

# LEXIS

---

*Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*

5-6.1990

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

## PERSPECTIVES ET PROBLEMES D'UTILISATION DU *THESAURUS LINGVAE GRAECAE\**

Le département de Philologie classique et le Centre Informatique de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège ont acquis, comme de nombreux instituts de langues anciennes les fichiers informatiques du *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG).

Une fois en possession d'une masse de données aussi importante, nous avons souhaité l'exploiter dans les meilleurs délais. Encore devons-nous, pour y parvenir, connaître d'abord les informations figurant sur les bandes et développer ensuite des procédures d'utilisation adaptées au contenu. Notre démarche, nos observations, intéresseront et aideront peut-être ceux qui, comme nous, ont accès aux données du TLG. C'est la raison pour laquelle nous en proposons ici une synthèse.

C'est en 1972 que fut décidée, sous l'impulsion du professeur Th. F. Brunner de l'Université de Californie (Irvine), la constitution d'une banque de données informatisée rassemblant les œuvres littéraires grecques antérieures à l'an 600 de notre ère.

A la suite de cette décision, le projet californien, connu sous le nom de *Thesaurus Linguae Graecae*, n'a cessé de se développer pour aboutir en 1985 à un fichier qui regroupe 2884 auteurs, environ 8000 œuvres et quelque 57 millions de mots. A ce moment, bien que la tâche ne fût point achevée, les responsables du *Thesaurus* commencèrent à mettre à la disposition de la communauté scientifique internationale la masse documentaire déjà rassemblée.

Au point de vue matériel, le *Thesaurus Linguae Graecae* se présente sur deux supports différents, soit sur bandes magnétiques dans sa totalité, soit sur CD-ROM<sup>1</sup> pour un peu plus de deux tiers des

\* Dans toutes les recherches de philologie classique, et aussi pour celles qui regardent de plus près les choix de cette revue, la disponibilité d'un instrument tel que le TLG est sans aucun doute d'une importance primordiale, mais les problèmes que son emploi comporte sont tels que, jusqu'à présent, il a été sous-utilisé. Pour cette raison, la rédaction de *Lexis* a demandé à M. Joseph Denooz de consacrer un article aux expériences qu'il mène sur le TLG, article qu'elle est très heureuse de présenter à présent à ses lecteurs.

<sup>1</sup> CD-ROM est l'acronyme de Compact Disk Read Only Memory. Il s'agit d'un disque compact sur lequel on peut conserver 600 millions de caractères. Une fois créé, le CD-ROM peut-être exploité par un matériel spécifique, mais il est impossible de le modifier. Dès lors, lorsque l'on utilise ce support, on n'a pas la possibilité de

textes (environ 41 millions de mots sur les 57 millions).

Dans sa version 'disque compact', le TLG est disponible sur deux machines, le système IBYCUS et l'ordinateur APPLE MACINTOSH fonctionnant sous le contrôle du logiciel PANDORA.

IBYCUS<sup>2</sup> est un matériel spécialement conçu pour le traitement du grec. Il a été construit par la firme Hewlett Packard à partir d'études faites par David Packard. Ce matériel semble poser actuellement des problèmes de maintenance et pourrait bien disparaître à brève échéance<sup>3</sup>.

PANDORA, quant à lui, est probablement promis à un bel avenir: il s'agit d'un logiciel convivial aisément accessible à un non-spécialiste de l'informatique et fonctionnant sur le micro-ordinateur MACINTOSH. Le succès de PANDORA dépend toutefois de la mise au point de procédures de consultation complexes, souples et rapides qui sont en cours de développement.

Certains centres de recherches tentent de réaliser leurs propres logiciels d'exploitation du CD-ROM. C'est le cas, par exemple, de l'École normale supérieure de Pise où une équipe élabore, sous la direction de G. Nenci, le système SNS-List adapté aux données du TLG<sup>4</sup>.

En raison des limites actuelles du CD-Rom et du manque de logiciels d'utilisation<sup>5</sup>, les fichiers du TLG enregistrés sur bandes magnétiques présentent des possibilités plus étendues d'exploitation. Celle-ci se fait à l'aide d'un gros ordinateur et avec des programmes

corriger les inévitables erreurs que contiennent des fichiers de grande taille.

<sup>2</sup> Le lecteur désireux de mieux connaître IBYCUS se reportera à l'article d'A. Bozzi, *Archivio TLG e IBYCUS SC: nuove tecnologie per gli studi classici*, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 17 (1986), 175-84.

<sup>3</sup> Au Congrès *Sciences historiques, sciences du passé et nouvelles technologies d'information* (Lille 16-18 mars 1989), J.F. Oates déclarait: «Quite frankly, the system is a dinosaur; it is no longer supported by the Ibycus company and it is now difficult to obtain replacement parts».

<sup>4</sup> D. Bouvier, *Lire et utiliser le "Thesaurus Linguae Graecae" avec MACINTOSH: présentation d'un projet de la "Scuola Normale Superiore" de Pise*, dans *Communications présentées au Colloque "Epigraphie et informatique" (Lausanne, 26-27 mai 1989)*, Lausanne 1989, 145-51.

<sup>5</sup> Il convient de noter que le CD-Rom, malgré les inconvénients qu'il présente, connaît un succès croissant: dans la dernière parution du bulletin d'informations du TLG (juillet 1989), Th.F. Brunner signale que près de quatre cents exemplaires du *TLG CD-Rom* sont actuellement diffusés.

que l'utilisateur élabore lui-même.

Avant de décrire le contenu des bandes du TLG, nous définirons l'expression «enregistrer un texte sur supports informatiques» et nous rappellerons quels sont les moyens physiques grâce auxquels sont conservées les données que l'on souhaite communiquer à la machine et quelle forme peuvent avoir ces données.

«Enregistrer une œuvre sur support informatique» consiste simplement à transcrire un texte sur un support physique et dans une forme logique que l'ordinateur pourra traiter. Ainsi, les spécialistes de la linguistique par ordinateur accomplissent-ils la même tâche que les moines copistes du Moyen Age: ils assurent la transmission et la diffusion des œuvres classiques. Notons d'ailleurs que certains d'entre eux commettent les mêmes erreurs que leurs prédécesseurs.

Prenant pour base l'édition d'une œuvre, si possible la meilleure, on la recopie, ponctuation comprise, sur une bande magnétique ou sur un disque. On dispose alors d'un fichier où se succèdent les mots qui appartiennent à un même ensemble. En ce sens, un fichier informatisé des *Géorgiques* est une séquence de données représentant la totalité du texte de Virgile.

Dans un fichier, l'unité logique d'information, appelée enregistrement, pourra être soit un vers, soit un mot, selon le choix de celui qui définit la structure de la banque de données.

A l'origine de l'informatique, les informations numériques ou linguistiques étaient perforées sur des cartes mécanographiques; celles-ci étaient encore largement employées à la fin des années soixante et même au début des années soixante-dix. On verra ensuite se répandre les bandes et les disques magnétiques qui restent à l'heure actuelle les moyens les plus communs de conservation des informations, tandis que se constituent maintenant de véritables bibliothèques électroniques sur vidéodisques, sur CD-Rom, etc.

Le fait que, pendant plusieurs décennies, la carte a été le support le plus utilisé, le plus fiable et le moins coûteux, a une influence déterminante et durable sur la manière dont les linguistes et les philologues ont conçu l'enregistrement de textes, c'est la raison pour laquelle nous décrirons brièvement les caractéristiques techniques du carton perforé.

Une carte mécanographique se divise verticalement en 80 colonnes. Chaque colonne peut recevoir des perforations qui symbolisent un caractère d'imprimerie, lettre, chiffre ou signe de ponctuation. Une

carte ne peut dès lors contenir une suite de caractères dépassant quatre-vingts signes.

Cette limite quantitative a eu une conséquence sur le plan linguistique: pour construire logiquement un fichier, il a fallu choisir des unités de traitement qui ne dépassent pas les quatre-vingts colonnes de la carte. Dès lors, l'unité d'enregistrement est soit le mot, soit la ligne pour la prose ou, ce qui est plus satisfaisant, le vers pour la poésie. Le mot est l'unité de base des fichiers du Laboratoire d'analyse statistique des langues anciennes (L.A.S.L.A.) de l'Université de Liège, tant pour le latin que pour le grec, tandis que la ligne d'édition et le vers ont été adoptés par le *Thesaurus Linguae Graecae*. Le vers est aussi l'unité dont ont fait choix Wilhelm Ott à Tübingen pour ses travaux sur la scansion de l'hexamètre latin et Etienne Evrard à Liège pour ses recherches sur la métrique grecque.

Le mot et la ligne posent problème: le premier n'a reçu à ce jour aucune définition unanimement acceptée par les linguistes et la seconde ne correspond à rien, sinon à une contrainte imposée par les techniques de l'imprimerie.

Quoi qu'il en soit, tous les fichiers de textes grecs et latins actuellement constitués ont des enregistrements de type mot, ligne ou vers.

La carte perforée qui se divise verticalement en 80 colonnes, se divise horizontalement en douze niveaux (ou lignes). Chacun de ceux-ci peut recevoir une perforation et une seule. Une perforation qui se situe au niveau 1 représente le chiffre 1, au niveau 2, le chiffre 2, etc. La codification des lettres résulte de la combinaison de deux perforations figurant à deux niveaux d'une même colonne.

Les premières perforatrices produisaient 48 combinaisons, c'est-à-dire 48 signes; ce nombre fut par la suite porté à 60. En raison de la pauvreté de ce système, les seuls signes que les machines connaissaient, étaient les chiffres (de 0 à 9), les principaux symboles mathématiques, les 26 lettres majuscules de notre alphabet, et quelques signes de ponctuation. Autrement dit, il n'était possible de coder sur carte ni les lettres minuscules, ni *a fortiori*, les caractères accentués des langues romanes et du grec.

Ces limites qualitatives n'ont que peu d'importance en latin où la liste des graphèmes est relativement réduite. Au reste, transcrire les textes latins en lettres capitales, n'est-ce pas renouer avec la tradition de l'écriture classique la plus ancienne?

Par contre, l'enregistrement du grec se heurtait à plusieurs difficultés. Comment symboliser les lettres que l'alphabet latin ne possède pas (êta, xi,...)? Comment perforer les esprits, les accents, le tréma, l'iota souscrit, etc.?

Nous verrons comment les responsables du TLG ont résolu ces questions. De manière générale, toutes les solutions qui ont été proposées et appliquées, que ce soit aux Etats-Unis, au Canada<sup>6</sup>, en Angleterre<sup>7</sup> ou au L.A.S.L.A. de Liège, respectent autant que possible les normes de la tradition philologique.

De ces quelques observations techniques, nous retiendrons que les banques de données des littératures grecque et latine dont la plupart ont été conçues à une époque où le matériel et les systèmes logiques ne permettaient ni de produire, ni de reproduire les graphèmes que nous a transmis la tradition, reposent sur des conventions d'écriture qui perturbent le chercheur et rendent les traitements automatiques relativement complexes.

Un fichier qui ne contient que le texte brut d'une œuvre se prête déjà à quelques exploitations, il est toutefois peu utile s'il n'intègre des indications de référence qui aident à localiser précisément chaque mot, chaque ligne ou chaque vers. On trouve en matière de référencement deux solutions: ou bien la référence est calculée à chaque emploi du fichier grâce à des codes intégrés aux données textuelles, ou bien le calcul est effectué lors de l'enregistrement d'une œuvre et le résultat conservé avec le texte sur le support magnétique. La première solution qui répond à un critère d'économie d'occupation du support a été adoptée pour le TLG, la seconde, qui obéit à un critère d'économie de temps de travail, est préconisée par le L.A.S.L.A.

L'expérience a montré qu'il est préférable d'opter pour la deuxième solution en intégrant aux fichiers la référence de chacune des lignes d'un texte, voire, ce qui est plus précis encore, la référence de chacun des mots. Nous constaterons, dans la suite de cet article, que le système adopté par le TLG présente de nombreuses imprécisions.

La référence se compose d'une suite d'indications numériques ou alphabétiques qui permettent de situer chacun des mots d'une œuvre. Elle doit être conforme à l'*ars citandi* de la tradition philologique. En outre, dans un fichier informatique, on veillera à ce que la référence

<sup>6</sup> A l'Université Laval à Québec, pour le projet HIPPO que dirige Gilles Maloney.

<sup>7</sup> Voir, par exemple, l'Index de Platon publié par Léonard Brandwood.

soit aussi précise que possible. Ainsi, pour le *De bello gallico*, elle comportera les éléments suivants:

1. - une indication qui identifie l'auteur;
2. - une indication qui permet de désigner l'œuvre;
3. - le numéro du livre;
4. - le numéro du chapitre;
5. - le numéro du paragraphe;
6. - le numéro de la ligne ou du mot dans le paragraphe;
7. - éventuellement, le numéro de la ligne ou du mot dans l'œuvre.

En résumé, un fichier informatisé standard contient le texte et des éléments de référencement. A ces données de base, s'ajoutent éventuellement des informations lexicales, morphologiques, syntaxiques et plus rarement sémantiques. Dans les fichiers latins et grecs élaborés au L.A.S.L.A., chaque forme d'un texte est rattachée à un 'lemme' et suivie de son analyse morpho-syntaxique.

Revenons aux bandes magnétiques du *Thesaurus Linguae Graecae*. Lorsqu'on les achète, elles sont accompagnées des trois documents. Le premier est une liste des œuvres acquises, le deuxième est un fascicule intitulé *Thesaurus Linguae Graecae, Beta Manual* dans lequel sont énumérés et explicités - trop peu - les principes de la codification des données. Enfin, le troisième est le *Thesaurus Linguae Graecae, Canon of Greek Authors and Works*<sup>8</sup>, ouvrage de près de 400 pages qui est indispensable non seulement à l'utilisateur du TLG mais aussi aux hellénistes et aux historiens de la littérature grecque.

La lecture de l'introduction du *Canon* fournit de précieuses indications sur l'organisation et le contenu des bandes magnétiques du TLG.

En plus de l'introduction, le volume se compose de deux parties. La première est un répertoire des auteurs et des œuvres étudiés (pp. 1-326). La deuxième partie, beaucoup moins étendue, s'intitule *Index of TLG Author Numbers* (pp. 327-341), elle présente une simple liste des auteurs classés selon l'ordre croissant du numéro qui leur a été attribué dans la banque du TLG.

Dans la première partie, les auteurs sont rangés par ordre alphabétique. Le nom de l'auteur est précédé d'un numéro qui l'identifie

<sup>8</sup> Nous nous référons à la deuxième édition du *Canon* qui a été publiée en 1986 aux Presses de l'Université d'Oxford par Luci Berkowitz et Karl A. Squitier.

dans tous les fichiers du TLG. Ainsi, à la page 267, *PLUTARCHUS* est affecté du numéro 0007. Le nom de l'auteur est accompagné de l'abréviation de son épithète littéraire. Plutarque est dit *Biogr.* et *Phil.*

La deuxième ligne de la notice réservée à un auteur présente, d'une part, une indication chronologique et, d'autre part, l'épithète géographique. Pour Plutarque, nous trouvons *A.D. 1-2* et *Chaeronensis*.

L'épithète du genre littéraire sert aussi à distinguer les auteurs homonymes. Nous voyons, par exemple, que le TLG recense trois auteurs nommés *PLATO* (auxquels s'ajoute *Plato Iunior*). Le premier est un auteur de comédie dont nous n'avons conservé que des fragments, le deuxième est dit *Med.* et le troisième est le philosophe.

Sous le nom de l'auteur, viennent ensuite les titres de ses œuvres. Chacun d'eux est précédé d'un numéro de trois chiffres qui distingue les uns des autres les écrits d'un même auteur: 007 désigne *Lysistrata* dans la série des comédies d'Aristophane et le *De coloribus* dans les écrits d'Aristote. Par conséquent, pour trouver dans le corpus de Californie telle œuvre de tel auteur, il faut et il suffit d'indiquer les numéros qui identifient l'auteur et l'œuvre.

Chaque titre est suivi de la référence complète de l'édition à partir de laquelle les enregistrements ont été constitués (la page XXIII de l'introduction au *Canon* précise les critères qui ont présidé au choix des éditions).

Les informations bibliographiques sont suivies de deux renseignements qui se trouvent sur une même ligne. Le premier concerne le mode de transmission du texte. Celui-ci sera *Cod.* pour un texte transmis par la tradition manuscrite, *Pap.* si le texte nous est parvenu sur papyrus, etc.

La deuxième indication est le nombre de mots que contient l'œuvre. Cette valeur est en principe calculée par l'ordinateur, mais il s'agit parfois d'une estimation; dans ce cas, le nombre de mots est entouré de crochets droits. Cette information doit être utilisée avec la plus grande prudence, ainsi que l'exposent les auteurs du *Canon* aux pages XXVII et XXVIII de leur introduction en reconnaissant que les dénombrements sont très approximatifs.

Une fois repérés dans le *Canon* le numéro de l'auteur et celui de l'œuvre que l'on souhaite étudier, on pourra utiliser les bandes de Californie dont nous préciserons maintenant les particularités techni-

ques, tout en tenant compte des problèmes linguistiques qu'elles présentent.

Le document 1 reproduit les premières lignes d'un fichier<sup>9</sup> imprimé avec un simple programme de lecture-écriture. Il nous aidera à aborder les questions techniques.

```
--a*0086*b*035*c*Pol*y*1252a*z*t*  
-@@@@@@@ 1320*P*O*L*I*T*I*K*W*N *AS@1  
-z1  
@*)EPEIDH\ PA=SAN PO/LIN O(RW= MEN KOINWNI/AN TINA\ OU)=SAN KAI\  
PA=SAN KOINWNI/AN A)GAQOU= TINOS E/(NEKEN SUNESTHKUI=AN (ITOU= GA\R  
EI)=NAI DOKOU=NTOS A)GAQOU= XA/RIN PA/NTA PRA/TTOUSI PA/NTES]1, DH=  
LON W(S PA=SAI ME\N A)GAQOU= TINOS STOXAZONTAI, MA/LISTA DE\
```

#### Document 1

### 1.- Format des données

Les fichiers du TLG sont constitués d'une séquence de lignes; chaque ligne a une longueur, occupe un nombre de positions, qui varie en fonction du nombre de caractères qu'elle contient. Ainsi, la ligne 3 occupe 3 positions et sa longueur utile est 3 tandis que la ligne 1 occupe 32 positions.

Les lignes 4, 5 et 6 du document 1 représentent chacune une ligne de l'édition à partir de laquelle a été constitué le fichier, leur longueur respective est de 59, 63 et 64 positions.

### 2.- La référence

Dans le TLG, ni les lignes ni les mots ne sont accompagnés de leur référence. La localisation précise de chaque donnée doit être calculée à partir d'un codage intégré aux données textuelles. La brochure *Thesaurus Linguae Graecae, Beta Manual* contient malheureusement peu d'explications au sujet du système de référencement des œuvres et elle laisse sans réponse la plupart des questions que se pose l'utilisateur. Celui-ci, s'il veut comprendre le système, est obligé de procéder, après bien des tâtonnements, à un examen minutieux des fichiers tout en se reportant aux éditions qui ont servi à les constituer.

<sup>9</sup> Il s'agit des premières lignes du fichier de la *Politique* d'Aristote.

Le document 1 illustre partiellement ce que nous venons de dire. La première ligne contient des informations qui serviront au calcul automatique de la référence. On y trouve dans l'ordre:

- l'accent circonflexe; il marque toutes les lignes qui portent des codes destinés au calcul de la référence.

- la deuxième information de la première ligne est la lettre minuscule *a*. Elle annonce la présence d'un numéro de référence qui se trouve en principe entre guillemets et qui représente un auteur déterminé. Ici 0086 est le numéro attribué à Aristote dans le système du TLG. On vérifiera qu'il s'agit bien du Stagirite en se reportant à la page 53 du *Canon*.

- vient ensuite un *b* minuscule qui introduit aussi un numéro figurant entre guillemets. Dans le document 1, il s'agit de 035 qui selon les conventions de l'Université de Californie est le numéro attribué à la *Politique* (cf. le *Canon* à la page 54, colonne 2).

- toujours sur la première ligne, se trouve ensuite une information introduite par la lettre minuscule *c* et placée entre guillemets. Il s'agit du début du titre de l'œuvre: *Pol* rappelle que l'on a affaire à la *Politique*. Cette information facultative n'apporte aucun renseignement nouveau, elle ne fait que répéter, sous une autre forme, ce qui est précisé à la rubrique *b*.

En résumé, les lettres *a*, *b* et *c* introduisent les éléments généraux de la référence, c'est-à-dire le numéro qui symbolise l'auteur, le numéro attribué à une œuvre et enfin les premières lettres du titre.

A la suite de ces éléments, la première ligne du document 1 porte encore deux codes de référence qui sont respectivement les lettres minuscules *y* et *z*. Ces deux lettres ont toujours pour fonction d'introduire des éléments qui permettent de localiser précisément chacune des lignes du texte conformément à l'*ars citandi*. Dans le cas d'Aristote, la lettre *y* introduit le numéro de la page et la lettre de la colonne de l'édition de Bekker, la lettre *z* étant destinée au calcul du numéro de la ligne dans la colonne.

Prenons comme deuxième exemple le fichier des *Argonautica* d'Apollonius de Rhodes, dont la première ligne est:

```
~a"0001"b"001"c"Arg"y1
```

Le numéro 0001 qui succède au *a* minuscule symbolise Apollo-

nius et 001 placé après le *b* minuscule représente les *Argonautica*; *c* minuscule introduit l'abréviation courante de l'œuvre *Arg.*; vient ensuite *y* qui annonce le numéro du livre (ici 1).

On notera que le 1, placé à la suite de *y*, n'est pas entre guillemets, contrairement à ce que nous avons vu pour les informations introduites par *a*, *b* et *c*. La raison en est que les éléments annoncés par les lettres *y* et *z* apparaissent tantôt entre guillemets, tantôt immédiatement à la suite des lettres, ce qui complique singulièrement les traitements et oblige à réaliser des programmes relativement complexes qui analysent les données caractère par caractère.

Pour *Argonautica*, il n'y a pas d'élément de référence introduit par *z*. Cela signifie implicitement que la première ligne du texte porte le numéro 1 et que celui-ci croîtra d'une unité à chaque nouvelle ligne.

En plus des codes de localisation *y* et *z*, le TLG a encore les codes *w* et *x* pour introduire des niveaux supplémentaires de référence. Le *Beta Manual* donne en exemple, à la rubrique *Citation System*, la référence *x12y12z3* qui, appliquée au *Nouveau Testament*, signifie chapitre 12, verset 12, ligne 3. On trouvera le même système de référencement pour Plutarque où *x2y3z1* désigne le chapitre 2, paragraphe 3, ligne 1 de chacune des *Vitae*.

En fait, les éléments référencés par les codes *w*, *x* et *y* ne sont pas univoques, leur signification varie selon les auteurs et les œuvres. Ainsi, nous avons vu que *y* introduit pour Aristote, la page et la colonne de l'édition Bekker, pour le *Nouveau Testament*, le verset et pour Plutarque, le paragraphe. Pour Homère, *y* annonce le livre, ainsi, la suite *y2z44* identifie le vers 44 du livre 2 d'une des épopées homériques.

La première ligne d'un fichier contient la référence initiale du texte; dans la suite du fichier, figurent des lignes qui sont destinées à l'ajustement de cette référence. Ici encore le système apparaît relativement complexe.

Supposons une ligne qui contient simplement *y*. Elle peut indiquer qu'il faut augmenter de 1 le contenu de l'élément régi par *z*. Dans *l'Illiade*, par exemple, les caractères *~y* signifient que le numéro du livre doit être augmenté de 1 et que le numéro du vers doit être ramené à 1. Mais un enregistrement contenant seulement *y* peut aussi marquer un autre type de changement. Reprenons une fois encore Aristote pour lequel nous avons vu que l'élément *y* introduit le numéro de page et, simultanément, la lettre qui désigne la colonne. Dans les fichiers d'Aristote, une ligne portant *y* annonce que l'on

passer à la colonne b de Bekker.

Une ligne ~b, située à un endroit quelconque du fichier, aura pour effet, quant à elle, de réinitialiser à 1 les variables de référence introduites par w, x, y et z, puisque b annonce une nouvelle œuvre.

Les indications qui précèdent exposent les principes généraux du système de référencement, il nous est malheureusement impossible de détailler ici les nombreux cas particuliers que l'on rencontre dans les bandes du TLG et qui sont parfois difficiles à comprendre. En voici quelques exemples.

a.- Les codes de référencement se situent toujours entre deux lignes de textes et non au milieu d'une ligne. Il en résulte que, dans bien des cas, une partie de la ligne ne sera pas référencée correctement. Ainsi, dans Démosthène, la marque de changement de paragraphe affecte toute la ligne alors que le nouveau paragraphe commence généralement après une ponctuation: à la fin du paragraphe 4 de la *Première Olynthienne*, le signe y marque le début d'un paragraphe devant la ligne πρὸς Ὀλυνθίους, ἐναντιῶς ἔχει δῆλον γὰρ ἔστι τοῖς Ὀλυνθίοις. Dès lors, toute la ligne sera considérée comme faisant partie du deuxième paragraphe alors que celui-ci commence seulement à δῆλον.

b.- Pour certaines œuvres, le système de référencement du TLG ne respecte pas les usages des philologues. Ainsi, alors que la plupart des œuvres du Stagirite sont normalement référencées selon l'édition de Bekker, pour *Magna Moralia*, la référence se fait par paragraphe, en suivant l'édition de F. Susemihl<sup>10</sup>.

c.- *Le De falsa legatione* est référencé, comme la plupart des œuvres de Démosthène par paragraphe. Dans l'édition de Butcher à laquelle se réfère le TLG, il y a une rupture de la numérotation séquentielle pour les paragraphes 104 à 109 que l'éditeur note en marge 104 ad 109. Cette présentation est fidèlement reproduite dans le fichier ce qui, on s'en doute, pose des problèmes au moment de la référencement automatique.

d.- Dans les *Antiquitates Romanae*, Jacoby, l'éditeur de Denys d'Ha-

<sup>10</sup> Voir à ce propos le *Canon* à la page 54, colonne 1.

licarnasse, note le numéro des chapitres en chiffres romains et rappelle par des chiffres arabes placés entre parenthèses une numérotation alternative. Or, au livre XX, entre le chapitre X, on trouve dans l'édition de Jacoby un chapitre numéroté (10) qui, dans les données du TLG est mis sur le même pied que les chiffres romains. Dès lors, au moment de la référencement automatique, ce chapitre (10) devient X, le vrai chapitre X porte le numéro XI, etc.

Pour terminer ces remarques sur la référencement, il faut noter que les fichiers du TLG prévoient un second système de référence. En effet, en plus des codes relatifs à l'art de citer habituel, les bandes contiennent des codes (@1) qui marquent les fins de page de l'édition utilisée pour la saisie du texte, des codes @2 qui spécifient les fins de colonnes,... En ce qui nous concerne, nous n'utilisons jamais ce second système de référencement.

### 3. L'alphabet

Code	Lettre grecque	Code	Lettre grecque
A	Alpha	O	Omicron
B	Bêta	P	Pi
C	Xi	Q	Thêta
D	Delta	R	Rho
E	Epsilon	S	Sigma
F	Phi	T	Tau
G	Gamma	U	Upsilon
H	Eta	V	Digamma
I	Iota	W	Omega
K	Kappa	X	Chi
L	Lambda	Y	Psi
M	Mu	Z	Zêta
N	Nu		

La rubrique *The Alphabet* du *Beta Manual* donne le système de codage de l'alphabet grec que nous reproduisons au document 2.

Les options prises pour la représentation des caractères grecs visent avant tout à faciliter la lecture de documents imprimés en caractères latins, c'est la raison pour laquelle W représente omega, G, gamma, H, éta et Z, zêta. La suite de caractères TON BARBARON (του βαρβαρον) se lit aisément. De même, on reconnaîtra, parfois peut-être avec un effort d'imagination WS (ως), AEQLWN (αεθλων) ou encore AMFRUSSOIO (αμφρουσσοιω)&<sup>11</sup>.

Le fait qu'un même signe symbolise le sigma interne et le sigma final n'entraîne guère de difficultés<sup>12</sup>; il suffit, si l'on veut imprimer en caractères grecs, de commander par programme la production du sigma interne et du sigma final.

Le TLG pose quelques problèmes au moment du traitement: dans la mesure où le codage des lettres ne respecte pas l'ordre de l'alphabet grec, il faut développer des procédures de préparation au tri alphabétique qui restitueront la séquence habituelle des caractères.

#### 4. Les esprits et les accents

Il n'est pas possible d'enregistrer les esprits, les accents, le tréma ou l'iota souscrit en même temps que la lettre sur laquelle ou sous laquelle ils figurent: la codification binaire propre à l'ordinateur ne dispose pas d'un nombre de signes suffisamment élevé pour symboliser par un seul code toutes les combinaisons possibles. Prenons par exemple la lettre alpha, elle peut apparaître soit seule, soit avec un des signes suivants: esprit doux, esprit rude, accent aigu, accent grave, accent circonflexe, iota souscrit. En outre, ces signes se combinent parfois: esprit doux et accent aigu, esprit doux et accent grave, esprit rude et accent aigu, esprit rude et accent grave, etc.

Les limitations de la codification binaire s'ajoutent à la difficulté de disposer de matériels capables de dactylographier et d'imprimer ces différents signes. Au moment où l'enregistrement des textes a débuté en Californie, peu d'imprimantes d'ordinateur produisaient

<sup>11</sup> C'est volontairement que nous omettons dans ce paragraphe les esprits et les accents.

<sup>12</sup> L'emploi d'un signe unique pour le sigma interne et pour le sigma final pose aussi des problèmes sur CD-Rom comme le montre l'article de David Bouvier cité précédemment.

l'alphabet grec, les accents et les esprits.

Pour la représentation des diverses combinaisons de graphèmes, les concepteurs du TLG ont décidé de scinder les informations et de traiter comme des signes distincts des lettres, les accents, les esprits, l'iota souscrit et le tréma. Ils ont en outre choisi pour représenter ces signes des caractères qui existaient sur les imprimantes. Les conventions que nous reprenons ici sont extraites du *Beta Manual*.

	iota souscrit	/	accent aigu
)	esprit doux	\	accent grave
(	esprit dur	=	accent circonflexe
+	tréma		

En règle générale, l'accent, l'esprit, le tréma et l'iota souscrit se placent à la suite de la lettre qu'ils affectent comme le montrent les mots A)RXO/MENOS (ἀρχόμενος) - KATA/ (κατά) ou KATA\ (κατὰ) - O( ò) - OI( ol) - R(A)DI/AN (ῥαδίαν) - PROI+E/MENOI (προϊέμενοι).

Lorsqu'un esprit et un accent portent sur la même lettre, les conventions du TLG sont de placer d'abord l'esprit et ensuite l'accent comme on le voit dans les mots A)/LLOS (ἄλλος) - E(\N (ἔν) - W)=(\̂) - OU)=N (οὖν) - A)E/QLWN (ἀέθλων) - W(=N (\̂ν).

Dans les cas où esprit et/ou accent, ainsi que l'iota souscrit affectent une même lettre, iota souscrit vient en dernier lieu, c'est le cas pour des formes telles que TH=| (τηῆ) - POLLW=| (πολλῶ) - W(=| (\̂).

Les normes de codification des différents signes se résument comme suit:

- en premier lieu vient la lettre qui est affectée d'un esprit, d'un accent, etc.
- apparaissent ensuite dans l'ordre, l'esprit, l'accent, le tréma et l'iota souscrit.

La postposition des esprit et des accents par rapport à la lettre sur laquelle ils portent, n'est pas une règle absolue. En effet, il faut tenir compte d'une exception notable: l'esprit et l'accent précèdent la lettre lorsque celle-ci est un caractère majuscule. On aura donc, par exemple, )AQHNAI=OI ('Αθηναίου) et )/ARGON ('Αργον).

Cette dernière convention s'applique indifféremment aux noms propres et aux mots dont l'initiale est une capitale parce qu'ils sont

placés en début de phrase. Ainsi, on aura à l'intérieur d'une phrase A)RXO/MENOS (ἀρχόμενος) mais au premier vers des *Argonautica* d'Apollonius de Rhodes, on trouvera la forme \*)ARXO/MENOS ('Αρχόμενος), de même on rencontrera tantôt \*)/ETI ("Ετι), tantôt E)/TI (ἔτι) selon la position de ce mot dans la phrase.

Nous ajouterons aux différents signes qui symbolisent les esprits et les accents, le signe de l'apostrophe (') qui marque l'élision.

## 5. Lettres majuscules et minuscules

Les lettres majuscules et minuscules sont représentées par un code identique de telle sorte que les unes et les autres apparaissent toujours en majuscule même si la majorité d'entre elles sont en réalité des minuscules.

Dans les fichiers du TLG, toute lettre est une minuscule sauf si elle est précédée immédiatement d'un astérisque. Ce signe indique que la lettre qui le suit est une capitale. Dès lors, la suite de caractères \*KALLIO/PH doit se lire 'Kallio/ph' (Καλλιόπη).

Ce principe souffre une exception qui est de nature à entraver la recherche et qui complique quelque peu les programmes d'exploitation: entre l'astérisque et la lettre sur laquelle il porte, on trouve les accents et les esprits situés normalement avant l'initiale: \*)/ARGON ("Αργον) doit être interprété comme esprit doux et accent aigu suivis d'un alpha majuscule.

Un rappel au sujet des capitales: le souci de respecter scrupuleusement le texte de l'édition fait que toutes les majuscules sont notées de la même manière sans distinguer celles qui marquent le début d'une phrase. Ce choix est regrettable dans la mesure où il empêche le développement de logiciels capables d'extraire automatiquement tous les noms propres employés dans un texte littéraire, dans des citations ou encore dans un document papyrologique ou épigraphique.

## 6. Les ponctuations

Les conventions adoptées pour les ponctuations sont simples:

- |                 |                         |
|-----------------|-------------------------|
| , virgule       | . point                 |
| : point en haut | ; point d'interrogation |

## 7. Les signes critiques

Les signes critiques usuels tels que (, ), <, >, [, ], etc. que l'on rencontre dans nos éditions de textes classiques sont codés dans le TLG selon les conventions reprises dans le tableau ci-dessous:

Code	Signification	TLG	Editions
[	crochet droit ouvert		
]	crochet droit fermé	[KAI]	[]
[1	parenthèse ouverte		
]1	parenthèse fermée	[1KAI\1]	()
[2	crochet oblique ouvert		
]2	crochet oblique fermé	[2KAI\2]	< >
[3	accolade ouverte		
]3	accolade fermée	[3KAI\3]	{ }
[4	double crochet droit ouvert		
]4	double crochet fermé	[4KAI\4]	[]

Un exemple de l'emploi des parenthèse figure aux lignes 5 et 6 du document 1.

Le système de codification du TLG présente d'autres signes dont on tiendra compte lors de la mise au point des procédures d'exploitation. La liste complète des convention en matière de signe critiques figure dans le *Beta Manual* à la rubrique *Brackets*.

## 8. La présentation du texte

La connaissance des conventions aide à comprendre comment se présente un texte enregistré sur les bandes du *Thesaurus* de Californie. Il reste néanmoins quelques points sur lesquels notre attention doit se porter. Il s'agit notamment de l'emploi du tiret, du traitement réservé aux titres et aux noms des personnages dans le théâtre, de la

division en paragraphes, ainsi que de la disposition des lignes de texte incomplètes et alignées à droite par l'éditeur.

#### a.- L'emploi du tiret

Puisque les bandes du TLG respectent la présentation des éditions, elles conservent fidèlement la répartition des mots en lignes; cela implique que lorsqu'un mot situé en fin de ligne est coupé dans l'édition de référence, il est aussi coupé dans le fichier informatique. On trouve un cas de césure à la sixième ligne du document 1 qui se termine par DH=-, première syllabe de DH=LON (δηλον).

Cette disposition présente des inconvénients certains. La recherche d'une forme quelconque dans un texte suppose la réunion préalable des mots coupés. Imaginons que l'on essaie de localiser chez un auteur tous les emplois de δηλον en explorant le fichier ligne par ligne, il est clair que le logiciel ne repérera jamais l'occurrence du début de la *Politique* si l'on n'a pris la précaution de regrouper la fin de la ligne 6 et le début de la ligne 7.

Il n'est pas difficile de programmer l'ordinateur pour qu'il repère lignes se terminant par un tiret, puis, lorsqu'il en a trouvé une, d'en extraire les caractères qui se situent entre le tiret et le premier espace rencontré en remontant vers le début de la ligne et enfin d'ajouter les caractères au début de la ligne suivante.

Toutefois, dans le cas du TLG, pour réunir correctement les parties d'un mot coupé, il faut éliminer au préalable les signes 'fin de page - @1', 'fin de colonne - @2', etc. qui se situent normalement à la fin d'une ligne et qui peuvent dès lors s'intercaler entre les deux parties d'un mot.

#### b.- Les noms de personnages et les titres

Les titres, les sous-titres, les subdivisions d'œuvre et, dans les œuvres dramatiques ou dans les dialogues de Platon notamment, les noms des personnages apparaissent dans les fichiers informatiques. Ces données sont placées entre accolades, ce qui signifie qu'elles ne font pas partie intégrante du texte et qu'elles doivent être ignorées pour certaines exploitations.

Il est regrettable que le même signe (l'accolade) ait été choisi

pour marquer les titres et les noms des personnages, en effet, les premiers peuvent être laissés de côté dans la plupart des cas, mais il n'en va pas de même pour les seconds qui doivent être conservés pour certaines études stylistiques et thématiques.

### c.- Conventions typographiques

Le lecteur trouvera ici quelques remarques sur des difficultés de traitement liées à la typographie des éditions.

Sans doute, les normes d'impression adoptées par les éditeurs ne devraient-elles pas influencer l'exploitation des données textuelles, mais ici encore la volonté des responsables du TLG de produire des fichiers qui reflètent fidèlement, scrupuleusement, les modèles de base, est de nature à rendre plus complexe l'obtention de résultats corrects. Nous donnerons trois exemples.

Les imprimeurs ont l'habitude de signaler le début d'un paragraphe par un retrait de la ligne vers la droite (*indentation*). Dans les fichiers du TLG; l'alinéa est marqué par le signe @ qu'il conviendra d'éliminer.

En principe, une ligne incomplète commence, comme les autres, à la marge de gauche. Toutefois, sous certaines conditions, les éditeurs alignent le texte à partir de la droite, laissant ainsi en blanc le début de la ligne. Dans les fichiers du TLG, le signe @ apparaît autant de fois qu'il y a d'espaces avant le texte.

Dans une édition de texte, on recourt à différentes polices de caractères de manière à mettre en évidence un mot, une phrase, un paragraphe, une citation, etc. Les fichiers du TLG enregistrent tous les changements de type ou de police de caractères. Ainsi, pour marquer le passage du caractère grec normal à des caractères droits, on insère les signes §8. Ces suites de signes (il y en a quelques dizaines) seront exclues des données en vue des exploitations linguistiques.

Nous ne prétendons pas décrire dans cet exposé toutes les conventions du TLG: les exemples retenus illustrent suffisamment les problèmes que posent les données aux points de vue technique et linguistique. Nous espérons qu'ils donnent au futur utilisateur les clefs d'accès les plus nécessaires.

Nous avons jugé utile d'insister assez longuement sur certaines difficultés parce qu'elles doivent être résolues par la programmation

avant même que l'on tente d'extraire des fichiers la moindre information. On constatera que dès l'instant où l'on a bien assimilé les principes qui ont présidé à la constitution de la banque de données, l'exploitation du TLG devient possible mais elle n'est jamais ni simple, ni exempte de problèmes.

Cette constatation nous amène à une question: tous ces auteurs, tous ces textes recopiés sur support informatique, à qui et à quoi cela peut-il servir?

Personne n'a apporté à ce jour une réponse vraiment satisfaisante à cette question. Très souvent, ceux qui constituent des banques de données se contentent de dire qu'il convient de faire preuve d'imagination pour utiliser des moyens qui favorisent un nouveau type d'approches de la littérature, de la civilisation ou de l'histoire de la Grèce et de Rome. Ils affirment que c'est au chercheur à trouver lui-même quelles enquêtes il mènera à partir des fichiers informatiques. C'est là une attitude un peu facile qui montre combien il est malaisé de définir avec précision en quoi les nouvelles technologies de traitement de l'information sont utiles à nos disciplines.

En proposant, à titre d'exemples, quelques exploitations, je ne prétends en aucun cas énumérer toutes les possibilités d'études qu'offrent les banques de données linguistiques et littéraires.

L'ordinateur, le *computer* comme disent les Anglais et les Américains, est parfois considéré comme une machine à calculer. Cette conception pourrait conduire à penser que les fichiers informatiques servent uniquement à des recherches quantitatives. Or, si l'ordinateur est souvent utilisé à des fins de calcul, il rend aussi service à celui qui tente une approche qualitative de l'œuvre littéraire. En réalité, l'informatique trouve sa raison d'être chaque fois qu'il faut extraire d'une œuvre tel phénomène, soit de manière exhaustive, soit à titre exemplatif.

Parmi les documents que produit la machine, nous connaissons bien les index, les concordances, les listes de fréquence du vocabulaire ou encore les dénombrements relatifs à la morphologie et à la syntaxe. Mais l'ordinateur fournit, s'il est programmé de manière adéquate, des données plus spécifiques: le philologue qui prépare une recherche portant sur une question précise rassemblera plus facilement la documentation dont il a besoin s'il sait interroger les fichiers informatiques. C'est notamment pour cette raison qu'il importe,

préalablement à toute enquête, de définir avec soin les questions que l'on soumet à la machine.

Mais quels faits linguistiques peut-on rechercher à partir des fichiers du TLG? Nous envisagerons les relevés sur les graphèmes, sur les mots et sur la syntaxe.

### 1. Les graphèmes

On réalise aisément plusieurs types de relevés si l'on choisit simplement comme critère les lettres grecques.

On constituera d'abord un tableau dans lequel chaque graphème sera accompagné de sa fréquence d'emploi dans une œuvre ou dans un ensemble d'œuvres.

Cette application élémentaire et purement statistique débouche sur des enquêtes stylistiques dans la mesure où elle aide à déceler chez un auteur des passages où la fréquence des graphèmes diffère significativement du pourcentage moyen.

Partant des graphèmes, il est encore possible, avec un programme de syllabation, de réunir les matériaux nécessaires à des recherches sur la syllabe ou sur l'allitération.

Enfin, on développera, pour la poésie, des programmes de scansion automatique qui conduiront à des relevés et à des travaux relatifs à la métrique.

### 2. Recherche sur les mots

Le mot est l'unité la plus fréquemment retenue pour les études faites à partir des fichiers informatiques. Ce choix semble normal dans la mesure où le mot est la plus petite entité qui soit porteuse de sens.

Parler du 'mot', c'est poser le problème fondamental de sa définition. Qu'est-ce qu'un 'mot'? Ni les linguistes, ni les philologues, ni les lexicologues n'en ont donné une définition satisfaisante. Les spécialistes de la linguistique informatique acceptent dès lors une définition approximative qui sera applicable dans la majorité des cas<sup>13</sup>: le mot est la suite de caractères comprise entre deux espaces, étant entendu que nous appelons caractères les lettres de l'alphabet, les accents, les esprits, le tréma, l'iota souscrit, les signes de numération,

<sup>13</sup> Voir à ce sujet Ét. Brunet, *Les noms propres chez Zola*, dans *Studies in Honour of Roberto Busa S.J.*, *Linguistica computazionale*, 4-5 (1987), 30.

etc.

Dans le TLG, pour distinguer les mots les uns des autres, on éliminera d'abord tous les signes critiques, les ponctuations, les codes de référencement, etc. Au surplus, pour certaines exploitations, on supprimera le signe 'astérisque' qui précède toutes les lettres majuscules.

A l'aide d'un programme qui réalise la découpe du texte en mots, il sera possible de produire plusieurs relevés.

Le premier est un index de toutes les formes employées dans une ou plusieurs œuvres.

L'ordinateur imprime une liste dans laquelle les mots sont rangés en ordre alphabétique et accompagnés de leur référence. Ce document porte éventuellement des indications de fréquence de telle manière que l'on connaisse le nombre d'occurrences de chacune des formes et aussi le nombre total de formes de l'ensemble étudié.

Le document 3 donne un bref extrait de l'index de la *Politique* d'Aristote où les différentes formes du mot *ἄνθρωπος* sont accompagnées de leur référence. Les formes identiques sont regroupées et classées selon l'ordre croissant des pages et des lignes de l'édition de Bekker. Enfin à la suite d'une 'rubrique' apparaît la fréquence d'emploi de chaque forme.

A)/NQRWPOI	0086	035	1252b	27
1				
A)NQRW/POIS	0086	035	1253a	16
1				
A)/NQRWPO/S	0086	035	1253a	32
1				
A)/NQRWPOS	0086	035	1253a	2
A)/NQRWPOS	0086	035	1253a	4
A)/NQRWPOS	0086	035	1253a	7
A)/NQRWPOS	0086	035	1253a	10
A)/NQRWPOS	0086	035	1253a	34
5				
A)NQRW/POU	0086	035	1252b	34

#### Document 3

Lors de la consultation d'un index, le chercheur portera son attention sur les quelques points qui concernent la présentation générale des relevés et la répartition des mots en rubriques.

a.- l'ordre alphabétique de nos documents n'est pas celui de l'alphabet latin. Cela signifie que les mots qui commencent par le caractère G sont rangés entre B et D parce que la lettre G représente en fait gamma. De même les mots dont l'initiale est Z sont classés à la suite de ceux dont la première lettre est E. Le classement que l'on obtient pour l'ensemble de l'alphabet est donné dans le document 4.

A	alpha	N	nu
B	bêta	C	xi
G	gamma	O	omicron
D	delta	P	pi
E	epsilon	R	rho
Z	zêta	S	sigma
H	êta	T	tau
Q	thêta	U	upsilon
I	iota	F	phi
K	kappa	X	chi
L	lambda	Y	psi
M	mu	W	oméga

#### Document 4

En regardant ce tableau, on comprendra qu'il faut chercher un mot à la place qu'il occupe normalement dans l'ordre alphabétique du grec puisque, par exemple, tous les mots qui commencent par thêta (lettre Q) se trouvent à la suite des mots dont l'initiale est H (êta) et non entre P et R comme en latin.

b.- Afin d'effectuer le meilleur regroupement possible des formes identiques, nous avons décidé de normaliser les données du TLG dans deux cas précis. Le premier concerne le traitement des lettres majuscules et le deuxième celui de l'accent grave.

Etant donné que les mots commençant par une majuscule sont tous marqués par un astérisque, nous avons décidé d'éliminer ce signe

dont la présence provoquait des distinctions erronées dans nos relevés. En effet, l'ordinateur est incapable de réunir sous une même rubrique des formes telles que \*PRO/S (Πρός) ou PRO/S (πρός), simplement en raison du fait que les unes sont situées au début et les autres à l'intérieur de la phrase.

Notre choix présente sans doute l'inconvénient de faire disparaître les majuscules initiales de noms propres mais cette suppression ne nous paraît pas constituer un handicap grave pour le chercheur.

c.- Nous avons procédé à une deuxième transformation des données: elle concerne l'accent grave. Reprenons la préposition *πρός* et constatons qu'elle peut apparaître dans un texte soit avec l'accent aigu (PRO/S - *πρός*), soit avec l'accent grave (PRO\S - *πρός*). L'ordinateur range ces deux formes dans des rubriques différentes et calcule distinctement la fréquence d'emploi de l'une et de l'autre. Cette façon de procéder n'a aucune justification sur le plan linguistique, c'est pourquoi la substitution systématique de l'accent grave permet de ranger dans un même ensemble les formes que différencient les deux accents.

#### d.- Problèmes liés à la consultation d'un index de formes

Les listes alphabétiques de formes, quels que soient les services qu'elles rendent, doivent être consultées avec prudence car leur utilisation présente des risques certains de confusion. Nous prendrons deux exemples.

Celui qui s'intéresse à un mot quelconque veillera à rechercher toutes les variantes sous lesquelles ce mot est susceptible d'apparaître. Ainsi, une enquête sur la préposition META/ (*μετά*) serait incomplète si l'on ne prenait soin de vérifier aussi la présence des formes syncopées MET'(*μετ'*) et MEQ'(*μεθ'*).

*A fortiori* une recherche sur un mot à flexion nominale ou verbale demande-t-elle une consultation plus longue. Pensons que *γίγνομαι* apparaît dans la *Métaphysique* d'Aristote sous plus de quarante formes différentes qui dans un index non lemmatisé formeront plus de quarante rubriques.

A l'opposé du problème de dispersion des formes issues d'un même vocable, on trouvera réunis sous une même rubrique des mots

qui appartiennent à des unités lexicales différentes. L'exemple le plus fréquent est sans doute celui de formes de substantifs en -σις qui peuvent se confondre avec des verbes employés au futur. Ainsi, dans la *Métaphysique*, la forme κινήσει est usitée 15 fois. Cette observation étant faite, on constate en se reportant au contexte que κινήσει est 3 fois une forme de κινέω et 12 fois le substantif κίνησις. L'ordinateur, quant à lui, n'opère pas la distinction entre les deux vocables, il regroupe les quinze emplois sous une même rubrique.

L'index oblige le chercheur qui souhaite avoir sous les yeux le contexte d'un mot, à se reporter constamment à une édition. Or, dans certaines enquêtes, il est possible de se contenter d'un contexte limité à quelques mots. On choisit dans cette perspective de faire produire par l'ordinateur une concordance complète d'une œuvre, c'est-à-dire une liste dans laquelle les mots sont rangés en ordre alphabétique, accompagnés de leur contexte immédiat. Ce dernier sera plus ou moins étendu selon les desiderata de l'utilisateur (Document 5).

AUTEUR: 0086, TEXTE: 035

1253a 33	XALEFWTS/TH GA\R	*** A)DIKI/A	*** E)/XOUSA O(/PLA O(
1253a 15	DI/KAJON KA\I TO\	*** A)/DIKON	*** TOU - TO GA\R PRO\S
1253a 17	KAI\ DIKAI/OU KAI\	*** A)DI/KEU	*** KAI\ TW - N A)/LLWN
1253a 27	TA\ EI/DH E(AUTOI - S	*** A)POMORTOU - SIN	*** OI( A)/NQRWPOI, OU(/TW
1253a 5	U(FYOMH/ROU LOIDORHQEI\S	*** A)FRH/TWR	*** A)QE/MISTOS A)NE/STIOS A(/MA
1253a 36	A)RETH - S, KAI\ PRO\S	*** A)PRODI/RIA	*** KAI\ E)DWDH\N XEI\RISTON.

Document 5

La plupart des concordances présentent le mot-vedette - celui dont on donne le contexte - au centre de la ligne entouré d'un nombre identique de mots à gauche et à droite, mais on peut dans certains cas imposer à l'ordinateur de répartir différemment le contexte en précisant, par exemple, que l'on désire le mot-vedette en début de ligne.

Pour l'échantillon de concordance que reproduit le document 5, nous avons choisi de centrer le mot-vedette et de donner un contexte de 3 mots avant et de 3 mots après celui-ci. On remarque que dans la première ligne, il n'y a que deux mots avant le mot-vedette en raison du fait que XALEPWTA/TH (χαλεπωτάτη) est en début de phrase.

L'ordinateur peut, en même temps qu'il réalise un index général des formes ou une concordance, préparer un index hiérarchisé, c'est-à-dire une liste où figure en regard de chaque forme une valeur numérique qui indique le nombre d'emplois de la forme dans le corpus étudié. Dans un tel relevé, les formes sont présentées soit en ordre alphabétique, soit selon l'ordre croissant ou décroissant de leur fréquence. L'intérêt de ce type de listes est évident lorsque l'on travaille sur des lexèmes et non sur des formes. Néanmoins un index hiérarchisé de formes est utile, si on l'exploite avec discernement, pour des études de vocabulaire, pour des études thématiques ou encore pour des enquêtes portant sur la morphologie ou la syntaxe. Ainsi, à partir d'un index ou d'une concordance, on étudiera les emplois de *εἰ*, les relatives ou les propositions subordonnées introduites par tel ou tel type de conjonction.

Dans l'échantillon d'index hiérarchisé que nous donnons au document 6, les formes sont classées en ordre décroissant de leur fréquence, et, pour les fréquences identiques, en ordre alphabétique.

KAI/	73	EI)=NAI	7	OI(=ON 5
DE/	28	E)N	7	O(/TI 5
GA/R	25	POLITIKO/N	7	OU)K 5
H(	23	DIO/	6	TA/ 5
TO/	22	E)K	6	TH=S 5
ME/N	16	KOINWNI/A	6	TOU/TWN 5
FU/SEI	14	MH/	6	W(S 5
TOU=	11	OU(/TW	6	A)GAQOU= 4
O(	10	A)LL'	5	BASILIKO/N 4
D'	9	A)/LLOIS	5	DH=LON 4

H)/	9	A)/N	5	DOU=LON 4
TW=N	9	A)/NQRWPOS	5	E(/KASTOS 4
W(/SPER	9	DIA/	5	E(/NEKEN 4
OU)=N	8	E)C	5	E)STI/N 4
PO/LIS	8	E)STIN	5	E)/TI 4
TH/N	8	KATA/	5	OI)KI/A 4
TOI=S	8	OI(	5	PLEIO/NWN 4

#### Document 6

Le quatrième type de documents que la machine produit sans difficulté est un index inverse, c'est-à-dire une liste des formes rangées en ordre alphabétique non pas à partir du début du mot mais à partir de la finale (Document 7).

En fonction de l'état du texte, l'index inverse rendra service à celui qui édite un papyrus, une inscription ou même une œuvre littéraire. Il est utile aussi pour des recherches sur la morphologie en général et sur les mots suffixés en particulier. Il fournira, par exemple, la documentation nécessaire à une étude sur la formation et l'emploi des substantifs neutres en -μα, à la condition, bien entendu, que l'on sélectionne toutes les finales déclinées -ματος, -ματι, -ματα, etc. et que l'on élimine les termes qui, bien que se terminant en -μα, ne sont pas formés à partir du suffixe auquel on s'intéresse.

AUTEUR: 0086, TEXTE: 035

DIA	DIA/	1252a 31 1252b 21 1253a 3 1253a 3
AUTARKEIA	AU)TA/RKEIA	1253a 1
ADIKIA	A)DIKI/A	1253a 33

OIKIA	OI)KI/A	1252b 10 1252b 20 1253a 19 1253b 3
APOIKIA	A)POIKI/A	1252b 17
KOINWNIA	KOINWNI/A	1252a 7 1252b 7 1252b 13 1252b 15 1252b 28 1253a 18

#### Document 7

Dans l'index inverse, nous imprimons deux fois chaque mot, d'abord sous une forme normalisée, sans esprit et sans accent et ensuite avec esprit et accent: la forme normalisée est la rubrique de classement. Cette présentation nous paraît avantageuse parce qu'elle permet de regrouper sous une même entité des mots qui ne diffèrent que par les accents et les esprits: A)LLA/ (άλλά) et A)/LLA (έλλα) seront rangés sous ALLA.

Parmi les possibilités d'exploitation systématique des bandes de Californie, nous citerons encore la préparation automatique d'un *Index nominum*. Pour réaliser ce relevé, il suffit d'extraire de la banque de données toutes les formes dont l'initiale est un caractère majuscule, c'est-à-dire, dans le cas du TLG, toutes les formes dont le premier signe est l'astérisque. Bien entendu, ce procédé quelque peu brutal fournit des informations partiellement inadéquates puisque l'on isolera en même temps que les noms propres tous les mots qui sont en début de phrase, voire en début de vers. Il appartiendra alors au chercheur d'éliminer, en recourant à un progiciel d'édition de fichiers, les mots qui ne sont pas des noms propres.

L'ordinateur peut aider davantage le chercheur dans sa tâche d'identification et de sélection des noms propres. En effet, on peut programmer la machine pour lui faire constituer deux fichiers, le premier contiendra tous les mots dont l'initiale est une majuscule et

qui ne sont situés ni en tête de phrase ni en tête de vers. Quant au second fichier, il recevra toutes les formes commençant par une capitale qui ne sont pas conservées dans le premier. Le chercheur aura donc à corriger plus particulièrement cette deuxième liste.

Indépendamment des relevés globaux que nous venons de passer en revue, le TLG se prête aussi à des consultations ponctuelles dont l'objectif est de retrouver dans le corpus de la littérature grecque un ou plusieurs mots. Nous citerons à titre d'illustration quelques exploitations possibles.

Le balayage intégral des bandes du TLG facilite certaines études thématiques. Il rend possible le repérage de tous les emplois d'un terme chez un ou plusieurs auteurs. Ainsi, l'ordinateur établit le relevé des passages où apparaît le nom d'une divinité dans toute la littérature grecque ou bien il dresse la liste de toutes les occurrences d'un ou de plusieurs mots chez un auteur. On isolera, par exemple, tous les passages où Aristote emploie le mot *ἰδέα*.

Les avantages d'une telle exploitation sont évidents: non seulement la documentation nécessaire à une enquête est rapidement rassemblée, mais l'utilisateur a en outre la certitude de disposer d'un relevé exhaustif. Encore faut-il pour cela tenir compte, au moment d'interroger l'ordinateur, des problèmes liés à la polymorphie. Ainsi, dans le cas de *ἰδέα*, il conviendra d'extraire toutes les formes déclinées du mot, sans oublier les éventuelles variantes dialectales possibles.

Le deuxième exploitation consiste à retrouver une citation d'un texte grec faite par un auteur ancien ou par un humaniste. La recherche s'effectue à partir d'un ou de plusieurs mots.

Récemment, une étudiante préparant un travail sur Juste Lipse s'efforçait d'identifier certaines citations faites par le célèbre *humaniste*, et notamment celle-ci:

μεγίστη πρᾶξις ἡ ἀπραξία.

Nous avons donc interrogé la totalité de la banque du TLG. Nous aurions pu programmer la machine à partir d'un des mots cités par Juste Lipse, par exemple à partir de *πρᾶξις*, mais nous craignons d'obtenir un trop grand nombre de références et par conséquent beaucoup de contextes à examiner; c'est pourquoi nous avons décidé

de localiser l'ensemble de l'expression. En vain!

Supposant que Juste Lipse citait de mémoire et n'hésitait pas à adapter le texte à ses propos, nous avons pensé qu'il avait peut-être introduit lui-même l'adjectif *μεγίστη*.

Nous avons donc recommencé la consultation mais en bornant cette fois le balayage des bandes à l'expression *πραξις ἢ ἀπραξία*. Et comme précédemment, l'ordinateur n'a rien trouvé.

En dernier ressort, nous avons décidé d'isoler tous les contextes où apparaissait simplement *ἡ ἀπραξία*, tout en nous jurant bien que c'était l'ultime tentative. La banque de données a enfin reconnu un passage de Grégoire de Naziance où se trouve *μεγίστη πραξις ἐστὶν ἡ ἀπραξία*. Juste Lipse avait, dans sa citation, omis la forme *ἐστὶν*.

Les trois essais réalisés pour Juste Lipse montrent sans doute que notre programme était trop restrictif mais ils ont l'avantage de susciter une réflexion méthodologique: pour qu'un traitement par ordinateur ait quelque chance d'aboutir, il faut qu'il y ait identité parfaite entre la suite de caractères recherchés et ce que l'on trouve sur les bandes magnétiques. En effet, l'ordinateur travaillant selon une logique binaire (oui ou non, vrai ou faux) ne connaît pas l'approximation. Pour l'ordinateur, deux informations sont identiques lorsqu'il n'y a entre elles aucune différence si minime soit elle. Oserais-je dire, m'adressant à des hellénistes, que si les deux données varient d'un iota, l'ordinateur les considérera différentes l'une de l'autre?

La rigidité de la logique informatique et plus souvent l'insuffisance de la programmation contraignent le chercheur à interpréter avec prudence les résultats - et les non-résultats - que produit l'ordinateur. En effet, les variantes graphiques, les accents, les esprits et les divers signes critiques qui figurent dans nos éditions risquent d'empêcher certaines identifications. Prenons deux exemples.

Si je m'intéresse aux occurrences de *θάλασσα* dans plusieurs œuvres et chez divers auteurs, je devrai être attentif au fait que l'éditeur a peut-être opté pour la graphie *θάλαττα* que l'ordinateur ne reconnaîtra pas si je l'interroge uniquement à partir de *θάλασσα*.

Les esprits et les accents peuvent fausser les relevés. Ainsi, la recherche du substantif *ἄνθρωπος* dans la *Politique* d'Aristote conduira à des résultats partiels si l'on demande à la machine de repérer toutes les occurrences de A)/NQRWPOS (*ἄνθρωπος*), A)/NQRWPE (*ἄνθρωπε*), A)/NQRWPON (*ἄνθρωπον*), A)N-

QRW/POU (ἀνθρώπου),... car, à deux reprise, Ross, l'éditeur du Stagirite, a estimé qu'il y avait une crase et a écrit le mot avec une coronis. Nous verrons bientôt quelles solutions nous avons adoptées pour résoudre ce problème.

Le programme d'identification de citations est utilisé aussi en papyrologie. En ce domaine, les perspectives qu'offre le TLG avaient été mises en évidence par Th.F. Brunner, dans un article intitulé *Two Papyri of Appian from Dura-Europus*<sup>14</sup>.

A l'Université de Liège, le professeur P. Mertens, titulaire du cours de papyrologie, a rassemblé des reproductions et des photos des papyrus littéraires. Or, est-il utile de dire, pour la plupart de ces documents, on ignore quel auteur ou quelle œuvre y est transcrit. La consultation systématique du TLG a déjà permis de reconnaître le texte de plusieurs papyrus.

Les premiers essais d'identification de papyrus littéraires n'ont, à de rares exceptions près, abouti à aucun résultat probant. Les raisons de ces échecs sont évidentes. Aux problèmes liés aux variantes, aux esprits et aux accents s'ajoutent des difficultés spécifiques à la documentation papyrologique: documents fragmentaires, lectures douteuses, voire impossibles, coupes en mots incertaines...

N'ayant ni la capacité, ni la naïveté de tout résoudre à l'aide de l'ordinateur, nous avons tenté de contourner et même de supprimer les principaux obstacles à une meilleure reconnaissance des papyrus. Pour atteindre ce but, nous avons adopté des méthodes de recherches qui font abstraction de certains éléments jugés perturbateurs.

Nous avons d'abord développé une procédure qui élimine du TLG les accents, les esprits, les trémas, les iotas souscrits, les ponctuations et tous les signes critiques, de manière à produire un fichier de travail dans lequel sont repris les seuls caractères alphabétiques et les espaces entre mots. Dans un tel fichier, l'ordinateur repère toutes les occurrences de la suite de lettres ANQRWPOS (ἀνθρωπος) sans tenir compte des esprits et des accents.

Même si cette approche, moins nuancée, est à l'origine de confusions formelles (l'ordinateur ne distinguera plus la préposition εἰς et le numéral εἶς), elle rend possible le repérage de contextes que la

<sup>14</sup> Dans cet article [GRBS 25 (1984), 171-75], Th.F. Brunner montre comment il a pu identifier deux papyrus littéraires. L'un avait été mal identifié en 1939 et l'autre n'avait jamais été localisé.

logique binaire de l'ordinateur aurait éliminés.

La deuxième méthode de consultation repose aussi sur les fichiers 'alphabétiques' que nous venons de décrire. Elle permet de rechercher non des mots entiers mais bien tous les mots commençant par telle ou telle séquence de lettre. Ainsi, pour repérer tous les emplois du vocable ἄνθρωπος, il suffit d'imposer à l'ordinateur de retenir toutes les formes dont les premières signes sont ANQRWP (ανθρωπι) ou même ANQRW (ανθρω).

Dans ce cas encore, les relevés produits par la machine méritent un examen minutieux; ils comportent parfois nombre de références qui n'ont rien à voir avec l'objet de la recherche. Supposons que l'on s'intéresse à Κύπρις, la déesse de Chypre, et que, pour éviter d'énumérer toutes les formes fléchies de ce mot, on demande à la machine d'extraire toutes les références de termes commençant par KUPRI (κυπρι). Les résultats seront sans doute complets mais ils reprendront des références à des mots tels que Κυπρία, Κυπριακός, κυπρίζω, κυπρινέλαιον, Κύπρινος, ou κυπρίνος, Κύπριος et κυπριωμός.

La troisième procédure est plus réductrice encore que les précédentes. Dans les fichiers qu'elle exploite, sont éliminés non seulement les signes critiques mais aussi les espaces entre mots. Le texte apparaît alors en *scriptio continua*, longue séquence de caractères alphabétiques dans laquelle ni les lignes, ni les mots ne se distinguent les uns des autres, de sorte que le début de l'Iliade, par exemple, sera:

MHNINAEIDEQEAPHLIADEWAXILHOSLOULOMENHN.

Le logiciel d'exploitation permettra notamment de connaître l'origine de papyrus pour lesquels la découpe en mots est incertaine.

L'identification de certains papyrus nécessite des logiciels plus élaborés capables d'opérer des recherches multicritères: il s'agit alors de retrouver le ou les passages où apparaissent, dans un contexte plus ou moins étendu, deux ou plusieurs suites de caractères. Cette démarche permet de découvrir l'origine d'un texte dont on ne possède que quelques fragments épars.

Au terme de cette brève description des premiers logiciels que nous avons développés pour exploiter les bandes magnétiques du *Thesaurus Linguae Graecae*, nous voudrions faire encore deux remarques.

Les résultats obtenus sont sans doute loin d'être parfaits puisqu'ils

sont parfois inadéquats. Lors de l'analyse et de l'interprétation des données, il convient de se souvenir que l'ordinateur est une machine servile qui ne fait rien d'autre qu'exécuter d'une manière rigoureuse, objective et logique, mais non intelligente, les tâches qui lui sont confiées. Si le chercheur est convaincu que les limites des méthodes informatiques sont liées à la richesse du contenu des fichiers, il saura que la seule chance d'obtenir des résultats corrects est de bien formuler ses questions, ce qu'il ne pourra faire s'il n'apprend au préalable à bien analyser l'objet de son enquête.

Par ailleurs, toute tentative de consultation d'une banque de données échouera si le chercheur n'a pas une connaissance préalable et précise du contenu exact des fichiers, de la manière dont il sont construits et des principes qui ont présidé à leur constitution. C'est pour cette raison notamment que nous avons décidé, avant même d'exploiter systématiquement le corpus californien, d'intégrer aux données la référence complète de chaque ligne de texte. Cette tâche nous a évidemment demandé beaucoup de temps, mais elle améliore de manière très significative la qualité des résultats que nous obtenons.

En résumé, le TLG tel qu'il existe aujourd'hui mérite notre considération et peut rendre de grands services, mais il devrait être accompagné de programme qui en faciliteraient l'exploitation et rendraient les données immédiatement accessibles aux hellénistes. Dans cette perspective, nous sommes prêts à diffuser nos programmes, malgré leurs limites et leurs imperfections, auprès des chercheurs qui souhaiteraient en disposer.

L.A.S.L.A  
Université de Liège

Joseph Denooz

# LA TMESI DEL PREVERBIO NEL TERZO COLON IN OMERO: APPORTI ALLA TEORIA FORMULARE

Ad A. Cunial

## Introduzione

La presente ricerca individua nel metro e nella sintassi i fattori che determinano uno specifico tipo di tmesi. Per interpretare i dati raccolti mi sono dapprima avvalsa della teoria formulare poiché questa ben evidenzia la capacità coercitiva del metro<sup>1</sup>, in seguito della conoscenza della sintassi omerica. Le osservazioni sulla sintassi sono svolte nella sezione finale del lavoro e sono accompagnate da alcune annotazioni sull'andamento ritmico dell'esametro omerico. Nella sezione iniziale è tracciato in breve l'itinerario che la tmesi ha compiuto all'interno della riflessione erudita, mentre la sezione centrale, corredata da tabelle illustrative, ha il compito di verificare l'incidenza del metro nella scelta del verbo in tmesi.

Il reperimento del materiale, effettuato in rispondenza a criteri ben definiti, potrebbe per alcuni aver preordinato i risultati, ma l'ordinamento in tabelle dà modo di comprendere immediatamente la proporzione del fenomeno studiato e di verificare nel contempo l'adeguatezza del metodo seguito. Questa sistemazione, se consente un'agevole ed ininterrotta lettura della sezione didascalica, richiede però la previa consultazione della tabella a cui si fa riferimento<sup>2</sup>. I repertori delle concordanze si sono rivelati strumenti indispensabili ma non indefettibili<sup>3</sup>: ho cercato di sopperire alle lacune con un ulteriore controllo condotto tramite l'*Index Homericus*<sup>4</sup>, mentre le

<sup>1</sup> La teoria formulare comprende un'ampia produzione di studi, inaugurata dall'opera di Milman Parry e a tutt'oggi fiorente. Per averne un ragguglio si legga l'acuta ed esauriente introduzione di M. Cantilena, *Ricerche sulla dizione epica I. Per uno studio della formularità degli Inni Omerici*, Roma 1982, 19-103.

<sup>2</sup> Una breve legenda permette di adottare nelle tabelle una veste tipografica molto svelta.

<sup>3</sup> G.L. Prendergast, *A Complete Concordance to the Iliad of Homer*, London 1875 e H. Dumber, *A Complete Concordance to the Odyssey of Homer*, Oxford 1880, entrambi ora nella nuova edizione completamente rivista ed aumentata da B. Marzullo, Darmstadt 1962.

<sup>4</sup> A. Gehring, *Index Homericus*, Leipzig 1891-1895, eingeleitet, durchgesehen und erweitert von U. Fleischer, Hildesheim 1970.

lezioni scorrette sono sostituite da quelle accolte nell'edizione dell'Allen<sup>5</sup>. Della restante bibliografia si rende conto in nota, la prima volta per esteso e in seguito con delle abbreviazioni di facile riferimento.

## 1. La tmesi: definizioni a confronto

Il fenomeno che classifichiamo come tmesi è stato individuato dall'antichità greca erudita fin dal I sec. a.C., ma con tutt'altra denominazione. Quanto ci è pervenuto in opere, commenti e scoli della produzione retorica, grammaticale ed esegetica concernente la tmesi testimonia l'esistenza di una sensibilità stilistica verso tale fenomeno, citato come ὑπερβατὸν λέξεως, e negli scoli ai due poemi omerici anche come διακοπή<sup>6</sup>.

Con ὑπερβατὸν λέξεως o διακοπή s'intende la scomposizione della λέξις σύνθετος nei suoi μέρη, con l'inserzione di una o più altre parole della frase<sup>7</sup>.

L'unica menzione di τμήσις come *sectio* di *vox composita* è reperibile negli *Scoli a Dionisio Trace*, d'epoca bizantina: Αἱ τμήσεις Ἰώνων εἰσὶν, οἷον Πέλοπος νῆσον ἀντὶ τοῦ Πελοπόννησον<sup>8</sup>, ma non designa il fenomeno indicato con ὑπερβατὸν λέξεως.

In quest'ultimo la *vox interposita* impedisce un'eventuale contiguità superstita alla divisione, mentre l'esempio prodotto dagli scoli illustra una divisione dei costituenti che lascia inalterata la sequenza fonica, mancando l'*appositio in medium*. Secondo le attestazioni pervenuteci suddetti termini si sovrappongono solo nella latinità. La prima testimonianza in questo senso ci è offerta da Mario Plozio Sacerdote nel III sec. d.C.<sup>9</sup>. Come questi, altri grammatici latini hanno

<sup>5</sup> *Homeri Opera*, rec. inst. T.W. Allen, I-II 3 ed., III-IV 2 ed., Oxford 1917-1920.

<sup>6</sup> *Rhetores graeci*, ed. Ch. Walz, I-IX, Lutetiae 1832-1836: *Tryphonis de Tropis*, VIII, 743. 12; *Alexandri de Figuris*, VIII, 481. 11; *Georgii Choerobosci de Tropis*, VIII, 808. 14; *Gregorii Corinthii de Tropis*, VIII, 768. 1; *Kokondrii de Tropis*, VIII, 791. 5; *Phoebammonis de Figuris*, VIII, 501. 13; *Zonaei de Figuris*, VIII, 689. 15; *Apollonii Dyscoli de Constructione libri quattuor*, ed. R. Schneider & G. Uhlig in *Grammatici graeci*, II, pars II, Leipzig 1910 (citato secondo pagine e righe del Bekker riportate ai margini dell'edizione Uhlig) 311b. 22. *Scholia graeca in Homeri Iliadem*, rec. H. Erbse, I-IV, Berlin 1969-1983.

<sup>7</sup> Cf. Phoebammon.

<sup>8</sup> *Scholia in Dionysii Tracis artem grammaticam*, rec. A. Hilgard, in *Grammatici graeci*, I, pars III, Lipsiae 1901, 468. 25.

esteso la denominazione di tmesi anche alla scissione con *vox interposita*<sup>10</sup>.

La greicità erudita ci consegna un campionario di tmesi trascelto unicamente dal repertorio omerico e per lo più ripreso e ripetuto. L'ambito riconosciuto del fenomeno è quindi la *dictio* poetica ed il suo impiego è interpretato come uno stilema straniante dalla *consuetudo* o come efficace strumento di mimesi letteraria.

Il probabile scambio di termini dalla differente applicazione ci interessa marginalmente. Maggiormente significativa è la certezza che l'antichità erudita non ha mai riallacciato la tmesi ai meccanismi agevolanti la versificazione, ritenendola invece uno strumento retorico atto ad elevare lo stile.

Per gli studiosi moderni la definizione mutuata dagli antichi è qualificabile alla stregua di una anomalia linguistica. La tmesi sembra infatti spezzare l'unità fonica portatrice di significato minimale e contraddire la linearità del significante.

Il recupero alla normalità linguistica avviene attraverso la constatazione che la tmesi interessa parole composte da morfemi originariamente autonomi e separati. Possiamo tracciare la storia delle cosiddette preposizioni e in particolare dei preverbi considerando il comportamento del sistema linguistico lungo l'asse diacronico. Un primo momento pre-letterario vede l'autonomia di piccole parole invariabili nell'ambito della proposizione. Esse si

<sup>9</sup> *Marii Plotii Sacerdotis artium grammaticarum libri tres*, ed. H. Keil in *Grammatici latini*, VI, Leipzig 1874 (Hildesheim 1961), 466. 4.

<sup>10</sup> L. Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Études sur l'ars Donati et sa diffusion, IV-IX siècle et édition critique*, Paris 1981, 670. *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, rec. G. Thilo & H. Hagen, I-IV, Lipsiae 1881 (Lipsiae 1923), I, 136. 24. *Consentii Ars de barbarismis et metaplasmis*, rec. M. Niedermann, Neocomi Helvetiorum, 1937, 9.3. *Bedae Venerabilis liber de schematibus et tropis*, emen. C. Halm in *Rhetores latini minores*, Lipsiae 1863 (Frankfurt 1964), 614. 23. Sbaglia nella successione delle fonti E. Bernard, *Die Tmesis der Präposition in lateinischen VerbalKomposita*, Wintertur 1960, 9, poiché sostiene la priorità, nell'ambito della tradizione pervenutaci, della testimonianza di Donato. Resta comunque sconosciuta l'opera che autorizzò Sacerdote, Donato e gli altri ad una denominazione di cui non si trova traccia presso le fonti greche. Incontra più possibilità di successo la ricostruzione fatta da Holtz sui rapporti che intercorrono tra i testi latini citati: Sacerdote è il più antico testimone conservato dalla tradizione scolastica romana, ma rappresenta per il testo di Donato una fonte indiretta. Non mancano però le rassomiglianze, dovute anche alla ripetitività degli schemi espositivi nelle grammatiche. Una conferma dell'antichità della definizione di tmesi, sempre in seno alla tradizione latina, è data dal riuso dello stesso verso virgiliano nei diversi grammatici.

adoperano sia in senso assoluto, sia in senso avverbiale e circostanziano con maggior precisione i predicati verbali. Nella lingua intanto, per una tendenza all'economia immanente al sistema, aveva luogo il sincretismo dei casi e di conseguenza aumentava la possibilità di equivoci. Queste tendenze produssero modificazioni morfologiche e sintattiche: vi è un affiancarsi delle parti invariabili ad un nome come preposizione ad un verbo come preverbo. Tutto questo portò ad una maggiore specializzazione semantica e minore equivocazione. Caduto in disuso lo statuto avverbiale di preposizioni e preverbi, i composti verbali e nominali si sono saldati<sup>11</sup>. A questo stadio agirebbe la *tmesis* da un punto di vista grammaticale come scomposizione, da un punto di vista retorico come strumento stilistico ad uso dei poeti<sup>12</sup>.

Lo ὑπερβατὸν λέξεως della retorica antica, o la *tmesis* dei latini e dei moderni, fenomeno artificiale, riposa su una più antica struttura della lingua. Nell'ambito di questa ricostruzione storica si collocano le posizioni sostenute da alcuni studiosi.

Nella grammatica di Kühner-Gerth si afferma che la *tmesis* è un fenomeno più apparente che reale, poichè la separazione della preposizione dal suo verbo rappresenta in Omero la fase originaria di uno sviluppo conclusosi con l'agglutinazione dei due termini. L'evoluzione successiva ne vede l'emarginazione dalla lingua d'uso e un impiego esclusivamente poetico, ormai dettato da una precisa volontà di enfattizzazione<sup>13</sup>.

Chantraine asserisce invece che probabili *tmesis* ed usi avverbiali della preposizione convivono nella stratificazione linguistica dei poemi omerici, ma è problematico per lo stesso autore distinguerli a posteriori. L'unico strumento valido per tale operazione resta l'esegesi<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Cf. P. Chantraine, *Grammaire homérique*, II, *Syntaxe*, Paris 1953, 83-149. L. Heilmann - A. Ghiselli, *Grammatica storica della lingua greca con cenni di sintassi storica*, in *Enc. class. - sez. Lingua e letteratura*, 5, t. III Torino 1963, 283-88. J. Humbert, *Syntaxe grecque*, Paris 1980, 298-344. R. Kühner - B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, II, sez. I, Hannover und Leipzig 1898, 530-38. E. Pianezzola, *La tmesi della preposizione nei composti verbali latini: aspetti e limiti di un problema*, *Convivium* 36, 1968, 339-51.

<sup>12</sup> Per un'autorevole definizione corrente ci si può rifare al manuale di H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, 35.

<sup>13</sup> Kühner - Gerth, **¶** 530.

<sup>14</sup> Chantraine, II, 84.

Gli studi omerici di Parry consentono di riformulare il problema della presenza della tmesi in Omero<sup>15</sup>. I risultati delle sue ricerche sulla composizione del verso omerico precisano le caratteristiche della lingua epica, intesa sempre più come uno strumento artificiale. Tale lingua è organizzata secondo sistemi e tipi formulari che ne hanno garantito la vitalità per i lunghi periodi di composizione e trasmissione orale. Il repertorio formulare non è l'unico strumento a disposizione del rapsodo, poichè da questo indispensabile serbatoio i versi omerici non sono tratti per semplice giustapposizione, ma mediante tecniche combinatorie. Questa sezione dell'opera di Parry, solo abbozzata dall'autore, riceverà un grosso impulso e sviluppo dagli studi degli oralisti<sup>16</sup>, ma già Parry sosteneva che il rapsodo apprende ad un tempo le formule e le loro possibilità di impiego.

In questo contesto l'attenzione che Parry rivolge alla tmesi è marginale, ma sufficiente ad innovare i termini della questione. Quando esamina le formule nome-epiteto degli dei e degli eroi, dopo la dieresi bucolica, Parry cerca di individuarne i rapporti con la restante parte del verso. Constata che la sezione immediatamente precedente alla formula si presta ad accogliere un predicato verbale<sup>17</sup>. Questa dislocazione permette al rapsodo di esprimere un'azione in rapporto ad un agente divino od eroico grazie all'artificio della combinazione. Naturalmente non sempre un verbo collocato in quella sede ricopre i valori metrici desiderati. Parry sostiene che si può ricorrere alla tmesi come espediente funzionale: «Au troisième pied le poète peut encore se servir d'un autre artifice pour le commencement de la phrase dont le sujet doit être spécifié: c'est l'emploi de la tmesè, δ' étant inséré entre le préfixe et le verbe»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère: essai sur un problème de style homérique*, Paris 1928 e *Les formules et la métrique d'Homère*, Paris 1928, ambedue ora in *The Making of Homeric Verse. The collected Papers of Milman Parry*, a cura di A. Parry, London 1971.

<sup>16</sup> La polemica tra oralisti e non sostituisce oggi e continua l'*annosa quaestio* tra analisti ed unitari, vedi M. Cantilena, 19-103 e *Oralisti di ieri e di oggi*, QUCC 13, 1983 165-86.

<sup>17</sup> Parry, *L'épithète*, 49: «Entre le coupe du troisième pied et la diérèse bucolique s'étend une partie du vers dont la mesure est  $\sim\sim\sim$  ou  $\sim\sim\sim$  selon que la césure est masculine ou féminine. Cette place est surtout propice au verbe, et par sa mesure et par sa position».

<sup>18</sup> Parry, *L'épithète*, 61.

Ma Parry non fornisce dati a sostegno di queste osservazioni. La prima d'esse rileva una tendenza statisticamente accertabile a deputare alcune sedi metriche ad alcune funzioni sintattiche<sup>19</sup>. Altrettanto evidente è la concezione funzionale della tmesi, adoperata alla stregua di altri espedienti per risolvere prontamente delle incongruenze metriche<sup>20</sup>.

Ritengo che questo studioso ci abbia indicato una direzione di ricerca finora intentata. A tutt'oggi uno studio tra i più recenti e chiari nel definire gli aspetti diacronici e sincronici della tmesi in Omero si limita a ricalcare in termini generici la posizione del Parry riguardo le motivazioni dell'impiego della tmesi<sup>21</sup>.

## 2. La tmesi: un espediente funzionale

Nell'ambito della nostra ricerca si riconosce la tmesi del preverbio solo di fronte all'attestazione del verbo composto in Omero o Erodoto<sup>22</sup>. Dal confronto con il composto emergono dei dati interessanti e finora mai presi in esame: le ricorrenze dei composti corrispondenti alle tmesi verificate e quest'ultime risultano coprire ad altissima frequenza la sede metrica del terzo *colon*<sup>23</sup>. Le ventiquattro

<sup>19</sup> Tale tendenza è stata accertata da E.G. O'Neill, *The Localisation of Metrical word-Types in the Greek Hexameter*, YCIS 8, 1942, 102-76, e da J. A. Russo, *A Closer Look at Homeric formulas*, TAPhA 94, 1963, 235-47 e *The Structural Formula in Homeric Verse*, YCIS 20, 1966, 217-40.

<sup>20</sup> L'artificio della tmesi infatti risparmia al rapsodo dispendiose ricerche di un altro predicato verbale con appropriati requisiti metrici e semantici.

<sup>21</sup> A.T. Tsopanakis, *Homeric Researches: from the Prosodic Irregularity to the Construction of the Verse*, Thessalonike 1983, 205: «It seems likely that metrical and stylistic consideration impose on the poet the selection of this artifice at one time while at another he chooses the compound verb».

<sup>22</sup> Nel fruire di questo criterio concordo con l'opinione di Parry, secondo cui la prosa erodotea non si discosterebbe molto dal linguaggio parlato d'Omero: vedi M. Parry, *The Homeric Gloss. A Study in Word-sense*, TAPhA 59, 1928, 233-47, ora in *The Making*, 238, 240-50 (secondo cui si cita). Per questa ragione va sfolto l'elenco di tmesi del preverbio in A.G. Tsopanakis, 206 ss.

<sup>23</sup> Questa sede preferenziale del predicato era già stata notata da Parry. Il fenomeno è stato quantificato da O'Neill e studiato da Russo nelle opere citate, estremamente utili alla nostra dimostrazione. Poco pertinente a questa ricerca è invece uno studio sulle peculiarità sintattiche del terzo *colon* in Omero, di B. Glavjic, *O sintaktickim osobitostima: Homerova trecéga kolona*, ZAnt 18, 1968, 161-98 (in sloveno con riassunto in italiano). L'autore ribadisce la precedente osservazione, specificando che il predicato può cadere anche nella sezione pirrichia o dattilica del *colon* e non soltanto occupare il terzo *colon* per intero. Il rapporto tra l'uso dei verbi composti

tabelle illustrano il confronto sistematico tra il composto e la sua tmesi e in diciannove casi questo confronto avviene nella sezione compresa tra la cesura pentemimere e la dieresi bucolica. Inoltre molti composti tradiscono un impiego formulare, si trovano cioè in combinazione con espressioni ripetute. L'uso formulare garantisce l'identità semantica tra il composto e la sua tmesi: il rapsodo ha tanto bisogno della formula quanto del predicato verbale in estensione metrica pari a ~-~<sup>24</sup>. Infatti la differenza apprezzabile tra la formula ἀνίστατο καὶ μετέειπε e ἀνά θ' ἴστατο καὶ μετέειπε è data dai rispettivi valori metrici dei due emistichi. Il verbo in tmesi si situa nell'esametro a partire dalla cesura pentemimere maschile, mentre il composto è regresso di una mora e introduce nel verso la cesura femminile o trocaica. I due predicati verbali presentano una distribuzione metrica non sovrapponibile. Poichè tmesi e composto ricorrono all'interno di una stessa formula l'unico discriminante accertato è il metro<sup>25</sup>. Parry, però, ha sempre riconosciuto una stessa formula solo quando si presentano le stesse condizioni metriche. Ma la rigidità d'impiego e di trasmissione delle formule imposta da Parry come caposaldo della sua ricostruzione appare oggi altamente improbabile. L'abilità inventiva del rapsodo ne veniva mortificata, mentre si misconosceva la capacità dinamica di una lingua di evolversi nel

ed il linguaggio in versi è analizzato anche da AA. VV., *Ricerche sul trimetro dei tragici greci*, Roma 1975 e *Ricerche sul trimetro di Menandro*, Roma 1983.

<sup>24</sup> Evidentemente il rapsodo è costretto alla tmesi dalla sequenza metrica precedente, che talora, posta a contatto tramite la cesura maschile con la vocale del preverbio, provoca dei disturbi prosodici quali *brevis in longo* (N 368, μ 294, μ 352), lungo in iato (N 834, X 276, B 809, Θ 58). Nel giudicare irrilevante questo fenomeno nell'economia dell'esametro mi avvalgo dell'opinione espressa da A.G. Tsopanakis, 213 «[...] the succession of dactyls and spondees was more important (for the poet and probably for his audience) than the eventual prosodic annoyance at the last syllable of one word». Inoltre lo stesso Tsopanakis, 223, sostiene che il fenomeno si ridimensiona da sé nel momento in cui si verifica che «[...] there are also cases of irregularity in the last syllable of words which happen to be placed before verbs compound with the prepositions ἀπ-, ἀφ-, ἐκ-, ἐξ-, ἐπ-».

<sup>25</sup> Siamo di fronte ad uno degli esempi della polimorfia della lingua epica: le tabelle presentano gli stessi significati con significanti dissimili. Non si tratta di una violazione alla categoria linguistica dell'economia, poiché la lingua epica si realizza in esametri e può quindi essere definita un sistema linguistico tra le cui caratteristiche funzionali rientra, come tratto pertinente, la valenza metrica. Si veda quanto afferma a riguardo C.J. Ruijgh, *A propos d'une nouvelle application de méthodes structuralistes à la langue homérique*, *Mnemosyne* 21, 1968, 113-31.

tempo. Proprio in questo campo recenti studi hanno conseguito importanti risultati. Essi datano l'origine dell'epica omerica ad un'epoca orale in cui recitando si componeva.

L'opera di Hoekstra restituisce alla dizione omerica la sua prospettiva storica<sup>26</sup>. L'autore dimostra come l'evoluzione linguistica promuova la decomposizione, ma anche il rinnovamento dei vecchi tipi formulari, offrendo al rapsodo nuove possibilità di ricreazione. Una volta rivendicata alla dizione una più elevata elasticità, resta da comprendere che ruolo vi giochi il rapsodo e in che termini possano aver luogo le manipolazioni. Il contributo più articolato ci è offerto da Hainsworth<sup>27</sup>. Il rapsodo non può affidarsi completamente alla memoria, ma deve essere fornito di tutti quegli artifici che gli permettono di adeguarsi alla situazione contingente. L'artificio è indispensabile nel momento in cui l'introduzione nel verso della formula richiesta rischia di sovvertire l'equilibrio metrico. Dopo Hainsworth è ormai un dato acquisito che la flessibilità della formula sia presupposta dalla stessa rigidità dell'esametro omerico. Se ne deduce che gli stessi artifici sono tradizionali e comprendono la dislocazione, la separazione e l'espansione o contrazione. Essi danno corpo a formule flessibili, il cui significato è costante mentre il valore metrico è mutevole: «La formula modificata è l'unica categoria di formule per cui si può fare un'eccezione al criterio del valore metrico identico. E' evidente infatti che queste formule, anche se hanno un valore metrico differente, presentano un'associazione di parole tradizionale con qualche modifica metrica»<sup>28</sup>.

Grazie a Hainsworth possiamo classificare molti esempi delle due sezioni della stessa tabella come la stessa formula modificata solo metricamente, a seconda che inizi dalla cesura maschile o dalla cesura femminile. Sono formule flessibili le espressioni ω 422 τοῖσι δ' Εὐπείθης ἀνά θ' ἴστατο καὶ μετέειπε e H 123 Νέστωρ δ' Ἀργείοισιν ἀνίστατο καὶ μετέειπε; N 368 τῷ δ' ὁ γέρων Πρίαμος ὑπὸ τ' ἔσχετο καὶ κατένευσε; B 112 σχέτλιος, ὅς πρην μὲν μα ὑπέσχετο καὶ κατένευσε; P 279 ἄψ τ' ἀνεχώρησαν διὰ τ' ἔτρεσαν ἄλλυδις

<sup>26</sup> A. Hoekstra, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*, Amsterdam 1965.

<sup>27</sup> B. Hainsworth, *The Flexibility of the Homeric Formula*, London 1968.

<sup>28</sup> C.O. Pavese, *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974, 30. Si segnala, inoltre, dello stesso autore *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972.

ἄλλος; λ 486 στῆ δὲ παρέξ· Τρῶες δὲ διέτρεσαν ἄλλυδις ἄλλος, ecc.

Poichè le formule sono modificabili anche combinando i paradigmi formulari (ad esempio la formula nome-epiteto ha un paradigma ampissimo), anche le seguenti espressioni costituiscono delle formule flessibili ν 56 αὐτόθεν ἐξ ἐδρέων ἀνὰ δ' ἴστατο δῖος Ὀδυσσεύς, e ω 124 Τηλέμαχος δ' εὐνήθεν ἀνίστατο, ἰσθήεος φῶς; Π 293 ἐκ νηῶν δ' ἔλασεν, κατὰ δ' ἔσβεσεν αἰθόμενον πῦρ, e Φ 381 "Ὠς ἔφαθ', "Ἥφαιστος δὲ κατέσβεσε θεσπιδαῆς πῦρ, ecc.

La tmesi acquista in modo sempre più perspicuo il suo valore di artificio metrico e le nostre tabelle confermano la flessibilità della dizione ma alcune ricorrenze non sono inserite nella stessa formula. Il verbo e la sua tmesi sono accomunati solo dalla loro posizione, che cade all'interno del terzo colon dell'esametro.

Parry aveva notato come questa sede, posta tra la cesura pentemimere e la dieresi bucolica, si prestasse per qualità ad essa intrinseche (posizione e misura) ad incasellare i predicati verbali. L'attrazione esercitata da questa sezione dell'esametro sulle parole scandite  $\sim\sim\sim$  non passa inosservata neppure presso Hainsworth<sup>29</sup>. Prima di quest'ultimo autore ma senza raccogliere molti consensi, O'Neill aveva dimostrato l'esistenza di un fenomeno di localizzazione. Le parole, delle sedi possibili nell'esametro, ne preferiscono una o due ad altissima frequenza, evitando le rimanenti<sup>30</sup>. Russo sostiene per primo esplicitamente che le funzioni grammaticali, quando ricorrono con identici valori metrici nelle stesse sedi, costituiscono un impiego di per se stesso formulare<sup>31</sup>. Russo puntualizza i dati di O'Neill e nota che «95% of all words of this type  $\sim\sim\sim$  are used in 8. The great majority are verbs and adjectives...»<sup>32</sup>. Questo dato è

<sup>29</sup> B. Hainsworth, 94 «The space between caesura and diaeresis, however, has a strong attraction for words of such dimensions, a position which they fill exactly. [...] The pattern of use has again attracted some of the short formulae, which must make use of modification or expansion to obtain the crucial ( $\sim\sim\sim$ ) term [...]».

<sup>30</sup> E.G. O'Neill.

<sup>31</sup> Nel riferirmi alle posizioni metriche delle parole nell'esametro mi rifaccio al sistema impiegato da O'Neill e adottato da Russo. La posizione si intende data dall'ultima sillaba della parola:

1	$\frac{1}{2}$	3	$\frac{3}{4}$	5	$\frac{5}{6}$	7	$\frac{7}{8}$	9	$\frac{9}{10}$	11	12
	$\sim\sim$		$\sim\sim\sim$		$\sim\sim\sim\sim$		$\sim\sim\sim\sim\sim$		$\sim\sim\sim\sim\sim\sim$		
	2		4		6		8		10		

adeguamente rispecchiato dalle ventiquattro tabelle illustrative, nella sezione contenente i composti.

Si ricava poi da O'Neill che la presenza di parole del valore metrico  $\bar{\bar{u}}-\bar{\bar{u}}$ , stanziate nella posizione 8 e 10, è quantificata in una percentuale molto alta<sup>33</sup>. Russo nota che, ancora una volta si tratta in maggioranza di predicati verbali<sup>34</sup>.

Questi autori mi trovano concorde nel considerare formulare la posizione del predicato verbale dalla cesura pentemimere alla diresi bucolica. In conclusione la scansione metrica e la funzione predicativa costituiscono un modulo metrico-sintattico.

La cesura pentemimere, presente nel 99% dei casi nell'esametro epico è lo snodo principale del verso, differenziata nel suo ruolo primario, o cesura femminile, e secondario, o cesura maschile. Rappresenta il punto di raccordo tra il materiale spesso formulare, saputo, della fine verso e la sezione antecedente, quella iniziale, più libera e imprevedibile<sup>35</sup>. Le due realizzazioni della cesura garantiscono un montaggio elastico tra i due emistichi. Si constata così la necessità di disporre, in questa zona dell'esametro, di una variante metrica minima per la stessa formula. La modificazione si attua tramite artifici che espandono o contraggono la formula (si spiega così l'accentuato uso dei connettivi nella seconda metà del verso, all'interno delle formule)<sup>36</sup>. Poiché è una formula anche il modulo metrico-sintattico, su esso agisce la tmesi come artificio agevolante la versificazione. Essa crea la variante richiesta con l'addizione di una mora. Sono così confrontabili quasi tutti gli emistichi finali riportati nelle tabelle.

Recentemente è stata molto esaltata l'importanza delle unità ritmiche dell'esametro create dalla cesura. Fränkel definisce l'esametro come una strofa in miniatura<sup>37</sup>. Altri vede nella colizzazione i

<sup>32</sup> Russo, *A Closer*, 244.

<sup>33</sup> E.G. O'Neill, tabella n. 18: *Iliade*, posizione 8=70,1%; posizione 10=29,9%; *Odissea*, posizione 8=63,1%; posizione 10=35,5%.

<sup>34</sup> Cf. Russo, *A Closer*, 246.

<sup>35</sup> Cf. L.E. Rossi, *Estensione e valore del colon nell'esametro omerico*, StudUrb (Ser. B) 39, 1965, 239-73: 269 e K. O'Nolan, *Homer and Irish heroic narrative*, CQ 19, 1969, 1-19.

<sup>36</sup> Cf. B. Hainsworth, 99.

<sup>37</sup> H. Fraenkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1962, 31-7.

resti dei costituenti dell'esametro, prima che esso si configurasse come unità ripetuta<sup>38</sup>. Senza spingerci tanto oltre, questo lavoro è un contributo alla dimostrazione di come il linguaggio epico si adatti ai *cola* metrici dell'esametro. A conclusione di questa parte della ricerca possiamo affermare che la tmesi è un artificio metrico connesso con la formularità della dizione e con la colizzazione dell'esametro. Non è dato supporre uno scarto semantico tra il verbo in tmesi ed il composto perché essi sono discriminati unicamente dalla coartazione metrica<sup>39</sup>. La tmesi è inequivocabilmente un doppiante semantico. Il differente uso metrico è dettato dalla conformazione della sezione antistante dell'esametro, con cui la tmesi stabilisce un raccordo per così dire elastico. Essa agisce principalmente sui moduli metrico-sintattici caratterizzati da un'elevata formularità, come il predicato verbale del valore di  $\sim\sim$  in posizione 8, producendo delle formule flessibili e dei paradigmi formulari.

### 3. La tmesi e le sue implicazioni sintattiche

I casi riportati nelle tabelle n. 8, n. 14, n. 18, n. 9, eludono la precedente dimostrazione, poiché il composto e la sua tmesi sono equivalenti metricamente. Essi inoltre presentano una dislocazione inconsueta ed il variare della *vox interposita*, costituita da un connettivo. L'inserimento del connettivo avviene quindi tramite la tmesi.

La frequenza e il ruolo dei connettivi dipendono dal tipo di sintassi cui essi ineriscono. Notoriamente nella sintassi epica omerica le proposizioni si snodano secondo sequenze paratattiche<sup>40</sup>. La paratassi costituisce l'ossatura interna all'andamento del discorso, cifra stilistica e fenomeno linguistico ad un tempo. Sul piano narrativo si assiste allo svolgersi ritmico di gesti ed avvenimenti secondo l'ordine

<sup>38</sup> Cf. B. Gentili, *Preistoria e formazione dell'esametro*, in AA.VV., *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Atti del Convegno di Venezia (28-30 settembre 1977), Padova 1981, 75-104.

<sup>39</sup> Se da un punto di vista linguistico può apparire anomalo che il verbo mantenga il valore di preverbiato, si veda I. Turcan, *La dépréverbation dans les langues classiques*, BSL 77, 1982, 273-85. Le differenze semantiche ed aspettuali tra il verbo semplice e preverbiato sono sommariamente analizzati nel recente articolo di E. Valgiglio, *I preverbi in Omero*, Prometheus 11, 1985, 11-30.

<sup>40</sup> Cf. Ad es. A.G. Tsopanakis, 243 ss. e J.A. Notopoulos, *Parataxis in Homer. a New Approach to Homeric Literary Criticism*, TAPhA 80, 1949, 1-23.

cronologico reale, senza beneficiare di punti di vista privilegiati<sup>41</sup>. Sul piano linguistico il poeta giustappone le frasi senza analizzarne i reciproci rapporti<sup>42</sup>.

La paratassi polisindetica, di gran lunga la più attestata, ci pone davanti una sequenza narrativa il cui andamento è scandito da particelle coordinanti<sup>43</sup>. Questa periodizzazione può raggiungere anche una discreta complessità, ma è priva del nucleo generatore del movimento sintattico. Nonostante la mancanza dell'ipotassi, le frasi allo stesso livello della gerarchia sintattica, le coordinate, ricoprono differenti ruoli semantici<sup>44</sup>. La moderna linguistica distingue quattro differenti valori semantici nell'ambito della coordinazione: la coordinazione combinatoria, per indicare le azioni correlate nel contesto, la coordinazione avversativa, distinta nel suo impiego oppositivo od eliminativo; la coordinazione disgiuntiva; la coordinazione causale<sup>45</sup>.

Ruijgh specifica per mezzo di quali connettivi si realizzino in Omero i diversi tipi di coordinazione. Secondo la sua classificazione ci si serve di καί per esprimere la combinazione in parole o di gruppi di parole; di δέ per la semplice addizione di frasi, cioè per indicare la transizione da un fatto all'altro; di ἀλλά per l'eliminazione o la correzione; di ἤ per la disgiunzione; infine di γάρ per esprimere la nozione di causa. Rispetto alla classificazione moderna si registra una funzione ulteriore, esplicita da δέ. La particella segnalerebbe il puro succedersi di fatti ed azioni, una sequenza che le lingue moderne esprimono tramite l'asindeto o avverbi di valore enumerativo. Il sistema sintattico omerico, improntato alla paratassi, ne determina l'alta frequenza.

Tramite l'analisi degli intorni sintattici dei casi anomali possiamo verificare se la tmesi è il veicolo della interposizione (o variazione) di vox indotta dalla sintassi. A questo scopo è sufficiente l'esame del verbo in tmesi contestualizzato.

<sup>41</sup> Cf. B.A. van Gronigen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1958, 103-8.

<sup>42</sup> Cf. P. Chantraine, II 351 ss.

<sup>43</sup> Cf. A.G. Tsopanakis, 255 ss.

<sup>44</sup> Cf. J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954, XXXIX.

<sup>45</sup> Cf. C.J. Ruijgh, *Autour de "Te épique"*, Amsterdam 1971, 123 ss.

ἦρος ὁ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,  
 ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἄθῆναι  
 οὐρανόθεν· πρὸ γὰρ ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη,  
 ἄμφω ὁμῶς θυμῷ φιλέουσα τε κηδομένη τε

La porzione d'esametro interessata cade tra la cesura tritemimere e la cesura pentemimere femminile<sup>46</sup>. La sua estensione è determinata dalla formula nome-epiteto contigua al verbo. In A 195 la tmesi permette l'introduzione di γάρ, il coordinante che esprime un rapporto causale. Si suppone che in forza della sua etimologia riposi su un più antico senso asseverativo<sup>47</sup>. In Omero è il mezzo della coordinazione causale, il più specifico dei cinque coordinanti, e in questo contesto motiva l'azione di Atena. L'etimologia ne giustifica l'impiego quasi enclitico: infatti occupa di norma il secondo posto nella frase. In questa ricorrenza in cui la tmesi non forniva al poeta una comoda variante metrica la diversificazione sintattica è marcata dalla particella coordinante più specifica. A livello sintattico e ritmico è stata creata una frase causale coordinata, il cui inizio è scandito dalla tritemimere ed in cui γάρ occupa il secondo posto, come di norma, grazie alla tmesi. Si nota altresì che la tmesi, poiché introduce un connettivo, si associa più frequentemente a pause sintattiche e ritmiche.

Pochi versi dopo l'esametro formulare é pronunciato in prima persona da Atena: A 207

ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, αἴ κε πίθηαι  
 οὐρανόθεν· πρὸ δέ μ' ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη

L'inserimento di un connettivo e di un pronome di prima persona, che funge da complemento oggetto, rende l'enunciato sintatticamente coerente con il contesto. Delle due varianti, la più importante è l'introduzione del pronome. Infatti δέ è la particella coordinante più usuale del greco antico: segnala semplicemente che si sta passando da un fatto ad un altro. L'interpretazione secondo il nesso causa-effetto è

<sup>46</sup> Alcuni esempi delle tabelle ricorrono in sedi metriche poco consuete grazie all'artificio della dislocazione della formula. Per qualificare gli scarti metrici mi avvalgo delle suddivisioni individuate da H. Fraenkel.

<sup>47</sup> In questa fase il rapporto di causa si evince dal contesto, non è reso esplicitamente, ma tramite un asindeto, con funzioni esplicative: vedi C.J. Ruijgh, *Autour*, 179. L'autore non si discosta molto nelle conclusioni da J.D. Denniston, 56, il quale però non prende posizione riguardo l'etimologia della particella.

deducibile dal contesto, ma rimane implicita, poiché γάρ è stato sostituito dal pronome personale, richiesto dal discorso che Atena tiene in prima persona. La tmesi è perfettamente funzionale alla sintassi. Inoltre il variare della *vox interposita* dimostra che la sintassi prevale sulla forza del paradigma<sup>48</sup>. Le restanti due ricorrenze si verificano in contesti simili e giustificano l'introduzione del coordinante causale γάρ tramite la tmesi.

Anche nella tabella n. 14 il composto ed il verbo in tmesi non presentano una distribuzione discriminata dal metro: ritroviamo infatti entrambi dopo la cesura eptemimere. Si riporta l'esempio del verbo in tmesi contestualizzato: B 807

Ὡς ἔφαθ', Ἐκτωρ δ' οὐ τι θεᾶς ἔπος ἠγνοίησεν,  
αἶψα δὲ λίσσ' ἀγορήν· ἐπὶ τεύχεα δ' ἔσσεύοντο·  
πᾶσαι δ' ὠϊγύνντο πύλαι, ἐκ δ' ἔσσυτο λαός,  
περὶ θ' ἰππῆές τε· πολὺς δ' ὄρυμαγδὸς ὄρωρει

Il contesto illustra perfettamente il carattere filmico della particella coordinante δέ<sup>49</sup>: ogni frase successiva a quella iniziale, giustapposta e con variazione di soggetto, è segnalata tramite δέ. I due τε, a cui si può sottintendere un verbo di senso 'uscire', specificano gli aspetti di una stessa azione. Nel composto δέ precede il verbo allungando la sillaba precedente. A conclusione possiamo affermare che la discriminazione sintattica e prosodica sopperisce all'equivalenza metrica: infatti tramite la tmesi viene inserito δέ a indicare il cambiamento di azione e di soggetto; l'introduzione ne rispetta la sede preferenziale nel *colon*, cioè il secondo posto<sup>50</sup>. Infine ancora una volta i parametri sintattici e prosodici coincidono.

L'esempio successivo è riportato nella tabella n. 18: Θ 27 τόσσον ἐγὼ περὶ τ' εἰμι θεῶν περὶ τ' εἴμι ἀνθρώπων.

<sup>48</sup> Vedi invece il caso di κατ' ἄρ' ἔξετο, dove troviamo sempre inserita la particella ἄρ(α). Basandosi su questo ed altri esempi C.J. Ruijgh, *Autour*, 43 sostiene che la frase formula indebolisce il valore sintattico della particella interposta. La tabella n. 1 ci conferma come in questo caso il verbo in tmesi costituisce essenzialmente una comoda alternativa metrica ma in condizioni di equivalenza metrica il discriminante sintattico può intaccare il paradigma.

<sup>49</sup> Conoscendo la tipologia delle descrizioni e delle narrazioni omeriche si intuisce la frequenza di questa particella ed il suo concorso alla formazione di una poesia parattattica, dall'andamento debolmente scandito da particelle coordinanti.

<sup>50</sup> Δέ viene generalmente qualificato come quasi enclitico, cf. C.J. Ruijgh, *Autour*, 151 e J.D. Denniston 185.

Il verso fa corpo a sé, quale monito finale del discorso tenuto da Zeus all'assemblea degli dei. Anche in questo caso la sede del verbo in tmesi non è mediana, ma posta dopo la cesura tritemimere e dopo la efteimimere. La tmesi introduce il cosiddetto τε doppio, un uso ripetuto di τε, il coordinante attestato già dal miceneo per indicare la coordinazione combinatoria. Nella costruzione doppia il coordinante che accompagna il primo membro annuncia l'addizione del secondo membro. Questo può essere costituito, a seconda dei casi, da una parola o da un gruppo di parole, ma anche da un altro predicato verbale riferito allo stesso soggetto. Con questo tipo di coordinazione si indica che i due fatti enunciati sono correlati tra loro nel contesto. In particolare l'impiego di τε doppio indica una coppia costituita da due membri complementari, siano essi sinonimi od antonimi. Il verso Θ 27 ce ne offre un esempio: in esso si citano gli dei e gli uomini, due enti contrapposti, che però costituiscono l'insieme degli esseri dotati di ragione da cui Zeus vuole distinguersi. L'enfasi del discorso di Zeus viene accentuata correlando non due sostantivi, (comunissimo il nesso ἀνδρῶν τε θεῶν τε), ma lo stesso predicato verbale ripetuto. La tmesi ne ha consentito l'uso che risulta conforme alla sintassi.

Nella tabella n. 9 le ricorrenze interessano la primissima parte del verso, il suo inizio<sup>51</sup>. Sono infatti distribuite dal primo piede alla cesura tritemimere. Il confronto tra E 264 e E 324 lascia irrisolto il quesito sul perché nell'un caso si sia scelto il composto e nell'altro la sua tmesi. Infatti solo l'analisi del contesto è risolutiva: E 260

αἶ κέν μοι παλύβουλος Ἀθήνη κῦδος ὀρέξῃ  
 ἀμφοτέρω κτεῖναι, σὺ δὲ τοῦσδε μὲν ὠκέας ἵππους  
 αὐτοῦ ἐρυκακέειν ἐξ ἄντυγος ἠγία τείνας  
 Αἰνείας δ' ἐπαίξαι μεμνημένος ἵππων,  
 ἐκ δ' ἐλάσαι Τρώων μετ' ἑυκνήμιδας Ἀχαιοῦς.

Questo periodo ipotetico presenta una costruzione anomala per la sensibilità linguistica dell'attico del V sec. a.C. Costituisce infatti una poco corretta sovrapposizione della struttura ipotattica e della struttura paratattica. Si tratta del cosiddetto impiego apodotico della

<sup>51</sup> Per la loro analisi mi avvalgo dello schema metrico interpretativo messo a punto da H. Fraenkel. L'autore individua nell'esametro tre punti sensibili, dove o nelle cui prossimità si verifica un'incisione. Nella sezione iniziale la prima incisione, la cesura tritemimere (A4) si trova in concorrenza con tre varianti: A1, dopo il primo *longum*, A2, dopo il primo trocheo, A3 dopo il primo *biceps*.

particella δέ, utilizzata in questo contesto non con funzioni connettive ma avverbiali<sup>52</sup>. Dopo la protasi, in questo caso di tipo condizionale, δέ segnala l'inizio dell'apodosi. Nel contesto riportato δέ è ripetuto davanti ad ognuno dei tre infiniti iussivi, che indicano azioni susseguentisi, mentre l'idea di combinazione e di contemporaneità d'azione è espressa dai due participi. La tmesi ha permesso il corretto uso di δέ apodotico: la particella segnala la frase indipendente ed esprime nel contempo l'indifferenza delle varie azioni l'una rispetto all'altra, poiché esse non si combinano ma si succedono. Il composto ricorre contestualizzato nell'ambito degli stessi versi ma con qualche modifica: E 319

οὐδ' υἱὸς Κασσιωφῆος ἔλθεται συνθεσιῶν  
 τῶν ὅς ἐπέτελλε βοήν ἀγαθὸς Διομήδης  
 ἄλλ' ὃ γε τοὺς μὲν εὐὸς ἤρύκακε μῶνυχας ἵππους  
 νόσφιν ἀπὸ φλοίσβου, ἐξ αὐτυγῶς ἤνία τεΐνας,  
 Αἰνείσο δ' ἐπαίξας καλλίτριχας ἵππους  
 ἐξέλασε Τρώων μετ' ἐκκινήμιδας Ἀχαιοῦς

La sintassi del periodo è organizzata diversamente. Vi sono ora due verbi di modo finito e due participi. Poiché è stato soppresso un verbo di modo finito la sequenza ha acquistato una struttura bilanciata. Per sottolineare questo equilibrio viene introdotta una costruzione corresponsiva, il nesso μέν...δέ. Nel contempo è rispettato lo svolgersi dei fatti per addizione, poiché l'uso responsivo di δέ accentua l'idea di mancanza di combinazione. Infine il δέ si riferisce certamente al verbo composto ἐξέλασε, ma è collocato nel verso precedente dove impedisce lo iato. Evidentemente ragioni sintattiche e prosodiche differenziano la tmesi dal suo composto. Nei restanti casi di tmesi elencati dalla tabella δέ svolge compitamente il proprio ruolo di coordinante transitivo.

Nei quattro casi esaminati si opera la tmesi non per soddisfare pressanti esigenze metriche, ma per realizzare una struttura sintattica conforme all'uso epico. Naturalmente anche nelle restanti tabelle è possibile cogliere le modificazioni sintattiche compresenti alle evidenti facilitazioni metriche. Ma dove l'unico discriminante accertato è quello sintattico il ruolo del connettivo non solo è percepibile ma anche indispensabile. Quando invece la tmesi offre un discriminante metrico di largo impiego la forza del paradigma è tale da determinare

<sup>52</sup> Gli studiosi hanno avanzato varie ipotesi sia sulle sue origini sia sulla sua duplice funzionalità: vedi J.D. Denniston, 177 e C.J. Ruijgh, *Autour*, 647 ss.

l'usura semantica della particella. Questo non significa che la tmesi introduca connettivi avulsi dal contesto: semplicemente permette un uso sintattico che può però essere tranquillamente trascurato. Si veda a titolo d'esempio il verso nella tabella n. 2 ω 421: τοῖσι δ' Εὐπείθης ἀνά θ' ἴστατο καὶ μετέειπε.

Il nesso τε...καί ricorre con rilevante frequenza in Omero. La tmesi permette l'inserimento di τε nel ruolo preparativo, una funzione il cui impiego è facoltativo. Τε preparativo infatti non compare in H 123 e H 94, benché il binomio costituito dai due predicati verbali sia identico. E' evidente che le opportunità metriche hanno prevalso nel determinare l'inserimento di τε preparativo, il cui uso elastico non crea d'altronde imbarazzi alla struttura sintattica epica.

## Conclusioni

La mia analisi di un ben individuato tipo di tmesi in Omero, già segnalato da Parry, si è avvalsa di un dato finora mancante: il confronto con il composto. Fin dalla semplice raccolta delle ricorrenze mi si è offerta la possibilità di sottoporre gli esempi al vaglio di più parametri, giacché ambedue i tipi di predicati verbali sono accomunati sia da fattori metrici, la posizione mediana, che da fattori formulari, l'appartenenza ad una stessa formula. Il composto ed il verbo in tmesi ricorrono ad altissima frequenza nella sede metrica mediana, discriminati dalla cesura pentemimere secondo le sue due possibilità di realizzazione. La teoria formulare, con i suoi recenti sviluppi, mi ha fornito gli strumenti adeguati per l'interpretazione del fenomeno. In particolar modo mi sono avvalsa del concetto di polimorfia della lingua epica, ormai ampiamente condiviso e suffragato, e dell'accertamento statistico di un fenomeno di localizzazione nell'esametro. La disamina degli esempi, il loro confronto, la coincidenza dei paradigmi formulari in cui sono inseriti permettono di dimostrare nel corso dell'esposizione che in Omero esiste la tmesi, che essa è un espediente polifunzionale messo a disposizione del rapsodo dalla morfologia della lingua e soggetto essenzialmente a leggi combinatorie. La tmesi è in grado di soccorrere il rapsodo nei punti cruciali, di sutura della versificazione poiché gli mette a disposizione un ampio sistema di formule e di moduli metrico-sintattici.

La polifunzionalità di questo espediente è stata evidenziata dalle

equivalenze metriche all'interno di una stessa tabella. Dove non esiste la necessità di sfruttare la variante metrica introdotta dalla tmesi questo artificio rivela delle connessioni con il suo intorno sintattico. La *vox interposita*, inserita tra il preverbo ed il verbo, differenzia sintatticamente una sequenza dall'altra.

E' significativo notare come gli esempi di equivalenza metrica si discostino dalle altre ricorrenze per quanto riguarda la distribuzione nel verso. Questa è per così dire più caotica, si verifica cioè in quelle zone dell'esametro meno soggette alla rigidità formulare e ritmica. Anche questo è un altro aspetto dell'insignificanza di tali esempi dal punto di vista metrico. Di contro, gli esametri in cui la tmesi costituisce una variante metrica rivelano, pur nel rispetto della sintassi, una minor sensibilità verso quest'ultima. In molti casi il connettivo inserito è superfluo, o logorato semanticamente dal paradigma. Più spesso, invece, il connettivo combinandosi con la cesura mediana, la quale suddivide costantemente il materiale verbale al centro del verso, crea un parallelismo ritmico-sintattico<sup>53</sup>. Grazie alla tmesi quindi gli elementi ritmici dati dalla colizzazione dell'esametro stabiliscono un mutuo rapporto con gli elementi sintattici.

L'aderenza di questo artificio agli aspetti sintattici, metrici e prosodici del linguaggio in versi è completa.

#### LEGENDA

Il segno grafico / indica l'incisione nel verso. La nomenclatura che appare in corrispondenza dei segni d'incisione s'intende abbreviata secondo il seguente schema:

A2 = primo trocheo

A3 = primo biceps

A4 = cesura tritemimere

P1 = cesura pentemimere maschile

P2 = cesura pentemimere femminile o trocaica

eft. = cesura efteimimere

d. = dieresi bucolica

<sup>53</sup> O. Brik, *Ritm i sintaksis*, trad. it. di G.L. Bravo, *Ritmo e sintassi, Materiali per un discorso in versi*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino 1968, 151-85, in part. p. 169 «La più semplice combinazione di parole è il verso, nel quale i vocaboli si ordinano secondo una legge ritmica e contemporaneamente obbediscono alle leggi della sintassi prosastica [...]. Il verso è appunto l'effetto di una combinazione di vocaboli ritmico-sintattica [...]».

### TABELLA ILLUSTRATIVA 1

a)  
κατ' ἄρ' ἔξετο P1/d. A4/P2

A 68 Ἦτοι δ' γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔξετο τοῖσι δ' ἀνέστη  
A 101, B 76, H 354, H 365, β 224, β 417, π 46, γ 469, π 213, σ 110, ρ 466, τ 149, θ 290,  
ψ 164, τ 544, γ 406, η 153, σ 157, φ 139, φ 166, ψ 164.

b)  
καθέξετο P2/d A4/P2 e A2/A4

ι 417 αὐτὸς δ' εἰνὶ θύρῃσι καθέξετο χεῖρε πετάσσας,  
ο 285, σ 395, A 360, A 405, A 500, E 869, E 906, Θ 51, Λ 81, Λ 183, Ο 100, Ω 100, Ω  
126, A 536, ε 195, π 48, ρ 70, τ 59, τ 102.

### TABELLA ILLUSTRATIVA 2

a)  
ἄνα δ' ἴστατο P1/d.

ω 422 τοῖσιν δ' Εὐπέιθης ἄνα θ' ἴστατο καὶ μετέειπε·  
ν 56.

b)  
ἀνίστατο P2/d.

υ 124 Τηλέμαχος δ' εὐνήθεν ἀνίστατο, ἰσόθεος φῶς.  
H 94, φ 144, H 123, Ψ 491, Ψ 677, Ψ 709, Ψ 566, Ψ 734

### TABELLA ILLUSTRATIVA 3

a)  
ἐπὶ δ' ὄρινε (-υτο) P1/d.

φ 100 ἦμιενος ἐν μεγάροις, ἐπὶ δ' ὄρινε πάντας ἑταίρους.  
Ψ 759, Ψ 689.

b)  
ἐπόρινε P2/d.

Ο 613 ἔσσεσθ' ἤδη γάρ οἱ ἐπόρινε μόρσιμον ἦμαρ

### TABELLA ILLUSTRATIVA 4

a)  
μετὰ δὲ πρέπει P1/d.

θ 172 αἰδοῖ μειλιχίη, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισιν

b)  
μεταπρέπει (-ω,-ε) P2/d.

κ 525 παμμέλων, δε μήλοισι μετατρέπει ύμετέροισιν.  
λ 33, Β 481, Σ 370, π 370, ρ 213, υ 174, Ψ 645, ζ 109, Β 579, Ν 175, Ο 550, Π 194, Π 596

#### TABELLA ILLUSTRATIVA 5

a)  
παρά τε σχεῖν

P1/d.

Ψ 50 ἴλην τ' ἀξέμεναι παρά τε σχεῖν ὄσσ' ἐπιεικές

b)  
παρασχεῖν (-εμεν)

P2/d.

ζ 28 ἔινυσθαι, τὰ δὲ τοῖσι παρασχεῖν δι κέ σ' ἄγνωται.  
Τ 140, Τ 147.

#### TABELLA ILLUSTRATIVA 6

a)  
ἄνὰ δὲ σχέο

P1/d.

Η 110 ταύτης ἀφροσύνης ἄνὰ δὲ σχέο κηδόμενός περ,

b)  
ἀνώσχεο

P2/d.

Κ 321 ἄλλ' ἔγε μοι τὸ σκήπτρον ἀνώσχεο, καί μοι δημοσσοῦ  
Α 586, Ε 382.

#### TABELLA ILLUSTRATIVA 7

a)  
κατὰ δ' ἔκταυε (-υ)

P1/d.

γ 307 ἄψ ἄπ' Ἀθηναίων, κατὰ δ' ἔκταυε πατροφονῆα,  
Ζ 416

b)  
κατέκταυε (-ου,-ει)

P2/d.

Ζ 204 μαρνόμενον Σολύμοισι κατέκταυε κυδαλίμοισι·  
Γ 90, Ε 608, λ 411, δ 535, φ 27, υ 259, Ψ 87, υ 271, Ψ 412.

#### TABELLA ILLUSTRATIVA 8

a)  
πρὸ γὰρ ἦκε

A4/P2, eft/.

Α 195 οὐρανόθεν πρὸ γὰρ ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη.  
Α 208, φ 21, Σ 168.

b)  
ποῆκε, inoltre con -e- protetica: ποῆκε A4/P2, eft/„P2/.

Δ 398 Μάϊον' ἄρα προῆκε, θεῶν τεράεσσι πιθήσας.  
Ε 290, Η 468, Κ 388, Κ 563, Ι 442, Λ 201, Λ 649, Σ 184, Ο 255, Θ 297, β 147, κ 125, δ

161, δ 289, γ 183, ε 316, η 266, ε 268, τ 468, ξ 466, ψ 44, κ 25, ψ 51, Π 545.

#### TABELLA ILLUSTRATIVA 9

a)  
ἐκ δ' ἐλάσαι (-ε, -αι) /A4

Ε 264 ἐκ δ' ἐλάσαι Τρώων μετ' ἐϋκνήμιδος Ἀχαιοῦς.  
Ω 323, γ 493, ο 146, ο 191, κ 390.

b)  
ἐξέλασε (-αι) /A4

Ε 324 ἐξέλασε Τρώων μετ' ἐϋκνήμιδος Ἀχαιοῦς.  
Ν 401, β 248.

#### TABELLA ILLUSTRATIVA 10

a)  
ὕπὸ δ' ἔσχετο cft./ P1/d.

Ν 368 τῷ δ' ὁ γέρον Πρίαμος ὑπὸ τ' ἔσχετο καὶ κατένευσε  
δ 525.

b)  
ὕπέσχετο P2/d.

Β 112 σχέτλιος, ὅς πρην μὲν μοι ὑπέσχετο καὶ κατένευσεν  
Ι 19, Ι 263, Μ 236, Ν 366, Τ 141, Ν 376, Α 514, δ 6, λ 291, ω 335.

#### TABELLA ILLUSTRATIVA 11

a)  
περὶ δὲ στεναοῖζετο P1/.

κ 454 κλαῖον ὀδυρόμενοι, περὶ δὲ στεναοῖζετο δῶμα

b)  
περιστεναοῖζετο (-αι) P2/.

κ 10 κνισθὲν δὲ τε δῶμα περιστεναοῖζεται αὐλῆ  
ψ 146.

#### TABELLA ILLUSTRATIVA 12

a)  
ἐπὶ δ' ἴαχε P1/d.

Ν 822 αἰετὸς ὑψιπέτης· ἐπὶ δ' ἴαχε λαὸς Ἀχαιῶν  
Ν 834, Π 723

b)  
ἐπίαχον P2/d.

Ε 860 ὅσων τ' ἐννεάχιλοι ἐπίαχον ἢ δεκάχιλοι  
Η 403, Ι 50, Ν 835, Θ 148.

TABELLA ILLUSTRATIVA 13

a)  
ἀνά δ' ἤρπασε P1/d.

Χ 276 ἐν γαίῃ δ' ἐπάγη· ἀνά δ' ἤρπασε Παλλὰς Ἀθήμη

b)  
ἀνήρπασε P2/d.

Ι 564 κλαίειν δ' μιν ἐκόεργος ἀνήρπασε Φοῖβος Ἀπόλλων

TABELLA ILLUSTRATIVA 14

a)  
ἐκ δ' ἔσσυτο efit./.

Β 809 πᾶσαι δ' ὠγύνυτο πύλαι, ἐκ δ' ἔσσυτο λαός.  
Θ 58.

b)  
ἐξέσσυτο efit./

ι 373 ἤρει παιδομάτωρ' φάρυγος δ' ἐχέσσυτο οἶνος

TABELLA ILLUSTRATIVA 15

a)  
ἐπι δ' ἦνεον P1/d.

Γ 461 ὣς ἔφατ' Ἀτρεΐδης, ἐπι δ' ἦνεον ἄλλοι ὡς ἐκέλευον·  
μ 294, μ 352.

b)  
ἐπήνεον P2/d.

Δ 380 οἱ δ' ἔθελον δόμεναι καὶ ἐπήνεον ὡς ἐκέλευον·  
δ 673, Ψ 539, η 226, θ 398, υ 47, σ 66.

TABELLA ILLUSTRATIVA 16

a)  
ὑπὸ δ' ἔστρεφον P1/d.

Ε 505 αἶψ' ἐπιμισγομένων. ὑπὸ δ' ἔστρεφον ἡμιοχθες.

b)  
ὑπέστρεφε P2/d.

Ε 581 ἐσθλὸν Ἀτυμνιάδην - ὃ δ' ὑπέστρεφε μάλυχας Ἴππους.

TABELLA ILLUSTRATIVA 17

a)  
διά τ' ἔτρεσαν P1/d.

P 729 εἰς τ' ἀνεχώρησαν διά τ' ἔτρεσαν ἄλλυδις ἄλλος.

b)  
διέτρεσαν P2/d.

Λ 481 σύντημ· θῶες μὲν τε διέτρεσαν, αὐτὰρ ὁ δάπτει  
Λ 486.

TABELLA ILLUSTRATIVA 18

a)  
περί τ' εἰμι A4/P2.

Θ 27 τόσσου ἐγὼ περί τ' εἰμι θεῶν περί τ' εἰμι ἀνθρώπων.

b)  
περίεμι A4/P2.

τ 326 ἄλλων περίεμι νόον καὶ ἐπίφρανα μῆτων.

TABELLA ILLUSTRATIVA 19

a)  
μετὰ δ' ἔσσεται P1/d.

I 131 τὰς μὲν οἱ δῶσα, μετὰ δ' ἔσσεται ἦν τότε ἀσπύρον.  
I 273

b)  
μετέσσεται (-ομαι) P2/d.

B 386 οὐ γὰρ παυσωλή γε μετέσσεται, οὐδ' ἠβαιόν,  
Δ 322, ξ 487.

TABELLA ILLUSTRATIVA 20

a)  
ἐπὶ δὲ μῆσασθε P1/.

O 662 ἄλλων ἀνθρώπων, ἐπὶ δὲ μῆσασθε ἕκαστος

b)  
ἐπιμησαίμεθα P2/.

P 103 ἄμφω κ' αὐτίς ἰόντες ἐπιμησαίμεθα χάριμης  
δ 191

TABELLA ILLUSTRATIVA 21

a)  
κατὰ δ' ἔσβεσεν P1/d.

Π 293 ἐκ νηῶν δ' ἔλασε, κατὰ δ' ἔσβεσεν αἰθόμενον πῦρ.

b)  
κατέσβεσε P2/d.

Φ 381 Ἦος ἔφαθ', Ἥφαιστος δὲ κατέσβεσε θεσπιδαῆς πῦρ.

TABELLA ILLUSTRATIVA 22

a)  
ἀπὸ δ' ἔφθιθεν P1/d.

ψ 331 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, ἀπὸ δ' ἔφθιθεν ἐσθλοὶ ἑταῖροι

b)  
ἀπέφθιθεν (-ιτο) P2/d.

ε 133 ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἀπέφθιθεν ἐσθλοὶ ἑταῖροι  
ε 110, η 251, θ 581, ο 358, ο 268.

TABELLA ILLUSTRATIVA 23

a)  
ἐπὶ δὲ στευνάχοντο P1/.

Τ 301 Ἦος ἔφατο κλαίουσα', ἐπὶ δὲ στευνάχοντο γυναῖκες,  
Τ 338, Ξ 429, Ξ 515, Ω 746, Ω 722.

b)  
ἐπεστευνάχοντο P2/.

Δ 154 χερὸς ἔχων Μενέλαον, ἐπεστευνάχοντο δ' ἑταῖροι

TABELLA ILLUSTRATIVA 24

a)  
κατὰ δ' ἔσχεθε P1/d.

ω 350 ἦύσεν φωνῆ, κατὰ δ' ἔσχεθε λαὸν ἑπαιτα

b)  
κατέσχετο P2/d.

τ 361 Ἦος ἄρ' ἔφη, γρη῏ς κατέσχετο χερσὶ πρόσωπα.

## L'ETHOS DI GIOCASTA TRA STESICORO E I TRAGICI

Alla pubblicazione del papiro stesicoreo di Lille sono seguiti numerosi contributi importanti per lo studio e la verifica delle principali questioni filologiche, metriche ed ermeneutiche aperte da questo ritrovamento<sup>1</sup>. Un aspetto poco approfondito, ma che si può presupporre fecondo di sviluppi, è quello relativo alla possibilità dell'analisi intertestuale tra il poemetto stesicoreo e altri testi letterari sullo stesso argomento. Nel *Papiro di Lille* è attestata infatti una variante originale del mito labdacide di Edipo e della lotta fratricida seguita alla sua scomparsa: un tema di cui conosciamo attestazioni epiche e che sappiamo essere stato abbondantemente ripreso nella produzione tragica del teatro ateniese<sup>2</sup>. Tale variante deve essere

<sup>1</sup> *L'editio princeps* del Papiro di Lille è stata pubblicata da G. Ancher-B. Boyaval-C. Meillier, CRIPEL 4, 1976, 287 ss. Tra gli studi più significativi sul testo, di cui si è tenuto conto nello stendere questo articolo, vanno ricordati: T. Gargiulo, *Sul nuovo Stesicoro* (Pap. Lille 76 A, B, C), BollClass. N.S. 24, 1976, 55-59; F. Sisti, *Sul nuovo Stesicoro*, BollClass. N.S. 24, 1976, 50-54; J. Bollack-J. De la Combe- H. Wisman, *La réplique de Jocaste*, in *Cahiers de Philologie* 2, Publications de l'Université de Lille III, Lille 1977; A. Carlini, *Osservazioni critiche al Papiro di Lille attribuito a Stesicoro*, QUCC 25, 1977, 61-68; C. Gallavotti, *Un poemetto citarodico di Stesicoro nel quadro della cultura siceliota*, BollClass. N.S. 25, 1977, 1-30; Q. Cataudella, *Nuovissimo Stesicoro* (Pap. Lille 76 a II), Sileno 3, 1977, 275-82; B. Gentili-P. Giannini, *Preistoria e formazione dell'esametro*, QUCC 26, 1977, 7-51; C. Meillier, *Quelques conjectures à Stésichore*, ZPE 27, 1977, 66; C. Meillier, *La succession d'Oedipe d'après le P. Lille 76a + 73, poème lyrique probablement de Stésichore*, REG 91, 1978, 12-43; C. Meillier, *Stésichore, P.L. 76a (+ P.L. 73)* SCO 28, 1978, 35-47; A. Gostoli, *Some Aspects of Theban Myth in the Lille Stesichore*, GRBS 19, 1978, 23-27; F. Adrados, *Propuestas para una nueva edición e interpretación de Estesicoro*, Emerita 46, 1978, 251-99; M.L. West, *Stesichorus at Lille*, ZPE 29, 1978, 1-4; S.L. Slings, *Stesichorus 'Thebaid'*, 228-31, ZPE 30, 1978, 37; F. Lasserre, *P. Lille 76a-c*, 29-33, MCr 13/14, 1978/79, 119-34; R. Tosi, *Note al nuovo Stesicoro*, MCr 13/14, 1978/79, 125-42; L. Carmignani, *Stile e tecnica narrativa in Stesicoro*, in *Ricerche di filologia classica* I, Pisa, 1981, 25-60; P. Lerza, *Stesicoro. Tre studi*, Genova, 1982; J.M. Bremer in *Some Recently Found Greek Poems*, Mnem. Suppl. 99, Leiden, 1987, 128 ss.; G. Massimilla, *Lo Stesicoro di Lille: nuove letture e integrazioni*, SIFC 81, 1988, 25-29; E. Tsitsibakou-Vasalos, *The Textual Problems of the P. Lille Poem*, vv. 228-231, QUCC 28, 1988, 137-48; A. Burnett, *Jocasta in the West: The Lille Stesichorus*, ClAnt 7, 1988, 107-54; A.D. Maingon, *Form and Content in the Lille Stesichorus*, QUCC 31, 1989, 31-56.

<sup>2</sup> Tra i contributi più recenti mirati sulla questione della storia del mito tebano prima delle rielaborazioni tragiche cf.: H.C. Baldry, *The Dramatization of the Theban Legend*, G&R 3, 1956, 24-37; E.L. De Kock, *The Sophoclean Oidipus and its Antecedents*, AClass 4, 1961, 7-28; E. Valgiglio, *Edipo nella tradizione pre-attica*,

considerata particolarmente significativa anche in considerazione della importante funzione, comunemente riconosciuta a Stesicoro già dagli antichi, nella ricodificazione del patrimonio mitologico e quindi di tramite tra *epos* e tragedia. Di uno Stesicoro innovatore si parla, per esempio, in *Pap. Oxy.* 2506 fr. 26i = Page *PMG* 193, 16-18 (οὕτως δὴ ἑκαυποίησε τὰς ἱστορίας), ed è nota, per quanto concerne il mito troiano, l'introduzione del motivo dell'εἶδωλον di Elena nella cosiddetta *Palinodia* (*Pap. Oxy.* 2506 fr. 26i = Page *PMG* 193, 2-5).

In queste note intendo concentrare l'attenzione sul personaggio protagonista della sezione conservata del poemetto di Stesicoro, quella *διὰ γυνά* di cui si parla al v. 232, che svolge una lunga *rhesis* all'indirizzo di Tiresia prima e dei figli Eteocle e Polinice poi. Cercherò di mostrare come Stesicoro abbia caratterizzato la figura della regina di Tebe (identificata comunemente con Giocasta) secondo tre dimensioni prevalenti:

- a) dedizione al *ghenos* e impegno per la sua salvaguardia;
- b) polemica anti-mantica;
- c) ricorso al sorteggio e al caso.

Queste tre dimensioni costituiscono, nel loro complesso intrecciarsi e succedersi, quello che ho chiamato *l'ethos* di Giocasta, intendendo il termine *ethos* in un'accezione molto ampia, ovvero come la somma delle caratterizzazioni psicologiche, tematiche e ideologiche del personaggio. Di tali caratterizzazioni non c'è traccia nelle testimonianze epiche riguardanti Giocasta, mentre esse vengono riprese secondo diverse modalità e angolazioni dai tragediografi di Atene.

Rivista di studi classici 11, 1963, 18-43 e 153-71; A. Masaracchia, *La morte di Edipo in Omero, in Edipo, il teatro greco e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale* (Urbino, 15-19 novembre 1982), Roma, 1986, 529-39 (specificamente sulle testimonianze epiche). Tutti questi lavori (tranne quello di Masaracchia) sono precedenti alla pubblicazione del *Papiro di Lille*; una sintesi della questione che tenga conto anche del testo stesicoreo è quella di E. Bona, *Edipo pretragico*, in *Atti delle Giornate di Studio su Edipo*, (Torino, 11-13 aprile 1984), a cura di R. Uglione, Torino, 1987, 93-100. Anche Bremer, *Some*, 164 ss. e J.R. March, *The Creative Poet*, BICS Suppl. 49, London 1987, 121 ss. studiano la versione stesicorea del mito in relazione a tutte quelle conosciute.

Prima dell' analisi dei tre punti indicati, mi pare opportuna una breve contestualizzazione del brano contenuto nel *Papiro di Lille 76 A ii + 73 i*, riportando il testo della colonna leggibile e una mia proposta di traduzione<sup>3</sup>.

Un personaggio femminile indicato al v. 232 con l'espressione *δία γυνά*, tiene un lungo discorso alla presenza del profeta Tiresia (v. 234) e dei figli Eteocle (v. 281) e Polinice (vv. 283, 293). La scena, che per il suo svolgimento prettamente dialogico prefigura un testo tragico, è esplicitamente ambientata a Tebe (vv. 228-29, 294). La regina si rivolge a Tiresia in tono polemico e provocatorio augurandogli che Apollo non realizzi tutti gli eventi da lui profetizzati, cioè il fratricidio reciproco dei figli ovvero la rovina della città (vv. 209-10); e per questo fine propone un patto di divisione dell'eredità paterna (vv. 218-24). Questa la *rhexis* della sovrana di Tebe:

201 ἐπ' ἄλγεσι μὴ χαλεπὰς ποίει μερί- μνας	Non aggiungere ai dolori penose sofferenze e non predirmi per il futuro tristi attese.
202 μηδέ μοι ἐξοπίσω	
203 πρόφανε ἐλπίδας βαρείας	
204 οὔτε γὰρ αἰὲν ὁμῶς	Giacché gli dei immortali non sempre
205 θεοὶ θέσαν ἀθάνατοι κατ' αἶαν ἰρᾶν	allo stesso modo posero sulla sacra
206 νεῖκος ἔμπεδον βροτοῖσιν	terra agli uomini la contesa incessante,
207 οὐδέ γα μὰν φιλότατ' ἐπιδα.....α. υοο.....	né certo la concordia, ma gli dei fanno
208 θεοὶ τιθεῖσι	variare la mente degli uomini <sup>4</sup>
209 μαντοσύνας δὲ τεάς, δναξ, ἐκάεργος	Ebbene, le tue profezie, o signore,
'Απόλλων	Apollo lungisaettante non le porti tutte
210 μὴ πάσας τελέσσαι	a compimento <sup>5</sup> .

<sup>3</sup> Faccio riferimento all'edizione di P. J. Parsons, *The Lille 'Stesichorus'*, ZPE 26, 1977, 7-36.

<sup>4</sup> Cf. al v. 207 la congettura di Meillier (*La succession*, 39): ἐπὶ δ' ἄλλοῖαν νόον ἀνδρῶν/θεοὶ τιθεῖσι («Mais les dieux font varier l'état d'esprit des hommes»). Tutta l'espressione rivela una matrice formale omerica (cf. Tosi, *Note, ad locum*).

<sup>5</sup> La particella δὲ al v. 209 ha, a mio avviso, valore conclusivo rispetto al ragionamento precedente svolto dalla *δία γυνά*, piuttosto che avversativo. L'epiteto *δναξ* è attribuito da Parsons a Tiresia, seppure in forma dubitativa (*The Lille, ad locum*): potrebbe anche essere nominativo riferito ad Apollo, che allora avrebbe due epiteti, dei quali uno generico e formulare (*δναξ*), l'altro pregnante (*ἐκάεργος*), per indicare (come ha ben inteso Gallavotti, 22) la funzione propria del dio Apollo di 'impedire' il compiersi del destino degli uomini, mutandolo secondo la sua volontà (*εἴργω, ἐκα-*).

211 αἱ δε μέ παῖδας ἰδέσθαι .....α.....-  
 αμ.....τας  
 212 μόρσιμόν ἐστιν ἐπεκλώσαν δὲ Μοί-  
 ρα[ι]  
 213 αὐτίκα μοι θανάτου τέλος στυγεροῖ-  
 ο] γέν[οιτο,  
 214 πρὶν τόκα ταῦτ' ἐσιδεῖν  
 215 ἄλγιστος <σ> ἰ πολύστονα δακρυβέντα  
 [- -  
 216 παῖδας ἐνὶ μεγάροις  
 217 θανόντας ἢ πάλιν ἀλοίσαν

218 ἀλλ' ἄγε παῖδες ἐμοῖς μύθοις φιλα-  
 [- --  
 219 ταῖδε γὰρ ὑμ <μ>ω ἐγὼν τέλος προ-  
 φηαίω  
 220 τὸμ μὲν ἔχοντα δόμους ναίειω π[.....  
 221 τὸν δ' ἀπίμειν κτεάτη  
 222 καὶ χρυσὸν ἔχοντα φίλου σύμπαντα  
 [πατρὸς  
 223 κλαροπαληδὸν δε δὴ  
 224 πρῶτος λάχη ἔκατι Μοιρῶν

225 τοῦτο γὰρ δὴ δοκέω  
 226 λυτήριον ὑμμι κακοῦ γένοιτο πότ-  
 μο[υ  
 227 μάντιος φραδαῖσι θεῖου  
 228 αἰτενεον Κρονίδας γένος τε καὶ ἄστυ  
 [- --  
 229 Κρόνου δακτος  
 230 ἀμβάλλων κακότατα πολὺν χρόνον  
 [- --  
 231 πέπρωται γεν [ ]...ι

232 δε φάτ[ο] δὴα γυνά, μύθοις ἀγ[α]μνοῖς  
 ἐνεποῖσα  
 233 νεῖκος ἐμ μεγάροις [...] σα παῖδας,

Se poi è destino, e se le Moire hanno stabilito che io veda i figli <abbattuti l'uno dall'altro><sup>6</sup>, subito una fine di morte odiosa si compia per me, prima che io veda questi fatti luttuosi e lacrimevoli a causa dei dolori <...>, i figli morti in casa ovvero la città presa.

Dunque, suavia, figli, <date ascolto> alle mie parole. Queste cose io vi predico come esito: che uno con la reggia dimori <...>, che l'altro invece se ne vada con tutte le greggi e l'oro di suo padre, colui che per primo sarà sorteggiato secondo il volere delle Moire.

Questo credo potrebbe essere per voi un modo per sciogliervi dalla vostra funesta sorte, secondo i moniti del profeta divino, sia che ora il Cronide <salvi> la stirpe e la città del signore Cadmo, rinviandone la rovina per lungo tempo, <oppure che ancora lungamente> sia stato fissato dal destino <che ciò accada><sup>7</sup>.

Così disse l'illustre signora, dopo aver parlato con dolci parole <...> la contesa <...> nella casa <...> i figli,

<sup>6</sup> Cf. al v. 211 la congettura ὑπ' ἀλλάλοισι δαμέντος (Parsons, *The Lille, ad locum*).  
<sup>7</sup> Meillier completa il v. 230 con la seguente congettura: αἱ τ' ἔτι δρῶν/πέπρωται γενέσθαι (*Quelques conjectures*, 66 e *Stésichore*, 37-38), interpretando il discorso di Giocasta come scopertamente antireligioso, pronto a sfidare anche Zeus e il destino. Contro questa congettura cf. tra gli altri Slings, *Stésichorus*, 37; Bremer, *Some*, 158-59 e Massimilla, *Lo Stésichoro*, 28-29, il quale, alla luce di un nuovo riscontro autoptico avanza la proposta di integrazione: αἱ τ' ἔμειν ἄλλως/πέπρωται γενέσθαι. In ogni caso mi pare chiara la volontà di Giocasta di individuare una soluzione che prescinda dall'intervento divino. Per una discussione globale delle numerose congetture proposte ai vv. 228-31 del *Pap. Lille*, nell'ambito di un'interpretazione che nega peraltro la presenza di toni irreligiosi e sprezzanti in Giocasta, cf. Tsitsibakou-Vasalos, *The Textual*.



C) In altre ancora Giocasta sopravvive con i figli Eteocle e Polinice nati dall'unione incestuosa con Edipo, tenta - vanamente - di evitare la loro guerra fratricida, e si uccide successivamente alla morte dei figli. E' la versione svolta nelle *Fenicie* euripidee e in tutti i rifacimenti che si ispirano a quella tragedia (*Fenicie* di Accio, *Fenicie* di Seneca, *Tebaide* di Stazio).

In quale di queste varianti vada collocato il carme stesicoreo non è dato di rilevare con certezza. La *δία γυνά* potrebbe infatti essere la seconda moglie di Edipo (Euryganeia o altra), sposata dopo il suicidio di Giocasta, e in questo caso ci troveremmo di fronte, pur con la peculiarità del discorso di conciliazione, allo sviluppo di uno schema attestato nell'epos (variante A). Se invece, come generalmente si propende a credere, pur in mancanza di informazioni esplicite, la *δία γυνά* fosse Giocasta, sopravvissuta alla scoperta dell'incesto (variante C), allora Stesicoro potrebbe essere stato il primo autore, - per quello che conosciamo delle testimonianze antiche - ad immaginare una versione del mito in cui Giocasta non si suicida dopo avere saputo dell'incesto, ma svolge la funzione regale di garantire la sopravvivenza del *ghenos* cercando di sanare il conflitto incipiente tra i figli eredi. Il poeta di Imera avrebbe così sviluppato uno schema del mito diverso da quello epico tradizionale, con forti ricadute sulle successive rielaborazioni letterarie<sup>8</sup>.

A favore dell'identificazione con Giocasta vi sono degli indizi - ricavabili dal testo e dal confronto con la tradizione - non risolutivi, ma certo importanti, che cercherò di mettere schematicamente in evidenza:

1) Nelle versioni in cui avvengono seconde nozze (variante A) Edipo continua a regnare su Tebe anche dopo la scoperta dell'incesto e il suicidio di Giocasta. La situazione contenuta nel *Pap. Lille*, dove la *δία γυνά* ha assunto le responsabilità e la funzione di garante della transizione nel governo della città, e dove si parla dell'eredità di

<sup>8</sup> Non bisogna comunque cadere nell'errore prospettico di considerare Omero sempre e comunque un *primum* al quale gli altri si rifanno variando o innovando, né pensare ad una trasmissione sequenziale epica-Stesicoro-tragici con una progressiva crescita del mito. Quello che a noi sembra una novità potrebbe invece essere stato presente in versioni non omeriche a noi ignote.

Edipo, presuppone invece la sua scomparsa di scena e perdita del potere<sup>9</sup>.

2) Nella tradizione del mito, molteplici versioni attestano patti di mediazione/conciliazione tra i figli Eteocle e Polinice (anche se in momenti diversi del racconto, per esempio a conflitto già apertosi). Il personaggio che regolarmente svolge il ruolo di proporre il patto è sempre Giocasta (cf. per esempio Eur. *Phoen.* 528-85; Sen. *Phoen.* 363 ss.; Stat. *Theb.* 7 470 ss.), salvo qualche rara eccezione (in Accio *Phoen.* III Ribbeck<sup>3</sup>; Hyg. *Fab.* 67; Ioh. Malalas 2, O 62 è Edipo a proporre un accordo di alternanza annuale nel governo di Tebe, ma certamente non può essere così nel *Pap. Lille*). Sarebbe alquanto anomalo, nel contesto della tradizione, se in Stesicoro fosse una donna diversa da Giocasta a suggerire ai figli la divisione dell'eredità, tanto più che, se così fosse, la versione stesicorea non sarebbe stata ripresa da nessuno, né riferita dai resoconti mitografici.

3) La *δία γυνά* si rivolge costantemente a Eteocle e Polinice col termine *παῖδες* (*Pap. Lille*, vv. 192, 216, 218, 234), e vi sono frequenti riferimenti alle sofferenze, ai dolori, e alla rovina imminente sul *ghenos* (*Pap. Lille* vv. 201, 203, 215, 226, 230, 233). Tutta l'atmosfera della *rhesis* induce a pensare che i figli siano frutto dell'incesto, destinati pertanto a scontare la maledizione familiare, e che dunque la madre sia proprio Giocasta, e la situazione nel suo insieme quella ripresa da Euripide nelle *Fenicie* (variante C)<sup>10</sup>.

4) Sono soprattutto i parallelismi che si possono individuare tra il personaggio di Giocasta dei tragediografi ateniesi e la *δία γυνά* del *Pap. Lille* - sia nella situazione drammatica, sia in certi atteggiamenti mentali e psicologici - a rendere più probabile questa identificazione.

<sup>9</sup> Cf. Bollack, *La réplique*, 33 ss.

<sup>10</sup> Cf. Ch. Segal, *Stesichorus*, in Knox-Easterling, *Greek Literature*, Cambridge 1985, 186-201. Anche Burnett (*Jocasta*, 120-25) identifica la regina del *Pap. Lille* con la moglie-madre Giocasta e avvicina la versione svolta nel testo stesicoro con quella della Tebaide ciclica (Edipo incestuoso è disonorato ed emarginato, Giocasta ha assunto temporaneamente il potere) pur in assenza del motivo della maledizione paterna (*Theb.* fr. 2 e 3 Bernabé), sostituito probabilmente da un sogno della regina interpretato da Tiresia. Per un'analisi complessiva della questione relativa all'identificazione della *δία γυνά* cf. inoltre Gostoli, *Some*.

I tragici (per lo meno Sofocle ed Euripide) avrebbero preso vari spunti da Stesicoro nel costruire il loro personaggio di Giocasta.

Nel seguito di questo lavoro si continuerà a chiamare col nome di Giocasta la protagonista femminile del *Papiro di Lille*, pur con la consapevolezza che l'identificazione è solo un'ipotesi, per quanto assai probabile: le analisi dettagliate - svolte nel seguito di questo lavoro - dei vari elementi che definiscono l'*ethos* della regina in rapporto con i tragici potranno in ogni caso costituire una conferma ulteriore di questa identificazione<sup>11</sup>.

### La dedizione al *ghenos*

Il testo di Stesicoro presuppone dunque una versione del mito strutturalmente molto lontana da quella epica di Omero. Giocasta non si uccide lasciando «molti dolori per il futuro, quanti ne recano le Erinni di una madre» (Hom., λ 279-80); al suicidio si fa altresì riferimento, ma esso è solamente paventato ai vv. 213-17 (αὐτίκα μοι θανάτου τέλος στυγεροῖο γένοιτο/πρὶν τόκα ταῦτ' ἐσιδεῖν) come eventualità futura, enunciata fundamentalmente per scongiurare il compimento della profezia di Tiresia e per sostenere e rinforzare la proposta di conciliazione che sta per esporre ai figli<sup>12</sup>. Tutta la caratterizzazione psicologica della protagonista sembra seguire una linea direttrice fundamentalmente politica e affettiva, mirata verso il traguardo supremo di impedire la rivalità tra i due fratelli e così conservare intatta l'unità e la forza del *ghenos* labdacide. Tutti i richiami di Giocasta agli dei immortali (v.205), all'alternarsi di *neikos* ('contesa') e *philotes* ('concordia'), alla mutevolezza della mente umana (vv. 206-7), ad Apollo (v.209), a Zeus (v. 228), alle Moire e al destino (v. 212, 231), sono finalizzati alla proposta pragmatica, rivolta ad Eteocle e Polinice, di spartire l'eredità di Edipo in ricchezze (le

<sup>11</sup> O. Longo, in un saggio precedente la scoperta del *Pap. Lille* (*Nel segno di Edipo*, in *Edipo Re*, Padova 1989<sup>2</sup>, 13) osserva che i vari nomi attribuiti dalla tradizione alla regina di Tebe (Giocasta, Epicasta, Euryganeia...), nell'ambito di un mito il cui nucleo fondamentale è costituito dal motivo del parricidio-incesto, potrebbero essere semplici varianti da ricondurre ad un unico archetipo: la figura culturale della Dea-madre.

<sup>12</sup> Sui caratteri di questo *topos* della tradizione poetica greca cf. l'analisi di A. Vagnone, *Aspetti formulari in Stesicoro, Pap. Lille 76a b c: il desiderio di morte*, QUCC 12, 1982, 35-42.

greggi e l'oro) e potere (la reggia, cioè il governo effettivo di Tebe) (vv.220-22). Solo questa spartizione, garantita per di più dall'imparzialità del sorteggio (vv. 223-24), potrà evitare il compiersi del destino profetizzato. Si tratta di una Giocasta animata da un forte sentimento di amore materno, dunque, depositaria dei valori del *ghenos*, affermata della necessità della sua continuazione, nonché garante *super partes* della pace familiare e della concordia politica<sup>13</sup>.

Non è difficile scorgere come il modello stesicoreo e la medesima dimensione psicologica tornino puntuali, per esempio, nell'*Edipo Re* di Sofocle. Al suo apparire in scena in quella tragedia, Giocasta interviene per sedare la contesa (di nuovo un *neikos*, OT 633) sorta tra Edipo e Creonte, sospettato dal sovrano di tramare in accordo con Tiresia ai suoi danni.

Perché mai, infelici, avete suscitato questa sconsiderata contesa (στάσω) di parole? Non vi vergognate, mentre il paese così soffre, di agitare dei mali privati? Non vai tu nella reggia, e tu, Creonte, nella tua dimora, e non porterete un dolore da nulla a divenire grande? (Soph., OT 634-38).

Con questa incisiva esortazione, approvata dal coro, rispettata dal fratello e dal marito, Giocasta riesce a sedare sul nascere il contrasto pericoloso tra i due, salvaguardando, almeno per il momento, la tranquillità familiare e della *polis*. Il ruolo giocastiano nella tragedia è quello di tentare ancora una volta la via della conciliazione; le sue preoccupazioni affettive sono rivolte alla sua città, come ai suoi cari. La sua azione drammaturgica, nel seguito, è tutta indirizzata a lenire amorevolmente le ansie di Edipo, a scongiurare la scoperta della piaga vergognosa che macchia la famiglia, cercando di persuadere il ma-

<sup>13</sup> La congiunzione disgiuntiva  $\eta$  al v. 217 del *Papiro di Lille* crea qualche problema interpretativo. La maggior parte dei traduttori e dei commentatori ne minimizza il valore contrappositivo; altri postulano, al contrario, che si tratti di un'opposizione radicale, per cui Giocasta sarebbe davanti ad un *aut-aut*, dovendo scegliere tra *ghenos* o *polis*, ovvero tra la morte dei figli o la presa della città (cf. Tosi, *Note*, 136; E. Degani, *Anassagora negli scritti di Carlo Diano*, in *Il segno della forma*, *Atti del convegno di studi su Carlo Diano* (Padova, 14-15 dicembre 1984), Padova 1986, 102-03; Bremer, *Some*, 150). Non conoscendo il contenuto preciso della profezia tiresiana, né il seguito della vicenda in Stesicoro, è impossibile trovare una soluzione sicura. Il senso generale dei versi conservati e l'accostamento successivo dei due termini con congiunzioni coordinanti (...γένος τε καὶ ἄστυ) farebbero propendere per la prima soluzione: la proposta che la *δία γυνά* si accinge a fare mira, a mio avviso, a vanificare entrambe le sciagure paventate dal profeta. La questione resta comunque marginale rispetto alla sostanza di questo studio.

rito a desistere dalla ricerca della verità, presaga delle conseguenze funeste che essa comporterà (OT 1056-57; 1060-61; 1064). Quando quella terribile verità le diventa chiara, a lei prima che a Edipo, perduta oramai ogni speranza di evitare al *ghenos* l'onta dell'incesto e del parricidio, non le resta che rifugiarsi in casa e compiere il suicidio<sup>14</sup>.

Altrettanto marcato è il legame Giocasta/*ghenos* nelle *Fenicie* di Euripide, altro testo che appare ricco di echi stesicorei. Giocasta si presenta nel prologo (*Phoen.* 1-87) come personaggio guida, autentico interprete e depositario delle vicende del *ghenos* di Labdaco, colei che informa lo spettatore degli antefatti; inoltre ancora una volta Giocasta è chiamata al tentativo di porre fine a una contesa (ἔρις, *Phoen.* 81), quella scoppiata tra i figli Eteocle e Polinice, dopo che il primo non ha rispettato l'accordo di alternanza annuale sul regno di Tebe. Come si può facilmente scorgere, il ruolo di mediatrice esercitato da Giocasta si concretizza qui in una situazione alquanto simile a quella del *Papiro di Lille*, anche se nelle *Fenicie* la contesa tra Eteocle e Polinice cade in un momento successivo della *fabula* mitica, a patto già concluso e rotto, mentre nel testo stesicoreo la mediazione era precedente all'accordo. L'amore materno si esplica in toni patetici nella scena dell'incontro con Polinice (*Phoen.* 301 ss.).

Oh figlio, rivedo il tuo aspetto dopo tanto tempo, dopo giorni infiniti. Getta le braccia al seno della madre, avvolgimi il collo con le tue braccia, con i tuoi riccioli, con i tuoi capelli neri! Ahimé, ahimé, finalmente appari tra le braccia della madre, contro le speranze e le attese (Eur. *Phoen.* 306-11).

Nella stessa scena si rivela la drammatica preoccupazione di Giocasta per le sorti del *ghenos*, laddove - per esempio - la madre lamenta il matrimonio di Polinice con Argia, figlia di Adrasto, e dunque il suo ingresso in un *ghenos* diverso da quello materno, e dichiara altresì l'identificazione della sua propria sofferenza individuale con quella della stirpe labdacide su cui incombe la maledizione («Su di me caddero le sofferenze di questi mali», *Phoen.* 354). E' Polinice, il figlio che si ritiene ingiustamente perseguitato, a ricordare alla madre i suoi compiti di mediazione:

<sup>14</sup> Sulla psicologia di Giocasta nella tragedia sofoclea cf. U. Albini, *Giocasta nell'Edipo Re*, BIFG, 4, 1977-78, 7-13.

Spetta a te, madre, la risoluzione di questi mali (τῶνδε διάλυσις κακῶν) riconciliando i tuoi amati figli della stessa stirpe (διαλλάξασαν ὁμογενεῖς φίλους) e di far cessare le sofferenze (παῦσαι πόνων) per me, per te, per tutta la città (Eur., *Phoen.* 435-37).

E nella scena centrale della tragedia (*Phoen.* 528 ss.), Giocasta si rivolge ai suoi due figli nel tentativo di dissuaderli allo scontro, contrapponendo alle loro ragioni i valori supremi della *isotes*, della *polis* e del *ghenos*, e richiamando la necessità di rispettare il patto equo di divisione del potere (*Phoen.* 547-48), appellandosi - fra l'altro - alla volubilità delle sorti umane («I mortali non hanno il possesso dei loro propri beni, ma li amministrano ricevendoli dagli dei, i quali se li riprendono quando lo vogliono. <La fortuna non è stabile, ma passeggera >»: *Phoen.* 555-58), una concezione che richiama abbastanza da vicino i pensieri espressi da Giocasta ai vv. 204-8 del *Papiro di Lille*, benché la 'variazione' riguardi nel caso euripideo beni materiali, in Stesicoro propriamente sentimenti umani. Quando poi la situazione degenera verso la catastrofe, e lo scontro tra Eteocle e Polinice appare ormai imminente, Giocasta accorre con la figlia Antigone sul campo di battaglia per cercare di impedire *in extremis* la lotta fratricida (*Phoen.* 1264-82). Rivolta alla figlia la esorta con queste parole: «E' necessario che tu con tua madre (*scil.* con me) impedisca che due uomini valorosi e imparentati con te, piombando verso la morte, si uccidano l'un l'altro» (*Phoen.* 1267-69), manifestando per altro un disperato proposito di suicidio in caso di fallimento (*Phoen.* 1283). Alla fine la madre si suicida effettivamente - come apprendiamo dal messo - accanto ai corpi dei figli, una volta perdute tutte le speranze di salvaguardare il *ghenos* dalla rovina (*Phoen.*, 1455-59). Un'altra donna, la figlia Antigone, assumerà poi il ruolo di rappresentante e interprete della tradizione del *ghenos* di Tebe, rinnovando quella dimensione degli affetti famigliari (il legame col padre Edipo, la sepoltura del fratello Polinice), che era di Giocasta.

### La polemica anti-mantica

Nella versione stesicorea del mito è presente l'indovino Tiresia; presumibilmente la *rhexis* di Giocasta doveva essere una 'replica'<sup>15</sup> ad

<sup>15</sup> Cf. Bollack-De la Combe-Wismann, *La réplique*: gli autori di questa edizione del carme negano l'attribuzione a Stesicoro e ne posticipano la datazione almeno al V sec. a.C.

un precedente intervento del *mantis* contenuto nella sezione del *Papiro di Lille* non conservatasi, e si può ipotizzare col Parsons che, al termine del discorso di Giocasta, seguisse una nuova profezia di Tiresia (vv. 253 ss.) riguardante il destino di Polinice<sup>16</sup>. Da Stesicoro in poi, la figura di Tiresia nella saga del *ghenos* di Tebe, quale indovino puntualmente consultato dai sovrani in occasione di qualche difficoltà o sciagura per la *polis* diventa una presenza costante, almeno per quanto concerne le rielaborazioni drammaturgiche del mito (curiosamente i resoconti mitografici tralasciano in genere di farne menzione). A Tiresia si allaccia inoltre l'altrettanto ricorrente *topos* della scena di litigio tra il profeta e il sovrano (il cui più celebre precedente è quello iliadico di Calcante e Agamennone): con Tiresia si scontrano infatti Edipo (*Edipo Re*), Creonte (*Antigone e Fenicie*), Penteo (*Baccanti*).

Ciò su cui ora intendo richiamare l'attenzione, tornando al *Papiro di Lille*, è l'atteggiamento complessivo assunto dalla δία γυνά stesicorea (un sovrano di Tebe a tutti gli effetti o, per lo meno, un personaggio che svolge tale funzione) verso il *mantis* profeta di sciagure. Conclusa la profezia tiresiana, Giocasta si rivolge al *mantis* con due imperativi negativi (μή...πολεῖ; μηδέ...πρόφαινε) per esortarlo a «non aggiungere ai dolori penose sofferenze» (v. 201) e a «non predire per il futuro tristi attese» (vv. 202-3). Segue un passaggio di carattere teorico (vv. 204-8), nel quale Giocasta afferma che 'contesa' (*neikos*) e 'concordia' (*philotes*) si alternano continuamente nelle vicende umane; in altre parole - come ha egregiamente interpretato C. Meillier<sup>17</sup> - Giocasta sostiene il principio secondo cui i rapporti individuali e sociali sono in continuo movimento, ed è quindi possibile intervenire su di essi facendo prevalere una volontà di 'concordia' rispetto alla 'contesa' profetizzata da Tiresia. Con ciò Giocasta getta le basi concettuali della successiva proposta di conciliazione.

Ai vv. 209-10 il tono polemico si fa ancora più marcato: Giocasta, rivolta sempre a Tiresia, gli augura che Apollo non «porti a compimento tutte le profezie» (μαντοσύνας δὲ τεάς...μὴ πάσας τελέσσαι). Il verbo τελέω in connessione con termini indicanti la nozione di 'oracolo o profezia' era d'uso abbastanza comune nel linguaggio della

<sup>16</sup> The Lille, 28.

<sup>17</sup> Meillier, *La succession*, 37-39.

mantica<sup>18</sup> e perciò risulta ancor più rafforzata l'efficacia provocatoria della battuta. Giocasta non crede nell'ineluttabilità delle profezie di Tiresia e indirettamente s'appella ad Apollo, il dio dell'arte profetica per eccellenza, affinché ne renda nullo il compimento. Questo passo ne richiama, per altro, uno dell'*Edipo Re* sofocleo, dove Giocasta, impegnata in un intervento anti-mantico atto a convincere Edipo dell'infondatezza dell'oracolo di Laio secondo cui un figlio lo avrebbe ucciso, distingue tra Apollo e i suoi 'ministri': «Venne un giorno a Laio un oracolo, non dirò da parte di Febo stesso, ma dei suoi ministri (τῶν ὑπηρετῶν ἄπο)...» (OT 711-12). In tale contesto Giocasta è disposta a riconoscere verità profetica soltanto al dio, negando completamente il valore della mantica umana, laddove afferma, con allusione palese a Tiresia: «e impara che non c'è per te nessun essere mortale che possieda l'arte profetica» (μαντικῆς ἔχον τέχνης) (OT 708-9).

Le analogie tra i due testi non paiono casuali. Con Stesicoro l'*ethos* di Giocasta viene ad assumere una caratterizzazione psicologica e intellettuale che porta il personaggio a sfidare, soprattutto per l'affettuoso desiderio di salvaguardare i suoi cari e la sua stirpe, il mondo della divinazione: una sfida che, per altro - si badi bene - non mette mai in dubbio la religione in quanto tale. La δῖα γυνά stesicorea non ha difficoltà a riferirsi più volte al *morsimon*, alle Moire, ad Apollo e allo stesso Zeus; la polemica è diretta esclusivamente contro le previsioni catastrofiche del *mantis* Tiresia, che Giocasta vuole eludere mediante l'accordo di divisione dell'eredità tra Eteocle e Polinice, ottenendo in tal modo un «differimento del male» (ἀμβάλλων κακότερα πολὺν χρόνου, v. 230), se non un suo effettivo annullamento<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Cf. F.M.J. Waanders, *The History of τέλος and τελέω in Ancient Greek*, Amsterdam 1983, 38-40.

<sup>19</sup> Una difficoltà viene dai vv. 226-28: «secondo i moniti del vate divino» (μάντιος φροδαῖσι θείου). Come si può spiegare il riferimento ai «moniti di Tiresia» da parte della regina di Tebe nel momento in cui sta esponendo un piano per eluderne le profezie? La spiegazione più convincente è quella avanzata da Bollack (*La réplique*, 58) e ripresa da Bremer (*Some*, 156-58): la profezia di Tiresia doveva seguire uno schema di tipo condizionale e suonare all'incirca: «se Eteocle e Polinice vorranno regnare entrambi, allora si compirà la rovina». In questo modo la proposta di Giocasta, conservando la sua carica polemica verso la profezia, ammette la relazione causale lite/rovina postulata da Tiresia e mira a vanificare con la prima anche le sue conseguenze.

Questo aspetto della psicologia di Giocasta è ampiamente presente nell'*Edipo Re* di Sofocle; oltre ai versi ricordati, in bocca a Giocasta sono poste numerose feroci battute contro la divinazione. Poiché l'antico vaticinio di Laio non si è compiuto, Giocasta conclude che delle profezie «non bisogna preoccuparsi per nulla» (OT 724). La notizia della morte di Polibo recata dal messo di Corinto è, per la regina di Tebe, l'indizio da cui inferire la falsità dell'oracolo di Edipo relativo al parricidio e all'incesto: «O oracoli degli dei (ὦ θεῶν μαντεύματα) dove siete finiti?» (OT 946-47) esclama Giocasta, sprezzante. E poco oltre: «Ascolta quest'uomo e, sentendolo, guarda dove finiscono i venerati oracoli del dio (τὰ σεμνά....τοῦ θεοῦ μαντεύματα)» (OT 952-53).

Un'ultima analogia per concludere su questo punto. Come si è visto in Stesicoro, così neppure in Sofocle l'opposizione giocastiana alle profezie è necessariamente iscritta in un orizzonte ideologico contrassegnato dall'empietà e dall'ateismo: la Giocasta sofoclea, infatti, impetuosa disprezzatrice di oracoli, prepara sulla scena sacrifici ad Apollo (OT 911-13).

Nelle *Fenicie* non c'è un'opposizione di Giocasta alle profezie o a Tiresia (è Creonte, in quella tragedia, il sovrano che si scontra con l'indovino tebano) paragonabile a quella del *Papiro di Lille* o dell'*Edipo Re*; c'è però un analogo tentativo da parte della regina tebana di intervenire per modificare - mediante un accordo tra i figli Eteocle e Polinice - il corso del destino, segnato dalla maledizione di fratricidio reciproco rivolta ai figli dal padre Edipo (*Phoen.* 81-82; 624). Dal punto di vista funzionale, profezia tiresiana e maledizione paterna, si equivalgono nell'indicare un destino contro cui Giocasta cerca di opporsi.

Per quello che ci è dato di sapere del mito tebano, l'atteggiamento polemico verso le profezie oracolari da parte di Giocasta è attestato per la prima volta in questo carne; una tale innovazione va probabilmente messa in rapporto con l'ideologia delfica. Il mito di Edipo e del *ghenos* labdacide, per come doveva essere trattato nel *Papiro di Lille*, appare in effetti già acquisito massicciamente nel sistema concettuale-propagandistico del santuario di Delfi<sup>20</sup>. Poiché è

<sup>20</sup> E' piuttosto problematico stabilire con precisione i limiti geografici e temporali della diffusione raggiunta da Delfi e degli influssi - ampiamente visibili nella tragedia attica - esercitati dalla propaganda delfica sul patrimonio mitologico

da presupporre che alla fine le profezie di Tiresia si compiano puntualmente e che il tentativo giocastiano di conciliazione risulti inefficace (nessuna versione tradita del mito autorizza a pensare diversamente), il significato morale e ideologico del testo stesicoreo va inteso nel senso di affermare la veridicità degli oracoli e la inanità dei tentativi umani di contrapporsi ad essi. Dunque non solo dal punto di vista dell'*ethos* di un personaggio, ma anche da quello del significato globale del mito, Stesicoro potrebbe aver funzionato da tramite essenziale con l'universo della tragedia ateniese<sup>21</sup>.

### Ricorso al sorteggio e al caso

Il contenuto della proposta di Giocasta a Eteocle e Polinice prevede una divisione effettiva del regno: un figlio resterà a Tebe e continuerà a regnare sulla città, l'altro andrà in esilio portando con sé come compenso il bestiame e tutto l'oro del padre (vv. 220-23). Tralascio qui le questioni di carattere ideologico e sociale connesse col tipo di accordo proposto dalla regina e con le modalità pratiche della sua attuazione<sup>22</sup>. Un accenno va fatto, invece, a proposito

dell'*epos*; sulla questione rimangono fondamentali i libri di J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris 1954 e di H.W. Parke-D.E.W. Wormell, *The Delphic Oracle*, Oxford 1956. Certamente all'epoca di Stesicoro era compiuto il collegamento di Apollo col culto delfico (attestato almeno a partire dall'*Inno ad Apollo*) e la stessa *Oresteia* stesicorea anticipava Eschilo nel presentare l'influsso delfico sul mito, laddove Apollo era già il dio protettore di Oreste contro le Erinni, come risulta da *Pap. Oxy. 2506 26ii*, 14 ss. = Page *PMG* 217 e da *Schol. Eur. Or. 268* (cf. Defradas, *Les thèmes*, 55 ss. e 173 ss.).

<sup>21</sup> Troverebbe così ulteriore conferma il diffuso giudizio che vuole Stesicoro, oltre che innovatore di miti (*Pap. Oxy. 2506 fr. 26i* = Page *PMG* 193, 16-18), anche punto di riferimento importante per i tragediografi ateniesi (cf. *Pap. Oxy. 2506 fr. 26ii* = Page *PMG* 217 dove alcuni motivi di tragedie eschilee ed euripidee sono fatti derivare da Stesicoro). Tra i casi più noti si possono ricordare il già citato motivo dell'*εἰδωλον* di Elena (Page, *PMG* 193, 2-5; Plato, *Phaedr.* 243a; *Resp.* 586c; Isocr. *Hel.* 64, etc.), il riconoscimento di Oreste attraverso la ciocca di capelli (Page, *PMG* 217) e il sogno del serpente avuto da Clitemnestra (Page *PMG* 219). Lo scarso numero di frammenti stesicorei a nostra disposizione non consente tuttavia di verificare con sicurezza la effettiva importanza di questa funzione mediatrice tra *epos* e tragedia. Sul problema, anche in relazione alla tecnica compositiva del poeta, cf. Lerza, *Stesicoro*, 45ss.

<sup>22</sup> Su questa problematica si veda il già citato studio di Meillier, *La succession*, 17 ss. Anche Burnett (*Jocasta*, 148 ss.) collega il carne stesicoreo con problemi giuridico-sociali legati a questioni di eredità nelle colonie greche occidentali.

dell'idea di un accordo tra Eteocle e Polinice per evitare il compimento delle profezie; questo motivo si riscontra - come già notato in precedenza - in molteplici versioni del mito, ed è impossibile stabilire se esso sia un'innovazione stesicorea o se il poeta abbia attinto, invece, ad una versione precedente. Certo una scena come quella del *Papiro di Lille* non è immaginabile in varianti nelle quali Giocasta si suicida alla scoperta dell'incesto (*Odissea, Edipo re*). In taluni casi è attestata una proposta di accordo tra i figli avanzata da Edipo stesso (Accio, *Phoen.* III Ribbeck ; Hyg. *Fab.* 67; Ioh. Malalas 2, 0 62); altrove Eteocle lascia al fratello la scelta tra trono di Tebe o esilio col tesoro (Ellanico, *F.Gr.Hist.* 4F98 = Schol. Eur. *Phoen.* 71), ovvero si realizza un accordo tra i due fratelli per alternarsi annualmente alla guida della città (Eur. *Phoen.* 69-74; Apoll. *Bibl.* 3.6.1; Diod.Sic. 4.65; Stat. *Theb.* 1138 ss.). Nei casi infine di Aesch., *Sept.* 637, Soph. *OC* 374 ss. e 1292 ss., e Ferecide, *F. Gr. Hist.* 3F96 = Schol. Eur. *Phoen.* 71, non si trova nessun esplicito riferimento ad alcun tentato accordo e Polinice è cacciato dal regno e da Tebe con violenza dal fratello. Se il motivo dell'accordo (divisione dell'eredità o alternanza al regno) è dunque un elemento ricorrente nella tradizione del mito, assolutamente specifico del testo stesicoreo è, invece, il ricorso al sorteggio (il termine usato κλαροπαληδόν del v. 223 è, per altro, un *hapax*) per stabilire quale dei due fratelli dovrà andarsene col tesoro e quale restare. Vale la pena richiamare i versi di Stesicoro:

Queste cose io vi predico come esito: che uno con la reggia dimori (τὸμ μὲν ἔχοντα δόμους ναίειω) <...>, che l'altro invece se ne vada con tutte le greggi e l'oro di suo padre (τὸν δ' ἄπιμεν κτεάων καὶ χρυσὸν ἔχοντα φίλου σύμπαντα [πατρός]), colui che per primo sarà sorteggiato secondo il volere delle Moire (κλαροπαληδόν δὲ ἂν πρῶτος λάσῃ ἕκατι Μοιρῶν) (*Pap. Lille* 219-24).

Tra tutte le versioni conosciute del mito, solo nella *Tebaide* di Stazio si trovano riferimenti a un sorteggio regolatore dell'accordo tra Eteocle e Polinice (Stat. *Theb.* 1. 164; 2. 309-10 e 428)<sup>23</sup>. Sul piano pratico il ricorso al sorteggio, alla casualità, doveva corrispondere all'esigenza di garantire una totale imparzialità nella scelta e, visto il richiamo alle Moire, doveva essere sentito come strumento assoluto del fato, superiore agli stessi dei. Scene di sorteggio non mancano

<sup>23</sup> Per il *Papiro di Lille* come possibile fonte di Stazio, oltre che di rappresentazioni figurative cf. A. Gostoli, *Edipo e i figli nel rilievo del frontone etrusco di Talamone e nella Tebaide di Stazio*, *AION* (archeol.) 5, 1983, 65-76.

nella tradizione dell'*epos* e sono state opportunamente citate dai commentatori (per es. Hom. κ 206; ξ 209-10; Γ 316; H 161-99; Ψ 861), ed è altresì possibile che Stesicoro avesse in mente procedure giuridiche storicamente utilizzate per questioni di eredità (cioè un arbitrato con sorteggio).

Nel caso specifico del Papiro di Lille, invece, il ricorso alla sorte andrebbe visto in correlazione con un preciso intento di evitare il compiersi delle profezie, ed è preceduto da una argomentazione teorica sul variare alterno delle condizioni umane. In questa prospettiva, il demandare la scelta al caso diventa un ulteriore elemento caratterizzante l'*ethos* di Giocasta<sup>24</sup>.

Immagini di casualità e di sorteggio ricorrono frequenti nei *Sette contro Tebe* di Eschilo ed è possibile si tratti di riferimenti a Stesicoro<sup>25</sup>. Tuttavia è ancora una volta l'*Edipo Re* il testo che offre le maggiori possibilità di un confronto intertestuale. C'è un passo in quella tragedia nel quale Giocasta, trascinata in toni sempre più veementi nella polemica contro le profezie e gli oracoli, approda ad una posizione che potremmo definire di pessimismo 'gnoseologico', laddove arriva ad affermare, nell'intento di assicurare il consorte della inconsistenza del pericolo di incesto:

Di cosa dovrebbe avere paura l'uomo che si trova in totale balia della sorte (ὦ τὰ τῆς τύχης/κρατεῖ), e senza che vi sia chiara previsione di nulla (πρόνοια δ' ἔστιν οὐδενὸς σοφῆς)? Meglio vivere a caso, come si può (Soph. OT 977-79).

Poco prima Giocasta aveva contrapposto la *tyche* alle profezie che volevano Edipo parricida (OT 948-49), e più avanti è Edipo, dopo avere appreso di essere un trovatello rinvenuto sul Citerone, a proclamarsi «figlio della *tyche*» (OT 1080)<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> L'imparzialità garantita dal sorteggio doveva per altro conferire piena legittimità al figlio rimasto a Tebe (Eteocle) nello scontro col fratello fuoriuscito (Polinice), cf. Burnett, *Jocasta*, 125.

<sup>25</sup> Cf. Aesch., *Sept.* 55, 126, 376, 423, 451, 457-59, 908, 947. Per un parallelo con la tragedia eschilea cf. J. Peron, *Une version "sicilienne" du mythe des Labdacides dans les Sept contre Thèbes d'Eschyle*, GB 8, 1979, 75-99 e W. Thalmann, *The Lille Stesichorus and the 'Seven against Thebes'*, Hermes 110, 1982, 385-91.

<sup>26</sup> Sul valore concettuale del termine *tyche* nella cultura greca del V sec. a. C., sulle connotazioni che legano il termine all'anassagorismo e sul suo senso tecnico-filosofico di principio escludente la divinità cf. C. Diano, *Edipo figlio della tyche*, Dioniso 15, 1952, 56-89, rist. in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 119-65.

Nella tragedia sofoclea è notevole come Giocasta, e insieme con lei Edipo, nel portare alle estreme conseguenze la critica alla mantica, e proprio nel momento in cui avverte che i suoi ragionamenti si rivelano improduttivi, passi dalle posizioni razionalistiche da cui la polemica era scaturita, ad una sorta di casualità radicale, in nome della quale continua comunque a contrapporsi agli oracoli, approdando con ciò a posizioni estreme, non presenti in tale forma nel carme stesicoreo.

Non è necessario supporre che Sofocle abbia avuto presente lo Stesicoro del *Papiro di Lille* e che tra i due testi sussista un legame diretto: vi sono differenze strutturali notevoli sul modo in cui il mito è rappresentato, non foss'altro per il fatto che in Sofocle Giocasta si suicida subito dopo la scoperta dell'incesto. Tuttavia è molto probabile che Sofocle conoscesse quel carme citarodico sul mito labdacide e che ne abbia raccolta qualche eco nel costruire la sua Giocasta. Si possono, infatti, scorgere punti comuni che definiscono l'*ethos* di Giocasta, la sua dimensione ideologica e psicologica: la già osservata ansia preoccupata di preservare dalla rovina i suoi cari (Eteocle e Polinice nel *Papiro di Lille*, Edipo nell'*Edipo Re*); il costante intento conciliativo; l'ostentata polemica contro le profezie delle quali pretende di eludere il compimento pur senza atteggiamenti scopertamente antireligiosi; l'affidamento al caso, alla sorte, quale espressione di un destino assoluto e quindi superiore anche alle stesse profezie (nel *Papiro di Lille*), ovvero come rifugio estremo in un momento di radicalizzazione della polemica e di *defaillance* delle proprie capacità conoscitive (in Sofocle).

## Conclusioni

Il carme stesicoreo contenuto nel *Papiro di Lille* attesta una versione del mito labdacide importante per la storia della sua successiva ricezione nel teatro ateniese. Le nostre conoscenze su quel mito in età arcaica sono piuttosto scarse, soprattutto per la perdita dei due poemi ciclici *Tebaide* e *Edipodia*, e dunque sarebbe imprudente trarre conclusioni rigorose. Tuttavia è certo che in Stesicoro sono attestate alcune delle più significative varianti del mito, destinate ad esercitare un influsso duraturo. Tra queste, le più clamorose - per quello che i frammenti superstiti consentono di capire - riguardano la figura di

Giocasta. Rispetto alla versione omerica, la regina sopravvive alla scoperta dell'incesto, svolgendo una funzione essenziale per le vicende della casa tebana: non si può dire se questa sia un'innovazione o una ripresa di antiche versioni altrimenti ignote. Le elaborazioni della tragedia attica preferiranno seguire, ad eccezione delle *Fenicie* euripidee, la versione epica del suicidio immediatamente conseguente alla scoperta, mentre l'altro filone continuerà a vivere in attestazioni letterarie successive, quali, per esempio, le *Fenicie* di Seneca e la *Tebaide* di Stazio.

Dal punto di vista psicologico e ideologico, il personaggio della *δία γυνά* in Stesicoro viene a caratterizzarsi secondo alcune direttrici essenziali (quali l'attaccamento al *ghenos*, la polemica contro le profezie, l'affidamento alla sorte e al caso) che definiscono un *ethos* peculiare, aprendo la strada alla ripresa euripidea e soprattutto a quella sofoclea del personaggio di Giocasta.

Pavia

Gherardo Ugolini

IL VOLO DELLA ΨΥΧΗ  
( Sapph. fr. 55 V.)

Nel fr. 55 V., Saffo impietosamente preannuncia, ad una ricca ma illetterata rivale<sup>1</sup> il triste destino che l'attende dopo la morte:

κατθανοῖσα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν  
ἔσσειτ' οὐδ' ἴποκ' ἴ ὕστερου· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων  
τῶν ἐκ Πιερίας, ἀλλ' ἀφάνης κῶν Ἀίδα δόμῳ  
φοιτάσῃς πεδ' ἀμαύρων νεκῶν ἐκπεποταμένα.

All'infelice donna, che non conosce «le rose di Pieria», toccheranno dunque in sorte l'oblio e il più totale anonimato, anche nella dimora di Ade; al contrario di quanto avverrà a Saffo, devota ministra delle Muse<sup>2</sup>, la quale auspica per sé fama imperitura (fr.147 V. μνάσεσθαί τινα φα<ι>μι καὶ ἔτερον ἄμμεων)<sup>3</sup>.

Qualche problema ha suscitato, al v. 4 del nostro frammento, il participio perfetto ἐκπεποταμένα. La maggioranza degli studiosi intende 'quando sarai volata via (dal mondo dei vivi)'<sup>4</sup>; in particolare, lo Snell<sup>5</sup> osserva che «ἐκπεποταμένα significa "quando sei nella condizione che deriva dal fatto che tu (cioè la tua ψυχή) sei volata via di qui"», motivando così anche il peculiare impiego del perfetto<sup>6</sup>. Altri, invece, attribuiscono ad ἐκπεποταμένα il significato di 'stravolta, smarrita', coll. Theocr. II 19 ~ XI 72 πᾶ τὰς φρένας

<sup>1</sup> Come puntualizza uno dei testimoni, Plut. *Praec. coniug.* 145f-146a la polemica presente nel nostro frammento sarebbe indirizzata πρὸς τινα πλουσίαν.

<sup>2</sup> Cf. fr. 32 αἰ (sc. Μοῖσα) με τιμίῳ ἐπόησῶ ἔργα / τὰ σφὰ δοῖσαι, nonché 150 V. οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισσοπύλων <δόμῳ> / θρήνον ἔμμεν' <.....> οὐ κ' ἔμμι πρόποι τάδε.

<sup>3</sup> Sui frammenti saffici in esame e sui concetti che essi esprimono, cf. da ultimo V. Di Benedetto, Introduzione a *Saffo. Poesie*, traduzione e note di F. Ferrari, Milano 1987, 44ss.

<sup>4</sup> Vedere, tra gli altri, D. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford 1955, 137; C.M. Bowra, *La lirica greca da Alcmane a Simonide*, trad. it., Firenze 1973, 207; B. Snell, *Poesia e società*, trad.it., Bari 1971, 83 n. 71; B. Gentili, *La veneranda Saffo*, QUCC 2, (1955) 55; G. Burzacchini, *Lirici greci*, antologia a cura di E. Degani e G.B., Firenze 1977, 155; V. Di Benedetto, 45.

<sup>5</sup> L.c.

<sup>6</sup> L'aoaristo è invece impiegato in II 856, λ 222 nonché Plat. *Phaed.* 70a, tre passi che presentano significative analogie con il frammento di Saffo (cf. infra).

ἐκπεπότασαι; nonché Hesych. ε 1603 ἐ κ π ε π ό τ η μ α ι ἔ κ π έ - π λ η γ μ α ι<sup>7</sup>.

In realtà, nell'interpretare l'espressione saffica in parola, non è possibile prescindere dalla nozione di 'volo' contenuta nel verbo ποτάομαι: lo prova, fra l'altro, il confronto con Π 856 ψυχή δ' ἐ κ ῤεθέωv π τ α μ έ ν η Ἄϊδοσδε βεβήκει<sup>8</sup>, nonché λ 222, ove della ψυχή che abbandona il corpo si dice ἀ πο π τ α μ έ ν η π ε π ό τ η τ α ι<sup>9</sup>. Sulla base, soprattutto, di questo secondo luogo omerico, risulta legittimo pensare che anche Saffo, con ἐκπεποταμένα, intenda «indicare uno stato di dissociazione/separazione»<sup>10</sup>: più precisamente, in λ 222 si fa riferimento alla ψυχή che si 'dissocia', volando, dal corpo, mentre Saffo, senza operare una netta distinzione tra ψυχή da una parte e corpo dall'altra, avrà essenzialmente voluto sottolineare la squallida condizione della rivale, 'dissociata' dal mondo dei vivi e relegata nella più tetra desolazione<sup>11</sup>.

Che l'immagine del 'volo' sia da considerarsi strettamente legata all'idea dell'abbandono della vita terrena (e quindi, perfettamente funzionale nel frammento di Saffo), appare confermato dal confronto con un passo di Platone, a quanto mi risulta sfuggito agli editori della poetessa eolica. Si tratta di *Phaed.* 70 a, ove Cebete, in risposta a Socrate che poco prima aveva dichiarato ὅτι ὅς ἂν ἀμύητος καὶ ἀτέλεστος εἰς Ἄϊδοῦ ἀφίκεται ἐν βορβόρῳ κείσεται, ὁ δὲ κεκαθαρμένος τε καὶ τετελεσμένος ἐκεῖσε ἀφικόμενος μετὰ θεῶν οἰκήσει (69 a)<sup>12</sup>, parla delle diffuse credenze relative alla

<sup>7</sup> Tale interpretazione è sostenuta da B. Marzullo, *Frammenti della lirica greca*, Firenze 1967<sup>2</sup>, 68, e ribadita da A. Andrisano, *Sapph. fr. 55 V*, MCr 15-17 (1980-82), 29ss. (ad analoghe conclusioni, che oggi non mi paiono più accettabili, giungevo in *Sapph. fr. 55, 3s. V*, MCr 10-12 [1975-77] 49; «quando via di qui/ sarai volata» è invece la traduzione che propongo in *Saffo. Frammenti*, Parma 1986, 55). Si potrebbe obiettare che nel passo di Teocrito il valore di ἐκπεπότασαι è precisato da τὰς φρένας, mentre la glossa di Esichio costituisce, in realtà, *falsa interpretatio* di Eur. *El.* 177 (cf. Burzacchini).

<sup>8</sup> Citato dallo Snell.

<sup>9</sup> Per il raffronto con Saffo, cf. Burzacchini.

<sup>10</sup> Così il Di Benedetto, 45 n. 49.

<sup>11</sup> Cf. Di Benedetto.

<sup>12</sup> Sulla condizione di prestigio e onore che attende, nell'aldilà, gli iniziati ai culti misterici, cf. [Plat.] *Axioch.* 371 c-d: ὅσοις μὲν οὖν ἐν τῷ ζῆν δαίμων ἀγαθὸς ἐνέπνευσεν, εἰς τὸν τῶν εὐσεβῶν χώρον οἰκίζονται, ἐνθα ... πηγαὶ δὲ ὑδάτων καθαρῶν ῥέουσι, παυτοῖς δὲ λειμῶνες ἄνθεσι ποικίλοις ἐαριζόμενοι, διατριβαὶ δὲ φιλοσόφων καὶ θεάτρα ποιητῶν ... ἐνταῦθα τοῖς μεμνημένοις ἐστὶ τις

mortalità dell'anima: τὰ δὲ περὶ τῆς ψυχῆς πολλὴν ἀπιστίαν παρέχει τοῖς ἀνθρώποις, μὴ ἐπειδὴν ἀπαλλαγῆ τοῦ σώματος, οὐδαμοῦ ἔτι ἦ, ἀλλ' ἐκείνη τῆ ἡμέρα διαφθείρηται τε καὶ ἀπολλύηται ἦ ἂν ὁ ἄνθρωπος ἀποθνῆσκη· εὐθύς ἀπαλαττομένη τοῦ σώματος καὶ ἐκβαίνουσα, ὡσπερ πνεῦμα ἢ καπνὸς διασκεδασθεῖσα, οἴχηται διαπτομένη καὶ οὐδὲν ἔτι οὐδαμοῦ ἦ<sup>13</sup>.

Rilevanti appaiono le analogie tra il citato luogo platonico e quello saffico: si notino, in particolare, l'insistenza sul tema dell' 'annientamento' (che in Saffo concerne la 'memoria', cf. vv. 1s. οὐδέ ποταμναμοσύνα σέθεν / ἔσσετ' οὐδέ τ' ὑστερον, mentre in Platone è la ψυχὴ stessa ad annullarsi), la presenza del preverbo ἐκ- a designare la 'separazione' (ἐκβαίνουσα), nonché l'essenziale tema del 'volo' (διαπτομένη, che diversamente dal saffico ἐκπεποταμένα non implica solamente l'idea dell' 'allontanarsi volando', ma anche quella del 'dispersersi', cf. il contiguo διασκεδασθεῖσα)<sup>14</sup>. Platone prospetta il problema filosofico dell'immortalità dell'anima; Saffo senza esplicitamente affrontare tale problema<sup>15</sup>, delineava un quadro conforme alla concezione tradizionale dell'Ade, tuttavia associando a questa un tema per lei fondamentale: quello della fama destinata ai poeti.

Bologna

Eleonora Cavallini

προεδρία. L'oltretomba delle anime privilegiate è visto come un ameno luogo fiorito già in Sapph. fr. 95, 11s. V. καθάην δ' ἡμερός τις [ἔχει με καὶ / λωτίους δροσοέντας [δ- / χ[θ]οῖς ἴδην Ἄχερ[ (su cui cf. Gentili, 56, e infra n. 15).

<sup>13</sup> Cf. altresì lo stesso *Phaed.* 84 b: ὅπως μὴ διασπασθεῖσα (sc. ἡ ψυχὴ) ἐν τῇ ἀπαλλαγῇ τοῦ σώματος ὑπὸ τῶν ἀνέμων διαφουσηθεῖσα καὶ διαπτομένη οἴχηται καὶ ἔτι οὐδαμοῦ ἦ. La ψυχὴ è, peraltro, definita da Platone πτερωτή in *Phaedr.* 251 b (cui rinvia Schol. Hom. II 856).

<sup>14</sup> Per διαπέτομαι 'fly away, vanish', cf. LSJ<sup>9</sup> 407 (che cita il luogo platonico).

<sup>15</sup> Sulla possibilità che il tiaso saffico coltivasse aspettative escatologiche, cf. Gentili, 55 s. e n. 94 (e bibliografia ivi citata).

## Aἴβοϋ: EL FILL D'ISOP

Un dels episodis de la *Vita Aesopi*, concretament el que situa Isop a la cort de Licurg, rei de Babilònia (G 101-123), narra com Isop adoptà un noble jove, l'educà amb tota cura i el presentà al rei com hereu de la seva saviesa (*Vita* G 103). Tanmateix, el comportament lasciú del jove, car mantenia relacions amb una de les concubines del rei, provocava la indignació d'Isop, el qual l'exhortava a no fruir dels béns reials contra la llei. El noi, però, ressentit de les paraules admonitòries, acusa el seu pare adoptiu a traïció mitjançant una carta que, suposadament, Isop hauria adreçat als enemics de Licurg per tal de manifestar-los la seva bona disposició d'ajut. I, de fet, la legitimitat de la carta no podia ésser contestada, car era marcada amb el segell d'Isop. És, doncs, condemnat, però el guardià encarregat de l'execució l'estalvia de morir, tot i que fou comunicada al rei la falsa mort d'Isop, de manera que la dignitat d'aquest passava així al seu successor: el jove Ἡλιός, segons la versió més antiga del text, la del manuscrit G<sup>1</sup>; Aἴβοϋ, en la recensió de Westermann<sup>2</sup>.

L'episodi, però, no acaba aquí, sinó que Isop reapareix després d'un temps, quan Licurg es troba en dificultats. La notícia de la mort d'Isop fa que els enemics del rei adrecin a la cort de Babilònia lletres i problemes que han de ser resolts, sobretot ara que ja no és present el sapient conseller gràcies al qual tant havia prosperat, darrerament, el regne de Licurg (*Vita* G 102). Així, els ministres del rei es reconeixen incapaços i sense recursos davant la situació, quan el rei d'Egipte ofereix a Licurg el tribut de deu anys, per totes les terres del regne, si algú a Babilònia pot resoldre l'enigma que li planteja: la construcció d'una torre alta que no toqui ni la terra ni el cel<sup>3</sup>. Ara bé, si no es dóna una resposta satisfactòria, és Licurg qui haurà de pagar el tribut.

<sup>1</sup> Cf. B.E. Perry, *Aesopica*, Urbana 1952, 1.

<sup>2</sup> L'edició de A. Westermann, *Vita Aesopi*, Brunsvic 1845, significà la publicació, per primera vegada, del text que recollia la *biografia* del poeta de les faules.

<sup>3</sup> Cf. Q. Cataudella, *Aristofane e il cosiddetto 'romanzo di Esopo'*, Dioniso 4, 1942, 5 ss., a propòsit d'una possible relació entre el problema proposat pel rei d'Egipte i la construcció d'una ciutat aèria als *Ocells* d'Aristòfanes. Segons Cataudella, la construcció de la ciutat a la comèdia pressuposaria la prova d'una construcció, també aèria, en la història d'Ahikar, narració oriental que presenta paral·lelismes amb la llegenda d'Isop. Aquesta hipòtesi, tanmateix, és rebutjada per A. La Penna, *Il romanzo di Esopo*, Athenaeum 40, 1962, 290.

Licurg plany en l'infortuni d'Isop, causa de la desgràcia actual, la seva pròpia insensatesa, i admet la gran importància i significació del savi conseller com a baluard del regne (*Vita* G 106). Per tant, quan el rei s'assabenta que Isop és viu, no castiga la desobediència del guardià, ans el considera el seu salvador, ni tampoc no condemna el jove calumniador per expressa voluntat d'Isop, car, segons aquest, la mort no és un càstig, sinó una excusa, per a qui té un comportament vergonyós, mentre que, en vida, la vergonya de la pròpia consciència ja és la mort per a l'home indigne (*Vita* G 108). Licurg, aleshores, respon al rei d'Egipte que la qüestió proposada serà resolta<sup>4</sup>, i el jove "Ἥλιος/Αἴλιος resta a disposició d'Isop, a qui ha estat restituit el càrrec.

La *Vita* explica tot seguit com Isop adverteix el fill amb un discurs d'amonestació, ple de consideracions i de normes morals, relatives a àmbits diversos de l'existència humana; un autèntic decàleg de vida i d'actitud. Ara bé, la conseqüència immediata d'aquesta reflexió és la mort del jove, aclaparat per la injustícia comesa i impressionat per l'oració sentida<sup>5</sup>.

I la dada d'una mort violenta, en aquest context, ens fa pensar en Arqufloc, car la filla o les filles de Licambes també es donaren mort com a resultat de les paraules insultants del iambògraf per haver estat trencat el compromís de noces entre el poeta i una de les Licàmbides, Neobule<sup>6</sup>. Deixant ara de banda quina sigui la versemblança d'aquesta tradició, és cert que un contingut dur, punyent, d'atac, ultrajant i menyspreador es fa ben palès en alguns epodes del poeta, i és justament en aquestes formes epòdiques on el missatge que desitja transmetre Arqufloc es revesteix d'una *forma* específica. Vol - diu ell - contar un αἶνον<sup>7</sup>, per tal de fer avinent amb un model genèric i

<sup>4</sup> Per al posterior viatge i estada d'Isop a Egipte enviat pel rei Licurg, cf. *Vita* G 112-123.

<sup>5</sup> També, pel que fa a la mort del jove, les versions són dues: a *Vita* G 110 llegim que es produeix per inanició, mentre que el text W 110 parla d'una mort violenta, car el jove s'hauria estimbat. Aquesta darrera versió coincideix amb la mort violenta del propi Isop, puix que els delfis l'acusaren injustament de robatori i també l'estimbaren (cf. *Vita* W 142; i *Vita* G 142, on és Isop mateix qui es llança daltabaix de la roca Hiampea).

<sup>6</sup> Cf. *AP* 6.69, 70. En aquest sentit, el nom de la noia pot ésser considerat també un terme significat: 'la que canvia de parer'.

<sup>7</sup> Cf. *Archil. fr.* 174 W on explica la falla de "L'àguila i la guineu" (= 1 P), o *fr.* 185 W on la falla explicada és "La mona elegida reina i la guineu" (= 81 P).

exemplificador, al.lusiu<sup>8</sup>, quina és la situació en què ell, el poeta, i els altres es troben; situació, d'altra banda, que no ha d'haver estat necessàriament i real viscuda. La intenció d'Arqufloc és, amb tota evidència, crítica i, d'aquesta manera, el terme αἶνος - la paraula més antiga per designar la faula<sup>9</sup> - manifesta, de bon principi, una ambivalença, puix que per a Hesíode (*Op.* 202) és, en canvi, un model d'aconsellar. Es destaca així la proximitat originària entre dues formes d'expressió en l'àmbit poètic posteriorment oposades, les que corresponen a la lloança i al blasme<sup>10</sup>. Ara bé, per advertir o per criticar, aquest tipus de relat il·lustra, a l'origen, una circumstància específica - i aquest és l'ús que en fa Isop al llarg de la *Vita*<sup>11</sup> -, però, quan paulatinament aquest tipus de relat es desprèn del context inicial, assoleix una validesa genèrica, apta també per a altres situacions equivalents.

Si tornem a l'episodi babilònic de la *Vita*, aquest terme (αἶνος) que fixava ara la nostra atenció és emprat com un nom propi, car Αἶνος - recordem-ho - era el nom del jove adoptat per Isop en la versió W. En el text G, en canvi, era anomenat Ἥλιος. Tanmateix, al fragment de G que correspon al discurs exhortatiu es llegeix Λίβε, car Perry considera que «orationem lacunosam et multifarie corruptam habet», i, per aquest motiu, creu més adient seguir, en l'advertiment d'Isop al seu fill, el text del *Vindobonensis theol. gr.* 128, on l'exhortació «traditur cum hac inscriptione Αἰώπου πρὸς Λίβου μαθητῆν αὐτοῦ νοουθεσία»<sup>12</sup>. Aquest encapçalament de l'exhortació és tret - assenyala Perry - d'algun vell exemplar de la *Vita*, l'antiguitat del qual és indicada tant pel text mateix i per la discrepància entre G i W en l'ordre de les amonestacions, com per errors de tipus ortogràfic originats en la lectura de les lletres majúscules i, en conseqüència, ΑΙΝΟΣ o ΗΑΙΟΣ, serien falses lectures per comptes del terme

<sup>8</sup> Sobre la significació del terme αἶνος com a forma d'expressió indirecta, portadora sempre d'una intenció latent, ambigua, cf. W.J. Verdenius, Αἶνος, *Mnemosyne* 15, 1962, 389.

<sup>9</sup> Pel que fa a la terminologia de la faula antiga, és útil l'exhaustiu inventari fet per F.R. Adrados, *Historia de la fábula greco-latina* I, Madrid 1979, 17-59.

<sup>10</sup> Cf. Pind. *Pyth.* 2.52-53, *Nem.* 8.39. També, G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-London 1979, especialment el capítol intitulat "Poetry of Praise, Poetry of Blame", 222-42.

<sup>11</sup> Cf. *Vita* G 33, 48, 67, 68, 94, 96, 99, 125, 126, 129, 130, 140; i *Vita* W 37, 132, 135, 141.

<sup>12</sup> Perry, *Aesopica*, 69.

ΑΙΝΟΣ emprat per W. I pensem que αἴνος és una manera de *dir* la faula.

L'episodi de Babilònia, d'altra banda, recorda el possible model oriental d'Isop - la també babilònica història d'Ahikar -, encara que determinats punts de discrepància fan pensar potser més en un gènere literari comú que no en una absoluta dependència d'ambdues històries, tot i que, en el moment de constituir-se una llegenda a propòsit d'Isop - i, sobretot, en el moment de ser escrita, segurament a l'època hel·lenística, com una *vida* -, el tema d'Ahikar ja era conegut. El gènere literari comú que hem esmentat es troba ben representat a quasi tota la literatura antiga, babilònica o hindú, egípcia o hebrea<sup>13</sup>, juntament amb les traduccions i les versions medievals que en derivaren. El tret distintiu a destacar és, sobretot, el conjunt de consells i de moralitats que algú - un filòsof, un mestre, un savi, un ancià - vol transmetre i desitja inculcar en l'ànim d'un destinatari conegut - un rei, un jove príncep, un fill, un deixeble -. Aquestes amonestacions i advertiments poden anar referits, o bé, a una circumstància i a un moment particulars, a un episodi biogràfic en un context narratiu ampli - com és el cas d'Isop -; o bé, poden aparèixer en un marc narratiu més restringit a fi de posar tot l'èmfasi en l'expressió sapiencial<sup>14</sup>. Així, el relat d'Ahikar seria més un llibre sapiencial en la mesura que l'interès del narrador rau, d'antuvi, en les màximes i en els preceptes referents a la vida de la cort i a la vida en general, que constitueixen la primera de les dues prèdiques que Ahikar adreça a Nadan, el seu fill adoptiu; o també, en les faules emprades per tal d'il·lustrar el comportament indigne del jove en el segon sermó.

En canvi, a l'episodi babilònic de la *Vita*, la part narrativa és més amplia que la pròpiament sapiencial, limitada a una única admonició que ocupa els capítols 109 i 110 del text G; admonició el contingut de la qual és un conjunt de preceptes - un decàleg, dèiem abans, de vida i de capteniment -, on hi manca, però, qualsevol faula<sup>15</sup>. Tanmateix, tot

<sup>13</sup> Cf. M.L. West, *Hesiod. Works and Days*, Oxford 1982, 3-25.

<sup>14</sup> Com en la llegenda dels Set Savis sovint aplegats en una cort o en un banquet, on cadascú d'ells expressa la seva saviesa, cf. Hdt. 1.29; Pl. *Pr.* 343b; o Plu. *Sept. sap. conv.*

<sup>15</sup> Cf. R. Smend, *Alter und Herkunft des Achikar-Romans und sein Verhältnis zu Aesop*, Beihefte zur ZATW 13, 1951, 98, en el sentit que la *Vita* seria només el pròleg a una col·lecció de faules i, per tant, l'autor en prescindeix en aquesta introducció, puix que pensava col·locar-les a continuació de la *biografia*. Tanmateix, en altres punts del relat biogràfic, sí que apareixen faules que són generalment

i que constatem l'absència de faules a la parenesi feta per Isop durant l'estada a la cort de Licurg, si tornem al text grec observem quelcom de significatiu que ja hem insinuat de passada: el nom del jove destinatari de les paraules d'Isop. I hem dit també que αἴτιος és, justament, una manera de *dir* faula. Com Ahikar, Isop exhorta un fill adoptiu. *Les màximes, similis, faules, anècdotes i problemes del relat d'Ahikar* només tenen una connexió biogràfica en tres moments: l'educació del jove, els problemes proposats pel rei d'Egipte i els retrets al fill. L'exhortació d'Isop té també una connexió biogràfica, però - i aquesta és una distinció important entre ambdós relats, tal com ha destacat Adrados<sup>16</sup> - en un marc més ampli, en el conjunt d'una estructura narrativa que *vol contar* la vida d'un poeta, d'Isop, del poeta de les faules.

*Les Vitae* o relats biogràfics dels poetes grecs recolzen en un material, en part, fictici, ans segurament no inventat de forma arbitrària. Bo i considerant la possibilitat que alguna informació hagi estat donada de manera objectiva pel poeta, cal pensar que els antics biògrafs - per manca, sens dubte, d'autèntica informació - segueixen un procés «of 'recovery' of biographical information», i treballen l'obra del poeta «within the limitations set by their audiences' expectations: poets (partly because themselves claim superiority) should have lives like those of heroes, involving confrontations, requiring isolation and, often, violent deaths; but unlike heroes, poets could be portrayed as ordinary or even as foolish men, so that their

desconegudes de les col·leccions (excepte "L'àguila i l'escarabat", 3 P = *Vita* W 135-139). En canvi, *La Penna* (*Il romanzo*, 286) no s'explica com en una *biografia* d'Isop manquen les faules sobretot en el passatge en què llur relat sembla ben adient a la intencionalitat de qui les pronuncia: potser perquè l'autor de la *Vita* disposava d'una versió del relat oriental on també hi mancaven, o potser perquè no les entenia, car considera que «le favole sono date per accenni, che ne presuppongono già nel lettore la conoscenza, non ci sono veri sviluppi narrativi».

<sup>16</sup> Cf. F.R. Adrados, '*The Life of Aesop*' and the *Origins of Novel in Antiquity*, QUCC 30, 1979, 101: «*The Life of Ahikar* is, as it were, half-way between the *Life of Aesop*, on the one hand, and on the other, oriental works, probably of Babylonian origin, but which have taken on a definite form in India, and from there, by way of Persia and the Arabs, arrived in the western world in the Middle Ages. These works contained the maxims, fables or examples which a philosopher may give his king, or a father his son, such as the Indian *Pañctantra* with derivatives like the Spanish *Calila e Dimna*, and other medieval works of Indian origin, such as the *Book of Sinbad* with its different versions, the *Disciplina Clericalis* by Pedro Alfonso or the *Conde Lucanor* by D. Juan Manuel. In works of this type, advice usually given or asked for with reference to particular moments or events, through they are told in the abstract without any biographical thread».

creativity would not seem mysterious or even particularly difficult»<sup>17</sup>. Hi ha necessitat, doncs, de conèixer per part del públic la *biografia* del poeta, de la mateixa manera que, per raons culturals, és explicada la vida dels herois<sup>18</sup>. Però els poetes poden ésser també objecte de culte - Arquíloc a Paros, o Sòfocles a Atenes<sup>19</sup> - i, aleshores, la tradició d'una *vida* remet a un doble fonament: si per a un heroi local que no és un poeta, «his life story is simply a function of his cult. In the case of the poet-hero, on the other hand, his life story is a function of his cult and of the poetry ascribed to him»<sup>20</sup>. Per tant, si hom pot reconstruir la història de la vida d'un poeta arcaic com a tradició d'una *vida* doblement controlada en origen - per la ideologia del culte i pel contingut dels seus poemes -, a mesura que l'aspecte cultural va perdent significació, «the genre of the poet's *Vita* becomes totally dependent on the poems themselves»<sup>21</sup>. Així, quan els *patterns* emprats per narrar la tradició biogràfica d'un poeta resten sotmesos a interpretacions sovint arbitràries i plenes d'imaginació, basades només ja en l'obra poètica, són desplaçats al relat *biogràfic* - és a dir, a la vida *suposadament real* del poeta - els elements, els esdeveniments o les situacions propis del marc, de l'ocasió, que enquadren el gènere per ell conreat. En conseqüència, quan sobre la personalitat històrica del poeta manquen indicis suficients per constituir el material biogràfic necessari, és creada una *persona* del poeta que reproduceix en ella mateixa algun caràcter - o trets peculiars de caràcters distints - típic de la forma poètica que ell treballa. I entre aquests elements propis del gènere poètic traslladats a la *biografia*, són destacables els que informen les dades relatives a l'origen i a la condició del poeta, a la seva mort, o a la manera d'entrar al servei de les Muses<sup>22</sup>. Respecte

<sup>17</sup> M.R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore 1981, VIII.

<sup>18</sup> Sobre el culte heroic, cf. J. Whitley, *Early states and hero cults: a re-appraisal*, JHS 108, 1988, 173-82.

<sup>19</sup> Cf. A. Westermann, *Biographi Graeci*, Brunsvic 1845, 128-29. Quant a Arquíloc, cf. *Teştım*. 4. 16-19 T, i C. Miralles-J. Pòrtulas, *Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma 1983, especialment pp. 61-80, "The Inscription of Mnesiepes".

<sup>20</sup> Nagy, *The Best*, 304.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cf. A. Wiechers, *Aesop in Delphi*, Meisenheim am Glan 1961, en particular pp.31-42, "Aesop als Pharmakos"; i també, G. Nagy, *The Best*, el capítol intitulat "The Death of a Poet", 279-88. Pel que fa a la identificació d'una escena iniciàtica en el text de la *Vita*, cf. P. Gómez, *De la iniciación poética de Esopo*, Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos II, Madrid 1989, 217-23.

a l'origen, se'ns fa present, de bell nou, Arqúfloc. El poeta de Paros ens diu - contra ell mateix en opinió de Critias<sup>23</sup> - que és fill d'una esclava. I el nom de la mare s'escau ésser 'Ενιπώ, nom relacionable per etimologia amb ἐνιπή que Hesiqui (s.μ.) explica amb els següents termes: ἐπίπληξις. λοιδορία. ὀργή ἢ ψόγος. πληγή. (E 3116 Latte). I ἐνιπή és, en efecte, la paraula que l'epopeia emprà per a significar el retret, el vituperi, el blasme, ço és, ψόγος<sup>24</sup>. Així doncs, en la tradició biogràfica d'Arqúfloc, la invectiva, la crítica, la λοιδορία, implícits en el iambe com a forma poètica, fan un doble paper: d'una banda, són personificats en la figura mateixa de la mare del poeta, i, d'una altra, Arqúfloc es fa ell mateix objecte dels retrets i de la injúria que defineixen els seus iambes<sup>25</sup>. I no oblidem tampoc el suggeriment de West en el sentit que àdhuc Licambes - el nom del qual estaria connectat amb el terme 'iambe'<sup>26</sup> - i les seves libidinoses filles no serien contemporanis d'Arqúfloc, personatges històrics, reals, sinó «stock characters in a traditional entertainment with some (perhaps forgotten) ritual basis»<sup>27</sup>, és a dir, una llegenda; o com Dover expressa «there is room for the assumed personality and the imaginary situation»<sup>28</sup>.

Si rellegim amb aquestes dades el passatge babilònic de la *Vita* (de G i de W) i, específicament, la parenesi, podem trobar una situació, en certa mesura, paral·lela. En l'exhortació d'Isop, personatge a qui, per antonomàsia, són atribuïdes la creació i la narració de faules, aquestes - com vèiem abans - hi manquen; tanmateix, el destinatari de les seves paraules és un jove, un fill adoptiu, que porta, justament, un dels noms de la faula. Així, la *faula* (αἴνος) com abans el *iambe* - és a dir, el contingut propi de la poesia iàmbrica - té també un paper en la tradició biogràfica generada a l'entorn del

<sup>23</sup> Cf. Archil. fr. 295 W (= *Testim.* 46 T).

<sup>24</sup> Cf. Hom. Δ 402; E 494; χ 448.

<sup>25</sup> Cf. Archil. fr. 295 W (= *Testim.* 46 T). Per una contraposició entre el caràcter encomiàstic de la poesia homèrica i el blasme propi d'Arqúfloc, cf. D.Chr. *Or.* 33, 11-12.

<sup>26</sup> Cf. Nagy, *The Best*, 241-52.

<sup>27</sup> M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974, 27.

<sup>28</sup> K.J. Dover, *The Poetry of Archilochos*, dins *Archiloque*, Entretiens Fondation Hardt X, Genève-Vandoeuvres 1964, 206.

conreador, per excel·lència, del gènere. La *faula* és personificada ara en la figura d'un fill, ΑΙΝΟΣ - i, en aquest sentit, és possible i justificat mantenir la lectura de W<sup>29</sup>; un fill destinat, des que apareix en la *Vita* a ser dipositari del pensament d'Isop, a ser-li successor. Per tant, si des del punt de vista de la tradició literària, Isop passa per ser el *creador* d'una determinada forma d'expressió, el nom més antic de la qual no és altre que αἶνος, no és inversemblant que la tradició biogràfica - mancada, és clar, de dades històriques i reals - acabi per atribuir aquest mateix nom al jove que desenvolupa el paper d'un seu fill. Així, un únic terme, bé emprat com a nom comú, bé emprat com a nom propi, identifica la manera de representar *literàriament i biogràfica* la pervivència d'Isop.

En conseqüència, si en el sermó d'Isop al seu fill putatiu hi manquen, en efecte, faules, aquesta absència és només des d'un punt de vista formal, de mode d'expressió: no hi ha, és cert, apòlegs exemplars protagonitzats per animals, si considerem que aquesta és la configuració més genuïna d'una *faula*. Ara bé, en la història d'Isop i Αἶνος, ¿que no hi són ben presents, en realitat, tant el significat - no la forma, com acabem de dir - del terme emprat amb valor de substantiu comú, com la funció social de la figura d'Isop? L'exhortació no és altra cosa que la il·lació d'una sèrie de màximes i de moralitats - χρεῖαι, en grec - conegudes a bastament per la saviesa tradicional: Hesòde, la poesia de Soló, de Semònides o de Teognis, i els escolis atribuïts als Set Savis, en són un bon exemple entre d'altres.

En resum, el passatge de la *Vita* (G 109-110), encara que en la successió i en el conjunt d'aquestes màximes i moralitats no genera cap desenvolupament narratiu susceptible d'ésser identificat amb una *faula*, recull, tanmateix, pel contingut, el valor exemplar, el caràcter advertidor que defineixen l'essència i l'objectiu d'aquest tipus de λόγος<sup>30</sup>, bo i atribuint-li, al seu destinatari, el nom d'Αἶνος.

Universitat de Barcelona

Pilar Gómez

<sup>29</sup> D'aquesta manera, hom pot entendre la forma Αἶνε com una corrupció del vocatiu Αἶνε\*, mentre que \*Ηλιος\*\* és influència de la tradició oriental. Cal recordar, però, que Αἶνος és també el nom d'un jove mort violentament, en record del qual era dansat un cant trenètic, segons que explica Hom. Σ 567 ss.; cf. C. Miralles, *Le rire sardonique*, Métis 2, 1987, 31-43.

<sup>30</sup> Cf. Theon Rhetor, *Prog.* 3, *Rh.Gr.* II 72 Spengel; cf. també, E.L. Leutsch, *CPG*, I, 178, a propòsit de la relació i distinció entre αἶνος i παρομπία.

## FORME DEL DESIDERIO NEL *SIMPOSIO* DI PLATONE

Spentosi l'eco delle parole di Agatone, l'elogio levato ad Eros dalla Poesia, inizia il discorso di Socrate, l'elogio pronunciato dalla Filosofia<sup>1</sup>. In apertura è avanzata una questione di metodo: è necessario definire anzitutto qual è Eros, la sua natura, e successivamente esaminarne *ta erga*, le opere (*Symp.* 199c ss.). Il primo carattere ad emergere è quello della relazionalità, di connettersi sempre a qualcos'altro, al modo in cui si è sempre madre o padre di qualcuno. Tale relazionalità non si esaurisce nello stabilire un nesso logico, perché il rapporto che lega Eros al suo oggetto ha la coerenza peculiare del desiderio. Eros è pertanto una *epithymia*<sup>2</sup>. La disamina socratica ne delinea la

<sup>1</sup> Il significato della successione dei discorsi pronunciati nel *Simposio* è oggetto di discussione. W. Jaeger lo definisce un «coro di voci reali di una data età, dal quale alla fine si leva vittoriosa, a guidarlo, la voce di Socrate». Si tratta di un agone oratorio che sancisce il primato della Filosofia sulla Poesia, comica e tragica, rappresentata da Aristofane e Agatone. Ma la Filosofia si è a sua volta fatta Poesia (*Paideia*, trad. it. Firenze 1936-1954, 2, 307). Per J. Stenzel il susseguirsi degli elogi di Eros costituisce «una sempre maggiore approssimazione a un centro ideale da cui solo ogni elemento riceve il suo valore, la sua particolare forza logica». Tali opinioni preparatorie non sono di per sé né false né vere: strette in una sintesi, si accostano alla verità (*Platone educatore*, trad. it. Bari 1966, 209-10). Anche Y. Brès individua nei primi cinque discorsi una graduale approssimazione alla verità, ma la struttura del *Simposio* deriva per lui essenzialmente dal suo soggetto, risiede cioè nella natura psicologica dell'amore, luogo dell'immaginazione: tali discorsi rappresentano un'analisi critica sempre più approfondita delle «illusioni», delle rappresentazioni che accompagnano il sentimento amoroso (*La psychologie de Platon*, Paris 1973, 233 ss.).

<sup>2</sup> L'analisi compiuta da Platone nel quarto libro della *Repubblica* evidenzia il carattere relazionale dell'*epithymia* e il moto di acquisizione a cui dà luogo (437b ss.). Quando un uomo prova un desiderio, la sua anima tende all'oggetto desiderato (*epihesthai*), attira ciò che aspira divenga suo. La specificità dell'oggetto conferisce alla pulsione stessa la sua specificità: la sete è per natura desiderio di bere, la fame di mangiare (437e). L'inserimento dell'eros completa il quadro dell'*epithymetikon* come parte dell'anima che presiede alle istanze biologiche fondamentali: grazie ad esso l'uomo ama, ha fame e ha sete (439d), prova i piaceri connessi (436a: *ton peri ... gennesin hedonon*). Il desiderio sessuale rientra nell'ambito della naturalità animale, di cui costituisce il tratto più violento ed imperioso (Lg. 782d: *megiste chreia*), in grado di condurre alla follia. Tale peculiarità - frequentemente attestata - è segno di una differenza percepita tra «i desideri ossessivi e più complessi dell'*erastes*, legati ad uno specifico individuo, e un più indifferenziato impulso per il soddisfacimento fisico (cf. K.J. Dover, *L'omosessualità nella Grecia antica*, trad. it. Torino 1985, 47). Va rilevato che nel *Simposio* la caratterizzazione dell'eros come *epithymia* non rinvia alla connessione con la fisiologia corporea, ma alla comune modalità di funzionamento (cf. J. Frère, *Les Grecs et le désir de l'être*, Paris 1981, 185 ss.).

modalità, ancorandola alle coordinate della mancanza e del possesso: si desidera infatti ciò che non si ha (*ouk echon*), di cui si è carenti (*endees*); si tratta di colmare un vuoto, un bisogno.

Il secondo libro della *Repubblica* evidenzia la centralità del bisogno, ponendolo alla base dell'associazione degli uomini: l'origine della città si deve al fatto che l'individuo manca (*endees*) di molte cose. La genesi della città significa anche la genesi, la trasformazione di tale nozione, in quanto i limitati beni a cui essa correlava la pulsione acquisitiva non bastano più. I confini di ciò che è necessario subiscono un ampliamento progressivo: è nata una brama di ricchezza illimitata (*apeiron* 373d). La dinamica della dissipazione della proprietà nel consumo, che rinnova il bisogno stesso all'interno del desiderio; questo ha infatti come meta una distesa quanto mai plurale e variegata di oggetti. L'uomo democratico, che si abbandona ad ogni *epithymia*, ponendo su di un piano egualitario tutti i piaceri, è bello e variopinto (*poikilos*), e simile a un mantello variopinto è la democrazia: bellissima la giudicheranno molti, abbagliati come donne e fanciulli dalla varietà dei colori (R. 557c)<sup>3</sup>.

Il continuo risorgere del desiderio è espresso nel *Simposio* utilizzando il linguaggio della temporalità. Potrebbe darsi - ipotizza Socrate - che chi è forte esprima il desiderio di essere forte, chi è veloce di essere veloce, chi è sano di essere sano (200b ss.). Esprima il desiderio di ciò che ha. Ma la proprietà non può essere oggetto di una pulsione

<sup>3</sup> L'instaurazione della *polis* va ricondotta alla condizione di non autosufficienza dei singoli, che si riuniscono nello stesso luogo per fornirsi un reciproco aiuto, lo scambio dei propri prodotti: il bisogno (*chreia*) costituisce l'*arche* (R. 369b ss.). Lo spaccato di tali esigenze fondamentali definisce l'orizzonte quantitativo e qualitativo delle transazioni che si producono. La *prote chreia* è il nutrimento, cui si aggiungono l'abitazione e il vestiario, delineando l'ambito di una decorosa sopravvivenza, delle tecniche ad essa funzionali (cf. G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Torino 1971, 172 ss.). Il passaggio al secondo modello di città (*tryphosa*, gonfia di lusso), presuppone una modifica radicale della categoria di *chreia* che, sottoposta ad un ampliamento via via crescente, non ha più come punto di riferimento un modello socio-economico di semplice autoconservazione. Alla limitatezza del bisogno si è sostituita l'illimitatezza del desiderio, delle molteplici manifestazioni della ricchezza.

Il passaggio tra i due modelli appare ambivalente: le nuove esigenze che rendono la città 'malata' non sono solo quelle di una materialità più raffinata perché annoverano necessità tipicamente culturali - musica, danza, poesia -, componenti essenziali dello stile di vita del cittadino, dell'aristocratico. La comparsa del desiderio implica quella dell'anima stessa: si apre il problema dell'educazione, della corretta collocazione ed uso delle pulsioni (cf. J. Chanteur, *Platon, le désir et la cité*, Paris 1980, 22 ss).

per definizione acquisitiva, promossa da una carenza. L'antinomia è solubile aprendo due diverse sequenze. La proprietà consiste nelle cose oggi presenti (*ta nun paronta*), mentre l'*epithymia* si volge al futuro, è l'aspirazione che siano ancora presenti nel tempo a venire (*eis ton epeita chronon*). Il bisogno si annida nel possesso stesso, incrinato dalla progettualità insita nell'*epithymia*. Ma la progettualità è al contempo tutela del possesso, inevitabilmente sottoposto alla corruzione, al consumo: apre la via a che esso sia conservato, salvato nel futuro. Presente nelle aspirazioni, il futuro è un'assenza rispetto alla proprietà attuale; *epithymia* ed eros si correlano a cose che non sono a disposizione, di cui si è bisognosi.

La natura propria ad Eros ha un'ulteriore illustrazione nel mito della sua nascita. Quando venne alla luce Afrodite gli dei si riunirono a banchetto e fra loro c'era Poros, Espediente, figlio di Metis, l'Intelligenza acuta. Terminato il pranzo, arrivò per mendicare Penia, Povertà, che si aggirava intorno alla porta. Poros, ubriaco di nettare, entrò nel giardino di Zeus, e, appesantito com'era, si addormentò. Allora Penia, meditando nella sua indigenza di avere un figlio da Poros, gli si distese accanto e divenne incinta di Eros. per questo Eros è il seguace e il servitore di Afrodite: perché è stato generato durante la festa della sua nascita, ed è al contempo amante del bello perché Afrodite è bella<sup>4</sup>.

La genealogia di Eros è la trasparente lettura della sua natura di desiderio. L'ascendente materno descrive lo stato di privazione che ne promuove la dinamica: eros convive sempre con l'indigenza. L'ascendente paterno riafferma la connessione con la proprietà, la ricchezza: *Poroi* è il titolo del libro dedicato da Senofonte all'incremento delle entrate di Atene. *L'accento cade non tanto sul risultato acquisito quanto sul movimento che ad esso conduce, consentendo un'uscita positiva dal bisogno. L'immagine della via, del passaggio, organizza lo spazio semantico del termine poros: poroi sono i cammini celesti degli astri come le rotte marine, linee di riferimento e d'ordine in una dimensione altrimenti informe, che ne consentono la controllabilità, la percorribilità, il varco. Tale significato si ripropone a livello intellettuale; poros è l'espedito inventato dalla ragione per trovare lo sbocco da una situazione di carenza, da un'aporia. Egli è d'altronde figlio di Metis, intelligenza fatta di astuzia, che, nel mondo mutevole*

<sup>4</sup> Una rassegna delle principali interpretazioni del mito della nascita di Eros è contenuta in L. Robin, *La théorie platonicienne de l'amour*, Paris 1964, 102 ss.

del divenire, permette di concepire un piano, uno stratagemma, una *mechane*, per superare le difficoltà presentate a volta a volta dalle circostanze<sup>5</sup>. Se la filiazione descrive la natura del desiderio, stretta fra i due poli del bisogno e dell'appropriazione, essa ne rappresenta anche la costante intermittenza. Eros infatti senza posa vive e muore: quando i suoi espedienti, grazie all'ascendente paterno, riescono, Eros fiorisce; ma si estenua al successivo emergere dell'ascendente materno, che gli fa scorrere via tra le dita la ricchezza procurata.

Anche nel quarto libro della *Repubblica* il successo irrobustisce l'*epithymia*: riempiendosi di piaceri corporei prende forza, amplia il suo spazio; può tentare di sottrarsi al dominio della ragione per asservire e comandare, generando la *stasis*, la sovversione, degli equilibri interni all'anima (442a-b). Ma ben diverse sono le caratteristiche del desiderio nella *Repubblica* e nel *Simposio*, diversa la loro relazione con il *logos*. La statica della tripartizione ne fa un unico appetito, che trascina l'uomo come un bruto verso oggetti esemplificati dalle istanze biologiche fondamentali: mangiare, bere, generare. L'intervento della razionalità non può essere che censorio, limitativo di impulsi che tendono intrinsecamente ad eccedere, ad uscire dai confini, soggiogando l'intera *psyche*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Cf. M. Detienne - J.P. Vernant, *Les ruse de l'intelligence*, Paris 1974, 140 ss.: nel mondo del cambiamento incessante è necessario uno spirito *pantoporos*, dotato di astuzia, capace di escogitare una *mechane*. Afrodite ne è un esempio emblematico perché, grazie alla sua *metis*, essa caccia, usa filtri, seduce e tende trappole che riducono all'impotenza (*amechania*, 269 ss.).

<sup>6</sup> Il nono libro della *Repubblica* presenta un quadro della tripartizione sensibilmente mutato rispetto al quarto: ogni parte dell'anima ha infatti piaceri e desideri propri. L'*epithymetikon* viene definito *philochrematon* in quanto tende al denaro come mezzo di soddisfacimento dei suoi appetiti corporei. Al *thymoeides* è dato l'appellativo di *philonikon* e *philotimon* perché aspira al potere, alla vittoria, alla fama. Il *logistikon*, l'elemento direttivo, è a sua volta *philomathes* e *philosophon* (580d ss.). Tale classificazione si completa in una tripartizione antropologica: gli uomini si suddividono in tre *gene* fondamentali, l'amante della filosofia, della vittoria, del guadagno.

Il desiderio percorre dunque tutti i livelli dell'anima e il suo potenziamento in un settore implica l'indebolimento negli altri (cf. 586b). Esso costituisce un 'fund of energy' che ha molte affinità con l'eros del *Simposio* (cf. F.M. Cornford, *The Dialectic of Eros in Plato's Symposium*, in G. Vlastos (a cura di), *Plato: a Collection of Critical Essays*, New York 1971, 2, 121.).

Ogni parte ha inoltre un proprio tipo di piacere, seppure rigidamente gerarchizzato in base alla consistenza ontologica degli oggetti a cui si correla (585b ss.; cf. T.M. Robinson, *Plato's Psychology*, Toronto 1970, 55 ss.; J.C.B. Gosling - C.C.W. Taylor, *The Greeks on Pleasure*, Oxford - New York 1982, 97 ss.).

Il *Simposio* seleziona una forma di *epithymia*, l'eros, definendone altrimenti la natura. La valenza appetitiva connessa a Penia si coniuga a quella razionale: le strategie accorte di Poros, la saggezza antica di Metis. Per natura relazionale, il desiderio correla strettamente le proprie modalità agli oggetti cui si riferisce: l'eros è nel *Simposio* desiderio del bello, un oggetto di per sé valorizzato, in grado inoltre di aprire una serie di valorizzazioni. Le cose buone, infatti, sono anche belle (201c); la *sophia*, il sapere, è tra le cose belle. La trascorrenza che lega i due ambiti concettuali e che si riassume nel termine *kalon*<sup>7</sup> consente all'eros di percorrere un lungo cammino dalla bellezza effimera e variegata delle forme corporee a quella immutabile ed univoca dell'Idea.

La selezione dell'oggetto conduce ad un approfondimento della natura del soggetto: se eros è amore di ciò di cui manca, che non è in suo possesso, non può essere bello né, in virtù delle predicazioni postulate, buono o sapiente. La definizione di eros presenta anzi una doppia valenza negativa: egli non solo è privo di ciò che vuole acquisire, ma anche del suo contrario, come Diotima dimostra a Socrate, il quale aveva precipitosamente inferito che eros è brutto e cattivo. Socrate ignora la nozione di *metaxu*, di intermediario (202a ss.). Tra le contrapposte scienza e ignoranza si pone la giusta opinione, la *orthodoxa*, che, pur senza saper dar conto delle sue asserzioni come la scienza, può talvolta cogliere la realtà. Tale è anche la posizione di eros: la sua filiazione ne fa un demone, né dio né uomo, né ricco né povero, in perenne tensione tra i due estremi. L'assiologia che li racchiude introduce un elemento di verticalità nella sequenza orizzontale dell'acquisizione, quell'elemento di valore che, nel caso dell'opinione, era espresso dall'aggettivo *orthē*. Se la statica dei livelli conoscitivi vede nella verità della *doxa* un evento contingente, il desiderio si protende invece verso i suoi oggetti, mette in comunicazione con essi, come il demone trasmette agli dei le parole degli uomini<sup>8</sup>. Il

<sup>7</sup> Un'analisi dei diversi usi linguistici del termine *kalos* è condotta in Dover, 18: se applicato ad esseri umani esso si riferisce a qualità fisiche, mentre assume il significato di 'ammirevole', 'degnò di onore' se applicato ad azioni o istituzioni. Sul valore etico del termine *kalon* vedi A.W. Adkins, *La morale dei Greci*, trad. it. Bari 1964, 69 ss.

<sup>8</sup> Sul carattere e gli usi della nozione di intermediario nel pensiero di Platone cf. J. Souilhé, *La notion platonicienne d'intermédiaire dans la philosophie des dialogues*, Paris 1919. In particolare sul ruolo di eros come *synergon* che aiuta l'anima ad elevarsi dal mondo sensibile fino alla contemplazione dell'idea vedi pp. 111 ss. Sulla natura sintetica di eros che, come l'anima di cui è la funzione propria, unisce

livello superiore è assente in quanto bisogno, ma il bisogno stesso lo rende presente in quanto meta: Eros procede sempre innanzi, teso con tutte le sue forze, filosofo per tutta la vita. Tra il possesso reale, privo di *epithymia*, del dio - il sapiente -, e il falso possesso, altrettanto privo di *epithymia*, dell'ignorante, si apre lo spazio del bisogno di sapere, di bellezza, di bontà, dell'amore verso di loro, che ricerca un metodo, una via, un *poros*, per renderli propri.

Al fine di essere felici. La settorialità dell'eros, connessa alla peculiarità dell'oggetto, viene meno, ponendolo come l'*epithymia*, l'aspirazione fondamentale dell'uomo. L'operazione è consentita dall'oggetto stesso, con la sua ricca polisemia. L'acquisizione del bene, la valenza più pregnante, produce *eudaimonia*, come prova la condizione della divinità. Tutti gli uomini pertanto sono amanti, accomunati da questo desiderio assoluto: le cose buone, la felicità, per sempre (204 e ss.). Ma non tutti sono definiti tali: il vocabolario dell'eros si applica solo a chi ne persegue una forma particolare, impegnandovi ogni seria tensione, ogni *spoude*. Il recupero di una nuova settorialità si impone perché se l'accezione generale ha evidenziato la centralità psicologica dell'eros, l'ha tuttavia sottoposto al particolarismo delle risposte individuali. Appare lo spettro polimorfo degli oggetti del desiderio, delle sue mille identificazioni - la ricchezza, la ginnastica, il sapere -, un'accezione privata di bene che tende a identificarsi con ciò che è proprio, *oikeion*. La convergenza collettiva su di un requisito del possesso ricercato - la stabilità - si scontra con l'inconsistenza delle rappresentazioni, delle opinioni, legate al divenire e alle sue dinamiche di deterioramento, di consumo. La forma pregnante dell'eros è la sola in grado di pervenire ad una acquisizione ferma ed univoca come, e più ancora, di quella che i cittadini esercitano nei confronti della legge, incisa sulla pietra, nell'*agora*.

Si opera una netta modifica della modalità dell'eros: da prassi acquisitiva del bello, diviene attività generativa nel bello (*tokos en kaloi*), secondo il corpo e secondo l'anima (206b ss.). La condizione umana è ora caratterizzata da uno stato di fecondità, - fisica, psicolo-

la natura sensibile all'intelleggibile, consentendo di stabilire una relazione tra realtà opposte cf. Robin, 167 ss.

Sul progressivo indebolimento del dualismo anima/corpo in Platone, a favore di una loro stretta interazione cf. M. Vegetti, *Anima e corpo*, in M. Vegetti (a cura di), *Il sapere degli antichi*, Torino 1985, 2, 211 ss.

gica, - che, giunta l'età, si traduce nella pulsione ad essa omogenea, il desiderio di generare. La bellezza stimola, consente il parto: l'attrazione fisica tra uomo e donna, l'amore delle belle forme corporee, si traduce in un atto procreativo, atto divino perché garanzia di immortalità, per quanto questa è data a chi è irrimediabilmente mortale. Il figlio che nasce, prendendo il posto del padre che muore, consentirà che egli in qualche modo viva ancora: il genere dei viventi, votato allo scacco della dissoluzione dei suoi membri, perpetua l'esistenza attraverso la loro sostituzione, il loro rinnovamento incessante. Assicura la propria identità attraverso la creazione di ciò che è simile.

L'esigenza di stabilità nel possesso del bene ha implicato un'interrogazione sull'eros, una serie di spostamenti relativi alla sua natura. Il modello acquisitivo è funzione di quello generativo in quanto la pulsione sessuale rinvia ad una pulsione riproduttiva che ne costituisce il senso. Questa è a sua volta la modalità operativa del bisogno di immortalità che percorre il divenire. La stabilità, da qualità temporale del possesso - per sempre - tende a identificarsi con l'oggetto del possesso stesso, il bene. Afferma Socrate: «In base a ciò che si è detto - che l'Eros è intorno al perpetuo possesso del bene - è necessario desiderare l'immortalità insieme al bene. La conclusione necessaria di questo discorso è che l'eros è anche dell'immortalità»<sup>9</sup>.

L'ambizione insita nell'*epithymia* di ipotecare il tempo, estendendo nel futuro una proprietà iscritta nel presente, diviene la *hybris* di trascenderlo, di progettare una proprietà eterna. Il suo espediente è di ricorrere ad un atto creativo che nulla aggiunge al patrimonio iniziale: la produzione è conservazione, reintegrazione del consumo. Il moto acquisitivo sta all'inizio e al termine della generazione. Da un

<sup>9</sup> G. Santas propone una distinzione tra eros generico ed eros specifico. Il primo consiste nel desiderio che il Bene sia proprio per sempre, il secondo nel desiderio di generare nel Bello al fine dell'Immortalità: il rapporto relativo sarebbe di fine a mezzo. Entrambi soddisfano un 'deficiency model', il primo anche un 'egoistic model' (*Plato and Freud. Two Theories of Love*, Oxford-New York 1988, 38).

Per G. Vlastos l'eros platonico - ideocentrico e creativo - è pervaso da uno spiritualizzato egocentrismo perché teso al possesso della bellezza. Esso non è rivolto all'individuo in quanto tale, ma in quanto oggetto del predicato 'bello' (*The Individual as an Object of Love in Plato*, in G. Vlastos, *Platonic Studies*, Princeton 1981, 20, 30). Secondo T. Gould il Bello è solo un particolare esempio del Bene, della felicità. L'abitudine di riservare la parola 'amore' a casi particolari va biasimata perché suggerisce una differenza di specie dove c'è solo una differenza di intensità. La felicità consiste nell'evitare e vincere la morte, attraverso la generazione di un figlio o attraverso le acquisizioni spirituali (*Platonic Love*, Westport 1981<sup>2</sup>, 46 ss.).

lato l'attrattiva sessuale con l'eccitazione festosa che suscita costituisce la percezione soggettiva dell'aspettativa più profonda: la gioia di mettere termine ad una fecondità inibita. Dall'altro lato questo parto è mezzo per conseguire il fine, il possesso dell'immortalità.

Il desiderio di tale possesso si sposta ora sul piano della città, delle gesta che sempre torna a raccontare (208c ss.). Gli uomini sono in amore di procurarsi una fama imperitura (*kleos athanaton*), l'imperitura memoria (*athanaton mnemen*) che inerisce alla virtù<sup>10</sup>. L'amore del bello verte sulla valenza morale, il *kalon*; esso genera azioni che, iscritte nella memoria, segnano una presa di distanza dalla concretezza del divenire: il corpo dell'amato, il corpo del figlio. Questo allontanamento assicura una maggiore persistenza del proprio io. Se a livello procreativo trascendeva il tempo grazie alla sostituzione con un individuo simile, e poteva recuperare l'identità solo in quanto genere, l'incorporeità della *mneme* gli consente di attraversare con più successo la temporalità. Afferma Diotima che noi la possediamo ancora oggi: le imprese virtuose costituiscono un patrimonio che si conserva nel futuro, assecondando il desiderio di questi uomini innamorati dell'immortalità<sup>11</sup>.

Il contesto della città costituisce l'ambito della generazione *kata ten psychen*, della riflessione sulla città stessa, luogo della politica come dell'etica (209a). Il sapere più grande che l'anima porta dentro ha infatti per oggetto le istituzioni e si traduce nella regola della convivenza civile, la giustizia. La più bella *phronesis* è anche moderazione, temperanza<sup>12</sup>: nella *polis* si attua il controllo delle ambizioni, la

<sup>10</sup> La figura dell'amante dell'immortalità rinvia a quella del guerriero celebrata dall'epopea, alla figura emblematica di Achille (208d). La sua *arete* si identifica con il coraggio e la capacità di conseguire successi in guerra, indistinguibili nel mondo omerico dal successo stesso. E' un valore 'competitivo', che inerisce all'aristocrazia insieme ai requisiti socio-economici necessari al suo esercizio (cf. Adkins, 71 ss.). Intimamente connesso all'*arete* è l'onore, conferito dalla comunità dei pari, unico criterio di identificazione per l'*agathos*: si tratta di una 'civiltà di vergogna' (cf. E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. Firenze 1959, 29 ss.; Jaeger, 1, 37 ss.).

<sup>11</sup> Il conferimento di un *athanaton kleos*, la gloria che si sviluppa di generazione in generazione, spetta al poeta. Egli decreta se affidare l'impresa del guerriero al silenzio, all'oblio, oppure se consegnarla alla memoria, facendola oggetto di elogio. La sua è una parola efficace: dotato del dono di veggenza, il poeta dice infatti la 'verità', l'Essere dell'uomo cantato (cf. M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, trad. it. Bari 1977, 5 ss.; J.P. Vernant, *Aspetti mitici della memoria*, in Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it. Torino 1970, 42 ss.).

<sup>12</sup> L'affermarsi della *sophrosyne* è connesso all'affermarsi della *polis*: l'ideale eroico puramente individuale entra in conflitto con le richieste di un ordine stabilito che

meditazione tra le diverse accezioni di 'ciò che è proprio', radicate nelle singole identità. Si apre lo spazio dell'educazione, della *paideia*. L'eros recupera al suo interno la valenza interpersonale che aveva nel legame riproduttivo, ma con interlocutori radicalmente mutati, in quanto appaiono le figure dell'amante e dell'amato, dell'adulto e del fanciullo, soggetti canonici, nella società greca, della trasmissione dei valori.

Già Pausania aveva posto tale relazione al centro del discorso, interrogandosi sulla correttezza delle modalità di funzionamento<sup>13</sup>. Condizione di legittimità era per lui il dominio del *kalon*: l'amato si

richiede di obbedire alla legge fondamentale della misura (cf. H. North, *Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Ithaca - New York 1966, 32 ss.). La stessa virtù guerriera ne è permeata perchè l'oplita è sottomesso alla disciplina comune della falange, al cui interno deve manifestare il proprio valore (cf. J.P. Vernant, *Le origini del pensiero greco*, trad. it. Roma 1976, 51 ss.). La saggezza, la sanità di mente significate dalla *sophrosyne* si identificano con l'attenersi al proprio posto, accettando l'autorità degli dei e dell'assetto sociale. Alla fine del V secolo si afferma tuttavia un'accezione più psicologica della virtù: 'saggio' è colui che sa dominare se stesso, che sa controllare le passioni e i desideri presenti nell'anima.

Sull'analogia tra uomo e città che consente a Platone di porre i significati sociale e psicologico come aspetti di un'unica virtù cf. D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977, 84 ss.

<sup>13</sup> I caratteri dell'omosessualità nella Grecia antica sono oggetto di un ampio dibattito. La nozione stessa appare inadeguata nella sua contrapposizione all'eterosessualità: un unico tipo di desiderio si rivolge in modo indifferenziato ai 'belli', la dea Afrodite presiede al rapporto sia omosessuale che eterosessuale (cf. Dover, 66 ss.; M. Foucault, *L'uso dei piaceri*, trad.it. Milano 1984, 191 ss.).

La relazione adulto-fanciullo, la sua forma canonica, sembra risalire ad arcaiche pratiche iniziatiche, in qualche misura ancora presenti nell'*agoge* spartana: essa si inserisce pertanto nel contesto nettamente istituzionale della *paideia*, dell'acquisizione del ruolo di adulto e di guerriero (cf. J. Bremmer, *An Enigmatic Indo-European Rite: Pederasty*, *Arethusa* 13, 1980, 282 ss.). Anche al di fuori del mondo dorico e della sua rigida regolamentazione la pederastia appare caratterizzata da un rituale di corteggiamento altamente stilizzato, segno distintivo dell'aristocrazia, del superiore stile di vita incentrato negli scenari della caccia e del simposio (cf. G. Devereux, *Greek Pseudo-Homosexuality and the 'Greek Miracle'*, *SO* 42, 1968, 81 ss.; A. Schnapp, *Pratiche e immagini di caccia nella Grecia antica*, *DArch* 1979, N.S. 1, 40 ss.).

La legislazione ateniese interviene in quest'ambito, nell'ottica di tutelare le proprie discriminanti di status: è ad esempio fatto divieto agli schiavi di essere amanti di un *pais* ed è soprattutto punito con la morte il cittadino che, prostituitosi durante la fanciullezza, intende partecipare alla vita pubblica (cf. E. Cantarella, *Secondo natura*, Roma 1988, 73 ss.; E.C. Keuls, *Il regno della fallocria*, trad. it. Milano 1988, 317 ss.).

concede nobilmente (*kalos*, 183d) a un amante nobile (*chrestoi*) - cioè a colui che è amante di un nobile carattere *ethous chrestou*, 183e -, si fa schiavo volontario (*hekousios*) al fine della virtù (184c). Il linguaggio della volontarietà rinvia a quello del *nomos*, delle norme che assicurano la rispondenza delle transazioni alle esigenze di giustizia della città. Esse debbono presiedere anche al rapporto erotico, stabilendo che l'adulto contribuisca in educazione e sapere (*paideusin ... sophian*), fornendo un patrimonio che soddisfa il bisogno (*deomenos ... ktasthai*) del fanciullo, di chi reciprocamente gli accorda i favori (184d ss.). L'elemento di prevaricazione, implicito nel desiderio di possesso che pervade l'amante, si riassume nella procedura dello scambio di servizi, reso equo dall'eticità che lo governa: la garanzia di ottenere l'*arete* fa sì che sia bello per l'amato il dono di se stesso (185b)<sup>14</sup>.

L'erotica di Diotima si delinea su di uno sfondo analogo, affermando che l'attrattiva della bellezza fisica si completa e si rafforza in quella dell'anima bella, ponendo a questo livello l'ambito della comunicazione (209b). Se ne distacca tuttavia recisamente con l'inserire tale tematica all'interno della domanda fondamentale sulla natura dell'eros. La relazione interpersonale pone infatti le condizioni per un atto di creazione: l'amante-educatore dà alla luce i discorsi sulla virtù che celava dentro di sé. La generazione torna a rinviare all'immortalità perché l'eccellenza dei figli spirituali rispetto alla prole corporea si connette alla loro superiore capacità di trascendere il tempo. Le creature del *logos* non si consumano affidate al flusso del divenire, ma, consegnate alla memoria e alla fama intangibili, continuano a vivere, unitamente a colui che le ha fatte nascere (209d). Ottimo padre, il maestro prolunga il momento del parto nella sequenza delle cure quotidiane prodigate insieme all'amato: l'eros produce la crescita dei discorsi, il colloquio sempre nuovo e fecondo in cui si realizza la *paideia*.

Socrate stesso insegna ad Alcibiade quanto l'acquisizione dei va-

<sup>14</sup> Seppure la relazione pederastica sia profondamente radicata nella storia della città, essa rappresenta un nodo sociale problematico: in particolare il ruolo passivo assunto dal fanciullo appare in conflitto con quello attivo del cittadino che egli diverrà. Il modello dell'*eros dikaios*, nel suo netto contrapporsi alla prostituzione e al ruolo di *eromenos* assunto da un adulto, ribadisce il canone dell'istituzionalità pedagogica. Come nel matrimonio il rapporto erotico è incentrato sulla procreazione e la gestione dell'*oikos*, anche in questo caso la legittimazione del legame che esso instaura avviene a un livello diverso dalla sessualità (cf. C. Calame, *Introduzione a Calame, L'amore in Grecia*, Bari 1983, 27 ss.).

lori sia diversa da un semplice contratto. Alcibiade ha intuito in lui il potere di renderlo migliore, ha percepito un'irresistibile bellezza (*amechanon kallos*), del tutto incomparabile a quella delle sue membra. Si ingegna allora di condividerla (*koinosasthai*), di scambiare bellezza contro bellezza (*allaxasthai kallos anti kallous*), affare ben lucroso: in luogo di un'opinione cerca infatti di possedere la verità (*anti doxes aletheian kalon ktasthai*), di barattare oro con bronzo (*Symp.* 218d-e). Se la sapienza e la virtù erano per Pausania beni il cui conferimento rendeva equa la relazione erotica, ora questi la rendono iniqua, non avendo equivalente possibile. Vanificano anzi le condizioni di qualunque scambio, in quanto estranei ad ogni dinamica lineare di comunicazione, di semplice trasmissione da un soggetto all'altro. Socrate concorda con Diotima: la produzione del sapere si compie in un'estasi felice perché è il termine di una gestazione laboriosa, la liberazione da una doglia immensa.

Creatura fragile, sempre bisognosa di nutrimento, tale produzione è tuttavia il presupposto che consente a maestro e allievo di mantenere intatto il loro legame nel tempo: l'anima genera figli eccellenti e immortali che stabiliscono tra i genitori una comunanza più intensa, un'affettività (*philia*) assai più ferma di quelle fondate sulla generazione corporea (209c). L'amore si intreccia ora all'amicizia, che rinvia prioritariamente alla semantica del possesso<sup>15</sup>; antiche massime dicono che gli amici amano le stesse cose, che le cose degli amici sono comuni<sup>16</sup>. *Philia* significa infatti partecipare ad un patrimonio collet-

<sup>15</sup> Cf. S. Rosen, *Plato's Symposium*, New Haven-London 1968, 256 ss.: passando al livello dell'amore dell'onore, un elemento di possesso si è aggiunto alla strato fondamentale del desiderio, in opposizione alla privatezza della sessualità, Eros diviene pubblico in quanto *philia*. Cf. A.W. Adkins, *Friendship and Self-Sufficiency in Homer and Aristotle*, CQ 1963, N.S. 13, 34 ss.: la semantica originaria dell'amicizia è quella del possesso; è la cura gelosa della limitata porzione di beni - persone e oggetti - che in un mondo ostile procurano invece affidabilità e utile. Nella competitività del vivere l'amico è colui che non è un nemico, colui che apre una tregua fitta di doveri reciproci. Cf. G. Glotz, *La solidarité de la famille en Grèce*, Paris 1904, 135 ss.: la *philotes* consiste in un fatto esteriore, una 'condizione sociale', un rapporto quasi giuridico. In epoca omerica una donna è definita *phile* perché lo sposo la conduce nella propria casa, perché la possiede. Il trattato di pace, la *philotes* in senso pregnante, sancisce la fine dell'ostilità tra due famiglie, ostilità dovuta allo spargimento di sangue.

<sup>16</sup> Cf. in particolare Arist. *EN* 1158a 18 ss.; *Pl. R.* 449c. Sulla complessità del termine *philia* nel suo applicarsi all'intero ambito delle relazioni familiari, a quello dell'amicizia e della relazione omosessuale cf. Dover, 52 ss.

tivo, porre il terreno della relazione al di fuori degli individui, della precarietà delle loro pulsioni. Così avviene nel rapporto coniugale che trae la sua solidità dal condividere la prole, così avviene nella città che deriva la propria coesione dalla ripartizione del *nomos* tra i cittadini. La crescente astrattezza dell'elemento unificante è garanzia di una crescente atemporalità: la comunità educativa è la forma paradigmatica dell'eros perché il desiderio di immortalità vi trova la sua realizzazione efficace e piena, la creazione di ragionamenti e di discorsi. L'ascesi verso l'immortalità divina - il possesso dell'Idea - si apre al suo interno, costituendone il termine ultimo, l'ideale regolativo.

L'immagine di Eros, che domina il *Simposio*, raffigura miticamente la dimensione costitutiva della natura mortale, ne riproduce la drammaticità. Figlio di Penia, l'uomo vive immerso nel divenire, prigioniero della tensione verso mete corporee, inevitabilmente consegnate allo scacco del tempo. Figlio di Poros, tale tensione è anche il segno di un'aspirazione incessante alla propria identità, che è desiderio del bene, dell'immortalità. La mediazione operata dal demone illumina il compito della ricerca filosofica: una paziente risalita dei livelli dell'essere che è graduale ascesa all'interno dell'individuo, modellamento di sempre più qualificati oggetti d'amore. La passione della ragione e le sue creature intellettuali si generano dall'eros della bellezza corporea, come la statua del dio, posta vicino all'Accademia, continua ad insegnare.

Pavia

Silvia Campese

## AMPHITRUO, BACCHAE, AND METATHEATRE

The *Amphitruo* has always been considered a distinctive play within the Plautine corpus, and various, sometimes overlapping, attempts to explain - or explain away - its otherness have been made. Some have tried to find its origins in mythological travesty of the period of Middle Comedy. Others have emphasized the tragic character of the play's heroine, Alcumena. Interest in psychological approaches brought interpretations which celebrate the play as an enquiry into the nature of identity. Finally, work on the Saturnalian and festival background of Roman comedy has singled out the play for its uniquely successful adultery<sup>1</sup>.

All these explanations have added to our understanding of this delightful yet disturbing play, but none has to my mind done it full justice. Two problems, one purely literary, the other one of literary history, remain essentially unresolved. We might define the central literary problem of the *Amphitruo* as explaining the genre of this play, which Mercury in his prologue labels a *tragicomoedia*. We must determine whether the attempt to fuse the serious world of tragic myth and the farcical world of the Roman comedy tradition results in more than a burlesque alternating between the two. Its Roman comedy elements need no demonstration here; its transformation of tragedy may. The problem of literary history, to which I will offer only a tentative new answer, is of course the old one of source or sources. Unlike his practice in some other plays, here Plautus allows Mercury in the prologue to tell us nothing of the original of this play.

I propose to attempt answers to both the literary and historical problems by re-opening a question first raised by Zeph Stewart some

<sup>1</sup> Middle Comedy relations: G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1952, 24; also T.B.L. Webster in *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1953, 95-97, dating the *Amphitruo* late in the period of mythological travesty. Webster relies on the dubious strength of a supposed allusion to Alexander's cavalry victory over Darius in 331 BC in Sosia's description of Amphitruo's cavalry victory. If adaptations are any evidence, it was the nineteenth century which discovered tragic depths to Alcumena's character and situation: e.g., the discussion of Kleist's *Amphitryon* in C.D.N. Costa, *The Amphitryon Theme*, in *Roman Drama* ed. T.A. Dorey and D.R. Dudley, New York 1965, 107-44. On the play as a study in identity, see for example Hazel E. Barnes, *The Case of Sosia 'Versus' Sosia*, *CJ* 53, 1957-58, 19-24. On the play as successful adultery comedy, see E. Segal, *Perché Amphitruo*, *Dioniso* 46, 1975, 247-67, which appears in English as pages 171-91 of the second edition of his *Roman Laughter* (Oxford 1987).

thirty years ago in a penetrating article, in which he demonstrated a number of connections between the *Amphitruo* and the *Bacchae* of Euripides. He was able to trace several links of narrative and setting between the two plays, although the verbal similarities remain slight<sup>2</sup>. He therefore did not suggest a direct line of influence but once more raised the possibility of an intermediary burlesque of the *Bacchae* to be ascribed to Rhinthon of Tarentum<sup>3</sup>.

Certain similarities between the *Bacchae* and the *Amphitruo* had been noted even before Stewart<sup>4</sup>, but the assumption that a specific Greek comedy (or more than one) was the only possible source for a Roman comedy has until recently been virtually unassailable. K.M. Westaway's suggestion as long ago as 1917 that «a direct burlesque of Euripides by Plautus» might lie behind the *Amphitruo* simply found no hearers<sup>5</sup>. Then just a few years ago, Eckard Lefèvre, employing the traditional analytic approach to Plautus, offered ample grounds for questioning the existence of any Greek New or Middle Comedy original behind the *Amphitruo*; he went on to suggest that Plautus was in large part parodying a recent Roman version of Euripides' *Alcmena*<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> *Amph.* 357 and *Bacch.* 968; *Amph.* 1066 and *Bacch.* 604-07. See A. Palmer, *The Amphitruo of Plautus*, London 1890, ad 1.1.203 and 5.1.14. I have cited the lines from the *Bacchae* in Dodds' numeration, the *Amphitruo* from Lindsay's OCT.

<sup>3</sup> Z. Stewart, *The 'Amphitruo' of Plautus and Euripides' 'Bacchae'*, TAPhA 89, 1958, 348-73. He argues (364-68) against Vahlen's view, thitherto prevalent, which dismissed Rhinthon as a possible source. Stewart also differentiates between parody and hilarotragodia, of which he sees Rhinthon as a possible originator. Cf. G. Chiarini, *Compresenza e conflittualità dei generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'Amphitruo)*, MD 5, 1980, 87-124, esp. pp. 106-15. For a cautionary note, however, see G.K. Galinsky, *Scipionic Themes in Plautus' 'Amphitruo'*, TAPhA 97, 1966, 207-08, who makes the cogent point that there is a major gap between Rhinthon's phlyax-style farces and the comedy of the *Amphitruo*.

<sup>4</sup> E.g. by W.H. Friedrich, *Euripides und Diphilos*, Munich 1953, 263-79.

<sup>5</sup> K.M. Westaway, *The Original Element in Plautus*, Cambridge 1917, 13-15, quoted in E. Lefèvre, *Maccus Vortit Barbare: Vom tragischen Amphitruon zum tragikomischen Amphitruo*, Wiesbaden 1982, 21.

<sup>6</sup> Lefèvre, *Maccus*. I obtained a copy of this work only after the argument of this paper was complete. Lefèvre begins by arguing that the character of Sosia is essentially a Plautine creation: «Sosia als komischen Person ist insgesamt auf das Konto des römische Dichters zu setzen» (16). He can then argue that all the comic scenes involving Jupiter are similarly Plautine. I agree with these conclusions but would not necessarily endorse the methods by which they are reached. The problem with the analyst approach is its assumption that, once everything Roman has been pared away, the residue will necessarily have a unity - that of the Greek source, which for Lefèvre is a tragedy about Alcmena. It is possible in this process to lose

Once we abandon the notion that only a previous comedy could have influenced the *Amphitruo*, however, a reconsideration of the *Bacchae* as a possible source, especially in light of recent work on its theatricality, is in order. Both Helene Foley and Charles Segal<sup>7</sup> have contributed to our understanding of the self-conscious theatricality of the *Bacchae*. Foley brilliantly explicates the play as a theatrical demonstration of the theatrical means by which theatre's god, Dionysos, is both apprehended and worshipped. She sees the play ultimately making «a strong claim for art's ability to represent a reality inaccessible to ordinary human sight». Segal sees the play as breaking down the limits which had defined fifth-century tragedy and suggests Euripides «raises and explores the question of how the falsehood of (dramatic) fiction can bring us truth, how by surrendering ourselves and losing ourselves to the power of the imagination we can in some measure find ourselves...». Both emphasize the highly self-conscious nature of the play and its exploration of its own tragic form<sup>8</sup>.

In this light, the connections of the *Bacchae* and the *Amphitruo* grow clearer. The *Amphitruo* too is a play about the nature of theatre. Though Plautine theatre constantly concerns itself with roles, role-playing, and the nature of illusion, no play does so more explicitly than the *Amphitruo* with its role-playing gods enacting a *Casina*-like sex farce. Despite the vast superficial dissimilarities, both the *Amphitruo* and the *Bacchae* are plays pre-eminently conscious of their own theatricality. Both Foley and Segal have demonstrated this point and its implications for Euripides' play. Here I will examine both the theatricality of the *Amphitruo* and the nature of Plautus' contact with, and understanding of, Euripides' masterpiece.

I propose to unite existing insights and, I believe, solve many of the outstanding questions about the *Amphitruo* by interpreting it as a metaplay, an example of metatheatre. I define metatheatre as theatrically self-conscious theatre, theatre which is aware of its own nature as a medium and capable of exploiting its own conventions and devices

the unity of the Roman play itself, which I here endeavor to outline.

<sup>7</sup> H.P. Foley, *The Masque of Dionysos*, TAPhA 110, 1980, 107-33; a fuller version of this has now appeared in her *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell 1985, 205-58; C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, in *Metatragedy*, Princeton 1982, 215-71.

<sup>8</sup> Foley, *The Masque*, 132. C. Segal, *Dionysiac*, 217.

for comic and occasionally pathetic effect<sup>9</sup>. It is this self-consciousness (alien to Greek New Comedy) which, in light of the connections pointed out by Stewart, links the *Amphitruo* directly to the *Bacchae* of Euripides<sup>10</sup>.

My method will be performance criticism, an analysis of the

<sup>9</sup> Cf. my *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind*, Princeton 1985, 13-14, modifying the definition and position of Lionel Abel in his fundamental book on the subject, *Metatheatre* (New York 1963). Abel epigrammatically defines metatheatre by the proposition «The world is a stage, life is a dream». Abel asserts that metatheatre is a new genre which replaced tragedy during the Renaissance, when self-consciousness made tragedy impossible. The term metatheatre was first applied to Plautus by M. Barchiesi, *Plauto e il 'metateatro' antico*, *Il Verri* 31, 1970, 113-30, but his analysis simply accepts Abel's definition. As E. Segal notes in his *Scholarship on Plautus 1965-1976*, *CW* 74, 1981, 400-01, Abel's concept as such does not fit Plautus. Chiarini, *Compresenza*, 98-99 has some further interesting observations on metatheatre as a 'third' or mixed genre. A more useful analysis is offered by F. Dupont, *Signification théâtrale du double dans l'Amphitruo de Plaute*, *REL* 54, 1976, 129-41. Dupont sees the essential elements of the *Amphitruo*'s metatheatricality, as well as its thematic connections to the *Bacchae*, but continues to accept the existence of an intermediate parody by Rhinthon. We differ primarily in the interpretation of tone. She centers her interpretation around Sosia («La figure du Sosie devient le mythe même de la théâtralité romaine» 129) and emphasizes the disorder of the world depicted. I see Jupiter rather as a virtually Aristophanic hero, recreating the theatrical world in his own image. We must beware the effect of the disappearance of the climactic scene between Jupiter and Amphitruo. In its absence the character and the concerns of the hapless Sosia bulk larger than they would in the complete play. We will see that the «Life is a dream» motif will be very prominent in the *Amphitruo*.

<sup>10</sup> On the lack of metatheatrical techniques in Greek New Comedy, see my *Play and Playwright References in Middle and New Comedy*, *LCM* 10, 1985, 103-05. C. Segal, *Dionysiac*, though he once speaks of the *Bacchae* as metatheatre (270), prefers the terms 'metatragedy' and 'metadrama', following the terminology of J.L. Calderwood in *Shakespearean Metadrama*, Minneapolis 1971. Nonetheless Segal's definition, encountered only in the final stages of my own work on the *Amphitruo* is strikingly similar to that I had chosen; Segal 216 says, «This self-conscious reflection by the dramatist on the theatricality and illusion-inducing power of his own work, on the range and limits of the truth that dramatic fiction can convey, I call the metatragic dimension of the play». Foley is more cautious in her analysis and suggests that «unlike many modern playwrights, (Euripides) was less interested in a self-conscious exploration of his own drama than in the way art interprets divine and human experience for the city» (108). The difference here is one of degree, not nature. Whether self-conscious theatricality is a principal or a subsidiary focus of interest in the *Bacchae*, it becomes the principal focus in the *Amphitruo*. Nor will a dividing line drawn between ancient and modern metatheatre seem anything other than arbitrary. The use of the play-within-the-play device is perhaps the most unambiguous feature of metatheatre. Nothing differentiates its use in the *Bacchae* (demonstrated by both Foley and Segal) and the *Amphitruo* (see below) from its re-appearance in as profoundly metatheatrical a play as the *Tempest*.

*Amphitruo* in its natural environment, the theatre, and in the only way it existed, through performance. Therefore the approach will be strictly linear, as was the performance. The dynamics of staging and stage pictures also create meanings that may not be explicit in the text; these will be a constant concern as well<sup>11</sup>.

## A PERFORMANCE READING OF AMPHITRUO

My prologue done, let us turn to that of the *Amphitruo* itself. Mercury appears, disguised as the human slave Sosia (1-152). His prologue opens with a sixteen-line contract between players and audience: he will help them in their business dealings, if they will give ear to his play (15, *ita huic facietis fabulae silentium*). There is far more here than bombastic parody of the Roman language of contract. It is an induction, a flatteringly phrased invitation into the world of the play which acknowledges the audience's part in creating that world. We might compare the Scrivener in Jonson's *Bartholomew Fair* who makes a contract between playwright and audience in the induction of that play. A play is not a play unless someone watches it; the audience, Mercury acknowledges, is as important as the actors. While Plautus often draws his audience in gradually, the explicit language of contract here suggests that Plautus is more than usually concerned with his audience's expectations of his play; like Jonson, he must re-make his audience to suit his play's unusual conception<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> I emphasize this, because the Roman comic stage is too often and too easily compared to the modern stage. The presence of the chorus in the orchestra in the Greek theatre, for example, is a constant reminder that a very different theatrical dynamic is at work. The stage of Plautus is, I suggest, equally but more subtly alien to the modern stage. The emphasis on linearity of interpretation in performance criticism resembles that in reader-response theory but is here even more important. Re-readings of written narrative are licit (though subordinate to the frame established by the first reading). Drama in performance allows no 're-readings'; any 'meaning' of a play which is not apprehensible in the course of performance is not in fact a meaning of the play at all, but of an entirely separate entity, the script as reading text.

<sup>12</sup> On the induction scene in Jonson's *Bartholomew Fair* see Jonathan Haynes, *Festivity and the Dramatic Economy of Jonson's 'Bartholomew Fair'*, ELH 51, 1984, 645-68, esp. 657-62. Haynes shows how Jonson's decision to move the 'fair' of the title from an open-air to an indoor venue and the tensions between popular and coterie theatre at the time created a need for Jonson to redefine his audience in the process. The function of most Plautine prologues is far more inductive than expository. They ask the audience's favor but also can attempt to change audience expectations. The closest parallel to Mercury's contract may be the edict of the

Mercury now tells us that he is only the messenger of Jupiter, who is also flatteringly afraid of the audience's displeasure (26-27) and seeks to placate them. And why? This Jupiter is a human Jupiter (28), merely an actor; here Plautus begins to play with the very idea of roles and will continue to do so throughout the prologue. Some comment on roles and role-playing is typical of Plautus but here goes much further than usual. Jupiter is compared to a character in tragedies (41) and also called an *architectus* (45), which will remind any spectator familiar with Plautus of another Plautine role, that of the *architectus doli* in Plautus' many comedies with clever slaves.

Mercury himself first raises the question of genre (which will preoccupy us for some time), in a way that leaves us, the audience, confused as to what sort of play we shall see. He first announces a tragedy, then pretends to change the nature of the play in the face of a negative reaction from the crowd:

*post argumentum hujus eloquar tragoediae  
quid? contraxistis frontem quia tragoediam  
dixi futuram hanc? deu'sum, commutavero.  
eandem hanc, si voltis, faciam <jam> ex tragoedia  
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.*

(51-55)

The audience reaction is perfectly predictable; they came to laugh at a comedy by Plautus, not for more serious fare<sup>13</sup>. What sort of play, though, can be tragedy or comedy with exactly the same verses<sup>14</sup>? It is

*Poenulus* prologue. There the relations of performer to audience are mock-authoritarian: the prologue ingratiates himself by undercutting his own most preemptory commands. For example, he first asks the *praeco* to call for silence, then turns this into a joke by offering him double wages for being quiet (lines 11-15).

<sup>13</sup> Imagine a Broadway audience at the opening night of a new Neil Simon comedy being informed they are about to see *Mourning Becomes Electra*. As the prologue to the *Captivi* says, it is unfair to the audience to give them tragedy when they expect comedy. As Lefèvre notes (*Maccus*, 23), this toying with audience expectation only works in a Roman context, where the choice of plays lay with the organizer of the games; an Athenian audience knew by the day of the festival whether to expect comedy or tragedy.

<sup>14</sup> H.D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1967, 25-28 discusses the normal Roman view that one story or *argumentum* could have several different versifications. He speaks of the «sharp ancient distinction between a work of art's substance and its verbal or material form; the one was constant and to an extent beyond time and space, the other was very much fixed in its creator's particular time and could not be reproduced in another's» (25-26). It would not then be surprising for the same story to be treated tragically or comically in different versions;

this curious property, more than any ironic scruples against gods appearing on the comic stage (note that Mercury is more offended at his own slave role than at seeing Jupiter disguise himself), which causes the play to be a *tragicomoedia* (59-63). What impact would the use of this term have had on Plautus' original audience? It is a typically humorous Plautine nonce word, of course, but it must have aroused curiosity as well. Indeed, the term once coined seems to be thrown away, and the play becomes a comedy again (88; 97), but audience expectations have nonetheless been unsettled by the discussion<sup>15</sup>.

Before we turn to the *argumentum* we should consider the impact of the first 96 lines in performance. We begin with a contract between stage and audience, the parties and their roles carefully defined. Then Mercury, in a bait-and-switch tactic, proposes to change the nature of the transaction from a comedy to a tragedy. Though he seems to return to the original bargain, we are more wary: our generic expectations as an audience have been subtly disturbed. We have had considerable discussion of actors and acting, establishing one of the themes of the play. All this might seem tedious foolery to a reader eager to get on with a narrative, but in the theatre, in performance, it has built a framework through which to interpret the rest of the play.

Mercury now narrates the background of the story, with only a few costume details (117; 142-47) to remind us the story is to be enacted. The theme of appearance and reality, so essential to the meaning of this play, is introduced by the use of the term *imago* (121; 124; 141) and developed by the description of Jupiter as *vorsipellem* (123), which we should not translate as simply 'werewolf' but 'skin-changer', for it implies not just a duality of shapes, but the

that is the basis of mythological travesty. For exactly the same verses, word for word, to constitute a tragedy or a comedy at will is paradoxical and extraordinary. This must be a Plautine conceit: Greek comedy and tragedy differed in the trimeter itself, unlike Latin dramatic verse. This passage, however, militates against the challenging suggestion of G.A. Sheets, *Plautus and Early Roman Tragedy*, ICS 8, 1983, 195-209 that tragic and comic language were not markedly different stylistically in Plautus' day: what then would Mercury's point be?

<sup>15</sup> One more bit of actor/audience business remains: a discussion of rivalries among actors and the use of clagues (78, *favoribus*). Not only does such a discussion continue to highlight the theatrical process; it also warns the audience against exceeding its own role in the play. Jupiter, god and actor, forbids this (83-88).

polymorphous capability to put on any shape whatever. With these last few hints (Mercury's final word, *histrioniam*, reminds us of the fictive nature of the world we are about to enter) Mercury yields the stage to Sosia.

Now begins a scene often classified as an eavesdropping scene: Mercury in concealment listening (and commenting), Sosia soliloquizing. We need to understand the visual and theatrical dynamic of this scene before we even begin to examine its narrative content. As with any eavesdropping scene, the form is that of the play-within-the-play, here certainly in rudimentary fashion<sup>16</sup>. Sosia is not really in direct communication with the audience in this soliloquy. Between him and the audience stands Mercury, whose comments aside interpret and color everything Sosia says.

Sosia's first few lines strike typical notes for the slave character: he boasts of courage (153) but soon displays fear of the nightwatch (155-63) and complains of harsh service under his master (166-75). Any sympathy we might feel for his condition is quickly turned to laughter by Mercury's aside:

*satiust me queri illo modo servitatem:  
hodie qui fuerim liber, eum nunc  
potivit pater servitutis;  
hic qui verna natust queritur.*

(176-79)

The humor, of course, lies in Mercury's double role, god and slave.

Sosia's reply shows us something about the style of Plautine playing as well. He picks up the term *verna* which Mercury has used opprobriously, and flaunts it like a badge of honor, at the same time wondering whether he should give thanks to the gods for his safe return:

*sum vero verna verbero: numero mihi in mentem fuit*

<sup>16</sup> Cf. J.L. Styan, *Drama. Stage and Audience*, Cambridge 1975, 213: «What is loosely called play-within-a-play can at one extreme be a rehearsal play like that of Pyramus and Thisbe in *A Midsummer Night's Dream*... and at another extreme the intense and urgent subject of an eavesdropping incident like that in which Othello overhears Cassio...: in this, the Moor provides the onstage audience and the true object of our criticism (*Othello*, IV.i)». It is just this difference in focus which most analyses of eavesdropping and asides by type fail to show. D. Bain, *Actors and Audience*, Oxford 1977, 154-84 collects most of the material from Roman comedy, though his purpose is to deduce Greek practice behind the types of aside in Plautus and Terence.

In what sort of play world does this exchange take place? Realistically speaking Sosia has not overheard Mercury's aside; he displays no awareness of the other figure on stage until line 292. Nor is this a verbal irony of which the speaker, Sosia, is unaware. It is a tiny skirmish to regain theatrical advantage, a struggle for audience attention and sympathy, in which the actors, without regard for the overall illusion of the story, engage. It is a style of playing we may term non-illusory<sup>17</sup>, in that the action does not take place within a plane of illusion, but appeals directly to the spectator for approval.

If nothing else (and the speech has many merits in its own right) Sosia's battle soliloquy demonstrates his ability to improvise. Note that Sosia himself was not present at the battle, having been too busy hiding (198-99). He must therefore rehearse a fictional account of the battle before he delivers the same to Alcumena. This 'rehearsal speech' has been discussed as tragic parody before<sup>18</sup>. We need only

<sup>17</sup> See Styan, *Drama*, 180-223 and Slater, *Play*, 147-67.

<sup>18</sup> This is one of most-discussed passages in the play. P. Siewart, *Plautus in Amphitruone fabula quomodo exemplar graecum transtulerit*, Berlin 1894, 72-76, seems to have been the first to suggest that it was based on Euripides' *Heracleidae*. E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960, 333-35, thought it was based on a Greek parody of a tragic messenger's speech, but suggested that as it stood in the *Amphitruo* it had become thoroughly Romanized. L. Halkin goes further and suggests that the speech is a parody of a Roman general demanding a triumph (*La parodie d'une demande de triomphe dans l'Amphitruo de Plaute*, AC 17, 1948, 297-304). R. Oniga, *Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali*, MD 14, 1985, 113-208 offers an exhaustive discussion, which I have seen only in the final stages of revising this article. Alluding to Chiarini's discussion (*Compresenza*) of "mixed genre" he argues for a close connection to the style of epic and in particular Naevius. He discusses in great detail parallels to Attic messenger speeches as well.

The important question of whether the speech as it stands in the text of Plautus is intended to parody Roman tragedy (in addition to having Greek tragic predecessors) has been somewhat obscured in the discussion. Stewart, *The Amphitruo*, 362-63 takes the speech quite seriously as «some of the finest Latin of (Plautus') time». He points out that certain features of the speech can be paralleled only in Pacuvius (Fraenkel had noted some of the parallels, but not their exclusivity). He seems to find no humor intended by this quotation of tragic style.

The heavy alliteration, the bombastic expression, and parallels to Pacuvius lead me to conclude that, whatever the origins of the speech (and I shall speculate on these below), parody of Roman tragedy is clearly present in the speech as constituted (and is not excluded by echoes of epic). This verbal style stamps it as a 'theatre piece', a differentiation from the style of speech surrounding it sufficient to mock both speech and speaker. Sosia's theatrical stance for delivery independently reinforces

note how Sosia's preparation (200 *simulabo*, 201 *fabularier*) indicate that he himself approaches it as a theatrical fiction, one whose (almost accidental) truth Mercury later confirms in an aside (248-49). After Sosia's battle narrative concludes, Mercury announces his plan to delude Sosia (265, *certum est hominem eludere*) and conquer him with his own weapon, *malitia* (269). There is a short delay, though, while Sosia, through staring at the sky, introduces both the *Nux Makra* motif and the theme of drunkenness, which is his explanation for the phenomenon; the god Nocturnus has gotten drunk and is sleeping off his hangover<sup>19</sup>.

Sosia at last sees Mercury standing before the house (292), and the long-awaited confrontation is imminent. All of this time Mercury has in effect stood outside the play (which contains Sosia), remaining in close communication with the audience. Before stepping into the play world he hesitates long enough to acquaint us, the audience, with how he intends to play the scene: he will delude Sosia, of course (295 *deludam*), but by the seeming inversion of the scene just concluded. Mercury will p r e t e n d to be ignorant of Sosia's presence and play the victim's role in an eavesdropping scene:

*clare advorsum fabulabor, auscultet hic quae loquar,  
igitur magi' modum majorem in sese concipiet metum.*

(300-01)

Mercury thereby seems to surrender his theatrical power over the scene, but in fact he increases it through changing places with Sosia. With his claim to be the r e a l Sosia, the actor here must now maintain and make clear to the audience three superimposed roles: he is playing Mercury playing Sosia playing victim in an eavesdropping scene. On top of this, as he explicitly acknowledges in ironic parallel to the emphasis on fictional creation in Sosia's rehearsal speech (198 *mendacium*, 200 *simulabo*, 201 *fabularier*), Mercury himself will create a fiction through speech (300 *fabulabor*)<sup>20</sup>. Mercury's bombastic treats

this conclusion.

<sup>19</sup> Z. Stewart, *The God Nocturnus in Plautus' Amphitruo*, JRS 50, 1960, 37-43, identifies Nocturnus with an epithet of Dionysos: Nyktelios. We shall see further relevance to this 'Dionysiac' reference below.

<sup>20</sup> While *fabulor* can simply mean "to speak", I would suggest that play's metatheatrical games can and do call to mind the notion of *fabula* as play or fiction contained within this verb. A similar and perhaps stronger case can be made for the verb *ludificare* in the play; see below, n.23.

and eagerness for a fight have their intended effect on Sosia, who nonetheless manages to make a joke of most of them<sup>21</sup>.

The scene which follows is the *locus classicus* of the *Doppelgänger* theme, but it need not occupy us in detail. Mercury not only by physical resemblance, but far more importantly by detailed knowledge of Sosia's life, succeeds in causing Sosia to doubt his own identity. The only metatheatrical irony in the scene is the exchange of oaths:

So. *per Jovem juro med esse neque me falsum dicere.*  
Mer. *at ego per Mercurium juro tibi Jovem non credere;*  
*nam injurato scio plus credet mihi quam jurato tibi.*

(435-37)

Sosia retreats in disarray. The comedy of the scene is undeniable, but the undertone of fear is very strong as well. There is real pathos in Sosia's use of tricolon in his parting speech:

*abeo potius. di immortales, opsecro vostram fidem,*  
*ubi ego perii? ubi immutatus sum? ubi ego formam perdidit?*  
*an egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?*

(455-57)

Dreams and drunkenness are no longer a sufficient explanation for these phenomena; it is now «a mad world, my masters» - precisely Mercury's plans for both master and man in his ensuing soliloquy (470-71 *erroris ambo ego illos et dementiae / complebo...*).

As Jupiter and Alcmena now come out of the house, Mercury through his asides to the audience once again interprets and comments on the scene. His joke about Juno's jealousy (510-11)

<sup>21</sup> E.g. 302-05; 313-14. Note that once again we have a non-illusory exchange of question and answer aside:

Mer. *non feret quin vapulet.*  
So. *quis homo?*  
Mer. *quisquis homo huc profecto venerit, pugnos edet.*

(308-09)

Sosia 'feeds' Mercury a straight line, to which he responds, though Mercury will not in fact pretend to notice Sosia's presence until 332. We ought also to note Mercury's theatrical threat to metamorphose Sosia with fists (316 *alia forma esse oportet*). Mercury's very presence on stage in the guise of Sosia will perform this alienation effect.

reminds us of Jupiter's double role as Amphitruo. When Mercury does choose to enter the scene, he changes his role from that of the slave (which we would expect) to parasite:

*Mer. accedam atque hanc appellabo et subparasitabor patri.*  
(515)

Jupiter, however, does not welcome the interruption and rebuffs Mercury, who mournfully comments:

*Mer. nequiter paene expeditit prima parasitatio.*  
(521)

Having failed in the role of the parasite<sup>22</sup>, Mercury will now have to return to his slave role.

Alcumena, somewhat placated by the gift of the golden cup which will figure so prominently in proofs of identity later in the play, departs, leaving the stage to Jupiter and Mercury. Jupiter commands an end to the long night and follows Mercury off.

Visually and verbally, Jupiter and Mercury's exit and Amphitruo and Sosia's entrance form a chiasmus. On the divine level it is the slave who is taking the lead and the master who follows (550 *supsequar*). On the human level, Amphitruo is in complete control at the scene's beginning, and it is the unfortunate Sosia who tags along behind (551 *sequor, supsequor te*). Amphitruo cannot believe the confused and confusing report of events at the house which Sosia has given him and suspects drink (574) or disease (581) as the cause of the disorder. Madness is also hinted at: 585 *dictis delirantibus*. At the heart of Amphitruo's rage lies the suspicion that Sosia is playing him for a fool<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> See D. Guilbert, *Mercur-Sosia dans l'Amphitryon de Plaute: un rôle de parasite de comédie*, LEC 31, 1963, 52-63. Guilbert argues that the role of Mercury is "parasitic" in the Middle Comedy tradition, because he assists Jupiter in his amours but does not seem to notice that his only explicit attempts at playing the parasite are total failures.

<sup>23</sup> In this highly theatrical play the Latin expression *ludificare* seems to mean 'to make a play of or about'. In this light Amphitruo's suspicions are in fact soundly grounded (565 *ludificare*, 571 *ludos facit me*, 585 *ludificas*). It is not Sosia, however, who is turning Amphitruo into the *Amphitruo*, but Jupiter. The suggestion of P. Grimal, *Le théâtre à Rome*, in Actes Budé IX, Paris 1975, 254-55 that Jupiter was the Roman god of theatre, which would have unique significance in this play, has apparently persuaded few.

Apart from drink, madness, and disease, Amphitruo can now think of only one more natural explanation for Sosia's confusion: he must have dreamt it all. Sosia eloquently denies this:

Am. *ibi forte istum si vidisses quendam in somnis Sosiam.*  
So. *non soleo ego somniculose eri imperia persequi.*  
*vigilans vidi, vigilans nunc <ut> video, vigilans fabulor,*  
*vigilantem ille me jam dudum vigilans pugnis contudit.*

(621-24)

Alcumena's soliloquy which follows is a study in miniature of tragicomedy. Visually almost grotesque in her pregnancy, she nonetheless conveys a touching affection for her husband. Once again the comments of an eavesdropper, here Amphitruo, help shape audience response: she is the virtuous, loving wife<sup>24</sup>.

Amphitruo's strange questions and manner when he appears make Alcumena suspect she is being made fun of (682 *deridiculi gratia*), and she playfully threatens to turn the tables on him (694 *deludam contra lusorem meum*). She is indeed too kind-hearted to do much of this, even if Amphitruo did not begin to bluster and confuse the issue even more. Once again Amphitruo offers the same naturalistic explanations: she is mad (696 *deliramenta*) or dreaming (726 *in somnis fortasse*). Sosia is the first to suggest a supernatural explanation with his implied comparison of Alcumena to a bacchant (703). Indeed, Sosia is often a step ahead of his master, whether with advice or explanation. He is the first mortal, for example, even to hint at the

<sup>24</sup> Lines 633-53 are essential to any 'tragic' characterization of Alcumena: note for example that her sorrow in seeing Amphitruo go is greater than her joy was in receiving him home. Her earlier appearance was in dialogue with Jupiter; here she speaks directly to the audience, which must give her their undivided attention and judge her as an individual character. Jane E. Phillips in her *Alcumena in the Amphitruo of Plautus: A Pregnant Lady Joke*, CJ 80, 1985, 121-26, has launched a frontal assault on this 'tragic' view of Alcumena. She rightly insists we must visualize and hear the impact of this soliloquy spoken by a hugely padded, pregnant figure. A word such as *voluptas*, spoken by such a figure, has a strongly sexual connotation: *voluptas* is what got her into this mess. Chiarini, *Compresenza*, 108-09 suggests this (apparently unique) use of a pregnant figure is a farcical element and an argument against its Attic origin. I doubt, however, that the sole purpose of this soliloquy is to make the «Roman audience howl» (Phillips, *Alcumena*, 125). Visual comedy and verbal pathos are here skillfully interwoven to show us Alcumena as the innocent bystander trapped in the games of gods and men. On the challenge posed by the soliloquy and its non-illusory function, see Styan, *Drama*, 193. If Alcumena stood alone on stage, we might be more in doubt, but the admiring comments of the eavesdropping Amphitruo (654-58) tip the balance.

real state of affairs, when he suggests that all now have been doubled (786 *omnes congeminavimus*). Amphitruo's suspicions of his wife's chastity, aroused by her tale of a previous visit by himself, will admit of nothing but an examination by witnesses, and he goes off to seek his fellow voyager, Naucrates, as proof of his own version of events<sup>25</sup>.

Jupiter now returns for yet one more prologue. The plethora of prologues provided to explain (and excuse?) the action is perhaps indicative of the improvisatory nature of this play on the divine level. He begins with a playful restatement of who he is:

*ego sum ille Amphitruo, quoui est servos Sosia,  
idem Mercurius qui fit quando commodumst,  
in superiore qui habito cenaculo<sup>26</sup>,  
qui interdum fio Jupiter quando lubet;  
huc autem quom extemplo adventum adporto, ilico  
Amphitruo fio et vestitum immuto meum.*

(861-66)

Jupiter announces that he will take up his guise as Amphitruo again<sup>27</sup> in order to extricate Alcumena from her difficulties. His theatrical motivation (868 *ne hance incohatam transigam comoediam*) is equally important: like a typical divine prologue figure he looks at the play from the outside and shows his concern that the audience should find the play complete and satisfying.

Alcumena requires some soothing before she will respond to Jupiter's overtures. The king of the gods begs (932 *obsecro*) Alcumena to forgive him and excuses 'his' behavior as a joke (916-17 *joco illa*

<sup>25</sup> It is certainly worth emphasizing the inconsistency of Amphitruo's behavior on one level here. If he is right that his wife was drunk, mad, or dreaming, then she has not in fact entertained any other bedfellow than himself. If she did, none of those explanations is valid. Amphitruo demands the worst of both worlds: he will insist that his wife is both insane and unchaste.

<sup>26</sup> Here Plautus makes a point of the (unparalleled in comedy) upper level. Lefèvre, *Maccus*, 16 finds the phrasing «ein Verfremdung», because he s h o u l d say «I am that Jupiter who occasionally becomes Amphitruo». His deliberate confusion of the audience (is he the 'real' Amphitruo? 861 suggests he is, while 862 denies it) emphasizes the control over the play and its illusions.

<sup>27</sup> Why this redundant emphasis? He must still be wearing his distinguishing golden tassel. Perhaps it is simply the strength of the convention that a god in a comedy will normally appear only as prologue (whether initial or delayed) that leads him to reassure us that he is indeed the divine Amphitruo back for one more appearance.

*dixeram dudum tibi/ ridiculi caussa; cf. 682*). Even this is not enough (rightly so!), and Jupiter only saves himself through the rich irony of a metatheatrical curse, which the kind-hearted Alcumena rushes to avert:

- Ju. ...*id ego si fallo, tum te, summe Juppiter,*  
*quaeso, Amphitruoni ut semper iratus sies.*  
Al. *a, propitius sit potius.*

(933-35)

The real Sosia arrives and speaks with Jupiter, but no *Comedy of Errors* byplay ensues. He is merely dispatched to prepare for the sacrifice. Alcumena takes her departure (972), leaving Jupiter to address the unseen Mercury much as Prospero sometimes speaks to an unseen Ariel (974-83). Mercury is instructed to carry on with the play (980 *volo deludi illunc*), while Jupiter departs to sacrifice - to himself (983)! I think there is more here than wonderfully narcissistic blasphemy. It is virtually a metaphor for the play: Amphitruo's delusion and Alcumena's virtue are Jupiter's offering to himself through the medium of the play. As actor within the play he enjoys the beautiful Alcumena, while as playwright/director, standing outside the play, he creates a farce of mistaken identity for both his own and the audience's pleasure.

Mercury, in keeping with the usual multiplicity of leading slave roles now enters in the role of *servus currens*. Indeed, he explicitly compares himself to this theatrical figure:

*concedite atque apscedite omnes, de via decedite,*  
*nec quisquam tam au <i>dax fuat homo qui obviam opsistat mihi.*  
*nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarily*  
*populo, ni decedat mihi, quam servolo in comoediis?*

(984-87)

Mercury reminds us that he has been called by Jupiter and ordered to delude (forms of *deludo*: 997, 998, 1005) Amphitruo. This whole speech is made possible only by an acute consciousness of role and role-playing within the context of traditional Roman plots. When Mercury on entering compares himself to the *servus currens* he also reminds us of the stock situation in which the *servus currens* appears: to announce the safe arrival of a ship or warn of the approach of an angry *senex* (988). When he discusses his role as helper to the

amorous Jupiter, he explicitly reminds us of his parasite role (993 *subparasitor*). Now he proposes to adopt the role (999 *adsimulabo*) of the drunken slave who abuses his master. Most importantly, he makes a direct appeal for audience involvement in the play. In his first explicit direct address to the audience since the original prologue, he promises them a good show:

*nunc Amphitruonem volt deludi meu' pater. faxo probe  
jam hic deludetur, spectatores, vobis inspectantibus.*

(997-98)

Then he acknowledges the need for the audience's help; once again (as in the prologue), his role is to act, while theirs is to listen:

*sed eccum Amphitruonem, advenit; jam ille hic deludetur probe  
siquidem vos voltis auscultando operam dare.*

(1005-06)

Amphitruo returns, having failed to find Naucrates, and finds his own doors barred against him. Moreover, Mercury, in the guise of Sosia, is guarding the gate and begins the promised scene of abuse. It is in this scene that a well-known but frustrating lacuna in the text occurs. Attempts have been made to fill this gap, but even the most detailed reconstruction of events will not give us a very clear picture of the staging<sup>28</sup>. The fragments only show us that as Mercury and Jupiter resist Amphitruo's attempt to enter, themes already established in the play (such as madness) recur<sup>29</sup>.

When the text resumes, Jupiter's abuse of Amphitruo is just ending, and Blepharo the pilot, to whom Amphitruo appealed for proof of his identity, is retiring in disorder. Amphitruo finally suspects a supernatural origin (1043 *Thessalum veneficum*) for the problems of his house, but in his rage at being deluded (1041, 1047), he can think only immediate revenge and rushes the door.

It would be of the greatest value to know how the effect of

<sup>28</sup> E. Fantham, *Toward a Dramatic Reconstruction of the Fourth Act of Plautus' Amphitruo*, *Philologus* 117, 1973, 197-214.

<sup>29</sup> Fragments VI and VIII according to Lindsay's numeration both contain the expression *larvatus*. One fragment Lindsay ascribes to Mercury, the other to Alcumena. Whether this assignment is correct or not (I think it is), certainly the tables have been turned on Amphitruo, who has been so eager to suspect derangement in both Alcumena and Sosia: he in his turn is now described by others as 'possessed'.

Jupiter's thunderbolt was produced on the Roman stage, but we simply do not. The next scene opens with Amphitruo prostrate and the significantly-named Bromia<sup>30</sup> bursting forth from the house with a report of the miraculous events within. She spots Amphitruo, revives him, and finishes her tale. Jupiter appears as *deus ex machina* to reassure Amphitruo and interestingly to dismiss from his mind the idea of consulting Tiresias or other soothsayers<sup>31</sup>. On this rather abrupt note, the play simply ends.

## METATHEATRE AND THEATRE HISTORY

At this point the connections between the *Amphitruo* and the *Bacchae* pointed out by Stewart should be clear<sup>32</sup>. Both plays contain a god in disguise, and that disguise is repeatedly commented on. Verbal and visual ironies, flowing from this disguised god, permeate both plays. Both possess Theban heroes, who resist the invasion of their homes by what they characterize as foreign magicians. Finally and significantly, the language of both plays is dominated by themes of madness and drunkenness. Plautus has developed one other theme far more extensively: that of waking and dreaming. This theme is essentially confined to the inner, human play in the *Amphitruo*. While Mercury may threaten to drive the human protagonist mad (470-71) and play a drunken slave role himself (999 *ad simulabo me esse ebrium*), he and Jupiter never speak in the language of waking and dreaming. It is always the human characters who obsessively ask each other whether they are really awake (e.g., Amphitruo to Alcumena, 697) or protest their own wakefulness (most emphatically, Sosia, 623-24). Amphitruo in particular is eager to ascribe the supernatural events reported to him to the world of dreams (e.g., to Sosia, 621 *si vidisses quendam in somnis Sosiam...*). The use of this theme by Sosia and Mercury in the opening scene foreshadows its structural function

<sup>30</sup> Cf. Lefèvre, *Maccus*, 36-37.

<sup>31</sup> The implication is that such soothsayers might reveal too much of the just-concluded events. Lefèvre, *Maccus*, 29 sees this as left over from the tragic version where Teiresias foretold the birth of Heracles and Iphicles - but this does not really explain why Plautus would bother to mention it at all. See below on how this protects the comedy of the inner, human play.

<sup>32</sup> See Stewart, *The Amphitruo*, 350-56, for his summary of these points, especially for his lucid discussion of the madness and drunkenness themes.

in the rest of the play. Sosia fears that the unknown stranger before the house will put him to sleep with his fists (298 *hic pugnīs faciet hodie ut dormiam*). Indeed that is just what Mercury proposes to do:

*quid si ego illum tractim tangam, ut dormiat?*

(313)

And in that sleep comes a dream of another man with his face, name, and memories. Here we see Abel's epigram exemplified: for the human characters of this play «the world is a stage, life is a dream».

The visual similarity of the two plays, an essential element of meaning apparent only in performance, reinforces and makes specific the thematic connections we have noted. The *Bacchae* takes place before the palace of Pentheus, the *Amphitruo* before the *aedes* of the title character<sup>33</sup>. As Stewart has noted<sup>34</sup>, the action of the *Amphitruo*, as in no other surviving Latin or Menandrian comedy, is split between two levels in the scenes where Mercury and Jupiter drive Amphitruo from his own door. Such confrontations are rare enough in tragedy, and given the other influences of the Euripidean model, the staging of this scene in the *Amphitruo* seems an obvious and brilliant comic variation on the appearance of Dionysos at the end of the *Bacchae* above the palace of Pentheus<sup>35</sup>.

The confrontations of doubled characters in the *Amphitruo* form powerful visual parallels to the Dionysos/Pentheus scenes in the *Bacchae*. As Foley and others have pointed out, Dionysos and Pentheus are visual doubles of each other, possibly even to the extent

<sup>33</sup> Galinsky, *Scipionic*, 206-07, citing Duckworth, suggests that this *aedes* need not be a palace. The point, of course, is not the English word we choose, but the visual impact of whatever the text labels an *aedes* (which depends as much on the scene painter as the text). Most important is the disposition of the action before the facades; both make use of two levels.

<sup>34</sup> Stewart, *The Amphitruo*, 371; cf. Chiarini, *Compresenza*, 107-08.

<sup>35</sup> The use of two levels can be paralleled in Aristophanes as well. The current orthodoxy that his plays were not performed after his lifetime has been questioned by O. Taplin, *Phallogogy, Phylakes, Iconography and Aristophanes*, PCPhS n.s. 33, 1987, 92-104. He argues that a vase painting in Würzburg (H5697) shows the *Telephus* parody scene from *Thesmophorizusae*, which therefore must have been performed in south Italy after Aristophanes' lifetime. I think he is right, but the performance must have been a rarity, its impact on New Comedy production doubtful. Tragedy certainly affected Menander; see S.M. Goldberg, *The Making of Menander's Comedy*, Berkeley and Los Angeles 1980, 16-20. We have no evidence, however, that any of Menander's divine prologues appeared on the *theologeion*.

of themselves embodying the twin suns Pentheus says he sees through their costuming in saffron robes<sup>36</sup>. Both wore youthful, beardless masks which, while not identical, would closely resemble each other and be set apart from other masks in the play. Certainly, there are many other twins in Plautus (and other Roman comedies, to judge from titles), but none are divine/human pairs for which the *Bacchae* offers so powerful a visual parallel.

These visual similarities are undergirt by parallels of meta-theatrical structure between the *Bacchae* and the *Amphitruo*. We will first examine the functions of the prologues, then the roles of the gods as directors of the play being produced, then finally the genre and structure of those plays that they create.

Both prologues have an expository function, but that is not their first concern. The initial emphasis is on role and disguise and the audience's expectations based on those roles. Foley notes that Dionysos redundantly stresses his human disguise (4-5, 53-54) in the play<sup>37</sup>, as though fearful that the audience will not accept his rupture of the stage conventions. Certainly the Greek audience expects that the gods will confine themselves to the *theologeion* and not share the *skene* with the mortal characters. Just so, Mercury seems deeply concerned with overcoming his audience's similar expectations, and repeatedly emphasizes his (and Jupiter's) human disguise<sup>38</sup>. Where Dionysos stretches the genre of tragedy, Mercury must transform the genre in which he performs and his audience's expectations at the same time. This he accomplishes through the slippery nature of his contract with the audience, as we have seen above.

Next, the gods of both plays set about the creation of a play. Foley shows how Dionysos functions as stage director of the *Bacchae*<sup>39</sup>. He creates a play-within-the-play, whose tragic hero is Pentheus, victim of the illusions the theatre god weaves. Note that we as audience, despite our deep involvement in the tragedy of Pentheus, stand outside the illusion of this play-within-the-play. We can keep separate the divine

<sup>36</sup> Foley, *The Masque*, 130 n.38.

<sup>37</sup> *ibidem*, 126. Cf. lines 861-66.

<sup>38</sup> The theme is further emphasized by the constant discussion of acting, e.g. *quasi vero novom / nunc proferatur Jovem facere histrioniam* (89-90) and even more explicitly line 115, *sed ita adsimulavit se quasi Amphitruo siet*, followed by further discussions of costuming.

<sup>39</sup> Foley, *The Masque*, 110.

and human characters, whereas the human participants are trapped inside the illusion. An example of this division between internal and external audiences of the play's events is the destruction of Pentheus' palace in the play. As Foley has shown<sup>40</sup>, this was not done with primitive special effects. In a bold stroke, Euripides allows his audience to stand outside the illusion and experience the event only through the description given by the chorus, for whom it is real.

In the *Amphitruo* the role of stage director has been split in the process of multiplying the comedy. If we wish to continue the modern analogies, we might think of Jupiter as the producer and Mercury as the stage director working under him<sup>41</sup>. Jupiter provides the outline of the plot from his own desires and supplies the power whereby those desires are fulfilled (e.g., the prolongation of Night), but it is Mercury who oversees the details of stage business that create the play. One again, we as audience stand outside the illusion of this play-within-the-play as exemplified by the tassel and wings by which we can distinguish divine and human doubles. Unlike the unfortunate Alcumena, we are never confused as to which is Jupiter and which Amphitruo<sup>42</sup>.

Doubtless the play that Dionysos creates in the *Bacchae* is poetically richer. It is an explication through instruments, song, and dance of the theatrical nature of Dionysos worship<sup>43</sup>. Plautus' play-

<sup>40</sup> *ibidem*, 111. Cf. Euripides, *Bacchae*, ed. by E.R. Dodds, Oxford 1960<sup>2</sup>, 147-49.

<sup>41</sup> I am fully aware of the dangers of anachronism in this characterization. The organization of the ancient theatre, both Greek and Roman, is significantly different from the modern, which took on its present form only at the end of the nineteenth century. The Roman theatre seems more parallel to the Elizabethan model, with one dominant artistic figure in each company, such as the actor-manager-producer, L. Ambivius Turpio. Nonetheless, it will be more illuminating to speak of the split of power and function between Jupiter and Mercury as producer and director than to invent more abstract and even more arbitrary terms.

<sup>42</sup> Much as been written on the subject of whether masks were used in the original performance of the *Amphitruo* and whether those masks were identical for the doubled characters. Whether masks were used or not (and it seems likely to me that they were), they would not have been identical, only similar. Permit me a little anecdotal evidence. A number of years ago I directed a production of Rogers and Hart's *The Boys from Syracuse*, a descendant, via *The Comedy of Errors*, of *Amphitruo*. This play was chosen in part because two sets of twins were available to play the doubled parts. This brilliant casting stroke turned out to be quite the opposite, for preview audiences were hopelessly confused as to who was who. We finally had to sew gigantic letters on their costumes (S for Syracuse, E for Ephesus) to distinguish the twins and make the story intelligible to the audience. The moral: the humor of mistaken identity plots lies in the audience's superiority to the confusion on stage.

within-the-play relies rather on the power of words and acting to create theatre. He celebrates the power of fiction in performance. Words spoken within the theatre space, in character, words that are in essence lies can create a new reality. Characters continually in this play accuse each other of lying (e.g., Alcmena on Sosia, 755 *falsum dicere*), yet the delicious irony is that the accused are nearly always speaking the 'truth' - the truth of theatre. In one or another fictional world all these things are true. It is theatre itself, we are led to conclude, that is the lie - but a good lie, an entertaining lie, a comic and refreshing lie.

It is this comic affirmation of the fictive power of lies to protect one from reality that accounts for the diametrically opposed resolutions of the *Amphitruo* and the *Bacchae*. Pentheus at first sees and believes the fictions of Dionysos but is destroyed by the revelation of the truth. Amphitruo, Pentheus' «echter Bruder»<sup>44</sup>, sees the truth all along but resolutely refuses to accept it. This resolution protects his sanity and makes possible the arbitrary happy ending - so long as Amphitruo does not look beyond the inner human play. Plautus has inverted the whole structure of the *Bacchae* in order to celebrate, not the god of theatre, but theatre as god, as self-creating divinity.

It remains for us to account historically not only for the similarities of narrative and setting of the *Bacchae* on the *Amphitruo*, but also their concern with the nature of illusion and its audiences. The parallel but comically transformed usage of the play-within-the-play motif argues forcefully for a direct, not an indirect influence. Can we go beyond Stewart and argue that Plautus indeed knew the *Bacchae* directly?

Recent work has considerably illuminated the Hellenistic background from which the archaic Roman theatre emerged. The dominant feature in the landscape of the Hellenistic theatre is clearly the great actors' guilds, the Artists of Dionysos<sup>45</sup>. The Artists and their performing tradition kept theatre alive in the Hellenistic period. It should not, therefore, be considered chance that, as A.S. Gratwick notes<sup>46</sup>, Plautus' taste in Greek plays was dominated by the three

<sup>43</sup> See Foley, *The Masque*, part I, *Dionysos' Play*, 109-16.

<sup>44</sup> Friedrich, *Euripides*, 278.

<sup>45</sup> For an account of these guilds see Sir A.W. Pickard-Cambridge, *Dramatic Festivals of Athens*, ed. by J. Gould and D.M. Lewis, Oxford 1968<sup>2</sup>, 279-305.

<sup>46</sup> A.S. Gratwick, *Cambridge History of Classical Literature*, vol. II, ed. by E.J. Kenney

chief writers in the Artists' repertoire, Menander, Diphilus, and Philemon. While most accounts of Plautus correctly portray him as a practical man of the theatre, few have taken this picture to its logical conclusion. The handsome papyrus codices of Menander, designed for a reading public, may lead us astray. One would not find these in the prop baskets of a travelling theatre troupe. Publishers and performers in the ancient theatre existed in a symbiotic relationship. Demand for texts was stimulated by performance, and the texts that met that demand depended on the performers' own copies of play texts<sup>47</sup>. It seems likely that Plautus saw many of the plays he chose to 'turn' performed by Artists' companies, whether in south Italy<sup>48</sup>, or on tour in Rome. Whatever written texts he might have been able to obtain would have been heavily influenced by the Artists' repertoire. The *Bacchae*, one of the warhorses (along with most of Euripides' *oeuvre*) of the hellenistic theatre, ought to have been quite easy to obtain.

A much wider range of possibilities should replace our usual picture (unconscious though it may be) of Plautus with a tidy, complete Greek text in hand. The close adaptation of some of the *Dis Exapaton* in the *Bacchides* may suggest Plautus was working from a written script. But where had he obtained that script? It may have been the prompt book borrowed from one of the Greek touring companies or copied from such a prompt book. Alternately, like an Elizabethan publisher out to produce a 'bad quarto' of Shakespeare, Plautus may have induced a Greek actor to recite as much of the script as he could remember to a scribe or to Plautus himself. Finally, Plautus could simply have attended a performance, liked what he saw and heard, and used as much or as little of what he remembered in his own work. None of these models is *a priori* impossible<sup>49</sup>.

and W.V. Clausen, Cambridge 1982, 97.

<sup>47</sup> See D.L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1936, 106-15.

<sup>48</sup> Stewart, *The Amphitruo*, 371-72, suggests that Plautus learned his craft in south Italy. See Gratwick, *Cambridge*, 77-78 for the presence of the Artists at Rome.

<sup>49</sup> A recent book by B. Gentili suggests that the Artists' performing tradition had another, perhaps less welcome effect on the dissemination of tragedy: B. Gentili, *Theatrical Performance in Ancient World: Hellenistic and Early Roman Theatre*, Amsterdam 1979, esp. pp. 15-41. The companies apparently took to performing excerpts from famous tragedies as virtuoso showpieces, and written collection of such excerpts, as indicated by some admittedly fragmentary papyrus evidence, seem to have gained some currency. This may in fact explain the influence of the messenger speech from the *Heracleidae* on Sosia's report at the battle. Such a messenger speech is an ideal candidate for solo recital and fits in perfectly with the

The case for the direct influence of the *Bacchae* on the *Amphitruo* rests on the strong similarities of metatheatrical structure. If we no longer assume a specific Greek comedy behind every *comoedia palliata*<sup>50</sup> then the following sketch accounts for the Euripidean influence in both substance and style better than any intermediate Rhinthonic farce or otherwise unknown New Comedy. Plautus had numerous opportunities to see the Greek repertoire performed by the Artists of Dionysos in south Italy. His most likely source for written copies of Greek plays was, directly or indirectly, these same Artists. I think it likely that he saw a performance of the *Bacchae*, not only because it was one of the most popular and therefore most available plays, but also because of Plautus' unique use of two playing levels in the *Amphitruo*, which is so visually dependent on tragedy<sup>51</sup>. Moreover, the dearth of direct verbal echoes of the *Bacchae* (and possible parody of the *Heracleidae*) point to performance rather than text as the probable source. Plautus seems to have worked from his memory, rather than a written text, which, as the fragments of the *Dis Exapaton* have shown us, he could on occasion follow very closely<sup>52</sup>. Plautus' treatment of the *Amphitruo* legend, then, is a comic response to the metatragic possibilities he saw in the *Bacchae*.

The virtue of seeing the *Amphitruo* as metatheatre is that it preserves the artistic integrity of Plautus' play while at the same time acknowledging a debt to Greek performance. If we recreate a hypothetical tragedy of the *Amphitruo* myth, Plautus' work is just a farcical

idea of a collection of showpieces for the individual actor.

<sup>50</sup> S.M. Goldberg, *Plautus' Epidicus and the Case of the Missing Original*, TAPhA 108, 1978, 81-91, suggests that the *Epidicus* had no specific Greek model behind it. Cf. now E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989.

<sup>51</sup> We cannot of course prove that no Middle or New Comedy in Greek ever used two playing levels, but we have no evidence for such. We ought therefore to hesitate to invent such a lost exemplar in order to spare Plautus the burden of originality.

<sup>52</sup> We have no satisfactory grounds for deciding where in the chain of the events the *Heracleidae* speech was detached from its original context and parodied (see above, n. 18). Plautus may have seen the speech performed as a tragic excerpt or found in such a written collection (see Gentili, *Theatrical*). Alternately, he may have adapted a speech from a Greek comedy, which was in turn based on the *Heracleidae*, though with each transformation the possibility of recognizing the original behind it grows ever dimmer. *Sosia's* speech in the *Amphitruo* is in any case an isolated showpiece.

accretion on a serious narrative<sup>53</sup>. The concept of metatheatre allows us to see how Plautus has re-imagined the situation of the *Bacchae*, where a divinity creates a play-within-the-play for his own pleasure and worship: in the *Amphitruo* an inner human adultery comedy replaces the *Bacchae*'s tragic *sparagmos*. In the *Bacchae* outer and inner plays finally collapse into one; in the *Amphitruo*, they remain separate. The *Amphitruo*'s inner play can then be in one sense a perfect comedy, in that it allows the adultery and yet re-unites husband and wife with no regrets.

Thus the *Amphitruo* is far more than a parody of the *Bacchae*<sup>54</sup>. The *Amphitruo* is a resoundingly comic and healthy response to man's dilemma in the face of the caprices of the gods. Plautus takes the dark despair of the *Bacchae* and converts it into a celebration of the powers of comic theatre. Jupiter has not replaced Dionysos as the object of worship and awe. We admire Jupiter for his potency, not his omnipotence. The object of this joyous celebration is the traditional Roman theatre itself, with its adultery plots, clever slaves, and mass confusion. Plautus dethrones Dionysos and puts in his place the benevolent

<sup>53</sup> This is Lefèvre's approach, which praises the originality of Sosia, for example, precisely because it has nothing whatever to do with what he sees as the basic narrative.

<sup>54</sup> I have avoided the question of whether Plautus' audience would have recognized the indebtedness of the *Amphitruo* to the *Bacchae* precisely in order to avoid this implication. If Plautus could have seen the *Bacchae* in south Italy, so could his audience, especially as military service took many there. Stewart, *The Amphitruo*, 359-64, considers the possibility that Plautus' audience may have seen a Roman version of the Pentheus story. He must reject Pacuvius' *Pentheus* on the grounds that a human attendant was substituted for the god in this version of the story and instead conjectures, on the basis of probability alone, that Ennius had produced a version of the story.

If we have a Roman candidate, we ought at least to consider Naevius' *Lycurgus*. As D.F. Sutton has shown, *Aeschylus' Edonians*, in *Fons Perennis*, Torino 1971, 387-411, this play was based on the *Edonians* in Aeschylus' *Lycurgeia* tetralogy. The *Edonians* as reconstructed by Sutton shows many parallels to the *Bacchae*, but much of this is common to the resistance myth. Sutton's assumption that Dionysos appeared as a mortal is not guaranteed by the fragments of either the *Lycurgus* or the *Edonians*. Without this key element, Naevius' version cannot supply the model for the *Amphitruo*, though all reference to the *Lycurgus* cannot be excluded. It may be barely possible that Amphitruo's suspicion that his house has been taken over by a *Thessalian* magician (1043 *ego poi illum ulciscar hodie Thessalum veneficum*) plays off the Lycurgus resistance story, which is set in Thessaly. I must emphasize again, though, that the essential parallels of the *Bacchae* and the *Amphitruo* center around the disguised god; otherwise we should not think of equating Jupiter and Dionysos.

genius of comedy<sup>55</sup>.

University of Southern California

Niall W. Slater

<sup>55</sup> An NEH Summer Research Stipend generously supported the writing of the first version of this paper. I am indebted to James Tatum, Zeph Stewart, Sander Goldberg, and the editor for their helpful criticism of its thesis, *aliisque alio*. The heterodoxies that remain must be laid to my own account.

## L'ÉMERGENCE DU NARRATEUR PRINCIPAL DANS LE *BELLUM IUGURTHINUM* DE SALLUSTE<sup>1</sup>

0.0. L'emploi de la 1<sup>re</sup> personne du singulier ou du pluriel, dans un texte qui ne le requiert pas en raison de son genre ou de son thème, constitue une marque dont l'effet est d'orienter le destinataire (auditeur ou lecteur) vers des types d'interprétation que n'implique pas nécessairement le seul énoncé<sup>2</sup>.

On ne peut guère concevoir un journal, des mémoires, des lettres, une confession où l'énonciateur ne se manifeste ni comme sujet d'énonciation ni comme sujet ou objet d'énoncé. En revanche, un historien peut dissimuler son activité énonciatrice ou sa participation aux faits énoncés derrière une objectivité qui se veut impersonnelle. Si, au contraire il se manifeste explicitement, cela entraîne des particularités dignes d'attention<sup>3</sup>.

0.1. Il m'a donc paru intéressant d'examiner, dans le *Bellum Iugurthinum* de Salluste, les indices de 1<sup>re</sup> personne: formes verbales, emplois de *ego*, *meus*, *nos*, *noster*, et de *nostri* employé substantivement. Sauf erreur, il y en a 384 qui se répartissent comme suit: 137 verbes à la 1<sup>re</sup> personne du singulier, 30 à la 1<sup>re</sup> personne du pluriel, 103 emplois de *ego*, 51 de *meus*, 24 de *nos*, 28 de *noster* et 11 de *nostri*<sup>4</sup>. De cette masse d'indices, j'ai retenu ceux qui relèvent du premier

<sup>1</sup> C'est à dessein que je ne donne aucune référence à la bibliographie concernant Salluste. Dans ma recherche, je me suis exclusivement laissé conduire par des indices présents dans le texte même (j'ai utilisé l'édition d'A. Ernout dans la CUF, 1968<sup>8</sup> < 1941<sup>1</sup>>). La rencontre éventuelle de telle de mes conclusions avec celle d'autres chercheurs est encourageante, mais résulte d'enquêtes tout indépendantes. Au demeurant, des indications bibliographiques seraient assez vaines: inutiles pour le spécialiste de Salluste, elles ne seraient guère éclairantes pour les autres, qui ont à leur disposition de meilleurs moyens de s'informer, en consultant par exemple C. Neumeister, *Neue Tendenzen und Ergebnisse der Sallustforschung (1961-1981)*, Gymnasium 93 (1986), 51-68 et 519.

<sup>2</sup> Sur les notions d'énoncé et d'énonciation, voir par exemple E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, I, 1966, 223-85, et II, 1974, 67-88.

<sup>3</sup> Ces deux attitudes ont été analysées, par exemple, par R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, Information sur les sciences sociales 6 (1967), fasc. 4, 65-75, particulièrement pp. 68-9.

<sup>4</sup> Les références et données numériques ont été puisées dans *Salluste - Jugurtha, Index - Relevés statistiques*, C.I.D.E.L.A., s.l.n.d., (en fait Liège, 1971). Elles ont été

niveau narratif. Les autres, apparaissant dans les niveaux seconds, ne concernent pas le narrateur principal et ont, de ce fait, une tout autre signification<sup>5</sup>. Cette restriction réduit considérablement le matériel utile<sup>6</sup>. Elle nous conduit à négliger 286 occurrences. Les 98 restantes comprennent: 25 formes verbales à la 1<sup>re</sup> personne du singulier, 20 à la 1<sup>re</sup> du pluriel, 11 formes de *ego*, 4 de *meus*, 10 de *nos*, 17 de *noster* et 11 de *nostri*.

0.2. Dans une première section, j'étudierai les vrais pluriels, qui constituent, me semble-t-il, le groupe le moins intéressant. La section 2 examinera l'ensemble formé par les pluriels sociatifs<sup>7</sup> et les singuliers, le tout réparti en quatre groupes, correspondant à quatre types d'utilisation. J'étudierai dans chaque cas les effets du choix de l'un ou de l'autre nombre (singulier ou pluriel).

1.0. En fait de pluriels vrais à la 1<sup>re</sup> personne et au niveau principal, on ne trouve que les 17 emplois de *noster*, 6 emplois de *nos* (sur 10) et les 11 emplois de *nostri* substantivé. Aucune forme verbale ne relève de ce type d'emploi.

vérifiées par des sélections faites en ordinateur à partir de la bande contenant des données qui sont à la base de cette publication. Je remercie M. J. Denooz d'avoir bien voulu procéder à cette vérification, qui m'a prouvé une fois de plus que la consultation directe des mémoires d'ordinateur est bien plus sûre que l'utilisation d'index imprimés, fussent-ils des produits informatiques.

<sup>5</sup> Sur les niveaux narratifs, on verra Gér. Genette, *Discours du récit*, dans *Figures III*, Paris 1972, 238-46, complété par Id., *Nouveau discours du récit*, Paris 1983, 55-64.

<sup>6</sup> Pour ce travail, les passages à négliger de ce fait sont les suivants: 9, 2 (lettre de Scipion à Micipsa); 10 (discours de Micipsa à Jugurtha); 14 (discours d'Adherbal au sénat); 24, 2-10 (lettre d'Adherbal au sénat); 31 (discours de Memmius à l'assemblée du peuple); 85 (discours de Marius à la plèbe); 102, 5-11 (discours de Sulla à Bocchus); 110 (discours de Bocchus à Sulla).

<sup>7</sup> Sur le pluriel sociatif, voir par exemple J.B. Hofmann - A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München 1965, (Hdb. Alt. Wiss., II, 2, 2), § 30, 19 et 20. Notons ici que F. Uber, *Quaestiones aliquot sallustianae grammaticae et criticae* (thèse Göttingen), Berlin 1882, qui est signalé dans certains ouvrages récents, contient trois pages sur le pluriel *qui vocatur modestiae*; les classements qui y sont esquissés ne reposent pas sur des justifications explicites suffisantes; la plus intéressante est celle qui est faite entre les cas où la 1<sup>re</sup> personne désigne Salluste lui-même et ceux où il s'agit d'autres personnes, mais il me semble que cette distinction prend plus de sens quand on la rattache, ce que ne pouvait faire F. Uber, à celle des niveaux narratifs, principal et secondaires.

1.1. La première apparition d'un pluriel vrai de la 1<sup>re</sup> personne se manifeste par un emploi de *noster* dans une phrase de l'introduction:

*Nam uti genus hominum compositum ex corpore et anima est, ita res cunctae studiaque omnia nostra corporis alia, alia animi naturam secuntur* (2, 1).

La construction même de la phrase (*uti...ita*) donne à *nostra* une valeur référentielle identique à celle de *genus hominum*, enrichie par l'inclusion explicite du sujet de l'énonciation. Ainsi donc *studia nostra*, c'est 'nos penchants, à nous membres de la race des hommes'. On sait que l'introduction du *Bellum Jugurthinum* commence par des considérations très générales sur la nature humaine. L'apparition de *nostra* introduit une note subjective, et même intersubjective: le narrateur, solidaire du genre humain, se compte parmi ceux que concernent des observations qui, jusqu'à ce point du texte, paraissaient indépendantes des conditions de l'énonciation.

1.2. Beaucoup moins général est le dernier pluriel vrai de la 1<sup>re</sup> personne qui apparaisse dans le *Bellum Jugurthinum*. On le trouve au dernier chapitre. Après avoir mentionné les revers infligés aux Romains par les Gaulois au moment même où se termine la guerre contre Jugurtha, le narrateur écrit:

*Quo (sc. Gallorum) metu Italia omnis contremuerat. Illique et inde usque ad nostram memoriam Romani sic habuere: alia omnia virtuti suae prona esse, cum Gallis pro salute, non pro gloria certari* (114, 2).

L'emploi de *nostram*, qui réfère ici au narrateur et à ses contemporains, établit, par l'intermédiaire de la crainte des Gaulois, une continuité d'attitude qui rattache les Romains de l'histoire narrée - la guerre contre Jugurtha - à ceux de l'époque du narrateur et au temps de la narration.

1.3. Tous les autres emplois de *noster* et la majorité de ceux de *nos* englobent le narrateur dans le groupe que forment les Romains, sans spécification d'époque. Dans 6 cas, il s'agit de détails relatifs à la vision romaine du monde: Rome est *civitas nostra* (4, 5), la méditerranée est *nostrum mare* (17, 4; 18, 4; 18, 12), les peuples d'Afrique et leurs princes sont classés selon leurs rapports avec Rome (17, 1: *eas gentis quibuscum nobis bellum aut amicitia fuit*; 19, 7: *rex*

*Bocchus... nobis neque bello neque pace antea cognitus).*

Mais ce qui est le plus souvent en question, c'est le conflit entre les Romains et Jugurtha - et, subsidiairement, tel autre conflit contemporain. Par l'emploi des indices de 1<sup>re</sup> personne du pluriel, le narrateur, plutôt que d'afficher l'attitude de l'observateur impartial et objectif, se range explicitement dans l'un des deux camps en présence. C'est ce que marquent des expressions telles que *exercitus noster* (8, 1; 29, 7; 43, 1; 65, 1), *consul noster* (28, 5), *nostrae opes* (43, 5: il est question des dommages qu'elles ont subis en Numidie pendant les débuts du conflit), *socii nostri* (88, 3), *milites nostri* (94, 4), *pedes noster* (101, 6), *quaestor noster* (113, 5), *duces nostri* (114, 1). A ces 11 emplois de *noster*, il convient d'ajouter 4 emplois de *nos*: 5, 5 (*Igitur amicitia Masinissae... nobis permansit*); 91, 7 (*locus Iugurthae opportunus, nobis aditu difficilis*); 108, 3 (*lubidinem advorsum nos, metum pro nobis suasisse*).

1.4. Enfin, il faut encore compter ici les 11 emplois de *nostrum*, pluriel substantivé qui désigne les Romains et leur armée (7, 4; 38, 7; 50, 6; 58, 2; 59, 2; 60, 7; 75, 10; 97, 4; 99, 3; 101, 6; 106, 6). Il convient toutefois d'attirer l'attention sur une particularité d'emploi. Alors que *nos* et *noster* employés adjectivement n'ont pas de référent propre, mais bien un référent variable, supposé à chaque fois par le contexte, *nostrum* employé substantivement ne réfère jamais qu'aux Romains parce qu'il n'est employé que par le narrateur principal, qui se donne explicitement pour Romain. On ne le trouve jamais dans la bouche d'un narrateur secondaire, d'Adherbal par exemple, qui aurait pu l'utiliser pour désigner les troupes numides. Cette restriction d'emploi a pour effet de figer le référent de *nostrum*, sans toutefois lui enlever ses autres propriétés d'indice de l'énonciation, et en particulier son rapport au sujet qui énonce. Il y a là un usage qui se rencontre chez d'autres auteurs latins et qui manifeste, chez eux, un vif sentiment de leur singularité, puisqu'ils refusent aux énonciateurs d'autres nations un mode de manifestation qu'ils se réservent strictement<sup>8</sup>. Il n'en est pas moins vrai que notre historien aurait pu ne pas

<sup>8</sup> Ainsi, dans César, *B. G.*, d'après les données fournies par R. Lecrompe, *César, De Bello Gallico - Index verborum*, Hildesheim 1968, 175 et 176, données que j'ai soigneusement contrôlées, et, à l'occasion, corrigées, les 130 emplois de *nostrum* substantivé concernent exclusivement les Romains. En revanche, *noster* employé adjectivement peut désigner des non-Romains, comme cela arrive en 7, 77, 8 (cf. aussi Sall. *Iug.* 14, 5 et al.). Le phénomène qui se découvre ainsi mériterait une enquête plus générale, que je me propose de faire prochainement. Il est révélateur

employer du tout *nostri*. L'usage assez abondant qu'il en fait, joint aux autres indices relevés dans le § 1.3., font de son texte un récit dont le narrateur, loin de feindre une impartialité désintéressée, adopte délibérément le point de vue de Rome.

On observera aussi qu'aucun des passages étudiés jusqu'ici n'a trait à l'acte d'énonciation, ce qui ne serait d'ailleurs guère possible, s'agissant de pluriels vrais. Chaque fois, l'énonciateur se manifeste comme intervenant, au moins par ses sentiments, dans les événements énoncés puisqu'il s'agresse explicitement à un des partis dont la lutte forme l'objet du récit.

2.0. J'ai rendu compte, jusqu'ici, de tous les emplois de *noster* et de *nostri*, et de la majorité de ceux de *nos*, au niveau du narrateur principal. Les 4 occurrences restantes de *nos* et la totalité des formes verbales de 1<sup>re</sup> personne du pluriel (c'est-à-dire 20) relèvent du pluriel sociatif: ce sont des *nous* qui valent des *je*, tout en évoquant à chaque fois une communauté dont il conviendra d'élucider la composition.

A ces 24 emplois, je joindrai, comme je l'ai annoncé plus haut, les 40 indices de 1<sup>re</sup> personne du singulier. Je subdiviserai cet ensemble en quatre classes: *a.* les 15 formes du singulier qui établissent l'identité du narrateur avec le personnage historique qui a nom Salluste et se fait de sa vie et de la vie humaine en général une opinion qu'il expose en bref; *b.* les 22 indices de 1<sup>re</sup> personne compris dans des indications de structure (18 singuliers et 4 pluriels); *c.* les 13 formes présentes dans des commentaires critiques relatifs soit à la connaissance des faits, soit à leur appréciation (6 singuliers et 7 pluriels); *d.* les 14 renvois internes (1 singulier et 13 pluriels).

2.1.0. Le premier groupe se localise dans les chapitres 3 et 4; il ne compte que des singuliers, ce qui se comprend sans peine; on y trouve la totalité des emplois de *meus*, 6 (sur 11) d'*ego* et 5 (sur 25) formes verbales. Ce sont là tous les indices de 1<sup>re</sup> personne des chapitres 3 et 4, à l'exception de ceux qui se trouvent en 4, 9.

2.1.1. Les occurrences à examiner concernent le narrateur comme

de la mentalité de certains Romains et de son influence sur leur conscience linguistique.

sujet d'énoncé. Comme je l'ai déjà rappelé, la préface du *Bellum Iugurthinum* commence par des considérations générales sur la nature humaine. Dès le chapitre 2, on l'a vu plus haut, apparaissait, sous le détachement apparent d'un exposé affectant une allure purement informatrice, une subjectivité exprimée par le possessif *nostra*.

A ce point de son développement, le narrateur paraît distinguer deux utilisations honorables de l'*ingenium* humain: la carrière politique et l'écriture de l'histoire. Mais, pour ce qui le concerne, il rejette la première (3, 1: *Verum ex eis magistratus et imperia, postremo omnis cura rerum publicarum minime m i h i hac tempestate cupiunda uidentur*). Ici le discours, de général qu'il était, devient nettement personnel. De ce point de vue, le chapitre 4 apporte des précisions: à ceux qui lui reprocheraient son éloignement de la politique et dédaigneraient son activité d'historien (4, 3: *Atque ego credo fore qui, quia d e c r e u i procul a re publica aetatem agere, tanto tamque utili labori m e o nomen inertiae imponant*), le narrateur oppose et les débuts de sa vie publique et les raisons qui l'en ont écarté (4, 4: *Qui si reputauerint et quibus e g o temporibus magistratus a d e p t u s s u m... profecto existimabunt m e magis merito quam ignauia iudicium animi m e i mutauisse, maiusque commodum ex otio m e o... rei publicae venturum*).

Quant à son goût de l'histoire, il commence par feindre, en toute modestie, de ne pas vouloir en faire l'éloge (4, 2: *cuius (sc. memoriae rerum gestarum) de virtute quia multi dixere, praetereundum p u t o, simul ne per insolentiam quis existimet m e m e t studium m e u m laudando extollere*). Mais, par la suite, il exalte l'influence des traditions historiques sur l'état d'esprit des grands hommes politiques (4, 5: *Nam saepe e g o a u d i v i Q. Maxumum, P. Scipionem, praeterea ciuitatis nostrae praeclaros uiros solitos ita dicere, cum maiorum imagines intuerentur, uehementissime sibi animum ad uirtutem accendi*).

A la lumière de ces textes, le narrateur se montre comme un Romain spontanément convaincu de la supériorité de l'activité politique sur toutes les autres activités humaines, mais soucieux de faire admettre par ses lecteurs l'honorabilité de son activité d'historien, surtout à un moment où les moeurs publiques se sont notoirement corrompues. On observera l'effort de rationalisation par lequel il prétend justifier son cas singulier par une théorie d'ensemble concernant la décadence romaine.

2.2.0. Vingt-deux emplois de première personne se trouvent dans des passages où le narrateur communique directement ses commentaires sur l'objet et l'ordonnance du récit: ce sont 19 formes verbales du singulier, 2 du pluriel, 4 emplois de *ego* et 2 de *nos*.

2.2.1. J'ai déjà rappelé (cf. § 1.1 et 2.1.1) que la préface se présente d'abord comme une réflexion tout à fait générale, mais que dès le chapitre 2 intervient une note subjective, qui devient prédominante dans les chapitres 3 et 4. Dans ces passages, le narrateur apparaît comme objet des énoncés et ce n'est pas à propos de son acte d'énonciation qu'il se met en scène.

Mais la perspective change à la fin du chapitre 4. Le narrateur nous apprend à la fois que le développement moral et l'application qu'il en fait à lui-même étaient une digression et qu'il l'a conduite plus loin et plus librement qu'il ne l'avait projeté (4, 9: *Verum ego liberius altiusque processi, dum me civitatis morum piget taedetque; nunc ad inceptum redeo*). En fait, le narrateur ne nous a encore rien dit de son *inceptum*. L'emploi de *redeo* se réfère donc aux réflexions non écrites qu'il s'est faites et qu'il présuppose. En un certain sens, il y a là une manière de jeter le destinataire *in medias res*. Ce dernier ne reste toutefois pas longtemps dans l'ignorance. Tout se passe comme si le *nunc ad inceptum redeo* incitait le narrateur à remédier au silence qu'il a observé jusqu'ici sur cet *inceptum*. Le chapitre 5 commence par la phrase bien connue: *Bellum scripturus sum quod populus Romanus cum Jugurtha rege Numidarum gessit* (5, 1). Toutefois, il annonce presque immédiatement une nouvelle digression: *Sed priusquam huiusmodi rei initium expedito, pauca supra repetam quo ad cognoscendum omnia inlustria magis magisque in aperto sint* (5, 3). Il s'agit ici, comme on le sait, d'une digression historique sur Masinissa et ses descendants. La fin de cette digression n'est pas explicitement marquée. C'est que, dès la fin du chapitre 5 jusqu'au chapitre 16, le texte fait apparaître Jugurtha dans des activités qui conduiront à la guerre qu'il fit contre Rome. Au fur et à mesure que l'on avance dans ce développement, l'imminence du conflit se dessine avec une netteté de plus en plus grande, si bien que le caractère digressif du passage, sensible au début, ne l'est plus du tout à la fin.

2.2.2. Au chapitre 17, après avoir constaté la nécessité d'un exposé sur

la géographie de l'Afrique et sur ses habitants, classés selon leurs rapports avec les Romains (cf. § 1.3), le narrateur se met personnellement en jeu: *Res postulare uidetur Africae situm paucis exponere et eas gentis, quibuscum nobis bellum aut amicitia fuit attingere. Sed quae loca et nationes ob calorem aut asperitatem, item solitudines minus frequentata sunt, de eis haud facile conpertum narrauerim; cetera quam paucissimis ab solua m* (17, 1 et 2). Ainsi donc, ce passage oppose une nécessité théorique (*res postulare uidetur*) et la réalisation que le narrateur va en donner, compte tenu des difficultés pratiques. Par ailleurs, le passage annonce le début d'une division du texte et fonctionne comme une indication de limite.

La fin du même chapitre 17 promet un historique du peuplement de l'Afrique; il le fait au moyen d'une forme verbale du singulier: *quam paucissimis dicam* (17, 7; noter la ressemblance avec 17, 2). La source citée explicitement, ce sont les livres de Hiempsal, dans une traduction qui est donnée pour connue du narrateur et de ses lecteurs (cf. § 2.3.1). Ce qui commence ici, c'est, en fait, une subdivision du développement géographique annoncé en 17, 1. La fin de la digression est marquée de manière tout impersonnelle en 19, 8: *De Africa et eius incolis ad necessitudinem rei satis dictum*.

En revanche, toujours dans cette digression, le narrateur utilise une 1<sup>re</sup> personne dans le passage où il se justifie de ne pas parler de Carthage en alléguant l'ampleur de ce thème et la nécessité de ne pas retarder le sujet principal de sa monographie: *Nam de Carthagine silere melius puto quam parum dicere, quoniam alio properare tempus monet* (19, 2)<sup>9</sup>.

2.2.3. Lorsque le récit est arrivé au point où Rome réagit à la nouvelle des tractations entre le consul Calpurnius et le roi Jugurtha, le tribun Memmius, qui était déjà apparu dans le texte, revient en scène pour prononcer un discours qui est ici rapporté en style direct. Le narrateur justifie cette longue citation par le souci - exprimé à la 1<sup>re</sup> personne - de conserver l'un des nombreux discours d'un orateur réputé à son époque: *Sed, quoniam ea tempestate Romae Memmi facundia clara pollensque fuit, decere existu maui unam ex multis orationem perscribere ac potissimum ea dicam quae in contione post reditum Bestiae huiusmodi uerbis disseruit* (30, 4). A la réputation de Mem-

<sup>9</sup> Observer ici la brachylogie: pour la logique, on attendrait, après *dicere, quod accideret si de Carthagine nunc dicerem, quoniam eqs.*

mius, seule explicitement alléguée, s'ajoute sans doute le fait que cet orateur, comme on le verra ailleurs (cf. § 2.4.6), est un bon exemple de l'honnêteté (un peu naïve) des *populares*.

2.2.4. Le chapitre 42 s'achève sur une déclaration qui marque explicitement et sur un ton personnel la fin d'une digression: *Sed de studiis partium et omnis ciuitatis moribus si singillatim aut pro magnitudine par e m disserere, tempus quam res maturius m e deseret. Quam ob rem ad inceptum r e d e o* (42, 5). Le début de cette digression n'a eu, lui, aucune marque d'énonciation: au chapitre 41, on lit simplement: *Ceterum mos partium et factionum, ac deinde omnium malarum artium paucis ante annis Romae ortus est...*(41, 1). En fait, il s'agit ici, de manière toute générale et impersonnelle, de ramener un fait qui vient d'être relaté (la constitution d'une commission à l'instigation du tribun C. Manilius; sur ce fait, cf. § 2.4.4) à un trait caractéristique de la vie politique de Rome après les guerres puniques. Mais, devant l'ampleur que risque de prendre le développement ainsi amorcé, le narrateur, voulant éviter de déséquilibrer son discours, donne un coup de barre pour rentrer dans la bonne voie et il s'en explique au lecteur.

2.2.5. Au moment où Metellus, par ses succès, traque Jugurtha et le chasse de Thala, l'inquiétude des Leptitains, alliés de Rome et craignant une manoeuvre ennemie, donne l'occasion au narrateur de placer une notice dont il sera question plus loin (cf. § 2.3.2). Sur le point d'achever cette notice, l'auteur, se faisant en même temps le porte-parole de ses lecteurs, écrit: *Sed quoniam in eas regiones per Leptitanorum negotia u e n i m u s, non indignum uidetur egregium atque mirabile facinus duorum Carthaginiensium memorare; eam rem n o s locus admonuit* (79, 1). En fait, il s'agit de l'anecdote relative à la fixation de la frontière entre Cyrène et Carthage. Elle occupe tout le chapitre 79. La manière dont l'auteur la présente ressemble un peu à une excuse qui justifie par une association d'idées (identité de lieu) une histoire étrangère au récit principal. Une fois ce récit secondaire terminé, le narrateur, très brièvement, note: *Nunc ad rem r e d e o* (79, 10).

2.2.6. Le dernier passage qu'il nous reste à mentionner se trouve au début du chapitre 95. C'est là que se situe la première apparition de

Sulla. Conscient de l'importance historique de ce personnage, le narrateur décide d'en faire un portrait pour deux raisons: son intention de n'en parler nulle part ailleurs et le manque d'indépendance de Sisenna lorsqu'il en traite: *Ceterum... L. Sulla quaestor... venit... Sed quoniam nos tanti viri res admonuit, idoneum visum est de natura cultuque eius paucis dicere: neque enim alio loco de Sullae rebus dicturis uisus et L. Sisenna... parum mihi libero ore locutus uidetur* (95, 1 et 2). Ce portrait, comme on le verra (cf. § 2.3.4), se termine par un jugement très dur dont le narrateur assume la pleine responsabilité. Ici aussi, d'ailleurs, on observera que le glissement du pluriel au singulier correspond à un engagement plus personnel au moment de porter un jugement critique.

2.2.7. Les passages étudiés dans cette section visent tous à justifier la convenance de développements qui, au premier abord, pourraient paraître étrangers ou inutiles à la trame du récit. Le plus habituellement, l'auteur s'exprime au singulier. Les quatre emplois du pluriel (cf. § 2.2.5. et 2.2.6) se trouvent chaque fois au début de notices dont la fin est au singulier, insistant ainsi sur le souci du narrateur d'assumer seul la responsabilité de ses prises de position, quelle qu'en soit la portée.

Dans plusieurs cas où la première personne intervient dans l'annonce ou la conclusion d'une digression, le souci de brièveté paraît obséder l'auteur: dès 4, 9, les mots *liberius altiusque* servent à excuser une longueur jugée excessive; la recherche de la brièveté s'exprime plus nettement encore en 5, 3 (*pauca repetam*), en 17, 1 (*paucis exponere*), en 17, 2 (*quam paucissumis absoluam*), en 19, 2 (*alio prope-rare tempus monet*), en 19, 8 (*satis dictum*), en 95, 2 (*paucis dicere*); en 42, 5, l'auteur développe plus explicitement la même idée: *si singillatim aut pro magnitudine par e m disserere, tempus... m e deseret*.

Par ailleurs, dans deux passages, le verbe *admonere* annonce une digression en la présentant comme suggérée par une sorte d'association d'idées; en 79, 1, on lit: *eam rem nos locus admonuit*, en 95, 2: *quoniam nos tanti viri res admonuit*.

En revanche, on a remarqué que le début ou la fin de quelques digressions ne sont signalés par aucune marque d'énonciation et même, parfois, par aucun signal d'aucune sorte: cela se produit pour des développements si attendus qu'ils ne méritent en aucune manière d'être signalés à l'attention.

2.3.0. Le récit du *Bellum Iugurthinum* se déroule, pour sa majeure partie, comme si le narrateur avait été le témoin de faits qu'il rapporterait de première main. Dans quelques cas cependant apparaît l'attestation du recours à une tradition, voire d'un choix entre plusieurs traditions. Le plus habituellement, ce recours et ce choix sont explicitement attribués au narrateur par l'emploi de la 1<sup>re</sup> personne, 6 fois au singulier (5 formes verbales et un emploi de *ego*) et 7 fois au pluriel (5 formes verbales et 2 emplois de *nos*).

Il arrive pourtant que l'auteur se contente de faire de manière tout impersonnelle allusion au recours à une tradition; l'effet est alors plutôt de présenter une information sans marquer le souci d'en contrôler l'exactitude. Le soin qu'apporte le plus souvent l'auteur à prendre personnellement en charge ce qu'il écrit se révèle bien par le fait qu'aux 13 passages à la 1<sup>re</sup> personne, on ne peut opposer, tout au plus, que 6 expressions impersonnelles pour signaler le recours à des traditions ou l'accès à des informations<sup>10</sup>.

2.3.1. Ce sont ces six expressions que je citerai d'abord, sans m'y attarder. Présentant le discours que prononça Micipsa au moment de mourir, l'auteur se contente d'écrire: *Sed ipse... dicitur huiusmodi uerba... habuisse* (9, 4).

Lorsque, décrivant les populations africaines, l'auteur se réfère à des ouvrages écrits en punique, il ne s'engage pas sur la valeur de la tradition qui les attribue au roi Hiempsal et se contente d'un *dicebantur* (voir le texte au § suivant).

Au moment où va commencer le siège de Thala, une pluie inespérée survient, si du moins on en croit la tradition: *tanta repente caelo missa uis aquae dicitur ut...* (75, 7).

La nuit avant de livrer Jugurtha, le roi Bocchus est fort agité, incertain qu'il est sur l'attitude à adopter: *Sed nocte ea... Maurus... dicitur secum ipse multum agitauisse* (113, 3), mais comme on le verra plus loin (cf. § 2.3.4), notre auteur ne croit guère aux scrupules du roi maure.

S'agissant de la fondation de la ville de Capsa, notre texte rapporte la tradition sans s'impliquer d'aucune manière en cette affaire:

<sup>10</sup> Je ne compte pas ici les cas où la circulation des informations intervient à titre d'élément actif dans la trame des événements narrés, par exemple 22, 6: *Legati... maturantes ueniunt, eo magis quod Romae... de proelio facto... audiebatur*, cf. aussi 106, 3.

*oppidum... cuius conditor Hercules Libys m e m o r a b a t u r* (89, 4).

Par ailleurs, d'une manière toute différente, lorsqu'il est question de l'incorruptibilité de l'âme, l'auteur ne veut sans doute pas paraître s'approprier une théorie qui est un bien commun: *animus incorruptus ... h a b e t u r* (2, 3).

2.3.2. Dans les 7 cas où le narrateur emploie le pluriel sociatif, il se donne comme relais d'une tradition (éventuellement choisie parmi d'autres) ou comme témoin d'une incertitude. Dans trois cas, il introduit par *accepimus* des informations dont il ne doute pas mais pour lesquelles il tient à marquer l'intervention d'un intermédiaire. Le pluriel souligne ici la diffusion généralisée d'informations dont le narrateur ne se prétend pas le seul détenteur et qu'il ne fait que rappeler à des lecteurs qui, peut-être, les connaissent par ailleurs. C'est ainsi qu'est introduite la citation du discours d'Adherbal au sénat (13, 9: *Tum Adherbalem hoc modo locutum a c c e p i m u s*), les détails concernant les peuples les plus lointains de l'Afrique (19, 5: *Super Numidiam Gaetulos a c c e p i m u s... agitare, post eos Aethiopas esse...*), les circonstances de la fondation de Leptis (78, 1: *Id oppidum a Sidoniis conditum est, quos a c c e p i m u s profugos... in eos locos uenisse*).

Dans deux autres cas, le narrateur associe ses lecteurs à son incertitude quant aux raisons des faits qu'il rapporte: dans l'affaire Turpilius, seul Romain à s'être tiré sain et sauf de Vaga, peu importe au narrateur et à ses lecteurs le motif qui lui valut cette faveur puisque le fait de l'avoir acceptée est en tout cas un déshonneur (67, 3: *Id misericordiane hospitis an pactione aut casu ita euenerit parum c o m p e r i m u s; nisi, quia in tanto malo turpis uita fama integra potior fuit, improbus instabilisque uidetur*).

Relativement aux tractations qui réglèrent la livraison de Jugurtha à Marius par Bocchus, le narrateur se désintéresse des mobiles qui firent hésiter le roi maure et il rappelle avec une certaine désinvolture la versatilité des princes (113, 1: *Haec Maurus secum ipse diu uoluens tandem promisit; ceterum dolo an uere cunctatus, parum c o m p e r i m u s. Sed plerumque regiae uoluntates ut uehementes, sic mobiles...*).

Dans les deux cas dont nous traiterons maintenant, l'auteur marque son choix entre plusieurs traditions.

Tout d'abord, lorsqu'il décide de parler du peuplement de l'Afri-

que, le narrateur se sépare de la tradition la plus répandue et préfère se rallier à celle des livres de Hiempsal, dont la traduction est connue d'un *nous* dont il est difficile déterminer la portée; sans doute s'agit-il simplement d'énoncer que cette traduction est relativement répandue (17, 7: ... *quamquam ab ea fama quae plerosque obtinet diuorsum est, tamen uti ex libris Punicis, qui regis Hiempsalis dicebantur, interpretatum nobis est...*); au reste, ce choix est justifié par les croyances des indigènes (*ib.*: *utique rem sese habere cultores eius terrae putant*), dont le narrateur ne nous dit pas comment il les connaît. Ici, l'emploi du pluriel sociatif a pour rôle de donner pour tout naturel un choix qui a pour lui une source écrite et une source orale du pays même.

Deuxième exemple: au passage où il relate la manière dont Metellus accueille l'annonce de l'élection de Marius au consulat, le narrateur énumère les raisons données par d'autres à l'amertume que manifesta l'*imperator*, puis il introduit celle qui lui semble correcte par les mots *Nobis satis cognitum est...* (82, 3). Comme cette raison fait appel aux rivalités de partis, *nobis* pourrait désigner les gens du parti populaire.

2.3.3. Une série d'expressions relatives à la connaissance et à l'appréciation des faits comportent une forme du singulier.

Dans un seul cas, il s'agit d'un aveu d'ignorance. Au chapitre 79 est raconté un haut fait de deux Carthaginois: c'est là une digression, donnée comme telle, destinée à animer le récit par une anecdote extraordinaire (cf. § 2.2.5). Sur un point de détail, le narrateur avoue être dans l'incertitude; en 79, 5, il écrit: *Id* (le fait que les deux Cyrénéens ne s'étaient pas avancés fort loin) *socordiane an casu acciderit parum cognoui*, et, à cette occasion, il indique les causes qui, dans ces régions désertiques, ont pu retarder la marche. Contrairement aux passages examinés antérieurement, le narrateur n'a ici aucune raison de présenter son ignorance comme partagée par ses lecteurs: il ne s'agit pas d'un détail lié, de si loin que ce soit, à la politique romaine, comme c'était le cas lors des deux occurrences de *comperimus*. De plus, l'anecdote n'est sans doute guère connue<sup>11</sup>.

2.3.4. Pour les cinq emplois restants, les choses se présentent assez différemment: l'esprit critique du narrateur s'y manifeste par des

<sup>11</sup> Sur cette anecdote, voir Céc. Dulière, *Les autels des Philènes dans le fond de la grande Syrte*, *Correspondance d'Orient* 8.9 (1965/6), 10-26.

appréciations morales dont il prend seul la responsabilité. Dès lors, c'est l'emploi du singulier qui s'impose.

En 45, 1, le narrateur manifeste son estime pour Metellus aussi bien en raison de la manière dont il rétablit la discipline que pour ses mérites de stratège: *Sed in ea difficultate* (le relâchement qu'Albinus avait laissé se développer dans les camps) *Metellum non minus quam in rebus hostilibus magnum et sapientem uirum fuisse c o m p e r i o r*.

Au moment où Marius remplace Metellus à la tête de l'armée, au cours du récit de la prise de Capsa est signalé, chez le nouveau général, un équilibre entre une hardiesse qui s'en remet aux dieux et un souci tout humain de préparation: *Igitur consul, omnibus exploratis, c r e d o dis fretus - nam contra tantas difficultates consilio satis prouidere non poterat... - tamen pro rei copia satis prouidenter exornat* (90. 1).

Lorsque Sulla entre en scène, le narrateur lui consacre un portrait, qui contient, on l'a vu (cf. § 2.2.6), une appréciation sévère concernant l'historien Sisenna. Ce portrait se conclut par une phrase fort dure sur l'attitude du dictateur dans la guerre civile: *Nam postea quae fecerit, incertum h a b e o pudeat an pigeat magis disserere* (95, 4). Le scripteur, comme on peut s'y attendre, prend entièrement sur lui cette appréciation extrêmement péjorative; de là l'emploi du singulier.

Enfin, lors des tractations relatives à la livraison de Jugurtha (cf. § 2.3.1 et 2.3.2), Salluste, après avoir relaté les belles motivations alléguées par Bocchus, exprime ses doutes en la matière: *Sed ego c o m p e r i o r Bocchum magis Punica fide quam ob ea quae praedicabat simul Romanum et Numidam spe pacis attinuisse...*(108, 3). *Ego* souligne avec force la prise de position de l'historien, qui est profondément persuadé que ce n'est pas par considération pour Sulla mais par pur intérêt que le monarque maure a livré Jugurtha; on se souviendra d'ailleurs que ce dernier, comme il est précisé en 19, 8, n'avait avant le conflit aucun rapport avec les Romains.

2.3.5. On aura observé que le narrateur, quand il s'agit tout simplement de signaler l'existence d'une tradition ou de traditions divergentes, englobe volontiers ses lecteurs dans des pluriels sociatifs. En revanche, quand il énonce des critiques d'allure morale (ou, dans un cas, une incertitude sans incidence sur le récit principal), il s'engage

plus nettement et emploie le singulier, qui le met seul en cause. On retiendra donc, une fois de plus, l'attention avec laquelle l'auteur tient à prendre ses responsabilités ainsi que son intérêt pour l'interprétation morale de l'histoire.

2.4.0. Les 14 connexions internes que nous étudierons maintenant ont, dans le *Bellum Iugurthinum*, une forme stéréotypée. Sauf dans un cas (84, 1, avec *ut* comme mot de liaison), elles s'expriment dans une relative, avec comme verbe *diximus* 8 fois (30, 3; 33, 2; 34, 1; 37, 3; 38, 6; 52, 5; 75, 6; 84, 1), *memorauimus* 2 fois et *memorauit* 1 fois (25, 4 et 28, 4 pour le pluriel; 12, 1 pour le singulier), 2 fois *docuimus* (40, 4; 49, 1) et 1 fois *ostendimus* (69, 4). Tous ces verbes sont relatifs à l'acte d'énonciation. Le pluriel, qui se trouve partout sauf une fois, a une valeur clairement sociative par rapport aux destinataires du texte: *comme nous l'avons dit plus haut* signifie *comme je l'ai dit et comme vous l'avez entendu et retenu*. Le plus souvent, le verbe est accompagné de *supra* (12, 1; 25, 4; 28, 4; 30, 3; 33, 2; 34, 1; 37, 3; 40, 4; 52, 5; 69, 4; 84, 1). Enfin, le relatif introductif forme trois fois une expression simple (12, 1; 25, 4; 33, 2, à quoi il faut ajouter l'unique emploi de *ut*: 84, 1); ailleurs, il s'accompagne plus ou moins abondamment de détails circonstanciés (cf. par exemple 28, 4: *Scaurus cuius de natura et habitu supra memorauimus*).

2.4.1 Ce qui révèle l'importance des renvois rapportés à la 1<sup>re</sup> personne dans notre texte, c'est qu'aux 14 exemples que l'on relève, on ne peut en opposer qu'un seul qui se présente sous une forme impersonnelle. On le trouve au passage où l'auteur, après avoir annoncé l'arrivée de Sulla et fait le portrait du personnage, revient à la suite des événements. En 95, 1, il avait écrit: *Ceterum... L. Sulla... uenit*. Ensuite vient le portrait, puis, en 96, 1: *Igitur Sulla, uti supra dictum est, postquam... venit...* Il s'agit là d'une remarque toute banale, pour laquelle le recours à une forme personnelle paraîtrait fort insolite.

2.4.2. Revenons aux renvois à la 1<sup>re</sup> personne. Dans sept cas, ils n'ont d'autre fonction que de remettre dans l'esprit du lecteur un détail déjà mentionné et qui est indispensable à l'intelligence du contexte.

Le premier renvoi de ce type est aussi le seul qui soit au sin-

gulier: en 12, 1, les mots *primo conuentu quem ab regulis factum supra m e m o r a u i* renvoient à 11, 2. Dans les six autres cas, le pluriel sociatif est une sorte de courtoisie par laquelle le narrateur associe les lecteurs à son activité narratrice. On le trouve dans les occasions suivantes: rappel d'une défection (38, 6 renvoyant à 35, 6); détails topographiques (49, 1 et 75, 6 renvoyant respectivement à 48, 3 et à 75, 2); charge exercée par Aulus Albinus (37, 3 renvoyant à 36, 4), par Bomilcar (52, 5 renvoyant à 49, 1), par Marius (84, 1 renvoyant à 73, 3-7).

Dans ce dernier passage, le rappel de l'élection de Marius au consulat est certes indispensable à l'intelligence du récit, mais les précisions dont il se complète sur les conditions de cette élection (*cupientissima plebe*, remettant en mémoire les détails de 73, 3-7) en font un créateur de tension dans le récit, surtout qu'il s'accompagne d'autres indices qui vont dans le même sens (opposition entre l'inaction voulue de Metellus en 83, 3: *et ex Metelli uoluntate bellum intactum trahi*, et l'exaltation de Marius en 84, 1: *At Marius eqs*).

2.4.3. Nous arrivons maintenant au second groupe, celui des renvois qui n'ont pas pour fonction d'assurer l'intelligibilité du texte, mais bien de construire, au sein de ce dernier, des synthèses partielles qui insistent sur les dominantes de certains épisodes. Ces renvois concernent tous des personnages qui, ainsi traités, prennent l'allure de types avec le grossissement et la simplification que cela suppose. A cette construction, le lecteur est invité à prendre une part active grâce à l'emploi du sociatif.

2.4.4. Le personnage qui est le plus mis en évidence par ce procédé, c'est M. Aemilius Scaurus. A sa première apparition, il est brièvement dépeint comme un homme qui, riche en qualités, sait dissimuler ses défauts (15, 4). Lorsqu'il réapparaît comme membre de la 2<sup>e</sup> ambassade envoyée à Adherbal (25, 4), le narrateur rappelle la mention qui en a été faite précédemment et ajoute qu'il est alors consulaire et prince du sénat. Un peu plus loin, au moment où il est choisi comme légat par le consul Calpurnius, son caractère est explicitement rappelé (28, 4: *cuius de natura et habitu supra m e m o r a u i m u s*). Le sens de ce renvoi est marqué à la fois par ce qui précède et par la suite immédiate. Ce qui précède, c'est l'allégation que le consul, par le

choix de ses légats, espère dissimuler ses malversations (28, 4 début). Quant à la suite, elle nous apprend que le consul a, lui aussi, de réelles qualités mais qu'elles sont étouffées par un défaut majeur, l'*auaritia* (28, 5, où le *nam* explicite clairement la relation des deux énoncés). Enfin, en 40, 4, le même Scaurus, *quem legatum Bestiae fuisse supra d o c u i m u s*, s'immisce dans la commission dont la constitution avait été proposée par le tribun Mamilius et vivement soutenue par le parti populaire. Il ne peut cependant empêcher la commission de se montrer extrêmement sévère dans son action (40, 5: *sed quaestio exercita aspere uiolenterque*). Notre auteur ajoute qu'en cette circonstance, la plèbe se comporta d'une manière qui rappelait l'insolence habituelle de la noblesse (*ib.:* *ut saepe nobilitatem sic ea tempestate plebem ex secundis rebus insolentia ceperat*). Ainsi se dégage un type d'aristocrate puissant pendant la première phase de la guerre contre Jugurtha: homme de haute naissance en qui se mêlent inextricablement qualités et défauts.

Un autre indice conduit le lecteur à voir dans Scaurus le représentant d'un type: le texte le donne plusieurs fois comme le modèle caractéristique d'un groupe. Lors de la désignation des membres de la 2<sup>e</sup> ambassade à Adherbal, Scaurus est seul nommé, après un énoncé tout général: *Legantur... natu nobiles, amplis honoribus usi in quis fuit M. Scaurus...* (25, 4). Il en va de même lors du choix des légats de Calpurnius: *legat sibi homines nobilis, factiosos, quorum auctoritate quae deliquisset munita fore sperabat; in quis fuit Scaurus...* (28, 4). A ces deux passages, que nous avons déjà cités parce qu'ils contiennent des renvois, il convient d'en ajouter deux autres qui suivent d'assez près le renvoi de 28, 4. Au moment où les agissements de Calpurnius sont connus à Rome, ce qui retient les sénateurs de les réprimer, c'est le crédit de Scaurus: *patres solliciti erant... ac maxume eos potentia Scauri... a uero bonoque impediabat* (30, 1 et 2). On notera la portée de *maxume*, qui signale en Scaurus un exemple κατ' ἐξοχήν. Enfin, après le grand discours du tribun Memmius, le but de la mission de Cassius auprès de Jugurtha est défini en ces termes: *quo facilius... Scauri et relicuorum, quos pecuniae captae arcessebat, delicta patefierent* (32, 1), où l'expression *Scauri et relicuorum* fait de Scaurus l'exemplaire typique du groupe.

2.4.5. Deux autres rappels qui se complètent mettent en évidence une mentalité analogue à celle qui caractérise Scaurus. Au moment où il

fut amené à Rome par Cassius, Jugurtha se laissa influencer *ab omnibus quorum potentia aut scelere cuncta ea gesserat quae supra diximus* (33, 2). Il s'agit des hommes qui, achetés à prix d'or par le roi numide, avaient couvert ses intrigues, c'est-à-dire principalement Calpurnius et Scaurus (cf. 28, 4 et 29, 1 et 2). Poussé par eux, Jugurtha acheta la complicité du tribun Baebius (33, 2). L'effet de cette corruption ne tarda pas à se manifester: en 34, 1, Baebius, *quem pecunia corruptum supra diximus*, assure à Jugurtha et à ses complices romains le moyen de se tirer une nouvelle fois d'un mauvais pas. Les divers passages unis par les deux renvois mettent en évidence le rôle capital de la corruption dans les milieux dirigeants de Rome pendant la première phase de la guerre.

2.4.6. Il ne manquait pourtant pas d'hommes intègres. En 27, 2, le narrateur, mentionnant l'action par laquelle le tribun désigné C. Memmius déjoua les ruses des comparses de Jugurtha, en profite pour esquisser le portrait du personnage: il est *acer* et il est *infestus potentiae nobilitatis*. Un peu plus loin, on le retrouve, alors qu'il est tribun en exercice, dans un rôle analogue: malgré les hésitations du sénat, il entraîne le peuple à exiger le témoignage de Jugurtha concernant le comportement de Scaurus et de ses semblables. A cette occasion, le narrateur le caractérise en ces termes: *C. Memmius, cuius de libertate ingenii et odio nobilitatis supra diximus* (30, 3). L'attention ainsi concentrée sur Memmius se maintient pendant tout le long chapitre 31, qui est la citation en style direct d'un discours du tribun (cf. § 2.2.3). Cependant, le narrateur tient pour assuré que, dès ce moment, l'intégrité a perdu toute puissance à Rome; il conclut l'exposé de l'intervention de Memmius et de ses effets en écrivant, avec une amère ironie: *Ita populus ludibrio habitus ex contione discedit* (34, 2).

2.4.7. Il nous reste un dernier passage à examiner; il se trouve beaucoup plus loin dans le texte. Lors du soulèvement de Vaga contre la garnison que lui avait imposée Metellus, seul de tous les Romains, le préfet Turpilius avait eu la vie sauve (67, 3; cf. § 2.3.2). Mais, lorsque Metellus reprit la ville, il punit de mort ce Turpilius *quem praefectum oppidi unum ex omnibus profugisse supra ostendimus* (69, 4); une attitude sans noblesse est finalement punie.

2.4.8. Les mises en relief par renvoi que nous venons de passer en revue se distinguent par quatre traits. Tout d'abord, elles portent sur des personnages importants sans doute, mais qui restent au second plan puisqu'ils n'ont pas exercé le commandement suprême pendant la guerre contre Jugurtha. Par ailleurs, les renvois qui les concernent ne sont nullement indispensables à l'intelligence du récit, contrairement à ceux qui ont fait l'objet d'un paragraphe antérieur. En revanche, ce qu'ils mettent en lumière, c'est la manifestation d'un même caractère dans deux ou plusieurs circonstances; ceci ne va pas de soi: on trouve chez d'autres auteurs des renvois qui, tout au contraire, attirent l'attention sur le fait qu'un même personnage, en diverses circonstances, a des comportements différents, voire opposés<sup>12</sup>. Enfin, les synthèses ainsi opérées sont prises en charge explicitement par le narrateur, qui, à cette occasion, s'exprime à la première personne.

Tous ces éléments montrent que les synthèses résultant de renvois constituent l'un des moyens de structuration du récit par création de types caractéristiques. Ce n'est pas le seul, mais il est sans doute celui que le narrateur assume le plus explicitement. C'est surtout dans la première partie du texte qu'il est utilisé, comme pour créer une atmosphère; la typologie qu'il fait apparaître tourne autour des motifs de vénalité, compromission, mépris du bien public, ou, au contraire, dans le cas de Memmius, s'alimente aux notions de liberté et d'exaltation des idéaux populaires.

3. Les fonctions de la première personne sont fort variées. Le singulier permet au narrateur de se mettre en scène et d'exposer la manière dont il souhaite s'insérer personnellement dans la société telle qu'il la voit. En revanche, le pluriel a entre autres fonctions celle d'associer au narrateur la masse romaine dont il se montre solidaire, manifestant ainsi un profond attachement à la patrie. Mais c'est un atta-

<sup>12</sup> La typisation de personnages qui, selon les circonstances, ont des comportements opposés ou contradictoires a été étudiée par A. La Penna, *Il ritratto 'paradossale' da Silla a Petronio*, RFIC 104 (1976), 270-83, complété par *Id.*, *Ancora sul ritratto paradossale - Aggiunte e correzioni*, SIFC 52 (1980), 244-50. L'exemple le plus ancien donné par La Penna est précisément celui de Sulla dans le *Jugurtha* de Salluste. Il arrive que le paradoxe de deux attitudes opposées chez une même personne ou dans un même groupe soit mis en évidence par l'emploi de *idem*, cf. à ce sujet OLD, s.v., 10 b, 820; on en trouve un exemple dans *B. Alex.*, 18, 3.

chement qui ne va pas sans esprit critique et qui, par ailleurs, penche nettement vers le parti populaire.

La première personne, tantôt au pluriel, tantôt au singulier, permet au narrateur de mettre en pleine évidence son rôle dans l'élaboration du récit, l'insertion de digressions, l'utilisation des sources de renseignement, l'appréciation morale de certains acteurs et de certains épisodes. On aura noté que le singulier s'emploie de préférence quand il s'agit d'une prise de position personnelle, dont l'auteur tient à prendre la responsabilité.

Un emploi particulièrement frappant est celui des renvois par lesquels le narrateur marque explicitement la manière dont il lie plusieurs épisodes pour faire apparaître comme des figures plus ou moins stéréotypées les personnes qui y sont mêlées. Ici, le pluriel lui permet en quelque sorte de mettre le lecteur dans son jeu.

Par la manière dont il utilise la première personne, l'auteur montre combien il assume pleinement ses attitudes, qu'il s'agisse de la place qu'il veut occuper dans la cité ou de la façon dont il conçoit son rôle d'historien. Ce rôle, pour lui, ne se confine pas dans une stricte impartialité: il se sent Romain; à Rome, il est partisan des *populares*. Il ne craint pas de le dire clairement. De plus, son intérêt pour l'histoire vient en bonne part des leçons morales qu'à son estime elle dispense.

Angleur (Liège)

Étienne Évrard

## LA COMPOSIZIONE NOMINALE IN SALLUSTIO\*

### 1. Il problema della lingua di Sallustio e della sua evoluzione.

Fra i vari tipi di ricerca sulla lingua di Sallustio<sup>1</sup>, un indirizzo particolarmente interessante deve la propria origine ad una intuizione di Eduard Wölfflin, sviluppata in particolare a proposito dello stile di Tacito<sup>2</sup>. L'idea era essenzialmente che la lingua di un autore, così come quella di ogni individuo, si evolve, e che tale evoluzione si può rintracciare più facilmente indagando non solo singole parole particolarmente notevoli dal punto di vista stilistico, ma anche interi gruppi lessicali, ivi comprese le parole meno appariscenti, le cosiddette 'minuzie'. Questa prospettiva di studio, applicata ben presto anche a Sallustio<sup>3</sup>, è stata poi ripresa e sviluppata soprattutto dalla scuola di Löfstedt, sia per quanto riguarda Tacito<sup>4</sup>, sia per quanto riguarda Sallustio<sup>5</sup>: si è potuto osservare, in generale, che all'incupirsi della visione politica corrisponde in entrambi gli autori un progressivo

\* Questo articolo è la versione rielaborata di un'appendice alla mia tesi di Dottorato, *Il confine conteso. Valenze stilistiche e antropologiche della leggenda dei Fileni nel "Bellum Jugurthinum" di Sallustio*, Bari 1988.

<sup>1</sup> Per una panoramica degli studi dal 1879 al 1964, cf. Leeman (1965, 41 ss.). In seguito, ricordiamo, sul versante storico-letterario, la sintesi di Richter (1973): Sallustio appare il fondatore di quel particolare stile storiografico, basato sulla *brevitas*, l'arcaismo, il poetismo e l'asprezza della *variatio*, che ha come proprio lontano predecessore Catone, e come più alto punto d'arrivo Tacito. Qualche riserva merita invece l'uso del termine 'manierismo' introdotto da Richter: a parte la dubbia efficacia dell'applicazione a uno scrittore antico di un concetto nato per indicare fenomeni assai distanti nel tempo e nella cultura, è difficile trovare nella storiografia latina uno scrittore 'spontaneo' e non 'manierista'. Sul versante del rapporto fra stile e ideologia, particolarmente notevole in un autore come Sallustio, sono da tenere presenti soprattutto gli importanti contributi di carattere stilistico apparsi nelle monografie sallustiane di Syme (1964/1968, cap. VI) e La Penna (1968, cap. XIV). Il contributo di De Meo (1970), d'altro lato, tratta dell'uso dei modi, in chiave più stilistica e psicologica.

<sup>2</sup> Wölfflin (1867).

<sup>3</sup> Braun (1885) e Kunze (1897). Un accenno però si trova già in Wölfflin (1867, 95).

<sup>4</sup> Löfstedt (1933, 281 ss.), Eriksson (1934) e Sörbom (1935).

<sup>5</sup> Oltre allo stesso Löfstedt (1933, 281 ss.), cf. Edmar (1931, 121 ss.), Skard (1932), e soprattutto la sintesi di Skard (1964).

allontanamento dalla 'prosa neutra', una predilezione per le forme rare e inusitate, per gli arcaismi e i poetismi. Tali studi hanno poi in un certo senso raggiunto la loro sintesi più compiuta nelle appendici alle fondamentali monografie dedicate da Ronald Syme a Tacito e a Sallustio<sup>6</sup>.

Anche per lo stile di Livio, il Wölfflin, e soprattutto il suo allievo Stacey<sup>7</sup>, avevano proposto di rintracciare una linea evolutiva, in un certo senso inversa: Livio cioè, dopo aver usato nella prima decade una lingua dotata di forti peculiarità, sarebbe passato poi nelle decadi successive ad un livello più uniforme e prosastico. Ma questa interpretazione dello stile liviano, che ha goduto di grande fortuna per quasi un secolo, è stata in seguito revocata in dubbio da Gries (1949), e più recentemente da Tränkle (1968) e Fedeli (1976). Sulla base di una buona documentazione, questi due ultimi autori hanno dimostrato infatti che elementi inabituali si trovano con buona frequenza in tutte le parti dell'opera, laddove la narrazione si fa più animata: l'evoluzione risulta così circoscritta ad un numero ristretto di tratti linguistici, e lo stile di Livio, nel suo complesso, sarebbe da considerarsi sostanzialmente invariato nel tempo<sup>8</sup>.

Dunque, il problema dell'evoluzione merita di essere ulteriormente indagato anche per quanto riguarda Sallustio, soprattutto se si considera che, più di recente, Thraede (1978) ha messo in discussione i risultati della 'scuola svedese', in particolare quelli di Skard (1932), negando l'esistenza di una coerente linea evolutiva dalle *Epistole* alle monografie e alle *Historiae*. Allo stato attuale della ricerca, non sarà dunque inutile estendere l'osservazione a nuovi insiemi di dati.

Prenderemo qui in considerazione il campione dei composti nominali, che costituisce un ambito indubbiamente limitato, ma dotato di una ben definita identità e qualità intrinseca, che non è stata finora esplorata in nessun modo a proposito di Sallustio<sup>9</sup>. Come strumento

<sup>6</sup> Syme (1963/1971, 935 ss.) e (1964/1968, 329 ss.).

<sup>7</sup> Qualche accenno in Wölfflin (1864, 29); una più ampia e documentata esposizione in Stacey (1898).

<sup>8</sup> Tränkle (1968, 114 ss.) ha notato essenzialmente che, accanto a nessi arcaici e poetici che indubbiamente appaiono solo o di preferenza nella prima decade, ve ne sono altri per i quali si osservano le seguenti distribuzioni: a) compaiono con la stessa frequenza in tutta l'opera; b) sono usati all'inizio dell'opera e quindi, dopo una certa pausa, si ripresentano; c) compaiono solo nelle decadi successive.

<sup>9</sup> Il datato Lehmann (1884) tratta solo di alcuni verbi composti con preposizioni. Nel lavoro fino ad oggi più esteso sulla lingua di Sallustio, quello di Fighiera (1897),

d'indagine, faremo uso di un determinato modello teorico del lessico, che ci permetterà di organizzare i dati e di 'vedere' certi fenomeni da una determinata prospettiva. Assumeremo infatti che le parole in ogni lessico individuale non vivano isolate, ma formino un sistema, raggruppandosi in determinati 'tipi' grammaticali. Secondo una corrente della linguistica generativa che va sotto il nome di «Morfologia lessicale»<sup>10</sup>, le parole derivate o composte si distinguono infatti dalle parole semplici perché ciascuna di esse possiede una particolare 'architettura interna'. Si ipotizza cioè che la lingua utilizzi delle regole di composizione e di derivazione, applicando le quali sia possibile creare parole dalla struttura complessa (composte o derivate) a partire da parole semplici, o anche, con un processo inverso, analizzare e ricondurre ai propri formativi le parole complesse già esistenti: questi processi sono presenti in ogni idioletto, a prescindere dalla sua particolare creatività verbale, ed è possibile definirne con precisione i parametri.

## 2. I composti nominali in Sallustio: analisi quantitativa.

Come si è accennato, per il nostro autore manca anche una semplice raccolta del materiale: dunque, non sarà inutile riportare qui di seguito un elenco dei composti nominali usati da Sallustio<sup>11</sup>. E' necessario avvertire subito che il concetto di 'composto' non ha per tutti gli studiosi la medesima estensione: come sempre, è la teoria a selezionare l'insieme dei dati pertinenti. La nostra definizione operativa di composto nominale, per ragioni che abbiamo esposto altrove<sup>12</sup>, è limitata a nomi o aggettivi che siano composti da due elementi, ciascuno dei quali sia riconducibile a un nome, un verbo o un aggettivo. Includeremo inoltre nel nostro studio anche i giustapposti del tipo *bene factum*, ed escluderemo invece le formazioni con prefisso del tipo *incola*<sup>13</sup>. Nell'elenco che segue, accanto al composto, distinto per chia-

manca una parte specifica sui composti.

<sup>10</sup> Cf., per un quadro generale della disciplina, Scalise (1990). Per una applicazione specifica di tale modello al problema dei composti nominali latini, cf. Oniga (1988).

<sup>11</sup> L'elenco è stato compilato tramite l'*index* di Bennett (1970), a cui si sono aggiunte due forme incerte recuperate dall'apparato dell'edizione Maurenbrecher (1891-93) dei frammenti delle *Historiae*. Si tratta di *primordium*, il cui problema testuale è discusso a p. 181, e *solifuga*, discusso in n. 54.

<sup>12</sup> Cf. Oniga (1988, 59 ss.).

rezza nei suoi due membri, verranno specificate le sue occorrenze in ciascuna delle opere di sicura paternità sallustiana (le due monografie e le *Historiae*): le edizioni prese come riferimento sono quelle di Kurfess (1957) e Maurenbrecher (1893).

primo membro	secondo membro	occorrenze
AEDI	FICIUM	<i>Iug.</i> 16,5; 18,8; 20,3; 67,1;
•	•	<i>Hist.</i> 3,98D,15;
AMB	USTUS	<i>Hist.</i> 2,64; 4,15;
AN	CEPS	<i>Cat.</i> 29,1;
•	•	<i>Iug.</i> 38,5; 67,2;
•	•	<i>Hist.</i> 4,9;
ARTI	FEX	<i>Iug.</i> 35,5;
ARTI	FICIUM	<i>Iug.</i> 85,31
BENE	FACTUM	<i>Cat.</i> 8,5;
•	•	<i>Iug.</i> 85,5;
•	•	<i>Hist.</i> 1,77,4; 1,77,6;
BENE	FICIUM	<i>Cat.</i> 6,5; 9,5; 31,7; 54,2;
•	•	<i>Iug.</i> 9,3; 10,1; 10,3; 14,3; 14,8;
•	•	14,9; 14,14; 24,3; 31,16; 31,28;
•	•	49,4; 85,3; 85,8; 85,26; 91,7;
•	•	96,2; 102,11; 104,5;
•	•	<i>Hist.</i> 2,47,5; 2,47,12;
BENE	VOLENTIA	<i>Iug.</i> 103,7;
BI	DUUM	<i>Iug.</i> 69,3;
BI	ENNIUM	<i>Hist.</i> 3,46;

<sup>13</sup> Non bisogna dimenticare, comunque, che un certo margine di arbitrarietà è forse ineliminabile in ogni classificazione. In particolare, si è qui adottata la convenzione di includere nella categoria degli aggettivi anche gli avverbi e i numerali. Ecco perché abbiamo incluso nella nostra lista i composti con primo membro *bi-* (da *bis*), *du-* (da *duo*), *semi-* (da *semis*) e *tri-* (da *\*tris* > *ter*). Più dubbio è certamente il caso dei composti *anceps* e *ambustus*, nei quali è probabile che il primo membro sia formato dalla preposizione arcaica *am* («intorno»: cf. Paul. Fest. 4, 22 L. *Am praepositio loquelaris significat 'circum'*). Tuttavia, sembra che tale formativo sia stato in seguito identificato con *ambo*: infatti *anceps* può essere considerato un sinonimo di *duplex*. Per queste ultime forme, così come per *sollers*, *sollicitus* e *sollemnis*, il carattere di composto era certo molto attenuato, ma la forma osca *sollus* nel primo membro doveva essere comunque percepibile ai parlanti (cf. Fest. 372, 27 ss. L).

BU	CINATOR	<i>Hist.</i> 3,96B,12;
CORNI	CEN	<i>Iug.</i> 93,8;
"	"	<i>Hist.</i> 1,135;
DU	PLEX	<i>Hist.</i> 3,6,21; 3,106;
HARU	SPEX	<i>Cat.</i> 47,2;
"	"	<i>Iug.</i> 63,1; 64,1;
IU	DICIUM	<i>Cat.</i> 14,3; 20,8; 29,3; 39,2;
"	"	49,2; 52,4;
"	"	<i>Iug.</i> 4,4; 31,20; 61,4;
"	"	<i>Hist.</i> 1,55,13; 23; 24;
LATRO	CINIUM	<i>Iug.</i> 4,7; 97,5;
"	"	<i>Hist.</i> 2,88; 2,92,2;
LOCU	PLES	<i>Cat.</i> 21,2;
"	"	<i>Iug.</i> 84,4; 92,2;
"	"	<i>Hist.</i> 1,12;
MAGNI	FICUS	<i>Cat.</i> 8,2; 9,2; 17,6; 20,15;
"	"	51,5; 51,9; 52,10;
"	"	<i>Iug.</i> 4,8; 8,2; 11,2; 31,10;
"	"	55,1; 51,9; 52,10;
"	"	<i>Hist.</i> 3,96D,13;
MALE	DICTUM	<i>Cat.</i> 21,4; 31,8;
"	"	<i>Iug.</i> 85,26;
MALE	FACTUM	<i>Cat.</i> 52,9;
MALE	FICIUM	<i>Cat.</i> 52,4;
"	"	<i>Iug.</i> 31,28;
MALE	FICUS	<i>Iug.</i> 17,6;
MALE	VOLENTIA	<i>Cat.</i> 3,2; 12,1;
MAN	CIPIUM	<i>Iug.</i> 44,5;
MERI	DIES	<i>Iug.</i> 58,3;
MISERI	CORDIA	<i>Cat.</i> 34,1; 51,1; 51,4; 52,11;
"	"	52,27; 54,2;
"	"	<i>Iug.</i> 31,21; 32,5; 67,3;
MISERI	CORS	<i>Cat.</i> 52,12;
MULTI	PLEX	<i>Hist.</i> 1,84;
MUNI	CIPIUM	<i>Cat.</i> 17,4; 30,7; 51,43; 52,14; 58,9;
MUNI	FICENTIA	<i>Cat.</i> 54,2;
"	"	<i>Iug.</i> 7,7; 103,5; 110,5;
MUNI	FICUS	<i>Iug.</i> 103,6;

NAU	FRAGIUM	<i>Hist.</i> 4,28; 4,69;
NAV	IGIUM	<i>Hist.</i> 2,90; 4,28;
NOMEN	CLATOR	<i>Hist.</i> 1,48;
OPI	FEX	<i>Cat.</i> 50,1;
"	"	<i>Iug.</i> 73,6;
PARRI	CIDA	<i>Cat.</i> 14,3; 31,8; 51,25; 52,31;
"	"	<i>Hist.</i> 2,47,3;
PARRI	CIDIUM	<i>Hist.</i> 1,55,4;
PARTI	CEPS	<i>Cat.</i> 17,5; 21,3;
"	"	<i>Iug.</i> 14,9; 29,3; 71,3;
PRIM	ORDIUM	<i>Hist.</i> 1,8;
PRIN	CEPS	<i>Cat.</i> 17,7; 24,2; 27,3; 40,2; 43,1;
"	"	<i>Iug.</i> 16,2; 25,4; 50,2; 66,2;
"	"	<i>Hist.</i> 1,55,5; 1,55,20; 2,103;
"	"	3,14; 3,48,23; 3,90;
PRIN	CIPTIUM	<i>Cat.</i> 26,3;
"	"	<i>Iug.</i> 29,2; 49,6; 50,2; 77,2; 102,6;
"	"	<i>Hist.</i> 1,8; 1,11; 1,77,6; 2,80;
"	"	2,98D,2; 3,25; 4,69,17;
QUATRI	DUUM	<i>Iug.</i> 54,1;
QUINQU	ENNIUM	<i>Iug.</i> 11,5;
SACER	DOS	<i>Cat.</i> 15,1;
SACER	DOTIUM	<i>Cat.</i> 21,2;
"	"	<i>Iug.</i> 31,10;
SACRI	LEGUS	<i>Cat.</i> 14,3;
SEMI	ANIMUS	<i>Hist.</i> 3,98C,8;
SEMI	ERMIS	<i>Hist.</i> Pap.Ryl. B1, 12f;
SEMI	PLETUS	<i>Hist.</i> 2,87B,2;
SEMI	RUTUS	<i>Hist.</i> 2,64;
SEMI	SOMNUS	<i>Iug.</i> 21,2;
SOLI	FUGA	<i>Hist.</i> inc. p. 61 Maur.;
SOLL	EMNIS	<i>Cat.</i> 22,2;
SOLL	ERS	<i>Iug.</i> 96,1;
SOLL	ERTIA	<i>Iug.</i> 7,7;
SOLLI	CITUS	<i>Iug.</i> 30,1; 55,2;
"	"	<i>Hist.</i> 1,77,8;
SOLLI	CITUDO	<i>Iug.</i> 31,22; 44,2;
"	"	<i>Hist.</i> 1,77,8;
STI	PENDIUM	<i>Cat.</i> 20,7;

•	•	<i>Iug.</i> 27,5; 36,1; 63,3; 84,2;
•	•	85,10; 90,2; 104,3;
•	•	<i>Hist.</i> 2,47,6; 2,98B,7; 2,98D,16;
TRI	DUUM	<i>Iug.</i> 25,5;
TRI	ENNIUM	<i>Hist.</i> 2,98,2; 3,26;
TRI	PLEX	<i>Iug.</i> 49,6;
•	•	<i>Hist.</i> 2,29; 3,55;
TUBI	CEN	<i>Iug.</i> 93,8; 99,1.

Cominciamo con qualche semplice rilievo quantitativo: in tutto abbiamo registrato 62 forme, per un totale di 205 occorrenze. Perché i numeri diventino significativi, essi vanno rapportati all'estensione delle opere. E' necessario cioè ottenere un indice della 'densità' dei composti, dividendo il numero delle loro occorrenze per il numero totale delle parole di ciascuna opera. Il numero di parole contenute nelle monografie di Sallustio è stato computato con precisione tramite computer presso il L.A.S.L.A. di Liegi<sup>14</sup>; quello delle *Historiae* è invece solo una attendibile stima statistica<sup>15</sup>. I risultati sono dunque i seguenti:

<i>Bellum Catilinae</i>	56	:	10607	=	0.00527
<i>Bellum Iugurthinum</i>	92	:	21301	=	0.00431
<i>Historiae</i>	57	:	9062	=	0.00629
<b>totale</b>	<b>205</b>	:	<b>40970</b>	=	<b>0.00500</b>

Come si può notare, l'indice di densità mostra delle oscillazioni significative: si ha cioè una flessione nel passaggio dalla *Catilinaria* alla *Giugurtina*, per poi crescere nuovamente, e in modo notevole, dalla *Giugurtina* alle *Historiae*. Ciò sembra coerente con quanto sappiamo in generale riguardo allo stile di Sallustio: nella seconda monografia, rispetto alla prima, si può cogliere meno tensione stilistica: lo stile tende cioè ad assestarsi su un livello narrativo di 'routine', in

<sup>14</sup> Cf. *Une banque de données des oeuvres littéraires grecques et latines. Répertoire des textes étudiés au L.A.S.L.A.* Pubblicazione interna del Centre Informatique de Philosophie et Lettres, Université de Liège 1989 (per cortesia di J. Denooz).

<sup>15</sup> Il procedimento è descritto nei dettagli nella mia tesi di Dottorato, *Il confine conteso*, Bari 1988, 196 ss. L'attendibilità dei risultati ottenuti è confermata dal confronto con la cifra calcolata, secondo un metodo di stima statistica peraltro non esplicitato, da Lebek (1970, 310), che è 9140.

parte richiesto anche dal soggetto trattato: una campagna militare lunga e a tratti monotona<sup>16</sup>. Nelle *Historiae*, al contrario, si osserva una netta ripresa della sperimentazione di nuove forme lessicali, alla ricerca di una maggiore espressività linguistica. Bisognerà tuttavia tenere presente la particolare natura del campione costituito dalle *Historiae*: da un lato, si tratta di frammenti citati per lo più da grammatici, e dunque tendenti a concentrare le peculiarità morfologiche; dall'altra, orazioni ed epistole, vale a dire campioni di prosa eccezionale dal punto di vista linguistico<sup>17</sup>. Dunque, dal punto di vista puramente quantitativo, non è possibile registrare un'evoluzione di tipo lineare: evidentemente, all'interno di ogni opera la distribuzione non è uniforme, ma tende a concentrarsi in punti particolari; risultano perciò confermati i dubbi di Thraede (1978) rispetto alle ipotesi di Skard (1932). Limitiamoci comunque, per il momento, a registrare questi secchi dati quantitativi, che dovranno essere ripresi e integrati più avanti, quando vedremo in dettaglio l'evoluzione dei vari gruppi di composti.

Prima, però, è possibile trarre ancora qualche informazione dai dati quantitativi che abbiamo elaborato. La percentuale di occorrenze dei composti nelle tre opere, considerate nel loro insieme (0.005), è infatti un buon valore medio per tutto Sallustio: può essere interessante, perciò, confrontarlo con quello di altri autori.

Consideriamo ad esempio la densità di composti osservata nei frammenti delle *Origines* di Catone, nei frammenti di Sisenna, nel *De bello Gallico* di Cesare e nel *De viris illustribus* di Cornelio Nepote<sup>18</sup>:

<sup>16</sup> Cf. ad es. le osservazioni di Richter (1973, 764).

<sup>17</sup> Può essere interessante, anzi, ripercorrere la strada seguita dal compilatore che confezionò la silloge trasmessaci dal codice Vaticano Latino 3864, e fare dunque un confronto fra le orazioni ed epistole contenute nelle *Historiae*, e quelle contenute nelle monografie. Il materiale che abbiamo scelto per il confronto è il seguente: *Cat.* 20 (discorso di Catilina), 33 (lettera di Manilio), 51-52 (discorsi di Cesare e Catone), 58 (discorso di Catilina); *Jug.* 10 (discorso di Micipsa), 14 (lettera di Aderbale), 24 (nuova lettera di Aderbale), 31 (discorso di Memmio), 85 (discorso di Mario). La densità osservata in questo campione risulta di 0.00652, cioè un valore molto elevato, anche più elevato di quello relativo alle sole orazioni ed epistole contenute nelle *Historiae*, che sarebbe 0.00571.

<sup>18</sup> Rispetto alle cifre fornite da Oniga (1988, 145), si è qui operato un ritocco eliminando dal conteggio alcuni giustapposti, come *res publica*, *tribunus militum*, ecc., i quali, per la loro alta frequenza e il basso valore espressivo all'interno dei testi degli storici, possono essere trascurati senza incidere sui rapporti fra i singoli autori.

Catone	10/1836	= 0.00544
Sallustio	205/40970	= 0.00500
Sisenna	7/1170	= 0.00598
Cesare	215/51520	= 0.00417
Nepote	109/28875	= 0.00377

Come si può notare, le variazioni sono assai ampie. Bisogna domandarsi, però, se esse siano davvero significative dal punto di vista statistico, oppure se si tratti solo di fluttuazioni casuali, simili a quelle che solitamente si rilevano effettuando delle campionature in una popolazione. Per rispondere a questo interrogativo, può essere utile ricorrere al cosiddetto test del 'chi quadrato'. Si tratta di uno strumento statistico di uso assai comune nelle scienze sociali, e in particolare in linguistica, il quale serve per stabilire se due o più insieme si possano o no considerare campioni di un'unica 'popolazione' statistica<sup>19</sup>. Il test consente infatti di valutare i dati raccolti in confronto con un certo modello matematico, di misurare cioè la discordanza fra i dati dedotti dal modello teorico di distribuzione e quelli che l'osservazione ha offerto nell'insieme statistico<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Sull'uso del test del chi-quadrato in linguistica, cf. ad es. Herdan (1964/1971, 74 ss.) e Butler (1985, 112 ss.), ai quali rinvio per tutti i dettagli del procedimento. Vale la pena di segnalare, inoltre, una applicazione del test allo studio della distribuzione degli arcaismi nelle opere di Sallustio, ad opera di Lebek (1970, 312 s.).

<sup>20</sup> Il valore del  $\chi^2$  si può calcolare in modo piuttosto semplice, facendo uso della cosiddetta «tabella quadrata del tipo 2x2». Indicando con A e B due autori, e conoscendo i dati relativi al numero delle occorrenze delle parole composte ( $a_1, b_1$ ) e di quelle non composte ( $a_2, b_2$ ) nei due autori, bisogna creare degli altri parametri ( $a, b, c, n, P$ ) costruendo una tabella nel modo seguente:

	parole composte	parole non composte	totale
A	$a_1$	$a_2$	a
B	$b_1$	$b_2$	b
totale	c	n	P

A partire da questi parametri, il valore del  $\chi^2$  viene calcolato per mezzo della formula seguente:

$$\chi^2 = \frac{P[(a_1 \cdot b_2) - (a_2 \cdot b_1)]^2}{c \cdot n \cdot a \cdot b}$$

Applicando questo strumento, risulta che i testi di Sallustio, Catone e Sisenna si possono considerare campioni diversi di un'unica popolazione statistica, quella che potremmo definire, relativamente ai composti, una prosa storiografica 'ad alta densità di occorrenze'; altrettanto può dirsi, in altri termini, per i testi di Cesare e Nepote, che paiono essere campioni di una prosa 'a bassa densità di occorrenze'.

Questo è, semplicemente, quanto si può dedurre da un esame statistico dei dati in nostro possesso. Certo, nelle indagini di stilometria tutti i risultati vanno presi con un certo margine di approssimazione, che pare essere una dimensione ineliminabile nelle applicazioni di modelli matematici alle scienze umane. Anche il valore del test del chi quadrato deve essere sempre vagliato con cautela. L'ultima parola spetterà sempre alla critica letteraria. Ora, nel nostro caso, mi pare tuttavia che quanto sappiamo per altri aspetti dello stile di Sallustio, permetta di dare un significato preciso ai dati osservati, integrando così l'approccio quantitativo con quello qualitativo.

Per quanto riguarda il gruppo di opere 'a bassa densità di composti', è noto che i commentari di Cesare e le biografie di Cornelio Nepote rappresentano un tipo di narrazione che si situa programmaticamente al di sotto del livello stilistico della storiografia vera e propria<sup>21</sup>. Essi forniscono dunque uno sfondo di contrasto rispetto al secondo gruppo, al quale appartiene Sallustio. In effetti, non si potrebbe immaginare una opposizione più netta di quella che intercorre tra la lingua di Sallustio e quella di Cesare. I due autori sono pressoché contemporanei, ed entrambi pongono al centro dei propri interessi, come storici e come politici, quella che Syme (1939/1962) ha chiamato «la rivoluzione romana»: dunque, la base linguistica e il lessico politico sono gli stessi, ma la loro stilizzazione procede in direzioni opposte. Come ha osservato Perrotta (1948/1972, 11): «po-

Quanto più alto sarà il valore di  $\chi^2$  così ottenuto, tanto minore sarà la probabilità che la discordanza fra le 'densità' dei composti osservate nei due autori sia dovuta solo a fluttuazioni di campionamento. Un punto delicato è però costituito dall'interrogativo *quanto alto* debba essere questo valore per essere significativo, quale sia cioè il valore discriminante per il test. Come sempre, in statistica, bisogna ragionare in termini di probabilità: solitamente, per calcoli relativi a campionature lessicali, si assume come discriminante il valore di 3,8, il quale corrisponde al livello di probabilità dello 0,05, vale a dire al rischio di 5 su 100 di essere inattendibile.

<sup>21</sup> Cf. Luciano, *hist. conscr.* 48, che considerava l'ὀπόμενμα, cioè il *commentarius*, come un gradino intermedio tra la semplice raccolta di materiali storici e la storia vera e propria, caratterizzata da uno stile più elevato.

chi anni dopo, Sallustio sarà *verborum novator*. Ma Cesare non adopera parole nuove, perché non ne sente il bisogno». Potremmo aggiungere che Cesare, a differenza di Sallustio, tende a evitare anche le parole composte, siano esse o non siano neologismi: per la sua teoria puristica e il suo ideale di limpidezza stilistica, oltre che per la sua posizione teorica di analogista, il composto non completamente banalizzato dall'uso doveva apparirgli pur sempre *insolens*, anche se non *inauditum*.

All'interno del secondo gruppo di autori, quello 'ad alta densità di composti', la particolarissima convergenza stilistica fra Catone e Sallustio, può considerarsi, d'altro lato, uno dei punti più fermi della critica sallustiana. Già nell'antichità, quando si potevano leggere intere le *Origines* di Catone e le *Historiae* di Sallustio, il fatto risultava evidente. Sallustio stesso definiva Catone come *Romani generis disertissimus* (*Hist.* 1, 4 Maur.). Il grammatico Lucio Pompeo Leneo, nel libello in cui diede sfogo a tutto l'odio, non solo letterario ma anche politico, proprio del liberto di Pompeo contro il cesariano Sallustio, configurò ovviamente il fatto in termini di *furtum*<sup>22</sup>. La dipendenza di Sallustio da Catone è ricordata con una connotazione negativa anche da Augusto (*epist.*, fr. XXX, p. 19 Malc. = Suet. *Aug.* 86, 3): *ita ut verbis, quae Crispus Sallustius excerpserit ex Originibus Catonis, utaris?* Un giudizio negativo, anche senza esplicito riferimento a Catone, si trova inoltre in Asinio Pollione (Fr. 1, 495 Fun. = Suet. *gramm.* 10,2): *Asinius Pollio in libro quo Sallusti scripta reprehendit ut nimia priscorum verborum affectatione oblita*<sup>23</sup>. In modo giustamente meno censorio,

<sup>22</sup> Come ci informa Svetonio, *Lucius Linaeus* [...] *tanto amore erga patroni memoriam exstitit ut Sallustium historicum, quod eum oris probi, animo invecundo scripsisset, acerbissima satura laceraverit, lastaurum et lurconem et nebulonem popinonemque appellans, et vita scriptisque monstruosum, praeterea priscorum Catonisque verborum ineruditissimum furem* (Suet. *gramm.* 15, 1 s.): in Traina-Bini (1986, 20), sulla scorta di un suggerimento di E. Fraenkel, il frammento di Pompeo Leneo è ricostruito in forma esametrica *lastaurus turco nebulo <comedo atque> popino*. Il motivo venne ripreso in un distico di autore incerto, riportato da Quintiliano (*Inst.* 8, 3, 29): *et verba antiqui multum furate Catonis, Crispe, Iugurthinae conditor historiae*. Diversi studiosi hanno avanzato l'ipotesi che l'autore potesse essere lo stesso Leneo: ad es. Maurenbrecher (1891, 2); Funaioli (1920, col. 1947); Till (1935/1968, 67); Bardon (1952, 365 n. 1); più cauti sono invece Richter (1962, 389) e Della Corte (1968, 92).

<sup>23</sup> La malevolenza di Asinio Pollione contro Sallustio appare anche in Gell. 10, 26, 1 ss., dove viene riportata la critica di Pollione all'uso sallustiano del verbo *transgredior* al posto di *transfreto*, per indicare il passaggio di un tratto di mare: critica certo astiosa e preconcetta, la quale pare infondata allo stesso Gellio. Su queste testimonianze è da vedere la discussione approfondita di Della Corte (1968, 86 ss.) e Lebek (1970, 316 ss.).

dato che l'idea dell'*imitatio/aemulatio* di oratori arcaici appare già nella *Rhetorica ad Herennium*, e non merita dunque di per sé biasimo, il rapporto fra Sallustio e Catone è ricordato anche da Frontone (*epist. ad M. Caes.* 4, 3, 2, p. 56 van den Hout): *M. Porcius eiusque frequens sectator C. Sallustius*<sup>24</sup>.

A partire dal secolo scorso, una serie di ricerche ha cercato di sottoporre a verifica il giudizio degli antichi, giungendo a definire in concreto quali sono gli aspetti arcaistici e 'catoniani' del testo di Sallustio<sup>25</sup>. Se dunque il 'catonismo' di Sallustio, non solo a livello di stile, ma anche a livello di contenuto, può considerarsi ormai un elemento acquisito, i dati sui composti sopra presentati assumono allora un significato ben preciso, quale conferma della tendenza sallustiana ad imitare il modello catoniano anche in particolari stilistici assai minuti: l'uso abbondante dei composti è certo una tendenza indubbia dello stile di Catone<sup>26</sup>.

Un'ulteriore conferma viene dall'altro autore che si avvicina a Catone e Sallustio per l'uso dei composti: Sisenna. Anche di quest'ultimo è già stata notata l'affinità con Sallustio<sup>27</sup>: le *Historiae* sallustiane si riallacciano infatti, dal punto di vista cronologico, alle *Historiae* di Sisenna, e probabilmente all'opposizione politica non corrispondeva un'opposizione di stili, ma piuttosto un rapporto di imitazione-emulazione. Sallustio stesso riconosce la maestria e precisione storiografica di Sisenna, pur non condividendone ovviamente la tendenza: *L. Sisenna, optume et diligentissime omnium qui eas res dixere persecutus, parum mihi libero ore locutus videtur* (*Iug.* 95, 2). Come ha recentemente affermato d'altronde Calboli (1986, 64), «Sallustio era

<sup>24</sup> Cf. anche, per quanto limitata al contenuto, e non alla forma, la nota di Servio, *ad Aen.* 1, 6: *tamen Cato in Originibus hoc dicit, cuius auctoritatem Sallustius sequitur in bello Catilinae, primum Italiam tenuisse qui appellabantur Aborigines.*

<sup>25</sup> Cf. ad es. Deltour (1859), Schultze (1871), Bruennert (1873, 5 ss.), e poi in particolare Skard (1956, 73 ss.), Kroll (1927, 280 ss.), Della Corte (1949, 118 ss.), La Penna (1968, 366 ss.), Lebek (1970, 304 ss.), e ultimamente Calboli (1986). Meno importante per il nostro punto di vista è la ricerca di Waite (1969), dato che i fenomeni studiati sono la lunghezza delle parole e delle frasi, schemi sillabici, ecc.; il lavoro è peraltro meritevole di aver tentato una prima applicazione del computer all'analisi stilistica.

<sup>26</sup> Cf. Till (1935/1968, 107 ss.).

<sup>27</sup> Cf. Bruennert (1873, 21 ss.); Dihle (1957, 194 s.), Calboli (1962, 217 ss.), Leeman (1963/1974, 104 s.) e Lebek (1970, 267 ss.; 306 ss.).

certo in emulazione con Sisenna»: secondo Richter (1973, 774 ss.), l'influsso stilistico di Sisenna potrebbe essere ancora più importante di quello di Catone<sup>28</sup>.

Possiamo a questo punto ricordare una vecchia affermazione di Fighiera (1897, 13): «tra gli scrittori antichi i due prediletti da Sallustio sono Catone e Sisenna, i cui frammenti, pochi del primo, pochissimi del secondo, non ci permettono di fare uno studio qualitativo e meno quantitativo completo del loro influsso su Sallustio». L'affermazione è forse troppo prudente: la possibilità di uno studio non solo qualitativo, ma anche quantitativo, sulla base di quanto ci è rimasto, non sembra del tutto preclusa. L'approccio stilometrico si è rivelato infatti, pur in un ambito certo molto particolare e limitato come quello dei composti, capace di raggiungere dei risultati positivi: la 'densità' dei composti appare infatti un parametro significativo. L'uso del singolo composto sarà certo dovuto ad una serie molto complessa di fattori linguistici e pragmatici, ma la frequenza totale dei composti in un testo o in una porzione di testo è comunque un fattore che contribuisce a dare a quel testo un tono particolare. Nel nostro caso, usare con una certa frequenza i composti, anche senza introdurre forme particolarmente notevoli o poetiche, significa pur sempre rifiutare certi canoni atticisti troppo rigidi, e rivendicare invece una certa libertà anche nel campo del *fungere verba*.

### 3. Analisi tematica

Esaminiamo ora più in dettaglio i composti sallustiani. Osserveremo innanzitutto quali sono i composti più usati dal nostro autore, quelli cioè che risultano privilegiati dal punto di vista tematico e stilistico. A tal fine, l'elenco presentato poco sopra, può essere riorganizzato nella forma di un indice di frequenza, come appare qui sotto:

<sup>28</sup> Richter (1973, 777), partendo dall'osservazione che alcuni frammenti di Sisenna rivelano uno stile perfettamente 'sallustiano', è giunto ad affermare paradossalmente che «wenn überhaupt ein römischer Geschichtsschreiber den historischen Stil Sallusts vorgebildet hat, dies kein anderer als Cornelius Sisenna gewesen sein kann».

occorrenze	composto	
<24>	BENE	FICIUM
<15>	MAGNI	FICUS
<15>	PRIN	CEPS
<13>	PRIN	CIPUM
<12>	IU	DICIUM
<11>	STI	PENDIUM
< 9>	MISERI	CORDIA
< 5>	AEDI	FICIUM
< 5>	MUNI	CIPUM
< 5>	PARRI	CIDA
< 5>	PARTI	CEPS
< 4>	AN	CEPS
< 4>	BENE	FACTUM
< 4>	LATRO	CINIUM
< 4>	LOCU	PLES
< 4>	MUNI	FICENTIA
< 3>	HARU	SPEX
< 3>	MALE	DICTUM
< 3>	SOLLI	CITUS
< 3>	SOLLI	CITUDO
< 3>	TRI	PLEX
< 2>	AMB	USTUS
< 2>	CORNI	CEN
< 2>	DU	PLEX
< 2>	MALE	FICIUM
< 2>	*	VOLENTIA
< 2>	NAU	FRAGIUM
< 2>	NAV	IGIUM
< 2>	OPI	FEX
< 2>	SACER	DOTIUM
< 2>	TRI	ENNIUM
< 2>	TUBI	CEN
< 1>	ARTI	FEX
< 1>	*	FICIUM
< 1>	BENE	VOLENTIA

< 1 >	BI	DUUM
< 1 >	"	ENNIUM
< 1 >	BU	CINATOR
< 1 >	MALE	FACTUM
< 1 >	"	FICUS
< 1 >	MAN	CIPIUM
< 1 >	MERI	DIES
< 1 >	MISERI	CORS
< 1 >	MULTI	PLEX
< 1 >	MUNI	FICUS
< 1 >	NOMEN	CLATOR
< 1 >	PARRI	CIDIUM
< 1 >	PRIM	ORDIUM
< 1 >	QUATRI	DUUM
< 1 >	QUINQU	ENNIUM
< 1 >	SACER	DOS
< 1 >	SACRI	LEGUS
< 1 >	SEMI	ANIMUS
< 1 >	"	ERMIS
< 1 >	"	PLETUS
< 1 >	"	RUTUS
< 1 >	"	SOMNUS
< 1 >	SOLI	FUGA
< 1 >	SOLL	ENNIS
< 1 >	"	ERS
< 1 >	"	ERTIA
< 1 >	TRI	DUUM

Il composto più frequente in Sallustio è dunque *beneficium*, un vocabolo interessante soprattutto per i suoi risvolti etico-politici. Come hanno messo in rilievo Pöschl (1940, 86 ss.) e in particolare Hellegouarc'h (1972, 163 ss.), il *beneficium* è per i latini il mezzo principale attraverso il quale si crea l'*amicitia*, intesa naturalmente nel senso di alleanza politica. In Sallustio, la prima occorrenza del termine nel *De coniuratione Catilinae* (6, 5) ci fornisce proprio una definizione che lega *beneficium* ad *amicitia*, con una ulteriore specificazione: *magisque dandis quam accipiendis beneficiis amicitias parabant*. Il soggetto di questa frase sono i Romani, in rapporto con gli altri popoli. Il concetto di *beneficium*, infatti, viene da Sallustio abitualmente

applicato non solo alla politica interna di Roma, ma anche alla politica estera<sup>29</sup>. Poco più avanti (*Cat.* 9, 5), Sallustio ribadisce infatti che i Romani dell'antica repubblica *in pace vero beneficiis magis quam metu imperium agitabant*; l'equivalenza di fatto fra *beneficium* e *metus* nel tenere sottomessi i popoli appare tuttavia chiaramente anche in *Jug.* 91, 7, a proposito della città di Capsa, la cui popolazione è detta *genus hominum mobile, infidum, ante neque beneficio neque metu coercitum*. Un esempio molto chiaro del rapporto di *beneficium* che lega Roma a uno stato satellite è proprio quello costituito dal regno di Numidia. *Beneficium* assume il valore di parola-chiave nel discorso di Aderbale in senato (*Jug.* 14): il regolo chiede aiuto contro la minaccia di Giugurta, in nome dell'antico vincolo di *beneficium* reciproco che lega la Numidia a Roma (14, 3), e nello stesso tempo afferma che l'attacco di Giugurta è una sfida a Roma stessa: *vostra beneficia mihi erepta sunt, patres conscripti; vos in mea iniuria despecti estis* (14, 8). Anche il rapporto di amicizia che Silla riesce ad instaurare con Bocco, quello che rappresenta la svolta del *Bellum Iugurthinum*, è essenzialmente basato sul *beneficium/metus*: Silla al suo primo incontro con Bocco conclude significativamente: *postremo hoc in pectus tuum demitte, numquam populum Romanum beneficiis victum esse. Nam bello quid valeat tute scis* (*Jug.* 102, 11); lo stesso concetto appare anche nella risposta del senato alle offerte di alleanza da parte di Bocco: *senatus et populus Romanus benefici et iniuriae memor esse solet* (*Jug.* 104, 5).

E' interessante osservare, inoltre, che Sallustio nel *Bellum Iugurthinum* interpreta per mezzo della categoria *beneficium* non solo i rapporti fra Roma e le altre genti, ma anche i rapporti all'interno delle società straniere, secondo un procedimento comune negli storici latini. In particolare, viene letto secondo l'ottica del *beneficium* il rapporto fra Micipsa e Giugurta. Dopo l'ottima prova data da quest'ultimo nella guerra di Numanzia, Micipsa cerca di piegarlo tramite il vincolo del *beneficium*: *Iugurtham beneficiis vincere aggressus est* (*Jug.* 9, 3). Significativamente, il vocabolo ritorna per ben due volte nell'esortazione che Micipsa in punto di morte rivolge a Giugurta (*Jug.* 10, 1; 10, 3), per esortarlo ad essere memore dei *beneficia* ricevuti<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Hellegouarc'h (1972, 164 n. 3) cita, oltre a Sall. *Jug.* 14, 3, [Caes.] *Bell. Afr.* 32, 3 (Mario e i Numidi) e *Caes. civ.* 1, 61, 3 (Pompeo e gli Spagnoli).

<sup>30</sup> Sull'importanza del termine *beneficium* nel discorso di Micipsa in *Jug.* 10, cf. il commento di Grima (1987, 62 ss.). Il ruolo complesso della figura di Micipsa nella biografia 'eroica' di Giugurta è indagato in particolare da Cipriani (1988, 87 ss.).

Una delle maggiori colpe di Giugurta è infatti, secondo Aderbale, quella di aver rotto questo vincolo politico, e di ciò egli si lamenta a più riprese con il senato romano: dapprima nel discorso sopra menzionato (*Jug. 14, 9 hucine, Micipsa pater, beneficia tua evasere, [...]?*; *14, 14 Iugurtham beneficiis suis ratus est coniunctum nobis fore*), poi nella disperata lettera al senato, scritta quando ormai si trovava assediato a Cirta (*Jug. 24, 3 itaque quintum iam mensem socius et amicus populi Romani armis obsessus teneor, neque mihi Micipsae patris mei beneficia neque vostra decreta auxiliantur*).

In politica interna, il *beneficium* appare come il vincolo dovuto al favore personale, dunque come il fondamento stesso del potere, in un sistema politico largamente basato sulle clientele come era quello romano<sup>31</sup>. Il metodo di guadagnarsi un seguito tramite favori è ben esemplificato, sia da Mario (*Jug. 49, 4 ad hoc viritum, uti quemque ob militare facinus pecunia aut honore extulerat, commonefacere benefici sui*), sia da Silla (*96, 2 ad hoc milites benigne appellare, multis rogantibus aliis per se ipse dare beneficia, invitus accipere*); anche Catilina (*Cat. 31, 7*) ricorda i propri *plurima beneficia in plebem Romanam*. Questo modo di attirarsi i consensi viene considerato da Sallustio come caratteristico di Cesare in confronto a Catone: *Caesar beneficiis ac munificentia magnus habebatur, integritate vitae Cato* (*Cat. 54, 2*). Come nota giustamente Hellegouarc'h (1972, 168), il termine *beneficium* sembra essere stato usato dalla propaganda cesariana per qualificare la *clementia* del dittatore<sup>32</sup>.

Notiamo inoltre, nell'ultimo passo citato, una particolarità stilistica che avremo modo di osservare anche in altre occasioni, e che pare essere uno stilema preferito da Sallustio: in uno stesso contesto vengono concentrati due composti (come *beneficium* e *munificentia*). L'effetto non è solo quello di ottenere dittologie o antitesi concettuali, ma anche di richiamare l'attenzione, tramite l'accostamento, proprio sulla peculiare natura morfologica delle parole complesse, che altrimenti tendono a oscurarsi e a confondersi con le parole semplici. Il porre l'accento sul piano dell'equivalenza linguistica, è già di per sé

<sup>31</sup> Cf. Syme (1939/1962, 12 ss.); Hellegouarc'h (1972, 164 s.). Particolarmente istruttive sono le espressioni *beneficio obligare* (ad es. Cic. *Catil. 4, 22; Phil. 2, 116*), *obstringere* (Cic. *Planc. 2, 72*), *devincire* (Ter. *heaut. 394; Liv. 22, 22, 11*).

<sup>32</sup> Hellegouarc'h ricorda che il termine viene usato dallo stesso Cesare (*civ. 1, 32, 8; 3, 1, 5*), dal suo amico Mazio (in Cic. *Fam. 11, 28, 2*), e da Cicerone (*Marcell. 19*).

un indizio di 'funzione poetica' in senso jakobsoniano<sup>33</sup>, dunque di ricercatezza stilistica. Il medesimo procedimento si ritrova, ancora con *beneficium*, ma questa volta in opposizione con *maleficium*, in *Iug.* 31, 28 *multo praestat benefici quam malefici immemorem esse*. Similmente, *beneficium* si trova ad essere contrapposto a *maledictum* in *Iug.* 85, 26, in un passo denso di allitterazioni: *sed in Maximo VOSTro beneficio, cum omnibus Locis Me VOSque Maledictis Lacerent, non placuit reticere*. In questo passo, vediamo inoltre l'ultimo valore che *beneficium* può assumere in Sallustio, vale a dire quello di onore derivante da una carica politica: altri esempi sono *Iug.* 31, 16 (discorso di Memmio); 85, 3; 8; 16 (discorso di Mario); *Hist.* 2, 47, 5; 12 (discorso di C. Cotta): l'uso doveva essere corrente nell'oratoria al tempo di Sallustio, come lasciano intendere anche i numerosi esempi ciceroniani<sup>34</sup>.

Accanto a *beneficium*, in Sallustio si trova anche la forma *benefactum* (4 occorrenze). Già Schulze (1871, 72), Fighiera (1897, 38) e Skard (1956, 82) avevano interpretato questa *variatio* come una ricerca di arcaismo, se non addirittura una imitazione catoniana: *benefactum* ricorre infatti una volta nei frammenti delle *Origines* di Catone (p. 80 r. 12 Jordan) e quattro volte in quelli delle orazioni (37, 3; 38, 11; 46, 5; 69, 7 Jordan), nonché in altri autori arcaici (come ad es. *Enn. sc.* 429 V.2, *Pacuv. tr.* 169 R.3, *Plaut. Capt.* 424, etc.), e in generale presso i poeti dattilici (ad es. *Catull.* 76, 1; *Verg. Georg.* 3, 525, etc.): per questi ultimi si tratta di una necessità, dato che essi non potevano ovviamente usare *beneficium*, parola che contiene ben quattro sillabe brevi. Nella prosa classica, al contrario, l'uso di *benefactum* non è frequente, e si giustifica quasi sempre con ragioni stilistiche, come ha osservato Hellegouarc'h (1972, 167).

Dopo *beneficium*, a parità con *princeps* per numero di occorrenze, si trova in Sallustio il composto *magnificus* (15 occorrenze). Per quanto sia anch'esso un termine soggetto ad acquistare un notevole valore nel lessico politico, potendo esprimere anche lo splendore e l'onore che derivano da una magistratura (ad es. in *Iug.* 4, 8; 31, 10; cf. *Cic. Fam.* 11, 16, 3 *munificentissimo munere aedilicio*), l'importanza del termine in Sallustio sembra risiedere questa volta soprattutto sul piano stilistico. L'uso del composto *magnificus* contribuisce infatti quasi sempre a dare un tono più elevato ai passi nei quali compare. L'uso

<sup>33</sup> Cf. Jakobson (1963/1966, 181).

<sup>34</sup> Ad es. *Cic. dom.* 98, *imp. Pomp.* 51; *Planc.* 12, etc.: cf. Hellegouarc'h (1972, 169).

preferito è quello in dittologie sinonimiche, nelle quali *magnificus* occupa sempre il secondo posto, in conformità alla nota legge dei *cola crescentia*<sup>35</sup>: ecco dunque *Cat.* 8, 2 *amplae magnificaeque*<sup>36</sup>; 51, 9 *composite atque magnifice*; 52, 10 *quantum aut quam magnificum*; *Iug.* 4, 8 *clara et magnifica*. Un uso altrettanto frequente, è quello in cui *magnificus* forma coppie antitetiche con altri termini: *Cat.* 9, 2 *magnifici/parci*; *Iug.* 55, 1 *magnificum/socordia*; 64, 5 *criminoſe/magnifice*; 84, 1 *magnifica/dolentia*. In alcuni casi, il composto suggerisce una allitterazione con il termine che segue: *Cat.* 17, 6 *Magnifice vel Molliter*; 20, 15 *Magnifica Magis*; una volta si registra una coppia sinonimica con figura etimologica: *Cat.* 51, 5 *magna atque magnifica*. Le rimanenti attestazioni sono meno notevoli: si tratta di due casi in cui il composto è usato sotto la forma grammaticale di avverbio (*magnifice*: *Iug.* 8, 2; 11, 2).

Dopo *magnificus*, il termine *princeps* va considerato con particolare attenzione, per l'importanza tematica assunta nel lessico della tarda repubblica e del principato augusteo<sup>37</sup>. Com'è noto, il vocabolo è un composto dall'etimologia trasparente: \**primo-caps*, la cui parafrasi è senza dubbio «*qui primum capit*», molto probabilmente con il significato «*celui qui prend la première part ou le premier rang, la première place*»<sup>38</sup>. E' altrettanto noto che gli usi di *princeps* si possono dividere in due grandi categorie<sup>39</sup>, le quali si ritrovano entrambe in Sallustio.

In un primo gruppo di attestazioni, prevale il significato di precedenza in ordine cronologico, di iniziativa: si tratta cioè dell'uso più generico, privo di implicazioni politiche. Esso appare ad es. in *Cat.* 24, 2, dove viene ricordato un *Manlium quemdam*, catilinario, il quale *princeps fuit bellum faciundi*<sup>40</sup>; similmente in *Hist.* 1, 55, 20, e in 3, 14.

<sup>35</sup> Su questo fenomeno stilistico cf. in particolare Lindholm (1931, 15 ss.).

<sup>36</sup> Di questo passo, Koster (1983, 58) ha sottolineato inoltre l'andamento ritmico esametrico: *~~~~~ satis amplae magnificaeque fuere.*

<sup>37</sup> Sarebbe impresa assai difficile, e certamente inutile ai fini della nostra indagine, raccogliere una bibliografia completa sull'argomento: mi limito perciò a rimandare alla ricca nota di Hellegouarc'h (1972, 327 n.1).

<sup>38</sup> Cf. Ernout-Meillet (1932/1959, 535).

<sup>39</sup> Cf. Hellegouarc'h (1972, 327 ss.).

<sup>40</sup> Cf. inoltre *Caes. Gall.* 5, 54, 4 *principes inferendi belli*; *Cic. Phil.* 14, 26 *princeps enim omnium Pansa proelii faciendi [...] fuit.*

Un altro uso privo di implicazioni politiche è quello relativo all'ordinamento dell'esercito, nel quale *principes* è termine tecnico come *hastati* e *triarii* (*Iug.* 50, 2; *Hist.* 2, 103).

In un secondo gruppo, il termine appare invece più strettamente connotato in funzione del lessico politico: *princeps* si applica ai membri più influenti del senato (*Iug.* 25, 4 *M. Scaurus, consularis et tum senatus princeps*; *Hist.* 1,55,5 *clade consulum et aliorum principum*), ai presidenti di commissioni senatorie (*Iug.* 16, 2 *princeps legationis*), e inoltre, per estensione, anche ai notabili delle città straniere, che vengono detti *principes civitatis* (*Cat.* 40, 2; *Iug.* 66, 2). Più specificamente, il termine *princeps* appare inoltre a designare il capo di un gruppo di persone unite da una comune linea di azione politica, anche eversiva. Nel *De coniuratione Catilinae*, ad esempio, i più intimi collaboratori di Catilina vengono detti *principes coniurationis* (27, 3; 47, 1); nelle *Historiae* Spartaco è definito *princeps gladiatorum*. I casi forse più significativi sono però quelli dove si parla di due delle maggiori personalità politiche della tarda repubblica, Pompeo e Crasso: di entrambi si dice che aspiravano alla posizione di *princeps*, e con tutti i mezzi. Riguardo a Crasso, si adombra il sospetto che fosse addirittura complice delle trame di Catilina: *simul confisum, si coniuratio valuisset, facile apud illos principem se fore* (*Cat.* 17, 7). Quanto a Pompeo, l'ambizione di divenire *princeps* gli viene attribuita nel discorso di Macro (*Hist.* 3, 48, 23), cioè nell'orazione con la quale il tribuno, nel 73, avrebbe cercato di incitare la plebe a restaurare la potestà tribuniizia. Sallustio pone in bocca a Macro le seguenti parole: *mihi quidem satis spectatum est Pompeium, tantae gloriae adulescentem, malle principem volentibus vobis esse quam illis dominationis socium, auctoremque imprimis fore tribuniciae potestatis*. Com'è noto, fu proprio Pompeo, console nel 70 assieme a Crasso, a restaurare la potestà tribuniizia (*Vell.* 2, 30, 4 *Pompeius tribuniciam potestatem restituit*): quindi Sallustio si compiace di porre in bocca a Macro una profezia *post eventum*. Ma è interessante notare come Pompeo appaia, già in questa occasione, alla ricerca di un potere personale, preferibilmente tramite il consenso (*malle principem volentibus vobis*), ma senza escludere la tirannide (*dominatio*) con l'appoggio della *nobilitas*.

Dunque, dall'esame dell'uso sallustiano di *princeps*, risulta che il nostro autore è del tutto disinteressato alla idealizzazione del *princeps* ciceroniano<sup>41</sup>, ma è più vicino all'uso politico corrente del suo tempo,

<sup>41</sup> Su questa tematica, cf. in particolare il noto studio di Lepore (1954).

in cui *princeps* era essenzialmente il capo di un gruppo politico: Sallustio non manca nemmeno di mettere in evidenza le potenzialità negative del termine, che recentemente sono state ben sottolineate da Syme (1939/1962, 325): il *princeps* può facilmente trasformarsi in un *dominus*.

Minore rilevanza stilistica o ideologica possiedono i termini *principium* (13 occorrenze), *iudicium* (12 occ.) e *stipendium* (11 occ.); più ricco di interesse è invece *miserecordia* (9 occ.). In *Cat.* 54, 2, notiamo ancora una volta la tecnica sallustiana di 'concentrazione' di più forme composte nel medesimo passo: *Caesar beneficiis ac munificentia magnus habebatur, integritate vitae Cato. Ille mansuetudine et misericordia clarus factus, huic severitas dignitatem addiderat*. Con la coppia sinonimica e allitterante *mansuetudine et misericordia*, Sallustio completa il quadro di quella che si può facilmente riconoscere come l'apologia della *clementia Caesaris*, «l'insidiosa clemenza di Cesare», come la chiamava Cicerone<sup>42</sup>. Sallustio evita di nominare direttamente la *clementia*, ma la evoca mediante termini che a *clementia* erano comunemente associati<sup>43</sup>, termini contro i quali Catone non poteva che dimostrare sospetto: *Cat.* 52, 11 *hic mihi quisquam* (cioè, evidentemente, Cesare) *mansuetudinem et misericordiam nominat? Iampridem equidem nos vera vocabula rerum amisimus: quia bona aliena largiri liberalitas, malarum rerum audacia fortitudo vocatur [...] Sint misericordes in furibus aeriarii...* Il valore essenzialmente politico del termine nell'età di Cesare è stato ben caratterizzato da Hellegouarc'h (1972, 263): «Par nature, *clementia* s'applique spécialement aux rapports de l'homme de haut rang avec ses amis et clients: elle a pour but l'affermissement des liens existants ou la conclusion de nouvelles amitiés. [...] L'indulgence à l'égard des ennemis vaincus aboutit à la conclusion de nouveaux liens de clientèle». Inoltre, bisognerà notare anche il rilievo stilistico che viene dato al termine da parte di

<sup>42</sup> *Ad Att.* 8, 16, 2: *huius insidiosa clementia delectantur, illius iracundiam formidant*.

<sup>43</sup> Cf. Cic. *Planc.* 31 *clemens et misericors*; *Caes. Gall.* 2, 28, 3 *miserecordia*; 2, 14 5 *clementia et mansuetudo*. Sul termine *miserecordia*, cf. lo studio di Pétré (1934), sulla *clementia* di Cesare, cf. Bux (1948) e Dahlmann (1934). Syme (1964/1968, 137 s.) nota giustamente che Sallustio riserva il termine *clementia* solo per lo stato romano nei rapporti con i nemici esterni: *clementia populi Romani* (*Iug.* 33, 4) e *clementia et probitas vestra, Quirites* (*Hist.* 1, 55, 1). Un privato non poteva usare la *clementia*, che presuppone un rapporto di superiorità, verso i propri concittadini: lo stesso Cesare evita di usare il termine nel *De bello civili*.

Sallustio, per mezzo dei procedimenti retorici che abbiamo già riscontrato in precedenza a proposito di altri composti. La coppia sinonimica allitterante formata da *mansuetudo* e *misericordia* si ritrova in *Cat.* 34, 1 *ea mansuetudine atque misericordia senatum populi Romani semper fuisse*; in altri luoghi si osserva invece l'uso dell'antitesi *ira/misericordia* (*Cat.* 51, 2; 51, 4), *vis/misericordia* (*Iug.* 32, 5), *pactio/misericordia* (*Iug.* 67, 3).

Continuando a scorrere la nostra lista di frequenza, tra i vocaboli con cinque occorrenze si possono tralasciare *aedificium* e *municipium*, dal valore puramente referenziale, ed esaminare invece *parricida* e *particeps*. *Parricida* è termine antico, attestato già in una famosa legge attribuita al re Numa (Paul. Fest. 247, 19s. L.: *si qui hominem liberum dolo sciens morti duit, parricidas esto*), anche se dall'etimologia non chiara<sup>44</sup>. Il suo valore proprio è quello di «uccisore di un cittadino romano», e ovviamente la maggior parte delle occorrenze del termine in Sallustio si riferiscono a Catilina, definito *parricida civium* già da Cicerone (*Catil.* 1, 29). In Sallustio, *parricida* appare per la prima volta nel famosissimo ritratto dei seguaci di Catilina (14, 3): *praeterea omnes parricidae, sacrilegi, convicti iudiciis aut pro factis iudicium timentes, ad hoc quos manus atque lingua periurio aut sanguine civili aiebat*. Si può notare come, ancora una volta, Sallustio usi il composto in coppia con un altro composto, in questo caso *sacrilegus*, per dare maggior efficacia stilistica a questa vera e propria girandola di insulti, che può ben reggere il confronto con un'altra celebre serie di insolenze, quelle rivolte a Ballione da Pseudolo nell'omonima commedia plautina (vv. 360 ss.): *Parricida! - Perge tu - / Sacrilege! - Fateor - Periure! - Vera vaticinamini [...]*. Abbiamo scelto dalla lunga sfilza plautina questi tre termini, perché essi ricorrono anche in Sallustio, e probabilmente dovevano essere quasi un luogo comune per definire il ritratto del perfetto criminale. Catilina stesso è definito *parricida* nell'ultima tumultuosa riunione del senato prima della sua fuga da Roma: *ad hoc, maledicta alia cum adderet, obstrepere omnes, hostem atque parricidam vocare* (31, 9: si noti ancora una volta la vicinanza dell'altro composto *maledictum*). Nell'attribuire questo termine a Catilina, sono inoltre d'accordo sia Cesare sia Catone, che per il resto si trovano su posizioni opposte: *quis reprehendet quod in parricidas rei publicae decretum erit?* (51, 25: parla Cesare); *vos de crudelissimis parricidis quid statuatis cunctamini?* (52, 32: parla Catone).

<sup>44</sup> Cf. Oniga (1988, 83 n. 18).

*Particeps* propriamente indica «colui che prende parte a qualcosa»: è un termine che appartiene anch'esso al lessico politico, come ha indicato Hellegouarc'h (1972, 87 s.). Due sono gli ambiti di impiego del termine, che appaiono chiaramente in Cicerone e in Sallustio. In primo luogo, esso si applica ai partecipanti a un complotto o a una trama segreta: *Cat.* 17, 5 *erant complures paulo occultius consili huiusce participes nobiles*; 21, 3 *consili sui* (cioè di Catilina) *participes*; *Iug.* 29, 3 *postea vero quam participem negoti Scaurum accepit* (cf. Cic. *Catil.* 3, 14 *qui huius coniurationis participes fuissent*; *Cael.* 15 *posuistis enim [...] coniurationis hunc propter amicitiam Catilinae participem fuisse*). In senso più generico, *particeps* si applica anche a chi è strettamente legato ai progetti di un uomo politico, senza connotazioni negative: *Iug.* 14, 9 *quem tu* (Micipsa) *parem cum liberis tuis regni-que participem fecisti* (Giugurta); *Iug.* 71, 3 *erat ei Numida quidam negotiorum curator, fidus acceptusque et omnium consiliorum nisi novissimi particeps*.

Fra i composti con quattro occorrenze, l'uso di *anceps* merita qualche nota. Il suo significato etimologico è propriamente quello di «duplice», come affermava Paul. Fest. 18, 10 ss. L.: *anceps significare videtur id, quod ex utraque parte caput habeat, ut secures bipinnes*. Il senso di «duplice», o tutt'al più «incerto», è ampiamente attestato fin dalla latinità arcaica<sup>45</sup>; in Cesare l'espressione si riferisce alla battaglia combattuta su due fronti<sup>46</sup>. Sallustio sembra concepire il termine in modo piuttosto negativo, dilemmatico: il significato di «duplice» si connota nel senso di «critico». Bisogna ricordare che l'espressione *anceps terror* si trova già in Lucrezio (a proposito dei terremoti: 6, 596 *ancipiti trepidant igitur terrore per urbis, / tecta superne timent, metuunt inferne cavernas*) e in Cesare (*civ.* 3, 72, 2 *ancipitem terrorem intra extraque munitiones*), ma essa appare sempre legata a precise alternative, secondo un uso simile all'omerico *διάνδιχα μερμήριξε*. Tale uso si ritrova anche in Sallustio, *Cat.* 29, 1: Cicerone dopo il fallito attentato appare *ancipiti malo permotus*. L'espressione *anceps malum* ritorna in *Iug.* 67, 2, a proposito dei soldati romani caduti nell'imboscata tesa loro dagli abitanti di Vaga: presidiata la rocca, chiuse le

<sup>45</sup> Cf. ad es. Plaut. *Men.* 858; *Poen.* 25; Varr. *ling.* 5, 30; Cic. *de or.* 3, 36, etc.

<sup>46</sup> *Ancipiti proelio*: Caes. *Gall.* 1, 26, 1; *civ.* 3, 63, 3, etc.; similmente in Liv. 5, 8, 8; 5, 13, 9; 9, 21, 4; altrove invece il significato è quello di «battaglia dall'esito incerto»: cf. ad es. Cic. *rep.* 2, 13; Verg. *Aen.* 10, 258; Liv. 7, 25, 4; 8, 38, 10; Tac. *hist.* 3, 22.

porte, dai tetti piovono pietre: *neque caveri anceps malum [...] posse*. In una concitata scena di battaglia notturna, appare inoltre l'espressione *periculum anceps* (*Jug.* 38, 5): *vis magna hostium, caelum nocte atque nubibus obscuratum, periculum anceps*. E' da notare come in questi due ultimi casi non vengano formulate chiaramente due uniche fonti di pericolo: dunque, *anceps* non ha più alcun legame col senso di «duplice», ma solo con quello di «terribile». L'uso di Sallustio costituisce cioè indubbiamente un ponte verso quello che sarà l'uso posteriore, frequente soprattutto in Tacito, dove ad esempio in *ann.* 4, 59, 1 *anceps periculum* significa «pericolo mortale»<sup>47</sup>. In età imperiale si avrà anche l'uso sostantivato di *anceps* nel senso di «pericolo»<sup>48</sup>. Un altro uso innovativo da parte di Sallustio appare in *Hist.* 4, 9 *qua nocte ipse fiebat anceps*: l'uso di *anceps* riferito a persone sembra infatti riservato alla poesia<sup>49</sup>.

Proseguendo la rassegna, sempre con quattro occorrenze, troviamo *latrocinium* una formazione analogica che contiene un secondo membro *-cinium* ormai scaduto al rango di suffisso indicante professione (cfr. *latrocinium*, *lenocinium*, *tirocinium*), ed esteso al di fuori dell'uso originario, che doveva essere quello di un secondo membro compositivo derivato dal tema del verbo *canerè* (cf. *tibicinium*, *tubicinium*). Il significato di «saccheggio», inteso sia in senso proprio come operazione militare (*Jug.* 97, 5; *Hist.* 2, 88; 2, 92, 2), sia nel senso traslato di «frode» (*Jug.* 4, 7: degli *homines novi* si dice che *furtim et per latrocinia potius quam bonis artibus ad imperia et honores nituntur*), è abituale già nella *Rhetorica ad Herennium* e in Cicerone<sup>50</sup>.

Anche *locuples* è un composto di tipo ormai non più produttivo in epoca storica, ma ancora chiaramente analizzabile nei due membri *locus* e *\*ple-t-* (cf. *plenus*), come attesta, ad esempio, Cic. *rep.* 2, 16 *quia tum erat res in pecore et locorum possessionibus, ex quo pecuniosi et locupletes vocabantur*. Se dunque in origine esso doveva riferirsi soprattutto alla ricchezza fondiaria, fin da Plauto il termine assume semplicemente il valore di «ricco»<sup>51</sup>. Sallustio è molto sensibile ai

<sup>47</sup> Cf. *ann.* 2, 125, 4; *hist.* 1, 5; e inoltre Vell. 2, 79; Plin. *nat.* 7, 49, Iuv. 5, 146, Amm. 16, 12, 9.

<sup>48</sup> Cf. *Thesaurus*, s.v., col. 25, r. 54.

<sup>49</sup> Verg. *Aen.* 5, 654; Lucan. 2, 448; 9, 582; Val. Fl. 5, 308; Sil. 5, 572; Stat. *Theb.* 11, 102. Il primo esempio in prosa è Front. *epist.* ad M. Ant. de eloq. 1,3, van den Hout poi Arn. 2, 7.

<sup>50</sup> Cf. *Thesaurus*, s.v. *latrocinium*.

risvolti politici del termine: in *Cat.* 21, 2 *proscriptio locupletium*, Sallustio indica la vera finalità di ogni proscrizione, al di là delle ideologie politiche, e in *Hist.* 1, 12 scopre ancora più acutamente il fondamento dei termini *bonus* e *malus* nella propaganda politica: *bonique et mali cives appellati non ob merita, [...], sed uti quisque locupletissimus et iniuria validior.*

Un altro composto molto interessante è *munificentia*. Esso è attestato per la prima volta in Sallustio, in seguito si troverà più volte usato in Livio e negli storici di età imperiale<sup>52</sup>. *Munificentia* sembra essere usato da Sallustio come un sinonimo di *largitio*, privo però delle implicazioni negative di quest'ultimo termine. La prontezza, tipica di Giugurta, nel legare a sé le persone per mezzo di elargizioni, viene dapprima definita *munificentia*, quando nella giovinezza egli sembra mostrare tutte le qualità degne d'un ottimo sovrano (*Iug.* 7, 7); ma in seguito, nella seconda parte del ritratto di Giugurta, dopo che egli è venuto a contatto con i Romani corrotti, questa sua dote si esplica nella corruzione del senato: e allora diviene *largitio* (*Iug.* 15, 1; 15, 5). Questo valore di *munificentia* risulta ancor più chiaro a proposito del comportamento di Silla nei confronti degli ambasciatori del re Bocco (*Iug.* 103, 5): *Sullam ob munificentiam in sese amicum rati. Nam etiam largitio multis ignota erat, munificus nemo putabatur nisi pariter volens*. Notiamo infine che l'uso sallustiano, in altri due passi, pone il termine in posizione particolarmente rilevata, in coppia con un altro composto: oltre al già ricordato *Cat.* 54, 2 *Caesar beneficiis ac munificentia magnus habebatur*, bisogna citare infatti *Iug.* 7, 7 *huc addebat munificentia animi et ingeni sollertia*.

Si può concludere qui la nostra rassegna, limitandoci dunque ai composti con almeno quattro occorrenze. Dalla lista di frequenza risulta che la percentuale di *hapax*, *dis* e *tris legomena* è notevole (49 su un totale di 62). Per affrontare meglio l'esame delle singole forme, converrà perciò cercare di ordinare l'insieme dei composti secondo gruppi distinti in base alla loro struttura morfologica interna. Sarà così possibile osservare quali sono i 'tipi' di composti preferiti dal nostro

<sup>51</sup> Cf. Hellegouarc'h (1972, 471).

<sup>52</sup> Cf. Hellegouarc'h (1972, 219 s., n. 12). Il composto ricorre in *Liv.* 5, 3, 8; 5, 25, 9; 7, 16, 3, etc.; *Val. Max.* 4, 8, 4; 2, 4, 7; 4, 8, ext. 2; *Vell.* 2, 41,1; 2, 81, 3; 2, 126, 4, etc.; *Sen. benef.* 1, 8, 2; 4, 4, 3; *Plin. epist.* 10, 8, 1; *nat.* 8, 21; *Tac. ann.* 1, 46, 2; 2, 26, 1; 3, 72, 1, etc. Cf. anche Malcovati (1944/1971, 21): «*munificentia* un astratto di coniazione sallustiana, che ricomparirà solo negli scrittori postclassici».

autore, ed istituire poi dei confronti con gli altri autori, non più limitati a singoli composti, ma estesi ad intere classi lessicali.

#### 4. Analisi tipologica

Prima di procedere, dovremo dunque definire quali sono per noi i 'tipi' di composti latini. E' evidente che ogni tipologia sottintende una teoria linguistica che la giustifichi: qui verrà applicata la teoria morfologica elaborata in Oniga (1988), da cui verranno riprese le sigle e le corrispondenti strutture morfologiche che definiscono i vari 'tipi' di composti, per comodità riprodotte qui di seguito:

##### A) composti con secondo membro deverbale

(1)  $[[Y]_N + [[X]_V + \text{Suf}]_{N/A}]_{N/A}$

Sottotipi in base al suffisso impiegato: (1A) Suf = *-a* (es. *parricida*); (1B) Suf = *-o/-a* (aggettivale: es. *magnificus*); (1C) Suf = *o* (es. *artifex*); (1D) Suf = *-nt* (participiale: es. *altivolans*); (1E) Suf = *-tor* (es. *nomenclator*); (1F) Suf = *-t* (es. *locuples*).

(2)  $[[Y]_N + [[X]_V + \text{io}]_N]_N$  es. *aedificium*

(2A)  $[[Y]_N + [[X]_V + \text{ia}]_N]_N$  munificentia

##### B) Composti con secondo membro nominale

(3)  $[[Y]_A + [[X]_N + \text{io}]_N]_N$  es. *biennium*

(3A)  $[[Y]_A + [[X]_N + \text{ia}]_N]_N$  misericordia

(4)  $[[Y]_A + [[X]_N]_A]_A$  semianimus

(5)  $[[Y]_N + [[X]_N]_A]_A$  auricomus

(6)  $[[Y]_A + [X]_N]_N$  meridies

(7)  $[[Y]_A + [X]_A]_A$  semipletus

(Gi)  $[[Y] \# [X]]$  male dictum

Distribuiamo dunque i composti sallustiani nei vari 'tipi' definiti dalle strutture sopra elencate: il risultato è costituito dalla tabella seguente:

tipo	composto		occorrenze
1A	PARRI	CIDA	<5>
"	SOLI	FUGA	<1>
1B	MAGNI	FICUS	<15>
"	MALE	FICUS	<1>
"	MUNI	FICUS	<1>
"	SACRI	LEGUS	<1>
1C	ARTI	FEX	<1>
"	CORNI	CEN	<2>
"	DU	PLEX	<2>
"	HARU	SPEX	<3>
"	MULTI	PLEX	<1>
"	OPI	FEX	<2>
"	PARTI	CEPS	<5>
"	PRIN	CEPS	<15>
"	TRI	PLEX	<3>
"	TUBI	CEN	<2>
1E	BU	CINATOR	<1>
"	NOMEN	CLATOR	<1>
1F	LOCU	PLES	<4>
"	SACER	DOS	<1>
2	AEDI	FICIUM	<5>
"	ARTI	FICIUM	<1>
"	BENE	FICIUM	<24>
"	IU	DICIUM	<12>
"	LATRO	CINIUM	<4>
"	MALE	FICIUM	<2>
"	MAN	CIPIUM	<1>
"	MUNI	CIPIUM	<5>
"	NAU	FRAGIUM	<2>
"	NAV	IGIUM	<2>
"	PARRI	CIDIUM	<1>

•	PRIM	ORDIUM	<1>
•	PRIN	CIPUUM	<13>
•	SACER	DOTIUM	<2>
•	STI	PENDIUM	<11>
2A	BENE	VOLENTIA	<1>
•	MALE	VOLENTIA	<2>
•	MUNI	FICENTIA	<4>
3	BI	DUUM	<1>
•	BI	ENNIUM	<1>
•	QUATRI	DUUM	<1>
•	QUINQU	ENNIUM	<1>
•	TRI	DUUM	<1>
•	TRI	ENNIUM	<1>
3A	MISERI	CORDIA	<9>
•	SOLL	ERTIA	<1>
4	AN	CEPS	<4>
•	MISERI	CORS	<1>
•	SEMI	ANIMUS	<1>
•	SEMI	SOMNUS	<1>
•	SOLL	ERS	<1>
4A	SEMI	ERMIS	<1>
6	MERI	DIES	<1>
7	AMB	USTUS	<2>
•	SEMI	PLETUS	<1>
•	SEMI	RUTUS	<1>
•	SOLLI	CITUS	<3>
•	SOLLI	CITUDO	<3>
Gi	BENE	FACTUM	<4>
•	MALE	DICTUM	<3>
•	MALE	FACTUM	<1>

Da un esame generale dell'uso stilistico dei composti in un vasto campione di autori<sup>53</sup>, risulta che è possibile distinguere fra tipi di composti essenzialmente 'poetici' e tipi 'prosastici', o quantomeno 'neutri'.

Per quanto riguarda i tipi di composti con secondo membro de-

<sup>53</sup> Cf. Oniga (1988, 295 ss).

verbale, la differenza fra prosa e poesia è chiara. Fra i vari sottotipi di (1), infatti, in poesia prevalgono i tipi (1B) e (1D), mentre il tipo (1C) è scarsamente usato; in prosa, al contrario, è preferito proprio il tipo (1C); anche il tipo (1B) è molto usato, del tutto (o quasi) assente è invece il tipo (1D). I tipi (1A), (1E) e (1F) sono usati più o meno nella stessa misura in prosa e in poesia. Il tipo (2), invece, è molto più usato in prosa che in poesia.

Anche fra i composti con secondo membro nominale, le differenze sono altrettanto significative. I tipi (3) e (3A) sono infatti prevalentemente prosastici, mentre i tipi (4), (4A), e soprattutto (5), sono prevalentemente poetici. Il tipo (6) mostra una leggera prevalenza in prosa; il tipo (7) in poesia. Di uso nettamente prosastico sono infine i cosiddetti giustapposti (Gi). L'esame specifico dell'uso sallustiano conferma tali osservazioni, e ne permette alcune supplementari, relative allo stile del nostro autore.

Sallustio rimane nel complesso entro i limiti definiti dal proprio genere letterario: i composti usati con maggiore abbondanza di forme e di occorrenze, appartengono proprio ai tipi più comuni in prosa: si tratta precisamente dei tipi (1C), (2), (3) e (Gi). Una conferma è fornita anche dalle assenze: infatti, non si trovano in Sallustio proprio i composti di tipo (1D) e (5), che sono quelli più spiccatamente poetici.

Un problema tra i più interessanti per lo stile di Sallustio, come si è accennato all'inizio, è quello di una possibile evoluzione nel passaggio dalla prima alla seconda monografia, e da quest'ultima alle *Historiae*. La densità delle occorrenze dei composti, come abbiamo visto, subisce una leggera flessione dal *Catilina* alla *Giugurtina*, per poi innalzarsi decisamente nelle *Historiae*. Vediamo ora di riprendere il discorso, esaminando l'evoluzione dei vari tipi di composti nelle diverse opere sallustiane, nelle tabelle seguenti:

#### CATILINA

tipo	composto		occorrenze
1A	PARRI	CIDA	<4>
1B	MAGNI	FICUS	<7>
"	SACRI	LEGUS	<1>

1C	HARU	SPEX	<1>
"	OPI	FEX	<1>
"	PARTI	CEPS	<2>
"	PRIN	CEPS	<5>
1F	LOCU	PLES	<1>
"	SACER	DOS	<1>
2	BENE	FICIUM	<4>
"	IU	DICIUM	<7>
"	MALE	FICIUM	<1>
"	MUNI	CIPIUM	<5>
"	PRIN	CIPIUM	<1>
"	SACER	DOTIUM	<1>
"	STI	PENDIUM	<1>
2A	MALE	VOLENTIA	<2>
"	MUNI	FICENTIA	<1>
3A	MISERI	CORDIA	<5>
4	AN	CEPS	<1>
"	MISERI	CORS	<1>
4A	SOLL	EMNIS	<1>
Gi	BENE	FACTUM	<1>
"	MALE	DICTUM	<1>
"	MALE	FACTUM	<1>

#### GIUGURTINA

tipo	composto		occorrenze
1B	MAGNI	FICUS	<7>
"	MALE	FICUS	<1>
"	MUNI	FICUS	<1>
1C	ARTI	FEX	<1>
"	CORNI	CEN	<1>
"	HARU	SPEX	<2>
"	OPI	FEX	<1>
"	PARTI	CEPS	<3>
"	PRIN	CEPS	<4>
"	TRI	PLEX	<1>
"	TUBI	CEN	<2>

1F	LOCU	PLES	<2>
2	AEDI	FICIUM	<4>
"	ARTI	FICIUM	<1>
"	BENE	FICIUM	<19>
"	IU	DICIUM	<3>
"	LATRO	CINIUM	<2>
"	MALE	FICIUM	<1>
"	MAN	CIPUM	<1>
"	PRIN	CIPUM	<4>
"	SACER	DOTIUM	<1>
"	TRIBUNUS	PLEBIS	<1>
"	STI	PENDIUM	<7>
2A	BENE	VOLENTIA	<1>
"	MUNI	FICIENTIA	<3>
3	BI	DUUM	<1>
"	QUATRI	DUUM	<1>
"	QUINQU	ENNIUM	<1>
"	TRI	DUUM	<1>
3A	MISERI	CORDIA	<3>
"	SOLL	ERTIA	<1>
4	AN	CEPS	<1>
"	SEMI	SOMNUS	<1>
"	SOLL	ERS	<1>
6	MERI	DIES	<1>
7	SOLLI	CITUS	<2>
"	SOLLI	CITUDO	<1>
Gi	BENE	FACTUM	<1>
"	MALE	DICTUM	<1>

#### HISTORIAE

tipo	composto		occorrenze
1A	PARRI	CIDA	<1>
"	SOLI	FUGA	<1>
1B	MAGNI	FICUS	<1>
1C	CORNI	CEN	<1>

•	DU	PLEX	<2>
•	MULTI	PLEX	<1>
•	PRIN	CEPS	<7>
•	TRI	PLEX	<2>
1E	BU	CINATOR	<1>
•	NOMEN	CLATOR	<1>
1F	LOCU	PLES	<1>
2	AEDI	FICIUM	<1>
•	BENE	FICIUM	<2>
•	IU	DICIUM	<3>
•	LATRO	CINIUM	<2>
•	NAU	FRAGIUM	<2>
•	NAV	IGIUM	<2>
•	PARRI	CIDIUM	<1>
•	PRIM	ORDIUM	<1>
•	PRIN	CIPIUM	<5>
•	STI	PENDIUM	<1>
3	BI	ENNIUM	<1>
•	TRI	ENNIUM	<2>
4	AN	CEPS	<1>
•	SEMI	ANIMUS	<1>
4A	SEMI	ERMIS	<1>
7	AMB	USTUS	<2>
•	SEMI	PLETUS	<1>
•	SEMI	RUTUS	<1>
•	SOLLI	CITUS	<1>
•	SOLLI	CITUDO	<1>
Gi	BENE	FACTUM	<2>

Il tipo (1A), stilisticamente alquanto neutro, è rappresentato in Sallustio unicamente da *parricida*, quattro volte nel *Catilina* e una volta nelle *Historiae*; in questo tipo di composto rientrerebbe anche *solifuga* nell'inizio secondo libro delle *Historiae*<sup>54</sup>. L'assenza nella

<sup>54</sup> Cf. Maurenbrecher (1891, 59 ss.): all'inizio del secondo libro delle *Historiae* si trovava una descrizione della Sardegna; secondo l'ipotesi piuttosto verosimile formulata da Müllenhoff e ripresa da Maurenbrecher in nota a p. 59, possiamo ricostruire le grandi linee della descrizione in base a Sil. 12, 355-75; Solin. 4, 1-7 e Isid. orig. 14, 6, 39-42. Il termine *solifuga*, indicante un *animal perexiguum aranei forma* si trova appunto nei passi citati di Isidoro e Solino, ma non se ne può per questo arguire con certezza che esso fosse già in Sallustio. Il termine è, per ovi

*Giugurtina di parricida*, così come quella di *sacrilegus*, sarà dovuta unicamente a motivi di contenuto: dobbiamo concludere che il tipo (1A) è scarsamente rappresentato in Sallustio, e non è in grado di registrare altro che fluttuazioni prive di significato.

La situazione risulta però diversa se passiamo ad esaminare il tipo (1B). I composti di tipo (1B) in generale, e quelli in *-ficus* in particolare, si situano infatti, per loro natura, ad un livello stilistico abbastanza elevato: sono infatti il tipo più comune fra i composti poetici, mentre il loro uso in prosa è in proporzione molto più limitato<sup>55</sup>. In Sallustio, come si è visto nel capitolo precedente, il composto di tipo (1B) più usato è *magnificus* (sette volte in *Cat.*, sette in *Iug.*, una in *Hist.*). Nel *Bellum Catilinae* si trova anche *sacrilegus*; nel *Bellum Iugurthinum* compaiono poi altri due composti in *-ficus*: *maleficus* e *munificus*. Al contrario, questo tipo di composti, a cominciare dal prediletto *magnificus*, non sembra avere grande rilievo nelle *Historiae*: si ritrova infatti una sola occorrenza di *magnificus*, e nessun altro composto di questo tipo. Il fatto non è spiegabile solo con motivi legati al contenuto, né con lo stato frammentario dell'opera, la quale contiene pure ampi brani perfettamente integri (le quattro orazioni e le due epistole). Bisogna invece tenere presente che, anche in altri ambiti stilistici, Sallustio pare sempre alla ricerca di nuove forme e di nuove risorse. I composti in *-ficus*, dopo essere stati sfruttati intensamente nelle monografie, vengono dunque accantonati nelle *Historiae*, e sono in un certo senso sostituiti da altri composti, dal sapore più decisamente poetico, come quelli appartenenti ai tipi dal (4) al (7), i quali, come vedremo, sono al contrario rarissimi nelle monografie.

I composti di tipo (1C), a differenza dei precedenti, sono di uso prevalentemente prosastico<sup>56</sup>: è naturale perciò che siano i più usati fra i sottogruppi del tipo (1); il loro impiego, inoltre, è sostanzialmente stabile nelle tre opere. Altrettanto può dirsi dei tipi (1E), (1F) e (2).

motivi referenziali, di uso rarissimo: oltre ai passi citati, esso si ritrova solo in *Arnob. nat.* 2, 23; 7, 16; *Pol. Silv. nom. anim. chron.* I, p. 543, 36; *Isid. orig.* 12, 3, 4 (dati cortesemente forniti dall'archivio del *Thesaurus*).

<sup>55</sup> In Oniga (1988, 297), il fenomeno è quantificato in questi termini: poesia di tipo 'medio-alto' (epica, tragica, lirica) 53%; poesia di tipo 'basso' (commedia e satira) 33%; prosa 14%.

<sup>56</sup> Cf. Oniga (1988, 298): prosa 47%; poesia di tipo 'basso' 31%; poesia 'medio-alta' 22%.

Una novità di un certo peso all'interno del tipo (2) potrebbe essere presente nelle *Historiae*: ma ciò è legato ad un problema testuale. Il frammento 8 Maurenbrecher del primo libro ci è conservato infatti da due testimoni: Servio (*ad Aen.* 1, 30) e Prisciano (GLK III 188, 16). Servio però legge *a principio urbis ad bellum Persi Macedonicum*, mentre Prisciano riporta *nam a primordio urbis ad bellum Persi Macedonicum*. Dopo che Kritz (1834) e Dietsch (1846) avevano preferito *primordium*, Maurenbrecher (1893) ha scelto *principium*, giustificandolo con il fatto che esso è più adatto all'*usus scribendi* di Sallustio. Probabilmente, egli ha dato un'importanza decisiva al parallelo di *Iug.* 77, 2 *inde a principio belli Iugurthini*, e alla formula *a principio* (*Cat.* 26, 3; *Iug.* 29, 2; 102, 6). L'argomento è certo valido in linea generale, ma forse non è molto adatto al nostro caso particolare. In primo luogo, contro l'*usus scribendi* si potrebbe qui invocare il criterio della *lectio difficilior*, come ad esempio suggeriva Skard (1933, 47 n. 2): «*die difficilior lectio* verdient den Vorzug». Teniamo presente, infatti, che l'interesse, sia di Servio, sia di Prisciano, non è centrato su *principium/primordium*, ma sulla particolarità flessionale di *Persi*, genitivo irregolare di *Perseus*: dunque Servio potrebbe aver banalizzato per una semplice distrazione la parte non pertinente del suo esempio, da cui tra l'altro manca anche il *nam* iniziale. Clausen (1947, 293) ha infatti osservato che simili sviste non sono rare in Servio: ad esempio si trova *coegit* (*ad georg.* 1, 463) al posto di *subegit* in *Cat.* 10, 5; *senecta iam aetate* (*ad Aen.* 9, 165) al posto di *acta iam aetate* in *Hist.* 2, 47, 2. Ma vi è anche un altro motivo: non è solo *principium* che va preso in considerazione; è l'intera *iunctura* «*principium urbis*» che va confrontata con altre attestazioni. Clausen (1947, 293) ha affermato addirittura: «*principium urbis* seems to be without parallel, an added reason for believing Priscian right». In realtà, qualche parallelo si trova, ma conferma comunque la preferenza di Clausen: in *Cic. off.* 1, 17, 54, l'espressione *principium urbis* ha infatti il significato di «il fondamento (morale) della città», e non «l'inizio della città». Al contrario, l'espressione *a primordio urbis*, «dall'inizio dell'Urbe», si trova nella prefazione di Livio (*praef.* 1), proprio nell'*incipit*, dove si è concordi nel vedere numerose allusioni (per lo più di carattere polemico), e coincidenze quasi letterali con i primi frammenti delle *Historiae* di Sallustio<sup>57</sup>. Dunque, la ripresa di un termine sallustiano da

<sup>57</sup> Cf. Amundsen (1947); Ogilvie (1965, 23); Canfora (1974, 58). Altre corrispondenze quasi letterali sono: fr. 3 *in tanta doctissimorum hominum copia // praef. 3 in tanta scriptorum turba*; fr. 6 *neque me [...] movit a vero // praef. 5 non deflectere a vero*; fr.

parte di Livio, come segnale allusivo, sarebbe quanto di più ovvio ci si potrebbe aspettare in un passo del genere. Certo, *primordium* è molto più poetico e solenne rispetto a *principium*: la sua prima attestazione è, secondo la cortese comunicazione dell'archivio del *Thesaurus linguae Latinae*, in Pacuv. *trag.* 50 R.<sup>3</sup>; si ritrova poi nell'*incipit* degli *Aratea* ciceroniani (fr. 19 Traglia), ripreso dallo stesso Cic. *leg.* 2, 7 «*a Iove Musarum primordia*», *sicut in Aratio carmine orsi sumus*; e in un frammento poetico di Quinto Cicerone (fr. 4 M.). Il termine è inoltre molto usato da Lucrezio, per il quale *primordia rerum* è una delle formule preferite per indicare gli atomi. *Primordia* compare però anche in prosa, in Cicerone (*part. orat.* 2, 7) e Varrone (*Logist.*, p. 248 Riese); lo stesso Livio riprende il termine *primordium urbis* in *praef.* 7 e *perioch.* XVI. E' noto d'altronde che la lingua di Sallustio nelle *Historiae* cerca spesso nuovi mezzi espressivi, anche a livello lessicale, nella direzione di un maggiore 'straniamento' poetico, per cui *primordium* non sarebbe affatto fuori luogo. In conclusione, se proprio non possiamo avere la certezza che Sallustio abbia usato *primordium* nel frammento in questione, si può dire che vi sono certo delle buone probabilità.

I composti in *-entia*, cioè il tipo (2A), mostrano anch'essi una sensibile evoluzione, simile a quella del tipo (1B). Nelle monografie, infatti, appare quattro volte il già discusso *munificentia*; inoltre si trovano i composti *benevolentia* e *malevolentia*. Il primo appare in *Iug.* 103, 7, a breve distanza da *munificentia* (103, 5) e *munificus* (103, 6), per la nota tecnica sallustiana di 'concentrazione' dei composti; il secondo appare due volte nel *Catilina*: dapprima in coppia sinonimica con *invidia* (*Cat.* 3, 2), e un'altra volta in coppia antitetica con *innocentia* (*Cat.* 12, 2). In seguito, il termine non viene più usato, come ha osservato Syme (1964/1968, 330): «si può ritenere che Sallustio fosse consapevole di ciò che faceva quando mise da parte *malevolentia* (*Cat.* 3, 2; 12, 1) e al suo posto usò *malitia* (*Iug.* 22, 2)». Notiamo, anzi, che nelle *Historiae* l'intero gruppo dei composti di questo tipo non è attestato.

Una tendenza evolutiva opposta è rappresentata dall' ampliamento delle forme con secondo membro nominale e aggettivale (tipi

16 *maiorum mores non paulatim, ut antea, sed torrentis modo praecipitati // praef. 9 mores [...] ut magis magisque lapsi sint, tum ire coeperint praecipites.*

3-7). Nel *Catilina*, il gruppo è limitato a *misericors*, *misericordia*, *anceps* e *sollemnis*; nella *Giugurtina* compaiono, oltre alle banali espressioni di tempo *meridies*, *quinquennium*, *biduum*, *triduum* e *quatruiduum*, anche le forme, di livello più elevato *sollers*, *sollertia*, *sollicitus* e *semisomnus*. Quest'ultimo composto (già in Plaut. *Curc.* 117; Cael. *or.* fr. 17, 11 Malc.; Cic. *Verr.* II 5, 95; *fam.* 7, 1, 7) appare in un contesto denso di allitterazioni: *SEMISOMnos partim, alios arma SUMentis Fugant Funduntque*<sup>58</sup>, e costituisce il primo esempio in Sallustio del gruppo di composti di tipo (4) con primo membro *semi-*, gruppo che ha poi un notevole sviluppo nelle *Historiae*.

*Semianimus* (*Hist.* 3, 98c) mostra una particolarità di forma rispetto al più usuale *semianimis*<sup>59</sup>. L'oscillazione fra aggettivi in *-us* e in *-is* è arcaica; con il tempo, per i composti, tende a prevalere l'uscita in *-is*<sup>60</sup>. Sallustio, il quale anche nel caso di *sublimis/sublimus* opta per la seconda forma (*Hist.* 3, 27), in accordo con Ennio (*Ann.* 30 V.<sup>2</sup>) e Accio (*tr.* 563 e 576 R.<sup>3</sup>), risulta nel caso di *semianimus* ancora più 'arcaico' di Ennio stesso, e si accorda piuttosto con l'affine *semanimus* di Lucr. 6, 1268 e Cic. *carm.* 7, 4. Il fatto è coerente con quanto Skard (1964, 18) ha osservato a proposito dell'evoluzione di *inermis/inermus*: la prima forma si trova una volta in *Cat.* (59, 5) e due volte in *Jug.* (54, 10 e 94, 5); la seconda forma si trova invece quattro volte in *Jug.* (66, 3; 94, 2; 107, 1; 113, 6) e due in *Hist.* (1, 77, 18; 2, 61).

*Semermis*, secondo il materiale contenuto nell'archivio del *Thesaurus linguae Latinae*, è un composto che ha in Sallustio la sua prima attestazione (Pap. Ryl. B 1, 12 f = p. 179, 12 Kurfess), e può ben essere una creazione sallustiana; esso si ritrova frequentemente, sotto forma della variante *semiermis*, negli storici posteriori, a partire da Livio<sup>61</sup>.

Nelle *Historiae* appaiono inoltre altri due composti con primo membro *semi-*, ma appartenenti al tipo (7): *semipletus* (*Hist.* 2, 87b) e *semirutus* (*Hist.* 2, 64). Si tratta di un tipo di formazione di parole (*semi* + participio passato) comune nel I sec. a.C.<sup>62</sup>. Composti di que-

<sup>58</sup> Ceccarelli (1981, 46) ha notato un tipo particolare di allitterazione, detto «a vocale interposta variabile», fra *sem-*, *som-* e *sum-*.

<sup>59</sup> Già in Enn. *Ann.* 473 V.<sup>2</sup>, poi in Varro *Atac.* fr. 10 M.; Nep. *Paus.* 5, 4; Verg. *Aen.* 11, 635; Ov. *Met.* 5, 105; Vell. 2, 27, 3, etc.).

<sup>60</sup> Cf. Poultney (1953, 372).

<sup>61</sup> Liv. 25, 19, 14; 30, 6, 7; 36, 19, 9, etc.; Tac. *Ann.* 1, 68; 3, 45, etc.

<sup>62</sup> Ad esempio, Catull. *carm.* 59, 9 *semirasus*; Varr. *Men.* 47 *semiatratus*; Bell. *Afr.* 83,

sto genere sono comunque già attestati in epoca arcaica (*semidoctus* è già in Plaut. *Asin.* 227), e conosceranno un particolare sviluppo soprattutto nel latino augusteo e imperiale<sup>63</sup>.

Il composto *semirutus*, in particolare, merita di essere esaminato più attentamente. Esso costituisce, come *semermis*, un altro *proton* sallustiano (utilizzo sempre informazioni fornitemi dall'archivio del *Thesaurus*), ripreso dagli storici posteriori a partire da Livio (5, 49, 4; 10, 4, 7, etc.), e appare per di più in un frammento notevole dal punto di vista stilistico. Venendo a parlare degli abitanti di Sagunto, Sallustio dà infatti un rapido e incisivo quadro della città: *Saguntini fide atque aerumnis incliti prae mortalibus, studio maiore quam opibus, quippe apud quos etiam tum semiruta moenia, domus inectae, parietesque templorum ambusti, manus Punicas ostentabant*. L'efficacia stilistica di questo brano è dovuta anche agli aggettivi *semiruta*, *inectae* e *ambusti*, che concorrono a dare al paesaggio un'aria di rovina e di desolazione<sup>64</sup>.

L'altro composto sallustiano appartenente a questo tipo, *semipletus*, costituisce addirittura, secondo l'archivio del *Thesaurus*, un *hapax* in tutta la latinità. La sua forma è interessante, in quanto si pone in alternativa al più usuale *semiplenus* (Cic. *Verr.* 5, 63, ed altri). Il meccanismo analogico che ha agito nella creazione di questo composto è comunque molto semplice: Sallustio deve aver notato che esiste una serie di composti formati da *semi-* più participio passato, e ha dunque sostituito il participio passato \**pletus*, formato dal verbo 'pos-

2; Var. Ruf. *trag.* 9 R.<sup>3</sup> e Verg. *ecl.* 2, 70 *semiputatus*; Verg. *Aen.* 3, 578 *semustus*.

<sup>63</sup> Cf. ad es. *semiadapertus* (Ov. *Am.* 1, 6, 4), *semiadopertulus* (Apul. *Met.* 3, 13), *semiambustus* (Sil. 2, 681), *semiamictus* (Apul. *Met.* 1, 6), *semiapertus* (Liv. 26, 39, 22), *semicoctus* (Col. 8, 5, 2), *semicrematus* (Ov. *Ib.* 632), *semireductus* (Ov. *Ars* 2, 614), *semirefectus* (Ov. *Ep.* 7, 176), *semisepultus* (Ov. *Ep.* 1, 55) e *semisopitus* (Apul. *Met.* 1, 15).

<sup>64</sup> Vale la pena di segnalare che forse proprio in questo frammento si trova la chiave dell'uso che di *semirutus* fa Pascoli nel *Fanum Apollinis* (v. 2): *semirutaeque stabant hedera cingente columnae*. Nel commento di Pianezzola (1973, 72) viene segnalato giustamente che *semirutus* è composto di uso prosastico (particolarmente nella prosa augustea, da Livio) e di limitato impiego poetico; nello studio specifico di Bezzi (1969) sui composti pascoliani, il composto purtroppo non è registrato. Eppure, il frammento di Sallustio è perfettamente consono all'atmosfera decadente, al senso di abbandono e desolazione che contraddistingue i primi versi del *Fanum Apollinis*: non è escluso dunque, che l'aggettivo *semirutus* faccia parte di quel continuo gioco allusivo, basato su una straordinaria vastità di letture classiche, che è tipico dei componimenti del Pascoli latino.

sibile ma non esistente' \*pleo (cf. *repletus, impletus*), al posto del più usuale aggettivo, derivato dallo stesso tema, *plenus*. Questo fenomeno, dunque, oltre a fornire una riprova della capacità di Sallustio quale *novator verborum*, offre una ulteriore conferma all'ipotesi che verbi come \*pleo facciano parte della morfologia latina non solo come ricostruzioni di carattere diacronico, ma appunto come 'parole possibili ma non esistenti', le quali non possono apparire alla superficie della lingua da sole, ma hanno bisogno di un affisso o di un membro compositivo: bisognerà però postulare la loro esistenza potenziale nella struttura profonda della lingua<sup>65</sup>.

Le novità lessicali sono comunque rarissime in Sallustio, e non sarà forse un caso se esse sono concentrate soprattutto nelle *Historiae*. Come ha osservato Skard (1964), è ormai accertata la «Sonderstellung» delle *Historiae* rispetto alle precedenti opere di Sallustio. Nell'ultima opera, si manifestano cioè nuove tendenze linguistiche, miranti ad un maggiore effetto di «straniamento» poetico: come ha affermato Skard (1964, 19), «das Seltene, Ungewöhnliche, Archaische und Poetische» assume un peso via via crescente. Fatta la debita premessa che le novità sallustiane possono essere in realtà dei recuperi di termini da opere arcaiche che non ci sono pervenute, mi pare comunque che questi fatti possano essere interpretati come un notevole indizio, a livello lessicale, di quel procedimento, tipico della lingua di Sallustio anche a livello sintattico, che è quello di un arcaismo che conduce a volte, paradossalmente, all'innovazione<sup>66</sup>. Il riferirsi alla lingua arcaica è infatti un mezzo che permette a Sallustio di innovare, se non addirittura in senso assoluto, perlomeno nei confronti della lingua usata dalla storiografia contemporanea. Possiamo dunque comprendere le ragioni profonde di quella che pare essere stata una congettura, peraltro un po' avventata, di Probo a Sall. *Catil.* 5, 4, come ci racconta Gellio 1, 15, 18:

<sup>65</sup> Cf. Prisc. GLK II, 178, 9 ss.: *Sunt tamen quaedam [scil. verba derivata], quorum simplicia in usu frequenti non sunt, ut [...] repleo, compleo, suppleo, deleo, releo, [...], respicio, aspicio, suspicio, despicio. Quod autem rationabiliter simplicia quoque horum possunt dici, ostendunt nomina ex eis nata: 'plenus' quasi a 'pleo' verbo, 'letum' quasi a 'leo' verbo et 'leor', 'specto' etiam verbum quasi a verbo 'spicio' natum est frequentativum.*

<sup>66</sup> Cf. Deltour (1859, 8): «saepissime ad priscorum verborum opem confugit, qui novus esse studet», e già Gell. 11, 7, 2 *nova autem videri dico etiam ea quae sunt inusitata et desita, etsi sunt vetusta.*

*Valerium Probum, grammaticum inlustrem, ex familiari eius, docto viro, comperi, Sallustianum illud «satis eloquentiae, sapientiae parum», brevi antequam vita decederet, sic legere coepisse et sic a Sallustio relictum affirmavisse: «satis loquentiae, sapientiae parum», quod «loquentia» novatori verborum Sallustio maxime congrueret, «eloquentia» cum insipientia minime conveniret.*

Se anche l'esempio in questione pare assai debole, tuttavia, il confronto con i vocaboli poco sopra segnalati giustifica abbondantemente, almeno nel campo della composizione nominale, la definizione di Sallustio come moderato *novator verborum*<sup>67</sup>.

Per quanto riguarda l'evoluzione dello stile di Sallustio relativamente ai composti, sembra dunque potersi concludere che tale procedimento, già impiegato, in maniera relativamente abbondante per uno storico, nel *Catilina*, mostra, nel passaggio alla *Giugurtina*, una leggera flessione nel numero di occorrenze, compensata però dalla comparsa occasionale di forme nuove; è però con il passaggio successivo, con le *Historiae*, che si assiste al massimo sviluppo del fenomeno, sia in senso quantitativo, sia in senso qualitativo. Alcuni tipi vengono abbandonati; altri mostrano invece un apprezzabile incremento: più che un'evoluzione lineare e quasi meccanica, sembra possibile cogliere una continua ricerca di varietà nelle forme espressive.

Questo risultato è in parte simile, in parte diverso da quello ottenuto da Lebek (1970, 310 ss.) a proposito della distribuzione degli arcaismi. Diverso è il 'trend' quantitativo: Lebek ha riscontrato infatti una frequenza crescente di arcaismi dal *Catilina* (percentuale 0.00379) alla *Giugurtina* (0.00544) e alle *Historiae* (0.00579); simile è invece l'apparire di forme nuove nella *Giugurtina* e nelle *Historiae*: comunque, si potrà condividere il giudizio finale di Lebek (1970, 315), che cioè l'evoluzione nell'uso di alcune particolarità stilistiche, come gli arcaismi in generale e i composti in particolare, va nella direzione di una crescente 'intensità' qualitativa, di una maggiore arditezza di formazioni<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> Cf. anche Gell. 4, 15, 1: *verborum novandi et fingendi studium*.

<sup>68</sup> Assai simile pare essere anche l'uso sallustiano del *tricolon*, studiato su basi statistiche da Fanetti (1981): dal punto di vista quantitativo si assiste ad una progressiva diminuzione della frequenza (anche se per le *Historiae* lo stato frammentario incide ovviamente molto di più sui fenomeni sintattici che su quelli lessicali), ma soprattutto «l'evoluzione sallustiana mira ad una *varietas* che consiste non solo nello scarto dalla norma linguistica comune, ma anche nel rifiuto di trasformare in norma le proprie originali scelte stilistiche» (*id.*, 11).

## 5. I composti nelle *Epistulae* sallustiane.

L'indagine stilometrica di Sallustio ha avuto spesso in passato come proprio coronamento la discussione del problema dell'autenticità delle *Epistole*<sup>69</sup>. L'idea dalla quale partivano gli studi di Edmar (1931) e Skard (1932), era essenzialmente quella che 'minuzie' stilistiche quali la lunghezza delle frasi o l'uso di particelle comunissime come quelle copulative e avversative, sarebbero delle costanti dello stile individuale a livello inconscio, quasi delle 'impronte digitali' che permettono di scoprire un eventuale falsario. Oggi però si tende a sottolineare piuttosto il carattere non decisivo di queste argomentazioni: come si è accennato all'inizio, Thraede (1978) ha sottoposto ad una critica fortemente demolitrice il lavoro di Skard (1932). Più recentemente, McDonough (1982) ha dimostrato che la lunghezza delle frasi non è affatto una costante nemmeno nelle due monografie, e dunque non può essere assunta come discriminante per l'autenticità delle epistole. Ancora più incoerenti si sono dimostrati i dati relativi ad alcune parole di uso molto comune, come le forme del verbo *sum*, del pronome relativo *qui* e della preposizione *in*: la frequenza di *sum* e di *in* è risultata infatti omogenea nelle monografie e nelle epistole, mentre la frequenza di *qui* è risultata nettamente diversa. Nel futuro degli studi stilometrici, converrà forse rinunciare a studiare le parole più frequenti e meno significative, e rivolgersi invece a settori più importanti del vocabolario. Ad esempio, i composti, come abbiamo visto, sono un ingrediente non trascurabile per determinare la *facies* stilistica di un dato testo.

In ogni caso, l'approccio stilometrico rimarrà sempre un elemento necessario ma non sufficiente per poter dimostrare l'autenticità delle epistole sallustiane. Se anche, infatti, si riuscisse ad appurare che le epistole sono perfettamente 'sallustiane' quanto allo stile, questo darebbe un buon contributo alla tesi dell'autenticità, ma non sarebbe un verdetto definitivo: non si possono infatti, *a priori*, porre dei limiti all'abilità di un imitatore; e anzi, proprio uno stile innovativo come quello della storiografia sallustiana non sarebbe di per sé molto adatto a delle epistole di propaganda politica, e per di più scritte alcuni

<sup>69</sup> La bibliografia sul problema dell'autenticità delle *Epistole* è molto vasta: per un orientamento, cf. Leeman (1965, 52 ss.), Becker (1973, 742 ss.) e Neumeister (1986, 52 ss.).

anni prima delle monografie<sup>70</sup>. Al contrario, se anche si riuscisse a dimostrare che le epistole posseggono delle particolarità stilistiche totalmente estranee allo stile di Sallustio quale noi lo conosciamo dalle altre opere, questo non potrebbe essere un argomento decisivo. Ad esso si potrebbe infatti opporre l'ipotesi che Sallustio nelle epistole fosse ancora alla ricerca del proprio stile, e in ogni caso bisognerà tenere presente che l'epistolografia è un genere diverso dalla storiografia.

Ma se, oltre alle incongruenze, si riscontrassero anche delle coincidenze fra le *Epistulae* e le *Historiae*, sarebbe certo più difficile difendere l'autenticità. Un'estrema difesa potrebbe essere solo quella di supporre che queste coincidenze segnino un ritorno di Sallustio ai propri esordi, ma ciò contraddirebbe la linea di tendenza interna allo stile di Sallustio, che vede indubbiamente nelle *Historiae* un momento di innovazione, e non di ripiegamento. Queste coincidenze si potrebbero spiegare molto meglio con l'opera di un imitatore che cerchi di riprodurre il 'sallustiano in Sallustio' dovunque esso si trovi, anche e specialmente nelle *Historiae*. Ma anche in questo caso, prima di pronunciarsi in maniera definitiva, bisognerebbe passare dall'esame della forma a quello del contenuto.

In questo paragrafo, ci limiteremo dunque ad analizzare l'uso dei composti nelle *Epistulae*, e a confrontarlo con quello delle altre opere sicuramente sallustiane, che sono state esaminate in precedenza; cercheremo poi di trarne qualche ulteriore indizio per il problema dell'autenticità. I composti attestati nelle epistole sono i seguenti:

primo membro	secondo membro	citazioni
AN	CEPS	I,3,2;
BENE	FICIUM	II,2,3; II,4,1; II,6,4; II,13,3;
IU	DEX	II,7,11;
"	DICTUM	I,2,4; I,6,4; II,3,2; II,3,3;
"	"	II,7,11; II,7,12; II,11,6; II,12,1;
MALE	"	I,2,5;

<sup>70</sup> Cf. Fraenkel (1951), Dihle (1954), Syme (1964/1968, 346) e Becker (1973, 749). Tale argomento è stato però rifiutato da Seyfarth (1962) e Pasoli (1970), in quanto si tratterebbe di lettere 'aperte', alle quali sarebbe adatto uno stile oratorio.

MULTI	PLICITER	II,10,5;
MUNI	CIPIUM	I,8,6;
"	FICIENTIA	II,1,6;
PARTI	CEPS	I,2,3;
PRIN	CIPIUM	I,6,1; II,2,4; II,6,3;
STI	PENDIUM	I,4,3; I,8,6.

In totale, si tratta di 11 lemmi e 24 occorrenze; secondo una stima statistica, il numero di parole contenute nelle epistole è 3853: la densità è dunque  $24:3853 = 0.00622$ . Per facilitare il confronto con le altre opere, riproduciamo qui sotto gli indici di densità:

<i>Bellum Catilinae</i>	0.00527
<i>Bellum Iugurthinum</i>	0.00431
<i>Historiae</i>	0.00629

I dati relativi alla densità indicano dunque nelle epistole un valore un po' più alto rispetto alle monografie, ma perfettamente paragonabile invece a quello delle *Historiae*. Non è proprio quanto ci si sarebbe potuti attendere per delle opere da porsi all'inizio dell'evoluzione stilistica di Sallustio, e che, soprattutto, appartengono a un genere letterario diverso; siamo comunque entro un margine di variazione più che accettabile: le epistole rientrano cioè a pieno titolo in quella prosa 'ad alta densità' di composti che è tipica di Sallustio. Il valore del test del  $\chi^2$  conferma anzi la 'sallustianità' delle epistole: fin qui, non se ne può dunque arguire molto pro o contro l'autenticità, se non che l'ipotesi di Skard (1932), cioè l'esistenza di una linea evolutiva coerente *Epistole-Catilina-Giugurta-Storie* viene in questo caso smentita. Ma è l'esame delle singole forme che ci permette di cogliere invece dei seri indizi (è bene comunque sottolineare che si tratta pur sempre di indizi, e non di prove) contrari all'autenticità sallustiana.

Come si sarà notato, non vi è nelle epistole quasi nulla di nuovo: tutti i composti sopra elencati ricorrono altrove in Sallustio, tranne uno, piuttosto singolare, *multipliciter*. Nella produzione sallustiana, di confrontabile c'è solo *multiplex* di *Hist.* 1, 84. Sallustio usa di solito le perifrasi *multis modis* (*Cat.* 16, 1) o *omnibus modis* (*Cat.* 13, 5; 20, 12; 26, 1; etc). L'avverbio *multipliciter*, invece, se si prescinde dall'epistola in questione, non è attestato prima di Quintiliano (*inst.* 1, 6, 32; 7, 4, 22), e rimane molto raro anche nei secoli successivi (il *Thesaurus* indi-

ca solo Flor. *epit.* 3, 2, 1; Gell. 14, 1, 21; Tert. *patient.* 13); diviene invece frequente a partire dal quarto secolo<sup>71</sup>. Come interpretare questi dati? Certo, non è di per sé impossibile attribuire la forma a Sallustio<sup>72</sup>, e sostenere che la mancanza di riscontri negli autori cronologicamente e stilisticamente più vicini a Sallustio sia dovuta solo al caso. E' però senza dubbio suggestivo pensare che siamo di fronte alla traccia di un imitatore che, per una volta, si è anche concesso di introdurre una piccola variazione nel proprio modello (che includeva anche le *Historiae*), seguendo la lingua del proprio tempo. L'ambito cronologico in cui il termine è maggiormente attestato è infatti la seconda metà del quarto secolo, soprattutto nella lingua dei retori e dei grammatici: queste caratteristiche si adatterebbero bene a quel Sallustius, emendatore del testo di Apuleio, retore e autore di *controversiae* nella scuola romana di Endelechio, fortemente sospettato di essere l'autore delle epistole pseudo-sallustiane<sup>73</sup>. Se si accoglie questa ipotesi, possiamo forse capire meglio l'uso dei pochi altri composti dotati di una certa vivacità semantica, attestati nelle *Epistole*.

*Munificentia* in *Ep.* II, 1, 6 è riferito a Cesare: *prius defessi sunt homines laudando atque admirando munificentiam tuam quam tu faciundo quae gloria digna essent*. L'espressione ritorna pressochè identica, ma senza il composto *munificentia*, in *Epist.* 1, 1, 3: *ut prius defessi sint homines laudando facta tua quam tu laude digna faciundo*. Espressioni così monotone e iperbolicamente adulatorie sembrano adatte, più che a Sallustio, ad un autore di età più tarda, che immaginasse di rivolgersi ad un 'imperatore', tenendo presente il famoso ritratto di Cesare in *Cat.* 54, 2 *Caesar beneficiis ac munificentia magnus habebatur*.

*Particeps* in *Ep. ist.* I, 2, 3 *nam particeps dominationis neque fuit*

<sup>71</sup> Don. *ad Ter. Phorm.* 154, 5; Claud. Don. *ad Aen.* 3, 360; Ps. Hil. *libell.* 6; Zeno 1, 12, 2; Amm. 17, 5, 13; Ambr. *hex.* 4, 4, 18; Heges. 3, 26, 2; Vulg. *Sirach.* 3, 24; Aug. *civ.* 2, 3, ecc.

<sup>72</sup> Come sostennero Hellwig (1873, 9), Edmar (1931, 110) e Paladini (1968, 135), contro l'opinione di Jordan (1868, 29) e Last (1923, 95).

<sup>73</sup> Secondo l'ipotesi di Canfora (1980); nuovi argomenti inoltre in Canfora (1986, 15 ss.). Per un commento della *subscriptio* al codice fiorentino di Apuleio, Laur. *Pl.* 68, 2, f. 171<sup>v</sup>, contenente notizie autobiografiche di questo Sallustius (*ego Sallustius legi et emendavi Romae felix Olibrio et Probino v.c. consulibus* [395] *in foro Martis controversiam declamans oratori Endelechio, rursus Costantinopoli recognovi Caesario et Attico consulibus* [397]), cf. inoltre Pecere (1986, 30 ss.).

*quisquam, neque, si pati potuisset, orbis terrarum bello concussus foret*, riferito a Pompeo, è anch'esso chiaramente legato a un famoso luogo sallustiano. Si tratta precisamente del discorso di Macro in *Hist.* 3, 48, 23 *mihi quidem satis spectatum est Pompeium, tantae gloriae adulescentem, malle principem volentibus vobis esse quam illis dominationis socium, auctoremque in primis fore tribuniciae potestatis*, che abbiamo già avuto occasione di citare. I due passi sembrano chiaramente legati tra loro, ed è difficile pensare ad una anteriorità dell'epistola<sup>74</sup>. L'impressione è piuttosto quella che un lettore delle *Historiae* abbia voluto così riprendere quel luogo, ed esplicitarlo più a fondo: oltre alla profezia *ex eventu* che Pompeo avrebbe restaurato la potestà tribunizia, quel passo sallustiano conteneva infatti un'altra profezia, questa però molto più amara, perchè non realizzatasi: che Pompeo sarebbe cioè divenuto un *princeps* con l'appoggio dei *populares*, anziché un *dominus* con l'appoggio dei *nobiles*. Si tratta certo di un ammiccamento al lettore, di un modo indiretto e molto elegante per accusare Pompeo nientemeno che di *dominatio*: è quanto l'epistola non fa che esplicitare.

In conclusione, l'esame dei composti sembra confermare quanto sta emergendo in altri settori dello stile sallustiano grazie alla più recente revisione delle indagini stilometriche basate sull'esame delle 'minuzie'. A differenza di quanto avevano creduto di poter concludere i pionieri di questo metodo, l'analisi ha dimostrato infatti che le epistole, lungi dall'essere collocabili in una fase evolutiva precedente alla prima monografia sallustiana, mostrano invece di avvicinarsi capricciosamente ora all'una ora all'altra delle monografie, ora addirittura alle *Historiae*. Certo, come si è accennato all'inizio di questa indagine, i dati stilometrici andranno integrati per mezzo di altri indizi interni al testo, come quelli indicati da Syme (1964/1968, 359 ss.), e ora da Canfora (1980) e (1986, 14 ss.): una probabile ripresa di Apuleio; incongruenze inammissibili in uno storico contemporaneo dei fatti narrati, ma comprensibili in termini di fraintendimento di fonti; in genere, poi, un'aria poco sallustiana da *suasoria*, a cominciare dalla dedica *ad Caesarem senem*; lo stesso programma politico enun-

<sup>74</sup> E' curioso osservare il *lapsus* nell'uso dei tempi ad opera di un sostenitore dell'autenticità delle epistole, Paladini (1968, 145), che così commentava il citato passo delle *Historiae*: «Altrove (*Ep.* 1, 2, 3), con ben altro animo, Sallustio rimprovererà a Pompeo di non aver consentito di condividere con alcuno il suo potere» (corsivo mio).

ciato nelle *Epistulae*, pare infine avere degli addentellati con la situazione economico-politica della fine del IV secolo<sup>75</sup>.

Per quanto riguarda il problema dell'autenticità delle *Epistulae*, il piccolo contributo dato dallo studio dei composti dovrà dunque a mio parere portare un ulteriore sostegno alla validità del giudizio di Syme (1964/1968, 358): «solo l'esteriorità di uno stile può essere copiata ed esageratamente ricalcata: non altrettanto la personalità di uno scrittore, con la sua tensione, il suo vigore, la sua abilità strutturale. Le due *Suasoriae* sono verbose e incoerenti. E, tanto per insistere fino alla monotonia su una cosa ovvia: se vogliamo un buon imitatore di Sallustio, cerchiamolo in Cornelio Tacito».

Venezia

Renato Oniga

### BIBLIOGRAFIA

Amundsen (1947) = L. Amundsen, *Notes on the Preface of Livy*, SO 25, 1947, 31-35.

Bardon (1952) = H. Bardon, *La littérature latine inconnue*, I, Paris 1952.

Becker (1973) = C. Becker, *Sallust*, ANRW I 3, 1973, 720-54.

Bennett (1970) = A.W. Bennett, *Index verborum Sallustianus*, Hildesheim - New York 1970.

Bezzi (1969) = L. Bezzi, *I composti nominali nei Carmina del Pascoli*, in AA. VV., *Contributi a tre poeti latini*, Bologna 1969, 135-79.

Braun (1885) = R. Braun, *Beiträge zur Statistik der Sprachgebrauchs Sallusts im Catilina und Jugurtha*, Progr. Düsseldorf, 1885.

Bruennert (1873) = G. Bruennert, *De Sallustio imitatore Catonis, Sisennae, aliorumque veterum historicorum Romanorum*, Dissert. Ienae, 1873.

Butler (1985) = C. Butler, *Statistics in Linguistics*, Oxford 1985.

Bux (1948) = E. Bux, *Clementia Romana. Ihr Wesen und ihre Bedeutung für die Politik des römischen Reiches*, WJA 3, 1948, 201-30.

Calboli (1962) = G. Calboli, *Studi grammaticali*, Bologna 1962.

Calboli (1986) = G. Calboli, *I modelli dell'arcaismo: M. Porcio Catone*, AION (ling.) 8, 1986, 37-69.

<sup>75</sup> Al contrario, sulla linea di Seyfarth (1962), Hellegouarc'h (1970) e Pasoli (1970), da ultimo Lehmann (1980) ha sostenuto la perfetta congruenza delle epistole con l'età di Sallustio.

- Canfora (1974) = L. Canfora, *Storici della rivoluzione romana*, Bari 1974.
- Canfora (1980) = L. Canfora, *Crispus Sallustius autore delle suasoriae «ad Caesarem senem»?*, Index 9, 1980, 25-32.
- Canfora (1986) = L. Canfora, *Per una storia del canone degli storici: il caso del «corpus» sallustiano*, in *Società romana e impero tardoantico*, IV, *Tradizione dei classici, trasformazione della cultura*, a cura di A. Giardina, Bari 1986, 3-18.
- Ceccarelli (1981) = L. Ceccarelli, *L'allitterazione a vocale interposta variabile in Sallustio*, RCCM 23, 1981, 43-61.
- Cipriani (1988) = G. Cipriani, *Sallustio e l'immaginario. Per una biografia eroica di Giugurta*, Bari 1988.
- Clausen (1947) = W. Clausen, *Notes on Sallust's Historiae*, AJPh 68, 1947, 293-301.
- Dahlmann (1934) = H. Dahlmann, *Clementia Caesaris*, NJWJ 10, 1934, 32-47 (= *Kleine Schriften*, Hildesheim- New York 1970, 116-131).
- Della Corte (1949) = F. Della Corte, *Catone Censore. La vita e la fortuna*, Torino 1949.
- Della Corte (1968) = Svetonio, *grammatici e retori*, testo, trad. e note a c. di F. Della Corte, Torino 1968<sup>3</sup>.
- Deltour (1859) = F. Deltour, *De Sallustio Catonis imitatore*, Dissert. Parisii, 1859.
- De Meo (1970) = C. De Meo, *Ideologia e stile in Sallustio*, Bologna 1970.
- Dihle (1954) = A. Dihle, *Zu den epistulae ad Caesarem senem*, MH 11, 1954, 126-130.
- Dihle (1957) = A. Dihle, *Analogie und Attizismus*, Hermes 85, 1957, 170-205.
- Dietsch (1846) = R. Dietsch, *Catilina et Iugurtha, aliorum suisque notis illustravit R. D.*, II, *Iugurtha*, Lipsiae 1846.
- Edmar (1931) = B. Edmar, *Studien zu den Epistulae ad Caesarem senem de re publica*, Diss. Lund, 1931.
- Eriksson (1934) = N. Eriksson, *Studien zu den Annalen des Tacitus*, Lund 1934.
- Ernout-Meillet (1932/1959) = A. Ernout - A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1932/1959<sup>4</sup>, (= 1967).

- Fanetti (1981) = D. Fanetti, *Esame statistico e interpretazione del tricolon in Sallustio*, AFLS 2, 1981, 1-19.
- Fedeli (1976) = P. Fedeli, *Ideologia e stile: i poetismi e gli arcaismi liviani*, QS 3, 1976, 255-283.
- Figliera (1897) = S.L. Figliera, *La lingua e la grammatica di C. Crispo Sallustio*, Savona 1897.
- Fraenkel (1951) = E. Fraenkel, recens. a M. Chouet, *Les lettres de Salluste à César*, Paris 1950, JRS 41, 1951, 192-94.
- Funaioli (1920) = G. Funaioli, *G. Sallustius Crispus*, RE I A 2, coll. 1918-1955.
- Gebhardt (1920) = O. Gebhardt, *Sallust als politischer Publizist während des Bürgerkriegs*, Diss. Halle, 1920.
- Gries (1949) = K. Gries, *Constancy in Livy's Latinity*, Diss. New York, 1949.
- Grima (1987) = P. Grima, *Sallustio (Iug. 10) e il sovrano moribondo: vocabolario, funzione e fortuna di un discorso in punto di morte*, Tesi di laurea (dattil.), Bari 1987.
- Hellegouarc'h (1970) = J. Hellegouarc'h, *Démocratie et principat dans les lettres de Salluste à César*, RPh 44, 1970, 60-75.
- Hellegouarc'h (1972) = J. Hellegouarc'h, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la république*, Paris 1972<sup>2</sup> (1963<sup>1</sup>).
- Hellwig (1873) = L. Hellwig, *De genuina Sallustii ad Caesarem epistula cum incerti alicuius suasoria iuncta*, Diss. Lipsiae 1873.
- Herdan (1964/1971) = G. Herdan, *Quantitative Linguistics*, London 1964, tr.it. *Linguistica quantitativa*, Bologna 1971.
- Jakobson (1963/1966) = R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, tr.it. *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966 (= 1981).
- Jordan (1868) = H. Jordan, *De suasoriis quae ad Caesarem senem de re publica inscribuntur*, Berolini 1868.
- Koster (1983) = S. Koster, *Poetisches bei Sallust*, in *Tessera. Sechs Beiträge zur Poesie und poetischen Theorie der Antike*, Erlangen 1983.
- Kritz (1834) = C. Sallusti Crispi *Opera quae supersunt*, ad fidem codicum manu scriptorum recensuit, cum selectis Cortii notis suisque commentariis edidit [...] Fridericus Kritzus, II, *Iugurtha*, Lipsiae 1834.
- Kroll (1927) = W. Kroll, *Die Sprache des Sallust*, Glotta 15, 1927, 280-305.
- Kunze (1897) = A. Kunze, *Sallustiana*, III 1, *Beitrag zu einer Darstellung der genetischen Entwicklung des Sallustianischen Stils*, Leipzig 1897.

- Kurfess (1957) = C. Sallusti Crispi *Catilina, Iugurtha, fragmenta ampliora*, post A.W. Ahlberg edidit A.K., Lipsiae 1957<sup>3</sup> (=1981; 1951<sup>1</sup>).
- La Penna (1968) = A. La Penna, *Sallustio e la «rivoluzione romana»*, Milano 1968.
- Last (1923) = H. Last, *On the Sallustian Suasoriae*, CQ 16, 1923, 87-100; 151-62.
- Lebek (1970) = W.D. Lebek, *Verba prisca. Die Anfänge des Archaaisierens in der lateinischen Beredsamkeit und Geschichtsschreibung*, Göttingen 1970.
- Leeman (1963/1974) = A.D. Leeman, *Orationis ratio. The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators Historians and Philosophers*, Amsterdam 1963, tr.it. *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, Bologna 1974.
- Leeman (1965) = A.D. Leeman, *A Systematical Bibliography on Sallust (1879-1964)*, Mnemosyne, Suppl. 4, Leiden 1965.
- Lehmann (1884) = A. Lehmann, *De verborum compositorum quae apud Sallustium, Caesarem, Livium, Tacitum leguntur cum dativo structura commentationis pars I*, Leobschütz 1884.
- Lehmann (1980) = G.A. Lehmann, *Politische Reformversläge in der Kreise der späten Republik. Sallusts Sendschreiben an Caesar*, Meisenheim 1980.
- Lepore (1954) = E. Lepore, *Il princeps ciceroniano e gli ideali politici della tarda repubblica*, Napoli 1954.
- Lindholm (1931) = E. Lindholm, *Stilistische Studien zur Erweiterung der Satzglieder im Lateinischen*, Lund 1931.
- Löfstedt (1933) = E. Löfstedt, *Syntactica*, II, Lund 1933 (=1956).
- Malcovati (1971) = Sallustio, *Bellum Iugurthinum*, commento a cura di E. M., Torino 1971<sup>4</sup>.
- Maurenbrecher (1891-93) = C. Sallusti Crispi *historiarum reliquiae*, I, *Prolegomena* (1891); II *Fragmenta* (1893), Stuttgart 1891-93 (=1966).
- McDonough (1982) = C.J. McDonough, *Statistical tests and the epistulae ad Caesarem senem*, Mnemosyne 35, 1982, 337-39.
- Neumeister (1986) = C. Neumeister, *Neue Tendenzen und Ergebnisse der Sallustforschung (1961-1981)*, Gymnasium 93, 1986, 51-68.
- Odelman (1972) = E. Odelman, *Etudes sur quelques reflets du style administratif chez César*, Stockholm 1972.
- Ogilvie (1965) = R.M. Ogilvie, *A Commentary on Livy, Books 1-5*,

Oxford 1965.

Oniga (1988) = R. Oniga, *I composti nominali latini. Una morfologia generativa*, Bologna 1988.

Paladini (1968) = *Orationes et epistulae de Historiarum libris excerptae*, testo crit., trad. e comm. a cura di V. P., Bologna 1968.

Pasoli (1970) = E. Pasoli, *Problemi delle "Epistulae ad Caesarem" salustiane*, Bologna 1970.

Pecere (1986) = O. Pecere, *La tradizione dei testi latini tra IV e V secolo attraverso i libri sottoscritti*, in *Società romana e impero tardoantico*, IV, *Tradizione dei classici, trasformazioni della cultura*, a cura di A. Giardina, Bari 1986, 19-81.

Perrotta (1948/1972) = G. Perrotta, *Cesare scrittore*, Maia 1, 1948, 5-32 (= *Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi, Scritti minori*, I, Roma 1972, 11-45).

Pétré (1934) = H. Pétré, «*Misericordia*». *Histoire du mot et de l'idée du Paganisme au Christianisme*, REL 12, 1934, 376-89.

Pianezzola (1973) = Giovanni Pascoli, *Fanum Apollinis*, introd., testo e trad., comm. a cura di E. P., Bologna 1973<sup>2</sup>.

Pöschl (1940) = V. Pöschl, *Grundwerte römischer Staatsgesinnung in den Geschichtswerken des Sallusts*, Berlin 1940 (= 1967).

Poultney (1953) = J.W. Poultney, *The Declension of Latin Compound Adjectives*, *AJPh* 74, 1953, 367-82.

Richter (1962) = W. Richter, *Lenaeus*, RE Suppl. IX, coll. 385-90.

Richter (1973) = W. Richter, *Der Manierismus des Sallusts und die Sprache der römischen Historiographie*, ANRW I 3, 1973, 755-780.

Scalise (1990) = S. Scalise, *Morfologia e lessico. Una prospettiva generativista*, Bologna 1990.

Schultze (1871) = P. Schultze, *De archaismis Sallustianis*, Diss. Halis Saxonum 1871.

Seyfarth (1962) = W. Seyfarth, *Sallusts Briefe an Caesar*, *Klio* 40, 1962, 128-41.

Skard (1932) = E. Skard, *Studien zur Sprache der Epistulae ad Caesarem*, *SO* 10, 1932, 61-98.

Skard (1933) = E. Skard, *Ennius und Sallustius. Eine sprachliche Untersuchung*, *Avhand. Norske Akad.* 4, Oslo 1933.

Skard (1956) = E. Skard, *Sallust und seine Vorgänger*, *SO*, Suppl. 15, Oslo 1956.

Skard (1964) = E. Skard, *Zur Sprachlichen Entwicklung des Sallusts*, *SO* 39, 1964, 13-37.

- Sörbom (1935) = G. Sörbom, *Variatio sermonis Tacitei aliaque apud eundem quaestiones selectae*, Diss. Upsaliae 1935.
- Stacey (1898) = S.G. Stacey, *Die Entwicklung des livianischen Stiles*, ALL 10, 1898, 17-82.
- Syme (1939/1962) = R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford 1939, tr. it. *La rivoluzione romana*, Torino 1962 (= 1974).
- Syme (1963/1971) = R. Syme, *Tacitus*, Oxford 1963<sup>2</sup> (London 1958<sup>1</sup>), tr.it. *Tacito*, Brescia 1971.
- Syme (1964/1968) = R. Syme, *Sallust*, Berkeley-Los Angeles 1964, tr.it. *Sallustio*, Brescia 1968.
- Thraede (1978) = K. Traede, *E. Skards sprachstatistische Behandlung der 'epistulae ad Caesarem senem'*, Mnemosyne 31, 1978, 179-95.
- Till (1935/1968) = R. Till, *Die Sprache Catos*, Philologus, Suppl. 28, Heft 2, Leipzig 1935, tr.it. *La lingua di Catone*, Roma 1968.
- Tränkle (1968) = H. Tränkle, *Beobachtungen und Erwägungen zum Wandel der livianischen Sprache*, WS 2, 1968, 103-52.
- Traina-Bini (1986) = A. Traina - M. Bini, *Supplementum Morelianum*, Bologna 1986.
- Waite (1969) = S.V.F. Waite, *A Computer-assisted Study of Cato the Elder with Reference to Sallust and Livy*, Diss. Harvard 1969 (riassunto in HSCPh 74, 1970, 348 s.).
- Wölfflin (1864) = E. Wölfflin, *Livianische Kritik und livianischer Sprachgebrauch*, Progr. Winterhur 1864 (= *Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1933 (= 1977), 1-21).
- Wölfflin (1867) = E. Wölfflin, *Schriften über den taciteischen Stil und genetische Entwicklung desselben*, Philologus 25, 1867, 92-134 (= *Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1933 (= 1977), 22-45).

I capitoli finali della *vita* svetoniana di Augusto presentano il vecchio fondatore dell'impero apertamente incline, verso il termine della sua esistenza, ad un sapido umorismo. Anche durante l'estremo incontro con gli amici Augusto parve esibire un superiore distacco:

*supremo die identidem exquirens, an iam de se tumultus foris esset, petito speculo, capillum sibi comi ac malas labantes corrigi praecepit, et admissos amicos percontatus, ecquid iis videretur mimum vitae commode transegisse, adiecit et clausulam: ei δὲ τι/ἔχοι καλῶς τὸ παίγνιον, κρότον δότε/καὶ πάντες ἡμῶς μετὰ χαρῆς προπέμψατε<sup>1</sup>*

L'accento al *mimus vitae* e i versi greci del congedo sono stati a più riprese discussi dalla critica, che vi ha individuato - sulla base di significativi e numerosi paralleli - un tratto di filosofico equilibrio, di tono stoiceggiante<sup>2</sup>; altri vi ha letta la maliziosa volontà di attribuire all'imperatore, al posto di edificanti patetici congedi, toni d'acre e sprezzante autoironia<sup>3</sup>. Al problema sono stati dedicati due recenti contributi<sup>4</sup>: uno volto a ribadire l'interpretazione concretamente teatrale, e non metaforica, dell'accento al mimo; l'altro inteso a sottolineare primariamente come la versione di Svetonio sia positiva, ben differente da quella di Cassio Dione, che volle intendere il congedo di Augusto come la prova della sua umana ambiguità, rivelatasi in punto di morte in un sussulto di cinica franchezza<sup>5</sup>. La ricorrenza

<sup>1</sup> Suet. Aug. 99.1. Sul passo in generale cf. ora E. Gascou, *Sueton historien*, Rome 1984, 792s.

<sup>2</sup> Cf. in particolare i contributi di O. Hirschfeld, *Augustus und sein Mimus vitae*, WS 5, 1888, V. Gardthausen, *Augustus und seine Zeit*, Leipzig 1904 [= Aalen 1964], 1.3.1268 e 2.3.855 n.37; E. S. Shuckburgh, *C.Svetoni Tranquilli Divus Augustus. Edited with historical introduction, commentary, appendices and notes by E.S.S.*, Cambridge 1896 [= New York 1979], *ad loc.*; O. Crusius, *Ultima vox Augusti (Suet. II 99)*, Philologus 73, 1914-16, 320; W. Weber, *Princeps. Studien zur Geschichte des Augustus*, I, Stuttgart-Berlin 1936, 10ss.; R. Hanslik, *Die Augustusvita Suetons*, WS 67, 1954, part. 143s; H. Bengtson, *Kaiser Augustus*, München 1981, 45; D. Kienast, *Augustus. Prinzeps und Monarch*, Darmstadt 1982, 124s., con bibl.

<sup>3</sup> Cf. D. Flach, *Zur Quellenwert der Kaiserbiographien Suetons*, Gymnasium 79, 1982, 273-89, part. 284s.

<sup>4</sup> A.I. Kessissoglou, *Mimus vitae*, Mnemosyne 41, 1988, 385-88 e P. Fornaro, *Una vita senza maschera: Suet. Aug. XCLX 1*, CCC 9, 1988, 155-67.

della tradizionale immagine della vita come mimo, come «metafora etica del dovere compiuto» [Fornaro], può far preferire la interpretazione 'filosofica' della battuta augustea: non sembra più che tanto significativo il fatto che in effetti l'imperatore fosse personalmente appassionato di mimi [Suet. Aug. 43]. Si potrebbe per contro ricordare che in Svetonio la connessione tra potere e 'recita' si trova connotata in termini peggiorativi: Tiberio riluttante ad assumere il potere è detto recitare un *impudentissimum mimum* [Tib. 24.1], Caligola inventa imprese gloriose *in hoc quoque mimo praeter modum intemperans* [Cal. 45.2]. Ma la cifra della morte di Augusto secondo Svetonio non è la finzione, bensì il senso della preordinata fine d'un lungo lavoro.

Per approfondire la comprensione dell'aneddoto può essere opportuno valutarlo nella sua interezza, considerando anche la sequenza in cui il moribondo *petito speculo, capillum sibi comi ac malas labantes corrigi praecepit*: poco considerato dagli esegeti, il passo presenta in realtà qualche aspetto problematico in quanto, ad esempio, par contraddire la caratterizzazione di Augusto che Svetonio medesimo altrove riporta:

*Forma fuit eximia et per omnes aetatis gradus venustissima: quamquam et omnis lenocinii neglegens et in capite comendo tam incuriosus, ut raptim compluribus simul tonsoribus operam daret, ac modo tonderet modo raderet barbam, eoque ipso tempore aut legeret aliquid aut etiam scriberet.* [Svet. Aug. 79]

Anche ove si potesse giustificarlo con il ricorso da parte di Svetonio a due fonti di differente orientamento circa le attitudini private dell'imperatore, il contrasto tra le due immagini è notevole: da un lato, in punto di morte, una ricercata attenzione verso il proprio aspetto, dall'altra una sciattezza schiva, che quasi par modellata per antifrasi sulle eccessive cure attribuite a Cesare<sup>5</sup>. Sarebbe ozioso, anche per l'impossibilità di giungere a risultati attendibili, chiedersi se la minuziosa descrizione svetoniana degli ultimi istanti dell'impera-

<sup>5</sup> Su Cassio Dione 56.30.4 cf. Fornaro 157, e più in generale M.A. Giua, *Augusto nel libro 56 della Storia Romana di Cassio Dione*, *Athenaeum* 61, 1983, 439-56, con bibliografia: fondamentale C. Questa, *La morte di Augusto*, PP 14, 1959, 41-55 [= *Studi sulle fonti degli Annales di Tacito*, Roma 1967<sup>2</sup>, 313-32].

<sup>6</sup> Cf. Suet. *Caes.* 45.2: *Circa corporis curam morosior uti non solum tonderetur diligenter ac raderetur, sed velleretur etiam, ut quidam exprobraverunt; calvitii vero deformitatem iniquissime ferret, saepe obrectatorum iocis obnoxiam expertus. Ideoque et deficientem capillum revocare a vertice adsueverat etc.*

tore derivi da una precedente tradizione cui lo storico attinse, oppure sia nata da una sua originale scelta artistica<sup>7</sup>: è invece da indagare quale potesse essere l'obiettivo dello scrittore nel dare una tale descrizione della morte di Augusto, ovvero individuare l'effetto che la descrizione di un 'maquillage' imperiale, unita alle serene battute sul *mimus*, poteva suggerire ai lettori.

E' noto che il mondo romano non pare aver concesso la propria approvazione morale alla cosmesi, tanto più a quella maschile<sup>8</sup>, cui pure il passo svetoniano sembra rinviare attraverso termini 'tecnici' come *corrigere* o *comere*<sup>9</sup>. Più ancora quindi della battuta sul *mimus vitae*, per la quale la chiave filosofica appare abbastanza evidente, il problema posto dalla scena sta in questa imprevista toilette (degnata dei surreali trattamenti evocati nel *Caro estinto* di Evelyn Waugh). Va però accantonata l'ipotesi che attraverso l'aneddoto si volesse attribuire all'imperatore una morte poco 'romana', per i motti pronunziati, il *mos* e lo spirito poco compunto rivelati nell'imminenza del trapasso: infatti la narrazione svetoniana appare orientata in senso favorevole ad Augusto<sup>10</sup>, né riferisce di eventuali perplessità che gli ultimi gesti dell'imperatore abbiano suscitato presso i contemporanei<sup>11</sup>.

Indubbiamente rispetto alle nobili e tipiche caratteristiche dell'*exitus virorum illustrium*<sup>12</sup> la fine di Augusto appare descritta in tono

<sup>7</sup> Per la seconda ipotesi cf. Hanslik 143s.

<sup>8</sup> Una recente messa a punto in G. Rosati, *Introduzione a Ovidio. I cosmetici delle donne*, Venezia 1985, 9-38. Ampia raccolta di fonti circa il trucco maschile in RAC 4, 620-ss, s.v. *effeminatus*, ma basti ricordare le bordate contro Gabinio nella *In Pisonem* [part. 25] o il giudizio attribuito a Scipione Emiliano in Gell. 6.12 [= ORF<sup>4</sup> 21.17 Malcovati]: *nam qui cotidie unguentatus adversum speculum ometur, cuius supercilia radantur, qui barba vorsa feminibusque subvolsis ambulet, eumne quisquam dubitet quin etiam idem faciat quod cinaedi facere solent?*

<sup>9</sup> Sul valore tecnico di *corrigo* e *comere* cf. ThLL ss.vv., ad es. Plin. *NH* 23.144: *radicum decoctum cutem in facie corrigit*.

<sup>10</sup> Differente il taglio delle esposizioni di Tacito e Cassio Dione, interessati prevalentemente al problema politico della successione.

<sup>11</sup> Diverso il problema del *nummus* di cui Augusto chiede notizia: cf. su questo A. Fraschetti, *Roma e il principe*, Roma-Bari 1990, 42ss., con il richiamo a S. Mazzarino, *L'impero romano*, Roma-Bari 1984, I, 95 (morte di Augusto come 'morte di uno stoico').

<sup>12</sup> Per cui si rinvia al canonico saggio di A. Ronconi, *Exitus virorum illustrium*, in RAC 6, 1258-68 [rielaborazione del contributo apparso in SIFC 17, 1940, 3-32 = *Da Lucrezio a Tacito*, Messina-Firenze 1950, 21-39]. Sugli *exitus* dei personaggi svetoniani cf. in particolare H. Gugel, *Studien zur biographischen Technik Suetons*, Wien-Koeln-Graz 1977 [= WS Beiheft 7], 94ss.

minore: ma a ben vedere un riferimento 'alto' e ben caratterizzato è presente, quello filosoficeggiante della *mors hilaris*<sup>13</sup>. E' questo lo sfondo all'interno del quale collocare sia il riferimento 'teatrale' al mimo, sia la preoccupazione estrema del proprio aspetto: dopo essersi informato su quanto accade di fuori, come un attore avanti d'entrare in scena, Augusto si prepara per l'ultima comparsa: dapprima, in vita, avanti agli amici ammessi alla sua presenza e invitati a *προσήμεναι* la fine dello spettacolo<sup>14</sup>; quindi, dopo la morte, innanzi a coloro che vedranno la sua salma.

La morte dell'imperatore, descritta con calcolata minuzia, si pone dunque come esempio di *μελέτη θανάτου*<sup>15</sup>: il cammino di Augusto verso la fine è rappresentato in toni di una oramai acquisita, liberatoria serenità, senza gli atteggiamenti cinici che taluno vi ha colti. A tutti coloro che lo vedranno, morente o già morto, l'imperatore intende lasciare un'immagine, coerente con quella esibita da vivo, di *decorum*, in cui non è posto per capelli scomposti, o per *male labantes*. I commentatori moderni hanno individuato la tendenza 'etica' sottesa a questo tratto<sup>16</sup>: che esso fosse peculiarmente proprio dei 're' ci viene ricordato ad esempio dalla descrizione della morte di Olimpiade, madre di Alessandro, in Giustino [14.6.12]. La situazione è agli opposti del composto trapasso di Augusto: la regina viene assassinata dai sicari di Cassandro. Ma pur nella violenza della morte ella non può lasciare la dignità regale, comportandosi con un decoro che nei suoi stessi uccisori risveglia la memoria della grande casa reale macedone. Tratto non secondario di tale dignitosa morte appare la cura dell'aspetto: *compsisse insuper expirans capillos et veste crura*

<sup>13</sup> Per la quale il riferimento più immediato è a *Sen. ep.* 77.20. Coerentemente con questo tratto, Svetonio riferisce che Augusto aveva negli ultimi giorni abbandonato ogni pensiero di 'cose serie': cf. *Aug.* 98.

<sup>14</sup> Si ricordi che il verbo designa anche l'accompagnamento della salma: cf. *LSJ s.v.*

<sup>15</sup> Su questo punto fondamentale Weber, 11ss. Per il carattere esemplare, insieme personale e ideologico, del congedo di Augusto da Livia [Suet. *Aug.* 99.2: *Livia, nostri coniugii memor vive, ac vale.*], cf. Gascou 792-93.

<sup>16</sup> Cf. *C. Suetonii Tranquilli Opera, textu ad codices manuscriptos recognito, cum Io. Aug. Ernestii Animadversionibus, nova cura editis emendatisque, et Isaaci Casauboni Commentariis, edidit I. A. Wolfius, Lipsiae 1802, II, 232, ad [malas. corrig]: quae scilicet morientibus cum vultu excidunt. Eas sibi volebat manu restitui, ne deformis aspectus esset.* Opportunamente il Casaubon (*ib.* III, 485) richiamò l'usanza dei Greci e dei Romani, *qui id diligenter caverunt, ut membris decenter et κατὰ φύσιν compositis abirent ad plures*, cf. soprattutto Eur. *Hipp.* 1443.

*contexisse fertur, ne quid posset in corpore eius indecorum videri*<sup>17</sup>.

Ma nel caso di Augusto morente il significato del *decorum* così minuziosamente e consapevolmente ricercato è anche altro: la preparazione del trapasso s'inserisce nella più ampia 'costruzione della morte' che l'imperatore aveva approntato predisponendo i *mandata de funere suo* [Suet. *Aug.* 101.6] con i particolari del rito. I momenti del trapasso sembrano così vissuti da Augusto come premessa del funerale imperiale, momento religioso e di propaganda insieme, ove i caratteri 'privati' del lutto appariranno definitivamente fusi con quelli 'pubblici': la cerimonia - non a caso descritta ampiamente dalle fonti - sarà la sanzione dell'irrevocabile influsso che le gesta e le volontà del *princeps* hanno avuto ed avranno sulla collettività di Roma, riplasmata da Augusto, nel corso del suo lungo potere, nelle istituzioni, nei luoghi, nella memoria storica, nell'immaginario<sup>18</sup>. Nel contesto ricco di segni significativi del funerale del rifondatore dello stato, programmatico rovesciamento delle convulse cerimonie per Cesare, sarà esposta insieme ad altre immagini la maschera di cera tratta dalla salma dell'imperatore<sup>19</sup>: il volto di Augusto, il volto del potere, è ormai volto pubblico, che deve apparire di fronte alla *civitas* dignitosamente ricomposto, perché non più immagine di uomo, ma di *divus*.

Venezia

Carlo Franco

<sup>17</sup> Sul luogo (di probabile derivazione troiana) cf. O. Seel, *Eine Römische Weltgeschichte. Studien zum Text der Epitome der Iustinus und zur Historik der Pompeius Trogus*, Meisbachheim 1972, 158ss. con riferimento alla morte di Cesare.

<sup>18</sup> Per una suggestiva riflessione su questi temi cf. ora Fraschetti, soprattutto 70ss; per aspetti più propriamente iconici cf. P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, tr.it. Torino 1989.

<sup>19</sup> Cf. C.D. 56.34. In generale DS. ss.vv. *cera* [1.2.1019-20] e *imago* [3.1.412ss]; notevole Suet. *Vesp.* 19.2. Sul funerale ampia raccolta di dati in DS s.v. *funus*: cf. ora J. Aroc, *Funus Imperatorum. Los funerales de los imperatores Romanos*, Madrid 1988, con interessanti considerazioni.

# SENECA UND DIE RÖMISCHE TRAGÖDIE DER KAISERZEIT\*

## I.

Bis in die Gegenwart hinein sind Senecas Tragödien durch die Charakterisierung belastet, die ihnen am Anfang des 19. Jahrhunderts August Wilhelm Schlegel zuteil werden ließ: «Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch sein mögen, sie sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten»<sup>1</sup>.

In den *Observationes criticae*, dem ersten Band der Ausgabe von Senecas Tragödien, prägte F. Leo in der Nachfolge Schlegels den für die weitere Entwicklung der Forschung entscheidenden Begriff der 'tragoedia rhetorica'<sup>2</sup>; Senecas Tragödien seien keine Tragödien im eigentlichen Sinne, sondern Deklamationen, die nach der Richtschnur der Tragödie verfaßt und in Akte unterteilt worden seien<sup>3</sup>.

Leos Beschreibung der Senecanischen Tragödien rief zwei Forschungsrichtungen hervor: Auf der einen Seite rückte man die Frage in den Mittelpunkt, ob Seneca seine Stücke tatsächlich für die Aufführung im Theater geschrieben habe<sup>4</sup>. Auf der anderen Seite

\* Vorliegender Aufsatz stellt die umgearbeitete Fassung eines Vortrags dar, den ich an den Universitäten Zürich und Konstanz (als Habilitationsvortrag) gehalten habe. Den Kollegen sei an dieser Stelle für ihre kritischen, weiterführenden Bemerkungen gedankt.

<sup>1</sup> A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1. Teil, hrsg. v. E. Lohner, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1966, 234.

<sup>2</sup> F. Leo, *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlin 1878<sup>2</sup> (Nachdruck Berlin 1973), 148.

<sup>3</sup> Leo, *De Senecae*, 158: «istae vero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae».

<sup>4</sup> Vgl. z. B. M.P. Nilsson, *Zur Geschichte des Bühnenspiels in der römischen Kaiserzeit*, Acta Universitatis Lundensis 40, 1904, Lund 1906, 23: «Wenige haben im Ernste geglaubt, dass sie je gespielt worden sind oder für die Bühne geschrieben sind». Das Problem der Bühnenfremdheit wird zusammenfassend behandelt von O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim 1966; vgl. dagegen vor allem L. Braun, *Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?*, Res publica

betonte man den philosophischen Gehalt der Dramen, da man Seneca sozusagen rehabilitieren und von dem negativen Urteil befreien wollte, das ihm durch Leos Charakterisierung als Autor 'rhetorischer Tragödien' anhaftete<sup>5</sup>. Man sah in den Stücken gleichsam dramatische Kommentierungen insbesondere zu der von Seneca in *de ira* entwickelten Affektenlehre und interpretierte sie als «eine moralische Anstalt»<sup>6</sup> des «Dichterphilosophen»<sup>7</sup>, in der Seneca stoische Lehren mit protreptischer Absicht vorstelle. Am Beispiel der Raserei des Hercules, der Rache Medeas oder der unbeherrschten Liebe Phädras würden dem Rezipienten die schrecklichen Folgen mangelnder Affektbeherrschung krass vor Augen geführt.

Durch die kontrovers geführten Diskussionen dieser beiden Forschungsrichtungen wurde ein wesentlicher Aspekt von Senecas Tragödien in den Hintergrund gedrängt, nämlich die Frage nach der literaturgeschichtlichen Einordnung der Dramen. In den folgenden Überlegungen soll dieses Problem von zwei Seiten angegangen werden: Einerseits soll Senecas Auseinandersetzung mit der *literarischen Tradition*, andererseits sein Verhältnis zum *Theaterbetrieb der neronischen Zeit* untersucht werden. Es wird sich zeigen, daß sich in diese beiden Fragestellungen auch das Problem der Aufführbarkeit und der philosophisch-protreptischen Absicht einfügen läßt.

## II.

Wenn man Senecas Tragödien im Hinblick auf ihre Stellung in der literarischen Tradition betrachtet, gibt auf den ersten Blick die

litterarum 5, 1982, 43-52; vgl. außerdem A. Dihle, *Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie*, A&A 29, 1983, 162-71; D.F. Sutton, *Seneca on the stage*, Leiden 1986; G.W. Most, *Rez. A.J. Boyle, Seneca's Phaedra*, AAHG 41, 1988, 14f.; B. Zimmermann, *Seneca und der Pantomimus*, in G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübingen 1990, 161-67.

<sup>5</sup> Den besten Überblick über diese Forschungsrichtung findet sich bei E. Lefèvre, *Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödie am Beispiel der 'Thyestes'*, ANRW II 32, 2 Berlin-New York 1985, 1263-83 (mit ausführlicher Bibliographie).

<sup>6</sup> So C. Zintzen, *Griechische Tragödie in römischer Gestalt*, in *Festschrift des Kaiser-Karl-Gymnasiums Aachen*, Aachen 1976, 200; vgl. auch C. Zintzen, *Alte virtus animosa cadit. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas 'Hercules Furens'*, in E. Lefèvre (Hrsg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 149-209.

<sup>7</sup> F. Egermann, *Seneca als Dichterphilosoph*, NJbb 3 (115), 1940, 18-36 = E. Lefèvre (Hrsg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 33-57.

griechische Tragödie der klassischen Zeit den formalen Rahmen der Stücke. Als metrische Form der Dialogpartien wählt Seneca den iambischen Trimeter und nicht den Senar der römischen republikanischen Tragödie. Sodann läßt er in seinen Tragödien - außer in den unvollendeten *Phönissen* - einen Chor auftreten, der die Handlung durch seine Lieder untergliedert<sup>8</sup>. Es ist auffallend, daß sowohl die metrische Form der Dialogpartien als auch die Verwendung des Chores den Vorschriften entsprechen, die Horaz in der *ars poetica* zum Versmaß und Versbau (251ff.) und zur Funktion des Chores gibt (193ff.).

Die Aufgaben des Chors in der Tragödie beschreibt Horaz folgendermaßen (193-201):

*actoris partis chorus officiumque virile  
defendat; neu quid medios incernat actus  
quod non proposito<sup>9</sup> conducat et haereat apte.  
ille bonis faveatque et consilietur amice  
et regat iratos et amet peccare timentis;  
ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem  
iustitiam legesque et apertis otia portis;  
ille tegat commissa deosque precetur et oret  
ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.*

Man könnte Vers für Vers von Horazens Regeln mit Chorliedern Senecas illustrieren. Fast jedes der Lieder weist mehrere inhaltliche Berührungspunkte mit den Forderungen der Horaz auf. Am häufigsten findet sich das Lob des bescheidenen Lebens, das - im Gegensatz zum Dasein von Menschen in exponierten Stellungen - weniger Störungen und Gefährdungen durch Fortuna ausgesetzt ist; so zum Beispiel im *Agamemnon* (57ff.), wo das trügerische Glück der Mächtigen den mäßigen, aber sicheren Verhältnissen (*modicis rebus*) der kleinen Leute entgegengestellt wird.

Ein besonders schönes Beispiel für die Vorschrift, den Chor nicht bloße Embolima singen zu lassen, sondern Lieder, die einen Bezug zur Handlung aufweisen, ist das erste Chorlied der *Phaedra* (274ff.). Es folgt auf die erregte Diskussion, die sich die Amme und Phädra über das Wesen Amors geliefert haben, und weist somit durch die

<sup>8</sup> Zum Problem des Chors in der republikanischen Tragödie vgl. F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, Berlin 1913, 193-96 (zu Ennius); H.D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1967, 19, 30f.

<sup>9</sup> *propositum* = προκειμενον = Fabel oder 'plot' des Dramas.

Schilderung der Macht der Liebe auf die Diskussion der vorangehenden Szene zurück. Besonders deutlich wird dieser Bezug dadurch, daß im Eröffnungsvers (274) *Diva non mihi generata ponto* und in Vers 334 *puer immitis* (= Amor) mit *non mihi* bzw. *immitis* im Zusammenhang mit der Liebe auf die Charakterisierung von Theseus und Hippolytus als *immitis* in den Versen 226 und 231 zurückgewiesen wird. Gleichzeitig bereitet die Beschreibung von Amors Gewalt, der sich selbst die Götter unterwerfen, die sich, um der Liebe nachzugehen, allen möglichen Verwandlungen und Erniedrigungen aussetzen, die folgende Szene vor, in der sich Phädra durch die Offenbarung ihrer Liebe vor ihrem Stiefsohn erniedrigt.

Was die Sprechverse, die Trimeterpartien angeht, hat bereits Bentley vermutet<sup>10</sup>, daß Seneca selbst in Einzelheiten des Versbaus den Vorschriften des Horaz nachkommt. Wenn man ferner in Betracht zieht, daß schon die Klassiker der römischen Tragödie, Ovid in seiner *Medea* und Varius im *Thyestes*, den iambischen Trimeter verwendeten, muß man den ersten Eindruck, daß die klassische griechische Tragödie das formale Modell für Seneca war, dahingehend korrigieren, daß die klassische Tragödie die Norm ist, wie sie Horaz in der *ars poetica* beschreibt und wie sie in zwei Werken musterhaft nach dem Urteil der Zeitgenossen vorlag: im *Thyestes* des Varius und in der *Medea* des Ovid.

Sowohl Quintilian<sup>11</sup> als auch Tacitus<sup>12</sup> betrachteten die beiden Dramen als den griechischen Tragödien ebenbürtig. Da Seneca wie Ovid eine *Medea* und wie Varius einen *Thyestes* verfaßte, kann man annehmen, daß er den Vergleich mit diesen Klassikern suchte. Neben Ovid und Varius war jedoch der Klassiker der Gattung in Rom weiterhin Accius. In *Accio circaque eum Romana tragoedia est* sind die lobenden Worte des Velleius Paterculus (1, 17), denen sich ähnlich rühmende Urteile des Columella (*praef.* 30) und Quintilian (10, 1, 97) an die Seite stellen lassen. Und so ist es nicht erstaunlich, daß Seneca wie Accius eine *Medea* und einen *Agamemnon*, *Troerinnen* und *Phönissen* verfaßte; ja, es lassen sich sogar inhaltliche, zum Teil

<sup>10</sup> Nach C.O. Brink, *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge 1971, 301.

<sup>11</sup> 10, 1, 98: *Iam Varii Thyestes cui libet Graecarum comparari potest. Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset.*

<sup>12</sup> *Dialogus* 12, 6: *nec ullus Asinii aut Messallae liber tam illustris est quam Medea Ovidii aut Varii Thyestes.*

wörtliche Berührungspunkte zwischen Accius und Seneca nachweisen<sup>13</sup>.

Daß dieses Weitteifern mit den Klassikern der römischen Tragödie typisch für die Tragiker des 1. Jahrhunderts n. Chr. ist, macht ein Blick auf die sonstige Tragödienproduktion deutlich: Lucanus schrieb an einer *Medea*. Tacitus (*Ann.* 6, 29) berichtet von einem *Atreus* des Aemilius Scaurus und dem *Agamemnon* eines anonymen Autors. Curiatius Maternus arbeitete, wie man dem *Dialogus* (13, 4) des Tacitus entnehmen kann, an einer *Medea* und einem *Thyestes*<sup>14</sup>.

Seneca setzte sich in seinen Tragödien jedoch nicht nur mit den klassischen römischen Tragikern auseinander, sondern auch mit der klassischen Literatur der augusteischen Zeit insgesamt. Die Chorlieder evozieren häufig sowohl in ihrer metrischen Form als auch in ihrem Inhalt und Ton die *Oden* des Horaz. Ein weiterer Bezugspunkt ist die augusteische Epik, Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen*<sup>15</sup>. Zu Beginn des *Hercules furens* erinnert sich jeder Rezipient an Vergils Epos. Die Handlung beider Dichtungen entwickelt sich unter der Einwirkung Junos, die mit ihrem Haß sowohl Aeneas als auch Hercules verfolgt; und in beiden Werken klagt Juno zu Beginn in einem Monolog über die ihr von Jupiter angetane Schmach (*Aen.* 1, 46 ~ *H.F.* 1f.)<sup>16</sup>. Der Bericht des Theseus über seinen gemeinsam mit Hercules unternommenen Gang in die Unterwelt (*H.F.* 662ff.) spielt auf das 6. Buch der *Aeneis* an, in dem der Unterweltsgang des Aeneas geschildert wird. Der Botenbericht des Eurybates im *Agamemnon* (611ff.), in dem von dem schrecklichen Sturm berichtet wird, der die von Troja zurückkehrende griechische Flotte zerstreute, hat die epischen Ungewitter im ersten und zweiten Buch der *Aeneis* zur Vorlage. Die Schilderung vom grausamen Ende des Hippolytus in der *Phaedra* (1000ff.) erinnert an die entsprechende Erzählung im 15. Buch von Ovids *Metamorphosen*, die Beschreibung

<sup>13</sup> Vgl. dazu A. de Rosalia, *Echi acciani in Seneca tragico*, Dioniso 52, 1981, 221ff.

<sup>14</sup> Vgl. dazu auch R. Mayer, *Neronian Classicism*, *AJPh* 103, 1982, 305-18.

<sup>15</sup> Der Einfluß Ovids auf Seneca ist gründlich untersucht von R. Jakobi, *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988.

<sup>16</sup> Vgl. Vergil, *Aen.* 1, 46f. (*ast ego, quae divum incedo regina Iovisque/et soror et coniunx*) mit Seneca, *H.F.* 1f. (*soror Tonantis - hoc enim solum mihi/nomen relictum est*).

von Medeas Hexerei und Raserei in der *Medea* läßt das 7. Buch von Ovids Epos (179ff.) anklingen. Prolog und Parodos des *Oedipus* verarbeiten die großen Pestschilderungen der griechischen und römischen Literatur, von Homers *Ilias*, dem Sophokleischen *Oedipus* und der Schilderung des Thukydides, von Lukrez (6, 1138ff.), Vergils *Georgica* (4, 251ff.) und Ovids *Metamorphosen* (7, 523ff.).

In diesem Zusammenhang ist auch erwähnenswert, daß Seneca die Tragödie einer Gattung öffnet, die überhaupt keine Berührungspunkte mit dem dramatischen Genre aufweist, nämlich dem Lehrgedicht. Zu Beginn der *Phaedra* singt Hippolytus eine lange Arie, in der zunächst die Topographie Attikas vorgestellt wird (1-30). Es folgt eine Aufzählung der Jagdhunde (31-43) und Jagdgeräte (44-50), bevor in aller Kürze die Jagd selbst angedeutet wird (51-53). Der zweite Teil der Arie enthält einen Katalog von Landschaften und Völkern und den dort jeweils vorkommenden Tierarten, die Artemis alle mit ihren treffsicheren Geschossen erlegt.

Seneca treibt in diesem Eröffnungsteil eine literarisches Spiel, das Spiel eines *poeta doctus*. Er führt das Kunststück vor, die spröde Materie geographischer Fachliteratur und die nicht weniger trockenen Abhandlungen über Jägerei in die lyrische Form einer Arie umzusetzen und dazu noch in das Gewand eines Gebets, eines Hymnos zu kleiden. Zwar liegt der Hauptakzent dieses geographisch-ethnologisch-zoologischen Streifzugs durch das Imperium Romanum sicherlich auf dem literarischen Glanzstück, auf dem intellektuellen Vergnügen, das der Dichter bei der Abfassung und der Rezipient beim Anhören von Hippolytus' Lied hat. Gleichzeitig jedoch gelingt es Seneca, die Arie als Exposition der folgenden Handlung in das Stück einzubauen. Die ersten 30 Verse führen den Rezipienten an den Ort des Geschehens, nach Attika. Der Katalog der Jagdgeräte und Hunde betont die Jagdleidenschaft und die echte Naturliebe des Hippolytus, die im Gegensatz zur fingierten Naturbegeisterung Phädras steht.

So entspricht die Funktion des Prologs ganz und gar der Forderung des Horaz (*Ep.* 2, 1, 213), der von einem guten Tragiker verlangt, daß er den Rezipienten durch die Kraft seiner Worte «bald nach Theben, bald nach Athen», also den Schauplätzen der bekanntesten Tragödien, versetzen muß.

Senecas Auseinandersetzung mit der Tradition läßt sich jedoch nicht nur in dieser direkten Bezugnahme auf die augusteische Klassik

nachweisen, sondern auch in einem Punkt, der nicht ohne weiteres ins Auge springt, der Bearbeitung des Mythos<sup>17</sup>.

Senecas Helden stehen und handeln zumeist unter einem von außen kommenden Zwang, nämlich unter dem Druck der Rolle, die ihnen die Tradition zuweist. Man denke nur an Sätze der Protagonisten wie *Medea fiam* (*Med.* 171) und *Medea nunc sum* (*Med.* 910), an *Nunc Hercule opus est* (*H.F.* 1239) oder an *nunc advoca astus, anime, nunc fraudes, dolos, / nunc totum Ulixem* (*Tro.* 613f.). Diese Festlegung des Charakters und Wesens des tragischen Helden durch die Tradition findet ihren Ausdruck wiederum in der *ars poetica* (123f.) des Horaz:

*sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,  
perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.*

Ein weiteres auffallendes Merkmal der Tragödien, das sich ebenfalls unter den Aspekt der Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition stellen, läßt, ist die Tendenz, den gesamten mythischen Zusammenhang aufzuarbeiten, dem das Sujet des jeweiligen Stücks entnommen ist. Ich möchte dies kurz am Beispiel des *Agamemnon* illustrieren: Thyestes' Schatten, der den Prolog spricht, lenkt den Blick zurück auf die Vorgeschichte, auf das düstere Schicksal, unter dem das Haus und Geschlecht der Tantaliden steht. Mit wenigen Versen werden die beiden verhängnisvollen Mahlzeiten heraufbeschworen, die *cena Tantali* (21) und die *cena Thyestis* (25ff.). Somit wird das folgende Geschehen als eine Fortsetzung der unheilvollen Ereignisse im Palast der Tantaliden betrachtet. In der Diskussion zwischen der zur Tat, zum Gattenmord entschlossenen Klytämnestra und der Amme wird die Handlung der *Iphigenie in Aulis* erzählt (158ff.). Im Botenbericht des Eurybates wird die Heimfahrt der griechischen Helden geschildert (421ff.). Das anschließende Chorlied trojanischer kriegsgefangener Frauen ergänzt diesen Bericht durch die Schilderung der Einnahme Trojas (612ff.). Im Dialog zwischen Cassandra und dem Chor wird das Schicksal der Trojaner nach der Zerstörung der Heimatstadt kurz gestreift, das heißt: mit wenigen Worten wird auf die Handlung der *Troerinnen* und der

<sup>17</sup> Vgl. M. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*, in M. Fuhrmann (Hrsg.), *Terror und Spiel* (Poetik und Hermeneutik Bd. 4), München 1971, 121-43.

*Hekabe* eingegangen (695ff.). Im folgenden Chorlied (808ff.), einem Lobpreis der Stadt Argos, wird über ein Enkomion des Hercules auf die erste Zerstörung Trojas übergeleitet, an der Hercules beteiligt war. In den Versen 910ff. übergibt Elektra den kleinen Orest dem Strophius, damit er ihn außer Landes in Sicherheit bringe. Dies lenkt den Blick auf die Zukunft, auf den *Orestes matricida*, auf Orests Muttermord, d.h. auf die Handlung der *Choephoron* des Aischylos und der *Elektra* des Euripides und Sophokles. So umfaßt der *Agamemnon* nicht nur die Erzählung von der Heimkehr und dem Tod des griechischen Heerführers, sondern in Rück- und Ausblicken, in Andeutungen und Anspielungen wird das Geschehen in den großen Zusammenhang des Atriden-Geschlechts und des Fluches gestellt, unter dem das Haus des Tantalos steht und auch nach Agamemnons Tod stehen wird.

### III.

Nach dieser Einordnung von Senecas Tragödien in die literarische Tradition soll nun ein kurzer Blick auf den Theaterbetrieb der neronischen Zeit geworfen werden<sup>18</sup>: Senecas Zeitgenossen waren tragische Stoffe und tragische Dichtung im Theater in drei Formen geläufig, die keine oder nur geringe Ähnlichkeit mit den griechischen Tragödien des 5. Jahrhunderts v. Chr. aufweisen. Entweder konnte man sich Glanzstücke aus bekannten Tragödien anhören, die ein Solist zu Orchesterbegleitung sang (*fabula cantata*), oder man besuchte die Aufführung eines Kitharöden, der Episoden aus dem Mythos vortrug und sich auf der Kithara begleitete, oder man konnte sich Pantomimen ansehen, in denen ein Tänzer zu Chor- und Orchesterbegleitung Episoden aus dem Mythos mimetisch darstellte (*fabula saltata*)<sup>19</sup>.

In der neronischen Zeit erlebte die Darbietung von tragischen Potpourris durch einen Solisten wegen der künstlerischen Ambitionen des Kaisers eine Hochblüte. Der Nero-Biographie des Sueton kann man entnehmen, daß Nero als Kitharöde eine *Niobe* (c. 21) vortrug

<sup>18</sup> Vgl. dazu Dihle, *Seneca*; zu den populären Theaterergattungen vgl. auch J. Fugmann, *Römisches Theater in der Provinz. Eine Einführung in das Theaterwesen im Imperium Romanum*, Stuttgart 1988.

<sup>19</sup> Vgl. dazu vor allem Lukians Schrift *de saltatione*; vgl. auch Fugmann, *Römisches*, 21-23; ausführlich V. Rotolo, *Il pantomimo*, Palermo 1957.

und mehrere tragische Glanzpartien beherrschte<sup>20</sup>. Wie man aus Tacitus weiß, dilettierten nicht nur der Kaiser, sondern auch andere führenden Männer als Solisten der tragischen Muse<sup>21</sup>.

Vor diesem theatergeschichtlichen Hintergrund lassen sich einige Besonderheiten von Senecas Tragödien erklären, die in der Forschung Befremden hervorriefen und zur Abqualifizierung der Stücke als bühnenfremde Erzeugnisse der Rhetorenschulen führten. Ein Indiz, daß man für die Bühnenfremdheit von Senecas Stücken anführte, ist die «Auflösung des Dramenkörpers in einzelne oder nur äußerlich verbundene Szenen»<sup>22</sup>. Gerade diese Solopartien lassen sich jedoch durch den Einfluß des zeitgenössischen Theaterbetriebs erklären. Die Jägerarie des Hippolytus (*Phdr.* 1ff.), die Wahnsinnszene des Hercules (*H.F.* 895ff.), Medeas Hexenlied (*Med.* 740 ff.) oder das Solo des betrunkenen Thyest (*Thy.* 920ff.) sind Bravourstücke für einen Solisten, wie man sie zu Senecas Zeit im Theater von Gesangsvirtuosen hören konnte. Wenn diese Partien auch keine unmittelbare Bedeutung für die Entwicklung der dramatischen Handlung haben, üben sie im Ganzen des Dramas doch eine entscheidende Funktion aus. Ganz im Sinne der Tragödienpoetik des Horaz führen sie den Rezipienten entweder an den Ort der Handlung wie in der Jägerarie des Hippolytus, oder sie tauchen das Geschehen in ein düsteres, grausiges Licht, um dadurch den von Horaz geforderten Schrecken (*terror*) zu erzeugen, der ein wesentlicher Bestandteil einer Tragödie ist<sup>23</sup>.

Neben dem Einfluß der tragischen Potpourris auf Senecas Tragödien kann man auch zahlreiche Szenen anführen, in denen man die Einwirkung des Pantomimus greifen kann<sup>24</sup>. Es sind dies all die Partien, in denen der Chor oder ein Schauspieler die Bewegungen, die Gestik und Mimik eines anderen, stummen Akteurs, zumeist einer

<sup>20</sup> Sueton, *Nero* 21, 3: *inter cetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipoden excaecatam, Herculem insanum*; c. 46 *Oedipus exul*.

<sup>21</sup> Tacitus, *Ann.* 15, 65: *quin et verba Flavi vulgabantur, non referre dedecori, si citharoedus demoveretur et tragoadus succederet - quia ut Nero cithara, ita Piso tragico ornatu canebat*; vgl. auch Sueton, *Nero* 20.

<sup>22</sup> So Zwierlein, *Die Rezitationsdramen*, 88ff.

<sup>23</sup> *Ep.* 2, 1, 210-13: *ille per extentum funem mihi posse videtur/ire poeta, meum qui pectus inaniter angit,/irritat, mulcet, falsis terroribus implet,/ut magus, et modo me Thebis, modo ponit Athenis*.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Zimmermann, *Seneca*.

rasenden Frau, beschreibt. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel sind die Verse 710ff. des *Agamemnon*, in denen der Chor schildert, wie die Seherin Cassandra in Ekstase gerät:

*Silet repente Phoebas et pallor genas  
creberque totum possidet corpus tremor  
stetere vittae, mollis horrescit coma,  
anhela corda murmure incluso fremunt,  
incerta nutant lumina et versi retro  
torquentur oculi, rursus immoti rigent.  
nunc levat in auras altior solito caput  
graditurque celsa, nunc reluctantis parat  
reserare fauces, verba nunc clauso male  
custodit ore maenas impatiens dei.*

Wie die Solopartien dienen auch die pantomimischen Einlagen dazu, die das Geschehen beherrschende Stimmung des *terror* zu erzeugen oder zu verstärken wie z.B. in der *Medea* (849ff.), wo auf Medeas Hexenarie eine pantomimische Szene folgt.

In diesem Zusammenhang bietet sich die Gelegenheit, auf den philosophischen Gehalt der Tragödien an einem eher unerwarteten Platz einzugehen: Die pantomimischen Szenen dienen vor allem der Darstellung von Affekten, wie sie Seneca in seiner Schrift *de ira* (1, 1, 3f.) beschreibt. Aus Lukians Abhandlung *Über den Pantomimus* (c. 67) weiß man, daß zur Kunst des Pantomimen gerade die Wiedergabe seelischer Regungen gehört, so daß es nicht weiter Erstaunen zu erregen braucht, daß sich Seneca zur Darstellung von Affekten der populären Gattung bediente, die über die dazu erforderlichen künstlerischen Mittel verfügte.

#### IV.

Fassen wir zusammen: Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als ob die Resultate der beiden Fragestellungen, Senecas Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition einerseits und dem zeitgenössischen Theaterbetrieb andererseits, kein sinnvolles, einheitliches Ganzes ergeben könnten. Zu diesem Eindruck könnte man besonders verleitet werden, wenn man Senecas Tragödien vor den Spiegel der *ars poetica* des Horaz hält. Sieht man doch dann, wie Seneca auf der einen Seite den Regeln des Horaz nachkommt, was das Versmaß und den Versbau, die Funktion des Chores und die

Typologie des tragischen Helden angeht, andererseits jedoch an zahlreichen Stellen gegen die Vorschriften der *ars poetica* verstößt. So wird Grausiges auf die Bühne gebracht. Das Paradebeispiel ist der Schluß der *Medea*, wo die Protagonistin ihre Söhne *coram publico* umbringt - gegen die Vorschrift des Horaz (*a.p.* 185): *ne pueros coram populo Medea trucidet*. Iokaste begeht auf offener Szene Selbstmord, und das makabre Zusammen-sammeln der Glieder des zerrissenen Hippolytus am Ende der *Phaedra* hätte sich sicher den Tadel des Horaz zugezogen. Ferner wird im *Oedipus* der klassische Aufbau des Dramas in fünf Akte auf sechs erweitert, und ebenfalls im *Oedipus* wird ein vierter Schauspieler eingesetzt (291ff.) - auch dies beides gegen Vorschriften des Horaz (*a.p.* 189f. *neve minor neu sit quinto productior actu/fabula*; 192 ... *nec quarta loqui persona laboret*).

Doch gerade in dieser Spannung, die durch die Imitation und Rezeption der Klassik auf der einen und durch das Durchbrechen gerade der Regeln des klassischen Dramas auf der anderen Seite zustande kommt, kann man Senecas künstlerische, literarische Absicht am besten erkennen. Seneca versucht, durch seine Dramen die als klassisch geltenden griechischen und vor allem römischen Tragödien 'aufzuheben', und zwar aufzuheben im Hegelschen Wortsinn: Er schafft eine *neue Tragödie*, die durch die ständige Auseinandersetzung mit ihren Vorgängern die Tradition aufsaugt, in sich aufnimmt und immer durchscheinen läßt - es sei an das Rollenspiel und die Tendenz, den gesamten mythischen Zusammenhang aufzuarbeiten erinnert -, und die doch gleichzeitig ihre Vorgänger, die Tradition durch etwas Neues ersetzen will.

Dieses Neue, diese neue Tragödie, die Seneca schreibt, möchte ich als den Versuch bezeichnen, ein *literarisches Gesamtkunstwerk*<sup>25</sup> zu kreieren, ein Gesamtkunstwerk, das nicht nur dem dramatischen Genre verpflichtet ist, sondern sich anderen Gattungen öffnet und Elemente des Epos, der Lyrik, des Lehrgedichts und insbesondere der

<sup>25</sup> Ich verwende den Begriff *Gesamtkunstwerk* durchaus in R. Wagners Sinne, ging es doch Seneca nach meiner Interpretation darum, verschiedene Elemente wie Wort und Musik und Tanz, erhabene und populäre Gattungen, Dramatisches und Undramatisches (Lehrgedicht, Epos), Lyrisches und Groteskes, ja, Abstoßendes in seinen Dramen zu einer neuen Einheit zu formen; zu den makabren, abstoßenden Passagen in Senecas Tragödien vgl. M. Fuhrmann, *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, in H.R. Jauss (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (Poetik und Hermeneutik Bd.3), München 1968, 23-66.

populären Gattungen, der tragischen Soli und des Pantomimus, aufweist, das - dem Geschmack der Zeit entsprechend - mit rhetorischen Glanzstücken brilliert und auch nicht mit philosophischen Einlagen geizt.

Man kann somit in Senecas Tragödien den Versuch eines Dichters sehen, durch neue Wege, insbesondere durch das Mittel der *Gattungsmischung*, ein literarisches Werk zu schaffen, das seiner Zeit und den Bedürfnissen seiner Zeit angemessen ist, ein Werk, das der selbstbewußte Ausdruck eines Dichters ist, der trotz oder gerade wegen der Dominanz der Klassik und trotz der Beliebtheit der sublitterarischen Gattungen seinen eigenen Weg als Literat suchte und fand, wie dies prägnant Quintilian ausdrückt (10, 1, 131): *quod voluit, effecit*.

Zürich

Bernhard Zimmermann

Einleitung in die klassischen Altertumswissenschaften, Ein Informationsbuch von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Johannes Irmscher, VEB, Berlin 1966, pp. 356, s.i.p.

Il richiamo intenzionale, con una significativa variazione, alla *Einleitung in der Altertumswissenschaft* pubblicata sotto la direzione di Gercke e Norden intende sottolineare un rapporto di continuità e di diversificazione. All'antica concezione delle scienze dell'antichità, che isolava come un *unicum* la civiltà greco-romana e che in quella attribuiva un primato assoluto alla *Geistesgeschichte*, secondo la tradizione classicistica, si intende sostituire qui una visione articolata delle varie scienze dell'antichità, che tenga conto sia degli approcci non esclusivamente letterario-filosofici, sia della presenza, accanto ai Greci e ai Romani, di altri popoli che hanno esercitato un ruolo attivo nella creazione della civiltà antica.

Già la prima sezione, dedicata alle *Grundlagen der klassischen Altertumswissenschaft*, manifesta questo progetto: accanto ai capitoli introduttivi che trattano di «oggetto, fonti e metodi» rispettivamente della scienza dell'antichità, dell'archeologia e della filologia, altri prospettano la complessità degli approcci a questa scienza, mediante la storia della lingua, la storia politica, dell'arte, del diritto, ma anche mediante l'etnografia, e non meno attraverso l'analisi delle sfere culturali che con le nostre 'antichità classiche' furono in rapporto: assiri, egiziani, iranici, germani e celti.

La seconda sezione continua questo progetto operativo nell'ambito di una tradizione in via di rinnovamento. Essa affronta le *Spezialdisziplinen der klassischen Altertumswissenschaft*: anzitutto geografia del mondo antico, flora e fauna, antropologia, etnografia, storia della popolazione, topografia delle città del mondo antico. Qui si vede il proposito di allargare lo sguardo; naturalmente l'articolazione ulteriore affronta i particolari gruppi di discipline 'ausiliarie', linguistiche, storiche, archeologiche e filologiche. Per il primo sono considerate la grammatica e la storia del greco classico, del mediogreco e del neogreco, e così per il latino, e la lessicografia delle lingue classiche. Tra le discipline storiche troviamo sezioni dedicate alla cronologia, alla metrologia, all'epigrafia greca e latina, alla papirologia, alla numismatica ed alla prosopografia; tra quelle archeologiche una sezione tratta specificamente della scienza dei monumenti (archeologia nel senso monumentale caro agli studiosi del secolo scorso), altre rispettivamente dell'archeologia rurale e dell'applicazione dei metodi delle scienze naturali alle ricerche di archeologia; infine della museologia. Tra le discipline specialistiche della filologia classica sono considerate la storia della scrittura, storia e critica del testo, scienza dei manoscritti e codicologia, *paleografia greca e latina, metrica. L'organizzazione delle sezioni è indubbiamente organica e ben distribuita: soprattutto in questo punto tuttavia il progetto presenta un limite. Le voci, pur concepite da specialisti e stese con grande accortezza, si rivelano spesso eccessivamente concise: indicano gli strumenti di base, ma non possono dare una visione sia pur sintetica dello stato degli studi. Una pagina dedicata alla lessicografia greca e latina (limitata ai soli vocabolari, senza che siano nominati i lessicografi antichi), una per la numismatica, una e mezza per la paleografia greca. Si ammira lo sforzo degli autori per condensare entro questi spazi il loro sapere, ma si rimpiange che l'esigenza di contenere il progetto entro un volume li abbia indotti a sacrificare tanto.*

Sia pure con questo limite, la prospettiva sulla storia politica dell'antichità classica e delle civiltà ad essa connesse, *Geschichte der antiken Völker und Nachbar-kulturen*, rappresenta felicemente i caratteri innovativi di questo lavoro. I capitoli relativi comprendono, dopo una introduzione generale di storia economica, prospet-

tive dedicate alla civiltà minoica e micenea da una parte, a quella protoitalica dall'altra, e quindi alla storia greca ed ellenistica, di Roma repubblicana ed imperiale e della tarda antichità. Queste trattazioni sono immediatamente integrate da altre che informano sulla cultura materiale, sulla storia dei modi di vita, delle istituzioni statali, della tecnica, e quindi da un'amplissima panoramica su tutti i popoli che ebbero rapporti con la cultura greco-romana, dai Cimmeri ai Daci agli Unni, Armeni ed Ebrei, fino ai Cartaginesi ed alle popolazioni del Nordafrica e dell'Africa nera.

La quarta sezione tratta della storia della cultura antica: in essa l'allargamento delle prospettive è ancora evidente. Le rassegne comprendono la storia della filosofia e quelle dell'educazione e dell'educazione fisica, quindi la storia della religione antica e della mitologia, e quelle del cristianesimo primitivo e della chiesa primitiva. Abbiamo quindi la storia dell'arte greca e romana, di quella tardoantica, della musica e del teatro. La *Geschichte der antiken Schrifttums* comprende pagine dedicate alla letteratura greca e romana, bizantina, medievale ed umanistica, ed alle discipline particolari: matematica, astronomia, medicina, agronomia, scienza della lingua e della letteratura, della retorica, della teoria dell'arte, politica e della scienza del diritto, fino alla geografia ed alla storiografia.

La quinta sezione, dedicata alla *Geschichte des Nachwirkens der Antike*, tratta dell'eredità classica nei vari ambiti della cultura moderna (nel medioevo islamico ed europeo, nei paesi moderni di lingua tedesca, romanza, anglofoni e slavi), nonché nella scienza e nell'insegnamento: storia della cultura classica, dell'insegnamento delle lingue e della storia classica. Se l'attenzione alle forme in cui la tradizione classica è presente nel mondo contemporaneo costituisce senza dubbio uno dei temi ricorrenti della nostra cultura da diversi anni a questa parte, si deve notare che la considerazione per i problemi specificamente didattici, anche se in Germania ha indubbiamente una certa tradizione, è pur sempre una scelta significativa in una scienza, come quella dell'antichità, che tende a rinchiuersi per quanto possibile nell'ambito dei *Fachleute*.

Non è possibile citare tutti i collaboratori a questa vasta opera senza far torto ad altri: il recensore ha avuto piacere di ritrovarvi, accanto a quello del coordinatore, prof. J. Irmscher, quelli di altri studiosi che personalmente apprezza e stima, come R. Günther, R. Müller, H. Klengel, K. Treu, F. Jürss, H. Kuch e W. Schmitt, nonché il compianto H. Kreissig. La loro competenza ha prodotto un lavoro, sia pur estremamente concentrato, certo di notevole levatura e utilità.

Vittorio Citti

Stemmata, *Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecque offerts à Jules Labarbe*, éd. par T.J. Servais, Tony Hackens, Brigitte Servais-Soyez, Supplém. à *L'Antiquité Classique*, Liège - Louvain-La-Neuve 1987, pp. XVI-464.

Il volume che amici ed estimatori di Jules Labarbe hanno raccolto per onorarlo in occasione del suo sessantacinquesimo anno costituisce una testimonianza significativa della stima che l'illustre studioso belga si è guadagnato in molti anni di attività indefessa dedicata allo studio delle lettere e della storia dei Greci. Esso si divide in tre sezioni, dedicate rispettivamente a saggi di filologia classica, storia antica ed archeologia. Nell'impossibilità di dare un resoconto dettagliato di tutti i contributi, il recensore si limita a ricordarli, segnalandone peraltro alcuni che lo hanno particolarmente colpito.

La prima sezione si apre con un saggio di François Lasserre, *Platon, Homère et*

la cité, che intende ridimensionare, per quanto riguarda la polemica di Platone contro i poeti, la lettura che E.A. Havelock ha dato della civiltà ateniese del V secolo, come dominata da una cultura orale, e della funzione del filosofo stesso, come mediatore del passaggio ad una civiltà della scrittura. Lasserre pensa piuttosto che «l'expulsion d'Homère et de la poésie en général comme acte de révolution politique et, si l'on veut, culturelle, s'inscrit dans le cadre étroit de l'enseignement scolaire et répercute à partir de là ses effets sur la morale du citoyen et l'idéal de la cité» (p. 5). In realtà la conclusione prospetta, accanto alla tematica specifica dell' «enseignement scolaire», una serie complessa, anche se non certo ignota, di motivi di trasformazione sociale e politica nel corso del V secolo, che si accompagnano alla rivendicazione del primato della filosofia sulla poesia come portatrice dei valori etici e paideutici. In questo momento, certo, il punto di vista di Havelock gode di molto favore nella critica, e non senza motivo (cf. anche le riflessioni di F. Bertolini nel terzo fascicolo di questa rivista, che prendono le mosse dalla traduzione italiana di *The Muse learns to write*): tuttavia se il contributo di Lasserre, come a me pare, intende soprattutto richiamare l'attenzione sulla complessità del fenomeno della trasformazione culturale e sociale del IV secolo, in rapporto alla crisi della forma privilegiata della comunità civile dei Greci, la polis, e sulla molteplicità delle componenti di esso, che forse tendono ad essere semplificate dalla pura dicotomia tra civiltà della parola e civiltà della scrittura, esso può contribuire ad una più giusta valutazione di tutto il fenomeno storico, ed anche a un migliore apprezzamento delle stesse tesi esposte da Havelock, anche se alla fine il passaggio da oralità a scrittura apparirà, come Lasserre scrive, un significativo epifenomeno di una trasformazione storica assai più complessa. In considerazione dell'importanza che avrebbe oggi una simile discussione, resta il rammarico di vederla ridotta nello spazio di un contributo di tredici pagine, limitate ad un aspetto particolare del fenomeno, senza quell'articolazione che forse avrebbe potuto portare ad un dibattito organico, e senza un rinvio puntuale ai diversi lavori di Havelock, che comportano indubbiamente una problematica assai più ricca di quanto potesse essere messa a fuoco in questa sede.

Il saggio seguente di M. Dubuisson, *Homérologie et politique: le cas d'Aristodemos de Nysa*, mostra come la tesi di Aristodemo di Nisa, che faceva di Omero un Romano, debba essere intesa nel quadro di una tendenza ideologica che, nel primo secolo a.C., voleva sottolineare l'unità fondamentale della cultura greca e di quella romana: si tratta di un contributo estremamente acuto ed utile.

La puntuale rassegna che il compianto Paul Moraux compie delle citazioni omeriche in Galeno (*Homère chez Galien*) è un contributo alla storia della tradizione indiretta e della fortuna del poeta: si tratta esclusivamente di citazioni di seconda mano, come il M. osserva, ma anche per questo esse rappresentano un documento significativo.

F. Jouan, con la ben nota competenza che gli viene dai suoi studi sul ciclo epico, ha scritto alcune pagine efficaci sulle caratteristiche formali e di contenuto delle riprese narrative all'interno del Ciclo (*Les reprises d'épisodes dans le cycle épique*), mentre, dopo una breve nota di L. Bodson, *Le renard et le hérisson (Archiloque, fr. 201 W)*, M. Hofinger, *Tradition et création dans les images d'Archiloque*, evidenzia i caratteri delle immagini di Archiloco, in rapporto alle fonti e alla poetica dell'autore: non risulta peraltro chiaro il motivo per cui H. si riferisce per le citazioni alla *Anthologia Lyrica Graeca* di Diels (*sic!*) e Bentler (*sic!*). Sono questi i soli errori tipografici che abbiamo riscontrato nel volume.

Dopo il saggio di F. Duysinx, *Rendons à Lasos ce qui est à Lasos*, quello di Paul Whatelet, *Autonoos ou de l'intérêt d'un mensonge pieux chez Hérodote*, avanza un'ipotesi interessante sull'origine del nome dell'eroe che avrebbe respinto i Persiani

da Delfi, e sulla funzione ideologica del racconto riferito da Erodoto (8, 31-39), mentre G. Roux presenta con *Aristophane au théâtre* alcune osservazioni, interessanti anche ai fini esegetici, sugli effetti metateatrali nel poeta comico. L. Coulobaritis svolge alcune osservazioni su Λέξις et Δύησις dans la République, II-III, mentre Giuseppe Giangrande, proseguendo la sua polemica con i *Further Greek Epigrams* di Page, difende la paternità platonica di AP 7. 99 (*Un épigramme de Platon*). J. Schamp (*Variations sur le sens du mot ὑποκριτής*), presenta una interessante analisi del termine, portando consistenti argomenti in favore della tesi, che risale a Platone e ultimamente è stata accolta da Curtius ed altri, secondo la quale esso significa 'interprete': in particolare l'analisi delle ricorrenze erodotee mostra la scarsa consistenza degli argomenti di chi ha voluto vedere in esse un appoggio all'esegesi che connette ὑποκριτής all'idea di 'rispondere'. Seguono due saggi di argomento platonico, ed uno plutarco: ἄγριος chez Platon di A. Motte, *Des jardins d'Adonis au bosquet sacré d'Hékadèmos* di O. Ballériaux, *Un problème imaginaire au marge de l'épsilon delphique de Plutarque* di G. Daux. Il primo è un apprezzabile contributo a un elemento fondamentale del lessico religioso del filosofo: particolarmente interessante pare la discussione di Leg. 10, 904 e 1 e di 10, 905 b 1, che porta alla proposta di restituire ἀγριώτερον del testo dei mss. nel secondo passo, contro le varianti ἀγριώτερον, ἄπτερον, preferite dagli editori, il secondo è una riflessione sul grave problema della condanna della scrittura nel *Fedro*. La breve nota di Daux, infine, ricorda puntualmente che le discussioni sulla grafia ε e oppure ει nel titolo dell'operetta plutarca dimenticano il fatto ben noto che ει è il nome greco della lettera, come ricorda già il LSJ (impeccabile, ma inconsueta la sigla GEL qui preferita).

J. Bingen, in un puntuale intervento su *Aelius Aristide, 'OGIS' 709 et les Grecs d'Égypte*, discute il testo dell'iscrizione, indicando in una falsificazione letteraria la fonte dello strano miscuglio che accosta come dedicanti «la città degli alessandrini, Hermopolis Magna, la bulè degli Antinoiti nuovi Greci, ed altresì i Greci del Delta d'Égitto e quelli che abitano il nomos tebano», mentre nell'ampio saggio che segue, ΠΕΙΣΜΑ, ΚΑΛΟΣ, ΟΡΜΟΣ, ΛΙΜΗΝ, à propos de quelques métaphores maritimes, H. Van Looy esamina le metafore marittime che indicano rispettivamente 'cavo', 'cavo da ormeggio', 'ormeggio' e 'porto', nella tragedia greca e nell'epigramma, in rapporto ai termini indicati nel titolo ed ai loro connessi. I materiali individuati sono accompagnati dalle fini osservazioni che si possono attendere dal loro autore, che peraltro ha evitato di inquadrarle in una cornice generale. Charles Segal affronta poi un argomento connesso con gli interessi del dedicatario sulla presenza dell'epos nella letteratura seguente, trattando di *Writer as Hero: the Heroic Ethos in Longinus, 'On the Sublime'*: egli individua negli scrittori che per l'Anonimo attingono il sublime un'impronta della grandezza solitaria dell'eroe epico, illustrando questo punto di vista attraverso una rivisitazione dei punti capitali dell'opera.

A questi saggi di taglio decisamente letterario fa seguito la nota di un linguista, *Glanes de philologie grecque* di M. Leroy, che spezza una lancia in favore di alcuni hapax grammaticali e lessicali che i filologi tendono a sopprimere per normalizzare i testi, mentre i linguisti li pregiano, come fossili dell'evoluzione della lingua. Infine L. Isebaert dedica alcune pagine *Zu einigen mit \*H<sub>2</sub><e>nti-zusammengesetzten Eigennamen im Altgriechischen*.

La seconda parte della raccolta è dedicata a ricerche di storia antica. M. van der Valk, illustre studioso ed editore degli antichi esegeti di Omero, in un lavoro dal titolo singolare, *A Tentative Inquiry into some Data which might concern older Greek History*, mette in evidenza alcune informazioni che si possono ricavare dalle contraddizioni delle fonti poetiche e di Erodoto, a proposito della storia più remota delle stirpi greche. B. Servais-Soyez indaga sul significato politico che dovette avere, per la

democrazia ateniese, l'erezione della statua di Critios e Nesiotès ai tirannicidi (*Hamodios et Aristogiton: contribution à une histoire populaire d'Athènes*), e a questo saggio fa da pendant *Une statue de Thémistocle chez les Phéniciens de Gadès* di C. Bonnet, che, pur aprendo molti punti interrogativi, si adopera a contestualizzare una magra testimonianza di Filostrato nell'ambito delle notizie di cui disponiamo a proposito di Gades e delle tradizioni fenicie. R. Van Compernelle interviene con un contributo alla tormentata questione della data dell'esilio di Temistocle, e porta argomenti per sostenere che la tradizione secondo la quale l'uomo politico ateniese sarebbe stato accolto alla corte di Artaserse, sia di origine ateniese, mentre quella che lo fa giungere presso Serse, morto nel 465, avrebbe radici achemenidi. Da certi riscontri tra quest'ultima versione e il comportamento che Erodoto attribuisce a Temistocle dopo Salamina, Van Compernelle ritiene di poter propendere per essa. Il ragionamento è a tratti sottile e in fondo ipotetico: pure deve essere segnalato anche in vista delle connessioni che altri hanno suggerite tra l'esilio di Temistocle e i *Persiani* di Eschilo, che potrebbero essere stati scritti proprio come una testimonianza in favore dell'uomo politico, minacciato dal prevalere della parte cimoniana.

Sul problema dello schieramento delle flotte a Salamina J. Labarbe era intervenuto nel 1952: riveste quindi una particolare pertinenza il saggio di N. Nikolau, *Hérodote et le dispositif des forces navales à Salamine*; segue un contributo di M. Piérart sulle liste dei tributi degli alleati ateniesi negli anni intorno alla pace di Callia, *Athènes et son empire: la crise de 447-445*, mentre il lavoro di J. Pouilloux su *L'épigraphie et l'objectivité historique de Thucydide* riveste un particolare interesse, anche per il vigoroso richiamo, «en dépit des modes», sull'esigenza di oggettività nell'indagine storica, «la nécessité de la critique historique se fait plus urgente que jamais, si nous ne voulons pas assister au travestissement le plus tragique et le plus brutal de ce qui fut l'histoire» (p. 306). Un segnale così deciso da parte di un uomo non certo insensibile alle idee, ma professionalmente abituato a confrontarsi con le pietre, è quanto mai opportuno e significativo. Il contributo in sé è un'efficace messa a punto, tutta giocata sulla sfumatura che può distinguere uno storico tradizionalista, non certo imparziale ma che intende assumere un distacco dagli avvenimenti e dagli interessi contrastanti che riferisce, dai pubblicisti del suo stesso partito ben altrimenti tendenziosi. La sezione si conclude con un intervento di J. N. Kalléris, *L'armée macédonienne sous Alexandre I, le philhellène*, ed una breve nota di P. Marchetti, *Un ekdikos méconnu en Asie mineure au II s. ap. J. C.*

L'ultima sezione comprende saggi di argomento archeologico. In un ampio lavoro C. Baurain mette in relazione le rappresentazioni cretesi e micenee del leone con le similitudini analoghe dell'*Illiade*: l'analisi è certo interessante, e mette in evidenza continuità formali significative tra le sculture micenee e la dizione omerica, pur se le conclusioni, che «dès les débuts du monde mycénien, il semble qu'il ait existé une poésie épique, orale, parfaitement développée, fonctionnant par formules et analogies, celle là même qui nourrit, huit siècles plus tard, un Homère» (p. 365), sembrano andare abbastanza al di là di quanto sia ragionevolmente deducibile. Più particolare il problema affrontato da J. Marcadé, *La pèlerine de l'Artémis de Nicandré*: egli osserva che l'ultima lettera dell'iscrizione, secondo diverse letture recenti, è un  $\mu$  e non già un  $\nu$ , mentre i manuali di solito ignorano questa precisazione, e che la statua è rivestita di un mantelletto corto da viaggio, quindi J. Tréheux affronta problemi di identificazione di edifici sacri a Delos, *L'Hiéropoion et les Oikoi du sanctuaire à Délos*, e L. Lacroix svolge interessantissime analisi su alcuni vasi greci ispirati alla narrazione epica della morte di Achille (*Tradition littéraire et imagerie à propos de la mort d'Achille sur les peintures de vases*). La celebre statua di Mozia è oggetto di una messa a punto di G. Falsone, *La statue de Motyé. Aurige et prêtre de*

*Melquart*, che discute le numerose interpretazioni che sono state date su questo importante reperto, mentre Ch. Delvoye ritorna all'ideologia politica della democrazia ateniese attraverso *Considérations sur le sens et la structure des sculptures du Parthénon*. Concludono la raccolta un intervento di F. Chamoux, *Celetizontes pueri*, che dall'analisi della documentazione archeologica porta argomenti per la validità del testo tradito in Plin. n. h. 134, 75 e 78, ed uno di R. Halleux, *La monnaie de fer de Licurgue et le problème des acides en chimie antique*.

Come si vede, la varietà e la ricchezza dei contributi eccedono le competenze di un singolo recensore: importa segnalarle agli specialisti dei diversi settori, sottolineando la coralità degli interventi in onore dell'autore de *L'Homère de Platon* e de *La loi navale de Thémistocle*.

Vittorio Citti

Jean Christian DUMONT, *Servus, Rome et l'esclavage sous la République*, Collection de l'École française de Rome, 103, École française de Rome, Rome 1987, pp. VI-834, s.i.p.

La schiavitù nel mondo greco-romano è stata, da almeno un secolo, ma particolarmente a partire dagli anni Cinquanta, l'oggetto di innumerevoli ricerche e studi, proseguiti con metodi ed interessi differenti, e con vari risultati, che richiederebbero effettivamente uno sforzo di riflessione e di valutazione complessiva. L'autore di questa monumentale *thèse d'État* si è proposto una prospettiva di questo genere quando nella premessa ha passato in rassegna le varie scuole che hanno affrontato l'argomento, dando uno *status quaestionis* articolato che doveva fornirgli il punto di approccio per un contributo specifico di ricerca ad uno dei periodi più significativi in cui l'Istituto della schiavitù si è realizzato. Dopo aver esposto i metodi e i contributi della scuola sovietica e di quella di Mainz, quelli di Finley, degli studiosi che si riuniscono intorno all'Istituto Gramsci e del Centre di Besançon, l'A. sceglie il suo argomento in un punto centrale della storia della schiavitù, quando il sistema schiavistico ha raggiunto uno sviluppo eccezionale in seguito alle conquiste romane del Mediterraneo, al punto che qualcuno ha anche considerato questo momento del sistema di produzione schiavistica una formazione qualitativamente nuova; per questo periodo inoltre noi disponiamo, come osserva giustamente il D., di «une documentation littéraire relativement abondante et, par nature, la plus apte à contenir des informations sur la représentation de l'esclavage» (p. 26). Si vedrà che questa premessa riguardo la documentazione letteraria implica una singolare selezione, tale che la parte privilegiata è adatta, 'per natura', a darci certe informazioni piuttosto che altre; ma, a parte questo dettaglio, bisogna riconoscere che l'angolo visuale scelto ed i propositi erano tali da far bene sperare per una ricerca di sintesi su un argomento così importante. Non si può non dare atto all'Autore del merito di aver colto l'importanza del momento presente per affrontare un bilancio dell'enorme produzione scientifica esistente sull'argomento, e cercare di fare un passo avanti, nonché di una indiscutibile disponibilità ad approfondire la ricerca nelle varie direzioni cui la documentazione esistente obbliga lo studioso.

Sulla base del panorama degli indirizzi di ricerca e dei risultati acquisiti che ha prospettato, il D. procede alla partizione della sua materia in tre grandi sezioni: a) «l'esclavage dans la réalité»; b) «l'esclavage dans le théâtre»; c) «l'esclavage dans la théorie»: in questo modo il teatro, in quanto rappresentazione artistica del fenomeno,

si contrappone ai *Realien* indagati nella prima sezione ed alla riflessione filosofica illustrata nella terza. Questa partizione, che forse non corrisponde in assoluto alle possibili articolazioni logiche della materia, si può spiegare in parte con le occasioni in concreto offerte dalla documentazione di cui disponiamo, in parte con gli interessi e con la storia personale del D., che nell'avant-propos dichiara di essere nato latinista, e di essersi formato sotto la guida di un maestro attento soprattutto ai fenomeni letterari come Pierre Grimal. Resta tuttavia il problema di una parte rilevante della documentazione che l'antichità ci ha trasmesso anche in rapporto a questo periodo, vale a dire gli *scriptores rei rusticae*, da Catone a Varrone, che sarebbero potuti forse essere compresi nella prima grande sezione, e che incomprensibilmente non sono stati considerati in nessun modo: una omissione davvero singolare, che peraltro ha avuto qualche conseguenza nell'ambito della ricerca.

La prima sezione dunque, «l'esclave dans la réalité» (pp. 37-308), si articola a sua volta in tre parti. La prima (pp. 37-82) cerca di misurare quantitativamente l'entità del fenomeno sociale della schiavitù, la seconda di definire lo status giuridico dello schiavo, mentre la terza illustra il fenomeno delle rivolte servili, «les événements majeurs qui aient impliqué des esclaves». Non è dubbio che la individuazione dell'entità numerica della popolazione servile, se approdasse a risultati affidabili, darebbe una consistenza notevole alla nostra valutazione del fenomeno. Non si può certo imputare al D. se i suoi sforzi in questa direzione non riescono a grandi risultati: la demografia storica lascia spesso aperti degli interrogativi, e l'unico appunto che si può forse muovere all'autore è di essersi ripromesso troppo da dove forse non c'era molto da attendersi.

Le pagine dedicate a «l'esclave et la loi» (pp. 83-160), costituiscono una buona rassegna della documentazione esistente sull'argomento, e mettono efficacemente in evidenza la complessità dello status reale dello schiavo a Roma. L'attenzione che il D. concentra su «le principe de l'humanité de l'esclave» mette in luce un aspetto certo importante del comportamento dei Romani verso i loro schiavi, ma forse lo strumento concettuale cui egli ricorre non è sufficientemente duttile. Non è dubbio che in molti casi lo schiavo a Roma aveva riconosciuti dei diritti, nell'ambito familiare o patrimoniale, che eccedevano largamente la definizione di *res (corporalis o mancipi)* che si legge a proposito dello schiavo in Gaio: ciò significa che il comportamento degli uomini, a Roma nell'ultimo secolo della repubblica come spesso altrove, non corrisponde sempre alle definizioni di principio che in determinati momenti sono state formulate. In assoluto se ne può ricavare che tra il comportamento degli uomini e quello che i teologi cristiani attribuiscono al loro dio c'è una profonda differenza: la cosa, a ben pensarci, è abbastanza risaputa. Ma che, nella prassi dei grandi proprietari romani del secondo e del primo secolo a.C., lo schiavo fosse di norma trattato come una *res*, questo resta abbastanza certo, e molte delle stesse considerazioni addotte dal Dumont finiscono per confermare questo punto di vista. Ad es., la norma della pubblicità della tortura dello schiavo, stabilita da un regolamento municipale di Pozzuoli attestato da una iscrizione pubblicata abbastanza recentemente, non comporta per nulla la deduzione che egli ne vorrebbe ricavare, cioè che il padrone dovesse preoccuparsi di giustificare la tortura stessa davanti alla pubblica opinione (p. 126 s.): se volessimo proprio negare il carattere esemplare di questi procedimenti, ed applicassimo l'argomentazione del Dumont al rogo degli eretici, potremmo concludere che in fondo la spiritualità medievale era contraria a questa prassi, e che il voto della Santa Inquisizione che condannò Giordano Bruno ad essere arso in Campo dei Fiori nasceva da una simpatia per il domenicano, della quale finora non avevamo avuto sentore. Così è spesso vero che esistono elementi che possono consentire a certi schiavi una progressiva integrazione nella cittadinanza, fino alla prospettiva di potersi un giorno

riscattare e divenire liberti: ma da questo a scrivere che a Roma «l'esclave apparaissait, à bien des égards, comme un citoyen de vocation, un citoyen de réserve» (p. 159) passa qualche differenza. Sarà stata questa la condizione anche della maggior parte dei servi rurali, come di quelli che per la disperazione dei maltrattamenti subiti insorsero in Sicilia e di cui parla con tanta efficacia il nostro autore nel capitolo seguente, o di quei vecchi schiavi che Catone consigliava di vendere perché non rendevano più e non valeva la pena di spendere per mantenerli? o non piuttosto di quella parte limitata di schiavi che, più prossimi ai padroni perché vivevano nella loro casa e magari ne condividevano il letto, oppure perché curavano i loro interessi come amministratori o sorveglianti di altri schiavi, traevano le loro speranze dal fatto che il caso, le loro attrattive fisiche o altre capacità li dissociassero dalla massa degli altri? Ecco dove la mancata considerazione degli *scriptores rei rusticae* finisce per costituire un limite di qualche rilievo alla validità della ricerca compiuta dal Dumont<sup>1</sup>.

Un notevole interesse suscita il capitolo dedicato alle lotte servili (pp. 161-308), articolato sui rapporti tra pastori e culti dionisiaci in Apulia, alle rivolte siciliane e a quella di Spartaco. Qui ci troviamo soprattutto di fronte a un ampio bilancio di studi precedenti, fatto con indiscutibile cura: la prospettiva teorica, illustrata a più riprese, che connette questi movimenti con le concezioni antischiaviste che il D. crede di ravvisare nel pensiero greco, resta piuttosto inquietante e difficile a dimostrare. Lo stesso Dumont, a proposito della prima insurrezione siciliana, sottolinea (pp. 241-48) le condizioni inumane di esistenza che spinsero gli schiavi a rivoltarsi. Ci si domanda allora, come già ci si è domandato, quale progetto rivoluzionario potevano avere questi uomini disperati. La domanda ha particolarmente senso dato che di questi progetti rivoluzionari non abbiamo notizie dalle fonti: essi restano tra le ipotesi indimostrate di alcuni studiosi moderni.

La sezione dedicata al teatro (pp. 309-630) è la più ampia e unitariamente concepita. A partire da Euripide, che avrebbe assunto dai Sofisti l'idea dell'unità naturale del genere umano, svolgendo tesi apertamente antischiaviste nell'*Alessandro*, attraverso Menandro e poi nei comici latini che si ispiravano alla *vêca*, Plauto e Terenzio, il D. vuole riconoscere una linea di idee che valuterebbero le capacità umane e spirituali dello schiavo, uguagliandolo ad un uomo libero, ed in sostanza cooperando efficacemente con la struttura del diritto e del costume romano che vedeva nello schiavo un cittadino potenziale. L'esposizione è ricchissima di analisi particolari e spesso assai complessa; ma le frequenti riprese e le pagine di sintesi che a tratti soccorrono il lettore stremato consentono di riconoscere uno sviluppo coerente in questa trattazione.

Si è detto della formazione del Dumont, letteraria prima che storica, sebbene egli poi abbia ampiamente curato anche questo secondo versante della sua ricerca. Eppure proprio questa parte, che presenta una linea di sviluppo compatta, suscita le maggiori inquietudini. Euripide allievo dei sofisti è una vecchia tesi del Nestle, che ha avuto una funzione indiscutibile all'inizio del nostro secolo, ma che è stata dimostrata falsa da tempo, almeno dal 1971. L'*Euripide* di Di Benedetto l'ha ridimensionata radicalmente, e non c'è nessuno che non lo sappia. Qui il recensore non riesce a rendersi conto delle ragioni per cui il D. lo passa sotto silenzio. Rispetto a quel libro, non è dubbio che la pubblicazione della *hypothesis* dell'*Alessandro*, avvenuta tre anni più tardi, ha suscitato un'attenzione più limitata. Pure essa ha dato luogo ad almeno una

<sup>1</sup> A proposito di questi scrittori, varrebbe la pena di ricordare, tra i vari saggi che A. Cossarini ha dedicato a quella che egli chiama «l'ideologia della terra», *'Dominus' e 'praedium' in Catone. Elementi di una ideologia*, AIV 135, 1976/77, 71-86 e *Unità e coerenza del 'de re rustica' di Varrone*, RAIB 65, 1976/77, 177-97.

decina di recensioni sulle riviste di antichità classica, e a un dibattito estremamente qualificato. In ogni caso ciò che importa è che l'autore della *hypothesis* aveva davanti agli occhi il testo della tragedia, e ci accerta, al di là di qualsiasi dubbio, che il Coro dei pastori dell'Ida non era affatto solidale con Paride come si era sempre supposto, bensì trascinava incatenato in giudizio davanti a Priamo questo giovanotto presuntuoso che non voleva stare a livello dei suoi pari, ma pretendeva addirittura di partecipare ai giochi in onore del defunto figlio del re. A questo punto siamo in grado di apprezzare, assai meglio che in passato, il senso del trionfo finale di Alessandro-Paride, che conferma la morale, espressa ripetutamente altrove da Euripide, che «il buon sangue non si smentisce mai»<sup>2</sup>.

Intorno alla sua interpretazione di Euripide, Dumont si sforza di individuare dei precedenti della pretesa scoperta dell'«umanità dello schiavo»: questo letto di Procuste, in cui egli pretende di collocare il teatro greco, si rivela particolarmente spietato nei confronti di Eschilo. In *Ag.* 1084 il Coro osserva, davanti al delirio di Cassandra, μένει τὸ θεῖον δουλίῳ περ ἐν φρεσὶ: non era necessario scomodare l'autorità di Fraenkel per sapere che si tratta dello spirito profetico del dio che possiede l'infelice. Tuttavia, più felicemente di altri che avevano pur inteso rettamente il passo, il grande esegeta dell'*Agamennone* ha messo in evidenza questo valore del termine. Pretendere, come fa il Dumont, di riconoscere in questo verso «l'un des premiers témoignages d'une théorie qui proclamerait l'égalité de tous les hommes, libres et esclaves, ou, du moins, selon laquelle l'asservissement n'affecterait pas l'homme dans ses rapports avec la divinité» (p. 513) è ridicolo, e non lo è meno per il fatto che altri lo hanno preceduto su questo terreno infido: tanto più temeraria la polemica che egli rivolge all'esegesi di Fraenkel, uno studioso che non ha certo il privilegio dell'infalibilità, ma che merita sempre di essere considerato con una certa attenzione<sup>3</sup>.

La vecchia interpretazione antischiavistica dell'*Alessandro* euripideo, sulla cui falsità non si possono oggi avere dubbi, viene imposta in seguito dal Dumont alla commedia di Menandro ed ai suoi epigoni romani. Veramente in nessuna commedia si dibatte il problema della schiavitù, né si potrebbe pensare una cosa simile in un qualsiasi contesto comico, ma l'A. prende occasione dal fatto che nei testi di Menandro, Plauto e Terenzio si trovano schiavi intelligenti ed anche dotati di una notevole statura morale per ricavare la conclusione che nella commedia nuova, a Roma come già in Grecia, era implicita l'ideologia che predicava «la vanité de la distinction entre Grecs et Barbares, entre hommes libres et esclaves», ed altri temi analoghi «auxquels, comme on a vu, Euripide avait conféré une illustration tragique» (p. 574). Questa conclusione è formulata a proposito di Menandro, ma la sua sostanza viene ripetuta in seguito: è veramente un peccato che la prospettiva sommaria e in sostanza aprioristica de «l'unité de la doctrine théâtrale» (cf. pp. 625 ss.) travolga

<sup>2</sup> Queste considerazioni sono state già espresse nell'intervento, di M.-M. Mactoux e mio, su *L'esclavage dans les tragédies d'Ennius*, in *Atti del secondo seminario di studi sulla tragedia romana*, Palermo 1988, in corso di stampa. Quanto alla dottrina sofisticata dell'uguaglianza del genere umano, essa ha subito un duro colpo con la pubblicazione del *POxy 3647*, e con gli studi in merito di F. Deleva Caizzi, già da tempo noti ma che hanno trovato la loro sistemazione organica nella pubblicazione e nel commento che del fr. 44 DK di Antifonte hanno dato C. Bastianini e F.D.C. nel *Corpus dei papiri filosofici greci e latini*, I 1\*, Firenze 1989, 176-92.

<sup>3</sup> Analoghe osservazioni si potrebbero fare per le esegesi di alcuni passi di Sofocle in cui il D. si avventura alle pp. 528 s.: ma si tratta di momenti marginali dell'indagine, su cui non vale la pena di soffermarsi.

tante pagine ricche di osservazioni fini e rilievi precisi, taluni dei quali avrebbero meritato una valutazione più approfondita. A proposito di Terenzio abbiamo letto che nelle sue commedie i padroni parlano sempre con altezzosità ai loro schiavi (pp. 380 ss.), e che in Terenzio scompare lo schiavo «meneur du jeu et maître de l'intrigue» (p. 609). Così a proposito del tema dell'astuzia, «l'esclave téréntien ne maîtrise pas l'événement; ses menées, généralement, se retournent contre lui et échouent. Il n'y a donc pas, non plus, chez Térence d'esclaves glorieux. Ceux qui se rapprochent de ce type plautinien le font sur un mode de parodie et de dérision dans la mesure où leurs fanfaronnades rencontrent régulièrement les déments des faits» (*ibid.*). Tra l'età di Plauto e quella di Terenzio il sistema schiavistico in Roma si era largamente sviluppato, accentuando lo sfruttamento dello schiavo e le forme di controllo su di lui: purtroppo Dumont sfugge alla conseguenza degli argomenti che egli ha pazientemente raccolto, dicendo che «l'oeuvre de Térence est d'une étendue trop restreinte pour que l'absence d'un motif y prenne une signification absolue» (*ibid.*).

In generale sulla rappresentazione degli schiavi nel teatro si dovrebbe fare una riserva di qualche rilievo, che naturalmente altri hanno già avanzato e di cui Dumont avrebbe potuto opportunamente tener conto: questi sono tutti schiavi domestici, appunto quelli che vivono presso ai padroni e che, entrando in relazione con essi, erano più facilmente considerati come esseri umani. Gli schiavi rurali, che saranno stati in ogni caso la maggior parte della massa servile, non avranno certo goduto di queste occasioni e di queste attenzioni: su tutti costoro ben poco possiamo venire a sapere attraverso la commedia. Tanto maggiore è il rammarico che il Dumont non abbia preso in considerazione gli scrittori di cose agrarie.

L'ultima parte del monumentale lavoro considera «l'esclave dans la théorie», attraverso un esame delle opere filosofiche di Cicerone. Contro le analisi pubblicate dal Centre di Besançon, Dumont vuole riportare la concezione ciceroniana della schiavitù, in termini rigorosi, allo schema già proposto da Platone: «les liens directs avec la société contemporaine et sa structure ne sont pas nécessaires: il s'agit de la reprise d'une théorie ancienne» (p. 678). I rilievi che a questo proposito fa l'A. sono certo suggestivi, ma non tali da convincere del tutto, specie quando, avviandosi verso le conclusioni, egli ricorda molto giudiziosamente che «la vision cicéronienne de l'esclave, aussi tributaire que cette étude a pu la montrer de la philosophie grecque, apparaît encore plus fortement marquée par la tradition et les lois de Rome, ce qui fait son originalité et, en certain sens, son progrès» (p. 724), e spiega questa affermazione ancorando la teoria ciceroniana alla realtà contemporanea. Quest'ultimo rilievo del Dumont può apparire scontato, ma non per questo deve esser meno calorosamente sottoscritto. Resta il rammarico che non tutto il capitolo proceda con altrettanta attenzione alla realtà del pubblico cui era rivolto il messaggio dell'Arpinate, ma questo limite non deve far passare sotto silenzio i pregi di uno studio che ha affrontato con grande impegno un argomento così significativo e complesso.

Dumont ha affrontato la vastissima bibliografia generale sulla schiavitù con sistematicità e grande cura; ha studiato altresì i metodi di indagine storiografica più ardui senza esitare. Taluni silenzi su aspetti rilevanti dell'esegesi dei testi restano incomprensibili, e non meno la selezione che egli ha operato nell'ambito della documentazione letteraria. Certe valutazioni infine sembrano dettate piuttosto da motivazioni polemiche che da necessità della ricerca. Un certo atteggiamento verso la schiavitù, corrispondente a scelte lessicali che i ricercatori di Besançon hanno individuato in Cicerone, si può riscontrare anche presso gli avversari dell'oratore (cf. p. 680): ma questo «consensus esclavagiste» è semplicemente la riprova del forte radicamento del discorso ciceroniano alla realtà contemporanea. Spiace che le

ragioni, a noi non chiare, della polemica, abbiano finito per limitare in qualche modo un lavoro nelle sue intenzioni così degno.

La struttura argomentativa non è sempre lineare, e questa costituisce una delle difficoltà di questa lettura. L'A. ha scelto di riferire dettagliatamente tutto il percorso delle sue ricerche, e su ogni punto di esse rende conto degli studi fatti in merito, discutendo tutte le soluzioni. Bisogna dargli atto di probità scientifica in questo: ma noi gli avremmo creduto anche se avesse organizzato la sua esposizione in modo più leggibile, discutendo le fonti, e rinviando in modo più essenziale alla bibliografia. La sua scelta lo ha portato a produrre un libro faticosissimo, in parte pletorico, che si legge con grande interesse ma indubbiamente con qualche sforzo.

Questo libro è utile alla ricerca per la quantità dei problemi che solleva, anche se si rivela sostanzialmente discontinuo nel suo procedere e troppo spesso inaffidabile. Nessuno gli contesterà il merito di aver affrontato una prospettiva di indagine così ampia e ardua: resta il rammarico che non sempre i risultati abbiano corrisposto a quanto ci si sarebbe potuti legittimamente aspettare dall'impegno dell'Autore e dalla sua dottrina.

Vittorio Citti

Pierre BRULÉ, *La fille d'Athènes, La religion des filles à Athènes à l'époque classique, Mythes, cultes et société*, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, volume 76 - Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 363, Paris, Les Belles Lettres 1987, pp. 7-455.

*La fille d'Athènes* non è altro che la ragazza ateniese in procinto di diventare sposa e ciò che si ritrova in questo ponderoso volume, in cui è riprodotta con varianti una tesi sostenuta a Besançon nel 1985, è un approccio che ha illustri precedenti in *Couroi et Courètes* di H. Jeanmaire (Paris 1939) e in *Paidés e Parthenoi* di A. Brelich (Roma 1969). Una dipendenza che l'A. dichiara come non nega il suo debito al più recente *Les enfants d'Athéna* di Nicole Loraux (Paris 1981). Quello che appare è dunque un universo femminile, anche se visto con gli occhi di un uomo e nonostante gli sforzi per assumere un punto di vista femminile (pp. 335-36). D'altronde, il mondo delle donne che la documentazione antica offre è sempre condizionato dall'ottica maschile che, come riconosce Brulé, «correspondait à celui de la société globale» (p. 335).

Articolata in cinque capitoli (il quinto è però solo un *épilogue*), l'opera di Brulé cerca di attraversare tutti i territori in cui si esplicano le attività femminili, passando in rassegna fonti scritte, iconografiche ed epigrafiche. Il termine di riferimento e punto d'avvio della sua analisi restano comunque i famosissimi versi della *Lisistrata* di Aristofane (vv. 640 ss.): «a sette anni sono stata arrefora; poi *aletris* (preparatrice del grano); a dieci ho fatto l'orsa alle Brauronie, deponendo la veste di croco; infine, ormai una bella ragazza, sono stata canefora ...»

Il problema centrale proposto da questi versi, che hanno tormentato gli studiosi, è rappresentato dall'età delle ragazze nelle varie funzioni rituali, soprattutto perché è stato facile vedere in essi un'allusione a possibili classi di età femminili. Dinanzi alla contraddittorietà delle fonti, Brelich (*Paidés*, pp. 271-73), in particolare per *arktela*, aveva risolto il problema pensando ad una perdita del valore iniziatico di fronte alla trasformazione della società ed alla necessità di rendere meno gravoso un rituale che

era obbligatorio per tutte le ragazze ateniesi. Ma Brulé (p. 358) spiega la precocità del servizio religioso femminile, in generale, con la precocità d'invecchiamento delle donne.

Quello femminile, comunque non è un mondo che può restare separato dall'universo maschile, anche se gli uomini hanno chiuso le donne nei loro *ateliers*, dove esse producevano tessuti ed in particolare, nel momento del loro servizio religioso, il peplo di Athena (pp. 102 ss., 229 ss.). Ed è inevitabile trovare un continuo rapporto tra i modelli di vita femminili e quelli maschili, al punto che le donne debbono «se conformer» agli schemi che gli uomini hanno concepito per esse (p. 341).

Non è facile, comunque, seguire questa densa opera lungo tutti gli anfratti dello spazio religioso greco da essa attraversato, spazio che non possiede una netta separazione tra sfera civica e religiosa. Un mondo che è dominato da immagini mitiche, dove i racconti di trasformazione maschile, come quello di Demofonte (pp. 65-66), fanno da specchio ai racconti di trasformazione femminile. E ad un'analisi delle tradizioni mitiche, di evidente tracciato strutturalista, si accompagna un dossier iconografico e storiografico a cui è affidato il compito di sostenere l'interpretazione.

Indubbiamente, come ormai è noto, nei miti che possono venire ricondotti ad uno schema iniziatico e così pure nei riti, siano essi maschili o femminili, il motivo dominante è rappresentato dall'idea della trasformazione e non importa che questa conduca, dal punto di vista funzionale, ad una divinizzazione o ad un catasterismo. E questa trasformazione, se per il maschio prevede un passaggio nella condizione di adulto perfettamente integrato nella società, per le donne essa si risolve per lo più nel matrimonio, come dimostra la comparazione storico-religiosa (Danila Visca, *Le iniziazioni femminili: un problema da riconsiderare*, Religioni e civiltà 2, 1976, 241-74). Leggere in questa prospettiva molti racconti mitici che hanno le donne come protagoniste, quali Callisto o Ifigenia o le figlie di Eretteo, come pure interpretare così in particolare il rituale brauronico non dovrebbe costituire più oggi un problema. Neppure dovrebbe più costituire una difficoltà, come sembra invece essere per Brulé (p. 312), integrare Dioniso nell'universo femminile, sia dal punto di vista mitico, sia dal punto di vista rituale. Dioniso, infatti, che aleggia nel mito delle Proitidi che ne hanno rifiutato il culto (questo pare invece sfuggire all'A., p. 220), è il dio della trasformazione che conduce le donne ad uscire dall'*oikos* paterno per dare avvio a forme di scambio matrimoniale esogamico (M. Massenzio, *Cultura e crisi permanente: la 'xenia' dionisiaca*, Roma 1970). Il confronto tra i vari racconti mitici in cui il dio è protagonista sembra confermare questa lettura. Ed in questo modo Dioniso non può essere semplicemente o soltanto la causa di una rottura all'interno di una grande unità teologica rappresentata dal complesso delle divinità femminili preposte al mondo delle donne (pp. 312-13) ed in cui questo poteva riconoscersi (P. Scarpi, *Il picchio e il codice delle api*, Padova 1984, 117-35). Esso è piuttosto un motivo di rottura con l'universo della casa paterna. Se ora Brauron è il luogo del passaggio, dove le giovani ateniesi abbandonavano la loro infanzia per prepararsi al matrimonio che le avrebbe condotte fuori dell'*oikos* in cui erano cresciute (pp. 179-261), la presenza delle Dionisie a Brauron, una festa in onore del dio della trasformazione, che la tradizione mitica sembra proprio orientare verso la dissoluzione di universi famigliari chiusi, non dovrebbe sembrare un paradosso, ma coerente con la funzione del rituale brauronico (Brelch.).

E' ad ogni modo difficile rendere giustizia alla fatica compiuta per realizzare quest'opera, che addensa materiali di provenienza diversa, non solo letteraria ma anche archeologica ed epigrafica, e si serve di schemi interpretativi moderni di impianto sociologico e antropologico. Ma non è meno difficile districarsi in questa

foresta senza perdere di vista l'oggetto centrale dell'indagine, che non è tanto la donna ateniese, quanto il ruolo che la società ateniese le aveva assegnato.

Paolo Scarpi

A. CARANDINI, *Schiavi in Italia, Gli strumenti pensanti dei Romani fra tarda Repubblica e medio Impero*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988, pp.387.

*Schiavi in Italia*, regroupe un certain nombre de théorie chères à A. Carandini, bien connues déjà de tous ceux que préoccupent les problèmes économiques et sociaux du monde romain. Certains de ces thèmes évoquent aussitôt des débats anciens ou encore actuels; les termes de ces débats et confrontations sont d'ailleurs clairement rappelés par l'auteur dans son introduction et dans ses différents développements. On retrouvera donc, dans cet ouvrage, l'essentiel de ses interprétations, parfois modifiées, le plus souvent réaffirmées, toujours appuyées sur une argumentation serrée. A. Carandini s'intéresse d'abord - mais pas seulement - à l'esclavage rural en Italie, comme structure de production, système économique; dès lors, on pourrait s'étonner du choix d'un titre qui attire l'attention du lecteur sur *les esclaves*, si l'on ne savait pas que, pour l'auteur, l'homme-esclave, instrument de production, conférait son originalité, disait la logique du système esclavagiste, en se situant à l'articulation essentielle entre production et circulation.

L'étude des agronomes latins, celle de l'organisation d'un territoire (celui de Vulci), celle encore d'un exemple particulier - la *villa* de Settefinestre - que l'auteur veut paradigmatique, accompagnent des remarques sur la circulation du vin italien, les rapports ville-campagne, l'esclave, instrument de production... Ce sont donc, en fait, les grands problèmes de l'Italie à la fin de la République et au début de l'empire qui sont ici traités, c'est la crise de la production esclavagiste qui se trouve au cœur de cette étude.

Il n'est guère possible de rendre compte ici, de la richesse foisonnante de cet ouvrage qui multiplie les pistes ouvertes à la recherche, de discuter hypothèses de travail et conclusions. Nous reviendrons, simplement, sur des approches qui nous semblent constituer des étapes importantes dans la démarche de l'auteur et des suggestions pertinentes pour une recherche qui se poursuit.

Pour l'auteur - contrairement par exemple à M.I. Finley - le phénomène esclavagiste dans l'antiquité n'est pas unitaire; il prend des formes et des contenus différents selon l'évolution des données économiques dans le monde de la production et dans celui des échanges (cf. p. 12 sa lecture des Modes de productions antique et esclavagiste chez Marx). Dans ces conditions, toute étude de l'esclavage doit tenir compte des données structurelles, du moment et du lieu et donc promouvoir des 'microanalyses' (p. 294). Certains cas précis - mais cela ne manque pas de faire problème - peuvent avoir une valeur exemplaire; l'exemplarité ne résidant pas forcément dans une référence à une situation moyenne, mais pouvant s'attacher à l'exception dominante qui transgresse la règle et la confirme en même temps (p. 318; 321 s.). Dans un contexte bien défini, parce qu'il représente une avancée remarquable dans le mode de produire, parce qu'il se situe à l'articulation du monde de la production et de celui des échanges, l'esclavage n'a pu que se développer localement et sur une plage chronologique relativement courte. L'esclavage - et l'auteur le montre bien (pp. 19-108; 287-326) - permet de dynamiser la production, et ajouterons nous, d'élargir la sphère de la

circulation en y introduisant le travail 'investi' en la personne de l'esclave. Le développement de l'aventure esclavagiste autour de Rome et de son aristocratie, sa crise survenue rapidement, témoignent, aux yeux de l'auteur, de ses potentialités et de sa fragilité.

L'Italie est-elle le lieu du fonctionnement privilégié du système esclavagiste? Celui-ci s'exprime-t-il, toujours de façon privilégiée, dans la *villa*? Le problème de la crise de la viticulture italienne - quand la situer? - pose-t-il nécessairement celui de la crise de l'esclavage? Toutes ces questions restent aujourd'hui posées<sup>1</sup>. L'auteur n'est-il pas tenté d'élaborer un type idéal à partir de matériaux divers: leçon des agronomes latins, recherches archéologiques..., et ne s'efforce-t-il pas de le faire entrer dans des cadres chronologiques, quitte à créer des sous-types ou des combinaisons de types plus ou moins complexes (cf. p. 46 s., le retour des problèmes de périodisation à propos de la *villa perfecta*, de Settefinestre, du territoire de Vulci, du commerce du vin, sans compter la typologie et la périodisation des systèmes de production dans l'Italie rurale et urbaine (p.330 s.; cf. aussi l'Appendice p. 323 pour une typologie et une périodisation de l'esclavage antique). on reconnaît là, à la fois la prégnance du concept wébérien d'idéal-type, et les problèmes que pose au chercheur l'ambiguïté que ce concept entretient entre son statut d'outil d'analyse et la dimension historique qu'il peut revêtir en tant que modèle inscriptible dans la réalité historique<sup>2</sup>.

Pour comprendre le fonctionnement du système esclavagiste, A. Carandini adopte, avec raison, un point de vue très large. L'étude de l'outillage et des techniques ne le conduit pas à laisser à la technique la place principale dans l'analyse de la façon de produire; il inscrit l'acte de production dans une combinatoire des rapports sociaux et des rapports de l'homme à la nature. Ainsi évite-t-il de confondre progrès techniques et progrès mécaniques, de tomber dans une interprétation mécaniste des relations entre données techniques et faits sociaux (cf. p.29 s.). Pas plus qu'il n'y a un esclavage antique, il n'existe une structure économique du monde antique. L'auteur inscrit cette vision et ce raisonnement dialectique dans la perspective esquissée par les travaux de Parain et Sereni, de Kolendo et Kula. Dès lors l'esclavage, parce qu'il est vendu, transmis, loué... parce qu'il représente un travail - ou un service - potentiel, relève des sphères parfois associées - mais dans l'antiquité jamais confondues - de la production et de l'échange (p. 23). C'est pourquoi, A. Carandini s'attache avec raison à étudier le rôle du système esclavagiste dans une production fortement liée à l'échange comme celle du vin. Dans un tel système économique, se développe une production bisectorielle qui associe une économie 'naturelle' (non tournée vers le marché) et une économie tournée vers l'échange. La *villa* ne reconnaît pas la monoculture, mais la polyculture y est seulement, en quelque sorte, 'au service' de la culture 'spéculative'. L'auteur adopte ici l'analyse bien connue de Kula; il retrouve cette organisation bisectorielle de la production dans les plantations du Sud des U.S.A. et semble bien vouloir en faire une sorte de modèle, de type, (susceptible d'être divisé en sous-types) valable pour toutes les formes agraires d'économie précapitaliste (p. 242; 245). Cette approche - est-elle vraiment d'origine wébérienne? (p.255 s.) - permet à l'auteur de penser la rationalité d'une économie qui ignore les règles de l'économie capitaliste, de sortir de la perspective ethnocentrique, qui oppose

<sup>1</sup> Sur la définition du système esclavagiste de la *villa* cf. G. Pucci, *Settefinestre. Una villa schiavistica nell'Etruria romana*, I, Modena 1985, 16.

<sup>2</sup> Sur ces problèmes de méthode, cf. nos remarques dans *Formes de contradiction et rationalité d'un système économique. Remarques sur l'esclavage dans l'antiquité*, DHA 11, 1985, 199-236.

une économie empirique - celle des sociétés précapitalistes - qui confond rentabilité et rationalité, qui prétend utiliser les mesures économiques actuelles pour juger un système économique autre (cf. les remarques sur les calculs 'redressés' de Duncan-Jones pp. 246-55). Cette attitude permet d'écarter - autant que faire se peut - le danger d'économisme que recèlent certains calculs, d'intégrer certains comportements en apparence irrationnels, en réalité répondant à une vision particulière de la richesse dans l'analyse d'un système économique; Marx, dans ses *Formen*, l'avait fait pour l'antiquité. A. Carandini le fait dans ses remarques sur les visions 'à l'antique' des propriétaires-citoyens sudistes.

Il n'est donc guère raisonnable de dissocier encore la dimension économique de l'esclavage de son intégration dans un style de vie<sup>3</sup>. Il n'est guère plus raisonnable de déclarer économiquement irrationnelle la conduite de Caton, (*vendacem, non emacem esse oportet*) évoquée trop rapidement par l'auteur, alors qu'elle tient compte du fonctionnement particulier du mouvement de l'argent dans les conditions économiques du moment.

C'est, nous semble-t-il, à ce niveau que devrait intervenir, dans l'analyse de l'auteur, la distinction entre rente et profit, que devraient être exposés les problèmes de la rente argent parce qu'ils indiquent bien les limites posées dans l'antiquité, à l'élargissement de la circulation monétaire. Le système esclavagiste antique garde, par là-même, un caractère spécifique par rapport à d'autres systèmes économiques précapitalistes, par rapport aussi à l'esclavage colonial qui se développe au sein d'un univers économique dominé de plus en plus par le capitalisme. L'étude de la rationalité économique de ces deux formes historiques de l'esclavage devient, dès lors, délicate, la comparaison hasardeuse et l'interprétation de Fogel et Engerman - qui a séduit A. Carandini et, avant lui, R. Martin - bien difficile à utiliser<sup>4</sup>.

Tous ces problèmes exigent aussi, en amont, qu'un certain nombre de termes soient clairement élucidés: qu'entend-on exactement par *latifundum*? (p. 258)<sup>5</sup>; le *fundus* s'attache-t-il à nommer «l'organisation de la propriété», pour reprendre une formule de L. Capogrossi-Colognesi ou désigne-t-il d'abord «une unité administrative enregistrée comme telle», «une unité de propriété», et pas «une unité de production» comme l'avance D.W. de Neeve<sup>6</sup>? Le terme rationalisé reste lui aussi dans ses emplois ambigus, il articule, en fait deux questions plus ou moins clairement distinguées:

<sup>3</sup> Cf. *Formen*, V, 3; A. Carandini, *Settefinestre* (1985) - *Schiavitù antica e moderna a confronto*, 187 s. Ch.R. Whittaker écrit, par exemple, dans *La frontière dans l'empire romain*, Paris 1989, 126: «L'esclavage n'était pas un optimum économique mais un mode de vie».

<sup>4</sup> Sur le problème rente-profit cf. J. Annequin (1985), sur celui du capital-marchand nos remarque dans *Capital-marchand et esclavage dans le procès de transformation des Sociétés antiques, Actes du Colloque de Cortona*, Pisa-Roma 1983, 639-58. L'interprétation de Fogel et Engerman, est, il est vrai, plus présente dans *Settefinestre* (187 s.) que dans cet ouvrage. Sur les problèmes de l'interprétation wébérienne de la rationalité, sur ceux posés par la lecture de Fogel et Engerman, cf. nos remarques dans *Comparatisme / comparaison: ressemblance et hétérogénéité des formes d'exploitation esclavagistes*, DHA 11, 1985, 639-72.

<sup>5</sup> Pucci, *Settefinestre*, 16.

<sup>6</sup> L. Capogrossi-Colognesi, *Le régime de la terre à l'époque républicaine. Terre et paysans dépendants dans les sociétés antiques*, Paris 1979, 313 s.; D.W. de Neeve, *Fundus as Economic Unit*, RHD 52, 1984, 320.

celle du comportement des agents économique et celle du fonctionnement d'ensemble d'un système économique. Comment, dans ces conditions, apprécier les critères à partir desquels M. Weber pensait apprécier la rationalité économique d'un système? Relèvent-ils de l'architecture de l'idéal-type, où, tous réunis, fixent-ils la ligne de démarcation entre rationalité et empirisme en économie<sup>7</sup>? Ne doit-on pas expliciter l'emploi que l'on fait de la notion de marché? L'esclavage doit-il être perçu dans des relations d'opposition/complémentarité avec un travail 'libre'? Qu'est-ce que le travail 'libre' dans l'Antiquité? La polysémie de *colonus*, par delà ses dimensions techniques, ne nous introduit-elle pas dans le monde de la dépendance rurale - qui ne s'est jamais effacée - pour laisser face à face hommes libres et esclaves?

Ces questions, en vérité, ne s'adressent pas seulement à l'auteur; elles rappellent la complexité de toute approche des problèmes liés au travail, à la production dans l'antiquité. Dans ce domaine où planent beaucoup d'ombres, l'ouvrage de A. Carandini propose des interprétations remodelées, s'appuyant sur des exemples concrets, qu'il s'efforce de lire en utilisant des concepts d'origine diverse, il est donc novateur. Ses interprétations ont naturellement suscité des controverses: on a mise en cause la chronologie, la notion de crise, sa nature esclavagiste... Nous n'avons pas voulu revenir sur des discussion qui se poursuivent, préférant souligner les problèmes de fond posés par l'auteur parce que ce sont ceux que rencontrent toute analyse d'un système économique, toute démarche comparative lorsqu'elle rapproche, au sein d'une structure économique, des formes historiques différentes.

En ces domaines essentiels, la réflexion d'A. Carandini reste toujours aussi riche et toujours aussi stimulante.

Jacques Annequin

Geoffrey E.R. LLOYD, *Science, Folklore and Ideology. Studies in the Life Sciences in Ancient Greece*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, tr.it. *Scienza folklore ideologia, Le scienze della vita nella Grecia antica*. Boringhieri, Torino 1987, pp. 225, L. 35.000.

Dopo gli importanti lavori dello stesso autore su *La scienza dei greci* (tr.it. Roma e Bari 1978) e *Magia, Ragione, Esperienza* (tr.it. Torino 1982), esce in italiano anche quest'opera, che raccoglie più testi nati autonomamente e già resi noti.

I temi trattati si inseriscono nell'ampio panorama degli studi sulla storia del pensiero scientifico nei suoi rapporti con le istituzioni e le forme dell'immaginario sociale: il libro è suddiviso in tre sezioni distinte, ciascuna con una propria introduzione, che trovano un punto di raccordo in quella generale, e quindi nella conclusione.

L'introduzione generale (pp. 11-15), nel dichiarare le finalità dei singoli studi, mette in evidenza la misura con cui l'A. affronta il delicato campo della ricostruzione di credenze o pratiche 'popolari' o 'tradizionali'. Caratteristica questa, metodologicamente importante, che dona un tono piacevole al discorso sempre attento ad evitare facili quanto allettanti voli verso teorie poco dimostrabili. La prima parte (pp. 17-50) studia lo sviluppo della tassonomia zoologica, soffermandosi in particolare sul

<sup>7</sup> Cf. *supra* n. 4. Sur le problème de la rationalité, est-il fructueux de reprendre la distinction, opérée par M. Godelier, entre rationalité 'intentionnelle' et 'inintentionnelle', cf. *Rationalité et irrationalité en économie*, Paris 1968.

comportamento sociale degli animali e sulle specie ambivalenti nella zoologia di Aristotele, come anche sulle implicazioni antropocentriche della sua tassonomia zoologica.

L'analisi così si focalizza su Aristotele, ed è il risultato di un più ampio discorso che implica, pur senza dichiararla, la consapevolezza che il problema affrontato ha radici ben lontane nel tempo e nelle civiltà. L'A. infatti nota come «il pensiero greco più antico usasse gli animali, in forme ovvie o meno ovvie, per esprimere fondamentali categorie sociali, morali, religiose e cosmologiche» (p. 23). Ma rimane il fatto che è soprattutto a partire dal quarto secolo a.C. che si rileva l'impegno di una classificazione zoologica, attività il cui studio da parte nostra esige che si tengano in considerazione «i passaggi, le interazioni e le interferenze tra credenze popolari e 'scienza' nascente» (*ibid.*). Le ricerche di Lévy-Strauss, Tambiah e Mary Douglas non hanno testimoniato alcun tentativo delle civiltà da loro considerate di criticare e riformulare tesi correnti ritenute false, mentre secondo l'A. i classicisti hanno la possibilità di «indagare entro quali limiti questa critica e riformulazione fossero possibili» (p. 24): in quest'ottica il discorso si fissa su Aristotele, autore per il quale è possibile indagare le interazioni tra sapere tradizionale e sapere scientifico in virtù della sua tassonomia zoologica diversa da quelle precedenti, che l'A. definisce implicite. Platone stesso, che nel *Timeo* delinea tre grandi raggruppamenti zoologici (gli uccelli, gli animali selvatici quadrupedi e apodi e gli animali acquatici) non va più in là della definizione, forse nemmeno convinta, di un metodo, mentre Aristotele presenta un materiale piuttosto ricco che consente di stabilire alcune classificazioni ed il criterio per l'individuazione dei principali generi e specie di animali; di qui la distinzione tra animali sanguigni (uomo, quadrupedi vivipari e cetacei, quadrupedi ovipari e apodi, uccelli, pesci) e non sanguigni (cefalopodi, crostacei, testacei, insetti); ma altresì decisa è la critica al sistema dicotomico e con essa il caldeggiamento di «una procedura più vicina alle grandi divisioni del linguaggio naturale: in questo senso il programma di Aristotele può essere visto come un ritorno da un astratto programma deduttivo alle credenze popolari, o almeno un orientamento in quella direzione» (p. 25). E' così che, riconoscendo l'insufficienza del linguaggio popolare, il Filosofo introduce anche neologismi per la classificazione che denota l'attenzione del Nostro alla *psyche*/forma e al *soma*/materia degli esseri viventi. Inoltre evidenzia differenze «per modo di vita», «attività», «carattere», «disposizione». In base all'habitat e alla respirazione, poi, definisce gli animali terrestri e quelli acquatici. Ma ulteriori possibilità di suddivisione sono offerte da qualità particolari, così che notiamo gli animali sociali e i solitari, i domestici e i selvatici, i notturni e i diurni, i carnivori, gli erbivori, gli onnivori, e tutti quelli distinti in *HA* 488b 13-24. Anche le differenze di carattere e intelligenza interessano l'Aristotele del *PA*, che negli *A. pr.* è disposto ad accettare la pratica della fisiognomica. Così nelle ricerche zoologiche trova posto «un considerevole complesso di idee che hanno origine nelle credenze popolari e nel folclore» (p. 31), e si crea un parallelismo tra mondo umano e mondo animale, nel quale però l'uomo è termine di paragone, punto focale. E' vero sì che ad alcuni animali bisogna riconoscere *phantasia*, *phronesis*, *mneme*, *technè*, *sophia* (= sagacia), ma solo l'uomo ha la ragione (*nous*). Ciò consente di fissare una gerarchia tra i principali gruppi di animali la quale, anche se non è quella che più tardi sarà definita *scala naturae*, colloca Aristotele in una posizione di indiscussa supremazia rispetto ai predecessori e ne fa il punto di riferimento per i successori. In questo senso ci sentiamo di giustificare l'accentuato interesse di Lloyd per questo autore, pur se si desidererebbero chiarimenti sulle radici di tale cultura 'scientifica' popolare greca.

La ripartizione aristotelica segue il grado di perfezione della prole generata,

pertanto abbiamo:

- 1) animali vivipari;
- 2) animali ovovivipari;
- 3) animali che generano un uovo perfetto, pur non generando una creatura perfetta;
- 4) animali ovipari, che producono uova imperfette in quanto maturano fuori dal corpo materno;
- 5) animali che producono larve che sviluppandosi diventano 'come uova'.

Siccome poi la prole perfetta dipende dalla perfezione dei genitori, anche gli adulti sono classificati come la prole. In cima dunque sta l'uomo, un principio che Aristotele non può aver preso dal bagaglio delle credenze popolari o dal folclore, almeno stando agli studi di Lloyd. Accanto a questi gruppi troviamo però anche le specie 'ambivalenti', argomento per il quale Aristotele dimostra che quando è debitore di idee tradizionali, non manca di rielaborarle, così che sono classificate come 'normali'. L'uomo stesso è detto 'ambivalente' perché solitario e sociale (HA 488a. 79) o anche perché può mettere al mondo numerosa prole in un solo parto: con ciò riusciamo a capire che il termine 'ambivalente' non ha accezione negativa. Il passaggio dalla pianta all'animale però porta il Filosofo ad affermare che le forme intermedie di questo genere sembrano alterare i confini degli stessi gruppi, come se la natura passasse da un regno all'altro continuamente (p. 46). Quanta assonanza con la teoria della evoluzione della specie!

La conclusione della prima parte, che ripete quanto detto a p. 23, è che «nella Grecia antica, come in tante altre culture, le specie animali fornivano una ricca miniera di immagini per esprimere fondamentali idee morali, sociali, religiose e cosmologiche» (p. 47). Aristotele, dunque, nel fare della tassonomia zoologica un campo di indagine ben delimitato, elabora definizioni chiare delle varie funzioni vitali che determinano i confini esterni della zoologia; se necessario introduce neologismi per la classificazione; si impegna in un imponente lavoro di raccolta e valutazione delle informazioni, vagliando e ampliando il corpus dei dati.

L'introduzione alla seconda parte (pp. 51-84: *Il sesso femminile: cure mediche e teorie biologiche nel quinto e quarto secolo a.C.*) inserisce il discorso all'interno del più ampio problema della donna nell'antichità: è sintomatico che gli autori dei trattati ginecologici del *Corpus* ippocratico siano uomini. Tali trattati comunque sono analizzati non solo per estrapolare l'ideologia della intrinseca superiorità del maschio nella riproduzione, ma anche per vedere di dare una risposta, grazie allo studio delle cure mediche per le donne, alla supposta interazione tra tradizione e innovazione critica. L'A. desidera stabilire fino a che punto questo settore del pensiero e della pratica medica ippocratica fosse legato alle credenze tradizionali o popolari o a schemi ideologici condizionati dalla posizione dominante del maschio; ma vuole anche vedere fino a che punto il *Corpus* ippocratico dia prova di rompere con gli schemi tradizionali, elaborando una impostazione critica e innovativa delle questioni ginecologiche (p. 56).

Fatto notare che «il decorso della malattia nelle donne è registrato in genere con la stessa cura minuziosa che troviamo quando un paziente è un uomo» (p. 58), - a questo proposito una conferma è data dai ritrovamenti dei templi di Asclepio nei quali si procedeva registrando i casi sottoposti a cure e i risultati ottenuti, come testimoniano le tavolette di Epidaurò, ma mancano precisi riferimenti di Lloyd a tutto ciò - l'A. passa ad esaminare attraverso i trattati ginecologici i rapporti tra medico e malata circa il problema se i medici compissero o meno l'esame delle parti interne femminili, e dimostra che o la paziente imparava a farsi un autoesame, o il medico si

avvalere di assistenti femmine: in ogni caso il medico doveva fidarsi di quanto gli veniva riferito, con le conseguenze immaginabili per una corretta diagnosi.

La superiorità del ruolo maschile si conferma anche per la riproduzione: le resistenze all'accettazione di un pari ruolo dei due sessi nella riproduzione sono note, e l'A. non manca di ricordare come per Platone la donna fosse *deutera ghenesis*, nata da uomini vili e malvagi, prima solo rispetto alla terza generazione rappresentata dagli uccelli e alle altre degli animali selvatici di terra e di quelli acquatici. In Aristotele le tesi sul sesso femminile si presentano come la razionalizzazione e la sistemazione di pregiudizi sociali diffusi: la donna è vista come un uomo sterile, in quanto non produce sperma ma solo un residuo non cotto, fornisce il luogo e la materia per la prole, mentre l'uomo è la forma e la causa efficiente. In sostanza anche il Filosofo nega un qualsiasi ruolo attivo alla madre. Così la più importante scoperta postaristotelica fu quella delle ovaie che Erofilo paragonò ai testicoli, ma anche questa fu di portata limitata e non riuscì a scardinare alcune convinzioni: lo stesso Galeno infine, pur contestando certe affermazioni ed errori di carattere anatomico e fisiologico di Aristotele, accettò che la donna fosse meno perfetta dell'uomo. Ciò che stupisce in tutto questo è che tali affermazioni vengano da autori che sostengono la teleologia: se le donne fossero veramente imperfette, la natura avrebbe creato imperfetta metà della razza umana, e ci si dovrebbe chiedere perché.

Il terzo gruppo di ricerche (pp. 85-143: *Farmacologia, anatomia e ginecologia: alcuni sviluppi*), coprendo un arco di discipline più esteso delle precedenti, allarga il proprio campo di indagine anche sul piano cronologico, superando i limiti del quinto-quarto secolo a.C., rispettati quasi sempre nelle analisi precedenti. E' così che l'A. studia in particolare Teofrasto, gli ippocratici, Plinio, Rufo, Galeno, Sorano e i metodici. Un'analisi ampia, questa, che parte con il rilevare come lo sviluppo dell'alfabetizzazione sia stato sì importante per la trasmissione di 'nozioni scientifiche' e la nascita di uno spirito critico, ma presenti nel contempo almeno due aspetti negativi: il prestigio del documento scritto poteva incontrare ostacoli al momento della diffusione (soprattutto i cosiddetti 'contadini analfabeti' -raccoltori di piante medicinali e radici, farmacisti- potevano osteggiarla).

Un *excursus* sull'uso delle piante curative da Omero in poi, la nascita dei *rhizotomoi* e dei *pharmakopolai* ed un cenno agli studi asistemati degli ippocratici fanno da introduzione all'analisi dei contenuti delle opere botaniche di Teofrasto e dell'importanza da lui attribuita alle fonti rappresentate da cacciatori, pescatori, apicoltori, tagliatori di radici e venditori di farmaci, ma anche da storie che derivavano dal folclore. T. si preoccupa della classificazione e dell'uso medicinale delle piante, nega validità a certi usi come amuleti, o non ne commenta l'efficacia, dimostrando in questo caso che è disposto a prendere sul serio la tradizione popolare.

Plinio invece parte dal principio della *enkyklios paideia* come guida metodologica per le sue ricerche. Nel libro XXV, quello di argomento botanico, si dimostra quanta importanza attribuisse all'osservazione diretta, ma anche alle fonti, in particolare Teofrasto. Un piacevole raffronto tra alcune pagine dello scrittore greco e di quello latino denota inoltre come quest'ultimo sia meno disposto a commentare i dati raccolti, ma sappia dimostrare autonomia di giudizio e soprattutto dia un grande valore all'esperienza diretta. Però la sua cultura libresca è anche indice dei «potenziali pericoli della scrittura, o almeno della erudizione», e mette in luce «gli effetti inibitori della tradizione passata sulla ricerca» (p. 111).

Gli usi popolari contribuirono inoltre allo sviluppo della terminologia anatomica greca, che ha trovato una certa standardizzazione solo con Galeno: è questo l'argomento di un capitolo che precede il discorso, assai interessante per l'assunto, su Sorano.

Nella *Ginecologia* Sorano poteva utilizzare o criticare un ricco materiale di tradizioni e credenze popolari e un'ampia letteratura precedente. Pur censurando la magia e la superstizione, si occupò tuttavia di idee e pratiche comuni, popolari, accettando persino l'uso di amuleti per il loro effetto 'psicologico', il che consente di parlare di 'realismo' della 'scienziato' in questione. L'esame della *Ginecologia*, infine, offre all'A. la possibilità di chiarire alcune questioni relative agli influssi reciproci tra scetticismo e metodismo, del cui insegnamento essenziale, ed in particolare della dottrina delle condizioni comuni del corpo, Sorano fece uso.

La conclusione generale al lavoro (pp. 144-54), già nel sottotitolo - *Scienza, folclore e ideologia* - chiarisce la visione d'insieme dei problemi affrontati nei diversi studi, che nella loro varietà abbisognavano di un discorso di sintesi. E questo compito è ben assolto da quanto rilevano le ultime pagine: 1) che cosa la medicina e la biologia greca debbano al sapere popolare, in che misura siano riuscite a darne una valutazione critica e fino a che punto il loro sviluppo sia dipeso da questa valutazione; 2) la distinzione tra il contenuto delle opere più celebrate e le credenze tradizionali è a volte molto sottile; 3) la scienza greca consisteva in larga misura nella razionalizzazione di credenze popolari e sarebbe più appropriato parlare di una rappresentazione dotta del folclore greco; 4) una volta registrate, le idee acquistavano un carattere statico, meno aperto alle modifiche proprie della tradizione orale: il puro fatto della scrittura poteva condurre di per sé alla paralisi delle nuove idee; 5) la semplice registrazione scritta delle credenze popolari non è di per se stessa 'scienza'; 6) non possiamo amputare le credenze popolari dagli scrittori ippocratici e lasciare isolati gli elementi scientifici delle loro opere; 7) la medicina e la zoologia pullulavano di motivi 'popolari'; 8) la disponibilità a rivedere e a criticare gli assunti popolari nella letteratura scientifica dipendeva dalla compatibilità della critica con l'ideologia dominante; 9) non esisteva lo scienziato come categoria a se stante; 10) tutta la scienza antica era ideologica, nel senso che i diversi gruppi di studiosi operanti nei vari campi d'indagine erano più o meno attivamente impegnati a legittimare le proprie posizioni; 11) il veicolo principale del sapere 'scientifico' era costituito dalla tradizione orale e l'approfondirsi del divario tra dotti e illetterati finì per danneggiare la scienza.

Numerose note ed una ricca ed esauriente bibliografia chiudono questa impegnativa ricerca sullo sviluppo delle scienze biologiche nella Grecia antica. Il lettore rimane positivamente impressionato dalla documentazione prodotta come anche dal taglio di lettura adottato, che ha consentito di giungere a conclusioni utili non solo nell'ambito degli studi sulla storia del pensiero scientifico, ma anche in quello più ampio delle ricerche sulla società greca in generale.

Giancarlo Scarpa

Emanuele SEVERINO, *Il giogo, Alle origini della ragione: Eschilo*, Biblioteca Filosofica, 6, Adelphi, Milano 1989, pp. 388.

E' possibile vedere in Eschilo un vero e proprio pensatore, un esponente del 'pensiero occidentale'? vedere cioè nella sua 'tragedia' una delle prime forme gigantesche della filosofia greca?

Se ci si vuole accingere a questo è necessario superare la tradizionale concezione che da sempre ritiene Eschilo essenzialmente un tragico che si esprime attraverso il

codice caratteristico del genere tragico: da sempre, cioè da Platone e da Aristotele in poi (che, guardacaso, sono coloro che hanno «isolato» il pensiero razionale, quel pensiero cioè che per primo identifica il codice del genere tragico) a Schopenhauer a Nietzsche ma anche - si può aggiungere - a Wilamowitz a Murray e a Pohlenz, a Di Benedetto a Vernant e Vidal-Naquet e a Goldhill<sup>1</sup>.

Ed è per l'appunto svelando e poi isolando nei suoi tratti fondamentali il «senso del tragico» nei primi 'consapevoli' filosofi greci che S. riesce a vedere in Eschilo piuttosto i tratti del filosofo.

Come si può desumere ci sono tutte le premesse per un confronto (non è facile parlare di incontro, anche se sarebbe davvero auspicabile) tra gli strumenti della filosofia e quelli della filologia, e - immediatamente dunque - tra filosofia e filologia, confronto che nella storia della civiltà occidentale da sempre è atteso ma da sempre pare rinviato. Si pensi alla preoccupazione di Seneca (*quae philosophia fuit facta philologia est, epist.* 108.23), agli sforzi di Schleiermacher, a Nietzsche e, recentemente, alle letture 'interpretanti' di un Heidegger o di Blumenberg. E' probabilmente l'interpretazione stessa di 'interpretazione' che diverge alla radice, rivelando per un verso il suo carattere strumentale, per l'altro il suo essere il fine medesimo. (Ritengo che a questa cruciale opposizione conseguano tutti i problemi relativi di incomunicabilità, di specializzazione, di generi, di codici).

Ebbene, secondo la prospettiva analitico-scientifica contemporanea questo concettoso studio di S. ha tutti i caratteri per apparire 'limitato' dal suo mancato attenersi (o, meglio, dal suo 'formale' non attenersi) alla strumentazione della filologia novecentesca: non una esplicita allusione, non una citazione o un rinvio all'immane lavoro esegetico ed ermeneutico di essa. Ma quale potrebbe essere altrimenti la via per oltrepassare il limite della (a sua volta) limitante prospettiva interpretativo-esegetica della filologia quale è venuta attestandosi e perseverando? (Non è facile infatti superare il rischio d'asfissia che incombe su chi voglia affrontare - immergendovisi - lo sterminato panorama di mode e scuole). Non trascurando questo interrogativo pure il filologo classico potrà affrontare con indubbio profitto il decisivo problema posto da S., e scoprirà così che solo 'formale' - nel senso, qui di apparente - è la lontananza di S. dalla *filologia*, anche perché un più radicale intendimento del senso ultimo di questa medesima dovrebbe condurre a cogliere in essa il «preoccuparsi» per le «procedure della mente» (*philos/lógos*) nelle loro forme espressive. (Ci si interroghi poi: se le «procedure della mente» sono il 'ciò' determinato che *soggioga*, non bisogna forse 'stare in guardia' e, allo stesso tempo, 'aver cura' di ciò che *soggioga*? E la *philos/sophia* non è da ultimo il 'ciò' in senso trascendentale?).

Per questa via la filologia si apparenta alla linguistica, alla glottologia e poi alla logica, dunque alla filosofia.

Emanuele Severino è uno dei massimi esponenti del pensiero teoretico contemporaneo e questo suo lavoro non costituisce un arbitrario esulare da un più consueto

<sup>1</sup> Con le ultime citazioni in particolare alludo a tre fertili indirizzi dell'esegesi contemporanea che mettono a fuoco rispettivamente: a) l'influenza della sfera etico-sociale sulla formazione della drammaturgia eschilea (V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978); b) la possibilità di un metodo che rientra nell'ambito della sociologia della letteratura e dell'antropologia storica (J.P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, I, Paris 1972; II, Paris 1986); c) le prospettive di una 'lettura semiotica' (S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge 1984).

campo d'indagine, anzi: da un lato esso è anticipato dalla sua *Interpretazione e traduzione dell'Oresteia di Eschilo*, Milano, 1985; dall'altro è in relazione 'tecnica' con alcuni capitoli<sup>2</sup> di *Il destino della necessità* Κατὰ τὸ χρέων, Milano 1980, e in relazione 'tematica' con la riflessione sulla storia della metafisica sviluppata in *Essenza del nichilismo*, Brescia 1972, Milano 1982<sup>2</sup>.

L'indagine di *Il giogo* prende avvio dal celeberrimo «Inno a Zeus» - l'inno che domina il primo canto intorno all'ara dell'*Agamennone* (vv. 355-487) e che, in realtà, fornisce anche i motivi concettuali dell'intera trilogia; si sviluppa affrontando analiticamente (nel tentativo quasi esasperato di esplicitare il senso profondo - a volte oltre lo stesso etimo- di alcuni vocaboli chiave, quegli stessi vocaboli che risuonavano gravidi di implicazioni nelle parole dei Presocratici e poi di Platone e Aristotele) il quarto canto intorno all'ara dell'*Agamennone* (vv. 975-1034); quindi l'attacco (vv. 306-14) del secondo coro delle *Coefore*; il secondo canto intorno all'ara delle *Eumenidi* (vv. 516-37); l'ultimo coro (vv. 916-1020) e il corteo finale delle *Eumenidi* (vv. 1032-47). Accanto a questi che si possono considerare i pilastri interni alla trilogia, S. si appoggia a una serie di richiami tematico/concettuali presenti in altri drammi eschilei, dalle *Supplici* (in part. vv. 85-90) al *Prometeo incatenato*: e in verità proprio sulla centralità del tema della *téchne* nel *Prometeo* (v. 514: τέχνη δ' ἀνάγκης ὡσθε-νεστέρᾳ μακρῶ) e sulla *consapevolezza* che Prometeo raggiunge della necessità sia di essersi opposto a Dike sia di dover pagare la pena di questo errore (τοῦτωνδε ποιῶς ἀμπλακημάτων τίνων, v. 112) si fonda si l'esplicitazione del senso ultimo dell'errore di Prometeo [«l'errore che Prometeo riconosce di aver commesso - ed è l'errore essenziale dei mortali - consiste nel credere che la capacità di agire liberamente (il donare la *téchne* ai mortali e il loro praticarla) non abbia alcuna legge al di sopra di sé, e che la *téchne* sia il rimedio autentico di cui il mortale può disporre contro l'angoscia della morte», p. 19], ma si fonda soprattutto la tesi secondo cui Eschilo è assolutamente consapevole che la strada intrapresa dall'umanità è appunto quella che si preoccupa di escogitare un rimedio al dolore (οὐκ ἔχω προσεικάσαι / πάντ' ἐπισταθμώμενος / πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταιον ἀπὸ φροντίδος ἄχθος / χρῆ βαλεῖν ἐτητύμας, A. 163-66).

Il πάντ' ἐπισταθμώμενος è ricondotto da S. a ἐπι-στήμη (e, ugualmente, a ἐπι-στήμη saranno imparentate altre formazioni quali ἐπίσκοπον, *Eu.* 518; ἐφυμνήσαι, *Eu.* 902; προξεπίστασθαι, *PV.* 699; ἐπισσούτους, *Eu.* 924; ἐπιτάττεσθαι / ἐπιτάττειν, Arist. *Metaph.* 982a 18), nel senso che se ἐπιστήμη è la struttura dell'"imporsi", è la conoscenza che si impone come non ipotetica e incontrovertibile, è cioè il tratto fondamentale della metafisica in quanto strategia per la comprensione del divenire, allora colui che è *assolutamente consapevole* di questo 'imporsi' riconosciuto come giogo e allo stesso tempo come rimedio di fronte al divenire è *pienamente filosofo*, è al «culmine della sapienza» (pp. 32-34), φρενῶν τὸ πᾶν, A. 175. E per S. ciò si può a ragione asserire di Eschilo: nei *προπομποί* (*Eu.* 1032-47) ne abbiamo l'evidente conferma, dato che in essi «il culmine della sapienza diviene consapevole di sé: autocoscienza. Il linguaggio di Eschilo è la coscienza dell'autocoscienza alla quale si è sollevato il culmine della sapienza» (p. 319).

Si badi quindi che il linguaggio di Eschilo è appunto il suo teatro, è quello che Platone e Aristotele per primi identificarono come il linguaggio della «tragedia» e che, in realtà, è il linguaggio della filosofia della civiltà occidentale.

Ma perché l'ἐπιστήμη (e il linguaggio di Eschilo che è linguaggio dell'ἐπιστήμη a pieno diritto) è un «giogo» ed è un «giogo necessario» (ἀνάγκας...λέπιδων, A.

<sup>2</sup> Cf. i capp. VIII: *Il timbro della flessione nella lingua greca e latina* e IX: *Il timbro dell'inflessibile nelle lingue indoeuropee*. Si veda anche il cap. II, *Il grido*, in *Il patricidio mancato*, Milano 1985, 41-61.

218)?

La risposta di S. ovviamente si rifà al senso ultimo dei suoi scritti, quegli scritti per i quali «la verità è il giogo luminoso che domina il divenire della vita. La verità è cioè l' *arché*, il principio, la guida, il comando che rende potenti la città e il mortale. La vita della città e del mortale ha 'potenza' - *krátos* - solo se si sottomette all'*arché* della verità della sapienza che salva» (p. 219); quegli scritti per i quali il senso della verità si misura nell'estremo suo opporsi alla non-verità (cioè al perturbante, al sommamente doloroso) e che è pur sempre la luce che ha consentito ai Greci - e poi all'Occidente - l'entificazione del niente (ma su queste ultime cose si veda il suo recentissimo lavoro *La filosofia futura*, Milano 1989, in part. pp. 41-46).

Qui si può solo sottolineare come tutto lo svolgimento dell'indagine sull'*Oresteia* - mettendo a fuoco il tema grandioso del dolore (che è però inteso come dolore estremo, il dolore del divenire e soprattutto del senso ultimo del divenire che è l'uscire dal niente e il rientrarvi) e del rimedio al dolore (l'evidenziarsi della vera sapienza, del sapere epistemico, della vita cioè sommamente intermedia, come da ultimo dice Arist. *EN*. 1107a 6-8: cf. S., 218-25) - si sforzi di rilevare la presenza del pensiero del Tutto (cioè la presenza del pensiero ontologico) la quale sola consente di pensare nel modo più radicale il senso 'tragico' della morte. Cruciali risulteranno al riguardo i capp. III: *Eschilo e l'ontologia* e V: *Anassimandro ed Eschilo*.

Ricordo infine che il lavoro di S. si chiude con due capitoli di grande rilievo proprio nell'ottica di ricostruire la storia dell'interpretazione di Eschilo cui si accennava all'inizio: quell'interpretazione cioè che, inaugurata da Platone ed Aristotele e giunta sino a noi senza trovare alcuna decisiva obiezione (nemmeno Nietzsche, a ben guardare, vi si è opposto), vedeva Eschilo come poeta tragico, non come filosofo. In realtà «con i primi pensatori greci, e rendendo completamente esplicito il loro cenno, Eschilo pensa che la verità dell'*episteme* guidi gli individui e la Città. L'intera tradizione filosofica dell'Occidente, fino a Hegel, lo segue, anche se ritiene di seguire Platone ed Aristotele. E innanzitutto Platone e Aristotele lo seguono, anche se ritengono che la "poesia" di Eschilo non abbia nulla da insegnare alla filosofia» (383-84).

A uno studio indubbiamente penetrante e - soprattutto - legato alla più generale strategia speculativa dell'autore è difficile muovere obiezioni che non rimangano di dettaglio oppure che non investano più profondamente la formazione culturale e la personalità del singolo lettore: perciò mi limito a tre rilievi che mirano esclusivamente a proporre qualche accorgimento per una migliore 'interpretazione' dell'interpretazione di S.:

1) dell'autorevolezza di Dindorf (cf. *Aeschyli tragoediae*, ed. G. Dindorf, Lipsiae 1873<sup>5</sup>) si può pure non dubitare, ma possibile che nemmeno E. Fraenkel o P. Groeneboom o H.J. Rose abbiano aggiunto nulla di significativo e che dunque la corrente edizione critica curata da Denys Page (Oxford 1972: edizione che raccoglie, per l'*Agamennone* i frutti di J.D. Denniston-D. Page, *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford 1957) sia del tutto superflua? Davvero una vale l'altra?

Inoltre: davvero è possibile passare sotto silenzio (dato anche l'eventuale confronto con la posizione di Nietzsche) le *Aischylos Interpretationen* di U. von Wilamowitz-Moellendorff (Berlino 1914)?

2) non è chiaro il criterio in base al quale il testo greco a volte è stampato in originale, a volte è traslitterato. Forse ci si poteva limitare a traslitterare esclusivamente le *parole chiave*;

3) almeno qualche nota a piè di pagina 'in più' mi pare indispensabile (non per ossequio all'erudizione, si badi!) là dove il lettore 'non filologo' potrebbe non avere in mano i termini del problema, dato che non viene informato mai di come l'analisi esegetica o critico-testuale sia già stata affrontata da altri specialisti e da essa, invece, prenda lo spunto (non dico: si fondi) la riflessione di S. Un esempio tra molti: quando alle pp. 342-46 - mettendo a confronto il pensiero di Eschilo con il concetto di tragedia in Aristotele - si discute se τῶν τοιούτων ποιημάτων κάθαρσιν di Arist. *Po.* 1449b 27-28 sia da intendersi come genitivo soggettivo od oggettivo, sarebbe il caso di ricordare che la tradizionale interpretazione del passo che lo considera genitivo oggettivo (interpretazione che S. alla fine privilegia pur essa comportando l'introduzione nello specifico contesto del senso generale che Aristotele attribuisce normalmente a κάθαρσις, cf. appunto *Po.* 1342a 10-11) è stata avversata da M. Untersteiner, *Le origini della tragedia*, Milano 1942, 97 (alle cui traduzioni eschilee S. dichiara d'altro canto di attenersi), quindi da C. Diano, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 215-69, e, nella sua edizione commentata di Aristotele, *Dell'arte poetica*, Milano 1974, 19 e 136-38, da C. Gallavotti con argomenti senz'altro interessanti (anche se a loro volta non decisivi). Troppo affrettatamente insomma S. decide che «tenendo fermo quel tipo di lettura risulta difficile stabilire da che cosa purifichi la purificazione, qualora essa sia prodotta mediante e ad opera dell'angoscia» (342-43).

Faccio notare come questo sia solo uno dei numerosi esempi possibili, e come esso riveli, in un certo senso, quale tipo di tecnica e che tipo di livello argomentativo/espositivo abbia scelto S.; ma, daccapo, il vero problema non sta qui: se si vuole cogliere il senso ultimo del lavoro di S., e, a sua volta, l'ambito epistemico all'interno del quale agisce la stessa filologia, tutti i numerosi esempi possibili risulterebbero trascurabili, se non proprio superflui.

Stefano Maso

P. PÉDECH, *Trois historiens méconnus, Théopompe - Duris - Phylarque*, Paris, Les Belles Lettres 1989, Collection d'études anciennes n.119, pp. 496, 200 F.

Dopo il volume sugli alessandrografi (1984), le ricerche di Paul Pédech si volgono con questo libro ad altri esponenti di spicco della storiografia greca tra IV e III secolo. La *Prefazione* (pp. 7-10) chiarisce bene l'intento del lavoro, richiamando il fatto che gli autori esaminati, ed in particolare Teopompo, non hanno ricevuto in Francia la doverosa attenzione critica, a differenza da quanto avvenuto in Germania, Italia e altrove: di qui l'esigenza di proporre una ricostruzione complessiva dell'opera dei tre storici 'méconnus', pur nella coscienza che la sua conservazione frammentaria impone precisi limiti. Preceduto da una bibliografia specifica (che forse si sarebbe desiderata meno selettiva), il libro si articola in tre grandi sezioni, ognuna delle quali dedicata alla biografia, all'opera e alle tematiche caratteristiche rispettivamente di Teopompo (pp. 17-254), di Duride (pp. 255-390), di Filarco (pp. 391-493).

Com'è prevedibile anche in ragione del numero di frammenti sopravvissuti, l'analisi più ampia è dedicata allo storico delle *Filippiche*. Tra gli aspetti più opportunamente evidenziati della sua attività si possono ricordare il rapporto con la patria Chio, il cui ruolo mediatore tra gli scacchieri europeo ed asiatico fu centrale

nella riflessione storico-politica di Teopompo, le relazioni con Isocrate e le controversie con la scuola platonica; a questa complessa formazione - da cui derivò tra l'altro l'interesse 'moralistico' dell'opera teopompea -, si può anche attribuire lo sviluppo/capovolgimento delle tendenze isocratee a porre la storia al servizio dell'eloquenza: lo storico mise invece l'eloquenza al servizio della storia (p. 40), usando degli strumenti espressivo-stilistici propri appunto della scuola isocratea per caratterizzare la narrazione storica secondo le proprie esigenze.

L'analisi delle *Elleniche* è condotta libro per libro, nello sforzo di collocare i frammenti pervenuti (spesso semplici toponimi citati da Stefano di Bisanzio) all'interno del perduto *continuum* della narrazione storica, cercando così di ricostituire un'unità di argomentazioni, che più difficilmente si può cogliere a partire dal testo dei frammenti stessi (al riguardo si ricordi che il Pédech, pur prendendo come naturale base di lavoro lo Jacoby si riferisce per alcuni frammenti esclusi dai *FGH* anche al Müller: cf. per es. p. 57 n. 45). Nelle *Elleniche* la riflessione sulla politica spartana in Asia sembra prevalessere (p.60) sulla tendenza teopompea a valutare il ruolo centrale dell'individuo nella vicenda storica: tale interesse, superato il progetto di formare un ciclo di storia universale, ebbe a trovare un più congruo inquadramento nella vicenda politica di Filippo.

Appunto le *Filippiche*, nate dall'intuizione della svolta che la personalità del figlio d'Aminta aveva impressa alla storia d'Europa, furono il *Lebenswerk* di Teopompo: anche in questo caso Pédech sceglie un taglio d'analisi ricostruttivo, basato sulla ricomposizione dell'opera perduta: ciò che conduce a riflettere ad esempio sopra la distribuzione degli avvenimenti all'interno dell'opera (cf. part. pp. 200 ss.), pur tenendosi conto da un lato del fatto che di alcuni libri non è pervenuto nulla, dall'altro che la narrazione tendeva notoriamente a spezzarsi in complesse digressioni (cosa non inaspettata in uno studioso-epitomatore d'Erodoto). Ma ne derivano naturalmente alcune *empasses*, ad esempio quando si riconosce (p. 66) che i frammenti sfortunatamente son privi di contenuto narrativo, e che «ils ne nous renseignent d'aucune façon sur la manière dont l'historien conduisait son récit et enchaînait les événements dans un réseau de causes et d'effets». Ne consegue che - almeno in questa sezione - la riflessione su Teopompo privilegi la parafrasi ragionata dei resti delle *Filippiche*, rispetto ai problemi storiografici generali: non mancano però, proprio grazie alla minuziosità dell'analisi, importanti approfondimenti particolari, ad esempio sugli interessi etnografici dello storico, sulle parti dell'opera dedicate alla storia dell'oriente (pp. 147 ss.) e dell'occidente (pp. 164 ss.).

Il ripensamento complessivo è organizzato a parte (pp. 207 ss.) intorno a due nuclei: psicologia e moralismo, le due categorie che Teopompo, seguendo gl'indirizzi culturali promossi dalla riflessione peripatetica, pose al centro della propria analisi della storia. Si esaminano secondo questa prospettiva i giudizi espressi dallo storico sui principali personaggi del tempo suo, e *in primis* naturalmente la caratterizzazione di Filippo, che Polibio giudicò - come è noto - incoerente con la premessa medesima dell'opera teopompea; bisogna tuttavia credere nella sua interezza essa rivelasse «un tempérament extraordinaire, une force tumultueuse» simile a quella di Pietro il Grande (p. 217): in qualche misura il problema delle critiche mosse a Filippo, molo dibattuto anche in contributi recenti, risulta dunque sminuito di drammaticità.

Più articolata appare la riflessione sul versante dell'analisi psicologica, basato sul forte coinvolgimento etico della storiografia teopompea: l'applicazione fattane a livello etnografico lascerebbe allo storico di Chio il merito d'aver creato una «psychologie sociale» (p. 222), ma certo gli sviluppi più interessanti si avevano a livello dei singoli: lo studio che Teopompo sviluppò sopra *tropos* e *physis*, e ancor più

sul condizionamento dell'*entourage* sulle scelte individuali, viene così definito all'interno di un 'lessico psicologico' relativo a passioni come l'intemperanza o la lussuria (pp.225 ss). Il fondamento cultural-filosofico della spinta teopompea a ricercare «dans quelle mesures ses personnages cèdent ou résistent aux impulsions de leur nature ou aux séductions de leur milieu» (p. 237) è ritrovato decisamente nella ricerca etica dei Cinici, cui rinviano anche i contatti con Antistene, base dell'interesse particolarissimo dello storico chioti per il motivo della *tryphe* (a proposito della quale sarebbe stato opportuno il rinvio al noto articolo di Passerini in SIFC 11, 1934, 35-56).

In questa prospettiva trova opportuno luogo anche la connessione considerata da Teopompo tra l'*akrasia* nel mangiare e bere e la degenerazione caratteriale (F 57J): lo studio delle *diatai* appare nei frammenti superstiti particolarmente concentrato intorno al tema dell'ubriachezza, che nella sua applicazione estesa (è imputata anche a Filippo) risulta come schema d'intuizione storica dell'irrazionale nella storia, utile a spiegare - come appunto nel caso di Filippo - il divario tra la potenzialità politica dell'individuo e gli esiti limitati della sua azione concreta. Naturalmente questo riconoscimento di 'metodo' non implica l'attendibilità del dato riferito dallo storico: è evidente - e in taluni casi si è potuto dimostrare - che certe descrizioni di corti ellenistiche sono profondamente alterate da spunti di calunnia o di propaganda, sicché anche nel valutare i giudizi teopompei risulta indispensabile una notevole cautela. Per altro va osservato che Pédech non sembra voler affrontare fino in fondo il giudizio sopra gli autori trattati: pur giungendo a valutazioni conclusive (pp.247ss) sulla capacità storica di Teopompo (l'intuizione della crisi persiana, la visione centrata su Atene e Chio, l'attenzione psicologica venata di sostanziale pessimismo), la analisi del critico francese appare fortemente legata alla prospettiva dello storico antico.

Anche più stretto di quello individuabile tra Teopompo e Chio fu il rapporto di Duride con Samo, soprattutto per il periodo - cronologicamente assai incerto - in cui lo storico rese la 'tirannia' dell'isola, sua patria: e anche nel caso di Duride si può credere che l'incontro con i grandi personaggi contemporanei (nella fattispecie i Diadochi) abbia avuto influsso notevole sulla riflessione dello storiografo, attento per altro anche alla cronaca locale, come mostra la sua 'Cronaca' di Samo (pp. 275 ss.). Dopo l'esame (pp. 265 ss.) delle opere minori - che rivelano interessi già 'ellenistici' di poligrafo -, oggetto di ampia riflessione sono le *Storie di Agatocle* (pp.288 ss), cui Duride sarebbe stato spinto dalla propria inclinazione per le vicende mosse e drammatiche, quali appunto quella del principe. L'impegno di ricontestualizzare i frammenti rimasti (unito al problema di valutare l'apporto di Duride in Diodoro) lascia emergere le linee portanti della narrazione duridea (pp. 301 ss.): la lotta anticartaginese, lo sforzo agatocleo di assicurare a Siracusa l'egemonia, attraverso l'azione in Sicilia e in Magna Grecia. Ma anche in questa parte l'analisi risente della tendenza di Pédech ad attenersi fermamente alla prospettiva dello storico antico, senza saggiare nella misura necessaria lo spessore o la *Tendenz* delle notizie da lui trasmesse, senza verificare in che misura i dati duridei (ma egual discorso potrebbe farsi anche per le altre opere di Duride, per Teopompo e per Filarco) condizionino l'analisi storica e storiografica *moderna*: ma oltre i contributi specifici sullo storico in esame, il riferimento privilegiato è al Beloch, più raramente al Will.

Delle *Storie macedoni* (pp. 314 ss.) già in Diodoro appare individuato felicemente il punto di partenza nella contemporanea fine di Aminta, Agesipoli e Giasone di Fere (370/69), un discrimine interpretabile come svalutazione della portata di Leuttra: l'analisi storica appare in effetti centrata sulla Macedonia (p. 320), ma con significative aperture verso le digressioni e i *mirabilia* (ad esempio del bimbo di Iaso,

F 7J). Il riferimento esemplare a Ieronimo (la cui opera Pédech ritiene anteriore a quella duridea) troverebbe riscontro nella riflessione sui grandi personaggi della scena politica ellenistica (ad esempio Eumene, Cassandro o Lisimaco: cf. pp. 346 ss.); ma dai frammenti superstiti risalta la figura drammatica, disordinata e dispersiva di Demetrio Poliorcete, la cui vicenda personale sollecitava anche il peculiare interesse durideo per le figure femminili, nel nome d'una scelta storiografica che ricercava la ricostruzione di ogni aspetto - anche privato, anche erotico - del reale (p. 361). Il gusto durideo per l'episodio drammatico e teatrale, che lo induceva a riportare i particolari dell'aspetto esteriore, non meno che le movenze interiori e sentimentali dei suoi personaggi (anch'egli meditó sulla *tryphe*), derivava dalla scelta di fornire una rappresentazione capace di rispecchiare la realtà in modo tale da suscitare nel lettore una *hedone*: è il 'programma' storiografico espresso nel noto F 1J (cui è dedicato interamente il contributo di L. Torraca, *La maschera scenica nella storiografia ellenistica: Duride di Samo*, Salerno 1988). E forse proprio per questa disposizione duridea, più 'aperta' verso la multiformità del reale, seppur non scevra di schemi moralistici, la sua opera appare meno 'pessimistica' di quella di Teopompo (p. 384).

La caratteristica del linguaggio storico, che di norma si attribuisce a Filarco, è la ricerca del patetico. La conoscenza di quest'autore, di cui mal note sono la biografia come anche la produzione 'minore', è prevalentemente legata a quanto delle sue *Storie* è passato in Plutarco (pp. 400 ss.), perché solo scarso profitto si ricava da Trogo-Giustino (ll. XXV-XXVIII): la consueta analisi ricostruttiva porta comunque Pédech ad evidenziare chiaramente il peculiare interesse filarceo per la storia del Peloponneso e dell'Egitto lagide. Stimolante il tentativo di restituire la caratteristica delle *Storie*, ricche di spunti moraleggianti ma anche di aperture aneddotiche (pp. 448 ss.): nei frammenti superstiti si ritrovano infatti i tipici accenni alla *tryphe*, all'adulazione, ai *mirabilia*, alla drammatizzazione teatrale dei fatti; a quegli strumenti espressivi insomma, che attirarono sulla narrazione filarcea della guerra cleonica le critiche di Polibio (l. II). La legittimità di tali scelte storiografiche, probabile frutto della lezione di Teopompo, è apertamente difesa da Pédech (pp. 462 ss.), il quale valorizza le risorse di Filarco non solo come scrittore, ma anche come sottile indagatore psicologico dei propri personaggi (maschili, come Agide, Cleomene o Pirro, ma anche femminili, come Cratesikleia madre di Cleomene), e può così rigettare come banalizzante l'accusa polibiana e plutarchea di 'patetismo'. Anche perché in Filarco l'interesse per l'efficacia della rappresentazione storica poteva legarsi ad un preciso e determinato indirizzo politico, centrato sulla critica delle monarchie e sul favore per le riforme spartane, e non trasformava il gusto narrativo in deformazione (in questo senso Pédech ritiene di difendere Filarco anche da talune critiche moderne).

Il proposito enunciato al principio del volume dal Pédech non può - a conclusione del medesimo - non dirsi raggiunto: il pubblico francese dispone ora di uno strumento di sicuro riferimento per lo studio dei tre storiografi (strumento che sarebbe anzi stato reso più funzionale da un indice almeno dei frammenti citati). Il quadro di quanto è rimasto di Teopompo, Duride e Filarco emerge infatti con buona chiarezza nella pagina distesa del Pédech, efficace evocatore delle caratteristiche stilistico-narrative proprie delle opere storiche esaminate: non mancano anzi casi in cui l'analisi dello scrittore antico conosce tali moti di coinvolta partecipazione (cf. per es. pp. 476 ss.), che sembrano prevalere sulla riflessione critica. Comunque, pur se il taglio generale di presentazione degli storici non consentiva l'approfondimento

particolare dei singoli frammenti, privilegiando per contro - come s'è visto - la ricostruzione dell'opera e l'analisi delle tematiche complessive, l'esame condotto da Pédech non manca di fini osservazioni, utili ad intendere anche problemi specifici (si vede ad esempio la riflessione sulla caratterizzazione di Demetrio Poliorcete in Duride, a pp. 374 ss.); e l'ampiezza con cui si è voluto in questa sede render conto del volume è prova dell'interesse che esso suscita nel lettore.

Un breve chiarimento sull'apparato erudito del libro. Come già s'è detto in apertura, il materiale critico moderno che Pédech ha richiamato nel volume appare selezionato in senso restrittivo; i motivi di tale scelta per altro si chiariscono a partire dagli obiettivi stessi dell'opera, né avrebbe senso elencare titoli aggiuntivi (certo ai tempi tecnici editoriali si deve la mancata menzione di alcuni contributi specifici, come ad esempio quelli di C.Ferretto, *La città dissipatrice. Studi sull'exkursus dei Philippika di Teopompo*, Genova 1984, e di S.N.Consolo Langher, *La vicenda storiografica e letteraria di Duride di Samo. Poetica e teoresi storica*, in AA.VV., *HESTIASIS. Studi di tarda antichità offerti a Salvatore Calderone* [=Studi Tardoantichi II], Palermo 1986, 347-86). Così nelle note a piè pagina si ha in prevalenza la menzione dei frammenti analizzati nel testo e di altre fonti antiche (ma perché citare i frammenti comici [pp. 360 n.116; 432 n. 68; 261 n. 8] nell'edizione Bothe, e Babrio [p. 103 n. 94] secondo il testo di Rutherford?), mentre per la pur comprensibile tendenza a limitare il ricorso alla bibliografia moderna taluni contributi specifici non sembrano appieno messi a frutto nell'analisi storiografica, che si vale di limitati accenni al dibattito moderno: non di meno l'assenza di talune opere generali di riferimento da cui si sarebbero potuti trarre molti utili spunti (dal *Pensiero Storico Classico* di Mazzarino, alle *Teorie sul discorso storico* di Gentili-Cerri, alla *Biografia greca* di Momigliano) può indurre a qualche perplessità.

Carlo Franco

Pierre LAURENS, *L'abeille dans l'ambre, Célébration de l'épigramme*, Les Belles Lettres, Paris 1989, pp. 568, 245 F.

Per la sua ultima fatica Pierre Laurens, professore all'Università di Poitiers e specialista in letteratura rinascimentale, ha scelto un approccio originale, che esce dai canoni usuali della monografia. *L'abeille dans l'ambre*, infatti, non intende tracciare una storia dell'epigramma, sebbene ne percorra lo sviluppo dalle origini a John Owen, né si presenta come una meditazione astratta su un genere letterario, nonostante L. rivaluti in maniera esplicita la validità di un'impostazione rivolta alle forme poetiche generali, trascendenti rispetto all'individualità delle opere. Si tratta in primo luogo, come il titolo mostra in filigrana e come il sottotitolo spiega chiaramente, di una celebrazione dell'epigramma, un omaggio affettuoso mosso dal desiderio di contribuire a eternare il tesoro di questi componimenti. In secondo luogo è il frutto di una tensione che unisce ad una predilezione per le teorie generali una rigorosa verifica sui testi. L., infatti, ha approfondito alcuni temi e la loro continuità nel tempo, ha evidenziato alcuni meccanismi (come la *variatio*, la struttura semplice contrapposta a quella doppia, la *pointe* e così via). Si è soffermato inoltre su alcuni autori principali con una predilezione non celata per Marziale, al quale dedica 157 delle 213 pagine che percorrono l'epigramma latino. Il tutto nel tentativo di cogliere il 'nocciolo duro'

del genere, arrivando ad una definizione che riduca all'uno la molteplicità degli oggetti poetici.

Dalle trenta pagine di *Prolégomènes*, che si interrogano sulle intenzioni e anticipano i risultati di questo lavoro, emerge la lucidità concettuale dell'opera. Alcune parole-tic, che smascherano le motivazioni profonde del saggio, non sembrano collocate tra le righe così inconsciamente e servono piuttosto a fornire maliziosamente le più efficaci chiavi di lettura. Non mancano, ad esempio, i superlativi entusiastici attribuiti all'*Anthologia Palatina* che rivelano come al di sopra di ogni interesse filologico la molla dell'opera sia l'ammirazione: lo studioso, penetrando nel cuore dei versi, rimane abbagliato dalla bellezza. Fermarla in un testo, in fondo, è come chiudere l'ape nell'ambra, constatandone sì la fine, ma rendendola perenne come un gioiello.

Lo strumento dell'indagine è ancora lo strutturalismo e 'structure' è la parola che ricorre più volte nell'*Prolégomènes*, ma l'autore riesce a servirsene nella maniera più vitale. Numerose dunque le conclusioni stimolanti: la sostanziale continuità tra mondo greco, latino e neolatino; l'efficace definizione dell'epigramma come «forme, brève, de structure, utilisant de préférence le distique, liée à l'objet ou à la circonstance particulière, considérés objectivement et interprétés à travers les structures d'une forte intellectualité» (p. 25); il componimento come punto di fusione tra il particolare e il generale; il modo in cui l'inclassificabile ricchezza degli oggetti poetici trattati nell'epigramma trova l'unità nella «tension entre le point de départ concret et la formule qui l'intellectualise et en manifeste l'essence» (*ibid.*).

*L'abeille dans l'ambre*, pertanto, ci offre l'occasione di seguire le espressioni di questa 'unità molteplice' lungo il corso di più di 2000 anni. La prospettiva dalla quale L. contempla questo vasto periodo di tempo è quella giusta per assaporare la continuità con gli alti e i bassi della medesima ispirazione poetica. Non è invece un angolo di visuale privilegiato per evitare alcune generalizzazioni (come la tanto celebrata, ma meno dimostrata razionalità greca) e per valorizzare le eccezioni. Non è ad esempio il metodo più adatto per rendere giustizia ad un componimento che, come Diosc. AP 6. 220, tenta di superare tanto la forma breve (sono 16 versi), quanto la struttura chiusa (la storia di Atys, in cammino verso Sardi, è fermata in un attimo il cui senso pieno riposa su tutto ciò che si sottintende avvenuto prima e dopo).

L. considera evidentemente tali aspetti meno urgenti e preferisce puntare sulle somiglianze che sulle differenze, nonostante l'importanza di un autore si evidenzi nelle sue trasgressioni al genere che adotta più che nella sua obbedienza alle leggi consolidate. Questa scarsa attenzione ai rilievi linguistici e agli scarti innovativi è forse il principale limite di un saggio, che comunque ha scelto un campo d'indagine troppo vasto per potersi soffermare sufficientemente sulla complessità di questi temi.

Lo studio si divide in tre parti: epigramma alessandrino ed ellenistico, epigramma latino e 'rinascimento' dell'epigramma. Apre la sezione dedicata alla Grecia la constatazione dell'importanza del ruolo esercitato dall'iscrizione su pietra, con le sue funzioni pratiche e sociali destinate ad accompagnare l'epigramma come genere letterario fino alla fine dell'antichità.

Si passa poi a considerare quegli epigrammi che si allontanano dalle funzioni, dai contenuti e dallo stile delle iscrizioni, inserendoli nelle categorie del motto moraleggiante, della letteratura di circostanza, dell'intrattenimento conviviale e della composizione erotica, unico settore, quest'ultimo, ad aver goduto di un eccezionale sviluppo pur non derivando da un'origine epigrafica. L. continua analizzando il campo della *variatio*, del cambiamento nella ripetizione. Qui il panorama è decisamente vasto e complesso: l'autore riporta i principali modelli dell'epigramma votivo e

funerario, studiando i meccanismi privilegiati della variazione stilistica e retorica. Si può giungere, così, a tracciare addirittura degli 'alberi genealogici', in cui i vari componimenti si intrecciano per richiami e rimandi.

Il capitolo *L'arc et la flèche* (immagine desunta da Mnasalc. *AP* 6. 9) tratta di epigramma *simplex* e *duplex*. L. osserva giustamente che, da quando lo Scaligero distinse i componimenti che espongono semplicemente un fatto da quelli che si costituiscono di premessa e conclusione, questi ultimi sono stati considerati dai teorici dell'Illuminismo la forma 'vera' dell'epigramma, confusa con la struttura a *pointe*. Affermazione corretta a tal punto che Lessing fece grandissimi sforzi per ricondurre questa caratteristica all'originaria dicotomia tra monumento e iscrizione. Parallelamente è indagata la crescente importanza che acquista nell'epigramma l'elemento finale.

Chiude la sezione l'analisi dei poeti d'epoca romana in lingua greca e della trasformazione che l'epigramma subisce nel corso del I sec. d.C. Sono per L. metamorfosi di funzione (si passa alla poesia di circostanza), di destinatario (la famiglia imperiale e la sua corte) e di gusto (collegato ai mezzi e alle strutture della retorica), incentivate dalla pubblicazione della *Corona* di Filippo sotto Caligola e dalla nascita della vena comica e satirica sotto Nerone. Lo studio dell'undicesimo libro della *Palatina*, nei suoi aspetti di racconto popolareggiante (cf. 171), di spunto cinico-diatribico (cf. 408), di quadretto comico-drammatico (cf. 191) e di motto di spirito (cf. 310), conclude l'*excursus* sull'epigramma greco.

L'esordio della sezione latina analizza l'influenza ellenistica sull'epigramma di Roma. È il momento in cui si avverte con maggior disagio la stretta limitativa imposta dal procedimento 'per genere'. Ciò impedisce infatti all'autore di rendere conto di quell'intraccio stimolante di influenze e commistioni tra epigramma, lirica e elegia che sono stati evidenziati dagli studi di Reitzenstein e Pasquali. Un punto delicato è poi l'individuazione del veicolo attraverso il quale Roma entrò in contatto con la produzione ellenistica. All'importanza dei rapporti personali (ad esempio con Antipatro e Archia) L. antepone il ruolo decisivo svolto dalle pubblicazioni: edizioni separate dei poeti più celebri, ma soprattutto la *Ghirlanda* di Meleagro. L'autore accetta pertanto la tesi, presupposta ma senza dimostrazione da molti latinisti, sostenuta da J. Hubaux (in *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine*, Bruxelles 1930, 28 ss.), secondo la quale il poeta Archia avrebbe avuto con sé una copia della *Corona* appena pubblicata, quando incontrò il console Lutazio Catulo nel 102. La migliore dimostrazione secondo il nostro autore starebbe nelle numerose corrispondenze tra i testi rimastici della cerchia di Catulo con gli epigrammi scelti da Meleagro.

Quinto Lutazio Catulo, Porcio Licinio e Valerio Egitio sono analizzati in tutta la loro rilevanza, come prima manifestazione di alessandrinismo romano (antecedente ai *neoteri*) e di arcadia romana (antecedente a Virgilio). L., che considera le opere di questi autori dei veri epigrammi ellenistici in latino, ritiene inesatto identificare in questa cerchia i precursori della poesia elegiaca, se non nel senso lato di poesia amorosa in versi elegiaci. E nello stesso modo combatte l'opinione di coloro che vogliono Catullo un epigrammatista: non solo non esistono testimonianze antiche che definiscano *Epigrammi* i distici di Catullo nel loro complesso (mentre i grammatici non si sono fatti scrupolo di chiamare esplicitamente *Epigrammi* l'opera di Cinna), ma è evidente solo un caso in cui il poeta si avvicina alle forme della *Palatina*. Si tratta del celebre carne 70 e dei suoi già studiati rapporti con Call. *AP* 5. 6 e Mel. *AP* 5. 8; né la struttura, né i soggetti degli altri distici devono, secondo L., nulla all'epigramma e anzi sono proprio i polimetri che mostrano i maggiori legami con esso. Nei distici catuliani sono sottolineati piuttosto il debito verso Teognide e la tensione di ritorno

all'energia breve. Nonostante ciò L. ritiene che il *παίγνιον* catulliano abbia esercitato (anche se in senso opposto a quello greco) una sensibile influenza sull'evoluzione dell'epigramma latino, chiamandolo ad una varietà metrica estranea alla poesia ellenistica, all'ispirazione satirica e ad un'intonazione più 'soggettiva' che raggiunga il massimo grado di raffinatezza pur conservando tutta la vibrazione della lingua parlata.

Si arriva così alle interessanti pagine dedicate a Marziale, che ritraggono il poeta alla luce dell'«estetica dell'irregolare». Con questo termine L. intende quel gusto, già acclimatato a Roma con Catullo e giustificato dalla connaturata libertà dell'epigramma, secondo il quale *aequalis liber est...qui malus est* (cf. Mart. 7. 90. 4).

Attraverso i toni della *lascivia* e della *maledica lingua*, sui quali Marziale insiste più volte e che erano ingredienti non solo tollerati, ma anzi richiesti dal pubblico del tempo; attraverso la complice connivenza che il poeta sa instaurare immediatamente con il suo lettore; attraverso, infine, quella poetica del reale o degli oggetti (come la definì C. Salemmè nel suo libro *Marziale e la 'poetica' degli oggetti* pubblicato a Napoli nel 1976), si compie il miracolo e l'epoca dei Flavi diventa subito viva sotto ai nostri occhi. E' in fondo la bruciante attualità del progetto morale che intende *parcere personis* al fine di *dicere de vitiis* e che quindi plasma l'epigramma ad essere lo strumento perfetto per la critica dei tipi, smussando la personale ferocia degli odi catulliani.

Dal capitolo *Arte de torear* in poi, lo stile di Marziale viene indagato nelle sue peculiarità formali e nei suoi progetti critici. L. evidenzia gli elementi di vivacità e tensione nel discorso (come la paratassi, gli interrogativi o la serie di domande e risposte), le tecniche di alleggerimento del ritmo (come l'uso del vocativo in inciso) e la cura riposta nella sofisticata costruzione della frase (ad esempio la ripetizione di alcune parole, spesso con fine parodico, cf. e.g. Mart. 2. 7), dimostrando come si coroni in questi epigrammi lo sforzo di liberazione del discorso poetico iniziato dagli alessandrini e continuato da Catullo e Orazio. In questo quadro viene messo in risalto il primato del monodistico sui componimenti di lunghezza media, alla luce di un'«estetica della concentrazione», che nella forma brevissima riesce a far esplodere tutta la carica dell'energia.

Il luogo in cui questa energia raggiunge il massimo 'veleno' è naturalmente la *pointe*. La domanda cruciale è allora: «la retorica antica offriva all'epoca di Marziale una teoria globale capace di rendere conto dei meccanismi essenziali dell'agudeza?». La risposta è negativa: per una teoria più comprensiva e adeguata al fenomeno ci si deve, secondo L., rivolgere ai teorici seicenteschi. Solo con trattatisti come Baltasar Gracian o Emanuele Tesaurò si giunge, infatti, ad isolare il concetto di *agudeza* come qualità inseparabile dall'*ingenio*, concetto che conduce ad una completa riclassificazione degli autori e dei generi. E' proprio in questo momento e con questi criteri che Marziale diventa il modello per eccellenza, perché la sua poesia rappresenta esattamente quello che per *subtilité* intendeva un uomo del XVII secolo. Ecco quindi che le pp. 361-72 passano alla catalogazione dei diversi tipi di *pointe* in Marziale secondo le teorie umanistiche e barocche, fornendo un eccezionale panorama di sfumature e gradazioni.

Dall'applicazione delle teorie moderne ai classici si giunge così ai moderni stessi. E' da notare ancora una volta l'eleganza del trapasso temporale tra sezione e sezione: il percorso «latini - latini alla luce dei moderni - moderni» fa da raffinato contrappunto alla serie precedente, altrettanto graduata, «greci - influenza dei greci sui latini - latini». attraverso questo legame armonioso le storie letterarie vengono a fondersi nelle pagine del saggio di L. in un'unica affascinante manifestazione

dell'anima occidentale.

L'autore procede in quest'ultima parte con estrema finezza, isolando gli spunti d'originalità oppure seguendo a ritroso le tracce degli stilemi presi in prestito dal passato. Tra le ispirazioni fondamentali riconosciute nell'epigramma moderno: l'amore, l'emblema e il ritratto, il sacro. I componimenti erotici, forse il nucleo più seducente dell'epigramma in latino del Rinascimento, riescono ad elaborare anche su toni e metri antichi una scrittura originale, che si tiene principalmente sul registro del *lusus*, un insieme di grazia, audacia e gusto per i giochi preziosi della dialettica. Il genere prediletto dagli eruditi fu comunque quello del ritratto e dell'emblema, mezzi sofisticati di trasmissione di un patrimonio culturale, dominati dallo scopo edificante e morale. Gli *Eroi* dello Scaligero e gli *Emblemi* di Alciat sono portati da L. come gli esempi più celebri di una tendenza che da un lato privilegia la storia e la retorica encomiastica, dall'altro il simbolo e la riflessione atemporale sul mondo, ma che in ogni caso ha nell'associazione dell'immagine al testo (*picta poesis*) lo stesso accattivante veicolo di diffusione. L'epigramma sacro insieme alle altre forme di poesia religiosa barocca non apporta secondo l'autore particolari novità nel capitale tecnico e stilistico del genere; viene studiato nel suo ribaltamento degli schemi dell'epigramma profano, dal quale attinge l'amore per i paradossi e per le strutture antinomiche aggiungendovi una forte tensione patetica.

E infine il 'Marziale resuscitato', John Owen. Considerato da L. la figura più degna di chiudere una rassegna sull'epigramma, Owen inaugura una nuova lucidità critica con la quale i *loci triti* della gnome classica vengono prima esposti e poi ribaltati da una *pointe* originale e inattesa. Tra i meriti del poeta L. riconosce un allargamento del campo epigrammatico (dalla critica sociale ai problemi religiosi, scientifici, giuridici, dai temi grammaticali o filologici alla psicologia dei popoli) con un 'bisturi' intellettuale che ha nel monodistico la sua espressione più efficace.

Con un'indagine sull'ingegnosità dei soggetti stessi di John Owen - paradossi, enigmi, indovinelli...- e sulla ricchezza speculativa con la quale il poeta riesce a miscelare serietà e fantasia, si conclude questo viaggio attraverso i secoli che è in fondo una dichiarazione di eccellenza dell'epigramma. Il genere 'the wittiest of all'.

Maria Luisa Vezzali

Pierre GRIMAL, *Dizionario di mitologia greca e romana*, prefaz. di Ch. Picard, ediz. ital. a c. di Carlo Cordiè, Paideia, Brescia 1987, pp. XXXIV-820, s.i.p.

Il *Dictionnaire* del Grimal, giunto nel 1979 alla sua sesta edizione, resta un classico nel suo genere: «un comodo repertorio delle leggende e dei miti più comunemente citati e utilizzati nella letteratura antica». Anche se voci mitologiche sono comprese in opere di impostazione più recente, come il *Lexikon der alten Welt* e nell'*Oxford Classical Dictionary*, questo strumento resta largamente più completo ed articolato, utilissimo per l'indicazione delle fonti antiche in calce ad ogni voce, ed anche per le indicazioni bibliografiche apposte alle voci più importanti. La bibliografia, certo, resta la parte più evidentemente datata di questo manuale: gran parte di essa risale alla prima edizione di esso. Un lavoro così impegnativo come la traduzione e il riordinamento di tutti gli elementi che lo compongono, meritava probabilmente lo sforzo ulteriore di un aggiornamento bibliografico, almeno per alcune opere importanti di riferimento. Anche le edizioni dei classici citati per le fonti sono indubbiamente anticate: ma una revisione di queste avrebbe importato una revisione radicale dell'opera, e questo non era altrettanto necessario.

Due grandi indici completano il *Dizionario*: l'uno dedicato ai nomi propri: mitici, geografici e storici (cento pagine fitte su due colonne), l'altro ai temi leggendarî, entrambi di grande utilità. Non è dubbio che l'operazione voluta dall'editore che ha promosso la traduzione italiana di quest'opera sia assai utile per gli studiosi.

Vittorio Citti

Olivier BÉTOURNÉ - Aglaia I. HARTIG, *Penser l'histoire de la Révolution*, La Découverte, Paris 1989, 240 pp., 125 F.

Nell'occasione solenne del Bicentenario, mentre infuriano le kermesses celebrative e turistiche per ricordare l'Ottantanove, va acquistando credito una nuova lettura della Rivoluzione francese, che vuole richiamarsi all'insegnamento del signore di Tocqueville per sottolineare la continuità tra la situazione pre- e quella post-rivoluzionaria. Mentre tuttavia l'aristocratico liberale cercava nel passato gli elementi anticipatori della novità, François Furet preferisce andare alla ricerca di quanto dell'antico ordine sia presente nella Francia rivoluzionaria e giacobina, e insomma intende sostituire alle storie ideologiche della rivoluzione, eredi della tradizione jauresiana e che tennero il campo fino oltre gli anni Sessanta, una storia psicologica che ponga una buona volta fine alle celebrazioni del Terrore, associando nella condanna umanitaria la ghigliottina robespierrista ed i gulag staliniani. Dopo *Penser la Révolution française*, del 1978, Furet ha pubblicato nel 1988 il quarto volume della *Histoire de France* di Hachette, dedicato appunto a *La Révolution*, e, come direttore in collaborazione con Mona Ozouf, il *Dictionnaire critique de la Révolution française*.

In questo momento in cui il rigurgito del privato e il trionfo dell'edonismo consumista sembrano aver buon gioco su una visione 'impegnata' del compito dell'intellettuale (e i libri di Furet sembrano inserirsi bene in questa pesante operazione), una riflessione sui risultati (e anche, indubbiamente, sui limiti) della corrente storica che, succedendo ai Michelet e ai Thiers, tracciò una storia politica e sociale degli eventi rivoluzionari, nel progetto generoso di mostrare che la grande rivoluzione stava non solo alle origini dell'Europa borghese, ma anche, in qualche modo, di quella

sinistra che rivendicava più ampie sfere di libertà ai cittadini, è forse necessaria, e crediamo che se ne possa parlare su un periodo che fa della ricerca storica (e sia pure in rapporto all'espressione che i fenomeni della storia hanno nei momenti letterari) uno dei suoi oggetti di riflessione. Ripensare la storiografia della Rivoluzione francese è un modo per chiedersi se e come esistono rapporti tra storia sociale e storia politica, come tra queste e la storia della cultura, anche letteraria. Per questo la lettura delle pagine in cui questi due giovani studiosi francesi riscoprono il senso delle interpretazioni che degli eventi rivoluzionari e dei loro protagonisti diedero uomini impegnati anche civilmente come Albert Mathiez, Georges Lefebvre e, più recentemente, Albert Soboul, consente anche all'antichista di riflettere sul senso del suo lavoro, e per chi riconosce nella Rivoluzione francese anche uno dei propri archetipi culturali, di ritrovare in quelle pagine una parte di se stesso e di ciò in cui crede.

Il libro fornisce una rassegna intelligente e ben documentata di un settore fondamentale della storiografia francese, spesso portando giudizi acuti sui rapporti tra classe politica e ricerca storica. Forse avrebbe avuto una ragione ricordare anche studiosi non francesi di questo periodo: chi scrive avrebbe avuto piacere di trovare collocato, in questa prospettiva di storici che hanno valutato il salto qualitativo tra l'*ancien régime* e la repubblica fondata sui diritti dell'uomo e del cittadino, un libro come *Robespierre e il quarto stato* dell'americano Ralph Korngold, da cui egli ha appreso forse non meno che da Mathiez. Ma questo è un fatto indubbiamente marginale: resta il piacere di aver incontrato un libro scritto con intelligenza critica e senso non rinunciatario della storia. Tra i suoi meriti, non ultimo è quello di ricordarci che la recente (e trionfante, pare) visione riduttiva della Rivoluzione nasce da un'operazione ideologica strisciante, sia pure di senso contrario a quella dichiarata che va da Jaurès a Soboul. Ogni tanto è bene ricordare, perché il mondo se ne dimentica, che la storia 'neutra' o 'oggettiva' nasce di norma da una prospettiva piattamente conservatrice che insinua l'ideologia inconfessata ed inconfessabile che pretende che il mondo sia sempre uguale a se stesso e che non succeda mai nulla di significativo. Chi contribuisce a smascherare una simile operazione di mercato ideologico acquista motivo di qualche considerazione ai nostri occhi.

Vittorio Citti

U. ECO - P. ROSSI - R. BARILLI - A. BATTISTINI - L. CANFORA - M. PERNIOLA - G. PRODI - E. MATTIOLI - E. MELANDRI - G. ANCESCHI - E. RAIMONDI, *Le ragioni della retorica, atti del convegno "Retorica: verità, opinione, persuasione"*, Cattolica 22 febr. - 20 apr. 1985, a c. di G. Fenocchio, "Percorsi", 11, Mucchi, Modena 1986, pp. 195, L. 20.000.

La Biblioteca comunale di Cesena, nell'ambito degli incontri che propone ogni anno sul tema della presenza della filosofia nella società odierna, ha organizzato nel 1985 un convegno ed una tavola rotonda sul significato attuale della retorica. Nel corso del convegno, Umberto Eco ha riproposto l'attualità del messaggio persuasivo, mostrando come esso sia complementare, piuttosto che contrapposto a quello dimostrativo, Paolo Rossi ha mostrato singolari prossimità tra il discorso scientifico, nella sua forma propositiva, e quello retorico, indicando nello spazio insufficiente concesso alla retorica una delle radici della crisi attuale del neopositivismo, e Renato Barilli, parlando di 'eloquenza, tecnologia, scienza della cultura', ha proposto una tipologia culturale, basata sull'interazione del discorso analitico (fisico-matematico) e di quello

soggetto alla ragione retorica, cioè politico, giudiziario ed estetico, che assume varie forme a seconda che uno dei due prevalga o che essi riescano a comporsi. Andrea Battistini, parlando su 'ornamento e scrittura', ha tracciato una intelligente panoramica delle ragioni addotte, sia pur spesso a titolo giustificativo, per convalidare la funzione dell'*ornatus* retorico nel discorso.

Alla tavola rotonda, introdotta e conclusa da Ezio Raimondi, hanno partecipato Luciano Canfora, Mario Perniola, Giorgio Prodi, Emilio Mattioli, Giovanni Anceschi ed Enzo Melandri. Il primo ha messo in evidenza alcuni atteggiamenti caratteristici del discorso persuasivo, trascogliendoli dall'oratoria attica, mentre Perniola ha svolto alcune considerazioni sui rapporti tra *πρόσπον* e *deorum*, a tratti complesse ma ricche di interesse. L'ampio intervento di Prodi discute l'inconsistenza del discorso volgare che contrappone le 'due culture', quali che siano le qualificazioni che tale discorso può talvolta assumere, mentre la vivacissima comunicazione di Mattioli vuole mostrare, contro le riduzioni idealistiche che talvolta hanno incontrato singolare fortuna, la continuità di analisi retorica e di giudizio estetico, se questo non si basa su impressioni, ma sull'analisi della poetica degli scrittori. Dopo le riflessioni di Melandri sul problema della comunicazione dell'atto persuasivo, ha preso la parola il regista G. Anceschi, trattando di 'retorica verbo-figurale e registica visiva': le sue parole hanno voluto chiarire come il discorso delle immagini (anche filmiche) dispone di sue figure che si possono talvolta accostare a quelle del discorso letterario ma non coincidono necessariamente con quelle. Non retorica quindi, ma 'registica'.

Ezio Raimondi ha concluso la tavola rotonda prospettando la funzione della retorica in rapporto all'ideologia. Il convegno, come il volume di atti che ne documenta i lavori, è stato soprattutto una efficace messa a punto dello *status quaestionis*, riguardo le funzioni della retorica nei vari tipi di discorsi del mondo moderno.

Vittorio Citti

Jesper SVENBRO, *Phrasikleia, Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris 1988, pp. 268, 185 F.

L'Autore dedica la sua attenzione a un aspetto finora poco considerato del rapporto tra scrittore e lettore nella Grecia antica: mentre di solito si è riflettuto sul fenomeno della scrittura, e della qualità specifica che, rispetto al primitivo rapporto orale/aurale, il messaggio assume in conseguenza del mutato atteggiamento del destinatario, Svenbro si colloca dal punto di vista del destinatario, di colui cioè che è rappresentato come passivo in questo rapporto. Essere passivo, in greco, comporta una serie di conseguenze sullo statuto del destinatario, efficaci in una cultura che spesso articola le proprie categorie sulla base dell'analogia, e pertanto portatrici di significato nella Grecia arcaica: il destinatario viene a sostenere la parte di un *eraste*, il destinatario quella di un *eromenos*.

Nell'analisi, estremamente concreta, che Svenbro delinea sulla base delle iscrizioni funerarie e votive, la pretesa oggettività della scrittura scopre delle funzioni imprevedibili: facendo parlare l'oggetto, la stele o il monumento, con il deitico *ὄδε* e la terza persona del verbo, l'iscrizione suggerisce al lettore, che di norma legge a voce alta, una enunciazione sua del testo che legge. Non più l'autore, che «s'efface» dietro il testo scritto, ma il lettore diffonde l'enunciato, che si comunica intorno a lui recuperando la forma orale «questo è il *sema* del tale», «questo è l'oggetto consacrato

al dio». Nell'atto in cui scrive l'epigrafe, il destinatario si nasconde dietro di essa, ed il destinatario si inserisce nel processo comunicativo come se egli stesso fosse l'autore del testo che legge e comunica ad altri. Il testo scritto così si impadronisce del destinatario lettore, e questi presta la sua voce al testo che ha di fronte.

L'ipotesi così prospettata viene quindi riportata a diversi miti e tradizioni in cui la lettura mette in atto le intenzioni di chi ha formulato il testo. Il nuovo istituto viene mitizzato conguagliandolo di volta in volta ai sistemi di relazioni preesistenti nelle istituzioni familiari e sociali. Una volta il lettore viene presentato come il pretendente della scrittura, figlia dello scrittore, mentre là dove il teatro costituisce il luogo specifico per la comunicazione, la lettura è concepita come una rappresentazione cui il lettore assiste (e la rappresentazione avviene sempre, con effetto metateatrale, in testi di teatro, tragedie o commedie). Talvolta il percorso di Svenbro si incammina per vie audaci, come quando suggerisce nel fr. 31 V. di Saffo, *φαίνεται μοι, una metafora del rapporto scrittura/lettura, tanto che la poetessa «est jalouse du lecteur qui épousera sa graphè à elle, sa propre écriture»* (p. 169). Che la lettura comporti una forma di possessione, e quindi istituisca un rapporto che ha analogie con quello erotico, è una acquisizione di cui siamo debitori alla lettura di questo libro, non saprei tuttavia postulare una costante relazione biunivoca tra eros e lettura; soprattutto pensando a questa ode.

Si tratta di un libro intelligente e vivace, scritto sulla base di un'ampia documentazione di prima mano, con una metodologia scaltrita e aggiornata.

Vittorio Citti

EURIPIDES, *Trojan Women*, with translation and commentary by Shirley A. Barlow, Aris & Phillips, Warminster 1986, pp. X-232, s.i.p.

Sotto la direzione di Christopher Collard inizia la pubblicazione di una nuova serie di commentari alle tragedie greche, ed in particolare a quelle di Euripide. Il responsabile della collezione, in una breve premessa, illustra il proposito di creare strumenti dedicati agli studenti universitari e ad insegnanti di tutti i livelli, che fornisca soprattutto strumenti di analisi letteraria: il testo è di norma quello degli *OCT*, la traduzione sarà in inglese moderno, ed il commentario, orientato sulla traduzione piuttosto che sul testo greco, dovrà «analizzare la struttura e lo sviluppo dell'azione, annotando e illustrando lo stile poetico, e esponendo le idee; giacché la traduzione di per sé mostra come l'editore ha inteso il greco, il commento filologico è limitato a fenomeni particolari o problemi che meritino particolare considerazione». Il programma è chiaro: nello sforzo di recupero del classico che caratterizza molti aspetti della cultura moderna, gli editori di questa collana hanno voluto fornire al pubblico di lingua inglese uno strumento di comprensione del teatro greco che fornisca anzitutto una messa a punto essenziale dei problemi critici, privilegiando il punto di vista letterario, una traduzione leggibile, del tutto lontana dal livello aulico e non comunicativo che caratterizza quelle della Loeb, ed una esegesi orientata piuttosto sul versante della poetica che su quello della filologia in senso stretto. Questa scelta comporta dei rischi, che un filologo come Collard non avrà certo sottovalutato, ma ha indubbiamente una destinazione precisa, e si prefigge una operazione culturale che ha oggi un senso.

Questo primo volume è stato affidato a Shirley A. Barlow, nota per aver composto uno stimolante saggio su *The Imagery of Euripides*: a lei è dovuta anche la «Gene-

ral Introduction to the Series»: un saggio informativo sulle rappresentazioni teatrali ateniesi e sulle loro funzioni culturali e religiose nell'ambito della polis: il suo pregio consiste soprattutto nella lucidità espositiva. Segue una introduzione alle *Troiane*, dovuta alla stessa Barlow, puntuale e ben documentata: vi si trovano richiamati e discussi i più recenti contributi esegetici alla tragedia. La bibliografia, generale per Euripide e in particolare per le *Troiane*, è essenziale ed utile, anche per le rapide annotazioni critiche che accompagnano ogni titolo.

Troviamo quindi il testo della tragedia, che riproduce quello di Diggle, ed è accompagnato a fronte da una traduzione in prosa, che risponde bene ai propositi enunciati dal General Editor. Il commento, conforme a quelle premesse, mira più all'esegesi che alla critica testuale, e si sofferma sulle immagini e sulle idee del poeta più che sugli aspetti propriamente linguistici: tuttavia ha ben presente il testo greco e vi si riferisce puntualmente. Le introduzioni alle singole parti hanno notazioni assai acute, e spesso il commento, ben informato ed intelligente, fornisce elementi di rilievo per l'intelligenza della tragedia.

Vittorio Citti

PLUTARCO, *Anziani e politica*, a cura di Alessandro De Lazzer, Sellerio, Palermo 1989, pp. 88, L. 8.000.

Negli ultimi tempi sembra essersi acceso a più livelli l'interesse per gli anziani, tanto che quasi non esiste aspetto della vecchiaia che non sia stato indagato nelle sue componenti mediche, sociologiche, economiche e psicologiche. Anche gli storici e i filologi non hanno mancato di rivolgere la loro attenzione alla vecchiaia: basti pensare a G. Minois, autore nel 1987 di una vasta, quanto affrettata almeno per ciò che riguarda il mondo antico (cf. sul quarto numero di questa rivista i rilievi di V. Citti), *Histoire de la vieillesse en Occident de l'Antiquité à la Renaissance* (immediatamente apparsa, l'anno successivo, in lingua italiana presso Laterza), o ai solidi contributi relativi all'antichità, specialmente cristiana, del tedesco Ch. Gnllka sin dagli anni Settanta. Un nuovo titolo si aggiunge ora alla bibliografia sulla vecchiaia nel mondo antico, con la pubblicazione da parte dell'ed. Sellerio di una versione italiana dell'opuscolo plutarco *εἰς πρεσβυτέρων πολιτευτέον*, che A. De Lazzer ha condotto con precisione sul testo stabilito da M. Cuvigny nel 1984. Ma il merito principale dell'A. consiste nell'aver fatto seguire alla sua traduzione (pp. 9-62) un'agile, ma succosa, nota dal titolo *Il buon uso della vecchiaia* (pp. 63-81), che sottolinea il taglio particolare, non privo di originalità, che Plutarco imprime al suo scritto. Se è infatti chiaro che il cheronense riprende tematiche e lessico appartenenti alla ricca produzione *νεπὶ γήρωσ* a lui anteriore e che gran parte delle sue argomentazioni risponde a canoni politici conservatori (la vecchiaia, con l'esperienza e l'equilibrio di cui è detentrica, è ritenuta generalmente garante di stabilità contro chi tenta di innovare), risaltano in questa operetta, come afferma il De Lazzer, l'invito ottimistico rivolto ai vecchi non tanto a guardarsi dal regresso procurato dalle menomazioni dell'età, quanto piuttosto a perseverare in un continuo progresso, e insieme, la completa assenza di certi toni intimistici e consolatori tipici della letteratura *νεπὶ γήρωσ*. Per questa immagine ottimistica di un anziano ancora vitale e saldamente partecipe dell'attività politica, delineata da Plutarco, a ragione l'A. riallaccia l'opuscolo alla speculazione platonico-aristotelica, concependolo «come una sorta di piccolo omaggio o, meglio, un atto di fedeltà, a quel platonismo aristotelizzante che condensa la maggior parte del credo filosofico di Plutarco» (p. 81), mentre troppo nettamente, mi sembra, lo contrappone al *de senectute* ciceroniano, di cui sopravvaluta il significato

interiore e consolatorio: l'opera dell'arpinate è anche una *consolatio*, ma fa trasparire apertamente un atteggiamento nei riguardi della vecchiaia niente affatto passivo, bensì funzionale ad offrire un'immagine dell'anziano immerso in un'atmosfera di saggezza e di dignità con profonde implicazioni politiche, secondo quanto ha ben evidenziato E. Narducci nelle sue pagine introduttive al trattatello ciceroniano (Marco Tullio Cicerone, *La vecchiaia*, a cura di E.N., Milano 1983).

Oscar Fuà