolta in terza persona (v. *fr.* 21, dove il *basileus* potrebbe essere Gige, e *fr.* 10, dove il soggetto è il mitico Giasone); diversamente la collettività cui il poema si rivolge può essere coinvolta dal poeta nell'azione narrata; così per il «noi» che troviamo nel *fr.* 3, paragonabile all'uso tirtaico della prima persona plurale: esso indica, e chiaramente, «i nostri antenati», che vennero in passato dalla Grecia per colonizzare la terra di Asia; e indica insieme — non meno chiaramente — oltre a «i nostri antenati», anche «noi adesso».

In un solo frammento, il 12, le parole di Mimnermo sono rivolte verso una seconda persona, ma non vi è coinvolta una collettività, bensì un «tu»:

τὴν σαυτοῦ φρένα τέρπε· δυσηλεγέων δὲ πολιτέων
ἄλλος τίς σε κακῶς, ἄλλος ἄμεινον ἐρεῖ.

Abbondano nella letteratura parenetica esempi di personaggi caratterizzati da una forma pronominale o un morfema di seconda persona singolare; così, tanto per illustrare con casi che abbiano rapporto con il carattere gnomico di Mimnermo, abbondano messaggi di questo tipo tra le sentenze attribuite ai Sette Saggi (Stob. 3.1. 272-73). E vorrei che, in linea di principio, fosse chiaro che la questione qui suscitata non è solo formale: non si tratta di insistere su un determinato uso di pronomi e morfemi personali per farne un catalogo o una classificazione.

Una riconosciuta virtù omerica, che Ettore condivide significativamente con gli opliti cui è rivolta l'elegia di Callino, l'*aidos*, viene sempre riferita ad altri: l'*aidos* che Ettore prova (Z 441-42) richiede la presenza — in accusativo — dei suoi concittadini — troiani e troiane — davanti a lui; inoltre, quel che egli sente davanti a loro è contrapposto a quel che gli preme davvero, la sorte di sua moglie e suo figlio; l'*aidos* che Callino si chiede se i destinatari della sua elegia abbiano (*fr.* 1,2) ha anche bisogno, come contrasto,

di altri. Il frammento di Mimnermo, invece, non lungi nella sua formulazione della famosa *Priamel* iniziale (vv. 1-4) del *fr.* 16 L-P (= 16 V) di Saffo¹⁸, parla di quel che sembra debba considerarsi fondamento del valore, il godimento, il diletto, come qualcosa da acquistare isolati o perfino in contrapposizione agli altri, ai cittadini. Questa contrapposizione fa pensare al *fr.* 14 W di Archiloco:

(Αἰσιμίδη, δῆμον μὲν ἐπίρρησιν μελεδαίων
οὔδεις ἄν μάλα πόλλ' ἱμερόεντα πάθοι),

dove troviamo la stessa allocuzione in seconda persona (ne conosciamo in questo caso il nome) e anche l'esortazione a non curarsi delle dicerie degli altri.

Riprendendo ora da più vicino l'esame del frammento di Mimnermo, va osservato che la frase τὴν σαυτοῦ φρένα τέρπε è omerica, e dipende da modelli in cui il contesto è diverso — consiste anche in questo la novità dell'uso che ne fa Mimnermo —: nel primo canto dell'*Iliade* (A 474) Apollo gioisce nel suo cuore (φρένα τέρπετ') nell'ascoltare (ἀκούων) come i Greci intonano il peana — quindi il piacere del dio, quel che lo fa felice, dipende, come mostra il participio, dal comportamento degli altri, da quanto i Greci stanno facendo; nell'*Inno* omerico ad Hermes (vv. 564-65) Apollo, che ha promesso a suo fratello infinite ricompense, ritorna sulla sua ultima promessa di concedergli il controllo delle Moire e dice, con un'espressione indubbiamente legata a quella di Mimnermo, perfino dal punto di vista metrico-formulare: σὺ δ' ἀτρεκέως ἐρσείων / σὴν αὐτοῦ φρένα τέρπε — insomma, il godimento che Apollo consiglia ad Ermete di sperimentare passa per il colloquio con le Moire, dipende dai doni di profezia che queste gli conferiranno.

Il distico di Mimnermo ci è stato trasmesso da cinque fonti diverse; in quattro di esse come un epigramma distico, nella quinta — che è la *silloge* teognidea (vv. 795ss) — preceduto da un altro distico che enuncia talune considerazioni (non danneggiare nè ospiti nè vicini: essere giusti) per provare gioia. L'uso teognideo del distico di Mimnermo ci pone di fronte a un rimaneggiamento più tradizionale dell'uso della formula; perchè se l'essere giusti è la condizione, è anche la ragione, la causa della soddisfazione personale, della letizia interiore: quel che in definitiva va contrapposto al comportamento dei cittadini che parleranno bene o male di noi non è l'intimo godimento, ma il fatto di aver compiuto un'azione giusta. Ma, come ho detto, il distico sopra citato ci è stato trasmesso dalle altre quattro fonti come un epigramma, come un'unità poetica, e dal compilatore di *AP.* 9.50 come «esortazione a vivere senza preoccupazioni»: procurarsi da se stessi dei mezzi per la propria soddisfazione personale, in modo assoluto, senza condizioni, sembra un consiglio più adeguato per chi voglia vivere tranquillo e rilassato (ἀνέτως), che esortarlo alla giustizia come condizione per raggiungere la soddisfazione personale stessa. D'altra parte, il fatto che la per-

sona che vuol vivere senza preoccupazioni debba invece preoccuparsi di non offendere e di non ferire nè i cittadini nè gli stranieri, può, in qualche modo, costituire — anche se solo fino a un certo punto — una contraddizione.

La conclusione sarebbe dunque di attribuire a Mimnermo il distico, di fronte all'alternativa di lettura proposta dal *corpus* teognideo, senza presupporre che il distico costituisse di necessità un epigramma completo (possibilità per altro che non è da escludere in modo deciso): può benissimo darsi che si trattasse del distico iniziale di un'elegia di tipo parenetico. In queste condizioni, il modo nuovo in cui Mimnermo usa la formula, cioè utilizzandola in senso assoluto, senza condizioni, sembra lasciar intravedere — come accennavo — non una semplice differenza formale, ma una situazione in cui il «tu» — che non va confuso, come è ovvio in questo contesto, con il «tu» personale di un individuo, e tanto meno con l'«io» del poeta stesso — è posto in primo piano, in rilievo; un «tu», dunque, che si rivolge a molti, a tutti coloro ai quali è diretta l'esortazione contenuta nel distico. La formulazione impersonale di quanto è espresso nel distico sarebbe, resa in prosa, più o meno la seguente: la gente parla di noi come le piace, ma ciò che importa è che ognuno di noi sia contento, soddisfatto di se stesso. Tutto ciò è detto da Mimnermo nel suo distico facendo uso del «tu», secondo la tradizione parenetica, non perché si pensi a qualcuno in concreto né perché si intenda limitare la portata del consiglio soltanto ad alcuni.

Naturalmente, secondo questa lettura, il «tu» del *fr.* 12 è generalizzante: chiunque può sentirsi coinvolto e rappresentato¹⁹. Ma anche trattandosi, come credo sia, di un «tu» generalizzante, di un consiglio generico, formulato in seconda persona secondo una tradizione — del resto universale — il contenuto chiarisce che si tratta di un messaggio che ogni destinatario deve personalizzare, riferire individualmente alla propria situazione, in opposizione agli altri — l'insieme di cittadini che, faccia quel che faccia, non parleranno mai unanimemente bene di lui. Come dicevo, ci sono massime dei Sette Saggi che raccomandano di fare o di non fare questo o quell'altro nei confronti dei cittadini; quanto raccomanda Mimnermo va inserito in questa situazione, ma implica di necessità un atteggiamento individuale nel destinatario, una capacità di interiorizzazione tale, che egli possa isolarsi dagli altri fino al punto di non prendere in considerazione quanto essi dicano.

L'atteggiamento proposto dal distico di Mimnermo dovrà dunque essere assunto da chi così decida di fare, in un certo senso nei confronti dei suoi concittadini, ma, in fondo, malgrado loro.

Il «tu» a cui ci si rivolge nel distico è dunque generalizzante, perché il messaggio indirizzato è parenetico, di valore universale, e non ha senso se lo si riferisce e lo si circoscrive ad un solo uomo. Neppure l'«io» di Mimnermo ha senso alcuno, se lo si vuole limitare, nella sua portata, ad un solo uomo (il poeta stesso, in questo caso particolare). Il famosissimo *fr.* 7, il cui verso iniziale contiene la celebre domanda su cosa c'è di dolce nella

vita senza l'aurea Afrodite, prosegue con un verbo all'ottativo, che esprime un desiderio, in prima persona singolare: «vorrei morire...». Ma il desiderio è limitato: non riguarda il momento presente, ma quello nel quale non siano più importanti per l'«io» i doni di Afrodite, cioè, in ultima analisi, l'amore, che costituisce il desiderabile fiore della giovinezza. Soltanto per il poeta? possiamo domandarci: «per uomini e donne», che apre il v. 5, limita, di certo, la portata del «per me» del v. 2, che segue il desiderio di morte, formulato in prima persona. Se i doni della dea sono ugualmente desiderabili per tutti, se la vita — e la domanda iniziale si conferma, se c'era bisogno ancora, come retorica — non è niente senza quei doni, il desiderio di morire può essere condiviso da molti; nel momento in cui quei doni non siano più sentiti come importanti, quando sia passata la pienezza, il fiore dell'età, tanto per riprendere in parte la metafora. Il poeta impiega l'«io» che rappresenta la sua opinione, senza dubbio, ma solo nella misura in cui tale opinione riceve il suo fondamento dalla brevità del momento di rigoglio, dalla minaccia della vecchiaia, certo più temibile della morte, secondo un altro famoso frammento (*fr.* 1), e questo non soltanto per lui ma per «uomini e donne».

Ebbene, la nostra analisi dei frammenti 23 e 12 non sembra incorrere in contraddizione? Non è così, a mio avviso, se si capisce bene l'esortazione del *fr.* 12: lì non si dice che dobbiamo godere chiusi in noi stessi, in maniera edonistica e non solidale; si parla di una soddisfazione interiore e di come questa deva avere il suo fondamento dentro ogni uomo che riceva ed accetti il messaggio: tu stesso, indipendentemente da quel che diranno (già si sa: alcuni parleranno bene, altri male) le altre persone, per ciascuna delle quali può avere senso lo stesso consiglio. Trattare ognuno dei destinatari di un messaggio poetico individualmente non implica il considerarli non solidali tra loro; il *fr.* 12 non significa che ognuno debba godere senza curarsi di quel che gli altri diranno; vuol dire che ognuno è un individuo, ma non necessariamente che non possano esistere determinati valori, giudizi od opinioni del gruppo — politico ed etnico: il «noi» del *fr.* 3 — o dell'umanità — il «noi», questa volta, del *fr.* 8, gli uomini e le donne del *fr.* 7. Perciò la nostra analisi non dev'essere intesa per parlare di mancanza di solidarietà e per negare la possibilità che Mimnermo abbia composto delle elegie marziali: il fatto che le abbia composte non comporta che il loro *ethos* dovesse essere lo stesso che troviamo in quelle di Callino e di Tirteo; ma quanto leggiamo nei suoi frammenti non implica di necessità che Mimnermo esortasse il suo pubblico alla vigliaccheria ed alla diserzione. Da un'accusa in questo senso Mimnermo libera giustamente per la sua fama (quel che sa dai suoi antenati: v. 2) il guerriero che è, dunque, rivendicato nel *fr.* 23. E se così è, come poteva il poema condurre ad una esortazione in senso contrario?

Non è mia intenzione passare ora in rassegna tutti i frammenti di Mimnermo; in più di uno non mi sarebbe possibile apportare elementi per una

migliore comprensione. Non saprei, per esempio, né sottoscrivere né criticare l'interpretazione data da Gentili²⁰ alla «verità» del *fr. 2*, né pretendo, tanto meno, di tornare ancora sul rapporto tra Solone e Mimnermo, come ho accennato prima, partendo dal trito e ritrito *fr. 11*.

Su quest'ultimo frammento sarebbe, tuttavia, da notare una cosa piuttosto ovvia, ma che forse può relativamente diventare una novità: ne ho sotto gli occhi due versioni italiane, quella di R. Cantarella nel suo *La letteratura greca classica* (I, Milano 1967, 128) dove si legge: «Così, lungi da morbi e da molesti affanni, / a sessant'anni *mi* colga il destino di morte», e quella di un traduttore che mi è specialmente caro, F. M. Pontani (*Elegia greca arcaica*, Torino 1972², 69) che dice: «Oh! lontano da morbi e da funeste angosce, / sessantenne *mi* colga il di fatale». In ambedue le versioni — ma anche in tante altre che mi vengono alla mente, in diverse lingue — il desiderio espresso in greco in forma impersonale — che la morte arrivi ai 60 anni — diventa un desiderio personale di qualcuno che parla di se stesso, che esprime un'opinione propria, di qualcuno che sembra voler stabilire a quale età e come egli voglia morire. ἐξηκονταέτη μοῖρα κίχαι θανάτου, pentametro di un distico senz'altro contesto, non ha, come è facile vedere, il *μοι* introdotto dai traduttori. Per anni e anni, la visione romantica del poeta che parla di se stesso ha segnato in modo decisivo l'immagine che i filologi classici hanno accettato sui frammenti della lirica arcaica. Il *mi* che va insieme al *colga* nelle traduzioni sopra citate dimostra fino a che punto il pregiudizio ha avuto fortuna tra gli studiosi.

E per quanto riguarda il *fr. 2*, anche se si dovesse pensare — e non è impossibile — ad un tema amoroso e ad una «verità» come fedeltà amorosa, il «tu» e l'«io» coinvolti non dovrebbero alludere di necessità a persone concrete — né, d'altronde, l'«io» andrebbe riferito al poeta — ma sarebbero invece da intendere nel quadro sopra delineato a proposito dell'individualizzazione: se si trattasse di un sentimento generalizzabile (cosa possibile) si potrebbe arrivare alla generalizzazione, ad ogni modo, partendo dalla concretezza dei due pronomi deittici in un contesto così sentenzioso.

Altri aspetti di questa poesia sono stati reiteratamente trattati, sempre con speciale attenzione al significato. Uno tra loro, il tema della fugacità della vita: su un verso omerico («siccome la generazione delle foglie, così anche quella degli uomini»: Z 146), il *fr. 8* così celebre, esprime, in effetti, la brevità del godimento, della giovinezza, la mancanza di difesa degli uomini «che da parte degli dei non conoscono né male né bene» (vv. 4-5): ma non si arriva ad un'esortazione del tipo *carpe diem*, bensì ad una esposizione, ossessiva ma ponderata e magistrale nella gradazione degli elementi, della terribilità della vecchiaia, quando l'uomo si trova nell'indigenza o senza figli o ammalato (vv. 11 ss.). L'immagine dipinta dal poeta non è certo paragonabile a quella del *fr. 1*, dal punto di vista del significato. Ma la nota caratteristica del *fr. 8* è l'insistenza nel movimento, nella trasformazione,

espressa nelle forme del presente: le foglie germogliano, nascono (φύει); poi crescono (αἰξεται) sotto i raggi del sole — e ancora l'avverbio insiste: subito —; il fiore della gioventù nasce o si produce (γίγνεται) — e anche qui c'è un avverbio e una limitazione temporale che identifica il tempo in cui ciò avviene con un giorno solo: vv. 7-8 — per poi cambiare (παραμείψεται), come una stagione (v. 9). Nella sequenza iniziale (nascere, crescere) v'è il godimento: τερπόμεθα (vv. 1-4), come culmine di quella successione incredibilmente veloce: nascere, crescere, godere. Tutto è divenire e trasformazione (il fiore dell'età, le stagioni): ed ecco i verbi al presente. C'è invece qualcosa che non cambia, che è fisso, e non si tratta in particolare della vecchiaia — i cui mali sono espressi pure al presente, benché i semantemi non servano ora a sottolineare l'idea della trasformazione —, ma della morte: prima, riferito alle Keres (della vecchiaia, ma anche della morte), παρῆσθηκασι (v. 5), perfetto di un verbo che significa «essere accanto», e che dà, dunque, l'idea di qualcosa di statico ed inevitabile; poi, un altro perfetto, τεθνάμεναι (v. 10), riferito senz'altro alla morte²¹.

Gli avverbi, le frasi che indicano circostanze, precisano con eleganza e finezza l'idea del poeta, la sottolineano e l'attenuano con saggezza; così anche l'uso dei superlativi e gli intensivi: si noti, ad esempio, δικαιότατον in fine di verso e di frase, fr. 2.2; πολυήρατος riferito al letto di Helios, fr. 5.5; va pure notata l'enfasi di κάλλιστος, fr. 9.1: questo superlativo, riferito alla bellezza di qualcuno, ha senso, purtroppo, soltanto nel passato (τὸ πρὶν ἔών) contro la triste situazione posteriore, quando è già cambiata la stagione, quando incombe la vecchiaia. E anche servono a precisare e sottolineare, con non minor finezza ed eleganza, gli aggettivi, sui quali l'innovazione di Mimnermo ha più inciso. È già stata evidenziata la novità di alcuni di loro²², ma su uno vorrei soffermarmi: «simili ad esse», dice nel fr. 8.3-4 (si riferisce alle foglie), «godiamo i fiori della giovinezza il tempo di un gomito». «Di un gomito» è πήχυιον che *hic primum invenitur*, secondo l'apparato critico di Gentili-Prato. L'innovazione è audace, ma efficace perché si rifà ad un'immagine suggestiva ed ossessiva di questa poesia: nascere, godere, tutto è trasformazione, successione, inconsapevolezza e fuga del tempo; come tre sono le stagioni che mutano anch'esse incessantemente, così nel braccio ci sono tre parti di cui una, la più importante (come i fiori della gioventù, come il loro frutto, come il godimento), è anche la più breve, appena un passaggio tra le altre due: il gomito; perciò dura il tempo di un gomito, giustamente, la gioventù preziosa che è come un sogno (fr. 1.3).

Su un altro aspetto, certo importante, devo confessare la mia perplessità e i miei dubbi. Sembra essere ormai consolidata la differenza tra un Mimnermo «dolce» (γλυκύς), quello delle composizioni «finemente elaborate» (κατὰ λεπτόν)²³, e un altro di poesie lunghe, in un libro che, in epoca ellenistica, avrebbe avuto un nome di donna come titolo (ἡ μεγάλη... γυνή). La distinzione non è, come si sa, capriccio arbitrario, ma è basata sul testo

papiraceo del prologo degli *Aitia* di Callimaco (*fr.* 1.9ss. Pf = *test.* 10), che ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro²⁴, ma la cui interpretazione resta per certi aspetti ancora aperta. Se il grande libro il cui titolo aveva nome di donna era la *Smirneide*, come pare ora più probabile²⁵, certo i frammenti a noi pervenuti di quest'opera (il 21 e il 22) non costituiscono una base salda per una decisione. Ma è anche vero che tutti i frammenti rimasti mostrano, nel loro insieme e senza eccezione, la dolcezza e il fine lavoro poetico di Mimnermo. Quindi non vedo come si possa condividere, stando ai frammenti, il giudizio di Callimaco.

D'altra parte, non vedo nemmeno chiaro il fondamento di una distinzione tra un Mimnermo, per così dire, propriamente lirico e un altro narrativo; né credo, naturalmente, possibile che, fatta questa distinzione, dobbiamo dichiarare superiore il Mimnermo lirico. Il nostro è un eccellente poeta espositivo, un maestro che può superare in qualche modo — nei dettagli, nell'agilità del passaggio da un fatto all'altro, nel fermarsi su qualcosa o nell'allusione appena suggerita a qualche altra cosa, nel dominio della tecnica dell'*enjambement*²⁵ — la maestria espositiva e narrativa di Omero. La narrazione di Mimnermo comprende soprattutto ciò che è stato trasmesso oralmente, le leggende, tra storia e mito, riferite alla colonizzazione dell'Asia Minore (*fr.* 3 e 4), così come l'elogio, trasmesso dagli antenati, di un combattente (*fr.* 23); e, oltre questi argomenti, il mito propriamente detto, i viaggi di Giasone nella loro confusa geografia (*fr.* 10), oppure, da un punto di vista più descrittivo, il lavoro quotidiano del sole (*fr.* 5). Insomma, mi sembra che le critiche rivolte a Mimnermo poeta narrativo siano infondate.

È vero che possiamo supporre che un autore ellenistico abbia preferito l'allusività mitologica alla narrazione di argomenti mitici. Ma solo fino a un certo punto; sia perché, in realtà, è davvero difficile, soprattutto nelle digressioni o nei passi più espositivi, stabilire una distinzione tra l'una e l'altra, sia perché in Mimnermo non c'è allusività vera e propria: piuttosto, a un mito si può alludere nella misura in cui vale come esempio, con una tecnica certo più fine ed efficace, ma con un uso paragonabile a quel che possiamo trovare pure in Tirteo (cf. *fr.* 9.3.ss); a un mito, infatti, Mimnermo può alludere come spunto per la meditazione, come nel caso di Titone — al quale Giove concesse l'immortalità, lasciandolo però invecchiare (*fr.* 1) —, o come ornamento e abbellimento nella descrizione — come nell'allusione ad Efesto, nel *fr.* 5, per ribadire il carattere eccezionale, prezioso, del letto d'oro di Elio che Efesto stesso costruì.

Questo poeta gnomico, riflessivo, che medita spesso sulla condizione umana, riprendendo e variando modelli omerici — e non solo a livello fraseologico —, è anche un narratore sicuro, abile nell'esposizione e nei dettagli, preciso nella disposizione delle vicende e nel senso di ciò che racconta. In tutti i suoi registri — aspetti di un'unica voce: flessibile e duttile, ma sem-

pre la stessa; checché ne pensasse Callimaco, di due Mimnermi non possiamo parlare assolutamente — ci meraviglia ugualmente la proprietà, la nitidezza e l'intensità della sua poesia.

Una poesia che, risulta ovvio, piacque, ed a ragione, ai poeti ellenistici, i quali se ne impadronirono tanto che ne fornirono un'immagine attraverso cui ci tocca oggi recuperare un Mimnermo più immesso nel suo tempo, più «unitario» e più storico: vi è, certo, la constatazione perfino appassionata dell'importanza di Afrodite nella sua poesia, come vi si trova anche una ripetuta identificazione della pienezza della natura, nel suo aspetto vegetale, con il punto culminante della vita, con la gioventù dell'uomo; vi è pure la bruttezza della vecchiaia, simile a una spada che pende sul capo dell'uomo, l'insistenza sugli aspetti più sconsolanti dell'ultima tappa della vita umana. Ma tutto questo, e più, deve essere inteso nell'età del poeta. Essa scopre che il gruppo non ha più la compattezza epica, per cui l'eroe è chiuso in se stesso, e vi sostituisce il senso della comune condizione umana e l'impegno di viverla individualmente. Questa è la prospettiva degli *Erga* esiodici.

In questa cornice, la spiccata intensità della poesia di Mimnermo risulta valorizzata, ovviamente, a livello del significato, ma abbiamo già visto come risultava potenziata, arricchita, anche da una serie di tratti formali, dagli apporti lessicali fino agli *enjambement* e tanti altri. E, da questo punto di vista, è mio parere che ci siano altri aspetti da considerare e mettere in rilievo.

Se accettiamo, come è ora il mio caso, il testo di Gentili e Prato nel verso primo del *fr.* 3, leggiamo: Αἰτὸ Πύλον θ' ἡμεῖς Νηληϊῶν ἄστῳ λιπόντες. Dopo la dieresi bucolica questo verso presenta una sequenza vocalica (α, υ, ι, ο, ε) che corrisponde così, pur con differenze di timbro e quantità e quantità, alla sequenza iniziale (αι, υ, υ, ο, η), e, dentro questa sequenza, in responsione, troviamo una specie di allitterazione (-ὺ Πύλον θ'- / -υ λιπόντες-) in cui il π e il λ si corrispondono inversamente e il τ corrisponde all'aspirata θ; e, ancora, la parola iniziale del verso, Αἰτὸ, rima con la prima dopo la cesura: ἄστῳ.

Ma non si tratterà di un fatto casuale e sporadico, per di più riscontrato — altro motivo di sospetto — in un verso dubbio, rifatto dagli editori? Penso proprio di no. Se ho scelto questo verso per iniziare questa parte della mia esposizione, è precisamente perché quanto da esso traspare mi sembra, come spiegherò tra poco, una valida conferma della lezione proposta. Si ricordi, da una parte, che non mancano giochi allitteranti — anche se molto misurati — nei poeti contemporanei a Mimnermo, come Alcmane per esempio²⁶. Ma, soprattutto, è bene rilevare che fenomeni di questo genere si trovano un po' dappertutto in altri passi delle sue elegie. Mi limiterò ad accennarne alcuni, senza alcuna pretesa di essere esaustivo. Così, si può verificare che, nel primo verso del *fr.* 7, le due ultime sillabe, -δίτης, pre-

sentano un vocalismo che, con altri mutamenti di quantità, coincide con quello dell'inizio dello stesso verso: τίς δέ; e per quanto riguarda il consonantismo, si nota pure una responsione inversa; τί δέ, d'altra parte, è una ripetizione voluta di τίς δέ; la sillaba prima e ultima di due parole medie, con cui iniziano i piedi terzo e quarto dell'esametro, sono identiche: τέρνον ἄτερ, costituendo così una specie di eco interna nel verso. A tutto ciò andrebbe aggiunto che, nei pentametri 2 e 4 dello stesso frammento, le due sillabe di ogni emistichio presentano un vocalismo identico: -ε μοι / -έλοι; ἄνθεα / -αλέα. La stessa situazione si osserva nelle due ultime sillabe precedenti la cesura e finali del verso nell'esametro 9: παίσιν / -αιζίν²⁷.

E non sono questi i soli echi interni. Ce n'è più di uno, come per esempio nel verso primo del *fr.* 8 (ἡμεῖς δ' οἶά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὄρη), φύ- / φύ- e -υλ- / -λυ-; o ancora nel primo del *fr.* 5 ('Ἡέλιος μὲν γὰρ ἔλαχεν πόνον ἤματα πάντα), -έλ- / ἔλ-, oppure, con variazione di timbro vocalico, πόν- / πάν-. La rima più sopra citata nel *fr.* 7.9 tra le parole finali di ogni emistichio del pentametro si può trovare, altrove, stabilita tra le parole iniziali; e così, nel *fr.* 5.4, troviamo ὤκεανὸν προλιποῦσ' οὐρανὸν εἰσαναβῆ.

Queste che si potrebbero chiamare, seguendo Jakobson, ricorrenze fonologiche regolari²⁸, presentano, nella poesia di Mimnermo, un esempio d'eccezione per capire come possono aver rafforzato il significato, come possono aver influito sul pubblico: mi riferisco ai due frammenti che Gentili e Prato hanno raccolto, con buon criterio, nel loro n. 1. Addirittura, nel primo verso si trova un'abbondanza spiccata di gutturali (ἔδοκεν ἔχειν κακόν), mentre nel secondo il gruppo ῥύγιον ἀργαλέον sembra produrre un tremito di freddo, perché lo ι esprime la intensità, mentre il ρ e il γ non sono senza rapporto con le due idee di freddo e di dolore; e non in maniera casuale, se prendiamo in considerazione il fatto che precisamente questi due suoni, ρ e υ, costituiscono il semantema, il nucleo di significazione della parola «vecchiaia», γῆρας, intorno a cui ruota, come hanno riconosciuto in maniera unanime gli interpreti, tutta l'intensità significativa del frammento.

Ma il verso evidentemente costruito con una particolarissima attenzione alle combinazioni delle gutturali — quella muta, soprattutto, ora più squallida, ora più minacciosa — e la liquida — mai così vibrante — è il 5: γῆρας ὕπερ κεφαλῆς αὐτίχ' ὑπερκρέματα. Non solo presenta ben quattro gutturali (due mute, una sonora, un'aspirata), ma anche tre vibranti — una delle quali si trova, come una delle gutturali, nella parola chiave, γῆρας, in enjambement rispetto al verso precedente, nel cui secondo emistichio vi sono altre due ρ in termini qualificativi della vecchiaia —. Le due gutturali mute sono in combinazione con la ρ (ρκ una volta, ρκρ l'altra; e sempre precedute e seguite da ε, sempre precedute dalla stessa sillaba, ὕπ-) e hanno

la medesima collocazione metrica nell'emistichio del pentametro:

— — — — —
γῆρας / ὑπὲρ κε / φαλαῖς
αὐτίχ' / ὑπερκρέ / μαι

A mio avviso, quando Ermesianatte definì Mimnermo (*test.* 2) come il poeta ἦδὸν δς εἴρετο.../ ἤχον voleva riferirsi precisamente ai giochi allitteranti interni, sul piano fonico, che abbiamo visto ora. E penso anche che la constatazione di un fatto simile in un poeta greco arcaico sorpassi i limiti della stessa constatazione fatta su un testo di un poeta moderno — dove si può trattare di un metalinguaggio poetico forse inconscio, una struttura linguistica subliminale, o un semplice gioco grafico, in un messaggio scritto che cerca occhi e non orecchi. Nella poesia greca arcaica, infatti, l'eco di cui parla Ermesianatte è, da una parte, elemento essenziale della comunicazione orale, della ricezione del testo poetico tramite l'orecchio; d'altra parte, non può essere capito se non si considera il carattere comprensivo dell'espressione musicale.

Mimnermo cantava le sue elegie al suono del flauto; per questo la tradizione ha fatto della famosa Nanno — di cui, sempre secondo Ermesianatte, si sarebbe innamorato — una flautista (*test.* 22 e 27). E non c'è da obiettare sul fatto che una donna di nome Nanno abbia accompagnato le interpretazioni vocali del poeta. Strabone, che visse in un'epoca in cui un flautista era soltanto un flautista e un poeta un poeta, in un passo (14.1.28 = *test.* 4) giudicò notevole che Mimnermo fosse stato ἀλλητῆς ἄμα καὶ ποιητῆς ἐλεγείας; d'altro canto, dal *De musica* dello pseudoPlutarco, possiamo adesso dedurre che era ἀλφῶδός (*test.* 5). Non sembra che vi possa essere difficoltà a pensare che una persona, che a volte suona il flauto, altre volte canti accompagnandosi col flauto. Ma è evidentemente impossibile cantare e suonare il flauto insieme. Il fatto che Nanno fosse una suonatrice di flauto e accompagnasse il poeta quando questi lasciava l'esecuzione dello strumento e si concentrava sull'interpretazione vocale, sull'espressione verbale dei suoi poemi, non è, ovviamente, impossibile, e, alla luce delle testimonianze che oggi possediamo, si rivela piuttosto come un'ipotesi altamente verosimile.

Le testimonianze, dunque, sia nei riferimenti alla professione di Nanno, sia nella attribuzione al poeta Mimnermo della condizione di suonatore di flauto e cantante, sembrano mettere in rilievo con una certa unanimità il ruolo giocato da questo strumento nell'effetto che la sua poesia — e naturalmente la sua musica — poteva avere sui suoi contemporanei. Questo fatto sarebbe, a mio parere, da mettere in rapporto con l'insistenza che la *Suda*, nell'articolo dedicato al poeta, dimostra nell'uso dell'aggettivo λιγύς. In primo luogo, fa di Mimnermo il figlio di un certo Ligirtiade, poi dice che il poeta era anche detto Ligistade (cf. anche Solone, *fr.* 26), spiegando questo nome διὰ τὸ ἔμμελές καὶ λιγύ.

Λιγύς può significare solo «sonoro», in genere e senza ulteriore importanza. Ma, più specificatamente, vuol dire «acuto», «penetrante»: cioè, si tratta di un aggettivo non inadeguato per alludere tecnicamente alle caratteristiche del suono del flauto. A questo punto, tuttavia, possiamo avere il sospetto che qualsiasi aggettivo che potesse applicarsi al carattere della musica di Mimnermo sarebbe anche da applicare alle parole dei suoi versi, alla materia fonica adoperata dal poeta. Platone fa dire a Socrate, nel *Cratilo*, che le parole, i nomi delle cose, sono una forma di *mimesis*, come pure lo è la musica; e per il Socrate platonico lo strumento dell'imitazione, nel caso delle parole, è la voce (423b), la quale nella sua articolazione — per mezzo di sillabe e lettere (423e, 424a, 433b) — produce sia un'«imitazione dell'essenza» sia una «dimostrazione della cosa». A parte la tesi discussa nel *Cratilo*, quell'imitazione o dimostrazione della realtà mediante la materia fonica può essere applicata al modo in cui Mimnermo usava le sillabe e ogni suono dei suoi versi; e queste sillabe avevano, con ogni evidenza, un valore metrico e una funzione ritmico-musicale. La musica, il flauto, doveva essere solidale con l'imitazione fonica — e questa, a sua volta, articolarsi in funzione del significato.

I due aggettivi della *Suda*, ἐμμελής e λιγύς, si addicono, difatti, a una poesia curata in tutti i suoi dettagli, solcata, come abbiamo visto, da echi interni, da effetti fonici che aiutavano, con la musica da cui erano accompagnati, con il suono del flauto, a mettere in rilievo il senso delle parole del poeta, a fare sì che l'uditorio capisse il suo messaggio artistico, non soltanto le parole. Ed ἐμμελής si combina a meraviglia con πολλὸν ἀνατλάς, come dice Ermesianatte di Mimnermo compositore²⁹; e si adatta perfettamente — sonoro, penetrante, incisivo — all'arte di chi avrebbe inventato la dolce eco (*test.* 2); dolce eco che trovava il suo sfondo adeguato, dunque, nell'acutezza di suono del flauto che, in modo solidale, rendeva insieme più penetrante, più sicuro, l'effetto, l'impatto che la materia del significato poteva suscitare sul pubblico.

E, per finire, nel contesto di tutto ciò che è stato detto finora, mi sembra opportuno riproporre un'antica ipotesi di Della Corte, sostanzialmente basata sulla stessa argomentazione, che oggi appare più credibile³⁰. Fosse quello di Nanno il vero nome di una donna, o, forse più probabilmente, un *nomen fictum*, la donna in questione era una suonatrice di flauto: la musica che eseguiva doveva adattarsi con fedeltà, con precisione, ad un testo così elaborato sul piano fonico; non credo impossibile che taluni dei giochi con le vocali e le consonanti che oggi scopriamo sulla carta siano serviti, all'epoca, come indicazioni musicali. Ed è anche possibile (questa l'ipotesi di Della Corte) che Nanno fosse un nome le cui due sillabe si siano corrisposte, nel linguaggio degli auleti, con due note musicali.

Dietro il nome di Nanno non si deve, dunque, costruire una storia di amore personale. Non c'è proprio niente che ci autorizzi a farlo. Quel che

il nome evoca deve essere qualcosa di tipo tecnico-musicale. Non c'è bisogno nemmeno su quest'argomento di far diventare troppo moderno il nostro poeta; e ancor meno di confonderlo con un romano: qui non ci sono né Delie né Cinzie; ci troviamo davanti il nome di una suonatrice di flauto, probabilmente molto legata nell'esecuzione ad un penetrante, sonoro accompagnamento di flauto che doveva mettere in rilievo, nel testo, gli echi interni, le allitterazioni, tutta una varietà di effetti — anche naturalmente di significato. La poesia di Mimnermo dipendeva da Nanno dal punto di vista tecnico, probabilmente, in tutto ciò che andava riferito alla necessaria penetrazione tra parole e musica, tra *mimesis* fonica e *mimesis* musicale: entrambi collaboravano per creare l'effetto cercato.

A questo punto, spero di aver apportato qualche elemento e rintracciato qualche indizio per una comprensione della poesia di Mimnermo meno convenzionale e più inserita nel suo tempo. Le sue elegie interessarono a poeti ellenistici e romani e la visione che essi ebbero del poeta è stata determinante senza dubbio per quel poco che di lui possiamo ancora oggi leggere. Nonostante ciò, attraverso i poeti ellenistici e romani, intravediamo un poeta arcaico, padrone consumatissimo della sua arte, ma distante — come non poteva essere altrimenti — da qualsiasi tipo di poetica ellenistica. Il contemporaneo di Tirteo può sorprenderci: per la differenza di temi, di mezzi, di arte; per tante e tante ragioni. Ma resta fermo che si tratta di un contemporaneo di Tirteo. Ciò che, insomma, non fa altro che rilevare, nella sua giusta misura, la sua importanza.

Barcellona

Carles Miralles

¹⁾ Tranne il *fr.* 21 Gentili-Prato (v. n. 2), due versi di tradizione papiracea, la cui *editio princeps* (*Papiri della R. Università di Milano*, 1 1937, 51) dobbiamo ad A. Vogliano.

²⁾ B. Gentili - C. Prato, *Poetae elegiaci. Testimonia et fragmenta*, pars I, Leipzig 1979. Tutte le testimonianze e frammenti di elegiaci arcaici, citati in quest'articolo, seguono quest'edizione.

³⁾ *Mimnermo*, interventi di F. Della Corte, V. De Marco, A. Garzya, A. Colonna, L. Alfonsi, B. Gentili, *Maia* n.s. 17, 1965 (= F. Della Corte, *Opuscula*, I, Genova 1971, 24; De Marco).

⁴⁾ Sulla base del fatto che Solone nel suo *fr.* 26 si riferisce ad una sentenza di Mimnermo conservataci (*fr.* 11), ci sono state speculazioni — senza fondamento, a mio avviso — sulla giovinezza o meno di Mimnermo al momento della composizione; cf. De Marco in *Mimnermo*, 24-25, e M. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974, 72-73.

⁵⁾ Cf. M. West, *Studies*, 73 («concerned with the Smyrneans' battle against Giges»).

⁶⁾ Naturalmente rifiutare la seconda ipotesi non vuol dire che altre poesie di Mimnermo non potessero essere state composte per una battaglia (ad esempio, il *fr.* 23, per la cui discussione in questo senso, v. *infra*).

Invece nel *fr.* 22 la notizia di Pausania ci induce a credere che il poema avesse un prologo con un'invocazione alle Muse, fatto che certo non ha parallelo nell'elegia marziale e che, da quanto conosciamo, si addice meglio all'ipotesi di un poema narrativo.

- ⁷⁾ Per Ἄστυκαλαῖός, che anche la *Suda* ci dà, può esser giusta la spiegazione di West (*Studies*, 72) secondo cui la parola potrebbe essere adoperata per indicare il motivo di un qualsiasi distretto conosciuto come «la città vecchia», o può aver origine dalla corruzione, sicuramente antica, del v. 1 (ora emendato, a mio parere bene, nell'edizione Gentili-Prato) del *fr.* 3.
- ⁸⁾ M. West, *Studies*, 72.
- ⁹⁾ G. Serrao, *La poetica del «nuovo stile»: dalla mimesi aristotelica alla poetica della verità. Callimaco*, in AA. VV., *Storia e civiltà dei Greci*, 9, Milano 1977, 222 n. 93; R. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina*, Roma 1984, 131 ss.
- ¹⁰⁾ A. Garzya, *Ricerche intorno a Mimnermo e la sua opera*, AFLN 1, 1951, 7 ss, in part. 21 ss (= *Studi sulla lirica greca da Alcmane al primo impero*, Messina-Firenze 1963, 47 ss). L'anacronistico luogo comune di vedere in Mimnermo un epicureo deriva per lo meno da uno scoliasta ai vv. 65-66 di Hor. *Ep.* 1.6.
- ¹¹⁾ Cf. K.M.T. Chrimes, *Ancient Sparta*, Manchester 1949, 266; D.L. Page, *Alcman. The Parthenion*, Oxford 1951, 68 ss; G.L. Huxley, *Early Sparta*, London 1962, 63; P. Janni, *La cultura di Sparta arcaica*, I, Roma 1965, 97 ss.
- ¹²⁾ G. Pasquali, *Mimnermo*, SIFC 3, 1923, 283 ss, poi in *Pagine meno stravaganti*, Firenze 1935, 113 ss (in part. 119-22).
- ¹³⁾ H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1962², 239.
- ¹⁴⁾ Interpretando ἐτ' ἀμεινότερος come «multo etiam praestantior» (*fr.* 23,9), Gentili-Prato (59) dicono esplicitamente di intendere che, dato che egli era migliore dei suoi nemici, «ignaviam atque inertiam suorum aequalium — i destinatari, dunque, della sua elegia, ai quali, come Callino, rimprovera l'intenzione di fargli cambiare comportamento — Mimnermus tacite significare videtur». Cf. M. West, *Studies*, 10.
- ¹⁵⁾ J.P. Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, Paris 1969, 66, definisce così l'epoca dei sette saggi: «moment de crise, qui s'amorce à la fin du VII^e siècle et se développe au VI^e, période de troubles et de conflits internes dont nous apercevons certaines des conditions économiques, et que les Grecs ont vécus, sur un plan religieux et moral, comme una mise en question de tout leur système de valeurs, une atteinte à l'ordre même du monde, un état de faute et de souillure».
- ¹⁶⁾ C. Miralles, in BIEH 4, 1970, 63-64 (rec. da C. Prato, *Tirteo*. Intr., testo critico, testimonianze e commento, Roma 1968).
- ¹⁷⁾ Cf. *Mimn. fr.* 21.2 e *Tyrt. fr.* 10, 15.
- ¹⁸⁾ Che non leggo, è chiaro, in maniera romantica, come espressione di una posizione personale, irriducibile, di fronte agli altri: l'«io» del v. 3 va senz'altro assunto individualmente, ma è chiaramente generalizzante nell'intenzione di Saffo, come dimostra l'infinito della frase seguente; la contrapposizione «ha valore del tutto strumentale» (G. A. Privitera, *Su una nuova interpretazione di Saffo*, *fr.* 16 LP, QUCC 4, 1967, 184) e non quindi di esaltazione dell'«io» personale, come è stato più volte suggerito.
- ¹⁹⁾ Le modalità di trasmissione del frammento, a cui ho già accennato, sembrano escludere la possibilità che si trattasse di un'esortazione a un determinato individuo. Ma anche se non si trattasse di un epigramma completo, e il *tu*, invece, fosse un determinato individuo (come è il caso nel *fr.* 14W di Archilo-

co che ho prima confrontato con Mimnermo), credo che la parenesi possa, nella lirica arcaica, essere rivolta ad un individuo in particolare, ad un destinatario individuale e, nello stesso tempo, essere ricevuta e accettata da un pubblico più ampio. Non solo dal punto di vista della diffusione del poema: anche per quanto riguarda la sua *performance*, come può mostrare il fr. 13 W di Archiloco: Pericle (v. 1, v. 6), noi (v. 7) e voi (v. 10); Pericle è, dunque, soltanto uno tra i «voi» che devono comportarsi da veri uomini (tra i quali c'è anche il poeta — «noi» —).

- 20) B. Gentili in *Mimnermo*, 38-39.
- 21) Morire è bello (Tyr. fr. 6) se si cade in prima fila. C'è più di una volta coincidenza e nello stesso tempo opposizione tra i due poeti. Sia in uno che nell'altro caso (anche nel fr. 7.2) il perfetto al posto del presente ha valore enfatico (cf. E. Degani - G. Burzacchini, *Lirici Greci*, Firenze 1977, 86).
- 22) A. Garzya in *Mimnermo*, 30.
- 23) Si avverta che γλυκός in Callimaco (fr. 1.11 Pf) corrisponde a ἡδός in Ermesianatte (fr. 7.35 Pow.), così come κατὰ λεπτόν nell'uno corrisponde a πολλὸν ἀνατλάς (cf. *infra* nel testo e n. 30) nell'altro.
- 24) R. Pretagostini, *Ricerche*, 121 ss.
- 25) B. Gentili in *Mimnermo*, 36.
- 26) Si ricordi, a proposito, il verso che nel Partenio del Louvre (fr. 1.36 P) è all'inizio della strofa che marca il passaggio tra la sezione mitologica e quella successiva: ἔστι τις σῶν τίσις. Cf. anche, su questo argomento, il fr. 39 P, su cui B. Gentili, *I frr. 39 e 40 P di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica*, in *Studi in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, 57 ss.
- 27) B. Gentili in *Mimnermo*, 37.
- 28) R. Jakobson, *Structures linguistiques subliminales en poésie*, in *Huit questions de poésie*, Paris 1977, 109 ss.
- 29) A sua volta paragonabile al πολλὰ μογήσας di un frammento (10 Pow.) di Fileta di Cos.
- 30) F. Della Corte in *Mimnermo*, 32-33.

THEOGNIS' PARAINESIS TO CAVALRY (549-54)

Ἄγγελος ἀφθογγος πόλεμον πολύδακρον ἐγείρει,
Κύρν', ἀπὸ τηλαυγέος φαινόμενος σκοπιῆς.
ἀλλ' ἵπποις' ἔμβαλλε ταχυπτέρνοισι χαλινούς·
δήϊων γάρ σφ' ἀνδρῶν ἀντίασειν δοκέω.
οὐ πολλὸν τὸ μεσηγύ' διαπρήξουσι κέλευθον,
εἰ μὴ ἔμην γνώμην ἐξαπατῶσι θεοί.

The text is that of Young¹. At first glance a mere pastiche of Homeric words and phrases², this poem is one of some complexity, and it provides an insight into the spirit of a certain sort of elegiac composition in the *Theognidea*. This complexity is found not in the individual items of diction, meter, or syntax, which are relatively simple as such, but at the level of their generic affiliations.

The poet has attempted a parainesis to cavalry. It is odd that this kind of poem, of which the only other example in archaic poetry is *Thgn.* 889-90 (cf. 986-88), is so poorly attested. The aristocracy for which Theognis speaks loved horses (1256-57; cf. *Sol. fr.* 23 W), and fighting from horse back was normal enough to be used in pederastic imagery (1267-68, cf. 986, which may imply a cavalry attack). The *Theognidea*, however, with various paraineseis to hoplites³, conform for the most part to the models of Tyrtaeus and Callinus⁴, in which the citizen soldiers stand shoulder to shoulder in the line of battle. Nevertheless, *Thgn.* 549-54 can be shown to belong to a genre of its own. This genre is defineable on the basis of a comparison with *Ar. Eq.* 242-46, a passage that has several elements in common with the Theognis poem. The origin of the genre is an historical institution, a «genre of discourse», to use Tzvetan Todorov's expression⁵, which came into existence with the advent of cavalry. The Homeric poems provide no clue to this development: horsemen are acknowledged but suppressed in favor of the archaizing chariot⁶. The bit (χαλινός), the placing of which symbolizes preparedness in *Thgn.* 549-54, is mentioned only once, in T 393. Not only are the steps by which the historical parainesis to cavalry became a poetic genre irrecoverable, it is not even certain in what kind of poetry it was at home⁷. Although comparison with Aristophanes' *Knights* will provide the outline of the generic code of the parainesis to cavalry (section I below), the poet of *Thgn.* 549-54 was not using the available elegiac models of Callinus and Tyrtaeus. As I shall show, he sought to employ the style of choral poetry (section II below). He thus created a curious interplay of the metrical, dictional and syntactic codes of choral and elegiac poetry as he attempted his parainesis. Even if the demonstration of the choral elements in the parainesis must remain tentative, the freedom of the poet vis-à-vis epic is evident (section III below), and one can even get a sense of the poet's difficulties in harmonizing the various codes at his disposal (section IV below).

I

In the prologue of Aristophanes' *Knights*, Demonsthenes and Nicias, the two slaves of Demos, enlist a Sausage-seller to champion their struggle against their master's steward, Paphlagon/Cleon. At the end of the prologue, the hated steward appears, and the Sausage-seller flees. Demosthenes then summons the Knights, and the trochees of the parodos begin:

ἄνδρες ἱππῆς, παραγένεσθε· νῦν ὁ καιρός. ὦ Σίμων,
 ὦ Παναίτι', οὐκ ἔλατε πρὸς τὸ δεξιὸν κέρας;
 ἄνδρες ἔγγυς. ἀλλ' ἀμύνου κάπαναστρέφου πάλιν.
 ὁ κονιορτὸς δῆλος αὐτῶν ὡς ὁμοῦ προσκειμένων.
 ἀλλ' ἀμύνου καὶ δίωκε καὶ τροπὴν αὐτοῦ ποιοῦ.

242-46

This passage has several elements in common with Thgn. 549-54. The leader sees a sign of the enemy's approach (Thgn. 549 ἀγγελος κτλ. ~ Eq. 245 ὁ κονιορτὸς κτλ.)⁸. He says that the enemy are near (Thgn. 553 οὐ πολλὸν κτλ. ~ Eq. 244 ἔγγυς). The enemy are ἄνδρες (Thgn. 552 ~ Eq. 244)⁹. He calls named individuals to action-Kurnos (Thgn. 550), who appears here for the first and last time as a cavalryman, and Simon and Panaitios (Eq. 242-43). The vocative is followed by ἀλλά and an exhortation in the imperative (Thgn. 551 ~ Eq. 244)¹⁰.

The resemblance between the passage in *Knights* and Thgn. 549-54 is too close to be a matter of chance and yet not so close that one could speak of Aristophanic imitation of Theognis. The several elements common to the two passages reflect a common origin in a genre of discourse.

II

The poet of Thgn. 549-54 was not content simply to adapt Homeric diction to the elegiac couplet. He has attempted a loftier style, and, although the poem abounds in Homeric diction, the total effect is quite unhomeric.

The phrase τηλαυγέος... σκοπιῆς (550) is a key to the poet's ambition. Both adjective and noun have Homeric parallels¹¹, but the combination of the two is not Homeric. The combination can be compared with τηλαυγέ' ἀγ κορυφάν (Pind. fr. 52g.12 Sn M, from a paean) and with τηλαυγεῖ παρ' ὄρθῳ (Soph. Tr. 524, in a choral passage). The stylistic affinities of the Theognidean phrase are with choral lyric, and, in particular, I would suggest, with dithyramb. A passage in Aristophanes' *Clouds* so indicates. The chorus of *Clouds*, meteorological creatures, are appropriate supporters of those «astronomical quacks» (μετεωροφύνακες 333), the dithyrambic poets. These poets apparently liked to think of themselves as flying through the air¹². When the *Clouds* sing their first song, they are still aloft, though soon to become visible to Socrates as they descend Parnes (323-24), and their song is suitably airy. They will descend on mountain tops so that they may look down on «vantage points that are seen from afar»

(τηλεφανεῖς σκοπιᾶς 281). They will look upon the earth «with far-seeing eye» (τηλεσκόπῳ ὄμματι 290). If the Clouds sing in the same style as the poets they favor, then the resemblance of the phrases just quoted to Thgn. 550 suggests that the latter has a dithyrambic ring¹³.

Further, the Theognidean poem under discussion begins with the decidedly unhomeric phrase ἄγγελος ἄφθογγος, a kenning for beacon fire. Compare «cup of Ares» for «shield», a similar kenning, from the pen of the dithyrambic poet, Timotheos (Ath. 10.433 c). It is possible, however, that the kenning belongs to the genre of discourse. Consider the expression ἀναυδος ἄγγελος in Aesch. *Suppl.* 180¹⁴ and in *Sept.* 81-82, where cavalry are mentioned and the verb φαίνομαι (cf. Thgn. 550) occurs. In both passages, this expression refers to the dust raised by an approaching army¹⁵.

There are other elements in the Theognidean poem that can be taken as dithyrambic. (1) Density of epithets. Each of the first four nouns has an epithet. (2) Compound words. Each of these epithets is a compound. (3) Syntax. Asyndeton occurs twice, in two successive lines¹⁶.

(1) Density of epithets is characteristic of dithyramb. Pickard-Cambridge remarks of an otherwise restrained dithyrambic fragment of Pindar (75 Sn M): «it is noticeable how few substantives go without an ornamental or descriptive epithet, and some have two»¹⁷. (2) Compound words were the most notorious trait of dithyrambic style¹⁸. The *hapax* ταχυπτέρνοις (551) is perhaps one of those *nova verba* that Horace associated with dithyramb (*Carm.* 4.2.10-11). (3) Syntax. The two asyndeta express the urgency of the exhortation. Or, in van Groningen's words, «l'inquiétude manifeste du poète explique le style heurté»¹⁹. Such agitation might be thought characteristic of dithyramb²⁰. In any case, unless the text is corrupt, the two asyndeta in two successive lines, a phenomenon unparalleled in the Theognidean corpus and perhaps in all of elegy, suggest a style unusual for this metrical context.

The poet has attempted to cast the parainesis to cavalry in the style of choral poetry and perhaps specifically in the style of dithyramb. The theme of defending the city was, in fact, sung in dithyramb. One of Pindar's dithyrambs begins with an invocation to Alalā, «daughter of War, prelude to spears, to whom men make death on behalf of the city their holy sacrifice» (*fr.* 78 Sn M).

III

The poet has thus reconfigured several items of Homeric diction not simply to fit the elegiac couplet but in order to achieve imitation of another poetic genre. The poet's originality, his freedom with respect to his epic sources, can also be seen at another, deeper level. This is the level of in-

dividual, as distinguished from genre-determined, interference with the various codes, semantic, morphological, syntactic, and metrical, of epic. To take a simple example, δῆϊοι ἄνδρες occurs several times in the genitive, dative, and accusative cases in the *Iliad* but never in the same metrical position and with the same degree of hyperbaton as in Thgn. 552.

Consider again the phrase in 550 which I took as a key to the poet's stylistic ambition. The compound adjective occurs here for the first time, if its occurrences in the probably late *h. Hom.* 31.13 and 32.8 are discounted, though its restriction to lyric passages in the fifth century suggests that the poet is borrowing an already existing item of diction from another genre. The foreignness of the word in the *Theognidea* is shown in the morphological solecism — by the standard of elegiac practice — of the ending -εος. Elsewhere in elegy, the genitive singular of -εσ nouns is -ουσ where, as in Theognis 550, the meter requires monosyllabic scansion²¹. The Homeric element in the phrase is apparently σκοπιή 'look-out place', which occurs in both the *Iliad* and the *Odyssey*. At Simon. 142.4 D, however, this word occurs in the same metrical position as in Thgn. 550:

Ἔοσσα Κιθαιρῶνος τ' οἰονόμοι σκοπιαί.

Although this single comparandum is slender evidence, it may be that the poet of Thgn. 550 is using a formula specific to elegy in placing σκοπιή at the end of the pentameter. The relation of elegy to epic at the level of formulaic composition is not yet understood, but recent articles have suggested that elegy had its own formulaic tradition, independent of epic²². The phrase in 550 would then represent a combination of a «foreign» compound adjective with a specifically elegiac formula, and the phrase as a whole would be completely unhomeric.

In line 551 ταχυπέρνοισι is *hapax*, but the creation, if that is what we have, of a ταχυ- compound would not seem to require great originality. The *Iliad* provided the model of ταχύπωλος (eleven occurrences). The second element of the compound, however, deserves attention. πτέρνη occurs, outside of Thgn. 551, only three times in archaic poetry: X 397, *Batr.* 37, 46. The second of these is a pseudo-formulaic, playful borrowing of the first, and πτέρνη is used in the sense of Latin *perna* 'ham'. The three examples are thus virtually two. In both of these and in later usage, the word means 'heel' and is used of humans. Not until the time of the Septuagint is it applied to horses' hooves (*Jd.* 5.22). The poet of Thgn. 551 therefore deserves some credit for his invention of 'swift-heeled' as an epithet of horses.

Finally, two places in which the diction of Thgn. 549-54 has parallels not with early epic but with the *Homeric Hymns*. (1) ἀφθογγος (549) occurs at *h. Cer.* 198 and 282 in the same metrical slot as in Theognis. The poet of Thgn. 549, however, has used the adjective not literally, as it used of Demeter in the hymn, but metaphorically in the kenning discussed above. His relation to the hymn or the hexameter tradition it represents is thus not

one of simple borrowing but of independent adaptation. (2) τὸ μεσηγύ (553). This adverb is anarthrous in the *Iliad* and *Odyssey* but has the article in *h. Ap.* 108, where, as in Thgn. 553, the demonstrative force of the article is weak. In epic, however, the demonstrative value of the article is «more or less sharp»²³.

IV

At the beginning of this article, I spoke vaguely of the «spirit of a certain sort of elegiac composition in the *Theognidea*.» I shall now turn to some indications of improvisation or ineptitude.

The phrase ἐμβαλλε χαλινούς is Homeric (T 393-94) but the present active imperative of ἐμβάλλειν does not occur in early epic. The present middle imperative in a formulaic expression is twice attested (K 447, Ψ 313) — once in a prohibition, where the present tense of the imperative is normal²⁴. If, as Chantraine says, the durative aspect of the present is maintained in the epic use of the imperative, then the poet of Thgn. 551 has departed from epic style. In fact, his present imperative conjures up a strange scene: Kurnos is asked, as if he were a servant, «to keep putting the bits on (all) the swift-heeled horses»²⁵. σφ(ε) (552) must be taken as the third person plural pronoun (= αὐτούς)²⁶. Grammars, including Schwyzer's, confidently list σφ(ε) as such for Homer, but there are only two examples: Λ 111 and 115 (and in the second of these σφ(ι) could be understood as well as σφ(ε)). In elegiac couplets, σφε is found only in the line in Theognis under discussion and in an epigram of Simonides (121.3 D). In Pindar, there are two places in which σφε = αὐτούς (*Pyth.* 5.86, *Isth.* 6.74). The stylistic affinities of the word in Thgn. 552 are thus very difficult to determine. The sense, however, is clear and clearly awkward. As the explanation for his command to Kurnos, the speaker of the poem says: «For I think that they (the horses) will meet enemy men». van Groningen's explanation («se rapporte grammaticalement à ἵππους qui, par synecdoque, implique ἵππευσι») is in the nature of an apology, since the synecdoche would be incredibly strained.

With the present imperative in 551, an awkwardness begins which pervades the rest of the poem. Kurnos is to put bridles on the horses, which are then expected — although the poem is a parainesis to the cavalry, not the horses — to face the enemy. Then begin the asyndeta, for which the best that can be said has been said above, viz., that they are an imitation of dithyrambic style. If I am wrong, and if at the same time the text is sound, the only remaining interpretation of these lines (552-53) must be that the syntax has broken down. In 553, the subject changes to the enemy, who will «complete their path». Here for the first time, the poet simply lifts a formula out of Homer (cf. A 483, β 213, 429, *h. Merc.* 200). If Hudson-

Williams²⁷ and West, who brackets 554 in his edition²⁸, are right, the excerptor found an unfinished poem in his source and repeated 540 at 554 as a stopgap. The unfinished state of the poem could of course be owing to the manuscript tradition. The rest of the poem, however, provides several indications that a work which started rather grandly (549-50) and then began to deteriorate, found its way into the corpus in antiquity despite its rough condition and, like other odds and ends in the *Theognidea*, won immortality through agglomeration²⁹.

Baltimore

Lowell Edmunds

- 1) *Theognis*, ed. D. Young, Leipzig 1971².
- 2) See *Teognis: Le premier livre*, ed. B.A. van Groningen, "Verhandelingen der koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen", afd. Letterkunde, 72/1, 1966, 217-218 and Young's apparatus criticus.
- 3) 867-68, 889-90, 1003-06 = Tyr. fr. 12.13-16 W, 1043-44.
- 4) On which see Joachim Latácz, *Kampfpáranese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*, Munich 1977. (He does not discuss Thgn. 549-54 and 889-90).
- 5) *Les genres du discours*, Paris 1978, 44-60. The concept has been applied to problems in Greek archaic poetry by R. Martin, *Hesiod, Odysseus, and the Instruction of Princes*, TAPhA 114, 1984, 29-48.
- 6) P. A. L. Grenhalgh, *Early Greek Warfare*, Cambridge 1973, 40-62.
- 7) Perhaps parainesis shares in the general indeterminacy of *ainos*. See G. Nagy, *Ancient Greek Epic and Praise Poetry: Some Typological Considerations in The Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*, ed. J. M. Foley, Columbia 1986, 91: «It is better to think of the *ainos* as a mode of discourse, not as a genre».
- 8) For the dust cloud as the sign of an approaching army, see H. Friis Johansen and E. W. Whittle, *Aeschylus: The Suppliants*, København 1980, on 180.
- 9) ἀνῆρ 'enemy' is not recognized in LSJ⁹ or its *Supplement*. R. A. Neil, *The Knights of Aristophanes*, Cambridge 1905 comments on τὸν ἀνδρα (222): «a spirited way of speaking of a enemy» and compares Brasidas at Thuc. 5.10.5. This sense of the word goes back to such usages as A 151. Cf. Hdt. 6.112 and J.E. Powell, *A Lexicon to Herodotus*, Cambridge 1938², s.v. ἀνῆρ 11.1; Xen. *Hell.* 2.4.17, 5.4.43 (bis), 6.4.5; Pl. *Ep.* 7. 324d7 (of the Thirty Tyrants).
- 10) ἀλλά is repeated at *Eq.* 246. Cf. J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, 1966², 15.
- 11) See van Groningen, 217-18.
- 12) K. J. Dover, *Aristophanes: Clouds*, Oxford 1970, 133 (on line 333), with reference to *Pax* 829 and *Kinesias* in *Av.* 1372ff.
- 13) Michael Silk, *Interaction in Poetic Imagery*, Cambridge 1974, 220: dithyramb is «almost proverbial for highly wrought language». On *Nub.* 275-90, see Silk, *Aristophanes as Lyric Poet*, YCS 26, 1980, 106-08.

- 14) Cited above n. 8.
- 15) G. O. Hutchinson, *Aeschylus: Septem Contra Thebas*, Oxford 1985, on 81f. compares *Suppl.* 180 and Thgn. 549 and states: «We may surmise that the use of such language in such contexts was traditional» (p. 60).
- 16) M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 14, 1974, 156, the latest in a long history of emendations, would remove the asyndeta and the phrase at the beginning of 553 would be parenthetical.
- 17) Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*, rev. T. B. L. Webster, Oxford 1962², 21.
- 18) Pl. *Cra.* 409c; Arist. *Rh.* 1406b1, where compounds are associated with the «noisiness» of dithyramb; *Po.* 1459a8-9, where, however, only nouns are referred to.
- 19) Van Groningen, 218.
- 20) Pickard-Cambridge, 50-51.
- 21) See West, 95.
- 22) C. Piedrafitá, *Una Posible Cesura Trihemimeres en el Pentámetro de Theognis de Megara*, in *Unidad y Pluralidad en el mundo antiguo*, Actos del VI Congreso Español de Estudios Clásicos, Sociedad Española de estudios clásicos, Madrid 1983, 43-53; N. Greenberg, *Language, Meter, and Sense in Theognis*, in Th. J. Figuera and G. Nagy, *Theognis of Megara: Poetry and the Polis*, Baltimore and London 1985, 245-60.
- 23) P. Chantraine, *Grammaire homérique*, Syntaxe, Paris 1963, 163. The poet of Thgn. 549-54 — we can say at least this much — is working outside the ambit of epic influence.
- 24) Chantraine, 229-30.
- 25) See van Groningen, 219.
- 26) Kurnos' horses are male, not female.
- 27) *The Elegies of Theognis*, ed. T. Hudson-Williams, London 1910, *ad loc.*
- 28) *Iambi et Elegi Graeci*, ed. M. L. West, Oxford 1972, II.
- 29) I am grateful to Robert Mondí for helpful criticism of this article.

ὠκύμορόν με λέγουσι δαήμονες ἄνδρες ἀστρων.
 εἰμὶ μὲν ἄλλ' οὐ μοι τοῦτο, Σέλευκε, μέλει.
 εἰς Ἀΐδην μία πᾶσι καταβασίς, εἰ δὲ ταχίων
 ἡμετέρη Μίνω θᾶσσον ἐποψόμεθα.
 5 πίνωμεν, καὶ δὴ γὰρ ἐτήτυμον εἰς ὄδον ἵππος
 οἶνος ἐπεὶ πεζοῖς ἀτραπὸς εἰς Ἀΐδην.

Antipatro assicura all'amico Seleuco di non temere la morte immatura che gli è stata predetta: tutti dobbiamo scendere all'Ade, prima o dopo, ed il vino rende più veloce ma anche più agevole la discesa. Questo parrebbe il senso generale dell'epigramma, benché «it cannot be said that A. has expressed himself very clearly»¹. Gli ultimi due versi, in particolare, continuano a dare filo da torcere agli esegeti, anche se solo la filologia di fine Ottocento è intervenuta pesantemente sul testo². Già nella duplice versione latina fornita dalla Didotiana³, si possono scorgere due linee interpretative su cui si sono attestati, più o meno fedelmente, i successivi editori⁴:

- a) «valet hic sententia, Bacchus, e n t i /est equus; ad Manes nam p e d e d u c i t i t e r» Grotius, «Wahrhaftig, der Wein ist ein Ross a u f d e r R e i s e ; denn in den Hades hinab wandern wir alle z u F u s s» Beckby;
- b) «nam sane verum hoc, i n v i a m equus est vinum, quum p e d e s t r i b u s semita modo sit in Orcum» Dübner⁵, «for this is very truth, that wine is a horse for the road, while foot-travellers take a by-path to Hades» Paton, «for surely it is a true saying that wine is like a horse for the highway, while your foot-traveller must go to Hades by a lane» Gow-Page, «Car, voyons, la monture pour la vraie route, c'est le vin. Pour les piétons, il n'y a que sente vers l'Hadès» Aubreton, «Cavallo per strada infallibile il vino; scabra la via per chi discende a piedi» Pontani⁶.

Va subito detto che la prima interpretazione («per chi viaggia il vino è un cavallo, infatti all'Ade ci si va a piedi») non ci sembra andar oltre una superficiale fedeltà al testo: omettendo di chiarirne lo spirito e finendo per tradirne, come vedremo, anche la lettera.

Bisognerà ora ricordare che il singolare paragone vino/cavallo risale a Cratino, come già aveva visto Jacobs⁷. Che il 'vinoso' Cratino venga citato da Antipatro per ribadire il proprio 'entusiastico' stile di vita, non deve certo stupire: ai non meno 'vinosi' Omero ed Archiloco, il poeta esprime — in un altro celebre epigramma — le sue simpatie, escludendo perentoriamente dal proprio brindisi i temuti bevitori d'acqua⁸. Tuttavia vale la pena osservare che in questo caso si tratta di qualcosa di più di una semplice

allusione. Se il comico aveva detto: οἶνος... ἵππος ἂ ο ἰ δ ῶ, l'epigrammista afferma che εἰς ὁδὸν ἵππος / οἶνος. La citazione è, pur rispettosamente, parodica: lo scherzo dotto di piegare ad un significato concreto la letteraria metafora, serve al nostro per elevare, con guizzo appunto letterario, il misero tema esistenziale⁹. Ma quale, per l'esattezza, il valore da attribuire al non facile εἰς ὁδόν? Che il sostantivo non vada inteso nel significato astratto di 'viaggio' (cf. Grotius e Beckby) è definitiva acquisizione di Gow e Page, i quali giustamente osservano che i termini ὁδός «road, highway» e ἀτραπός «path, track, byway» sono tra loro contrapposti, come — nonostante la reticenza dei lessici — si evince da Ar. Av. 21 e, più esplicitamente, da Apostol. 12. 34 ὁδοῦ παρουσίας τὴν ἀτραπὸν ζητεῖς¹⁰. Non del tutto convincente però, ma nemmeno del tutto convinta, la traduzione «for the highway» che, difatti, nel commento viene sostituita da un impreciso «on the h.». Se «for» è tentativo poco riuscito di rendere un'idea di relazione o di destinazione o di scopo che εἰς + acc. può effettivamente esprimere¹¹, «on», proprio per la sua inesattezza, viene relegato alla più ampia e libera parafrasi fornita nelle note. Ma è lecito chiedersi se qui non sia più semplice prendere in considerazione quel concetto di moto a luogo che, in definitiva, sta alla base dei valori traslati di εἰς: non avrà voluto Antipatro ritoccare il parallelo istituito da Cratino, paragonando il vino ad un cavallo che si dirige verso una via maestra¹²? Forse non più che suggestivo pensare ad un'influenza del due volte omerico εἰς ὁδόν - in entrambi i passi (O 276, κ 158) riferito a risolutive epifanie di animali - sul nostro pur *Homericotatos* epigrammista¹³. Più probabilmente il brachilogico εἰς ὁδὸν ἵππος sarà stato coniato sulla scia dell'ellittico ἵππος εἰς πεδίον, espressione proverbiale usata «quoties quis ad id provocatur, in quo plurimum valet quoque vel maximum gaudet»¹⁴.

Antipatro comunque non oppone un viaggio a cavallo ad un cammino da percorrere a piedi, bensì un 'cavallo εἰς ὁδόν' ad un'ἀτραπός. Ci sembra evidente che il nesso εἰς ὁδόν adempie l'indispensabile funzione di 'cerniera' tra il detto di Cratino e l'altrimenti incongruo verso conclusivo: il quale, a sua volta, non può essere che un motto. La pur dissimulata incongruenza rivela come il poeta si stia muovendo, per così dire, su binari obbligati, alludendo dunque, anche al v. 6, a qualcosa di noto, almeno per il lettore colto, la cui evocazione inneschi il sottile meccanismo della *pointe* finale. In effetti l'*explicit* dell'epigramma coincide quasi perfettamente con quello di un verso del poeta-grammatico alessandrino Fileta: si tratta del fr. 2 K ἀτραπὸν εἰς Ἄϊδαο / ἦνυσα, τὴν οὐπω τις ἐναντίον ἦλθεν ὁδίτης¹⁵. La frase ha tutta l'aria di una massima e come tale rientra nella sezione περὶ θανάτου del *Florilegio* di Stobeo, né dev'essere privo di valore il fatto, ingiustamente negletto dagli editori di Fileta, che il frammento venga testimoniato, sia pure di seconda mano, anche da Arsen. 4. 23e¹⁶. La struttura in qualche modo aforistica della sentenza potrebbe aver-

ne favorito la notorietà anche in periodi bui per la fama del poeta di Cos¹⁷. Tuttavia, a nostro avviso, è precisamente all'erudito morto di consunzione per eccesso di studio che Antipatro si vuole contrapporre, citandone — per prenderne le distanze — la disagiata discesa all'Ade¹⁸. In questo modo l'ἔπει dell'ultimo verso non costituisce difficoltà: il detto del comico trova inattesa quanto sillogistica conferma (καὶ δὴ γὰρ ἐτήτυμον...) proprio in quello del poeta elegiaco (ἔπει πεζοῖς...) ¹⁹. Dunque: «Beviamo! davvero infatti il vino è un cavallo (come afferma Cratino) su una via maestra, dal momento che, per chi va a piedi, è un sentiero a condurre all'Ade (come testimonia Fileta)». Quanto a πεζοῖς, che con sottile *aprosdoketon* si sostituisce all'atteso ὕδροπόταις, acuta si rivela l'intuizione di Gow e Page: «the obscurity is perhaps lightened by the fact that Cratinus, from whom A. derives his praise of wine, addressed it to poets (ἄοιδῶν, see above) and that πεζός means *prosaic* as well as *pedestrian*»²⁰. All'insofferente epigrammista il bevitore d'acqua Fileta null'altro doveva apparire che un prosaico raccoglitore di glosse²¹.

Bologna

Maria Grazia Albani

¹⁾ A.S.F. Gow - D.L. Page, *The Garland of Philip*, Cambridge 1968, II 49s, cf. I 34s.

²⁾ H. Van. Herwerden rimodella l'ultimo verso proponendo di leggere οἶνος, πεζοῖς δ'ὕδροπόταις ἄιδην (Mnemosyne n.s. II, 1874, 338). Ancora più massiccio l'intervento di F.W. Schmidt, che così ricomponde l'ultimo distico: πίνωμεν' σπεύδει γὰρ ἐτήτυμον εἰς πόλον Ἰπποις/ οἶνοπόταις, πεζός δ'ἄπιτος εἰς Ἄιδην (*Kritische Studien zu den Griechischen Dramatikern. Nebst einem Anhang zur Kritik der Anthologie*, Berlin, III, 1887, 165).

³⁾ F. Dübner, *Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudeis*, Parisiis, II, 1872, 288 e 363.

⁴⁾ R.F. Ph. Brunck, *Analecta veterum poetarum Graecorum*, Argentorati, II, 1773, 6; III, 1776, 121; C.F.W. Jacobs, *Animadversiones in epigrammata Anthologiae Graecae*, Lipsiae, II 1, 1799, 15s.; Id. *Anthologia Graeca*, Lipsiae, II, 1814, 325; III 2, 1817, 661; W.R. Paton, *The Greek Anthology*, London, IV, 1918, 78s.; H. Beckby, *Anthologia Graeca*, München, III, 1966², 556s. e 831; R. Aubreton, *Anthologie Grecque*, Paris, X, 1972, 80 e 233; F.M. Pontani, *Antologia Palatina*, Torino, III, 1980, 479s. e 729.

⁵⁾ Facciamo rientrare nel gruppo b il «pedestribus semita» del Dübner, pensando che lo studioso intendesse 'per chi va a piedi vi è soltanto un sentiero' e non 'vi è soltanto un sentiero pedonale', come evidentemente fanno il Grotius e il Beckby. Ambigua per la verità anche l'espressione «in viam», che ci è parso preferibile collocare tra quelle che rendono ὁδός nel senso concreto di 'strada'. In effetti non hanno torto Gow e Page nel definire la parafrasi latina, a più mani, di cui è corredato il testo del Dübner, «so literal as to be virtually useless» (*Hellenistic Epigrams*, I, Cambridge 1965, VII).

⁶⁾ Discostandosi da tutti, l'Aubreton e, a quanto sembra, anche il Pontani concordano ἐτήτυμον con ὁδόν: del tutto fuori luogo, a nostro avviso. Il termine ὁδός non ha bisogno di essere ulteriormente qualificato: a tale scopo provvede il compresente e contrapposto ἀτραπός (cf. *infra*, n. 10). È stato rilevato come il nostro *ep.*, sfiorando il comunissimo *topos* dell'impossibilità di risalire dall'Ade, εἰς Ἄιδην μίτα

πᾶσι κατὰ βίας, v. 3, sia da mettere in relazione con il καταβάντι μὴ ἀναβῆναι di Anacr. 36. 12 G (G. Burzacchini in *Lirici Greci* a cura di E. Degani e G.B., Firenze 1977¹, 260, v. 12): giustamente, tanto più che al di là di ovvie coincidenze, alla memoria di Antipatro sembrerebbe riaffiorare l'intera chiusa del componimento ἀργαλέη δ' ἔς αὐτόν (*scil.* 'Αἰδέω μυχόν) / κάτ ο δ ο σ κ α ι γ ἄ ρ ἔ τ ο ῖ μ ο ν / καταβάντι μὴ ἀναβῆναι (vv. 10ss.). Per qualche eccezionale caso di discesa transitoria, si vedano Herod. 2.122, Isoc. 10. 20, Hygin. *Fab.* 251 R, Verg. *Aen.* 6. 128-31, cf. R. Ganschietz, *Katabasis*, in *RE X 2*, 1919, cc. 2353-2449.

⁷⁾ Si tratta del fr. *203 K-A, testimoniato da Nicaenet. 5 G-P (= AP 13.29). Is. οἴνός τοι χαριέντι πέλει ταχὺς ἵπκος δοιδῶ/ῶδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἄν τέκοις σοφόν. Per le varie 'paternità' dell'epigramma — una combinazione di esametri dattilici e trimetri giambici — riportato per intero anche da Ath. 2. 239 C e, in parte, da Zen. Ath. 2.53 = vulg. 6.22 (vv. 1s.), Phot. II 237 N (v. 2), *Suda* v 53 A (v. 2), Apostol. 17. 52 (v. 2), rinviamo agli *Hellenistic Epigrams* II 421 s., così come per le diverse opinioni circa la reale consistenza del frammento stesso: a tale riguardo Kassel e Austin attribuiscono a Cratino il solo trimetro giambico, per l'attribuzione dell'intero distico propende E. Degani, *Dizionario degli scrittori Greci e Latini*, Milano 1987, 1012 n. 28. In ogni caso, come affermano Gow e Page, Antipatro avrà preso a prestito l'ippica immagine dall'epigramma di Niceneto, cui dobbiamo l'iscrizione a Cratino: τοῦτ' (ταῦτ' Pl, Athen.) ἔλεγεν... / Κρατίνος (vv. 3s.).

⁸⁾ Si veda AP 11.20 (= 20 G-P), «che attacca proprio i callimachei, ποιητῶν φύλον ἀκανθολόγων (v. 2), fini quanto inconsistenti raccoglitori di glosse, capaci solo di bere λιτὸν ὕδωρ da una pur sacra fonte (v. 4)», cf. E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari 1984, III.B.2, in particolare p. 174. Sull'argomento si veda anche A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg 1965, 100-02, 119-23, P.E. Knox, *Wine, Water, and Callimachean Polemics*, HSPH 89, 1985, 107-19, G. Giangrande, *La componente epigrammatica nella struttura delle elegie di Propertio*, Assisi 1986, 254-57. In AP 11.31 (= 37 G-P) Antipatro rinnova la propria diffidenza nei confronti di chi beve acqua, in AP 9.305 (= 36 G-P) afferma di non trarne, dal canto suo, alcun ristoro.

⁹⁾ Per l'*incipit* del v. 5, ma anche più in generale, non sarà da trascurare un rinvio ad Hedyl. 5 G-P (= Ath. 11.473 A), Is. πίνωμεν, καὶ γὰρ τίνων, καὶ γὰρ τι παρ' οἴνον/ἔδρωμ' ἄν λεπτὸν καὶ μελιχρὸν ἔπος. Il καὶ γὰρ di Edillo potrebbe fornire un supporto alla lezione planudea καὶ γὰρ δὴ di Antipatro, a difesa della quale Jacobs citava Callim. *hymn.* 5.49 (*Anthologia Graeca*, III 2, 661), pur adottando nel testo la lezione palatina (II, 1814, 325), discostandosi così, per primo, dal Brunck (II 6), oltre che, ovviamente, dagli editori di Planude.

¹⁰⁾ Tuttavia in qualche misura va rettificata l'affermazione che «ὀδός and ἀτραπός are nowhere sharply distinguished in lexica», infatti la distinzione 'proverbiale' indicata da Arsenio (ma si vedano anche Macar. 6.21, *App. Prov.* 4.12) è già citata da Phot. II 3 N e *Suda* o 48 A, viene quindi ripresa da Eust. *ad Hom.* Σ 565, p. 1163. 43 ss. con un'interessante formula introduttiva: οἱ δὲ ἔντρον τι τῆς ἀπλῶς ὀδοῦ ἢ ἀτραπιτός, δηλοῖ, ὡς ἀλλαχού σαφέστερον εἰρηται, καὶ τὸ παροιμιώδες ο.π.τ.α.ζ. (cf. *ad Hom.* v 195, p. 1738, 52 ss.). Uscendo dal campo lessicografico si possono aggiungere Thphr. *Char.* 13.6 καὶ ἀτραπὸς ἠγίσασθαι, τὴν ὀδὸν καταλιπὼν (M), Hdn. 8.5.12 αὐτὸν λεωφόροι ὀδοὶ καὶ ἀτραποὶ πᾶσαι, Iambli. *Protr.* 21 τὰς λεωφόρους ὀδοὺς ἐκκλίνων, διὰ τῶν ἀτραπῶν βάδιζε. Riguardo all'etimologia di ἀτραπός si avanza oggi, pur dubitativamente, l'ipotesi di un rapporto col verbo τραπέω, per cui l'α sarebbe copulativo e il senso quello di 'sentiero battuto' (cf. Boisacq, 97s., Frisk I 180s., Chantraine, *DELG* I 134s.). Quanto al 'contraddittorio' glossema di Hsch. α 8138 L ἀτραπός: ὀδός τετραμμένη, μὴ ἔχουσα ἔκτροπὰς, ἀλλ' εὐθεία, se il secondo *interpretamentum* è perfettamente in linea con l'antica derivazione con τρέπω con α privativo (o, talora, intensivo, cf., e.g., Apollon. Soph. 46.6B, *Et. Gud.* 228.8 e 27 Stef, *EM* 162.17 ss.), il primo viceversa (cf. *Syn.* 160.25 Ba = Phot. α 3110 Tb = *Suda* α 4380 A) ci sembra direttamente rispecchiare *Ar. Ra.* 123 ἀτραπός ἐξήντομος τετραμμένη (cf. lo scolio relativo, nonché Tzetz. ad 1.). Eustazio propende decisamente per τρέπω con α privativo e darebbe quasi l'impressione di voler correggere, con il suo μὴ ὀδε καὶ ἐκεί τετραμμένη (1163.43, cf. anche 1065.3 ss., 1125.56 s.) il τετραμμένη di Esichio.

¹¹⁾ Cf. Schwyzer-Debrunner II 460, Kühner-Gerth I 470 s. Ad un concetto di relazione sembra rinviare anche l'*eunti* del Grotius.

¹²⁾ Significativo il fatto che il nesso in questione — in assoluto non molto frequente — non di rado ricorre in riferimento a cose o animali. Se infatti è naturale per l'uomo camminare ὀδὸν, καθ' ὀδόν, ὀδῶ, ἐν ὀδῶ (cf. *ThGL* VI 1739 CD, LSJ s.v. I 2 e II), viceversa eccezionale — e perciò considerevole —

- il dirigersi di ogni altro essere verso una strada, εἰς ὁδὸν appunto: si vedano, e.g., *Soph. Ai.* 1254 βούδ (...) εἰς ὁδὸν πορεύεται, D. 55.10 τὸ καταρρέον ὄδωρ (...) εἰς τὴν ὁδὸν συμβαίνει φέρεσθαι, cf. 55.17, 18, 22, 26, *Plu. Nic.* 9.2. εἰς ὁδὸν τὰ πράγματα (...) καταστήσας, cf. *Xen. Mem.* 3.11.8. δίκτυα ἰσθῶν εἰς τὰς ἀτραπούς. Si vedano inoltre O 276, κ 158, per cui cf. *infra* e n. 13.
- 13) Oltre che nel già citato *ep.* 20 G-P, Antipatro si dimostra estimatore di Omero in *AP* 5.30 (= 6 G-P); *AP* 7.15 (= 73 G-P); *AP* 7.75 (= 74 G-P); *AP* 9.26 (= 19 G-P); *AP* 9.792 (= 85 G-P); *AP* 1.296 (= 72 G-P); cf. anche *AP* 7.409 (= *HE* 66 G-P), probabilmente del Sidonio. Va sottolineato che, per l'abbinamento dell'idea di moto con un verbo di stato in luogo, il passo iliadico O 275 s. ἐπάνη λῖς .../ εἰς ὁδὸν viene fatto oggetto di attenzione da parte degli scolasti antichi (cf. Erbse IV 72.5s. εἰς ὁδὸν (...): ἀντι τοῦ ἐν ὁδῷ), così come dei moderni linguisti (cf. Kühner-Gerth I 540, 543, Schwyzler-Debrunner II 434). Forse la decina di esempi — da Omero ad Euripide, da Erodoto a Senofonte — forniti dalle stesse grammatiche a documentare l'attestarsi, con particolari verbi, del nesso verbo di stato in luogo + εἰς, costituiscono *in nuce* una spia dello slittamento semantico che, a partire dall'epoca ellenistica, porterà εἰς a significare, sempre più spesso, lo stato in luogo *tout-court* (cf. *ThGL IV* 292 D-293 A, LSJ s.v. 12). L'εἰς ὁδὸν di Antipatro (la./1p.C.) potrebbe testimoniare una tappa di questa evoluzione (cf. il contemporaneo D.S. 13.12.2 καθήμενους εἰς Σικελίαν, nonché 14.117.5, ma il passo è espunto dall'edizione teubneriana [1893], su cui si basa il recente lessico del Mc Dougall [1983], si vedano le ancora utili annotazioni di L. Dindorf). Nell'ambito della poesia epigrammatica si veda il pur tardo Agath. *AP* 9.667.5 εἰς ὄλιγην κείται κόνιν: il vino evocherebbe così l'immagine di un cavallo *su* una via maestra (cf. l'*on* di Gow e Page).
- 14) La citazione è tratta dal commento dello Stallbaum a *Pl. Thet.* 183d, dove il proverbio — che mi è stato segnalato da A. Lorenzoni — compare nella forma ἰππέας εἰς πείδιον, come in *Luc. Sol.* 8, cf. *Pisc.* 9 εἰς πείδιον τὸν ἵππον, e *Diogenian.* 1.65 (se ne vedano le ampie annotazioni). Viceversa la formulazione con il nominativo ἵππος è ricordata più volte da Eustazio, si veda in particolare *ad Hom.* E 222 p. 541.31 (II 61.16 Valk).
- 15) A. Meineke, *Analecta Alexandrina*, Berolini 1843, 350 propone di leggere ἀτραπὸν Ἴδιω, lezione che afferma di trovare nel Paris. A del testimone Stobeo (4.51.3) e che gli consente di eliminare qualsiasi supporto a chi vuole vedere nel verso un pentametro, non essendo, a suo avviso, l'*Hermes*, cui i due versi appartengono, un poemetto elegiaco. Al Meineke il Nowacki — che pubblica εἰς Ἴδιω, come il Diehl! *ALG*, VI 1924 — da un lato imputa un errore di lettura del cod. A, dall'altro obietta che «*nuquam inveniunt substantiva ἀτραπός, ὁδός (...)* cum genetivo loci quo iter ferat coniuncta» e rimanda all'*ep.* giambico 96 Geffck. di Leon. Tar. (= 79 G-P). Is. τὴν ἐπ' Ἴδιος/ἀτραπὸν ἔρκων (A.N., *Philitae Coli fragmenta poetica*, Münster 1927, 24). Certamente più opportuno sarebbe stato un rinvio al pentametro del nostro Antipatro: che viceversa non sfugge all'apparato del Diehl² (*ALG*, VI, 1940, 50, dove però si preferisce la lezione εἰς Ἴδιω, cf. Powell *Coll. Al.*, 92). Quanto al genitivo del luogo in dipendenza da sostantivi quali ὁδός e simili, si veda il paio di esempi indicati alla n. 17.
- 16) Sui 'debiti' di Arsenio e del padre Apostollo nei confronti di Stobeo, si vedano E.L. Leutsch, *CPG*, II, Göttingen 1851, XIV s.; H. Diels, *Doxographi Graeci*, Barolini 1879⁴, 32 n. 1; O. Hense, *Nicolaus Schow und Stobaeus*, RhM 41, 1886, 30 s.
- 17) Circa la fortuna di Fileta — che, ancora solida intorno alla metà del III a.C., conoscerebbe una repentina eclissi per risollevarsi, sullo scorcio del I a.C., in ambiente latino con Propertio — rinviamo a G. Gregori, *I frammenti grammaticali di Fileta di Cos*, diss. Bologna a.a. 1983/4, XLIV-LIV, con bibliografia. L'immagine filetea del 'sentiero verso l'Adè' torna in Leon. Tar., cf. n. 15 e conosce un relativo successo nelle epigrafi funebri, cf. Peek, *GVI*, 646.2, 710.10, 853.4, 1508.16, 2087.2. Si vedano inoltre Aesch. *239 R ἀπλή γὰρ οἴμος εἰς Ἴδιου φέρεαι, Alc. Mess. *AP* 7.412 (= 14 G-P). 8 σιδηροσίν οἶ μ ο ν ἔβης Ἰδιεω, Damag. *AP* 7.627 (= 6 G-P). 2 ὄλοην οἶ μ ο ν ἔβης Ἰδιου.
- 18) È lo stesso autoepitafio fittizio, riportato da Ath. 9.401 E (*FGE* 1612-13 P), ad indicarci le cause della morte: εἶνε, Φηλήτας εἰμί, λόγων ὃ ψευδόμενός με/ ὄλεσε καὶ νυκτῶν φροντίδες ἐσπέριοι. Sulle letali conseguenze dell'indifesa ricerca filetea ci informano ancora Ath. *ibid.* (test. 16 K) e la *Suda* φ 332 A (test. 21K). Che diverse e non tutte semplici siano le vie verso l'Adè afferma Platone, contestando il citato Aesch. *239 R., cf. *Phd.* 108a δ' οὐτε ἀπλή οὐτε μία φαίνεται μοι εἶναι (*scil.* οἴμος εἰς Ἴδιου).

- 19) «While» propongono Gow e Page nella traduzione (come già il Paton), «whereas» nel commento, argomentando che «if it is casual (since) it must be connected not with the preceding sentence but with πίνωμεν (let us drink, for the sober...), which is not very plausible». Si oppone vivacemente G.J. de Vries, *Notes on Greek Epigrams*, Mnemosyne 23, 1970, 24-26, che, in generale, nega ad *ἐπει* la possibilità di un valore concessivo o avversativo, considerandolo una mostruosità sintattica, nient'altro cioè che un ripiego per traduttori, senza riscontro nella lingua greca.
- 20) Già il Paton avverte a piè di pagina che «the pedestrians are those who do not drink» (79), seguito dall'Aubretton, che commenta: «les piétons ne peuvent être que des buveurs d'eau qui, sans doute, auront beaucoup plus de peine pour descendre dans l'Hadès» (233). Per l'omissione dell'articolo con aggettivi sostantivati e participi, cf. Kühner-Gerth I par. 462.
- 21) La tentazione di scorgere nell'arguta chiusa dell'epigramma, ulteriori seducenti simbologie, non andrà oltre un prudente rinvio a Call. 112.9 Πφ ἀνὰρ ἐγὼ Μουσέων πεζὸν [ἐ]πιμι νομόν ε, ancora, al prologo degli *Aitia*, in particolare ai vv. 25-28 καὶ τὸδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἑμαῖαι / τὰ στείβε,ιν, ἑτέρων ἴχνια μὴ καθ' ὁμά / δίφρον ἐλ]ῆν μῆδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεῦθουζ / ἀ τ ρ ί π τ ο]υ ζ, εἰ καὶ στε,ι,γοτέρην ἑλάσειζ, cf. *Ep.* 28. 1 s. e le osservazioni del Kambylis, 157, con bibliografia; si vedano poi lo stesso Philet. 10.4 K ed *AP* 7.409, attribuito al Tessalonicense ma probabilmente del Sidonio (= 66 G-P). Ciò che comunque non ci sentiamo affatto di condividere è l'affermazione di Gow e Page secondo cui Antipatro scrive questi versi «in reference to life, not to poetry» (*HE*, II 422). Al contrario sembra evidente che il vivace epigrammista non rinuncia alla polemica letteraria neppure, per così dire, di fronte alla morte. Quanto ai dubbi sulla paternità del componimento («one or other Antipater», *ibid.*, 31-34), del tutto fugati sembrerebbero in *The Garland of Philip*, dove esso compare nella sezione in cui sono raccolti gli epigrammi attribuiti erroneamente al Sidonio e quelli pervenuti senza gentilizio. Già il Brunck avverte che di questi ultimi «pleraque tamen Thessalonicensi tribuenda videntur» (III 121). Ma se a rivendicarlo con certezza al poeta di Tessalonica non bastassero l'argomento e lo stile (cf. G. Setti, *Studi sull'Antologia Greca*, Torino 1880, 111 s.; tipico del Nostro ci sembra anche il gusto di rielaborare in chiave ironico-scherzosa un detto, cf. *ep.* 6 e 44 G-P, un dato della tradizione o del mito, cf. *ep.* 7, 52, 53, 83, 112), ricordiamo che l'epigramma fa parte di una serie alfabetica inversa (*AP* 11.23-46) che F. Passow (*Quaestio de vestigiis Coronarum Meleagri et Philippi in Anthologia Constantini Cephalae, Vratislaviae* 1827) individuò, insieme con altre tre, come appartenenti alla corona di Filippo. Da segnalare che all'Antipatro di Sidone l'epigramma viene ancora assegnato dal Paton.

LA DEGRADAZIONE DEL MODELLO (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)

1. La vicenda grottesca degli infelici tentativi di seduzione di Encolpio/Polieno nei confronti della matrona Circe costituisce apparentemente un episodio a sé stante nell'ambito della sezione crotoniate del *Satyricon*: in realtà essa si giustifica e si comprende appieno solo alla luce della tecnica usata da Petronio nell'intera serie di avvenimenti che a Crotone si svolgono.

Quando Eumolpo, Encolpio, Gitone e Corace (il *mercennarius* di Eumolpo), scampati alla tempesta che li ha sbattuti sul lido calabro, si rivolgono a un contadino per sapere quale sia la città che scorgono lontana sulla cima d'una altura, le parole del *uulicus* fanno subito capire che a Crotone vivono individui dall'entità rovesciata: lì si arricchiscono solo gli uomini senza scrupolo e abituati alla menzogna, mentre i mercanti fanno bene a tenerse-ne alla larga; eloquenza e studi letterari non albergano nella città *antiquissima et aliquando Italiae prima* (116.2), i cui abitanti dai costumi dissoluti hanno addirittura rinunciato alla propagazione della stirpe. Quello di Crotone è un mondo in cui, contrariamente alle norme più elementari del vivere civile, *nemo liberos tollit* (116.7); chi, poi, ha eredi è evitato da tutti: gli onori, invece, sono riservati a quanti non hanno né mogli né parenti. Insomma, si tratta di una città i cui abitanti *aut captantur aut captant* (116.7). Crotone è come un campo in tempo di pestilenza, popolato solo di cadaveri da lacerare e di corvi che li lacerano (116.9 *adibitis - inquit - oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadauera quae lacerantur aut corui qui lacerant*).

Sin dalle prime parole del *uulicus* si comprende che la condizione attuale di Crotone non solo equivale al rovesciamento dell'antica situazione di floridezza, ma corrisponde addirittura al rovesciamento della realtà: in ogni episodio, quindi, la soluzione sarà l'opposto di quella attesa.

Poiché del meccanismo dell'inversione, onnipresente nell'episodio crotoniate, ho già trattato altrove¹, mi limiterò qui a ricordare che c'è inversione di *status* (Eumolpo si finge ricchissimo, Encolpio e Gitone si fingono suoi schiavi), del modo d'esprimersi dei personaggi (lo stile ovidiano dell'ancella Criside), dei nomi (Eumolpo, nel rivolgersi ai suoi schiavi improvvisati, dovrà chiamar l'uno col nome dell'altro), della situazione e della condizione di vita dei protagonisti (poveri in canna un tempo, ora essi sono nutriti e colmati di onori), dei principi etici fondamentali (la matrona crotoniate che prostituisce i figli), del codice d'età (è il vecchio, non il giovane, ad aver successo in amore), dei principi pitagorici (gli abitanti di Crotone sono pronti addirittura a cibarsi di carne umana).

Lo stesso meccanismo dell'inversione, così profondamente diffuso nell'ultima parte del *Satyricon*, sovrintende alle vicende di Circe e Polieno. Un

primo tipo di rovesciamenti riguarda il rango sociale dei personaggi. L'ancella Criside, esperta ed efficace messaggera d'amore della padrona Circe, dice senza tanti scrupoli all'esterrefatto Encolpio che, in materia di preferenze amorose, la padrona ha gusti e comportamento d'ancella, mentre è lei a gestirsi come una nobile matrona². D'altronde, continua Criside (126.5), esistono donne che *sordibus calent nec libidinem concitant nisi aut seruos uiderint aut statores altius cinctos*. A questa categoria appartiene di diritto la padrona Circe, sempre pronta a fare dall'orchestra un acrobatico salto di quattordici file per andare a tessere le sue tresche amorose giù in fondo, tra la plebe (126.7 *ex hac nota domina est mea: usque ab orchestra quattuordecim transilit et in extrema plebe quaerit quod diligit*). All'estremo opposto si colloca l'ancella, che sinora non ha avuto mai rapporti con gli schiavi e, nonostante il suo *status*, prende posto a teatro (e nel letto, data l'ambivalenza del verbo *sedere*) solo accanto ai cavalieri (126.9-10 *ego adhuc seruo numquam succubui, nec hoc dii sinant, ut amplexus meos in cruce[m] mittam. Viderint matronae, quae flagellorum uestigia osculantur; ego, etiam si ancilla sum, numquam tamen nisi in equestribus sedeo*).

Come logica conseguenza dell'inversione del rango sociale, i personaggi possono esprimersi in uno stile opposto a quello che da loro ci attendemmo. Sin dalle prime parole di Criside si capisce che il suo è uno stile ricercato e raffinato. Ella esordisce rivolgendosi ad Encolpio con le parole (126.1): *quia nosti uenerem tuam, superbiam captas uendisque amplexus, non commodas*: nel suo elegante periodare spiccano subito il chiasmo nel II-III inciso e la contrapposizione fra *uendere* e *commodare*. Ma Criside va ancor oltre e condisce il suo discorso con citazioni e allusioni ovidiane, tolte di preferenza dagli *Amores* e dall'*Ars amatoria*. Il Collignon ne ha rilevata la presenza in tutto l'episodio, esagerando forse nella caccia al parallelo³: non ha notato, tuttavia, che Petronio ha fornito il segnale di questo suo modo di procedere sin dalle prime parole di Criside, in quel *facies medicamine attrita* (126.2) che rinvia agli ovidiani *Medicamina*. In Ovidio, beninteso, si tratta di *facies feminea*, ma il ritratto che di Encolpio fa Criside è proprio di tipo femminile (126.2 *flexae pectine comae [...] facies medicamine attrita [...] oculorum quoque mollis petulantia [...] incessus arte compositus*): quello dell'opposizione fra bellezza naturale e bellezza artificiosa è uno schema ben noto alle scuole di retorica, che non a caso troviamo sempre sviluppato a proposito della bellezza muliebre⁴.

Ma altri e più complessi rovesciamenti è possibile individuare. Macroscopico è il caso del rapporto uomo-donna, i cui termini sono nettamente invertiti: nel rapporto Circe-Polieno, infatti, è l'uomo a venir sedotto, mentre la donna, oltre ad esser la prima a dichiararsi e a scegliere l'oggetto della propria passione, non si fa alcuno scrupolo di manifestare apertamente la propria libidine. Il fatto, poi, che l'uomo da lei concupito sia uno schiavo, eccita ancor più la sua voglia (126.5 *nam quod seruum te et humilem fatenis, accendis desiderium aestuantis*).

Nell'episodio di Circe e Polieno gli stessi protagonisti, travolti dalla legge del rovesciamento, finiscono per invertire nel corso della vicenda il loro modo di comportarsi: inizialmente Circe si presenta come una delicata creatura, quasi virginea, che solo da poco ha conosciuto le gioie dell'amore sessuale; per Polieno vorrebbe essere addirittura una sorella (127.1 ss.). Ma la delicatezza scompare subito al momento del primo, vano assalto dell'eroe impotente e si muta in aperta e crudele vendetta in occasione del fallimento successivo (132.2 ss.). Da parte sua Criside, che dall'inizio della vicenda aveva manifestato in tutti i modi il suo disprezzo per gli amori servili (126.1 ss.), in seguito sembra presa da folle passione per Polieno, pur continuando a crederlo uno schiavo (139.4).

2. Il rovesciamento più evidente e significativo riguarda, tuttavia, lo schema e non pochi particolari della vicenda di Circe e Odisseo nel X canto dell'*Odissea*. Può apparire sorprendente, ma non tutti i critici sono d'accordo sulla matrice omerica dell'episodio petroniano; eppure tali e tante sono le analogie fra i due contesti da render certo, a parer mio, che Petronio abbia voluto intenzionalmente ricollegarsi ad Omero. È significativo, in primo luogo, il nome stesso del protagonista: dovrà pur esserci un motivo se Encolpio assume il nome di Polieno, che è appellativo di Odisseo nell'*Iliade* e nell'*Odissea*. Ma se i tre esempi dell'*Iliade* non sono rilevanti (I 673 parla Agamennone; K 544 parla Nestore; Λ 430 parla Soco), di contro illuminante appare l'unica attestazione dell'*Odissea* (μ 184): πολύαινος, infatti, è l'appellativo con cui le Sirene si rivolgono a Odisseo, nell'intento di trattenerlo o di farlo naufragare. Ma allora non può essere casuale che Encolpio/Polieno, nel ritratto che fa di Circe a 127.5, affermi che la sua voce assomiglia a quella delle Sirene e combini in tale riferimento due citazioni omeriche: gli accenti con cui l'estasiato Encolpio caratterizza il suadente eloquio di Circe (*haec ipsa cum diceret, tanta gratia conciliabat uocem loquentis, tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aëra, ut putares inter auras canere Sirenium concordiam*), rinviando, infatti, al monito di Odisseo ai suoi compagni in μ 158-59:

Σειρήνων μὲν πρῶτον ἀνώγει θεσπεσιάων
φθόγγον ἀλεύασθαι καὶ λειμῶν' ἀνθεμόεντα.

e alle parole stesse con cui le Sirene tentano di convincere Odisseo (*ibid.* 186-87):

οὐ γὰρ πῶ τις τῆδε παρήλασε νῆϊ μελαίνῃ,
πρίν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων δπ' ἀκοῦσαι⁵.

Con il consueto ricorso all'inversione: perché mentre nell'*Odissea* è Circe ad ammonire Odisseo perché si tenga lontano dal canto divino delle Sirene e dal loro prato fiorito, nel contesto petroniano proprio Circe è dotata della voce ammaliatrice delle Sirene e mette in atto l'opera di seduzione in un lussureggiante scenario naturale. Siamo di fronte, dunque, a un chiaro se-

gnale che Petronio manda al lettore perché possa interpretare rettamente il contesto⁶.

Per il momento è fatale che, assunto un epiteto di Odisseo, Encolpio debba incontrare la sua Circe; ed è parimenti ovvio che l'apparizione della *femme fatale* comporti un'illustrazione mitica: lo sfortunato incontro d'amore di Polieno con Circe presenterà, infatti, una singolare analogia con l'unione divina di Zeus ed Era sull'Ida (cf. *infra*). Questo perché «il modello fa parte di un linguaggio condiviso non solo da autore e lettore, ma anche dai personaggi in scena: è un elemento di coesione del testo»⁷. Ma lo scenario stesso in cui si sviluppa l'opera di seduzione da parte della Circe petroniana (il prato ricco di fiori dai vari colori) diviene per Encolpio una trappola: d'altronde «l'Odissea già metteva in guardia non solo contro la voce armoniosa delle Sirene, ma anche contro il loro ameno attraente *prato fiorito*»⁸. In tal modo Encolpio, rovesciando i buoni propositi, finisce per costruirsi da solo — come nella sezione della *Graeca urbs* — le trappole in cui inevitabilmente cadrà.

Da parte sua la Circe petroniana denuncia subito l'affinità con quella omerica: all'inizio lo fa in negativo (127.6 *ita - inquit - non dixit tibi ancilla mea Circe me uocari? Non sum quidem Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit*), ma con parole che rinviano a κ 136-39:

Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα,
αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἰήταο·
ἄμφω δ' ἐκγεγάτην φαεσιμβρότου Ἑλίου
μητρὸς τ' ἐκ Πέρσης, τὴν Ὠκεανὸς τέκε παῖδα.

D'altra parte, però, Circe sa bene che è fatale un suo incontro con Polieno, proprio perché così è avvenuto in Omero: 127.6-7 *habebo tamen quod caelo imputem, si nos fata coniunxerint. Immo iam nescio quid tacitis cogitationibus deus agit. Nec sine causa Polyaeonon Circe amat⁹: semper inter haec nomina magna fax surgit.*

Lo scenario dell'amplesso è descritto in 7 esametri (127.9):

Idaeo quales fudit de uertice flores
terra parens, cum se concesso iunxit amori
Iuppiter et toto concepit pectore flammās:
emicuere rosae uiolaeque et molle cyperon,
albaque de uiridi riserunt lilia prato:
talis humus Venerem molles clamauit in herbas,
candidiorque dies secreto fauit amori.

Anch'essi si ricollegano chiaramente, com'è stato sottolineato dagli interpreti petroniani¹⁰, a un celebre contesto omerico: quello dell'amplesso di Zeus ed Era (Ξ 346-51):

Ἦ ῥα, καὶ ἀγκὰς ἔμαρπτε Κρόνου παῖς ἦν παράκοιτιν·
τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν δῖα φύεν νεοθηλέα ποιήν,

λωτόν θ' ἔρσηεντα ἰδὲ κρόκον ἠδ' ὑάκινθον
 πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὃς ἀπὸ χθονὸς ὑψὸς ἔεργε.
 τῷ ἔνι λεξάσθην, ἐπὶ δὲ νεφέλην ἔσσαυτο
 καλήν χρυσεῖην· στιλπναὶ δ' ἀπέπιπτον ἔρσαι.

Vedremo poi quale senso particolare assuma questa ripresa iliadica nel contesto petroniano.

Accanto alla scelta dell'epiteto da parte di Encolpio e alle eloquenti parole di Circe si collocano altre analogie col contesto omerico: i reiterati fallimenti erotici per la persecuzione di Priapo ripropongono l'isotopia Priapo — Encolpio, Poseidone — Odisseo (sottolineata, come vedremo, a 139.2 vv. 6-8). Nell'episodio omerico è Hermes a recare aiuto ad Odisseo e a suggerirgli il metodo per giacere con Circe senza restarne vittima (κ 275 ss.): si capisce, allora, perché Encolpio / Polieno, una volta riacquistata la virilità e — forse — una volta portata a compimento la conquista erotica della sua Circe, esalti proprio Mercurio come salvatore: *dii maiores sunt, qui me restituerunt in integrum. Mercurius enim, qui animas ducere et reducere solet, suis beneficiis reddidit mihi quod manus irata praeciderat* (140.12).

La trama omerica che deve essere continuamente sottesa all'episodio è ribadita dalle due menzioni d'Ulisse che in esso compaiono: la prima, nel contesto paratragico in cui Encolpio/Polieno medita di eliminare l'appendice ormai inutile del suo corpo, offre un parodico parallelo fra Ulisse che *cum corde litigat suo* (132.13, con chiara allusione a v 13-22) e lo sfortunato protagonista petroniano, che ha rampognato aspramente il suo membro inerte; la seconda è ancor più significativa, perché nei momenti di disperazione per l'ennesimo fallimento ci propone il parallelo fra Ulisse perseguitato da Nettuno ed Encolpio/Polieno perseguitato da Priapo (139.2 vv. 6-8):

regnum Neptuni paut Vlixes.

Me quoque per terras, per canis Nereos aequor
 Hellespontiaci sequitur grauis ira Priapi.

Un ulteriore segnale, destinato a ribadire la chiave di lettura dell'episodio, è contenuto nei versi declamati dalla sacerdotessa Enotea per affermare il suo primato nell'arte magica e, quindi, la sua capacità di guarire l'impotenza di Encolpio/Polieno: quella di Encolpio/Polieno sarà, difatti, una metamorfosi, proprio come quella realizzata da Circe ai danni dei compagni di Ulisse (134.12 vv. 12-13):

Phoebeia Circe

carminibus magicis socios mutauit Vlixis.

La serie di aperti rinvii ad Omero permette di spingere oltre la ricerca di eventuali analogie. Acquista una sua importanza, a questo punto, il fatto che l'episodio omerico di Circe sia preceduto da due avvenimenti che in qualche modo ricorrono anche nel contesto petroniano: la tempesta — che nel caso di Odisseo avviene per l'imprudenza dei compagni, i quali sciogliono l'otre dei venti (κ 46-55) — e il cannibalismo dei Lestrigoni (κ 116-32),

che fa pensare al potenziale cannibalismo dei crotoniati di fronte al cadavere di Eumolpo oltreché alla loro descrizione ad opera del *uilicus*. Se si passa, poi, all'episodio vero e proprio, si nota subito una singolare coincidenza nello scenario silvestre: la dimora della Circe omerica è circondata da folti querceti e da una fitta macchia (κ 150, 197, 251-52, 275, 308): in Petronio si insiste sul plataneto in cui avvengono gli incontri amorosi (126.12, 131.1), sul laureto che costeggia il viale (126.12), sulla terra *uario gramine induta* del primo amplesso fallito (127.8, 10), sulla poetica descrizione del *locus amoenus* (131.8). Ciò è tanto più degno di nota, in quanto l'autore del *Satyricon* non descrive mai un luogo nei suoi dettagli. Nell'episodio di Circe e Polieno, invece, c'è a questo riguardo un'inversione della tecnica abituale, in quanto entrambi i tentativi falliti di amplesso fra Encolpio e Circe presentano una dettagliata *ἐκφρασις τύπου*. L'accurata descrizione di un luogo è dunque concepibile solo nel mondo alla rovescia di Crotone e, per di più, con l'utilizzazione di materiale omerico. È, d'altronde, inevitabile che l'inversione coinvolga non solo lo stile dei personaggi (*uilicus*, Criside), ma anche il modo di narrare dell'autore stesso.

Approfondendo l'indagine sui personaggi si può notare che, come la Circe omerica è elogiata per la bella chioma (κ 136, 220, 310), così quella petroniana seduce Encolpio/Polieno coi suoi capelli naturalmente ondulati (126.15; Criside, invece, mette in rilievo la chioma accuratamente pettinata di Encolpio/Polieno). Inoltre, prima di salire sul talamo di Circe, Odisseo viene accuratamente lavato e unto con olio abbondante e subito dopo viene condotto a pranzo (κ 348-74); da parte sua Encolpio/Polieno, per prepararsi adeguatamente alla pugna erotica con Circe (130.7), friziona delicatamente il suo corpo e si rimpinza di cibi robusti: cipolle e teste di lumache senza salsa¹¹. A ciò si aggiunga che se la Circe omerica vive nella foresta in compagnia di bestie feroci, quella petroniana vive a Crotone, che è un *campus* in cui gli uomini si sbranano come belve (la descrizione del *uilicus*). La Circe omerica seduce con la sua bella voce (κ 221, 227, 254): ben si comprende, allora, il primo, suadente discorso della Circe petroniana (127.1 ss.) ed acquista il suo vero significato il commento che della bella voce di Circe fa Encolpio/Polieno a 127.5, paragonandola appunto a quella delle Sirene che cercarono di ammaliare Odisseo.

3. È inevitabile, alla luce di quanto si è detto finora, che l'episodio di Circe e Polieno, inserito com'è nelle vicende di Crotone, contenga anch'esso una nutrita serie di rovesciamenti nei confronti del contesto omerico. Encolpio/Polieno è un Odisseo impotente, Circe un fallimento completo nei confronti dell'efficientissima maga omerica: nonostante i reiterati tentativi, nonostante l'appassionato prodigarsi di maghe e sacerdotesse, a rendere virile il suo Odisseo la matrona di Crotone non ce la fa proprio. Dunque, mentre la Circe omerica può tutto con i suoi filtri che danno l'oblio (κ 213, 235-36, 276, 316-17), quella petroniana fallisce clamorosamente.

Inversione c'è anche negli scopi perseguiti da Circe: l'omerica attende il momento di avere l'eroe nudo in sua completa balia per privarlo della virilità, rendendolo *κακὸς καὶ ἀνήνωρ*¹²; la petroniana vuole averlo, sì, nudo accanto a sé, ma con il lodevole intento di restituirgli la sopita virilità; e mentre il superamento della prova da parte dell'eroe omerico farà sì che Circe si muti da perfida ingannatrice in benevola aiutante, il fallimento della prova da parte dell'eroe petroniano provocherà il cambiamento della sua Circe da benevola in perfida e spietata. Se, poi, la Circe omerica ammalia con la sua bella voce (κ 221, 227, 254), quella petroniana seduce piuttosto con il suo formoso aspetto (si confronti l'estatica descrizione della sua bellezza fisica ad opera di Encolpio/Polieno: 126.15-18) e se l'omerica si propone di togliere ad Odisseo la natura umana propinandogli i suoi filtri, la petroniana è disposta a *non inuidere medicinam* (129.8) a Encolpio/Polieno, ma per fare di lui un uomo.

Odisseo, da parte sua, si comporta con saggezza e prudenza nei confronti del tentativo di seduzione che sta per scattare nei suoi confronti (κ 151 ss.): invece Encolpio/Polieno, del tutto incurante dell'ira di Priapo che non ha cessato di perseguirlo, si getta subito con slancio irrazionale nella nuova avventura (127.8). Odisseo è l'unico a resistere a Circe, perché è al sicuro dai suoi veleni grazie all'antidoto fornito da Hermes (κ 326-28): anche Encolpio resiste a Circe e alle sue arti ammaliatrici; ma ciò avviene contro la sua volontà, per colpa dello stato d'impotenza che lo affligge. Mentre, poi, Odisseo non è scalfito dal veleno di Circe, Encolpio/Polieno dopo il primo, clamoroso insuccesso dice a Circe (128.2): *ueneficio contactus sum*. Nonostante i tentativi di Circe, Odisseo non dimentica il passato: invece la bellezza della Circe petroniana provoca subito in Encolpio/Polieno l'oblio del passato (126.18 *Dorida uetus amator contempsi*). Odisseo, anche quando ha superato la prova e può accedere impunemente al talamo di Circe, non si scorda affatto degli amici: anzi, all'amore per Circe antepone l'affetto degli amici (κ 375 ss.); Encolpio/Polieno, al contrario, per amore di Circe è disposto a sacrificare addirittura Gitone (127.3), per di più con una tale rapidità e una tale convinzione che persino la spregiudicata Circe ne è sorpresa (127.4).

Se si considera, infine, la struttura stessa del racconto, si nota l'inversione delle fasi del procedimento seguito da Circe, che in Omero ricorre dapprima ai filtri e successivamente, vista la loro inefficacia, all'unione sessuale, mentre in Petronio offre dapprima l'unione sessuale e suggerisce poi, dopo il fallimento, i metodi magici per guarire dall'impotenza.

Di fronte a tali esempi vien proprio da chiedersi se non esistano altri punti di contatto per opposizione. Viene da chiedersi, ad esempio, se in Proseleno e in Enotea, nella loro assidua ma perversa cura del corpo di Encolpio/Polieno (134-38), non sia da ravvisare un rapporto analogico con le ancelle di Circe, che altrettanto meticolosamente lavano e profumano il corpo di Odisseo (κ 348-70). Si aggiunga che i vari preparativi culminano in un

banchetto: ma Odisseo non mangia, pensoso com'è della sorte dei compagni, mentre Encolpio/Polieno mangia addirittura l'oca sacra con Enotea e Proseleno (137.12). Chi giace con la Circe omerica è condannato alla castrazione, un rischio al quale Odisseo si sottrae, come si è detto, grazie all'antidoto: in Petronio, invece, è proprio Encolpio/Polieno, che con Circe non riesce a giacere, a meditare l'evirazione (132.7 ss.). L'eroe omerico e quello petroniano hanno entrambi un aiutante: ma nel caso di Odisseo si tratta di Hermes, saggio consigliere, che gli fornisce l'antidoto per sfuggire ai poteri della maga (κ 277-308); ad Encolpio/Polieno, invece, si offre come adiuvante l'ancella Criside, che lo esorta con toni appassionati a giacere con la padrona. E, infine, alla facile metamorfosi compiuta da Circe sui compagni di Odisseo si contrappone nel contesto petroniano un'altra metamorfosi, quella di Encolpio/Polieno in uomo sessualmente dotato, che invece tarda a verificarsi.

4. Che il *Satyricon* recuperi motivi ed episodi interi dell'*Odissea* non costituisce certamente una novità. La tecnica con cui è costruito l'episodio di Circe e Polieno appare molto simile a quella da me sottolineata in altra occasione a proposito dell'episodio sulla nave di Lica e Trifena, in cui una fitta trama di segnali e di allusioni rinvia all'episodio di Odisseo e del Ciclope: anche lì s'incontra la menzione del nome del Ciclope (101.5, 7) e di quello di Ulisse (97.4, 5); anche lì s'insiste su una serie nutrita di motivi omerici, scelti talora con chiari fini di parodia (il riconoscimento di Odisseo da parte della nutrice in τ 361 ss. e il singolare riconoscimento di Encolpio da parte di Lica in *Sat.* 105.9-10).

Per quanto riguarda il rapporto fra l'*Odissea* e il *Satyricon* non posso che ribadire quanto scrissi allora: mi sembra, cioè, significativo che, sia pure con motivazioni diverse, ad Odisseo si richiamino tutti i protagonisti del *Satyricon*: Encolpio, e insieme a lui Ascilto, è un Odisseo peregrinante; Gitone in più d'una occasione ed Eumolpo nell'episodio della nave assumono funzioni tipiche di Odisseo: sondaggi sempre più in profondità rivelano nel *Satyricon* una trama di continue allusioni all'*Odissea*. Da parte mia non credo affatto che il *Satyricon* sia concepito come una parodia dell'*Odissea* ed Encolpio come una parodia d'Odisseo: sarebbe troppo semplicistico ridurre a questo i complessi rapporti che legano il *Satyricon* all'*Odissea*; non mi sembra esagerato sostenere che lo schema dell'*Odissea* costituisce l'intelaiatura su cui è stato costruito il *Satyricon*¹³.

È possibile che nella sezione crotoniate del *Satyricon* i rapporti con l'*Odissea* vadano al di là dell'episodio di Circe e Polieno. Sarà forse una coincidenza, ma certo si tratta di coincidenza singolare: anche i proci dell'*Odissea* sono *heredipetae* come gli abitanti di Crotone. Ad Itaca i pretendenti aspirano a Penelope, a Crotone i cacciatori di testamenti aspirano alle presunte ricchezze di Eumolpo, tanto che il vecchio poeta diventa una sorta di scalcagnata ma comunque corteggiata Penelope. Se si accetta questo pre-

supposto, allora si scorgeranno singolari analogie fra l'azione di Odisseo, Eumeo, Telemaco contro i pretendenti e quella di Eumolpo, Encolpio, Gitone contro i *captatores* di testamenti; sarebbe anche da approfondire la lettura in parallelo della marcia d'avvicinamento di Eumolpo, Encolpio, Gitone verso Crotone e della discesa ad Itaca di Odisseo ed Eumeo.

Anche in questo caso agisce il meccanismo dell'inversione: mentre, infatti, Odisseo si finge in miseria e si traveste da straccione per aver ragione dei proci, Eumolpo si finge ricco per approfittare degli *heredipetae*. Ed anche in questo caso compare un segnale in chiave parodica: la singolare giustificazione addotta da Encolpio per gli aspri rimbrotti al suo membro virile (132.13 *non et Vlixes cum corde litigat suo?*) rinvia, infatti, proprio ad un episodio della parte conclusiva dell'*Odissea* (v 13-22): tornato ad Itaca sotto le mentite spoglie di pitocco, Odisseo osserva, disteso nell'atrio, le tresche delle ancelle con i proci; tuttavia trattiene la collera, «rampognando» con suggerimenti di prudenza il suo «cuore latrante». Il cuore, dunque, vorrebbe agire subito e spingere Odisseo alla pugna, ma l'eroe è costretto a frenarlo con i rimbrotti; al contrario il membro scarsamente virile di Encolpio/Polieno si rifiuta di agire e di scendere ad erotica battaglia; l'eroe petroniano lo rimbrotta aspramente proprio per la sua incapacità di sollevarsi.

È addirittura possibile che nell'antefatto dell'episodio crotoniate all'ampiamente sfruttata isotopia Encolpio-Odisseo si unisca quella Encolpio-Enea. La situazione di Encolpio, infatti, presenta singolari analogie con quella di Enea prima e dopo l'arrivo a Cartagine¹⁴: anche Enea, innanzitutto, è preda di una tempesta; i protagonisti del *Satyricon* passano la notte nella capanna di un pescatore, alimentandosi *cibis naufragio corruptis* (115.6), così come i compagni di Enea mangiano *Cererem corruptam undis* (*Aen.* 1.177). In entrambi i casi ha luogo, il giorno dopo, una ricognizione della località sconosciuta (*Aen.* 1.305-09 *at pius Aeneas per noctem plurima uolvens, / ut primum lux alma data est, exire locosque / explorare nouos, quas uento accesserit oras, / qui teneant (nam inculta uidet), hominesne feraene, / quaerere constituit sociisque exacta referre ~ 115.7 postero die, cum poneremus consilium, cui nos regioni crederemus*). L'ascesa dei protagonisti del *Satyricon* sul cucuzzolo, dove si presenta loro l'aerea visione di Crotone, ricorda l'arrivo di Enea alle porte di Cartagine (*Aen.* 1.418-20 *corripere uiam interea, qua semita monstrat, / iamque ascendebant collem, qui plurimum urbi / imminet aduersasque aspectat desuper arces ~ 116.1 hoc peracto libenter officio destinatum carpinus iter, ac momento temporis in montem sudantem conscendimus, ex quo haud procul impositum arce sublimi oppidum cernimus*); Enea a Cartagine ed Encolpio a Crotone incontreranno una donna che inciderà profondamente sul loro destino. Tuttavia l'Encolpio di Crotone divenendo Polieno denuncerà chiaramente il suo intento di ricollegarsi all'eroe omerico.

5. Il procedere per inversioni e le allusioni più o meno scopertamente parodiche a contesti epici non fanno altro che ribadire un aspetto peculiare

del romanzo petroniano: il ricollegarsi a modelli epici illustri (qui a Omero, altrove — come nella novella della matrona di Efeso — a Virgilio), ma col fine di presentarli in forma degradata; è, infatti, procedimento tipico del romanzo petroniano il muovere da un esempio epico per rovesciarlo poi nelle conclusioni.

Agli esempi già dati di degradazione dell'epos omerico altri ne potremmo aggiungere per l'episodio di Circe e Polieno. Si è detto sopra che i 7 esametri in cui è descritto lo scenario del primo amplesso di Circe e Polieno (127.9) alludono all'amplesso di Zeus ed Era nel XIV canto dell'*Iliade*: tuttavia la ripresa petroniana del modello epico implica, anche in questo caso, la sua inversione. Come sempre identico è il punto di partenza: in entrambi i casi è la donna che si propone di compiere l'opera di seduzione e in entrambi i casi la reazione di parte maschile è di comprensibile eccitazione. Zeus, non appena scorge Era, viene preso dalla stessa bramosia della prima volta in cui furtivamente a lei s'unì (Ξ 292-96); Encolpio, da parte sua, rimane abbacinato dalla bellezza di Circe e scorda addirittura i suoi antichi amori (126.13-18). Come al solito, però, lo schema epico viene sovvertito negli ulteriori sviluppi della vicenda: Era, l'astuta, fa la ritrosetta, ricorda a Zeus che non è conveniente fare all'amore sulle cime dell'Ida, in piena luce e sotto gli occhi di tutti gli dèi, quegli incalliti *voyeurs*. Allora è Zeus, che nulla ha capito, a rassicurarla e poi a compiere — o meglio, a illudersi di compiere — l'opera di seduzione, afferrandola gagliardamente tra le braccia e stendendola sul prato erboso. In Petronio, invece, di fronte all'estatico atteggiamento di Encolpio, Circe capisce bene che, se non è lei a prendere l'iniziativa di fronte a un tale sognatore, rischia di andare in bianco. E allora passa all'attacco, sicura del fatto suo e forte del precedente omerico: era stata lei, d'altronde, a sottolineare che fatalmente due persone di nome Circe e Polieno dovevano amarsi, perché *semper inter haec nomina magna fax surgit* (127.7). È lei, dunque, a completare l'opera di seduzione, assumendo il ruolo che compete all'uomo: è lei ad invitare Encolpio a *sumere amplexum* (ignara della delusione che la sorte le riserba), è lei ad afferrare lo sprovveduto partner e a farlo distendere sul prato erboso. *Dixit haec Circe* — riferisce Encolpio dopo averne citato le parole sulla ineluttabilità del loro incontro e il suo invito a *sumere amplexum* (127.7) — *implicitumque me brachiis mollioribus pluma deduxit in terram uario gramine indutam* (127.8): pensiero e azione¹⁵, cui non corrisponde però un'adeguata reazione della controparte.

Un altro esempio di degradazione di un modello illustre è nei versi in cui, a 135.8, la vecchia Enotea, che tanto si prodiga per aiutare Encolpio/Polieno a risolvere i suoi problemi sessuali, è paragonata ad Ecale, che con intenti certamente più nobili si era sforzata d'aiutare Teseo; si può agevolmente dimostrare che tale analogia è sottolineata anche da un sistema di riprese verbali dell'epillio callimacheo. A parte i numerosi riecheggiamenti, nell'episodio petroniano compare un completo rovesciamento del concetto

alessandrino dell'ospitalità disinteressata: per di più, mentre Ecale ospita Teseo perché costui dovrà uccidere il toro, Encolpio è ospitato da Enotea ma le uccide l'oca sacra. Ma c'è di più: alla ripresa callimachea si unisce un'analoga ripresa con molteplici rovesciamenti del celebre episodio ovidiano di Filemone e Bauci (*Met.* 618-724).

Al cap. 132 Encolpio, dopo aver deciso di recidere il suo inutile membro ed aver tentato invano per tre volte (la solita triplicazione!) di compiere il gesto definitivo, passa ad altra tattica, meno cruenta, e prende a rivolgersi con una serie di accorate domande alla parte del corpo che è stata causa di tutti i suoi mali. Tuttavia, mentre egli dà libero sfogo alla rabbia,

illa solo fixos oculos auersa tenebat,
nec magis incepto uultum sermone mouetur
quam lentae salices lassoue papauera collo

(132.11)

I tre esametri sono un accorto mosaico di versi virgiliani; ma mentre l'ultimo combina due emistichi (*Buc.* 5.16 *lenta salix quantum pallenti cedit oliuae*, dove il paragone riguarda il «pallido olivo», e *Aen.* 9.436 *languescit moriens lassoue papauera collo*, dove il confronto è con Eurialo morente), presentano un carattere apertamente dissacratorio i primi due, che mettono in parallelo l'ovvio mutismo del membro inerte col silenzio di Didone, che negli inferi si rifiuta, per ben altre ragioni, di rispondere alle scuse di Enea (*Aen.* 6.469-70).

Ma già i versi sotadei in cui era descritto il triplice tentativo rivelavano una formulazione epicizzante, di chiaro stampo virgiliano, come ha mostrato Maurizio Bettini¹⁶. Sarà forse un caso che uno degli aspetti più noti nell'antichità della poesia sotadica consista proprio «nel trasformare in sotadei esametri omerici tramite un certo numero di trasposizioni nella giacitura originale dei vocaboli»¹⁷? Nei sotadei di Encolpio, il cui «trattamento metrico è perfetto, in tutto conforme alle regole del sotadeo greco (quello di Sotade autentico) che conosciamo», non bisognerà forse vedere un ennesimo rovesciamento del codice omerico? D'altronde la compresenza in Petronio di due codici epici, quello omerico e quello virgiliano, non sorprende proprio alla luce di quanto si è osservato in merito alla compresenza dell'isotopia Encolpio-Odisseo accanto a quella Encolpio-Enea nell'antefatto dell'episodio di Crotone.

Il fallimento stesso di Circe e Polieno in Petronio è in sé un esempio di mitica degradazione dell'epos, perché «ognuna delle figure mitiche è tenuta a fare sempre la stessa cosa. Ognuna consiste nella ripetizione: il cui fallimento sarebbe la sua fine»¹⁹. Che il romanzo costituisca una degradazione dell'epos è scopertamente dichiarato dalla stessa isotopia Odisseo-Encolpio, che ha alla base l'errare come conseguenza di una colpa. «L'errante è nella maggior parte dei casi un individuo che ha commesso una colpa grave, un omicidio ad esempio, e che di conseguenza è costretto all'esi-

lio. La colpa è causa dell'errare. L'errare diventa simbolo di angoscia. La vicenda di Odisseo è in questo senso esemplare. Errare e soffrire [...] sono i termini che definiscono la sua condizione esistenziale. Le peregrinazioni appaiono come la conseguenza di una colpa — contro Poseidone — e denunciano una causa esterna, la collera del dio»²⁰.

Tuttavia, se l'immagine di Encolpio errante per una grave colpa non può non riproporre quella dell'Odisseo omerico, la degradazione non risiede solo nelle situazioni più o meno paradossali in cui l'eroe petroniano viene coinvolto, ma è conseguenza diretta della mancanza in Encolpio della dote peculiare di Odisseo: l'astuzia, la *polytropía*. Encolpio oltre ad essere ingenuo è incapace di riflettere con saggia accortezza e sceglie sempre in modo avventato e disarmante candore la soluzione che si rivelerà sbagliata; laddove «l'astuto sopravvive solo a prezzo del proprio sogno, che egli paga disincantando se stesso come le potenze esterne. Proprio egli non può mai avere il tutto, deve sempre saper aspettare, aver pazienza, rinunciare; non deve cibarsi di loto o dei buoi del sacro Iperione, e, pilotando attraverso lo stretto, deve scontare la perdita dei compagni che Scilla gli strappa dalla nave. Egli sguscia e sgattaiola, è questo il suo modo di sopravvivere, e ogni fama accordatagli da se stesso e dagli altri non fa che ribadire che la dignità di eroe si acquista solo con l'umiliazione dell'impulso alla felicità intera, universale, indivisa»²¹.

Bari

Paolo Fedeli

¹⁾ Petronio, *Crotone o il mondo alla rovescia*, "Aufidus" 1, 1987, 3-34.

²⁾ Nella realtà del mondo romano un tale rovesciamento era consentito dal rito un giorno all'anno, in occasione della celebrazione delle *Nonae Caprotinae*, il 7 luglio: in quel giorno, ricorda Macrobio, *Iunoni [...] Caprotinae [...] liberae pariter ancillaeque sacrificant sub arbore caprifico in memoriam benignae uirtutis, quae in ancillarum animis pro conseruatione publicae dignitatis apparuit* (Sat. 1.11.36). Sull'inversione dei ruoli che in tale festa si verificava cf. K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, München 1960, 106; cf. anche G. Wissowa, *Caprotina*, RE III 2, 1899, 1551-53; id., *Religion und Kultus der Römer*, München 1912, 184.

³⁾ A. Collignon, *Étude sur Pétrone. La critique littéraire l'imitation et la parodie dans le Satiricon*, Paris 1892, 260-63.

⁴⁾ Cf. P. Fedeli, *Sesto Propertio. Il primo libro delle elegie*, Firenze 1980, 90.

⁵⁾ Il rinvio ai due passi dell'*Odissea* è in A. Collignon, 318.

⁶⁾ Sui 'segnali' che Petronio manda al lettore rinvio a quanto ho scritto nell'articolo *Petronio: il viaggio, il labirinto*, MD 6, 1981, 98-99.

⁷⁾ A. Barchiesi, *Tracce di narrativa greca e romanzo latino: una rassegna*, in AA. VV., *Semiotica della novella latina. Atti del seminario interdisciplinare «La novella latina»*, Roma 1986, 234.

- 8) A. Barchiesi *Il nome di Lica e la poetica dei nomi in Petronio*, MD 12, 1984, 172, che rinvia a λ 44-45 ἄλλά τε Σεμήνες λυγυρή θέλγουσιν ἀοιδῆ, / ἤμενοι ἐν λαιμῶνι e al già citato λ 158-59.
- 9) Su tale affermazione cf. già E. Maass, *Eunuchos und Verwandtes*, RhM 74, 1925, 450.
- 10) Che il contesto petroniano alludesse alla celebre Διὸς ἀπάτη di Ξ 346 ss. era chiaro agli interpreti petroniani sin dal tempo di José Antonio González de Salas (morto fra il 1644 e il 1650), che nei suoi *Comenta in T. Petronii Arbitri Satyricon* (in P. Burman, *Titi Petronii Arbitri quae supersunt*, Amstelædæmi 1743² [= Hildesheim - New York 1974], II 260) rinvia con queste parole al modello omerico: «Homerum hic plane exprimit, concubitus describentem Iouis et Iunonis lib. XIV. Iliados. Quod enim haud indecore posset interpretibus praemoneri. Referam equidem Homeri locum, faculamque ita admouebo uersibus elegantissimis [...]» (segue la citazione in parallelo del contesto omerico, dal v. 346 al v. 353). Successivamente cf. soprattutto A. Collignon, 319, V. Ciaffi, *Petronio, Satyricon*, Torino 1974, 292 e ora R. Roncali, *La cintura di Venere (Petronio, Satyricon, 126-131)*, SIFC 79, 1986, 106-10.
- 11) Sono ben noti i rapporti fra morale alimentare e morale sessuale e il legame diretto che viene instaurato fra cibo e potenza sessuale vs mancanza di cibo e impotenza: cf. M. Foucault, *L'uso dei piaceri*, trad. it., Milano 1984, 56-57, G. Chiarini - R. Tessari, *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul 'comico'*, Pisa 1983, 148.
- 12) κ 301. Su ἀνήνωρ cf. E. Maass, 449-50. Sulla Circe omerica si confronti la penetrante analisi di E. Pellizer, *Il foderò e la spada. Metis amorosa e ginecofobia nell'episodio di Circe, Od. X 133 ss.*, QUCC n.s. 1, 1979, 67-82 con la bibliografia ivi citata nella nota a p. 82. Per le analogie fra la Circe omerica e quella petroniana cf. anche M. Coccia, *Circe maga dentata (Petron. 126-140)*, QUCC n.s. 12, 1982, 85-90.
- 13) Cf. P. Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, 101.
- 14) Le ha sottolineate P.G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge 1970, 37-38.
- 15) Il brusco passaggio dalle parole ai fatti «costituisce un tratto tipicamente arcaico» (E. Degani - G. Burzacchini, *Lirici greci*, Firenze 1977, 19) ed è un'ulteriore riprova della ripresa del contesto mitico: contesto che d'altronde ha fatto da modello anche all'epodo di Colonia «in cui Archiloco, dovendo dare veste letteraria ad un'avventura per certi aspetti vicina alla celebre scena d'amore tra Zeus ed Era [...], a questa scena non può che rifarsi, trovando anzi in essa un vero e proprio modello strutturale» (E. Degani - G. Burzacchini, 7-8): in particolare, per la seduzione sul prato fiorito, cf. i vv. 28 ss. dell'epodo e, sulla presenza del modello omerico, F. Bossi, *Note al nuovo Archiloco*, MCr 8-9, 1973-74, 14-17.
- 16) Sul colloquio dai toni epicizzanti di Encolpio col membro inerte cf. M. Bettini, *A proposito dei versi sotadei*, MD 9, 1982, 85-86; cf. anche G. Sandy, *Satire in the 'Satyricon'*, AJPh 90, 1969, 297.
- 17) M. Bettini, 67; cf. anche pp. 68-69 e H. Nachod, *Sotades*, RE III A 1, 1927, 1208.
- 18) M. Bettini, 85.
- 19) M. Horkheimer - Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it., Torino 1971³, 67, proprio in riferimento alla Circe omerica.
- 20) M.G. Ciani, *Psicosi e creatività nella scienza antica*, Venezia 1983, 30.
- 21) M. Horkheimer - Th. W. Adorno, 66-67.

OSSA INSEPOLTE
(Foscolo, *Grazie*, 1. 149)

L'idea che l'incompiuto carne foscoliano rappresenti una sorta di evasione dal presente, di auto-reclusione entro un universo sublime di armonia e bellezza, è oggi ormai poco credibile, poiché si è riconosciuto con chiarezza che le *Grazie* trovano la loro necessaria compensazione, dialetticamente sollecitante, nel dramma della storia: significativi al riguardo i numerosi riferimenti alle guerre napoleoniche, in particolare alla spedizione di Moscovia, che aveva causato una lunga serie di lutti anche in Italia, proprio nei mesi della più fervida elaborazione del carne¹. Ma con il volgere al peggio delle operazioni militari, sul cui svolgimento Foscolo era informato in Firenze dalle *Gazzette*², la guerra andava avvicinandosi all'Italia, già provata dalle gravose perdite che il corpo di spedizione comandato dal viceré Eugenio Beauharnais aveva subito³.

L'ansia per le sorti — fin da quel momento divenute incerte — del Regno d'Italia⁴ affiora così con forte evidenza già all'inizio delle *Grazie* (vv. 6-7 nella stesura del Quadernone): se ne avverte egualmente la presenza in un passo, confluito anch'esso nell'*Inno Primo* (vv. 147-49), di cui si può seguire l'iter creativo, sulla base della recente edizione Scotti⁵.

Nei versi appartenenti alla sezione del *Viaggio nell'Ellade* (IV = Labr. I fasc. IV p. 9 = EN 866-67), alla descrizione dei popoli selvaggi segue l'invocazione alle Grazie, perché vogliano scendere tra i mortali a rasserenarli:

«Quindi in noi scese miseri il furore
Di preda e di sangue, onde a' primieri padri
Fur maestre le belve: e se pietose
Nel placano le dee, truce riarde,
A coprir di cadaveri le terre;
Ch'io non li vegga almeno or che insepolti

[Giacciono o Italia su le tue campagne.
Per le campagne tue giacciono o Italia! »

In una successiva stesura dei manoscritti labronici (ora in *Viaggio nell'Ellade* IX = Labr. I fasc. IV, foglio annesso = EN 874) il passo subisce una serie di modifiche — note a noi solo per i versi finali, relativi alle campagne italiche devastate dalla morte — che conducono a quello che sarà il testo del Quadernone⁶:

«Ch'io non le veggia almeno or che in Italia
fra le messi biancheggiano insepolte.»

L'emergere dell'immagine delle ossa biancheggianti richiede qualche riflessione perché Foscolo, riprendendo in questo luogo il motivo classico della sepoltura negata⁷, lo carica di un forte *animus* etico-patriottico⁸, ben rivelato dalla successiva stesura, testimoniata dal Quadernone (*Inno Primo*, vv. 144-49 = EN 791-92):

«Quindi in noi serpe miseri un natio
 Delirar di battaglie e se pietose
 Nel placano le dee, cupo riarde
 Ostentando trofeo l'ossa fraterne:
 Ch'io non lo veggia almeno or che in Italia
 Fra le messi biancheggiano insepolti!»

È possibile che la variante sia sorta sulla suggestione di un luogo della tradizione greca e romana⁹, rispetto alla quale il passaggio dal generico «giacciono» al più decisamente caratterizzato «biancheggiano» rappresenta una spia lessicale¹⁰.

Nell'ambito del topos del cadavere insepolto¹¹ il biancore delle ossa, metonimicamente rilevato come segno di squallore e di morte, compare nella tradizione poetica nel luogo dell'*Odissea*, in cui Telemaco ipotizza la sorte cui Odisseo, da tempo assente da Itaca, è andato incontro (α 161):

οὐ δῆ, που λεύκ' ὄστέα πύθεται θυμῶ
 κείμεν' ἐπ' ἠπείρον, ἢ εἰν ἄλλ' κῦμα κυλίνδει.

Ma nel seguito della tradizione, l'evocazione dello spettrale biancheggiar delle ossa — che è in se stesso motivo di raccapriccio e orrore, come nel discorso del Priapo oraziano¹³ o nell'episodio vergiliano delle Sirene¹⁴ — si collega quasi stabilmente a un contesto di battaglia, come si ricava da alcune occorrenze significative del locus in ambito latino.

In *Aen.* 12. 34-36, il re Latino descrive a Turno l'orrore che le sconfitte subite dal suo popolo durante la guerra hanno provocato:

*Bis magna victi pugna vix urbe tuemur
 Spes Italas: recalent nostro Thybrina fluentia
 Sanguine adhuc campique ingentes ossibus albet.*

L'immagine è ripresa allusivamente¹⁵, ma con una accentuazione patetizzante, da Ovidio in due passi dei *Fasti*. In 1. 557-78 viene rievocata la situazione al termine dello scontro tra Ercole e Caco, *aition* del culto dell'*Ara Maxima* in Roma¹⁶: *squalida humanis ossibus / albet humus*.

Ma più significativa è la presenza del motivo in *fast.* 3. 707-08, nella descrizione del campo dei cesaricidi dove, dopo la battaglia di Filippi, *sparsis ossibus / albet humus*.

Il modello vergiliano fu quindi ripreso più volte, anche attraverso la imitazione ovidiana: il richiamo a Filippi ritorna nelle *Silvae* staziane¹⁷, mentre il motivo del campo di battaglia sparso di ossa insepolti riappare nella drammatica pagina dedicata da Tacito al campo di Teutoburgo dopo la *clades Variana*¹⁸, e ancora in Valerio Flacco¹⁹ e in Silio Italico²⁰, nel solco di una comune *imitatio* vergiliana. Né con queste riprese termina la serie metatestuale: l'immagine è usata ancora da Seneca a proposito dei lutti provocati dalla Sfinge a Tebe²¹, e si diffonde fino alla tarda latinità, seppur talora «banalizzata» a livello di testi anche prosastici²².

Nella tradizione italiana persiste la contestualizzazione guerresca dell'immagine, come si riscontra ad esempio in Boiardo (*O.I.* 1.13.8) nella de-

scrizione del luogo dove sta il gigante guardiano di Rabicano, poi ucciso da Ranaldo:

«E tutto il campo intorno biancheggiava
De ossi de' morti dal gigante uccisi»²³.

Significativamente poi il motivo delle ossa biancheggianti sul campo di battaglia — non frequente, ma di cui forse altri segni son rintracciabili, oltre a quelli da me segnalati — si ritrova nella versificazione mosaicata di Vincenzo Monti²⁴, in un passo del *Bardo della Selva Nera* che riguarda *post eventum* la spedizione napoleonica in Egitto (5. 22. 4):

«Faran bianco le vostre ossa l'Egitto».

Al di fuori invece di tale connessione topica (ossa-battaglia) sta l'unica altra attestazione delle 'ossa biancheggianti' a me nota nell'opera foscoliana, nel componimento giovanile del 1796 *In morte del padre*, Sonetto 5, vv. 1 ss. (= EN II, Firenze 1961, 301):

«Oh, qual orror! un fremito funèbre
Scuote la terra ed apresi la fossa
Ove in mezzo a tetrissime tenèbre
Stan biancheggiando di mio padre l'ossa».

Pur nell'identità lessicale, infatti, la distanza tra l'ambientazione lugubre e cimiteriale del giovanile incubo onirico, e la commossa deprecazione umanitaria delle *Grazie* è grande: per questa netta sfasatura contestuale, nella rarità e nella sostanziale scarsa incidenza delle riprese italiane del topos²⁵, sembra di poter affermare che l'epitesto vergiliano (e ovidiano) costituisce il riferimento e/o il punto di partenza della variante foscoliana rivelata dalle carte delle *Grazie*²⁶, soprattutto perché il modello formale risulta trasmesso da un testo all'altro non nell'ambito indistinto della *langue* poetica tradizionale²⁷, bensì in un contesto definito e omogeneo (lo sfondo belloico), connotato negativamente come distruttivo²⁸. L'orrore del presente, esito dell'umano «natio delirar» di morte, viene evocato insomma attraverso un consapevole richiamo al passato²⁹.

Venezia

Carlo Franco

¹⁾ Cf. M. Scotti, *Introduzione a Le Grazie*, ed. crit. dei testimoni autografi, apografi e a stampa, in † F. Pagliani - G. Folena - M. Scotti, *Ugo Foscolo, Poesie e carmi*, Firenze 1985 (= EN vol. I), 203-05 e 357 ss., nonché il noto saggio di W. Binni, *L'intervento storico-politico del Foscolo*, ora in *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Torino 1982, in part. 24-27, di incisiva chiarezza. A p. 27 un riferimento ai versi qui analizzati.

²⁾ Cf. le indicazioni ricavabili dai sommari autografi foscoliani e dal materiale documentario raccolto da Scotti in appendice alla sua edizione (pp. 1006, 1028 s. 1214 s. 1220 etc.) e in particolare la lettera del Foscolo a Silvio Pellico del 12 ottobre 1813 (*Epist.* IV, EN XVII, 393 = Scotti, EN I 1222): «Io mi sto qui (a Firenze) *nescius vitae*; e i rumori della guerra (pochi giorni dopo vi sarebbe stata la battaglia di Lipsia) mi turbano mentr'io siedo appartato co' libri. Alle tragedie non penso per ora; [...] vo talor correggendo a memoria il Carme alle Grazie; [...] Mi sforzerei tuttavia, e vedrei di spremere dal cervello

tutto quel poco ch'egli può ancora darmi, se sacrificando alle Grazie potessi sperare «ut interea fera moenera militiæ Per maria ac terras omneis sopita quiescant». Ma le Grazie non ne possono; e credo esagerata la storia di Venere che co' suoi baci rammansava quel manigoldo di Marte. Né io temo per me; — ma per quanti altri non dovrò piangere forse». Le integrazioni tra parentesi sono di M. Scotti, *U.F. Le Grazie*, introd. scelta e commento a cura di M.S., Firenze 1987, 187.

- 3) Cf. nella *Lettera Apologetica* (EN XIII, Firenze 1964, 133): «L'esercito italiano che ripartiva e ritornava ad udirsi applaudire di nuove vittorie ne' teatri con gli inni vostri e fra le illuminazioni delle città, non ritornava che mezzo. L'altro languiva disperso negli spedali d'Europa, o giacevasi senza lume di sacerdote, né lagrime né benedizioni di madri, e con ossa mezzo sepolte in terre che le escravano; e fors'anche,

Or le bagna la pioggia e move il vento.»

Qui è notevole la mitizzazione letteraria del dato, ottenuta con la citazione delle parole di Manfredi (*Purg.* 3. 130) riecheggianti a loro volta Palinuro (*Aen.* 6. 362: *nunc me fluctus habet versantque in litore venti*), a sua volta trasposto da versi omerici come quelli (α 161) citati *infra* nel testo. E ancora nella *Lettera* (135) si veda l'autocommento ad alcuni versi dell'*Aiace* (Atto Secondo, 1. 46-50), la tragedia rappresentata «fra gli apparecchi della spedizione di Moscovia»:

«Attraverso le folgori o la notte

Trassero tanta gioventù, a giacersi

Per te in esule tomba; e per te solo

Vive devota a morte...

e tornarono profezia di Cassandra; e la vanità di Napoleone si divorò in pochi mesi da settantatré mila giovani fortissimi, e tre mila agguerriti figliuoli di onesti cittadini e patrizi, divina generazione italiana [...].

- 4) Cf. *Lettera Apologetica*, 166 ss. e la missiva al vicerè (*Epist.* IV, 429-30): sui rapporti tra F. ed Eugenio cf. D. De Camilli, *Ugo Foscolo e il principe Eugenio di Beauharnais*, «Riv. It. Studi Napoleonici» 20, 1983, 71-97, in part. 88 ss. sulla Russia.

- 5) Citata alla nota 1.

- 6) La trasformazione comporta per altro un lieve problema circa l'oggetto cui riferire «ch'io non [...] vegga». In *Ellade IV* (= EN 866-67) «non li vegga» si riferirà ai cadaveri insepolti; in *Ellade IX* «non le veggia» dovrebbe rinviare a ossa che giacciono insepolti. Non sembra di poter concordare con Scotti (EN I, 874 n. 1) che collega senz'altro *Ellade IX*, come continuazione, ai vv. 18-22 del frammento IV: si direbbe invece che la stesura di *Ellade IX* presupponga già la menzione delle ossa, non nominate in *Ellade IV*, presenti poi nel Quadernone. Del resto l'ipotesi di «anelli mancanti» nelle carte foscoliane non è da escludere.

- 7) Si vedano per esempio i passi indicati già da G. A. Martinetti, *U. F., Le Grazie*, Torino 1877, 24-25. Sull'argomento cf. anche E. Rohde, *Psyche I*, trad. it. Bari 1914¹, 219 ss.

- 8) Cf. le pagine di Binni, nota 1.

- 9) Un accostamento properziano (1. 21. 9-10) propone per i versi delle *Grazie* qui analizzati L. Braccesi, *Proiezioni dell'antico*, Bologna 1982, 58.

- 10) Una modifica significativa è anche il passaggio da «campagne» a «messi»: da un generico paesaggismo si passa ad un'immagine più connotata, nel contrasto tra le messi, segno di civiltà, vita e lavoro, e le ossa, simbolo di morte e abbandono.

- 11) Frequente nella poesia classica, almeno da A 4-5, ma non estraneo al gusto sepolcrale del secondo settecento, che ispirò a Foscolo passi come *Sep.* 78-86 o, nelle *Grazie*, i frammenti dell'*Erinni* (Scotti, EN cit., 753 ss). Cf. le osservazioni *ad locc.* di F. Gavazzoni, *U. F. Opere* vol I, Milano - Napoli 1974. Nei frammenti dell'*Erinni* notevole il verso finale, con l'immagine, evidentemente molto vicina alla sensibilità del Foscolo, «d'itali guerrieri corpi incompianti». Sulle presenze «sepolcrali» in Foscolo cf. G.

Milan, *Note sul linguaggio sepolcrale foscoliano*, in «Atti e Memorie Accademia Patavina SS.LL.AA.» 95, 1982-83, 261-76.

- 12) Altri luoghi omerici da segnalare sono μ 45-46 sull'isola delle Sirene (πολλὸς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θῆς / ἀνδρῶν πυθομένων) e Δ 173-75, un discorso di Agamennone a Menelao (καὶ δὲ κεν εὐχολῆν Πριάμῳ καὶ Τρώεσσιν ἄποιμ' / Ἀργείην Ἑλένην· σέο δ' ὄστέα πόσει ἄρουρα / κειμένου ἐν Τροίῃ ἀτελευτήθη ἐπὶ ἔργῳ).
- 13) In Hor. *sat.* 1. 8. 14 ss. si descrive il «campo della morte» del Colle Esquilino, *quo modo tristes / albis Informem spectabant ossibus agrum.*
- 14) In *Aen.* 1.5. 865 l'isola delle Sirene ha *scopulos* [...] / [...] *ossibus albos*. Il particolare manca nel parallelo luogo omerico di μ 45-47 e in A. R. 4. 891-94. Si ricordi poi la ripresa pascoliana del motivo in *L'ultimo viaggio di Ulisse*, XXI (*Le Sirene*), 32 ss. (in *Poemetti Conviviali*): «Ma l'uomo eretto, ch'ha il pensier del cielo / dovea fermarsi; udire, anche se l'ossa / aveano poi da biancheggiar nel prato / e raggrinzirsi intorno lor la pelle». Al biancore delle ossa calcinate nella cremazione si rifanno i luoghi di Tib. 3.2.10 e 18, in cui la *pointe* è nel contrasto cromatico tra *candida* (delle ossa) e *nigra* (della cenere in 2.10, del drappo funebre in 2.18).
- 15) Cf. la nota *ad loc.* di F. Bömer, *Ovid, Die Fasten*, Heidelberg 1957.
- 16) Narrata anche da Evandro nell'ottavo dell'*Eneide* (vv. 185-275).
- 17) Stat. *Silv.* 2.7.65: *albos ossibus Italis Philippos.*
- 18) Tac. *ann.* 1.61: *medio campi albertia ossa*. Cf. il commento *ad loc.* di F.R.D. Goodyear, *The Annals of Tacitus*, II, Cambridge 1981, che indica come possibile l'accostamento con il passo di *Aen.* 12.36, ricordando contestualmente altri *loci similes*.
- 19) Val. Fl. *Arg.* 3.166, in una scena di battaglia: *sic duro sub ictu / ossa virum malaeque sonant sparsusque cerebro / albet ager*. Il riecheggiamento di *Aen.* 12.36 è negato da F. Langen nel suo commento (Berlin 1896 = Hildesheim 1964) a p. 221, ma cf. le osservazioni e le analisi di R. Nordera, *I virgiliani in Valerio Flacco*, in AA. VV., *Contributi a tre poeti latini*, Bologna 1969, 27-29, e ora di O. Fuà, *La presenza di Omero in Valerio Flacco* (in corso di stampa negli AAT), con il richiamo a J. André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949, 28-29.
- 20) Sil. *Pun.* 9. 189 ss., dove è Annibale a parlare: *Strage virum mersus Trebia est, atque ora sepulto / Lydio Flaminio premitur, lateque refulgent / ossibus ac nullo sulcantur vomere campi.*
- 21) *Oed.* 94: *albens ossibus sparsis solum* (con marcato *sigmatismos*): la situazione è prossima a quella dello scoglio delle Sirene. Cf. anche *Ag.* 768.
- 22) *Amm.* 31. 7. 16: *albentes ossibus campi*; Claud. *Rapt. Pros.* 3. 341. 42: *immaniaque ossa / serpentum passim cumulis exanguibus albet*; Coripp. *Ioh.* 2. 19, 3. 296: *campi ossibus albescunt*. Notevoli dunque la forza e la persistenza del modello virgiliano.
- 23) Cf. anche L. Ariosto, *O.F.* 17. 4 «di Trasimeno l'insepolto ossame»; *ib.* 18. 69 «perché non stia insepolto in mezzo alla campagna / a ritrovarlo», e soprattutto G. Parini, *Sopra la guerra*, 116 «sparso rimase il suol d'ossa insepolto».
- 24) Su cui, per interessanti ed erudite considerazioni, classico-foscoliane e non, cf. R. Scarcia, *Meditazioni scolastiche neoclassiche*, in AA. VV., *Litterature Comparate. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna 1981, 1525-67.
- 25) Non più che una coincidenza «storica» mi sembra il comune contesto napoleonico tra Monti e Foscolo. Ma ulteriori raffronti possono venire dalla coeva letteratura lugubre-sepolcrale o dai poemi di argomento «napoleonico», su cui v. M. Praz, *Gusto Neoclassico*, Firenze 1940, 195-223: cf. ad esempio il riuo

a basso profilo del topos nella produzione encomiastica per Bonaparte del noto improvvisatore F. Gianni. Così nell'*incipit* de *La Battaglia di Marengo*, del 1800: «Canta, o Musa, il valor dell'Ercol Franco / Onde a Marengo le tedesche belve / Lasciar l'ossame inaridito, e bianco». e ancora, nel 1807, ne *La Battaglia di Friedland*, ai vv. 220 ss: «Deh m'odi, o Vento! [...] pel Baltico flutto / Col tuo vendicator fiato non spargere / L'ossame dell'esercito distrutto. / Lascial di qua dell'arenoso margine, / In biancheggianti cumuli ammassato».

- 26) Un caso simile — famoso, dopo l'analisi di G. Contini in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, 51-53 — è in Leopardi il passaggio (*A Silvia* 22) da «percoatea» a «percorrea», sulla base di *Aen.* 7. 14 (ma anche di *Georg.* 1. 294: cf. S. Mariotti, *Varianti d'autore e varianti di trasmissione*, in AA. VV., *La critica del testo, Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti Conv. Lecce 1984, Roma 1985, 104-05): ma non si dimentichi per es. il Monti di *Feroniade* 362 «con l'arguto pettine le tele / percorrendo».
- 27) Sulle presenze «inerti» della lingua poetica cf. M. Bettini, *Postille a una «discussione»*, MD 6, 1981, 158-60.
- 28) Dell'ipotesto fa parte — con Vergilio e Orazio — anche la pagina di Tacito, autore la cui conoscenza è indubitabile da parte del Foscolo già nell'*Ortis*. Sembra comunque preferibile ipotizzare come modello per *Grazie* 1.149-51 un passo di poesia vergiliana, piuttosto che un poetismo vergiliano nella prosa di uno storico (per altro significativo a livello di metatesto).
- 29) Il tono del finale (v. 149) non è sostanzialmente differente da altre deprecazioni della discordia intestina, come *georg.* 2. 510 (*gaudent perfuso sanguine fratrum*). Né manca forse una suggestione mitica — quella tebana di Eteocle e Polinice —, quant'altre mai «fraterna» e legata al motivo della sepoltura negata.

BESSOMACHOS: UN INEDITO GRECO PASCOLIANO

Nel 1986 Guido Capovilla ha ritrovato nell'archivio Pascoli di Castelvecchio, nel cartone LXXI, busta 4, un fascicolo di carte contenente tra l'altro la traduzione in endecasillabi italiani della decima satira del primo libro di Orazio, la traduzione, sempre in versi, di Aristofane, *Uccelli*, 1-116 e 263-581, un abbozzo del poemetto latino *Chloe*, traduzioni di un breve passo del *Miles gloriosus* e di uno dei *Caratteri* di Teofrasto, dei programmi di lavoro scolastico e tre redazioni di un poemetto in esametri greci. Il Capovilla, interessato alla datazione di *Chloe*, ha supposto che queste carte dovessero essere datate al periodo della residenza del Pascoli a Matera, soprattutto sulla testimonianza di Nicola Festa, che in un suo articolo racconta come il Pascoli nella primavera dell'84 lavorava appunto ad una traduzione degli *Uccelli*¹.

Cortesemente Capovilla mi ha passato una fotocopia del fascicolo perché potessi studiare il poemetto: una fortunata coincidenza mi ha consentito di confermare, credo con certezza, la sua argomentazione, e di ritrovare la situazione in cui fu composto.

Nel volume di Felice Greco *Giovanni Pascoli al liceo di Matera e il suo discepolo preferito*² si riportano le lettere che il Pascoli scrisse a Michele Fiore (appunto il discepolo preferito) e numerose testimonianze del Fiore su Pascoli. Ivi leggiamo:

Il Pascoli componeva poeticamente oltre che in latino anche in greco [...] Il 2 giugno di quell'anno [1884], secondo anniversario della morte di Garibaldi, io tradussi di mia iniziativa, in greco, dal discorso di Carducci per la morte dell'Eroe l'ultima parte della Leggenda Garibaldina e la presentai in omaggio al mio buon Professore [...] L'indomani egli scrisse sulla lavagna, e noi riproducemmo nei nostri quaderni, una sequela di esametri greci, che, allargando quella figurazione poetica, ne accrescevano e forse completavano la bellezza. Quel mio quaderno con mio vivissimo dolore è andato smarrito, e dei miei compagni di classe la più parte sono morti, degli altri ho perduto le tracce. Se non ve n'è copia tra le carte del Poeta, quegli esametri non c'è più speranza di riaverli.

Come è noto, il 4 giugno 1882, alla notizia della scomparsa di Garibaldi, Giosuè Carducci compose un discorso che si concludeva raccontando che forse un giorno, «fra il secolo vigesimo quinto e il vigesimo sesto, quando [...] il vocabolo Italia suonerà come il nome sacro dell'antica tradizione della patria», i poeti avrebbero cantato la leggenda garibaldina. L'eroe, nato «da un antico dio della patria mescolatosi in amore con una fata del settentrione», dopo aver trascorso la sua giovinezza nella lontana America, «combattendo con le tigri e con gli orsi», sarebbe ritornato e avrebbe liberato la sua patria in preda ai Germani e ai Galli; ma essa era successivamente caduta in preda ad una generazione meschina di coboldi e di gnomi, che

ben presto richiamarono i dominatori stranieri, finché l'eroe, ritornato in Campidoglio dall'isola del suo esilio, avrebbe fatto uscire dalle tombe le rosse falangi dei morti delle sue battaglie,

e l'Italia fu libera, libera tutta, per tutte le Alpi, per tutte le isole, per tutto il suo mare.

Liberato e restituito negli antichi diritti il popolo suo, conciliati i popoli intorno, fermata la pace la libertà la felicità, l'eroe scomparve: dicono fosse assunto ai concilii degli Dii della patria. Ma ogni giorno, il sole, quando si leva su le Alpi tra le nebbie del mattino fumanti e cade tra i vapori del crepuscolo, disegna tra gli abeti e i larici una grande ombra, che ha rossa la veste e bionda la capelliera errante su i venti e sereno lo sguardo siccome il cielo. Il pastore straniero guarda ammirato, e dice ai figliuoli: — È l'eroe d'Italia che veglia su le alpi della sua patria. —³.

D'altronde, la nota del Valgimigli all'unico epigramma greco compreso nei *Carmina* allude proprio a questo testo: «Mi disse un giorno il Pascoli di aver tradotto in esametri omerici la *Leggenda* garibaldina del Carducci, "Egli nacque da un antico dio della patria", τὸν τέκε μὲν... Ce ne sia traccia fra le carte del poeta?»⁴.

* * *

Il poemetto si presenta in tre redazioni, in ordine successivo di compimento (salvo per alcuni versi della seconda versione che indicheremo, e che non appaiono inseriti nella terza). Le tre redazioni occupano rispettivamente i fogli 37, 38 e 39: per comodità le chiameremo A, B e C. Nel loro complesso esse formano un diatesto⁵, chiaramente orientato verso il testo C: per questo credo di poterli considerare come tre testimoni di un unico testo, riproducendo (salvo che per i versi di B non presenti in C) il testo di C con l'indicazione in apparato delle varianti di questo testimone e degli altri.

Quid pueri? huiusmodi
quid pueri? huiusmodi
quid pueri? huiusmodi

stare ante: seque
quid pueri? huiusmodi
ipse pueri: huiusmodi

qui mihi utat amant. ut amant huiusmodi, nulla
qui mihi utat amant. ut amant huiusmodi, nulla
qui mihi utat amant. ut amant huiusmodi, nulla

Αἴτιον
Βυβλίον

ΚΑΡΑΣ (23)
ΜΑΥΡΟΙ (25)

Ραφελίς

hinc

ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ
ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ
ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ
ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ

ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ
ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ
ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ
ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ

ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ
ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ
ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ
ἡ δὲ παύση τοῦ ἀντιβῆ

Χρησῶ μὲν τοῦτο, ἀλλ' ἔτι γὰρ καὶ ἕτι

ὡς ἐστὶν ἀσφαλῆς, θαλάσσης παλιμυρῶν ἴσμεν
καὶ σέλιαντας ἴσμεν ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς

ἴσμεν ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς
ἴσμεν ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς

~~ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς~~

ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς
ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς
οἱ μὲν γὰρ ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς

Ποῦ δὲ ἄλλω ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς
ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς

τοῦτο δὲ ἐστὶν ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς

ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς
ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς

εὐσεβῆς τ' ἔγχευεν πολὺν ἄλκατα
πολλ'

ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς
εὐσεβῆς τ' ἔγχευεν πολὺν ἄλκατα,
πάντα γὰρ εὐσεβῆς τ' ἔγχευεν πολὺν ἄλκατα,
ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς

ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς
ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς

ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς

ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς
ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς
ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς ἀσφαλῆς

εὐσεβῆς

ΑΠΑΙΤΕ

~~καὶ τὸν ποταμὸν ἰσχυρῶς περιπαύσας ἀλγυρίαν~~
 παυσάμενος διὰ τὸν ἄσπετον οὐρανὸν καὶ τὴν ἄσπετον γαλήνην
 πᾶσι μὲν φίλοντα καὶ ἄσπετον τὰς πόλεις
 ὡς δ' ἔπειτα ἰδὼν τὸν κλέος ἢ περὶ πατρίδα θάλασσαν
 ἀφελὸς δ' ὤφρατος ἑταίρων μισθόμαχος,
 οἳ μὲν ἔχον πόσων ἑταίρων πατρίδα γαίην διὰ
 ἐξ ἄλλων τρυφῶντες ἐς ἀκίβητα ποταμῶν,
 γυμνασίαν δ' ἔχοντες ἐν τοῖς ἑσπερίοις τοῖς ἑσπερίοις
 ἑσπερίοις ἐν τοῖς ἑσπερίοις ἐσπερίοις ἐσπερίοις
 ἑσπερίοις γὰρ τὴν πόλιν οὐρανὸν τὴν πόλιν ἀσπέρων
 εὐσεβέως τ' ἔχοντες ποταμὸν ἰσχυρῶς ἀλγυρίαν
 ταῦτα γὰρ ἑταίρων τέναν ἄσπετον, ἄσπετον δ' ἄσπετον
 ἄσπετον ἄσπετον ἰδ' ἰσχυρῶν, ὡς δ' ἀπὸ τῆς ἑταίρων,
 ἀπὸ τῆς πόλιν ἰσχυρῶν ἐν ἀκίβητα ποταμῶν.

ὡς τὸν ποταμὸν ἰσχυρῶς ἀλγυρίαν
 τρυφῶντες ἐν τοῖς ἑσπερίοις
 οὐρανὸν τὴν πόλιν ἀσπέρων
 ἀλλ' οὐρανὸν ἀσπέρων

ὡς τὸν ποταμὸν ἰσχυρῶς ἀλγυρίαν
 τρυφῶντες ἐν τοῖς ἑσπερίοις
 οὐρανὸν τὴν πόλιν ἀσπέρων
 ἀλλ' οὐρανὸν ἀσπέρων
 ὡς τὸν ποταμὸν ἰσχυρῶς ἀλγυρίαν
 τρυφῶντες ἐν τοῖς ἑσπερίοις
 οὐρανὸν τὴν πόλιν ἀσπέρων
 ἀλλ' οὐρανὸν ἀσπέρων
 ὡς τὸν ποταμὸν ἰσχυρῶς ἀλγυρίαν
 τρυφῶντες ἐν τοῖς ἑσπερίοις
 οὐρανὸν τὴν πόλιν ἀσπέρων
 ἀλλ' οὐρανὸν ἀσπέρων

τῶν πατρῶν

Βησσόμαχος
Ῥαψωδία α΄

Ἦς δ γε κοιρανέων δηϊους πολέμοιό τ' ἔπαυσεν
καὶ ζύμπαντας ἔτισεν ὑπερβασίης ἀλεγεινῆς
παυσάμενοι δ' ἄρα λαοὶ οἴζυροῦ πολέμοιο
πάντες μὲν φιλότητα καὶ δρκια τάμνον ἐκόντες·

Titulum Βησσόμαχος cum Ῥαψωδία α΄ unus A praebet.

1. B, C; ἐχθροὺς ἄρ... ἄδην π correctum in δηϊους πολέμοιο πέπαυκεν, inde Ἦς δ γε κοιρανέων δηϊους πολέμοιό τ' ἔπαυσεν, quibus verbis hoc epigramma praemittitur: Ἐσβεστον κλέος οἶδε φίλη περὶ πατρίδι θέντες (πέπαυκε [sic: fortasse ἔπαυσε in πέπαυκε mutatum] πολέμοιο sscr.) / ἤρκεσαν ἀργαλέην πατρίδι δουλοσύνην A.
2. κ. ξ. ἐτ. lineis obductis C delevit; κ. σύμπ. ἐτ. B; verbum obscurum in καὶ correctum, inde δὴ πάντας in ζύμπαντας correctum A; fontis notam (*Od.* 3.206) apposuit A.
3. λαοὶ C, πάντες correctum nescio unde B, versus deest in A.
4. πάντες C, λαοὶ B, versus deest in A; ἴφι (sic) C in marg.

Carducci: «Liberato e restituito negli antichi diritti il popolo suo, conciliati i popoli intorno, fermata la pace la libertà la felicità».

Loci: 1: Hom. B 207 ὧς δ γε κοιρανέων δῖεπε στρατόν, Δ 250 ὧς δ γε κοιρανέων ἐπεπωλεῖτο στίχας ἀνδρῶν, Σ 125 γνοίεν δ' ὧς δὴ δηρὸν ἐγὼ πολέμοιο πέπαυμαι, Φ 432 τῶ κεν δὴ πάλοι ἄμμες ἔπαυσάμεθα / πτολέμοιο, Η 331 τῶ σε χρὴ πόλεμον μὲν ἄμ' ἦοι παῦσαι Ἀχαιῶν, cf. etiam O 58, 160, 176, Η 376 = 395 etc.

2: γ 206 (laudatum in A) τείσασθαι μνηστήρας ὑπερβασίης ἀλεγεινῆς, cf. etiam χ 168, ν 193 = χ 64, ψ 57.

3: Γ 112 (οἳ δ' ἐχάρησαν Ἀχαιοὶ τε Τρώεες τε) ἐλπόμενοι παύσασθαι οἴζυροῦ πολέμοιο; p. παυσάμενοι in incipit cf. O 58, 160, 178 iam laudatos (ad v. 1), semper cum gen. πολέμοιο coniunctum.

4: Γ 73 = 256 οἳ δ' ἄλλοι φιλότητα καὶ δρκια πιστὰ ταμόντες, Γ 94 οἳ δ' ἄλλοι φιλότητα καὶ δρκια πιστὰ τάμωμεν, cf. Γ 105, 252, Η 351 s., Τ 191, ω 483; h. *Ap.* 471... κατήλθομεν οὐ τι ἐκόντες.

A, B1-14, C1-14 Così quello con il suo comando costrinse i nemici a desistere dalla guerra, e fece scontare a tutti le loro dolorose violenze, e i popoli liberi dalla guerra penosa strinsero lieti, tutti quanti, patti e rapporti di amicizia;

Βησσόμαχος. Il termine non è attestato nei lessici: con ogni probabilità è una neoformazione del Pascoli. Nei composti conosciuti in *-μαχος* il primo elemento di solito costituisce una determinazione del modo espresso dalla radice di *μάχομαι*, come in *μονομάχος*, *ναυμάχος*, *δορίμαχος*, *ἰππόμεμαχος* (Chantraine, *DELG* 673), oppure il termine contro cui si combatte, come in *θεομάχος*. Resta problematico il primo membro del composto. Il guerriero della visione carducciana appare in uno sfondo di montagne, quindi si potrebbe pensare ad una valle, *βήσση* con termine omerico (Γ 34 etc.); ma il termine «valle» non si legge in Carducci, e soprattutto qualsiasi connessione con *-μαχος* che si possa ipotizzare in questo caso sarebbe incongrua rispetto ai tipi degli altri composti attestati. Sembra più convincente l'ipotesi che Enzo Degani proponeva in occasione del convegno pascoliano di San Mauro del 23-24 maggio 1987: che cioè si tratti dei *Βησσοί* o *Βεσσοί*, una popolazione tracia nominata per la prima volta in *Hdt.* 7.111.2. Essi tra l'altro resistettero lungamente ai Romani, e talvolta il loro etnico divenne sinonimo di barbarie, come quello dei Traci in generale, a quanto apprendiamo anche da *Str.* 7.318 e 331, *D. C.* 54.34.5, e cf. l'epigramma di Antipatro di Tessalonica che celebra la vittoria su di loro di L. Calpurnio Pisone (*AP* 9.428); su di essi, cf. anche Oberhummer in *RE* 5, 1897, 329-31. Si tratterebbe quindi del guerriero che si leva contro i barbari, Germani o Galli, per liberare la sua patria, e quindi ancora contro i dominatori stranieri richiamati dalla meschina generazione dei coboldi e degli gnomi di cui parla l'ipotesto carducciano.

1ss. In questi primi versi la rappresentazione che Carducci dava dell'Italia risorta costituisce lo spunto di un quadro più esteso, che descrive gli effetti benefici della pace e della concordia. I moduli linguistici che meglio si adattano ad essere qui connessi sono desunti da varie parti dei poemi omerici, ma l'idea complessiva per questa raffigurazione sarà forse stata suggerita al P. dalla descrizione della città in pace e delle opere dell'agricoltura sullo scudo di Achille (*Σ* 490 s., 541 ss.) e magari da quella di *Hes. Op.* 225 ss. In particolare da *Σ* sono desunti vari elementi formulari: cf. la terza rubrica dell'apparato. Forse, tra l'altro, *καλήν χρυσεῖην*, detto della rappresentazione della vigna sbalzata in oro (cf. *BC* 11 ~ *Σ* 561 s.), avrà suggerito l'omologo incipit *ξανθή χρυσεῖη*, riferito tuttavia alla bionda chioma di Garibaldi.

2. Il termine *ὑπερβασή* esprime un eccesso, una violenza. Telemaco, nel passo indicato dal P. stesso nel margine di A, lo applica ai pretendenti di Penelope. Qui si riferirà ai politici meschini e interessati che nel mito di Carducci si erano appropriati dei frutti del Risorgimento, e che sarebbero stati scacciati dagli uomini di Garibaldi usciti dalle loro tombe al richiamo dell'Eroe.

δς δ' ἐπεὶ ἄσβεστον κλέος ἦ περι πατρίδι θῆκεν
 ἀσφαλῶς δ' ὄρθωσε Πανιταλίδας μεγαθύμους,
 οἱ μὲν ἔχον πάσῃν ἑρατεινὴν πατρίδα γαίην
 ἐξ Ἑλλέων νιφοεσσάων ἐς ἀπείρονα πόντον
 γυμνασίων τε νέοις ἔμελεν βουλῆς τε γέρουσιν

5. δς δ' ἐπεὶ ex ἀλλ' ἐπεὶ correctum B, versus deest in A.

6. BC; ὄρθώσας δὲ φίλην πατρίδα, itaque, spatio sub ὄρθώσας relicto, δ' ἀνα λαὸν ἐν, et in fine versus πατρίδα γαίαν (γαίην C); subsequenti linea ὄρθωσεν δ' ἄρα λαὸν quae postea obductis cancellis deletis auctor; etiam subsequenti linea λαούς Πανιταλίδ cum aliis litteris deletis; denique ἀσφαλῶς δ' ὄρθωσε Πανιταλίδας (ut videtur) μεγαθύμους A.

7. C, αἴαν marg. C; οἱ μὲν ἔχον γπάσῃν ἐξ Ἑλλέων εἰς ἡπειρον scripserat B', deinde πᾶσαν supra ἔχον addidit, litterisque sequentibus deletis subter lineam scripsit ἑρατεινὴν πατρίδα γαίαν.

8. C, πάσῃν (laevo margine adiectum) ἐξ Ἑλλέων νιφοεσσάων ἐς ἀπείρονα πόντον B.

9. post γυμνασίων verba τ' ἔμελεν lineis obductis deleta praebet C, sub βουλῆς scribit ἀγορῆς B; supra lineam λιπαράς τέλεσόν τε θέμιστας cancellis oblita B.

Carducci: cf. 1 ss.; «e l'Italia fu libera, libera tutta, per tutte le Alpi, per tutte le isole, per tutto il suo mare».

Loci: 5: A 57 οἱ δ' ἐπεὶ οὖν ἠγερθεν; η 333 (τοῦ μὲν...) ἄσβεστον κλέος εἴη, δ 584 χρῦ' Ἀγαμέμνονι τύμβον, ἴν' ἄσβεστον κλέος εἴη; περιτίθημι apud epicos semper proprie adhibetur, metaphorice in soluta oratione, cf. Thuc. 4.87.6 ζυμπάση τῇ πόλει τὸ κάλλιστον ὄνομα περιθεῖναι, 6.89.2 ἐμοὶ δὲ ἀτιμίαν περιθέετε, Isoc. 5.49 (φροντιζῶν) σοὶ πολλὸ μείζω περιθεῖναι δόξαν τῆς νῦν ὑπαρχούσης, Dem. 61.53 νόμιζε τοὺς ἄλλους λόγους [...] τοῖς εἰποῦσι δόξαν περιθεῖναι etc.

6: ἀσφαλῶς, cf. P 436, ρ 235; Ψ 695 (μεγάθυμος Ἑπειός) χερσὶ λαβῶν ὄρθωσε; B 530 ἐγγεῖη δ' ἐκέκαστο Πανέλληνας καὶ Ἀχαιοῦς, B 631 αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς ἤγε Κεφαλλήνας μεγαθύμους.

7: B 504 οἱ τε Πλάταιαν ἔχον etc.; B 571 Ὀρνειάς τ' ἐνέμοντο Ἀραιθυρέην τ' ἑρατεινὴν, cf. 607, E 210, Ξ 226, Σ 291, η 79; B 140 = I 27 φεύγωμεν σὺν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδα γαίαν, cf. B 158 = 174 etc. (πατρίδα γαίαν semel et viginti locis in *Il.*, quorum undeviginti in extrema versus parte, quinquaginta septem in *Od.*, quorum quadraginta tres in fine versus); γαίην numquam in poematis nec fortasse apud Graecos scriptores.

8: Ξ 227 σεῦατ' ἐφ' ἱπποπόλων Ἐρηκῶν δρεα νιφέντα, cf. N 75, Y 385, Σ 616, Hes. *Th.* 118 etc.; A 350 θῖν' ἐφ' ἄλδος πολιῆς, ὄροων ἐπ' ἀπείρονα πόντον (Ag.; ἐπὶ οἶνοπα π. codd.), δ 510 κατὰ πόντον ἀπείρονα κυμαίνοντα.

9: B. fr. 4. 67 s. (ex Stobaeo) γυμνασίων τε νέοις / αὐλῶν τε καὶ κῶμων μέλειν, Z 113 s. ἡδὲ γέρουσιν / εἶπω βουλευτῆσι, I 156 καὶ οἱ ὑπὸ σκῆπτρῳ λιπαράς τέλεουσι θέμιστας, cf. 298.

ed egli, dopo che ebbe attribuita gloria perenne alla sua patria, risollevò saldamente i magnanimi Panitalici.

Quelli occupavano l'amabile patria dalle Alpi nevose fino al mare infinito, e i giovani si occupavano degli esercizi fisici e gli anziani delle deliberazioni,

5. Lo stilema *δνομα/δόξαν κτλ. περιτίθημι* non ricorre prima di Tucidide, e sempre in prosa.

6. Anche Πανιταλίδας è una neoformazione pascoliana, che però ricalca i Πανέλληνες di B 530, Hes. *Op.* 528 etc.

7. γαίην: al formulare πατρίδα γαίαν (con l'accento acuto!) di B l'ultima stesura ha sostituito l'iperionismo γαίην. Già il nom. γαίη è attestato «only in late poets» (LSJ 335); l'acc. γαίην è indicato già da Dindorf in *ThGL* III 486 a solo per luoghi sospetti di corruzione, come *Orph. Arg.* 1287, *Orac. Sybill.* 12.489.

8. La delimitazione del territorio dell'Italia tra le Alpi ed il mare è antica, come mostra L. Braccesi, *La tradizione augustea delle Alpi, 'claustra Italiae' e la sua proiezione ideologica*, in *Problemi di politica augustea* a c. di M. Vacchina (Atti del convegno di St. Vincent, 25/26 maggio 1985) 36-49: non a caso la rassegna del B. si conclude proprio con l'*Inno a Torino* dell'ultimo Pascoli. Oltre ai luoghi indicati da Braccesi si potrebbe ricordare Petrarca, *Rime*, 146.13 s. «il bel paese/ Ch'Appennin parte e 'l mar circonda e l'Alpe»; Manzoni, *Marzo 1821*, 29 s. «una gente che libera tutta/ O fia serva, tra l'Alpe ed il mare» (cf. altresì i vv. 81-84); *La battaglia di Maclodio*, 21 ss. «Questa terra .../ .../ Che natura dall'altre ha divisa,/ E ricinta con l'alpe e col mar». Per le «Alpi nevose», a parte Petrarca 105.5, Pascoli poteva pensare alle *Alpinas nives* di Verg. *ecl.* 10.47.

9. Il luogo di Bacchilide era noto al Pascoli da Stobeo (cf. *Poetae lyriici graeci*, rec. Th. Bergk, Lipsiae 1866³, 1229 s.; non penso che il Pascoli a Matera disponesse della quarta edizione del 1882). Il *POxy* 3.426 che ha riportato alla luce più ampi passi di questo peana fu pubblicato solo nel 1915.

10 μούσα δὲ καὶ θῆλεν καὶ ἐδύκε εὐρυάγεια.
 δράγμασι γὰρ τέμενοι σταφυλῆσι τ' ἐβριθον ἀλωαί,
 εὐσσέλμοις τ' ἔγεμεν πολιὴ νῆεσσι θάλαττα.
 ταῦτα γὰρ εἰρήνη τέκεν δλβια, λαοὶ δ' ἀμφίς
 δλβιοὶ ἦσαν ἰδ' ἐσθλοὶ, ὁ δ' ἀπῆλθεν ἄφαντος

10. C: versus obscurus, spatium inter ἐδύκε et εὐρυάγεια relicto, εἰρήνη sub linea, εὐσσέλμοις τ' ἔγεμεν cancellis deleta C, caret B.

11. BC; in B priorem quoque formam invenias: πάντα γὰρ εἰρήνη καλὰ τίκτε (cf. v.13) τέκεν δλβια πλοῦτος λαοὶ δ' ἀμφίς ἐβριθον ἀλωαί aliaque verba permixta partimque cancellis oblita, postea εὐσσέλμοις τ' ἔγεμεν πολιὴ νῆεσσι θάλαττα, sequentique linea πολλ', inde versus 11 et 12, quorum in priore δράγμασι μὲν... δ' ἐβριθον ἀλωαί (τ' in δ' correctum) B.

12. BC

13. ταῦτα C, πάντα B, λαοὶ δ' ἀμφίς CB², λαοὶ τ' ἀμφίς B¹.

14. ἰδ' ἐσθλοὶ CB², οἱ δὲ ... (litterae lineis oblita) B¹.

Carducci: «l'eroe scomparve».

Locī: 11: Σ 552 δράγματα δ' ἄλλα, 561 s. ἐν τ' ἐτίθει σταφυλῆσι μέγα βριθουσαν ἀλῶνη / καλὴν χρυσεῖην; ζ 293 ἐνθα δὲ πατρὸς ἐμοῦ τέμενος τεθαλυῖά τ' ἀλφή.

12: δ 409 ... οἱ τοὶ παρὰ νηυσὶν εὐσσέλμοισιν ἄριστοι cf. etiam β 390, ι 544, 555, ν 101, ρ 249 etc.; γέμω haud prius quam Hdt. 8.118, λμὴν ἔγεμεν πλοῖων, Pl. Cri. 117 e; cum dativo coniunctum haud ante quam Archipp. 9 K; Δ 248 πολιῆς ἐπὶ θνί θαλάσσης, cf. et ζ 272, λ 75, χ 385.

13 s.: B. fr. 4.61 s., τίκτει δὲ τε θνατοῖσιν εἰρήνη μεγαλάνορα πλοῦτον, θ 413 θεοὶ δὲ τοὶ δλβια δοῖεν, cf. etiam η 148, ω 402; λ 136 s. ἀμφὶ δὲ λαοὶ / δλβιοὶ ἔσσονται, cf. ψ 283 s.

14: ἀπῆλθεν (P 703) et ἄφαντος (Y 303) apud Homerum invenias, sed non haec verba coniuncta (ἄφαντος de pereunte genere Priami), Aesch. Ag. 657 φῶντ' ἄφαντοι, Pind. O. 1.46 φῶς δ' ἄφαντος ἔπελες (de Pelope apud superiores rapto), Lc. 24.31 καὶ αὐτὸς ἄφαντος ἐγένετο ἀπ' αὐτῶν (de Christo, qui post resurrectionem apparuerat Mariae Magdalenaē).

e la Musa fiori... che diffonde ampiamente (la fama), ed i campi erano ricchi di spighe e le vigne di grappoli; e il mare canuto era pieno di navi dai bei banchi; ogni forma di abbondanza produceva la pace, e le genti intorno erano felici e virtuose, e quello partì scomparendo

10. Il verso, evidentemente incompiuto, compare per la prima volta nell'ultima redazione. Qui P. ha più decisamente innovato i materiali linguistici, non solo riguardo ad Omero: θάλλειν «germogliare», «fiorire», è detto di persone, come in Archil. 188 W = 209 T θάλλεις ἀπαλὸν χροά, di una città, τοῖσι τέθηλε πόλις, λαοὶ δ' ἀνθεύουσιν ἐν αὐτῇ, Hes. *Op.* 227, o della Pace, Εἰρήνην τεθαλυῖαν, Hes. *Th.* 902; riferito alla poesia ricalca uno stilema già del latino, che dice di qualcuno «florere eloquentia, ingenio, virtute, artibus etc.», e di una cosa che «florete laudibus, copia, virtutibus», cf. J. Kapp in *ThL* 6. 919 s., e in italiano gli esempi di G. Della Casa 5.1.20 s. «con lo stil ch'a i buon tempi fioria / poco di terra mi sollevo ed ergo», e Tasso, *Il mondo creato* 3. 1421 s. «fiorisconvi ancor gli studi e l'arti/ de l'eloquenza». Il Pascoli aveva, ovviamente, uguale accesso ad ambedue i codici linguistici.

εὐρύγεια è un'altra formazione pascoliana, che appare formata strutturalmente sull'omerico εὐρύγεια, «dalle ampie contrade» (in explicit -α 3 x *Od.*, -αν 7 x *Il.*, 1 x *Od.*). Εὐρύγεια pare formato su εὐρυ- «ampio», e ἄγ- «portare», col suffisso -εια dei *nomina qualitatis* (P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1933, 86 ss.): sarebbe quindi, verosimilmente, un appellativo della Musa «che diffonde la fama per largo tratto»: è la nota funzione celebrativa della poesia, che Pascoli trovava largamente svolta ad es. in Foscolo.

12. Il verbo γέμω è estraneo all'epos ed alla poesia alta; compare per la prima volta in Erodotto, ed è unito al dativo in un poeta della commedia antica: cf. i loci paralleli.

14. Sia l'esempio pindarico sia quello del vangelo di Luca (cf. l'apparato dei loci) suggeriscono l'idea di qualcuno che scompare alla vista degli uomini per salire tra gli dèi o al cielo.

B 15	<p>σμερδαλέος (Eraclε, Odisseo) ἔρυθρόν δὲ χιτῶνα</p> <p style="text-align: center;">χαίτη</p> <p>ἦ δὲ κόμη κόμη δ' ἄϊσσειται ὤμοις</p> <p>ξανθὴ χρυσεΐη, γλαυκῶ δ' ὣς οὐρανός οσσε</p> <p>ἦὲ θάλαττα φάανθεν; οτε γαλήνη</p> <p style="text-align: right;">ἄρα</p> <p>ἐκφαίνεσθον ἴδεν ... θάμβησε δ' ἰδὼν φρένα ποιμήν</p>
20	<p>ἄλλοδαπός καὶ μιν τρόμος ἔλλαβεν εἶπεσκε δὲ παισίν</p> <p style="text-align: right;">ευσσέλμοις</p>

B; 16 πορφυρέη (u.v.; litteris supra scriptis haud plane liquet) δὲ χιτῶν B¹ ἦ δὲ κόμη B²; B 19 s. ~ C 23 s.; 19 θάμβησε δ' ἰδὼν φρένα (ἄρα sscr.) ποιμήν B², quid scripserit B¹ non liquet; item 20 ἔλλαβεν B², non liquet prior scriptura; sub extrema linea, oblique scriptum, ευσσέλμοις.

Carducci: «che ha rossa la veste e bionda la cappelliera errante su i venti e sereno lo sguardo siccome il cielo. Il pastore straniero guarda ammirato, e dice ai figliuoli».

Loci: 15: σμερδαλέος in initio versus semper in *Il.* (27 x), saepe in *Od.* (9 x), ubi de Ulixe vide ζ 137, ω 537; non invenio de Hercule, nisi in [Hes.] Sc. 341, ubi de eius comite Iolao praedicatur; ἔρυθρός atque χιτῶν apud Homerum plerumque in fine versus; cf. θ 441 ἐν δ' αὐτῇ φᾶρος θῆκεν καλόν τε χιτῶνα atque versus clausula Ἀχαιῶν χαλκοχιτῶνων (22x *Il.*, 2x *Od.*).

16: πορφυρέη in initio versus (cf. B¹) cf. θ 373, Ω 645, 796, Z 509 s. = O 266 s. ἀμφὶ δὲ χαῖται/ὠμοις ἄϊσσονται, *h. Cer.* 177 s. ἀμφὶ δὲ χαῖται / ὠμοις ἄϊσσοντο κροκίῃν ἄνθει ὁμοίαι.

17: α 137 (προχόφ) καλῆ χρυσεΐη, cf. δ 53, η 173 etc., ε 232 καλήν χρυσεΐην, cf. etiam Σ 562 (cf. supra ad v. 11), κ 545, ω 3 etc., A 197 ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα.

17 s.: A 200 δεινὸν δέ οἱ ὄσσε φάανθεν.

19 s.: cf. ad C 23 s.

B 15 ss. terribile... e la camicia rossa... la chioma
 e la chioma bionda d'oro gli scende sulle spalle, e gli occhi
 apparvero azzurri come il cielo o il mare
 ...quando ...bonaccia
apparvero vide
il pastore straniero sbigottì nell'animo vedendolo, e lo prese un
tremito, e disse ai figli...
...dai bei banchi

B 15-20. Questi versi mancano nell'ultima redazione, salvo che 19 s. ~ C 23 s. È la rappresentazione popolare dell'Eroe con i capelli biondi che scendono sulle spalle, gli occhi azzurri e la camicia rossa; cf. altresì il testo di Carducci. Anche l'omerico Achille era biondo, cf. A 197, e gli occhi di Eracle nello *Scutum* emanano una luce terribile che è designata dal verbo γλαυκιάω (cf. *Hesiodi Scutum* a c. di C.F. Russo, Firenze 1965², 184); γλαυκιάων δ' ὄσσοις δεινόν.

B 15. χιτώνια è nel ms.

B 17. Per ξανθή χρυσαίη e Σ 562, cf. supra a 1 ss.

- C 15 τόν γέ φασιν ληφθῆναι ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι
τέρπεται οὐ ρα μεθ' ἠρώων τε πατρίων θεῶν τε νέεσθαι
οὐρανῷ ἐν ὕψηλῳ τῶν πατρίων
'Ἄλλ' ὅταν ἥλιος ἀΐσσεται
πρὶν καταδυ κατὰ ἐπὶ κνέφας ἔλθεῖν
20 μεσσηγὺ νεφέλων ἀνά δρυμὰ πυκνὰ καὶ ὕλην
ξανθῆν (al vento cavallo)
δρυς ἀζαλέας πολλὰς δέ τε πεύκας
τόν δέ θάμβησε δὲ ποιμήν
ἀλλοδαπὸς καὶ μιν τρόμος ἔλλαβεν εισορόωντα
25 (εἶποι δά (Ettore οὐρανόσε προ
Οὗτός γ' Ἰταλίδης ἦρωας, δς πατρίδα γαῖαν
φρουρῶν
περὶ σκιοεσσῶν
ἔστηκε φρουρῶν ἐπ' Ἄλπεσιν ἀργινεόσσαις
τῶν πατρ

15. C: ληφθῆναι initio versus lineis deletum C¹; hinc caret B.

16. οὐρανῷ ἐν lineis obductis deletum C¹; τέρπεται οὐ C², inde litteras praebet obscuras atque in extrema parte versus verba πατρίων μεθ' ἠρώων τε θεῶν τε νέεσθαι numeris subscriptis postea ordine mutato atque ρα addito.

C 25 post «Ettore» duo raptim delineata verba, postea κουριδίη cancellis deletum; 26 ερυθροχίτων cancellis deletum post δς. C 23 s. ~ B 19 s.

Carducci: «dicono fosse assunto ai concilii degli Dii della patria. Ma ogni giorno, il sole, quando si leva su le Alpi tra le nebbie del mattino fumanti e cade tra i vapori del crepuscolo [...] Il pastore straniero guarda ammirato, e dice ai figliuoli: — È l'eroe d'Italia che veglia su le alpi della sua patria. —»

Loci: 15: A 520 ἦ δὲ καὶ αὐτως μ' αἶει ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, cf. H 102, O 107, Φ 476 etc.

16: E 760 τέρπονται Κύπρις τε καὶ ἀργυρότοξος Ἀπόλλων, ε 227, θ 45, ψ 301, h. Ap. 342, 348; νέεσθαι in extrema versus parte 32 x II., 20 x Od.

18 s.: A 475 = ι 168 = ι 558 = κ 185 = κ 478 = μ 31 = τ 426 ἥμος δ' ἥλιος κατέδου καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθε; Θ 68 = δ 400 ἥμος δ' ἥλιος μέσον οὐρανὸν ἀμφιβεβήκει.

20: E 769 = Θ 46 μεσσηγὺς γαίης τε καὶ οὐρανοῦ, cf. N 33, Ω 78; Λ 118 καρπαλίμως δ' ἦξε διὰ δρυμὰ πυκνὰ καὶ ὕλην, cf. κ 150, 197.

22: Λ 494 πολλὰς δὲ δρυς ἀζαλέας, πολλὰς δὲ τε πεύκας.

23: Ψ 728 = 881 λαοὶ δ' αὐθιγῶν τε θάμβησάν τε, Θ 559 γέγηθε δὲ τε φρένα ποιμήν, cf. Δ 455, N 493, δ 87, κ 82.

24: ξ 231 ἄνδρας ἐς ἀλλοδαπούς; Γ 34 ὑπὸ τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα, Θ 452 σφῶϊν δὲ πρὶν περὶ τρόμος ἔλλαβε φαίδιμα γυῖα, Ξ 506 τοὺς δ' ἄρα πάντας ὑπὸ τρόμος ἔλλαβε γυῖα, cf. etiam Ω 170, σ 88; Γ 342 ~ Δ 79 θάμβος δ' ἔχεν εισορόωντας, γ 123 ~ δ 75 ~ ζ 161 ~ θ 384 σέβας μ' ἔχει εισορόωντας, cf. etiam O 456.

26: πατρίδα γαῖαν cf. v. 7.

28: E 186 ἔστηκε ἀθανάτων, νεφέλη εἰλυμένος ὄμιος, cf. Γ 231; B 647 Λύκτον Μῦλητόν τε καὶ ἀργινόντα Λύκαστον, 656 Λίνδον Ἰηλυσόν τε καὶ ἀργινόντα Κάμειρον.

C 15 ss. e quello dicono che fu assunto tra gli dèi immortali
gode del suo... con gli dèi e gli eroi della patria ritornare
nell'alto cielo... dei patri
Ma quando il sole... si slancia
prima tramon e giungere l'oscurità
fra le nuvole fra i fitti cespugli ed il bosco
bionda querce secche e molti pini
e stupì il pastore
straniero e lui un timore colse a guardare
disse davanti al cielo
Questo (è) l'eroe Italico che la patria terra
proteggendo
intorno delle ombrose
si levò proteggendo sopra le Alpi biancheggianti
dei patr

C 15 ss. Questa parte del testo risulta in buona parte di elementi desunti dalle fonti ed appuntati, accostandoli al margine destro o a quello sinistro a seconda della posizione metrica che occupano negli ipotesti, in attesa di una ulteriore rielaborazione che non è venuta; almeno in questo fascicolo. In generale mancano elementi metrici e di connessione discorsiva tra l'incipit e l'explicit, ma il v. 16 (-----) eccede invece largamente la misura dell'esametro. L'impressione di una stesura di getto è confermata anche dalle imprecisioni di accenti: χιτών in B 15, θεοίσι in C 15, ἠρώων in C 16, e i numerosi termini mancanti di accenti e spiriti, che abbiamo riprodotti.

Sembra senz'altro che questi versi siano il rifacimento in esametri omerici della *Leggenda di Garibaldi* la cui scomparsa affliggeva Michele Fiore e di cui Pascoli stesso parlò una volta a Valgimigli. Tuttavia qualche dubbio non si può eliminare. Pascoli scrisse alla lavagna «una sequela di esametri greci che, allargando quella figurazione poetica, ne accrescevano e forse completavano la bellezza». Indubbiamente in questi versi c'è più di un dettaglio assente nell'ipotesto carducciano, ma la rappresentazione è ben lontana dall'essere compiuta, se limitiamo la nostra considerazione agli esametri completi, e non penso che Pascoli abbia trascritto alla lavagna gli elementi abbozzati e non connessi né per il metro né per il senso che abbiamo numerato dal 16 al 29 nel testimone C. D'altronde, secondo Valgimigli, Pascoli gli avrebbe riferito di una versione che iniziava assai prima del punto da cui prendono le mosse i nostri tre abbozzi, e la citazione che Valgimigli fa non è contenuta in quelli; ma, giacché così come è, non è contenuta nemmeno in Omero, non si può pensare che Valgimigli avesse ipotizzato un incipit secondo una traccia indistinta della memoria. Quella citazione è già un adattamento di un modulo omerico, come sono quelli che il Pascoli ha operato nelle tre fasi del diatesto a noi noto. Dobbiamo concludere che deve essere esistita una quarta versione, che iniziava probabilmente dal punto di cui ci riferisce Valgimigli, ed era compiuta dal punto di vista metrico e narrativo almeno fin dove arrivano gli abbozzi frammentari del testimone C. Questa sarà stata la versione che Pascoli scrisse alla lavagna; non c'è che augurarsi che un giorno anche questo testimone D esca dalle carte dell'archivio Pascoli.

Indubbiamente in seguito a questa scoperta il corpus del Pascoli greco riceve un notevole incremento⁷. Si tratta di componimenti che il P. compose *audax iuventa*⁸, e che non aggiungono molto alla sua gloria poetica; né questo mi pare costituisca una eccezione. Rispetto alle altre composizioni pascoliane di argomento garibaldino appare un episodio isolato, legato strettamente come è all'ipotesto carducciano⁹; per la composizione e la lingua, l'impressione che si ricava dall'analisi è di una tecnica centonaria che non sarà poi del miglior Pascoli latino¹⁰, nel quale si possono additare continuamente stilemi di poeti ed anche di prosatori latini, ma assai raramente dei cola interi trasferiti dai modelli, uno dopo l'altro. Se non è eccezionale rispetto a quell'uso l'assunzione di stilemi e costrutti dalla prosa in un componimento poetico, lo è invece la presenza, in poco più di trenta versi, di tre neoformazioni anche abbastanza ardite, come βησσόμαχος, εὐρυάγεια, Πανταλίδας, cui si potrebbe aggiungere ἐρυθροχίτων proposto e poi cancellato in C 24. Tutto il Pascoli latino conta quattro neoformazioni¹¹. Il poemetto quindi è significativo, più che per il suo intrinseco valore poetico, come un documento dell'inquieto plurilinguismo pascoliano¹², che porta il poeta ad esprimersi attraverso mezzi linguistici che variano a seconda delle sfere di esperienza che trasferisce nella sua poesia, dal latino per il mondo della poesia di Roma e quello dei martiri cristiani al barghigiano dello Zi'

Meo e al bolognese del Duecento di Flor d'Uliva. In questo caso il Pascoli sarà stato indotto all'uso del greco non solo dal desiderio di rispondere in versi alla traduzione in prosa di Michele Fiore, ma forse più dal tono epico della rievocazione del Carducci che sollecitava in lui, anche attraverso la ripresa esplicita di certi moduli formulari¹³, la lingua originale dell'epos, appunto il greco dei versi di Omero.

Venezia

Vittorio Citti

- *) Ho dato una prima comunicazione di questo testo in occasione del convegno pascoliano di San Mauro, il 24 maggio 1987: esso, con una esposizione sommaria dei problemi connessi si legge anche in *L'eroe d'Italia: un inedito greco pascoliano*, in *Testi ed esegesi pascoliana*, Atti del convegno di studi pascoliani a S. Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987, Quaderni di San Mauro 1, Bologna 1988, 49-56.
- 1) Nicola Festa, *Ispirazione classica nella poesia di Giovanni Pascoli*, «Studi pascoliani», Bologna, 4, 1936, 17-37; ivi a p. 20, parlando di Aristofane, osserva «appunto gli "Uccelli" di quel gran mago della scena ateniese si leggevano a Matera nella primavera dell'84, e il Pascoli pareva preparare una traduzione, ch'egli solo poteva fare, delle parti liriche di quella portentosa fantasmagoria». Nel manoscritto trovato dal Capovilla la traduzione degli *Uccelli* (cf. supra) occupa i fogli 27-33 e 41-49.
- 2) F.G., *Giovanni Pascoli al liceo di Matera e il suo discepolo preferito*, Napoli 1956, 52 s., citato in G.B. Pighi, *Altri versi greci del Pascoli*, Convivium 24, 1956, 216-18, rist. in G.B.P., *Scritti Pascoliani*, a c. di Alfonso Traina, Roma 1980, 104-08; cf., anche a proposito della datazione di *Chloe*, A. Traina, *Il latino del Pascoli*, Firenze 1971², 312 s.
- 3) Giosuè Carducci, *Per la morte di Giuseppe Garibaldi*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, vol. VII, *Discorsi letterari e storici*, Bologna 1935, 441-57, in part. 451ss.
- 4) Manara Valgimigli, in AA.VV., *Note*, in G. Pascoli, *Poesie latine*, a c. di M.V., Milano 1951, 699. Per la formula τὸν τέκς in incipit, cf. Π 175, τὸν (vulg.); δὲν Aristoph. e Ar.) τέκς Πηλῆος θυγάτηρ; nel secondo colon ed anche in strutture più complesse, A 36 τὸν ἥδοκος τέκς Αἰητώ, K 404 = P 78 τὸν ἄθανάτη τέκς μήτηρ.
- 5) Per questo concetto, cf. V. Citti, *Le texte et les textes*, DHA 12, 1986, 315-33.
- 6) L'apparato risulta di tre rubriche: la prima indica le varianti portate dallo stesso C e dagli altri testimoni (ivi B¹ e B², C¹ e C² indicano rispettivamente la prima e la successiva scrittura dei testimoni B e C), la seconda porta le corrispondenze con l'ipotesi carducciana che, per le circostanze indicate da Greco e da Valgimigli, ha in questo caso una funzione particolare, la terza le fonti greche dalle quali il P. desunneva gli elementi formulari da combinare nel poemetto.
- 7) Esso comprende l'epigramma LXVI dei *Poemata et epigrammata* (G.P., *Poesie Latine* 572) e la prima redazione dell'epigramma XXVII dello stesso corpus, come ci informa, riportandolo, il Gandiglio (A.G., *Appendix critica*, ristampata in G.P., *Poesie latine*, 703-33, in part. 725); inoltre due epigrammi pubblicati da G.B. Pighi, *Altri versi greci del Pascoli* cit., 106 e 107. In tutto erano finora sedici versi, superstiti dei *multa carmina* dei quali il Gandiglio aveva sentito parlare (*Appendix critica* 733). Su questo corpus greco del Pascoli, cf. L. Dal Santo, *La Grecia nell'opera trilingue di Giovanni Pascoli*, in *Giovanni Pascoli, poesia e poetica*, Atti del convegno di studi, San Mauro 1-2-3 aprile 1982, Rimini 1984, 109-56, in part. pp. 131-37, dove si occupa specificamente di *Composizioni in greco*. In queste pagine si ricordano anche i componimenti non noti, cioè la presente «traduzione greca in esametri omerici», ed un distico sul Machiavelli, esercitazione scolastica composta verso il 1870, di cui parla L. Biagini nella sua vita del poeta (*Il poeta solitario: Giovanni Pascoli*, Milano 1976², 37).
- 8) Gandiglio, *Appendix critica*, 733.

- 9) Non trovo consonanze né con i carmi di argomento garibaldino compresi nei *Poemi del Risorgimento* né nei due discorsi *I mille* e *Ritorno a Caprera* (G.P., *Prose*, Milano 1971⁴, 353-63 e 364-75).
- 10) Forse in misura minore si riscontra questa tecnica nel primo Pascoli latino: così nella *Extrema Torquati dies*, ancora degli anni urbinati (1869-70); cf. A. Traina, *Varia Pascoliana*, *Maia* 27, 1975, 89-102, rist. in A.T., *Poeti latini (e neolatini), Note e saggi filologici* II, Bologna 1981, 197-220, e in part. p. 209 («siamo ai limiti del centone»); per quanto riguarda *Chloe*, ancora A.T., *Il latino del Pascoli*, 280.
- 11) A. Traina, *Il latino del Pascoli*, 45-58; cf. ivi per quanto riferisco a proposito del Pascoli latino.
- 12) Questo fenomeno, così denominato dal Contini, è stato studiato in relazione alla poetica pascoliana da A. Traina, *Il latino del Pascoli*, ed ultimamente nella *Introduzione* a G.P., *Poemi cristiani*, intr. e comm. di A.T., Milano 1984, 5-20.
- 13) È evidente che il carducciano «mescolatosi in amore con una fata» parafrasa il $\phi\lambda\acute{o}\tau\eta\tau\iota \mu\gamma\epsilon\iota\sigma\alpha$ di τ 266, cf. B 232, Γ 445, Z 25 etc.

JEAN-PIERRE VERNANT - PIERRE VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. II, La Découverte, Paris 1986, pp. 302 in 8, 180 F.

Il secondo volume delle ricerche che i due illustri storici francesi dedicano alla tragedia greca, in relazione all'universo mitico ed alle istituzioni della polis, era annunciato come imminente al momento della pubblicazione del primo, cioè nel 1972. Vicende personali e di lavoro degli autori ne hanno rimandata a lungo la pubblicazione: ora che è uscito non fa rimpiangere l'attesa.

Il primo volume era stato accolto con interesse generale. Tutti hanno riconosciuto la fecondità di un metodo di ricerca che ponesse la tragedia attica in rapporto con le istituzioni politiche ateniesi. Per chi aveva denunciato il limite di un discorso condotto sulle sovrastrutture più che sulle strutture della società, questa nuova serie di contributi risponde, più che con le osservazioni dell'introduzione, con uno dei saggi, dovuto alla penna di Vernant, che sulla scorta di una rigorosa metodologia marxiana, affronta il problema dell'attualità del messaggio tragico. La pagina della *Critica dell'economia politica* che tratta di questo argomento è certamente più legata alla cultura ottocentesca (hegeliana non esitiamo ad aggiungere) che alla metodologia specifica di Marx: Vernant invece, collocandosi, a nostro avviso propriamente, all'interno della metodologia storica della polis greca, ed in particolare di quella attica, prospetta la creazione del soggetto tragico, vale a dire di un particolare tipo umano soggetto ed oggetto di una scelta radicale. In relazione alla vita associata della polis, alle tensioni che la motivavano (ed anche alle esclusioni che la formazione della solidarietà tra certi gruppi nell'ambito della comunità imponeva), l'eroe cessa di essere modello e diventa problema. La tragedia inoltre ha un ruolo decisivo nella presa di coscienza da parte dei membri della città del processo di produzione del fittizio.

È possibile, crediamo, integrare questa proposta: non è necessario fornire rinvii bibliografici per ricordare che l'esemplarità non è estranea alla rappresentazione tragica: basterebbe rifarsi al saggio su Eschilo di Vidal-Naquet compreso in questo volume, cf. p. 116. Ciò che importa piuttosto è che la prospettiva qui delineata costituisce un raccordo teorico efficace e convincente tra la sfera delle strutture socio-politiche e quella dei fenomeni più specificamente culturali, e risponde in questo modo all'esigenza di chiarimento metodologico che era stata denunciata da qualcuno con qualche vivacità, ma non per questo senza fondamento.

Questa raccolta comprende dieci saggi. Nel primo, *Le dieu et la fiction tragique*, all'antico problema del rapporto tra Dioniso e la tragedia Vernant propone di rispondere riconoscendo nel dio l'operatore del gioco tra l'illusione e il reale: su questo gioco si fonda l'illusione tragica ben più che quella della commedia. La proposta lascia aperto un problema, peraltro, in questa formulazione: Dioniso è il dio della tragedia, ma non meno della commedia. Si tratterà di indicare forse l'articolazione tra queste due manifestazioni del divino nel teatro: anche la commedia opera una illusione, pur se in certe situazioni, come la parabasi, la infrange apertamente. Ma il fatto stesso di avere una sede deputata per l'infrangimento è riprova che l'illusione costituisce norma anche per la commedia, sia pur in forma diversa.

Figures du masque en Grèce ancienne, scritto da Vernant in collaborazione con F. Frontisi-Ducroux, considera la funzione religiosa delle maschere divine che la ricerca archeologica ha rivelato. Si tratta della Gorgone, di Artemis Orthia a Sparta

e, naturalmente, di Dioniso. La maschera rende possibile un'alterità, che per queste diverse figure si caratterizza variamente: come morte rispetto alla vita nel caso della Gorgone che impietra gli esseri viventi attraverso il suo sguardo, attraverso il superamento gioioso del limite umano per Dioniso. Di fronte a queste alterità "verticali" Artemis ne presenta una "orizzontale" in rapporto alle aree di confine della vita umana, nelle esperienze di passaggio tra verginità e maternità, tra efebica e virilità, collocate anche topograficamente negli spazi marginali della casa e della polis.

In *Le tyran boiteux: d'Oedipe à Périandre* ancora Vernant indaga sulle linee che, rispettivamente nella tragedia e nel racconto storico di Erodoto, collegano queste due figure di tiranni, caratterizzato da analoga menomazione fisica e da eccessi nella sfera sessuale: sono pagine convincenti, e su questo argomento nel frattempo sono usciti diversi contributi in significativa sintonia con questo saggio, negli atti del convegno urbinato su Edipo cui Vernant non era presente.

Del seguente contributo di Vernant, *Le sujet tragique: historicité et transhistoricité* si è detto; nel volume seguono quindi le due introduzioni che Pierre Vidal-Naquet ha dettato per le edizioni presso Gallimard, nella collezione Folio, delle tragedie di Eschilo e di Sofocle tradotte da P. Mazon: *Eschyle, passé et présent* e *Oedipe à Athènes*. In queste pagine, pur adeguandosi anche alla funzione informativa imposta dalla collocazione, l'autore ha raccolto osservazioni puntuali e stimolanti sulla continuità testuale che la tragedia raccoglie e su quella che da essa procede, e quindi sul rapporto tra tragedia e democrazia, sulla religiosità eschilea (non rievocazione del passato, ma drammatizzazione del presente, ed in particolare tra la funzione della tragedia e l'ideologia della città, che in quella si riconosce e si interroga), sui rapporti di inclusione e di esclusione di persone e di gruppi rispetto alla comunità civica. A proposito di Sofocle V.-N. propone una introduzione essenziale, evidenziando quanto riguarda i rapporti tra il mito e la città, la figura dell'eroe, il tempo della tragedia, sapere e potere. Di proposito l'autore ha avuto la mano leggera nei riferimenti bibliografici, che hanno in questi due saggi un carattere prevalentemente orientativo.

Les boucliers des héros di P. Vidal-Naquet affronta con una analisi funzionale il tema molto dibattuto delle imprese che adornano gli scudi dei sette campioni che si avviano contro Tebe nella tragedia di Eschilo. Dopo aver prospettato, in una lucida pagina di sintesi, la serie di significati mitici ed intertestuali che dovrebbero essere considerati in una analisi globale di questa scena, l'A. propone di leggere la serie delle immagini proiettandole nello schema di un frontone, che le contiene allineate lungo la trabeazione superiore, in modo che nell'angolo sinistro si trova l'immagine di Tideo, alla sommità lo scontro tra Tifone e Zeus raffigurato sullo scudo di Iperbio, ed all'angolo sinistro Dike che riaccompagna in città Polinice. Sebbene V.-N. dichiara con chiarezza il carattere ipotetico di questa lettura, l'inserzione dei sette cerchi nello spazio triangolare risulta abbastanza problematica. Il disegnatore ha inutilmente duplicato lo scudo di Iperbio, che sarebbe comunque al vertice, e il testo non pare che chiarisca le ragioni di questa operazione; anzi V.-N. stesso si esprime in modo non molto chiaro, quando chiama «septième» lo scudo di Anfiraio che nella tragedia è sesto. Inoltre non è agevole l'iscrizione degli otto cerchi nel triangolo isoscele, e la scelta di un disegno che fa aderire alla trabeazione superiore gli scudi lascia un vuoto in basso al centro, un effetto che nessun frontone produce, dato che le statue sono normalmente collocate in porporzione prima crescente e poi decrescente in modo da non lasciare vuoti. È difficile dire con certezza se e in che

misura uno schema come quello qui proposto fosse accettabile per un antico: certo esso è inconsueto, e soprattutto realizzabile solo sulla carta per la legge di gravità. Quando un greco pensava ad un frontone, probabilmente avrà pensato a un frontone reale e non a un frontone disegnato.

Questa illustrazione sembra quindi che lasci spazio a qualche aporia; decisamente convincenti appaiono invece le considerazioni che V.-N. propone, concludendo, sulle corrispondenze che legano ognuna delle imprese dei primi sei guerrieri al duello supremo in cui si affronteranno i figli di Edipo: ognuno degli scudi, in qualche modo, anticipa e manifesta un aspetto di quella lotta spietata che costituisce il movente primo e nello stesso tempo la conclusione dell'azione tragica.

Con l'ampio saggio *Oedipe entre deux cités* P.V.-N. ha partecipato al primo numero della rivista «Metis»: in esso egli indaga sul senso dell'opposizione tra Atene e Tebe nell'*Edipo a Colono*, sullo statuto religioso, giuridico e politico che Edipo acquista in Atene, da vivo e da morto, ed infine sui modi in cui l'eroe si inserisce nello spazio scenico, che rappresenta proprio la città di Atene. La prima parte della ricerca approda alla conclusione che di norma la tragedia rimuove la lotta politica da Atene, che viene rappresentata come una comunità unita; Tebe piuttosto, secondo una felice espressione di Froma Zeitlin (ora in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, Atti del convegno internazionale di Urbino, nov. 1982, Roma 1987, 343-83) è rappresentata come l'anticità, dove trovano luogo tutte le tensioni che il teatro tragico esclude da Atene. La discussione relativa allo statuto è assai complessa e ricca di implicanze. Tra l'altro V.-N. dimostra superflua la correzione *ἔμπολις* che Musgrave introdusse al v. 637, sulla quale Knox fondava la sua tesi che vuole Edipo cittadino di pieno diritto nella polis, mentre meno chiara risulta l'obiezione di una "impossibilité juridique" dell'uso del termine *metoikos* riferito ad Edipo stesso e quindi a Creonte: sul valore di questa metafora cf. D. Whitehead, *The Ideology of the Athenian Metec*, Cambridge 1977, 35 s., nonché Ch. Segal, *La musique du Sphinx*, Paris 1987, 56. Importa soprattutto la conclusione, che mostra in Edipo una figura marginale tra il suppllice e il salvatore, integrato nello spazio civico anche se non reso omogeneo ad esso: V.-N. osserva infatti che egli resta un intoccabile. A questa si connette l'ultima parte dell'esposizione, che insiste sulla marginalità anche scenica dell'eroe Edipo.

Proseguendo sul tema di Edipo, ancora Vidal-Naquet estende la prospettiva dell'indagine, studiando i caratteri della prima esecuzione scenica in età moderna dell'*Edipo re*, avvenuta al Teatro Olimpico di Vicenza il 3 marzo 1585, e delle traduzioni e degli studi che furono dedicati a questa tragedia nel corso del Settecento francese (*Oedipe à Vicence et à Paris*). La prima stesura di questo saggio risale a un convegno bolognese del 1980: esso ha oggi un sapore di viva attualità, non solo come risposta agli studiosi che pretendono di recuperare il testo antico nella sua purezza, attraverso l'esclusiva esegesi della parola. Il significato totale di un testo è piuttosto la somma delle sue potenzialità che successive generazioni mettono in luce attraverso differenti approcci: la sua storicità consiste anche nel farsi continuamente storia attraverso nuove letture in nuovi orizzonti di attesa; né d'altra parte un testo teatrale, come qui si ricorda e come Anne Uebersfeld ha ampiamente documentato, può essere considerato soltanto parola. Vidal-Naquet osserva fondamentalmente che la lettura che noi possiamo dare della tragedia di Sofocle risulta sempre in qualche modo da quelle delle generazioni che ci hanno preceduto. Non a caso la storia degli studi classici va acquistando uno spazio più rilevato nella moderna scienza dell'antichità.

Il volume si chiude con un saggio di Vernant, *Le Dionysos masqué des "Bacchantes" d'Euripide*. Nel vasto fenomeno del dionisismo, e nella vastissima pubblicistica relativa a questa tragedia l'A. ritaglia gli aspetti relativi al rapporto tra il dio e la maschera: quindi nel corso dell'analisi, mettendo in evidenza il lessico relativo ai fenomeni del vedere e del manifestarsi, sottolineando la pluralità dei travestimenti per cui il dio si manifesta via via come altro, sia nei confronti degli altri *prosopa* tragici sia del pubblico, fino alla rivelazione finale, V. ritrova il motivo a lui caro dell'ambiguità tragica. In particolare le *Baccanti* risolvono questo tema nell'epifania progressiva del divino: in questa dinamica si manifestano i limiti di una città che voglia ripiegare nel proprio ambito politico, fino al trionfo finale dell'alterità. In relazione alla natura sconvolgente del dio che si manifesta assumono senso gli elementi culturali che Euripide desume da varie fonti, dal razionalismo sofistico alla saggezza, fino alla mania ed alla rabbia frenetica (*lyssa*). Volta per volta questi elementi appaiono presso i nemici del dio, nei suoi devoti e nel dio stesso, e le loro valenze si modificano di volta in volta in modo che alla fine risulta che solo la mutevole natura del dio dà loro un senso e un valore. Questa pluralità peraltro, osserva Vernant, colpisce soprattutto noi moderni: l'uomo della polis sapeva vedere in essa soprattutto la manifestazione della natura divina dell'Altro.

È un libro di significato notevole, come abbiamo cercato di mostrare; la sua unità consiste nella duttilità di un metodo che propone connessioni tra le istituzioni sociali e religiose della polis ed il maggior fenomeno letterario che la polis stessa ha prodotto, e proietta questi rapporti anche sulla recezione dei testi della tragedia. La polemica rinnovata contro la pretesa di interpretare la tragedia attraverso l'indagine archeologica sulle sue origini potrà a qualcuno sembrare scontata, ma non è certo infondata e del resto ha qui uno spazio marginale. Resta a questi due autori il merito di aver chiarito il carattere immetodico della pretesa di intendere testi a noi noti attraverso ipotesi più o meno credibili sull'ignoto. Così l'ancoraggio alle istituzioni della polis ed alle forme della recezione è una replica valida a chi rivendica il primato del testo in una sua astratta purezza. Infine ci pare che l'attenzione alle forme di produzione dei valori culturali fornisca un fondamento atteso, per una comprensione teoretica delle ragioni dei nostri studi.

Vittorio Citti

SIMON GOLDHILL, *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. X, 315.

Goldhill propone una lettura semiotica «line by line» della trilogia eschilea, che si avvale dei contributi dell'antropologia, dello strutturalismo vernantiano e, talora, della psicanalisi lacaniana, e che si inserisce nell'indirizzo culturale autorevolmente rappresentato da R. Barthes, J. Derrida e J. Kristeva.

L'autore definisce la sua opera «a departure» rispetto al «weight of Aeschylean scholarship», un «reading» che va distinto dall'estesa tradizione delle «*editioes cum notis variorum*», at the apex of which stands Fraenkel's edition of the *Aga-*

memnon» (sic!), e dalla variegata serie di «literary studies in/on the *Oresteia*» (p. 1), mirando appunto ad investigare «the difficulty of reading and writing about Aeschylus' *Oresteia*» (p. 283).

Di qui, un'esegesi che intende esplorare a fondo il complesso reticolato di «references developing and outlining meanings within the text and intertextuality with other texts» (p. 1), che si propone non di individuare i significati esaustivi dei termini, né di elencarne meccanicamente le polivalenze ed ambiguità, bensì di riconoscere la «metonymic production of language», «how it means» (p. 4), riaffermando la pluralità e l'apertura del testo di fronte al lettore, che decodifica e interpreta il messaggio poetico, così da precludere ogni possibilità di «innocent or natural reading» (p. 5).

Linguaggio, comunicazione, ermeneutica, scambio e interpretazione di segni «are brought to the fore» (p. 6), in un'incessante, talora eccessiva ripetizione di spunti e osservazioni, spesso penetranti, in una reiterata e martellante asserzione dell'inesauribile polisemia eschilea, che, oltretutto, nel rifiuto di ogni «violence of simplification» (p. 6) aggira la difficoltà di operare scelte precise tra varianti e/o interpretazioni diverse.

Da questa appassionata indagine emerge una trilogia spogliata delle sue implicazioni storiche e ideologiche, come pure staccata dalla restante produzione tragica, dalla poesia epica (si veda, peraltro, lo studio del parallelismo tematico fra le 'iniziazioni' di Telemaco e Oreste, pp. 183-95) e dalla lirica arcaica, e, soprattutto, non inserita in una corretta prospettiva di diacronia linguistica, che affronti il problema della polisemia in rapporto alle scelte intenzionali di Eschilo e alla sensibilità del suo pubblico.

La viva attenzione di G. è tutta tesa ad individuare abilmente le strutture oppositive — maschio/femmina, dimostrazione/ostensione, luce/ombra —, operanti al livello sia narrativo, sia linguistico, in una continua e altalenante oscillazione, dalla necessitata ricerca di sicurezza e controllo all'inquietante ammissione di incertezza e dubbio. Così, ad esempio, nel dialogo intensamente drammatico che precede l'uccisione di Clitemestra per mano di Oreste, G. sottolinea il continuo sviluppo di molti termini di relazioni familiari e sociali, che si pongono come i massimi referenti di tutta la trilogia: «φίλος/ἔχθρός, τίκτειν/τρέφειν, πατήρ/μήτηρ, δίκη/νίκη, οἶκος, αἰδώς, σέβας, ἀνὴρ/γυνή — towards the definition and justification of matricide. The interplay of terms which constitute the dramatic action, the opposition of Orestes' and Clytemnestra's language, form a dialectic which constitutes the drama: it is 'the theatre of language'» (p. 183).

Già nell'*Agamennone* viene individuata una serie di segni visibili, quali le stelle e la luce delle fiacole, come ricorrente espressione del desiderio di governo e controllo, presente anche nel tentativo di fissare dei limiti precisi — un'ἀρχή da cui derivare e un τέλος cui finalizzare tutto —, la cui certa determinazione resta peraltro problematica, per quanto la fiaccola della processione finale delle *Eumenidi* dia l'impressione che «the wait for ἀπαλλαγὴ πόνων as imaged by light is in some ways fulfilled» (p. 278).

Proprio quando l'esigenza di chiarezza nella comunicazione diviene primaria, il sistema linguistico diventa «tautologous, negated, unusable as a system of communication» (p. 12) e la parola, una volta pronunciata, sfugge all'ascoltatore, *Ag. 268 πέφευγε τοῦπος ἐξ ἀπιστίας*. Quando, viceversa, il linguaggio ricupera referenzialità e capacità di esatta predizione, come nella lunga scena tra Cassandra e

il Coro, allora, ironicamente, fallisce la ricettività, *Ag.* 1177 *τέρμα δ' ἀμυχανῶ*, «the focus shifts from the manipulation of utterance to the failure to be received» (p. 82).

All'interno dell'inesausta e insoddisfatta ricerca di esatto linguaggio = esatta conoscenza, G. colloca il ricorso alla cledonomanica e ad alcune «directive or predictive etymologies» (p. 61). Così, in *Ag.* 1485-86 *ἰὼ ἰή, διαί Διός/ παναιτίου πανεργέτα, διαί*, che esprime il generale potere di azione, è connesso etimologicamente con il potere di Zeus, così che l'asserzione della 'naturale' interdipendenza linguistica *διαί/Διός* consenta il controllo della narrazione (causa ed effetto/azione) e del linguaggio (assoluta definizione/fuga dallo slittamento semantico). Parimenti, in *Cho.* 949-50, *δίκη ἐ Διὸς κόρα*, in un tentativo di controllare l'ambivalente *δίκη* del matricida «by finding its natural meaning, its supracontextual sense: *Διός*, 'from/of god', is to provide the irreducible origin» (p. 62). Parallela è la ricerca dell'origine del carattere, sia di Agamennone, sia di Clitemestra. Quest'ultima, definita dal Coro *Τυνδάρειω θυγάτηρ* (*Ag.* 83-84), viene chiamata da Agamennone *Λήδας γένεθλον* (*Ag.* 914), con tutte le ovvie implicazioni della natura adulterina della madre, necessariamente rispecchiata nelle figlie.

Nell'incalzante tensione, magistralmente rappresentata da G., soltanto *πειθῶ*, con la sua carica di fiducia, certezza, sicurezza, sembra in grado di colmare la 'lacuna' tra soggetto/oggetto, significante/significato, tuttavia l'inevitabile apertura ad ambiguità e slittamenti semantici — negativi nella manipolazione e corruzione linguistica operate da Clitemestra ai danni di Agamennone, positivi nelle conclusive promesse di Atena alle Erinni — e, insieme, le tensioni irrisolte nel finale delle *Eumenidi*, fanno sì che «the telos of closure is resisted in the continuing play of difference. The final meaning remains undetermined» (p. 283).

Tra le polarizzazioni evidenziate da G., primaria appare l'opposizione maschio/femmina, ribadita nella predizione di Cassandra *γυνή γυναικὸς ἀντ' ἐμοῦ θάνη / ἀνήρ τε δυσδάμαρτος ἀνδρὸς πέση* (*Ag.* 1318-19), che riassume l'azione futura in termini di reciprocità e tensione sessuale.

L'uccisione di Agamennone *πρὸς γυναικὸς* (*Ag.* 1453-54) è valutata e condannata principalmente per le sue implicazioni sessuali e sociali.

Clitemestra, come già Elena, trasgredisce e sovverte le regole delle alleanze matrimoniali, fondate sulla — e fondatrici della — reciprocità dello scambio tra *οἶκοι*. Sia *ἀνδρόβουλον* (*Ag.* 11) sia *πολυάνορος* (*Ag.* 61), entrambi riferiti a Clitemestra, definiscono, per G., la posizione antisociale di un ruolo femminile opposto a quello stabilito dalla società, la cui struttura 'trigenerazionale' è minacciata dall'adulterio, come già dall'incesto e dal cannibalismo, che stanno alle radici del conflitto familiare degli Atridi (*Ag.* 1214 ss., 1538 ss.).

Gli ordinamenti del linguaggio e della sessualità, reciprocamente implicativi, sono visti spezzati nell'adulterio, nella prevalenza femminile, nella violenza contro lo sposo, nel «misuse of language» (p. 98) di Clitemestra. Ma proprio la possibilità di arbitrarietà, trasgressione, ridefinizione sembrano a G. essenziali per la giustificazione del matricidio con l'esclusione della madre dalla procreazione (*Eum.* 657-58), e per lo sviluppo «of a civic language beyond traditional kin-ties» (p. 128).

Il ruolo del padre è uno status culturalmente assunto e culturalmente definito, insostituibile per la sopravvivenza della struttura patriarcale della società, «which is *conceived* rather than *perceived*», e che può prevalere sul ruolo materno per «the power of conceiving in thought» (p. 37), *φρονεῖν*, la capacità di argomentazione

razionale che si riceve da Zeus, l'unico dio non metaforizzabile, e dunque assimilabile solo a se stesso, la cui trascendenza, cioè l'unitaria stabilità di essere al di sopra e al di là di paragoni e similitudini, consente di rimuovere il dubbio della mente. È appunto Zeus che vuole l'assoluzione finale di Oreste, in virtù delle sottili argomentazioni di Apollo e del decisivo intervento di Atena, *παῖς Διός* (*Eum.* 664), la dea che trascende l'opposizione maschio/ femmina offrendo aiuto all'uomo e, in favore dell'uomo, rifiutando il tradizionale ruolo femminile codificato nel matrimonio. La sua «androgyny» (p. 259) realizza la trasgressione, confusione, mediazione dei legami tra maschio e femmina, così come la sua raffinata *πειθῶ* ottiene infine la vittoria nel lungo confronto con le Erinni/Eumenidi.

Eppure, proprio perché operata dalla «Athene's liminal position of both male/not-male, female/not-female», questa riconciliazione rimane, per G., irriducibilmente ambigua e, soprattutto, contraria alle esigenze della polis, «which attempts to designate itself through such polarities as male/female, inside/outside» (p. 280).

Il gioco resta aperto, dunque, e ciò concorre a rendere originale e stimolante questa rivisitazione dell'*Oresteia* che, grazie soprattutto alla celebrazione dello sfarzo lessicale eschileo, può sicuramente offrire un suggestivo contributo agli studi della filologia classica, pur con i precisi limiti già evidenziati, in particolare — e non è poco! — l'assenza di un processo di storicizzazione dei drammi e di una corretta proiezione diacronica dell'indagine linguistica.

Letizia Lanza

SEBASTIANO TIMPANARO, *Per la storia della filologia virgiliana antica*, Quaderni di «Filologia e Critica», VI, Roma, Salerno, 1986, pp. 228.

Questo nuovo contributo filologico di T. affronta uno tra i temi più ardui e affascinanti della critica testuale latina, sul quale non a caso si sono cimentati ricorrenemente i migliori filologi ed esegeti (da Ribbeck a Pasquali, da Funaioli e Paratore a Scivoletto, De Nonno, La Penna, Gamberale e Timpanaro stesso, da Mynors a Geymonat, da Goold, Courtney, Jocelyn a Zetzel) e attorno al quale gravitano molti articoli dell'*Enciclopedia virgiliana* attualmente in corso di pubblicazione: la tradizione indiretta virgiliana. In particolare T. intende discutere il «contributo dei filologi dei primi due secoli dell'età imperiale alla critica del testo di Virgilio» (p. 16): Igino, Celso e Cornuto, Probo, Velio Longo, Urbano, Aspro, con l'aggiunta di un'approfondita analisi delle presunte «varianti antiche» rilevabili in Gellio, in Donato, nel Servio Danielino e in Servio, nonché con la trattazione di quelle lezioni che, infine, potrebbero essere identificate come «varianti d'autore».

Ma, al di là del tema affrontato, questo lavoro rappresenta una autentica lezione di metodo, nel senso che — oltre ai risultati più o meno definitivi conseguiti nella critica delle singole lezioni virgiliane (risultati cui si accennerà poi) — ciò che preme a T. è dissipare ogni ombra nella procedura argomentativa, fornendo nel modo più obbiettivo al lettore-filologo ogni elemento utilizzato (o ipoteticamente utilizzabile ma scartato) in cui l'autore-filologo si è imbattuto, presentando ogni supposizione

od opzione che gli si è affacciata, ripercorrendo la sequenza delle operazioni di tipo induttivo o deduttivo attivate in fase elaborativa. Quasi il suo fosse il compito di un indagatore attento ai moventi possibili degli autori e alla genesi ed esecuzione materiale dei «reati» in esame — l'immagine rinvia intenzionalmente allo stesso Timpanaro di *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Roma 1974, cap. II —, egli si propone di sgomberare il campo da molti atteggiamenti preconcepi e tesi pre-costituite spesso ostili, o quanto meno poco obbiettive, nei confronti della tradizione indiretta. Ed esplicito è il riferimento alle tendenze di quegli studiosi di scuola soprattutto anglo-americana che, pur dimostrando ingegno non comune, hanno dato prova di immetodicità perché abbagliati da assunti che in ogni caso volevano comprovare: tra gli altri G.P. Goold, *Servius and the Helen Episode*, HSPH 74, 1970 (non 1968 come indica T. 13, in una delle peraltro rarissime sviste presenti nel libro), 101-68 e, principalmente, J. E. G. Zetzel, *Latin Textual Criticism in Antiquity*, New York 1981; per non menzionare che di riflesso J. Willis, l'editore teubneriano di Macrobio, già censurato da Nino Marinone nella sua *Nota critica a Macrobio Teodosio, I Saturnali*, Torino 1977², 61-79.

È però nei confronti delle asserzioni perentorie di Zetzel e delle sue tesi che il metodico procedere di T. assume il significato di una vera e propria stroncatura; di fatto il libro di Zetzel, pur dotto, specie nella prima parte appare di tono discorsivo, quasi accattivante, con l'effetto però di riuscire, alla fine, semplicatorio e dunque, proprio per questo, poco equanime: valga, a titolo di esempio, la scansione cronologica su cui si sostiene gran parte del ragionare di Zetzel ma che, poi, risulta piuttosto essere un semplice assioma, non il risultato conseguente a una ricerca: I periodo: periodo repubblicano, da Cratete a Varrone, la scoperta della letteratura arcaica; II periodo: da Igino a Probo, l'«esegesi» alessandrina applicata alla letteratura d'epoca augustea; III periodo: l'età di Gellio, la scoperta della trasmissione del testo e l'uso dei manoscritti come base per la vera esegesi alessandrina. Di qui le deduzioni più gravi contro le quali T. interviene: a) fino all'età degli Antonini (cioè fino a Gellio) non ci sarebbe mai stata collazione di uno o più esemplari manoscritti, per cui, volendo i critici testuali di età augustea applicare gli insegnamenti dei «grammatici alessandrini», nacque un «impulso all' "artificial criticism" [...] se non proprio alla fabbricazione di testi falsi» (T. 65). Mendacio dunque e solo apparente applicazione del metodo critico: «misapplication of Alexandrian principles», Zetzel 50; «Virgil, from the time of his death, was the Roman Homer, and the grammarians consequently felt justified in applying to Virgil a poet scarcely dead, the same criticisms that had been applied by the Alexandrians to the earliest of the Greek poets», Zetzel 30; cfr. anche p. 73; b) solo con Gellio si raggiungerebbe il «culmine della critica testuale romana, il suo "momento alessandrino"» (T. 33): «the age of Gellius, rather than the first century, was the Alexandrian age of Roman scholarship» (Zetzel 74); se Probo infatti possedeva una perfetta conoscenza anche delle sfumature della lingua virgiliana al punto di potersi basare su di essa nell'esegesi e negli interventi di critica testuale, senza la necessità di ricorrere *realmente ai manoscritti*, Gellio agisce diversamente, secondo cioè il genuino metodo alessandrino, che privilegiava il momento della *recensio*: «the main interest that Gellius has for us is in the large number of manuscripts that he claims to have seen [...]» (Zetzel 61); ma allora — ci si chiede tra l'altro — come giustificare il fatto

che Gellio e i suoi contemporanei, così «perspicaci» filologi, si siano spesso lasciati trarre in inganno da lezioni solo apparentemente *difficiliores* e da manoscritti falsificati, come ammette lo stesso Zetzel?

T. 33-34 ironizza su questo «brillante paradosso», lasciando intendere a quali limiti possano condurre interpretazioni forzate e preconette.

Nei grammatici di età augustea, in realtà, non ci può essere stata solo *emendatio ope ingenii*, solo congetture cioè fraudolentemente riportate come se fossero «lezioni» reperite in altri manoscritti; e Gellio *non* potrà essere stato il primo a servirsi della *recensio* inaugurando così una nuova tecnica testuale: senza alcuna ombra di dubbio va già riconosciuto un tentativo di questo tipo a Igino che in *georg.* 2. 247 difese la variante *sensūs torquebit amaror* «ricorrendo a un manoscritto, contro l'autorità degli altri manoscritti da lui conosciuti. La variante sarà vera o falsa, o apparterrà ad una prima stesura virgiliana [...] ma l' "innovazione metodologica" tipica dell'età di Gellio [...] è di Igino, che a sua volta seguiva i grammatici alessandrini» (T. 27).

Più in generale, allora, lo sforzo di T. sarà proprio quello di rivalutare la cosiddetta «tradizione indiretta», dimostrando che *non* «si ha il diritto di ritenere che pressoché tutte le varianti di tradizione indiretta (pervenuteci col nome del filologo che ne sostenne la giustezza, oppure, [...] con le indicazioni generiche *alii*, *quidam*, ecc., o col riferimento a *libri* o *codices*) siano congetturali, e che si possa soltanto dubitare se il tal grammatico congetterà egli stesso o prese per buona una congettura precedente, che si trovava magari in un manoscritto falsificato» (T. 23). E accanto — o, meglio, in conseguenza — a questa più frequente consultazione di manoscritti per lo più non falsificati ritenuti, a volte giustamente, *vetustiores*, T. 44-50 sostiene poi che ci fu una legittima applicazione del criterio della *lectio difficilior*, in modo forse meno sicuro se paragonato ad altre epoche, ma non per questo disprezzabile: l'attenzione a questo tipo di manoscritti riduce assai il rischio di congetture pseudo-difficiliori introdotte «per divertimento» secondo il gusto arcaicizzante di moda in età imperiale (gusto che è divenuto abituale argomento a favore di molte tesi antiprobiane).

Tutto questo non significa certo che i critici virgiliani del I e II secolo decidano sempre correttamente in merito alle singole lezioni: tutt'altro! T. stesso riconosce di giungere in più casi alle medesime valutazioni negative di Zetzel, ma è il sentiero percorso che diverge completamente: egli non si stancherà infatti di ripetere che gli errori andranno imputabili «per lo più a cattiva scelta tra le lezioni tramandate, non a cattive congetture» (T. 180). Per altro, a giudizio di T., gli errori della tradizione diretta virgiliana sono «relativamente pochi» e occorrerà anche all'editore moderno evitare le troppe «congetture eleganti»: «l'alta coscienza stilistica di Virgilio non coincide sempre con un massimo di "perfezione formale", di nitore e precisione lessicali o sintattici; la poetica dell'infinito [...] implica talvolta una certa non-finitezza formale [...] che va rispettata» (T. 182).

Che dire poi in merito al problema delle varianti d'autore?

Anche qui T., che si dichiara nettamente dalla parte degli scettici, formula obiezioni di metodo: a) rimprovera a Zetzel di essersi fatto forte «di un giusto, anche se non sempre ben motivato, scetticismo nei riguardi delle varianti d'autore virgiliane per rifiutare le varianti di tradizione indiretta, che sono tutt'altra cosa» (T. 183); b) le varianti d'autore non debbono essere le scappatoie di fronte a lezioni di particolare valore artistico (cfr. p. e. Funaioli): «alterazioni della tradizione manoscritta

possono dar luogo a varianti anch'esse "belle", così che i criteri della *lectio difficilior* e dell'*usus scribendi*, pur intesi nel [modo?] meno meccanico e scolastico possibile, non permettano una decisione sicura» (T. 184).

Per venire ora nel merito delle singole lezioni esaminate da T., bisogna premettere che egli si è concentrato quasi esclusivamente su quelle varianti di tradizione indiretta, «semanticamente e stilisticamente, almeno plausibili, spesso nettamente superiori alle lezioni dei codici a noi pervenuti, e (che) non hanno contro di sé alcun argomento "documentario" che ne dimostri la falsità» (T. 18). Tra queste, poi, qui se ne signaleranno solo alcune per le quali T. ritiene di aver raggiunto con il suo metodo di investigazione conclusioni certe o significative.

Georg. 2. 246-47: [...] *at sapor indicium faciet manifestus, et ora / tristia temptantum sensu torquebit amaro* (T. 51-58 e 66-67). È questa la lezione dei codici più antichi e di Macr., *Sat.* 6. 1. 47, entrata però nelle edizioni di epoca recente solo col Mynors (1969) e col Geymonat (1973). In precedenza gli editori generalmente avevano *sensu torquebit amaror*, attenuando ma non eliminando del tutto il pleonismo — costituito da *sapor* ripetuto dall'equivalente *sensu* — già denunciato da Gell. 1. 21. 2, il quale, tra l'altro, riporta una variante iginiana: *confirmat et perseverat non hoc a Vergilio relictum, sed quod ipse invenerit in libro qui fuerit ex domo atque familia Vergilii: et ora tristia temptantum sensus torquebit amaror*. (*Amaror* è attestata come *vera lectio* anche da Servio). Orbene: *sensu... amaro* va accettata se si riconosce in essa un primo caso di «*nominis commutatio* riflessiva» (cfr. A. La Penna, «*Nominis commutatio*» riflessiva, RFIC 107, 1979, 5-11) e tenendo poi conto dell'«indubbio intralcio espressivo» (T. 54) della lezione difesa da Igino. Ma a T. preme soprattutto dimostrare la buona fede di Igino di fronte a una *autentica* variante d'autore: come infatti avrebbe potuto Igino non riconoscere la scrittura di Virgilio lasciandosi imbrogliare da un eventuale falsario? Inoltre, trattandosi del primo caso (per ora) accertato nella latinità di «*nominis commutatio*», conviene ipotizzare che «Virgilio vi sia giunto non di primo acchito, ma dopo una stesura iniziale più impacciata» (T. 57), per cui *sensu... amaro* risulterebbe essere la lezione definitiva. Proprio l'accertamento dunque della reale esistenza di una autentica variante virgiliana (non il riconoscimento dell'impostura di Igino, cfr. invece Zetzel 34) depone a favore di *sensu... amaro*. Questo il ragionamento di T.: ma alla fine permane ancora un dubbio che non viene definitivamente dissipato: accertata infatti l'onestà di Igino, nulla di decisivo ma solo ragioni di sensibilità stilistica impediscono a T. «di considerare *sensūs... amaror* come la lezione virgiliana definitiva» (T. 57), lezione che tra l'altro, come ben sa T. stesso, è impreziosita dall'interessante lucrezismo *amaror*.

Aen. 12. 119-20: *alii fontemque ignemque ferebant / velati lino et verbena tempora vincti* (T. 58-67). Al posto di *lino* (così la tradizione diretta, Tiberio Claudio Donato e lo scoliasta danielino) Igino e Flavio Capro che lo segue presentano *velati limo*, rammentando che *limus* è una veste orlata di porpora. Questa volta «i più autorevoli editori e commentatori accolgono *limo* nel testo» (T. 59), eccetto Zetzel 32: «*limo*, in any case, is not correct». T. accosta questo caso a quello precedentemente esaminato e anche qui difende Igino dall'accusa di aver fraudolentemente congetturato una variante: egli avrà trovato *limo* probabilmente nell'esemplare ufficiale dell'*Eneide* scritto a cura di Vario «che Igino aveva a portata di mano nella biblioteca da lui diretta» (T. 62). «*Lino per limo*» sarebbe «un errore plurimotivato», dovuto a scambio di lettere simili, a *lapsus* di autodettatura del copista, a banalizza-

zione del copista che poteva ignorare il significato del termine *limus* designante l'abbigliamento sacrale (T. 63).

Georg. 2. 332-33: *inque novos soles audent se gramina tuto / credere* (T. 69-70). La tradizione diretta ha *gramina*, ma quasi tutti gli editori hanno *germina* (Ribbeck, Conington, Sabbadini, Geymonat) che, in base al Danielino, va fatta risalire ad Arunzio Celso. Zetzel 38 è perentorio nello scartare la tradizione indiretta, ipotizzando anche in questo caso una falsa congettura: niente di tutto ciò invece per T., che tuttavia non è del tutto convinto di *germina*: «io esiterei ad accoglierlo nel testo» (T. 70).

Aen. 1. 44: *illum expirantem transfixo pectore flammis* (T. 77-81). Questa è la lezione manoscritta indubbiamente giusta. Se Probo, come ci informa il Danielino, et «tempore» legit, significherà che ha trovato in manoscritti diversi *pectore* e *tempore*, e che dunque la variante non è frutto di sua congettura (cfr. Zetzel 52). A parte ciò, è comunque «*expirantem* che richiede necessariamente *pectore*» (T. 81), per cui, nello scegliere, Probo ha torto.

Aen. 10. 304: *namque inflicta vadi dorso dum pendet iniquo* (T. 89-90). Qui Probo vede giusto (la maggior parte dei codici ha invece *vadis*), ma usa argomentazioni deboli: occorre notare invece che «con *vadis*, l'*apò koinoú* va perduto e la costruzione è banalizzata» (T. 90).

Aen. 11. 830: *arma relinquunt* (T. 94-99). Si tratta certo di *lectio difficilior* rinvenuta da Probo in qualche manoscritto che si discosta da quanto ci è pervenuto attraverso la divisa tradizione diretta: *arma relinquit* è in M; *arma relinquens* in M² e P²; *arma reliquit* in P¹ e R. A favore della lezione probiana sono anche Ribbeck, Paratore, Sabbadini, Geymonat.

Aen. 12. 605-06: *floros Lavinia crinis / et roseas laniata genas* (T. 99-112). *Floros* al posto di *flavos* è, ad avviso di T., «uno degli apporti probiani al testo di Virgilio più sicuri e, al tempo stesso, più sfortunati» (T. 112). La tradizione diretta e Tiberio Claudio Donato hanno *flavos*; per Zetzel, Courtney e La Penna *floros* è invenzione di Probo. T. accenna alle possibilità di passaggio da *floros* a *flavos* e ipotizza, con ottime ragioni, «un errore inconscio dovuto a "lettura sintetica" [...]; l'errore, compiuto da uno o da pochi copisti, si è rapidamente esteso "a macchia d'olio", sicché nella tradizione diretta a noi giunta non è rimasta traccia di *floros*» (T. 111).

Aen. 10. 672-73: *quid manus illa virum, qui me meaque arma secuti? / quos n e (nefas!) omnis infanda in morte reliqui [...]?* (T. 134-36). Qui la tradizione diretta è divisa tra *quosve* e *quosque*; Tiberio Claudio Donato e Aspro (per quest'ultimo cfr. il Danielino) difendono invece *quosne*, che è nel Bern. 165 (b). È quest'ultima la lezione corretta e T. si trova in questo caso d'accordo con Zetzel 67-68, opponendosi a Mynors e Geymonat che accolgono il banalizzante *quosque*.

Aen. 11. 169: *quin ego non alio dignem te funere, Palla* (T. 157-58). La tradizione diretta concordemente tramanda *digner*, mentre il Danielino probabilmente rifacendosi a Donato o ad Urbano ha appunto *dignem*: si tratta allora di un arcaismo (valore attivo di *dignare*) introdotto nel testo virgiliano da un grammatico? T. non crede, come non crede si tratti di un volgarismo tardo; tuttavia è disposto ad accoglierlo nel testo come già aveva fatto il solo Sabbadini: *digno* potrebbe essere «arcaismo virgiliano» mediato attraverso un poeta neoterico (Licinio Calvo?).

Aen. 2. 349-50: *si vobis audentem extrema cupido / certa sequi* (T. 163-65). Questa è la lezione, indubbiamente giusta, di Servio che riscontrava l'impossibilità

di accettare le due tradizioni manoscritte riportanti *audendi e audenti. Audentem* è congetturale come pensa Zetzel 132? No: essa è anteriore a Servio e tra l'altro è presente in «alcuni codici medievali, non necessariamente dipendenti da Servio» (T. 163). Sabbadini, seguito da Castiglioni e Geymonat, preferisce la lezione *audendi* di M mutando (e peggiorando così ulteriormente) *certa sequi in certast, qui*.

Aen. 3. 225-26: *adsunt / Harpyiae et magnis quatiant clangoribus alas* (T. 189-91). Questa è la lezione dei codici che T. ritiene sicuramente superiore a una variante marginale riportata dal Danielino: *resonant magnis stridoribus alae*. Ma essa è congettura? è autentica variante virgiliana? «Possiamo supporre che il Danielino abbia citato quella variante come "notevole", probabilmente ma non sicuramente virgiliana»; anzi, potrebbe essere «un mutamento arbitrario, consapevole, dovuto a qualche copista infedele» (T. 190). Addirittura T., in questo caso forse esagerando, formula poi anche l'ipotesi di un errore inconscio. Rimane, a mio parere, che nulla si può decidere in modo definitivo: per esempio — restando aperta l'ipotesi dell'autenticità della doppia lezione virgiliana (così R. D. Williams nella sua edizione dell'*Eneide*, London 1973, *ad loc.*) — Virgilio avrebbe potuto sentire il bisogno di variare rispetto ad A. R. B 269: *κλαγγῆ*, detto appunto delle Arpie; egli sarebbe stato poi ripreso da Val. Fl. 4. 498: *stridunt alae*.

Chiudo rammentando che T., nel corso di questo suo appassionato intervento a favore della «serietà» della tradizione indiretta virgiliana, ha indagato su quasi un centinaio di lezioni. Inoltre, animato sempre dalla medesima tendenza favorevole a certi aspetti della tradizione indiretta più in generale (e polemizzando ancora con Zetzel), ha aggiunto due appendici: la prima (pp. 197-200) dedicata a un passo di Frontone (cfr. van den Hout p. 15. 13-19) e la seconda (pp. 200-09) ad «arcaismi veri» e «arcaismi falsi» nella tradizione delle opere ciceroniane.

Stefano Maso

UGO FOSCOLO, *Poesie e carmi. Poesie - Dei Sepolcri - Poesie postume - Le Grazie*, Ed. Naz., Vol. I, a cura di + Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985, pp. 1300.

Non c'è da stupirsi del fatto che il primo volume del piano editoriale sia uno degli ultimi ad uscire (mancano infatti solo due volumi dell'Epistolario per completare l'Edizione nazionale di tutte le opere di Ugo Foscolo), se si pensa alla complessità dei problemi relativi alla edizione critica delle Grazie, tanto che per una sorta di arcano riflesso Francesco Pagliai subì la stessa sorte di Foscolo, quella cioè di morire senza aver portato a termine la sua opera. Ne ha raccolto la difficile eredità Mario Scotti, che in anni di amorosa cura ha proseguito e concluso il lavoro fornendo agli studiosi uno strumento di assoluto rigore.

Si conceda allora che queste note si riferiscano solamente all'edizione delle Grazie e all'ampia e del tutto esauriente Introduzione uscita dalla penna di Mario Scotti, non perché l'edizione degli altri testi contenuti in questo volu-

me e l'introduzione ad essi di Gianfranco Folena siano in se stesse meno degne di interesse, ma perché la qualità dei problemi posti dalle Grazie, la loro stessa intrinseca difficoltà e la lunga attesa di una proposta di soluzione portano inevitabilmente il lettore a rivolgere prima di tutto alle Grazie la sua attenzione.

Vi è un pre-giudizio fondamentale nella lettura delle *Grazie*, che dev'essere preventivamente considerato affinché il circolo ermeneutico non sia degradato a quel circolo *vitosus* che temeva Heidegger, ed è il dato di fatto di un'opera di cui si conosce fin nei particolari il processo genetico, ma di cui non si è in grado di constatare la nascita, e conseguentemente di definire il testo.

Questa circostanza ha dato luogo a due atteggiamenti fondamentali nei lettori, in ordine al problema delle esistenza o meno di una struttura capace di organizzare i frammenti: da un lato vi è la posizione del Chiarini, che identificò la struttura col testo, e si lasciò quindi sedurre dalla attrattiva di «finire le *Grazie*», ritenendo che oggettivamente l'insieme dei frammenti potesse ritrovarsi solidamente congiunto in una solida struttura testuale, e dall'altro quella di uno Sterpa, che, giocando crociantamente sulla opposizione di struttura e poesia ed illudendosi di esaltare la seconda eliminando la prima, perveniva ad una concezione frammentistica dell'opera, che di fatto dissolveva qualsiasi possibilità di organizzare i frammenti stessi.

In realtà si può tranquillamente prescindere così dagli arbitri e dalle forzature del Chiarini come dalla assoluta incompetenza filologica dello Sterpa («Se la filologia del Chiarini era stata modesta — commenta Mario Scotti —, quella dello Sterpa era inesistente»), perché quello che importa, soprattutto alla luce di questa edizione e dei suoi criteri informativi, è sottolineare la problematica di fondo e la sostanziale indialettizzabilità delle due posizioni, indipendentemente dalla scarsa consistenza dei loro fondamenti. Non solo infatti non è possibile una mediazione tra di esse, *et pour cause*, ma la stessa posizione frammentistica, che al di là dell'estetismo dello Sterpa, sembra poggiare sul pregiudiziale dato di fatto della inesistenza di un testo unitario, viene parzialmente contraddetta dalla esistenza degli schemi e sommari, mentre d'altra parte questo nuovo dato di fatto diventa operativamente impraticabile per la molteplicità e diversità di questi schemi. La macrostruttura presenta caratteristiche di indeterminazione altrettanto consistenti quanto quelle delle microstrutture.

Ma fare una edizione critica non significa necessariamente ricostruire un testo, o, peggio, costruirlo ex novo sulla base di indizi più o meno consistenti. In effetti la via seguita prima da Francesco Pagliai nei suoi lavori preparatori, e poi da Mario Scotti nella definitiva predisposizione di questa edizione critica, è quella che fu indicata da Michele Barbi nell'articolo del 1934 *L'edizione nazionale del Foscolo e le «Grazie»*, dove propugnava l'esigenza di assoluto rispetto per i testi lasciando al filologo l'arduo compito di «ritrovare l'ordine vero in tanta confusione» [...] «per modo che si renda evidente tutto ciò che il poeta via via ideò, disegnò, fece e rifece nei diversi tempi, con sì lungo e amoroso travaglio». E nessuno si illuda che questa costituisca una posizione intermedia.

Il problema delle *Grazie* allora nasce qui; nasce nel momento in cui l'ecdotica, usata sapientemente, ci mostra tutte le microfasi di composizione del testo e gli elementi di definizione di una struttura, la cui genesi concretamente si intreccia alla costruzione dei testi e tuttavia presenta la sua autonomia di formazione che i *Som-*

mari e gli Schemi e gli Appunti sulla Ragion poetica evidenziano.

Ancora il Barbi aveva richiamato l'attenzione su questi testi implicitamente indicativi del modo di lavorare di Foscolo, un modo «così vario, e sia pure un po' disordinato, con successivi cambiamenti nel disegno del tutto».

Più di quanto ci ha dato lo Scotti a completamento dell'opera di Francesco Paggi non è possibile dare: la logica dell'*opus in fieri* appare in tutte le sue articolazioni: è possibile assistere al progressivo formarsi anche di singoli versi lungo il tormentato percorso di tutte le possibili correzioni; e qui si ha il corto circuito dell'emeneutica, perché l'ecdotica è inscindibile dalla critica, salvo che non si voglia vedere la critica come un'inutile avventura fra le pieghe del testo.

Dire con Bédier che «nella critica la filologia non è tutto: non ne è il fine né il principio, e non ne è nemmeno un accessorio: essa ne è assolutamente la condizione», significa richiamare un postulato della critica e della filologia contemporanee, ma significa anche contestualmente distinguere, se non addirittura contrapporre, filologia moderna e filologia classica, o meglio critica delle varianti e critica del testo, talché — come voleva Giorgio Pasquali — «le "varianti d'autore" sono l'ultima ratio della critica testuale, e non è lecito ricorrere ad esse, finché le divergenze si possano spiegare in altro modo», mentre in filologia moderna il problema delle varianti è il problema fondamentale e spesso esaustivo del filologo, che è al tempo stesso anche critico. La frase di Bédier sarà integrata da quanto dice Lanfranco Caretti: «Credo che all'origine dell'interesse per le correzioni, e quindi della costituzione degli apparati diacronici, sia da collocarsi una ragione essenzialmente critica, la quale punta, al di là del problema filologico, a una particolare lettura del testo».

Ma quello delle *Grazie* è un problema di varianti che si pone al limite, né sarebbe legittimo considerarlo (è questo in fondo l'errore lachmanniano del Chiarini) un problema di critica testuale rovesciato; si operi un confronto fra la prima e la seconda redazione dell'*Inno*: un tipico problema testuale sarebbe quello, se ne esistesse la possibilità, di colmare la lacuna dopo il v. 147; il nostro problema invece è quello, per ripetere le parole del Caretti, di puntare «a una particolare lettura del testo».

È noto che la seconda redazione dell'*Inno* «si presenta in una continuità grafica e compositiva di bella copia e non di minuta di primo getto» (Scotti); manca quindi una minuta che dovrebbe aver costituito il passaggio intermedio fra i disordinati frammenti della prima redazione e la seconda definitiva. E va anzi rimarcato questo carattere *definitivo* della seconda redazione dell'*Inno*, perché a questo stadio una redazione definitiva esiste, e il puntuale riscontro fra i frammenti della prima e il testo della seconda ci vien dato da Scotti alle pp. 323-327 dell'*Introduzione*.

I problemi che qui si pongono sono essenzialmente di due tipi, il primo è microstrutturale e consiste nell'esaminare le modifiche che ciascun frammento ha subito (considerato anche il fatto che di molti frammenti esistono diverse stesure); esemplare è a questo proposito l'analisi di Scotti (pp. 190-192) dei successivi mutamenti di alcuni versi della *Vergine romita*; il secondo problema è invece quello della effettiva concrezione di questi frammenti in una struttura unitaria, problema reso poi complesso dal successivo compimento del *Carme* tripartito, che è quasi contestuale alla trascrizione della seconda redazione dell'*Inno*.

Ma tralasciando per il momento le fasi di elaborazione del *Carme* tripartito per motivi di semplicità, vanno considerati i rapporti dei frammenti fra di loro e dei frammenti con la redazione *definitiva*, cioè la seconda redazione dell'*Inno*; appare chiaro, anche dalla disposizione dei frammenti nei manoscritti, che essi nascono di-

spersi e separati, con nessi reciproci molto labili o affatto nulli; non è azzardato dire che l'unico elemento unificante è la ragion poetica, peraltro a quella data ancora inespressa: «Le Grazie sono considerate dal poeta come divinità intermedie tra il cielo e la terra, dotate della beatitudine e della immortalità degli dei, ed abitatrici invisibili fra' mortali, per diffondere sovr'essi i favori de' numi, e impetrare ad essi il perdono della severa giustizia celeste. ecc. ecc.».

I frammenti che costituiscono la prima redazione delle *Grazie* finiscono quindi per ricordare al lettore moderno il *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen, che Umberto Eco assumeva venticinque anni fa come elementare esempio di opera aperta nella prima pagina del suo libro omonimo: «l'esecutore sceglierà prima quello da cui cominciare, quindi, volta per volta, quello da saldare al gruppo precedente», ed esecutore qui significa fruitore, come spiega Eco stesso. Questa diventa infatti la condizione di Foscolo quando da quei frammenti mette insieme la seconda redazione dell'*Inno*, vale a dire una delle molte possibili combinazioni di quei testi; a quel punto egli si mette nella condizione del fruitore, non più dell'autore.

Ciò non è tuttavia paradossale, dato che ogni autore, quando dà l'ultima mano all'opera, ne diventa fruitore, lettore insomma: qui poi la circostanza assume maggiore rilievo per il fatto che non disponiamo delle fasi intermedie della composizione, bensì delle fasi estreme: il discorso si farebbe certo un tantino diverso, se disponessimo anche della minuta della seconda redazione invece che della sola bella copia; li potremmo, se ve ne fossero, vedere delle correzioni che sarebbero varianti dell'autore collocato nella speciale condizione di esecutore, ossia lettore della sua opera, ed è questa infatti la natura per lo più delle varianti d'autore.

Ma il passaggio dalla prima alla seconda redazione dell'*Inno*, dagli inconditi frammenti ad una stesura definitiva, avviene secondo una logica compositiva che è consueta a Foscolo fin dalle sue prime composizioni adolescenziali, e che egli stesso denomina «a mosaico» e così descrive nella edizione londinese dell'*Ortis* (1817) nella lettera del 29 aprile: «Pur se afferrassi tutti i pensieri che mi passano per fantasia! — ne vo notando su' cartoni e su' margini del mio Plutarco; se non che, non si tosto scritti, m'escono dalla mente; e quando poi li cerco sovra la carta, ritrovo aborti d'idee scarne sconnesse, freddissime. Questo ripiego di notare i pensieri, anzi che lasciarli maturare dentro l'ingegno, è pur misero! — ma così si fanno de' libri composti d'altrui libri a mosaico».

Dove il riferimento agli «altrui libri» sembrerebbe fuori posto, date le righe precedenti, se non sapessimo, e la critica delle fonti lo ha ampiamente dimostrato, come Foscolo sapesse appropriarsi di frammenti di testi altrui per realizzare i propri. E non sarà privo di interesse confrontare la citazione di Foscolo con la descrizione dell'intertestualità fornita da Julia Kristeva: «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte».

Il problema si complica tuttavia se si considera che la seconda redazione dell'*Inno* cessa di essere definitiva quasi nel momento stesso della sua stesura: Foscolo lettore, evidentemente insoddisfatto, si riappropria della condizione di autore, operando a margine del manoscritto quelle annotazioni che Scotti edita col titolo *Primi esperimenti per una redazione del Carme tripartito*.

E qui il problema, almeno a considerarlo fenomenologicamente, si presenta in termini abbastanza diversi proprio per la mancanza di una stesura definitiva. Tuttavia non va sottovalutata l'esistenza di una tappa molto importante, che in qualche modo va considerata *definitiva* anch'essa, almeno quanto abbiamo considerato *de-*

finitiva la seconda redazione dell'Inno; mi riferisco alla redazione del *Carme* tripartito conservatoci dal *Quadernone* labronico, redatto, come indica Scotti, «nell'arco di tempo compreso tra il 20 o 21 settembre e il 13 novembre [1813], tranne i versi che si leggono alla pagina 8 di tale fascicolo, che furono composti e trascritti a Milano i primi di luglio del 1814 [secondo la datazione persuasiva del Pagliai, qui seguita da Scotti]». Il testo del *Quadernone* presenta una sostanziale omogeneità di *ductus* e continuità di svolgimento, per cui a parte alcune *crepe*, che un'ultima mano avrebbe eliminato, va considerato un testo unitario, incompiuto tuttavia per quanto riguarda il terzo libro.

Una parte del materiale prodotto nel periodo che va appunto dalla stesura di quelli che Scotti chiama *Primi esperimenti* alla redazione del *Quadernone* costituisce proprio questa redazione del *Quadernone*, ma una parte di questo materiale fu invece accantonata, secondo un procedimento che un anno dopo Foscolo descriveva nella lettera alla Contessa d'Albany del 12 ottobre 1814: «La tela mi s'è allargata nel tessere; ma perché la troppa larghezza poteva forse nuocere al disegno, ho reciso molte parti già belle e tessute, e la composizione sì delle parti, sì dell'Architettura di tutto il poema è pienamente perfetta secondo me [...]». Sulla base di queste indicazioni di metodo e dei sommari Saverio Orlando nel 1974 aveva tentato di condurre ad unità il testo del *Carme tripartito* nella fase di elaborazione immediatamente precedente la redazione del *Quadernone*: «Il testo del *Carme*, anche per effetto di uno smembramento esterno, non si legge in un solo manoscritto, come quello del *Quadernone*; tuttavia basta trascrivere di seguito l'ultima versione dei singoli brani, servendosi degli abbondanti richiami lasciati dal Foscolo (in genere l'aggiunta di un verso dell'episodio destinato a seguire), della redazione precedente (*Inno*) e seguente (*Quaderno* [Orlando usa indifferentemente il termine *Quaderno* e *Quadernone*]) oltre che dei *Sommari*, per avere uno svolgimento nell'insieme intelleggibile». Così Orlando descrive la sua operazione, che Scotti non ripete. Scotti nel recensire il lavoro dell'Orlando non contesta il «proposito di concatenare le singole cellule in svolgimenti continui, cercando l'omogeneità in una condizione di fondo della poesia riflesso di una condizione di fantasia e di vita circoscritta in un arco cronologico breve e ininterrotto» — sono parole di Scotti riferite al lavoro di Orlando —, ma trasferisce il discorso «sul piano della valutazione estetica» contestando la scelta di fondo dell'Orlando di privilegiare testi del periodo fiorentino a fronte di quelli successivi della *Dissertation* del '22, non per il dato ineccepibile che «i versi inclusi nella *Dissertation* in realtà erano frutto del lavoro fiorentino di un decennio prima», ma per il fatto che «esaminando in concreto le due redazioni, dovremo riconoscere che l'elaborazione formale fa compiere un salto qualitativo ai versi, senza che in questo processo intervengano elementi nuovi a mutarne il significato e la struttura»; anche se poi opportunamente avverte che «ai fini dell'edizione critica questa valutazione può costituire un pericolo».

E questo è il problema di fondo della critica delle varianti: o rinunciare alla definitezza del testo, o decidere, non dico arbitrariamente ma nella migliore delle ipotesi convenzionalmente, quale sia il testo definitivo per quella «ragione essenzialmente critica» di cui parlava Caretti. Quello che Scotti chiama il «cauto montaggio» operato da Saverio Orlando ci mette al riparo da questi rischi se e solo se si interviene «in un arco cronologico breve e ininterrotto», prescindendo però, sia ben chiaro, dall'ipotesi che il «momento centrale» del processo debba solo per questo essere «quello più fecondo di risultati».

Torniamo alla affermazione di Bédier, che la filologia è la *condizione* della critica; non può essere che la critica sia la *condizione* della filologia.

Bruno Rosada