

# LEXIS

---

*Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*

12.1994

ADOLF M. HAKKERT EDITORE





# LEXIS

doppio  
di MAGGIO

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

## SOMMARIO

E. PELLIZER, <i>L'ironia, il sarcasmo e la beffa: strategie dell'omiletica</i>	pag. 1
G. HAYS, <i>Exorcising Hipponax: Petitioners and Beggars in Greek Poetry</i>	" 11
C. MIRALLES, <i>Tragedia e sacrificio</i>	" 27
C. POGLIANI, <i>L'allitterazione nella tragedia eschilea</i>	" 37
A. IANNUCCI, <i>La obscuritas della prosa eraclitea</i>	" 47
F. MESTRE, <i>Thucydide: histoire et réalisme</i>	" 67
L. LEURINI, <i>Echi euripidei in Menandro</i>	" 87
J. ALMIRALL SARDÀ, <i>Arat de Solos, poeta λεπτός</i>	" 97
A. LAI, <i>στεφανωτικά άνθη in Meleagro e Nicandro</i>	" 107
R. ONIGA, <i>L'allitterazione in Plauto e Terenzio: un'esperienza di analisi quantitativa</i>	" 117
L. BERNAYS, <i>Zu Gliederung der Horaz-Ode 1.35</i>	" 135
A. TRAINA, <i>Nascita di un sintagma (me dolet, Prop. 1.16.24)</i>	" 147
F. BORCA, <i>Undosis squalida terris: la palude come luogo del paradosso (Sil. 7.277 s.)</i>	" 151
M. WEISSENBERGER, <i>Die Kriegslist der Kimbern (Plut. 'Marius' 26)</i>	" 157
L. NOSARTI, <i>Avieno, 'orb. terr.' 346</i>	" 161
M. TARTARI CHERSONI, <i>«Tanto gentile e tanto onesta pare» (Dante 'V. N.' 26.1): una memoria terenziana?</i>	" 175
J. ROBAEY, <i>Iphigenie, Préface: Racine traducteur malheureux d'Euripide?</i>	" 195
P. VIEZZI, <i>Il mito greco nel teatro in versi di Tony Harrison</i>	" 219

## RECENSIONI

J.V. MORRISON, <i>Homeric Misdirections: False Predictions in the Iliad</i> (S. Nannini)	" 249
A.M. SCARCELLA, <i>Romanzo e romanzieri</i> (C. Franco)	" 250
PSEUDO-CALLISTHÈNE, <i>Le Roman d'Alexandre. La vie et les hauts faits d'Alexandre de Macédoine</i> (C. Franco)	" 252
AA.VV., <i>La cultura in Cesare</i> (C. Franco)	" 256
G. CRESCI MARRONE, <i>Ecumene Augustea. Una politica per il consenso</i> (C. Franco)	" 260

E. PARATORE, P.-A. GRIMAL, A. GRILLI, G. D'ANNA, <i>Quattro lezioni su Orazio</i> (G. Franco)	" 262
M. ARMISEN-MARCHETTI, <i>Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque</i> (S. Maso)	" 263
<i>Miscellanea di studi in onore di Armando Salvatore</i> (P. Pinotti)	" 265
AA.VV. <i>La traduzione dei testi classici</i> (J. Robaey)	" 267
F. RUGGIERO, <i>Atti dei Martiri Siciliani</i> (G. Azzali Bernardelli)	" 277

## SCHUDE

TUCIDIDE, <i>Settantadue giorni a Sfacteria</i> (C. Franco)	pag. 281
F. CUPAILO, <i>Bibliografia della lingua latina (1949-1991)</i> (V. Citti)	" 281
G. TRAINA, <i>Roma e l'Italia: tradizioni locali e letteratura antiquaria (II a.C. - II d. C.)</i> (C. Franco)	" 282

Direttore responsabile	VITTORIO CITTI
Condirettore	CARLO ODO PAVESE
Redazione	LORENZO BRACCESI, DANTE NARDO, GIUSEPPE VELLI
Comitato scientifico	MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASA- NOVA, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PIERRE LÉVÊQUE, MARIE-MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, CARLES MIRALLES, WOLFGANG RÖSLER, CHARLES SEGAL, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN
Segreteria di redazione	CLAUDIA CASALI, CARLO FRANCO, STEFANO MASO, RENATO ONIGA, GIANCARLO SCARPA

LEXIS - rivista di poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica.

Publicato con un contributo parziale del C.N.R.

Direzione e Redazione presso il Dipartimento di antichità e tradizione classica dell'Università di Venezia: Dorsoduro 1687, 30123 Venezia (ITALIA)

© Copyright 1993 by Adolf M. Hakkert Editore - Amsterdam.

I.S.B.N. 90-256-1078-1





## L'IRONIA, IL SARCASMO E LA BEFFA: STRATEGIE DELL'OMILETICA

ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὐτοῦ ἔνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἑτέρου.

(Arist. *Rhet.* 3. 18. 7. 1419 b)

0. 1. Le prime manifestazioni di un linguaggio 'ironico', nella cosiddetta cultura occidentale, si trovano - *a Jove principium!* - nell'*Iliade* omerica. E vi compaiono associate a momenti di aggressione fisica, di violenza armata, quando un discorso di tipo beffardo e sarcastico è usato come rinforzo e sanzione di un atto aggressivo, in un contesto di sfide, di scontri individuali, di eventi sanguinosi. Un esempio 'classico': un eroe omerico - Patroclo - con una grossa pietra fracassa l'osso della fronte a un suo nemico, lo sfortunato Cebrione, facendogli schizzare gli occhi fuori dalle orbite. Con le occhiaie vuote, il disgraziato piomba giù a capofitto dal suo cocchio, cade riverso nella polvere, ed esala miseramente il suo ultimo respiro. Allora Patroclo grida:

*Oh pòpoi! (indice di finto stupore e ammirazione), accidenti, che uomo agile! con quanta facilità fa le capriole! Se fosse piombato nel mare pescoso, avrebbe potuto saziare molta gente cercando ostriche, tuffandosi da una nave ... così come ora in terraferma agevolmente si tuffa! E' proprio vero che fra i Troiani non mancano (eccellenti) tuffatori!*<sup>1</sup>

Su esempi come questo si è sviluppata una riflessione generale, nella cultura greca (e romana), che si può seguire nell'arco di circa un millennio, da Gorgia a Platone fino ai tardi retori del medioevo bizantino. Gli sforzi di enunciazione teorica, di definizione e classi-

<sup>1</sup> Cf. Hom. II 745-50:

ὦ πόποι, ἦ μάλ' ἐλαφρὸς ἀνὴρ, ὥς ρεῖα κυβιστᾷ.  
εἰ δὴ που καὶ πόντῳ ἐν ἰχθυόεντι γένοιτο,  
πολλοὺς ἂν κορέσειεν ἀνὴρ ὃδε τήθεα διφῶν,  
νῆδος ἀποθρῶσκων, εἰ καὶ δυσπéμφελος εἴη,  
ὥς νῦν ἐν πεδίῳ ἐξ ἵππων ρεῖα κυβιστᾷ.  
ἦ ῥα καὶ ἐν Τρώεσσι κυβιστητῆρες ἔασιν.

ficazione prodotti nel mondo antico (da Aristotele a Giorgio Cherosbosco e oltre) sono impressionanti, da un lato per la profondità e l'efficacia operativa di molte intuizioni, dall'altro per una certa deludente tendenza (accentuata alle soglie del medioevo) a cadere in una sorta di furore tassonomico e classificatorio che ricorda talvolta la celebre enciclopedia cinese *Emporio celeste di conoscenze benevoli* descritta da J. Luís Borges nelle *Otras Inquisiciones*<sup>2</sup>. È chiaro che non intendo affatto, con queste brevi riflessioni, fornire una dotta ed esauriente disquisizione sulla retorica antica e sulle sue numerose definizioni dell'*ironia*, anche se questo argomento - peraltro di non poco interesse - appare singolarmente trascurato o ignorato dalla ricerca linguistica (e anche semiotica) moderne<sup>3</sup>. Eppure, paradossalmente, la retorica antica ha prodotto riflessioni e speculazioni che in alcuni casi hanno precorso e anticipato concetti fondamentali di queste discipline. Cercherò invece di passare in rassegna alcuni *criteri di definizione* e di classificazione, quali si possono riconoscere all'analisi di questo vasto e farraginoso materiale, ed anche di evidenziare quella che sembra esser stata l'importanza dell'*ironia*, di là dal suo impiego nell'oratoria forense, in ben più vasti campi di interazione sociale, in luoghi specifici di confronto e di 'affrontamento' interpersonale che le società antiche provvedevano in diverse forme a organizzare e a integrare.

0. 2. Dirò subito che ho contato nella trattatistica antica (soprattutto greca, dalla quale quella latina dipende quasi completamente) una buona dozzina di forme o tipi di *ironia*, che i Greci chiamavano ora 'generi', εἶδη, ora τρόποι, ora σχήματα, di cui vi fornisco per curiosità l'elenco: *enantiosi*, *antimetatesi*, *paremia*, *icàsmo*, *catàghelo*, *epichertomèsi*, *carientismo*, *cleuàsmo*, *diasìrmo*, *mitterismo*, *asteismo*, *sarcàsmo*.

<sup>2</sup> Cf. pp. 1004-05 della tr. it. (Mondadori, *i Meridiani*, II): «gli animali si dividono in: a) appartenenti all'imperatore, b) imbalsamati, c) ammaestrati, d) lattònzoli, e) sirene, f) favolosi, g) cani randagi, h) inclusi in questa classificazione, i) che s'agitano come pazzi, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, l) eccetera, m) che hanno rotto un vaso, n) che da lontano sembrano mosche». È un testo che può essere considerato (a seconda della prospettiva, borgesiana o meno, da cui ci si pone) molto 'ironico', a *ironia* crescente. Questa classificazione, assai curiosa, è ricordata ad altro proposito anche da M. Vegetti, *Il coltello e lo stilo*, Milano 1979, 13-14.

<sup>3</sup> Che sembra contentarsi di partire, nel migliore dei casi, da Cicerone.



La sola analisi etimologica basterebbe a rivelare la disperante disomogeneità di queste forme dell'ironia, che sono distribuite in modo diverso nei vari autori che ho esaminato, e inoltre sono definite in modo spesso non pertinente, e accompagnate da esempi poco chiari o contraddittori. Ma i criteri usati nelle diverse analisi rimangono tuttavia interessanti. Vediamone alcuni.

Molte definizioni correnti dell'ironia insistono ovviamente sul rapporto di *contrarietà* del significante nei confronti del significato soggiacente, valga per tutti Tiberio: εἰρωνεία μὲν ἐστὶ τὸ διὰ τοῦ ἐναντίου τὸ ἐναντίον σημαίνειν (p. 60 Sp.). Altri mettono in evidenza la nozione di *finzione*, simulazione, dissimulazione (Alex. Soph. p. 22 Sp.: λόγος προσποιούμενος τὸ ἐναντίον λέγειν). Febammone Sofista (*Phoibàmmōn*, V-VI sec. p.e.v.<sup>4</sup>) mette in luce l'*enfasi* (ἔμφασις, nel senso originario di "evidenziamento"), cioè la messa in evidenza di cose contrarie a quelle che pensiamo, che ci aspettiamo, e dunque pensa anche allo stato psicologico e alla *competenza dell'enunciatario*<sup>5</sup>. Nella *Rhetorica ad Alexandrum* si arriva a definire un modo ironico (la ἀστεία) come «parlare in modo tale da dire gli entimemi *per metà*, così che gli enunciatori (οἱ ἀκούοντες) debbano *supplire essi stessi l'altra metà*», con precisa intuizione di quanto sia importante, nel discorso ironico, la competenza e la partecipazione dell'enunciatario, l'intervento dell'*obiectum in fabula*. Gli indici dell'*enfasi* o *marcatura* dell'ironia (far apparire, marcare, *to stress*) si possono attivare attraverso una certa esibizione di attitudini declamatorie, cioè manifestando la propria intenzione comunicativa implicita anche per mezzo di elementi extralinguistici: si parla di 'una certa recitazione', cf. Trifone, p. 205 Sp.: μετὰ τινος ἠθικῆς ὑποκρίσεως, alludendo ad un'esibizione etica 'del carattere', di manifestazioni caratteriali, di attitudini psicologiche, attraverso un'*actio* interpretativa che funziona da indice esplicito: l'intonazione, la mimica, determinati gesti, e in genere, l'attitudine assunta dall'enunciatore ironico.

Lo stesso Trifone e Cocondrio (*Kokòndrios*) di Bisanzio definisco-

<sup>4</sup> Febammone Sofista è un poco noto scrittore tardoantico, forse di origine egizia. Restano di lui pochi Σχόλια περὶ σχημάτων ῥητορικῶν, nei quali l'autore esordisce con una *Prototheoria*, quindi ordina le figure secondo quattro categorie (τρόποι, che sono ἔνδεια, πλεονασμός, μετάρθεσις, ἐναλλαγή, le quali contengono ben 26 σχήματα λέξεως). Sua fonte principale sembra essere stato Alessandro di Numenio.

<sup>5</sup> Phoeamm. *Scholia* π. σχημάτων ῥητορικῶν p. 53 Sp.: εἰρωνεία μὲν ἐστὶ λόγος ἐναντίος οἷς ἐνθυμούμεθα, κατ' ἔμφασιν σημαίνων.



no inoltre l'*orientamento* del discorso ironico in relazione all'enunciatore o all'enunciatario, quando distinguono un'ironia che verte su *noi stessi*, τὸ ἐφ' ἡμῶν αὐτῶν (Tryph. π. τρόπων, p. 205 Sp.), come l'*asteismo* (urbanismo, come la falsa modestia e l'*understatement*) e un'ironia che verte sugli enunciatori, τὸ ἐπὶ τῶν πέλας (Tryph. *ibidem*), o ἐπὶ τῶν πλησίον, (Cocondr. π. τρόπων p. 235 Sp.), come il *mitterismo* o i vari tipi di beffa (*cleuàsmo*, *epichertomèsi*, etc.). Probabilmente nell'ironia 'verso noi stessi' si potrà comprendere anche l'*autoironia*, anche se non in modo esclusivo. Giorgio Cherobosco (intorno al VI o al VII sec. p.e.v.) sembra teorizzare un'ironia in forma di *litote*, quando parla di manifestazione *ipocoristica* dei contenuti soggiacenti<sup>6</sup>. Qualcosa dell'importanza della *ripetizione* ostentata come elemento contestuale segnalatore di ironia sembra aver intuito Quintil. *Inst. or.* 9. 2. 44 e 47, quando dice che molti tropi ironici formano uno *schema ironico* (εἰρωνικὸν σχῆμα), così come molte metafore continuate costituiscono un'allegoria.

Ancora, si può riscontrare con grande chiarezza, sempre nei trattatisti antichi, una precisa coscienza dell'importanza degli *indici extralinguistici* (o: 'sovrasegmentali') di ordine prossemico (cinesico), mimico, gestuale, nella descrizione e definizione dei diversi tipi di εἰρωνεία. Cherobosco definisce la beffa ironica (il *cleuasmòs*, χλευασμός) come discorso che viene enunciato con un sorriso (a sole labbra? 'sotto i baffi'?): λόγος μετὰ μειδιάματος ἐξερχόμενος, p. 254 Sp.), «come quando dicessimo a un vigliacco che è scappato gettando lo scudo: 'sei (proprio) un valoroso combattente!', *ridendo*»: questo ridere, questo sorriso allusivo fa qui le veci del rafforzativo ('proprio' o 'davvero').

Così il *mitterismo* (μυκτηρισμός) è un discorso ironico accompagnato da un soffio d'aria attraverso le narici<sup>7</sup>, un restringimento delle membrane e un atto respiratorio (espiratorio) nasale che è *di per sé* indice dell'inversione interpretativa<sup>8</sup>, un segnalatore dell'intenzione

<sup>6</sup> Cioè *diminuita*, come quando si imita il linguaggio dei bambini, per esempio per sedurre il / la *partner* nel discorso amoroso; si veda C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna 1992, 95.

<sup>7</sup> Giorgio Cherobosco, *ibidem*: μυκτηρισμός δὲ λόγος διασπυρτικός μετὰ τῆς τῶν ῥινῶν ἐπιμύξεως γινόμενος, [...] πνεῦμα διὰ τῶν ῥινῶν ἐκφέροντες,

<sup>8</sup> E ovviamente non va disgiunto da altri importanti fattori, come la competenza sui contenuti che deve essere presupposta, ad esempio, nell'eventuale enunciatorio-pubblico che assiste e valuta la "battuta" ironica.

ironica. Esempio: vedendo un tale che viene arrestato per gravi reati, dire con un soffio d'aria attraverso il naso: «bella cosa (davvero) hai fatto, amico, e necessaria e degna di un uomo assennato!».

Il *sarcasmo* deriva il suo nome (e la sua definizione) da una mimica facciale ben nota in etologia e in zoosemiotica: dal perfetto senza presente σέσηπα, che significa 'aprire la bocca in un *rictus*, sogghignare mostrando i denti'. Tutti sanno cos'è un riso o un sorriso sarcastico, il termine greco è perfettamente attivo e comprensibile anche oggi, in diverse lingue europee<sup>9</sup>.

Alla stessa radice si suole ricondurre il riso *sardonico*, atto di ilarità che distorce la bocca in una smorfia insieme allegra e ostile, come fa la pianta chiamata *Ranunculus Sardous*, molto diffusa in Sardegna, che provoca in chi la mastica un sorriso a bocca storta, un riso amaro e spasmodico<sup>10</sup>. Ci troviamo ancora una volta (come nello studio dell'osceno e dell'ingiuria, della parola insultante, degli *Schimpfwörter*) di fronte a un punto d'incontro, a un luogo di mediazione tra l'aggressività verbale e il riso rasserenante che si osserva sovente, in tutta la sua ambiguità, nel comportamento infantile, e sul quale varrà forse la pena di riflettere ancora.

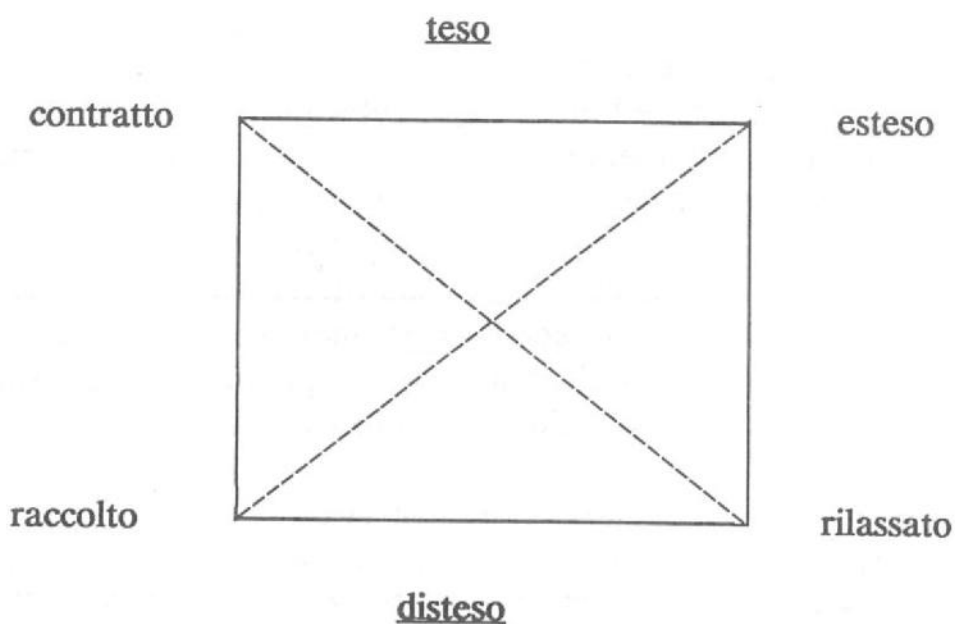
0. 3. Contrarietà e inversione tra senso letterale e senso derivato, finzione, simulazione ed enfasi nell'ambito di una attorializzazione dell'enunciatore e dell'enunciatario, percezione dell'orientamento e delle strategie enunciative come relazione tra l'ironico e il suo pubblico; descrizione - anche se piuttosto empirica - di alcune interessanti caratteristiche morfologiche e aspettuali (iteratività, complementarità, litote, ipocorismo; si intravede il suggerimento a costituire anche una prosodia e una ritmica dell'ironia, come i puntini di sospensione, le pause significative, il silenzio carico di sarcasmo, la ripetizione ...);

<sup>9</sup> Sul riso *sarcastico* mi riservo di tornare in altra sede.

<sup>10</sup> Cf. anche la spiegazione riferita da M. Pittau, *Gerontocidio, eutanasia e infanticidio nella Sardegna antica*, in *L'Africa romana. Atti dell'VIII conv. di studio*, II, Sassari 1991, 703-11, secondo la quale il 'riso sardonico' (cf. Hom. *u* 301) sarebbe il «riso forzato e innaturale che i vecchi sardi ostentavano nell'andare incontro alla morte», quando venivano eliminati dai loro stessi parenti; si veda ancora il citato saggio di C. Miralles, *Le rire sardonique*, Metis 1, 1987, 31-43. Si veda a questo proposito un dotto saggio linguistico-botanico di G. Paulis, *I nomi popolari delle piante in Sardegna. Etimologia, storia, tradizioni*, Sassari 1992, 87-94, il quale identifica la pianta che provoca il *riso sardonico* con la *Oenante Crocata*, assai diffusa in Sardegna, che provocherebbe effetti inebrianti e una forzata ilarità.

descrizione ancora dei tratti extralinguistici più evidenti (mimica facciale, situazione prossemica, teatralità, etc.), ci forniscono un quadro abbastanza impressionante di quanto potevano aver intuito, osservato e descritto i retori antichi, in una trattatistica che si tramandò per molti secoli.

In età imperiale, intorno al secolo II p.e.v., il grammatico e retore Erodiano propone addirittura una classificazione dell'ironia in quanto forma dell'espressione, σχῆμα τῆς λέξεως, (anche se sappiamo che l'ironia partecipa *anche* dell'organizzazione del contenuto), sulla base di una coppia di concetti che, se sono stati assai poco studiati dai filologi cosiddetti 'classici', mi sembrano del più grande interesse, e persino di una certa attualità. Si tratta dell'*epitasi* (o intensione, ἐπίτασις) e dell'*èclisi* (scioglimento o distensione, ἔκλυσις)<sup>11</sup>. Si direbbe che abbiamo in pratica a che fare con i meta-termini della categoria semantica che organizza le *modalità tensive* studiate da Cl. Zilberberg, P. Fabbri e M. Sbisà, *tensione // distensione, teso // disteso*, e si possono schematizzare in un *carré* greimasiano di questo tipo:



Secondo Erodiano, l'ironia dovrebbe dunque situarsi dal lato dell'*intensione* (ἐπίτασις), e dunque potrà essere analizzata secondo le categorie del *contratto* (p. es. l'orientamento ἐφ' ἡμῶν αὐτῶν) e dell'*esteso* (p. es. l'orientamento ἐπὶ τῶν πέλας), e inoltre andrebbe studiata sulla base di una maggiore o minor *intensità* (tensione, inten-

<sup>11</sup> Cf. Herodian. π. σχημάτων, III p. 91 Sp.



sione, estensione), il che renderebbe bene conto sia della sua diversa carica aggressiva e lesiva<sup>12</sup>, che del suo diverso investimento passionale euforico o disforico. Certo non a-forico: non si vede come possa darsi ironia senza *paura* (o altra reazione passionale, come vergogna, suscettibilità, etc.) da parte dell'enunciatario-bersaglio, o senza *ilarità*, in misura variabile, da parte dell'enunciatario-valutatore, cioè del pubblico che giudica con un dolce ed educato sorriso, o con crudeli e beffarde risate, gli effetti dell'enunciato ironico.

0. 4. Più delle faticose riflessioni teoriche dei retori antichi - che pure talvolta non sono prive di una loro balbuziente grandezza - mi interessa la collocazione dell'ironia (e dell'uomo εἴρων) nell'ambito delle diverse valutazioni che i Greci davano alle interazioni verbali nello spazio dei rapporti sociali quotidiani e delle loro regole. Sgombrato il campo dai frequenti e pertinaci errori di etimologia che vorrebbero trovare un collegamento tra la parola εἴρωνεία e il *domandare* (εἴρομαι, impossibile per semplici ragioni linguistiche)<sup>13</sup>, ricorderemo che la figura dell'εἴρων nasce come un tipo caratteriale, da Aristotele (*EN* 2. 7. 1108 a), che lo oppone al millantatore (ἀλαζών), a Teofrasto (*Char.* I), che ne fa un modello (negativo) della dissimulazione stolidità e falsa, dell'uomo che sminuisce e volge al peggio ogni cosa. Fino a questo punto, non si trova traccia di umorismo, o di sottile eleganza, o di sarcastica derisione. Questi elementi compaiono invece nei testi che trattano dell'uso sociale dell'umorismo, della beffa e della derisione nell'ambito della festa e delle riunioni collettive pubbliche e private, nei convivii e nelle bevute in comune, dunque nello spazio di quell'ideologia simposiale che la ricerca antichistica più recente - d'ispirazione antropologica - ha messo in particolare evidenza in questi ultimi anni. Le feste e i simposi, afferma Demetrio (*De elocutione* 170, p. 299 Sp.: ἐν ἐορταῖς καὶ ἐν συμποσίοις), sono i luoghi privilegiati per il riso e la beffa reciproca, ed è proprio nella vasta

<sup>12</sup> Cf. C. Zilberberg, *Essai sur les modalités tensives*, Amsterdam 1982, e P. Fabbri e Marina Sbisà, *Appunti per una semiotica delle passioni*, Aut-aut 208, 1985, 101-18.

<sup>13</sup> Si veda ancora il capitolo V, dal titolo *L'ironia. Remedium concupiscentiae - phar-macum subtile*, nel farraginoso libro di P. Santarcangeli, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze 1989, 59-77. Il volume, pur ricchissimo di materiali anche molto utili, è purtroppo reso guasto e quasi inservibile dall'eccessiva quantità di refusi ed errori. E ciò non soltanto nelle parole greche, quasi tutte stampate in modo approssimativo o scorretto.

letteratura antica sopra l'istituzione simposiale da Platone in poi (Senofonte, Plutarco, Ateneo, Macrobio, etc.) che si sviluppa una teoria dell'ingiuria e dell'aggressione verbale a controllo collettivo del più grande interesse (anche se piuttosto trascurata dai filologi). Nell'analisi di queste dinamiche del confronto sociale, sembra evidente che l'εἰρωνεία, in quanto strumento di mediazione tra l'ingiuria diretta (λοιδορία, ὄνειδος) e il grado zero (a-forico) di una riunione priva di tensioni, debba essere considerata come un operatore di interazione e di scambio di particolare interesse.

Il confronto simposiale, in una situazione prossemica che dava la massima importanza alla gesticolazione, (euforica o disforica) e alla mimica facciale - la maschera di un sorriso, di una smorfia maliziosa, di un sogghigno sardonico - contemplava che i membri della riunione praticassero un uso controllato, didattico, vorrei dire 'terapeutico' dello σκῶμμα, o beffa reciproca, che poteva andare dall'amabile scherzo alla battuta oscena o scatologica, fino all'ingiuria esplicita e bruciante (il τωθασμός di cui parla Aristotele). A Sparta i giovani venivano educati a sopportare queste ingiurie e queste beffe senza alterarsi, in una sorta di ginnastica del carattere, un esercizio al controllo psicologico delle proprie reazioni, in particolare se sottoposte al reagente del vino e dell'ubriachezza. Qui, nella pratica dell'arte di bere insieme e di vivere i rapporti sociali a confronto con il gruppo, nell'esercizio del *savoir vivre* e della tecnica di stare con gli altri che Plutarco teorizzerà e descriverà molto bene come l'arte *omiletica*, (ὁμιλητική, *Symp.* 2. 1. 629 f), nel luogo della festa collettiva dove si ricerca una beffa (σκῶμμα) capace di ottenere gradimento e perfino un sorprendente *piacere* da parte delle vittime, l'ironia trova, se non la sua origine, certo una sua collocazione privilegiata<sup>14</sup>.

Arte di colpire senza colpire, di nascondersi per aggredire con l'astuzia, secondo la norma della volpe, animale εἴρων τῇ φύσει ('ironico', cioè simulatore per natura<sup>15</sup>), nell'ordine della trappola, dello sgambetto, del trabocchetto, quest'arte della comunicazione accorta e ambigua trova facilmente investimenti figurativi molto pertinenti in immagini che muovono dal *morso*, dal *taglio* e dalla *puntura*, dalla

<sup>14</sup> Cf. Plut. *Symp.* 2. 1. 629 e-f: come non ammirare l'*eutrapelia* di quelli che accolgono anche gli scherzi quasi con piacere? ὧν τὰ σκώμματα τοῖς σκωπτομένοις ἡδονὴν καὶ χάριν παρέιχε; Si veda anche, dello stesso Plutarco, *Lyc.* 12.

<sup>15</sup> Philaemo 93.6 K.-A.

*freccia* e dalla *ferita*: immagini, rappresentazioni, simulazioni polemiche dell'aggressività. Ma si tratta - nel caso dell'ironia - di un morso *figurato*, come quello di una belva sdentata, come si esprime Macrobio (*Saturn.* 7. 3. 2 e 5: *morsum figuratum ... quasi edentatae beluae morsus*). È il morso di Marco Cavallo, belva senza denti, che di tutta la zoologia fantastica è senza dubbio l'animale più ironico che l'immaginario abbia creato, naturalmente dopo il *polypodium bòrametz*... Spada che ferisce ma non uccide, l'ironia può a volte far male più dell'ingiuria esplicita, dell'insulto diretto, così come gli ami ricurvi si piantano più tenacemente nelle carni delle lame dritte: *ut hami angulosi quam directi mucrones tenacius infinguntur*, come dice sempre Macrobio nei *Saturnali*.

Di quest'amo insidioso, del quale la comicità e il riso sono l'esca, l'ironia sarà forse la curvatura e l'inganno.

Trieste

Ezio Pellizer





## EXORCISING HIPPONAX: PETITIONERS AND BEGGARS IN GREEK POETRY<sup>1</sup>

Cissie: When *you* want something, Hardy, how do you ask for it?  
--Peter Greenaway, *Drowning by Numbers*.

I. The poet Hipponax clearly enjoyed something of a renaissance in the Hellenistic period. Leonidas of Tarentum and Alcaeus of Messene both wrote imaginary epitaphs for him; so did Theocritus<sup>2</sup>. He seems to have berated the mime writer Herodas in a nightmare<sup>3</sup>. His preferred metre, choliambics, was taken up again by Callimachus, Herodas, Phoenix of Colophon, Cercidas and others. And, perhaps most notably, he returned from the dead to address the Alexandrian scholars in Callimachus's *Iambus* 1<sup>4</sup>. Various explanations of Hipponax's new-found popularity have been offered: a Hellenistic interest in *recherché* vocabulary, for example, and in uncanonical writers. I want to offer here a more specific suggestion as to why the unlikely figure of Hipponax so preoccupied the Alexandrians.

Of the scanty fragments of Hipponax that have come down to us, at least four seem to share a common form and theme: an address to a god followed by either a request that he supply 'Hipponax' with various useful items (a cloak, woolly boots, money, etc.) or a reproach for not doing so<sup>5</sup>. Fr. 32 (= 42 Dg), addressed to Hermes, is the fullest example:

Ἑρμῆ, φίλ' Ἑρμῆ, Μαιαδεῦ, Κυλλήνιε,  
ἐπεύχομαί τοι, κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ  
καὶ βαμβολίζω...

<sup>1</sup> Citations and numeration follow the 2nd ed. of West's *Iambi et Elegi Graeci* for Hipponax (though I have given Degani's Teubner numbering on first citation); the OCT for Homer; the 8th ed. of Snell-Maehler for Pindar; Hall and Geldart's OCT for Aristophanes; Gow's *Bucolici Graeci* for Theocritus; Pfeiffer for Callimachus. Uncredited translations throughout are my own.

<sup>2</sup> AP 7.405, 7.408; Theocritus *Ep.* 19.

<sup>3</sup> Herodas 8; the identification, it should be said, is not absolutely certain.

<sup>4</sup> On Hipponax's *Nachleben* cf. in general the comprehensive treatment of E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari 1984, 19-115.

<sup>5</sup> I shall be distinguishing throughout between Hipponax, the author of various poems and 'Hipponax' a character who appears and/or speaks in those poems; the distinction is important enough to warrant the slight typographical inconvenience.

δὸς χλαῖναν Ἰππώνακτι καὶ κυπασσίσκον  
καὶ σαμβαλίσκα κάσκερίσκα καὶ χρυσοῦ  
στατήρας ἐξήκοντα τούτερου τοίχου.

[Hermes, dearest Hermes, son of Maia<sup>6</sup>, Cyllenian one,/ I pray you, for I'm really cold/ and my teeth are chattering ... / give Hipponax a cloak and a frocklet/ and sandals and woolly boots and sixty / staters of gold on the side].

Fr. 34 (= 43 Dg) is not explicitly addressed to Hermes, but in it 'Hipponax' reproaches his addressee for never having supplied a χλαῖνα and ἀσκέραι; it seems likely that it belongs to the same poem as fr. 32. Similarly fr. 36 (= 44 Dg) complains that Plutus has never dropped by to offer 'Hipponax' thirty minae of silver, while fr. 38 (= 47 Dg) asks why Zeus has never supplied the poet with a comparable stipend.

These poems are funny not simply because of the pathetic contrast between 'Hipponax's' grandiloquent address ('Ερμῆ, Μαῖαδεῦ, Κυλλήνιε, ἐπεύχομαί τοι) and the workaday items requested (σαμβαλίσκα, κάσκερίσκα κτλ.)<sup>7</sup>, but more specifically because they confuse and travesty fixed and rather delicate guidelines for making requests. Already in Homer, Greek has a fixed way of petitioning gods<sup>8</sup>. The elements are well-known: the speaker first addresses a god in the vocative, itemizes the god's epithets, uses a verb of appeal (κλυθί μευ or εὔχομαι, for example), makes mention (*hypomnesis*) of a past relationship between speaker and god that justifies a petition<sup>9</sup>, and finally makes a request of some sort. A standard example is Chryses's address to Apollo in Hom. A:

κλυθί μευ, ἀργυρότοξ', ὃς Χρῦσιν ἀμφιβέβηκας,  
Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις,  
Σμινθεῦ, εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα,  
ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πύονα μηρί' ἔκηα  
ταύρων ἠδ' αἰγῶν, τόδε μοι κρήνην ἐέλδωρ  
τείσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν.

Hom. A 37-42.

<sup>6</sup> Degani, 190-91 would translate «Maia's whelp» *vel sim.*, perhaps rightly.

<sup>7</sup> Cf. Ezra Pound's *The Lake Isle*: «O God, O Venus, O Mercury patron of thieves,/ Give me in due time, I beseech you, a little tobacco shop ...».

<sup>8</sup> Fundamental is E. Norden, *Agnostos Theos*, Leipzig, 1913, 143-76. For a clear recent treatment cf. W.H. Race, *How Greek Poems Begin*, YCS 29, 1992, 13-38, with the bibliographical references at 19 n 17.

<sup>9</sup> This can range from an elaborate flashback often beginning εἴ ποτέ to a simpler justification like δύνασαι γάρ.

[Hear me, silver-bowed one, who frequent Chryse/ and holy Kylla and rule over Tenedos,/ Smintheus. If ever I roofed you a pleasing temple,/ or if ever I burnt you fat thighbones/ of bulls and goats, fulfill this wish:/ let the Danaans pay for my tears through your shafts.]

Here we have a vocative and epithets (ἀργυρότοξ', ὃς Χρύσην ἀμφιβέβηκας,... Σμινθεῦ), a request verb (κλῦθί μεν), a *hypomnesis* (εἴ ποτε) and finally a request (τείσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν). Note that the object of Chryses' prayer is verbal (τείσειαν) and vague: he asks, that is, not for something, but that something should happen, nor does he suggest too specifically what that something should be. This is standard practice when humans make requests of the gods in Homer<sup>10</sup>. It would be bad form to specify in too much detail what one hopes to receive; Chryses discreetly and properly leaves the exact manner in which the prayer is to be fulfilled up to the god<sup>11</sup>.

Hipponax purposely confuses this divine address form with a subject matter more appropriate to a human addressee. By asking outright for specific objects, and by asking for the quotidian things he does, he identifies himself not as a petitioner (like Chryses) but as a beggar<sup>12</sup>. It is part of the beggar's identity that he lacks αἰδώς, as Telemachus points out at Hom. ρ 352. The beggar, unlike the petitioner, comes right out and says δός μοι. And he demands specific

<sup>10</sup> The pattern δός / δότε, for example, is regularly followed by an infinitive; if an accusative does follow it will be fairly abstract. For infinitive cf. e.g. Hom. Γ 351 τείσεσθαι, Κ 281 ἐπὶ νῆας... ἀφικέσθαι, γ 60 νέεσθαι, ζ 327 ἐλθεῖν, ι 530 μὴ Ὀδυσσῆα ἰκέσθαι, etc. For abstract object cf. Hom. Η 203 νίκην, Ξ 198 φιλότητα καὶ ἥμερον (this latter has a parodic flavor, since one god is addressing a prayer to another, and asks for abstract objects that are in fact in physical form). Note also Solon fr. 13.3-4 W ὀλβόν μοι ... δότε, καὶ... δόξαν ἔχειν ἀγαθὴν. Obviously different are cases where δός μοι means nothing more than 'hand me' or 'pass me' (often with an exegetical infinitive), as at Hom. γ 46-47 δός... δέπας... σπείσαι, as well as the fixed phrase δός χεῖρα (e.g. Hom. Ψ 75).

<sup>11</sup> Note that Chryses's utterance is a prayer, not a curse; in the latter case punishments are often envisioned in considerable detail (cf. most obviously Hipponax fr. 115 W = 194 Dg).

<sup>12</sup> The specificity of Hipponax's demands is hard to parallel even in actual preserved prayers where one might expect it to appear. An Ostian graffito, for instance, instructs Ἑρμῇ δίκαιε κέρδος Ἐκτίκω [δί]δου. Here the petitioner asks Hermes for money, just as Hipponax did, but (and this is typical) contents himself with a vague κέρδος, rather than Hipponax's χρυσοῦ / στατήρας ἐξήκοντα. (I draw this reference from H.S. Versnel, *Religious Mentality in Ancient Prayer, in Faith, Hope and Worship*, (ed. H.S. Versnel), Leiden 1981, 8).

items, usually food and clothing. Thus 'Hipponax' in fr. 39 (=48 Dg) begs an unidentified addressee for barley groats to make porridge with. Phoenix of Colophon's mendicants call out *χεῖρα πρόσδοτε κριθέων ... ἢ λέκος πυρῶν / ἢ ἄρτον ἢ ἡμαιθον ἢ ὅτι τις χρήζει*, concluding with the appeal *δός, ὦ <ἄ>ναξ, δός καὶ σὺ πότνα μοι νύμφη* (fr. 2.1-3; 19)<sup>13</sup>. The children who sing the Rhodian swallow song appeal to their listeners with similar bluntness:

παλάθαν σὺ προκύκλει  
ἐκ πίονος οἴκου  
οἴνου τε δέπαστρον  
τυροῦ τε κάυστρον

PME 848.6-9

[Wheel out the dried fruit/ from your rich household/ and a cup of wine/ and a cheese plate.]

So too at Hom. ζ 178 Odysseus, naked and penniless, is forced to demand of Nausicaa *δός δὲ ῥάκος ἀμφιβαλέσθαι*, while Dikaiopolis's wheedling succession of *δός μοι* requests at *Acharnians* 407ff (a *ῥάκιον* at 415, Telephus's *σπάργαλα* at 431, etc.) suggests that he is already rehearsing for his role as beggar in the following scene.

Hipponax imports this grungy figure into a more elevated context. Indeed, he systematically travesties the hymnal form we are accustomed to from epic. In fr. 32 a high-sounding invocation is followed, not by the adducing of a past relationship to justify the request, but by a more down-to-earth reason: *κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ*. In fr. 34, the *hypomnesis* is turned upside-down; the addressee is cursed for never in the past (*οὔτέ κω*) having fulfilled the poet's request. Fr. 38 contains a mock invocation: *ὦ Ζεῦ, πάτερ <Ζεῦ>, θεῶν 'Ολυμπίων πάλμυ*, where the Lydian *παλμύς* is totally inappropriate: «O Zeus, father Zeus, shah of the Olympian gods...»<sup>14</sup>. The effect is ludicrous; Chryses has become a panhandler.

<sup>13</sup> I cite the text of Phoenix from J.U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925. On this and the following example compare R. Merkelbach, *Bettelgedichte*, RhM 95, 1952, 312-27; on the Phoenix fragment see also G. Wills, *Phoenix of Colophon's Κορώνισμα*, CQ n.s. 20, 1970, 112-18.

<sup>14</sup> I borrow the apt translation of B. Knox in P.E. Easterling and B.M.W. Knox, eds. *The Cambridge History of Classical Literature*, I, Cambridge 1985, 161. Cf. O. Masson, *Les Fragments du poète Hipponax*, Paris 1962, 103-04.



## II.

No one wants to be 'Hipponax'. No one wants, that is, to be seen as a shabby mendicant, shamelessly demanding that his addressee give, give, give. But when one is in the awkward position of having to ask a superior for something, the role is always a risk. Epic generally deals with the problem by means of the hymnal style Hipponax parodies; the hymn's formulaic structure effectively masks any uneasiness on that score. The *hypomnesis* in particular assumes a sense of obligation in the addressee which distinguishes the whole transaction from a casual mendicant's appeal.

Another option is to eliminate the need for such requests altogether, through the *ξενία* system. Thus in Hom. α Telemachus addresses 'Mentes':

ἀλλ' ἄγε νῦν ἐπίμενον, ἐπειγόμενός περ ὁδοῖο  
ὄφρα λοεσσάμενός τε τεταρπόμενός τε φίλον κῆρ  
δῶρον ἔχων ἐπὶ νῆα κίης, χαίρων ἐνὶ θυμῷ  
τιμῆεν, μάλα καλόν, ὃ τοι κειμήλιον ἔσται  
ἐξ ἐμεῦ, οἷα φίλοι ξεῖνοι ξείνοισι δίδουσι.

Hom. α 309-13

[But come on now, stay for a while, even though you are eager for the road,/ until having washed and enjoyed yourself/ you can go down to your ship with a gift, rejoicing in your heart/ a worthy gift, a first-rate one, which shall be a keepsake to you/ from me, such as guest-friend gives to guest-friend.]

'Mentes' and Telemachus are social equals here. 'Mentes' does not have to ask for a gift; Telemachus offers it spontaneously, and in the implied expectation that at some future date their roles will or could be reversed (*ξεῖνοι ξείνοισι δίδουσι*).

But sometimes characters *are* forced to make a request of a potentially hostile addressee, one who is neither a god nor a *ξένος*. It is important in these cases that the request be phrased so as not to offend the potential patron; otherwise it will misfire. At the assembly on Ithaca in Hom. β, Telemachus says straight out to the suitors ἀλλ' ἄγε μοι δότε νῆα θοὴν (β 212); he asks them bluntly for a physical object in the accusative case. He is received in chilling silence, and after Mentor vainly rebukes the assembly, the suitor Leocritus sneeringly suggests that Mentor go about getting hold of a ship himself; as for Telemachus, τελέει δ' ὁδὸν οὐ ποτε ταύτην (β 256). The assembly dissolves, and Telemachus comes off looking like the

brash and naive young man he is at this stage of the poem. When it comes to asking for things from people more powerful than you, periphrasis and evasion are the order of the day.

We can see that illustrated much later in the poem, in Hom. ξ, by a request that does not misfire. Here we are in the hands of the master of evasion, Odysseus himself, who is now disguised and being hosted by Eumaeus. As the men sit around in the hut after dinner, it begins to pour with rain:

τοῖς δ' Ὀδυσσεὺς μετέειπε, συβώτῳ πειρητίζων  
εἴ πῶς οἱ ἐκδὺς χλαῖναν πόροι, ἢ τιν' ἐταίρων  
ἄλλον ἐποτρύνειν...

Hom. ξ 459-61.

[And Odysseus spoke to them, making a test of the swineherd/ to see if he would take off his cloak and give it to him/ or urge one of his companions to ...]

But instead of simply asking for the cloak (as Telemachus simply asked for a ship) Odysseus does something else: he tells an elaborate story involving a fictitious night patrol at Troy when 'Odysseus' cunningly procured a cloak for him. And he prefaces this elliptical, hinted request with a defensive introduction:

εὐξάμενός τι ἔπος ἐρέω· οἶνος γὰρ ἀνώγει  
ἡλεός, ὅς τ' ἐφέηκε πολύφρονά περ μάλ' ἀεῖσαι  
καὶ θ' ἀπαλὸν γελάσαι, καὶ τ' ὀρχήσασθαι ἀήκε,  
καὶ τι ἔπος προέηκεν ὃ πέρ τ' ὄφρητον ἄμεινον.

Hom. ξ 463-66.

[Wistfully I'll tell you a tale. For wine impels me,/ distracting stuff that incites ever serious people to sing/ and have fun and dance/ and sometimes it calls up speeches better left unmade.]

Eumaeus interprets this ἔπος perfectly:

ὦ γέρον, αἶνος μὲν τοι ἀμύμων, δν κατέλεξας  
οὐδέ τί πω παρὰ μοῖραν ἔπος νηκερδὲς ἔειπες·  
τῷ οὐτ' ἐσθήτος δευήσσαι οὔτε τευ ἄλλου...

Hom. ξ 508-10.

[Old fellow, that was an excellent parable you told,/ and you certainly didn't say

something inappropriate or base;/ you won't want for covering or anything else ...]

The scene is meant to be comic, of course, as it is comic when Athena similarly calls Odysseus's bluff at ν 287ff. But the comedy is grounded in a basic uneasiness with this particular situation: having to ask a superior directly for something you need. This is simply a speech situation that Greek never quite developed an adequate formula to handle<sup>15</sup>. Hence Odysseus's avoidance of the Hipponactean δὸς χαλκῶν in favor of a roundabout story (which even so requires a preemptive apology), and Eumaeus's half-teasing assurance that he has not taken the story the wrong way.

### III.

The features that work to blur epic requests (hymnal style, appeals to ξενία, periphrasis and evasion) are also typical of epinician. And not surprisingly. Writing in a genre based more obviously than any other on patronage, Pindar and Bacchylides run the risk of demeaning not merely their characters, but themselves<sup>16</sup>. Pindar is particularly expert at making a basically rather vulgar transaction (flattery for cash) into something much muddier and more high-sounding. He does it perhaps most clearly toward the end of Pythian 1, which is addressed to Hieron of Syracuse:

εὐαυθεῖ δ' ἐν ὀργᾷ παρμένων  
εἴπερ τι φιλεῖς ἀκοῶν ἀδεῖαν αἰ-  
εὶ κλύειν, μὴ κάμνε λίαν δασυάναις·  
ἐξίει δ' ὥσπερ κυβερνάτας ἀνὴρ  
ἰστίον ἀνεμόεν. μὴ δολωθῆς,  
ὦ φίλε, κέρδεσιν ἐντραπέ-  
λοις· ὀπιθόμβροτον αὔχημα δόξας  
οἶον ἀποιχομένων ἀνδρῶν δίαίται μανύει

<sup>15</sup> And not just Greek, of course. Compare the staple scene of American situation comedy in which a character nervously rehearses various ways of asking his boss for a raise. Similarly, plentiful examples could be adduced in English of petitions formulated in periphrastic ways, and of resulting parody. Thus the child asks «can I go outside to play?» [=may I?] only to have his mother respond «I don't know, can you?» [=are you able?]. Conversely, the petitioner himself may wryly acknowledge the transgressive nature of the speech-act, as in the disarming «Can I bum a cigarette off you?».

<sup>16</sup> On patronage in epinician see L. Woodbury, *Pindar and the Mercenary Muse: Isthm. 2. 1-13*, TAPhA 99, 1968, 527-42 and B.K. Gold, *Literary Patronage in Greece and Rome*, Chapel Hill and London 1987, 18-30.



καὶ λογίοις καὶ αἰδοῖς. οὐ φθίνει Κροί-  
σου φιλόφρων ἀρετά.  
τὸν δὲ ταύρῳ χαλκῆς καυτήρα νηλέα νόον  
ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντὰ φάτις...

Pind. *Pyth.* 1.89-96.

[But remaining in flourishing temperament/ if you wish always to hear/ sweet speech, do not stint too much on your outlays/ but like a steersman throw/ your sails to the wind. Do not be tricked,/ my friend, with easy gains/ the sound of man-outliving fame/ alone conveys the character of men now gone/ through writers and poets. Imperishable is Croesus's good-natured virtue. But the pitiless-minded, brazen-bull-roaster/ Phalaris - a bad reputation embraces him everywhere.]

Do not, that is, be put off by the expense of hiring a Pindar; the investment will pay off handsomely in the end<sup>17</sup>. Note the vague abstracts (δαπάναις; φιλόφρων ἀρετά), metaphorical periphrasis (ὥσπερ κυβερνάτας ἀνὴρ...) and especially the paradigmatic exempla (Κροίσου...; νηλέα νόον...Φάλαριν). Croesus here functions as the archetypal good patron, often paired with archetypal λόγιοι (Solon at Hdt. 1.29ff., for example), while Phalaris, who notoriously roasted one of his own artistic employees in the employee's own product, is an especially apt foil for a more civilized Sicilian tyrant<sup>18</sup>. This is an eminently tactful, even witty, performance.

The evasive periphrasis is one way to get around an uncomfortable speech-context, but Pindar is also willing to apply the other epic solutions, regardless of their increasing inapplicability.

Hence, for example, his persistent tendency to portray himself as his patron's ξένος or φίλος<sup>19</sup>. Thus Pindar's ode is presented as the

<sup>17</sup> I should emphasize that I do not take Pindar to be actually submitting his bill in this passage. Rather, he dramatizes the patron-client relationship as a kind of preemptive strike on any scoffers in the audience, and even ingeniously turns it to his advantage: only a *professional* could praise Hieron adequately. But the basic uneasiness remains.

<sup>18</sup> Note that Bacchylides 3, written for the same victory, uses the Croesus paradigm as well; was Hieron, with his magnificent gifts to Delphi, consciously cultivating the persona, or was it so obviously apt as a model that Pindar and Bacchylides hit on it independently?

<sup>19</sup> W.H. Race, *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Atlanta 1990, 122 n. 7 comments that terms like φίλος «elevate the poet's relationship to his patrons above mere contractual duty (χρέος)». Cf. Gold, 28: «Pindar was careful and clever enough always to refer to the matter of recompense in close proximity to praise of ξενία». Pindar's use of ξενία has often been noted; for a recent treatment see L. Kurke, *The Traffic in Praise*, Ithaca and London 1991, 135-59.

spontaneous outburst of enthusiasm evoked when a ξένος succeeds: ξείνων δ' εὖ πρᾶσσόντων / ἔσαναν αὐτίκ' ἀγγελίαν ποτὶ γλυκεῖαν ἐσλοῖ (*Ol.* 4.4-5). Similarly Pindar and his muse can stand παρ' ἀνδρὶ φίλῳ (*Pyth.* 4.1), just as Hieron is addressed as ὦ φίλε (*Pyth.* 1.92; note in the same passage Croesus's φιλόφρων ἀρετὰ = financial generosity). Sometimes both terms are used: ξείνός εἰμι· σκοτεινὸν ἀπέχων φόγον, / ὕδατος ὥτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ' ἄγων / κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω. (*Nem.* 7.61-3). In the latter case Pindar's special relationship with Aegina may justify the words; whether Arkesilas and Hieron would have considered Pindar a ξένος is more dubious.

An equally tempting option is to turn the patron into a god and the poem into a hymn; this is a move with a significant future ahead of it<sup>20</sup>. Things are already headed this way, one could argue, when Pindar directly addresses Hieron with an ὦ ... invocation or a χαῖρε dismissal (as at *Pyth.* 2.67)<sup>21</sup>, or spins a defining relative clause off his name (cf. *Ol.* 1.11ff. 'Ιέρωνος ἐστίαν, || θεμιστεῖον ὃς ἀμφέπει σκάπτου ἐν πολυμήλῳ / Σικελίᾳ)<sup>22</sup>. All of Pindar's patrons, for that matter, are made to straddle the border between human and divine; all of them risk replaying the myth of Bellerophon as *Ol.* 13 presents it to us, or imitating the Ixion of *Pyth.* 2<sup>23</sup>. But the key mythological exemplum here is Heracles, whose liminality in this respect partially explains Pindar's preoccupation with him throughout his career (κω-φὸς ἀνὴρ τις, ὃς 'Ηρακλεῖ στόμα μὴ περιβάλλει, as the poet himself notes at *Pyth.* 9.87). At *Pyth.* 2.88, for example, Pindar sternly advises Hieron χρὴ ... πρὸς θεὸν οὐκ ἐρίζειν (cf. *Ol.* 5.23-4, *Isth.* 5.12-6), yet in *Ol.* 9 Heracles does just that: he takes on Apollo, Poseidon and Hades single-handedly and without any apparent ill-effect. Pindar then rebukes himself - ἀπό μοι λόγον / τοῦτον, στόμα, ῥίψον (*Ol.* 9.35-6) - but his misgivings here are more than a little disingenuous. His assumed nervousness lest his patron, like Heracles, transgress the boundary between human and divine is in fact the highest form of praise; the patron is implicitly assumed to be capable of such

<sup>20</sup> An approach already embryonic in Homer; cf. Odysseus's comparison of Nausicaa to Artemis (*Hom.* ζ 149-52).

<sup>21</sup> Elroy Bundy, *Studia Pindarica*, Berkeley and Los Angeles 1986, 78 goes so far as to call the passage «a hymn to Hieron».

<sup>22</sup> Cf. also the opening of Bacchylides 5, on which see Race, 184.

<sup>23</sup> Cf. Race, 191-5 on the 'ne plus ultra' theme in Pindar.

transgression<sup>24</sup>.

There is a thin line between praise and flattery, and Pindar, who only flirts with the idea of a deified human patron, usually stays on the right side of it. Epinician poets are particularly vulnerable to the ψόγος that Pindar takes such care to avoid. After all, to outsiders tediously ignorant of epinician convention they might easily be mistaken for hired toadies. «Simonides? That man would go to sea in a sieve if the price was right» claims Aristophanes's Trygaeus, and his assessment was the one that found its way into the reference works and secondary literature of the Hellenistic period<sup>25</sup>.

Even the gracefully vague Pindaric stance invited parody, as when (*Birds* 904ff.) Aristophanes introduces a vagrant poet who arrives singing encomia to the newly-founded Cloud-Cuckooland. Pisthetairos, in hope of buying him off, tells the priest left over from the previous scene to take off and hand over his σπολάς. The poet, in order to extract a matching χιτών from his new 'patron', then tells an allusive parable - in fact, a Πινδάρειον ἔπος (939) like that of Pyth. 1 (or Odysseus's αἶνος in Hom. ξ):

νομάδεσσι γὰρ ἐν Σκύθαις  
ἀλᾶται Στράτων,  
ὃς ὕφαντοδόνατον ἔσθος οὐ πέπαται  
ἀκλεῆς δ' ἔβα σπολάς ἄνευ χιτῶνος.  
ξύνες ὃ τοι λέγω.

*Birds* 941-45.

[For among the Scythian nomads/ wanders Straton,/ who possesses no shuttle-woven clothing./ Unhonored goes the spolas without a chiton - / if you get my meaning.]

Pisthetairos does indeed: συνῆχ' ὅτι βούλει τὸν χιτωνίσκον λαβεῖν. Only Pisthetairos's enlightened attitude toward the arts keeps this vagrant from being sent packing like the other visitors to Cloud-cuckooland.

<sup>24</sup> H. Pelliccia, *Pindarus Homericus: Pythian 3.1-80*, HSCP 91, 1987, 47 has dubbed this kind of breakoff (exemplified most famously at *Ol.1.52*) the «false-start recusatio». Like all instances of recusatio it simultaneously affirms what it purports to deny - in this case that men can vie with gods.

<sup>25</sup> Cf. *Pax* 698-99: (Sophocles has become a second Simonides) Ερ· Σιμωνίδης; πῶς; Τρ· ... κέρδους ἕκατι κᾶν ἐπὶ ῥιπὸς πλέοι. Cf. J.B. Bell, *Κίμβρις καὶ σοφός; Simonides in the Anecdotal Tradition*, QUCC 28, 1978, 29-86; M.R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, London 1981, 49-53.



Aristophanes's parodic poet is distinctly reminiscent of the persona we saw Hipponax assuming above: a bombastic and scruffy figure perpetually trying to wangle a new set of clothing from his addressees<sup>26</sup>. Here the poet wants a σπολάς and a χιτών, just as 'Hipponax' was in need of a warm χλαῖνα. And for much the same reason: compare Pisthetairos's aside to the poet at 935 (πάντως δέ μοι ῥιγῶν δοκεῖς) with 'Hipponax's' justification of his petition in fr. 32 (κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ). The 'Hipponax' of fr. 32 and the poet in the *Birds* are recognizably the same stock character, one related to the comic poets' avaricious Simonides. Just as the *Birds* poet attempts unsuccessfully to cloak his mendicant status in a parable, so 'Hipponax' attempts to wrap his bathetic petition in a hymnal mist. No one is fooled. Instead, we recognize that respectable but complacent speech conventions are being mercilessly guyed. Parody can stick only if its target leaves an opening for it<sup>27</sup>. And when a speech form is ripe for parody an Aristophanes or a Hipponax will come along to skewer it.

#### IV.

«I have not brought *my* muse up to be a tradesman, as Simonides did», Callimachus virtuously asserts in an iambic fragment<sup>28</sup>. The tones are those of a man who is shocked, *shocked* to find that patro-

<sup>26</sup> The stance is common in Bettelgedichte: Cf. Martial, 6. 82 ("Cur ergo," inquit "habes malas lacernas?" / respondi "quia sum malus poeta." / hoc ne saepius accidat poetae, / mittas, Rufe, mihi bonas lacernas) and the Archpoet's appeal to Archbishop Rainald for winter woolens, no. 184 in F.J.E. Raby, *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford 1959. Merkelbach cites *Carmina Burana* 91 Schmeller (= 129 Bischoff) *Ergo mentem capite similem Martini: / vestibis induite corpus peregrini*. He draws attention also to a suggestive passage in a choliambic fragment attributed to Phoenix of Colophon by A.D. Knox, *Herodas, Cercidas and the Choliambic Poets*, Cambridge and London 1929, rev. 1946: τί πόλλ' αἰῶ; μωρίη γὰρ ἡ λέσχη· / στεῖλον με χλαῖνη... / νῦν γὰρ ᾧ κατέσταλμαι / κατερρύηκε κῶς τὸν 'Αἶδην βαίνει... (Knox fr. 4. 24-7).

<sup>27</sup> A modern parallel is the American poet A. Hecht's, *Application for a Grant*, in *The Venetian Vespers*, New York 1979, where a speaker addresses the «Noble executors of the munificent testament / Of the late John Simon Guggenheim, distinguished bunch / Of benefactors». Adapting Horace's *Od.* 1.1, the poet then airily discourses on the satisfactions of various professions before making his own choice: «As for me, the prize for poets, the simple gift / For amphybrachs strewn by a kind Euterpe, / With perhaps a laurel crown of the evergreen / Imperishable of your fine endowment ...».

<sup>28</sup> Fr. 222 Pf.: οὐ γὰρ ἐργάτῳ τρέφω / τὴν Μοῦσαν, ὡς ὁ Κεῖος Ὑλίου νέπους.

nage is going on here. For the Alexandrian poets could not even claim to be outside consultants, like a Pindar or a Simonides; they were directly dependent on the largesse of one particular patron<sup>29</sup>. Maintaining an image of independence under these circumstances was a tricky proposition<sup>30</sup>. Clearly it would be out of the question for the Alexandrians to pose as Ptolemy II Philadelphos's ξένος. But the special circumstances of Ptolemaic rule in Egypt made the application of divine address forms to a human patron, already pioneered by Pindar, peculiarly tempting. Theocritus XVII, the encomium of Philadelphos, is perhaps the clearest example of this experimental trend<sup>31</sup>.

The poem begins traditionally and unexceptionably in hymnal style: 'Εκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε Μοῖσαι (1). The poet then turns to the subject at hand, Ptolemy, represented as a Zeus among men: ἀνδρῶν δ' αὖ Πτολεμαῖος ἐνὶ πρώτοισι λεγέσθω / καὶ πύματος καὶ μέσσος (3-4)<sup>32</sup>. We learn in the genealogical section immediately following that Ptolemy's father has been deified (τῆνον καὶ μακάρεσσι πατὴρ ὁμότιμον ἔθηκεν / ἀθανάτοις, 16-17) and now sits facing his ancestor Heracles (a significant exemplum). After dealing with Ptolemy's mother Berenice (similarly deified), the poet moves on to Ptolemy's own birth, narrated so as to parallel the birth

<sup>29</sup> On the Ptolemies as patrons cf. briefly Gold, 33-8 and the much more detailed treatment in P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, Oxford 1972, I. 305-35, II. 462-94.

<sup>30</sup> What the Alexandrians needed to avoid can be exemplified by the 3d c. A.D. appeal of the Oxyrhynchian *grammaticus* Lollianus, first published by P.J. Parsons, *The Grammarian's Complaint in Collectanea Papyrologica*, II, Bonn 1976, 409-46. The emperors Valerian and Gallienus are addressed in fawning terms: «Your heavenly magnanimity (ἡ οὐράνιος ὑμῶν μεγαλοφροσύνη)... which has extended its benevolence to the whole of your domain, the civilized world ... has given me too confidence to offer your heavenly genius (τῇ θείᾳ ὑμῶν τύχῃ) a petition ...», viz. that he should be assigned the income from a small orchard near the city (tr. Parsons). Neither Lollianus nor his addressees would have felt any uneasiness at such an address, of course, but in the early Hellenistic period it was still new and awkward.

<sup>31</sup> On this poem cf. most recently Gold, 32-3 and F.T. Griffiths, *Theocritus at Court*, Leiden 1979, 71-82. The latter offers a more sympathetic assessment than A.S.F. Gow, *Theocritus*, II, Cambridge 1952, 325-47 («though not devoid of merit in some details [the poem] seems stiff, conventional and sycophantic»). Even among Theocritus's more political productions the poem has regularly taken second place to XVI, on which see most recently Gold, 30-32 and the fuller analysis by Griffiths, 9-50.

<sup>32</sup> Note that Ptolemy receives a more extended version of the hymnal sing-first-and-last formula than Zeus himself.

of Apollo, with Cos playing the role of Delos:

Κόως δ' ὀλόλυξεν ἰδοῖσα,  
φᾶ δὲ καθαρτομένα βρέφους χεῖρεσσι φίλησιν·  
" ὀλβιε κοῦρε γένοιο, τίσις δέ με τόσσον ὕσον περ  
Δῆλον ἐτίμησεν κυανάμπυκα Φοῖβος Ἀπόλλων.

17.64-7

[And Cos cried out in triumph looking on him,/ and holding the child in her hands said,/ "May you be fortunate, child, and may you honor me as much as/ Phoebus Apollo has honored blue-snooded Delos.]

Theocritus goes on to praise the wealth and vastness of Egypt, and Ptolemy's own generosity. In particular, he notes the king's open-handedness to literary types like himself<sup>33</sup>:

οὐδὲ Διωνύσου τις ἀνὴρ ἱεροῦς κατ' ἀγῶνας  
ἔκετ' ἐπιστάμενος λιγυρὰν ἀναμέλψαι ᾠοῖδαν,  
ὦ οὐ δωτίαν ἀντάξιον ὥπασε τέχνης.

17.112-14

[Nor has any man/ who knows how to sing a sweet song in the sacred contests of Dionysos come to him/ to whom he has not given a handout equal to his skill.]

The poet then briefly praises Ptolemy's sister and queen, noting that their incestuous union is paralleled by that of Zeus and Hera, and concludes with a hymnic valediction (χαῖρε ἄναξ Πτολεμαῖε, 135) and a promise to regard Ptolemy as a ἡμίθεος - and soon, clearly, to become a fully-accredited deity.

In a milieu in which such poems could be written, it is scarcely surprising that self-conscious reflection on the very awkward relationship of petitioner to addressee, poet to Ptolemy, should make an appearance in its own right in the Hellenistic writers. That relationship, in fact, is precisely the subject of Callimachus's *Iambus* 1 (fr. 191 Pf.)<sup>34</sup>

In that poem the ghost of Hipponax, granted a short sabbatical from Hades, addresses the assembled scholars of Alexandria (or so the diegesis informs us). He tells them the story of the cup which an Arcadian gentleman named Bathycles willed on his deathbed to the

<sup>33</sup> Cf. Pind. *Ol.* 1.14-17.

<sup>34</sup> The basic discussions (in addition to Pfeiffer's condensed commentary) are C.M. Dawson, *The Iambi of Callimachus*, YCS 11, 1950, 11-24; D.L. Clayman, *Callimachus' Iambi*, Leiden 1980, 11-16.



wisest of the Seven Sages. His sons offer it to Thales, who modestly demurs and passes it on to Bias of Priene. Having made the round of all seven in this way, it returns to Thales, who dedicates it to Apollo. The end of the poem is in shreds, but Hipponax apparently indulged in a few pointed personal comments before returning to Hades (κάποπλεῖν ὥρη, 97).

Now, the Bathycles story is a story about patronage. It presents a model of an orderly, unproblematical patronage system in which intellectuals (the Sages) are spontaneously offered a reward (the cup) by an individual (Bathycles) who imposes no further obligation on the recipients. The diegesis makes explicit what we could surely have guessed from the extant portions alone: the Bathycles story was intended to be exemplary for the Alexandrian scholars<sup>35</sup>. They are the Seven Sages; the benevolent Bathycles is Ptolemy. The story shows the Hellenistic patronage system in the rosier of lights.

So far so good. But why Hipponax? His role as the founder of the iambic genre might explain his appearance in the first poem of Callimachus's collection. But then why does he tell this peculiar story? The only answer so far proposed is implausible: that Hipponax himself wrote a version of the Bathycles story and that «Callimachus ... paid him the fitting compliment of making him the narrator of the tale»<sup>36</sup>.

His appearance is all the odder in that the values the Bathycles tale exhibits (emotional restraint, modesty vis-à-vis the gods, mutual respect among intellectuals) are scarcely those that Hipponax is known to have stood for. Who is the sometime antagonist of Boupalos to lecture the Alexandrians on avoiding feuds?<sup>37</sup> Even his utterances

<sup>35</sup> Ὑποτίθεται φθιτὸν Ἰππώνακτα συγκαλοῦντα τοὺς φιλόλογους εἰς τὸ Παρμενίωνος καλούμενον Σαραπίδειον· ἤκουσι δ' αὐτοῖς κατ' εἶλας ἀπαγορεύει φθονεῖν ἀλλήλοις...

<sup>36</sup> So Dawson, 24. The proposal seems to have been made first by F. Jung, *Hipponax Redivivus*, Bonn 1929, 25ff, and is now an *idée reçue*, taken for granted by e.g. Clayman, 13 and M. Depew ἱαμβεῖον καλεῖται νῦν: *Genre, Occasion, and Imitation in Callimachus frs. 191 and 203Pf.*, TAPhA 122, 1992, 319. The evidence rests on frs. 63 (= 65 Dg) καὶ Μύσων, δν Ὀπόλλων / ἀνεῖπεν ἀνδρῶν σωφρονέστατον πάντων and fr. 123 (= 12 Dg) καὶ δικάζεσθαι Βίαντος τοῦ Πριηνέως κρέσσον. Neither of these necessarily comes from any such narrative (the person who is Βίαντος...κρέσσον in fr. 123, for example, need not be another of the Sages) nor can they possibly come from the same poem, as the supporters of the theory imply; one fragment is in choliambics, the other in trochaic tetrameter catalectic. We know, moreover, that Callimachus took his version of the story from Leandrius of Miletus (cf. D.L. 1.28), and not from Hipponax.

<sup>37</sup> Clayman, 14 notes that Hipponax's speech presents «a most ironic spectacle ... one



within *Iambus* 1 contrast sharply with the moral of his story. He compares the scholars themselves to flies around a goatherd (ὥς παρ' αἰπόλῳ μυῖαι, 26), and mocks one in particular for his baldness and breathlessness (ὁ φιλοκόρησ' τὴν πνοὴν ἀναλώσει, 29). He sneers also at Pythagorean dietary taboos (cf. 62-3), and seems to have ended by specifically abusing one or more contemporaries of Callimachus. Thales's αἰδώς is thus narrated by the very antithesis of αἰδώς.

I suggest that attempts to explain why Hipponax is the right person to tell this story are doomed to failure. He tells it, in fact, because he is precisely the wrong person, the most inappropriate narrator imaginable. Hipponax's presence is designed, in other words, to jar with the very story he tells<sup>38</sup>. To be sure, Hipponax's cringing *persona*, his shabby begging appeals, seem a far cry from the urbane Callimachus or the elegant Theocritus. Yet in some respects the resemblance may have been too close for comfort. Given the contemporary renovation of archaic hymnal style for panegyric begging letters like Theocritus 17, it is easy to see how texts like Hipponax fr. 32 could have taken on new resonance, becoming radically subversive in a way their original author could not have imagined<sup>39</sup>. For the Hellenistic poets, like the 'Hipponax' of fr. 32, found themselves asking 'Zeus' for cloaks and frocklets and sandals and woolly boots and a lot of money and a library.

The Hipponax of *Iambus* 1 thus represents a profound uneasiness

wonders why the chief mover of these quarrels is suddenly wishing them away,» but feels the question is unanswerable. G.O. Hutchinson, *Hellenistic Poetry*, Oxford 1988, 51 suggests with typical vagueness that «we are intended to savor [Callimachus's] divergence from the spirit of his model».

<sup>38</sup> Such an intentional contrast between inner narrative and frame is typical of Hellenistic practice, though it can best be observed in Catullus 64 and the second half of *Georgics* 4.

<sup>39</sup> Cf. P. Bing, *The Well-Read Muse*, Göttingen 1988, 82 on the Callimachean citation of Hesiod's tag ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες at *Hymn* 1.79: «while accurately resuscitated into the contemporary poem, these words acquire there a different shade of meaning, tinged by the personality of the Hellenistic author who invoked them and by the alien environment created for them ... The quotation thus does not differ substantially in function from the device of resurrecting an archaic author such as Hipponax into 3rd cent. B.C. Alexandria. Both respond to that aforementioned need for meaningful continuity ... , establishing a bridge to the past and allowing that past to speak in the here and now - albeit with a voice transformed by the filter of its new surroundings». As Bing points out elsewhere, the need for a bridge already implies the existence of a chasm.

at the heart of the Hellenistic aesthetic. Has he returned from Hades, a reformed character, to instruct us all in philological etiquette? Or is he intended to remind us rudely of our true position in the Alexandria of the Ptolemies? In this sense the spectre of Hipponax, grumpy, ill-attired, and subversive, haunts not only *Iambus* 1 but all of Hellenistic poetry. Well might Leonidas of Tarentum advise wayfarers to make no noise passing Hipponax's tomb, lest they awake him - τὰ γὰρ πεπυρωμένα κείνου / ῥήματα πημαίνειν οἶδε καὶ εἶν' Αἴδη<sup>40</sup>.

Ithaca

Gregory Hays

<sup>40</sup> An earlier version of this paper was read at the 4th CorHaLi Colloquium on *Les Formes de l'individualité dans la poésie grecque archaïque* (Lille, May 15-17, 1993). I am grateful to P. Aronoff, J. Barrett, V. Citti, Gw. Compton-Engel, P. Pucci and especially H. Pelliccia and Ch. Segal for their comments and suggestions.







## TRAGEDIA E SACRIFICIO

La poesia dei greci non è lettura di individui solitari, chiusi in se stessi, in silenzio. È comunicazione orale, richiede un pubblico che ascolti il recitativo o il canto: si vincola soprattutto alla festa, a un ozio che è compagnia con altri e attività, immersione in un rituale che muta secondo ogni festa e ogni momento di essa.

Così la recitazione o il canto accompagnano chi mangia e beve insieme, si intramezzano con il gioco e si associano alla danza. Come nel cuore della festa si annida il sacrificio, così nel cuore della poesia, il cui luogo è la festa. Convien qui solo ricordare la vecchia concezione del poeta come sacerdote e indovino; sebbene in Grecia le sue funzioni appaiano differenziate nelle nostre prime testimonianze scritte, è anche chiaro che si mantiene una relazione fra questi professionisti anche quando sono considerati lavoratori di utilità pubblica, *δημιοεργοί*<sup>1</sup>. E la relazione che esiste fra sacrificio e poesia si mantiene chiaramente in diversi modi: tanto quando si confondono poema e vittima - e Pindaro parla (fr. 86a Snell) di immolare un ditirambo - come quando la vittima è offerta come equivalente del poema, come premio al poeta - in senso come dice Svembro, economico, e così «il ditirambo vincitore vale un toro, si scambia materialmente per un toro»<sup>2</sup>. La tragedia ha nel suo nome ciò che vale, ciò che la città dà per essa: un *τράγος*, un maschio caprino<sup>3</sup>. Così, a misura che la tragedia equivale al capro, il poeta si converte in dispensatore e amministratore delle carni della vittima. Come il sacerdote divide e distribuisce la carne della vittima, così il poeta tragico fa con il suo tema e le sue parole. In entrambi i casi, il destinatario è lo stesso e collettivo: gli ateniesi nella festa e nello spazio dedicato al dio, a Dioniso.

<sup>1</sup> Quello che accade in Hom. p 384-85.

<sup>2</sup> *La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poésie grecque*, Poétique 58, 1984, 218.

<sup>3</sup> Tespi, test. 2 e 8 Snell (nell'ultimo dei quali si dice che il premio è per il coro, cosa che poco importa per il ragionamento che qui segue); cf. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford 1962<sup>2</sup> (revised by T.B.L. Webster), 69; W. Burkert, *Greek tragedy and sacrificial ritual*, GRBS 7, 1966, 91 ss.

Il sacrificio è centrale, fondamentale nella tragedia, fino al punto che questa si realizza per il sacrificio e si articola intorno ad esso. È documentato che alle origini del dramma il coro circonda l'altare sacrificale, e anche che l'attore che si separa dal coro e si converte in un eroe di un tempo, all'inizio sale sull'altare - in modo che la scena può considerarsi sviluppo, prolungamento di questo spazio sopra l'altare, luogo sacrificale per eccellenza<sup>4</sup>.

Naturalmente la tragedia è sacrificio a Dioniso. Come lo è la commedia. Il sacrificio, sebbene sia fra i greci atto che fonda e mantiene la coesione fra i membri di una comunità attraverso la partecipazione di tutti alla distribuzione delle parti della vittima<sup>5</sup>, è anche violenza, spargimento di sangue<sup>6</sup> - eseguito da un solo, il sacrificatore, però per tutti e verso tutti. Il sacrificio riflette per certi aspetti il mondo nel corpo stesso della vittima<sup>7</sup> per fondare così la radicale differenza fra uomini, mangiatori di carne, e dei, ai quali va il fumo delle parti che si bruciano. Creando la coesione della comunità che partecipa alla distribuzione e differenziando definitivamente uomini e dèi, il sacrificio fonda l'unica comunicazione, collettiva e non individuale, ritualizzata e non miracolosa, fra uomini e dèi. Il sacrificio si converte così nel riconoscimento di cui il dio ha bisogno per essere tale, dal momento che solo grazie ad esso il dio è riconosciuto come tale dagli uomini. Dioniso, il dio che presiede il sacrificio della tragedia, è figlio di una donna in principio mortale sedotta da Zeus. Dioniso dovette essere nascosto dal padre per salvarlo dall'ira di Hera. È per questo un dio che arriva, un dio che torna: epifanico<sup>8</sup>. Un dio, che potrebbe non esserlo stato, che reclama per questo con mag-

<sup>4</sup> C. Miralles, *La creazione di uno spazio: la parola nell'ambito del dio dell'alterità*, Dioniso 59, 1989, 23 ss.

<sup>5</sup> M. Detienne - J.P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979.

<sup>6</sup> W. Burkert, *Homo necans, Interpretation altgriechischen Opferriten und Mythen*, Berlin-New York 1972; R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972.

<sup>7</sup> Sulla relazione analogica fra macrocosmo, società e microcosmo costituito dal corpo umano, si veda il secondo capitolo del libro di B. Lincoln, *Myth, cosmos and society. Indo-european themes of creation and destruction*, Cambridge (Mass.)-London 1986.

<sup>8</sup> Nel senso in cui lo affermava W. Otto, *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurt 1948<sup>2</sup>, 71 ss. Però nella misura in cui viene da un altro posto, sebbene ci torni, è in qualche modo straniero: cf. J.-P. Vernant in J.-P. V. - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris 1986, 247 ss.

giore premura il riconoscimento del sacrificio. Si tratta dunque di un dio che visita le diverse città greche, cominciando da Tebe, patria di sua madre, ed esige in ognuna di queste l'onore, la τιμή che nel caso di un dio implica il riconoscimento, il culto e quindi il sacrificio<sup>9</sup>.

Le città non si arrendono al nuovo dio tanto facilmente; che una città gli neghi il sacrificio che gli corrisponde può comportare un castigo. Così, essendo Dioniso il dio in onore del quale i satiri, dotati di falli ben eretti, inseguono le Menadi, quando gli ateniesi rifiutarono di riconoscere il dio, la cui statua lignea era stata portata in città dal sacerdote dionisiaco Pelasgo, accadde che Dioniso non permise più l'erezione agli uomini di Atene. Nel loro dolore impararono a onorarlo come dio: quando gli offrirono sacrifici cessò l'impotenza sessuale che li affliggeva<sup>10</sup>. Da allora, annualmente ricordano l'accaduto con una processione di falli che sconfigge per sempre un così grave pericolo. Durante la momentanea impotenza, Dioniso raddrizza gli ateniesi, fa loro vedere e riconoscere la sua importanza, la sua divinità; quando il dio ritira loro il dono che avevano da lui senza riconoscerlo, il mondo si capovolge, fino a quando gli uomini accordano al dio nel sacrificio il dono del riconoscimento che gli corrisponde. Tutto questo ha più che altro a che vedere con la tradizione giambica e con la commedia. In chiave tragica non avere dato al dio la τιμή che gli spettava può avere risultati diametralmente opposti: anche la conversione di un maschio in femmina, fino all'iperbole della sua castrazione che è il suo smembramento per mano di donna. Nel caso della commedia l'offesa al dio è collettiva, anche se in scena la può incarnare un solo personaggio, e deve essere riparata dal gioco e dal riso, dalla beffa e dalla burla, nelle vicissitudini del mondo alla rovescia; il sacrificio è visto come festa della comunità, luogo di incontro per ridere e per scherzare, per mangiare e bere, e per stare tutti insieme. Nel caso della tragedia, invece, il sacrificio si imposta come violenza fino al sangue: l'eroe rappresenta lui solo i cittadini che non onorano

<sup>9</sup> Si veda Eur. *Bacch.* 329 (cf. sul latino *mactare* E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, Paris 1969, 224-25) e 342. E sulla τιμή si veda la discussione di Vernant e Versnel in AA.VV., *Le sacrifice dans l'antiquité*, Vandoeuvres- Genève 1981, 192-94.

<sup>10</sup> Avevano mandato a consultare non sappiamo quale oracolo e al ritorno i *theoroi* - ἔφασαν ἴασιν ταύτην εἶναι μόνην, εἰ διὰ τιμῆς ἀπάσης ἄγοιεν τὸν θεόν, da quanto sappiamo da uno scoliasta ad Aristofane *Ach.* 243 (p. 42 Wilson); cf. C. Miralles, *La réfondation athénienne de la condition héroïque*, Pallas 38, 1992, 69 ss.

il dio, assume le colpe di tutti e le ripara per mezzo della morte, irrimediabilmente, suscitando compassione e timore. Soltanto dopo questo il mondo può tornare ad essere quello che era prima.

La violenza tragica cerca così una rifondazione del sacro, nell'Atene classica, attraverso l'ideologia eroica<sup>11</sup>. Anche l'eroe ha a che vedere con il sacrificio. Per il sacrificio e per l'offerta, i morti delle antiche tombe micenee passarono ad incarnare gli eroi dell'epica<sup>12</sup> e inoltre, parallelamente alla fissazione dei poemi omerici, alla loro accettazione come passato comune per tutti i greci e alla costituzione delle gare atletiche panelleniche<sup>13</sup>, arrivò a costituirsi, all'alba dell'epoca arcaica, un'ideologia eroica. Nella tragedia gli eroi, che erano *lui* nell'epos e nella lirica, diventano *io* e *tu*, personaggi che agiscono e che sono quello che sono intorno all'altare sacrificale e in virtù della maschera, davanti ad un pubblico che ascolta come espongono le loro ragioni e dialogano, e che giudica di conseguenza<sup>14</sup>. Per mezzo della maschera infatti, l'attore è l'antico eroe, in un processo di ritorno alla vita che, intorno all'altare ci deve ricordare che è per il sacrificio che Ulisse, nell' XIX dell'*Odissea*, fa tornare gli eroi morti alla coscienza dei vivi, per parlare con loro. Nella tragedia i personaggi sono eroi tornati alla vita, nell'ambito del dio della trasformazione e della alterità, saliti sull'altare dove ha avuto luogo il sacrificio. Questo altare, nello spazio trasformato dal dio - trasformazione significata dalla maschera -, articola l'azione e le ragioni degli eroi in scene; e non solo letteralmente, nello spazio, ma anche a volte metaforicamente, quando troviamo lungo un'opera una rete o sistema di allusioni e riferimenti al sacrificio.

La voce può elevarsi agli dèi come il fumo del sacrificio. Il coro delle tebane spaventate si dirige alle divinità presso i cui altari si trova, nell'agorà della città assediata, e chiede loro di non dimenticare

<sup>11</sup> Miralles, *ibidem*.

<sup>12</sup> J.N. Coldstream, *Hero-cults in the age of Homer*, JHS 56, 1976, 8 ss.; A. Snodgrass, *Les origines du culte des héros dans la Grèce antique* e Cl. Bérard, *Récupérer la mort du prince*, in G. Gnoli - J.-P. Vernant, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-Paris 1982, 107 ss. e 89 ss.

<sup>13</sup> C. Miralles, *Come leggere Omero*, Milano 1992, 35 ss.

<sup>14</sup> P. Vidal-Naquet in J.-P. Vernant - P.V.-N., *Mythe*, II, 153 ss.



come la città si è compiaciuta nel sacrificar loro vittima dopo vittima: φιλοθύτων δέ τοι πόλεως ὀργίων / μνήστορες ἔστε μοι (*Sept.* 179-80). Si deduce che, come accolsero a suo tempo il fumo di tante vittime sacrificate, così ora devono accogliere le parole, le suppliche dei sacrificatori. La supplica, centrale nella tragedia, non è altro che attualizzazione del sacrificio, il momento in cui esso deve essere corrisposto. Come l'altare sta al centro della tragedia, stanno anche al centro il ricordo, l'attualizzazione verbale del sacrificio e la supplica che ne reclama la contropartita: la parola che si dirige agli dèi, sperando che essi la accolgano come fanno con il fumo del sacrificio.

Anche nel centro delle *Supplici* c'è l'altare. Quando Danao esorta le figlie, già supplici ad Argo, a non abbandonare il recinto con le statue degli dèi che forma una specie di monticello (πάγον, v. 189), le informa che «un altare, scudo infrangibile, è più forte di una torre» (v. 190). La tragedia presenta quelle donne mentre cercano di costruire la loro muraglia inespugnabile intorno a questo altare che presiede l'azione e il dibattito dei personaggi lungo tutta l'azione.

La scena è estensione funzionale di un ambito sacro, al cui centro si trova un altare; o un altro luogo di offerte e sacrifici, una tomba, come quella di Dario che presiede l'azione dei *Persiani*. Essa rappresenta il peso di un morto sull'azione che si attua in scena: il peso di un morto, qui recente, che in qualche modo partecipa all'azione - anche realmente, per mezzo del suo fantasma, com'è il caso di Dario. Come la tomba implica questa presenza, così l'altare postula la presenza degli dèi che dirigono l'azione e alla fine decideranno.

L'altare è a volte un tempio, come quello di Apollo a Delfi nelle *Eumenidi*. Il tempio non è che una sineddoche del tutto per la parte, o del totale invece dell'essenziale. Però molto spesso il centro della tragedia, il luogo delle sue parole, è l'οἶκος, la casa e la famiglia di un eroe<sup>15</sup>. Sebbene non sembri inizialmente tanto evidente, l'οἶκος

<sup>15</sup> S. Humphreys ha suggerito che «the *oikos* appears in tragedy only with the secondary function of indicating the limitations of the *polis* and its norms» (*Oikos and polis*, in *The family, women and death*, London 1982, 20). La tensione fra οἶκος e πόλις in alcune tragedie sta certamente nelle ragioni dei personaggi e, siccome l'οἶκος è onnipresente, questo suggerimento è ragionevole, nella misura in cui bisogna parlare della πόλις dall'οἶκος. Le tragedie del tutto estranee all'οἶκος, come il *Filottete*, sono tragedie senza donne.

mantiene con la tomba un rapporto comparabile a quello che ha il tempio con l'altare. Che la casa di Agamennone respiri morte, sangue versato, lo dice Cassandra (Ag. 1309), e il corifeo le risponde che deve essere il fumo dei sacrifici sull'altare domestico (v. 1310): un fumo, riprende Cassandra (v. 1311), come quello che si leva dai sacrifici su una tomba. Così Cassandra, oscuramente e lucidamente, come sempre, mette in relazione casa, altare e tomba per mezzo del sacrificio che è morte e sangue versato.

E questo rapporto non è illustrato solo qui. In Ag. 1050-092 la stessa Cassandra parla di questa casa-famiglia con il suo linguaggio sempre pieno, gravido di senso; la odiano gli dèi, lei parla e sa di molti crimini - da quello originale della stirpe, commesso da Atreo, la morte dei figli di Tieste. Nel sacrificio si utilizzava un vaso (σφαγεῖον) per raccogliere il sangue della vittima; da qui Eschilo ha coniato ἀνδρσφαγεῖον per convertire l'οἶκος di Agamennone in altare di sacrifici umani; cioè la casa come una tomba, ha il pavimento imbevuto di sangue (πεδορραντήριον). Così il verso 1092 ci presenta la casa degli Atridi come altare sacrificale e tomba dove si immolano le vittime.

Così, l'azione delle *Coefore* si svolge fra l'οἶκος e la tomba, esprimendo la relazione profonda fra i due luoghi. E in un altro modo, quella dell'*Agamennone* si svolge fra questa casa che è altare e tomba e un altro altare che sta davanti - come la tomba di Agamennone nelle *Coefore* - immaginariamente, attualizzato dalle parole del coro di anziani dall'inizio: l'altare sul quale, per suo padre, fu sacrificata Ifigenia<sup>16</sup>: invece di una pecora, come ricorda Clitemestra (vv. 1415-416), in un sacrificio, come diceva che aveva riconosciuto il coro (v. 150), che è il contrario stesso del sacrificio (θυσίαν ἑτέραν), non conforme alle norme nella misura in cui non si effettuò la divisione della carne della vittima (ἄνομον τιν' ἄδαιτον) perché questa era carne umana.

Molte altre tragedie si svolgono fra l'οἶκος e la tomba, come le *Trachinie*, in cui la barella o la portantina sulla quale è trasportato

<sup>16</sup> Sul mito di Ifigenia e il sacrificio umano, si veda A. Henrichs, *Human sacrifice in Greek religion*, in AA.VV., *Le sacrifice*, 198 ss.

Eracle alla fine annuncia la pira che suo figlio finisce per promettergli. O fra l'οἶκος e l'altare, come l'*Edipo re*: la voce oracolare di Apollo, che è risposta al sacrificio, governa tutta la trama, dalla vecchia profezia fatta da Laio fino all'attesa dell'oracolo con cui comincia la tragedia. Nelle tragedie di supplici, questi o queste si trovano in uno spazio intermedio, che non è più da dove vengono, ma non è ancora dove vanno; c'è però sempre un altare, tanto nelle *Supplici*, come già si è detto, come nell'*Edipo a Colono*, per aggiungere un altro esempio<sup>17</sup>.

Nel fondo dell'οἶκος, per quanto a volte sia oscuro, sempre si annida la ragione del sacrificio. L'οἶκος si presenta così in definitiva, come la sovversione di uno spazio sacrificale: il luogo del sacrificio alla rovescia, dove si utilizza la violenza contro l'uomo, dove il sangue dell'uomo è versato. E non sempre soltanto all'interno dello stesso γένος. Mettendo l'οἶκος di Serse al centro dei *Persiani*, Eschilo sposta la responsabilità della violenza a Susa, la colloca in un οἶκος lontano, barbaro, che si contrappone così alla civiltà dei Greci, ma anche a questo stesso οἶκος nell'epoca di Dario; e in questo modo la tomba di quest'ultimo serve da contrappunto a quello che era il suo οἶκος e tutto il sangue sparso ricade su Serse.

Gli dèi e gli uomini rimangono separati<sup>18</sup> attraverso il sacrificio. La preghiera accompagna il sacrificio e gli uomini ricevono, come contropartita, quello che chiedono<sup>19</sup>. Anche in un altro modo la tragedia mette in scena il negativo di questo rapporto con gli dèi: un luogo estremo, desertico, un picco sul quale qualcuno è castigato. La rocca di Prometeo, che ha insegnato agli uomini il sacrificio, significa questa inversione: converte un umano, che ha favorito gli uomini, in

<sup>17</sup> Qui l'altare significa (cf. n. 11) il territorio della πόλις: la supplica vincola la comunità o il governante; cf. J. Gould, *Hiketeia*, JHS 93, 1973, 74 ss.

<sup>18</sup> «Le sacrifice grec... rappelle la coupure qui, par la faute de Prométhée, s'est produite entre les dieux et les hommes; il consacre, dans le rite même qui vise à conjoindre mortels et immortels, la distance infranchissable qui les sépare désormais»: J.-P. Vernant, *Religions, histoires, raisons*, Paris 1979, 22.

<sup>19</sup> La frase di Teofrasto (fr. 12, 42-44 Pötscher) secondo la quale si sacrifica agli dèi per tre ragioni, ἡ γὰρ διὰ τιμὴν ἢ διὰ χάριον ἢ διὰ χρείαν τῶν ἀγαθῶν, non presenta le tre ragioni come reciprocamente esclusive: tanto la τιμή, come il ringraziamento, come il desiderio di qualche bene che si desidera, motivano chi partecipa al sacrificio.



vittima legata, sommersa al rinnovato castigo di un dio.

L'altare del sacrificio significa il mondo civilizzato, il compromesso iniziale fra dèi e uomini, uno spazio che l'impurità compromette. Così a volte nella scena il luogo desertico, non abitato, è castigo e condanna per chi impediva il sacrificio: è il caso di Filottete; racconta Odisseo che un giorno fu abbandonato perché «ormai non potevamo mettere tranquilli la mano in una libagione né in alcun sacrificio» (*Phil.* 8-9). Anche il *Filottete* si svolge in un luogo abbandonato che è il negativo del sacrificio. Allo stesso modo il *Ciclope* euripideo: i riti di ospitalità implicano il sacrificio di una vittima alla cui spartizione partecipano gli ospiti come commensali; questo sacrificio al contrario converte gli ospiti in vittime, in animali mangiati, e Odisseo esorta il Ciclope ad astenersene (vv. 299 ss.). Questi, comunque, ha chiaro che fa sacrifici solo per il suo ventre (vv. 334-35) e blocca la discussione ordinando ai suoi frustrati ospiti di entrare nella caverna in onore del dio dell'antro in modo da potergli offrire un buon banchetto dopo essersi messi intorno all'altare (vv. 344-45). La somma irriverenza finale del Ciclope mette in assoluta evidenza che la scena del dramma è estensione funzionale dell'altare, una volta sovvertita la sua funzione civilizzatrice.

O l'altare del sacrificio presiede l'azione, oppure davanti all'altare o al suo posto, ma in qualche modo evocandolo o rappresentandolo, si trovano al centro dell'azione la tomba, l'οἶκος o un luogo deserto, separato dal mondo. Ovvero il luogo che sovverte il sacrificale - così nell'*Aiace* di Sofocle - è una tenda in un accampamento, come se fosse un oikos selvaggio e maschile e, anticipando la tomba, vi si trovano il suicida e il corpo del suicida.

La forma più intensa di sovversione e perversione del sacrificio nella tragedia è la caccia<sup>20</sup>. Il rapporto fra caccia e sacrificio lungo tutta l'*Orestea* è stato a suo tempo analizzato da Vidal-Naquet: «Agamennone - ha scritto - è allo stesso tempo un uomo abbattuto in un sacrificio...e una bestia catturata con la rete...»<sup>21</sup> e ha perseguito la caccia alla quale le Erinni sottomettono Oreste. Dal mio punto di vi-

<sup>20</sup> Differenze radicali fra sacrificio e caccia a parte, si veda sull'analogia P.G. Solinas, *Caccia, spartizione, società*, Studi storici 25, 1984, 897 ss.

<sup>21</sup> In J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie*, 146.



sta, vorrei che fosse detto così: il sacrificio con il quale Agamennone pensa di ringraziare gli dèi domestici per il suo ritorno (*Ag.* 851-53) è stato trasformato da Clitemestra in sacrificio umano nel quale la vittima è stata trattata come preda, cacciata prima del suo sacrificio. In qualche modo, questo è quello che Penteo pensa di fare con Dioniso nelle *Baccanti*.

Effettivamente, una volta che il dio si è rivelato a Tebe, la città dovrebbe riconoscerlo. E la τιμή dovuta al dio si riconosce, come sappiamo, nel sacrificio civico. Invece di ciò Penteo, che si erge contro Dioniso come rappresentante della città, promette di cacciare (*Bacch.* 228) le donne che praticano il culto del dio e ordina che si seguano le tracce di Dioniso (v. 352) fino a quando questi non venga trovato, con l'intenzione di imprigionarlo e decapitarlo (v. 241). Al posto del sacrificio, il re propone il castigo. Sovverte così il sacrificio nel modo più empio possibile, e non si limita come Clitemestra a convertire il sacrificatore in sacrificato, ma trasforma il destinatario del sacrificio in vittima di un sacrificio umano. Penteo parla in termini di caccia della conversione in vittime, che pretende di fare del dio e dei suoi fedeli.

Alla fine delle *Baccanti*, chi negava il sacrificio al dio e organizzava la sua caccia per convertirlo in vittima e sacrificarlo, si vede, lui stesso, convertito dal dio nell'animale che i fedeli sacrificano al dio. Penteo si rivela allora vittima dell'empietà che pretendeva, oggetto di un sacrificio al contrario, che in più implica nel ruolo di sacrificatrice la sua stessa madre. Nella parte finale della tragedia culmina la macabra ambiguità del rapporto fra caccia e sacrificio.

Seguendo il piano per lui ordito da Dioniso, Penteo immagina di vedere le baccanti come uccelli (v. 857; cf. 748). A volte però sono cagne, talvolta cacciate (vv. 731-32), talvolta cacciatrici (vv. 977 ss.). Per questo, mentre Penteo le concepisce solo come preda, Dioniso nel momento in cui propone loro di badare all'agguato loro teso, lascia intravedere la possibilità che Penteo stesso sia preda (vv. 959-60). La stessa reciprocità è espressa dal Coro come supplica al dio: chiede che converta il cacciatore di baccanti in preda cacciata con il laccio, caduta fra le menadi, scelta per la morte (vv. 1020-023). Quando è scoperto dalle donne, lui è un animale salito su un albero (vv. 1107-108) e

sono loro a cacciarlo. Chi dirige la sua caccia, sua madre, è sacerdotessa di una morte, cioè sacrificatrice (ἱερέα φόνου: v. 1114), che dopo, fatta a pezzi la vittima, offre le parti alle altre (vv. 1184, 1242), come se fossero di un giovane animale (v. 1185) e si trattasse della divisione e della festa sacrificale. In questo contesto il dio è chiamato cacciatore (v. 1192).

Negando il sacrificio dovuto al dio, la città si converte in disordine, in città rovesciata. Penteo si rende conto della situazione e del fatto che è Dioniso a causarla, ma, poiché proprio lui non ne riconosce la divinità, non si può produrre la conclusione ovvia che sarebbe il sacrificio. Al contrario, Penteo vuole convertire il dio in preda da caccia e vittima da sacrificio. Soltanto con il sacrificio di chi pretendeva sacrificare il dio, cioè quando Penteo è cacciato dalle baccanti e da queste offerto al dio, la città può tornare alla normalità, riconoscendo da quel momento la τιμή dovuta a Dioniso mediante il sacrificio ritualizzato, il sacrificio civico istituito in suo onore.

Così dunque è chiaro che il rapporto fra tragedia e sacrificio non si può ridurre a una oscura questione di origini. Il sacrificio definisce attraverso l'altare lo spazio degli eroi tornati alla parola e all'azione nell'ambito di Dioniso e mantiene, letteralmente e metaforicamente, un luogo centrale nel corso della tragedia. In qualche modo la tragedia, che sempre gira attorno al sacrificio, lo sovverte e lo perverte nello spazio circondato dal coro, chiudendolo nello spettacolo, per assicurare così l'ordine dello spazio civico che circonda il coro e gli eroi di un tempo, che chiude e assimila la tragedia, mantenendola a distanza, ma ricevendola attraverso gli occhi; per così mantenere l'ideologia della città, la coesione degli spettatori come cittadini.

Barcelona

Carles Miralles







## L' ALLITTERAZIONE NELLA TRAGEDIA ESCHILEA

Ampliamente riconosciuta fin dalle prime forme popolari o sacrali della poesia indeuropea e latina, la presenza dell'allitterazione è stata a lungo contestata in quella greca e messa in dubbio o negata la sua intenzionalità anche dove essa appare lampante. Alla posizione inequivocabilmente scettica della Opelt<sup>1</sup> e di Fehling<sup>2</sup> fa riscontro quella assai più antica di Stocker<sup>3</sup> che offriva allo spinoso problema dell'intenzionalità di tale figura di suono un prudente e valido contributo. Limitandosi all'analisi del solo Eschilo, Stocker isolava i termini allitteranti<sup>4</sup> in cui legami sintattici, parallelismi e coordinazioni potevano essere probanti per l'intenzionalità dell'allitterazione nella lexis eschilea. Non mancarono tuttavia ai suoi tempi e tuttora proliferano studi e note di commento che considerano allitteranti sequenze bimembri o trimembri di elementi strettamente necessari al discorso e pertanto difficilmente dettati da scelte lessicali finalizzate all'effetto fonico<sup>5</sup>, e che, laddove il fenomeno allitterante non sia

<sup>1</sup> Cf. I. Opelt, *Alliteration im Griechischen? Untersuchungen zur Dichtersprache des Nonnos von Panopolis*, Glotta 37, 1958, 205-32. La studiosa considera l'allitterazione un procedimento popolare, assente dal greco classico e successivamente riapparso nell'epica tarda di Nonno di Panopoli in concomitanza con la diffusione della metrica accentuativa e per influsso della poesia latina ed egiziana. Tuttavia, a favore della presenza dell'allitterazione nella metrica quantitativa, cf. M.S. Silk, *Interaction in Poetic Imagery*, Cambridge 1974, 228 n.8.

<sup>2</sup> D. Fehling, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen von Gorgias*, Berlin 1969, 78. La presenza dell'allitterazione in greco viene negata sulla base di una statistica dell'incidenza dei fonemi iniziali: se si osserva un gran numero di allitterazioni con  $\pi$ -, per esempio, esse sono dovute, secondo Fehling, non all'intenzione dell'Autore, ma al fatto che con tale consonante inizia all'incirca una parola su cinque. Seppure eccessivamente restrittiva, l'affermazione intende opportunamente muovere obiezioni al gran numero di allitterazioni con  $\pi$  individuato da alcuni studiosi. Si veda, per es. Chr. Riedel, *Alliteration bei den drei grossen Griechischen Tragikern*, Erlangen 1900.

<sup>3</sup> M. Stocker, *Alliteration bei Äschylus*, Straubing 1902.

<sup>4</sup> Sebbene sia talvolta evidente la presenza della allitterazione in sillaba interna, per una maggiore sicurezza circa la sua intenzionalità concordo con lo studioso tedesco nel considerare allitteranti solo le consonanti o sillabe iniziali di parola, eccetto i casi in cui l'allitterazione appaia nel secondo elemento di un composto nominale o verbale. Cf. a tale proposito A. Traina, *Forma e suono*, Roma 1977, 127.

<sup>5</sup> Allitterazioni di questo tipo sono assai numerose, per es. nell'elenco dello stesso Riedel. Cf., inoltre, P. Groeneboom, *Aeschylus Agamemnon*, Groningen 1944, 290

suffragabile, adducono come prova della sua intenzionalità la presunta funzione espressiva delle iterazioni foniche nel contesto esaminato. Ma perché tale prassi, peccando di soggettività, non scivolasse in consuetudini poco rigorose<sup>6</sup>, Silk privilegiava rispetto alla funzione espressiva, quella 'associativa' dell'allitterazione, intesa come rafforzamento del legame semantico dei termini allitteranti: figure come la metafora e la similitudine, in cui l'allitterazione marca i termini operativi, costituiscono un esempio in tal senso. Va notato, comunque, che la funzione associativa e quella espressiva si pongono in una linea di continuità, poiché i valori fonici individuano in un primo momento l'intrecciarsi di relazioni di significato tra i due termini, per giungere successivamente alla connotazione della coppia allitterante rispetto all'intero enunciato. Il parallelismo di termini che presentano complementarità o opposizione di significato è un esempio della convergenza di questi due aspetti.

In *Pers.* 91, nell'intento celebrativo del Coro l'invincibilità dell'esercito di Serse è sottolineata dagli attributi ἀπρόσοιστος - ἀλκίφρων; in *Suppl.* 89 s. l'imperscrutabilità dei disegni divini è espressa da δαῦλοι / δάσκιαι, in relazione ai 'sentieri della mente' di Zeus.

Agamennone, l'eroe *comandante* delle navi e *distruttore* di Ilio (*Ag.* 1227) ἄπαρχος ... ἀναστάτης, è inerme di fronte alla trappola mortale che Clitemestra si accinge a tendergli. A vendicarlo, però, giunge Oreste, dopo molti anni di lontananza da Argo. Nella profezia di Cassandra i due attributi ἀλήτης ... ἀπόξενος (*Ag.* 1282) mettono in rilievo la sua originaria condizione di esule. Quando egli, compiuto il matricidio, mostra i cadaveri di Egisto e Clitemestra, li definisce 'uccisori del padre' e 'distruttori della casa paterna' (*Cho.* 974)

n.2, relativamente ad *Ag.* 1087 ἄ, ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποῖαν στέγην; In particolare è proprio la lettera π- a dar luogo, secondo Riedel, a un gran numero di allitterazioni. Tuttavia, con alcune riserve, è opportuna la già citata obiezione di Fehling. Giustamente la Opelt introduce il concetto di *Lautfeld*, intendendo la gamma di possibilità di formare allitterazioni con una determinata lettera. Naturalmente il 'campo sonoro' è condizionato dall'obbligo per il poeta di associare alcuni termini e, di conseguenza, anche i loro fonemi iniziali. Poiché tale necessità è più evidente nel caso di preposizioni, congiunzioni, pronomi e copule, non si prenderanno in considerazione, come afferma Traina, 130, allitterazioni formate da tali elementi.

<sup>6</sup> Cf. a questo riguardo l'obiezione mossa da O.J. Todd, *Sense and Sound in Classical Poetry*, CQ 36, 1942, 29-39 ai commentatori che offrivano le più svariate interpretazioni sulla funzione espressiva della sequenza di τ- in *OT* 371 τυφλὸς τὰ τ' ὦτα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ.

πατροκτόνους ... πορθήτορας. In *Eum.* 637, παντοσέμνου ... στρατηλάτου νεῶν, Apollo, di fronte ai giudici ateniesi, rievoca la fine miserevole di Agamennone contrapposta alla sua nobiltà e al suo alto potere.

Se in questi casi le coppie di aggettivi o sostantivi sono spesso sinonimiche, altrove l'allitterazione bimembre, attraverso la comunanza fonica, segnala piuttosto il contrasto semantico dei termini che la compongono: è il caso di *Pers.* 85 δουρικλυτοῖς ἀνδράσι - τοξόδραμον ἄρη in cui i Greci, valorosi nel combattimento con la lancia, si contrappongono all'esercito persiano 'che doma con l'arco'. In *Ag.* 1441 lo scherno<sup>7</sup> di Clitemestra di fronte al cadavere di Cassandra emerge nei composti allitteranti al secondo elemento κοινόλεκτρος - θεσφατηλόγος che designano i due ruoli incompatibili di profetessa consacrata agli dei e nello stesso tempo concubina di un mortale.

Inoltre la proprietà di rilevare il dato semantico in piccole unità sintattiche si estende a una serie di passaggi i cui referenti presentano affinità di significato. Il ripetersi di allitterazioni in contesti analoghi depone infatti a favore sia dell'intenzionalità dell'allitterazione, sia della sua incidenza sul contenuto.

Dall'analisi delle tragedie eschilee è possibile constatare come l'allitterazione caratterizzi temi ben precisi.

Nei *Persiani* il canto del Coro che precede e segue l'apparizione di Dario è una lode alle sue doti di saggezza e prudenza che risparmiarono sempre al popolo persiano l'umiliazione della sconfitta (vv. 653 s):

	οὐδὲ γὰρ ἄνδρας πώποτ' ἄπιώλλυ
	πολεμοφθόροισιν ἄταις
v. 855	πανταρκτῆς ἄκάκας ἄμαχος βασιλεὺς
vv. 861 s.	νόστοι δ' ἐκ πολέμων ἄπρόνους ἄπαιθεῖς
	εὖ πράσσοντας ἄγον οἴκους.

Nei *Sette contro Tebe* le armi dei condottieri schierati contro la città vengono descritte in tutto il loro splendore che suscita terrore con una serie di sintagmi allitteranti:

il tintinnio dei sonagli dello scudo

<sup>7</sup> L'ironia nell'accostamento dei termini è osservata da E. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon*, III, Oxford 1950, 680.



v. 386 χαλκήλατοι κλάζουσι κώδωνες φόβον<sup>8</sup>

lo scudo

v. 391 λαμπρά δὲ πανσέληνος ἐν μέσῳ σάκει (πρέπει)

v. 455 κοιλογάστορος κύκλου

lo stridere minaccioso delle musoliere dei cavalli

v. 465 νυκτηροκόμποις πνεύμασιν πληρούμενοι.

Nelle *Supplici* alla maledizione scagliata contro gli Egizi dalle Danaidi si unisce l'augurio che essi siano travolti da una violenta tempesta:

vv. 33 ss.      πέμψατε πόντονδ' ἔνθα δὲ λαίλαπι...  
ὄμβροφόροισιν τ' ἄνέμοις ἄγρίας  
ἄλὸς ἀντήσαντες ὄλαιντο.

vv. 846 s.      δεσποσίῳ ξὺν ὕβρει  
γομφοδέτῳ τε δόρει διώλου.

Nell'*Agamennone* è presente una pluralità di motivi ricorrenti, tra cui quello della luce, che porta la lieta notizia della caduta di Ilio e del ritorno del sovrano. Il balenare delle fiaccole che inviano il segnale di vittoria da Ilio fino ai monti di Argo è espresso attraverso una serie di allitterazioni:

v. 292      φρυκτοῦ φῶς  
v. 299      πομποῦ πυρὸς  
v. 300 s.      φάος / φρουρά

Nel discorso del messaggero la luce diviene metafora per l'insperato mutamento della situazione della casa degli Atridi al ritorno di Agamennone:

v. 521      ἦκει γὰρ ὑμῖν φῶς ἐν εὐφρόνῃ φέρων

Nella rhesis finale di Egisto la parola φέγγος designa il giorno

<sup>8</sup> Cf. al v. 399 la risposta di Eteocle λόφοι δὲ κώδων τ' οὐ δράκνουσ' ἄνευ δρορός.



dell'uccisione di Agamennone e del compimento della vendetta:

v. 1577      ὦ φέγγος εὐφρον ἡμέρας δικηφόρου

Il particolare del tappeto, elemento scenico<sup>9</sup> di rilievo nella tragedia, è evidenziato da una serie di effetti fonici:

v. 909      πέδον κελεύθου στορνύναι πετάσμασι  
v. 910      εὐθύς γενέσθω πορφύροστρωτος πύρος

Alle parole di Clitemestra, che ordina di stendere davanti ad Agamennone il tessuto di porpora, fanno riscontro quelle del sovrano che respinge un simile onore:

v. 926      χωρὶς ποδοψήστρων τε καὶ τῶν ποικίλων (κληδῶν αὐτεῖ)

Ed in seguito accetta di calpestare la preziosa stoffa.

L' allitterazione, ponendo in rilievo le parole pronunciate dal sovrano, evidenzia l'importanza del gesto che egli compie nel momento in cui lascia la scena:

v. 956      εἴμ' ἐς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν

Il ricorrere dell'allitterazione in tali contesti mostra come il fine perseguito non sia soltanto quello di raggiungere una maggiore elevatezza stilistica. Pare opportuno, perciò, attenuare l'affermazione di Riedel<sup>10</sup> secondo cui l'effetto dell'allitterazione sull'enunciato sarebbe, in Eschilo, soltanto secondario. L'allitterazione ha una notevole incidenza sull'ornatus perché si addensa soprattutto nelle parti corali e spesso in corrispondenza di hapax eschilei<sup>11</sup> o di termini rari, essa tuttavia appare non come un puro espediente per elevare lo stile poetico, né semplicemente dettata dalla ricerca di eufonia, ma evidenziando le neoformazioni alla percezione dell'uditorio, conferisce loro maggiore pregnanza anche in relazione al rilievo che esse assumono nell'azione drammatica e nei passaggi della riflessione. Così, nelle

<sup>9</sup> Per l'importanza del tessuto di porpora come oggetto scenico, cf. O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978, 78 ss.

<sup>10</sup> Riedel, 74.

<sup>11</sup> Per il ruolo delle neoformazioni nella parodos dei *Persiani* e nell'*Agamennone*, cf. V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994.

sezioni liriche, il pensiero espresso dal Coro relativamente alla colpa dell'uomo e all'azione della divinità sulle vicende umane è spesso contrassegnato da un uso assai ampio di iterazioni foniche.

In *Pers.* 93 ss. il potere di Ate, che attira l'uomo nella sua insidia, è avvertito come qualcosa di invincibile e l'impossibilità di sottrarsi ad esso trova espressione al v.94 nella metafora venatoria, dove l'uomo è preda incapace di spiccare un salto oltre la rete che sta per avvolgerlo:

δολόμητιν δ' ὅπασσαν θεοῦ  
 τίς ἀνὴρ θνατὸς ἄλύξει;  
 τίς ὁ κραιπνῷ ποδὶ πηδῆ-  
 ματος εὐπετέος ἀνάσσω;  
 φιλόφρων γὰρ ποτισαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει  
 βροτὸν εἰς ἀρκύστατ' Ἄτα

In *Ag.* 223 ss. la risoluzione del sovrano al sacrificio della figlia è causata<sup>12</sup> dalla «follia principio di colpe», che rende audaci i mortali. La riflessione sull'evento si accompagna, nelle parole del Coro, all'esecrazione dell'atto empio:

βροτοὺς θρασύνει  
 τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων· ἔτλα δ' οὖν  
 θυτὴρ γενέσθαι  
 θυγατρὸς, γυναικοποιῶν  
 πολέμων ἄρωγόν  
 καὶ προτέλεια νοῶν.

Ancora, nelle *Eumenidi*, la gnome del Coro, che addita il timore come strumento fondamentale per conseguire la saggezza (vv. 520 s.):

ξυμφέρει  
 σωφρονεῖν ὑπὸ στένει

è significativamente ripresa nella rhesis in cui Atena proclama la fondazione dell'Areopago (v. 699):

τίς γὰρ δεδοικὼς μηδὲν ἔνδικοις βροτῶν;

Nella tragedia di Eschilo, l'allitterazione, avvalendosi del suo potere

<sup>12</sup> Cf., a questo proposito, R.P. Winnigton-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, 83.

«mnemotecnico»<sup>13</sup>, prezioso in una comunicazione orale, sottolinea i passi di più intensa carica concettuale marcandoli più volte. La parola ἄτη, termine-chiave del pensiero eschileo, appare in tutte le sue implicazioni di significato<sup>14</sup>:

<i>Pers.</i> 93	παράγει βροτὸν εἰς ἄρκύστατ' Ἄτα
<i>Pers.</i> 653 s.	οὐδὲ γὰρ ἄνδρας πῶποτ' ἄπῶλλυ πολεμοφθόροισιν ἄταις
<i>Sept.</i> 601	ἄτης ἄρουρα θάνατον ἐκκαρπίζεται
<i>Suppl.</i> 470	ἄτης δ' ἄβυσσον πέλαγος
<i>Ag.</i> 361	γάγγαμον ἄτης πανθλώτου
<i>Ag.</i> 1192	πρώταρχον ἄτην
<i>Cho.</i> 339	οὐκ ἀτρίακτος ἄτα;
<i>Cho.</i> 404	ἄτην ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτη

Anche fra gli aggettivi, è interessante osservare che alcuni formati con -πημων e -ποινος, rilevanti nella valutazione etica del rapporto tra colpa e punizione, si innestano in sintagmi allitteranti:

<i>Sept.</i> 742 s.	παλαιγενῇ γὰρ λέγω / παρβασίαν ὠκύπουν...μένειν
<i>Ag.</i> 58 s.	ὑστερόπουν / πέμπει παραβᾶσιν Ἑρινύν
<i>Ag.</i> 180	μνησιπήμων πόνος
<i>Ag.</i> 223	παρακοπὰ πρωτοπήμων

È tutt'altro che trascurabile inoltre la funzione connotativa dell'allitterazione in alcuni passi in cui l'intensità emotiva si presenta con maggiore evidenza. Questo potere delle figure di suono nella tragedia eschilea viene sottovalutato:<sup>15</sup> il maggiore impiego delle allitterazioni nelle sezioni dialogate della poesia sofoclea ha indotto a ritenere che la 'funzione emotiva' sia poco accentuata in Eschilo, eccetto che nei *Persiani* dove il kommos finale tra il Coro e Serse è assai ricco di iterazioni foniche<sup>16</sup>. Ma il ricorrere dell'allitterazione in corrispondenza del lamento o dell'invocazione, punti culminanti della drammaticità, non è tipico soltanto della prima delle tragedie eschilee a noi

<sup>13</sup> L'espressione è in J. Defradas, *Le rôle de l'allitération dans la poésie grecque*, REA 60, 1958, 36-49, in partic. p. 43.

<sup>14</sup> Per le accezioni di ἄτη cf. Fraenkel, III, 545.

<sup>15</sup> Cf. per esempio, W.B. Stanford, *Aeschylus in his Style*, Dublin 1942.

<sup>16</sup> Il rapporto tra valori fonici e gestualità nel kommos finale dei *Persiani* è esaminato in G. Avezzù, *Per una ricerca sull'uso di ripetizioni nei tragici*, BIFG 1, 1974, 54-69.

giunte. È il caso della preghiera<sup>17</sup> delle donne tebane, sconvolte dalla presenza dei nemici alle porte della città:

Sept. 147      ἰόξον εὐτυκάζου  
 Sept. 165      ἐπτάπυλον ἕδος ἐπιρρύου  
 Sept. 169 s.    πόλιν δορίπουνον μὴ προδῶθ' ἑτεροφόνῳ στρατῷ

o del lamento sui corpi di Eteocle e Polinice<sup>18</sup>, in cui mediante una serie di effetti fonici risuona cupa l'apostrofe alla Moira e all'Erinni:

Sept. 975 ss.    ἰὼ Μοῖρα βαρυδότειρα μογερά  
 πότνια τ' Οἰδίπου σκιά  
 μέλαινα Ἑρινύς, ἧ μεγασθενής τις εἶ

Lamento e allitterazione sono strettamente legati nella visione profetica di Cassandra, in cui il delirio raggiunge il suo culmine, e nel ricordo della distruzione di Ilio, causa della deportazione della profetessa e, indirettamente, anche della morte che l'attende:

Ag. 1100 ss.    ἰὼ πόποι, τί ποτε μῆδεται;  
 τί τόδε νέον ἄχος; μέγα,  
 μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μῆδεται κακόν,  
 ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον· ἄλκὰ δ'  
 ἐκὰς ὥπιστατεῖ.  
 Ag. 1167 ss.    ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος  
 ὀλομένας τὸ πᾶν  
 ἰὼ πρόπυργοι θυσῖαι πατρός  
 πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων

Anche nel *kommós* delle *Coefore* l'aspra condanna per la sepoltura decretata da Clitemestra per Agamennone è ricca di iterazioni foniche (vv. 428 ss.):

ἰὼ, ἰὼ δαῖτα  
 πάντολμε μάτερ, δαῖταις ἐν ἐκφοραῖς  
 ἄνευ πολιτῶν ἄνακτ'  
 ἄνευ δὲ πεινημάτων

<sup>17</sup> Funzione espressiva e rituale si uniscono nella preghiera delle fanciulle di Tebe: cf. V. Citti, *Il linguaggio liturgico e religioso nelle tragedie di Eschilo*, Bologna 1962, 52.

<sup>18</sup> M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974, 233 individua una serie di figure di suono in questa sezione dei *Sette*.



ἔτλας ἄνοιμωκτον ἄνδρα θάψαι.

Anafora ed epanalepsi, svolgendo un'analoga funzione di ripetizione, sono spesso associate all'allitterazione, come emerge dagli esempi citati. Di impiego assai frequente nel lamento rituale, le figure di iterazione fonica agiscono, in alcuni casi, direttamente sull'enfasi verbale: è il caso dell'omeoarco. In *Ag.* 1553 è evidente come un omeoarco sia presente nella risposta di Clitemestra al Coro<sup>19</sup>, che lamenta il mancato compianto al sovrano defunto: πρὸς ἡμῶν κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάψομεν.

Nel primo stasimo delle *Eumenidi*, le Erinni definiscono l'effetto devastante del loro canto, che provoca la follia:

vv. 329 s.      τῶδε μέλος, παρακοπά,  
                 παραφορά, φρενοδαλῆς  
                 (ὕμνος)

Le figure di suono si associano quindi a questa insistenza sul concetto di distruzione della mente, e si inseriscono con questa funzione nell'*epithymion*, che assume un evidente valore magico<sup>20</sup>.

La funzione espressiva dell'allitterazione si concretizza così nel rilievo fonico dei nessi che la costituiscono, di notevole importanza in un testo recitato, per imprimere in modo più immediato i punti più salienti dello svolgimento della tragedia stessa.

Meno immediatamente rilevabile e più soggetta ad interpretazioni soggettive è la funzione 'iconica'<sup>21</sup>. Riscontrare infatti in un determinato contenuto la riproduzione di un suono, attribuendo così al significante valenza autonoma rispetto al significato, può apparire arbitrario<sup>22</sup>. Più opportuno invece attenersi all'osservazione dei contenuti

<sup>19</sup> Cf. V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978, 284. L'affermazione di Clitemestra si ricollega direttamente al v. 1541 che contiene l'interrogativo del Coro, la cui drammaticità è evidenziata da anafora e allitterazione: τίς ὁ θάψων νυν; τίς ὁ θρηνήσων;

<sup>20</sup> Questa caratteristica è analizzata in Di Benedetto, 243. Per l'aspetto magico delle figure di suono che assume talvolta funzione apotropaica, cf. M.P. Funaioli, *Caronte e la virtù scaramantica dell'allitterazione* (in corso di pubblicazione su *Museum Criticum*).

<sup>21</sup> Per la definizione di 'tratti iconici' cf. P. Valesio, *Strutture dell'allitterazione*, Bologna 1967, 231.

<sup>22</sup> H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1967 (cito dalla tr. it. *Elementi di retorica*, Bologna 1969, 255) attribuisce una «intenzione fonetica descrittiva» alla allitterazione contenuta in Hom. α 162 κύμα κυλίνδει. Tuttavia

in cui l'allitterazione si presenta e che di volta in volta essa connota conferendo loro rilevanza stilistica e semantica.

Cagliari

M. Caterina Pogliani

*L'onomatopea non è evidente nel verso citato.*







## LA OBSCURITAS DELLA PROSA ERACLITEA

1. L' *obscuritas*, è persa a lungo agli occhi degli interpreti la cifra paradigmatica di Eraclito. Infatti, dalla antica dossografia fino agli studiosi moderni, commentatori e interpreti, per una volta, si sono trovati concordi nell'accettare la qualifica di σκοτεινός come l'aspetto più caratteristico di un personaggio ricordato peraltro come μισάνθρωπος e δυσάρεστος<sup>1</sup>. Ritengo sia proficuo ai fini dell'esegesi eraclitea cercare di chiarire come si sia formata tale tradizione, e, in particolare, perché abbia colpito proprio Eraclito fra tutti i presocratici, molti dei quali adottano una prosa che non può considerarsi meno σκοτεινή<sup>2</sup>.

L'espressione enigmatica, l'uso del ἀπορίας προβάλλειν<sup>3</sup>, era di uso comune nella riflessione sapienziale arcaica secondo la testimonianza di Simplicio αἰνιγματωδῶς εἰωθότων τῶν παλαιῶν τὰς ἐαυ-

<sup>1</sup> D.L. 1.88: μέμνηται τοῦ Βιάντος καὶ Ἰππῶναξ, ὡς προεῖρηται, καὶ ὁ δυσάρεστος Ἡράκλειτος μάλιστα αὐτὸν ἐπῆνεσε γράψας [seq. fr. 39 B].

<sup>2</sup> Per limitarmi ad un solo esempio di prosa 'filosofica' ionica arcaica, leggendo di Anassimandro 12 B 1 DK se ne può ricavare che il milesio fosse non meno oscuro: ἀρχὴν...εἶρηκε τῶν ὄντων τὸ ἄπειρον...ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστὶ τοῖς οὐσι καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεῶν· διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσις ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν. Questo il testo tramandato da Simplicio in *Ph.* 24.13. In realtà l'autenticità di questo frammento fu già messa in dubbio dal Burnet 1930<sup>4</sup>, ma, come giustamente fa notare Pasquinelli, se anche ci troviamo di fronte ad una «parafrasi in cui si mischiano termini tecnici del peripato a espressioni anassimandree, ma che prescindendo dalla struttura del periodo e dagli elementi stilistici, rispecchia abbastanza esattamente il testo originario» non dobbiamo in nessun caso «sottovalutare l'importanza di questa testimonianza». (Pasquinelli 1958, 320s.). Ad ogni modo la dossografia si limita a giustificare tale evidente oscurità come conseguenza della 'poeticità' dello stile senza approfondirne i termini: ποιητικωτέροις οὕτως ὀνόμασι αὐτὰ λέγων (Simpl. in *Ph.* 24.13 da Thphr. *Phys. Opin.* fr.2 = *Doxographi Graeci*, 476 = 12 B 9 DK.). Quando lo stesso Simplicio si riferisce al libro eracliteo, ne rimprovera invece la presunta enigmaticità, intesa come occultamento intenzionale della propria dottrina alla 'moltitudine': καὶ Ἡράκλειτος δὲ δι' αἰνιγμάτων τὴν ἑαυτοῦ σοφίαν ἐκφέρων οὐ ταῦτα ἅπερ δοκεῖ τοῖς πολλοῖς σημαίνει (Simpl. *Cael.* 294. 4 Heiberg). Cf. *infra*, p. 53 ss. per una discussione globale di questa interpretazione delle intenzioni di Eraclito. Purtroppo non è dato stabilire se anche in questo caso Simplicio dipenda da Teofrasto o se piuttosto abbia accolto una tradizione canonizzata successivamente.

<sup>3</sup> Plut. *Conviv. sept. sap.* 153: Ὑπολαβὼν οὖν ὁ Περίανδρος· Ἀλλὰ μὲν, ἔφη, καὶ τοῖς παλαιοῖς Ἑλλήσιν ἔθος ἦν, ὧ Κλεόδωρε, τοιαύτας ἀλλήλοις ἀπορίας προβάλλειν.

των ἀποφαίνεσθαι γνώμας (*In phys.*, 184b 15) e di molti altri autori<sup>4</sup>. Il cretese Epimenide, ad esempio, di cui è noto il paradossale motto sul carattere menzognero dei propri concittadini<sup>5</sup>, viene ricordato nella *Suda* come autore di opere in versi epici, di misteri e purificazioni in prosa e di altri scritti enigmatici<sup>6</sup>. Anche Ferecide scriveva in maniera enigmatica<sup>7</sup>, e così nella scuola pitagorica l'insegnamento avveniva per enigmi<sup>8</sup>.

L'enigma, inoltre, trovava larga diffusione nell'espressione poetica<sup>9</sup>. Diogene Laerzio tramanda un indovinello di uno dei sette sapienti, Cleobulo di Lindo<sup>10</sup>, mentre nella silloge teognidea, Eveno di Paro, riferendosi ai propri versi afferma di averli velati di enigma perché solo i nobili o i sapienti potessero afferrarne il senso<sup>11</sup>.

<sup>4</sup> Cf. la preziosa raccolta di documenti sull'enigma offerta da Colli 1977 435-40, da cui ho tratto gli esempi sotto riportati.

<sup>5</sup> *Ep. Tit.* 1.12 (= 3 B 1 DK): Εἶπεν τις ἐξ αὐτῶν, ἴδιος αὐτῶν προφήτης· Κρήτες ἀεὶ ψεύσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί. Il detto è stato studiato anche nell'ambito della logica formale: cf. E. Rivero, *Il paradosso del mentitore*, RScF 12, 1960 n. 4.

<sup>6</sup> *Suda* II ε 370 Adler, s.v. 'Επιμενίδης· ἔγραψε δὲ πολλὰ ἐπικῶς· καὶ καταλογάδην μυστήριά τινα καὶ καθαρμούς καὶ ἄλλα αἰνιγματώδη. (= 3 A 2 DK).

<sup>7</sup> *Procl. in Ti.* 23c: ἡ Πλάτωνος παράδοσις οὐκ ἔστι τοιαύτη αἰνιγματώδης, οἷα ἡ Φερεκύδου.

<sup>8</sup> *Schol. Pl. Phd.* 61d: [scil. Φιλόλαος] δὲ καὶ δι' αἰνιγμάτων ἐδίδασκεν, καθάπερ ἦν ἔθος αὐτοῖς.

<sup>9</sup> Cf. F. Montanari, *Appunti per uno studio sull'oscurità nella poesia classica*, L'Asino d'oro 3, 1991, 32-52.

<sup>10</sup> D.L. 1. 90-91 (= *AP* 14.101)

...φέρεται δ' αὐτοῦ καὶ αἰνιγμα τοῖον·  
εἷς ὁ πατήρ παῖδες δυοκαίδεκα· τῶν δὲ ἐκάστῳ  
παῖδες <δὶς> τριάκοντα διάνδικα εἶδος ἔχουσαι·  
αἱ μὲν λευκαὶ ἕασιν ἰδεῖν, αἱ δ' αὖτε μέλαιναι·  
ἀθάνατοι δὲ τ' εὐοῦσαι ἀποφθινύουσιν ἅπασαι.

<sup>11</sup> *Thgn.* 681-82.

ταῦτα μοι ἠνίχθω κεκρυμμένα τοῖς ἀγαθοῖσιν  
γινώσκοι δ' ἄν τις καὶ κακός ἄν σοφός ᾖ.

L'attribuzione di tali versi ad Eveno di Paro si fonda su *Arist. Metaph.* 5.5, 1015a 28 e *Plut. Mo.* 1102 c, che citano *Thgn.* 472 attribuendolo appunto al sofista del V sec. Su questa base anche l'elegia ai vv. 667-82, parimenti rivolta a Simonide, è considerata del medesimo autore: cf. B.A. Van Groningen, *Theognis. Le premier livre édité avec un commentaire*, Amsterdam 1966; M.L. West, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, I, Oxford 1971; M. Vetta, *Theognis. Elegiarum liber secundus*, Roma 1980.

Platone, infine, indica in Simonide la presenza di una definizione del giusto espressa mediante un enigma<sup>12</sup>: ἤνιξατο ἄρα, ἦν δ' ἐγὼ, ὡς ἔοικεν, ὁ Σμῶνιδης ποιητικῶς τὸ δίκαιον ὁ εἶη.

Ancora di più certificano la diffusione della αἰνίγματος ιδέα<sup>13</sup> testimonianze come quelle di Aristofane<sup>14</sup> che nei suoi burleschi riferimenti all'enigma rivela quanto ancora alla fine del V secolo questo fosse ben iscritto nella mentalità comune<sup>15</sup>.

In tale contesto l'enigma va dunque interpretato come una *figura sententiae* caratteristica di un'epoca e di un genere specifico, e si spiega nel modo canonico della trattatistica retorica quale «allegoria racchiusa in se stessa, la cui idea fondamentale si possa intendere e riconoscere difficilmente»<sup>16</sup>.

Così, negli stessi frammenti eraclitei, troviamo prima ancora che *obscuritas* veri e propri enigmi organizzati con sapienza retorica come in B 56 ove Omero viene rappresentato quale falso sapiente nel suo soggiacere all'inganno dei fanciulli<sup>17</sup>, oppure in B 48 τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος, dove il gioco verbale βίος / βίος pare utilizzato per introdurre enigmaticamente il tema della *coinciden-*

<sup>12</sup> Pl. R. 332b-c. Platone si riferisce agli enigmi dei poeti anche in Ly. 214d; Th. 194c; Alc. 2.147b.

<sup>13</sup> L'espressione è di Aristotele, Poet. 1458 a 26-30: αἰνίγματος τε γὰρ ιδέα αὕτη ἐστὶ τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται.

<sup>14</sup> Ar. Vesp. 20: οὐδὲν ἄρα γρίφου διαφέρει Κλεώνυμος, Ran. 61-2: ὅμως γε μέντοι σοι δι' αἰνιγμάτων ἔρω | ἤδη ποτ' ἐπεθύμησας ἐξαίφνης ἔτινους.

<sup>15</sup> Ma a questo riguardo sono probanti anche le allusioni di Platone. Cf. Pl. Ap. 27a, ἔοικεν γὰρ ὥσπερ αἶνιγμα συντιθέντι διαπειρωμένῳ; e Pl. R., 479 b, τοῖς ἐν ταῖς ἐστιάσεσιν, ἔφη, ἐπαμφοτερίζουσιν ἔοικεν, καὶ τῷ τῶν παίδων αἰνίγματι τῷ περὶ τοῦ εὐνούχου τῆς βολῆς περὶ τῆς νυκτερίδος, ᾧ καὶ ἐφ' οὗ αὐτὸν αὐτὴν αἰνίττονται βαλεῖν.

<sup>16</sup> Lausberg 1967<sup>2</sup>, 235.

<sup>17</sup> 17 B 56 DK: ἐξηπάτηνται, φησὶν, οἱ ἄνθρωποι πρὸς τὴν γνῶσιν τῶν φανερῶν παραπλεσίως Ὀμήρῳ, δς ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων σοφώτερος πάντων· ἐκείνόν τε γὰρ παῖδες φθειράς κατακτείνοντες ἐξηπάτησαν εἰπόντες· ὅσα εἶδομεν καὶ κατελάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν, ὅσα δὲ οὔτε εἶδομεν οὔτ' ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν (Hippol. Ref. 9.9.5). Il significato del frammento è chiarissimo, come sostiene anche il Marcovich 1978, 56: «L'indovinello dei pidocchi e i fanciulli sono introdotti solo per mostrare che Omero non era realmente un σοφός, né lo era Esiodo: cfr. fr. 43 [DK 57], e niente di più».



tia oppositorum<sup>18</sup>, e infine in un brano della vita laerziana dove Eraclito interroga αἰνιγματωδῶς i medici della sua città<sup>19</sup>.

Ma benchè l'*aenigma* sia ampiamente attestato quale *usus scribendi* tipico della cultura greca arcaica<sup>20</sup> a carico di Eraclito si forma un giudizio negativo che lo caratterizza quale σκοτεινός non tanto perché si esprima, talora, αἰνιγματωδῶς, quanto perché abbia intenzionalmente reso misterioso e oscuro il proprio pensiero<sup>21</sup>. La tradizione dossografica non si limita a sottolinearne le qualità poetiche o enigmatiche del suo stile<sup>22</sup>, ma interpreta per lo più la σκοτεινότης della sua λέξις<sup>23</sup> quale caratteristica essenziale e cifra paradigmatica della stessa διάνοια<sup>24</sup>. Così lo Zeller, se da un lato riconosce che «la

<sup>18</sup> Così Kirk 1954, 122; Marcovich 1978, 136. Contra: Heidel in Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences, 48, 1913, 702 ss.; Snell 1926, 21 ss. «Il nome dunque afferma il contrario di ciò che è l'essenziale. E ciò che ora Eraclito indaga è il punto in cui nel linguaggio l'univocità del nome appare superata e così il nome stesso rimanda oltre, al *logos* che abbraccia il senso e il senso opposto»; Fränkel 1962<sup>2</sup>, 430 «Der Sinn des unübersetzbaren Spruchs beruht darauf, daß im Griechischen die gleichen Buchstaben (bios) die 'Bogenschnur' und das 'Leben' bezeichnen; und daß der Ausdruck 'Werk' auch die 'Wirklichkeit' bedeuten kann, im Gegensatz zum bloßen Wort oder Namen»; Ramnoux 1959, 305: «...le sens serait celui de la contrariété: le nom et l'oeuvre tirent en sens contraires». Cf. ora anche D. Rankin, *Style and Investigation in Heraclitus*, Eikasmos 5, 1994 in corso di stampa.

<sup>19</sup> D.L. 9.3: καὶ μέντοι καὶ διὰ τοῦτο περιτραπεῖς εἰς ὕδρον κατήλθεν εἰς ἄστν καὶ τῶν ἱατρῶν αἰνιγματωδῶς ἐπυνθάνετο, εἰ δύναίτο ἐξ ἐπομβρίας αὐχμὸν ποιῆσαι. Lassalle, Fränkel e Mondolfo hanno qui visto la reminiscenza di un'espressione genuinamente eraclitea.

<sup>20</sup> Già il Mondolfo a proposito della *obscuritas* di Eraclito, aveva affermato che si trattava di «una caratteristica dell'epoca, che si mostra anche in Pindaro ed Eschilo con certi atteggiamenti di ispirati e con la tendenza allo stile profetico per influsso del rinascimento religioso e della solennità del momento storico» (Mondolfo-Taràn 1972, 27). La «scrittura enigmatica» nella cultura greca arcaica, peraltro va collegata al tema dell'oracolarità come ricorda A. Hurst, *Introduzione a Licofrone: 'Alessandra'*, Milano 1991, 9-16.

<sup>21</sup> Cf. D.L. 9. 6 (citato e discusso *infra*, p. 53).

<sup>22</sup> Cf. il brano di Simplicio citato *supra* p. 47.

<sup>23</sup> Uso λέξις (e cf. *infra* n. 24 διάνοια) secondo la valenza tecnica indicata da Aristotele nella *Poetica*, definendo le parti che compongono la tragedia (Arist. *Poet.* 1549b. 24 - 1550b. 20). Cf. in particolare 1550b. 13-15: ἡ λέξις λέγω δὲ ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξω εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν.

<sup>24</sup> Cf. nota 23 e Arist. *Poet.* 1556a. 36 ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Per la διάνοια eraclitea cf. a compendio di una secolare tradizione *Suda* η 472 Adler s.v. 'Ἡράκλειτος· φιλόσοφος φυσικός, ὃς



sua oscurità sembra piuttosto derivare da una parte dalla generale difficoltà delle esposizioni filosofiche per quell'epoca», d'altro canto sottolinea come la *obscuritas* sia in realtà una «caratteristica individuale del filosofo, il quale ammantava le sue profonde intuizioni in espressioni per quanto possibile pregnanti e solenni e in gran parte figurate...»<sup>25</sup>.

Si tratta dunque di spiegare e di verificare se sia giustificata<sup>26</sup> una tale fortuna critica, talmente radicata<sup>27</sup> peraltro da condizionare gli stessi sviluppi della tradizione testuale. Non è infatti da scartare l'ipotesi<sup>28</sup> che il libro di Eraclito ci sia pervenuto nell'attuale forma apoftegmatica e oracolare per il semplice fatto di essere stato presto com-

ἐπεκλήθη Σκοτεινός la quale attesta che non οἱ λόγοι συγγεγραμμένοι τοῦ Ἡρακλείτου sono σκοτεινοί ma lo stesso φιλόσοφος deve essere considerato tale.

<sup>25</sup> Zeller-Mondolfo 1961, 12.

<sup>26</sup> Cf. Capizzi 1979, 16: «A noi sorge invece il dubbio che al popolo, e cioè agli abitanti di Efeso degli inizi del quinto secolo, il libro di Eraclito fosse assai più comprensibile che ai dotti dei secoli successivi».

<sup>27</sup> La canonicità dell'accusa di *obscuritas* e in particolare la proverbialità del *cognomen* σκοτεινός si presentano come un dato certo secondo tutta la tradizione erudita, almeno a partire dal I sec. a.C., l'età delle testimonianze più antiche vale a dire Cicerone e Strabone, per cui vedi *infra*, p. 8 s. Ma un brano di Livio ci informa che la rappresentazione di Eraclito come ὁ σκοτεινός poteva essere divenuta proverbiale già nella seconda metà del III sec. a.C. Infatti, nel XXIII libro *Ab Urbe condita*, dove lo storico tratta appunto gli anni degli *otia Capuensia* durante la campagna annibalica in Italia, troviamo questo singolare passo: *Legati ad Hannibalem missi, Heraclitus cui Scotino nomen erat et Crito Boeotus et Sositheus Magnus* (Liv. 23.39). Se il nome del legato greco del re Ierone fosse proprio quello di 'Scotinus', chiaro calco dal greco, se ne potrebbe dedurre che la fama di σκοτεινός fosse già diffusa a tal punto da farne derivare un vero e proprio *cognomen* agli omonimi del pensatore di Efeso. Da un giudizio tradizionale diffuso negli ambienti eruditi, si arriva dunque ad un *modus dicendi* generalizzato che nell'episodio di Livio rappresenta un caso vossianico di antonomasia *species pro individuo*, (cf. Lausberg 1967<sup>2</sup>). Il legato Heraclitus, costituirebbe dunque la prova della antichità dell'accusa di σκοτεινότης rivolta al filosofo Ἡράκλειτος. Ma è questa un'argomentazione da utilizzare con molta cautela: se il testo di Livio assicura che vi fu una ambasceria romana al vittorioso Annibale, niente può garantire sul nome dei latori di tale ambasciata: pare anzi molto probabile che qui Scotino sia una glossa marginale penetrata nel testo erroneamente e riferita all'Eraclito ambasciatore anziché all'Eraclito filosofo (Cf. F. Gardner Moore, *Livy. with an english transl. VI*, Cambridge - Mass. and London 1958, 134).

<sup>28</sup> Tale ipotesi è stata formulata da O. Gilbert, *Herakl. Schrift* περὶ φύσεως, N. Jahrb. f. Kl. Alt., 1909.

pendiato e trasformato in raccolta di aforismi. Un motivo che avrebbe potuto condurre a questa operazione potrebbe consistere proprio nel fatto che venisse considerato σκοτεινός, e che quindi se ne proponessero compendi e florilegi per facilitarne la comprensione<sup>29</sup>.

Esaminando nello specifico le testimonianze di tale tradizione, si può constatare come la presunta *obscuritas* di Eraclito in realtà sia stata intesa in modi alquanto diversi prima di diventare paradigma critico e rappresentazione proverbiale della sua figura. Generalmente gli studiosi parlano di *obscuritas tout-court*, accomunando fra loro testimonianze distanti non solo dal punto di vista cronologico, ma anche per il contesto culturale e le fonti da cui derivano.

In realtà si può verificare che esistono due tradizioni ben distinte all'interno delle quali è possibile raggruppare tematicamente le singole testimonianze. Una, come si è visto, considera Eraclito il filosofo 'oscuro' per antonomasia riferendosi alla sua διάνοια, ed è la più ampiamente attestata, diffondendosi al punto da diventare proverbiale. Tale accusa inoltre pare intrecciarsi con quella di misantropia<sup>30</sup>, e coinvolge lo stesso *ethos* di Eraclito. L'altra invece si limita a considerare la mancanza di chiarezza nella λέξις eraclitea, e pur essendo la più antica ed autorevole, risalendo a Platone ed Aristotele, resta comunque la meno vulgata.

## 2. Le motivazioni dell'intenzionalità della *obscuritas* eraclitea

<sup>29</sup> Sulle vicende del 'libro' di Eraclito cf. Untersteiner 1980, 20 s. e bibliografia ivi citata. Non sembra godere di eccessivo credito l'ipotesi formulata da Kirk 1954, 7, che nega l'esistenza di un reale βιβλίον eracliteo. Sull'oscurità del libro eracliteo cf. D.L. 9.16 = AP 9.540

μη ταχὺς Ἡρακλείτου ἐπ' ὀμφαλὸν εἴλεε βιβλὸν  
τοῦφεσίῳ· μάλα τοι δύσβατος ἀτραπιτός.  
ὄρβιη καὶ σκότος ἐστὶν ἀλάμπεται, ἦν δέ σε μύστης  
εἰσαγάγῃ φανεροῦ λαμπρότερ' ἡελίου.

Che questo epigramma anonimo fosse inserito quale epigrafe di una copia del σύγγραμμα eracliteo (ma è possibile anche di un insieme di copie: di una edizione) è provato non solo dal testo medesimo (una sorta di monito al lettore), ma anche da casi analoghi presenti nell'*Antologia Palatina*. Si pensi a AP 7.50 in cui troviamo una diffida a chi cerchi di imitare la *Medea* di Euripide (δύσβατον ἀνθρώποις), e 9.191 in cui si avverte il lettore della proverbiale oscurità dell'*Alessandra* di Licofrone.

<sup>30</sup> Cf. *infra*, p. 55 ss. Va tenuto presente, a questo riguardo anche Epicur. fr. 238 Us. (= 101 Arr.) Ἡράκλειτόν τε κυκητήν (cf. *infra* p. 63 s.).

sono attestate da Diogene Laerzio: ἀνήθηκε δ' αὐτὸ εἰς τὸ τῆς Ἀρτέμιδος ἱερὸν, ὥς μὲν τινες, ἐπιτηδεύσας ἀσαφέστερον γράψαι, ὅπως οἱ δυνάμενοι προσίοιεν αὐτῷ καὶ μὴ ἐκ τοῦ δημῶδους εὐκαταφρόνητον (D.L. 9.6), ma già Cicerone considerava Eraclito un filosofo volutamente oscuro ed enigmatico. In un brano del *De finibus bonorum et malorum* in cui sta trattando del problema del comprendere, spiega la *obscuritas* eraclitea come un preciso accorgimento della sua industria: *Et tamen vide ne, si ego non intellegam quid Epicurus loquatur, cum Graece, ut videor, luculenter sciam, sit aliqua culpa eius, qui ita loquatur ut non intellegatur. Quod duobus modis sine reprehensione fit, si aut de industria facis ut Heraclitus 'cognomento qui skoteinos perhibetur quia de natura nimis obscure memoravit'*<sup>31</sup>.

Significativo è anche il giudizio di Lucrezio, che con una durezza rivelatrice della considerazione avuta da Eraclito nella scuola epicurea<sup>32</sup> afferma: *Heraclitus.../ clarus ob obscuram linguam magis inter inanis / quamde gravis inter Graios qui vera requirunt* (1. 638-40).

In Strabone<sup>33</sup> appare per la prima volta l'epiteto σκοτεινός: "Ἄνδρες δ' ἀξιόλογοι γεγόνασιν ἐν αὐτῇ (scil. ἐν Ἐφέσῳ) τῶν μὲν παλαιῶν Ἡράκλειτος τε ὁ Σκοτεινὸς καλούμενος<sup>34</sup>.

Passando ai secoli I e II d.C., si trovano numerose altre testimonianze che concordano con questo giudizio. Così l'anonimo autore delle *Quaestiones Homericae* sottolinea l'uso di αἰνίγματα nel testo eracliteo adducendone due esempi: ὁ γοῦν σκοτεινὸς Ἡράκλειτος

<sup>31</sup> Cic. *fin.* 2.5.15. Nelle ultime righe si è vista una citazione dalle satire di Lucilio che potrebbe rappresentare un'ulteriore attestazione dell'arcaicità della fama di σκοτεινός. Così il Madvig nella sua edizione del *De finibus*, Copenhagen 1876 *ad loc.*: «Verba esse veteris poetae (Lucilii, ut videtur) intellexerunt Muretus ad Arist. Eth. II, 3 e F.V. Reizius. Apparet ita esse, praeterquam quod in verbis *quia memoravit* versus hexameter ipse auribus occurrit, *quia* in unam syllabam contracto, ex voce cognomenti, quae comicorum est et eorum scriptorum qui antiqua aut obsolescentia retinuerunt aut obsoleta revocaverunt, Sallusti, Messallae, Taciti [...], tum ex verbo memorandi, praesertim absolute cum praepositione de posito; nam ipsum *memorare* rarissimum est apud Ciceronem qui commemorare dicit (vid. Zumptius ad Verr. I, 122); postremo ex posito verborum *cognomento qui*. Etiam *perhibetur* fere poeticum est». Altri luoghi in cui Cicerone critica l'oscurità di Eraclito sono: *nat.* 1.74: *Neque tu me celas ut Pythagoras solebat alienos nec consulto dicis occulte tamquam Heraclitus, sed, quod inter nos liceat, ne tu quidem intellegis.*; *div.* 2.133: *Valde Heraclitus obscurus, minime Democritus.*

<sup>32</sup> Cf. *supra*, n. 33 e *infra* p. 63.

<sup>33</sup> Che peraltro ha il pregio di conservarci alcuni frammenti eraclitei e precisamente B 120, di cui è l'unico testimone, B 96 e B 121 DK.

<sup>34</sup> Str. 14.25, p. 642 Casaubon = 22 A 4 DK.

ἄσαφῇ καὶ διὰ συμβόλων εἰκάζεσθαι δυνάμενα θεολογεῖ τὰ φυσικὰ δι' ὧν φησί [seq. B 62]. Καὶ πάλιν [seq. B 49]. "Ὅλον τε τὸ περὶ φύσεως αἰνιγματῶδες ἀλληγορεῖ<sup>35</sup>. Nel *De Mundo* pseudo-aristotelico ricorre ancora l'epiteto σκοτεινός: τὸ παρὰ τῷ σκοτεινῷ λεγόμενον 'Ηρακλείτῳ [seq. fr. B 10]<sup>36</sup>. Anche nella versione latina di questa opera, attribuita ad Apuleio ancora si accenna alla nebulosità della elocutio eraclitea: *Hoc Heraclitus sententiarum suarum nebulis ad hunc modum est <elocutus>*: [seq. fr. B 10]<sup>37</sup>. Così il maestro d'eloquenza Frontone accusa l'oscuro Eraclito di *involvere omnia*<sup>38</sup>, e Tertulliano forgia un calco latino del greco σκοτεινός, *Heraclitus ille tenebrosus*<sup>39</sup>. Infine, Clemente Alessandrino, proprio mentre afferma che nei filosofi e nei poeti si potrebbero trovare innumerevoli espressioni enigmatiche, del solo Eraclito rammenta la precisa volontà di nascondere il proprio pensiero, fatto per cui venne chiamato appunto σκοτεινός: καὶ μυρία ἐπὶ μυρίοις εὗρομεν ἂν ὑπὸ τε φιλοσόφων ὑπὸ τε ποιητῶν αἰνιγματῶδες εἰρημένα. "Οπου γε καὶ ὅλα βιβλία ἐπικεκρυμμένην τὴν τοῦ συγγραφέως βούλησιν ἐπιδείκνυται, ὥς καὶ τὸ 'Ηρακλείτου περὶ φύσεως, ὃς καὶ δι' αὐτὸ τοῦτο Σκοτεινὸς προσηγόρεται<sup>40</sup>.

Ma per essere intese correttamente tali testimonianze vanno inquadrare nel contesto globale della tradizione biografica relativa ad Eraclito, e in particolare, vanno messe in relazione con un'altra accusa, quella di misantropia. È lo stesso Diogene Laerzio a tramandarla

<sup>35</sup> Ps. Heracl. *Quaest.* 24.3-5.

<sup>36</sup> Ps. Arist. *Mund.* 24. La dimostrazione che il trattato non può essere considerato opera aristotelica è stata fatta da W. Capelle in NJ 15, 1905, 529-68. Il Capelle ha ritrovato nel *de Mundo* le dottrine di Posidonio ed è arrivato alla conclusione che si tratti di un'opera divulgativa delle medesime, fondata su quelle di Posidonio Μετεωρολογικὴ στοιχείωσις e Περὶ κόσμου. Cf. anche Furley, *On the Cosmos*, London 1960.

<sup>37</sup> Ps. Apul. *de mundo*, 20.338. *NEBULIS* è ottima congettura di J. Beaujeu (cf. *Apu-lée. Opuscules philosophiques*, par J. Beaujeu, Paris 1973). I codd. hanno *MOBILIS*. Le lezioni solitamente adottate sono *MODULIS*, dello Scaliger, (Leyde 1660) e *NUBILIS* del Foridus, (Paris 1660).

<sup>38</sup> Fronto, p. 134.10 Van den Hout: *Heraclitus obscurus involvere omnia*. Per il significato di *involvere* in una accezione analoga di 'nascondere, dissimulare', cf. Verg. *Aen.* 6.100: *Obscuris vera involvens* (cf. *ThLL* 7.2.265).

<sup>39</sup> Tert. *adv. Marc.* 2.28. Oltre a questa non vi sono altre attestazioni del termine nell'accezione di 'incomprensibile'.

<sup>40</sup> Clem. Al. *Strom.* 5.8.50 Stählin (= 876 P).



(dopo aver citato B 121<sup>41</sup>, ovvero uno dei luoghi eraclitei che sembra meglio giustificare tale accusa): καὶ τέλος μισανθρωπήσας καὶ ἐκπατήσας ἐν τοῖς ὅρεσι διητᾶτο, πόας σιτούμενος καὶ βοτάνας (9. 3). Del resto, già alla fine del III sec. a.C. il sillografo di scuola pirroniana Timone di Fliunte inveiva contro l' ὀχλολοῖδορος 'Ηράκλειτος, nella sua opera in cui egli quale scettico offende e si prende gioco in chiave parodistica di tutti i filosofi dogmatici<sup>42</sup>: τοῖς δ' ἐνὶ κοκκυστῆς ὀχλολοῖδορος 'Ηράκλειτος αἰνικτῆς ἀνόρουσε<sup>43</sup>. Questo frammento di Timone è estremamente significativo perché testimonia l'avvenuta trasformazione del pensatore (che, come vedremo, era riconosciuto enigmatico e ambiguo già da Platone e Aristotele)<sup>44</sup> involontariamente oscuro perché 'dispregiatore delle folle' e 'misanthropo'<sup>45</sup>. Tale trasformazione inoltre, va messa in relazione con l'attribuzione di aspetti tipici del 'cinismo', «riconoscibili altresì nella leggenda che lo fa morire pasto dei cani e che gli è comune con Diogene cinico; nella qualifica di cane abbaiente»<sup>46</sup>, come già il Marcovich aveva per primo notato<sup>47</sup>.

La stessa tradizione relativa alla morte di Eraclito, come è stata ricostruita da Fränkel<sup>48</sup>, va ascritta al formarsi di una leggenda

<sup>41</sup> Str. 14.1.25 (p. 642 Cas.); cf. D.L. 9.23. ἄξιον 'Εφεσίοις ἡβηδὸν ἀπάγξασθαι, οἵτινες 'Ερμόδωρον ἄνδρα ἐωυτῶν ὀνήϊστον ἐξέβαλον φάντες· ἡμέων μηδεὶς ὀνήϊστον ἔστω· εἰ δὲ μή, ἄλλη τε καὶ μετ' ἄλλων.

<sup>42</sup> D.L. 9.111.

<sup>43</sup> D.L. 9.6; cf. Diels, *Poetarum philosophorum fragmenta*, Berlin 1901, 9B 43. Cf. ora Di Marco, *Timone di Fliunte*. Silli, introd., ediz. critica, trad. e commento, Roma 1989, 88.

<sup>44</sup> Cf. Pl. *Smp.* 187a ed Arist. *Rh.* che verranno discussi *infra*, p. 58 ss. Si tratta di quella distinzione che ritenevo opportuno stabilire all'inizio tra quanti sostengono che l'*obscuritas* fosse intenzionale e quanti invece si limitavano a criticare la mancanza di σαφήνεια della sua λέξις.

<sup>45</sup> Così anche Di Marco, 209: «la prossimità di κοκκυστῆς e ὀχλολοῖδορος lascia pensare ad un'allusione da parte di Timone al gridare stridulo di Eraclito contro il volgo, con un'alterazione della voce caratteristica di chi, in un accesso d'ira, elevi troppo il tono».

<sup>46</sup> Mondolfo-Taràn 1972, 20.

<sup>47</sup> Marcovich, *Zu AG VII 79*, *Hermes* 93, 1965, 250-51. Su Eraclito e i cinici cf. anche: J.Th. Kakridis, *Weiters zum Kynikerpapyrus* (Pap. Genev. invent. 271), PP 16, 1961, 383-86; J.F. Kindstrand, *The Cynics and Heraclitus*, *Eranos*, 82, 1984, 149-78; G. Davenport, *Herakleitos and Diogenes*, Bolinas 1976.

<sup>48</sup> E. Fränkel, *A Thought Pattern in Heraclitus*, *AJPh* 49, 1938, 309-37. La tesi di Fränkel è riassunta da Mondolfo in Mondolfo-Taràn 1972, 18 ss.

calunniosa che partendo dal rovesciamento paradossale e, in una certa misura parodico, di alcuni passi eraclitei, ha come intento quello di rappresentare una «vendetta postuma di un filisteo contro il genio orgoglioso, i suoi giudizi sdegnosi e il suo stile superbo»<sup>49</sup>.

Probabilmente quindi, la *obscuritas* intesa come dissimulazione volontaria del proprio scritto va posta in relazione alla formazione di questa leggenda, anche se non è dato stabilirne con chiarezza la genesi. Un epigramma tramandato da Diogene infatti mette in diretta relazione σκότος e μισανθρωπία: (D.L. 9.16 = AP 3.128):

Ἡράκλειτος ἐγώ. τί μ' ἄνω κάτω ἔλκετ' ἄμυσοι;  
οὐχ ὑμῖν ἐπόνουν, τοῖς δ' ἔμ' ἐπισταμένοις.  
εἷς ἐμοὶ ἄνθρωπος τρισμῦριοι, οἱ δ' ἀνάρηθμοι  
οὐδεῖς. ταῦτ' αὐδῶ καὶ παρὰ Φερσεφόνη.

Il secondo verso conferma la notizia della volontarietà di Eraclito nel rendere oscuro il proprio scritto mentre il terzo spiega il motivo di tale decisione: gli ἄμυσοι, ovvero gli incolti non ne sono degni<sup>50</sup>.

La connessione di *obscuritas* e μισανθρωπία è confermata dal Luciano (*Vit. Auct.* 14):

<sup>49</sup> Mondolfo - Taràn 1972, 18. Anche un epigramma di Teodorida (AP 7.479) può confermare tale sovrapposizione di tratti cinici ad Eraclito:

πέτρος ἐγώ τὸ πάλαι γυρὴ καὶ ἄτριπτος ἐπιβλῆς  
τὴν Ἡρακλείτου δ' ἔνδον ἔχω κεφαλὴν·  
αἰὼν μ' ἔτριψεν κροκάλαις ἴσον; ἐν γὰρ ἀμάξει  
παμφόρῳ αἰζηῶν εἰνοδίῃ τέταμαι.  
'Αγγέλλω δὲ βροτοῖσι καὶ ἄστηλός περ ἐοῦσα,  
θεῖον ὑλακτὴν δῆμου ἔχουσα κύνα.

<sup>50</sup> Cf. ancora un epigramma di Meleagro, dove viene schernita la presunta σοφία di Eraclito (AP 7.79):

- "Ὀνθρωφ', Ἡράκλειτος ἐγώ, σοφὰ μούνος ἀνευρεῖν  
- φαμί, τὰ δ' ἐς πάτραν κρέσσονα καὶ σοφίας.  
Λὰξ γὰρ καὶ τοκεῶνας... - Ἰῶ, ξένε, δύσφρονας ἀνδρας  
ὕλακτευν - Λαμπρὰ θρεψαμένοισι χάρις.  
Οὐκ ἂν' ἐμεῦ - μὴ τρηχύς, ἐπεὶ τάχα καὶ σύ τι πεύση  
τρηχύτερον πάτρας - χαῖρε - Σὺ δ' ἐξ Ἑφέσου.

Per il tormentato testo di questo epigramma, cf. A.S.F. Gow - D.L. Page, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, I, Cambridge 1965, 249.

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ - Αίνιγματα λέγεις, ὦ οὗτος, ἢ γρίφους συντίθης;  
ἀτεχνῶς γὰρ ὥσπερ ὁ Λοξίας οὐδὲν ἀποσαφεῖς.  
ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ - Οὐδὲν γάρ μοι μέλει ὑμέων.

La 'maschera' del filosofo risponde αἰνιγματωδῶς alle domande dell'eventuale ἀγοραστής, e alla richiesta della ragione per cui non vuole lasciarsi intendere con chiarezza (οὐδὲν ἀποσαφεῖς), afferma sdegnosamente di non avere alcun interesse nei riguardi degli uomini (οὐδὲν γάρ μοι μέλει ὑμέων).

Senonché, non sembra che la satira luciana debba considerarsi specificamente indirizzata contro Eraclito, bensì contro i suoi seguaci, come si evince dal confronto con un dialogo successivo.

Nel *Piscator*, considerando lo scalpore che aveva suscitato la Βίων Πρᾶσις negli ambienti eruditi, Luciano stesso chiarisce le sue vere intenzioni. I filosofi ἀναβιούντες dal Tartaro accusano l'uomo *dalla parola libera*, Παρρησιάδης, che rappresenta l'autore, di oltraggiare i sapienti, uomini liberi, e anche la stessa filosofia<sup>51</sup>: Socrate aizza tutti quanti i filosofi a lapidarlo<sup>52</sup>, Empedocle propone di gettarlo in un 'cratere'<sup>53</sup>, Platone citando un tragediografo a noi sconosciuto dice che è meglio fracassarlo sulle rocce in modo che ognuno possa prendere una parte delle sue membra<sup>54</sup>. Parresiade dichiara a sua difesa di non aver voluto schernire i filosofi antichi, ma smascherare i loro imitatori: i retori, i professori delle scuole filosofiche, tutti gli impostori che impadronendosi della conoscenza di ogni antica dottrina perseguono il proprio successo e non la vera 'vita filosofica'<sup>55</sup>.

Dunque, la feroce satira luciana si rivolge nell'uno e nell'altro

<sup>51</sup> Luc. *Pisc.* 4: ΠΛΑΤΩΝ· ἄτινα μὲν εἴργασαι ἡμᾶς τὰ δεινὰ, σεαυτὸν ἐρώτα, ὦ κάκιστε, καὶ τοὺς καλοὺς ἐκείνους σου λόγους, ἐν οἷς φιλοσοφίαν τε αὐτὴν κακῶς ἡγόρευες καὶ ἐς ἡμᾶς ὕβριζες ὥσπερ ἐξ ἀγορᾶς ἀποκηρύττων σοφοὺς ἄνδρας, καὶ τὸ μέγιστον, ἐλευθέρους.

<sup>52</sup> Luc. *Pisc.* 1: Βάλλε, βάλλε τὸν κατάρατον ἀφθόνοις τοῖς λίθοις, ἐπίβαλλε τῶν βῶλων, προσεπίβαλλε καὶ τῶν ὀστράκων.

<sup>53</sup> Luc. *Pisc.* 2: Ἐς τοὺς κρατήρας ἐμπεσεῖν αὐτὸν, ὥς μάθῃ, μὴ λοιδορεῖσθαι τοῖς κρείττοσι.

<sup>54</sup> Luc. *Pisc.* 3: Καὶ μὴν ἄριστον ἦν καθάπερ τινα Πενθέα ἢ Ὀρφέα «λακιστὸν ἐν πέτραισιν εὐρέσθαι μόρον» ἢν' ἂν καὶ τὸ μέρος αὐτοῦ ἕκαστος ἔχων ἀπηλλάττετο κτλ.

<sup>55</sup> Luc. *Pisc.* 29-37. Si tratta di una vera e propria apologia, fatta davanti ad un tribunale d'eccezione presieduto da Filosofia.

dialogo ai suoi contemporanei: ai maestri delle 'scuole filosofiche', gli eruditi che custodivano e reinterpretavano l'antica sapienza. La schiera degli ἀναβιωῦντες che nel *Piscator* vogliono vendicarsi di Parresia-de non sono altro che questi stessi maestri, gli impostori che Luciano aveva punto nel vivo nel dialogo precedente, mettendo in ridicolo il loro mascherarsi di opinioni antiche. Allo stesso modo, il ritratto poco lusinghiero che emerge dalla *Vitarum Auctio* non va riferita all'Eraclito storico, di cui probabilmente si era smarrita un'autentica conoscenza, ma ai suoi imitatori, interpreti che nell'ambito dell'eclettismo filosofico del II sec. d.C si compiacevano della sua enigmaticità oracolare (ὥσπερ ὁ Λοξίας), del suo presunto disprezzo per il volgo (οὐδὲν γάρ μοι μέλει ὑμέων). Questi aspetti non sono infatti propri di Eraclito stesso, ma sono quelli del canone vulgato nella tradizione erudita: *obscuritas* volontaria, originata da una presunta misantropia. Il tutto in un quadro leggendario che, come si è visto<sup>56</sup>, associa all'Efesio aspetti propri del cinismo<sup>57</sup>, nel contesto delle polemiche tra scuole filosofiche diverse tipiche della filosofia ellenistica. La satira luciana rappresenta ad un tempo testimonianza e rovesciamento parodico di tale canone.

3. Esaminato questo filone di testimonianze che concordano nel giudicare Eraclito σκοτεινός per la sua malevolenza nei confronti degli uomini, resta da affrontare l'altra accusa, la più antica. Ben diversa, anche se avrà sicuramente influenzato il costituirsi di queste tradizioni, è infatti la critica di λέξις ἀσαφής mossa da Platone nel *Simposio* e da Aristotele nella *Retorica*.

Converrà partire dal testo della *Retorica*, che, essendo più chiaramente determinato da un punto di vista contestuale, permette di specificare meglio il senso di tale critica.

Lamentando la mancanza di λέξις σαφής e le difficoltà di interpretazione del libro di Eraclito, Aristotele afferma: ὅλως δὲ δεῖ εὐανάγνωστον εἶναι τὸ γεγραμμένον καὶ εὐφραστον· ἔστιν δὲ τὸ αὐτό· ὅπερ οἱ πολλοὶ σύνδεσμοι <ἔχουσιν οἱ δ' ὀλίγοι> οὐκ ἔχουσιν οὐδ' ἂ μὴ ῥάδιον διαστίζαι ὥσπερ τὰ Ἡρακλείτου. τὰ γὰρ

<sup>56</sup> Cf *supra*, p. 55 e n. 47.

<sup>57</sup> Una conferma può trovarsi nello stesso *Vitarum Auctio*. Nella presentazione di Diogene Cinico, ricorre più volte come termine qualificante la scuola cinica il λοιδορεῖν: vale a dire la stessa parola usata da Timone per connotare la misantropia eraclitea. Cf. *supra*, p. 000.



Ἡρακλείτου διαστίζαι ἔργον διὰ τὸ ἄδηλον εἶναι ποτέρῳ πρόσκει-  
ται τῷ ὕστερον ἢ τῷ πρότερον οἶον ἐν τῇ ἀρχῇ αὐτοῦ τοῦ συγγράμ-  
ματος [seq. fr. B 1])<sup>58</sup>. Tale critica si spiega in base a quel brano della  
*Poetica* in cui Aristotele afferma che λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ  
ταπεινὴ εἶναι<sup>59</sup> e poi chiarisce in quale modo si abbia λέξεις σαφῆς e  
in quale λέξεις ταπεινῆ, relativamente alla *elocutio verbis singulis*<sup>60</sup>. Ad  
ogni modo siamo su di un piano puramente linguistico: la critica di  
Aristotele può essere riletta secondo la terminologia della moderna  
trattatistica retorica: «una *obscuritas* di direzione indecisa si ha  
quando il testo consente due o più possibilità di comprensione che in  
modo rilevante, o anche senza una tale rilevanza, si contraddicono  
nell'interesse della parte ....sia in seguito a una dubbia sintassi. Questa  
ambiguità è detta *ambiguitas* (*amphibolia*, ἀμφιβολία)<sup>61</sup>. Tale lettura  
del brano di Aristotele trova sicura conferma in Demetrio<sup>62</sup>, la cui  
opera rappresenta infatti «uno dei primi sviluppi della retorica  
aristotelica»<sup>63</sup>, e ancora nella tarda testimonianza di Seneca<sup>64</sup>.

Lo stesso tema teofrasteo della μελαγχολία<sup>65</sup>, che presumibil-  
mente influirà anche sulla formazione della figura di Eraclito  
misanthropo, può essere sorto per spiegare 'psicologicamente'<sup>66</sup> la  
genesì della λέξις ἀσαφῆς eraclitea.

Già in Platone si riscontrava una critica di tipo 'letterario'

<sup>58</sup> Arist. *Rh.* 3.5. 1407b 11 = 22 A 2 DK.

<sup>59</sup> Arist. *Poet.* 58a 18.

<sup>60</sup> Lausberg 1967<sup>2</sup>, 79-80.

<sup>61</sup> *Idem*, 81.

<sup>62</sup> Demetr. *Eloc.* 192 (= 22 A 1 DK): τὸ δὲ σαφὲς ἐν πλείοσιν· πρῶτα μὲν ἐν τοῖς  
κυρίοις, ἔπειτα ἐν τοῖς συνδεδεμένοις· τὸ δὲ ἀσύνδετον καὶ διαλελυμένον ὅλον  
ἀσαφὲς πᾶν, ἄδηλος γάρ ἡ ἐκάστου κώλου ἀρχὴ διὰ τὴν λύσιν, ὥσπερ τὰ  
Ἡρακλείτου καὶ γὰρ ταῦτα σκοτεινὰ ποιεῖ τὸ πλεῖστον ἡ λύσις.

<sup>63</sup> A. Plebe, *Breve storia della retorica antica*, Roma-Bari 1988<sup>2</sup>, 73.

<sup>64</sup> Sen. *Ep.* 1.12.7: *Heraclitus cui cognomen fecit orationis obscuritas*.

<sup>65</sup> D.L. 9.6: Θεόφραστος δὲ φησιν ὑπὸ μελαγχολίας τὰ μὲν ἡμιτελεῖ, τὰ δὲ ἄλλοτε  
ἄλλως ἔχοντα γράφει.

<sup>66</sup> «La μελαγχολία che Teofrasto attribuisce ad Eraclito per spiegare le differenze  
di stile e d'elaborazione fra le sentenze spesso lasciate incompiute e  
contraddicentesi, significava nella psicologia peripatetica impulsività, variabilità,  
abbandono all'immaginazione come appare da Aristot. *Eth. Nic.* 1150 b 25.»  
(Mondolfo-Taràn 1972, 28). Si veda anche la recente edizione di Arist. *Probl.* 30.1:  
*La melanconia dell'uomo di genio*, a cura di C. Angelini ed E. Salvaneschi, Torino  
1981.

indirizzata allo stile del libro eracliteo, del tutto analoga a quella che sarà di Aristotele, anche se in modo meno esplicito. Ne è prova *Symp.* 187a che tra l'altro tramanda il fr. B 51: «La musica, poi, è chiaro a chiunque vi presti un po' di attenzione, che si comporta allo stesso modo, come forse intende dire anche Eraclito, benché non l'esprima troppo felicemente. "L'uno - dice dunque - discorde in sé, seco stesso s'accorda come armonia d'arco e lira". È una bella assurdità sostenere che l'armonia è discorde o che si produce da elementi tuttora discordi. Ma forse intendeva dire che da elementi originariamente discordi, come l'acuto e il grave, l'armonia sorge quando questi sono accordati in seguito per opera dell'arte della musica»<sup>67</sup>.

Anche in questo caso viene presa in considerazione la λέξις ἀσαφής ma non si fa alcun cenno al φιλόσοφος σκοτεινός.

Platone del resto, è un testimone dell'ampia diffusione del libro di Eraclito. Egli infatti non solo mostra di averne conoscenza diretta, ma si riferisce in più di un'occasione anche agli ἀκούοντες di Eraclito, gli Eraclitei<sup>68</sup>. La notizia dell'esistenza di circoli intellettuali, che nel IV secolo leggevano e reinterpretavano il libro di Eraclito certo non può far luce sulla questione dell'oscurità del medesimo; d'altra parte, ne certifica la rapida diffusione dello scritto portando a supporre che originariamente fosse molto meno oscuro di quanto la dossografia induca a credere.

Un aneddoto riportato da Diogene Laerzio nella *Vita di Socrate*, che a prima vista parrebbe testimoniare l'antichità della fama di *obscuritas*, rappresenta in realtà una conferma di tale diffusione. Diogene (2. 22) racconta di uno scambio di opinioni avvenuto tra Socrate ed Euripide relativamente al σύγγραμμα di Eraclito: φασὶ δ' 'Ευριπίδην αὐτῷ [sc. τῷ Σωκράτει] δόντα τὸ 'Ηρακλείτου σύγγραμμα ἐρέσθαι "τί δοκεῖ;" τὸν δὲ φάναι "ἃ μὲν συνήκα γενναῖα οἶμαι δὲ καὶ ἃ μὴ συνήκα πλὴν Δηλίου γέ τινος δεῖται κολυμβητοῦ.

<sup>67</sup> Trad. di P. Pucci in *Platone. Opere Complete*, 3, Roma-Bari 1982<sup>3</sup>. Questo il testo di Platone: μουσική δὲ καὶ παντὶ κατάδηλος τῷ καὶ μικρὸν προσέχοντι τὸν νοῦν ὅτι κατὰ ταῦτα ἔχει τούτοις, ὥσπερ ἴσως καὶ 'Ηράκλειτος βούλεται λέγειν, ἐπεὶ τοῖς γε ῥήμασιν οὐ καλῶς λέγει τὸ ἐν γὰρ φησι διαφερομένων αὐτὸ αὐτῷ ξυμφέρεσθαι ὥσπερ ἁρμονίαν τόξου τε καὶ λύρας. ἔστι δὲ πολλὴ ὀλογία ἁρμονίαν φάναι διαφέρεσθαι ἢ ἐκ διαφερομένων πρότερον τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος, ἔπειτα ὕστερον ὁμολογησάντων γέγονεν ὑπὸ τῆς μουσικῆς τέχνης.

<sup>68</sup> Cf. oltre a *Smp.* 187a già citato, *Cra.* 401d-402a,b,c; 440c; 440e; *Tht.* 152e; 160d; 179d; *H. ma* 289a-b; *Sph.* 242d.

Ma anche in questo caso, non ne possiamo ricavare niente di più del fatto che il libro di Eraclito fosse di difficile interpretazione, e che ricorresse retoricamente all'uso di αινίγματα.

4. A questo punto è possibile trarre una conclusione. L'accusa di *obscuritas* non va ricondotta ad una specifica caratteristica intellettuale del φιλόσοφος, né tantomeno ad un volontario accorgimento volto ad occultare il proprio pensiero<sup>69</sup>: va, piuttosto, circoscritta al campo della λέξις. Facendo un bilancio delle testimonianze prese in esame se ne ricava a conferma dell'ipotesi proposta inizialmente<sup>70</sup> che riguardo alla *obscuritas* esistono due tradizioni specifiche e ben distinte tra loro. La prima, la più antica, risale a Platone ed Aristotele, e si riferisce specificamente alla λέξις ἀσαφής, ma, come si è visto, non accenna in alcun modo ad una volontà eraclitea di risultare incomprendibile ai più. La seconda, la più attestata ma solo a partire da epoca più recente, investe l'intero *ethos* del filosofo e va ricondotta al formarsi di una leggenda negativa che raffigura Eraclito ὀχλολοῖδος, μισάνθρωπος, e μελαγχολικός.

Diventa dunque lecito supporre che vi sia stato un fraintendimento generale negli sviluppi della fortuna eraclitea: la presunta intenzionalità dell'*obscuritas* in Eraclito può rivelarsi un'estensione o un'interpretazione errata del giudizio di λέξις ἀσαφής sancito all'interno della scuola peripatetica. Se davvero lo stile di Eraclito fosse stato intenzionalmente oscuro a causa del suo disprezzo nei confronti degli uomini, non si spiegherebbe perché una simile fama abbia avuto origine solo nel III secolo a.C.<sup>71</sup>, e non prima: sorprenderebbe, in particolare, non trovarne notizia in Aristotele, o ancor prima in Platone.

Probabilmente Eraclito è diventato σκοτεινός solo dopo che la traduzione del suo pensiero nei termini e nelle categorie della filosofia aristotelica prima e stoica poi<sup>72</sup>, aveva causato uno squilibrio tra

<sup>69</sup> Va ricordata, a questo proposito, anche la polemica eraclitea nei confronti di Pitagora, la cui dottrina, come è noto, era di tipo iniziatico ed esclusa a quanti non fossero membri della confraternita.

<sup>70</sup> Cf. *supra*, p. 53.

<sup>71</sup> Questa data dipende dal giudizio sopra riportato di Timone. Delle altre testimonianze conosciute e presentate dagli editori e gli studiosi di Eraclito, non ve n'è altra di più recente che attesti la λοιδορία e la μισανθρωπία di Eraclito come cause della sua σκοτεινότης.

<sup>72</sup> Cf. *infra*, n. 75.

il suo scritto e l'interpretazione datane, tale da giustificare la fama di incomprensibilità. Già con Aristotele e la prima canonizzazione dossografica teofrastea, l'interpretazione che riduce Eraclito a filosofo fisico impedisce di leggere correttamente il suo libro: i λόγοι eraclitei iniziano a diventare σκοτεινοί, incomprensibili. E nasce, nello stesso tempo, la leggenda del 'misanthropo' e 'dispregiatore del volgo', prendendo spunto da alcuni luoghi del testo eracliteo<sup>73</sup> che avulsi dal contesto originario, si prestano ad un fraintendimento di questo tipo. Tale leggenda s'innesta nella critica aristotelica di λέξις ἀσαφής e nel motivo teofrasteo della μελαγχολία e, stravolgendone il senso, arriva ad affermare la volontarietà della presunta *obscuritas* e a stigmatizzarne la figura nella formula paradigmatica 'Ηράκλειτος ὁ σκοτεινός. Lo stesso Diogene riportandone la notizia ne tradisce in un certo senso l'origine usando il medesimo termine tecnico ἀσαφής che le scuole ellenistiche avevano canonizzato nel linguaggio retorico e grammaticale in questa accezione specifica, derivandolo probabilmente proprio da Aristotele<sup>74</sup>.

È difficile invece trovare una spiegazione plausibile sull'origine di tale leggenda, che il frammento di Timone ci rivela già esistente nel III sec. a.C., anche se alcuni dati potrebbero indurre a supporre che sia sorta in ambiente epicureo. Come è noto, le scuole ellenistiche ricercavano anticipazioni delle proprie dottrine nei presocratici, e i 'precursori' degli uni diventavano gli avversari degli altri. Così può essere accaduto per Eraclito, filosofo d'importanza cruciale per la Stoa<sup>75</sup>, e, di conseguenza, malvisto all'interno della scuola epicurea.

<sup>73</sup> Si vedano ad esempio, oltre al citato B 121 (cf. *supra* n. 47) B 104 τίς γὰρ αὐτῶν νόος ἢ φρήν; δῆμων αἰδοῖσι πείθονται καὶ διδασκάλῳ χρεῖωνται ὁμίλῳ οὐκ εἰδότες ὅτι οἱ πολλοὶ κακοί, ὀλίγοι δὲ ἀγαθοί; e anche B 49 εἴς ἐμοὶ μῦθοι ἐὰν ἄριστος ᾖ.

<sup>74</sup> Cf. Arist. *Rh.* 68a 33; 95b 26; 6a 33; 7a 30; 7b21; 69b 32; 6b 8.

<sup>75</sup> «È noto che gli Stoici stessi amarono richiamarsi a Eraclito come loro precursore» (Pohlenz 1959, I, 128 n.10. Vedi anche I, 321 ss.). A tale proposito si possono ricordare anche i numerosi scritti Περὶ 'Ηρακλείτου sorti all'interno della scuola stoica, tra cui quelli ricordati da Diogene Laerzio (7.174, 177) di Sfero e di Cleante. Ma il caso più eclatante è quello della teoria eraclitea del κεραυνός (cf. B 64, apud Hipp. *Haer.* 9.10.7: τὰ δὲ πάντα οἰακίζει Κεραυνός) poi identificato con Zeus dagli Stoici, e soprattutto da Cleante; cf. E. Cavallini, *L'elegia alle muse di Solone e l'inno a Zeus di Cleante*, RFIC, 117, 1989, 424-29. Inoltre, gran parte dei frammenti di Eraclito sono tramandati da fonti stoiche e la stessa tradizione relativa alla συγγραφή di Eraclito, che si vuole divisa in tre parti, rispettivamente la fisica, l'etica e la politica, rimanda alla tripartizione della filosofia stoica. Va infine ricordato quel brano della vita di Eraclito in cui Diogene riproduce probabilmente



L'accusa di misantropia, che si contrappone al motivo etico fondamentale della scuola epicurea, la φιλία; il giudizio sopra citato di Epicuro<sup>76</sup> sul 'confusionario Eraclito' ('Ηράκλειτόν τε κυκητήν, dove il termine κυκητής potrebbe alludere parodicamente a B 125)<sup>77</sup>; e

un'opinione dello stoico Cleante: λαμπρῶς τε ἐνίοτε ἐν τῷ σφγγράμματι καὶ σαφῶς ἐκβάλλει ὥστε καὶ τὸν νωθέστατον ῥαδίως γινῶναι καὶ διάγραμμα ψυχῆς λαβεῖν· ἢ τε βραχύτης καὶ τὸ βάρος τῆς ἐρμηνείας ἀσύγκριτον (D.L. 9.7). L'attribuzione a Cleante di questo giudizio (e anche dell'epigramma riportato in D.L. 9.16 = AP 9.540) è stata proposta da Deichgräber, *Bemerkungen zu Diogenes Bericht über Heraklit*, *Philologus*, 93, 1938-39, 19. È questo l'unico giudizio tra tutti quelli degli autori antichi, che non solo elogia la chiarezza (λαμπρῶς) dello scritto eracliteo, ma addirittura pare esaltarne le qualità stilistiche. Sul rapporto tra Eraclito e gli stoici cf. anche D.E. Hahm, *The Origins of Stoic Cosmology*, Columbus 1977; M. Isnardi Parente, *La filosofia dell'Ellenismo*, Torino 1977; A.A. Long, *Hellenistic Philosophy*, London 1974; A.A. Long, *Heracitus and Stoicism*, *Philosophia*, 5-6, 1975-76, 133-56.

<sup>76</sup> Cf. n. 30.

<sup>77</sup> Riportato da Thphr. *Vert.* 9 Wimmer: καὶ ὁ κυκεὼν δίσταται μὴ κινούμενος. Il primo a identificare tale relazione fu lo Zeller (Zeller-Mondolfo 1961, 64 n. 31). Cf. anche Kirk 1954, 257: «This idea of disorder was probably in Epicurus' mind when (according to Diog. L., X, 8 = fr. 238 Usener) he called Heraclitus κυκητής: though here the disorder is probably meant to be in the philosopher's own thought». Epicuro tuttavia, mostra un forte risentimento nei confronti di molti filosofi e rivela uno spirito polemico apparentemente contrastante con la sua mitezza d'animo e la filantropia che solitamente gli vengono attribuite dalla tradizione (cf. ad es. D.L. 10.9 s.). Nella *Lettera ai filosofi in Mitilene* ricordata dall'apostata Timocrate, dove compare il fr. sopra citato, abbiamo una rassegna polemica del pensiero antico accesa da toni quasi 'giambici', ove lo stesso maestro di Epicuro, Nausifane, viene aspramente ingiuriato, e così pure il presunto 'precursore' Democrito: ...καὶ αὐτὸν Πλάτωνα χρυσοῦν, καὶ Ἀριστοτέλην ἄσωτον, <ὄν> καταφαγόντα τὴν πατρίαν οὐσίαν στρατεύεσθαι καὶ φαρμακοπωλεῖν· φορμόφορον τε Πρωταγόραν καὶ γραφέα Δημοκρίτου καὶ ἐν κώμαις γράμματα διδάσκειν. Ἡράκλειτόν τε κυκητήν· καὶ Δημόκριτον Ληρόκριτον· καὶ Ἀντίδωρον Σαννίδωρον· τοὺς τε Κυζικηνοὺς ἐχθροὺς τῆς Ἑλλάδος· καὶ τοὺς διαλεκτικοὺς πολυφθόρους· Πύρρωνα δὲ ἀμαθὴ καὶ ἀπαίδευτον (D.L.10. 7 = Epicur. fr. 145 Us. = 93 Arr.). Giustamente Robin, 1923, 556 ha sottolineato che «tutti i suoi debiti verso il pensiero altrui, Epicuro li negò con passione, coprendo di grossolane ingiurie coloro che passavano per suoi maestri o precursori: egli voleva che la sua dottrina fosse considerata come un'esclusiva creazione del suo genio». Questo spirito polemico di Epicuro nei confronti dei filosofi che lo hanno preceduto, proprio per il suo carattere indistinto, non autorizza a ipotizzare una sua particolare avversione nei confronti di Eraclito. Sul rapporto tra Eraclito ed Epicuro, si veda anche il recente contributo di M. Capasso, *Epicureismo e Eraclito*, in *Atti Chieti*, 1981, 457, che pur negando «per Epicuro e i suoi seguaci» una «aprioristica polemica o sarcasmo nei riguardi di Eraclito» riconosce che «il fatto che Eraclito, come si è visto, apparisse alla coscienza storiografica antica come ispiratore dello stoicismo non poco doveva rendere sospettosi gli epicurei».

infine alcune testimonianze degli epigoni dell'epicureismo<sup>78</sup> conducono in questa direzione, inducendo a ritenere che la presunta *obscuritas* eraclitea sia in realtà frutto delle polemiche tra le scuole filosofiche dell'epoca ellenistica.

Bologna

Alessandro Iannucci

<sup>78</sup> Cf. l'aspro livore di Lucrezio citato supra p. 9 e la testimonianza dell'epicureo Diogene di Enoanda che vede nell'Efesio il principale nemico da confutare: «Ora noi criticheremo tutti costoro non perché siamo presi da passione polemica nei loro riguardi, ma perché vogliamo salvare la verità. E per prima cosa attaccheremo Eraclito giacché è il primo della nostra serie. A torto, Eraclito, tu dici che il fuoco è l'elemento primo. Non è indispensabile infatti perché vediamo che perisce, né è capace di generare le cose...» (Diogene di Enoanda, fr. 5 Grilli, trad. di M. Isnardi Parente in *Opere di Epicuro*. Torino 1974, 569).

## BIBLIOGRAFIA

Atti Chieti 1984: *Atti del Symposium Heracliteum 1981*, Università di Chieti, Facoltà di Lettere e Filosofia. A cura di L. Rossetti. Roma 1984.

Battegazzore 1979: A.M. Battegazzore, *Gestualità e oracularità in Eraclito*, Genova 1979.

Burnet 1930<sup>4</sup>: J. Burnet, *Early Greek Philosophy*, London 1930<sup>4</sup>.

Capizzi 1979: A. Capizzi, *Eraclito e la sua leggenda: proposta di una diversa lettura dei frammenti*, Roma 1979.

Colli 1977: G. Colli, *La sapienza greca*, I, Milano 1977.

Conche 1986: M. Conche, *Héraclite. Fragments*, texte établi, traduit, commenté par M. Conche, Paris 1986.

De Martino 1986: F. De Martino, *Eraclito. Bibliografia 1970-1984 e complementi 1621-1969*, a cura di F. De Martino et al., Perugia 1986

Diano - Serra 1980: C. Diano - R. Serra, *Eraclito, i frammenti e le testimonianze*, testo critico e trad. di C. Diano; commento di C. Diano e G. Serra, Milano 1980.

DK: H. Diels - W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1934-1937<sup>5</sup>.

Fränkel 1962<sup>2</sup>: E. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums; eine Geschichte der griechischen Literatur von Homer bis Pindar*, München 1962<sup>2</sup>.

Gallavotti 1974: Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano 1974.

Gigante 1982<sup>3</sup>: Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, Roma-Bari 1982<sup>3</sup>.

Kahn 1979: C.H. Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus. An Edition of the Fragments with Translation and Commentary by H. Kahn*, Cambridge 1979.

Kirk 1954: G.S. Kirk, *Heraclitus: the Cosmic Fragments*, Cambridge 1954.

Lanza 1987: Aristotele, *Poetica*, introd., trad. e note di Diego Lanza, Milano 1987.

Laurenti 1974: R. Laurenti, *Eraclito*, Roma-Bari 1974.

Lausberg 1967<sup>2</sup>: H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1967<sup>2</sup>, tr. it. *Elementi di Retorica*, Bologna 1969.

Marcovich 1978: M. Marcovich, *Eraclito, frammenti*, intr. trad. e commento a cura di

M. Marcovich, Firenze 1978.

Mondolfo-Taràn 1972: R. Mondolfo - L. Taràn, *Eraclito: testimonianze e imitazioni*, intr., trad. e commento a cura di R. Mondolfo; *lettere pseudoeraclitee*, trad. e commento di L. Taràn. Firenze 1972.

Pasquinelli 1958: A. Pasquinelli, *I Presocratici: Testimonianze e frammenti*, introduzione, traduzione e note di A. Pasquinelli, Torino 1958.

Pohlenz 1959: M. Pohlenz, *Die Stoa: Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen 1959, tr. it. *La Stoa: storia di un movimento spirituale*, Firenze 1967.

Ramnoux 1959: C. Ramnoux, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Paris 1959.

Robin 1923: L. Robin, *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, Paris 1923, tr. it. *Storia del pensiero greco*, Torino 1951.

Snell 1926: B. Snell, *Die Sprache Heraklits*, Hermes 61, 1926, 353-81, tr. it. *Il linguaggio di Eraclito*, Ferrara 1989.

Untersteiner 1980: M. Untersteiner, *Problemi di filologia filosofica*, Milano 1980.

West 1971: M.L. West, *Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford 1971, tr. it. *La filosofia greca arcaica e l'oriente*, Bologna 1993.

Zeller-Mondolfo 1961: E. Zeller - R. Mondolfo, *La filosofia dei greci nel suo sviluppo storico*. Parte 1: *I presocratici*. Volume 4: *Eraclito*, a cura di R. Mondolfo, Firenze 1961.







## THUCYDIDE: HISTOIRE ET RÉALISME

Nombre d'auteurs de l'antiquité grecque ont été classés sous le nom d'historiens: d'Hécatée à Arrien, en passant par Hérodote, Thucydide, Polybe et - pourquoi pas - Plutarque. Ce qui les sépare des historiens modernes, c'est à dire de l'historien qui manipule des données et les emprunte avec rigueur et scrupule en exposant, plus qu'interprétant, n'est guère une nouveauté: il faut dire, tout simplement, que les systèmes de fixation des données n'étaient pas développés et il faut aussi accepter que les Anciens aient eu une idée toute autre de l'histoire - comme, d'ailleurs, de la littérature. Sur cela, aucun doute, mais comment expliquer la séparation des perspectives théoriques, si grande, si frappante, qu'on trouve dans les oeuvres des historiens anciens qui viennent d'être nommés?

Aristote, dans sa *Poétique*, se sert du terme *ιστορικός* et des activités et procédures qui le caractérisent, pour l'opposer au poète (*ποιητής*), notamment au poète tragique ou le poète de l'*ἀπαγγελία*, voire le poète épique. Il trace, donc, de ce fait, une frontière très nette entre la tâche du poète et la tâche de l'historien, du chroniqueur: ce dernier avait affaire aux faits, au réel, tandis que le poète construisait son récit (*μῦθος*) en tenant compte, non pas du réel, de ce qui a eu lieu, mais du possible d'après le vraisemblable et le nécessaire. C'est pourquoi la tâche du premier est plus savante et élevée, puisqu'il vise le général et méprise le particulier. Il se peut, néanmoins, que du fait que le poète tragique utilise des noms d'hommes réels (*τῶν γενομένων ὀνομάτων*) - puisque le possible est persuasif -, le rapport avec la tâche de l'historien existe. En outre, le mètre n'est pas tellement important ni décisif: si l'histoire d'Hérodote était mise en vers elle ne serait pas pour cela moins chronique, le poète l'est de *μῦθοι* bien plus que de mètres. Et, finalement, le poète peut tout aussi bien rapporter ce qui a été réellement sans pour cela être moins poète: on peut très bien rapporter ce qui a été comme une clef de ce qui a peut être dans l'ordre du vraisemblable et du possible. Donc, la contrainte du poète repose sur le fait que son récit est un modèle, avec des personnages typifiés, et c'est sur cela qu'il applique la *mimésis*<sup>1</sup>.

Partant de ces postulats, je voudrais faire l'analyse du lieu où se place l'historien le plus loué de l'antiquité, Thucydide, au moment

<sup>1</sup> Cf. Arist. *Poet.* 51a. 36 - 51b. 5.

d'envisager son ouvrage et, donc, surtout, du point de vue de l'énonciation, tout en tenant compte aussi - parce que le rapport doit être évident - sa situation personnelle au sein de ce qui va constituer le noyau de son récit: Thucydide, citoyen d'Athènes, stratège, exilé, et porteur d'une idéologie glissée derrière ses mots. Tous ces référents ont été souvent mis en relief pour aider la compréhension du point de vue emprunté par Thucydide pour expliquer son sujet. C'est à dire qu'il a été nécessaire de connaître la personne et le moment de Thucydide pour éclairer les problèmes que pose son ouvrage du point de vue historiographique.

Le cas de Thucydide historien n'est donc pas loin de celui d'autres historiens, anciens et modernes. Avant d'utiliser le récit historiographique comme source pour les historiens il faut, sans doute, comprendre où l'historien est placé dans le conflit. Il y a des cas, pourtant, où la question est simple; il suffit de savoir les circonstances de la vie de l'historien et, à la lumière de ces circonstances, le récit historiographique est rempli de sens. Ce procédé, néanmoins, est difficile à appliquer pour la guerre du Péloponnèse décrite par Thucydide. On soupçonne tout de suite qu'il doit y avoir quelque chose qui en fait un historien atypique, même en avouant que, loin du récit hérodotéen, il prétend à une objectivité historique.

Il faut alors tenir compte que l'écriture de l'histoire est aussi un texte qui peut être lu. Son étude, dans ce cas, se place dans un cadre tout à fait théorique, et considère oeuvre et auteur comme des instances d'un acte de communication, où le contenu n'en est qu'une fonction. Cette voie d'approche à l'écriture de l'histoire laisse volontiers en marge l'"information" historique, les données - elle les laisse en marge en tant que données ou informations et les récupère comme des signifiés ou des signifiants du tissu narratif -, pour déboucher sur une analyse du récit en tant que tel, par comparaison avec d'autres récits, historiques ou non. Elle laisse tomber aussi les expériences de la vie de l'auteur qui devient un écrivain dont le rapport le plus remarquable est celui qu'il établit avec son oeuvre.

Une étude assez récente sur Hérodote et Thucydide nous prévient que, à vrai dire, la méthode historique et les buts des deux grands historiens de la Grèce ancienne ne sont pas tellement différents<sup>2</sup>: les deux - nous dit-on - s'engageraient dans une théorie de la

<sup>2</sup> Il s'agit du livre de V. Hunter, *Past and Process in Herodotus and Thucydides*,



civilisation, et ni l'un ni l'autre ne marque la différence entre ce que P. Vidal-Naquet appelle «le temps des dieux et le temps des hommes»<sup>3</sup>; d'après l'étude en question, la séparation n'existe que dans des détails d'application: les thèses qu'ils soutiennent, les généralisations qu'elles comportent, le fait qu'Hérodote montre sa tâche tandis que Thucydide n'explique pas comment il agit et n'établit aucune conciliation entre ses sources et, surtout, le fait qu'Hérodote arrive à l'histoire «by demythologizing and humanizing» la tradition tandis que son collègue, en partant d'un *a priori*, rationalise passé et présent pour offrir un «modèle de réalité»<sup>4</sup>.

Ce sont, somme toute, à ce que nous dit V. Hunter - qui prend les mots d'E. Havelock à l'appui -, des différences facilement explicables du fait qu'Hérodote se conforme à une diffusion 'orale' de son oeuvre et que Thucydide part de la pleine certitude d'être lu<sup>5</sup>. Voilà donc, apparemment, la solution du problème: si Thucydide comptait déjà sur la diffusion par écrit de son oeuvre, à plus forte raison les historiens postérieurs - Plutarque, Arrien, etc.-. Dans ce cas l'explication des différences auxquelles j'ai fait allusion plus haut se trouverait, encore une fois, dans l'opposition oralité/écriture (ou plutôt lecture).

Je n'ai pas l'intention d'insister sur un point dont la solution est claire, mais il faudrait, peut-être, se poser la question que voici: est-ce que les historiens comme Thucydide, ses contemporains et les postérieurs, puisque, à la différence d'Hérodote et des logographes en général, ils comptent sur le canal de diffusion écrivain-lecteur, ont des discours historiographiques similaires? La réponse devrait être oui, par cohérence avec ce qui vient d'être exposé; pourtant la réponse, comme il est bien évident, est non. Thucydide n'a rien à voir avec ses collègues postérieurs - sauf avec Polybe, et encore, avec quelques

Princeton 1982, 102-03.

<sup>3</sup> P. Vidal-Naquet, *Temps des dieux et temps des hommes. Essai sur quelques aspects de l'expérience temporelle chez les Grecs*, RHR 157, 1960, 55-80, cité par Hunter, 238.

<sup>4</sup> V. Hunter, 114 (en citant M.W. Wartofsky, *Metaphysics as Heuristic for Science*, BSPHS, 3, 1967, 151) et 92.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 227-28, surtout 292-96 et aussi 326-31; voir aussi D. Lanza, *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*, Napoli 1982 et O. Longo, *Scrivere in Tucidide. Comunicazione e ideologia, Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, I, Roma 1978, 519-54.

nuances -, rien à voir non plus avec ses contemporains.

Encore plus récemment, L. Edmunds a publié une très intéressante étude qui, d'une certaine façon, confirme les pensées qui ont guidé la rédaction des pages qui suivent<sup>6</sup>. Pour Edmunds, qui accepte évidemment - comme l'avait déjà suggéré B. Gentili -, dans le cas de Thucydide, l'assomption de la nouvelle technologie de la communication qu'est l'écriture, grâce à l'analyse impeccable de l'énonciation vis à vis de l'énoncé qu'il entreprend, la caractéristique principale de l'objectivité thucydidéenne repose sur le fait que l'historien établit son autorité au niveau de l'énonciation et non -comme il serait espérable d'un historien tout court - de l'énoncé. Ce fait donne l'apparence d'une mimésis totale<sup>7</sup> qui permettrait, éventuellement, au lecteur d'avoir une vision directe des faits eux-mêmes. Il s'agit donc d'un effet qu'Edmunds appelle *veridicality*, qui se place du côté de la rhétorique et pas du tout du côté de l'historiographie et qui, à mon avis, pourrait être parallèle aux procédés empruntés à ce qu'on appelle aujourd'hui le réalisme concernant le récit.

Je vais moi-même essayer de mettre en lumière les éléments réalistes de Thucydide par comparaison avec les récits historiographiques de ses contemporains.

Sur les grandes différences qui séparent l'ouvrage d'Hérodote de celui de Thucydide, du point de vue de la méthode et des résultats, il y a toute une tradition qui, à mon avis, est en général juste. Par des voies plus ou moins inspirées selon les cas, ne fait qu'expliquer ce qui est évident: la méthode de l'un et de l'autre et le résultat final d'un ouvrage et de l'autre sont, effectivement, distants<sup>8</sup>. Dans la stricte contemporanéité, en outre, nous connaissons l'existence, au dernier tiers du V<sup>ème</sup> siècle, d'une forme historiographique qui naît à ce moment-là dans la cité d'Athènes, très lointaine aussi de la forme

<sup>6</sup> Cf. L. Edmunds, *Thucydides in the act of writing*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Studi in onore di Bruno Gentili*, II, Roma 1993, 831-52.

<sup>7</sup> Cf. 846: «Thucydides ... saw in writing a technology that could completely appropriate the subject he chose, to the extent that the writing and the subject became indistinguishable».

<sup>8</sup> Cf., entre autres, A. Momigliano, *La storiografia greca*, Torino 1982, surtout 75 ss. et 138 ss.

thucydidéenne, et qui est l'attidographie. Nous y reviendrons.

Mis à part la question de méthode et les résultats, je voudrais insister encore sur un point capital qui aide à prouver la distance qui sépare Hérodote et Thucydide. Il s'agit de la façon de s'énoncer, chacun d'eux, et de présenter leur oeuvre, du point de vue de l'énonciation. Il n'y a qu'à jeter un coup d'oeil aux premiers mots de l'une et de l'autre. C'est donc l'énonciation qui est diverse, la syntaxe employée qui est le témoin de la façon dont l'auteur se reflète dans son oeuvre à un point de départ bien différent.

Allons au texte. Le nom d'Hérodote apparaît comme complément d'ἀπόδεξις ἥδε, ce qui fait que sa tâche personnelle se trouve médiatisée au profit du sujet. Mais ce sujet, à son tour, devient l'objet matériel qui va être reçu par le destinataire. Il y a aussi, de la part d'Hérodote, une justification de son exposé: la grandeur des événements et leur persistance dans la mémoire sont les garants de l'entreprise, et, en même temps, sont évoquées la persistance 'temporelle' (μήτε... ἐξίτηλα) et la véhiculation d'un souvenir non temporel mais 'laudatif' (μήτε... ἀκλεᾶ γένηται). Donc, après s'être présenté comme le transmetteur d'un 'exposé' et après avoir énoncé son but, l'auteur se livre aux données, aux renseignements, à la vérification des données et des renseignements, en s'effaçant lui-même comme narrateur. Il donne la parole - ainsi qu'il fera systématiquement tout au long de son oeuvre - aux sages (λόγιοι - ἄνδρες). Il ne reprendra la première personne que pour indiquer le moyen emprunté pour obtenir un renseignement ou un autre, ou bien pour juger de la crédibilité des sources dont il transmet l'information. Une fois et une autre, l'historien se cache derrière l'histoire et les points de vue exprimés visent tous le parcours du récit historique, de l'ἀπόδεξις ἥδε<sup>9</sup>.

De son côté, et presque au contraire, Thucydide est toujours le sujet grammatical, dès la toute première phrase. C'est Thucydide l'*Athénien*, adjectif chargé, dans le contexte de la guerre du Péloponnèse, d'une valeur sémantique beaucoup plus évidente que le nom d'origine d'Hérodote. Après le sujet, le verbe: ξυνέγραψε, aoriste<sup>10</sup>, temps du récit et, dans le récit, action ponctuelle. Plus

<sup>9</sup> Cf. Hdt. 1.1.

<sup>10</sup> On pourrait même discuter s'il s'agit d'un aoriste inchoatif ou terminatif (cf. J. Humbert, *Syntaxe Grecque*, Paris 1972, 142), c'est à dire, si Thucydide indique le début de son écriture ou bien il en rend la fin, comme si l'action avait été déjà menée à son aboutissement, «après un long effort». Cette dernière possibilité me paraît très séduisante bien que, pour le moment, je n'y insisterai plus.

ponctuelle encore par le préfixe ξυν-, qui indique la réunion et, par conséquent, la totalité<sup>11</sup>. C'est un verbe, celui-ci, transitif, dont le complément est, d'emblée, la guerre (τὸν πόλεμον)<sup>12</sup>. A l'inverse d'Hérodote qui fait de son exposé l'objet du destinataire, Thucydide reste toujours le sujet du récit et l'objet offert au destinataire est la guerre ou, autrement dit, le résultat d'un acte d'écriture sur la guerre réalisé par Thucydide l'Athénien<sup>13</sup>.

Pour Hérodote, il y a une histoire à raconter. Thucydide, lui, a écrit une guerre, en mettant ensemble (ξυν-) tout ce qui se rapporte à elle et répond au propos de l'auteur, puisqu'il en est le sujet.

Chez Hérodote, dès le début, les démonstratifs de présentation faisaient référence au récit; chez Thucydide, ils font référence à la guerre, ce qui confirme l'objectivation de la guerre, qui devient objet par l'écriture: c'est une sorte d'*objectualisation*. En effet, les démonstratifs de proximité sont utilisés par Thucydide pour montrer cette guerre, par opposition à d'autres guerres; aussi, tous les aspects temporels de la guerre elle-même et ceux du récit sont exprimés par ces démonstratifs, c'est à dire, la guerre, le temps de la guerre et le récit lui-même se trouvent constamment sur le même plan. Si pour Hérodote le *hic et nunc* du récit était justement la matérialité du récit, pour Thucydide le *hic et nunc* c'est la guerre, avec toutes ses circonstances, enfouie dans un récit qui la supplante<sup>14</sup> - c'est encore le verbe ξυνέγραψε qui recueille cette dimension.

Hérodote exprimait son but dès les premières phrases; pour Thucydide il n'en est rien, du moins de façon explicite. En revanche, on trouve l'expression d'une cause interne, le choix de cette guerre et ce n'est qu'en fonction de ce choix que Thucydide exprime la valeur

<sup>11</sup> Cf. L. Edmunds, 836, qui tout en acceptant cette idée de totalité que déjà L. Canfora avait soutenue (*Totalità e selezione nella storiografia antica*, Bari 1972), indique qu'il ne s'agit pas d'un procès de composition qui vise mettre les faits tous ensemble, mais d'un procès d'énonciation de l'auteur concernant son activité d'écrivain, soit-elle confective ou intensive.

<sup>12</sup> Cf. Thuc. 1.1.1.

<sup>13</sup> Ensuite, dans la complétive explicative qui suit, il insiste encore; sur la nature de cette subordonnée, cf. J. Humbert, 185, § 311; cf. aussi, pour une lecture parallèle de la même phrase, N. Loraux, *Thucydide a écrit la guerre du Péloponnèse*, Metis 1, 1986, 139-61.

<sup>14</sup> C'est un procédé semblable à celui qu'on remarque chez Pindare, par exemple, chez qui la parole du poète supplante la poésie.



de ce qui va être raconté parce que rien de semblable n'a été raconté avant que cette guerre ne le soit, parce que rien de semblable n'a jamais eu lieu. Donc, la valeur immense de cet événement se trouve davantage dans son actualité; le passé, étant méconnu, est difficile à juger; par conséquent, il faut s'appuyer sur l'expérience personnelle et, donc, réelle, sur la rationalisation de cette expérience, ce qui exclut, forcément, la 'recherche' (ἱστορίη) hérodotéenne.

Hérodote avait dit «l'exposé de la recherche sert à ...» et après il s'effaçait derrière ses sources, tandis que Thucydide, sujet de l'écriture, après en avoir exprimé l'objet, la guerre, fait comme si le récit et son objet étaient la même chose. Par conséquent, l'écriture en elle-même n'a aucune utilité, c'est l'événement - un événement actuel, en cours de développement même appréhendé par Thucydide - qui sera un κτῆμα ἐς αἰεί et aura, donc, une utilité. L'important ici n'est ni le sujet ni le récit: l'important est la guerre, cette guerre, parce qu'elle est de maintenant, ce qui implique, d'abord, sa valeur paradigmatique pour toujours, et aussi, sa prééminence sur les guerres du passé - et voici le sens de l'*Archéologie*. Thucydide essaie de démontrer que les 'grands' événements du passé n'ont pas la même valeur universelle que la présente guerre parce que le procédé historiographique par lequel ils nous sont parvenus n'est pas juste. Les gens, par ailleurs, sont trop habitués à ces procédés inexacts et faux et les préfèrent à la 'recherche de la vérité' (ζήτησις τῆς ἀληθείας)<sup>15</sup>. Il faut remarquer que cette ζήτησις τῆς ἀληθείας est amenée dans le texte à cause du moindre crédit que certaines informations méritent - des informations qui, par ailleurs, sont exposées -, et est définie comme ἀταλαίπωρος τοῖς πολλοῖς. C'est à dire, pour le monde en général, la recherche de la vérité n'est rien d'extraordinaire; c'est pourquoi tous s'inclinent devant le ἐτοῖμα (le concret, le contingent). Alors, continue Thucydide, ce qui va être exposé ici du passé, ne trompera pas celui qui pense que ce fut τοιαῦτα μάλιστα ἃ διῆλθον, voire, que c'est cela qui fut et que c'est ainsi que cela fut: μάλιστα, *grosso modo*, à grands traits; ces grands traits suffiront, ce qui est confirmé par l'ἀποχρώντως qui suit quelques lignes plus bas.

Donc, l'histoire passée est toujours racontée suivant d'autres méthodes; elle se place du côté des poètes et des légendes qui sont fixées, certes, mais sur des bases méthodologiquement inexactes

<sup>15</sup> Cf. 1.20.3.

(exemple: Hipparque n'était pas le tyran d'Athènes comme le veut la tradition, mais son frère<sup>16</sup>); elle ne peut jamais être comparable aux événements de cette guerre-ci, de ce morceau d'histoire qu'elle est. Pourquoi? Justement, parce que les événements n'existent que par leurs récits et que ces récits-là, les récits du passé, sont inexacts du point de vue de l'historien où se place Thucydide. Ainsi, l'*Archéologie* n'est qu'un récit du passé qui sert à prouver que le passé n'est pas 'historiable' à cause du vice que contiennent ses récits. Même s'il l'était, après avoir appliqué à ce désordre de tradition un peu de raison historiographique, la comparaison avec le présent serait impossible du fait que le passé est déjà fixé autrement. Par conséquent, Thucydide n'a aucun intérêt à une recherche systématique de la vérité du passé (ζήτησις τῆς ἀληθείας) - tâche impossible -. La vérité est le *hic et nunc*, οὗτος ὁ πόλεμος, puisqu'elle est de maintenant et va être fixée par l'acte d'écriture juste de Thucydide. Jusqu'ici, donc, le lecteur reçoit des preuves d'objectivité: Thucydide a su établir son autorité, si j'ose dire en empruntant les mots à Edmunds.

Thucydide a essayé, dans la mesure du possible, d'appliquer sa raison aux faits du passé; le succès n'est que moyen. Ceci fait, son récit à lui, qui comprend aussi l'écartement des grandeurs passées, est mis en valeur comme 'trésor pour toujours': «...mais, si l'on veut voir clair dans les événements passés et dans ceux qui, à l'avenir, en vertu du caractère humain qui est le leur, présenteront des similitudes ou des analogies, qu'alors, on les juge utiles, et cela suffira. Ils constituent un trésor pour toujours, plutôt qu'une production d'apparat pour un auditoire du moment»<sup>17</sup>. Modèle de phrase objective, sans doute: pas une seule première personne; d'abord, une définition, générale et universelle, de tous ceux qui pourront en profiter, mais profiter de quoi? Le complément est un pronom neutre pluriel (αὐτά): la fusion entre les faits et leur récit est, sans doute, voulue. Et ceci est confirmé par la suite, lorsque Thucydide exprime ce qu'est le αὐτά: un κτῆμα ἐς αἰεὶ, introduit par le verbe ξύγκειται, la valeur d'état de κεῖμαι éloignant tout à fait du lecteur un agent et lui livrant un caractère général, universel, objectif, non pas à l'ouvrage mais à son objet; c'est à dire, en paraphrase: «voici la guerre, devenue une chose, dont les aspects les plus significatifs demeurent ici rassemblés (encore ξυν-), et qui

<sup>16</sup> Cf. 1.20.2.

<sup>17</sup> 1.22.4, traduction de J. de Romilly, Paris 1968.

sera un κτῆμα pour toujours».

C'est vrai qu'en revenant aux premières lignes du livre de Thucydide, on trouve quatre participes qui s'accordent avec le sujet: ἀρξάμενος, ἐλπίσας, τεκμαιρόμενος, ὄρων et qui pourraient nous faire penser à une énonciation de Thucydide comme historien. En effet, l'objectivité dont il a été question ne peut être rendue que par le sujet; évidemment, l'objet, la guerre, a besoin d'une intelligence rationnelle qui la rende compréhensible et qui en fasse un modèle.

Donc, tandis que pour Hérodote comptaient l'utilité et la persistance de l'ouvrage historique pour le souvenir de la grandeur, pour Thucydide, ce qui compte, c'est l'utilité paradigmatique et la persistance de ce modèle: la guerre.

Jusqu'à quel point y a-t-il, dans cela, la tâche stricte d'un historien, c'est une question qu'on peut se poser et à laquelle on peut essayer de répondre tantôt du point de vue de l'antiquité tantôt du point de vue de la critique moderne. Il se peut que l'objectivité qui jaillit du récit de Thucydide ne soit pas historique, doté de la rigueur, de la technique et de la science historiographiques; ce serait plutôt une objectivité qui résulte du fait d'avoir *transformé la guerre en écriture*, si j'ose dire.

La démarche d'un historien, d'après ce que nous entendons aujourd'hui, consiste, surtout, à faire une recherche pour trouver des données, des témoins, des documents qui expliquent l'objet d'étude. Cette phase préalable accomplie, l'historien est obligé d'exposer le résultat de sa recherche avec la moindre sélection possible. Il n'a pas le droit de choisir les données qu'il va offrir; il ne choisira, en tout cas, que l'ordre et la forme dont il se servira pour organiser son discours. C'est pour cela que, souvent, il devra apporter des versions contradictoires et, s'il le veut, donner son avis à propos de la contradiction. Evidemment, quand il exposera des faits qui traduisent l'affrontement de deux factions ou de deux nations, bien qu'il pourra licitement soutenir le point de vue auquel il adhère, son objectivité sera de décrire aussi l'autre, à partir des données qui lui correspondent. Voici la façon dont tout un chacun voudrait que l'histoire lui soit racontée. Les Grecs anciens, même sans avoir une idée aussi développée de l'historiographie, étaient, eux-aussi, conscients de ces besoins impératifs. C'est, en bref, ce que fait Hérodote, frôlant le désordre et sous une apparence non systématique; c'est aussi, à la limite, l'exposé programmatique que Thucydide soutient explicitement.

Or, l'exposition de la méthode qui va être développée apporte implicitement, comme nous venons de voir, un autre aspect, bien plus subjectif, ne serait-ce que pour soutenir la rationalité de l'ensemble. Il vise, bien entendu, une portée universelle, et ceci sans parler encore des discours qui, évidemment, confirment de façon explicite la manipulation subjective des événements de la part de l'historien<sup>18</sup>.

Cette subjectivité, cette manipulation rationnelle des événements, cette volonté de bâtir un modèle à partir d'un fait ou d'un moment historique pourraient nous faire penser, nous modernes, au récit réaliste.

Le récit réaliste, pour nous modernes, n'a pas de secrets: les romans du XIX<sup>e</sup> siècle et même du XX<sup>e</sup> (de Flaubert à Proust ou à Thomas Mann) ont fixé le genre d'une façon impeccable. Le réalisme pourtant s'applique, en littérature, au récit de fiction. C'est une forme de la fiction dont l'élément caractéristique est ce que R. Barthes appelle l'«effet de réel»<sup>19</sup>: un récit réaliste fixe comme vérité le sujet principal et ensuite la fiction est créée de sorte qu'à travers cette 'vérité' le récit s'articule sur le vraisemblable, tandis qu'il reste une différence entre fiction simple et fiction réaliste par le concours, insistant et répété, de détails non pertinents pour la fiction mais qui, grâce à leur caractère réel, maintiennent le lien réaliste.

Il existe, à mon avis, une lecture possible de l'oeuvre de Thucydide d'un point de vue réaliste: la guerre du Péloponnèse serait la vérité fixée, l'élément fondamental de la fiction, ce qui n'entraîne évidemment pas la négation historique de la guerre du Péloponnèse. Il s'agirait, pour l'historien athénien, de partir de la guerre pour montrer que les hommes seront toujours exposés aux changements et aux crises que le pouvoir fluctuant et distributif apporte. Il faut remarquer que, justement, la grande majorité des causes du conflit présentées par Thucydide partent toujours du rapport cause-effet entre ἀρχή et φόβος<sup>20</sup>. C'est pour cela que la guerre n'est que le

<sup>18</sup> C'est ce que Mme. de Romilly appelle «une autre face de la vérité historique», cf. son introduction à *l'Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Paris 1990, 156.

<sup>19</sup> Dans R. Barthes et alii, *Littérature et réalité*, Paris 1982, 81-90.

<sup>20</sup> Cf. J. de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydide*, Paris 1967; la lecture de 1. 22.2-4 sous ce point de vue le confirme: τῶν γενομένων καὶ τῶν μελλόντων est une coordination accumulative et consécutive; αὐθις, τοιούτων, παρσπλησίων sont des mots qui indiquent la ressemblance mais surtout l'affinité dans l'évolution du temps, la répétition.



modèle, le παράδειγμα, sur lequel s'appuie l'objectif de l'écrivain: fiction, donc, dans le contexte du récit, mais cadre réel en même temps. Quant aux personnages, reçoivent-ils un traitement historique, bien que ce soit des personnages de l'histoire? Leurs actions et, surtout leurs mots, leurs discours, ne sont-ils pas plutôt l'expression de la cohérence du modèle? L'auteur lui-même admet que la littéralité des discours n'est point fidèle<sup>21</sup>; bien qu'il aurait pu être présent au moment où certains de ces discours furent prononcés, il n'en relève que la cohérence avec le cadre décrit, c'est à dire, le vraisemblable.

Donc, l'*Histoire* de Thucydide semble mélanger sans cesse des éléments réels, d'histoire, avec des éléments de mimésis, de création. C'est cette constatation qui m'a menée à réfléchir sur cette espèce de réalisme qu'elle contient, car il s'agit d'une forme qui oscille sans cesse entre le discours historique, le récit des faits, et le récit réaliste.

Qu'est-ce donc que ce réalisme thucydéen? Encore une fois les mots de l'historien s'énonçant - en ce qui concerne les discours de ses 'personnages' - sont éclairants: «...j'ai exprimé ce qu'à mon avis ils auraient pu dire qui répondît le mieux à la situation, en me tenant pour la pensée générale, le plus près possible des paroles réellement prononcées: tel est le contenu des discours»<sup>22</sup>. En effet, le vraisemblable, du point de vue de la raison de l'écrivain, sera mis dans la bouche des personnages. Jusqu'ici, aucun doute, tout le monde est d'accord: les discours sont la contrepartie de l'objectivité qui gouverne le récit des actions. Quant à celles-ci, ce ne sera pas le vraisemblable qui sera raconté, mais le vrai tout court<sup>23</sup>... Cette interprétation traditionnelle et canonique n'est pas, je crois, tout à fait juste. Suivons la lecture: «...en ce qui concerne les actes ...je n'ai pas cru devoir, pour les raconter, me fier aux informations du premier venu, non plus qu'à mon avis personnel: ou bien j'y ai assisté moi-même, ou bien j'ai enquêté sur chacun auprès d'autrui avec toute l'exactitude possible»<sup>24</sup>. Évidemment, l'esprit critique de l'historien est encore, pour la déci-

<sup>21</sup> Cf. 1.22.1.

<sup>22</sup> *Ibidem*, traduction de J. de Romilly, Paris 1968.

<sup>23</sup> Cf. la note au passage cité: «... En revanche, pour les faits eux-mêmes le rôle de l'esprit critique recherchant la vérité est proclamé avec force, et de façon neuve», dans *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Paris 1990, 183, n.3.

<sup>24</sup> 1.22.2.

sion de ce qui doit être rapporté ou pas, le principal agent, Thucydide sujet. Le fait d'y avoir assisté ne dispense pas d'une interprétation et encore moins de la mise en ordre et de la rationalisation des informations d'autrui qui, bien sûr, sont toujours chaotiques et même contradictoires: «J'avais, d'ailleurs, de la peine à les établir, car les témoins de chaque fait en présentaient des versions qui variaient...»<sup>25</sup>. C'est encore le même sujet qui 'établit' les faits qu'on lui rapporte.

Est-ce vraiment une façon de raconter les actes tellement différente de la façon de rapporter les mots des personnages, d'après l'énoncé de Thucydide lui-même? Je ne crois pas. On est, pour les actes et pour les mots, à la merci du jugement de Thucydide puisque cette guerre n'est rien d'autre que le jugement que Thucydide y porte. Et étant donné que son jugement n'est pas irrationnel, tout dépend de ce qu'il considère comme vraisemblable, aussi bien dans l'ensemble du fait historique que dans la cohérence de son récit<sup>26</sup>.

Le réalisme thucydidéen consiste, donc, à donner, de la réalité, les éléments qui visent la vraisemblance de l'ensemble, comme dans un récit réaliste. En fait, Thucydide n'agit vraiment pas en historien, au moins d'un point de vue moderne.

Quant au point de vue des Anciens, le concept de réalisme dont nous venons de parler n'existe pas. L'histoire, nous dit-on, raconte les faits; la *mimésis*, la fiction, le vraisemblable, l'*εἰκός*. Donc, pour Thucydide, il suffirait que tout ce qui est examiné sous la perspective de son jugement, soit *εἰκός*, dans le même sens aristotélicien du terme.

D'après la *Poétique* d'Aristote<sup>27</sup>, l'historien s'occupe du réel (τὰ γενόμενα) tandis que le poète s'occupe du vraisemblable (οἷα ἂν γένοιτο). Chez Thucydide on trouve les deux: le changement d'habitudes et la dépravation générale amenés par les luttes civiles de Corcyre<sup>28</sup>, fait historique, ouvre une formulation universelle sur le

<sup>25</sup> 1.22.3.

<sup>26</sup> Cf. V. Hunter, *Thucydides. The Artful Reporter*, 177, qui a peut-être raison quand elle dit: «Truth» then is not just the *erga* but the *erga* (and the *logoi* too) as they conform to a coherent and meaningful pattern» bien qu'on peut douter que, de là, il faut conclure que Thucydide «was surely the least objective of historians» (184).

<sup>27</sup> 51a. 36.

<sup>28</sup> Cf. 3.82 et suivants.

genre humain qui, évidemment, imprime un caractère universel au récit tout entier; il suffit d'évoquer cette phrase: «A la faveur des troubles, on vit s'abattre sur les cités bien des maux, comme il s'en produit et s'en produira toujours tant que la nature humaine restera la même, mais qui s'accroissent ou s'apaisent et changent de forme selon chaque variation qui intervient dans les conjonctures»<sup>29</sup>.

Le récit réaliste, plein de pathétique et de lieux communs à propos des changements de la normalité que le malheur entraîne, continue pendant quelques paragraphes encore et appartient au cadre de l'eikós; soudain, pourtant, le cours du récit change et nous voilà encore face à de nouveaux renseignements grâce à l'apport de données concrètes, c'est à dire, au lien réaliste dont le récit a besoin: fixation chronologique (τοῦ δ' αὐτοῦ θέρους τελευτῶντος), nombre concret de navires (les Athéniens avaient envoyé εἴκοσι ναῦς à Sicile), renseignement ponctuel sur les alliances (les Syracusains comptaient parmi leurs alliés avec toutes les villes doriennes, sauf Kamarina: ξύμμαχοι δὲ τοῖς Συρακοσίοις ἦσαν πλὴν Καμαριναίων αἱ ἄλλαι Δωρίδες πόλεις), énumération d'autres faits concrets concernant l'équilibre des forces et, encore, fixation chronologique: καὶ τὸ θέρος ἐτελεύτα<sup>30</sup>.

Reculons encore jusqu'à 3.82: ce qui y est dit, par rapport à ce qui vient d'être lu, ne fait que montrer le renforcement des éléments universels propres au récit de fiction, à la ποίησις même<sup>31</sup>.

Dans ce sens, il convient maintenant de relire Aristote: celui-ci établit une nette distinction entre le vraisemblable - qui gouverne la ποίησις, qui se sert de matériaux de la représentation, d'ordre mimétique - et la réalité, le réel, tâche du ιστορικός<sup>32</sup>.

Il est évident que le passage 3.82 dont il a été question λέγει τὰ καθόλου et non seulement τὰ καθ' ἑκάστων mais ce n'est pas tout: il

<sup>29</sup> 3.82.2, traduction de J. de Romilly, Paris 1968.

<sup>30</sup> 3.86.1-5.

<sup>31</sup> La critique très sévère qu'un ancien, Denys d'Halicarnasse, porte sur tout ce chapitre (cf. *De Thucydide* 29 s.) n'est pas un hasard. Elle consiste à apporter des explications toutes superflues et subjectives du point de vue de l'historien; Denys d'Halicarnasse dit même que ce passage est une composition poétique avec des rimes...

<sup>32</sup> Cf. *Poet.* 51b. 6-9.

dit que c'est justement cela, τὰ καθόλου, à un moment du récit en empruntant les mêmes mots d'Aristote (αἰεὶ ἐσόμενα)<sup>33</sup>; voici une preuve de l'énonciation de l'auteur visant la cohérence de son exposé programmatique de 1.22, c'est à dire, le κτῆμα ἐς αἰεὶ.

Or, lorsqu'Aristote définit ou, plus exactement, donne des exemples de τὰ καθόλου (en l'opposant à τὰ καθ' ἑκάστον), à savoir: le dire ou l'agir d'un personnage κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον, il est vraiment difficile d'ignorer que le récit thucydidéen s'ajuste fidèlement à une telle définition. C'est le même Thucydide qui dans son énonciation en 3.82.2 établit que l'état absolument catastrophique où se trouvaient les cités participant aux disputes de Corcyre est en effet ἀναγκαῖον, car quoi d'autre peut signifier ...αἰεὶ ἐσόμενα, ἕως ἂν ἡ αὐτὴ φύσις ἀνθρώπων ᾗ? Et, parallèlement, dans tous les discours de personnages créés ou re-crés par le récit de Thucydide, on sent le κατὰ εἶκος, ne serait-ce que parce que l'auteur lui-même, en s'énonçant, avait déjà exprimé programmatiquement qu'il n'était pas capable de reproduire les mots exacts des personnages mais qu'il était, par contre, capable de re-crée ce que ἑκάστοι περὶ τῶν αἰεὶ παρόντων τὰ δέοντα μάλιστ' εἰπεῖν<sup>34</sup>, c'est à dire: λέγειν κατὰ εἶκος.

Bien sûr, dira Aristote, puisqu'il faut que la ποίησις crée des παραδείγματα et ce seront ceux-ci qui prévaudront; le παράδειγμα est le résultat du vraisemblable, de l'εἶκος, et il sera toujours εἶκος bien qu'il aille au-delà. Il est, en fait, vraisemblable qu'il se passe quelque chose d'invraisemblable.

On peut, sans doute, appliquer la théorie d'Aristote à la poésie homérique ou à la tragédie, mais un grand nombre des contradictions inhérentes au récit de Thucydide pourraient peut-être se lire avec cette clé.

Il y a encore une dernière question concernant la lecture du texte aristotélicien appliquée à l'histoire. C'est l'avis de l'illustre philosophe que la ποίησις présente une seule action et les faits se déroulent enchaînés de façon nécessaire, tandis que, pour l'histoire, il est tout à fait naturel que le système soit justement à l'opposé: variété d'actions juxtaposées qui, dans la plupart des cas, se succèdent de façon arbitraire<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Cf. 3.82.2.

<sup>34</sup> 1.22.1.

<sup>35</sup> Cf. *Poet.* 59a. 17-24.



L'ένος χρόνου propre de l'histoire dont parle Aristote n'est pas du tout applicable à Thucydide. Dans la plupart de ses énoncés programmatiques on trouve un αἰεί ou un futur, d'après lesquels il faut entendre que la narration est, elle-même, ponctuelle, en tant que παράδειγμα, mais que sa valeur est universelle.

Hérodote, lui, marquait nettement son but quant à la grandeur inoubliable des luttes entre Grecs et barbares, inoubliable mais faisant partie du passé, achevée, un chapitre fermé, un rapport par conséquent ponctuel et presque par hasard, en accord avec le ἔτυχεν aristotélicien<sup>36</sup>; or Thucydide bâtit un modèle impérissable, à l'application cyclique et nécessaire où nulle place n'est gardée à l'ἔτυχεν, bien au contraire, lorsqu'il indique, au début, le rapport entre les rivaux, il explique: ὥς ἐπολήμεσαν πρὸς ἀλλήλους mais en continuant la lecture - et dans cette voie prennent sens dans l'ensemble de l'ouvrage, l'*Archéologie* et la *Pentécontétie*, ainsi que les autres récits du passé - on s'aperçoit qu'il ne s'agit point d'un hasard. Rien à voir avec le ὥς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἀλλήλα<sup>37</sup> aristotélicien; ce n'est pas un rapport contingent, mais absolument nécessaire qui indique, en outre, l'équilibre universel car à chaque ἀρχή, à son point culminant, succède une στάσις ou, du moins, un changement<sup>38</sup>. Ce n'est pas par hasard si la guerre - et nous revenons ainsi au début du livre 1 - éclate quand il est évident (τεκμαιρόμενος) que les deux partis s'y élancèrent se trouvant au sommet de leur plénitude (ἀκμάζοντες ἦσαν). Donc, le récit commence sous la certitude que les conséquences de cette plénitude sont une réalité nécessaire.

Bref, l'historien décrit par Aristote, qui s'oppose toujours au poète, est, à la limite, Hérodote, non pas Thucydide.

Par ailleurs, et sans bouger encore de l'antiquité, il serait certainement intéressant de comparer l'oeuvre de Thucydide avec

<sup>36</sup> Dans ce sens il faut noter que pour l'historien hellénistique qu'est Polybe, père de l'histoire 'pragmatique', ce concept aristotélicien est repris, ne serait-ce que d'un point de vue programmatique, lorsqu'il prétend que c'est justement τύχη l'élément fondamental de l'histoire.

<sup>37</sup> *Poet.* 59a. 24.

<sup>38</sup> Le rapport avec les idées et théories de la médecine hippocratique est ici évident.

celle des attidographes, ne fût-ce que pour confronter le jugement qui, sur ces historiens, se déduit du texte de Thucydide, notamment sur un des ses contemporains, Hellanicos de Lesbos. Son oeuvre, grande innovation à Athènes, est le modèle de nombre de ses collègues, athéniens de naissance: Clidème, Androtion, Phanodème, Démon, Mélésagoras et Philochore (celui-ci déjà au III<sup>ème</sup> siècle).

Malheureusement, la brièveté et la qualité des fragments qui nous sont parvenus, bien qu'ils soient parfois utiles par l'information qu'ils contiennent, empêchent l'élaboration d'une théorie empirique à propos du genre de discours historique qu'ils entreprenaient. Faire des conjectures au-delà de celles qui ont été établies par F. Jacoby<sup>39</sup> est pratiquement impossible.

Donc, suivant la systématisation de Jacoby, la grande nouveauté des attidographes par rapport aux horographes en général, qui avaient écrit, depuis longtemps déjà, des histoires locales d'autres cités, repose sur le fait que ces historiens de l'Attique suivent la tradition athénienne de comprendre l'histoire comme l'histoire de leur propre cité, et ils l'écrivent dans la mesure où ils s'en sentent les protagonistes. Et la nouveauté par rapport aux historiens de naguère - logographes et ioniens, Hécatée et Hérodote, surtout - c'est qu'ils introduisent comme historiques des données de l'histoire commune aux Grecs, qu'elles soient légendaires ou mythiques, et leur donnent la catégorie de τόποι, fixés et inamovibles, du passé athénien. Quant à leur façon de construire le récit, le trait le plus important, semble-t-il, est l'écriture continue, sans interruption, suivant une chronologie tyrannique, archontat par archontat, sans, par conséquent, les *spatia uacua* d'Hérodote<sup>40</sup>.

Le grand mérite des attidographes serait donc la rationalisation d'une histoire continuée, ce qui oblige, s'il est nécessaire, l'introduction de la tradition mythique qui reste fixée, certes, mais aussi historicisée et modernisée. Un bon exemple - vu que l'on dispose d'un matériau si limité - en est l'historicisation du personnage et de la fonction de Thésée, fondateur de l'Athènes moderne et parallèle athénien d'Héraclès<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> *Atthis: The local chronicles of ancient Athens*, Oxford 1949, rééd. New York 1973.

<sup>40</sup> Entre la période qui va de Deucalion à la guerre de Troie et les migrations et de là jusqu'à l'histoire de la Grèce contemporaine, Hérodote avoue qu'il y a des *spatia uacua*.

<sup>41</sup> Cf. Hellanicos, frs. 14-19 Jacoby, rapportés - sauf le 19 qui vient directement des scholies de Licophron - tous par Plutarque dans sa *Vie de Thésée*; ce sont ces

Auparavant, tout le monde le sait, pour fixer les origines d'Athènes il fallait reculer jusqu'à Érechthée; Thésée, lui, n'était point considéré, comme il le sera dorénavant, comme le symbole de la démocratie athénienne. La preuve en est, que dans l'institution de la parole qu'était le discours funéraire, pour la gloire de la cité athénienne, Thésée est toujours absent et sa figure n'est introduite qu'au début du IV<sup>ème</sup> siècle, c'est à dire, à partir de la tradition attidographique<sup>42</sup>.

Deux aspects sont à mettre en rapport entre les attidographes et Thucydide<sup>43</sup>. Celui-ci, ne serait-ce qu'une seule fois et de façon ponctuelle, fait allusion à Thésée comme roi d'Athènes et inventeur de l'Athènes qu'il connaît, par son travail de synoeciste qui fonde la communauté athénienne<sup>44</sup>; l'allusion de Thucydide est faite pour démontrer que les membres de cette communauté portaient une grande foi à leur cité et à tout ce qui lui appartenait et que, donc, la concentration urbaine imposée par la politique de guerre de Périclès leur valut un énorme effort, bien qu'elle en fut, d'une certaine façon, la conséquence. De même que chez Hellanicos, Thésée signifie, chez Thucydide, le début de l'histoire elle-même, parce que la cohérence du récit thucydidéen exige que l'histoire de l'Athènes dont il parle commence avec le synoecisme de Thésée qui fait comprendre la politique et de Thésée, et de Thémistocle, et, bien sûr, de Périclès<sup>45</sup>.

Thucydide avait sans doute lu l'Ἀτθίς d'Hellanicos et son *Histoire* participe de la même tradition même si ceci implique de donner une double version dans les autres lieux où Thucydide évoque les points les plus importants du passé d'après la tradition, c'est à dire, l'*Archéologie*, la *Pentécontétie* et aussi le discours funéraire de Périclès.

textes qui, sans doute, établissent la tradition historique du personnage mythique: évidemment, la source principale de Plutarque sont bien les attidographes et pas du tout les poètes lyriques ou dramatiques dont Thésée est souvent le sujet.

<sup>42</sup> Pour une explication du discours funéraire comme catalogue de prouesses et gloires athéniennes bien plus que comme récit historique, cf. N. Loraux, *L'invention d'Athènes*, Paris 1981.

<sup>43</sup> Dans les deux cas, on peut parler d'histoire officielle, donc il faut souligner leur valeur idéologique. Le cas de Thucydide est, quand même, plus subjectif: il s'agit de sa guerre.

<sup>44</sup> Cf. 2.15.1-2.

<sup>45</sup> Cf. pour la politique de concentration urbaine de Thémistocle, 1.89.3, 1.92.5 et 1.93.

Le deuxième aspect du rapport entre attidographes (Hellanicos, notamment) et Thucydide se trouve décrit dans le passage suivant de *l'Histoire de la guerre du Péloponnèse*: «...J'ai consacré une digression à en faire le récit, car mes devanciers avaient tous négligé cette matière, pour traiter soit de la Grèce avant les guerres médiques, soit des guerres médiques elles-mêmes; un seul l'a abordée, dans son Histoire de l'Attique, c'est Hellanikos, et il n'a donné que de brèves mentions, sans exactitude chronologique»<sup>46</sup>. Tout au long de son *Histoire* le seul collègue dont Thucydide parle *nominatim* est justement Hellanicos et son ouvrage reçoit exactement le même nom que celui de Thucydide lui-même: *ξυγγραφή*.

Pour Jacoby la chose est claire: l'un et l'autre ont conçu leur oeuvre comme un bien pour Athènes, une sorte de monument; et même si Thucydide n'a comme moyen de reconnaissance que la critique, il est vrai que la sympathie pour son demi-collègue existe. La critique qu'il lui porte est, par ailleurs, ponctuelle, théorique, de genre; pour Thucydide la succession chronologique par archontats qu'Hellanicos utilise n'est pas du tout valable, non pas du point de vue historiographique mais parce que cette sorte de perspective est justement celle que Thucydide néglige. La succession d'évènements année par année ne veut rien dire puisque les évènements ne sont que des données circonstancielles et contingentes que n'altèrent guère le devenir nécessaire des choses.

Bien sûr, Thucydide, lui aussi, établit une certaine chronologie<sup>47</sup>: 'le même hiver', 'l'été suivant', 'ainsi s'achevait la troisième année de la guerre', etc. sont des exemples d'expressions fréquentes tout au long de son oeuvre. La chronologie, néanmoins, n'est pas du tout le squelette principal de *l'Histoire de la guerre du Péloponnèse*, tandis qu'elle doit l'être, sans doute, pour les attidographes. Ils fixent une chronologie par archontats qu'ils 'remplissent' avec des évènements; et le même schéma devait être suivi pour le récit de la guerre du Péloponnèse d'Hellanicos. De là la critique négative de Thucydide «sans exactitude chronologique». Mais la sienne, n'est pas non plus une chronologie 'exacte': chez Thucydide la succession d'évènements

<sup>46</sup> 1.97.2, traduction de Romilly, Paris 1968.

<sup>47</sup> Une 'certaine chronologie', dis-je, qui, à mon avis, n'est pas forcément «un enchaînement chronologique rigoureux (cf. J. de Romilly, *Introduction à l'Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Paris 1990, 151).



rapportés et de participation orale des personnages dans les événements est une succession, encore une fois, organisée dans le vraisemblable et bornée à la durée relative de ce seul épisode qu'est cette guerre. La différence, donc, la plus remarquable est que le récit de Thucydide n'est pas bâti en fonction de la chronologie.

Mais, en même temps, Thucydide croit, comme Hellanicos, que la domination Athénienne repose sur la base du rôle synoeciste, unificateur, de Thésée suivi, d'une certaine façon, par le 'personnage' Périclès de Thucydide. Il adhère donc, bien qu'il en critique la méthode, à la thèse d'Hellanicos et des attidographes par la suite qui, quand il le faut pour 'remplir' leur chronologie, fixent et historisent la tradition mythique.

Bref, Thucydide connaissait la voie attidographique; il en ressent peut-être même l'influence, il l'a en considération; ce qui n'empêche pas, pourtant, que l'ouvrage de Thucydide soit unique pour des raisons qui ne sont peut-être pas historiographiques et dont la portée est plus idéologique. C'est la raison, la raison de Thucydide, pas seulement la réalité, qui donne la cohérence aux faits.

J'en reviens à présent au parallèle possible entre histoire et récit réaliste qui se trouve dans l'*Histoire* thucydidéenne qui, dans l'Antiquité et d'après Aristote, ne trouve de place que dans la frontière entre histoire et ποίησις.

Aristote explique ce qui sépare l'ιστορικὸς du ποιητής: Thucydide est parfois très proche de ce dernier, bien que l'illustre philosophe passe sous silence ce point si particulier du vraisemblable qu'est le réalisme, faute de toute tradition dans le sens réaliste dans l'Antiquité. Ou c'est la ποίησις (ce que nous modernes entendons comme fiction, en général) ou c'est autre chose qui n'implique pas de *mimésis* et se doit directement à la réalité.

Or, aujourd'hui, la théorie littéraire<sup>48</sup> nous dit qu'il y a une différence fondamentale entre l'introduction du réel dans un récit de

<sup>48</sup> Une théorie littéraire qui, par ailleurs, relit Aristote et y trouve déjà des considérations pareilles; la *mimésis* de la réalité a chez Aristote trois champs d'action différents: ce qui est, ce qui semble être (le subjectif, donc, l'imaginaire) et ce qui devrait être (l'utopie). Le réalisme du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ne considèrent que difficilement les aspects subjectifs et utopiques. L'oeuvre de Thucydide, par contre, les considère et est, du coup, d'un réalisme stricte du point de vue de la *mimésis* aristotélique.

fiction et dans un récit historique: pour la fiction, la seule exigence est que ce soit intelligible; pour l'histoire, le réel est la référence essentielle. Dans un récit de fiction, le détail réel a la fonction de garder le lien avec la réalité, une fonction, donc, hors du narratif. Dans un récit historique, par contre, le détail réel se justifie lui-même par sa condition de réel et parce qu'en étant là il écarte toute idée de fonction, sa réalité étant, par conséquent, un principe suffisant pour l'acte de parole.

Je crois bien qu'un parcours minutieux du récit thucydidéen invite à la réflexion sur les points d'intersection du réel et du vraisemblable et aussi, d'après ce que R. Barthes a établi, entre la notion de vraisemblable des anciens (l'*εἰκός* aristotélicien) et celle des modernes<sup>49</sup>. Il est vrai que pour les anciens le vraisemblable se trouve «assujetti à l'opinion» (la *δόξα*); il a donc une «arrière-pensée postulative». Le vraisemblable moderne, par contre, détruit la nature tripartite du signe (référent, signifié, signifiant) et n'est que «la rencontre d'un objet et de son expression».

Lorsqu'on analyse le récit thucydidéen, on constate que l'arrière-pensée postulative en est absente, ce qui fait qu'on bascule vers le terrain du réel, loin du vraisemblable. Thucydide est alors, de ce point de vue, l'historien des faits, de la réalité, la pure objectivité. Je tiens pourtant à penser que cette objectivité n'est qu'une touche réaliste, dans le sens barthien du terme, où le vraisemblable consiste à établir un accord direct entre le référent et le signifiant.

Barcelona

Francesca Mestre

<sup>49</sup> *L'effet de réel*, dans R. Barthes et alii, 88-9.







## ECHI EURIPIDEI IN MENANDRO

Fin dalle prime fortunate scoperte papiracee di resti di commedie di Menandro<sup>1</sup> sono apparsi chiari i debiti che la sua produzione ha nei confronti della tragedia di età classica, e in particolare di quella euripidea<sup>2</sup>. Un filone ininterrotto di studi ha messo in evidenza come per Menandro l'accostarsi a forme già sperimentate, quali il prologo espositivo, l'intreccio, il riconoscimento, non sia stato semplicemente determinato dalle affinità strutturali che si venivano a creare tra le situazioni delle vicende quotidiane portate in scena nella commedia e quelle prodotte dalle manipolazioni del mito nella tragedia del tardo quinto secolo. Abbiamo a che fare con una adesione più completa e

<sup>1</sup> Il testo di Menandro è quello dell'edizione di F.H. Sandbach, Oxford 1990. Per il resto ho usato le seguenti abbreviazioni:

Austin 1970 = C. Austin, *Menandri Aspis et Samia*. II: *Subsidia interpretationis*, Berlin 1970;

Barigazzi 1965 = A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965;

Gomme-Sandbach 1973 = A.W. Gomme - F.H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973;

Hunter 1985 = R.L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985;

Hurst 1990 = A. Hurst, *Ménandre et la tragédie*, in *Relire Ménandre*, Publié par E. Handley et A. Hurst, Genève 1990, 93-122;

Katsouri 1973 = A.G. Katsouri, *Staging of ΠΑΛΑΙΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑΙ in Relation to Menander's Audience*, *Dodone* 3, 1973, 175-97;

Pasquali 1917 = G. Pasquali, *Studi sul dramma attico*. I: *Perché s'intenda l'arte di Menandro*, A&R 20, 1917, 177-89; II: *Menandro ed Euripide*, A&R 21, 1918, 57-77 (= *Scritti Filologici*, I, Firenze 1986, 97-129);

Pertusi 1953 = A. Pertusi, *Menandro ed Euripide*, *Dioniso* n.s. 16, 1953, 27-63;

Sandbach 1969 = F.H. Sandbach, *Menander's Manipulation of Language for Dramatic Purposes*, in *Ménandre*, *Entretiens Hardt* t. XVI, *Vandoeuvres* - Genève 1969, 113-36 (Discussion pp. 137-43);

Sehrt 1912 = E. Sehrt, *De Menandro Euripidis imitatore*, Diss. Giessen 1912;

Webster 1960 = T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1960;

Wilamowitz 1908 = U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Der Menander von Kairo*, *NJKA* 21, 1908, 34-62 (= *Kleine Schriften*, I, Berlin 1971, 249-70);

Wilamowitz 1925 = U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Menander, Das Schiedsgericht (Epitrepontes)*, erkl. v. U. v. W.-M., Berlin 1925.

<sup>2</sup> Mi limito a citare i contributi specifici di Barigazzi 1965, in particolare pp. 116-34; A. Blanchard, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris 1983; S.M. Goldberg, *The Making of Menander's Comedy*, London 1980; Hurst 1990; Katsouri 1973; A.G. Katsouri, *Tragic Patterns in Menander*, Athens 1975; A.G. Katsouri, *Linguistic and Stilistic Characterization, Tragedy and Menander*, Joannina 1975; Pasquali 1917; Pertusi 1953; M. Poole, *Menander's Comic Use of Euripides' Tragedies*, *CIB* 54, 1978, 56-62; Sehrt 1912; Webster 1960, 153-94.

più complessa, della quale sono spia le numerose allusioni, spesso vere e proprie riprese o trasposizioni dai tragediografi attici<sup>3</sup>.

Questo tipo di utilizzo del tragico muove certamente da condizionamenti di natura letteraria e scenografica che trovano un riflesso nella differenziata qualità di modi di rivisitazione e di citazione avvertibile in Menandro<sup>4</sup>. Ma, d'altra parte, l'esigenza della commedia di suscitare il consenso attraverso il divertimento e la risata ha avuto sovente il sopravvento in questo genere di considerazioni, e se la critica moderna non ha mancato di sottolineare affinità o identità espressive, talora si è limitata a supporre imprestiti inconsci o coincidenze casuali - quando non li ha negati in assoluto -, ha esaltato invece la valenza comica della battuta, considerando primario questo aspetto.

A livello letterario, tuttavia, i due fenomeni non si escludono, anzi gli effetti desiderati dallo scrittore trovano adeguata preparazione e quindi esito sperato proprio nel ricorso a ogni espediente, soprattutto quello *paratragico*, e quindi anche alla citazione o all'allusione della tragedia. Si tratta, in definitiva, di un segnale inviato al pubblico, soprattutto quello colto; di un mezzo che il poeta si permette per accrescere il livello del comico e insieme per conferire una cifra alta al testo<sup>5</sup>; di una vera e propria allusione, quando non di una imitazione, come mi è parso di poter scorgere nei pochi e già noti casi che qui prenderò in esame<sup>6</sup>.

*Epitr.* 323-26,

Συ. .... ἐλεύθερόν τι τολμήσει πονεῖν  
θηρῶν λέοντας, ὅπλα βαστάζειν, τρέχειν  
ἐν ἀγῶσι τεθέασαι τραγωιδούς, οἷδ' ὅτι,  
καὶ ταῦτα κατέχεις πάντα.

<sup>3</sup> Resta impressionante la sequenza di *Asp.* 407-32, dove vi sono ben nove diverse citazioni, tutte, o quasi, con la segnalazione del tragico da cui sono tratte: un vero e proprio rinvio bibliografico. Cf. Hurst 1990, 96.

<sup>4</sup> Per una tipizzazione dei modi di citazione del tragico in Menandro cf. Katsouri 1973, 175 s.; Hurst 1990, 98.

<sup>5</sup> Cf. Hunter 1985, 114-36; Hurst 1990, 95.

<sup>6</sup> Su reminiscenza, allusione, imitazione si vedano ora le osservazioni di M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990, 11-40.

Queste parole, pronunciate dal carbonaio Sirisco, precedono immediatamente la rievocazione delle vicende di Pelia e Nereo, che davano corpo all'azione drammatica della *Tyro* di Sofocle (F \*648 \*\*669a Radt) e probabilmente a quella delle omonime tragedie di Astidamante (*TrGF* 60 F 5c Snell) e di Carcino (*TrGF* 70 F 4 Snell). Che poi Sirisco alluda proprio a una tragedia<sup>7</sup> è inequivocabilmente provato dalla famosa esclamazione di 325 s., «So bene che tu vedi tragedie, e hai a mente come vanno queste vicende». Il progressivo, massiccio ricorso al mito, mediato e suggerito allo spettatore attraverso la tragedia, è dunque esplicitamente puntualizzato da Menandro con il τεθέασαι τραγωιδούς, οἶδ' ὅτι del v. 325 una espressione che ne richiama di molto simili nella produzione di Menandro<sup>8</sup> - ed è ribadito, con altrettanta precisione, nella chiusa di questa sezione della perorazione di Sirisco, quando il carbonaio ricorda (vv. 341-43) che

γαμῶν ἀδελφὴν τις διὰ γνωρίσματα  
ἐπέσχε, μητέρ' ἐντυχὼν ἐρρύσατο,  
ἔσωσ' ἀδελφόν.

Versi in cui il poeta riesce a calibrare in un sapientissimo dosaggio motivi di autocitazione, elementi epici, sollecitazioni di derivazione tragica<sup>9</sup>.

Mi pare tuttavia che segnali di caratura epica e tragica, diluiti in

<sup>7</sup> Se quella di Sofocle, o quelle di Astidamante o Carcino, il testo degli *Epitrepontes* non permette evidentemente di dire, e forse la domanda è oziosa. Alle perplessità sollevate da Gomme - Sandbach 1973, 315 risponde ora S. Radt (*TrGF* IV, 463) «veri simillimum est Sophoclis fabulam respici ap. Men. Epitr. 325sq. Sandbach».

<sup>8</sup> Cf., ad esempio, Men. *Sam.* 589 s. οὐκ ἀκήκοας λεγόντων, εἶπέ μοι, Νικέρατε, τῶν τραγωιδῶν ὥς κτλ., oppure ancora F 740,7-8 Sandbach ... ἔσπασας τὸν ἀέρα τὸν κοινόν (= *TrGF* ad. F 607b, cf. Eur. *Hel.* 906) ἵνα σοι καὶ τραγικώτερον λαλῶ.

<sup>9</sup> Con 341 s. γαμῶν ἀδελφὴν τις διὰ γνωρίσματα / ἐπέσχε Menandro espone un intreccio che non è finora noto nella tragedia, ma costituisce, in buona sostanza, la trama della *Perikeiromene*; forma epica è ἐρρύσατο di 342, cf. Hom. E 344, α 6 etc., che passa poi anche nella tragedia, cf., ad esempio, Soph. *Ai.* 1276, Eur. *IA* 1155, *Ion* 1298, 1565; madri salvate, attraverso un riconoscimento, dovevano trovarsi nella *Tyro* (F \*648 - \*\*669 Radt) di Sofocle, nella *Antiope* (F 179 - 227 N.<sup>2</sup>), nella *Ipsipile* e nella *Melanippe* 22 (F 480 - 514 N.<sup>2</sup>) di Euripide; un fratello, infine, nella *Ifigenia in Tauride* ancora di Euripide. Su tutto si vedano Pasquali 1917, 182 e nota 12 (= *Scritti Filologici*, 102 e nota 12), Gomme - Sandbach 1973, 317, Menandro, *Commedie*, a cura di G. Paduano, Milano 1980, 387 nota 25.

una atmosfera che allude senz'altro all'immaginario mitico degli spettatori, siano significativamente presentati già con i vv. 323-25, (ἐλεύθερόν τι τολμήσει πονεῖν ... τρέχειν ἐν ἄγῳσι), come del resto aveva già intravisto il Wilamowitz. Questi, dopo aver ampiamente sottolineato il tessuto *paratragico* dell'intera *rhesis* di Sirisco, affermava, a proposito dei versi che stiamo esaminando, che il carbonaio qui «inizia per scherzo con la caccia ai leoni, cioè una delle imprese di Eracle, e finisce con la partecipazione a gare»<sup>10</sup>. Proprio in relazione a θηρῶν λέοντας del v. 324, Gomme - Sandbach 1973, 315, al contrario, pur sottolineando che la scansione inusuale di ὄπλα immediatamente successivo può, essere dovuta a influsso dalla tragedia<sup>11</sup>, e pur concedendo che potrebbe trattarsi di «a romantic idea from tragedy», commentano che «non vi erano leoni da cacciare in Grecia»<sup>12</sup>, indotti a questa precisazione dal confronto con Nausicr. F 2 K.-A.

ἐν τῇ γὰρ Ἀττικῇ τίς εἶδε πώποτε  
λέοντας ἢ τοιοῦτον ἕτερον θηρίον;  
οὐ δασύποδ' εὐρεῖν ἔστιν οὐχὶ ῥάδιον.

I due studiosi concludono quindi che forse «simili imprese potevano essere possibili nei territori dell'antico impero persiano, di recente resi accessibili».

Secondo A.W. Gomme e F.H. Sandbach, dunque, la battuta di Sirisco provoca il riso negli spettatori, perché questi colgono bene il paradosso del θηρῶν λέοντας in Grecia. Ma questa osservazione finisce in realtà per sottrarre spazio proprio alle infinite possibilità che l'allusione e la parodia come strumenti comici permettono a quanti, primo tra tutti Menandro, ne sappiano fare un uso adeguato.

Il frammento di Nausicrate dimostra solamente che questo autore vuole mettere in ridicolo un immaginario epico e tragico<sup>13</sup> caposaldo

<sup>10</sup> Cf. Wilamowitz 1925, 65, ma si veda anche Wilamowitz 1908, 59 (= *Kleine Schriften*, I, 266).

<sup>11</sup> L'osservazione è già in Wilamowitz 1908, 59 (= *Kleine Schriften*, I, 266).

<sup>12</sup> Cf. Sandbach 1969, 125: «βαστάζειν is a verb as absent from Attic prose as lions from fourth-century Greece. Syros is striking out a rhetorical phrase, which must appear slightly comic in the mouth of a slave».

<sup>13</sup> Ma non solo, ovviamente: anche figurativo. Basti pensare alle infinite rappresentazioni dell'impresa di Eracle contro il leone nemeo, cf. F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, I, Marburg 1973, 109-43, nonché *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Köln-Wien 1974, 7-11, e da ultimo

dei valori tradizionali di una aristocrazia ormai tramontata, tuttavia patrimonio comune della cultura più diffusa, mettendo chiaramente in evidenza il fatto che in Attica non si trovano da cacciare neppure lepri. Menandro compie un'operazione analoga ma con mezzi affatto differenti. La sua *vis comica* non nasce dal contrasto tra la pretesa di Sirisco («potrebbe cacciare leoni ...») e la realtà (*non ci sono in Grecia leoni da cacciare*), deriva piuttosto dalla serietà delle intenzioni del carbonaio; dal suo convincimento nei valori che va esaltando, una convinzione che risulta tanto più vera quanto più egli fa ricorso alla tragedia, il contenitore per eccellenza dei significati sociali del mito; e quindi dal suo sforzo oratorio, dalla sua capacità di utilizzare tutti gli strumenti persuasivi che gli sono permessi, in particolare quelli linguistici capaci di evocare efficacemente un immaginario collettivo legato al passato ma ancora saldo.

In questo senso il nesso θηρῶν λέοντος avrà richiamato le innumerevoli scene di caccia al leone, delle raffigurazioni pittoriche e scultoree, ma anche le corrispondenti suggestioni di matrice tragica, dal λέοντ' ... κατεργάσασθε di Soph. *Trach.* 1092-94, appunto nel catalogo delle fatiche di Eracle, al Νέμειον θῆρα di Eur. *Her.* 153 (cf. 465), all'inquietante scena dell'*esodo* delle *Baccanti* (vv. 1168 - 215) di Euripide, in particolare i vv. 1214 s. ὡς πασσαλεύσῃ κρᾶτα τριγλύφοις τόδε / λέοντος ὃν πάρειμι θηράσας' ἐγώ. Così come è probabile che l'espressione ὄπλα βαστάζειν abbia sollecitato in qualcuno degli spettatori ateniesi il ricordo dei numerosi passi tragici dove compare il verbo βαστάζειν, passi sempre fortemente drammatici, come Soph. *Ai.* 827s., dove viene sollevato il corpo di Aiace caduto sulla spada, o significativi come Soph. *Phil.* 1127, in cui Filottete rievoca il suo arco che οὐδεὶς ποτ' ἐβάστασεν<sup>14</sup>. E quella di τρέχειν ἐν ἁγῶσι avrà rievocato la memoria dei valori aristocratici che trovano una loro esplicitazione nelle pratiche agonistiche, una loro esaltazione soprattutto negli epinici, ma anche in allusioni nella tragedia: per citare un esempio, l'episodio di Castore che partecipa alla gara di corsa nei giochi in onore di Pelia nell'*Agamennone* di Ione

W. Felten in *LIMC* V 1, 1990, s.v. *Herakles. Herakles and the Nemean Lion* (Labour I), 116-34, nn. 1762-1925, tavv. 33-48.

<sup>14</sup> Questi versi rievocano naturalmente l'immagine di Odisseo, in φ 405, che ἐπεὶ μέγα τόξον ἐβάστασε incomincia a scagliare le sue micidiali frecce contro gli incauti pretendenti; per altri luoghi tragici dove compare βαστάζειν cf., ad esempio, Aesch. *Ag.* 35, *Prom.* 888, Soph. *OC* 1105, Eur. *Alc.* 19.



di Chio<sup>15</sup>.

*Epitr.* 908-10

Χα. ἐγὼ τις ἀναμάρτητος, εἰς δόξαν βλέπων  
καὶ τὸ καλὸν ὃ τι πότ' ἐστὶ καὶ ταῖσχρον σκοπῶν  
ἀκέραιος, ἀνεπίπληκτος αὐτὸς τῷ βίῳ

A proposito di *Epitr.* 910, il Wilamowitz pensava a un «inconscio imprestito» da Eur. *Or.* 922 ἀκέραιος, ἀνεπίπληκτον<sup>16</sup> ἡσκηκῶς βίον, e sottolineava piuttosto la coincidenza del dativo τῷ βίῳ con lo σκληρὸς τῷ βίῳ dello stesso Menandro (*Georg.* 66) o con il πολυτελὴς τῷ βίῳ di Antiph. F 80.5 K.-A. (= Athen. 6. 237f)<sup>17</sup>. L'opinione del Wilamowitz è ora condivisa da Gomme - Sandbach 1973, 363<sup>18</sup>, che, se pure avvertono della familiarità di Menandro con quella scena dell'*Oreste*<sup>19</sup>, sono portati a parlare di «An echo, perhaps unconscious, of Eur. *Or.* 922» e in particolare per ἀνεπίπληκτος rinviando a Eup. F 427 K.-A.<sup>20</sup>.

Mi sembra tuttavia difficile attribuire all'inconscio la persistenza quasi ossessiva di questa scena dell'*Oreste* nella produzione di Menandro, e credo sia piuttosto da prendere in considerazione la possibilità che ci troviamo di fronte a un altro caso di ripresa intenzionale. Mi inducono a questa ipotesi soprattutto considerazioni di natura stilistica, che paiono imparentare *Epitr.* 908-10 con Eur. *Or.* 917-22,

<sup>15</sup> Cf. Ion. F 1,3 Leurini (ἐκπωμα δακτυλωτὸν)... Πελίου μέγ' ἄθλον Κάστορος δ' ἔργον ποδῶν; ma le rappresentazioni di questi agoni trovarono spazio in numerosi monumenti, ad esempio sull'Arca di Cipselo, cf. Paus. 5.17.5 - 19.10.

<sup>16</sup> Questa è sicuramente la lezione esatta: ἀνεπίπληκτον di G. Moscopulo non è altro che una chiosa di ἀνεπίπληκτον (v. Schol. I, 188, 20 Schwartz), cf. E. Degani, *Osservazioni critico-testuali all'Oreste di Euripide*, BPEC n.s. 15, 1976, 46.

<sup>17</sup> Wilamowitz 1925, 99. Il confronto con Eur. *Or.* 922 è già in Sehr 1912, 58.

<sup>18</sup> Cf. anche Sandbach 1969, 133: «Here quotation is pointless and I imagine that Menander did not himself remember from where these words come into his mind».

<sup>19</sup> Che è infatti ripresa in *Sikyon.* 182 (= Eur. *Or.* 920) οὔτε καὶ μόνοι σώζουσι γῆν (cf. anche A.M. Belardinelli, *L'Oreste di Euripide e i Sicioni di Menandro*, Orpheus 5, 1984, 396-402); ma riprese dall'*Oreste* sono numerose in Menandro, cf. *Asp.* 424 s. (= *Or.* 1 s.), 432 (= *Or.* 232), *Dysc.* 811 (cf. *Or.* 1155 e 806, v. Pertusi 1953, 38 e 59 nota 57, *The Dyskolos of Menander*, ed. by E.W. Handley, London 1965, 274), *Sam.* 326 (= *Or.* 322), F 10 K.-T. (= *Or.* 735).

<sup>20</sup> Di ricorso consapevole parla invece Pertusi 1953, 31, cf. anche Webster 1960, 160.

ἄλλος δ' ἀναστὰς ἔλεγε τῷδ' ἐναντία,  
 μορφῇ μὲν οὐκ εὐωπός, ἀνδρείος δ' ἀνὴρ,  
 ὀλιγάκις ἄστυ κάγοράς χραίνων κύκλον,  
 αὐτουργός - οὔτερ καὶ μόνοι σφίζουσι γῆν -  
 ξυνετός δὲ χωρεῖν ὁμόσε τοῖς λόγοις θέλων,  
 ἀκέραιος, ἀνεπίπληκτον ἡσκηκῶς βίον

più strettamente di quanto lasci intravedere il solo *Epitr.* 910.

In particolare, per quanto le due strutture siano affatto differenti - essenziale quella di Menandro, più distesa e puntuale nel sottolineare aspetti fisiognomici quella di Euripide -, colpisce la serie di due proposizioni partecipiali che in entrambi gli autori precedono il verso in questione (*Epitr.* 908 εἰς δόξαν βλέπων, 909 καὶ τὸ καλὸν ... καὶ ταῖσχαρὸν σκοπῶν, *Or.* 919 κάγοράς χραίνων κύκλον, 921 ξυνετός δὲ χωρεῖν...θέλων), accompagnate da una frase nominale (908 ἐγὼ τις ἀναμάρτητος) in Menandro, da tre in Euripide (918 μορφῇ μὲν οὐκ εὐωπός, ἀνδρείος δ' ἀνὴρ, 920 αὐτουργός).

Se proprio basandosi sulle sostanziali differenze di pensiero che governano i due passi A. Barigazzi<sup>21</sup> poteva sostenere che si trattava in realtà, da parte di Menandro, non più che "di una reminiscenza formale spontanea", io credo invece che la spontaneità consista esattamente nella necessità di quella allusione, perché, fermo restando il diverso fondamento della rettitudine dell'agricoltore di Euripide e del Carisio di Menandro, la forzatura del confronto non può che accentuare la valenza comica di questa scena degli *Epitrepontes*.

*Sam.* 101

<ΔΗ.> 'Αθῆναι φίλταται

Nonostante i commentatori moderni si limitino a indicare paralleli comici, va tuttavia segnalato che l'invocazione alla patria, in un'ampia varietà di forme, è presente anche nella tragedia<sup>22</sup>, con precedenti che si possono individuare, ad esempio, in Sofocle (*Ai.* 961 (ᾧ ...) κλειναί τ' 'Αθῆναι, *OC* 108 s. ᾧ μεγίστης Παλλάδος καλούμεναι / πασῶν 'Αθῆναι τιμωτάτη πόλις) o in Euripide (*Hipp.* 1459 ᾧ κλείν' 'Αθηνῶν [ 'Αφάϊας Fitton] ...όρίσματα, *Suppl.* 377 πόλις Παλλάδος), per limitarci ad Atene e ai casi più vicini all'espressione

<sup>21</sup> Barigazzi 1965, 119s.

<sup>22</sup> Ma non è segnalata dai commentatori, anche se Austin 1970, 57 rinvia significativamente a E. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon*, II, Oxford 1950, 256 s.

usata da Menandro<sup>23</sup>. Per φίλτατος si veda Eur. 588,1 N.<sup>2</sup> ὦ γῆς πατρώας χαίρε φίλτατον πέδον / Κλυδῶνος.

*Sam.* 209

[ΔΗ.] (χειμῶν ... τοὺς ἐν εὐδίᾳ ποτὲ  
θέοντας) ἐξήραξε κάνεχαίτισεν

A proposito di κάνεχαίτισεν, annotano A.W. Gomme e F.H. Sandbach<sup>24</sup> che la forma verbale viene usata propriamente in relazione a un cavallo che disarciona il suo cavaliere e, metaforicamente, viene poi estesa a diversi tipi di *rovesciamento*; citano quindi, a sostegno di queste affermazioni, i casi di Eur. *Bacch.* 1072 e di *Hipp.* 1232, dove, in particolare, il *nuntius* riferisce dell'apparizione del toro mostruoso che ἔσφηλε κάνεχαίτισεν Ippolito e la sua quadriga<sup>25</sup>.

Si può andare oltre, credo, e osservare che l'immagine evocata dall'espressione di Menandro è più densa di riferimenti al testo euripideo di quanto non lasci intravedere l'essenziale commento dei due illustri studiosi.

Se apparentemente, infatti, i contesti sono inseriti in scenari differenti, marino quello della *Samia*, legato ai cavalli, al contrario, quello di Euripide, in realtà la lettura dell'intera *rhexis* dell'ἄγγελος (Eur. *Hipp.* 1173-254) evidenzia come il testo dell'*Ippolito* sia fittamente intessuto di contrappunti che dal mondo della nautica traggono sostegni e contorni definiti. E non si tratta solo della strada verso Argo ed Epidauro percorsa dal carro di Ippolito, e pensata da Euripide parallela alla costa del golfo Saronico (*Hipp.* 1200), o delle onde ribollenti che riversano sulla spiaggia il toro ἄγριον τέρας (*Hipp.* 1210-214): si tratta soprattutto delle similitudini attraverso le quali l'auriga Ippolito che governa la quadriga ci viene presentato come il nocchiero di una nave in balia della tempesta. Egli afferra le redini ὥστε ναυβάτης ἀνὴρ (*Hipp.* 1221) e diventa precisamente il ναύκληρος (*Hipp.* 1224) che non riesce a domare l'impeto delle cavalle per quanto saldamente ne regga le redini. Finché appunto il toro ἔσφηλε κάνεχαίτισεν, / ἀψίδα πέτρῳ προσβαλὼν ὀχήματος (*Hipp.*

<sup>23</sup> Per il resto si vedano ancora Aesch. *Ag.* 503, *F* 451 k 1 s. Radt, Eur. *Or.* 356, *El.* 1334, *Heraclid.* 763 e 901, *Hipp.* 817, *Med.* 166, *Phoen.* 613 e 629, *Suppl.* 808 etc.

<sup>24</sup> Gomme - Sandbach 1973, 564.

<sup>25</sup> Si limita a richiamare il verso dell'*Ippolito* di Euripide e Philostr. *Im.* 2. 17 θάλαττα ἀναχαίτιζουσα Austin 1970, 63.

1232 s.).

Menandro, dunque, riprende interamente la suggestione del modello, mettendo in fine verso e modificando leggermente il nesso verbale utilizzato dal poeta tragico. Introduce tuttavia una variante, ἐξήραξε κἀνεχαίτισεν anziché ἔσφηλε κἀνεχαίτισεν, che risulta altrettanto significativa quanto il richiamarsi e l'adeguarsi al precedente euripideo. Se σφάλλειν è vocabolo comune a partire dall'epica omerica, attraverso la lirica (Alceo, Pindaro), la tragedia (Eschilo, Sofocle, Euripide), la storiografia (Erodoto, Tucidide, Senofonte), l'oratoria (Eschine) e Platone, fino alla poesia ellenistica (Teocrito, Apollonio Rodio, i *Settanta*) e alla prosa più tarda (Diodoro Siculo, Plutarco)<sup>26</sup>, diversa è la cifra stilistica di ἐξαράσσω, presente in Omero solo in μ 422 (in tmesi: ἐκ δὲ οἱ ἰστὸν ἄραξε ποτὶ τρόπιν<sup>27</sup>): proprio la descrizione della immane tempesta che travolge la nave di Odisseo a Cariddi<sup>28</sup>.

Cagliari

Luigi Leurini

<sup>26</sup> Cf. *LSJ* p. 1739 s.v. σφάλλω.

<sup>27</sup> Cf. Schol. H in Hom. μ 422 (p. 553, 30 Dindorf) αἱ Ἀριστάρχου καὶ αἱ πλείους ἄραξε. Ζηνόδοτος δὲ ἔαξεν.

<sup>28</sup> La stessa forma verbale ricorre in Semonide (7. 17 West ἐξήραξε λίθῳ ὀδόντας) e Ipponatte (F 25 Degani τὴν ῥῖνα καὶ τὴν μύξαν ἐξαράσασα) e passa poi in Aristofane (*Thesm.* 704, *Eq.* 641; per il controverso caso di *Nub.* 1373, dove la tradizione oscilla tra ἀράττω e ἐξαράττω, si vedano le osservazioni di K.J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, Oxford 1968, 256).





## ARAT DE SOLOS, POETA ΛΕΙΠΤΟΣ

La crítica més rigorosa ha experimentat un progrés molt considerable, en els darrers tres o quatre decennis, en la comprensió dels *Fenòmens* d'Arat de Solos. Partint de la desproporció abismal que separa l'admiració entusiàstica dels antics del desinterès desdenyós dels moderns envers aquest poeta, diversos estudis han anat mostrant en quin sentit Arat fou en el seu temps un poeta admirat i quins són els recursos del seu art, sostraint els *Fenòmens* de la tradicional consideració com a poesia didàctico-astronòmica de caire epigonal i pedantesc.

Potser el primer d'aquests intents fou el de D. A. Kidd<sup>1</sup>, el qual, espigolant en el poema, mostrava com era erroni el judici que negava tot mèrit poètic a l'obra; ben al contrari, Kidd posava de relleu el gran nombre de recursos estilístics usats i la mestria amb què el poeta els empra, i establia que era en aquest sentit principalment que es justificava la fama d'Arat entre els antics.

A W. Ludwig<sup>2</sup> es deu la comprensió, amb sòlids arguments, de l'estructura del poema, que cal considerar definitivament com un tot articulat i coherent. Ja J. Martin havia demostrat l'absoluta falta de fonament del costum de dividir el poema en dues parts<sup>3</sup>.

Ludwig ha deixat ben clar que el poema està perfectament articulat i que respon a un plantejament unitari. També és aquest estudiós alemany qui formula més explícitament la descripció de l'obra com a ficció poètica, com a poema que només en apariència es dirigeix a camperols i navegants.

Seguidament, fou Citti<sup>4</sup> qui, sense rebutjar per als *Fenòmens* la consideració de 'poesia verbal' amb què els havia descrit Van Groningen<sup>5</sup>, va aproximar-se al poema arateu amb decidida voluntat

<sup>1</sup> D.A. Kidd, *The Fame of Aratus*, AUMLA 15, 1961, 5-18. Vegi's també, del mateix autor, *The Pattern of 'Phaen.'* 367-85, *Antichthon* 1, 1967, 12-15; i *Notes on Aratus, 'Phaenomena'*, CQ 31, 1981, 355-62.

<sup>2</sup> W. Ludwig, *Die Phainomena Arats als hellenistische Dichtung*, *Hermes* 91, 1963, 425-48. L'article fou recollit, en forma abreujada, a l'article *Aratos* de la RE Suppl. X 1965, 23-39, pel mateix autor.

<sup>3</sup> *Arati 'Phaenomena'*, ed. J. Martin, Firenze 1956, XXI-XXIV.

<sup>4</sup> V. Citti, *Lettura di Arato*, *Vichiana* 2, 1965, 146-70.

<sup>5</sup> B. A. Van Groningen, *La poésie verbale grecque. Essai de mise au point*, MKNNA, Nieuwe Reeks, 16, 4, 1953.

de comprensió del seu antic prestigi. Partint dels principis metodològics aplicats per Del Grande a la poesia de Cal·límac, especialment de l'anàlisi de l'ús translàtic de mots, l'estudiós italià aconseguia posar de relleu la rica complexitat de procediments emprats per Arat <sup>6</sup>. Amb el seu estudi, que marca la pauta per a una lectura minuciosa, detallada i profunda del poema, quedava de manifest que l'art d'Arat s'exerceix sobretot en el petit detall, en el terme, l'expressió o la imatge aparentment clars, unívocs i transparents, però carregats, en realitat, d'ocultes significacions i d'expressives evocacions. Quedava palès també que el poeta, mitjançant diversos recursos fònics i conceptuals, recrea de manera original el caràcter formular de la llengua èpica, els vells mestres de la qual, altrament, de continu es fan presents per via al·lusiva.

Amb aquests precedents, s'afermava una imatge d'Arat com a poeta dotat d'un virtuosisme que en tot moment està al servei d'un art extremadament refinat: una poesia, doncs, no vanament erudita, sinó amb voluntat de coherència estètica, comprensible només en el si d'un reduït cercle d'iniciats.

Idèntica imatge del poeta com a artista hàbil i versàtil apareixia a través d'un breu article de Solmsen<sup>7</sup> a propòsit de la integració en un lloc dels *Fenòmens* de diversos motius hesiòdics.

Aquesta imatge d'Arat és completada, finalment, per l'estudi extens i documentat dels recursos verbals i compositius dels *Fenòmens* portat a terme per M. Pendergraft<sup>8</sup>. Segons aquesta, l'essencial és adonar-se que el poema respon al concepte de λεπτότης tal com quedava formulat per Cal·límac. És això precisament el que Cal·límac voldria donar entenent en el seu epigrama encomiàstic sobre Arat (ep. 27 Pf.: χαίρετε λεπταί / ῥήσιες) i és això també el que proclamaria secretament Arat mateix mitjançant diversos artificis, entre els que destaca l'acròstic dels versos 783-87<sup>9</sup>. Significativament,

<sup>6</sup> L'autor reconeix també (p. 151) el seu deute amb treballs de Ronconi, Traina i Traglia (que prenen Arat com a típic erudit hellenístic, gran coneixedor dels vells poetes), així com amb algunes de les pàgines dels *Aratea* de Maass i amb les notes de Martin a la seva edició del poema.

<sup>7</sup> F. Solmsen, *Aratus on the Maiden and the Golden Age*, Hermes 94, 1966, 124-28.

<sup>8</sup> M.L.B. Pendergraft, *Aratus as a Poetic Craftsman*, Diss., Chapel Hill 1982. De la mateixa autora, vege's també: *Aratean Echoes in Theocritus*, QUCC 53, 1986, 47-54; i *On the Nature of the Constellations: Aratus, 'Ph.'* 367-385, Eranos 87, 1990, 99-106.

<sup>9</sup> Cf. *infra*, p. 105.

aquesta estudiosa americana s'esforça per posar les conclusions del seu treball al servei de la comprensió de la 'qüestió' aratea: és conscient que el poema no pot ser entès fora de l'àmbit artístic que el sustentava.

En aquest punt, voldria cridar l'atenció sobre un aspecte que, si bé en els autors aquí ressenyats quedava clarament definit com un dels recursos essencials de l'art dels *Fenòmens*, en el treball de Pendergraft, més atenta a l'aspecte extern del poema, resultava, al meu entendre, desatès. Em refereixo a l'al·lusivitat literària. La meua intenció és de llegir, a manera d'exemple, un passatge del poema per tal de posar de relleu el cúmul de referències literàries que el poeta és capaç de posar en joc en un moment donat, i de mostrar l'alt grau de sofisticació amb què les imatges manllevades són suggerides pels mots que les evocuen en el nou context.

A la pregunta «què és el que els antics celebraven dels *Fenòmens*?», voldria respondre, amb els autors aquí ressenyats, que, en gran part, es tractava de l'hàbil ús de l'art al·lusiu, i que és a aquest recurs, en gran mesura, que es refereix el reïterat elogi contingut en el concepte de λεπτότης a ell atribuït<sup>10</sup>.

Vet aquí, per tant, dotze versos. Corresponen aproximadament a l'inici del segon terç de l'obra. El primer terç està ocupat, després del preludi, per la descripció de les constel·lacions boreals, i a continuació d'aquestes vénen les australs: d'aquestes, en primer lloc, Orió, i tot seguit el Ca major amb l'estrella Sírius o, segons l'astronomia moderna, alpha Canis maioris, la més brillant del cel.

- τοῖος οἱ καὶ φρουρὸς ἀειρομένῳ ὑπὸ νότῳ  
φαίνεται ἀμφοτέροισι Κύων ἐπὶ ποσσὶ βεβηκώς  
ποικίλος, ἀλλ' οὐ πάντα πεφασμένος· ἀλλὰ κατ' αὐτὴν  
γαστέρα κυάνεος περιτέλλεται, ἡ δέ οἱ ἄκρη  
330 ἄστέρι βέβληται δεινῷ γένυν, ὃς ῥα μάλιστα  
ὀξέα σειριᾷει· καὶ μιν καλέουσιν ἄνθρωποι  
Σείριον. οὐκέτι κείνον ἄμ' ἡλίῳ ἀνιόντα  
φυταλιαὶ ψεύδονται ἀναλδέα φυλλιώσσαι·  
ῥεῖα γὰρ οὖν ἔκρινε διὰ στίχας ὀξύς ἀίξας,  
335 καὶ τὰ μὲν ἔρρωσεν, τῶν δὲ φλόον ὤλεσε πάντα.

<sup>10</sup> Sobre la importància d'aquest recurs i sobre algunes de les variants amb què es pot donar, vegeu's G. Giangrande, *'Arte allusiva' and Alexandrian Epic Poetry*, CQ 17, 1967, 85-97; i *Hellenistic Poetry and Homer*, AC 39, 1970, 46-77.

κείνου καὶ κατιόντος ἀκούομεν· οἱ δὲ δὴ ἄλλοι  
σῆμ' ἔμεναι μελέεσσιν ἐλαφρότεροι περίκεινται.

- Tan aparent, vigilant a recer de l'espatlla que s'alça,  
hi ha la figura del Ca, que sobre dos peus es recalca  
i és violat; emperò no és visible tot ell: fins al ventre,  
fosc és el cercle que traça; l'extrem de les barres, en canvi,  
330 rep la topada d'una hòrrida estrella que amb incomparable  
ímpetu abrusa, i d'aquí que entre els homes l'estel anomenen  
Abrusador. Quan concorda l'eixida del sol amb la seva,  
ja no l'enganyen les plantes cobrint-se de fronda migrada:  
sense esforç les destria, irrompent abrivat entre els rengles,  
335 i duu la puixança a les unes, les altres del tot les corseca.  
És per la posta, també, que ens en parlen. Per últim, les altres,  
- dèbils estrelles entorn - insinuen la forma dels membres.

Es tracta, doncs, de la descripció de la constel·lació del Ca major, amb Sírius, i d'un excursus a propòsit dels efectes d'aquesta estrella sobre les plantes.

El nom de Sírius, certament, no és usat per Homer. En la *Iliada* E 4-6<sup>11</sup>, trobem la primera al·lusió a aquesta estrella; ara bé, no apareix identificada amb el nom de Ca d'Orió fins al cant X 25-32. Amb el cor encongit, Príam albira des dels murs de Troia la figura refulgent d'Aquil·les que avança solitari cap a la ciutat, davant les portes de la qual Hèctor l'espera:

- 25 τὸν δ' ὁ Πρίαμος πρῶτος ἴδεν ὀφθαλμοῖσι,  
παμφαίνονθ' ὥς τ' ἀστέρ' ἐπεσσύμενον πεδίῳ,  
ὅς ῥά τ' ὀπώρας εἴσω, ἀρίζηλοι δέ οἱ αὐγαὶ  
φαίνονται πολλοῖσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμοργῶ·  
ὄν τε κύν' Ὀρίωνος ἐπὶ κλησὶν καλέουσι.  
30 λαμπρότατος μὲν ὃ γ' ἐστὶ, κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται,  
καὶ τε φέρει πολλὸν πυρετὸν δειλοῖσι βροτοῖσιν·  
ὥς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θεόντος.

La comparació subratlla de forma molt expressiva la doble impressió que causa al vell la visió del guerrer, esplèndid i alhora malastruc, bellíssim i fatídic. La nociva influència de l'estrella és esmentada així mateix per Hesíode en dos llocs dels *Treballs*: (*Op.* 417-19 i 585-88). Per primera vegada aquest poeta usa el nom de

<sup>11</sup> També en la comparació amb un guerrer, Diomedes:  
δαῖε οἱ ἐκ κόρυθός τε καὶ ἀσπίδος ἀκάματον πῦρ,  
ἀστέρ' ὀπωρινῶ ἐναλίγκιον, ὅς τε μάλιστα  
λαμπρὸν παμφαίνησι λελουμένος Ὠκεανοῖο.

Sírius; però fixem-nos, sobre tot, com sembla especialment atent a precisar els detalls, molt més que no ho feia Homer:

415 ἦμος δὲ λήγει μένος ὀξέος ἡελίου -  
καύματος ἰδαλίου, μετοπωρινὸν ὀμβρήσαντος  
Ζηνὸς ἐρίσθενέος, μετὰ δὲ τρέπεται βρότεος χρώς  
πολλὸν ἐλαφρότερος· δὴ γὰρ τότε Σείριος ἄστὴρ  
βαῖον ὑπὲρ κεφαλῆς κηριτρεφῶν ἀνθρώπων  
ἔρχεται ἡμάτιος, πλείον δέ τε νυκτὸς ἐπαυρεῖ.

ἦμος δὲ σκόλυμός τ' ἀνθεῖ καὶ ἡχέτα τέττιξ  
δενδρέω ἐφεζόμενος λιγυρὴν καταχεύει ᾠοῖδην  
πυκνὸν ὑπὸ πτερύγων, θέρεος καματώδεος ὥρη,  
585 τῆμος πιόταταί τ' αἶγες, καὶ οἶνος ἄριστος  
μαχλόταται δὲ γυναῖκες, ἀφανρότατοι δέ τοι ἄνδρες  
εἰσὶν, ἐπεὶ κεφαλὴν καὶ γούνατα Σείριος ἄζει,  
αὐαλέος δὲ τε χρώς ὑπὸ καύματος...

El passatge arateu, en comparació, es diria que vol defugir expressament la repetició del que ja ha estat dit pels vells poetes, puix que en ell l'influx de Sírius no s'exerceix sobre els humans, sinó que afecta les plantes.

Ara bé, ¿fins a quin punt cal pensar que Arat té presents en els seus versos aquests precedents de la vella èpica? El v. 331 pot recordar remotament la fórmula de designació que hem vist en el 29 de la *Ilíada*; o tal vegada poguessim arribar a interpretar la última frase del passatge com una rebuscada, obscura evocació del 416 s. dels *Treballs*: un fugaç joc de paraules i d'imatges a partir dels significats de l'adjectiu ἐλαφρός...

De regust hesiòdic són, certament, les al·literacions φυταλιαῖ... φυλλιώωσαι de 333, i κείνου καὶ κατιόντος ἀκούομεν de 336, així com la figura etimològica σείφιαει... Σείριον.

Però, de fet, el passatge no presenta, aparentment, cap reminiscència textual significativa, tal com ho han costatat, d'altra banda, editors i comentaristes.

I, no obstant, hi ha quelcom que ens impedeix de seguir endavant i deixar ja, sense més, aquests versos: algunes de les imatges que se'ns ofereixen en la descripció de la constel·lació i del gran llumener i la seva influència són estranyes. La figura singular d'aquest Ca celeste dreçat sobre dues potes esdevé un xic inquietant. I és justament la



seva condició ambivalent, de portador de salut per als uns i de ruïna per als altres, la que aleshores ens fa associar aquesta visió amb la caracterització d'Aquil·les que hem llegit fa un moment. Perquè, efectivament, ser causa de la perdició dels uns i de la puixança dels altres és el destí del protagonista entorn del qual gira l'acció de la *Iliada*. Després d'aquesta súbita intuïció, algunes coses semblen començar a tenir sentit.

En primer lloc, els mots amb què es descriu la postura rampant del gos, ἀμφοτέροισι... ποσσί, ens adonem que corresponen a una expressió homèrica referida sempre als peus de les persones<sup>12</sup>. Aquest ús arateu insòlit induï Buttmann, per exemple, a introduir la conjectura ὀπισθοτέροισι, 'les potes del darrera'<sup>13</sup>. Però em sembla que l'estrany efecte produït per aquesta expressió constitueix el primer indici en el sentit que la suggestió d'una figura humana darrera d'aquestes imatges no és gratuïta. Què atractiva resulta, ara, la possibilitat que l'associació sigui establerta amb la figura d'Aquil·les, l'Aquil·les de la comparació homèrica en què per primera vegada és esmentat el Ca celeste! Però, i l'expressió del v. 328 ἄλλ' οὐ πάντα πεφασμένος ἦν no serà precisament una reminiscència del verb παμφαίνω que trobem associat al Ca en els dos llocs homèrics que hem esmentat (X 26 i E 6)?

També ens ha sorprès el sentit que prenia el verb βάλλομαι del v. 330, en ser usat per a la localització de Sírius en el musell del Ca. La imatge és ben singular: ocupa el lloc d'un bon nombre de termes que, en els poemes homèrics, en un context bèl·lic, s'associen genuïnament -per dir-ho així- a aquest verb: fletxa, sageta, dard, llança, bronze<sup>14</sup>... Ara bé, no es tracta d'una caprici gratuït: la metàfora de l'estrella representada com un projectil llançat contra la volta del cel també ens revelarà la seva oculta intenció. L'adjectiu que amb tota naturalitat l'acompanya, δεινός, en realitat ens condueix novament, de forma inesperada, a Aquil·les: enlloc no trobarem qualificada així un arma, si no és la llança d'Aquil·les, uns versos més endavant dels que ja hem llegit, quan l'heroi ha arribat per fi prop

<sup>12</sup> Alguns exemples: N 78, 281; X 396; ε 413, ζ 39, τ 228, χ 88.

<sup>13</sup> Certament, el text d'aquest vers és problemàtic. He donat la lectura de Martin, que recull una antiga correcció d'Arnaldus (*Lectio-num graecarum libri duo*, La Haia 1730); els manuscrits presenten ὑπὸ (que és el que llegí Ciceró, *Aratea* 107: *namque pedes subter...*), interpretat per Maass com a tmesi inversa φαίνεται... ὑπο.

<sup>14</sup> Alguns exemples: Λ 662, N 212, P 598.

d'Hèctor (vv. 131-35):

ὥς ὄρμαινε μένων, ὃ δέ οἱ σχεδὸν ἦλθεν Ἀχιλλεὺς  
ἴσος Ἐνυαλίῳ, κορυθαίκι πτολεμιστῇ  
σείων Πηλιάδα μελίνῃ κατὰ δεξιὸν ὦμον  
δεωτὴν· ἀμφὶ δὲ χαλκὸς ἐλάμπετο εἵκελος αὐγῇ  
ἢ πυρὸς αἰθομένου ἢ ἡλίου ἀνιόντος.

De manera que segurament no semblarà estrany si en el sol ixent del v. 332 d'Arat (ἄμ' ἡελίῳ ἀνιόντα) crec reconèixer-hi també una al·lusió a Aquil·les, a través de la comparació final del passatge homèric que acabem de llegir: es confonen així novament, en la ment del lector, la imminència de Sírius amb la de l'implacable Pelida.

Però vet aquí justament que l'associació dels herois homèrics amb els astres no era pas insòlita. En l'original sistema còsmic ideat per Metrodor de Làmpsac, el deixeble d'Anaxàgoras, ja trobem una interpretació al·legòrica d'Homer que identifica Aquil·les amb el sol:

καὶ περὶ νόμων καὶ ἐθισμῶν τῶν παρ' ἀνθρώποις, καὶ τὸν Ἀγαμέμνονα μὲν αἰθέρα εἶναι, τὸν Ἀχιλλέα δ' ἥλιον, τὴν Ἑλένην δὲ γῆν καὶ τὸν Ἀλέξανδρον ἀέρα, τὸν Ἑκτορα δὲ σελήνην καὶ τοὺς ἄλλους ἀναλόγως ὠνομάσθαι τούτοις. τῶν δὲ θεῶν τὴν Διήμητρα μὲν ἦπαρ, τὸν Διόνυσον δὲ σπλῆνα, τὸν Ἀπόλλω δὲ χολήν<sup>15</sup>.

En el seu ja clàssic estudi, Buffière, en fer esment d'aquest al·legorista, imagina les raons de l'associació d'Aquil·les amb el sol i d'Hèctor amb la lluna:

«Les deux héros, par leur vaillance, éclipsent tous leurs compagnons, l'un au camp des Grecs, l'autre au camp des Troyens: tout comme le soleil et la lune règnent au firmament, l'un pendant le jour, l'autre pendant la nuit. (...) Peut-être aussi Métrodore faisait-il état de la poursuite d'Hector par Achille, autour d'Ilium, image de la poursuite des deux astres dans le ciel (cf. X 135: le bronze de la pique d'Achille brille comme le soleil à son lever); Hector tué par Achille pouvait rappeler encore que le soleil, quand il paraît, éteint l'éclat plus faible de la lune»<sup>16</sup>.

De fet, les tres explicacions semblen complementàries, i certament val a dir que la representació del cel que ofereix Metrodor, entre el real i l'imaginari, és de naturalesa molt afí a la visió aratea, que es complau a descriure el firmament animat per εἶδωλα llumino-

<sup>15</sup> Philodem. *Voll. Herc. c. alt.* 7, 3f. 90 (DK 61, 4).

<sup>16</sup> F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris 1973, 129.

sos<sup>17</sup>. Amb tot això, ara resultarà plenament comprensible la imatge bèl·lica emprada en la descripció dels efectes de Sírius. Així, l'adverbial ὀξέα de 331, que es refereix a la intensitat de l'ardor de l'estrella, és adient també, en termes d'expressió homèrica, per expressar l'agudesia de la llança que, com hem vist, era evocada aquí. La mateixa ambivalència posseeixen tant ὀξύς com αἶξας del v. 334: aquesta expressió de la penetrant lluminositat de Sírius resulta adequada també a la descripció de l'ímpetuós avançar d'un guerrer<sup>18</sup>. Però és potser el terme στίχας del v. 334 - que en Homer tan sols designa els rengles de combatents<sup>19</sup> - que ens mostra fins a quin punt el poeta està interessat a fer-nos sentir l'alenada iliàdica en aquest passatge. El mateix podríem dir, finalment, de l'expressió ὥλεσε πάντα del v. 335<sup>20</sup>.

Però encara no hem posat de manifest tots els elements continguts en l'evocació del passatge homèric. També per a l'estranya imatge dels arbres intentant escapar de l'escomesa del Ca celest trobarem un punt de partida en l'escena iliàdica de la persecució: en la comparació dels versos 189-93, que presenten una escena de caça:

ὥς δ' ὅτε νεβρὸν ὄρεσφι κύων ἐλάφοιο δίηται,  
ὄρσας ἔξ εὐνῆς, διὰ τ' ἄγκεα καὶ διὰ βήσσας  
τὸν δ' εἴ πέρ τε λάθῃσι καταπλήξας ὑπὸ θάμνῳ  
ἀλλὰ τ' ἀνιχνεύων θέει ἔμπεδον, ὄφρα κεν εὕρῃ·  
ὥς Ἐκτωρ οὐ λήθε ποδώκεα Πηλεΐωνα.

Així doncs, si la descripció aratea de Sírius evoca l'implacable avançar d'Aquil·les, en la desvalguda impotència de les plantes hi reconeixem, ara, el patètic intent d'Hèctor per sostreure's a l'encalç del Pelida.

En el vell poema èpic, la persecució s'inicia amb una comparació entre Aquil·les i la més brillant de les estrelles del cel, el Ca, i es clou amb una altra comparació que conté l'escena cinegètica del cèrvol

<sup>17</sup> Citti, 165.

<sup>18</sup> El fet que aquest verb també en Homer designi l'emanació d'una font lluminosa (per exemple Σ 212, precisament en la comparació de les fogueres amb la testa d'Aquil·les coronada per Atenea amb el núvol resplendent) és una prova de la sòlida erudició del poeta.

<sup>19</sup> Així II 173, Y 362, etc.

<sup>20</sup> Cf. Φ 216 amb la mateixa posició mètrica: εἴ τοι Τρῶας ἔδωκε Κρόνου παῖς πάντας ὀλέσσαι, i també Ω 609.

que endebades intenta escapar. Ambdues visions, així com l'evocació de la figura d'Aquil·les, que les justifica, han estat integrades, per via al·lusiva, en la descripció astronòmica que hem llegit.

Per tant, sembla que no hi ha cap dubte que el poeta pretén evocar aquell passatge homèric. L'autor compta, així, amb la complicitat del seu lector, a qui han de bastar lleus insinuacions per adonar-se que hi ha aquí dues visions superposades: Sírius i Aquil·les. El punt de partida per a aquesta associació és el lloc que ambdues figures comparteixen en el precedent il·lustre de la *Ilíada*. Amb aquest procediment, Arat retorna d'alguna manera a Homer, però invertint els termes de la comparació. El lector, per tant, estarà atent al doble sentit de les paraules del poeta; de manera que es preguntarà també si en en la seqüència κείνου καὶ κατιόντος ἀκούομεν, tan marcada fonèticament, no caldrà entendre-hi quelcom més que el que els mots diuen sobre la posta de l'estrella. Una resposta que ara probablement no semblarà inadequada és que es tracta d'una al·lusió a la mort d'Aquil·les. En efecte, l'ús de κάτειμι en el sentit de 'baixar a l'Hades' és prou segur<sup>21</sup> com per a entendre també en aquesta frase «així mateix la mort d'Aquil·les és un episodi ben famós». O tal vegada amb aquesta al·lusió el poeta vulgui cloure el passatge en què és evocada la supèrba grandesa de l'heroi tot recordant-nos que, tanmateix, també ell està destinat a morir.

Així doncs, Arat no és tan sols un confegidor d'hexàmetres, un bon coneixedor de la poesia èpica, a qui la seva erudició li presenta la oportunitat de posar en relació un passatge de la noble epopeia amb el tema de la seva obra, sinó que, a partir d'aquí, a més, desplega amb virtuosisme tot un seguit d'al·lusions tan dissimulades que amb una lectura superficial certament passaran desapercebudes.

Aquest és l'art dels *Fenòmens*; aquestes són les raons de la fama d'Arat entre els antics: una vasta erudició emprada amb saviesa i discreció, un elegant distanciament, una especial habilitat en el recurs de l'evocació literària.

El terme λεπτότης amb què alguns dels testimonis antics coincideixen en la definició d'aquests mèrits poètics no haurà de semblar inoportú, si recordem que precisament el poeta mateix fa que aquesta noció salti als ulls del lector mitjançant l'extravagant recurs de l'acròstic que apareix en els versos 783-87:

<sup>21</sup> Així Ξ 457: κατίμεν δόμον Ἄϊδος εἴσω, i Υ 294: Ἀϊδόσδε κάτεισι, etc.

Λ Ε Π Τ Η μὲν καθαρὴ τε περὶ τρίτον ἦμαρ ἐοῦσα  
 Εὐδιὸς κ' εἶη, λεπτή δὲ καὶ εὐμαλ' ἐρευθής  
 Πνευματὶ παχίων δὲ καὶ ἀμβλείησι κερααῖαις  
 Τέτρατον ἐκ τριτάτοιο φῶς ἀμειννὸν ἔχουσα  
 Ἡὲ νότου ἀμβλύνει ἢ ὕδατος ἐγγὺς ἐόντος.

El seu descobridor, J.-M. Jacques<sup>22</sup> suggeria - crec que molt convincentment - que aquest acròstic, estraïent l'acròstic ΛΕΥΚΗ que pot llegir-se en els cinc primers versos del darrer cant de la *Iliada*, és al mateix temps un homenatge a Homer.

Prenguem el fil d'aquesta consideració per acabar ja la nostra reflexió: tradició, crítica i creació són fets inseparables en la poesia del tipus dels *Fenòmens*. La fama d'Arat entre els antics es fonamenta en la seva habilitat a obtenir una obra elaborada segons una poètica que assimila el plaer estètic a l'erudició. Darrera d'aquest virtuosisme no mancat de sensibilitat artística poden amagar-se moltes sorpreses.

Barcelona

Jaume Almirall Sardà

<sup>22</sup> J.-M. Jacques, *Sur un acrostiche d'Aratos (Phén. 783-787)*, REA 62, 1960, 48-61. Vegi's també E. Vogt, *Das Akrostichon in der griechischen Literatur*, A&A 13, 1967, 80-95; W. Levitan, *Plexed Artistry: Aratean Acrostics*, Glyph 5, 1979, 55-68; M. Haslam, *Hidden Signs: Aratus 'Diosemeiai' 46ff., Vergil 'Georgics' 1. 424ff.*, HSCP 94, 1992, 199-204.







Nel proemio alla sua silloge di epigrammi conservato nel IV libro dell'Antologia Palatina (AP 4. 1), dopo la σφραγίς<sup>1</sup>, nella quale rivela il proprio nome e dedica l'opera all'amico Diocle, Meleagro passa in rassegna i principali poeti di cui ha raccolto i versi, paragonando la loro poesia a fiori, foglie e germogli che, intrecciati insieme, formano una corona: στέφανος è appunto il nome della raccolta. Si tratta certamente di un' inverosimile corona, poiché i fiori e le foglie che il poeta ha idealmente intrecciato non si trovano in natura tutti nello stesso periodo dell'anno<sup>2</sup>.

La metafora poesia-fiore non è di certo una trovata originale di Meleagro: essa ricorre già in Saffo (fr. 55. 2 s. V) nell'espressione βρόδων τῶν ἐκ Πιερίας e successivamente, tra gli altri, in Pindaro, Aristofane, Platone<sup>3</sup>, fino a giungere a Filippo di Tessalonica che nel proemio alla sua antologia di epigrammi (AP 4. 2), riprenderà stancamente e senza convinzione il raffronto botanico<sup>4</sup>.

Che i profumi e i colori di fiori e ghirlande fossero assai graditi al poeta e facessero parte del suo immaginario poetico dimostrano parecchi dei suoi epigrammi<sup>5</sup>, ma nel componimento d'introduzione al

<sup>1</sup> «Come il proemio si apre con la σφραγίς del poeta (v. 3), così si conclude con il titolo dell'antologia, che iniziava subito dopo questa prefazione»: F. Bornmann, *Meleagro e la corona delle Muse*, SIFC 45, 1973, 231.

<sup>2</sup> Così A.S.F. Gow and D.L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, II, Cambridge 1965, 595: «there is no reason to suppose that he (sc. Meleager) was botanically minded, and unlike Polyphemus in Theocr. 11. 58, he does not pause to consider that his flowers, fruits and foliage are not available at the same time of the year. Nor does it trouble him that, if they were so, the monstrous garland which he composes of them could be worn neither by Diocles for whom he constructs it nor by anybody else».

<sup>3</sup> Pind. *O.* 9. 26; *P.* 6. 1 ss.; Ar. *Ra.* 1299 s.; Pl. *Ion* 534 A.

<sup>4</sup> Nel verso conclusivo del proemio al florilegio (che per sua esplicita dichiarazione è il proseguimento della *Corona* di Meleagro e reca appunto lo stesso titolo) Filippo invita il lettore a continuare a suo piacimento l'accostamento tra i restanti epigrammisti e i fiori (AP 4. 2. 14). Agatia, invece, nei versi introduttivi alla sua raccolta, il *Ciclo*, sostituirà la similitudine botanica con quella gastronomica (AP 4. 3).

<sup>5</sup> In 5. 144, ad esempio, Zenofila, la donna amata dal poeta, è definita ἐν ἄνθεσιν ἄνθος, anzi è κρέσσον ἀδυπνόων στεφάνων; in 5. 147 Meleagro intreccia una corona di fiori con cui adornare le tempie e la chioma della bella Eliodora; in 12. 95. 2 le Cariti vengono definite κάλλεος ἀνθολόγοι; in 12. 256 il poeta nomina

florilegio Meleagro, per rendere meno arido il lungo elenco di poeti, insiste particolarmente sulla similitudine floreale e la dilata conservandola fino all'ultimo verso e trasformandola in un abile gioco letterario-botanico.

La scelta del fiore da adattare a ciascun epigrammista non pare mai casuale, bensì determinata dal proposito di esprimere un giudizio su ogni poeta e caratterizzarne meglio la personalità attraverso l'allusione a sue peculiarità artistiche, a temi delle opere più note, a circostanze biografiche, talvolta mediante precisi riecheggiamenti dei suoi versi. Ad esempio, tra i primi fiori della sua corona (v. 6) Meleagro cita Saffo e «rende omaggio all'eccellenza della sua poesia con la metafora della rosa, in cui risuona l'eco del fr. 55 V.»<sup>6</sup>. Archiloco (vv. 37 s.) è paragonato allo spinoso fiore del cardo, ἄκανθα, in riferimento ai suoi pungenti versi giambici<sup>7</sup>. Arato è una palma οὐρανομάκης, che eleva cioè i rami fino al cielo, (vv. 49 s.). In questo caso è l'epiteto che accompagna la pianta a chiarire la similitudine con il poeta: l'allusione ai *Fenomeni* è trasparente, implicita appare tuttavia anche una valutazione di carattere estetico. Ad Antipatro Sidonio è accostata invece una pianta originaria della sua terra, il κύπρος (v. 42).

Non tutti i paragoni sono oggi per noi così facilmente comprensibili<sup>8</sup>, ma senza dubbio i dotti contemporanei di Meleagro dovevano essere in grado di cogliere la finezza degli accostamenti e sciogliere i numerosi γρίφοι<sup>9</sup> disseminati nel componimento.

alcuni amasii di Tiro, paragonati a fiori con i quali Eros ha composto un profumato serto per Cipride; ecc.

<sup>6</sup> V. Citti, *La parola ornata*, Bari 1986, 81 (*Da Saffo a Meleagro*).

<sup>7</sup> Nuovo è il paragone con questa pianta a significare la virulenza dei giambi di Archiloco, cf. anche Gow ad Theocr. *Ep.* 21. 2 (II 545).

<sup>8</sup> In proposito si vedano le osservazioni di H. Beckby (*Anthologia Graeca*, I, München 1957, 237): «Wenn wir bei den übrigen Dichtern auch eine Bezugnahme zwischen Blume und Mensch nicht erkennen, so wäre es doch voreilig, diese ohne weiteres zu leugnen, da wir einerseits zu wenig von dem dichterischen Schaffen der einzelnen erhalten haben und uns andererseits viel zu wenig von der "Blumensprache" der damaligen Zeit bekannt ist, um eine vielleicht doch nur leise Andeutung begreifen zu können» e di Gow and Page (II 569): «If we knew more of some of these poets and could identify some of the plants with more certainty, the relevance of M.'s equations might here and there be more visible».

<sup>9</sup> Osserva Q. Cataudella in *Meleagrea*, RCCM 10, 1968, 242: «occorre tener presente, e farne il debito conto, il carattere allusivo e un po' γρίφος, del linguaggio della poesia ellenistica e, in particolare, di questo proemio meleagreo. (...) Qui, in questo proemio, Dioscoride è indicato con la perifrasi Διὸς ἐκ κούρων (v. 24),

Complessivamente i poeti nominati da Meleagro nel proemio sono quarantasette<sup>10</sup>, oltre lui stesso: dunque, egli dovette reperire il nome di altrettanti fiori (o piante)<sup>11</sup> che venissero abitualmente intrecciati nelle corone e, soprattutto, potessero essere impiegati in modo efficace nei suoi ricercati paragoni floreali.

Nel XV libro dei *Deipnosophisti* di Ateneo, uno dei convitati fa sfoggio di dottrina disquisendo sulle corone di fiori (676 f - 686 c). Dapprima ne elenca vari tipi indicando l'origine dei loro nomi, i fiori di cui sono composte e l'occasione per la quale vengono intrecciate; poi, tratta dei fiori più adatti per confezionarle. Il lungo resoconto è generosamente infarcito di citazioni: tra di esse spicca quella di un ampio passo dei *Georgika* di Nicandro di Colofone (Ath. 15. 683 a - 684 f = fr. 74 G.-S.), che viene introdotto in questo modo: Νίκανδρος ἐν δευτέρῳ Γεωργικῶν καταλέγων καὶ αὐτὸς<sup>12</sup> στεφανωτικὰ ἄνθη καὶ περὶ Ἰωνιάδων Νυμφῶν καὶ περὶ ῥόδων τάδε λέγει. Nei versi che seguono il poeta tratta solo *en passant* delle Ninfe Ionidi e delle rose, per poi soffermarsi più a lungo a dare consigli su come seminare, trapiantare e far crescere rigogliosi vari tipi di fiori e arbusti.

La formula impiegata da Ateneo per presentare questi versi (Νίκανδρος...καταλέγων στεφανωτικὰ ἄνθη) ci assicura che la sezione del poema da cui essi sono stati stralciati contenesse un elenco di fiori per corone, tuttavia, non possiamo essere certi che fosse stata composta da Nicandro proprio con l'intento di fornire un catalogo di piante adatte a tale uso<sup>13</sup>.

Ermodoro con Ἑρμοῦ δῶρον (v. 44), e Asclepiade è, come nelle *Talisie* teocritee, il Σικελίδας (v. 46), e gli anemoni sono fiori ἀνέμοις ... φυόμενα (v. 46)».

<sup>10</sup> I poeti inclusi nell'antologia dovevano essere molti di più, come si deduce dal v. 55, nel quale egli, in aggiunta a tutti gli altri fiori-poeti già elencati, inserisce nella 'corona' ἄλλων τ' ἔρνεα πολλὰ νεόγραφα. Infatti, nell'*Anthologia Graeca* epigrammi di diciannove poeti non nominati da Meleagro nel proemio, e alcuni senza attribuzione, si trovano in 'contesti meleagrei': vi è cioè grande probabilità che essi, per la loro collocazione all'interno dell'antologia, facessero parte della *Corona*: cf. Gow and Page, I, XXI-XXVII; II, 718-719 (*Index of Epigrammists*).

<sup>11</sup> Ma i fiori ad essi accostati sono quarantasette, in quanto Posidippo e Edilo, citati insieme nello stesso verso, sono paragonati entrambi a fiori selvatici di campo, ἄγρι' ἀρούρης (v. 45).

<sup>12</sup> Liste di στεφανωτικὰ ἄνθη si potevano leggere, sempre secondo Ateneo, in Teofrasto (15. 680 e) e nei *Canti Cipri* (15. 682 e). Dunque, oltre a tali autori, anche Nicandro (καὶ αὐτός), elenca fiori στεφανωτικοί.

<sup>13</sup> Il fatto che il poeta usi ripetutamente nel passo i termini στέφος e στέφανος



Il frammento è costituito da settantadue versi e, per quanto forse lacunoso<sup>14</sup>, è sufficientemente esteso da permettere un confronto con il componimento premesso da Meleagro alla sua raccolta di epigrammi, confronto che rivela coincidenze sorprendenti e, con tutta probabilità, non accidentali.

Le piante e i fiori nominati da Nicandro sono trentasette: diciotto di essi si trovano anche nel proemio meleagreo: ῥόδον, κισσός, κρίνον, λείριον, ἴρις, ὑάκινθος, λυχνίς, βοάνθεμον = βούφθαλμον<sup>15</sup>, φλόξ, ἔρπυλλος, σάμψυχος, λεύκη, κρόκος, κύπρος, σισύμβριον<sup>16</sup>, ἄσπορα (ἄνθη), ἀνεμωνίς, χρυσανθές.

Nei versi in cui nomina le poetesse Anite e Moero, Meleagro (vv. 5 s.) così si esprime: πολλὰ μὲν ἐμπλέξας 'Ανύτης κρίνα, πολλὰ δὲ Μοιροῦς / λείρια. I due fiori compaiono citati al plurale all'interno di uno stesso verso anche in Nicandro (27): ἃ κρίνα λείρια δ' ἄλλοι ἐπιφθέγγονται ἀοιδῶν<sup>17</sup>.

potrebbe essere una prova che i versi del fr. 74 appartenessero ad una sezione dedicata esclusivamente alla coltivazione dei fiori per ghirlande: al v. 4 egli ricorda che con le viole le Ninfe Ionidi prepararono una *ghirlanda* da offrire a Ione in segno del loro amore; al v. 18 consiglia di piantare direttamente nella terra un *serto* di corimbi d'edera bianca; al v. 54 fa riferimento a piante che i giardini forniscono per le *corone* (ὅσα κῆποι ... στεφάνους ἐπὶ πορσαίνουσιν). Meno rilevante il fatto che il crescione (σαύρα) venga detto χθονίου στέφος 'Ηγέσιν, cioè corona di Ade. Quest'ipotesi però non è verificabile a causa del frammentario stato di conservazione dell'opera che non consente di ricostruirne la struttura.

<sup>14</sup> In A.S.F. Gow and A.F. Scholfield, *Nicander: the Poems and the Poetical Fragments*, Cambridge 1953, 212, si osserva, ad esempio, come i vv. 52-54 non abbiano alcun legame tematico con quelli che seguono. Perciò vengono congetturate due lacune: una prima e una dopo i vv. 52-54. Probabilmente l'incongruenza è dovuta al fatto che il testo dei *Deipnosophisti* di Ateneo a noi giunto è abbreviato rispetto alla redazione originale e «it seems likely that the full Atheneus contained more than our abbreviated text retains».

<sup>15</sup> Nel v. 38 Nicandro nomina i βοάνθεμα e poco più sotto (v. 59) il βούφθαλμον. Si tratta dello stesso fiore, come spiega Galeno (*Ling. expl.*, 19. 88): βοάνθεμον· τὸ βούφθαλμον, τὸ δὲ αὐτὸ καὶ χρυσάνθεμον ὀνομάζεται.

<sup>16</sup> In Meleagro (v. 19) ricorre la variante ortografica σίσυμβρον, più rara, attestata altrove solo in Nic. *Ther.* 896.

<sup>17</sup> Parimenti Cratino (fr. 105 K.-A., citato da Ateneo nel libro XV, sempre nell'ambito del discorso sulle corone) nomina questi fiori tra i primi, insieme alle rose: (vv. 1 s.)

παντοίοις γε μὴν κεφαλὴν ἀνθέμοις ἐρέπτομαι  
λείριοις ῥόδοις κρίνεσιν κοσμοσάνδαλοις ἴοις...

Coincidenze di questo genere appaiono abbastanza frequenti anche per nomi di fiori di gran lunga meno comuni che i κρίνα o i λείρια. Infatti, il poeta di Gadara sceglie il φλόξ, l'ῥμμα βοός e l'ῥπυλλος per designare tre poeti, Fedimo, Antagora e Teodorida, che cita di seguito nei vv. 51-54: ἐν φλογὶ μίξας / Φαιδίμου, 'Ανταγόρου τ' εὔστροφον ῥμμα βοός, / τάν τε φιλάκρητον Θεοδω-  
ριδέω νεοθαλῇ / ῥπυλλον... Così in Nicandro i tre fiori sono nominati in tre versi successivi (vv. 38 ss.): οὐδὲ βοάνθεμα κείνα τά τ' αἰπύτατον κάρη ὑψοῖ / φλόξ τε θεοῦ ἀύγῃσιν ἀνερξομέναις  
ισάουσα / ῥπυλλον...

Mentre ῥπυλλος è un nome di fiore piuttosto comune, già attestato in Cratino, Aristofane, Teofrasto, Teocrito ecc.<sup>18</sup>, gli altri due invece ricorrono assai raramente. Infatti, come fiore φλόξ, oltre che nei versi citati, è menzionato solo da Teofrasto (*H. P.* 6. 6. 2; 6. 6. 11) tra i fiori per corone e poi si ritrova in Hsch. φ 644 Schmidt: φλόξ· ἡ τοῦ πυρός καὶ ἄνθος τι.

Come s'è già visto<sup>19</sup>, βοάνθεμον e βούφθαλμον designano lo stesso fiore, che Meleagro indica con la perifrasi ῥμμα βοός<sup>20</sup>. Il termine βοάνθεμον ha solo un'altra attestazione, oltre al già citato passo di Galeno che dà l'equivalenza βοάνθεμον = βούφθαλμον, nel *Corpus Hippocraticum* (*Mul.* 1. 78: 8. 178. 5 L.). Invece, βούφθαλμον è più diffuso, ma ricorre solo in opere in prosa di argomento scientifico e mai prima di Nicandro<sup>21</sup>.

Al v. 13 del proemio Meleagro accosta al poeta Alceo<sup>22</sup> il ὑάκινθος<sup>23</sup>, che viene definito λάληθρος ἐν ὕμνοπόλοις. L'espressio-

<sup>18</sup> Cratin. fr. 105, 4 K.-A.; Ar. *Pax* 168; Thphr. *H. P.* 1. 9. 4.; Theoc. *Ep.* 1, ecc.

<sup>19</sup> Si veda sopra, nota 15.

<sup>20</sup> Ezio (*Iatr. liber* 1. 69. 1) spiega così il nome del fiore: βούφθαλμον ὠνόμασται μὲν οὕτως ἀπὸ τῶν ἀνθῶν εἰκέναι δοκούντων κατὰ τὸ σχῆμα βοός ὀφθαλμῷ. In questo modo diventa più chiara l'espressione ῥμμα βοός usata da Meleagro (v. 52).

<sup>21</sup> In Galeno, Dioscoride Pediano, Ezio, Paolo Egineta: cf. *ThGL* II 381-82 s.v. βούφθαλμον.

<sup>22</sup> I ventidue epigrammi conservati nell'Antologia Palatina e nella Planudea sotto il nome di Alceo, sebbene in parte rechino l'attribuzione al poeta di Mitilene, in genere sono ascritti tutti al poeta di Messene, cf. Gow and Page, II 6 s. Tra le prove a sostegno di questa attribuzione v'è il fatto che Meleagro nel proemio nomina Alceo fra Riano, Erinna, Samio e Leonida e non, ad esempio, insieme a Saffo.

<sup>23</sup> L'identificazione del fiore che con questo nome veniva designato, benché la discussione sulla questione in passato sia stata vivace e abbia impegnato molti

ne, volutamente ambigua, rimanda sia alla loquacità di Alceo<sup>24</sup>, sia al mito della nascita del fiore e all'interpretazione da parte dei poeti<sup>25</sup> dei segni sulla corolla.

Due sono le leggende intorno al ὑάκινθος: l'una racconta che il fiore nacque dal sangue del giovinetto Hyakinthos amato da Apollo e ucciso per errore dal dio; secondo l'altra, invece, esso sarebbe sorto dal sangue di Aiace Telamonio, dopo che l'eroe si diede volontariamente la morte. Entrambe le versioni del mito terminano con un *aition* che spiega i segni sulla corolla: le lettere AI che vi si leggono, secondo la prima variante, sono il ricordo del lamento di Apollo per la morte del fanciullo amato; secondo l'altra, oltre che un'espressione di dolore, sarebbero le iniziali del nome di Aiace<sup>26</sup>.

Nicandro cita ugualmente il ὑάκινθος nel fr. 74 (v. 31 s.) accompagnando il nome del fiore con l'aggettivo αἰαστής. Il termine è un *hapax legomenon* etimologicamente riconducibile al verbo αἰάζω, a sua volta derivato dall'interiezione αἶ<sup>27</sup>. Si tratta quindi di un'allusione

studiosi, ancora oggi non è sicura. Probabilmente il termine era utilizzato per indicare più di un tipo di fiore. Cf. Gow ad Theocr. *Id.* 10. 28 (II 200).

<sup>24</sup> La λαλιά di Alceo di Messene è probabile riferimento agli epigrammi ispiratigli dall'odio nei confronti di Filippo V, re di Macedonia: cf. *AP* 7. 247; 9. 519; 11. 12.

<sup>25</sup> Infatti, con l'espressione ἐν ὑμνοπόλοις forse Meleagro intende dire che ai segni sui petali non fu attribuito nessun significato finché i poeti non vi riconobbero un'iscrizione, rendendo λάληθρος il fiore: cf. Gow and Page, II 599.

<sup>26</sup> La prima testimonianza documentaria del mito è costituita da uno *stamnos* etrusco di Vulci dell'inizio del IV sec. a. C. che mostra Aiace sul punto di suicidarsi alla presenza di Tecmessa mentre ai piedi dell'eroe cresce un fiore sullo stelo del quale si trova un'iscrizione (cf. *LIMC*, I 1. 329, s.v. *Aias* (108) e Gow ad Theocr. *Id.* 10. 28, II 201). La prima attestazione letteraria è, invece, il fr. 74 Van Groningen di Euforione, nel quale il poeta riferisce l'origine del fiore dal sangue di Aiace come φῆμιν αἰοιδῶν, rinviando dunque a precedenti trattazioni del mito da parte di altri poeti. Successivamente molti sono gli autori che hanno raccontato diffusamente il mito scegliendo ora l'una ora l'altra versione, o che vi hanno fatto un'implicita allusione ricordando le lettere che il fiore porta iscritte sui petali: tra gli altri, Virgilio (*eccl.* 3. 106 s.); Ovidio (*met.* 10. 162-219; 13. 383-98) che cerca di combinare le due varianti (per i modelli ellenistici cui si ispirò Ovidio per questo episodio delle *Metamorfosi*, cf. I. Cazzaniga, *La tradizione poetica ellenistica nella favola ovidiana di Giacinto (Euforione, Bione, Nicandro, Schol. Nic. Th. 585)*, PP 13, 1958, 149-65); Plinio il Vecchio (*N. H.* 21. 38); Pausania (2. 35. 5); Claudiano (*Rapt. Pros.* 2. 131) ecc.

<sup>27</sup> In *ThGL* I 887 αἰαστής è interpretato come «e cruore Aiakis natus», implicitamente dunque si suggerisce la derivazione dell'aggettivo dal nome proprio Αἴας, cf. anche *LSJ* 34 s.v. αἰαστής ('the mourner'). Per l'etimologia si veda *DELG*, 28 s., s.v. αἶ ('le pleureur'). Interessante a questo proposito anche la connessione tra il nome dell'eroe e l'interiezione αἶαἰ cui accenna il personaggio di Aiace

all'iscrizione sui petali del fiore, analoga a quella fatta da Meleagro nel proemio attraverso l'epiteto *λάληθρος*<sup>28</sup>. Nicandro e Meleagro poeticamente definiscono quel fiore capace di *αιάζειν* e *λαλεῖν*, cioè di 'lamentarsi sonoramente' e i due aggettivi sono un sintetico rinvio all'origine mitica del fiore e al particolare aspetto della sua corolla<sup>29</sup>.

Il fr. 74 non è l'unico passo del poema di Nicandro che presenta significative analogie con il proemio meleagreo: in Ath. 3. 72 a sono citati altri cinque versi dei *Georgika*<sup>30</sup>, questa volta senza l'indicazione del libro dal quale sono tratti<sup>31</sup>. In essi il poeta consiglia di piantare tra le varie specie di fava (*κύαμος*) quella egiziana, i cui fiori in estate vengono utilizzati per comporre corone, mentre i frutti maturi e le radici sono cibo prelibato da offrire nei banchetti. Il riferimento alle corone suggerisce l'ipotesi che il breve passo appartenesse ugualmente al secondo libro, ove Nicandro nominava fiori *στεφανωτικά*.

Ora, al *πορφύρεος κύαμος* è paragonata, nel proemio di Meleagro, la poesia di Policleteo, un altro 'fiore' della *Corona*<sup>32</sup>.

nell'omonima tragedia sofoclea (vv. 430 s.), connessione che viene da lui interpretata come predestinazione alla sventura e al dolore.

<sup>28</sup> Innegabile il legame tra questo epiteto riferito da Meleagro al *ύάκινθος* e i vv. 6 s. dell' *Epitafio di Bione* falsamente attribuito a Mosco (in particolare *λάλει* del v. 6):  
*νῦν ύάκινθε λάλει τὰ σὰ γράμματα καὶ αἰαῖ*  
*λάμβανε τοῖς πετάλοισι*

Tuttavia, nell'impossibilità di datare con sicurezza sia l'*Epitafio* che il proemio meleagreo, non si può stabilire quale dei due poeti riecheggi i versi dell'altro.

<sup>29</sup> Sono confrontabili con questi due aggettivi alcuni degli epiteti del *ύάκινθος* che ricorrono in altri testi: *γραπτός* (Theoc. *Id.* 10. 28), *πολύθρηνος* (Nic. *Ther.* 902), *πολύκλαυτος* (IG XIV 607), *φωνήεις* (Nonn. *D.* 11. 264). Anch'essi, infatti, sembrano alludere all'espressione di dolore iscritta sui petali del fiore.

<sup>30</sup> Nic. *Fr.* 81 G.- S.:

*σπείρειας κύαμων Αἰγύπτιον ὄφρα θερείης*  
*ἀνθέων μὲν στεφάνους ἀνύσης τὰ δὲ πεπτηῶτα*  
*ἀκμαίου καρποῦ κιβώρια δαυυμένοισι*  
*ἐς γέρας ἡιθέοισι πάλαι ποθέουσιν ὀρέξης.*  
*ρίζας δ' ἐν θοίνησιν ἀφειψήσας προτίθημι.*

<sup>31</sup> Soltanto sette dei ventun frammenti dei *Georgika*, il cui principale testimone è proprio Ateneo, recano l'indicazione del libro d'appartenenza.

<sup>32</sup> Il poeta Policleteo non è nominato altrove e dei suoi epigrammi non v'è traccia nell'Antologia Palatina, né nella Planudea. Non è l'unico caso: anche di Melanippide, Eufemo e Partenide, citati da Meleagro nel proemio (rispettivamente ai vv. 7, 20, 32), non sono stati conservati gli epigrammi. Per una possibile spiegazione del fatto cf. Gow and Page, II 597.



V'è poi un'altra coincidenza. All'inizio del componimento introduttivo Meleagro immagina che un ignoto interlocutore chieda alla Musa a chi ella rechi quella πάγκαρπον αἰδάν e chi sia l'autore della ghirlanda (στέφανος) di poeti. A quest'ultima domanda la Musa risponde: "Ανυσε μὲν Μελέαγρος. Lo stesso verbo ἀνύω con στεφάνους come oggetto è usato da Nicandro nel fr. 81 (vv.1 s.): σπείρειας κυάμων Αἰγύπτιον, ὄφρα θερείης / ἀνθέων μὲν στεφάνους ἀνύσης...

Come s'è visto, numerose sono le coincidenze tra il fr. 74 di Nicandro e il componimento d'introduzione alla raccolta di epigrammi di Meleagro: diciotto fiori o arbusti ricorrono in entrambi i testi<sup>33</sup>; κρίνα e λείρια sono nominati insieme e al plurale dai due poeti; tre fiori, il serpolino, il flogo e l'occhio di bue, sono raggruppati e citati di seguito sia da Meleagro che da Nicandro; di essi φλόξ e βοάνθεμον (= βούφθαλμον) sono nomi di fiore assai poco comuni, le cui rare attestazioni non si trovano in altri testi poetici, ma solo in opere in prosa di argomento scientifico; entrambi i poeti accompagnano il nome del ὑάκινθος con un epiteto analogo che rimanda alla mitica nascita del fiore.

Il confronto del fr. 81 con il proemio di Meleagro fa registrare ancora due analogie: la fava (κύαμος) che secondo Nicandro si coltiva sia per la prelibatezza del frutto e delle radici sia per intrecciarne i fiori nelle corone, è utilizzata da Meleagro in un paragone floreale. Si trova inoltre una coincidenza lessicale nell'uso da parte dei due autori dello stesso verbo ἀνύω in riferimento alle corone, per indicare l'atto di comporle.

Lo stretto legame fra i due testi rivelato dalle analogie finora rinvenute induce a credere che durante la composizione del proemio Meleagro abbia tenuto presenti i versi dei *Georgika* di Nicandro, in cui il poeta 'catalogava' i fiori più adatti alle corone.

L'ipotesi non è contraddetta dalla cronologia dei due poeti. Se si accetta la tesi del Pasquali<sup>34</sup>, accolta anche da Gow e Scholfield<sup>35</sup>,

<sup>33</sup> Tale è il numero dei fiori presenti nei due testi se s'interpreta l'espressione ἀνέμοις ἄνθεα φυόμενα adoperata da Meleagro al v. 46 come perifrasi indicante gli ἀνεμωνίδες di Nic. Fr. 74. 37 e se si accetta che il χρύσειον...κλῶνα dei vv. 47 s. sia il χρυσανθές di Nic. Fr. 74. 69. Cf. Gow and Page, II 604 e Q. Cataudella, 242.

<sup>34</sup> G. Pasquali, *I due Nicandri*, SIFC 20, 1913, 55-111 (ora in *Scritti filologici*, Firenze 1980, 340 ss).

<sup>35</sup> Gow and Scholfield (3-8) propendono per una cronologia bassa di Nicandro, il



l'*akme* di Nicandro di Colofone, il poeta didascalico autore dei *Theriaka* e degli *Alexipharmaka*, è da collocare durante il regno di Attalo III (138 -133 a.C); mentre la data della compilazione della *Corona* di Meleagro non si può fissare con sicurezza, ma oscilla tra il 125 e l'80 a. C.<sup>36</sup>

Nell'*Antologia Palatina* sono presenti due epigrammi funerari di Nicandro di Colofone: uno (AP 7. 435) è dedicato a sei giovani spartani caduti in battaglia sotto le mura di Messene, mentre l'altro è l'epitafio dello spartiatia Otriade, morto suicida. Entrambi ricorrono in 'contesti meleagrei'<sup>37</sup>, benché Nicandro non sia tra i poeti citati per nome nel proemio. Il fatto che nell'antologia meleagrea fossero contenuti epigrammi di Nicandro potrebbe comunque confermare che il poeta di Gadara conosceva l'opera del colofonio.

Dunque, nonostante le spiccate divergenze stilistiche, dovute anche al diverso genere letterario in cui s'inquadrano le opere dei due autori<sup>38</sup>, le numerose affinità di carattere prevalentemente tematico,

poeta didascalico, ritenendo che il re Attalo cui Nicandro si rivolge nel fr. 104 sia Attalo III, re di Pergamo dal 138 al 133. Dunque, condividono la tesi del Pasquali secondo la quale il poeta onorato in un'epigrafe a Delfi è un colofonio omonimo del III sec. a. C., forse un avo del più noto Nicandro.

<sup>36</sup> Cf. Gow and Page, I. XIV-XVII.

<sup>37</sup> Si veda sopra, nota 10. Per l'individuazione all'interno dell'*Anthologia Graeca* dei 'contesti meleagrei', cf. Gow and Page, I. XXI-XXVII; II 718-19 (*Index of Epigrammatists*).

<sup>38</sup> Lo stile di Meleagro è vario, mosso, ricercato, colorato: il poeta attinge il suo vocabolario all'*epos* omerico, vi inserisce riecheggiamenti della grande poesia alessandrina di Callimaco e Teocrito, crea numerose neoformazioni, per la maggior parte aggettivi composti (come in AP 4. 1 μελίστακτος v. 14; ἀμμοτρόφος v. 20; νεόγραφος v. 55, ecc.). Inoltre dimostra grande facilità e maestria nel variare la resa di una medesima idea, trovando infiniti sinonimi: ad es., per indicare il suo lavoro di compilatore della raccolta, τεύχω (v. 2), ἐμπλέκω (v. 5), συμπλέκω (v. 10), ἐνίημι (v. 41), τίθημι (v. 43), βάλλω (v. 49), μείγνυμι (v. 51); cf. H. Ouvré, *Méléagre de Gadara*, Paris 1894, 174 e C. Radinger, *Meleagros von Gadara*, Innsbruck 1895, 62-66. Invece Nicandro, per il genere letterario cui si dedica, il poema didascalico, deve trovare un equilibrio tra l'elemento poetico e quello scientifico. Il poeta nei *Theriaka* e negli *Alexipharmaka* riesce a rispettare l'equilibrio tra i due elementi, ma nei frammenti dei *Georgika* molto spesso tale equilibrio sembra venir meno a tutto vantaggio dell'elemento scientifico: infatti, l'aggettivazione è piuttosto scarna, abbondano al contrario i termini tecnici dell'agricoltura, come i verbi che indicano l'atto di piantare, potare, seminare ecc. e alcuni di essi sono ripetuti più volte (ad es. φυτεύω: fr. 74, 1; 18; 40 e fr.81, i); cf. A. Crugnola, *La lingua di Nicandro*, Acme 14, 1961, 151 s.).

ma anche linguistico, tra il proemio meleagreo e i fr. 74 e 81 di Nicandro suggeriscono che Meleagro abbia utilizzato i *Georgika* nicandrei, o parte di quest'opera, come repertorio di ἄνθη στεφανωτικά. La sua fantasia gli ha poi ispirato gli opportuni accostamenti di fiori e piante alla personalità o allo stile dei singoli poeti trovando, o talvolta anche coniando, una grande varietà di aggettivi e epiteti adatti ad accompagnare fiori e poeti.

Urbino

Alberta Lai





## L'ALLITTERAZIONE IN PLAUTO E TERENCE: UN ESPERIMENTO DI ANALISI QUANTITATIVA

Agli inizi degli anni Settanta, presso l'Istituto di Filologia Latina dell'Università di Pisa, fu attivo un gruppo di ricerca sul fenomeno dell'allitterazione plautina, diretto da M. Barchiesi. Frutto di tali ricerche fu una serie di tesi di laurea, dedicate ciascuna all'analisi sistematica di una commedia. Ogni tesi era divisa in due parti: un commentario perpetuo evidenziava il valore stilistico di ogni allitterazione nella commedia e una parte sintetica riportava in ordine alfabetico le allitterazioni e le frequenze per scena<sup>1</sup>. Nell'*Avvertenza* del relatore premessa ad uno di questi lavori, Barchiesi poneva l'attenzione sull'importanza della seconda parte, che definiva, precorrendo i tempi, «una registrazione dei fatti con l'impassibilità di un computer»<sup>2</sup>.

Purtroppo, il progetto di Barchiesi non giunse a termine, e non furono tratti risultati complessivi. Negli anni seguenti, la ricerca sulla allitterazione nel teatro latino arcaico intraprese altre strade, e si orientò piuttosto a studiare il fenomeno nel più vasto contesto della problematica relativa alle strutture foniche del testo e al loro interagire con le strutture linguistiche e metriche<sup>3</sup>. Non ci si potrà meravigliare, del resto, se nessuno studioso abbia avuto voluto continuare una strada così arida come quella di contare le allitterazioni di Plauto e Terenzio.

Ma è indubbiamente un peccato rinunciare ad uno studio quanti-

<sup>1</sup> Grazie alla cortesia di G. Chiarini, ho potuto rintracciare le seguenti tesi: M.G. Procchi, *Ricerche sull'allitterazione plautina. La "musicalità" della parola nel Miles gloriosus*, A.A. 1969-70; L. Orzalesi, *Due capitoli sull'allitterazione*, I. *Materiali per una storia del concetto di allitterazione*, II. *L'allitterazione nel Trinummus*, A.A. 1970-71; L. M. Notarangelo, *Ricerche sull'allitterazione in Pseudolus*, A.A. 1971-72; E. Di Geronimo, *L'allitterazione nella Mostellaria*, A.A. 1973-74.

<sup>2</sup> *Premessa* ad Orzalesi, 5.

<sup>3</sup> Si veda in partic. A. Traina, *Forma e suono*, Roma 1977; *Epilegomeni a Forma e suono*, in *Poeti latini (e neolatini)*, III, Bologna 1989, 9 ss.; R. Raffaelli, *Ricerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio (metriche, stilistiche, codicologiche)*, Pisa 1982. La bibliografia precedente sull'allitterazione latina è molto vasta, ma per la maggior parte invecchiata: un buon repertorio si può trovare in J.B. Hofmann - A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München 1972<sup>2</sup>, 700 ss., e nella sezione bibliografica dedicata agli *Aspetti fonici e ritmici* di A. Lunelli (a cura di), *La lingua poetica latina*, Bologna 1988<sup>3</sup>, XXXV ss.; con aggiornamenti a p. 189 s.



tativo. Vi è stato chi, come l'Herescu, ha sostenuto che statistiche, codificazioni generali e sistemi non servono a niente, e che bisogna limitarsi al commento estetico caso per caso<sup>4</sup>. Mi pare tuttavia che non si possa prescindere dal domandarsi se 'casi' del genere si verifichino una volta ogni verso, una ogni dieci o una ogni cento. Il dato quantitativo del parametro di frequenza diventa così anche qualitativo, e costituisce una premessa indispensabile per analisi stilistiche più dettagliate<sup>5</sup>. L'intuizione fondamentale di Barchiesi è stata quella che un giorno si sarebbe potuto automatizzare questo tipo di ricerca: e infatti oggi è relativamente semplice prendere un personal computer di media potenza e fargli compiere nel modo più opportuno il 'lavoraccio' di scovare e contare le allitterazioni. Ecco dunque i criteri e i risultati dell'esperimento da me compiuto.

Come banca dati mi sono servito delle prime undici commedie conservate di Plauto (*Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captivi*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Mercator*), e delle sei commedie di Terenzio (*Andria*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos*, *Hecyra*, *Phormio*, *Adelphoe*)<sup>6</sup>.

Il primo problema che si è presentato è stato ovviamente quello di elaborare un programma informatico in grado di individuare automaticamente le allitterazioni. Le difficoltà incontrate ci hanno costretto infatti ad elaborare in maniera particolarmente esplicita e selettiva il concetto stesso di 'allitterazione': un concetto sulla cui definizione si discute da secoli<sup>7</sup>. Il tentativo iniziale è stato quello di

<sup>4</sup> N.I. Herescu, *Encore sur l'allitération latine*, Emerita 15, 1947, 86: «ni M. Cordier, ni M. Ronconi, ni M. Ferrarino n'ont réussi à nous donner la clé passe-partout de l'allitération, simplement parce que cette clé n'existe pas. [...] C'est pourquoi statistiques, codifications, généralités, systèmes ne servent à rien, sinon à nous donner de fausses idées. Ce qui peut intéresser, c'est uniquement le commentaire, l'explication particulière de chaque cas, pour en décèler l'intention et l'effet obtenu par l'auteur considéré dans le cas considéré».

<sup>5</sup> L'utilità di uno studio statistico dell'allitterazione è giustamente ribadita da N.A. Greenberg, *Aspects of Alliteration: A Statistical Study*, Latomus 39, 1980, 585 ss. (con dati su Lucrezio e Virgilio).

<sup>6</sup> Il testo è quello delle edizioni oxoniensi: per Plauto a cura di W.M. Lindsay, Oxford 1910<sup>2</sup>, per Terenzio a cura di R. Kauer, W.M. Lindsay e O. Skutsch, Oxford 1958<sup>2</sup>. Il materiale mi è stato gentilmente messo a disposizione dall'Istituto di Linguistica Computazionale del CNR di Pisa: ringrazio A. Bozzi e G. Cappelli per aver eseguito il lavoro di trascodifica del testo su dischetto per personal computer IBM. Le analisi dei dati sono state compiute presso l'Istituto di Glottologia e Filologia Classica dell'Università di Udine: ringrazio F. Polese per l'elaborazione dei programmi informatici.

tradurre in algoritmo la 'definizione operativa' usata da Barchiesi nei lavori sopra citati: «chiamiamo dunque 'allitterazione' la ripetizione di uno o più fonemi iniziali in due o più parole contigue»<sup>8</sup>. Il rapporto di contiguità costituisce però un termine ambiguo, che può essere inteso in vari modi: da una contiguità stretta (considerare allitteranti solo parole immediatamente successive) ad una contiguità larga (estendere lo spazio dell'allitterazione ad alcune parole interposte o all'intera misura di un verso). Ci è sembrato un buon compromesso ammettere che tra una parola e l'altra potessero esserci solo parole di ridottissimo corpo fonetico (fino a tre fonemi): come si possono escludere infatti, in nome della contiguità assoluta, nessi chiaramente allitteranti come *Patriam et Parentes*, *Singula in Subsellia*, o *Sic cum Servili Schema*? Oltre a ciò, abbiamo concesso fino a due parole intermedie di maggior corpo fonetico per le allitterazioni sillabiche (le quali possono essere percepite a distanza maggiore di quelle semplici: ad es. *PRIncipio ut illo advenimus, ubi PRImum Terram Tetiginus*).

Dopo aver preparato i testi delle commedie tutti in caratteri minuscoli, il programma procede dunque a confrontare il primo carattere di ogni parola con il primo carattere delle altre parole all'interno delle distanze sopra definite: se il confronto è positivo, il carattere viene trasformato in maiuscolo e la ricerca continua con il secondo carattere, altrimenti si passa alla parola successiva. In tale prospettiva, l'allitterazione sillabica o assillabazione appare automaticamente evidenziata come un'allitterazione di grado più intenso. Il risultato è che alla fine tutte le allitterazioni della commedia risultano evidenziate in caratteri maiuscoli.

Purtroppo però, tale procedimento non si è rivelato soddisfacen-

<sup>7</sup> La prima parte della citata tesi della Orzalesi contiene utili *Materiali per una storia del concetto di allitterazione*. A ragione Traina, *Forma*, 128, osserva che «nessuna figura di suono ha avuto definizioni e applicazioni così late, da includere praticamente tutte le altre»: ad esempio, il Ronconi, *Allitterazione e ritmo*, in *Interpretazioni grammaticali*, Roma 1971<sup>2</sup>, 370 vi include «le formule con apofonia o gli omeoteleuti», e P. Valesio, *Strutture dell'allitterazione*, Bologna 1967, 152 considera distintivo dell'allitterazione letteraria la configurazione trimembre. La definizione che adotteremo in questo lavoro si pone nel solco di una tradizione della filologia classica italiana che va da P. Ferrarino, *L'allitterazione*, RABol IV 2, 1939, 93 ss. (= *Scritti scelti*, Firenze 1986, 66 ss.), a Barchiesi e Traina, e si limita alla ripetizione dei fonemi iniziali.

<sup>8</sup> *Premessa* alla tesi della Procchi, VI.

te. Considerando infatti *tutte* le parole senza distinzione, il numero delle allitterazioni 'pescate' dal programma risulta soggetto a fluttuazioni tanto ampie da suscitare il sospetto di essere almeno in parte dovute al caso. In Plauto, ad esempio, la frequenza risulta in tal modo di quasi una allitterazione per verso: decisamente troppo alta. Inoltre, per quanto già così cominci a profilarsi una diversità tra Plauto (0,91 allitterazioni per verso) e Terenzio (0,75), i confini risultano ancora troppo labili: ad esempio alcune commedie di Terenzio, come l'*Hecyra*, con una frequenza di 0,79 allitterazioni per verso, risultano in questo modo assai vicine ad alcune di Plauto, come la *Casina*, con 0,84 allitterazioni per verso (la differenza tra le frequenze nelle due commedie è solo del 6%).

Già questo, comunque, è un risultato di un certo interesse: è in pratica la dimostrazione 'matematica' che non si possono considerare pertinenti per l'allitterazione sequenze che contengano elementi lessicali strettamente necessari al discorso (come congiunzioni, preposizioni, copule e pronomi). In questi casi, infatti, l'autore ha scarsissime possibilità di ricorrere a scelte di parole alternative, per produrre o evitare un dato effetto fonico. E poiché tali elementi lessicali sono molto frequenti nell'uso, essi sono in grado di falsare il rilievo statistico. Già il Ronconi, ad esempio, aveva protestato contro il metodo dello Zwisa, di considerare allitteranti anche gruppi come *pro pietate* o *me male*<sup>9</sup>. Scorrendo l'elenco delle allitterazioni evidenziate con tale metodo (considerando cioè solo la ripetizione dei fonemi iniziali, e non la classe grammaticale delle parole), è facile osservare come bastino ad esempio alcune evidenti pseudo-allitterazioni come *et enim* o *autem ab*, per compensare il peso numerico di allitterazioni importanti come *uxor usuraria* o *res rationesque*.

Si è resa perciò necessaria l'elaborazione di un programma più complesso, che potesse in qualche modo far propria la raccomandazione di Ronconi: «trascurò di regola particelle grammaticali, congiunzioni, pronomi e la copula *esse*: termini necessari di collegamento, che spesso, poveri di accento, fanno corpo, è noto, con una parola vicina»<sup>10</sup>. Ho dunque creato una lista di parole contenenti le congiunzioni, le preposizioni, i pronomi e l'intero paradigma del verbo *esse*, e ho provato ad escluderle dal conteggio. Ho fatto in modo, inoltre, che

<sup>9</sup> Ronconi, 336 (il metodo a cui si fa riferimento è quello di C. Zwisa, *Die eurhythmische Technik des Catullus*, Progr. Wien 1879).

<sup>10</sup> Ronconi, 335.

venissero eliminate tutte le pseudo-allitterazioni di parole che coincidono completamente, e che dunque casomai formano anafora.

Ma è bastato dare un'occhiata al primo verso dell' *Amphitruo* elaborato secondo questi criteri, per farmi capire che anche così le cose continuavano a non andare bene: se prima si era pescato di tutto, adesso attraverso le maglie della rete erano sgusciate via troppe allitterazioni buone. *Ut vos in vostris voltis mercimoniis*: dato che sia *vos* sia *vostris* sono pronomi, la triplice allitterazione sillabica non veniva segnalata. Eppure, anche questo è controintuitivo: qui l'allitterazione c'è, eccome. La via d'uscita mi è stata indicata da una considerazione espressa da Traina: «la pura contiguità non ci è parsa sufficiente per considerare allitteranti congiunzioni, preposizioni, pronomi e copule, a meno che l'allitterazione non fosse sillabica [...] o molteplici»<sup>11</sup>. Ecco dunque il criterio per 'ripescare' le allitterazioni perdute. Fortunatamente, i concetti di 'sillabico' (nel senso definito dallo stesso Traina: «intendo per 'sillabica', impropriamente, l'allitterazione che coinvolga uno o più fonemi successivi al primo»), e di 'molteplice' (più di due parole coinvolte nell'allitterazione) sono sufficientemente espliciti per poter essere tradotti in linguaggio informatico.

Il programma cominciava dunque ad essere piuttosto raffinato nel selezionare le allitterazioni, ma c'era qualcosa che continuava a non convincermi: con la sua ferrea logica, mi evidenziava infatti gruppi di allitterazioni triplici e/o sillabiche come *ET Ego ETiam* o come *QUid igitur, QUOniam hic servos QUOque*, che francamente non sentivo come significative. Alla fine, mi sono dunque deciso a non considerare sillabiche le allitterazioni basate unicamente sulla ripetizione dei nessi più frequenti nei pronomi relativi *qui-*, *quo-* e *qua-*, e ad escludere inoltre, sempre, alcune parole di brevissimo corpo fonetico e altissima frequenza: precisamente *ac*, *an*, *aut*, *est*, *et*, *esse*, *nec* e *ut*. In questo modo, sono riuscito finalmente ad ottenere dei risultati che coincidevano perfettamente con il mio modo di concepire l'allitterazione: un modo che, mi rendo conto, è certo discutibile in qualche dettaglio, come ad esempio la distanza tra le parole, ma che perlomeno è perfettamente esplicito.

Per avere un'idea di come il programma lavori, riproduco due campioni di 50 versi per la prima commedia (in ordine alfabetico) di Plauto e di Terenzio<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Traina, *Forma*, 130, corsivo mio.

<sup>12</sup> L'elenco completo delle allitterazioni in tutte le commedie prese in esame è con-

- ut VOS in VOStris VOLTis mercimoniis  
emundis vendundisque me Laetum Lucris  
ADficere Atque ADiuvare in rebus omnibus  
et ut Res Rationesque vostrorum omnium  
5 bene expedire voltis peregrique et domi  
bonoque Atque Amplo Auctare perpetuo lucro  
quasque INCEPistis res quasque INCEPtabitis  
et uti bonis VOS VOSTrosque omnis nuntiis  
me ADficere voltis ea ADFeram ea ut nuntiem  
10 quae maxime in rem vostram communem sient  
nam vos quidem id jam scitis concessum et datum  
mi esse ab dis aliis nuntiis praesim et lucro  
haec ut me voltis ADprobare ADnitier  
lucrum ut perenne vobis Semper Suppetat  
15 ita huic FACietis FABulae silentium  
itaque aequi et justi hic eritis omnes arbitri  
nunc quoius jussu VENio et quam ob rem VENERim  
dicam simulque ipse eloquar nomen meum  
Jovi' Jussu venio nomen mercuriost mihi  
20 pater huc ME Misit ad vos oratum MEus  
tam etsi pro imperio vobis quod dictum foret  
scibat facturos quippe qui intellexerat  
vereri vos se et metuere ita ut aequom est jouem  
verum PROfecto hoc Petere me PREcario  
25 a vobis jussit leniter dictis bonis  
etenim ille quoius huc JUssu venio JUppiter  
non minu' quam vostrum quivis formidat malum  
humana matre natus humano patre  
mirari non est aequom Sibi SI praetimet  
30 atque ego quoque etiam qui Jovis sum filius  
contagione MEi patris METuo Malum  
propterea PACE ADuenio et PACEm AD vos fero  
justam rem et facilem esse oratam a VObis VOlo  
nam JUSTae ab JUSTis JUSTus sum orator datus  
35 nam iniusta ab justis impetrari non decet  
justa autem ab INiustis petere INSipientia est  
quippe Illi Iniqui jus Ignorant neque tenent  
nunc jam huc animum omnes quae loquar advortite  
debetis VELLE quae VELimus meruimus

sultabile, in volume e in dischetto, presso la Biblioteca dell'Istituto di Glottologia e Filologia Classica dell'Università di Udine.



- 40 et ego et pater de vobis et re publica  
nam quid ego memorem ut alios in tragoediis  
VIdi neptunum VIRTutem VICToriam  
martem bellonam commemorare quae bona  
vobis fecissent quis benefactis meu' pater  
45 deorum regnator architectust omnibus  
sed mos numquam ILLe ILLi fuit patri meo  
ut exprobaret quod BONIs faceret BONI  
gratum arbitratur esse id a vobis sibi  
meritoque vobis bona se FACere quae FACit  
50 nunc quam rem oratum huc veni PRimum PRoloquar

Ter. Ad. 1-50

- POstquam POeta Sensit Scripturam Suam  
ab iniquis observari et advorsarios  
rapere in Peiorem Partem quam acturi sumus  
indicio de se ipse ERIT vos ERITis iudices  
5 laudin an vitio duci factum oporteat  
synapthnescontes diphili comoedias  
eam commorientis plautu' Fecit Fabulam  
in graeca adulescens est qui lenoni eripit  
meretricem in prima fabula eum plautus locum  
10 reliquit integrum eum hic locum sumpsit sibi  
in adelphos VERBum de VERBo EXpressum EXtulit  
eam NOs acturi sumu' NOvam pernoscite  
Furtumne Factum existumetis an locum  
reprehensum qui praeteritu' neglegentias  
15 nam quod isti dicunt malevoli homines nobilis  
hunc ADiutare ADSidueque una scribere  
quod illi maledictum vehemens esse existumant  
eam laudem hic ducit maxumam quom illis placet  
qui vobis univorsis et Populo Placent  
20 quorum opera in bello in otio in negotio  
suo quisque tempore usust Sine Superbia  
dehinc ne expectetis argumentum fabulae  
senes qui primi venient i partem aperient  
in agendo partem ostendent facite aequanimitas  
25 poetae ad scribendum augeat industriam  
storax NON rediit hac NOcte a cena aeschinus  
neque servolorum quisquam qui advorsum jerant  
profecto hoc vere dicunt si absis uspiam  
aut ibi si cesses evenire ea satius est  
30 quae in te uxor dicit et quae in animo cogitat  
irata quam illa quae Parentes Propitii  
uxor si cesses aut te amare cogitat

- aut tete amari aut potare atque animo obsequi  
et tibi bene esse soli quom Sibi SIt male
- 35 ego quia non rediit filius quae cogito et  
quibu' nunc sollicitor rebu' ne aut ille alserit  
aut uspiam ceciderit aut praefregerit  
aliquid vah quemquamne hominem IN animo INstituere aut  
parare quod sit carius quam ipsest sibi
- 40 atque ex me hic natu' non est sed ex fratre is adeo  
dissimili studiosi jam inde ab adolescentia  
ego hanc clementem vitam urbanam atque otium  
secutu' sum et quod fortunatum isti putant  
uxorem numquam habui ille contra haec omnia
- 45 ruri agere vitam semper parce ac duriter  
se habere uxorem duxit nati filii  
duo inde ego hunc maiorem adoptavi mihi  
eduxi a parvulo habui amavi pro meo  
in eo me oblecto solum id est carum mihi
- 50 ille ut item contra me habeat facio sedulo

Una volta evidenziate in caratteri maiuscoli le allitterazioni, è stato abbastanza semplice contarle e, dividendole per il numero totale dei versi di ogni commedia, calcolare le frequenze. Sono stati usati tre conteggi: il numero totale di allitterazioni, quello dei fonemi coinvolti e quello delle parole coinvolte. Per fare un esempio, un verso come *POstquam POeta Sensit Scripturam Suam* contiene 2 allitterazioni, con 7 fonemi e 5 parole coinvolte. Il dato più significativo è naturalmente la frequenza di allitterazioni per verso: nella figura 1 sono rappresentate le singole commedie in ordine alfabetico, di Plauto e di Terenzio: tanto più alti sono i punti che indicano ciascuna opera, tanto più alta è la frequenza.

Come si può notare, la frequenza oscilla da un massimo di 0,57 allitterazioni per verso nei *Captivi* di Plauto ad un minimo di 0,37 negli *Adelphoe* di Terenzio. Le medie dei due autori sono rispettivamente di 0,51 e di 0,40 allitterazioni per verso: i valori assoluti sono 5362 allitterazioni nel campione di 10424 versi di Plauto e 2440 allitterazioni nei 6073 versi di Terenzio. Ciò significa, in pratica, che Plauto ha in media un 30% di allitterazioni in più rispetto a Terenzio. Si tratta di un risultato che modifica i valori quantitativi comunemente accolti dagli studiosi, sulla base dei sondaggi effettuati nel secolo scorso. Lo Jordan, infatti, attribuiva una allitterazione ogni nove versi a Plauto e una ogni venti a Terenzio<sup>13</sup>: tradotti nei nostri indici di

<sup>13</sup> H. Jordan, *Kritische Beiträge zur Geschichte der lateinischen Sprache*, Berlin 1879,

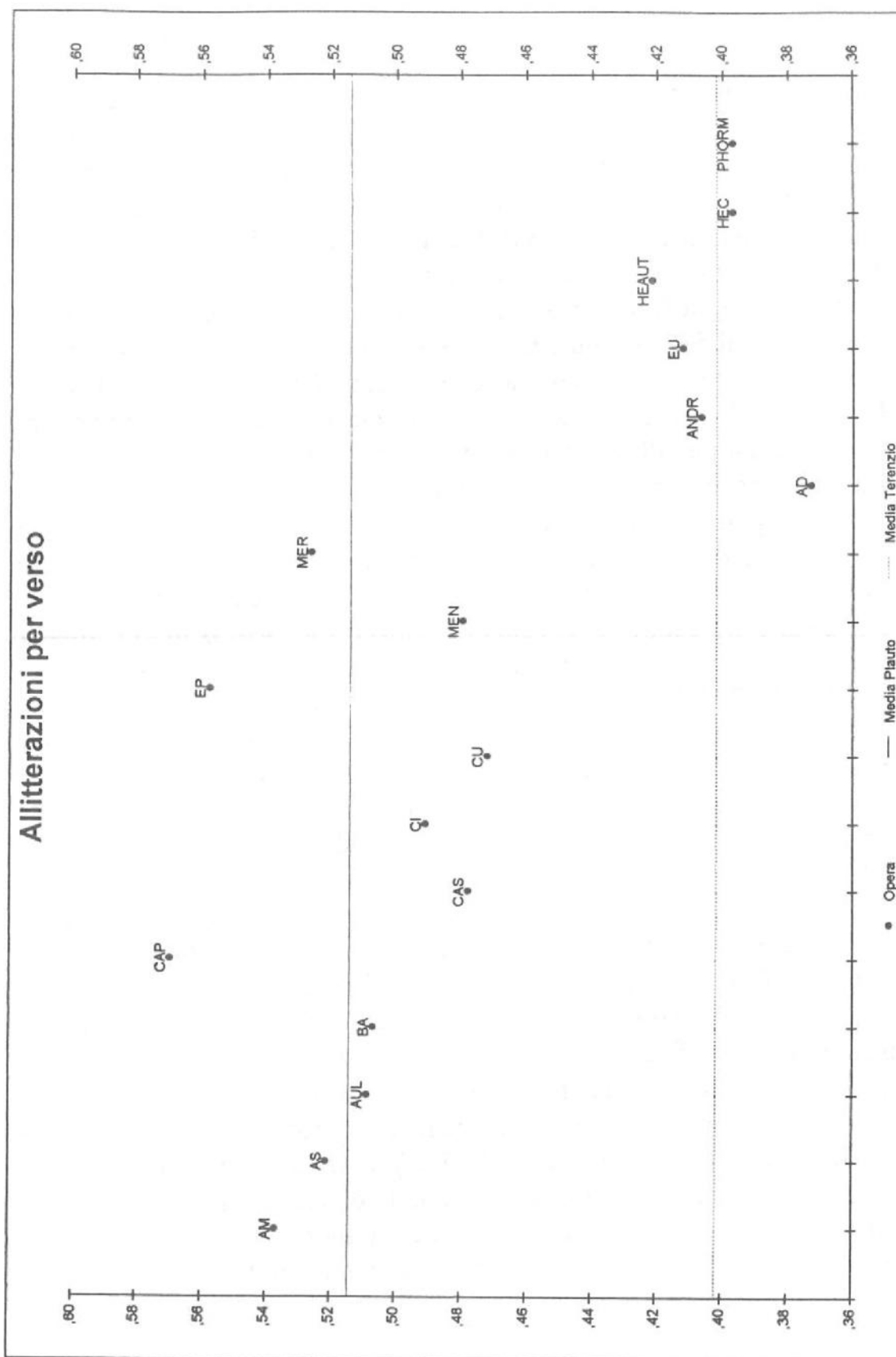


figura 1

frequenza, ciò significa una frequenza di 0,05 allitterazioni per verso in Terenzio e 0,11 in Plauto (più del 100% in più). Sono dunque cifre molto più basse delle nostre in assoluto, ma anche tendenti ad accentuare la diversità tra i due autori. Tutto ciò dipende probabilmente dall'uso di criteri più restrittivi nella definizione di allitterazione. Ho calcolato infatti che, adottando il criterio della contiguità assoluta delle parole allitteranti (e ovviamente, continuando ad escludere congiunzioni, preposizioni, ecc., tranne nel caso di allitterazioni sillabiche o molteplici), la frequenza scende allo 0,23 per Terenzio e allo 0,33 per Plauto (il 50% in più). Eliminando poi in ogni caso congiunzioni, preposizioni, ecc., si arriva allo 0,17 per Terenzio e allo 0,26 per Plauto (il 54% in più): vale a dire all'incirca una allitterazione ogni quattro versi per Plauto e una ogni sei per Terenzio. Evidentemente, Plauto contiene in percentuale maggiore di Terenzio allitterazioni 'forti', in grado di resistere al vaglio di criteri più selettivi, ma l'uso abbondante di allitterazioni 'deboli' risulta comunque un ingrediente fondamentale che caratterizza lo stile di tutto il teatro latino arcaico, e il divario tra Plauto e Terenzio è stato finora sovrastimato, almeno in termini puramente quantitativi.

I dati relativi al numero delle allitterazioni per verso sono sostanzialmente confermati dagli altri indicatori che abbiamo calcolato: il rapporto tra il numero delle parole coinvolte in allitterazione rispetto al numero totale delle parole usate nelle singole commedie è di 0,14 per Plauto e 0,11 per Terenzio; il numero dei fonemi coinvolti sul totale dei fonemi usati è di 0,06 per Plauto e di 0,04 per Terenzio.

Sarebbe interessante poter usare il criterio dell'allitterazione per riscontrare tracce di evoluzione nello stile dei due autori, ma questo risulta molto difficile. Le commedie di Terenzio (di cui possediamo, grazie alle didascalie, un'esatta cronologia), mostrano nel complesso una minore oscillazione nella frequenza rispetto a quelle di Plauto, anche perché furono scritte in un arco di tempo molto più breve. Ma un dato certamente balza agli occhi: la minor frequenza di allitterazioni è attestata proprio negli *Adelphoe*, che sono l'ultima delle commedie terenziane (rappresentata nel 160 a.C.). Questo dato è confermato dal fatto che le prime commedie (*Andria*: 166 a.C.; *Heautontimorumenos*: 163 a.C.) si collocano al di sopra della media, mentre è piuttosto interessante trovare vicine alla media le due commedie del

161 (*Eunuchus* e *Phormio*). Tutto ciò sembra confermare che l'allitterazione non era un mezzo stilistico congeniale a Terenzio, e che l'autore a partire dal 163 tende a limitarne progressivamente l'uso, raggiungendo una maggiore coerenza con il tono pacato del proprio stile.

Per Plauto le oscillazioni sono assai più marcate ma, data la situazione di estrema incertezza in cui si dibatte la cronologia delle singole commedie, non si può dire nulla di preciso. La *Casina*, che è comunemente considerata una tra le più tarde, si colloca in una posizione molto bassa: dunque l'unica cosa che si può escludere è un progressivo aumento del fenomeno. Tra le commedie più ricche di allitterazioni troviamo invece l'*Amphitruo*, l'*Asinaria*, l'*Epidicus* e il *Mercator*, che potrebbero appartenere ad un periodo medio-alto. Ma la presenza nella fascia bassa di una commedia come la *Cistellaria*, che viene solitamente considerata tra le più antiche<sup>14</sup>, induce ad una estrema cautela nell'ipotizzare anche in Plauto una progressiva riduzione della frequenza. Probabilmente, essa rimase soggetta a fluttuazioni legate all'estro delle singole commedie: un caso interessante è ad esempio quello dei *Captivi*, una commedia forse del periodo tardo, ma che certamente si distingue dalle altre per il tono generale più serio, più vicino alla tragedia. Alla minor vivacità comica non corrisponde però affatto una minor frequenza di allitterazioni: anzi, la malinconia della materia doveva essere compensata in questo caso proprio dalla particolare ricchezza fonica.

Risultati ancor più interessanti sono stati forniti dall'analisi delle varie sezioni di testo definite, all'interno di ogni commedia, dalle diverse forme metriche, come si può notare nella figura 2. Una tendenza generale accomuna indubbiamente Plauto e Terenzio: le allitterazioni sono più frequenti nei *cantica* polimetrici e nei versi lunghi, mentre sono più scarse nei senari. La frequenza di allitterazioni è dunque un criterio stilistico che distingue i *cantica* dai *diverbia*. Ciò conferma anche dal punto di vista quantitativo ciò che era stato messo in evidenza dagli studi di Haffter<sup>15</sup>: che cioè la particolare abbondanza di figure di suono caratterizza il livello stilistico generalmente più elevato dei *cantica* e dei *Langverse* rispetto ai senari. Evidentemente, il canto o il recitativo esaltava l'espressività fonica assai più della semplice recitazione<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Cf. G. Chiarini, *Introduzione a Plauto*, Roma-Bari 1991, 15.

<sup>15</sup> H. Haffter, *Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache*, Berlin 1934, 114 ss.

<sup>16</sup> Sui raffinati giochi allitterativi nei *cantica* cf. Raffaelli, 105 ss; C. Questa, *Numeri*



# Allitterazioni per verso per forma metrica

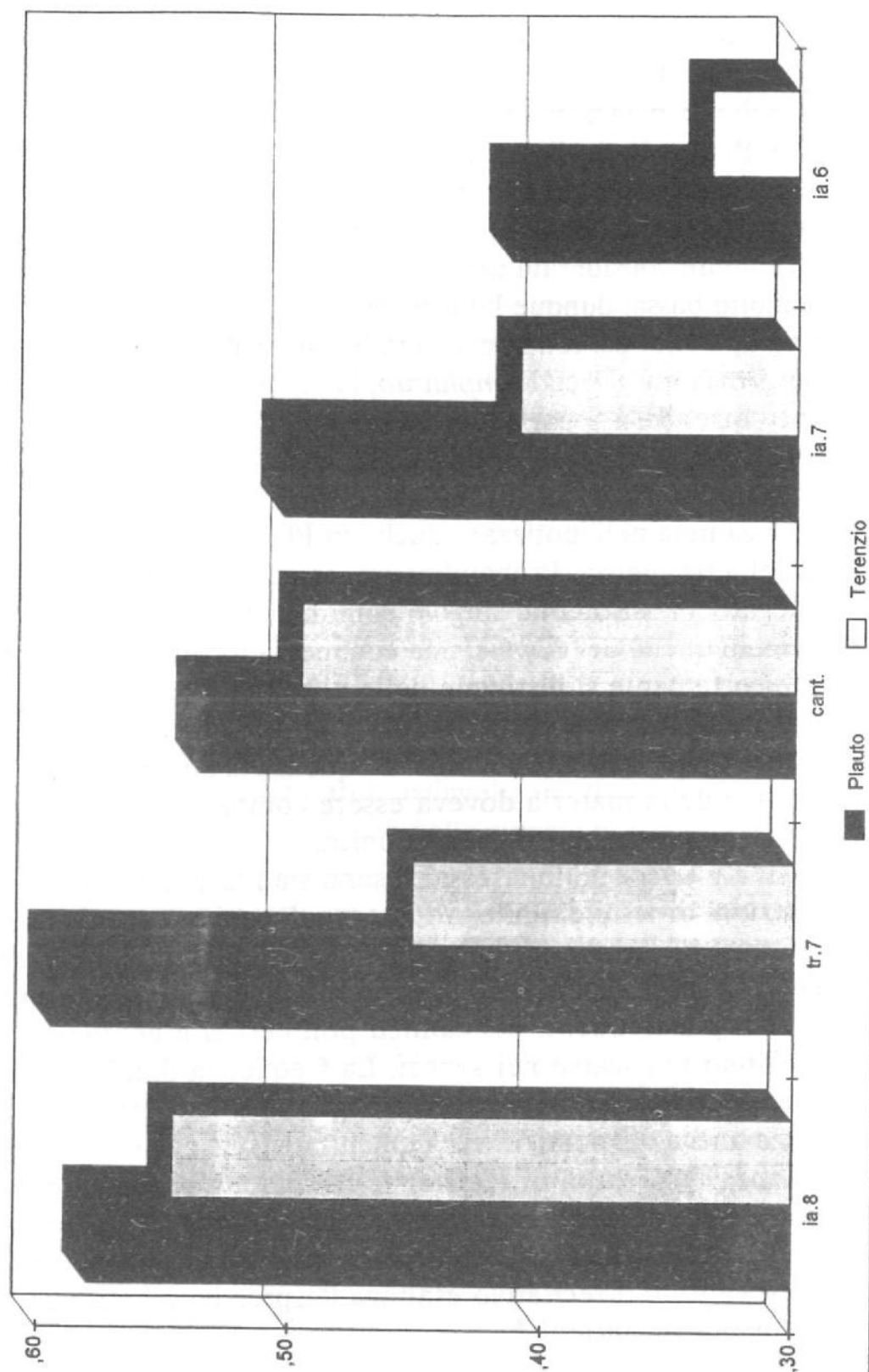


figura 2

La differenza tra Plauto e Terenzio rispecchia ovviamente, nel complesso, quanto già evidenziato nella fig. 1, ma è notevole che essa risulti più o meno marcata secondo i vari tipi di versi. Nei *cantica* e nei versi lunghi per eccellenza, gli ottonari giambici, la differenza risulta infatti meno marcata. La maggiore diversità si riscontra invece nei settenari trocaici e nei senari giambici. I settenari trocaici sono i versi più usati da Plauto (42% dei versi totali rispetto al 19% di Terenzio): e sono anche i più ricchi di allitterazioni in Plauto, ma non in Terenzio. Per converso, i senari giambici sono invece i versi più usati da Terenzio (54% dei versi totali rispetto al 38% di Plauto): e sono anche i più poveri di allitterazioni in assoluto, ma in maniera assai più marcata in Terenzio rispetto a Plauto. Alcune caratteristiche dello stile dei due autori risultano pertanto perfettamente delineate dall'aggregarsi dei dati.

Un altro campo di indagine interessante è quello relativo alla tipologia dell'allitterazione. È possibile osservare infatti che esiste, sia in Plauto sia in Terenzio, un rapporto di proporzionalità diretta tra allitterazioni semplici e sillabiche. In pratica, ogni due allitterazioni semplici si trova una allitterazione sillabica (più esattamente il rapporto è di 1,74 a 1). Questo conferma evidentemente che l'allitterazione sillabica non è un fenomeno a sé stante, ma è solo un grado più intenso dell'allitterazione semplice.

Una diversità tra Plauto e Terenzio è stata riscontrata invece a proposito di altre tipologie. Le allitterazioni formate da parole assolutamente contigue sono in Plauto il 63% del totale, mentre in Terenzio sono il 56%: dunque Terenzio tende più di Plauto a separare le parole allitteranti, rendendo così meno intenso l'effetto fonico dell'allitterazione stessa. Lo stesso fenomeno, all'incirca nelle stesse proporzioni, si verifica a proposito dell'uso di allitterazioni triplici: esse costituiscono il 18% del totale in Plauto e il 16% in Terenzio. Una differenza ancor più marcata riguarda infine la collocazione in clausola del verso: le allitterazioni in questa posizione sono il 20% in Plauto e il 13% in Terenzio.

Per completare il quadro, ho calcolato quali sono le parole maggiormente coinvolte in allitterazioni, i nessi allitteranti più frequenti e i fonemi allitteranti più frequenti nei due autori. I risultati sono rias-

sunti nelle seguenti tabelle, che evidenziano la presenza di una seppur moderata formularità, con diverso comportamento dei due autori.

Parole maggiormente coinvolte in allitterazioni: occorrenze totali della parola nel campione e occorrenze allitteranti (le forme non sono lemmatizzate).

PLAUTO	Tot. Allitt.			Tot.	Allitt.
advorte	10	10	aspice	5	4
vitio	7	7	belle	5	4
jurandum	6	6	sentis	5	4
floci	5	5	seruire	5	4
adi	4	4	victum	5	4
cano	4	4	sequor	16	12
decies	4	4	amans	8	6
donum	4	4	Athenis	8	6
jurando	4	4	vigilans	8	6
meritus	4	4	sana	11	8
nosce	4	4	accepi	7	5
noua	4	4	adloquar	7	5
parui	4	4	flagiti	7	5
paullo	4	4	meministi	7	5
propero	4	4	misere	10	7
vidua	4	4	negas	16	11
advortite	12	11	merito	22	15
aulam	8	7	puero	12	8
dicitur	8	7	miserae	9	6
adducam	7	6	patriam	9	6
deae	7	6	servitutem	9	6
misero	24	20	familiaris	6	4
attulit	6	5	noverim	6	4
cubat	6	5	prognatum	6	4
inest	6	5	propitius	6	4
merenti	6	5	publica	6	4
perpeti	6	5	referam	6	4
adsum	5	4	rure	6	4

TERENZIO	Tot. Allitt.			Tot.	Allitt.
aequo	13	13	nominat	5	4
deaeque	6	6	parvi	5	4
indigne	4	4	misero	11	8
initium	4	4	fortuna	7	5
minimeque	4	4	possem	6	4
perpetuo	6	5	verbo	6	4
sanus	6	5	visast	6	4
fabulas	5	4			

Nessi allitteranti più frequenti.

#### PLAUTO

me mea	12	patriam patrem	4
ibo intro	10	prognatum patre	4
misero mihi	10	sed se	4
me meum	9	sit si	4
si sit	9	abeo ab	3
me meam	8	ad advenit	3
tum tu	8	animum advortas	3
tu tuam	7	cum cubat	3
di deae	6	dudum dixi	3
tu tua	6	ibo ibi	3
animum advortite	5	illa illum	3
jus jurandum	5	illam illi	3
me meo	5	ille illam	3
mea me	5	intus in	3
non noui	5	istuc istic	3
adibo atque adloquar	4	magnum malum	3
animum advorte	4	malo magno	3
aulam auri	4	malum magnum	3
intro in	4	merito meo	3
maxumam malam	4	meus me	3
mira memoras	4	meum me	3
ne nequiquam	4	miles mihi	3
nolo non	4	miserae mihi	3
ne neu	3	sed senex	3

nil nisi	3	servom sese	3
novi non	3	servom Sosiam	3
paullo prius	3	si siet	3
perge porro	3	si sim	3
portu Persico	3	si sive	3
possum perpeti	3	tace taceo	3
quidem quid	3	tua tu	3
rem recte	3	verum vero	3
scis scio	3	vis vale	3

#### TERENZIO

nil nisi	8	intro ire	3
di deaeque	6	ite intro	3
sat scio	6	me meum	3
si sit	6	nos non	3
tu tuom	6	omnia omnes	3
aequo animo	5	quidem quid	3
magnum malum	5	satis scio	3
misero mihi	5	satin sanus	3
intro in	4	si sic	3
adeste aequo animo	3	sit si	3
in induxi	3		

Fonemi allitteranti più frequenti (la frequenza è calcolata dividendo il numero delle volte in cui un dato fonema iniziale di parola è coinvolto in allitterazione per il numero totale di volte in cui quel fonema iniziale compare nel campione).

#### PLAUTO

Fonema	Allitt.	Totale	Frequenza
P	1.322	5.196	25%
C	858	3.667	23%
M	1.437	6.773	21%
A	1.608	7.679	21%
V	678	3.251	21%
S	1.432	7.225	20%
D	670	3.553	19%



R	282	1.577	18%
L	249	1.420	18%
F	523	3.033	17%
I	864	5.897	15%
O	250	2.087	12%
N	571	5.319	11%
B	57	558	10%
G	52	524	10%
J	86	928	9%
T	343	4.194	8%
Q	405	6.160	7%
E	314	7.787	4%
U	61	2.415	3%

#### TERENZIO

Fonema	Allitt.	Totale	Frequenza
P	561	3.268	17%
A	734	4.570	16%
R	194	1.233	16%
S	598	3.846	16%
V	299	1.939	15%
I	616	4.080	15%
F	285	1.955	15%
M	471	3.406	14%
C	297	2.197	14%
D	293	2.253	13%
O	126	1.394	9%
N	300	3.331	9%
Q	263	3.591	7%
L	44	622	7%
T	166	2.372	7%
B	12	254	5%
J	17	461	4%
E	104	4.168	2%
G	6	389	2%
U	18	1.440	1%

Come si può notare, vi sono in entrambi gli autori alcune parole che, in tutte le loro occorrenze o nella maggior parte di esse, sollecitano la presenza di espressioni allitteranti. In Plauto si tratta soprattutto di parole coinvolte spesso in espressioni idiomatiche come *animus advortere*, *vitio vertere*, *ius iurandum*, *floci facere*. In Terenzio, le espressioni tendono di più a sottolineare la sfera dei sentimenti o del giudizio morale, come *aequo animo* e *indigne*, o a sottolineare l'intervento della divinità con *di deaeque*. La stessa diversità si riscontra nei nessi di parole: a Plauto piace giocare con i pronomi personali e i possessivi (*me/meus*; *tu/tuus*) assai più di Terenzio.

Per quanto riguarda l'uso dei singoli fonemi nelle allitterazioni, il più frequente risulta in entrambi gli autori il fonema /p/<sup>17</sup>. Si tratta dunque di una tendenza linguistica più generale, per cui la labiale sorda, un fonema primario nel processo di acquisizione del linguaggio, si presta particolarmente ad esaltare il valore fonico dell'allitterazione, che è pur sempre un 'giocare' con i suoni, come avviene nel linguaggio infantile<sup>18</sup>. Che questo sia un effetto voluto, e non un semplice riflesso della frequenza del fonema nella lingua latina, risulta chiaramente dimostrato dal confronto con altri fonemi, come la /i/ o la /n/, che compaiono in inizio di parola all'incirca lo stesso numero di volte della /p/, ma hanno una frequenza di allitterazioni che è circa la metà. A parte alcune tendenze generali comuni, si riscontra fra i due autori una diversità quantitativa in linea con i risultati ottenuti in precedenza mediante il computo delle allitterazioni per verso (in Plauto i valori sono mediamente più alti di circa il 30% rispetto a Terenzio). Si osservano inoltre significative diversificazioni nell'uso dei singoli fonemi: ad esempio, Plauto predilige assai più di Terenzio la /c/, la /l/ e la /m/, mentre Terenzio usa più volentieri la /i/ e la /r/.

Udine

Renato Oniga

<sup>17</sup> Il fonema /p/ è il più usato in allitterazione anche da Orazio, mentre è terzo in ordine di preferenza (dopo /t/ e /n/) in Propertio, e quarto (dopo /s/, /m/ e /c/) in Virgilio: cf. W.J. Switala, *A Comparison of the Incidence of Alliteration in Virgil, Horace, and Propertius*, CB 57, 1981, 59 ss.

<sup>18</sup> Cf. R. Jakobson, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, tr. it. Torino 1971, 131 ss.





## ZU GLIEDERUNG DER HORAZ-ODE 1.35

In der Ode 1.35 des Horaz erkennt Syndikus<sup>1</sup> in Übereinstimmung mit Heinze<sup>2</sup> einen Aufbau aus drei auf die Anfangsstrophe folgenden Gruppen von je drei Strophen. Demgegenüber grenzt Collinge<sup>3</sup> einen Anhangsteil von zwei Strophen von dem die Strophen 1-8 umfassenden Hauptteil ab. Gewisse formale Einzelheiten unterstreichen nun eine Gliederung des Gedichts, wie sie schon aus der Zusammenfassung der Verse 1-16 und 17-32 zu je einem ganzen Satz hervorzugehen scheint: auf zwei Gruppen von je vier Strophen (Strophen 1-4 und 5-8) folgt ein die Strophen 9-10 umfassender Schlussteil. Diese dreiteilige Gliederung, die eher der Einteilung von Collinge als derjenigen von Heinze und Syndikus entspricht, scheint im wesentlichen auf drei kriegerische Ereignisse oder Pläne abgestimmt zu sein, die den Dichter gleichzeitig mit Sorge erfüllten: während einer Aufstandsbewegung in Iberien wurden Pläne für einen Feldzug nach Britannien und für einen solchen nach dem vorderen Orient geschmiedet.

Bei den formalen Einzelheiten, die diese Gliederung unterstreichen, handelt es sich in erster Linie um Feinstrukturen der alkäischen Elfsilbler. In der Ode 1.35 dominieren - anders als in den meisten übrigen alkäischen Oden - Elfsilbler mit kräftigen dem Versiktus entgegengerichteten ('diskordanten') Wortakzenten auf den kurzen Silben 7 und 10:

*sollicita prece  
te profugi Scythae  
- et Latium ferox  
neu populus frequens  
et cuneos manu  
- et meretrix retro  
diffugiunt cadis  
et iuvenum recens  
- et sceleris pudet  
continuit? quibus*

<sup>1</sup> H.P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz*, I, Darmstadt 1972, 315.

<sup>2</sup> R. Heinze, *Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden*, erklärt von A. Kiessling, Dublin-Zürich 1966<sup>12</sup>, 145.

<sup>3</sup> N.E. Collinge, *The Structure of Horace's Odes*, London 1962, 102.



Zu diesen zehn diskordant akzentuierten Elfsilblern - die Hälfte aller Elfsilbler der Ode, darunter vier Verse mit einem konkordanten Nebenakzent auf der langen 6. Silbe - kommt der ähnlich strukturierte Vers 38 mit dem Endteil

*o utinam nova*

hinzu, bei welchem die 6. Silbe einen Hauptakzent trägt, während der auf einen Hiat folgende Akzent auf der 7. Silbe im sprachlichen Zusammenhang eher zurücktritt. Ebenfalls einen deutlichen Akzent auf der langen 6. Silbe, kombiniert mit diskordanten Akzenten auf den kurzen Silben 8 und 10, weist Vers 21 mit dem Endteil

*rara Fides colit...*

auf. Diesen insgesamt 12 vorwiegend oder rein diskordant endigenden Elfsilblern stehen 6 vorwiegend oder rein konkordant akzentuierte Elfsilbler gegenüber, nämlich die mit konkordanten Akzenten auf den Silben 6 und 9 und einem diskordanten Nebenakzent auf der 7. Silbe versehenen Verse 1.6 und 13 mit den Endteilen

*quae regis Antium ...*

*te dominam aequoris...*

*ne pede proruas...*

sowie die mit Akzenten nur auf den Silben 6 und 9 versehenen Verse 17, 29 und 34 mit den Endteilen

*serva Necessitas...<sup>4</sup>*

*Caesarem in ultimos...*

*dura refugimus...*

Eine Mittelstellung zwischen den vorwiegend konkordant und den vorwiegend diskordant endigenden Elfsilblern nimmt schliesslich Vers

<sup>4</sup> Die *lectio difficilior* '*serva Necessitas*' ist mindestens ebenso gut überliefert wie die banalere, aber von Lambinus, Bentley, Heinze, Fraenkel bevorzugte Lesart '*saeva Necessitas*'. Fraenkel weist allerdings - im Widerspruch zu seiner Ablehnung von '*serva*' - auf die durch '*anteit*' charakterisierte untergeordnete Stellung der *Necessitas* hin: «'Ανάγκη here executes the order of Τύχη». (E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1966, 252 n. 1) Auch für das römische Publikum dürfte jedoch diese untergeordnete Stellung der *Necessitas* aus '*anteit*' allein kaum völlig unmissverständlich hervorgegangen sein.

2 mit dem Endteil

*tollere de gradu*

und Vers 22 mit dem Enteil

*nec comitem abnegat*

ein. Bei Vers 2 steht den konkordanten Akzenten auf den Silben 6 und 9 ein sprachlicher Hauptakzent auf der kurzen 10. Silbe, bei Vers 22 steht ebensolchen konkordanten Akzenten ein sprachlicher Hauptakzent auf der 7. Silbe gegenüber. (Dagegen liegt in den Versen 6 und 13 bei den Begriffseinheiten *domina aequoris* und *pes iniuriosus* der Hauptakzent jeweils auf dem Beiwort).

Dass diese Verteilung verschiedener Strukturtypen der Elfsilbler-Endteile (die Anfangsteile lassen nur geringfügige Variationen zu) in der Ode 1.35 nicht auf Zufall oder auf rein sprachlichen Gegebenheiten, sondern auf bewusstem Gestaltungswillen beruht, geht aus der bereits erwähnten Tatsache hervor, dass in anderen alkäischen Oden des Horaz völlig andere Verteilungen, teilweise auch andere Strukturtypen vorkommen. Der Strukturtypus mit Akzenten auf den Silben 7 und 10 kommt z. B. in der Ode 2.15 überhaupt nicht vor; dagegen dominiert er in der die drei Anfangsstrophen der Ode 2.13 umfassenden Schimpfrede, während er in den die Gefilde der Seligen und die betörenden Gesänge von Sappho und Alkaios schildernden Strophen 6-8 der gleichen Ode wiederum vollständig fehlt. In der Ode 1.9 sind die Verse 1 und 9 (die Anfangsverse beider Gedichthälften) mit Wortakzenten auf den Silben 1, 4, 6 und 9 sowie einem diskordanten Hauptakzent auf der 7. Silbe versehen; von den folgenden zwei Elfsilblern jeder Gedichthälfte ist der eine auf den Silben 2, 4, 6, 8, 10, der andere auf den Silben 1 bzw. 2, 4, 7 und 10 akzentuiert, während die restlichen drei Elfsilbler jeder Gedichthälfte vorwiegend oder rein konkordant akzentuiert sind. In der auf die Ode 1.35 nächstfolgenden alkäischen Ode 1.37 (in welcher wiederum von *Fortuna* als der Göttin insbesondere des Kriegsglücks die Rede ist) endigen 14 von insgesamt 16 Elfsilblern mit konkordanten Akzenten; bei den beiden übrigen handelt es sich um die auf den Silben 7 und 10 akzentuierten aufeinanderfolgenden Verse 17 und 18

*remis adurgens accipiter velut  
mollis columbas aut leporem citus*

in denen von der entschlossenen Aktion Octavians die Rede ist. Dabei ist es wohl offensichtlich, dass hier die energisch hämmernden diskordanten Akzente (deren Unterdrückung bei der Versrezitation nicht stichhältig begründet werden kann) ebenso zur inhaltlichen Aussage passen wie der freudig-beschwingte Rhythmus des mit *nunc pede libero* ausklingenden Anfangsverses, der für die ganze Ode 1.37 den Ton angibt.

In der Ode 1.35 nun, in der im Gegensatz zur 'Schwesterode' 1.37 eine eher gespannte Stimmung vorherrscht, scheint der mit *sollicita prece* endigende Vers 5 sowohl inhaltlich wie bezüglich der Akzentuierung der Elfsilbler den Ton anzugeben. Abgesehen von den Strophen 1 und 6 - den Anfangsstrophen jeder Gedichthälfte - enthält jede Strophe mindestens einen Vers dieses durch Akzente auf den Silben 7 und 10 charakterisierten Strukturtypus, und jeder der drei Gedichtteile (Strophen 1-4, 5-8 und 9-10) enthält eine Strophe, in welcher beide Elfsilbler diesem Typus entsprechen. Jeder der drei Gedichtteile enthält ferner einen Elfsilbler, in welchem die Silben 6-9 zu einem einzigen choriambischen Wort zusammengefasst sind (*sollicita, diffugiunt, continuit*). Schliesslich enthält jeder der drei Gedichtteile einen durch Akzente auf den Silben 7 und 10 charakterisierten Elfsilbler mit Synalöphe zwischen den Silben 5 und 6, wobei das Wort *et* die 6. Silbe ist (Verse 10, 25, 33):

*urbesque gentesque et Latium ferox...  
at volgus infidum et meretrix retro...  
heu heu cicatricum et sceleris pudet...*

Im übrigen ist die Gliederung des Gedichts in zweimal vier und einmal zwei Strophen durch analoge Abläufe insbesondere zwischen den beiden Vierergruppen (Strophen 1-4 und 5-8) hervorgehoben. So enthält jeder dieser beiden ersten Gedichtteile zwei aufeinanderfolgende Strophen, die mit *te* beginnen und deren Endverse dem gleichen, sonst nicht wiederholten Strukturtypus angehören. Bei diesen zweimal zwei Endversen handelt es sich um die Zehnsilbler Vv. 8 und 12

*Carpathium pelagus carina...  
purpurei metuunt tyranni...*

sowie die Verse 20 und 24

*uncus abest liquidumque plumbum...  
veste domos inimica linquis...*

Vers 17 - der Anfangsvers des zweiten Gedichtteils - erinnert einerseits an den ersten mit *te* beginnenden Vers des ersten Teils (*te semper anteit - te pauper ambit*), andererseits aber auch an Vers 1, den Anfangsvers des ersten Teils: *anteit serva* scheint eine spielerische Umkehrung von *regis Antium* zu sein. Ebenso erinnert Vers 19, der erste Neunsilbler des zweiten Gedichtteils

*gestans aena nec severus...*

in seiner formalen Struktur an den ersten Neunsilbler Vers 3

*mortale corpus vel superbos...<sup>5</sup>*

Aehnlich wie die Strophen 1 und 5 sind die Strophen 2 und 6 durch eine Strukturverwandtschaft ihrer Neunsilbler und schon der vorangehenden Elfsilbler-Endteile miteinander verbunden:

*te dominam aequoris  
quicumque Bithyna lacessit...*

*nec comitem abnegat  
utcumque mutata potentis...*

Ferner besteht zwischen den mit *te...ambit* bzw. *te...colit* beginnenden Strophen 2 und 6 die Gemeinsamkeit, dass zu diesen beiden Aussagen je zwei Subjekte gehören (Landmann und Seefahrer, *Spes* und *Fides*).

Die Strophen 3 und 7 stimmen darin überein, dass sie je zwei auf

<sup>5</sup> Zu beachten ist der einzig bei diesen beiden Neunsilblern vorhandene deutliche Einschnitt nach der 5. Silbe mit nachfolgendem Mono- und Trisyllabum, ferner die Akzentuierung der Silben 4 und 6, wie sie ebenfalls kein anderer Neunsilbler der Ode aufweist. (Abgesehen von Vers 11, der ebenfalls einen Wortakzent auf der 4. Silbe enthält, sind alle übrigen Neunsilbler der Ode auf der 5. Silbe akzentuiert, während die Silben 4 und 6 akzentlos sind. Diese Art der Akzentanordnung entspricht einem dreihebigen Typus des Neunsilblers, während die Verse 3, 11 und 19 einen vierhebigen Typus repräsentieren).

den Silben 7 und 10 akzentuierte Elfsilbler enthalten, von denen der eine eine Synalöphe zwischen den Silben 5 und 6, der andere im Bereich der Silben 7-9 ein Wort mit dem Stamm 'fug' (*profugit, diffugiunt*) aufweist.

Auffallender noch als die Übereinstimmungen zwischen den Strophen 1 und 5, 2 und 6, 3 und 7 sind diejenigen zwischen den Strophen 4 und 8 - den Schlusstrophen des Anfangs- und des Mittelteils der Ode:

*iniurioso ne pede proruas  
stantem columnam neu populus frequens  
ad arma cessantis ad arma  
concitet imperiumque frangat.*

*serves iturum Caesarem in ultimos  
orbis Britannos et iuvenum recens  
examen Eois timendum  
partibus Oceanoque rubro.*

Insbesondere sind in den Versen 30-32 die Wortgrenzen, die Akzente und die Verseinschnitte nahezu gleich wie bei den Versen 14-16 angeordnet; dazu kommen die Anklänge *frequens-recens* und *imperiumque-Oceanoque*. Die Struktur der Verse 16 und 32 (Akzente auf den Silben 1, 7, 9, Einschnitt nach der 3. Silbe) wiederholt sich in keinem anderen Zehnsilbler der Ode. Die Verse 30 ff. wecken wie die Verse 14 ff. die Vorstellung sich sammelnder Kriegersleute, und dem Gebetsruf in Vers 29 entsprechen in V. 13 die Worte *ne pede proruas*, aus denen man die flehentliche Bitte *ne prorueris* ebenso herauszuhören meint wie aus dem übernächsten Vers 15 einen wirklichen Ruf zu den Waffen.

Tatsächlich dürfte es sich kaum bezweifeln lassen, dass bereits die den ersten Gedichtteil abschliessende 4. Strophe ebenso wie die Strophen 8 und 10 - die Schlusstrophen der beiden anderen Gedichtteile - einer dringenden, hier zwar in eigentümlicher Weise verhüllten Bitte an *Fortuna* gewidmet ist, nämlich der Bitte, sie möge es nicht zu weiteren Aufstandsbewegungen gegen die römische Herrschaft kommen lassen. Die in den Versen 12 und 13 enthaltene Aussage *metuunt...ne...proruas* bezieht sich ja auf mehrere zuvor genannte Subjekte zugleich, wobei zwischen den zu *metuunt* und den noch zu *ambit* (Vers 5) gehörigen Subjekten keine klare Grenze



gezogen ist. Während *Dacus* und *Scythae* zweifellos noch zu *ambit* gehören, passt das unpersönliche Subjekt *Latium* schlecht zu der in *ambit* enthaltenen Vorstellung aktiven Herumgehens, sehr wohl aber zu der Befürchtung eines Herrschaftsverlustes. (Das in Vers 16 verwendete Wort *imperium* ist bei Horaz in der Regel gleichzusetzen mit *imperium Romanum*). In der Kernaussage der Strophen 3 und 4 *Latium metuit ne proruas stantem columnam neu populus imperium frangat* scheint sich ganz deutlich die Befürchtung des Römers über drohende oder bereits im Gang befindliche von *Fortuna* begünstigte Umsturzbewegungen in den Provinzen auszudrücken, wobei diese Aussage implicite den Wunsch oder die dringende Bitte enthält, die Göttin möge von einer derartigen Haltung Abstand nehmen. Die vorsichtig zurückhaltende indirekte Formulierung dieser Bitte dürfte damit zu erklären sein, dass hier - im Unterschied zu den in den Strophen 8 und 10 offen ausgesprochenen Wünschen - der Göttin eine Aenderung ihres bisherigen Verhaltens zugemutet wird.

Die beschriebene dreiteilige Gliederung der Ode 1.35 ist im weiteren dadurch unterstrichen, dass jeder der drei Teile bis zu einem gewissen Grad schon mit formalen Mitteln zu einer separaten Einheit zusammengefasst ist. So sind für den Endteil die gehäuften ausgesprochen kurzen Perioden charakteristisch, während die beiden anderen Teile je einen 16 Verse umfassenden ganzen Satz darstellen. Während im Anfangsteil rein konkordant akzentuierte Elfsilbler (in der Art der Verse 17, 29, 34) fehlen, kommen in den beiden anderen Teilen keine Elfsilbler von der Struktur der Verse 1, 6, 13 (Hauptakzente auf den Silben 1 oder 2, 4, 6, und 9, Nebenakzent auf der 7. Silbe) vor. Besonders deutlich ist der Mittelteil durch formale Übereinstimmungen zwischen seinen Randstrophen (Strophen 5 und 8) in sich zusammengefasst. Beide Strophen enthalten einen auf den Silben 1, 4, 7, 10 akzentuierten Elfsilbler mit deutlicher Zäsur nach der 5. Silbe und nachfolgendem *et*; diesem im Endteil klar diskordant akzentuierten Elfsilbler geht in beiden Strophen ein rein konkordant akzentuierter Elfsilbler voran. Von besonders eindrucklicher Wirkung ist hier Vers 17

*te semper anteit serva Necessitas*

dessen regelmässig wiederkehrende mit *liquida cum muta* schliess-

ende betonte Länge (Silben 2, 4, 6) den wuchtigen Gang der in unerbittlichem Gleichmass einherschreitenden 'Ανάγκη zu malen scheinen. Diese Wirkung kommt bei der Lesart *serva* wegen des klingenden Konsonanten besser heraus als mit *saeva*; ausserdem dürfte aber *serva* auch zur Charakterisierung der durch *anteit* verdunkelten hierarchischen Stellung der *Necessitas* gegenüber der *Fortuna* unentbehrlich sein. Im übrigen passt das Adjektiv *serva* (was entgegen der diesbezüglichen Bemerkung bei Kiessling-Heinze<sup>6</sup> keineswegs gleichbedeutend mit 'Sklavin' sein muss) gut zum unfreien, einem dumpfen Materialismus verhafteten Wesen der *Necessitas*. Insbesondere aber wird durch *serva* die Verbindung zwischen der Anrufung der *Fortuna* in Vers 1 und der den inhaltlichen Schwerpunkt des Gedichts bildenden Bitte in Vers 29 unterstrichen: wie Vers 1 ...*regis Antium* in Vers 17 in der Umkehrung *anteit serva* nachzuklingen scheint, ist *serves iturum* in Vers 29 offenbar wiederum ein Echo auf *anteit serva*. In der betonten Verbindung zwischen den Strophen 5 und 8 dürfte der Wunsch zum Ausdruck kommen, der Feldzug des Augustus möge sich mit der *Necessitas* in Einklang befinden und ebenso sicher und unaufhaltsam wie diese voranschreiten. Auch die Bautensilien der *Necessitas* (wobei *manus aenea* und *severus* zugleich an Züchtigungsmittel denken lassen) scheinen auf das in der 8. Strophe Gedachte vorauszuweisen: Augustus soll Britannien unterwerfen und wie mit Eisenklammern als unveräusserlichen Bestandteil ins römische Imperium einbauen.

Neben der beschriebenen dreiteiligen Gliederung der Ode 1.35 ist nun aber mindestens andeutungsweise auch eine Gliederung des Gedichts in zwei Hälften erkennbar: eine erste Hälfte, in deren Zentrum (Strophe 3) *Latium* den Barbarenvölkern gegenübergestellt ist, und eine zweite Hälfte, in deren Zentrum (Strophe 8) diese Gegenüberstellung unter namentlicher Erwähnung des Kaisers wiederholt wird. Die Parallele zwischen den Strophen 3 und 8 ist unterstrichen durch den Anklang zwischen den Versen 10 und 30 (*urbes* - ...*et Latium* - *orbis* ...*et iuvenum*) und durch Analogien zwischen den Endteilen dieser beiden Strophen: wie das Rote Meer samt den dortigen Völkern die Römer 'fürchtet', fürchten die 'purpurfarbenen' Tyrannen samt ihren Müttern die *Fortuna* (und wohl ebenfalls die Römer).

Aehnliche Parallelen wie zwischen den Strophen 3 und 8 sind

<sup>6</sup> Kiessling-Heinze (siehe Anm. 2), 148.

auch zwischen den Anfangs- sowie zwischen den Endstrophen beider Gedichthälften erkennbar. Die beiden Anfangsstrophen (Strophen 1 und 6) sind wie bereits besprochen als einzige Strophen des Gedichts frei von Elfsilblern mit Akzenten auf den Silben 7 und 10; zwischen ihren Elfsilblern, insbesondere zwischen den Versen 1 und 22, bestehen jedoch gewisse strukturelle Ähnlichkeiten. (Die Verse 1 und 22 sind die einzigen Verse des Gedichts mit Akzenten auf den Silben 2, 4, 6, 7 und 9; dabei ist der diskordante Akzent auf der 7. Silbe in Vers 1 ein Neben-, in Vers 22 jedoch ein Hauptakzent). Während die Anfangsstrophe eine Lobpreisung der hier gewissermassen als ausgleichende Gerechtigkeit geschilderten *Fortuna* darstellt, ist die 6. Strophe eine Lobpreisung der ihrer launischen Herrin *Fortuna* moralisch überlegenen Dienerin *Fides*<sup>7</sup>. Sowohl in Strophe 1 wie in Strophe 6 - und nur in diesen Strophen - wird die bereits in der vorangegangenen Ode 1.34 hervorgehobene Haupteigenschaft der *Fortuna* - nämlich ihre Macht, die Menschen bald zu erhöhen, bald zu erniedrigen - erwähnt, wobei *potentis* in Vers 23 an das an homologer Stelle der Anfangsstrophen stehende Wort *superbos* erinnert. Ebenso erinnert das mit *potentis* kontrastierende *volgus* in Vers 25 an das mit *superbos* kontrastierende Wort *pauper* in Vers 5. In Strophe 10 erinnert die Schmiedetätigkeit der *Fortuna* an die in Strophe 5 mit Nägeln, Klammern und allerlei Handwerkszeug hantierende *Necessitas*, wobei der mit einer Metallbezeichnung endigende Schlussvers *...Arabasque ferrum* auch formal an Vers 20 *...liquidumque plumbum* anklingt.

Zieht man diese Parallelen zwischen den Strophen 5 und 10, ferner die speziellen Verbindungen zwischen den Strophen 1, 5 und 8 und schliesslich den effektvollen Kontrast zwischen der die erste Gedichthälfte abschliessenden grobschlächtigen *Necessitas* und den eher ätherischen Gestalten der *Spes* und der *Fides* zu Beginn der

<sup>7</sup> Die Textauslegungen, wonach die *Fides* gleichzeitig mit der wetterwendischen *Fortuna* den von dieser einst Begünstigten verlassen würde, können keinesfalls stimmen - sonst wäre *Fides* statt mit Treue mit Treulosigkeit gleichzusetzen. *comitem abnegare* (wobei *se* zu ergänzen ist: sich als Begleiter verweigern) scheint eine Redensart wie 'im Stich lassen' zu sein - und zwar ebenfalls mit der Konnotation, dass ein des Beistands besonders Bedürftiger allein gelassen wird. (*comes* bedeutet insbesondere oft 'Gefährte im Unglück'). Der von *Fides* nicht im Stich Gelassene kann nur der ins Unglück geratene ehemals Mächtige sein -sicher nicht *Fortuna*, die den oder die einst von ihr Begünstigten schnöde verlassen hat, die jedoch viel zu mächtig ist, um ihrerseits eines Beistands zu bedürfen.

durch ethische Erwägungen dominierten zweiten Gedichthälfte in Betracht, so dürften sich die Kritiken an der Schilderung der *Necessitas*, die besonders seit Lessings *Laokoon*<sup>8</sup> nicht verstummt sind, mindestens teilweise entkräften lassen. (Lessing, der die 5. Strophe der Ode 1.35 «eine der frostigsten Stellen bei Horaz» nennt, erwähnt seinerseits schon die Kritik des französischen Horaz-Übersetzers Sanadon an dieser Strophe. Andererseits dürfte wohl auch das Urteil Goethes - eines begeisterten Lesers des 'Laokoon'<sup>9</sup> - über die «furchtbare Realität» des Horaz durch Lessings Kritik beeinflusst sein).

Neben den beiden erwähnten, sich gegenseitig überlagernden Gliederungen der Ode 1.35 scheint nun noch eine dritte Gliederung mit formalen und inhaltlichen Mitteln angedeutet zu sein: eine Gliederung in drei auf die Anfangsstrophe folgende Gruppen von je drei Strophen, wobei der einzige Unterschied gegenüber der Einteilung von Heinze und Syndikus darin bestünde, dass die 8. Strophe mit den Strophen 5 und 6, die 7. Strophe dagegen mit den Strophen 9 und 10 verbunden wäre. Jedenfalls scheint es, dass die Darstellung der Untreue in der 7. Strophe - wobei wohl zunächst, noch immer in Erinnerung an die 4. Strophe, an die Illoyalität römischer Untertanen gedacht ist - den Gedanken an die eigene Untreue der Römer gegenüber ihren Mitbürgern geweckt hat: diese Gedankenverbindung wird durch die formale Verwandtschaft zwischen den beiden ungewöhnlich strukturierten Versen 25 und 33

*at volgus infidum et meretrix retro...  
heu heu cicatricum et sceleris pudet...*

nahegelegt. Die gleiche formale Besonderheit wie diese Anfangsverse der Strophen 7 und 9 (Wortakzente auf den Silben 5, 7, 10 bei Synalöphe zwischen der 5. Silbe und der 6. Silbe *et*) weist auch schon Vers 10 auf, und diesem ist ebenso wie den Versen 25 und 33 ein Elfsilbler mit einem Wort des Stammes 'fug' (*profugi, diffugiunt, refugimus*) benachbart. Ein geplanter inhaltlicher Zusammenhang zwischen den Versen 9 f., 25 f. und 33 f., in denen von *Latium ferox*, von der Treulosigkeit käuflicher Dirnen und heuchlerischer Freunde<sup>10</sup>

<sup>8</sup> G.E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Erster Teil, Fussnote am Ende des X. Kapitels.

<sup>9</sup> Goethe berichtet hierüber im Achten Buch von *Dichtung und Wahrheit*.

<sup>10</sup> *Amici ferre iugum pariter dolosi* lässt sich wohl am einfachsten übersetzen mit

sowie von den Bürgerkriegsfreveln die Rede ist, lässt sich wohl nicht ausschliessen. Dies würde bedeuten, dass die im letzten Teil des Gedichts ausgesprochenen selbstkritischen, ja selbst-quälerischen Gedanken schon im Anfangsteil das Gedicht be-herrschen, dessen sorgenvoll-düstere Stimmung in deutlichem Gegensatz zum jubelnden Ton der nächstfolgenden alkäischen Ode 1.37 steht.

Zürich

L. Bernays

«Gefährten, die ihre Freundschaft bloss heuchelten». *Ferre iugum pariter* wäre dabei ein Bild für Freundschaft schlechthin, nicht speziell für ein gemeinsam zu tragendes Unglück. In diesem würde das vieldiskutierte *dolosi* entsprechend der Grundbedeutung von *dolus* nichts anderes als 'vortäuschend' oder 'heuchelnd' heissen - also weder «trugvoll vermeidend» (Georges) noch *dolose recusantes* (Hey im *ThLL*) noch «too treacherous» (Nisbet u. Hubbard).





## NASCITA DI UN SINTAGMA (*ME DOLET*, PROP. 1. 16. 24)

Nel penultimo numero di "Museum criticum" G. Giardina, in una serie di rapide *Note a Properzio*, ne dedicava una a 1. 16. 21 ss.:

*Nullane finis erit nostro concessa dolori,  
turpis et in tepido limine somnus erit?  
Me mediae noctes, me sidera plena iacentem,  
frigidaque Eoo me dolet aura gelu.*

«Non avendo in mente alcuna soluzione plausibile, mi limito a denunciare come degno della *crux* il verbo *dolet* al v. 24. Non è preteso dal contesto un verbo come 'aver compassione' (Fedeli)<sup>1</sup>, ma un verbo che indichi l'offesa che gli elementi avversi scaricano sull'uomo ad essi esposto indifeso»<sup>2</sup>. Motivazione non nuova<sup>3</sup>, ma difficilmente condivisibile, se si considera il distico successivo: *tu sola humanos numquam miserata dolores, / respondes tacitis mutua cardinibus*. È evidente che ci troviamo dinanzi alla «opposizione tra la partecipazione al dolore dell'*exclusus* da parte degli elementi della natura e l'atteggiamento inflessibile della porta»<sup>4</sup>. Nella stesso numero della rivista B. Marzullo, nel quadro di un interessante confronto tra il passo properziano e il fr. 168 B V. di Saffo, fa propria la perplessità del Giardina sul «sibillino» *dolet*, e propone di correggerlo in *molet*, «in sintonia con gli introduttivi *erit*, ai vv. 21 e 22. Il discusso *dolet*, già per questa assenza di paradigmatica prospettiva temporale, denunciava la

<sup>1</sup> Il rimando preciso è a S. Properzio, *Il primo libro delle Elegie*, a cura di P. F., Firenze 1980, 387; e col sinonimo «hanno pietà» lo stesso Fedeli ha tradotto *dolet* in Properzio, *Elegie*, a cura di P. F., Firenze 1988, 31 (che è poi, per influsso del distico successivo, cit. *infra*, traduzione quasi vulgata).

<sup>2</sup> MCr 23-24, 1988-89, 316, n. 5.

<sup>3</sup> La difficoltà, evidenziata nel commento di G.A.R. Hertzberg (Halis 1845, III 61), che tuttavia si rassegnava al testo tradito, sembra essere la contraddizione fra *gelu* e *dolet*, eliminata sia dalla variante umanistica *uidet* (che N. Heinsius negli *Adversariorum libri IV*, Harlingae 1742, 671, opponeva con un cauto «forte» all'incauto *dolat* dello Scaligero), sia da un inedito valore causativo di *doleo* = *dolore afficio*. In realtà, *gelu* motiva ulteriormente le sofferenze psicofisiche di Properzio: l'aurora può dolersene, non porvi rimedio, essendo il gelo mattutino un fenomeno naturale ed ineliminabile.

<sup>4</sup> Fedeli, *Il primo*, 388.

sua incongruità... L'uso metaforico di *molo* è già di Lucilio (fr. 278 M.), sarà ancora di Orazio (*Sat.* I 2, 35), nonché di Petronio (XXIII 5)<sup>5</sup>. La congettura *molet* è manifestamente infondata, sul piano sia sintattico che semantico. Il presente *dolet* non fa una grinza, rispondendo antitetivamente ai presenti che accusano l'attuale crudeltà e insensibilità della porta (v. 18: *taces*; v. 19: *numquam...admittis*; v. 26: *respondes*), che i futuri dei vv. 21-22 prolungano all'infinito. Semanticamente l'uso metaforico di *molo* (oltre a distruggere l'opposizione fra *dolet* e *numquam miserata*) ha una connotazione «icasticamente oscena»<sup>6</sup> incompatibile con la lirica evocazione (garantita, per Marzullo, da Saffo) della notte e dell'aurora.

La vera difficoltà non è tanto *dolet*, quanto *me dolet*, una difficoltà implicita nella nota del Giardina, esplicita in quella del Marzullo (n. 8): «È stata più volte lamentata l'eccezionalità di *dolere*, con l'accusativo della persona e non della cosa». A lamentarsene per primo fu, credo, M. Rothstein nel suo classico commento del 1898<sup>7</sup>, *ad loc.*: «Kühn und kräftig... ist hier auch der sprachliche Ausdruck, denn *dolere* wird sonst nur<sup>8</sup> mit sachlichem Objektsakkusativ verbunden, und ein solches sachliches Objekt, etwa 'mein Unglück', vertritt hier das *me*». La singolarità - più apparente che reale - del sintagma è stata spiegata in vari modi. Con l'analogia di *miseror* dalla *Lat. Satzlehre* di R. Kühner e C. Stegmann<sup>9</sup>, non a torto, limitatamente al

<sup>5</sup> *Propert.* I 16, 21ss., 319.

<sup>6</sup> Sono parole dello stesso Marzullo, n. 10 (su questa accezione di *molo*, verbo estraneo al lessico elegiaco, il rinvio d'obbligo è a N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982, 152 s.). La nota continua: «Che sulla scorta della v.l. *ridet* (divergente da *dolet*) non si possa proporre qualcosa come *rodet*?», prima equivocando sugli apparati critici che danno (vd. n. 3) la variante deteriore *uĭdet* e non *ġidet*, poi proponendo, in alternativa con *mōlet*, l'ametrico *rōdet*.

<sup>7</sup> Propertius Sextus, *Elegien*, erkl. v. M. R., Berlin (1920<sup>2</sup> = Dublin-Zürich 1966), I 165.

<sup>8</sup> Ora sappiamo dal volume V 1 del *Thesaurus linguae Latinae* (1919-1931), 1826, 14 ss., di altre occorrenze nel I sec. d. Cr. (vd. *infra*).

<sup>9</sup> Hannover 1914<sup>2</sup> (= Darmstadt 1955), I 261: «*dolere* mit acc. pers. nur Prop. 1, 16, 24: *me dolet* = *me miseratur*». Sembra averne tenuto conto la voce *Doleo* del *Thes.*, cit. (del Key), 1826, 42, che al distico dei vv. 23-24 fa seguire *tu... numquam miserata*. L'esempio - e il sintagma - sono invece scomparsi nei più recenti repertori sintattici ([Leumann]- Hofmann, Hofmann-Szantyr, Ernout-Thomas, Bassols de Climent, ecc.; non ne aveva parlato neppure la specifica *Syntax des Nominativus und Akkusativus im Lateinischen* di C.F.W. Müller, Leipzig und Berlin 1908).

piano sintagmatico, dato il successivo *humanos numquam miserata dolores*. Sul piano paradigmatico E. Pasoli nelle giovanili *In Properti Monobiblon commentationes*<sup>10</sup> ricorreva all'analogia di verbi come (*de*)*fleo* e *lugeo*, non di rado ricorrenti in coppia con *doleo*<sup>11</sup>. Qualche anno prima A. La Penna nelle *Ricerche filologiche* in appendice al suo *Propertio* si era chiesto: «Ha forse influito anche qui una costruzione greca? Può darsi, perché nei vv. 23-25 vi è reminiscenza e variazione poetica di un celebre epigramma di Callimaco»<sup>12</sup>. Ma nessun lessico greco da me consultato, neppure il *Diccionario Griego-Español* di F.R. Adrados (I, Madrid 1980), che utilizza il *Thesaurus linguae Graecae* californiano, registra casi di ὀλγέω con l'accusativo di persona.

È strano che si sia preso in considerazione solo il segmento *me dolet* e non l'intero sintagma, *me iacentem dolet*, cioè un accusativo di persona seguito da un participio in funzione predicativa: 'di me che giaccio prova dolore'. *Aliquem iacentem doleo* non è che una *variatio* stilistica del normale costruito *aliquem iacere doleo*, dove all'infinito subentra il participio presente a «indicare la percezione diretta e immediata di un processo in via di svolgimento»<sup>13</sup>, come accade per *uideo* e *audio* col participio presente di contro alla costruzione infinitiva. Tanto più che il sintagma poteva avvalersi anche dell'affinità col costruito in cui il participio perfetto in funzione predicativa è usualmente spiegato con l'ellissi di *esse*, per es. Cic. *Deiot.* 3: *adflctam regiam condicionem dolebam*, o Caes. *Gall.* 2. 3. 5: *suos ab se liberos abstractos...dolebant*, attestato anche in Prop. 2. 28. 9: *sibi collatam (puellam) doluit Venus*.

La seconda attestazione, dopo Propertio, di *doleo* con l'accusativo di persona (Sen. *Ag.* 579: *utrumne doleam an laeter reducem uirum?*) presenta anch'essa un predicativo (*reducem*) equivalente a un infinito (*redisse*). Solo con Lucano si avrà il nudo accusativo della persona (8. 628): *auctorem...dole fati*.

Bologna

Alfonso Traina

<sup>10</sup> Bologna 1957, 109, approvato da Fedeli, *Il primo*, 388, che è, salvo errore, l'unico autorevole commento posteriore al Rothstein a porsi il problema.

<sup>11</sup> Per es. Cic. *Phil.* 12. 25: *luget mortem...dolet interitum*. Anche di *miseror* ci sono esempi in coppia con *doleo*.

<sup>12</sup> Firenze 1951, 146.

<sup>13</sup> Mi permetto di citare da A. Traina - T. Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina, Teoria*, Bologna 1993<sup>2</sup>, 280.





## UNDOSIS SQUALIDA TERRIS: LA PALUDE COME LUOGO DEL PARADOSSO (SIL. 7. 277 s.)

Sono note le straordinarie difficoltà incontrate dalle truppe annibaliche nel momento in cui ebbero a che fare con gli impraticabili acquitrini che costellavano il bacino del fiume Arno: Polibio, per esempio, ricorda l'apprensione di cui furono vittime i soldati allorché si apprese che il comandante cartaginese aveva deciso di raggiungere l'Etruria per una via che attraversava vaste paludi; la traversata di quei terreni umidi e malsani comportò la perdita di uomini e animali, e procurò ad Annibale una seria malattia agli occhi<sup>1</sup>. Il quadro di desolazione e squallore è ripreso da Livio, che descrive con accuratezza il penoso viaggio affrontato dai barbari invasori, costretti a camminare, a prendere il cibo e a dormire nell'acqua e nel fango, ignari di luoghi ostili dai quali, in ogni momento, correivano il rischio di essere inghiottiti<sup>2</sup>. Anche Silio Italico ci presenta il *dux* provato dalla *saevitia caeli*, con l'occhio in suppurazione, mentre dinanzi a lui si stendono pianure sommerse, che addirittura 'nuotano' (*plana natant*) nell'acqua fangosa originata dallo scioglimento delle nevi: i campi ristagnano, resi impraticabili (*invia*) dalla melma che li ricopre<sup>3</sup>. Un significativo rovesciamento si presenta dunque all'attenzione del lettore: la solida terra appare trasformata in immane acquitrino; il suolo, mutato in fango, perde la sua naturale connotazione di percorribilità, di transi-tabilità per divenire pantano sdruciolevole, infido, che ostacola e rende insicuro il movimento.

In Campania, regione particolarmente paludosa soprattutto lungo la fascia costiera<sup>4</sup>, il problema rappresentato dagli acquitrini si ripresenta, questa volta con implicazioni non irrilevanti sotto il profilo strategico: le milizie di Annibale si trovano in una situazione critica, chiuse tra le *Laestrygoniae rupes* da un lato, e la *Literna palus* dal-

<sup>1</sup> Polyb. 3. 78-9.

<sup>2</sup> Liv. 22.2.5 - 22.3.1.

<sup>3</sup> Sil. 4.749-53. Per tutti i passi siliani citati in questo lavoro si è fatto riferimento all'edizione dei *Punica* comparsa nella Collection des Universités de France (Silius Italicus, *La guerre Punique*, texte établi et traduit par P. Miniconi - G. Devallet - J. Volpilhac - M. Martin, Paris 1979-1992).

<sup>4</sup> Sulle paludi della Campania si veda G. Traina, *Paludi e bonifiche nel mondo antico*, Roma 1988, 83-5.

l'altro; chiaro e conciso il giudizio di Silio: *nec ferri aut militis usum / poscebat regio*<sup>5</sup>. L'ambiente palustre costituisce sempre un ostacolo allo svolgimento delle operazioni militari: i soldati, gravati di un equipaggiamento alquanto pesante, si muovono con fatica nel fango, stentano a orientarsi nell'intrico di vegetazione e non paiono certo in grado di affrontare un combattimento condotto seguendo i canoni, tattici ma anche etici, della *ratio* bellica. Sotto questo come sotto altri, numerosi aspetti inerenti al modello culturale della palude nella Roma antica, il poema siliano contiene brani di indubbio rilievo:<sup>6</sup> attraverso un'attenta analisi di essi si può forse conseguire una più articolata comprensione di quella che è stata definita la «dimensione paesistica» dei *Punica*<sup>7</sup>. Paradigmatico, al riguardo, è da considerarsi il breve passo sopra citato, nel quale la palude di Liternum, identificabile con l'odierno Lago di Patria, è connotata come *undosis squalida terris*. Il marcato ossimoro *undosis... terris* esprime un vero e proprio paradosso: soltanto nella palude, porzione di spazio liminare nella quale terra e acqua si incontrano, si mescolano, si confondono, la *solida tellus* può presentarsi allo sguardo dell'osservatore con i tratti tipici di una distesa d'acqua; soltanto nella palude, luogo caotico dove ogni legge è sovvertita, il terreno ondeggiava e l'acqua ristagna. Da questa particolare situazione di rovesciamento consegue che la *Literna palus* sia definita *squalida* - l'attributo compare in posizione rile-

<sup>5</sup> Sil. 7.276-79.

<sup>6</sup> Cf. per esempio 8.376-82 (le paludi Pontine, in particolare quella parte di esse denominata *Satura*); 3.484; 12.121; 13.425, 573; 15.35 (la palude infera); 13.569 (il giuramento degli dèi sulla palude infernale); 12.371 (la Sardegna è terra *tristis caelo et multa vitata palude*); 12. 126-29 e 13.398 (Lago Averno, nell'antichità ritenuto un ingresso al mondo catactonio); 17.600 (*Trebiae palus*: cf. 4.575-80, 665); 1.49; 5.73, 583; 7.378; 10.590; 11.139; 12.674; 13.9; 17.497 (Lago Trasimeno); 3.322 (palude Triton); 8.490 s. (paludi di *Sabatia*); 8.601 (acquittrini della *paludosa Ravenna*); 10.170 (*stagna Aufida*); 10.537 (*stagna Tartessia*); 11.455 (la distesa delle acque stagnanti connota il Caos primordiale).

<sup>7</sup> Così C. Santini, *La cognizione del passato in Silio Italico*, Roma 1983, 85. Lo studioso ha focalizzato la propria attenzione sui corsi d'acqua, ma stagni e paludi sono altrettanto degni di attenzione: se infatti «il fiume compare troppo spesso nell'opera di Silio perché anche il lettore meno avvertito non se ne renda conto e non ne rimanga colpito, tanto più che tale presenza è chiamata a svolgere una quantità complessa e diversificata di funzioni in corrispondenza con il relativo testo» (*ibid.*, 84), anche la presenza dell'acqua stagnante è ricorrente e densa di significati. Del medesimo autore si veda anche il saggio espressamente dedicato alla *Presenza di motivi ecologici in Sil. It. Pun. VI 140-293* (in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Vespasiani, Rieti settembre 1979*, II, Rieti 1981, 523-34).

vante, in mezzo ai due termini che realizzano l'ossimoro. Ora, il verbo *squaleo*, il sostantivo *squalor* e l'attributo *squalidus*, -a, -um fanno tutti riferimento: 1) alla 'rugosità', alla 'ruvidità' di una superficie, che si presenta irta e ispida al tatto<sup>8</sup>; 2) alla 'sporcizia', al 'sudiciume' derivante dall'incuria e dalla trasandatezza<sup>9</sup>; 3) a un contegno esteriore e ad abiti trascurati, negletti, spesso in segno di lutto<sup>10</sup>; 4) infine alla desolazione di luoghi deserti, incolti, inospitali<sup>11</sup>. Un comune denominatore mi pare sia offerto a questo insieme di significati dal riferimento a quella che potremmo definire 'assenza di cultura': una barba incolta, una chioma ispida e disordinata, un corpo ricoperto di sozzura o vestito di cenci, un paesaggio orrido e incolto sono tutte realtà legate all'idea di abbandono, di mancanza di cura, di bruttezza. 'Cultura', al contrario, implica l'idea di un intervento trasformatore - sul proprio corpo, sullo spazio che lo circonda - teso a produrre un cambiamento e a conferire una *forma*: si agisce su un qualcosa per modificarlo e renderlo 'bello', 'significativo' secondo i modelli accettati e condivisi dalla società<sup>12</sup>. Si noti del resto che il significato principale del verbo *squaleo* è 'essere ricoperto di placche o scaglie'<sup>13</sup>;

<sup>8</sup> Cf. Catull. 64.42; Lucr. 2.425, 467, 469; 5.956; Verg. *georg.* 4.91; *Ciris* 506; Lucan. 1.205; 4.755; 6.209; Sil. 2.547, 668; 3.209, 275; 5.440; 6.428; 10.228; 13.643; 14.591; Gell. 2.6.23; Apul. *met.* 8.4.

<sup>9</sup> Cf. Ter. *Eun.* 236 (e Don. *ad loc.*); Verg. *Aen.* 2.277; 6.299; Ov. *am.* 2.2.42; *trist.* 1.3.90; 4.2.34; *met.* 2.760; Liv. 21.39; Sen. *contr.* 1.1.19; 1.6.3; Lucan. 8.57; Curt. 4.1.22; Sil. 3.541; 4.251; 6.405; 10.511; Tac. *Germ.* 31.2; Apul. *met.* 8.7.

<sup>10</sup> Cf. Cic. *Sest.* 14.32; *Mil.* 8.20; Ov. *met.* 2.381; 10.74; 15.38; Liv. 27.34.6; 29.16.6; 45.22.2; Sil. 1.631; 5.37; Tac. *ann.* 4.28.1; *hist.* 2.60.1; Mart. 2.24; Quint. *inst.* 6.1.30. Da qui un altro significato di *squalidus*: 'lugubre', 'scuro' (cf. per esempio Lucan. 6.625; Sil. 1.83).

<sup>11</sup> Verg. *georg.* 1.507; *Culex* 333; Curt. 7.4.26; Lucan. 9.755, 939; Sen. *nat.* 1. *praef.* 8; 3.6.2; 4a.2.9; 5.18.5; Sil. 1.211; 3.655; 4.374; 8.475; 13.398; Tac. *ann.* 15.42.2.

<sup>12</sup> Cf. F. Remotti, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Torino 1993, 39; in particolare, per quanto concerne l'ambito latino, si veda R. Oniga, *Intorno al latino 'cultura': osservazioni tra linguistica e antropologia*, *ILing* 16, 1993, 123-45. Particolarmente significativo si rivela a questo proposito il passo virgiliano (*georg.* 1.507) dove si deplora lo stato di abbandono in cui si trovano i campi (*squalent... arva*) quando i coloni lasciano l'agricoltura per la guerra: lo *squalor* si oppone manifestamente all'attività culturale praticata dal *colonus*, la coltivazione dei campi (*colere*: cf. P. Vergili Maronis *Bucolica et Georgica*, with Introduction and Notes by T.E. Page, London 1898, 242). Similmente, in Liv. 21.39 alla *inlucies* e alla *squalida tabes* si oppone il *cultus* del corpo.

<sup>13</sup> Cf. A. Ernout - A. Meillet, *DELL*, Paris 1959<sup>4</sup>, 645. Si veda anche A. Walde - J.B. Hofmann, *LEW*, II, Heidelberg 1954<sup>4</sup>, 582.

già gli antichi intrecciavano una connessione con *squama*<sup>14</sup>, termine che designa la scaglia di un pesce o di un serpente<sup>15</sup>, e che pertanto appare prossimo all'ambito dell'«animalità», lontano da quello dell'umanità.

L'attributo *squalida* riferito alla palude di Liternum può allora riunire in sé tutte quelle differenti sfumature: la distesa melmosa appare irta di anomale *undae*, che le conferiscono un aspetto simile a quello della pelle squamata dei pesci o degli ofidi<sup>16</sup>; l'immondo miscuglio di acqua, terra e materia organica in decomposizione rende poi lo stagno costiero un sito sporco, putrido e, di conseguenza, un paesaggio ripugnante e sgradevole a vedersi. L'attributo *squalidus* ritorna del resto in un contesto assai simile, a connotare la regione della *nebulosa palus* di Satura - parte delle più estese paludi Pontine - solcata dalle acque nere e fangose del *turbidus Ufens* e indicata come *squalida arva*<sup>17</sup>. Spazio incolto e incoltivabile, caotica distesa fangosa che non può essere incisa dal vomere dell'aratro e sulla quale non si possono erigere edifici, la palude è ambiente per eccellenza squallido, inospitale, selvaggio, tutto «naturale».

Si può allora comprendere il giudizio formulato dal Beloch sul finire del secolo scorso: «la posizione di Liternum è una delle più malinconiche che si possano immaginare»<sup>18</sup>. L'insediamento, che si trovava presso la foce paludosa del fiume *Liternus*<sup>19</sup>, è ancora da Silio

<sup>14</sup> Gell. 2.6.19-20; Macr. Sat. 6.7.4 ss.; Serv. auct. Aen. 10.314.

<sup>15</sup> Plaut. Rud. 992; Acc. trag. 517; Cic. nat. deor. 2.47; Verg. Aen. 5.88; 8.436; 11.754; georg. 3.545; Cels. 3.25; Curt. 9.1.12; Plin. nat. 11.228; 28.119; Sil. 7.424; Ov. hal. 123; met. 3.63, 75; 4.45, 577; 9.267; Stat. Theb. 1.564; 5.517; silv. 2.1.182; Iuv. 4.25. Da questo deriva poi un significato secondario, improprio: in tal senso *squama* indica un oggetto simile a una scaglia animale, quale per esempio può essere la maglia di una corazza (Verg. Aen. 9.707; 11.488; Sil. 1.527; 5.141).

<sup>16</sup> Cf. Fest. p. 328 M: *Squalidum incultum et sordidum, quod proxime similitudinem habeat squamae piscium, sic appellatum*. Per i serpenti cf. Sil. 2.547, 585; 3.209; 13.643; 15.139; Gell. 2.6.23.

<sup>17</sup> Sil. 8.376-82.

<sup>18</sup> J. Beloch, *Campania. Storia e topografia della Napoli antica e dei suoi dintorni*, tr. it., Napoli 1989, (Breslau 1890<sup>2</sup>), 427. Anche A. Maiuri (*Passeggiate campane*, Milano 1990, 87) parlava di «paesaggio triste e sconfinato». Su Liternum si vedano J.H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples. A Social and Cultural Study of the Villas and Their Owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Cambridge (Mass.) 1970, 1-3; P. Venini, *La visione dell'Italia nel catalogo di Silio Italico* (Pun. 8, 356-616), MIL 36, 1978, 132, 178 s.

<sup>19</sup> Cf. Strabo 5.4.4.



Italico definito *stagnis... palustre e stagnosum*<sup>20</sup>; Livio, che vide la tomba dell'Africano, parla dei *Literni harenas stagnaque*<sup>21</sup>. Di particolare interesse è poi la testimonianza di Stazio: gli acquitrini della zona, all'occasione personificati, sarebbero stati colti da meraviglia nell'udire lo strepito che accompagnava i lavori per la costruzione della via Domiziana: nel silenzio della natura selvaggia apre dunque una breccia il rumore della civiltà, che si fa strada in mezzo a terreni impraticabili e insidiosi, lande desolate e incolte<sup>22</sup>. Lo *squalor* cede dinanzi alla *cultura*.

Sito esclusivamente sabbioso e paludoso, triste e penoso a vedersi, Liternum può essere luogo adattissimo per un esilio: se Annibale, già provato dall'insalubrità degli acquitrini italici, dovette fare i conti anche con la *Literna palus*, avvenne che il vincitore di Annibale, l'Africano Maggiore, si ritirò in volontario esilio precisamente in quell'*ignobilis vicus* del litorale campano. L'epiteto - quasi un insulto - è di Valerio Massimo, che rammenta l'ingratitude serbata dai Romani nei confronti di Scipione: «compensandone con dei torti le illustri imprese, i suoi concittadini lo cacciarono, relegandolo in un oscuro villaggio e in una deserta palude»<sup>23</sup>. Il breve percorso che

<sup>20</sup> Sil. 8.530 s.; 6.653 s.

<sup>21</sup> Liv. 22.16.4.

<sup>22</sup> Stat. *silv.* 4.3.65 s. Dopo Casilinum il corso del fiume Volturno era lento e ricco di meandri; insieme al Savo e al Clanio, corsi d'acqua di portata esigua, esso causava estesi impaludamenti del terreno. Proprio in questa zona, su un antico tracciato di età repubblicana divenuto intransitabile a causa degli allagamenti, fu realizzata la via Domiziana, aperta nel 95 d.C. Essa si distaccava dalla via Appia all'altezza di Sinuessa e consentiva una comunicazione diretta tra Roma e Pozzuoli e Napoli, evitando di passare per Capua (cf. M. Frederiksen, *Campania*, Roma 1984, 18). Ricordiamo ancora le parole che Stazio fa proferire dal Volturno, mentre si appoggia all'arco del ponte fatto costruire da Domiziano: «ora tu mi fai l'onore di beate rive né permetti che io m'impaludi, e per lunga estensione allontani da me la vergogna della sterilità del suolo che attraverso, affinché le onde del mar Tirreno non debbano più lavar me lordo di fango e causa d'inquinamento dell'atmosfera» (Stat. *silv.* 4.3.85-9; trad. di A. Traglia - G. Aricò, Torino 1980).

<sup>23</sup> Val. Max. 5.3.2b: *cuius clarissima opera iniuriis pensando cives vici ignobilis eum ac desertae paludis accolam fecerunt* (traduzione di R. Faranda, Torino 1971). Sulla villa di Scipione a Liternum cf. anche *ibid.* 2.10.2; Liv. 38.53.8; Plin. *nat.* 16.234. Seneca (*epist.* 51.11; 86.3 ss.) descrive nei particolari la vita frugale condotta da Scipione in esilio (sull'esilio dell'Africano cf. C. Pascal, *L'esilio di Scipione Africano Maggiore*, in *Studi Romani*, Torino 1896, 3-13). Il potere liternino passerà poi in proprietà al liberto Vetuleno Egialo, che continuerà a coltivarvi olivi e viti (Sen. *epist.* 86.14 ss.; Plin. *nat.* 14.49).



abbiamo tentato di tracciare nei pantani di Liternum si chiude così con un nuovo paradosso: l'irricoscenza dei suoi *cives* ha fatto di un grande condottiero, trionfatore sul temutissimo *barbarus*, l'amareggiato abitante (*accola*) di una *deserta* - o *squalida* - *palus*, spazio estraneo alla cultura, il cui infinito squallore non può non suscitare infinita tristezza in chi lo contempla.

Torino

Federico Borca





## DIE KRIEGSLIST DER KIMBERN (Plut. *Marius* 26)

Das 26. Kapitel der Marius-Biographie des Plutarch, in dem über die Schlacht von Vercellae berichtet wird, beginnt mit einem nicht leicht zu verstehenden Satz:

Τότε δ' οὐχὶ κατὰ στόμα προσεφέροντο τοῖς Ῥωμαίοις, ἀλλ' ἐκκλίνοντες ἐπὶ δεξιὰ ὑπήγον αὐτοὺς (αὐτοὺς codd.) κατὰ μικρόν, ἐμβάλλοντες εἰς τὸ μέσον αὐτῶν τε καὶ τῶν πεζῶν ἐξ ἀριστερᾶς παρατεταγμένων<sup>1</sup>

Beschrieben wird offenbar ein Manöver, das die kimbrische Reiterei (das Subjekt ergänzt sich aus dem Ende von Kapitel 25) vor dem Zusammenprall der beiden Heere durchführte: Die Reiter, soviel ist klar, stürmten nicht frontal gegen die Römer (wie man es angesichts ihrer zur Schau gestellten Kampfkraft und Gefährlichkeit hätte erwarten sollen), sondern taten etwas anderes, was durch ein finites Verb (ὑπήγον) und zwei miteinander unverbundene part. coni. (ἐκκλίνοντες ἐπὶ δεξιὰ, ἐμβάλλοντες εἰς τὸ μέσον) ausgedrückt wird. Dieses Manöver hat zur Folge, daß im römischen Heer der Eindruck entsteht, der Feind ergreife noch vor Beginn des Kampfes die Flucht (26.2: φεύγουσιν οἱ πολέμιοι), und man zu einer (ungeordneten und überstürzten) Verfolgung ansetzt (πάντες ὥρμησαν δώκειν). Eben dies wollten die Kimbern erreichen, denn Plutarch spricht von einem δόλος, den die römischen Heerführer zwar

<sup>1</sup> Text nach der Teubner-Ausgabe von Ziegler; die übrigen Editoren setzen αὐτοὺς in den Text; der Satz wird folgendermaßen übersetzt (Hervorhebungen vom Verf.):

«Die Reiter richteten ihren Angriff nicht gegen die Front der Römer, sondern wichen nach rechts aus und *rückten langsam vor*, wobei sie *die Gegner allmählich zwischen sich und ihrem Fußvolk am linken Flügel einklemmten*» (Ziegler); «At this time, however, they did not charge directly upon the Romans, but swerved to the right and tried to *draw them along gradually until they got them between themselves and their infantry, which was drawn upon on their left*». (Perrin, Loeb-Ausg., Bd. 8); «Ce jour-là les cavaliers n'attaquèrent pas de front les Romains, mais, inclinant vers la droite, ils essayèrent *de les attirer et de les entraîner dans l'intervalle entre eux-mêmes et l'infanterie cimbrique rangée en bataille à gauche*». (Chambry, Budé-Ausg., Bd. 6); Valgiglio (*Plutarco. Vita di Mario*. Introduzione, testo e commento, Firenze 1956, Nachdr. 1967) umschreibt den Sinn so: «Invece di assalire di fronte (κατὰ στόμα), la cavalleria barbara ..., piegò a destra, lasciando a sinistra la fanteria, allo scopo di *attirare a sé* (ὑπήγον) i Romani e chiuderli (ἐμβάλλοντες) nella morsa (εἰς τὸ μέσον) costituita dalla cavalleria stessa e dalla fanteria».

durchschaut, dessen Effekt auf die römischen Soldaten sie aber nicht hätten verhindern können (26.2). Die Schwierigkeiten des Textes liegen in der Bedeutung der beiden Verben ὑπάγειν und ἐμβάλλειν, damit zusammenhängend der Entscheidung zwischen αὐτούς und αὐτοῦς sowie der syntaktischen Einordnung des Pronomens und schließlich dem Bezug von αὐτῶν.

ὑπάγειν könnte diejenige Handlung beschreiben, die beim Gegner den Eindruck der Flucht erwecken sollte und tatsächlich erweckt hat: nahe läge dann die sehr häufig belegte Bedeutung 'zurückweichen', in der allerdings ὑπάγειν für sich alleine steht und nicht mit dem Reflexivpronomen (vgl. LSJ, s.v. B); αὐτούς läßt sich auch nicht auf das folgende ἐμβάλλοντες beziehen: zwar ist die Konstruktion ἐμβάλλω ἐμαυτόν bei Plutarch mehrfach belegt<sup>2</sup>, aber zumeist in übertragener Bedeutung<sup>3</sup>. Schwerer wiegen sachliche Einwände: kaum kann man von einer Truppe, die gerade ein als Flucht zu deutendes Ausweichmanöver durchführt, sagen, sie 'stürze sich irgendwo hinein'; und unmöglich kann ein Ausweichen nach rechts die kimbrischen Reiter in die Mitte zwischen αὐτῶν und dem eigenen Fußvolk bringen: bezieht man nämlich das Pronomen auf die Römer, so würde es bedeuten, daß die kimbrischen Reiter in die Mitte zwischen diese und dem eigenen Fußvolk, d.h. zwischen die Fronten, geraten seien, wozu ein ἐκκλίνειν ἐπὶ δεξιᾷ doch wohl nicht führen kann. Man kommt deshalb nicht umhin, das überlieferte αὐτούς zu halten, womit es notwendig wird, das Pronomen als Objekt zu einem transitiven Verbum zu verstehen; in Frage kommen ὑπῆγον und ἐμβάλλοντες.

Ziegler entscheidet sich für die zweite Möglichkeit (vgl. Anm. 1). Richtig ist sicher, αὐτούς auf die Römer zu beziehen, aber das Verständnis von ἐμβάλλειν in diesem einerseits metaphorischen (Objekt ist eine ganze Armee), andererseits sehr konkreten Sinn (Versetzung nicht etwa in eine Stimmung o.ä., sondern in eine genau beschriebene räumliche Situation) ist schwierig. LSJ jedenfalls bietet nichts dergleichen, und auch für Plutarch ist dieser Wortgebrauch nicht zu belegen<sup>4</sup>. Bleibt also übrig, ὑπῆγον transitiv aufzufassen, wie dies in den übrigen in Anm. 1 zitierten Übersetzungen, besonders

<sup>2</sup> Mor. 51b, 62d, 124b, 127e.

<sup>3</sup> Ausnahme: Mor. 127e (ἐαυτοῦς ἐπὶ τὰ βαλανεῖα).

<sup>4</sup> Vgl. z. B. Mor. 12f, 137b, 200b, 510b, 648c.



deutlich bei Valgiglio, geschieht. Die Bedeutung 'herbeilenken' und zwar in listiger Absicht und in militärischen Kontext ist für ὑπάγειν gut belegt (LSJ, s.v. A III). Die vorgetäuschte Fluchtbewegung der Kimbern beschreibt dann also das Partizip ἐκκλίνοντες, die damit erzielte Wirkung auf die Römer das Prädikat ὑπήγον. Was aber heißt ἐμβάλλοντες? Der transitiven Auffassung steht neben den oben genannten Schwierigkeiten die Tatsache entgegen, daß nun kein Objekt mehr vorhanden ist, es sei denn, man versteht αὐτούς als ἀπὸ κοινοῦ (wie die zitierten Übersetzungen). Sehr hart ist es dann aber, das kurz darauf folgende αὐτῶν mit dem eben noch in ἐμβάλλοντες wieder aufgenommenen Subjekt zu identifizieren. Bei aller Nonchalance im Gebrauch der reflexiven und nicht reflexiven Formen des Personalpronomens sollte man nach einem auf die Römer zu beziehenden αὐτούς nicht ein auf die Kimbern zu beziehendes αὐτῶν erwarten. Und von diesen Schwierigkeiten abgesehen ist mit οὐχὶ ... προσεφέροντο, ἐκκλίνοντες und ὑπήγον ausreichend über das Manöver der Kimbern informiert, während man keinen Hinweis erhält, was eigentlich die Römer taten; das unmittelbar folgende τὸν δόλον käme sehr unvermittelt und überrascht den Leser, da er noch gar nicht verstehen kann, was am Verhalten der Kimbern eigentlich listig ist.

Diese Schwierigkeiten werden beseitigt, wenn man ἐμβάλλοντας liest: Die kimbrischen Reiter lenkten die Römer durch ihre Schwenkung nach rechts zu sich herbei, wodurch diese sich, zur Verfolgung der vermeintlich Fliehenden, in die Mitte zwischen den nach rechts ausweichenden Reitern und dem (aus Sicht der Kimbern) links stehenden Fußvolk 'hineinstürzten'<sup>5</sup>. Mit der vorgeschlagenen Änderung wird nicht nur der Bezug von αὐτῶν auf die kimbrischen Reiter natürlich (durch ἐμβάλλοντας sind nunmehr die Römer zwar nicht grammatisches, aber inhaltliches Subjekt), der Satz insgesamt unterrichtet umfassend sowohl über die Kriegslist der Kimbern als auch deren Wirkung auf das römische Heer. Der Leser versteht durch den Hinweis auf das unüberlegte Voranstürmen der Römer (ἐμβάλλοντας εἰς τὸ μέσον) sofort, inwiefern es sich um einen δόλος handelt und erfährt im zweiten Satz, aus welchem Grund die Römer darauf hereingefallen sind. Daß allerdings im Folgenden

<sup>5</sup> Zu ἐμβάλλειν in dieser intransitiven Verwendung vgl. bei Plutarch z. B. *Mor.* 45d, 660a, 676d, 760e.

Plutarch es unterläßt zu erklären, warum dies trotzdem keine fatalen Folgen für die Römer hatte, stattdessen die geglückte Kriegslust der Germanen einfach zu vergessen scheint, ist ein von dem hier erörterten unabhängiges Problem, das sich vielleicht durch eine quellenkritische Analyse des plutarchischen Berichts über die Schlacht von Vercellae lösen ließe.

Düsseldorf

Michael Weißenberger





*Nilus et inmensos limum dispergit in agros,  
et fouet inuecto sata gurgite: Nilus honorem  
telluri reparat, Nilus freta maxima pellit.*<sup>1</sup>

Il poeta, nell'ambito della sezione del poema dedicata all'Africa (vv. 263-393), viene a parlare del fiume Nilo (vv. 334 ss.) e delle sue ben note e straordinarie virtù; tra queste è ricordato appunto il benefico straripamento delle acque<sup>2</sup>. Il testo da noi riprodotto è quello del-

<sup>1</sup> V. 346: *ulnam dispergit E, uluandis pergit A.* v. 347: *fouet Cuspinianus, foliet E, ferat A.* v. 348: *telluri reparat E, tellus irreparat A.*

Com'è noto, con *E* viene indicata l'*editio princeps* (= v di Holder) di G. Valla e V. Pisani, stampata a Venezia nel 1488 dal cremonese A. De Strata; essa riproduce un vecchio esemplare scritto, sembra, in minuscola carolina, che appartenne a Giorgio Valla e fu in seguito perduto; con *A* il *codex Ambrosianus* D 52 inf. s. XV<sup>2</sup>, che contiene i vv. 1-1381 della *Descriptio* ai ff. 31<sup>r</sup> - 54<sup>v</sup>, citato per la prima volta da Nicolaas Heinsius (ed. di Ovidio 1652, *ad Fast.* 3.529, cf. P. van de Woestijne, *La 'Descriptio orbis terrae' d'Aviénus*, Brugge 1961, *Intr.* 17 n. 3) ed esaminato a fondo da A. Holder, *Rufi Festi Avieni Carmina*, Innsbrück 1887 = rist. Hildesheim 1965, *praef.* XI. Secondo van de Woestijne, *Descriptio*, 10 n. 5 il codice *A*, in genere assegnato alla seconda metà del sec. XV, può essere datato con precisione ancora maggiore in base a «le papier (à la bisse) de fabrication milanaise ... (v. Briquet, nos. 13.622-13.648 et, en particulier, le no. 13.631: Milan, 1452-1456)». Quanto all'*Ortelianus*, copia «abondamment corrigée» da A. Schottus e A. Ortelius della *Veneta* del 1488, vd. van de Woestijne, *Apographum Ortelianum*, RBPh 33, 1955, 74-87 e *ibid.* 35, 1957, 48-54. Sulla tradizione di Avieno utili i contributi di J. Soubiran, *Sur les deux manuscrits d'Aviénus*, RBPh 37, 1959, 52-68 e di L.D. Reynolds, *Aratea*, in *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford 1983, 19 s.

<sup>2</sup> Cf. ad es. Verg. *georg.* 4.291 *et uiridem Aegyptum nigra fecundat harena*; *Aen.* 9.31 s. *aut pingui flumine Nilus / cum refluit campis et iam se condidit alueo*; Sen. *nat.* 4a.2.9 *iuuatque agros duabus de causis et quod inundat et quod oblimat*. Un poemetto di celebrazione delle singolari virtù del Nilo è stato scritto, come sappiamo, da Claudiano, *carm. min.* 28, sulla cui effettiva pubblicazione, per via della chiusa ritenuta monca da alcuni, solleva dubbi J.B. Hall, *Claudii Claudiani carmina*, Leipzig 1985, 375. Sul fenomeno delle piene del fiume, già noto e discusso nell'antichità dai filosofi greci a partire dal VI sec. a. C., rassegna dossografica in Sen. *nat.* 4a.2.17-30 e Giovanni Lorenzo Lido, *Lib. de mens.* 4.68.107 pp. 146.3-147.6 Wünsch. Quanto agli studi moderni bastino i seguenti rimandi: W. Drexler, voce *Neilos* in W.H. Roscher, *Ausführl. Lexicon d. griech. u. röm. Mythol.*, III 1, 1897-1902, coll. 87-103; W. Capelle, *Die Nilschwelle*, *Neue Jahrb. f. kl. Alt.* 33, 1914, 317-61; A. Rehm, voce *Nilschwelle*, in *R.E.* XVII 1, 1936, coll. 571-90; A.S. Pease, nota a Cic. *nat. deor.* 2.130 (Cambridge 1958 = Darmstadt 1968, 886 ss.); D. Bonneau, *La crue du Nil, divinité égyptienne, à travers mille ans d'Histoire* (332 av. - 641 ap. J.-C.), Paris 1964, spec. pp. 301-14 e 529 ss. (ampia



l'ultimo editore della *Descriptio orbis terrae*, Paul van de Woestijne<sup>3</sup>, il quale, a differenza di Holder<sup>4</sup> considera superflua al v. 346 la congettura *enim* di Higtius<sup>5</sup>, in quanto il polisindeto *et ... et* fra proposizioni appare legittimo e ha per di più riscontri interni all'*usus* di Avieno<sup>6</sup>, e in luogo della congettura *uitam* di Wernsdorf<sup>7</sup> accoglie *limum* di

discussione delle fonti antiche e della bibliografia moderna, lavoro a tutt'oggi fondamentale); B. Postl, *Die Bedeutung des Nil in der römischen Literatur*, Wien 1970, 36 ss.; G.F. Gianotti, *Ordine e simmetria nella rappresentazione del mondo: Erodoto e il paradosso del Nilo*, QS 27, 1988, 51-92 (la discussione erodotea nel lib. II, §§ 13 ss. delle *Storie*); G. Amiotti, *Eutimene di Marsiglia e le piene del Nilo*, in AA.VV., *Fenomeni naturali e avvenimenti storici nell'antichità*, a cura di Marta Sordi, Contributi dell'Istituto di storia antica XV, 1989, 59-70. Non mi sono stati accessibili né il vecchio lavoro di A. Trinch, *Le sorgenti e le inondazioni del Nilo secondo le conoscenze geografiche degli antichi*, Livorno 1905, né quello recentissimo di R. Said, *The River Nile. Geology, hydrology and utilization*, uscito nel 1993, che fa la storia del fiume dalla preistoria ai giorni nostri.

- <sup>3</sup> *Descriptio*, 34. La *Descriptio*, opera didascalica, è, com'è noto, una libera traduzione della Περὶ ἡγῆσις τῆς οἰκουμένης in 1187 esametri di Dionisio di Alessandria, che scriveva sotto Adriano («exactement en 124», J. Soubiran, *Avienus. Les phénomènes d'Aratos*, Paris 1981, *Intr.* 30). Per i rapporti con la Περὶ ἡγῆσις dionisiana vd. la vecchia dissertazione di E. Kosten, *De Avieno Dionysii interprete*, Bonn 1888 e ora I. Gualandri, *Avieno e Dionisio il periegeta: per un riesame del problema*, in *Studi in onore di A. Colonna*, Perugia 1982, 151-65.
- <sup>4</sup> *Rufi*, 97. Van de Woestijne, *Descriptio, Appendice critique*, 76 n. 12 (cf. anche n. 41) motiva la propria scelta con il fatto che «comme Virgile, son modèle, Avienus n'élide jamais *enim*». Nell'*Introd.* della medesima ed., p. 18, egli si sofferma a evidenziare i limiti dell'edizione holderiana.
- <sup>5</sup> La correzione di Higtius è invero più estesa e riguarda anche la parola seguente, *enim mersos* per il trådito *et immensos*, vd. Io. Ch. Wernsdorf, *Poetae latini minores*, V 2, Helmstadii 1791, 763: questi mentre nelle note al testo, p. 763, afferma: «Mihi placet *Nilus enim immensos*» nel commento perpetuo, p. 966, ripristina al v. 346 il trådito *et*.
- <sup>6</sup> Cf. per es. *orb. terr.* 307 *nunc lati iugera campi / et grege nuda iacent et sunt cultoribus orba*; 1349 *gens haec obnoxia Baccho / et glaebam sulcant et ritibus orgia ludunt*. Il polisindeto, non a caso, era stato conservato dal fine orecchio di Heinsius, che però, sulla scorta di Claud. *rapt.* 180 s. *et mersa negaret / arua coli* (s'intende a causa delle acque stagnanti del Peneo), preferiva *et immersos* a *et immensos*, vd. Wernsdorf, *Poetae*, V 2, 763 e 964, attirandosi le giuste critiche di J. Schrader, cf. *ibid.*: «Sed si arua dici possint *mersa*, non inde sequitur, agros Nili dici posse *immersos*. Immergo enim est *intus mergo, demergo, immitto*».
- <sup>7</sup> *Poetae*, V 2, 965 ss. Dopo aver dichiarato tollerabile la lezione *ulnam*, p. 965: «Licebat igitur Avieno certam ubertatem Nili *ulnam* dicere, quemadmodum in legibus Romanis *digitus* uel *uncia* aquae mensura dicitur, quae ex castellis publicis in aedes deriuanda conceditur», a favore della congettura *uitam* afferma, p. 966: «haec lectio ... maximam omnino uim habet ad laudem Nili, quam Poeta enarrare uult ...».

Schrader<sup>8</sup>: i due rami della tradizione leggono rispettivamente *ulnam* (*E*) e *uluam* (*A*)<sup>9</sup>. Se la congettura di Wernsdorf appare poco soddisfacente<sup>10</sup>, perché la giuntura *uitam dispergere* non sembra avere in latino il valore qui richiesto, in quanto *uita* dovrebbe significare in questo contesto 'elemento vitale', anche quella di Schrader tuttavia, che possiamo considerare a tutti gli effetti una buona congettura semantica, fondata sul riscontro con Dionisio e Prisciano<sup>11</sup>, non ci lascia pienamente convinti. Il motivo non è tanto da ricercarsi nel fatto che *limus*, pur essendo ben attestato nella tradizione didascalica specie in relazione al fango fluviale<sup>12</sup>, sembra estraneo al *sermo* del nostro poe-

<sup>8</sup> Vd. *Ioannis Schraderi notae ineditae in R.F. Avieni Periegesin, cum excerptis aliorum et perpetuis editoris animadversionibus*, in Wernsdorf, *Poetae*, V 2, 964: «Ego uero miror elegantibus hominibus *uluam* placere potuisse. Nam quae laus fluuii, *uluam* in agros dispergere? Praestaret *undam* ut noster *Phaenon.* 798 ... Sed quid tricamur? Legendum: *Nilus et immensos limum dispergit in agros*». L'obiezione di Schrader si fondava sul fatto che *uluam* veniva intesa in senso proprio, vd. *infra* n. 9.

<sup>9</sup> La lezione di *E*, *ulnam*, sebbene poco sostenibile (cf. già Heinsius *ad Ou. met.* 14.103: «Apud Auienum *Descr. orb.* u. 345 ... pessime *ulnam* legitur»), appare tuttavia riprodotta in vecchie edizioni sette- e ottocentesche, cf. per es. la *Collectio Pisaurensis* dell'Amati, t. IV, Pisauri 1766, 169; G. Bernhardt, *Dionysius Periegetes, graece et latine cum vetustis commentariis et interpretationibus ex recensione et cum annotatione G. B.*, I, Lipsiae 1828 = Hildesheim-New York 1974, 437; C. Müller, *Geographi Graeci minores*, II, Paris 1861 = Hildesheim 1965, 180. Quella invece di *A*, *uluam*, ancorché oscurata da falsa divisione di parola (*uluandis pergit*), conserva meglio traccia in questo caso, come vedremo, della lezione genuina, lezione che appare accolta già nelle edizioni del Cuspinianus (Viennae 1508), del Modestus (Bononiae 1513) e del Vadianus (Viennae 1515), vd. P. van de Woestijne, *De vroegste uitgaven van Avienus' Descriptio orbis terrae (1488-1515)*, Brussel 1959, apparato p. 16. Ma gli studiosi e gli editori successivi, per quanto ci consta, non hanno più dato molto credito a tale lezione, fatta eccezione per il Broukhusius (vd. Schrader ap. Wernsdorf, *Poetae*, V 2, 964) e Heinsius (vd. P. Burmannus, *Publii Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri XV*, t. II, Amstelodani 1727, 942 ad 14.103). Sulla storia delle prime edizioni di Avieno vd. A. Breysig, *Zu Avienus*, RhM 55, 1900, 565-73: egli sottolinea in particolare l'importanza, spesso misconosciuta, dell'ed. del Modestus, cui molto deve quella del Vadian; inoltre, contro i dubbi di Wernsdorf, fa presente che l'ed. aldina, Venezia 1502, apparsa col titolo *De orbis terrae partibus*, si trova menzionata nell'*Index bibliothecae Barberinae*, II, Romae 1681, 92.

<sup>10</sup> Essa è ad esempio ancora recepita, secondo noi a torto, da Stiewe, curatore della voce *inveho* nel *ThLL* VII 2. 127.64.

<sup>11</sup> Cf. *Periieg.* 228-29 Οὐ γάρ τις ποταμῶν ἐναλίγκιος ἐπλετο Νεῖλῳ / οὐτ' ἴδον βαλέειν οὔτε χθονὸς ὄλβον ἀέξειν e il commento di Eustazio *ad l.* (vd. Bernhardt, *Dionysius*, I, 130): ὅτι τὸν Νεῖλον καὶ πάνυ πολλὴν ἴδον λέγει βάλλειν ... καὶ ὄλβου χθονὸς εἶναι αὐτητικόν, Prisc. *periieg.* 217 s. *non alius tantum fluuiorum ditat arenas / atque trahens limum complectitur ubere campos*.

<sup>12</sup> Vd. *ThLL* VII 2. 1429.61 ss. Per *limus* in riferimento alla fanghiglia del Nilo vd. in

ta<sup>13</sup>, quanto piuttosto perché ad un'analisi attenta e rigorosa sotto il profilo paleografico tale proposta si allontana più di quel che non sembri a prima vista dalla lezione trādita. In questo caso specifico invocare la componente psicologica per spiegare la genesi complessa dell'errore prodottosi<sup>14</sup> e legittimare quindi l'intervento risanatore rischia di diventare per l'editore moderno soltanto un comodo alibi per sottrarsi a un serrato confronto con il dato della tradizione. Il punto di partenza per una corretta comprensione del passo è senza dubbio la proposta di Schrader, fondata su un dato scientifico-letterario inoppugnabile, vale a dire la particolare torbidezza delle acque del Nilo, quando straripa, torbidezza dovuta, com'è noto, alla fanghiglia ricca di elementi minerali e vegetali trascinati dalla sua corrente impetuosa<sup>15</sup>. Partendo da questa premessa rimangono ancora da veri-

particolare *Ou. met.* 1.422 ss. *Sic ubi deseruit madidos septemfluus agros / Nilus et antiquo sua flumina reddidit alueo / aetherioque recens exarsit sidere limus, / plurima cultores uersis animalia glaebis / inueniunt ...*; *Sen. nat.* 4.2.10 *illato enim limo harenas saturat ac iungit debetque illi* (sc. Nilo) *Aegyptus non tantum fertilitatem terrarum, sed ipsas*; *Mela* 2.104 *et, si ita res fuit, uideri potest consecretantibus in tantum mutatae* (sc. Phari) *causas Nilum praebuisse, dum limum subinde, et praecipue cum exundaret, litori adnectens auget terras*; *Plin. NH* 25.11 *quae rigatur Aegyptus illa ... postea fluminis limo inuecta*; *Iust.* 2.1.20 *Nili trahentis limum* (cf. *Seru. Georg.* 4.291 *quasi νέαν ἰλὺν trahens*, *Prisc. periheg.* 218, *Isid. orig.* 13.21.7); *Cassiod. var.* 3.52.2 p. 136 F. *quid isti facerent, si in Aegyptiacis partibus possiderent, ubi Nili fluminis superueniente diluuio indicia finium uastissimus gurgis abradit et indiscreta terrae facies redditur, ubi omnia limus tegere comprobatur?*

<sup>13</sup> Cf. l'*index uerborum* di Holder, *Rufi*, 233 e *ThlL* VII 2. 1427.22 ss. s. v. Van de Woestijne, *Descriptio, Index omnium uerborum*, 120, naturalmente riporta solo l'attestazione congetturale di v. 346.

<sup>14</sup> Accanto infatti a scambi usuali come *u - li* e *a - u*, dovremmo ammetterne uno meno ovvio, *m* letto *lu*, cf. la *Clauis diplomatica* dell'edizione di Holder, *Rufi*, 293 s. e l'introduzione dell'ed. dello stesso van de Woestijne, *Descriptio*, 16 s. Questo studioso, vd. l'*App. crit.* dell'ed. cit., pp. 79 s., per difendere la congettura di Schrader parte dal presupposto, secondo noi erroneo, che l'unica lezione da prendere in esame sia quella dell'*editio princeps*: «On notera que *ulnam* (= *E*) est le calque paléographique de *limum*» e per giustificare l'errore è costretto ad ammettere una doppia trafila: «*-ln-* = *-m-* par *-in-*». Vd. comunque *infra* le nostre osservazioni.

<sup>15</sup> Vd. G. Panessa, curatore della voce *Nilo* in *E.V.* III, 1987, 729; inoltre *Bell. Alex.* 5.2 *quae* (sc. *aqua*) *flumine Nilo fertur, adeo est limosa ac turbida, ut ... morbos efficiat*; *Sen. nat.* 4.2.9 *nam cum turbulentus fuit* (sc. *Nilus*), *omnem in siccis atque hiantibus locis faecem reliquit*; 6.26.1 *turbidus enim defluus Nilus multumque secum caeni trahens*; *Plin. NH* 13.77 (*Nili*) *turbidus liquor uim glutinis praebet*; *Hier. in Ier.* 1.26.2 *nullique dubium quin Nilus aquas turbidas habeat*; in *Is.* 7.19 *ita ut deficient cetera flumina et riui, qui de turbidis Nili aquis implebantur*; 7.23 *eo quod aquas turbidas habeat* (sc. *Nilus*) *quibus Aegypti segetes irrigantur*; *Cassiod. var.* 7.6.4 p.



ficare due cose: 1) se la lezione *uluam* di *A* che, in base al confronto con *ulnam* di *E*<sup>16</sup>, possiamo considerare a tutti gli effetti equivalente di fatto a *uluam*<sup>17</sup>, sia in qualche modo difendibile in questo contesto, qualora, anziché il valore proprio, come hanno fatto finora gli studiosi, gli attribuissimo quello metonimico di 'fango, melma', all'incirca cioè il valore di *limus*; 2) se ci sono sufficienti ragioni contestuali per legittimare l'impiego in Avieno di un *hapax* come *ulua*.

Per quanto attiene al primo punto, l'estensione metonimica del significato originario del termine è, secondo noi, sostenibile in base a considerazioni e fattori di ordine diverso:

a) la connessione etimologica, sentita dagli antichi, con *uligo*, cf. per es. Isidoro orig. 17.100 *ulua, id est alga mollis et quodammodo fungus, dicta ab uligine*<sup>18</sup>; ora questo sostantivo viene talora impiegato nel senso metonimico di *limus*, vd. per es. Tac. ann. 1.17.2 *trahi adhuc diuersas in terras, ubi per nomen agrorum uligines paludum uel inculta montium accipiant*; 1.64.2 *locus uligine profunda, idem ad gradum instabilis, procedentibus lubricus*; Prud. Apoth. 677 s. (Cristo ridà la vista a un cieco) *luteum medicamen operta / nox habuit, tenebras obducta uligo*<sup>19</sup> *remouit*. Se dunque sul piano sintagmatico *uligo* > li-

266 F. *Aegyptius Nilus certis temporibus ... aere sereno turbulentus exaestuat*.

<sup>16</sup> La lezione di *E* rappresenta il più classico degli scambi *u - n* ricorrenti in un modello in minuscola carolina a cui l'*editio princeps* sembra risalire, vd. *Introd.* dell'edizione della *Descriptio* a cura di van de Woestijne, p. 16; Soubiran, *Avienus*, 80 n. 2.

<sup>17</sup> Come difatti s'intuisce facilmente, la modificazione del morfema dell'accusativo si è prodotta per adattamento omorganico della nasale-labiale al successivo fonema dentale, con cui è venuta a contatto a causa dell'erronea divisione di parole, *uluam dis-* > *uluandis* (vd. *supra* n. 1).

<sup>18</sup> J. André, *Isidore de Séville Étymologies livre XVII, texte ét., trad. et comm.* par J. A., Paris 1981, 220 n. 552 *ad l.* ritiene che la spiegazione isidoriana dell'*ulua* come *alga mollis* mal si accordi con gli usi noti di quest'erba palustre (cf. Vit. 2.1.5; Plin. NH 16.4; Colum. 4.13.2; Pallad. 12.7.22); ma è probabile che Isidoro con *alga mollis et quodammodo fungus* voglia fornire un tipo di informazione non tradizionale, indicando nell'ambito della grande famiglia delle ulvacee alcune specie particolari con caratteristiche differenti rispetto a quelle più note. Sulla questione materiale utile nelle note di Forbiger I, 388 e Conington I, 302 a Verg. georg. 3.175; vd. inoltre P. Bubani, *Flora virgiliana ovvero delle piante menzionate da Virgilio*, Bologna 1869-1870 = Königstein 1974<sup>2</sup>, 114-17, R. Billiard, *L'agriculture dans l'antiquité d'après les Géorgiques de Virgile*, Paris 1928, 529 s.

<sup>19</sup> Il sostantivo ricorre in Tacito solo nei due passi citati ed è *hapax* in Prudenzio, cf. D.R. Blackman - G.G. Betts, *Concordantia Tacitea. A Concordance to Tacitus*, II, Hildesheim - Zürich - New York 1986, 1805; R.J. Deferrari - J.M. Campbell, *A Concordance of Prudentius*, Cambridge (Mass.) 1932 = Hildesheim 1966, 769: esso

mus, allora è possibile anche *ulua* > *limus*.

b) l'associazione, abbastanza frequente nei testi poetici, di *ulua* con la fanghiglia e l'acqua limacciosa dei fiumi, in cui essa prospera, cf. ad es. Verg. *Aen.* 2.135 s. (racconto di Sinone) *limosoque lacu per noctem obscurus in ulua / delitui*, passo imitato da Lucano 2.70 *cum ... / exul limosa Marius caput abdidit ulua*<sup>20</sup>; *Aen.* 6.415 s. (Caronte tra ghetta Enea e la Sibilla al di là dello Stige) *tandem trans fluuium incolumis uatemque uirumque / informi limo glaucaque exponit in ulua*; Auson. *Mos.* 45 *tu* (il poeta si rivolge al fiume) *neque limigenis*<sup>21</sup> *ripam praetexeris uluis, / nec piger in mundo perfundis litora caeno*; 122 *lucius obscuras ulua caenoque lacunas / obsidet*.

c) L'intertestualità, ovvero il 'dialogo' tra poeti<sup>22</sup>, attraverso cui ci

marca sul piano lessicale la guarigione miracolosa operata da Cristo.

<sup>20</sup> Cf. *Supplementum adnotationum super Lucanum*, I, *Libri I-V*, edidit G.A. Cavajoni, Milano 1979, 99: *Iterum fugiens* (sc. *Marius*) *abdidit se in Minturnensium paludibus infeliciter luto oblitus*. Più generica la chiosa dei *Commenta Bernensia*, ed. H. Usener, Leipzig 1869 = Hildesheim 1967, 52 *ad l.*: *cum ... in palude latuisset*. L'imitazione virgiliana del passo lucaneo è ben nota, vd. E. Fantham, *Lucan De bello ciuili Book II*, Cambridge 1992, 94 *ad l.*: significativo il fatto che *ulua* è *hapax* in Lucano. Virgilio è stato il primo, per quanto sappiamo, a dare cittadinanza poetica sia al sostantivo *ulua*, attestato a partire da Catone *agr.* 37.2, sia all'aggettivo *limosus*, attestato per la prima volta in *Bell. Alex.* 5, vd. R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber secundus*, Oxford 1973 = 1985, 75 *ad l.*; *ThlL* VII 2. 1424.11. Il sostantivo conta in poesia una sola attestazione in Orazio (vd. *infra* n. 22), 8 occorrenze in Ovidio, 2 in Stazio, nessuna, salvo i casi da noi discussi, nei poeti seriori (compresi quelli frammentari), almeno stando ai lessici, alle concordanze d'autore e ai vari repertori poetici disponibili (in Columella 4.13.2 *ulua* è *hapax*, ma è usato in prosa); vd. inoltre O. Schumann, *Lateinisches Hexameter-Lexicon*, II, München 1980, 312 s.; P. Mastandrea, *De fine uersus*, I, Hildesheim-Zürich-New York 1993, 299; per gli autori cristiani *infra* n. 33.

<sup>21</sup> *Limigenus* è *hapax* assoluto in tutta la latinità, con ogni probabilità rifatto su *amnigenus*, vd. *ThlL* VII 2. 1417.24 ss. *Ulua* in Ausonio, al di fuori della *Mosella*, ricorre soltanto un'altra volta (vd. L.J. Bolchazy - Jo. A.M. Asweeney, in coll. with M.G. Antonetti, *Concordantia in Ausonium*, Hildesheim-New York 1982, s.v.), sempre però in riferimento al medesimo fiume, che all'animo paterno, reso malinconico dalla partenza del figlio Esperio da Treviri, appare ora freddo e triste, *Epist. Pater ad filium* p. 20 Green v. 15 s. *gramineos nunc frango toros uiridesque per uluas / lubrica substratis uestigia libro lapillis*, cf. Mart. 2.59.3 s. (epigramma velato di virile malinconia, dove si allude alla *Mica aurea* fatta erigere da Domiziano) *frange toros, pete uina, rosas cape, tinguere nardo: / ipse iubet mortis te meminisse deus*; 4.8.6 *extractos frangere ... toros* e Verg. *ecl.* 8.87 *uiridi in ulua* (per la giuntura vd. *infra* n. 23).

<sup>22</sup> G. D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia. Sondaggi da Vergilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio*, Palermo 1985, 27 ne distingue, quanto a finalità, tre tipi: riproduttivo, prosecutivo od oppositivo.



è consentito di individuare un sottoinsieme di testi, relativi a narrazioni storico-mitologiche, spesso di tono drammatico, dove il lessema *ulua* è connotativo di fatti e/o scenari del tutto singolari, se non addirittura prodigiosi<sup>23</sup>. Se esaminiamo un po' più a fondo gli esempi sopra citati secondo la prospettiva intertestuale, intesa appunto a orientare l'interpretazione dei singoli testi, questa peculiarità risulta subito evidente: in *Aen.* 2.135 s. e in Lucano 2.70 siamo di fronte a due eventi straordinari, nei quali l'erba palustre offre un nascondiglio e un rifugio di fortuna a due figure in qualche modo eccezionali, Sinone, l'ingannatore, e Mario, il crudele, che, braccato, si mimetizza nelle paludi Minturnesi (l'allusività lucanea assolve la precisa funzione di connotare negativamente sul piano etico il personaggio storico); in *Aen.* 6.416 la 'glaucula ulva' dello Stige concorre a denotare con il *limus informis* la tetra atmosfera infernale, dove l'oscurità rende squallida ogni cosa<sup>24</sup>. La Mosella nell'omonima opera di Ausonio, composta, come sappiamo, nel 370-71, viene caratterizzata ai vv. 45 s. in senso marcatamente distintivo rispetto agli altri fiumi proprio per non avere le rive imbrattate di fango e ricoperte di ulva<sup>25</sup>; al v. 122 il nostro

<sup>23</sup> G. Maggiulli voce *ulua* in *E.V.*, V\*, 1990, 366 fa notare in particolare per Virgilio che «*ulua* è sempre presente in relazione allo habitat in contesti paesaggistici con connotazione negativa e drammatica». Al di fuori dell'epos abbiamo in *ecl.* 8.87 la similitudine della giovenca in calore che, lanciata alla vana ricerca del giovinco, stramazza sfinita in mezzo all'ulva; in *georg.* 3.175 l'ulva è alimento ritenuto insufficiente per un'alimentazione equilibrata dei vitelli. Vien subito in mente, a proposito di quest'ultimo passo virgiliano, quello dei *Sermones* oraziani (2.4.42), dove Cazio, l'esperto di squisitezze culinarie, contrappone l'*aper* umbro, dalla carne saporita perché nutrito di ghiande di quercia, a quello *malus* di Laurento, *uluis et harundine pinguis* (*uluis* è *hapax* in Orazio).

<sup>24</sup> Il particolare dell'ulva glauca (cioè un colore smorto dovuto all'assenza di luce) è confermato in qualche modo da un quadro di Polignoto descrittoci da Pausania 10.28.1 ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δῆλα ὥς ὁ Ἀχέρων, καὶ κόλαμοί τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες καὶ ἀμυδρὰ οὕτω δὴ τι τὰ εἶδη τῶν ἰχθύων ὥς σκιᾶς μᾶλλον ἢ ἰχθὺς εἰκόσεις. Ulve palustri rivestono anche i luoghi circostanti la tomba di Miseno nel racconto ovidiano di *met.* 14.102 s. (Enea si reca all'antro della Sibilla) *deseruit laeua de parte canori / Aeolidae tumulum et loca feta palustribus uluis* (v.l. *undis*); in *met.* 8.335 esse costituiscono l'habitat del terribile cinghiale calidonio, devastatore di raccolti; in 6.344 vengono colte assieme a vimini e giunchi dai contadini di Licia, che vietano di bere all'assetata Latona, provocando l'ira della dea.

<sup>25</sup> Con ogni probabilità c'è da riconoscere in questi versi la contaminazione a distanza e la relativa rifunzionalizzazione di due passi ovidiani, *met.* 4.298 s. (Ermafrodito giunge allo «stagno d'acqua cristallina» abitato dalla ninfa Salmace) *non illic canna palustris / nec steriles uluae nec acuta cuspide iunci* e di *tr.* 4.2.41 s. (drammatica personificazione del fiume Reno) *cornibus hic fractis uiridi male*

sostantivo concorre assieme a *caenum* a suggerire la perpetua oscurità del singolare habitat del *lucius*, dove forse dobbiamo leggere una dotta allusione antifrastica al nome del pesce, da taluni studiosi posto in relazione con il prenome *Lucius*, di cui è nota la connessione etimologica con *lux*, *luceo*<sup>26</sup>. Particolarmente istruttivi si rivelano sotto questo aspetto anche i versi 137 ss. dello stesso poemetto, là dove, a proposito del pesce siluro, il poeta dice: *sic per freta magnum / laberis et longi uix corporis agmina soluis / aut breuibus deprensa uadis aut fluminis uluis*; il felice intarsio di giunture virgiliane, *georg.* 3.423 s. *extremaeque agmina caudae / soluuntur* (detto del serpente)<sup>27</sup>, *Aen.* 5. 221 *breuibus ... uadis* (gara delle navi) e ovidiane, *met.* 8.655 *de molli fluminis ulua*<sup>28</sup>, sapientemente rifunzionalizzate, ci suggeriscono in modo suggestivo un'idea non solo della struttura sinuosa, snella e allungata di uno dei maggiori pesci d'acqua dolce, vanto della Mosella, ma anche delle particolari caratteristiche del suo habitat<sup>29</sup>.

*tectus ab ulua / decolor ipse suo sanguine Rhenus erat.* Lo spunto ovidiano dei *Tristia* sarà ripreso anche da Stazio, *Theb.* 9.419 s. (Il fiume Ismeno è straziato dal dolore all'annuncio della morte del nipote Creneo) *manuque genas et nexa uidentibus uluis / cornua concutiens* e, in contesto elogiativo (costruzione della via Domiziana), in *silu.* 4.3.68 ss. *At flauum caput umidumque late / crinem mollibus impeditus uluis / Vulturus leuat ora.*

- <sup>26</sup> Vd. Ernout-Meillet *DEL*<sup>4</sup> p. 367 s.u.; Walde-Hofmann, *LEW* I, 825 s.: «Man muß also wohl mit Leumann-Stolz<sup>5</sup> 193 den Benennungsgrund im 'Schillern' des Fisches sehen, also eine Abltg. von *luceo* in Angleichung an *Lucius* ... Kelt. Ursprung von *lucius*, den Walde-P. 411 erwägt, ist dabei aus der Luft gegriffen, und sachlich berechtigt des Auson. *lucius obscuras ulua caenoque lacunas obsidet* nicht zu dieser Deutung vom Hecht als 'dem schwarzen' (verkehrt Loewenthal "WuS" 10,169: als 'der Lauerer' zu gr. λεύσσω 'sehe' usw.)».
- <sup>27</sup> In effetti l'allusione al passo virgiliano sembra più che giustificata, in quanto il siluro europeo (*silurus glanis* L.) ha corpo anguiforme, può raggiungere i 4 metri di lunghezza e il peso di 300 kg.
- <sup>28</sup> Si tratta dell'episodio di Filemone e Bauci, i quali offrono a Giove e Mercurio un povero giaciglio, senz'altro 'eccezionale' per delle divinità, fatto di morbida ulva (in Teocrito 7.67 s. per es. l'imbottitura del giaciglio fatta con «acònito, asfodelo e riccio apio» è già meno umile per la presenza di una pianta aromatica come l'apio, vd. il commento *ad l.* di Gow, II, 1952<sup>2</sup> = 1965, 149 s.). Per la situazione cf. anche *fast.* 1.199 s. *dum casa Martigenam capiebat parua Quirinum, / et dabat exiguum fluminis ulua torum*; 5.519 s. (nell'umile casupola di Irieo, padre di Orione, Giove, Nettuno e Mercurio siedono su dei cuscini imbottiti di erba fluviale) *nec mora, flumineam lino celantibus uluam, / sic quoque non altis, incubuere toris.*
- <sup>29</sup> Si noti la ricercata solennità del tono, vv. 135 ss. *nunc, pecus aequoreum, celebrare, magne silure, / quem uelut Actaeo perductum tergora oliuo / amnicolam delphina reor.* Per l'identificazione del siluro con lo «'sheat-fish' (alias 'wels' or 'catfish'), not the sturgeon (usually acipenser in Latin)» vd. il commento di Green, 479 *ad l.*;

Uno sviluppo ulteriore di questo raffinato gioco intertestuale s'incontra sicuramente in un passo dall'*Apotheosis* di Prudenzio, dove in un contesto di problematica teologica *ulua* viene impiegato col valore metonimico di *limus*, significato generalmente ammesso dagli studiosi<sup>30</sup>. Il poeta sta narrando il miracolo della risurrezione di Lazzaro e la preziosità della scelta lessicale risponde a una motivazione contestuale profonda, perché intende aderire perfettamente al concetto espresso: la vittoria del Cristo sulla morte, eguagliando la potenza creatrice di Dio Padre, sta a significare appunto la presenza di una identica prerogativa nella prima e nella seconda persona della Trinità<sup>31</sup>, funzionalmente marcata sul piano retorico-linguistico dalla metonimia, cioè da una figura di 'sostituzione'<sup>32</sup> basata, com'è noto, su un fattore di contiguità semica fra il termine sostituito e quello sostituito. Ai versi 757 ss. dell'*Apotheosis* infatti leggiamo: *soluite iam*

*contra* tuttavia S. Prete, *Opere di Decimo Magno Ausonio*, Torino 1971 = rist. 1978, 512 n. 20: «Probabilmente non si tratta del *silurus glanis* Linn., come credono alcuni (Artedio, Tross, Corpet, De la Ville de Mirmont), poiché non si trova nella Mosella, ma dello storione (Marsili)».

<sup>30</sup> Vd. per es. l'*index uerborum* dell'ed. di I. Bergman, *Aurelii Prudentii Clementis carmina*, Wien-Leipzig 1926, 573; M. Lavarenne, *Étude sur la langue du poète Prudence*, II, Paris 1933, 484 § 1420 sotto la rubrica generale *Métonymies* e quella particolare «la chose pour l'endroit où elle se trouve»: «*Ulua*, limon (où pousse l'herbe)». Sembra far eccezione M.P. Cunningham, *Aurelii Prudentii Clementis carmina*, Turholt 1966, perché nell'*Index rerum notabilium* (pp. 429 s.) non registra il fatto.

<sup>31</sup> Cf. *Salmo* 129 *Ant.* 3 «Se il Padre risuscita e dà la vita, anche il Figlio dà la vita a chi ama». Non dimentichiamo che l'interesse teologico centrale di Prudenzio nell'*Apotheosis* è quello di sostenere contro le varie eresie (cf. anche *Praef.* 39 *pugnet contra hereses*) la divinità del Figlio, basandosi sui miracoli da Lui compiuti.

<sup>32</sup> Per i complessi problemi relativi alla definizione e all'inquadramento teorico di questa figura, sulla quale vd. già Quintiliano 8.6.23 ss., ci limitiamo a segnalare: J. Marouzeau, *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris 1969<sup>3</sup>, 145 e 220; H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Wiesbaden 1990<sup>3</sup>, §§ 565 ss.; P.M. Bertinetto, *Introduzione* al libro di A. Henry, *Metonimia e metafora*, tr. it. Torino 1975, V-XII; G. Maurach, *Enchiridion poeticum*, Darmstadt 1989<sup>2</sup> = ed. it. a cura di D. Nardo, Brescia 1990, §§ 95a ss. Altre indicazioni e bibliografia utile in A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano 1978, 190 ss.; B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 1988 = rist. 1989, 149 ss.; M. Fruyt, *Le rôle de la métaphore et de la métonymie en latin: style, lexique, grammaire*, REL 67, 1989, in part. pp. 251 ss.

*laetae redolentia uincla, sorores! / solus odor sparsi spiramen aromatis  
efflat / nec de corporeo nidorem sordida tabo / aura refert, oculos sanie  
stillante solutos / pristinus in speculum decor excitat et putrefactas /  
tincta rubore genas paulatim purpura uestit. / quis potuit fluidis animam  
suffundere membris? / nimirum qui membra dedit, qui fictilis uluae<sup>33</sup> /  
perflauit uenam madidam, cui tabida glaebe / traxit sanguineos infecto  
umore colores.*

La consapevolezza della scelta lessicale effettuata, mirante a creare un *unicum*, come nel caso di *uligo* = *limus* al v. 678 dell'*Apotheosis* sopra citato, traspare ancor più attraverso il riscontro autotestuale; altre due sole difatti sono le occorrenze di *ulua* nell'opera prudenziana, entrambe in senso proprio e nella medesima opera, il *Contra Symmachum*. La cosa assume ancor più rilievo e importanza, se consideriamo che il sostantivo non sembra conoscere altri impieghi nella latinità cristiana al di fuori del nostro poeta<sup>34</sup>. Nel primo passo in un contesto mitologico usato in chiave di chiara polemica antipagana, 1.174 s. *et si Rhea sacram lasciui Martis amore / lusa pudicitiam fluuiali amisit in ulua*<sup>35</sup>, le 'ulve fluviali' offrono un giaciglio inconsueto per la seduzione di Rea ad opera di Marte, nel secondo, quasi alla fine del libro primo, il poeta cristiano apostrofa il campione del paganesimo, rinfacciandogli di spender male il suo grande talento, e

<sup>33</sup> *Fictilis* in questa particolare giuntura con *ulua* è impiegato non tanto nell'accezione consueta di «ex argilla uel omnino terra fictus» (unico valore registrato dal *ThiL* VI 1. 647.31 s.), quanto piuttosto in quella più generica di 'plasmato, modellato', vd. ad es. M. Lavarenne, *Prudence*, II, *Apotheosis*, *Hamartigenia*, Paris 1945, 29: «... Certes, c'est celui qui a fait ce corps, celui qui, de son souffle, a animé les veines humides créées d'une motte d'argile...»; H.J. Thomson, *Prudentius*, with an English Translation by H.J.Th. in two volumes, I, Cambridge (Mass.) 1959, 177: «... Doubtless He who gave the body, who breathed through the wet substance of the slime He moulded, ...»; un po' meno puntuale la traduzione di E. Rapisarda, *Prudenzio L'apoteosi*, II, Catania, s. d., 35: «... Certamente colui che ha creato il corpo, colui, che ha infuso col suo soffio la vita nelle umide vene, fatte di argilla ...». Su questo aggettivo in *-lis* ancora utili le osservazioni di M. Leumann, *Die lateinische Adjektiva auf '-lis'*, Strassburg 1917, 57 s. Più in generale per una valutazione della lingua poetica prudenziana vd. Kl. Thraede, *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius*, Göttingen 1965.

<sup>34</sup> Almeno stando ai dati forniti dall'ampia selezione di 'Cetedoc' *Library of Christian Latin Texts*, 'Univ. Cath. Lovan', Lovanii Novi 1991. L'aggettivo *uluosus* sembra avere due sole attestazioni in Sidonio Apollinare, vd. I. Gualandri, *Furtiva lectio. Studi su Sidonio Apollinare*, Milano 1979, 53 e n. 60.

<sup>35</sup> Come si vede, il rilievo è ancora una volta sulla singolarità del luogo e dell'evento mitico.



per dar forza al suo argomentare ricorre, sotto forma di paragone, a un vero e proprio *adynaton*, impiegando la giuntura *limo ... madentes ... uluas*, che vien spontaneo confrontare, dal punto di vista formale, con le già citate giunture *limosa ... ulua* di Lucano e *limigenis ... uluis* di Ausonio<sup>36</sup>: vv. 638 ss. *haud aliter quam si rastris quis temptet eburnis / caenosum uersare solum, limoque madentes / excolere aureolis si forte ligonibus uluas, / splendorem dentis nitidi scrobis inquinat atra, / et pretiosa acies squalenti sordet in aruo*<sup>37</sup>.

Torniamo ora ad Avieno, di alcuni decenni anteriore<sup>38</sup> al poeta di Calagurris, perché proprio il passo della *Descriptio orbis terrae* del poeta pagano, appartenente alla cerchia degli amici di Simmaco, potrebbe aver fornito sul piano intertestuale uno spunto importante per l'emulazione prudenziana<sup>39</sup>. In fondo una certa omologia fra l'opera creatrice di Dio e quella del *pater Nilus* (Tib. 1.7.23) è sicuramente ravvisabile, solo che mentre Dio nella creazione dell'uomo opera con

<sup>36</sup> Per le imitazioni prudenziane da questi due poeti vd. per es. G.B.A. Fletcher, *Imitationes uel loci similes in poetis Latinis*, Mnemosyne tert. ser. I, 1934, 201-08; J.L. Charlet, *L'influence d'Ausone sur la poésie de Prudence*, Aix-en-Provence - Paris 1980.

<sup>37</sup> «... just as, if a man should set himself to work the miry soil with a rake of ivory, or till sodden, muddy ground with a golden fork, the black soil befouls the brightness of the shining prongs, the sharp tool that cost so much is defiled by the dirty earth» (trad. di Thomson, *Prudentius*, 399). Lavarenne, *Étude*, 484, seguendo Bergman, *Aurelii, Index* p. 573 *ulua (limus)*, attribuisce anche in questo caso a *ulua* valore metonimico, registrando il passo sotto la rubrica «la chose pour l'endroit où elle se trouve». Il valore proprio di *ulua* mi pare tuttavia in questa giuntura del tutto sostenibile: il possibile valore metonimico risulta bloccato proprio dalla presenza del termine *limus*.

<sup>38</sup> Le date di nascita e di morte generalmente accolte sono 305-375, vd. K. Smolak, *Avienus*, in R. Herzog e P.L. Schmidt, *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, V, *Restauration und Erneuerung. Die lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr.*, a cura di R. Herzog, München 1989, 321 = *Nouvelle histoire de la littérature latine*, ed. franc. a cura di G. Nauroy, Paris 1993, 367. Per Prudenzio, come si sa, sicura è solo la data di nascita, il 348.

<sup>39</sup> Il condizionale è d'obbligo, poiché manca al riguardo uno studio sistematico; le convergenze con altri poeti tardi come Ausonio e Paolino di Nola sulla tecnica versificatoria del 'trimetro giambico', vd. J.-L. Charlet, *La création poétique dans le 'Cathemerinon' de Prudence*, Paris 1982, 35, sono di per sé poco significative. In genere le convergenze lessicali fra Avieno e Prudenzio presuppongono fonte/-i comune/-i: per es. la giuntura *pecus uagum* di *Cath.* 7.165 e *orb. terr.* 621 rinvia a *Hor. carm.* 3.13.12, vd. Charlet, *La création*, 150 n. 126; lo stesso dicasi per gli aggettivi *procellosus* (*ibid.*, 146 n. 108) e *imbrifer* (*ibid.*, 177 n. 93). Altri esempi degli *Aratea* sono reperibili nell'apposito *Index* dello Charlet, *La création*, 220.



fango inerte, cui Egli infonde il soffio vitale<sup>40</sup>, il limo del Nilo invece è esso stesso elemento vivificatore. Se dunque in Prudenzio l'uso metonimico di *ulua*, in una giuntura che rappresenta un *unicum* sul piano linguistico, è legittimato dalla precisa volontà di caratterizzare in modo esclusivo l'atto sommo della creazione di Dio Padre, che ha il suo corrispettivo sotto il profilo teologico nella vittoria sulla morte del Figlio, allora ci sono tutti i presupposti per ammetterne un simile impiego anche in Avieno; è del tutto plausibile infatti che l'azione benefica del Nilo, uno dei *mirabilia* della Natura, richiedesse una caratterizzazione altrettanto singolare per il miracolo della fertilità e della vita, che il fiume, unico fra tutti, rinnova ogni anno in Egitto. *Vluam dispergere* è giuntura che risponde appieno per la sua carica semantica fortemente innovativa a tale requisito: il sostantivo è un *hapax* nell'opera di Avieno e l'unica altra occorrenza del verbo *dispergo*<sup>41</sup> si trova - cosa senza dubbio significativa - nel proemio degli *Aratea*, dove il poeta celebra l'azione ordinatrice del sommo Giove sul caos primordiale: v. 24 *Hic dispersa locis statuit primordia iustis*<sup>42</sup>.

Alla luce dei dati acquisiti ci sembra legittimo concludere a favore della genuinità della lezione di *A*, che dovrà essere ripristinata in una futura edizione della *Descriptio*; essa dal punto di vista contestuale soddisfa a entrambe le condizioni da noi poste in premessa e sotto il profilo semantico e stilistico *uluam dispergit* spicca quale *callida iunctura* fra la terminologia semitecnica<sup>43</sup> dei versi 346-48,

<sup>40</sup> Cf. per es. Tert. *anim.* 27 *cum igitur in primordio duo diuersa atque diuisa, limus et flatus, unum hominem coegissent; resurr.* 5 p. 32.16 ss. K. *et finxit deus hominem, limum de terra, - iam homo qui adhuc limus - et insufflauit in faciem eius flatum uitae et factus est homo, id est limus*; per la definizione di *limus* Aug. *gen. c.* *Manich.* 2, col. 200.41 *limus enim aquae et terrae commixtio est*; *gen. ad litt.* 7.12 p. 211.9 *nam quid aliud est limus quam terra humida?*; Cassiod. *in psalm.* 68, l. 77 *limus enim dictus est, quasi ligans humum.*

<sup>41</sup> Vd. *index uerborum* di Holder, *Rufi*, 204. Per l'impiego di tale verbo in riferimento al Nilo cf. ancora per es. Mela 1.51 *it per omnem Aegyptum uagus ac dispersus*; Claudian. *carm. min.* 28.15 *inde uago lapsu Libyam dispersus in omnem*; Iul. Hon. *cosmogr.* A 16 *Nilus ... per diuersa se camporum dispergit spatia.*

<sup>42</sup> Per una valutazione d'insieme del passo vd. C. Santini, *Il proemio degli 'Aratea' di Rufio Festo Avieno*, in *Prefazioni, prologhi, proemi di opere tecnico-scientifiche latine*, a cura di C. Santini e N. Scivoletto, Roma 1990, spec. pp. 123-25.

<sup>43</sup> Per *inveho*, detto dello straripamento dei fiumi, vd. *ThlL* VII 2. 127.43 ss.; *pellere freta* indica l'azione esercitata contro il mare dalla corrente dei fiumi alla foce (cf. per un analogo uso il gr. βάλλειν). Per lo stesso concetto, sempre in riferimento al Nilo ed espresso con giunture analoghe, cf. per es. Lucan. 8.445 *gurgite septeno rapidus mare summouet amnis*; Sil. 1.197 *amnis Lageus ... / septeno impellens*

scanditi dall'anafora martellante del nome proprio del fiume: «Il Nilo sparge il suo limo per tutta l'immensa pianura e con le inondazioni dà nutrimento ai seminati; il Nilo ridona rigoglio alla terra, il Nilo (alla foce) ricaccia indietro la forza enorme del flutto marino».

Padova

Lorenzo Nosarti

*tumefactum gurgite pontum* e il commento di F. Spaltenstein, *Commentaire des 'Punica' de Silius Italicus*, I, Genève 1986, 35 *ad l.*; Ambr. hex. 2.3.12 *Rhodanus ... Tyrreni aequoris freta scindit*; Prisc. *perihég.* 216 *septeno ferit Pellaeum gurgite pontum*.



«TANTO GENTILE E TANTO ONESTA PARE»  
(Dante, *V. N.* 26.1): UNA MEMORIA TERENZIANA?

*Nullumst iam dictum quod non dictum sit prius*<sup>1</sup> (Ter. *Eun.* 41). I due emistichi, incernierati dal *quod* e resi speculari dalla sapiente πλοκή verbale, con ripresa della negazione (particolarmente forte in *incipit* per l'ampliamento della prodelisione<sup>2</sup>) e degli avverbi temporali, formalmente ma non semanticamente dissimili, anche se non sembrano finalizzati *tout court* all'enunciazione di un principio di poetica, quello ben noto della funzionalità della 'memoria', soprattutto nell'ambito di 'un' genere<sup>3</sup> (il poeta parla solo della ripresa di tipologie e di azioni comiche, e anzi se ne scusa con il lettore come di un'inevitabile *faute*: *qua re aequom est vos cognoscere atque ignoscere / quae veteres factitarunt si faciunt novi* (vv. 42-3), pur tuttavia non escludono questa chiave di lettura, soprattutto se confrontati con un noto frammento di Bacchilide (*Peani*, fr. 5 Snell- Maehler)<sup>4</sup>, che, forse in polemica con Pindaro<sup>5</sup>, dice pressoché la stessa cosa: "Ἐτερος ἐξ ἐτέρου σοφός./ τό τε πάλαι τό τε νῦν./ [οὐδὲ γὰρ ῥαῖστον] / ἀρρήτων ἐπέων πύλας / ἐξευρεῖν.

Che un testo dipenda dall'altro non è dimostrabile (anche se l'opposizione terenziana *veteres / novi*, che ricalca fedelmente quella bacchilidea τό τε πάλαι / τό τε νῦν potrebbe ingenerare un so-

<sup>1</sup> I mss. P δ hanno *sit dictum*. La lezione *dictum sit* presentata dagli altri codici e adottata da R. Kauer - W.M. Lindsay (Oxford 1926 [rist. 1965, con supplementi di O. Skutsch]), risulta formalmente più incisiva per l'effetto chiasmico che produce.

<sup>2</sup> Meglio si potrebbe parlare di «amalgama con un'enclitica st»: così M. Bettini, *Riflessioni a proposito dell'aferesi di est*, SCO 28, 1978, 171-74.

<sup>3</sup> Il riferimento, ovvio e atteso, è al noto saggio di G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino 1974<sup>1</sup> (1985<sup>2</sup>, ediz. riveduta e aggiornata); cf., inoltre, G.B. Conte - A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, Roma 1989, 81-114. Ma, per questo passo in particolare, vd. la nota di G. Reverdito nell'edizione Garzanti delle commedie terenziane a cura di F. Bertini e V. Faggi, Milano 1989, I, 377.

<sup>4</sup> Citato da Conte, *Memoria*, 20.

<sup>5</sup> Il passo sembrerebbe una replica polemica a Pindaro, per il quale σοφός è il poeta 'naturalmente' investito della sua forza e, per questo, diverso dai 'corvi' che lo imitano: σοφός ὁ πολλὰ φειδῶς φυᾶ· / μαθόντες δὲ λάβροι / παγγλωσσία, κόρακες ὥς ἄκραντα γαρύετον / Διὸς πρὸς ὄρνιθα θεῖον (*Ol.* 2.86 ss. Snell-Maeh.).

spetto): è comunque evidente come, appaiati, essi divengano paradigma di se stessi, cioè *exemplum* del loro contenuto.

Siamo partiti di lontano e ci siamo fatti 'scudieri dei classici', per averne autorevole sostegno nel riaffrontare un problema molto frequentato, anzi inalienabile da chi fa oggetto della propria attività quotidiana l'escussione e l'analisi dei testi: quello dell' 'agnizione'<sup>6</sup> di lettura, che non è dissociabile dall'emozione, anche, e maggiormente, quando la scoperta è conferma di un'attesa, forse inconsapevole. Così, la lettura di un passo dell'*Andria* di Terenzio, laddove il vecchio Simone descrive allo schiavo Sosia la bellezza inusuale di Glicerio che appare superiore alle altre donne in grazia della *forma*: [*erat forma honesta ac liberali* (v. 123) e del *vultus*: [*vultu*] *adeo modesto, adeo venusto* (v. 120), per l'incisività dell'anafora 'affettiva'<sup>7</sup> e per altri particolari che acquistano valore nella loro interrelazione (non ultimo il *visast* del v. 122, su cui torneremo), ha improvvisamente evocato in me «l'inconfondibile melodia di *un* attacc(o) famos(o) quanto irripetibil(e)»<sup>8</sup>, quello del dantesco «Tanto gentile e tanto onesta pare» (V. N. 26); «mandato a memoria da ogni italiano mediocrementemente colto fin dai suoi anni liceali»<sup>9</sup>, e paradigma di quell'ideale medievale di donna angelicata che recupera e riattualizza, pur con moduli diversi (e in una diversa prospettiva culturale), la tipologia 'classica' della *puella divina*<sup>10</sup>, anch'essa risultato e concrezione di stimoli molteplici e di una *couche* di immagini e di idee solo parzialmente rintracciabili<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> È il titolo di uno studio di G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, Strumenti critici 2, 1967, 191-98 (= *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino 1983, 132-40), citato dal Conte, *Memoria*, 5.

<sup>7</sup> È quella cosiddetta di 'correlazione', che rende l'esuberanza del sentimento: cf. J. B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, a cura di L. Ricottilli, Bologna 1980<sup>1</sup> (1985<sup>2</sup>, ediz. aggiornata), 184 ss.

<sup>8</sup> Sono parole usate da G. Petrocchi nella sua introduzione alla *Vita nuova* edita dalla B.U.R. (Milano 1984, note e commento a cura di M. Ciccuto), 14.

<sup>9</sup> G. Contini, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante*, in *Varianti e altra linguistica - Una raccolta di Saggi* (1938- 1968), Torino 1970, 161.

<sup>10</sup> Il rimando d'obbligo è al saggio di G. Lieberg, *Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam 1962. Ma cf., anche, A. La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio*, Torino 1977 (al cap. 7: *L'idealizzazione della puella*, 209-13).

<sup>11</sup> A tal proposito, vedremo poi, nell'ultima parte dell'articolo, se si possa parlare, per Dante, con terminologia del Pasquali, di 'arte allusiva' (*Pagine stravaganti*, II, Firenze 1968, 275-82 (l'articolo è del 1942) o di 'reminiscenza' o di semplice *Wiedergebrauchsrede*. Sul problema, cf. anche A. Ronconi, *Interpretazioni*



L'istinto da 'criminologo' che, come diceva M. Barchiesi proprio nel corso di un celebre studio comparativo dantesco-terenziano<sup>12</sup> è «componente inevitabile dell'ambito filologico»<sup>13</sup> e che, per utilizzare un'espressione metaforica della stessa valenza, mediata questa volta da A. Barchiesi<sup>14</sup>, porta lo studioso sulla 'traccia' del modello, ci ha rimandato, sempre nell'ambito del genere comico, da Terenzio a Menandro e poi, fuori di esso, con esplorazioni 'eccentriche', ma cronologicamente 'verticali', al Senofonte dei testi platonici, quindi a Platone stesso, e, infine, ad Omero. Quell'Omero, del resto, che, sempre nell'ambito della *Vita Nuova* (Cap. 2), Dante stesso citava proprio per la definizione di Beatrice, *puella divina*: «Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo»<sup>15</sup>. Ora, il tentativo di risalire gli anelli che hanno portato alla creazione di un *topos* o, come in questo caso, di una tipologia femminile comune alla tradizione culturale occidentale<sup>16</sup>, pone due ordini di problemi interdipendenti: come sempre, quello primario della esegesi e delle fonti (cioè i rapporti diacronici con la tradizione letteraria), poi, quello secondario della funzione del passo (cioè, nello specifico, l'indagine dei rapporti sincronici che si pongono con altre parti dell'opera dantesca e con quella degli altri 'stilnovisti'). Il raffronto contrastivo tra due anelli della tradizione, inoltre (Terenzio e Menandro), può forse, nel nostro caso, dare anche un contributo ad un problema di critica testuale. Noi pertanto partiremo dall'analisi del passo terenziano, che ha costituito il cardine della nostra riflessione, per individuare, innanzitutto, come si è formata

*grammaticali*, Padova 1958, 83 s. (= Roma 1971, ediz. rinnovata e ampliata, 98 s.); Id., *Per Dante interprete dei poeti latini*, Studi danteschi 41, 1964, 5-44 (= *Filologia e linguistica*, Roma 1968, 201-32), dove si rimanda anche a F. Maggini, *I primi volgarizzamenti dai classici latini*, Firenze 1952, 2.

<sup>12</sup> *Un tema classico e medievale. Gnatone e Taide*, Padova 1963.

<sup>13</sup> M. Barchiesi, 16.

<sup>14</sup> A. Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa 1984.

<sup>15</sup> Da Hom.  $\Omega$  258-59, dove il referente è Ettore. La citazione è mediata da Alberto Magno, *De intellectu et intelligibili*, 3.9, o da Arist. *EN*. 7.1. 1145 a. 20-5 (così il Ciccuto, 93), utilizzato, per questo passo, dalla traduzione latina di Guglielmo di Moerbeke (cf. *Enc. Dant.* II, 756-58, alla voce *Etica*, a cura di E. Berti, 756).

<sup>16</sup> Ricco di indicazioni, in questo senso, l'articolo di A. Traina, "L'aiuola che ci fa tanto feroci". *Per la storia di un topos*, in *Poeti latini (e neolatini)*, I, Bologna 1986<sup>2</sup> (seconda edizione riveduta e aggiornata), 305-35: l'articolo è già in AA. VV., *Forma futuri*. Studi in onore del Card. M. Pellegrino, Torino 1975, 232-50.

l'immagine, e la espressione che la rappresenta, della fanciulla *liberalis et honesta*, e poi, se e come essa abbia influito sul gusto poetico stilnovistico e, in particolare, dantesco.

Per il nesso *honestac liberali* (*forma*) i commentatori terenziani rimandano concordi a Men. *Her.* 40 (ἐλευθέριος καὶ κοσμία)<sup>17</sup>, laddove gli aggettivi, usati in ordine inverso, indicherebbero, in riferimento ad una fanciulla erroneamente creduta di umili origini (Plan-gone come Glicerio), le qualità esteriori (ed interiori) tipiche di una donna libera<sup>18</sup>, anticipando così l'agnizione<sup>19</sup> e, con un procedimento

<sup>17</sup> L'*Heros* ci è stata tramandata in forma frammentaria (argomento metrico, indice dei personaggi e 52 versi, alcuni dei quali gravemente danneggiati: cf. Menandro, *Le Comedie*, I, a cura di D. Del Corno, Milano 1967, 135 e F. H. Sandbach, *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford 1990<sup>2</sup>, 131 s., cui ci atteniamo per la costituzione del testo menandro; inoltre, E. Menozzi, *Sull' "HPQΣ di Menandro"*, Firenze 1908; P. E. Sonnenburg, *De Menandri 'Heroe'*, RhM 69, 1914, 80-6; A. Barigazzi, *Studi menandrei*, III, Athenaeum n. s. 34, 1956, 325-61) dal P. *Cairensis* 43227 del V sec.: cf. G. Coppola, *Menandro. Le Comedie*, Torino 1927, V ss., con bibliografia ivi acclusa, e A. W. Gomme - F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973, 45 ss. Per la posizione occupata dall'*Heros* nel codice, vd. A. Koerte - A. Thierfelder, *Menandri quae supersunt*, Leipzig 1957 (con *addenda* all'ed. del 1938<sup>3</sup>), XI.

<sup>18</sup> Propriamente ἐλευθέριος si dice 'of appearance, frank, noble', 'speaking or acting like a freeman, free-spirited' (LSJ, 532); κόσμιος invece vale 'orderly, well-behaved' (*ibid.*, 984). Gli stessi valori sono rispecchiati da *liberalis* ('di nobile aspetto e di nobile sentire': Paul. Fest., 108 L. *liberales dicuntur non solum benigni, sed etiam ingenuae formae homines*; ThLL s.v. 1291, 4 ss.) e da *honestus*, che, come κόσμιος si riferisce più direttamente alla bellezza esteriore (Serv. *auct. ad Aen.* 1. 289: *veteres... 'honestum' pro specioso ponebant*; Sch. *Bemb. Eun.* 132: *maiores nostri 'honestum' dicebant pulchrum* (J. P. Mountford, *The Scholia Bembina*, Liverpool 1934, 24; ThLL s.v. 2917, 42 ss.). In particolare, per *liberalis* nella commedia latina, vd. S. Prete, *Il concetto 'liberalitas' nelle commedie di Plauto e Terenzio*, *Convivium* 2, 1947, 259-75. In Menandro, una variante della coppia, di uguale valenza semantica, compare in *Georg.* 42 s.: γεννικὴ καὶ κοσμία / γύναι.

<sup>19</sup> Che era necessaria per il conseguimento di un *liberale coniugium* (*Andr.* 561), espressione che vale non solo 'matrimonio onorevole', come intende J. Marouzeau, nella sua edizione delle commedie terenziane (Paris 1942 [1963<sup>3</sup>], I, 165), ma anche 'matrimonio tra persone libere' (cf. Prete, 267 e S.B. Pomeroy, *Donne in Atene e Roma*, Torino 1978<sup>2</sup> [tr. it. L. Camoglio], 148 ss.). Si veda, anche, Ter. *Phorm.* 114-16 [*ait...illam esse*] *bonam bonis prognatam: si uxorem velit, / lege id licere facere*, detto di una *virgo* precedentemente definita *facie egregia* (v. 100) e *pulchra* (v. 104) e, in Menandro, gli *Epitrepontes*, dove, alla bellezza e alla ricchezza della fanciulla (qualità ovviamente appetibili): εὐπρεπὴς τις, ὧ θεοί: / καὶ πλουσίαν ἔφασάν τινα (vv. 484-85), si aggiunge la dichiarazione della sua origine libera, da parte di madre: εἰ γὰρ ἐστ' ἐλευθέρας / παιδός (vv. 495-96), e di padre: ἐὰν γὰρ εὐρηθῇ πατρὸς κόρη / ἐλευθέρου (vv. 568-69) o il *Dyscolus*: παῖδ' ἐλευθέραν (v. 50); κόρην ἐλευθέραν (v. 64); παρθένον / ἐλευθέραν (vv. 290-91),

d'allusione 'ironica' che aveva contrassegnato anche il dramma euripideo<sup>20</sup>, ammiccando allo spettatore già informato dal prologo e, quindi, intimamente compartecipe della peripezia. Sulla pertinenza del confronto non sembrano sussistere dubbi: ma questa deve e può essere convalidata da un'analisi comparativa globale dei due passi che tenga conto della loro struttura e dell'utilizzo parallelo di forme (stilistiche e gergali) equivalenti. Ciò servirà a confermare la supposta dipendenza di Terenzio da Menandro e, nel contempo, per antifrasi, a dare maggiore autorevolezza alla costituzione del testo menandro (che pone qualche problema per la divisione delle battute), nel senso, come vedremo, indicato dal Wilamowitz. Nell'*Andria* terenziana gli interlocutori sono il vecchio Simone e il servo Sosia. Simone narra del suo incontro con Glicerio avvenuto durante il funerale della sorella di lei, Criside, e del suo stupore davanti ad una bellezza per cui egli stenta a trovare parole adeguate, tanto da essere, per così dire, 'imbeccato' a metà battuta dal suo stesso schiavo:

SI: [...] *Interea inter mulieres  
quae ibi aderant forte, unam aspicio, adolescentulam,  
forma...* SO: *Bona fortasse?* SI: *et voltu, Sosia,  
adeo modesto, adeo venusto, ut nil supra.  
Quia tum mihi lamentari praeter ceteras  
visast et quia erat forma praeter ceteras  
honestae ac liberali, accedo ad pedisequas,  
quae sit rogo [...]*

(vv. 117-24)<sup>21</sup>

Nel passo dell'*Heros*, parlano invece due servi: Davo, innamorato di Plangone, e il disincantato Geta, che, per funzione e moduli espressivi, sembrano essere l'esatto *pendant* di Simone e Sosia.

Sandbach, come Jensen<sup>22</sup>, Coppola, Koerte-Thierfelder, stampa:

ecc.

<sup>20</sup> Cf. Ph. Vellacott, *Ironical Drama - A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge 1975.

<sup>21</sup> Il testo, complessivamente, è quello proposto nell'edizione di Kauer-Lindsay. Qualche variante nei segni di interpunzione, come in A. Traina, *Comoedia-Antologia della palliata*, Padova 1960<sup>1</sup> (1969<sup>3</sup>, ediz. corretta e aggiornata), 116.

<sup>22</sup> *Menandri reliquiae in papyris et membranis servatae*, I, Berlin 1929.

ΔΑ: μετὰ τῆς ἐμῆς κεκτημένης ἐργάζεται  
 ἔρια διακονεῖ τε, παιδίσκη πάλυ.  
 Γέτα, καταγελάς; (Γε) μὰ τὸν Ἀπόλλω. Δ[α] πάλυ, Γέτα,  
 ἐλευθέριος καὶ κοσμία (vv. 37-40)<sup>23</sup>,

attribuendo, cioè, tutto il v. 38 a Davo, come proposto dal Wilamowitz, e contro la suddivisione del *Cairensis* [C] (seguita da Allinson<sup>24</sup> e da Del Corno), che porta segni di interpunzione prima e dopo il termine παιδίσκη e appone al margine destro esterno la sigla Δ[A], per sottolineare un'interiezione o una domanda di Geta che va ad interrompere Davo<sup>25</sup> e una successiva ripresa di battuta da parte di questi:

ἔρια διακονεῖ τε. <Γε> παιδίσκη; Δ[A] πάλυ.<sup>26</sup>

Tale tipo di lettura (e la interpretazione che ne consegue) ci sembra, anche se non insostenibile, meno convincente della prima, perché la domanda παιδίσκη; ('una fanciulla?'), pur ammesso che non contenga un'allusione malevola allo stato di gravidanza di Plangone, come ipotizza Vollgraff<sup>27</sup>, dovrebbe giocare sulla polivalenza del termine,

<sup>23</sup> Davo: Insieme alla mia padrona lavora la lana e si rende utile una fanciulla molto ... Geta, ridi di me ?

Geta: Per Apollo!

Davo: molto fine e bella, Geta.

<sup>24</sup> *Menander. The principal Fragments*, Cambridge (Mass.)-London 1951.

<sup>25</sup> Il problema testuale attinente questi versi e le varie proposte di interpretazione suggerite dai molti studiosi che se ne sono occupati è sintetizzato da W. G. Arnott, *Some Textual Reassessments in the Teubner Menander*, CQ n.s. 18, 1968, 224-40, in partic. pp. 225-26.

<sup>26</sup> Diamo la suddivisione del *Cairensis* nella traduzione di Del Corno (p. 151).

Davo: Lavora la lana con la mia padrona e si rende utile.

Geta: (*Ammiccando*) Una ragazza?

Davo: - molto - (*si interrompe, vedendo Geta sorridere*) Geta, ti burli di me?

Geta: (*Con un cenno di diniego*) Per Apollo!

Davo: - molto educata e virtuosa, Geta.

<sup>27</sup> XAPITEΣ *Fr. Leo zum sechzigsten Geburtstag dargebracht*, Berlin 1911, 59 ss. (cf. Jensen, XVIII; Del Corno, 151; T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1950, 27).

ambiguamente scurrile e denotante, oltre che 'una donna di giovane età', anche una 'schiava' e una 'prostituta da lupanare' (così l'Arnott,<sup>28</sup> che rimanda al commento del Wyse<sup>29</sup> ad Iseo 6.19 [e, su questi valori di παιδίσκη, cf. anche LSJ, s.v. 1287 e *ThGL* VII 41 c])<sup>30</sup>. E se è vero che il 'verbal trick'<sup>31</sup> di Geta rientrerebbe negli espedienti più frequenti della commedia, è vero anche che in questo caso, per ammissione dello stesso Del Corno<sup>32</sup> che lo conserva, «non è agevole da spiegare» e, comunque, genererebbe un troppo brusco squilibrio tonale nell'ambito di un'effusione lirico-romantica<sup>33</sup> sostanzialmente unitaria. Inoltre Davo aveva definito Plangone παιδίσκη già al v. 18, laddove l'espressione vale senz'ombra di dubbio 'una fanciulla' (per di più 'pura', 'priva di colpa', data la qualificazione che l'accompagna: ἄκακος), tant'è che Geta ritiene poi opportuno chiedere in quel contesto una precisazione sulla sua condizione sociale (δούλη 'στι; [v. 20] 'è una schiava?'). Ma queste osservazioni, pur significative a nostro avviso, restano di carattere marginale. Ci sembra, invece, che possa dare un apporto decisivo alla ricostituzione del testo com'è suggerita dal Wilamowitz il confronto di struttura col passo terenziano, con-

<sup>28</sup> Arnott, 226. L'A. rende, inoltre, troppo macchinosa l'interpretazione generale del passo, attribuendo al primo πάνυ non il valore intensivo di 'molto' (che conserva la traduzione di Del Corno: «molto...molto educata»), ma un valore seccamente asseverativo («Una fanciulla?» - «Sì»). Il secondo πάνυ, invece, con effetto di *variatio*, varrebbe 'molto' («Sì, è una fanciulla, e molto educata e bella»). Questo uso differenziato di πάνυ, secondo Arnott, sarebbe reso necessario dal fatto che, se si seguisse la linea interpretativa proposta dal Wilamowitz, nel primo caso la particella qualificherebbe un sostantivo (παιδίσκη), il che non sarebbe accettabile in attico se non in presenza dell'articolo (cf. p. 226, n. 4, dove si rimanda a H. Thesleff, *Studies on Intensification in Early and Classical Greek*, Soc. scient. Fennicae Comm. hum. Litt. 21,1, Helsinki 1954, 71). A nostro avviso, però, l'interpretazione che ne consegue pare piuttosto pesante da sostenere, anche perché il primo πάνυ non deve necessariamente qualificare παιδίσκη, ma più semplicemente anticipare quello successivo, come è stato visto, appunto, dal Del Corno.

<sup>29</sup> Cambridge 1904 (rist. anast. Hildesheim 1967, 505).

<sup>30</sup> Diversamente Ammonio (380 Nickau; p. 110 Valck.), che scrive: παιδίσκη ἢ ἐλευθέρα παρ' Ἀττικοῖς, παῖς δὲ ἡ δούλη, affermazione ritenuta errata da Gommesandbach, 391.

<sup>31</sup> Arnott, 226.

<sup>32</sup> Del Corno, 151.

<sup>33</sup> Sulla novità di questo servo innamorato, che probabilmente non «si sarà ripetuta nell'opera dello stesso Menandro», si soffermano il Barigazzi, 339 e il Del Corno, 139.



fronto autorizzato in prima istanza dal parallelismo ἐλευθέριος καὶ κοσμία / *honesta ac liberalis*, oltre che da altre 'spie' linguistiche interne al testo (per es., πέπονθα τὴν ψυχὴν τι [v. 18], per gli effetti prodotti in Davo dalla vista di Plangone, che è espressione assimilabile a *percussit ilico animum* [v. 125], per quelli prodotti in Simone dalla scoperta della condizione di Glicerio, pur nella differenza di diatesi). Partendo da questa ipotesi di lavoro, appare evidente la similarità della suddivisione delle battute. Se, infatti, si attribuisce a Davo l'intero v. 38, si hanno sostanzialmente tre battute, due delle stesso Davo che completa in due momenti successivi l'esposizione di un unico concetto per cui non trova parole immediate ed adeguate (la bellezza di Plangone) e un'interruzione gergale di Geta, che gli fa da 'spalla'. Lo stesso avviene in Terenzio dove, tra le due *tranches* del discorso di Simone, si inserisce il breve intervento di Sosia. In entrambi i passi campeggia in prima battuta e in posizione di forte rilievo, nelle parole rispettivamente di Davo e di Simone, un'immagine di giovinezza (παίδισκη, fonicamente ampliato da πάνυ è equivalente di *adulescentula*<sup>34</sup>, 'una fanciulla'<sup>35</sup>); in entrambi si produce una

<sup>34</sup> Sul corrispondente maschile (*adulescentulus*) in Terenzio, si veda A. Minarini, *Studi terenziani*, Bologna 1987, 86 ss., con bibliografia del diminutivo terenziano ivi acclusa (fra cui, J.S.Th. Hanssen, *Latin Diminutives. A Semantic Study*, Bergen 1952 e, per un repertorio plautino-terenziano, G. Ryhiner, *De deminutivis Plautinis Terentianisque*, Basileae 1894). Per *adulescentula*, «propriamente non un vero diminutivo, ma il femminile di *adulescens*, con suffisso di "mozione"» (*ibid.*, 86, n. 3, con rimando a B. Zucchelli, *Studi sulle formazioni latine in -lo non diminutive e sui loro rapporti con i diminutivi*, Parma 1970, 55), credo si possa concordare nell'affermazione che si tratta di termine non disespressivizzato come il corrispondente maschile, ma «fortemente connotato e connotante» (p. 91; cf., anche, le osservazioni di A. Traina, *Forma e suono*, Roma 1977, 148, n. 183. Di diverso parere F.J.G. Müller, *De linguae latinae deminutivis*, s.l. 1865, 29 ss.) e usato quasi sempre in Terenzio con una nota affettiva. Inoltre, G. Duckworth, *T. M. Plauti Epidicus*, Princeton 1940, ad v. 43 *captivam adulescentulam*, rileva come il termine, sia in Plauto che in Terenzio, sia usato per ragioni metriche in fin di verso (J. Koehm, *Quaestiones Plautinae Terentianaeque*, Giessen 1897, 21 ss.; Id., *Altlateinische Forschungen*, Leipzig 1905; Hanssen, 63). Quanto poi al corrispondente greco παίδισκη, va rilevato come esso sia usato in Menandro col valore di 'giovinetta' accanto a quello di 'ancella', e spesso nell'ambito dello stesso testo: cf., per es., l'*Aspis*, dove il παίδισκος del v. 141 vale 'schiave', 'ancelle', e il παίδισκην del v. 266 (ripresa di παίδι ταύτη del v. 262) vale 'fanciulla', in contrapposizione a Smicrine (γέρων [v. 259] e πρεσβύτερος [v. 260], che vorrebbe sposarla) o, al v. 384, il nesso τῇ γυναικὶ ταῖς τε παίδισκαις, dove 'donne giovani' vengono accostate ad una 'donna matura'.

<sup>35</sup> Il binomio giovinezza-bellezza è frequente e scontato: cf., in Menandro, *Pericir.* 143 εὐπρεπὴ δὲ καὶ νέων; in Terenzio, *Andr.* 72 *egregia forma atque aetate integra*; *Eun.* 473 *quam liberali facie, quam aetate integra*!

«sorta di blocco linguistico»<sup>36</sup> che genera l'aposiopesi (in Menandro, introdotta dal πάνυ ['del tutto...'] del v. 38, ripreso poi al verso successivo, essa è cagionata, oltre che dall'emozione del sentimento, dalla vista del sorriso di scherno di Geta [Γέτα, καταγελάς;]<sup>37</sup>; in Terenzio, invece, resa con un momento di sospensione dopo *forma...* [v. 119], termine ripreso in seconda battuta da *et voltu*, appartiene decisamente al cosiddetto tipo dell'«ineffabilità»<sup>38</sup>; in entrambi la ripresa del discorso si colloca in fine di verso, scandita sempre dal nome dell'interlocutore (πάνυ, Γέτα / *et voltu*, *Sosia*); in entrambi, infine, l'interruzione appare al centro (puramente gergale e disespresivizzata in Menandro: μὰ τὸν Ἀπόλλω; con più netta funzione di 'aiuto verbale' atteso [il silenzio qui «comunica un certo tipo di risposta»]<sup>39</sup>, e, quindi, anche con maggiore realismo e spessore psicologico<sup>40</sup>, in Terenzio: *bona fortasse?*). Da notare, infine, come Terenzio enfatizzi e, per così dire, dilati il testo del modello, facendo precedere l'espressione [*forma*] *honestae et liberali*, di marca menandrea, del v. 123, già attesa al v. 119 (*forma...*), ma 'bloccata' dall'intervento banalizzante di Sosia (*bona?*), da un'altra doppia qualificazione semanticamente chiasmica (esteriorità-interiorità / interiorità-esteriorità), scandita dall'anafora di *adeo* ([*et voltu*] *adeo modesto*<sup>41</sup>, *adeo venusto*), dall'isosillabismo, dall'isometrisimo e dall'omeoteleuto<sup>42</sup>, nonché da locuzioni di iperbole 'in negativo' (*ut nil supra* [v. 120])

<sup>36</sup> L. Ricottilli, *La scelta del silenzio. Menandro e l'aposiopesi*, Bologna 1984, 18. Col Lausberg (*Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, 439) si potrebbe parlare anche di «aposiopesi enfatica». Per Terenzio, cf. anche Minarini, 22, n. 20. Sui 'silenzi' terenziani confrontati con quelli plautini, vd., invece, H. Bardon, *Le silence, moyen d'expression*, REL 21, 1943-1944, 112-20, in partic. pp. 119. s.; E. Bignone, *Storia della letteratura latina*, I, Firenze 1946<sup>2</sup>, 502 e Traina, *Forma*, 167.

<sup>37</sup> L'espressione Γέτα, καταγελάς; (v. 39) è funzionalmente simile a Sam. 326 Τί, Δημέα, βοῶς; (anche se qui il parlante si rivolge a se stesso).

<sup>38</sup> Ricottilli, 42. In questo tipo la scelta scatta «quando le parole non sono all'altezza» (cf. Don. *ad Phorm.* 110: ὅπ. *quae succurrit quotiens verba rebus minora sunt*).

<sup>39</sup> Ricottilli, 34.

<sup>40</sup> Sul realismo terenziano, cf. H. Haffter, *Terenzio e la sua personalità artistica*, tr. it. a cura di D. Nardo, Roma 1969, 86.

<sup>41</sup> Prete, 270, riferendosi alla coppia di aggettivi *pudens*, *modesta* di Hec. 165, rileva come essi rientrino nel concetto di *liberalitas*.

<sup>42</sup> J.B. Hofmann, 228, rileva «nell'accostamento ridondante di sinonimi» la «necessità di uno sfogo affettivo».

e 'in positivo' (*praeter ceteras* [vv. 121-22]), in parallelismo verticale e in fine di verso<sup>43</sup>. In Menandro, inoltre, il quadro d'ambiente appare statico e convenzionale<sup>44</sup>: la fanciulla / ancella lavora la lana con la padrona (altre presenze, se pure ci sono, vengono tacite). In Terenzio, invece, che questa caratterizzazione aveva riservato a Criside, sorella di Glicerio (anch'essa, *egregia forma* [v. 72]), *pudice vitam parce et duriter / agebat, lana ac tela victum quaeritans* [vv. 74-5]), gli spazi si allargano e, se anche non vengono definiti esplicitamente, si intuiscono: si tratta, comunque, di una scena all'aperto, *in via*<sup>45</sup> (cf. *Eun.* 322: PA -*ubi vidisti?* CH -*In via*; inoltre, Prop. 4.7.4 [Cynthia] *murmur ad extremae nuper humata viae*, per un funerale; *Id.* 3.16.25 s., etc.); la fanciulla, che appare idealizzata, quasi una incarnazione della *Virtus*, si suppone in movimento dietro il feretro tra altre donne (*mulieres* [v. 117], *pedisequae*<sup>46</sup> [v. 123]) e viene spiata nelle sue emozioni in un momento, quello appunto delle esequie di un congiunto, che risulta particolarmente adatto alla caratterizzazione affettiva del personaggio e che quindi si presta a divenire topico<sup>47</sup>. Per

<sup>43</sup> Per «l'efficacia impressionistica» di queste «espressioni estreme» nelle enunciazioni positive e negative, cf. ancora Hofmann, 221.

<sup>44</sup> Esso, infatti, è già omerico: cf., per es. Hom. ζ 305-07, della moglie di Alcinoos e delle sue ancelle. In latino, basti pensare all'elogio di Claudia, riecheggiato in frequenti rappresentazioni successive, sia in versi che in prosa.

<sup>45</sup> La scena all'aperto diverrà topica nell'epoca ellenistica: cf., per es., l'*Hero e Leandro* di Museo (55-6): ἡ δὲ θεῆς ἀνὰ νηὶν ἐπώχετο παρθένος Ἡρώ / μαρμαρυγὴν χαρίεσσαν ἀπαστράπτουσα προσώπου.

<sup>46</sup> «*pedisequae*: nimirum Chrysidis, quod munificentiae amantium, et luxus ipsius Chrysidis signum...»; «*Mulieres... cum magno ancillarum comitatu in publicum prodibant*»: così commentano A.H. Westerhovius - G. Stallbaum, I, Leipzig 1831, *ad l.*; cf., inoltre, R. Klotz, *Andria*, Leipzig 1865; A. Spengel, *Die Komödien des P. Terentius*, I, Berlin 1888<sup>2</sup>, *ad l.*; G.P. Shipp, *P.T. Andria*, Melbourne 1960, *ad l.* Il termine è *hapax* in Terenzio, ma ha diverse occorrenze in Plauto (cf. G. Lodge, *Lexicon Plautinum*, II, Stuttgart 1933 [rist. anast. Hildesheim 1962], 301). Più frequente, invece, *ancilla*: cf., per Terenzio, P. Mc Glynn, *Lexicon Terentianum*, I, London-Glasgow 1963, 45.

<sup>47</sup> Di questa caratterizzazione affettiva Terenzio si servirà anche nel *Phormio*, per una *virgo facie egregia* (v. 100) e *bon[a] bonis prognat[a]* (v. 115): *modo quandam vidi virginem hic vicinia / miseram suam matrem lamentari mortuam* (vv. 95-96). Nell'*Heros menandro*, invece, la morte e la sepoltura di Τίβειος, il pastore, con la condizione di abbandono e di solitudine che ne consegue, non è descritta, ma data come presupposto dell'azione (v. 33 ἔθαψε). Il tema del funerale diverrà topico nell'elegia, naturalmente in riferimento agli amanti. Ricordiamo solo come Propertio, provocatoriamente, ne faccia un rovesciamento in 4.7, laddove è l'uomo che *non* segue il funerale della sua donna e *non* ne piange la morte come dovrebbe.

questa 'dilatazione', per questo cumulo di particolari che, come vedremo, diverrà una costante, un *cliché* iconografico, nella costituzione della tipologia della cosiddetta 'donna-angelo', Terenzio ha, a nostro avviso (anche se l'affermazione vien fatta con cautela, ché referenti simili richiedono significati simili), utilizzato Omero, 'incrociandolo', per così dire, con Menandro. In Glicerio, cioè, Plangone si fonde, in prima istanza, con Nausicaa, simile alle immortali *φυὴν καὶ εἶδος* (Hom. ζ 16), come dire *forma et vultu*<sup>48</sup>. Anche Nausicaa, infatti, è una giovane donna (*παρθένος ἀδμής* [v. 109], 'vergine casta') che spicca tra le ancelle che la seguono<sup>49</sup> (*πασάων δ' ὑπέρ* [v. 107] è equivalente di *praeter ceteras*) e tale diversità, come poi avverrà in Terenzio, è enfaticamente ribadita: tra le espressioni *πασάων δ' ὑπέρ* e *καλαὶ δέ τε πᾶσαι* ([v. 108], detto delle ancelle: quindi, 'bella tra le belle'), che aprono e chiudono il distico ad anello (vv. 107-08), si inserisce, infatti, *ρεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται* (v. 108), che ribadisce con *variatio* il con-cetto, aggiungendovi la notazione del movimento, e, infine, a conclusione della descrizione (v. 109), in modo incisivo: *ὥς ἢ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε*<sup>50</sup>. In Omero non è attestato il nesso *ἐλευθέριος καὶ κοσμία*, che piacerà a Menandro (e a Terenzio)<sup>51</sup>, o, comunque, uno similare che evidenzi questo concetto polivalente di *ἐλευθεριότης*, ma questo è ovvio perché si tratta di persona nota e dichiaratamente d'alto rango. L'immagine, però, se non in Omero, si era formata comunque prima di Menandro, e precisamente nel Senofonte 'platonico' dei *Memorabili* e del *Simposio*.

Stranamente, non lo rilevano i commenti all'*Heros* né quelli al

<sup>48</sup> *Forma immobilis est et naturalis, vultus et movetur et fingitur*: Don. *ad hoc*, rec. P. Wessner, I, Stuttgart 1962, 75; *εἶδος*: 'aspect, forme'; *φυή*: 'nature, forme, caractère' (Chantraine, *DELG*, 316 e 1233).

<sup>49</sup> J.B. Hainsworth, *Omero, Odissea*, II (libri V-VIII; trad. di G.A. Privitera), Milano 1982, *ad* ζ 84 *ἄμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι κίον ἄλλαι* nota che «in Omero le signore di buona famiglia si mostrano in pubblico solo se scortate. Le *ἀμφίπολοι* sono simbolo di rango».

<sup>50</sup> Sul passo, vd. Lieberg, 15. Cf., in età ellenistica, la ripresa del *topos* in Mus. 67 *ὥς ἢ μὲν περὶ πολλὸν ἀριστεύουσα γυναικῶν*.

<sup>51</sup> Lo riutilizzerà, sempre con lo stesso valore, per caratterizzare l'eunuco della commedia omonima: *honestae facie et liberali* (v. 682). L'aggettivo *liberalis*, solo ma potenziato dal grado superlativo, compare in *Hec.* 864 *perliberali* visast.



passo terenziano. Lo fa il Woytek<sup>52</sup> per il *Persa* plautino (v. 130 *forma lepida et liberalis est*<sup>53</sup>), ricordando contemporaneamente l'*Heros* e il Senofonte dei *Memorabili* (2.1.22), dove significativamente è la *Virtus*, che appare ad Ercole al bivio, ad essere rappresentata come una donna in movimento (προσιέναι), di bell'aspetto e di natura nobile (εὐπρεπῇ τε ἰδεῖν καὶ ἐλευθέριον φύσει), col volto di pura bellezza, il pudore nello sguardo e l'andatura composta (κεκοσμημένην τὸ μὲν χρῶμα καθαριότητι, τὰ δὲ ὄμματα αἰδοῖ, τὸ δὲ σχῆμα σωφροσύνη)<sup>54</sup>, dove εὐπρεπής, che fa riferimento ad una bellezza 'nobile', 'distinta', è sinonimo di κόσμιος ('well-looking, comely': LSJ, 728; DELG, 935). E similmente rappresentata è ancora la figura di donna che nel platonico *Critone* (44 a-b) appare in sogno a Socrate prima della morte per promettergli i campi di Phtia, mentre incede (προσελθοῦσα) in tutta la bellezza e la nobiltà del suo aspetto (καλὴ καὶ εὐειδής)<sup>55</sup>. Il rimando del Woytek è certamente significativo, ma, a nostro avviso, acquista ulteriore spessore se accostato ad un altro passo senofonteo, in cui l'immagine della 'bellezza virtuosa' ricompare con connotazioni similari, e fors'anche più articolate. In *Simp.* 8.16, infatti, l'anima pura (ἀγνή [15], e cf. il menandro ἄκακος del v. 18), appare come una fanciulla θάλλουσα μορφῇ τε ἐλευθερίᾳ καὶ ἦθει αἰδήμονί τε καὶ γενναίῳ (dove θάλλω, con un uso già omerico, evoca il 'virgulto', la giovinezza in fiore)<sup>56</sup> e lo 'specchio' exteriorità-interiorità è fissato, nell'opposizione tra μορφή ed ἦθος, da un'aggettivazione semanticamente affine (ἐλευθέριος come γενναῖος; αἰδήμων vale, invece, 'bashful, modest' [LSJ, 36]), cosicché il complesso delle attribuzioni equivale sostanzialmente a quello espresso, in modo più articolato, nel passo terenziano (*modesta, venusta / honesta, liberalis*).

Tornando a Terenzio, vorremmo concludere evidenziando un al-

<sup>52</sup> T.M. Plautus, *Persa*, Wien 1982, 208.

<sup>53</sup> L'immagine è ripresa al successivo v. 521 [*adfert*] *forma expetenda liberalem virginem*. Altri passi plautini formalmente simili: *Miles* 967 *lepida et liberali formast*; *ibid.* 63-64 *pulcher est [...] et liberalis*; *Epid.* 43 *forma lepida et liberali*; *Rud.* 408 *ut lepide, ut liberaliter!*

<sup>54</sup> Cf., successivamente, per l'*Hero* di Museo (33): *σωφροσύνη δὲ καὶ αἰδοῖ*.

<sup>55</sup> Il passo è citato da G. Petrocchi nella introduzione alla *Vita Nuova* dantesca (p. 7), anche se non sul piano di una ideale similarità delle figure femminili, bensì su quello di una similarità compositiva.

<sup>56</sup> Omero definisce Nausicaa θάλος (ζ 157) e νέον ἔρνος (v. 163).



tro tassello compositivo che rientra in quello che diverrà il 'canone' della donna-angelo, e come, cioè, l'eccezionalità dell'aspetto e del comportamento sia sottolineato da verbi che indicano un coinvolgimento della sfera visiva (ed emotiva) dello spettatore. Nel nostro passo, accanto ad *aspicio* (*adulescentulam*) del v. 118, di per sé non particolarmente connotante<sup>57</sup> (salvo che per l'effetto dell'allitterazione in clausola, per cui proporrei la lettura etimologica e non fonetica del preverbio), l'apparire 'al superlativo' è chiasticamente accostato all'essere 'al superlativo' (*praeter ceteras / visast; erat... praeter ceteras* [vv. 121-22])<sup>58</sup>. Anche il gioco tra il 'vedere' e l'apparire è consueto in contesti di tal genere: cf., nell'*Andria*, i vv. 428-29, con il potenziamento stilistico dato dall'allitterazione: *ego illam vidi: virginem forma bona / memini videri*, e, nell'*Hecyra*, i vv. 863-64: *videram: / perliberali' visast* (in *Phorm.* 104, invece, il riferimento al 'vedere' resta isolato: *videmu'*. *Virgo pulchra*). Ma il procedimento, sia nella formulazione più semplice (che comporta il solo riferimento alla vista), sia in qualche combinazione più complessa, oltre che senofonteo (la *Virtus*, in *Mem.* 2.22, come s'è visto, è εὐπρεπῇ τε ἰδεῖν καὶ ἐλευθέριον φύσει [ma vd., anche, come in *Ar. Thes.* 192, la stessa espressione sia usata per il γυναικόφωνος Agatone]), era già di ampio uso in Omero. Basti ricordare, per Elena: ἄθανάτησι θεῆς εἰς ὦπα ἔοικεν (Γ 158), 'a vederla, somiglia alle dee immortali'; per Nausicaa: Ἀρτέμιδι σε ἐγὼ [...] / εἶδος τε μέγεθος τε φύην τ' ἄγχιστα εἴσκω (ζ 151-52), 'Artemide, certo, per bellezza e grandezza e figura mi sembri' (e, per l'effetto prodotto dalla sua vista: οὐ γάρ πω τοιοῦτον ἐγὼ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν, / οὐτ' ἄνδρ' οὔτε γυναῖκα· σέβας μ' ἔχει εἰσορώντα [vv. 160-61], 'mai cosa simile ho veduto con gli occhi, né uomo né donna: e riverenza a guardarti mi vince')<sup>59</sup>; per Penelope: καὶ μιν μακροτέρην καὶ πάσσονα θῆκεν ιδέσθαι [Ἀθήνη] (σ 195), 'e più alta e maestosa la fece a vedersi (Atena)'<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Molto caratterizzato, invece, in *Eun.* 84, dove è accompagnato dalla descrizione degli effetti che produce: *tremo horreoque, postquam aspexi hanc*.

<sup>58</sup> Questo gioco, ma con oggetto l'eunuco, comparirà appunto in *Eun.* 681-82 *ille erat / honesta facie et liberali - Ita visus est*.

<sup>59</sup> Si confronti, in rapporto all'idea stessa della bellezza, il Fedro platonico (251 a-b): εἶτα προσορῶν ὡς θεὸν σέβεται [...] διὰ τῶν ὀμμάτων [...]; Eur. *Hipp.* 525 s. e, poi, la topica amorosa ellenistica, da Nonno (*Dion.* 42.42; 47 s.) a Museo (78, 86, 90, 94-95 ss.): cf. E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914 [rist. anast. Hildesheim 1960<sup>4</sup>], 158 s.

<sup>60</sup> Lo stesso procedimento di assimilazione alla divinità viene usato per Ettore in

Nella Glicerio terenziana, dunque, troviamo - per così dire - catalizzate immagini ed espressioni appartenenti ad una tradizione letteraria precedente poliedrica e complessa, che spazia dal genere comico a quello epico, passando attraverso il 'registro' della prosa filosofica e morale. La *summa* che ne deriva, però, per la concentrazione delle attribuzioni e la vivacità 'patetica' del dettato, risulta, a nostro avviso, assolutamente nuova e carica di una 'esemplarità' destinata a lasciare traccia. Pur sul piano di una pura ipotesi di lavoro, dunque, Dante e i poeti della sua cerchia non sembrano essere molto lontani.

Torniamo, pertanto, al sonetto dantesco e alla coppia 'onesta e gentile', equivalente di *honestas et liberalis*, pur con gli 'scarti' determinati dalla diversa angolazione culturale in cui si colloca<sup>61</sup>.

Il problema che si pone, e che è già stato ampiamente dibattuto in altra sede, ma in particolare dal Barchiesi<sup>62</sup>, è se Dante abbia potuto conoscere Terenzio; o meglio, a nostro avviso, se l'hanno potuto conoscere i poeti della cerchia di cui Dante faceva parte, in particolare Cavalcanti, di dieci anni più vecchio e col quale, così come con Brunetto e con Cino, ebbe frequenti contatti nel primo periodo della sua attività poetica<sup>63</sup>. Il repertorio tematico del 'Dolce stil nuovo' curato dal Savona<sup>64</sup>, infatti, evidenzia, oltre al ricorrere sistematico dei *topoi*

Hom. Ω 258-59 οὐδὲ ἐφκει / ἀνδρός γε θνητοῦ πάϊς ἔμμεναι, ἀλλὰ θεοῖο, passo citato da Dante nella *Vita Nuova* (2.8), proprio per caratterizzare Beatrice, ancora con la opposizione 'vedere/sembrare', in cui l'area semantica del 'sembrare' coincide parzialmente con quella dell' 'apparire': «e vederla [...] non pare [...]».

<sup>61</sup> «Gentile è 'nobile', termine insomma tecnico del linguaggio cortese; *onesta*, naturalmente latinismo, è un suo sinonimo, nel senso però del decoro esterno»: Contini, *Esercizio*, 161-68, in partic. p. 163. Cf., anche, D. De Robertis, *Dante, La Vita Nuova*, Milano-Napoli 1981, che approfondisce: «*onesta* [...] nel senso di abito virtuoso trasparente negli atti e nell'aspetto (è il termine prossimo a *pare*) [...]». Nessun commento specifico, stranamente, in M. Barbi, *La 'Vita Nuova' di Dante Alighieri*, Firenze 1932, 118. Per la storia dei termini in Dante, cf. le voci 'gentile' in *Enc. Dant.*, III, 112-14, a cura di G. Paparelli e 'onesto', *ibid.*, IV, 154-56, a cura di S. Agliano.

<sup>62</sup> Barchiesi, *Un tema*. Sul problema, vd. *Enc. Dant.*, V, 569-70, s.v. 'Terenzio', a cura di E. Paratore, con bibliografia ivi acclusa.

<sup>63</sup> P. Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris 1954, 28 ss.

<sup>64</sup> *Repertorio tematico del Dolce Stil Nuovo*, Bari 1973. Tale repertorio si ricollega fondamentalmente all'edizione di M. Marti, *Poeti del dolce stil nuovo*, Firenze 1969, pur scostandosene in qualche parte per la numerazione. Noi seguiamo quella proposta, di volta in volta, dal Savona.

da noi esaminati nella canonizzazione 'classica' della *puella divina* (il suo 'passare per via'<sup>65</sup>, la sua superiorità sulle altre<sup>66</sup>, l'effetto prodotto dalla sua vista<sup>67</sup>, ecc.), anche la comparsa dell'aggettivo 'onesta', riferito alla donna-*domina*<sup>68</sup> (e mai utilizzato nell'ambito della scuola siciliana)<sup>69</sup>. Di più. In un sonetto del Cavalcanti (29.2) esso compare in coppia con 'gentile', pur se con diverso referente: «bell'e gentil, d'onesta leggiadria» e, con lo stesso referente, in un sonetto di Cino (114.4): «bella donna gentil, piana ed onesta», anche se con un 'attacco' diverso da quello dantesco, che ritroviamo, per altro, seppur parzialmente (manca l'equilibrio binario dell'anafora 'tanto...tanto', *adeo...adeo*)<sup>70</sup>, in un altro sonetto (58.1 s.): «Ell'è tanto gentil ed alta cosa / la donna...» o in Cavalcanti (9.19): «Tant'è gentil che...»<sup>71</sup>. Il quadro, dunque, è complesso e, dovendosi tener conto della possibilità di una contaminazione 'in orizzontale', esige una riformulazione. Non più, dunque: «Dante ha conosciuto Terenzio?»<sup>72</sup>,

<sup>65</sup> Guinizelli 15.9: «Passa per via...»; Cino 7.10: «per via passando angelico diporto».

<sup>66</sup> Guinizelli 14.4: «sovr'ogn'altra me par che dea splendore»; Lapo 6.57-58: «vostre bellezze / soverchieranno l'altre di beltade»; Cino 141.5: «La qual va sovr'ogn'altra...».

<sup>67</sup> «Io la vidi sì bella e sì gentile» (Cino 38.37); «che passao per gli occhi e 'l cor ferio» (Guinizelli 16.10); «Voi, che per gli occhi [...]» (Cavalcanti 13.1); «Per gli occhi fere...» (Id. 28.1). Il tema del 'vedere' e degli 'occhi' come tramite del sentimento fu comunque ampiamente sviluppato nella letteratura medioevale anche in prosa: cf. B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari 1940, 12, che rimanda al *De amore* o al *De deo amoris* di Andrea Cappellano (recensuit E. Trojel, Hauniae 1892, nuova ediz. S. Battaglia, Roma 1947) e alla *Perspectiva* di Videlone (IV, 148: estratti in Cl. Baeumker, *Witelo, Beitr. Gesch. Phil. Mittel.*, 3.2, 172-74). La derivazione è, comunque, aristotelica: *EN* 9.1167 a.1-5 ἡ διὰ τῆς ὀψεως ἡδονή.

<sup>68</sup> Anche questo è un 'calco' classico: cf. Lieberg, 177 s.

<sup>69</sup> W. Pagani, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari 1968. Al cap. XIX (pp. 343 ss.) compaiono elencati gli attributi riferiti alla donna, che comprendono 'gentile' e 'nobile', ma non 'onesta'.

<sup>70</sup> Del procedimento stilistico dell'anafora in Dante (e di altri affini), anche se non in riferimento ai sonetti, parla S. Malosti, *Dante traduttore?*, *Convivium* 32, 1964, 242-59, recensendo il lavoro di F. Groppi, *Dante traduttore*, Roma 1962 (1950<sup>1</sup>, dove mancava il capitolo su Dante traduttore dei classici).

<sup>71</sup> In Guinizelli l'aggettivo compare in coppia con «adorna»; «Passa per via sì adorna, e sì gentile» (15.9).

<sup>72</sup> Parafrasiamo il titolo di un lavoro di J.A. Russo, *Did Dante know Terence?*, *Italica* 24, 1947, 212-18, che non ha dato apporti risolutivi alla questione.

ma: «lo hanno potuto conoscere Dante e quelli del suo gruppo?» e: «può esserci stata una circolazione di schemi e di idee?» Che ci fosse una circolazione delle commedie terenziane nel Medio Evo, a differenza di quelle plautine, anche senza far ricorso come *exemplum* all'utilizzazione che ne fece la monaca Rosvita, che operò in ambito affatto diverso<sup>73</sup>, o gli autori della cosiddetta commedia 'elegiaca'<sup>74</sup>, è assodato<sup>75</sup>. Prima di Dante, lo conobbe, o direttamente o almeno in parte per mediazione dei *Moralia in Job* di Gregorio Magno, il maestro Brunetto che abbondantemente lo cita nel secondo libro del *Trésor*<sup>76</sup>; dopo Dante, fu ben noto a suo figlio Pietro<sup>77</sup>. Quanto al periodo intermedio, Cl. Villa<sup>78</sup> ci informa esaustivamente che Niccolò da Prato, a Dante legato dall'impegno politico<sup>79</sup>, conservò un Terenzio tra i

<sup>73</sup> Nata intorno al 935 e canonichessa di Grandersheim sotto gli Ottoni, Rosvita ha scritto dei dialoghi drammatici trascritti nel *Monacensis Latinus* 14485 (X-XI sec.): cf. F. Bertini, *Rosvita - Dialoghi drammatici*, introduzione di P. Dronke, Milano 1968; Id., *Medioevo femminile*, Roma-Bari 1992<sup>3</sup>, 66-7 e 78-87. E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze 1961, 36 n. 4, suggerisce, pur se cautamente, che essa possa essere stata un tramite per Dante: questo non sembra possibile perché le sue opere rimasero per tutto il Medioevo nel monastero di S. Emmerano di Ratisbona, dove furono poi scoperte da G. Celtis: cf. M. Barchiesi, 164.

<sup>74</sup> Cf. S. Pittaluga, *Echi terenziani nel 'Pamphilus'*, Studi Medievali 23, 1982, 297-302, e, recentemente, F. Bertini, *Terenzio nel Geta e nell'Alda*, Maia 41, 1992, 273-76 e M.P. Pillolla, *Presenze terenziane in Vitale di Blois*, *ibid.*, 277-84.

<sup>75</sup> Già sul finire del sec. VIII, una copia delle commedie di Terenzio approdò in una biblioteca di Carlo Magno (B. Bischoff, *Die Hofbibliothek Karls des Grossen*, in *Mittelalterliche Studien*, III, Stuttgart 1981, 149-69). Cl. Villa nel suo accuratissimo studio *La 'lectura Terentii'*, I, (*Da Ildemaro a Francesco Petrarca*), Padova 1984, 137, conferma inoltre che l'immagine della *lectura Terentii* comincia a precisarsi nei secoli IX e X e diventa «la sintesi inestricabile di molte fonti» (rimandando, per i compilatori di enciclopedie, a p. 138, a R. Sabbadini, *Biografi e commentatori di Terenzio*, SIFC 5, 1897, 289-327). Sempre della Villa cf., ora, *Terenzio (e Orazio) in Toscana fra IX e XIV secolo*, SIFC 85, 1992, 1103-015.

<sup>76</sup> *Li livres dou Trésor de Brunetto Latini*, ed. F.J. Carmody, Berkeley-Los Angeles 1948 (rist. Genève 1975), 175-314.

<sup>77</sup> Cf. R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, II, Firenze 1905-1914, 101 e il *Commentarium di Pietro Alighieri nelle redazioni Ashburnhamiana e Ottoboniana* [transcr. R. Della Vedova - M.T. Silvotti, note di E. Guidubaldi, Firenze 1978, 282 e 285], per cui Villa, 141.

<sup>78</sup> Villa, 164 ss.

<sup>79</sup> Dante gli indirizzò l'epistola I (cf. *Opere di Dante*, Testo critico della Società dantesca italiana, Firenze 1960<sup>2</sup>, 385 s.).



suoi libri, e così il suo segretario, l'aretino ser Simone della Tenca<sup>80</sup>, e inoltre che «negli anni stessi in cui Dante fu educato, il coetaneo Geri [d'Arezzo] poté leggere, in una scuola di grammatica, un testo [di Terenzio] con il quale anche Francesco da Barberino ebbe un particolare e privilegiato rapporto»<sup>81</sup>. A questi, infatti, egli indirizza uno scritto in cui cita *Andria* ed *Eunuchus*, ricordando di aver letto le commedie terenziane da bambino. Se a ciò si aggiunge che della *lectura Terentii* sopravvive più di un centinaio di codici anteriori al sec. XIV e che della memorizzazione di tale lettura nelle scuole è conferma, oltre che la testimonianza suddetta di Geri, un verso del primo carme di Giovanni del Virgilio a Dante, *Davus et ambigue Sphynchos problemata solvet* (v. 9), in cui gli editori<sup>82</sup> hanno riconosciuto un riferimento al servo di *Andr.* 194: *Davo' sum, non Oedipus*, si può forse arrivare a supporre, con un certo margine di probabilità, che anche Dante e Guido e Cino l'abbiano conosciuto, al di là del parere di studiosi, pur autorevoli, come il Curtius<sup>83</sup> e il Moore<sup>84</sup>. O che almeno ne abbiano letto florilegi, che pare circolassero nella zona attorno a Verona e a Firenze. Del resto anche il Barchiesi, che nel suo dotto saggio su Taide e Gnatone suggerisce per il passo dantesco (*If.* 18.133-35) la mediazione del *De amicitia* ciceroniano<sup>85</sup> (opera che Dante

<sup>80</sup> Inoltre, fra i classici che furono inventariati alla morte di Giacomo, arciprete pisano, avvenuta circa nel 1300, c'era anche un *liber Terentii* (cf. per questi letterati, G. Billanovich, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, I 1, Padova 1981, 90-94).

<sup>81</sup> Villa, 165. A p. 151, inoltre, ci viene segnalato che fino al 1122 la diocesi di Lucca fu retta dal vescovo Rangerio, discepolo della scuola di Reims, in cui si leggeva Terenzio (vd. J.R. Williams, *The Cathedral School Reims in the eleventh Century*, *Speculum* 29, 1954, 661-77).

<sup>82</sup> Cf. G.B. Pighi, *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio e l'ecloga di Giovanni al Mussato*, Studi pubblicati dall'Istituto di Filologia Classica 18, Bologna 1965, 82.

<sup>83</sup> *Letteratura europea e Medio Evo latino*, tr.it. a cura di R. Antonelli, Firenze 1992 (Bonn 1947<sup>1</sup>, 1953<sup>2</sup>), 404.

<sup>84</sup> *Studies in Dante*, Oxford 1896<sup>1</sup> (rist. e intr. a cura di C. Hardie, 1969), 261 n. 1, a proposito di Taide (*If.* 18.133) afferma: «Terence is, I believe, never quoted by Dante».

<sup>85</sup> Non è questa la sede per ritornare sul dibattuto problema di Taide (per la bibliografia al riguardo si rimanda alla voce dantesca 'Terenzio', a cura di E. Paratore). Ci siano permesse solo alcune considerazioni. Non ci sembra che l'utilizzazione 'stravolta' della fonte (l'attribuzione alla cortigiana della battuta *ingentes*, che invece appartiene al parassita Gnatone) porti necessariamente a concludere che Dante non ha letto Terenzio, ma solo mal interpretato la citazione che Cicerone fa



esplicitamente dichiara di aver letto in *Conv.* 2.12.3), ammette la possibilità che il Nostro abbia visto, almeno in parte, le commedie di Terenzio e afferma che «non è senza qualche rischio il radicalismo di chi asserisce apoditticamente che di Terenzio Dante conobbe soltanto il nome»<sup>86</sup>. Noi vorremmo andare oltre con questo discorso e osservare che quelle che, in Dante, ci sembrano, o sono sembrate<sup>87</sup> ad altri,

del passo in questione in *de am.* 98. Ci pare, infatti, difficile che Dante potesse equivocare nell'attribuzione delle battute perché, se pure in Cicerone non vi è specifica indicazione degli interlocutori (Paratore, 569), è comunque chiaro che, dal momento che si parla di *adsentatio parasitorum* e di *milites gloriosi*, i due dialoganti debbono essere rispettivamente un *miles* e un *adsentator*: solo un lettore molto distratto (il che è difficilmente pensabile per Dante), avrebbe malinteso. È più facile pensare, con la Villa (p. 168) che la Taide dantesca si appropri, per una scelta meditata del suo autore, «della sua risposta-riferita in scena dal parassita», con un procedimento «che mira a ricostruire un episodio avvenuto lontano dagli occhi del pubblico», procedimento legittimato da Orazio e dal commento dello Pseudo-Acrone, «presente alla memoria di ogni grammatico» (*ars* 179 *aut agitur res in scaenis aut acta refertur* [Pseud.: «*Ut in Andria de puero, ut in Eunuchio de Thaide...*»]) e che, in armonia con i dettami della retorica medioevale, mirava a dare maggior spessore all'*exemplum*. Lungi dunque dal fraintendere, Dante avrebbe piegato il testo antico a ideologie nuove, come aveva fatto in altre occasioni (vd. A. Ronconi, *Per Dante interprete dei poeti latini*, Roma 1968, 203; Id., *Interpretazioni grammaticali*, Roma 1971, 100 s.) in omaggio ad una libertà creativa ben sintetizzata dal Buti (a Pg. 22.40): «li autori usano l'altrui autoritadi arrecarle a loro sentenza, quando comodamente vi si possono arrecare». In questa prospettiva, si può anche concludere osservando che, se dal *De amicitia* Dante non poteva avere l'informazione che Taide era la puttana, come dalla lettura di quest'opera poteva essere stato indotto a quella diretta di Terenzio (Paratore, 570), così dalla concomitante conoscenza dell'*Esopo latino* di Galterus Anglicus, dove l'avidità di questa veniva enfatizzata (le due fonti non si escludono; e, su quest'ultima, cf. G. Padoan, *Il 'Liber Esopi' e due episodi dell'Inferno*, Studi danteschi 41, 1964, 75-102 [= *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna 1977, 151-69]; E. Raimondi, *Noterella dantesca [a proposito di Taide]*, Lettere italiane 17, 1965, 443-44; M. Barchiesi, *Arte del prologo e arte della transizione*, *ibid.* 44, 1967, 199-207 [= *Il testo e il tempo. Studi su Dante e Flaubert*, Urbino 1986, 42-55]), poteva aver tratto ispirazione per la costruzione di un personaggio nuovo fortemente negativo e, quindi, ricco di esemplarità.

<sup>86</sup> Barchiesi, *Un tema*, 72.

<sup>87</sup> La soggettività di questo tipo di lettura dei testi, e quindi il rischio di impressionismo che essa comporta, è inevitabile. Ciò nonostante ci sembra non inutile, anche se la Villa (p. 188), citando la ricerca del Parodi (*Le tragedie di Seneca e 'La Divina Commedia'*, Bullettino dantesco 21, 1914, 221-52), i cui risultati sono stati messi in discussione dal Brugnoli (*Ut patet per Senecam in suis tragediis*, RCCM 5, 1963, 146-65), parla, a proposito del tentativo di individuare echi precisi di testi classici in opere medioevali, proprio di «un'impressione di frustrante aleatorietà».

memorie o 'allusioni' terenziane, rimandano a due sole commedie: l'*Eunuchus* (per Taide) e l'*Andria* (per Pg. 1. 195: «giunco schietto», immagine che riecheggerebbe una glossa, presente in quasi tutte le 'letture' terenziane ad *Andr.* 941: *scirpo - quod scirpus est iuncus marinus nodo carens...*<sup>88</sup>; e ora per il passo da noi esaminato). Che sono anche la sole commedie citate nei capitoli conclusivi del *De amicitia* di Cicerone (89: *Obsequium amicos, veritas odium parit* [*Andr.* 68]; 92: *Negat quis, nego. Ait, aio. Postremo imperavi egomet mihi / omnia adsentari* [*Eun.* 252-53]; 98: *Magnas vero agere gratias Tais mihi?* [*Eun.* 391]) e che sono collocate successivamente sia nel Bembino (che segue una disposizione cronologica) sia in quei codici, come quelli della tradizione  $\gamma$  (una delle famiglie della recensione calliopiana), che riuniscono prima le commedie di derivazione menandrea, poi quelle 'apollodoriane'<sup>89</sup>. E in area tosco-emiliana era appunto reperibile il codice Laurenziano conv. sopp. 510, completato in tempi diversi, ma collocabile tra il sec. XII e l'inizio del sec. XIII<sup>90</sup>, che conteneva secondo l'ordinamento  $\gamma$  le prime tre commedie di Terenzio e un rarissimo *accessus*<sup>91</sup> in cui Didone è citata, contro la tradizione virgiliana, come *coniunx* di Enea, così come farà poi anche Dante in *De Mon.* 2.2. 14-6. *Andria* ed *Eunuchus* assieme, come abbiamo visto, erano citate da Geri d'Arezzo, una notevole serie di echi di entrambe è stata riscontrata nella commedia 'elegiaca' *Pamphilus* dal Pittaluga, e all'*Andria* alludeva Giovanni del Virgilio. Si può concludere, quindi, ipotizzando che Dante sia stato indotto dalla lettura del *De amicitia* a quella delle due commedie di Terenzio<sup>92</sup>, che i codici in

<sup>88</sup> [Napoli, Bibl. Naz. IV D 34, f. 13 v]: la segnalazione è proprio della Villa (p. 188), che parla di «opportuno - ma anche ambiguo» richiamo.

<sup>89</sup> Per l'ordine delle commedie, cf. la bibliografia fornita da Y.F. Riou, *Essai sur la tradition manuscrite du 'Commentum Brunsonianum' des comédies de Térence*, RHT 3, 1973, 88 n. 1, e J.N. Grant, *Γ and the miniatures of Terence*, CQ 23, 1973, 88-103. Rileviamo infine, sempre sulla scorta della Villa (p. 1), come il catalogo che accompagnava la copia carolingia (per cui cf. n. 75) elencasse: «*Terenti Andria. Libri multi. Incipit Eunuchus. Sic incipit: Thais meretrix*».

<sup>90</sup> Tale codice è descritto da G.C. Alessio, '*Hec Franciscus de Buiti*', IMU 24, 1981, 64-122, in partic. pp. 90-94.

<sup>91</sup> Sugli *accessus*, cf. B. Nardi, *Osservazioni sul medievale 'Accessus ad Auctores' in rapporto all'epistola a Cangrande*, in *Studi e problemi di critica testuale - Convegno di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua* (7-9 aprile 1960), Bologna 1961, 273-305 (= *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli 1966, 268-305). In riferimento a Dante cf. Curtius, 392.

<sup>92</sup> È quanto ipotizza per Taide il Paratore nella voce 'Terenzio' dell'*Enc. Dant.*, 570.

circolazione e, quindi, presumibilmente, anche gli *Excerpta*, presentavano insieme, oppure che le due cose - lettura dell'opera ciceroniana e visura di codici e di *excerpta* - siano avvenute l'una indipendentemente dall'altra, con una - eventuale, ma non necessaria - opera di sintesi successiva. E questo va detto anche per Guido, Cino, e i dotti poeti della loro cerchia. Ragioni, quindi, «di storia e di filologia» puntellerebbero «quelle dell'invenzione poetica»<sup>93</sup>.

Quanto poi alla contaminazione 'in orizzontale', cosa si può dire? Io credo che l'esperienza di recupero autonomo della fonte non escluda necessariamente una verifica più ampia con altri vicini modelli, o, viceversa, che il confronto con le forme e i tipi del poetare di questi possa poi portare ad una rilettura più autonoma della fonte. In altre parole, che Dante sia partito da Guido e da Cino per risalire a Terenzio. Il concetto di 'gentilezza' appaiato a quello di 'onestà' compagno, infatti, l'abbiamo visto, anche in Cino; un 'attacco' simile, pur senza l'anafora, anche in Guido. Alcuni elementi portanti della tipologia della donna-angelo sono bagaglio comune dello Stilnovo, creatosi attraverso una lunga e complessa elaborazione che ha coinvolto più culture affini (greca e latina, primariamente). Dante, quindi, col sonetto in questione, si pone nel solco della tradizione culturale del suo tempo; ciò nonostante, ci pare che l'*incipit*, con la netta scansione dei termini che lo caratterizza, invii più precisamente nella direzione di quello che potremmo chiamare l'archetipo: una *pointe* di *doctrina* nel poeta certamente più *doctus* del suo gruppo.

Bologna

Marinella Tartari Chersoni

<sup>93</sup> Villa, 185.







## IPHIGENIE, PREFACE: RACINE TRADUCTEUR MALHEUREUX D'EURIPIDE?

«Sul carro che monotono la porta  
in questa strana placida terra  
Ifigenia pensa allo sposo e a sé...»  
(A. Bertolucci, *La Capanna indiana*)

1. Le passage de la *Préface d'Iphigénie* est connu, et n'a pu que, littéralement, surprendre. Il s'agit de vers de l'*Alceste* d'Euripide traduits par Racine:

Je vois déjà la rame et la barque fatale,  
J'entends le vieux nocher sur la rive infernale.  
Impatient, il crie: «On t'attend ici-bas;  
Tout est prêt, descends, viens, ne me retarde pas».<sup>1</sup>

Le dramaturge précise immédiatement lui-même:

«J'aurais souhaité de pouvoir exprimer dans ces vers les grâces qu'ils ont dans l'original. Mais au moins en voilà le sens».<sup>2</sup>

Voici le commentaire de R. Picard, dans son édition des *Oeuvres complètes* que nous suivons: «En effet, cette traduction d'*Alceste* (vers 262-66) n'est pas heureuse, et c'est surprenant. La musique est peu sensible; le vers 264 est laissé de côté».<sup>3</sup>

2. La traduction racinienne est surprenante de plusieurs points de vue. Avant tout et précisément pour le sens: le traducteur n'entend

<sup>1</sup> J. Racine, *Oeuvres complètes*, I, Paris 1985, 672, (dorénavant OC).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> R. Picard, in OC, 1136. M. Bonfantini (dans son *J. Racine, Toutes les pages de théorie et de critique*, Torino 1960) ne relève pas la remarque de Picard, que ce dernier ne reprend d'ailleurs pas dans *La carrière de Jean Racine*, Paris 1956, où il étudie la *Préface* aux pp. 223-25. R. C. Knight juge les alexandrins de la traduction «assez froids» (*Racine et la Grèce*, Paris 1951, 324); M. Patin s'exprime peut-être d'une manière plus positive: «C'est là que se rencontrent les beaux vers qu'une ridicule méprise, une impertinence critique de Perrault, donnèrent à Racine l'occasion de traduire» (*Études sur les tragiques grecs, Euripide*, I, Paris 1858<sup>2</sup>, 203).

expressément sauver de l'original que le sens, et il «laiss<e> de côté» un vers entier!

Il convient d'y regarder de plus près. Il ne s'agit pas en fait du vers 264 d'*Alceste*, mais bien du vers 254, et les vers qui nous intéressent sont les vers 252-56 (257 selon la division des vers adoptée par les éditeurs modernes: cf. la note 5)<sup>4</sup>

ὄρῳ δίκωπον, ὄρῳ σκάφος·  
νεκύων δὲ πορθμεὺς ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ  
Χάρων μ' ἤδη καλεῖ· τί μέλλεις;  
ἐπείγου· σὺ κατείργεις, τάδ' ἔτοιμα  
σπερχόμενος ταχύνει

Nous suivons l'Aldine<sup>5</sup>, à laquelle il faut se reporter: c'est l'édition que Racine avait sous les yeux, c'est elle qui présente la variante τάδ' ἔτοιμα (au lieu de τάδε τοί με), citée dans les apparats critiques modernes<sup>6</sup>. Quant à l'édition d'Estienne<sup>7</sup>, c'est elle qui présente effecti-

<sup>4</sup> M. Rat ne commet pas la faute présente dans *OC*, mais la traduction d'Euripide qu'il nous donne (J. Racine, *Théâtre complet*, Paris 1960, 733: «Je vois, dit Alceste, je vois la barque à deux rames sur le marais; et le nocher des morts, la main sur la rame, m'appelle déjà: - Pourquoi tardes-tu? Vite: c'est toi qui me fais attendre. - Ainsi, impatient il me presse») se base sur un texte qui n'est pas celui, comme on le verra, que connaissait Racine; la même erreur est répétée par G. Hinstin (*Théâtre d'Euripide et fragments*, Paris 1905) dans la note au texte traduit «Je vois [dans le marais infernal], oui, je vois la barque à deux rames. Appuyé sur son croc, le passeur des morts, Charon, m'appelle: "Qu'attends-tu donc? hâte-toi: tu me retardes." Voilà comme il s'impatiente et me presse»: «Voir ces vers traduits par Racine dans la *Préface* de son *Iphigénie*» (p. 13). R. Picard pourrait se baser sur P. Mesnard, qui se trompe également, quant aux numéros, au nombre et au contenu des vers: «Voici les vers 262-266 de l'*Alceste*, que Racine a traduits: 'Ὁρῶ δίκωπον ὄρῳ σκάφος ἐν λίμνῃ / Νεκύων δὲ πορθμεὺς, / Ἐχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ / Μ' ἤδη καλεῖ· "Τί μέλλεις; / Ἐπείγου· σὺ κατείργεις."» (J. Racine, *Oeuvres*, éd. P. Mesnard, III, Paris, 1865, 144). Cf. aussi Patin, 203, note 2: «V. 262 sqq.» D. Achach, *Iphigénie*, Paris 1965, 29, écrit à la p. 29 qu'il s'agit des vers 252-56.

<sup>5</sup> Venise 1503. Voici les vers tels qu'ils sont reproduits par L. Méridier, *Euripide*, I, Paris 1976 (précisons une fois pour toutes que nous citerons dorénavant Euripide - sauf pour les vers d'*Alceste* en question - selon cette édition): 'Ὁρῶ δίκωπον ὄρῳ σκάφος [ἐν λίμνῃ] / νεκύων δὲ πορθμεὺς / ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ Χάρων / μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις; / ἐπείγου· σὺ κατείργεις. / Τάδε τοί με σπερχόμενος ταχύνει.

<sup>6</sup> Cf. les éditions de Méridier, A. Garzya (Euripides, *Alcestis*, Leipzig 1980), A. M. Dale, (Euripides, *Alcestis*, Oxford 1966), J. Diggle (*Euripidis Fabulae*, I, Oxford 1984).

<sup>7</sup> P. Estienne, *Euripidis Tragoediae*, Paris 1602.

vement l'erreur d'attribution des vers aux personnages que signale Racine (Il leur [sc. aux détracteurs d'Euripide] est tombé entre les mains une malheureuse édition d'Euripide, où l'imprimeur a oublié de mettre dans le latin à côté de ces vers un Al. qui signifie que c'est Alceste qui parle, et à côté des vers suivants un Ad. qui signifie que c'est Admète qui répond<sup>8</sup>; en fait l'erreur est présente aussi, au moins dans le premier cas, dans le texte grec). Les deux éditions présentent de toute façon, à part la ponctuation, le même texte; précisons que telles sont les deux éditions que Racine consulta avec certitude et annota<sup>9</sup>; nous n'avons malheureusement pas de notes de lecture de l'Alceste.

Racine, comme on le verra, semble avoir fait une traduction selon le sens, mais aussi selon la rime. Le vers 254 est par ailleurs en partie implicitement traduit.

ὄρω δίκωπον, ὄρω σκάφος, «je vois, je vois la barque à deux rames»<sup>10</sup>: «Je vois déjà la rame et la barque fatale». Nous avons la perte de la répétition de l'action de voir (répétition généralement fort prisee par le dramaturge français, et précisément pour l'effet de retard syntaxique tel qu'il est provoqué dans le texte grec), nous avons aussi la perte de l'effet, de l'hyperbate, de distorsion, d'éloignement de l'adjectif 'à deux rames' (réduites à une seule<sup>11</sup>: la précision du nombre des rames n'était plus essentielle pour le public de Racine) et du substantif 'barque'. Mais nous avons «Je vois déjà», qui reprend et rend plus immédiate la répétition du verbe grec; mais nous avons le bel hendiadyn «la rame et la barque fatale», (la 'rame' est mise en valeur d'une manière très semblable à celle dont est mis en valeur l'adjectif δίκωπον), hendiadyn qui repropose le mouvement binaire de la répétition originale du verbe et la dissociation grecque de l'adjectif

<sup>8</sup> OC, I 671.

<sup>9</sup> Cf. Racine, OC, II, Paris 1966, 871-80.

<sup>10</sup> Citons la traduction latine d'Estienne, plus proche encore quant à la place des mots du texte grec: «Video biremem, video scapham, / Mortuorum autem portitor habens manum ad contum, / Charon, me iam vocat. quid cunctaris? / Festina, tu remoraris, caetera parata sunt. / Festinans Charon me nunc accelerat».

<sup>11</sup> Pour les Anciens, la barque à deux rames signifiait la barque de Charon. L. Méridier écrit en note à nos vers: «Cf. Lucien, Charon, I: τὴν δίκωπίαν, en parlant de la barque infernale».

et du substantif, qui récupère peut-être même l'idée de la double rame. Quant à «fatale», il précise ce qui était implicite, nous venons de le voir, dans le nom grec de la barque à deux rames, ce qui devait, pour éviter toute incompréhension de la part des lecteurs, devenir explicite en français.

Νεκύων δὲ πορθμεὺς ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῶ, «et des morts le passeur ayant la main sur la perche»: «J'entends le vieux nocher sur la rive infernale». Le vers ne semble pour ainsi dire, à part le «nocher», pas avoir été traduit; nous récupérons pourtant l'idée des morts, l'adjectif «infernale» clarifie tout. L'adjectif «vieux» ne nous étonne pas, dit de Charon; on le retrouve au v. 440 d'Alceste (dans un passage dont nous devons reparler et dont nous nous limitons ici à citer les termes, formant un seul syntagme semblable à celui de Racine, γέρων / νεκροπομπός<sup>12</sup>; il est présent aussi, et encore une fois très semblablement, dans *Les Grenouilles* d'Aristophane, auteur cher à Racine, dans une scène importante pour notre traduction (nous y reviendrons): ἀνὴρ γέρων / ναύτης<sup>13</sup>; il est présent encore chez Virgile, au Livre VI de l'*Enéide* (implicitement: *Charon, cui plurima mento / canities inculta iacet*<sup>14</sup>, et explicitement: *iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus*<sup>15</sup>); il est présent enfin chez Sénèque, si fondamental, on le sait, pour Racine, et qui reprend Virgile: *squalidus uectat senex*<sup>16</sup>.

ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῶ: il s'agit vraisemblablement du 'vers' (et tel est-il dans les éditions modernes) que Racine, selon Picard, n'aurait pas traduit; la belle image de la main sur la perche est perdue, ainsi

<sup>12</sup> Eur. *Alc.* 440-41.

<sup>13</sup> Aristoph. *Ran.* 139-40 (éd. V. Coulon), trad. H. van Daele, IV, Paris 1973.

<sup>14</sup> Verg. *Aen.* 6.299-300 (éd. Mynors).

<sup>15</sup> *Ibid.*, 6.304.

<sup>16</sup> Sen. *HF* 765 (éd. Herrmann). Il convient de citer plus amplement les passages de Virgile et de Sénèque: *portitor has horrendus aquas et flumina seruat / terribili squalore Charon, cui plurima mento / canities inculta iacet, stant lumina flamma, / sordidus ex umeris nodo dependet amictus* (*Aen.* 6.298-301), *Hunc seruat amnem cultu et aspectu horridus / pauidosque manes squalidus uectat senex. / Impexa pendet barba, deformem sinum / nodus coerces, concauae lucent genae* (*HF*, 764-67). On connaît la description de Charon faite par Dante (cf. E. Paratore, in Virgilio, *Enéide*, III, Milano, 1979, 258): «Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo, Quinci fuor quete le lanose gote / al nocchier de la livida palude, / che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote» (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, éd. Petrocchi: *If.* 3.82-83 et 97-99).

que la perche elle-même. L'image était certes pour le classique et pur Racine trop concrète, matérielle; c'est au fond le même phénomène qui a fait enlever au poète la précision de la double rame; nous avons ici affaire à un sentiment mallarméen avant la lettre, nous nous limitons à renvoyer à la pensée de Thierry Maulnier quant au classicisme racinien<sup>17</sup>. Dante, s'inspirant de Virgile (*ipse ratem conto subigit*<sup>18</sup> etc.), y puise une force remarquable: «batte col remo qualunque s'adagia»<sup>19</sup>; la réduction racinienne de la perche à la rame peut donc s'appuyer sur la situation dantesque. Le fait que Racine n'ait pas repris cet élément de la perche présent dans la tradition et spécialement développé chez Sénèque, souvent son maître inavoué, en dit long sur la conception, à sa manière classique et tendue à l'essentiel, du dramaturge français. Sénèque reprend directement Virgile, y ajoute l'adjectif *longo* et construit ainsi un vers entier: *regit ipse longo portitor conto ratem*<sup>20</sup>; Si l'idée de la perche est en partie seulement présente dans l'unique 'rame' sauvée par Racine (quoique les deux instruments aient des connotations différentes: la rame évoque plus une navigation pour ainsi dire sur l'eau, la perche au contraire, une navigation plus profonde...), cette dernière est mise en valeur de par sa position finale à l'hémistiche.

«J'entends» n'est pas présent dans le texte d'Euripide.

Il faut tenir compte du fait que le texte grec emploie une métrique lyrique, basée sur la strophe, se servant de vers souvent nettement plus courts que l'alexandrin, l'unique vers, à la fois lyrique et narratif, de la tragédie française classique; celui-ci est d'autre part souvent insuffisant à rendre la somme de deux vers lyriques. Le traducteur français en alexandrins est forcé de couper ici, allonger là. Il est de plus forcé de produire à chaque fois deux alexandrins qui riment entre eux: les vers de Racine sont quatre.

Revenons au texte et à la traduction: pour deux vers lyriques, nous avons deux alexandrins, le vers 254 en partie sacrifié n'occupait que l'équivalent, *grosso modo*, d'un hémistiche. Le discours de Racine s'appuie sur et se construit au départ de la rime *fatale* : *infernale*, une

<sup>17</sup> Cf. T. Maulnier, *Racine*, Paris 1947.

<sup>18</sup> Verg. *Aen.* 6.302.

<sup>19</sup> *If.* 3.111.

<sup>20</sup> Sen. *HF* 768.



rime maladroite parce que trop explicite (on retrouvera cette même rime dans une des tragédies les plus travaillées, *Phèdre*, mais précisément la banalité s'y changera en surdétermination, en une damnation éternelle; le passage est fameux, citons cependant les vers en question: «Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale. / Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale»<sup>21</sup>. Cette rime maladroite nous en rappelle une autre, plus forte, *fatal* : *rival*, présente dès *La Thébaïde* («S'il vivait, son amour au mien serait fatal: / En me privant d'un fils, le ciel m'ôte un rival»<sup>22</sup>, jusqu'à *Phédre* encore (c'est la déclaration d'Oenone, «J'ai craint une fureur à vous-même fatale», à laquelle suit la douleur de Phèdre: «Oenone, qui l'eût cru? j'avais une rivale»<sup>23</sup>, en passant, trois fois, par *Bérénice* (voici le cas le plus beau, avec une rime interne: «Et dans quel temps encor? Dans le moment fatal / Que j'étale à ses yeux les pleurs de mon rival»<sup>24</sup>.

La rime *fatal* : *rival* concourt non pas à notre rime *fatale* : *infernale*, mais bien à la présence dans notre second vers du mot rive. «<S>ur la rive infernale» apparaît à première vue, avant tout pour la rime avec 'fatale', presque comme du remplissage. Nous avons vu que «Tout est prêt» nous oblige à poser que Racine traduit de l'Aldine (tout en tenant compte de l'édition d'Estienne, par ailleurs pratiquement identique, nous le savons): doit-on pour autant exclure qu'il ait connu une autre édition, qui porterait ἐν λίμνῳ? Rappelons que seule l'Aldine, comme l'indiquent les apparats critiques des éditions citées de Dale («ἐν λίμνῳ del. Aldina») et de Garzya («ἐν λίμνῳ del. Ald.»), exclut ces deux mots; rappelons aussi cette proposition de la *Préface à Iphigénie*: «quand toutes les autres éditions où cet *Al.* n'a point été oublié» etc.<sup>25</sup> Knight retient, quoique sans enthousiasme<sup>26</sup>, l'hypothèse de Mesnard selon laquelle on doit penser à une autre édition encore. La réflexion de ce dernier nous semble particulièrement intéressante pour l'*Alceste*: «Qui ne pensera que Racine [...] a

<sup>21</sup> OC, 791 (*Phèdre*, Acte IV, scène VI).

<sup>22</sup> Ivi, 166 (*La Thébaïde*, Acte V, Scène IV).

<sup>23</sup> Ivi, 789 (*Phèdre*, Acte IV, Scène VI). Il s'agit de la même Scène d'où a été tirée la citation de *Phèdre* précédente.

<sup>24</sup> Ivi, 501 (*Bérénice*, Acte III, Scène IV).

<sup>25</sup> Ivi, 671.

<sup>26</sup> Knight, 209; le critique précise, à propos de l'hypothèse de Mesnard: «Cela semble bien possible». La référence à la p. 252 du volume de son prédécesseur (cf. la note suivante) est à corriger.

sans doute fait sur quelque exemplaire différent de ceux que nous connaissons une étude bien plus détaillée de ces modèles?»<sup>27</sup>. S'il en était ainsi, 'sur le lac' aurait pu réapparaître à la mémoire du traducteur, et «sur la rive infernale» ne serait plus ce que nous avons peu généreusement appelé du remplissage. Il convient de préciser encore ce point. Dale note dans son commentaire: les mots ἐν λίμνῃ «are essential to complete the vision and give it authenticity; she [sc. Alceste] cannot see a boat in the void. The water is the λίμνη 'Αχερουτία of 443». Le premier élément de cette note peut s'appliquer à la traduction de Racine: chez celui-ci aussi, Alceste ne peut peut-être voir (ni entendre) une barque dans le vide. Le second élément nous pousse à enrichir notre perception de la barque dans *Alceste*. Non seulement le vers 443 nous repropose le 'lac de l'Achéron', mais le vers suivant nous repropose 'la barque à deux rames' elle-même: λίμναν 'Αχερουτίαν πορεύ- / σας ἐλάττω [le 'sà-pin' indique métonymiquement la barque] δικώπῳ<sup>28</sup>. Le texte d'Euripide rapproche par ailleurs étonnamment les idées de la barque (ναυκληρία) et de la fatalité (μόρος): il s'agit des vers 112, où apparaît le terme ναυκληρίαν, et 118-119, où se lisent les mots μορος γὰρ ἀπότομος / πλάθει: Racine a donc pu trouver chez Euripide un appui pour sa 'barque fatale'. On remarquera que ναυκληρία réapparaît au vers 257, que nous citerons encore, vers qui suit immédiatement ceux que Racine traduit. Il convient de citer aussi *Les Grenouilles*, où Charon n'est pas présenté, mais y fait son entrée en criant<sup>29</sup>; surtout, à la question de Xanthias τοῦτ' ἐστὶ; Dionysos répond:

<sup>27</sup> Citons plus amplement: «Le tragique grec que Racine a surtout imité, et qu'il avait par conséquent étudié avec tant de soin, a dû, ce nous semble, être lu plusieurs fois par lui, la plume à la main, et lui fournir plus d'observations critiques qu'on n'en trouve dans les exemplaires susdits d'Alde et de Paul Estienne, dans l'un ni dans l'autre exemplaire, l'*Alceste* ni l'*Iphigénie en Tauride* n'ont laissé trace du travail dont ils auraient été l'objet pour Racine. Il avait cependant, on le sait, entrepris [...] d'emprunter aussi à Euripide ces deux sujets de tragédies. Qui ne pensera que Racine, au moment où il préparait les deux *chefs-d'oeuvre* qu'il a transportés de la scène grecque sur la scène française, comme aussi à celui où il esquissait le plan d'une *Iphigénie en Tauride* et d'une *Alceste*, a sans doute fait sur quelque exemplaire différent de ceux que nous connaissons, une étude bien plus détaillée de son modèle?» (P. Mesnard, in J. Racine, *Oeuvres*, VI 253).

<sup>28</sup> Eur. *Alc.* 443 s.

<sup>29</sup> ὦ ὦπ, παραβαλοῦ: «Oop! Accoste» (Aristoph. *Ran.* 180).

τοῦτο; λίμνη να Δία / αὕτη 'στὶν ἦν ἔφραξε, καὶ πλοῖον γ' ὀρώ<sup>30</sup>.

Notons enfin que le syntagme «la barque fatale» se retrouve, renversé, dans *L'Art poétique* de Boileau, publié en 1674: «D'empescher que Caron dans la fatale barque»<sup>31</sup>.

Χάρων μ' ἤδη καλεῖ· τὶ μέλλεις; 'Charon déjà m'appelle: que diffères-tu?': Impatient, il crie: «On t'attend ici-bas». Crier est plus qu'appeler, mais peut-être pas beaucoup plus que 'm'appelle' (qui par ailleurs aura concouru à la création de «J'entends» au vers précédent); «Impatient» est beaucoup plus que ἤδη, 'déjà'. On retrouve ce trait expressif sinon expressionniste de l'agression verbale de la part de Charon dès Virgile: *sic prior adgreditur dictis atque increpat ultro*<sup>32</sup>. Mais plus encore que Virgile, c'est Sénèque qui inspire ici Racine. Impatient, il crie reprend la 2<sup>e</sup> moitié du vers 771 de l'*Hercule furieux*; si l'hémistiche français perd le nom de Charon (nous y reviendrons), c'est bien de Sénèque que lui viennent son hémistiche et en particulier l'expression il crie: *dirus exclamat Charon*<sup>33</sup>.

Charon, on le sait, n'apparaît pas chez Homère. C'est pourtant dans l'*Odyssée* que nous trouvons la première origine, ou mieux le point de départ du trait fortement expressif qui caractérise notre scène. Il s'agit d'un passage soupçonné, à partir du 3<sup>e</sup> vers, d'interpolation:

[...] αἱ δ' ἀγέροντο  
ψυχαὶ ὑπὲξ Ἑρέβους νεκύων κατατεθνηώτων  
νύμφαι τ' ἡίθεοί τε πολύτλητοί τε γέροντες  
παρθενικαὶ τ' ἀταλαὶ νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι·  
πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκήρεσιν ἐγχείησιν,  
ἄνδρες ἀρηϊφάτοι βεβρωτῶμένα τεύχε' ἔχοντες·  
οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος  
θεσπεσίῃ ἰαχῇ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει<sup>34</sup>

<sup>30</sup> *Ivi*, 181-82.

<sup>31</sup> N. Boileau, *Oeuvres complètes*, Paris 1979, 174.

<sup>32</sup> Verg. *Aen.* 6. 387.

<sup>33</sup> Sen. *HF* 771. Dante arrive lui aussi au cri, grâce à un splendide enjambement (nous complétons ainsi une citation précédente): «Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo, / gridando» etc. (*If.* 3.82-84).

<sup>34</sup> Hom. λ 36-43; et cf. l'apparat critique de l'éd. Allen.

V. Bérard en particulier juge le passage interpolé<sup>35</sup>. Il est remarquable que précisément ce critique donne une traduction qui va dans le sens qu'il condamne; voici comment il traduit l'avant-dernier vers: «En foule, ils accouraient à l'entour de la fosse»<sup>36</sup>. Cette traduction expressionniste (un autre moment, particulièrement proche de Racine, se lit dès les premiers mots: «je vois se rassembler» etc.) vient au critique de Virgile: *huc omnis turba ad ripas effusa ruebat*<sup>37</sup>. C'est ici que naît l'adjectif «Impatient» de Racine; le 'cri' est par ailleurs présent, dans le dernier vers, lui aussi.

Si nous voulons mieux illustrer le cadre, il nous faudra citer par deux fois Virgile; il s'agit de deux passages très connus des *Géorgiques* et de *l'Enéide* (nous en profitons pour compléter la citation immédiatement précédente):

*at cantu commotae Erebi de sedibus imis  
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,  
quam multa in foliis autumn se milia condunt,  
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,  
matres atque uiri defunctaque corpora uita  
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,  
impositique rogis iuuenes ante ora parentum,  
quos circum limus niger et deformis harundo  
Cocyti tardaue palus inamabilis una  
alligat et nouies Styx interfusa coerces;*

*huc omnis turba ad ripas effusa ruebat,  
matres atque uiri defunctaque corpora uita  
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,  
impositique rogis iuuenes ante ora parentum:  
quam multa in siluis autumn frigore primo  
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto  
quam multae glomerantur aues, ubi frigidus annus  
trans pontum fugat et terris immittit apricis.*

<sup>35</sup> Homère, *L'Odyssée*, «Poésie homérique», II, éd. V. Bérard, Paris 1924, 83.

<sup>36</sup> *Ibidem*. Cf. la traduction d'Ezra Pound: «These many crowded about me» (E. Pound, *The Cantos*, London 1975, 4); nous avons étudié la traduction de Pound dans *Pound traduttore di Omero: Canto I e Odissea XI*, QUCC n.s. 33, 3, 1989, 65-92.

<sup>37</sup> Verg. *Aen.* 6.305. Dante retardera l'effet: «vidi genti a la riva d'un gran fiume», «gittansi di quel lito ad una ad una» (If. 3.71 et 116). Remarquable est le fait que Dante arrive au trait expressionniste à partir de la comparaison avec les feuilles, comparaison déjà présente chez Virgile (cf. les vv. 309-12 que nous citons plus loin dans le texte), mais où n'apparaissait pas précisément le trait expressionniste.

*stabant orantes primi transmittere cursum  
tendebantque manus ripae ulterioris amore.  
navita sed tristis nunc hos nunc accipit illos,  
ast alios longe summos arcet harena*<sup>38</sup>.

Les deux textes sont très proches, le second développant très clairement le premier. La différence de situation porte à des textes semblables: quand Eurydice disparaît (pour la seconde fois), elle s'exclame: *iamque uale: feror ingenti circumdata nocte / inualidasque tibi tendens, heu non tua, palmas*<sup>39</sup>, préparant ainsi l'antépénultième vers du passage de l'Enéide cité. Virgile passe, le pathétique augmentant presque à chaque fois, de *ibant* et *agit* à *glomerantur* (il reprend ainsi le grec ἀγέροντο) et *fugat*, de *commotae* et *interfusa* à *summos* et *effusa*, de *coercet* à *arcet*.

Racine semble avoir été influencé directement par les *Géorgiques*, qui présentent une situation bien plus semblable et 'alcestienne'. C'est ici que nous lisons l'adjectif *tard* <a> et, plus loin, les mots *en iterum crudelia retro / fata uocant*<sup>40</sup>.

Revenons à notre dernier vers traduit pour introduire deux notes encore. Le 2<sup>nd</sup> hémistichie, il est beaucoup plus long que la seconde moitié du vers grec, mais est aussi sémantiquement imprécis, peut-être trop explicite. Le nom de Charon, inessentiel mais rythmiquement déterminant, a disparu. On notera que le rythme du grec permet de mettre en valeur le nom de Χάρων et ce d'une manière fondamentalement semblable à celle qu'emploie Virgile<sup>41</sup>; nous renvoyons au commentaire de E. Paratore: «298. *Portitor*: si noti la raffinata struttura della proposizione che è racchiusa fra l'apposizione e il nome», «385. *Navita quos*: Caronte domina sempre l'inizio dei versi in cui è nominato»<sup>42</sup>. La division des vers de l'Aldine serait particulièrement intéressante. On n'en déplorera que plus que Racine ait omis le nom de Charon. (Paratore ne renvoie pas expressément au texte d'Euripide comme source de Virgile; ajoutons un autre élément qui irait dans ce sens: la présence du grécisme *conto* au vers 302, déjà

<sup>38</sup> Verg. *georg.* 4.471-80, *Aen.* 6.305-16. Pour un premier parallèle entre les deux textes, cf. Paratore, en particulier à la p. 259.

<sup>39</sup> Verg. *georg.* 4.496-97.

<sup>40</sup> Verg. *georg.* 4.494-95.

<sup>41</sup> Verg. *Aen.* 6.298-99, 325-26, 385.

<sup>42</sup> Paratore, 257 et 267.



citée.)

ἐπείγου· σὺ κατείργεις, τάδ' ἔτοιμα, «hâte-toi: tu <me> retardes, ces choses <sont> prêtes»: «Tout est prêt, descends [sc. dans la barque], viens». Les deux textes ne correspondent que pour un seul des trois éléments chaque fois présent, élément qui a été déplacé dans la traduction (troisième dans le texte, il est premier dans la traduction), élément qui présente dans les deux langues la même remarquable allitération.

σπερχόμενος ταχύνει, «en s'excitant, il <me> fait hâte»: «ne me retarde pas». Nous avons ici la traduction correcte, à part le passage de l'indicatif affirmatif à l'impératif négatif, plus fort et plus direct, du 2<sup>e</sup> tiers du vers grec précédent (σὺ κατείργεις). Un élément a par ailleurs été perdu: on affirmera avec difficulté que la qualité du texte y perd. Il faut d'autre part noter que le texte grec que Racine connaissait est fortement répétitif, il répète en particulier l'idée de la hâte<sup>43</sup>. Racine s'en est tiré en créant un effet d'avalanche: répétant fondamentalement trois fois l'idée de la hâte (qu'il a pourtant l'excellent goût de ne pas traduire une seule fois) et introduisant par trois fois un impératif, là où le grec n'en présentait qu'un («descends» trouve-t-il son origine dans le préfixe κατά compris dans κατείργεις?); on trouve ici aussi la raison de sa forte traduction de ἥδη par «Impatient».

3. Revenons à l'aspect le plus surprenant de la traduction de notre *Préface*, qui est sans doute la musique 'peu sensible' des vers de Racine, qui est sans doute le fait que ceux-ci manquent des 'grâces' de l'original. Nous pourrions penser que Racine traducteur est moins poète que Racine créateur, ce qui semblerait aller de soi, ce qu'expliquerait plus particulièrement l'admiration du poète pour les auteurs anciens dont Euripide, celui qu'il vient avec Aristote de qualifier dans la même *Préface* de τραγικώτατος<sup>44</sup>. Mais plus surprenant encore,

<sup>43</sup> Ce qui est moins le cas du texte grec tel qu'on l'édite aujourd'hui: τόδε τοί με au lieu de τάδ' ἔτοιμα valant simplement 'ainsi', 'par de tels mots'.

<sup>44</sup> OC, 671. R. Picard (*ivi*, p. 1136) relève ici un comportement assez traditionnel de la part du dramaturge: il se contente de répéter [...] le titre que lui décerne Aristote. Cf. aussi, du même critique, OC, II 1135; M. Bonfantini, 23; R.C. Knight, *Sophocle et Euripide ont-ils formé Racine?*, French Studies 5, 1951, 126-39: 133.

avouons-le, est que Racine ait pu s'en tenir là...

Nous pouvons tenter une autre explication, d'ordre métrique: Racine pensait vraisemblablement avant tout aux 'grâces' propres aux vers lyriques d'Euripide: aux vers lyriques, c'est-à-dire proprement chantés<sup>45</sup>, face à ses propres alexandrins, probablement ressentis comme plus récitatifs. La notion de lyrisme est encore pour Racine, comme elle le sera et le restera pour tout poète classique, une question de mètre et de genre.

Il est pourtant inutile de cacher la véritable question: la traduction est-elle, du point de vue de la langue d'arrivée, le français, malheureuse? Elle ne nous semble pas, en réalité, aussi malheureuse que l'on tend à la considérer. la différence des autres - plus ou moins de même longueur - passages d'*Alceste* présents dans la *Préface*, Racine fait ici une traduction en vers. Les deux premiers vers et leur rime ne sont de toute façon pas seuls en cause; on pourra admirer les répétitions phoniques du 1<sup>er</sup> vers, en particulier le chiasme formé par 'rame' et 'barque', mais il faut ajouter le chiasme phonétiquement très proche des deux articles 'la' et de 'fatale' (le vers entier est en fait construit sur le son /a/). La traduction est pauvre aussi dans les deux derniers: dans le 3<sup>e</sup>, où les trois dentales sourdes (le 'd' final de «attend» devient /t/ par effet de la liaison avec «ici») du second hémistiche risquent d'être cacophoniques, mais peut-être aussi dans le 4<sup>e</sup>.

L'image - qui n'est pas d'Euripide - qui vit dans le 4<sup>e</sup> vers est belle, et, à travers les impératifs 'descends' et 'viens', elle revivra jusque chez Baudelaire, dans *Recueillement*: «Tu réclamaï le Soir; il descend; le voici», «Ma douleur, donne-moi la main; viens par ici, // Loin d'eux»<sup>46</sup> etc. C'est cependant là que réside selon nous la vraie faiblesse du vers racinien: si l'on peut apprécier le *decrecendo* du 1<sup>er</sup> hémistiche («Tout est prêt»: 3 syllabes, «descends»: 2 syllabes, «viens»: 1 syllabe) équilibré et renversé par le 2<sup>nd</sup> («ne me retarde pas»), l'impression d'une longueur trop forte reste, comme si le rythme 'retardait' sur lui-même, ou voulait aller au delà du mètre.

<sup>45</sup> Le fait est particulièrement bien expliqué par Patin, 203: «Le mètre ordinaire du dialogue, le mètre iambique est remplacé, pour quelques moments, par une mesure lyrique qui se prête mieux au désordre de ses [sc. d'*Alceste*] premières paroles».

<sup>46</sup> Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, I, Paris 1975, 140-41.

Comme si on avait affaire à une mesure plus longue que celle de l'alexandrin (notre vers traduit les deux derniers vers lyriques grecs). Rappelons qu'une telle situation est due en partie à la faiblesse de l'original tel que Racine le lisait, à l'effet donc d'avalanche qui s'en est suivi. Il reste que le mot viens» et l'unique syllabe qu'il comporte ne convainquent pas: centre du vers mais fin d'un hémistiche, on les voudrait en quelque sorte déplacer<sup>47</sup>. Nous avons la nostalgie du vers racinien, des vers bien plus resserrés qui sont les siens. La lecture en soi difficile des 3 'e muets' successifs est par ailleurs rendue presque lourde par les deux premières consonnes nasales /n/ et /m/.

4. Il est temps de replacer les vers traduits à l'intérieur du système de la poésie de Racine.

La situation décrite dans les deux premiers vers serait, si nous voulons suivre l'intuition de R. Barthes - «vaisseaux, objets dont on sait la valeur antitragique»<sup>48</sup> -, au delà du tragique. Le bateau, ou la barque, indique la solution du noeud pour le héros, solution en soi tragique - tout comme la barque est 'fatale' - puisqu'elle comprend souvent la mort, mais extérieure au tragique qui déchire le héros de la tragédie.

F. Orlando, dans *Su tre versi dell'Andromaque*<sup>49</sup> - article auquel les présentes pages doivent beaucoup -, nous permet de mieux situer nos deux premiers vers dans le contexte plus général des tragédies raciniennes; on retrouve là l'amplification de notre «Je vois déjà». Le critique cite les vers suivants, tirés d'*Iphigénie* et de *Phèdre*: «Voyez de vos vaisseaux les poupes couronnées...», «Déjà dans les vaisseaux la voile se déploie; / Déjà sur sa parole ils se tournent vers Troie»<sup>50</sup>, «Déjà de ses vaisseaux la pointe était tournée, / Et la voile flottait aux vents abandonnée»<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Un vers de *Bérénice* (Acte, I, Scène IV) présente dans le second hémistiche une situation renversée, un *crescendo* convaincant: «Titus, pour mon malheur, vint, vous vit, et vous plut» (OC, 476).

<sup>48</sup> R. Barthes, *Sur Racine*, Paris 1979, 99.

<sup>49</sup> Cf. F. Orlando, *Le costanti e le varianti, Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna 1983, 118-19.

<sup>50</sup> OC, I, 686 et 702 (*Iphigénie*, Acte I, Scène V et Acte III, Scène III).

<sup>51</sup> *Ivi*, 775 (*Phèdre*, Acte III, Scène I).

Une situation (non pas un sentiment) proprement 'alcestienne' se retrouve à la fin de *Phèdre*, l'unique tragédie de Racine où, comme on le sait, le héros meurt sur scène:

Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage  
Et le ciel, et l'époux que ma présence outrage;  
Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,  
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté<sup>52</sup>.

On aura noté combien le 1<sup>er</sup> vers reprend le 1<sup>er</sup> vers de notre traduction. La mort du héros tragique ne peut que fermer une tragédie racinienne, comme la mort sur scène de *Phèdre* ne peut que fermer la période tragique classique de Racine: *Alceste* et *Phèdre* se placent ainsi aux limites, contraires, du genre. Il n'est donc que trop juste que nos vers se trouvent dans une *Préface* et non pas dans une pièce même. La dernière citation de *Phèdre* nous renvoie par ailleurs, par l'emploi du même verbe 'souiller', à un célèbre passage de la *Préface d'Iphigénie*:

Quelle apparence, que j'eusse souillé la scène par le  
meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi  
aimable qu'il fallait représenter *Iphigénie*<sup>53</sup>?

On se reportera aux pages que Orlando a dédiées au parallèle - fondé entre autres sur le concept de la faute - entre les deux tragédies successives de Racine<sup>54</sup>.

Il est temps de citer, à côté des vers 3 et 4 proprement traduits d'Euripide, cette création de deux vers, et en particulier du 1<sup>er</sup>, qui fera taire en nous tout sentiment de nostalgie. Il s'agit de la fin de *Bérénice*, quelque donc quatre ou cinq ans avant notre traduction (*Bérénice* fut présentée en novembre 1670, *Iphigénie* fut publiée en février 1675, avec la *Préface*). C'est Bérénice elle-même qui parle:

Tout est prêt. On m'attend. Ne suivez point mes pas.  
Pour la dernière fois, adieu, Seigneur.

<sup>52</sup> *Ivi*, 802, Acte V, Scène dernière.

<sup>53</sup> *Ivi*, 670.

<sup>54</sup> Cf. F. Orlando, *Due letture freudiane: 'Fedra' e 'Il Misanthropo'*, Torino 1990, 128-34.

Antiochus fermant le vers:

Hélas!<sup>55</sup>.

L'expression «ne me retarde pas» de la traduction n'a pas ici de raison d'être, mais le 'pas' revit magnifiquement dans le même mot-rime, presque obligé en poésie française, au sens chaque fois étonnant autant que bienvenu<sup>56</sup> (la rime *pas* : *pas* apparaît, sauf erreur de notre part, quelque 32 fois dans les tragédies de Racine, dont 7 dans *Bérénice*<sup>57</sup>). La structure de 'ne... pas' est par ailleurs celle de 'Ne... point'; la négation est comme redoublée: 'Ne... point... pas' (et il y a aussi la rime à l'hémistiche suivant dans 'fois'). «On t'attend» quant à lui est ici logiquement et plus directement «On m'attend». Bérénice s'éloigne à jamais, mais ne meurt pas réellement, effectivement: 'ici-bas' disparaît en tant que tel, 'adieu' en garde toute la force et la prégnance. Toute hâte est ici tue, le point où se lit le plus l'impatience est peut-être l'expression «Pour la dernière fois». Bérénice impatiente de partir ne 'crie' pas et laisse le soin de l'expression de la douleur, ainsi que l'a noté Picard<sup>58</sup>, à Antiochus, qui lance le cri final. (Le même cri - οἴμοι - était prononcé au v. 258 d'*Alceste*; et tout comme, dans *Bérénice*, ce n'est pas l'héroïne à le prononcer, mais bien Antiochus, de même chez Euripide c'est non pas Alceste, mais Admète qui le prononce).

Surtout, la structure tripartite et rythmiquement trop lente du 1<sup>er</sup> hémistiche du 4<sup>e</sup> vers de la traduction d'*Alceste* se transforme en

<sup>55</sup> OC, 522 (*Bérénice*, Acte V, Scène dernière). Britannicus offre un exemple de rime *hélas* : *pas*: «Néron nous écoutait, Madame! Mais hélas! / Vos yeux auraient pu feindre, et ne m'abuser pas!» (OC, 426, *Britannicus*, Acte III, Scène VII).

<sup>56</sup> Il suffit de rappeler le magnifique poème de Valéry au titre homonyme: «Ne hâte pas cet acte tendre, / Douceur d'être et de n'être pas, / Car j'ai vécu de vous attendre, / Et mon cœur n'était que vos pas» (P. Valéry, *Oeuvres*, I, Paris 1957, 121).

<sup>57</sup> Voici l'occurrence la plus intéressante: «Mais que vois-je? Titus porte vers nous ses pas. / Que veut-il? - Demeurez: qu'on ne me suive pas» (OC, 513: *Bérénice*, Acte V, Scène II et Scène III).

<sup>58</sup> Titus et Bérénice se séparent vaincus et triomphants, amants transfigurés et qui n'ont pas déchu. C'est Antiochus qui dit: 'hélas!' (OC, 459). Cf. aussi la note, qui reprend et combat un jugement de Voltaire, à ce dernier vers de C. Pellegrini (in J. Racine, *Bérénice*, Firenze 1931, 93).



une structure binaire bien plus racinienne et équilibrée, bien plus propre au rythme naturel de l'alexandrin: «Tout est prêt» compte 3 syllabes, ainsi que «On m'attend», le vers se divisant donc en 3+3+6 et se scandant sur trois accents seulement. Bien plus racinienne est aussi la non-expression de l'action du mouvement qui était proprement décrite dans le texte d'Euripide et dans la traduction ('descends', 'viens') et est dans les vers de *Bérénice* non pas suggérée, mais évoquée par l'injonction de Bérénice faite à Titus de ne pas suivre ses 'pas'.

La situation est certes différente: Bérénice décide en réalité elle-même de partir, rien n'est ici obligatoirement prêt, elle n'est effectivement attendue par personne. On n'en conclura qu'à plus forte raison à une influence des vers d'Euripide et on n'en appréciera que plus la force des deux vers de Racine.

5. Il faut d'autre part tenir compte du fait que nous avons affaire à une scène extrêmement fréquente chez tout dramaturge, qui se retrouve volontiers à la fin d'une scène, quand un acteur sort précisément de scène.

La beauté de la scène finale de *Bérénice* dépend en grande partie du second hémistiche de l'avant-dernier vers, «Ne suivez point mes pas». Si 'point' et 'pas' riment selon le sens pour ainsi dire au second degré, le «pas» de *Bérénice* rime idéalement avec le «pas» de la *Préface* d'*Iphigénie*. Il peut être utile d'aller à la recherche de ces 'pas', et de citer les cas les plus intéressants. Dès *La Thébaïde*, apparaît une situation exemplaire:

Ta mère vient de mourir dans tes bras:  
Ne saurais-tu suivre ses pas;

J'ai senti son beau corps tout froid entre mes bras,  
Et j'ai cru que mon âme allait suivre ses pas;

Quoique Hémon vous fût cher, vous courez au trépas  
Bien plus pour m'éviter que pour suivre ses pas.<sup>59</sup>

Dans ces exemples, la négation et le fait de marcher semblent liés à l'idée de la mort; la rime *trépas* : *pas* (par ailleurs fréquente chez

<sup>59</sup> OC, 158, 167, 168 (*La Thébaïde*, Acte V, Scènes I, V et dernière).

Racine) et l'emploi du verbe suivre sont frappants. Le fait est transparent dans les cas suivants:

Vous vit chercher la gloire, et la mort sur ses pas;

Je croyais voir marcher la Mort devant ses pas.

Le 1<sup>er</sup> vers est dans *Bérénice*, le 2<sup>nd</sup> est dans *Esther*<sup>60</sup> (où il rime avec un autre 'pas'); les deux vers sont par ailleurs proches des mots de Racine qui introduisent la traduction des vers grecs dans la *Préface*: «Alceste, qui a l'image de la mort devant les yeux»<sup>61</sup>. (Encore dans *Bérénice*, nous trouvons un vers qui nous repropose la 'mort' et l'adjectif 'prê<t>': «Si ma mort toute prête enfin ne le ramène»<sup>62</sup>). Une phrase de Barthes éclaire magistralement nos remarques, une phrase qui montre combien le fait de sortir de scène est directement lié à la mort: «sortir de la scène, c'est pour le héros, d'une manière ou d'une autre, mourir»<sup>63</sup>.

Il faudrait vérifier d'autres occurrences de 'pas', au delà du jeu des rimes; ainsi dans *Andromaque*, où nous trouvons le mot à la fin d'un hémistiche:

Sa mort avancera la fin de mes ennuis.  
Je prolongerais pour lui ma vie et ma misère;  
Mais enfin sur ses pas j'irai revoir son père<sup>64</sup>.

Citons encore cet exemple de *Bérénice*, qui, tout en ne présentant pas directement l'idée de la mort (mais cf. deux notes plus haut), nous repropose l'adieu de la fin de la même tragédie. Titus parle à Antiochus:

Vous que l'amitié seule attache sur ses pas,  
Prince, dans son malheur ne l'abandonnez pas.

<sup>60</sup> OC, 473 (*Bérénice*, Acte I, Scène III) et 849 (*Esther*, Acte III, Scène III).

<sup>61</sup> *Ivi*, 671.

<sup>62</sup> *Ivi*, 502 (*Bérénice*, Acte IV, Scène II).

<sup>63</sup> Barthes, 12. A la même page, on lit encore: «L'image essentielle de cette mort extérieure, où la victime s'épuise lentement hors de l'air tragique, c'est l'Orient bérénicien, où les héros sont appelés interminablement dans la non-tragédie».

<sup>64</sup> *Ivi*, 257 (*Andromaque*, Acte I, Scène IV).

Que l'Orient vous voie arriver à sa suite;  
 Que ce soit un triomphe, et non pas une fuite  
 [...]  
 Adieu: ne quittez point ma princesse, ma reine<sup>65</sup>.

Il faut se rappeler, comme nous l'avons dit, qu'il s'agit de situations topiques, qui reviennent sans cesse et apportent avec elles inévitablement certains termes ou même certains rythmes: nous ne devons qu'être plus prudents et précis dans nos rapprochements. Il est curieux de trouver une situation renversée par rapport à la nôtre et exprimée tout autrement:

«Je vais tout préparer. Vous cependant allez  
 Disperser promptement vos amis assemblés.  
 - Demeure. Il n'est pas temps, cher Osmin, que je sorte»<sup>66</sup>.

Nous croyons pouvoir émettre l'hypothèse que la forme précise dans laquelle Euripide avait exprimé l'idée topique a été longtemps présente à la mémoire de Racine: de la magnifique fin de *Bérénice* que nous avons analysée à deux vers de *Bajazet* où nous retrouvons le mot 'pas' en position de rime et l'expression «Tout est prêt» («Retirez-vous, vous dis-je, et ne répliquez pas. / Gardes, qu'on la retienne. - Oui, tout est prêt, Zatime»<sup>67</sup>), à l'injonction d'Hydaspe «Que tardez-vous? Allez, et faites promptement» dans *Esther*<sup>68</sup>, en passant par un intéressant développement de *Phèdre*, où nous retrouvons la rime *pas* : *pas* ainsi que le mot et l'idée de la rive:

«Vous, mon fils, me quitter? - Je ne la cherchais pas:  
 C'est vous qui sur ses bords conduisîtes ses pas.  
 Vous daignâtes, Seigneur, aux rives de Trézène»<sup>69</sup> etc.

Le cas le plus clair d'une réelle citation, particulièrement développée, plus que d'une traduction, se trouve, et ce n'est certes pas un

<sup>65</sup> *Ivi*, 494 (*Bérénice*, Acte III, Scène I).

<sup>66</sup> *Ivi*, 577-78 (*Bajazet*, Acte IV, Scène VI et Scène VII). Moins de 50 vers auparavant, nous lisons (à la Scène V): «Va. Mais nous-même, allons, précipitons nos pas. / Qu'il me voie, attentive au soin de son trépas».

<sup>67</sup> *Ivi*, 581 (*Bajazet*, Acte V, Scène II et Scène III).

<sup>68</sup> *Ivi*, 833 (*Esther*, Acte II, Scène I).

<sup>69</sup> *Ivi*, 780 (*Phèdre*, Acte III, Scène V).

hasard, dans *Iphigénie* même; l'idée de la mort y domine. Nous laissons au lecteur le soin et le plaisir de noter la présence massive des traits provenant d'Euripide (nous nous limitons à relever le possible souvenir précis de la traduction latine de Paul Estienne - «caetera parata sunt» - dans le terme 'paré', qui conclut le *crescendo* né avec 'préparé' et poursuivi par 'prêt'). Agamemnon s'étonne de l'absence de sa fille:

Que faites-vous, Madame? et d'où vient que ces lieux  
N'offrent point avec vous votre fille à mes yeux?  
Mes ordres par Arcas vous l'avaient demandée.  
Qu'attend-elle? Est-ce vous qui l'avez retardée?  
A mes justes désirs ne vous rendez-vous pas?  
Ne peut-elle à l'autel marcher que sur vos pas?  
Parlez.

CLYTEMNESTRE

S'il faut partir, ma fille est toute prête.  
Mais vous, n'avez-vous rien, Seigneur, qui vous arrête?

AGAMEMNON

Moi, Madame?

CLYTEMNESTRE

Vos soins ont-ils tout préparé?

AGAMEMNON

Calchas est prêt, Madame, et l'autel est paré<sup>70</sup>.

L'effet d'accumulation et de condensation sémantique, à chaque fois soulignée formellement, est énorme: des demandes qui sont des ordres qui ne souffrent ni retard ni attente, des ordres qui sont des désirs, des désirs qui sont par définition justes. Des désirs qui veulent

<sup>70</sup> *Ivi*, 714 (*Iphigénie*, Acte IV, Scène III). P. Mesnard, in J. Racine, *Oeuvres*, III 209-10, cite *Iphigénie en Aulide*, aux vers 1110-114 (nous suivons toujours l'édition Méridier), où nous trouvons en particulier le vers 1111 ὡς χέρνυβες πάρεισιν ἡύτρεπισμέναι, c'est-à-dire, pour reprendre la traduction latine de Didot (*Euripidis Fabulae*, Paris 1843, 290): «nam sacra aqua adest parata» (IA 1111). On confrontera au moins encore le début de la Scène V de l'Acte III: «Madame, tout est prêt pour la cérémonie: / Le Roi près de l'autel attend Iphigénie; / Je viens la demander» etc. (OC, I. 704).

que l'on marche, que l'on se rende avec ses pas et auxquels on ne peut pas ne pas se rendre. A ces justes désirs, il faut obéir.

Nous savons combien souvent la langue des personnages raciniens frise l'aphasie et révèle de graves troubles de langage: de *La Thébaïde* (où le trouble peut encore être interprété comme une interruption due à un fait concret et externe au locuteur: «La Princesse et le trône ont pour moi tant de charmes / Que... Mais Olympe vient - Dieux! elle est toute en larmes»<sup>71</sup>) à *Alexandre le Grand* (où la situation, en partie semblable, est plus complexe et en même temps explicite: «Au lieu que de Porus vous êtes la victime, / Vous serez... Mais voici ce rival magnanime. / - Ah! ma soeur, je me trouble; et mon coeur alarmé»<sup>72</sup>), à *Andromaque*, dans un discours d'Andromaque particulièrement important, en partie déjà cité («Sa mort avancera la fin de mes ennuis. / Je prolongerais pour lui ma vie et ma misère; / Mais enfin sur ses pas j'irai revoir son père. / Ainsi tous trois, Seigneur, par vos soins réunis, / Nous vous... - Allez, Madame, allez voir votre fils»<sup>73</sup>), à *Bérénice* (le dialogue est entre Titus, qui l'ouvre et le ferme, et Bérénice: «Non, Madame. Jamais, puisqu'il faut vous parler, / Mon coeur de plus de feux ne se sentit brûler. / Mais... - Achevez. - Hélas! - Parlez. - Rome... l'Empire... / - Hé bien? - Sortons, Paulin: je ne lui puis rien dire»<sup>74</sup>), à, enfin, *Phèdre* et un très fameux distique: «Je le vois, je lui parle, et mon coeur... Je m'égare, / Seigneur; ma folle ardeur malgré moi se déclare»<sup>75</sup>. Les vers d'*Iphigénie* que nous examinons ici répondent à l'attaque des sentiments par des discours prononcés *ore rotundo*, par des marques de langage qui sont autant de barrières contre les pulsions du désir (qui voudrait faire exactement le contraire de ce que le discours entend affirmer); nous nous trouvons devant un de ces «discours excessivement rationalisés» qu'a notés Barthes<sup>76</sup>. Ainsi les rimes s'enrichissent: de la rime

<sup>71</sup> *Ivi*, 167 (*La Thébaïde*, Acte V, Scène IV).

<sup>72</sup> *Ivi*, 185 (*Alexandre le Grand*, Acte I, Scène I).

<sup>73</sup> *Ivi*, 257 (*Andromaque*, Acte I, Scène IV). R. Picard (*ivi*, 1083) note très justement aux mots «Nous vous...»: «La crise est déchaînée: les passions sont au paroxysme».

<sup>74</sup> *Ivi*, 489 (*Bérénice*, Acte II, Scène IV).

<sup>75</sup> *Ivi*, 770 (*Phèdre*, Acte II, Scène V). Mais c'est toute la Scène V, comme on sait, qu'il faudrait citer.

<sup>76</sup> Cf. Barthes, 22. Les pages 21 et 22 du critique pourraient encadrer parfaitement notre analyse.



suffisante de 'demandée' et 'retardée' à celle de 'vous pas' et 'vos pas', imparfaitement dyssyllabique et très riche (et étymologiquement équivoque), à la rime riche de 'prête' et 'arrête', à la pure reprise de 'préparé' et 'paré'.

Les six derniers vers sont construits au départ et autour de la consonne /p/, dotée les deux premières fois du son /a/ dans pas», rimé; la syllabe est ensuite enrichie du son /R/, ce qui nous donne 'Parlez', mais aussi, par une variation de la 2<sup>e</sup> syllabe, 'Partir', mot qui présente en plus la consonne /t/: les trois consonnes se retrouvent dans 'prête'. L'effet est un instant freiné par le mot 'arrête', pour rebondir très vite et massivement avec 'tout préparé' (qui répète 'toute prête'), 'préparé' pouvant être perçu en tant que 'prêt' + 'paré': précisément les deux mots que nous retrouvons dans le vers suivant. Notons que 'partir' rime à l'hémistiche avec 'désirs', que 'Ne peut-elle' rime avec 'l'autel' qui suit immédiatement, et qu'elle est 'prête' autant qu'il est 'paré'. Nous sommes, comme on le sait, à un des points de tension les plus hauts de toute la tragédie.

(Permettons-nous encore deux remarques. Les termes 'paré' et 'prêt' se retrouvent d'une manière obsessionnelle dans notre tragédie; ils se cachent derrière ces vers que tout semblerait pourtant éloigner des nôtres: «Que ne puis-je aussi bien par d'utiles discours / Réparer promptement mes injustes discours! / Je lui prête ma voix, je ne puis davantage»<sup>77</sup>. Tout est 'prêt' pour le sacrifice, qui est lui-même 'près' de s'accomplir; l'usage de 'prêt' chez Racine, et en particulier dans *Iphigénie*, permet un tel rapprochement; on se reportera aux vers suivants: «Regarde quel orage est tout prêt à tomber», «Ou sur eux quelque orage est tout prêt d'éclater»<sup>78</sup>).

#### 6. Notre surprise a disparu.

Racine ne pouvait proposer une nouvelle traduction poétiquement réussie des vers d'Alceste qui aurait en quelque sorte mis un doute sur la réussite de ses propres vers de *Bérénice*. Racine, dans la *Préface d'Iphigénie*, peut traduire sans bonheur les vers d'Euripide parce qu'il les avait déjà revêtus de toutes les 'grâces' de Bérénice - vers, et image, qui ne cessent pourtant de l'inspirer et de l'inquiéter.

<sup>77</sup> OC, I 703 (*Iphigénie*, Acte III, Scène IV).

<sup>78</sup> *Ivi*, 725 et 699 (*Iphigénie*, Acte V, Scène I et Scène VIII). Cf. aussi *Phèdre*, Acte V, Scène V: «Qu'il vienne me parler, je suis prêt de l'entendre» (*ivi*, 798).

7. On sait, ainsi que l'a mis en évidence en particulier Knight, que Racine, en répondant aux détracteurs de l'*Alceste* dans la *Préface* à *Iphigénie* en signalant «les deux ou trois bévues matérielles»<sup>79</sup> de ceux-ci (et dont la principale est celle dont nous nous sommes occupé), «élude le point principal (qui est le sacrifice de la femme accepté par son mari)». La Grange-Chancel d'autre part affirmait déjà en 1734 que la «préface d'*Iphigénie* fait voir combien <Racine> était rempli de ce sujet»<sup>80</sup>: c'est-à-dire de cette même *Alceste* dont le projet sinon l'existence fragmentaire semblent réels<sup>81</sup>.

Nous voulons risquer ici quelques observations. Les vers de l'*Alceste* que Racine traduit sont thématiquement fort proches de la situation de départ des *Iphigénie* euripidéenne et racinienne: Alceste, qui doit bientôt mourir pour son mari, voit la barque qui doit l'emporter de l'autre côté de la rive infernale, aux Enfers proprement dits; Iphigénie doit mourir pour son peuple, en réalité pour son père, pour que l'armée grecque puisse traverser la mer, porter et recevoir sur la rive troyenne la mort qui les portera tous aux Enfers (cf. ces mots d'Achille: «Et que m'a fait à moi cette Troie où je cours? / [...] / Vais-je y chercher la mort tant prédite à leur fils? / Jamais vaisseaux partis des rives du Scamandre»<sup>82</sup> etc.).

Ce sont en fait les deux mythes qui sont fort proches l'un de l'autre, et qui présentent un semblable problème moral difficilement résolvable: on accepte difficilement qu'Alceste meure à la place d'Admète et qu'Iphigénie meure pour ce qui semble un caprice d'Agamemnon. Racine lui-même accepte difficilement de telles situations; s'il réussit à changer la fable d'Euripide en créant un double personnage pour Iphigénie dans la personne d'Eriphile, il renonce à écrire *Alceste*<sup>83</sup>. Si nous retrouvons cette tragédie d'Euripide dans notre *Préface*, c'est bien parce que les deux problèmes étaient étroitement liés. S'il réussit à défendre l'*Alceste* d'Euripide, il espère réussir implicitement à défendre sa propre

<sup>79</sup> Knight, *Racine*, 324.

<sup>80</sup> *Ivi*, 374.

<sup>81</sup> Cf. *ivi*, 373-75.

<sup>82</sup> *OC*, I, 720 (*Iphigénie*, Acte IV, Scène VI).

<sup>83</sup> Un moment du discours d'Achille - d'où est déjà tirée la citation précédente - nous montre même ce héros répondant idéalement à Admète: «Depuis quand pense-t-on qu'inutile à moi-même / Je me laisse ravir une épouse que j'aime?» (*ivi*, 721).

*Iphigénie.*

«Il ne s'agit point ici de l'*Alceste*»<sup>84</sup>, affirmait Racine dans la *Préface à Iphigénie*. Vraiment?

Potenza

Jean Robaey

<sup>84</sup> *Ivi*, 670.



## IL MITO GRECO NEL TEATRO IN VERSI DI TONY HARRISON

### 1. Un poeta ellenico del ventesimo secolo.

Partito dalla posizione di studioso delle traduzioni in inglese di Virgilio, sensibile al problema della reviviscenza dei classici oggi, Tony Harrison si propone di recuperare al presente il mito greco, guardando al suo significato con gli occhi di un uomo del ventesimo secolo<sup>1</sup>. Riportando sulle scene le mitiche vicende di un'umanità a confronto con le divinità ctonie e olimpiche, egli racconta in forma drammatica le angosce, le crisi, i contrasti presenti nella società contemporanea, come costanti o degenerazioni del pensiero umano nel tempo. Resta nel poeta una vena nostalgica per un bene perduto, che consiste nella saggia accettazione ellenica della vita come incomprensibile carosello di contrasti - di gioia e dolore, amore e odio, gloria e infamia, pace e guerra - che l'uomo si rassegna a subire,

<sup>1</sup> Nato a Leeds nello Yorkshire (GB) nel 1937 da famiglia non agiata, egli frequenta la Grammar School e consegue una laurea in Lettere Classiche all'università della sua città, grazie a borse di studio governative. Prosegue gli studi con un diploma postlaurea in linguistica; intraprende un PhD sulle traduzioni in inglese dell'*Eneide* che abbandona presto per dedicarsi tutto al mestiere di poeta, viaggiando attraverso i continenti. Insegna letteratura inglese alle università di Zaria (Nigeria) e Praga. Con una borsa di studio dell'UNESCO visita parecchi paesi del Sudamerica, conducendo una ricerca antropologica sulla presenza nel Nuovo Mondo della divinità africana Shango. La sua prima raccolta di successo è *The Loiners* (1970; Geoffrey Faber Memorial Prize nel 1972): si diffonde la sua fama di poeta e gli viene commissionata la traduzione del *Misanthropo* di Molière. Ha inizio un filone di opere tradotte, adattate o ispirate dai classici, in particolare dal teatro ellenico: *Phaedra Britannica* (da *Fedra* di Racine, 1975); *The Oresteia* (1981; primo European Poetry Translation Prize nel 1983); *Medea* (1985); *The Trackers of Oxyrhynchus* (1988, 1990); *The Common Chorus* (1992). Nel contempo, pubblica la raccolta *From 'The School of Eloquence'* (1978), più due libere traduzioni degli epigrammi dell'alessandrino Pallada (1975) e di alcune poesie di Marziale (1981); compone i poemetti *A Kumquat for John Keats* (1981) e *V.* (1985); basandosi su diversi cicli, ripropone tre misteri medievali (1985); cura il commento in versi ad alcuni film e documentari per la televisione; traduce dal ceco il libretto *The Bartered Bride* (1978) di Smetana per il Metropolitan di New York; mostra un serio impegno sociale nella scrittura di testi teatrali originali quali *Square Rounds* (1992), dove dibatte sulla guerra, l'ambiente, il rapporto tra poesia e scienza. Per un approfondimento sull'autore, si veda J.R. Kaiser, *Tony Harrison. A Bibliography 1957-1987*, London 1989; *Bloodaxe Critical Anthologies: Tony Harrison*, a cura di N. Astley, Newcastle upon Tyne 1990; L. Spencer, *The Poetry of Tony Harrison*, Hemel Hempstead 1994.



incapace di comprendere la volontà del motore di questa giostra.

Dall'ecletticità dei suoi interessi, trapela l'anima di un artista irrequieto e di uno studioso che pone il sapere solo come mezzo per sviluppare una coscienza poetica. Egli disdegna l'erudizione per raggiungere una forma artistica spontanea, una creazione che è frutto di una sapiente riflessione sul patrimonio culturale dell'umanità, e di una sensibilità che non si riconosce nel rigore accademico<sup>2</sup>.

Significativa è la narrazione che Harrison offre sulla prima intuizione della sua vocazione per il dramma greco<sup>3</sup>. Questa è legata ad un ricordo di guerra, a quando la gente del suo quartiere scese per le strade a festeggiare la VJ (= Victory over Japan) conseguita dagli alleati grazie alle bombe atomiche sganciate su Nagasaki e Hiroshima il 6 agosto 1945. Si accese un grande fuoco notturno, alimentato con vecchi mobili, e si ballò intorno, cantando e ridendo fino all'alba. Il giorno dopo, il piccolo Tony aiutò gli adulti a rimuovere la cenere: sul selciato era rimasto un grande cerchio nero, visibile ancora a distanza di quarantacinque anni. Harrison vide in quell'ampia traccia lasciata dal fuoco un globo di cielo notturno senza stelle, un universo annichilito, «a nightsky globe totally devoid of stars, an annihilated universe»<sup>4</sup>. Dioniso si era specchiato ed aveva visto nel cerchio dell'acqua l'immagine divina di sé, l'universo stellato. Harrison prende il posto del dio fanciullo ed il fuoco, un fuoco distruttore in quanto viene paragonato a «that terrible form of fire that brought about the VJ», si sostituisce all'acqua così che, pur mantenendosi costante l'accezione di 'purificazione', un simbolo di vita viene rimpiazzato da un simbolo di morte. Allo stesso tempo, quel fuoco notturno celebra la vittoria, la fine della guerra e della paura. È un trionfo sulla morte, dunque, ma solo dopo un immane sacrificio di vite umane annientate dal fungo atomico, che lascerà il ricordo di quella punizione nel patrimonio genetico di molte generazioni successive. Il valore simbolico di

<sup>2</sup> In un'intervista a Raymond Gardner, parlando dell'importante influenza dei classici sulla sua attività artistica, Harrison dichiara: «...I think that I have learned as much from African writers. There is a whole tradition of word weariness in European culture which you don't find in Africa and Latin America, where many people are discovering literacy for the first time». R. Gardner, *Scanning a One Man Map of the World*, The Guardian, Monday - 14 June 1971.

<sup>3</sup> Nell'introduzione alla pubblicazione di *The Trackers of Oxyrhynchus*, London 1990.

<sup>4</sup> *Ibid.*, VII (dalla stessa pagina sono tratte anche le citazioni che seguono).

quel fuoco è pregnante: rappresenta «one element for celebration and terror». Il segno che lascia alla luce del giorno, il cerchio nero bruciato, è l'orchestra del teatro greco, la parte di spazio riservata al coro - «one space for the celebrant and the sufferer».

Questa intuizione della doppia valenza dello spazio nel teatro greco è a fondamento dell'interpretazione che il poeta inglese offre dell'arte drammatica ellenica: l'orchestra accoglie il pianto dell'eroe nel compimento del suo tragico destino e, subito di seguito, le risate e le ribalderie dei satiri gaudenti. L'unione spaziale sta a significare l'unione ideale degli opposti che si contemperano nella pienezza, ricca di ambiguità, dell'esistenza umana. Le grandezze e miserie dell'uomo non sono che un riflesso mortale della contraddittoria divinità dionisiaca che presiedeva agli antichi concorsi drammatici. In tale verità, il poeta percepisce «the first intimation of what [...] is the basic struggle of art»: infondere nell'uomo il desiderio di celebrare la vita in comunione con i suoi simili, e la volontà di autoaffermazione fisica e spirituale, a dispetto delle sofferenze e dell'imperversare del male nel mondo.

## 2. Memoria e guerra in *The Common Chorus*.

L'importanza del ricordo è il *leitmotiv* di *The Common Chorus* (1991), testo originale di Harrison in cui si compongono gli apporti di due capolavori della drammaturgia ellenica, la commedia *Lisistrata* di Aristofane e la tragedia *Le troiane* di Euripide.

Seguendo la tradizione dei grandi vati, l'ispirazione gli giunge simbolicamente dalle figlie di Mnemosyne nelle vesti di donne del nostro secolo. Nel suo studio di Newcastle, tra alcune raffigurazioni delle muse, fa capolino la foto di un gruppo di donne che danzano tenendosi per mano «in an indissoluble chorus»<sup>5</sup>: queste sono le pacifiste che nel gennaio 1983, all'epoca della guerra fredda, protestarono contro la base americana di missili nucleari a Greenham (GB). La montagna su cui danzano non è l'Elicon, bensì uno dei silos in cui giacciono i missili in attesa - come egli stesso lo definisce, «a hellish Helicon more appropriate, perhaps, to our age of iron»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> T. Harrison, *Facing up to the Muses*, discorso tenuto il 12 aprile 1988 all'Università di Bristol per la sua nomina a presidente della Classical Association e pubblicato su PCA 85, 1988. Cito dalla *Bloodaxe Critical Anthologies: Tony Harrison*, 448 (cf. nota 1).

<sup>6</sup> *Ibid.*

Il confronto della donna con la guerra costituisce il legame primario tra i due classici messi in causa e l'episodio storico a cui si fa riferimento: a partire da esso, il poeta ragiona sul significato della memoria.

Il contributo della commedia è rilevante principalmente per la struttura narrativa e formale: Harrison ne adotta la fabula (le donne, stanche di vedersi private dei maschi di famiglia per colpa della guerra, decidono di usare l'arma dell'astinenza sessuale al fine di ristabilire la pace), e resta fedele al linguaggio aristofanESCO nello stile, mantenendosi su di un registro basso, molto adatto all'ambiente solidesco in cui la vicenda si svolge.

Durante il corso dell'azione drammatica, in cui la protesta di Greenham si sviluppa sulla falsariga degli eventi della *Lisistrata*, vi è un continuo fluire e rifluire tra passato e presente, sebbene i personaggi parlino, vestano e si muovano come persone del ventesimo secolo. Alcuni soldati inglesi sono di guardia alla base missilistica; poco distante da loro sono accampate delle manifestanti che intendono far smilitarizzare l'area e portare a conclusione la guerra fredda. Inizialmente, non c'è nulla che significhi un tempo diverso da quello dello spettatore: gli indicatori temporali nel discorso dei soldati e nella scenografia si riferiscono alla contemporaneità - Milwaukee, Dolly Parton, Coca Cola, frigoriferi, fucili, uniformi,... Poi, all'entrata in scena di Lisistrata, la mente organizzatrice della protesta, avviene uno spostamento temporale: ogni indice precedente viene neutralizzato con una datazione precisa, quella della commedia di Aristofane.

Anche la moderna Lisistrata è impaziente per la lunga attesa delle compagne e cerca dei motivi per il loro mancato arrivo: forse è troppo presto...

KALONIKE :

Too early, Lysistrata, you're telling me. It's still only 411 BC.<sup>7</sup>

Lo spettatore si trova all'improvviso spiazzato, proiettato a ritroso fino all'epoca della guerra del Peloponneso; anche i riferimenti spaziali si spostano nell'Ellade antica. Questo, solo a seguito dell'intervento di Lisistrata nell'azione drammatica. A partire da questo istante ella, la donna per antonomasia nell'evento teatrale in corso,

<sup>7</sup> T. Harrison, *The Common Chorus*, London 1991, 16.

diviene sacerdotessa della Memoria, profetessa posseduta da Mnemosyne, con il potere di evocare il passato secondo la sua volontà e necessità. Imperterrito, il coro delle guardie la osteggia e cerca di riportare l'azione al presente di Greenham, attraverso le solite esibizioni e proposte sessuali con cui tormentano le donne dalla loro comparsa sulla scena. Lisistrata si altera:

Look, we're trying to pretend that this is ancient Greece.

[...]

We're still in the age of shields and swords.

[...]

This happens to be a play by Aristophanes<sup>8</sup>.

L'ambientazione nella Grecia classica è dunque una finzione nella finzione. Lisistrata sa di vivere nel presente, ma in un breve appello metadrammatico, mostra di voler procedere nella simulazione storica. Ella si adopera affinché le barriere temporali vengano forzate nell'evento teatrale e si spezzino: il pubblico è sconcertato, la mente di ciascuno vaga alla ricerca di un appiglio temporale fino a capire che non c'è. Il passato ed il presente sono un corpo unico; antichità ed attualità si incontrano e si uniscono in un ideale, solidali nella difesa della pace: questo, grazie alla Memoria che parla per bocca di Lisistrata. A questo punto, si insinua nella vicenda Ecuba, suscitando nuove riflessioni.

Se un confronto tra il testo aristofanESCO e quello di Harrison mette in luce a tratti una palese riscrittura dei dialoghi, lo stesso non si può dire a proposito delle *Troiane*. Se non fosse il poeta a rivelarci nell'introduzione che ciò che stiamo per leggere è frutto di una commistione delle due opere<sup>9</sup>, l'intervento della tragedia nella commedia passerebbe inosservato, ovvero le innovazioni rispetto all'originale aristofanESCO risulterebbero essere di forza ben minore. Al contrario, facendo tesoro del suggerimento fornitoci dall'autore, dopo attenta riflessione, si giunge a percepire come venga trasferito da Euripide a *The Common Chorus* il significato che la memoria assume nella tragedia, a partire dall'interpretazione che Harrison offre di un'affermazione di Ecuba.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 17-8.

<sup>9</sup> «...I chose to put the *Lysistrata* of Aristophanes and *The Trojan Women* of Euripides together as *The Common Chorus*...»; *Ibid.*, X.

In Euripide, grande è il dramma della vecchia troiana sola, la famiglia e la città distrutte, regina costretta a divenire schiava in casa di colui che è il maggiore responsabile della rovina del suo mondo, l'astuto Ulisse. La sua disperazione giunge al culmine quando le viene portato il corpo senza vita del nipotino Astianatte, figlio del defunto Ettore. È proprio allora che Ecuba raccoglie le ultime forze e diventa portavoce della «last redeeming idea»<sup>10</sup>, che Harrison riconosce nei vv. 1242-245 delle *Troiane*:

εἰ δὲ μὴ θεὸς  
ἔστρεψε τᾶνω περιβαλὼν κάτω χθονός  
ἀφανεῖς ἄν ὄντες οὐκ ἄν ὑμνήθημεν ἄν  
μοῦσαις αἰοιδᾶς δόντες ὑστέρων βροτῶν.

«If we hadn't suffered we wouldn't be songs for later mortals»<sup>11</sup>: è la traduzione che il poeta offre del punto più saliente del passo. La poesia trae ispirazione dalla sofferenza degli uomini e offre loro una consolazione attraverso il ricordo: alle generazioni successive resta la sua celebrazione e l'ammaestramento che esso cela.

Il significato dell'asserzione di Ecuba assume un valore particolare nel contesto di Greenham, presso una base militare che ospita una potenza distruttiva pericolosa per la sopravvivenza dell'intera specie umana. Insieme all'uomo, è minacciata anche la sua memoria: gli uomini di ieri, che in essa vedono il significato della propria esistenza, insieme agli uomini di oggi e di domani, che se la trasmettono, costituiscono ora un fronte comune davanti all'incombente olocausto. Ma quando le donne di Greenham, seguendo il modello delle loro antiche compagne, occupano la base militare, fanno sventolare sulla garritta una bandiera con la scritta «REMEMBRANCE IS NOT ENOUGH»<sup>12</sup>. Rammentare le catastrofi del passato non basta: le guerre ed i disastri nucleari già avvenuti non hanno impedito all'uomo di proseguire la sua corsa agli armamenti verso ordigni bellici sempre più micidiali. Bisogna rivolgersi dunque al presente, eliminare l'attuale possibilità di un conflitto, a partire dal rifiuto dei missili nucleari americani. Il passato non viene negato da Lisistrata, né sottovalutato: si riconosce altresì l'urgenza di ancorare l'antico

<sup>10</sup> *Ibid.*, XI.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, cf. nota di scena p. 34.



drammatico confronto della donna con la guerra al presente, in cui assume un connotato particolare, se si considera come l'energia atomica possa influire sul destino dell'umanità.

Illuminante, a questo proposito, è un assolo di Lisistrata nel suo duello verbale con il commissario, personaggio di Aristofane che diviene ispettore di polizia e maschio sciovinista nella versione di Harrison.

LYSISTRATA:

So Greece is Greenham, Greenham Greece,  
Poseidon is Poseidon, not just for this piece.  
Not just all places, all human ages too  
are dependent on the likes of us and you.  
In the Third World War we'll destroy  
not only modern cities but the memory of Troy,  
[...]  
Remember, if you can, that with man goes the mind  
that might have made sense of the Hist'ry of Mankind<sup>13</sup>.

Il passato ed il presente sono due specchi che si fronteggiano, mandando l'uno all'altro la propria immagine all'infinito, e scoprendosi sostanzialmente uguali: i luoghi, le divinità, le persone, a distanza nel tempo e nello spazio, possono assumere lo stesso ruolo e lo stesso significato. La Grecia antica ed il dio Poseidone<sup>14</sup> stanno a Troia, come la base americana di Greenham ed i missili Poseidon stanno alla ex Unione Sovietica. Ma la sanguinosa rabbia delle spade dei soldati nascosti nel cavallo di legno fatto costruire da Ulisse, ci ricorda il poeta, non regge il confronto con l'immane eccidio che l'energia atomica può compiere.

Al momento della capitolazione degli uomini, che corrisponde alla chiusura della base militare americana e alla fine della guerra fredda, entra in scena la pace rappresentata nel testo di Harrison, come in Aristofane, da una donna nuda: la differenza è che il corpo della pace di Greenham è cosperso di cenere e sangue, con il simbolo del disarmo dipinto sopra. Lisistrata annuncia la data:

<sup>13</sup> *Ibid.*, 49.

<sup>14</sup> Poseidone aveva costruito le mura di Troia per Laomedonte. Questi, a lavoro ultimato, non gli diede il compenso pattuito così che il dio, divenuto nemico della città, punì il re ingrato inviandogli un mostro marino che mangiò sua figlia Esione.

[...] it's August 6th, Hiroshima Day  
which is why you see Peace smeared with ash and blood<sup>15</sup>.

Un giorno di pace da celebrare con gioia diventa, allo stesso tempo, la commemorazione di un evento che ha portato all'uomo sofferenza e dolore: ecco che ritorna il motivo dell'orchestra del teatro greco come spiegato nella prefazione a *The Trackers of Oxyrhynchus*, per cui il coro delle donne viene definito nel titolo dell'opera come 'comune', unendo vincitori e vinti, accomunati nel ricordo e nel monito che in esso risiede.

Siamo alla conclusione. Regna la festosa atmosfera della commedia in cui si canta, si balla, si beve soprattutto. Uomini e donne sono riappacificati: il coro maschile intona un canto di elogio alle donne sull'aria di *Rule Britannia*, a cui poi segue:

GUARDS: Thank you ladies,  
          *Lysistrata* was a scream  
          but a  
G. 1: stupid  
G. 2: Stupid!  
G. 3: Stupid!  
GUARDS: DREAM.  
          Well, that's enough of ancient Greece.  
          We've got to live in our own age.  
          Tell those who won't join your peace...  
US VOICES (off stage):  
We'll nuke'em back to the Stone Age<sup>16</sup>.

Il sogno di pace è finito: lo sentenzia l'ispettore di polizia che arriva per arrestare le manifestanti «for breaching the peace»<sup>17</sup>. Amara ironia finale: coloro che erano venute come apportatrici di pace, ora vengono accusate di averla disturbata; i soldati americani minacciano con le loro armi nucleari di riportare all'età della pietra chi non rispetterà questa pace. Si trasforma in crudele chimera la speranza delle donne di aver fatto comprendere agli uomini l'importanza della loro operazione. Il coro definisce la pace come «your» (= 'vostra', riferito alle donne), a significare che essi escludono, in

<sup>15</sup> Harrison, *The Common*, 79.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 86-7.

<sup>17</sup> Si noti che nell'espressione inglese per 'disturbo della quiete pubblica' si usa il termine 'peace'. *Ibid.*, 87.

ultima istanza, di sottoscriverla, o anche che il loro concetto a proposito differisce perché implica l'armamento nucleare. Tutto il confronto tra passato e presente che le donne hanno cercato di stabilire durante l'azione drammatica, tutta la saggezza da questo emanata, svaniscono nell'istante finale con la negazione del valore della rievocazione storica, definita come «stupid DREAM» femminile.

La conclusione dell'opera non è né comica né tragica: lo spettatore rimane in uno stato di sospensione che, dato l'atteggiamento ultimo dei soldati, pare volgere di più verso l'olocausto finale che verso il sollievo da un incubo diurno. È un momento di crisi per il pubblico, ma il buio della scena dice che il compito di Mnemosyne e delle muse è esaurito: spetta all'uomo ora la decisione sul proprio destino.

### 3. *The Trackers of Oxyrhynchus*, ovvero i satiri all'inseguimento della memoria.

In *The Trackers of Oxyrhynchus* (1990)<sup>18</sup>, la memoria del poeta ricostruisce un genere teatrale piuttosto trascurato dagli studiosi e generalmente ignorato dai profani: il dramma satiresco. Di questo ci resta solo un testo completo, *Il ciclope* di Euripide, ed alcuni frammenti degli *Ichneutai* di Sofocle - circa quattrocento versi lacunosi, a partire dai quali Harrison costruisce un'opera in cui l'azione drammatica coincide con l'azione della memoria che richiama alla vita il ricordo per poi distruggerlo. L'episodio mitologico - il furto delle vacche di Apollo da parte del giovanissimo Hermes e la sua invenzione della lira, sottrattagli poi dal dio più anziano - resta il nucleo della fabula, intorno al quale si costruisce una cornice che inizialmente è evocazione del dramma attraverso una lotta contro il tempo e la noncuranza dell'uomo, ma che in conclusione nega il potere ed il significato di ogni sforzo mnemonico.

La trama è la seguente: i ricercatori di Oxford, Grenfell e Hunt

<sup>18</sup> Esistono due versioni del dramma, in corrispondenza a due diverse messe in scena: la prima, a Delfi nel 1988; la seconda, per la sala Olivier del National Theatre di Londra, nel 1990. Il testo di Delfi viene pubblicato nello stesso anno della rappresentazione; così pure avviene per quello dell'Olivier, in una seconda edizione che comprende entrambi i testi, alla quale si farà qui riferimento per le citazioni.

(gli autentici scopritori dei frammenti degli *Ichneutai*), stanno analizzando alcuni reperti papiracei rinvenuti presso Ossirinco con gli scavi dei contadini egiziani, i *fellaheen* da loro impiegati. Apollo si manifesta come voce fuori scena a Grenfell e lo incita a trovare il testo del dramma satiresco al fine di restituirgli la parola; indi, s'impadronisce del corpo dello studioso inglese, mentre Hunt si trasforma in Sileno, i *fellaheen* in satiri e l'Egitto in Ellade arcadica. Ha luogo l'episodio mitologico nella riscrittura da parte del poeta del testo sofocleo, in cui si sottolinea il carattere frammentario dell'illustre modello seguito<sup>19</sup>. Con il rifiuto che i satiri ricevono da parte di Apollo di suonare lo strumento musicale appena acquisito dal dio grazie al loro aiuto, il dramma svanisce in un finale catastrofico per il papiro ed i satiri.

I *fellaheen*, antagonisti del tempo nel riportare alla luce papiri destinati alla corruzione degli agenti naturali, si mutano in satiri, evocati dall'anziano Sileno quando la caccia alle mandrie di Apollo deve iniziare. Il vecchio satiro pronuncia ripetutamente le prime parole del coro degli *Ichneutai*, finché i suoi compagni escono dalle casse della spedizione britannica come dei *jack-in-the-box*.

Esiste un'evidente analogia tra la ricerca del testo di Sofocle, verso la quale Grenfell viene spinto da Apollo, a cui l'inglese 'presterà' poi il proprio corpo, e la ricerca delle vacche del dio, comandata dal loro padrone a Sileno ed ai suoi compagni, con la promessa di un premio per il loro eventuale successo. Nelle parole del vecchio satiro:

After two thousand years, lads, look, there's your text.  
It's up to you to track what comes next.  
And once you've tracked down each missing Greek word  
then sniff out the trail of Apollo's lost herd<sup>20</sup>.

La rievocazione del dramma satiresco, dopo duemila anni di silenzio, ha inizio. Ora sono i satiri che devono trovare cosa segue nella vicenda recitando il loro stesso ruolo, quello dei cercatori della mandria di Apollo. La ricostruzione del testo attraverso il ritrovamento delle parole mancanti dal papiro, è la condizione senza la

<sup>19</sup> Per esempio nelle battute di Apollo: ...]ατημε[...]ονιου β[...]μη φυ[...] απαντα χρηστα και... something... λεω. Harrison, *The Trackers*, 21 (Delfi = 90 Olivier).

<sup>20</sup> *Ibid.*, 30 (Delfi = 97 Olivier).

quale l'inseguimento delle vacche rapite non può cominciare. Le orme degli animali divengono metafora delle parole del testo, come viene messo in rilievo anche dal confronto di un elemento scenografico nel suo mutare dalla prima versione dei *Trackers* alla seconda. Nello spettacolo di Delfi, infatti, le pareti interne delle casse contenenti i satiri sono dipinte con le orme degli animali; a Londra, invece, compare il motivo del papiro. In entrambi i casi, le casse aperte a croce, dispiegate al suolo, formano una piattaforma su cui la caccia dei satiri-segugi inizia.

Dal punto di vista temporale, anche qui Harrison tende a creare un miscuglio di passato e presente, impostando tutta l'azione drammatica su tre piani diversi: il presente della rappresentazione; il tempo dell'evento storico della scoperta del papiro degli *Ichneutai*, il 1907 rievocato nel tempo discorsivo; la mitica età degli dèi. I primi due tempi interferiscono tra loro nella parte iniziale dove Grenfell e Hunt spiegano il loro proposito di ricerca; poi, con l'arrivo di Apollo che sollecita il ritrovamento del dramma satiresco che gli restituirà le sue preziose parole, si sovrappone gradatamente il tempo astorico del mito, che trionfa nell'episodio mitologico, ma sempre con marcate interferenze di altri piani temporali. Si notino ad esempio gli anacronismi nei commenti dei satiri: parlando del suono della lira, la descrivono come «the prototype of the bazouki», 'il prototipo del bazooka'<sup>21</sup>; si lamentano del fatto che Kyllene, la cariatide balia di Hermes, si esprima «spouting Victorian verse», 'declamando versi vittoriani'; nominano i «banjo-builders», 'costruttori di banjo'<sup>22</sup>, e così via.

Nel finale, il tempo mitico viene rifiutato dai satiri, insieme al dramma satiresco che ha offerto loro un'ora da protagonisti culturali; il tempo della fabula degli scavi dei due archeologi viene meno in quanto ha esaurito la sua funzione di cornice introduttiva al motivo del tempo come corruttore del ricordo ed al motivo della ricerca;

<sup>21</sup> Oltre che un'arma, in angloamericano la voce 'bazooka' indica anche uno strumento musicale tubolare inventato da Bob Burns (deriv. da *bazoo* 'trombetta'); si crea così una polisemia significativa, per cui una sorgente di musica è anche sorgente di morte. Di fatto, la comparsa della lira sulla scena segna la fine dei satiri nell'arte.

<sup>22</sup> Il banjo è uno strumento analogo alla chitarra, d'origine incerta, introdotto dai negri d'America nel primitivo jazz. Simbolo della musica 'povera' dunque, era suonato anche dal padre di Harrison.



trionfa il presente dello spettatore insieme all'accusa contro la società di cui egli fa parte.

Sileno diviene il portavoce di Harrison quando afferma di non avere molta fiducia nel progresso, in quanto non crede nella capacità dell'uomo di controllare se stesso e la forza delle sue scoperte: è meglio dunque restare ciò che si è e dove si è per nascita, godendo del dono di Bacco, il vino. Ma Sileno sa di rappresentare la moderata vecchia generazione, e che i satiri di oggi sono differenti, «less accommodating», «bitter». I giovani satiri sono delusi e nauseati dal comportamento di Apollo nei loro riguardi, dal divieto ricevuto di suonare la lira, che significa un'esclusione dalla cultura alta, appannaggio da sempre della classe sociale dominante; la rabbia è così profonda che essi decidono di compiere un atto di ribellione distruggendo il papiro degli *Ichneutai*.

Si verifica così un confronto tra passato e presente: da una parte c'è Sileno che si affanna per evocare i giovani compagni all'inizio dell'episodio mitologico e per preservare il papiro verso la fine, in un'operazione tutta di recupero del valore del passato; dall'altra si trovano i satiri votati alla distruzione degli *Ichneutai*, ormai nemici giurati di Apollo e della lira, infelici sopravvissuti, emarginati del presente che hanno perso le proprie radici storiche e culturali. Sileno constata che

Oblivion's not what we once were about.  
We drank to praise life, not blot it all out<sup>23</sup>.

Il brutale comportamento dei giovani porta all'oblio: bevono non più come una volta, a celebrazione della vita, in segno di gioia, bensì come disperati, violenti, aggressivi soprattutto verso se stessi. Distruggendo il papiro, i satiri perdono la prova del diritto alla dignità artistica del loro dramma e cancellano se stessi ed una fonte di ricordo per gli uomini, assecondando involontariamente il desiderio del dio delfico, signore della poesia, di recidere ogni legame con queste creature più bestiali che umane e con il linguaggio ed il 'genere' che li esprime. Nel finale, lo stesso Sileno si schiera dalla loro parte: dapprima, egli si appella al pubblico affinché qualcuno rilegga i frammenti degli *Ichneutai* in greco antico; quando scopre che nessuno è in grado di farlo, e non può più neppure lui giacché dopo duemila

<sup>23</sup> Harrison, *The Trackers*, 127 (solo nell'Olivier).

anni di lontananza ha dimenticato la sua lingua madre, allora si lascia cogliere dallo sconforto. La memoria degli uomini è venuta meno ancora una volta: il testo classico e la tiepida ambientazione nella Grecia arcaica non possono venire evocati perché tutti hanno dimenticato la formula magica, cioè la lingua greca. Fallisce l'ultimo tentativo di difesa contro l'annullamento del ricordo del dramma satiresco voluto da Apollo: i satiri dovranno restare esiliati sulle umide e fredde sponde del Tamigi, brutti, sporchi e cattivi senz'altro.

Uno dei principi drammaturgici di Harrison è che lo spazio teatrale è parte integrante del testo. Variando il luogo della rappresentazione, opportune modifiche dovevano essere effettuate anche nel testo: in particolare nel finale, dove si fa riferimento alla realtà spazialmente contigua, le scelte iconiche per Delfi e per Londra dovevano essere diverse, pur innescando sempre il tema del contrasto culturale tra arte bassa e alta, coi suoi riflessi sul piano sociale.

Nell'Antico Stadio di Delfi, situato vicino al tempio di Apollo, si tenevano ogni quattro anni i giochi Pitici o Pizii, celebrazione delle arti musicali e drammatiche insieme all'esercizio ginnico, competizione delle menti affiancata a quella dei corpi, che dimostra come per gli antichi non ci fosse distinzione di intenti nelle loro varie espressioni ludiche. Per riprodurre questa antica globalità, Harrison accosta al dio della lira con le sue elevate ambizioni tragiche, i satiri- *fellaheen* quali suoi deuteragonisti, frazionisti di una staffetta in cui il papiro funge da testimone all'inizio, e *hooligans* che appallottolano il papiro e con esso si mettono a giocare a calcio nel finale. Pur riunendo nello spazio fisico l'alta cultura teatrale a quella bassa di sport quanto mai popolari, il poeta mostra come sia sorto tra le due parti un contrasto insanabile, un disprezzo reciproco per cui lo strumento di diffusione della prima, il papiro degli *Ichneutai*, viene distrutto, preso a calci, svilito dal ceto basso che lo rende uno strumento per il proprio divertimento crasso. Non essendosi concessa a chi non reputava degno, l'arte alta ha firmato la sua condanna a morte, che viene eseguita da coloro che ha emarginato da sé. Ed essi la portano a termine con rabbia esultante: l'oggetto desiderato deve essere odiato e distrutto per poter superare lo sconforto che nasce dalla separazione da esso.

Nella versione per il National Theatre, lo spazio mette in rilievo un contrasto di tipo diverso rispetto a quanto accade a Delfi. Nella sala Olivier, un evento sportivo di qualunque natura avrebbe avuto solo il sapore della finzione spettacolare: bisognava dunque trovare

un diverso elemento di contrasto alla *high art* nella realtà metropolitana vicina al teatro. Tra le fondamenta di cemento armato del colosso del Southbank esiste una cittadella, una specie di corte dei miracoli costruita con cartoni e tavole di compensato, dove convivono diverse forme di disperazione umana, emarginate dal resto della città. Qui Harrison trova i nuovi deuteragonisti per Apollo.

Appare evidente che la critica sociale debba trovare in questa versione londinese una drammatizzazione più feroce rispetto a Delfi. Infatti, il finale rivela una nuova crudeltà: Sileno compie un tentativo di miglioramento artistico e sociale, lanciando il grido tragico «WOE!», 'dolore' per tre volte. Il risultato è il seguente:

*(A burst of Apollo music from the RFH wipes the pleasure off the face of SILENUS and he stares up the centre gangway as if he sees APOLLO and the flayers coming down it.  
His mouth opens in a silent scream.  
Blackout.)*<sup>24</sup>

Il dramma satiresco si conclude quindi come una tragedia, con la distruzione dell'eroe: Sileno sarà scorticato come Marsia per aver osato sfidare Apollo, invadendo il suo territorio, quello dell'alta poesia. Se per un verso questa è una sconfitta per il vecchio satiro, per un altro verso si può concludere che Sileno abbia raggiunto il suo intento: morendo per la colpa commessa, sorta da un errore di valutazione - ha creduto lecito per lui tentare la via della tragedia, vistosi negare gli *Ichneutai* in cui viveva tanto volentieri - egli soddisfa le condizioni imposte ad un eroe per divenire una figura tragica.

#### 4. La guerra dei sessi: misoginia senza tempo.

La donna, abbiamo già visto, assume un ruolo importante nella poetica di Harrison come personificazione della memoria. Ella rammenta all'umanità le sofferenze vissute, i suoi errori, diviene portavoce del significato della storia, sapiente evocatrice del passato. Ma il suo ruolo non si esaurisce qui.

Il poeta inglese accende una scintilla vitale in un corpo antico, creduto morto da tanto tempo: è quello della Terra, Gea o Gaia, la Grande Madre, principio delle dinastie celesti e umane, implacabile e

<sup>24</sup> *Ibid.*, 136 (Olivier).

mortifera per coloro che non la rispettano e disubbidiscono alle sue leggi. La sua divinità è anteriore al principio patriarcale di un dio maschio come capo supremo, di uno Zeus con la sindrome del califfo, grande amatore e gran procreatore che diminuisce molto l'importanza delle dee<sup>25</sup>. Gaia regna dalle origini dell'universo all'avvento degli dèi dell'Olimpo, alla nascita di un nuovo ordine nella società ateniese del V secolo a.C., fondato su di un sistema patriarcale. La visione di Harrison è in parte ispirata alla teoria del matriarcato esposta da Bachofen, teoria tramontata prima di giungere allo zenith a causa dell'inverosimiglianza dei principi su cui si fonda e dell'opinabilità degli esempi addotti a conferma. Restano comunque degli spunti 'accattivanti' nello studio del magistrato svizzero che il poeta inglese utilizza, quali la simbologia legata all'alveare e l'idea di Eracle come campione del patriarcato.

Harrison scorge nella svalutazione della divinità tellurica un riflesso della mortificazione che subisce la figura femminile nella società ellenica, e che trova espressione in un teatro e una letteratura sostanzialmente misogini. Nei suoi quaderni di lavoro, egli cita E. Neumann e J. Campbell<sup>26</sup> in merito al declino del matriarcato ed all'ascesa del principio patriarcale. A fondamento delle sue idee è anche l'opera *The Glory of Hera* (1968), in cui il sociologo Ph. Slater sostiene che gli antichi greci provavano una paura verso le donne risalente all'infanzia, avente come conseguenza l'omosessualità. Il padre era spesso fuori casa ed i figli passavano gran parte del tempo con la madre; essa nutriva un'ostilità repressa nei confronti del marito sentendosi trascurata, ed in sua assenza riversava sui figli tutta la rabbia accidiosa. I bambini crescevano con una concezione della figu-

<sup>25</sup> Per un dibattito su questo punto, cf. ad esempio C. Jung - K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, 1940-41, tr. it. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1972, 158 ss.; E.C. Keuls, *The Hetaera and the Housewife. The Splitting of the Female Psyche in Greek Art*, MNIR 44-45, Nova Series 9-10, 1983, 28-30; N. Loraux, *Che cos'è una dea?*, in G. Duby - M. Perrot, *Storia delle donne - L'Antichità*, Roma-Bari 1990, 13-55; Id., *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris 1989, tr. it. *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari 1991, XVIII-XX; S.B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York 1975, tr. it. *Donne in Atene e Roma*, Torino 1978, 4-11.

<sup>26</sup> Rispettivamente *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Princeton 1955, e *The Masks of God: Occidental Mythology*, Baltimore 1964. Queste notizie ci vengono fornite in M. Mc Donald, *Internal, External, Eternal Medea*, 306-07 della *Bloodaxe Critical Anthologies: Tony Harrison* (cf. nota 1).



ra femminile come aggressiva e deleteria; da adulti, coloro che divenivano drammaturghi sceglievano i miti in cui le eroine più somigliavano all'immagine della 'madre repressa', portando sulla scena conflitti interiori non risolti risalenti all'infanzia.

Infine, per comprendere il pensiero di Harrison sul ruolo della donna nella società, è di notevole rilievo la lettura di F.A. Wright, *Feminism and Greek Literature* (1923), là dove l'autore afferma che la decadenza del mondo greco antico trae origine dall'emarginazione della donna in rapporto alla vita sociale; proseguendo con Harrison, si potrebbe aggiungere che fino a quando ella non otterrà il posto d'onore che le spetta nella comunità umana e nella storia, tale decadimento avanzerà spazzando via, l'una dopo l'altra, tutte le civiltà che si susseguono, fino all'estinzione della specie umana. Questa tesi trova sostegno nell'interpretazione data dal poeta inglese all'*Oresteia* di Eschilo, e nella sua elaborazione della controversa mitica vicenda di Medea e dei suoi figli.

## 5. La tragedia di Oreste: il tramonto del principio materno.

*The Oresteia* (1981) è la libera traduzione compiuta da Harrison della trilogia eschilea. Il poeta resta fedele all'originale greco per l'intreccio, i personaggi e l'ambientazione storica; crea invece un linguaggio nuovo che si immedesima nello spirito del testo, mettendone in evidenza la misoginia, e gemmando in neologismi per significare dei concetti antichi con termini nuovi, che abbiano più presa su di un pubblico moderno. Tali neologismi sono classificabili sotto la voce di *nonce-formations*, unicismi ossia termini usati in una singola occasione, senza l'intenzione di aumentare il patrimonio lessicale dell'inglese. Di fatto, essi nascono e vivono solo in *The Oresteia*, rappresentanti di «the transience, the flow, the ephemerality» in cui il poeta ravvede l'essenza di «all theatrical realization»<sup>27</sup>.

I modelli linguistici a cui Harrison si riferisce sono anglosassoni<sup>28</sup>: come nell'antico inglese, a partire da due elementi nominali o verbali,

<sup>27</sup> Harrison, *The Common*, XVI.

<sup>28</sup> «None of my coinage is actually Old English though the compounding principle is». Intervista con J. Haffenden, 242 dell'antologia Astley (cf. nota 1). E ancora: «... Harrison's muscular, alliterative verse which is replete with such neo-Anglo-Saxon compounds...» M. Coveney, *Press Reviews - The Oresteia*, The Times, 30 novembre 1981.



egli crea delle espressioni perifrastiche che talora identificano una metafora, e divengono delle *kenning*, figure retoriche tipiche dell'antica poesia germanica (es. 'godstone' = 'pietra-di-Dio', per altare); talora, invece, propongono una nuova morfologia della parola, che diviene segno di un innovato contenuto ideologico (es. la contrapposizione 'he-god/she-god' = 'lui- divinità / lei-divinità', per 'god / goddess' = 'dio / dea'); più spesso, sono solo una maniera nuova, più concisa e di maggiore effetto, per significare un concetto (es. 'god-goad' = 'dio-pungolo', per ordine divino). Vi sono quasi duecento composti sparsi in tremilaottocento versi; prevalgono i termini formati con 'blood' ('sangue'), ma abbondanti sono pure i composti di 'god' ('dio'), e quelli costituiti per una parte dai pronomi personali 'he' e 'she'.

I neologismi a partire da 'blood' indicano fundamentalmente due concetti: il legame di sangue della famiglia, del clan, fortemente sentito sotto il diritto matriarcale, e la violazione di esso con l'omicidio dei familiari.

In riferimento al concetto di vendetta per lo spargimento di sangue di un congiunto, si possono comprendere dei composti quali 'bloodclan' per indicare la casa di Atreo, la cui colpa - l'uccisione dei figli del fratello Tieste - sarà lavata dal sangue di Agamennone, membro del clan. 'Bloodright', il diritto di sangue che in *Agamemnon* Clitennestra ha vendicato con l'uccisione del marito sacrificatore della loro figlia («By bloodright exacted on behalf of my child»<sup>29</sup>), e che Egisto, figlio di Tieste, sente ristabilito con la morte del cugino («A great day when bloodright comes into its own»<sup>30</sup>), diviene poi la ragione per cui Elettra nelle *Choephoroi* invoca la terra affinché Oreste ritorni e faccia giustizia per l'omicidio del padre («We're both dispossessed, deprived of our bloodright»<sup>31</sup>). Con la vittoria degli dèi dell'Olimpo sulle divinità ctonie, il concetto di 'bloodright' muta definitivamente di significato: da espressione del diritto tellurico che privilegia il legame madre-figlio, salvaguardato dalle Furie, diviene diritto di stirpe che si trasmette dal padre alla prole, e di conseguenza

<sup>29</sup> «Riscosso per conto della mia bambina per diritto di sangue» (*The Oresteia*, in *Dramatic Verse 1973-1985*, Newcastle upon Tyne 1985, 225).

<sup>30</sup> «Un grande giorno quando il diritto di sangue entra in possesso di ciò che gli spetta» (*Ibid.*, 228).

<sup>31</sup> «Siamo entrambi espropriati, privati del nostro diritto di sangue» (*Ibid.*, 235).

principio dell'ordine patriarcale.

Il confronto che ha luogo nel processo a cui presiede Atena, viene definito da Apollo nel seguente modo:

Athena must judge between bloodright and bondright<sup>32</sup>.

Il 'bloodright', qui ancora in senso ctonio, è stato violato da Oreste che ha versato il sangue della madre, e Atena deve giudicare se tale delitto sia più grave dell'oltraggio portato da Clitennestra al legame matrimoniale ('bondright', 'diritto di legame'), uccidendo il marito che non è un consanguineo. Tale legame è anche espresso dal composto 'bedbond' ('legame di letto') nei seguenti versi di Apollo:

So you'd scorn bondright, the man/woman bedbond?<sup>33</sup>

All'opposto di 'bloodright' è 'bloodwrong' ('ingiustizia di sangue'), citato a conclusione del confronto tra madre e figlio, prima che Oreste, aiutato da Pilade, conduca fuori scena Clitennestra per ucciderla. Ella cerca di farlo desistere dal proposito omicida ma il figlio è irremovibile:

You killed my father. I kill my mother.  
One bloodwrong gives birth to another<sup>34</sup>.

Il 'bloodwrong' è il fatto che non dovrebbe essere mai accaduto, il torto iniziale, il sangue versato ingiustamente (= 'bloodflow', alla lettera: il fluire del sangue), che apre una lunga catena di delitti ('bloodchain'). Come commenta il coro delle *Choephoroi*,

Bloodflow for bloodflow the doomsong goes -  
blood shrieks for the Fury as it flows

the Fury forges the long bloodchain -  
the slain that link the slain that link the slain...<sup>35</sup>

<sup>32</sup> «Atena deve giudicare tra il diritto di sangue ed il diritto di legame» (*Ibid.*, 270).

<sup>33</sup> «Così tu disprezzeresti il diritto di legame, il legame di talamo tra uomo e donna?» (*Ibid.*, 269).

<sup>34</sup> «Tu hai ucciso mio padre. Io uccido mia madre./ Un torto di sangue ne genera un altro» (*Ibid.*, 258).

<sup>35</sup> «Sangue versato per sangue versato dice la canzone del destino -/ il sangue grida il nome della Furia mentre fluisce / la Furia forgia la lunga catena di delitti di

Per ciascuno degli anelli di questa catena di delitti è previsto un 'blood-doom', un infausto destino di sangue, *kenning* per una morte violenta provocata dalle Erinni o dalle Moire, a pagamento del proprio 'blood-debt' ('debito di sangue'), o 'blood-due' ('il dovuto in sangue'), contratto a causa delle proprie azioni nefaste, o 'blood-deeds'.

Tra i composti a partire da 'god', oltre ai già ricordati 'godstone' e 'god-goad', esiste «godgrudge» ('rancore di dio')<sup>36</sup> in contrapposizione a «mangrudge» ('rancore d'uomo')<sup>37</sup>; Zeus è il «godchief» che «swung the god-axe» ('capo degli dèi che brandì l'ascia divina')<sup>38</sup>, mentre Apollo ha come apposizione «godseer» ('dio veggente')<sup>39</sup>, e Hermes è «God-guide, and ground-god, god-go-between» ('Dio-guida, dio terreno, dio-mediatore')<sup>40</sup>.

I composti a partire dai pronomi personali sottolineano linguisticamente il carattere di guerra dei sessi che il poeta ravvede in *The Oresteia*. A questo proposito, compaiono continuamente le contrapposizioni 'he-god' (Apollo o Zeus) e 'she-god' (Atena), 'he-child' (Oreste) e 'she-child' (Elettra), 'he-kin' e 'she-kin' (attribuiti a diversi personaggi, sempre in rapporto alla consanguineità). Questi termini possiedono un uguale *status* linguistico<sup>41</sup>, in quanto l'essenza - 'god', 'child', 'kin' - resta invariata e sessualmente indeterminata, avendo bisogno di ricevere il genere dalla parte pronominale, ponendo così maschi e femmine su un piano di parità.

Un minuzioso lavoro di collazione tra l'originale eschileo e *The Oresteia* mette in luce diverse interpolazioni di Harrison, che scegliamo di non trattare in questa sede per l'impossibilità di dedicare loro l'attenzione filologica che richiedono. Basti allora dire che lo

sangue -/ l'omicidio che lega l'omicidio che lega l'omicidio...» (*Ibid.*, 242).

<sup>36</sup> *Ibid.*, 205.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 201.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 203.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 202.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 235.

<sup>41</sup> «Harrison's finest invention was those compounds [...] that give equal weight, equal linguistic status to male and female». C. Rutter, *Men, Women and Tony Harrison's Sex-War Oresteia*, 299 della *Bloodaxe Critical Anthologies: Tony Harrison* (cf. nota 1).

scopo di queste è di esaltare il contenuto misogino del testo, per un pubblico non più avvezzo alle vicende mitologiche ed al loro significato. Esse contribuiscono senza dubbio all'effetto complessivo di *The Oresteia*, di fedeltà all'originale nel contenuto attraverso la trasgressione formale. Harrison scopre l'anima nascosta della trilogia di Oreste e la valorizza attraverso un linguaggio che è sua creazione: quest'anima è sentita da Harrison come contrasto dei principi materno-tellurico e paterno-apollineo o, in altre parole, come una battaglia dell'eterna guerra dei sessi in cui trionfa la parte maschile.

Compito di Medea è quello di pareggiare le vittorie.

#### 6. Medea: la ribellione della Madre.

*Medea: a sex-war opera* (1985), era nata come libretto per opera ma non avendo trovato realizzazione musicale, fu portata sulla scena dalla compagnia teatrale Volcano di Swansea nell'agosto del 1991.

Il lavoro è diviso in due atti: nel primo, compaiono alcuni episodi delle avventure degli Argonauti, quali il loro soggiorno sull'isola di Lemno; la sparizione di Ila, il giovane scudiero di Eracle; la conquista del vello d'oro da parte di Giasone con l'aiuto di Medea, e la loro fuga dai domini del re Eeta; l'arrivo presso il regno dei Feaci ed il matrimonio segreto tra l'eroe greco e la giovane maga. Il secondo atto ricalca per sommi capi l'azione drammatica della tragedia di Euripide: Medea, irata e addolorata, non riuscendo a risvegliare in Giasone un sentimento d'amore più forte della sua ambizione, medita la vendetta; invia alla nuova sposa del marito i suoi regali di nozze, la corona e la tunica avvelenati, tramite i figli che poi uccide, mentre Creusa muore con lenta agonia. Poi, Harrison si discosta dal testo euripideo: i bambini rientrano in scena e vengono lapidati dagli uomini di Corinto. Gaia, comparsa già nel primo atto nelle sue tre ipostasi di Vergine, Madre e Vecchia decrepita, affronta ed uccide insieme al coro delle donne, i tre principali personaggi maschili: Eracle, Bute e Giasone. Il finale prevede l'uscita degli artisti con il loro normale abbigliamento, senza trucco di scena, cantando alcuni brani in greco antico, latino e francese di diverse versioni di Medea. L'ultima immagine è la proiezione di alcune testate di giornale che riportano la cronaca di infanticidi commessi da madri, ed infine da un padre.

La principale novità apportata da Harrison è l'esecuzione di Me-

dea sulla sedia elettrica nella prima scena, dopo aver mostrato un'enorme ombra femminile mentre cala un coltello su dei bambini stretti alle sue gonne. La sua esecuzione non esiste in alcuna versione del mito (ella fugge su di un carro donatole dal Sole, suo nonno, trainato da draghi alati): con tutta probabilità, questo è un espediente simbolico per mettere in scena la violenza che il mito al femminile, impersonato da Medea, subisce per mano del maschio. Per aggravare il clima di tensione, il coro maschile canta il proprio odio in sette lingue diverse del passato e del presente, citando infamanti epiteti per Medea da diversi autori - Euripide, Buchanan, Corneille, Seneca, Hoffmann (libretto per la musica di Cherubini), Calderón, giusto per citarne alcuni. Poliglossia e riferimenti intertestuali sono i mezzi coi quali il poeta intende proporre allo spettatore le molteplici versioni del mito<sup>42</sup>, non senza accendere subito una polemica contro di esso, responsabile della perpetrazione di false verità maschiliste che hanno propagandato una deleteria immagine della donna, portata all'amoralità autodistruttiva o colpevole di atroci, snaturati delitti.

Beneath all Greek mythology  
are struggles between HE and SHE  
that we're still waging.  
In every quiet suburban wife  
dissatisfied with married life  
is MEDEA raging!<sup>43</sup>

Dietro la mitologia si cela una spietata lotta tra i sessi, un contrasto che non ha mai fine; il mito qui si rinnova, indossa le vesti del nostro secolo e Medea, la «exécrable tigresse» di Corneille, la «natorum caede cruenta» di Buchanan, resuscita in ogni casalinga frustrata, socialmente bollata dall'aggettivo 'suburban', di periferia.

Contemporaneamente alla morte di Medea è inscenata la fine di Creusa, consumata da un fuoco invisibile; entrambe sono calate in una fossa da cui riemerge

...the GODDESS, the triple goddess, called many things in the ancient

<sup>42</sup> A prefazione della pubblicazione di *Medea* in *Dramatic Verse: 1973-1985*, Harrison cita una frase dalla *Antropologia strutturale* di Claude Lévi-Strauss: «We define myth as consisting of all its versions» («...un mito è composto dall'insieme delle sue varianti...», tr. it. Milano 1966, 243).

<sup>43</sup> *Medea*, 371.



world, the oldest of all goddesses, and female images here the VIRGIN, MOTHER, CRONE...<sup>44</sup>

Nella «triple goddess» si ravvisa la divinità femminile tellurica primordiale, creatrice e distruttrice. Creusa, la figlia del re di Corinto, appena sposata a Giasone, e Ipsipile, la regina delle donne di Lemno, l'unica a salvare il padre, che è il re dell'isola, dalle strage degli uomini, sono figure femminili riferite alla luna nuova, alla primavera, alla nascita ed alla crescita in natura: esse rappresentano la VIRGIN, simbolo di rinascita e di speranza, la parte costruttiva dell'antica madre Gea e, tra gli dèi dell'Olimpo, fanno riferimento ad Artemide, generalmente connotata dal colore bianco, simbolo di purezza. Medea è nella posizione intermedia di luna piena, simbolo di amore e di guerra, rosso come la passione ed il sangue; ella è MOTHER che ha creato ed è ora in procinto di distruggere, come avviene nel cambio della stagione estiva verso quella invernale, e pertanto riassume in sé il passato di fertilità ed il futuro di annientamento, concludendo ogni forma rappresentativa della Grande Madre. La nutrice di Medea e Arete, regina dei Feaci che organizza il matrimonio notturno di Giasone e Medea per proteggere quest'ultima, sono invece la luna calante, la parte oscura che presiede alla morte ed alla divinazione, la CRONE, donna vecchia ed avvizzita che non procrea più ma può solo portare distruzione per permettere al ciclo della vita di ricominciare.

La Madre Terra, pilastro portante della teoria del matriarcato, deve essere distrutta dal principio maschile affinché gli schemi patriarcali trionfino. Il DOWNSTAGE MAN, il corifeo maschile, la attacca:

That EARTH MOTHER, that Goddess whore  
goads the female sex to war  
with men, and undermine  
with tactics, sneaky, serpentine,  
our natural male supremacy,  
even denying God's a HE!  
Ridiculous! Men overthrew  
the Goddess, women, you,  
ages ago, beyond recall.  
[...]  
Your Goddess had her chance and failed.

<sup>44</sup> *Ibid.*, nota di scena p. 372.

The world moved on. The Argo sailed<sup>45</sup>.

La Madre Terra, infida meretrice, ha avuto la possibilità di primeggiare sulla controparte maschile ma ha perduto malgrado le sue astute trame nascoste, che osa ancora mettere in atto. 'Serpentine' è l'aggettivo riferito alla tattica della dea, o ad ella stessa, riprendendo l'immagine del serpente, simbolo ctonio. Questo è richiamato pure dalla dragonessa, guardiana del vello, che non compare mai sulla scena ma di cui si percepisce l'essenza attraverso il canto che sorge dalla fossa in cui è nascosta. In questo canto, le parole divengono tratti fisici, articolazioni del fluido movimento del rettile in agguato, fruscio dell'erba al passaggio del suo corpo strisciante, da cui l'importanza dell'onomatopea dei termini stranieri per 'serpente', che costituiscono il testo cantato dalla dragonessa: il tedesco 'Schlange', il francese 'serpent', l'inglese 'snake', il latino *anguis*, il greco ὄφις, per citarne solo alcuni.

Il corifeo ha sentenziato «The world moved on. The Argo sailed»: passato è il regime della Madre Terra e l'umanità ha progredito, accompagnata dal canto che scandisce il ritmo per la remata degli Argonauti, il fior fiore della gremità maschile. Questo canto è il loro manifesto:

We love the brine and the boiling foam  
and the steady beat of the heavy oars  
and the sweat that comes out of our pores  
and we're glad to be away from the women at home,  
away from women's incessant demands  
into the sort of heroic life  
a man couldn't share with any wife,  
and only a man understands:  
the open sea, adventures, and strange lands,  
the truly manly heroic life...<sup>46</sup>

Soli, confrontati all'infinito del mare, il tempo che scivola via come la nave sulle onde scandito dalla remata, la fatica che imperla di sudore la loro pelle abbronzata, essi viaggiano sempre più lontani dalle loro donne che sono solo sorgente di fastidiose, incessanti domande, incapaci di comprendere la scelta di una eroica vita di avventure,

<sup>45</sup> *Ibid.*, 374-75.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 375.

prerogativa per uomini. Tra questa ciurma così rude e maschia, Harrison pone in risalto due figure antitetiche, Eracle e Bute che, insieme a Giasone, mostrano tre diversi modi virili di porsi in relazione alla donna. Eracle viene rappresentato in chiave assolutamente misogina e degenerato in alcuni dei suoi mitici attributi: il poeta esaspera l'idea dell'uomo più forte del mondo rendendolo pari ad un bruto, la cui intelligenza risiede nei muscoli, incapace di controllarla quando beve - il che avviene spesso. A questa maschia immagine di violenza allo stato puro, egli accosta il lato femminile di Eracle, la pederastia, mettendo in scena la sua passione per il bel giovane Ila, e trascurando il significato di episodi quali la permanenza del semidio alla corte del re Tespio, che lo fece giacere con le sue cinquanta figlie al fine di garantirsi una gloriosa discendenza.

Bute, invece, è anziano e non può né remare né maneggiare le armi; in compenso, egli conosce le stelle così bene da poter governare la nave e mantenerla sulla giusta rotta - abilità questa, che lo rende un simbolo di equilibrio e rettitudine. Il vecchio ha un animo gentile, antitetico al brutale Eracle; la sua conoscenza delle api ha un significato profondo, che si collega al principio materno<sup>47</sup> che egli conosce, rispetta e cura come il proprio alveare: Bute è l'unico ad amare la moglie e l'unico in pace con se stesso.

In merito a Giasone, Harrison presenta al pubblico solo gli episodi in cui l'eroe greco trionfa nell'amore e per mezzo dell'amore, conquistando i cuori di Ipsipile, Medea, Creusa. Sull'isola di Ipsipile, egli può recuperare le forze necessarie a proseguire la sua impresa, dopo aver evitato una tempesta, e riparte con la stiva colma di provviste; grazie all'aiuto di Medea, riesce ad impossessarsi del vello; attraverso il matrimonio con Creusa, può ottenere il trono di Corinto. Le acquisizioni di Giasone sembrano dunque procedere dalle donne che riesce a sedurre. La sua debolezza nel corpo e nello spirito trapela nel momento in cui deve affrontare le tre pericolose prove per

<sup>47</sup> «La vita delle api ci mostra la ginecocrazia nella sua forma più chiara e pura. Ogni alveare ha una regina, che è la madre di tutta la stirpe. Di fianco a lei sta un gran numero di fuchi, maschi adibiti unicamente alla fecondazione. [...] Tutti gli individui dell'alveare hanno quindi una sola madre ed un gran numero di padri. Nessun amore, nessun vincolo di affetto li lega ai padri. [...] Le api sono tanto intimamente legate alla regina, quanto si rivelano indifferenti od ostili ai loro numerosi padri. Un vincolo quasi magico le unisce all'essere cui devono la vita: l'essere che, solo, tiene insieme la comunità». J.J. Bachofen, *Il Matriarcato*, a cura di G. Schiavoni, Torino 1988, 79.

conquistare il vello: è allora che si pente di aver intrapreso un viaggio così periglioso, rimpiange di non avere accanto a sé Eracle, abbandonato su di un'isola alla vana ricerca del suo amato Ila, e di non possedere la sua forza invece del proprio fascino.

Nel finale, la polemica si accende nuovamente rinnovando l'accusa d'imparzialità contro il mito. Il coro, unitamente alla DOWN-STAGE WOMAN, che ha la funzione di corifea, elenca alcuni dei torti subiti dal genere femminile nel mito, a partire dalla Madre Primordiale; accenna come la nascita di Eva dalla costola di Adamo, il suo secondo posto nella creazione secondo la Bibbia, sia una «monstruous patriarchal fib»<sup>48</sup>; allo stesso modo, la considerazione di Pandora come causa di tutti i mali del mondo è solo un altro «male assault»<sup>49</sup>. Il motivo per rendere Medea colpevole di infanticidio è di intaccare il suo «status as divine»<sup>50</sup>, creando ciò che Kerényi definisce come «il più inquietante enigma della mitologia greca: l'enigma di una divina omicida»<sup>51</sup>. Ella, rappresentante della Grande Madre, viene ridotta ad una «half-crazed children slayer [...] a monster»<sup>52</sup>, così da esasperare l'aspetto distruttivo della donna, a discapito del suo principio creativo.

La *Medea* di Harrison è dunque un processo ai crimini commessi dal genere maschile nei confronti del sesso femminile, attraverso l'arma del mito e la sua manipolazione: la parola è potere ed il mito è un campo in cui questo viene esercitato dall'uomo a discapito della donna. Harrison, insieme al movimento femminista, vede il perpetuarsi di questa ingiustizia fino all'epoca presente in cui fa reagire la sua Medea. Medea è la vittima di un uomo nell'azione drammatica, di tutti gli uomini come mito: parimenti al caso di Ecuba, la sua tragedia personale verrà ripetuta sulle scene finché non sarà più sentita la necessità del ricordo, finché alla donna non sarà riconosciuto il suo ruolo nella storia e nella società a fianco dell'uomo, non più timida comparsa ma principio attivo, generatore e non distruttore della vita.

<sup>48</sup> Harrison, *Medea*, 432.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> K. Kerényi, *Figlie del Sole*, Torino 1949, 81.

<sup>52</sup> Harrison, *Medea*, 432.

## 7. Forme dell'espressione e della rappresentazione.

La limpidezza espressiva, la volontà di essere «a man speaking to men»<sup>53</sup>, è nelle intenzioni artistiche di Harrison: il suo raggiungimento è conseguente alla scoperta di strumenti atti ad addomesticare l'accentuata passionalità, a placare le violente emozioni che la vita offre a un'indole celebrativa e sensuale quale è la sua. La tradizione metrica, gli schemi ritmici obbligati lo confortano a questo proposito, creando un argine al fiume in piena che sgorga dalla sua anima di uomo e di poeta, e che rischia di travolgere la forma artistica rendendola un nonsenso emotivo; allo stesso tempo, contengono nei limiti della sopportazione anche un grave atteggiamento di sfiducia verso l'umanità, e la costante, quasi ossessiva preoccupazione per la sua probabile, prossima estinzione. Il ritmo poetico è da lui assimilato al ritmo del cuore, l'orologio che scandisce inesorabile il tempo della vita dentro di noi, muscolo che non ubbidisce a un ordine razionale di autodistruzione, dettato dagli esiti pessimistici a cui una profonda analisi del nostro tempo conduce. Da queste pulsioni opposte, la negazione della ragione e l'affermazione del sentimento in rapporto alla vita, sorge la poesia di Harrison, sempre sostenuta e ordinata dal ritmo<sup>54</sup>. Esempio della virtuosità prosodica di Harrison è *The Oresteia*: riportiamo qui i versi iniziali di *Agamemnon*, in cui si scorgono alcune delle principali caratteristiche stilistiche.

### WATCHMAN

No énd to it áll || though áll year I've múttered  
my pléas to the góds || for a lóng groped for énd.

Wísh it were óver || this wáiting, this wátching  
twélve weary mónths || night ín and night óut

[...]

The wóman says wátch || so hére I am wátching

The wóman's not óne || who's áll wan and wóeful

The wóman's a mán || the wáy she gets móving<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Espressione di Wordsworth (dalla prefazione alle *Lyrical Ballads*) ripresa da Harrison in un breve commento al proprio lavoro, stampato sull'opuscolo a lui dedicato dal British Council in collaborazione con Book Trust nel 1987.

<sup>54</sup> Si vedano le seguenti parole del poeta: «I want my poems and myself to be exposed to all the gale force winds of what negates poetry: social indifference, self-destructiveness, time, nothingness... Every poem is a momentary defeat of pessimism». *Tony Harrison Interviewed by Rosemary Burton*, Quarto 28, May 1982, 6.

<sup>55</sup> Harrison, *The Oresteia*, 190.



Il poeta risale alla tradizione anglosassone che ha avuto un revival nel secolo XX a partire da Pound, Eliot e Auden: un metro accentuativo, con variabile numero di sillabe ma con quattro ictus fissi, diviso in due parti da una cesura; le sillabe accentate, normalmente tre su quattro, sono caratterizzate dall'allitterazione<sup>56</sup>. Lo schema dei versi citati, infatti, è una tetrapodia a prevalenza di giambi ed anapesti, con marcata cesura centrale; si noti pure l'allitterazione del fonema /w/ e l'anafora «the woman», prima avvisaglia delle continue iterazioni di suoni, parole e costrutti con cui Harrison costella il suo dettato. Di fatto, il testo di *The Oresteia* offre altri esempi di allitterazione ed assonanza:

Belóved, béacon of this blácked-out blóodclan  
Félt on my flésh like the fláil of a flógger.

Un altro carattere tipico della sua poesia è l'attenzione con cui tratta la sticomitia: è sua opinione che sia questa a fornire vivacità all'azione drammatica, pur restando l'espressione più formale del confronto tra due personaggi. Egli riesce ad ottenere tale effetto utilizzando metri la cui regolarità e forza d'accento donano al dialogo una forma composta e un'energia che avvince l'interesse dell'ascoltatore.

Una crescente semplificazione delle forme metriche ed una maggiore eterogeneità di linguaggio sono le tendenze stilistiche più recenti di Harrison, riscontrabili nelle due versioni di *The Trackers of Oxyrhynchus* e in *The Common Chorus*, composti quasi per intero da distici rimati. La poliglossia<sup>57</sup>, a cui si è già accennato a proposito di

<sup>56</sup> Vi sono pareri contrastanti sul metro di *The Oresteia*: per O. Murray «He uses a variety of strongly stressed and regular metres often based on the dactyl or anapaest, to create a poetry of pace and menace. The chief characteristic of his line is a heavy caesura at its centre, which recalls the rhythm of Anglo-Saxon verse...» (*Poetry in Public*, *The Times Literary Supplement*, 6 June 1986). P. Levi, invece, afferma che «*The Oresteia* is in blank verse», cioè che è stata scritta nel metro prediletto da Shakespeare (*Tony Harrison's Dramatic Verse*, 164 dell'antologia Astley [cf. nota 1]). E ancora M. Wood: «Harrison's *Oresteia* depends on a strongly stressed alliterative line, owing something to Middle English; more to Hopkins», facendo riferimento allo *sprung rhythm* del poeta cattolico inglese, che si avvicina concettualmente alle teorie musicali sul tempo e la battuta (*Classics and the Scarecrow*, *Parnassus: Poetry in Review* 14/2, 1988, 325).

<sup>57</sup> A questo proposito, si veda H. Geyer-Ryan, *Heteroglossia in the Poetry of Bertolt Brecht and Tony Harrison*, in *The Taming of the Text: Explorations in Language*, London 1988, 193-221.

*Medea*, figura anche in *The Trackers*, dove il poeta utilizza alcuni vocaboli francesi per le battute di Apollo, fondando delle rime sulla loro pronuncia scorretta da parte di un anglofono<sup>58</sup>. L'uso del francese trova la sua ragione in un'antica tradizione britannica, risalente all'epoca normanna, quando questa lingua era identificata con la lingua prestigiosa della corte, espressione del gruppo oligarchico al potere e della sua cultura.

Lo stesso caso si presenta in *The Common Chorus*, dove rime originali accostano non solo diverse lingue ma pure differenti registri linguistici: ad esempio, «parlez-vous» viene fatto rimare con «screw» (da leggere nel significato volgare di 'scopare' - p. 8), mentre «art déco» si trova unito a «have a go» (che significa 'provare' nell'inglese informale - p. 26); «Heinz», una famosa marca di salse e scatolame, rima con «behinds» (sostantivo plurale equivalente all'italiano 'di dietro' - p. 9); vi sono anche rime 'dissacratorie' quali «strip-tease/Aristophanes» e ancora «Lysistrata/garter» ('giarrettiera').

Harrison dichiara dunque superata l'esperienza moderna del verso libero e ridona vigore alla metrica classica, rinnovandola attraverso la scelta di un lessico di uso corrente, dal tono colloquiale, che attinge dai dialetti, dalle lingue straniere, dal turpiloquio con originalità e senza inibizioni. Alla stessa maniera, il poeta rievoca la messa in scena drammatica ellenica, in un'operazione che non è dettata da una passione antiquaria, bensì dalla volontà di restituire al teatro la sua sacralità, ed al concetto di poeta il suo significato originario di 'fattore' (ποιητέος da ποιέω = 'faccio, fabbrico, foggio, invento, creo'), di artista totale che cura l'espressione drammatica dai suoi esordi nella composizione del testo, fino all'esito ultimo nella realizzazione spettacolare. Come gli antichi poeti per il teatro, egli scrive in vista di un determinato spazio per la rappresentazione e di una precisa occasione o produzione, con in mente già il cast di attori - solitamente gente della sua regione, parlanti con l'accento proletario dello Yorkshire, per quella sua appassionata polemica contro la dizione ufficiale, simbolo di un pesante pregiudizio culturale e sociale<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Esempi: flay / encourager (Delfi, 56); Play's / duvets (Olivier, 135).

<sup>59</sup> Per il rapporto pronunzia-classe-educazione scolastica, si veda B. Garner, *Tony Harrison: Scholarship Boy*, Transactions of the Yorkshire Dialect Society 16, 1986, 16-23. Per una trattazione dell'argomento in relazione alla sua attività di poeta per raccolta, si legga D. Grant, *The Voice of History in British Poetry*, in *Études Anglaises: Grande Bretagne, États Unis* 38/2, 1985, 169-73. Qui l'autore così riassume l'argomento portante della raccolta di Harrison *The School of*

Il clima di celebrazione religiosa delle origini, in cui la musica accompagnava le danze ed i canti in onore al dio o ad un eroe nel ricordo di un mito, viene ricreato: Harrison s'immagina un teatro all'aperto - sia pure per le strade, nel caso di rappresentazioni di origine popolare quali i Misteri - in cui le fattezze naturali ed architettoniche dell'ambiente siano integrate all'evento drammatico. Il palcoscenico non è un vassoio su cui la scena viene servita, ma è un microcosmo con cui l'eroe tragico interagisce nel rispetto o nella violazione delle sue caratteristiche.

La luce che pervade la scena è quella solare<sup>60</sup>, che rende i protagonisti dell'azione drammatica consapevoli della presenza del pubblico che assiste alle loro sofferenze. Harrison ben rammenta che il termine *theatre* deriva dal greco θέατρον, 'luogo in cui si vede', per cui l'esperienza teatrale è un'esperienza visiva condivisa dagli attori e dagli spettatori raccolti nell'orbita dionisiaca, illuminati dalla stessa luce naturale che crea un'intesa tra loro in rapporto al significato dell'avvenimento a cui entrambi partecipano, gli uni attivamente, gli altri passivamente. Il sole risplende inesorabile sugli orrori in corso sulla scena: è una visione che emana terrore, da cui l'uomo si protegge attraverso la maschera.

La maschera<sup>61</sup> conferisce all'attore una dignità quasi sacerdotale;

*Eloquence*: «It is through concentration on language and speech, expression and communication, that we can observe the trace-fossils of influence and oppression in our culture, and thereby re-imagine history, supplying the events with their occluded consciousness» (p. 170). Di oppressione culturale si parla pure in B. Woodcock, *Classical Vandalism: Tony Harrison's Invective*, *Critical Quarterly* 32/2, 1990, 50-65, a proposito della pubblicazione dei *Selected Poems* (1984) e di *The Blasphemer's Banquet*, un poemetto scritto in difesa di Salman Rushdie.

<sup>60</sup> Harrison riesce a mettere in pratica questo canone soltanto nella rappresentazione di *The Passion* - uno dei tre misteri medievali da lui ricostruiti - che si è tenuta sulle terrazze del National Theatre di Londra il venerdì santo del 1977.

<sup>61</sup> L'uso delle maschere è legato a due sole produzioni: la prima, una versione 'africana' della *Lisistrata* di Aristofane intitolata *Aikin Mata* (che non viene considerata in questo studio in quanto nata da una collaborazione di Harrison con il poeta irlandese J. Simmons, nella quale non è possibile distinguere l'apporto di ciascun artista). Le maschere vengono inoltre utilizzate dagli attori di *The Oresteia*, realizzate con strati di mussolina incollati insieme, verniciati e dipinti. Nel primo caso, al contrario, si era fatto ricorso ad un non ben precisato compromesso tra la tradizione nigeriana e quella greca (cf. la prefazione di T. Harrison a *Aikin Mata*, Ibadan 1966).

è opinione del poeta che la conoscenza del suo significato sia fondamentale alla comprensione dell'azione e del linguaggio drammatici nel teatro greco antico. Davanti a immagini di violenza, di morte, di terrore, gli occhi umani si chiudono, non sopportandone la vista; le labbra restano serrate, incapaci di articolare una parola che descriva la sofferenza o l'allevi; il capo si china, l'espressione si nasconde. Al contrario, la maschera affronta l'esperienza tragica ad occhi aperti, la penetra con lo sguardo cercando nel suo fondo una verità, forse una certezza redentrice; la bocca resta sempre schiusa, nell'atto di emettere un suono, ancora fiduciosa nel potere della parola. Il linguaggio deve adattarsi alla maschera: insistere sulla sonorità dei fonemi vocalici che la fanno vibrare sarebbe un errore; da ciò procede la predilezione del poeta per le consonanti, esemplificata dalle continue allitterazioni a cui ricorre in *The Oresteia*. Altra nota di rilievo a proposito delle maschere usate per questa messa in scena è l'inserimento di metronomi nel loro interno, per aiutare gli attori a mantenere il ritmo della recitazione in metrica.

Infine, un accenno a come viene impostata la recitazione: la comunicazione tra le *dramatis personae* avviene solo a livello linguistico, nello scambio verbale del dialogo; la maschera, il corpo dell'attore e la sua gestualità sono rivolti costantemente verso gli spettatori perché è con essi che si stabilisce la comunicazione teatrale che il poeta privilegia ed assume come significativa. Il rapporto tra attori e pubblico è quindi di tipo radiale: i primi sono rappresentabili come i punti di una circonferenza, accostati tra loro nello spazio ma legati al centro, presidio del pubblico, attraverso il raggio lungo il quale avviene la comunicazione, soprattutto in direzione centripeta. In tal modo, si sottolinea la solitudine dell'uomo posto a confronto con la sua tragedia ed il suo anelare verso la solidarietà del pubblico, rinnovando l'appello di Ecuba ai posteri, affinché la sua sofferenza acquisti significato attraverso la poesia<sup>62</sup>.

Udine

Paola Viezzi

<sup>62</sup> A conclusione, desidero ringraziare i professori G. Mochi e R. Oniga per i consigli ed i suggerimenti con cui hanno incoraggiato il presente studio.







James V. MORRISON, *Homeric Misdirection: False Predictions in the Iliad*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992, pp. 166.

Si impone innanzitutto un chiarimento a proposito del titolo, piuttosto criptico, nel quale *prediction* equivale alla generica *anticipation*, che in questo caso comprende anche le predizioni vere e proprie. Se l'anticipazione è destinata ad avverarsi viene denominata nel corso del lavoro *foreshadowing*, mentre assume il nome di *misdirection* quella «inaccurate in some respect», tale da far sorgere «false expectations» (p. 15). È evidente l'influsso di un famoso lavoro di Duckworth (*Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil*, Princeton 1833) e, a chi ne conosca nei dettagli le formulazioni, risulta altrettanto evidente quale sia il punto preciso dal quale M. procede. Per Duckworth la *suspense* presente nei poemi omerici «is entirely that of anticipation», e su questa egli appunta in particolare il proprio interesse, considerando eccezionale la comparsa di elementi «of uncertainty introduced by the reader's vicarious participation in the uncertainty felt by the characters» (p. 117): M. sviluppa proprio l'*exception*, e nella stessa direzione indicata dall'illustre predecessore. Tramite l'anticipazione inesatta o incompleta, o l'assenza stessa di anticipazione, il poeta indurrebbe infatti l'uditorio ad assumere un particolare punto di vista, vale a dire a perdere l'onniscienza, che per convenzione ha in comune col narratore, e a condividere la conoscenza limitata ed erronea dei personaggi. Questo sulla base del presupposto - inevitabile nell'ottica di M., e tale da determinare l'opposto valore attribuito dai due studiosi alla rilevanza dei diversi fenomeni - che l'uditorio ideale del poema, certo al corrente della tradizione epica, doveva per la prima volta udire l'*Iliade*, poiché solo così si può spiegare «the extensive system of foreshadowing found in this epic» (p. 13). L'uditorio al quale il poema è già noto gode pertanto di un'attenzione marginale da parte di M., il quale si limita a rilevare come le sue reazioni saranno più sofisticate, guidate dalla consapevolezza dell'artificio: «Repeated exposure to this tale can only deepen an awareness of the human propensity for tragic self-deception and error» (p. 107).

La *misdirection* può essere di tre tipi: nel primo vengono contemplate le false anticipazioni, cioè le «predizioni autorevoli» (quelle del narratore stesso e talora quelle degli dei) il cui esito è semplicemente dilazionato nel tempo (ad es. il duello fra Achille ed Ettore); nel secondo le predizioni sempre autorevoli che non si verificano (come quella di Zeus secondo la quale Achille manderà Patroclo a combattere quando Ettore avrà raggiunto le sue navi, e tutto ciò che riguarda in genere i temi del limite della vittoria troiana e dei funerali di Ettore); nel terzo i casi in cui il narratore sceglie di omettere informazioni e l'uditorio rimane privo di guida (tali soprattutto vengono considerati gli episodi del duello fra Paride e Menelao nel terzo libro e il rientro di Ettore a Troia nel sesto). Soltanto quest'ultimo tipo di *misdirection* genera vera e propria *suspense*, mentre le false anticipazioni aumentano l'attenzione dell'uditorio, e quelle che non si verificano lo traggono deliberatamente in errore.

Il volume si colloca nell'ambito degli studi omerici che fanno ricorso alla narratologia, teoria letteraria i cui metodi di indagine sono stati per la prima volta applicati all'*Iliade* da I. de Jong nell'ambito di un lavoro (*Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987) ampiamente utilizzato dagli autori del recentissimo commento perpetuo al poema, coordinato da G.S. Kirk.

Il taglio stesso della ricerca richiede pertanto che la genesi dell'epica venga lasciata in ombra e che, pur ammettendo l'originaria ricezione aurale, essa venga indagata sulla base del prodotto pervenutoci tramite la scrittura: il limite di M. è la convinzione che siamo legittimati a ritenere tale approccio come esclusivo, azzerando di fatto qualunque apporto derivante da uno studio di tipo diacronico. «Though many of its features can only be explained on the ground that it was originally produced for a listening audience in a very different culture, we *must* analyze it as a written text» (p. 12): da questo esordio derivano sia la persuasione che il poeta eserciti un controllo rigoroso e totale su ogni dettaglio del testo, sia la fiducia di poter ricostruire il primo, l'originario uditorio ideale del poema. M. dimentica le ripercussioni della destinazione aurale sul testo, nega qualsiasi possibilità di stratificazione temporale e di evoluzione interna dell'*Iliade* (i più probabili fattori, a dire il vero, di anticipazioni e predizioni autorevoli che non si avverano), ponendosi in un'ottica che lo induce ad accogliere la visione storicamente 'innocente', pur se già articolata e complessa, di un uditorio quale avevano potuto concepire soltanto gli scolasti (cf. N. J. Richardson, CQ 30, 1980, 265-87) che, non a caso, egli ammette di utilizzare alla stessa stregua degli autori moderni (p. 9).

D'altro canto, è ancora l'applicazione della narratologia (filtrata tramite i lavori di I. de Jong e di F. Frontisi-Ducroux, *La Cithare d'Achille. Essai sur la Poétique de l'Iliade*, Roma 1986) a consentire a M. di delineare un interessante modello di interazione fra elementi tradizionali ed innovativi (pp. 109-18): «the narrative includes not only the plot but also the presentation of various possibilities that are formulated, vividly explored, and ultimately rejected» (p. 21). È proprio tramite le possibili alternative suggerite dal poeta - riscontrabili però, a mio avviso, nella sofisticata manipolazione del mito e in sottili espedienti retorici come le 'if not situations': «sarebbe accaduto A, se non fosse intervenuto B», dove A è contrario al tradizionale corso degli avvenimenti - che l'*Iliade* è in grado di mostrare «a new angle upon the tale of the Trojan war» (p. 112).

Bologna

Simonetta Nannini

A.M. SCARCELLA, *Romanzo e romanzieri. Note di narratologia greca*, a cura di Patrizia Liviabella Furiani e Livio Rossetti, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Magistero, Napoli Edizioni Scientifiche Italiane 1993, voll. 2, pp. 148 + 316, L. 60.000

I due volumi raccolgono ventidue saggi, di varia estensione e destinazione, elaborati dall'autore nell'arco di oltre un ventennio di ricerche (dal 1968 al 1990) sul romanzo erotico greco, già pubblicati in piccole *brochures*, in riviste o volumi miscelanei, e per l'occasione leggermente rielaborati. Si tratta di contributi ora dichiaratamente di sintesi - come quello di apertura, che ripropone la voce 'Romanzieri greci' del Dizionario degli Scrittori Greci e Latini [Milano, Marzorati 1988] - ora a carattere analitico, che derivano unitariamente da un approccio intenso e - si vorrebbe dire - appassionato e dalla consuetudine affettuosa con i testi di Caritone, Achille Tazio, Senofonte, Longo, Eliodoro (i *big five*, come l'autore ama chiamarli): dunque una selezione molto netta, che programmaticamente esclude - a vantaggio della compattezza del campione - testi come Antonio Diogene e in parte Luciano, o su un altro piano il *Romanzo di Alessandro*.

Appunto la complementarità dei differenti contributi - in cui le sovrapposizioni sono veramente limitate - consente di ripercorrere in prospettiva unitaria il contenuto dei volumi: essi sono significativamente organizzati secondo un criterio non già cronologico (alle cui necessità supplisce la bibliografia iniziale degli scritti di A.M. Scarcella) bensì tematico, riunendo nel primo volume i contributi 'trasversali' che affrontano temi che investono l'intero *corpus* degli *erotici scriptores*, nel secondo i saggi particolari, con alcune proiezioni fino a Luciano e al bizantino Costantino Manasse.

Il nucleo centrale avvicinato è quello della 'ideologia' nel romanzo greco: la prospettiva si basa sulla convinzione che gli erotici rappresentino appunto una 'ideologia', abbiano un retroterra concreto di cui mostrano in taluni casi il «reflet fidèle quoique involontaire» (185). Questo pur se la loro accentuata letterarietà ed elevata topicità (determinata tra l'altro dalla necessità del lieto fine) traveste e media gli elementi riconoscibili di un 'rispecchiamento' di mentalità e *Realien* socio-economici quali il mondo agricolo o commerciale, entrambi ampiamente presenti nelle vicende narrate. Anche dove il richiamo alla 'realtà' appare più prossimo, come per esempio nel motivo della 'insicurezza' personale legato alle condizioni della società imperiale (come ben documentò per Apuleio F. Millar, *The world of the Golden Ass*, JRS 71, 1981, 63 ss.), i romanzi greci non esprimono un desiderio di trasformazione dell'ordine sociale, attenendosi ad un orizzonte borghese quando non passatista o venato da suggestioni di fuga (332).

Merita di essere rilevato anche l'atteggiamento dell'autore riguardo al tradizionale inquadramento filologico: consapevole dell'aleatorietà dei tentativi di fissazione cronologica per i cinque romanzi, Scarcella tenta tuttavia produttivamente di sfruttare (61 ss.) gli elementi interni utili ad una 'storicizzazione' dei testi (in termini anche di documentarietà spicciola) che affianca senza contraddirla una analisi 'acronica' centrata sulle esigenze della narratologia. Esiste quasi un moto pendolare tra la ricerca delle logiche del racconto e la spinta a rintracciare i segni della storia, magari anche al livello 'profondo' della narrazione: felice ad esempio (p. 105 ss.) il modo in cui da un lato si delinea attraverso i testi dei cinque romanzi il superamento di certo 'ellenocentrismo' a favore di una dimensione aperta ellenistico-romana, caratteristica dell'età imperiale, mentre dall'altro si rimarca, ad esempio in Longo Sofista, l'«assenza» di Roma (310 s.). Su un piano differente invece si potrebbe osservare che il ricorso consapevole a strumenti di analisi 'strutturale' comporta nei saggi un curiosa convivenza tra uno stile di analisi tecnico (talora irto) e qualche compiacimento 'letterario' di sapore vagamente dannunziano («Anche il mare di Eliodoro sa le tempeste e lo squallore» p. 127) che si accompagna ad alcuni accenni simpatetici nell'analisi delle esperienze d'amore nel mondo greco (p. 62 ss.) e ad una certa effusività espositiva, che pare pesar soprattutto sui lavori meno recenti.

Le ricerche dedicate alle singole opere presentano un approccio ora globale, ora minutamente analitico, scendendo talora all'esame di particolari aspetti linguistico-espressivi, come l'uso di gnomai in Achille Tazio (153 ss.) o le imitazioni in Longo Sofista (259 ss.), dove però resta al lettore l'impressione che la perizia catalogica non si sia tradotta in una sintesi degli elementi metatestuali offerti dal testo: al riguardo si considererà più stimolante l'analisi di M. Fusillo (*Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989) del romanzo greco come enciclopedia dei generi letterari. Tuttavia nei saggi di Scarcella la pluralità degli approcci concomitanti risulta complessivamente

valida: nel caso di Senofonte Efesio (165 ss.) l'applicazione di suggestioni genetiane consente di penetrare le complesse dimensioni di un'opera letteraria dissimulata dietro una ingenua semplicità, ma che rivela il frutto «di una finezza sapiente e coltissima» (184). Tutto ciò conduce alla convincente deduzione che gli *erotici scriptores* non possano considerarsi - contrariamente ad una solida tradizione - prodotto corrivo o popolare, bensì indirizzato alla classe media della società ellenizzata (189).

Come questa breve scorsa può suggerire, i saggi di Scarcella offrono al lettore numerosi elementi di riflessione: in primo luogo va detto che se da un lato la prospettiva strutturale adottata uniforma gli oggetti nell'analisi della *fabula*, dall'altro ne valorizza negli approcci analitici le differenze di intreccio e montaggio narrativo (207 ss.). Il taglio delle letture fornite consente poi definitivamente di superare il pregiudizio relativo al 'carente approfondimento' psicologico dei romanzi greci, mentre su altro piano perde la sua apparente urgenza il consunto problema dell'origine del 'genere' romanzo (con opportune prese di distanza anche dalle prospettive 'isiache' di Merkelbach). Secondariamente andrà ribadita, proprio con il supporto delle analisi di Scarcella, la difficoltà a definire il ruolo 'documentario' dei romanzi sul piano storico: la sfasatura tra tempo fittizio dell'azione e età reale di composizione dell'opera ha implicazioni non sempre facili a sbrogliarsi (357 ss. sulle struttura matrimoniali in Eliodoro). Anche se le *Etiopiche* possono essere convincentemente lette come il simbolo della crisi di un'epoca (329 ss.), resta pur sempre il dubbio che molti elementi concreti presenti nei romanzi siano dovuti solamente ad una funzione narrativa, ad effetti tradizionali o a condizionamenti libreschi, che poco valgono a documentare sul piano ad esempio economico (pp. 285 ss., 309).

La bella cura dei volumi non ha evitato alcune piccole mende, che riguardano particolari bibliografici (es. l'incompleta indicazione di lavoro di H. Kuch [42], lo scambio tra M. Mazza e S. Mazzarino [196, ma cf. 384], i confusi dati a proposito di pubblicazioni dell'A. [250 n.19; 74; 411 e 417, ma cf. 419], la data di pubblicazione di un lavoro di E. Piccolomini [434 n.17] o qualche refuso (*Entwicklung* [108]; soppressa [292]; *geschmachlose* [429 n.4]; ma il futuro fruitore della silloge rimpiangerà soprattutto l'assenza di rinvii interni (quando nelle note sono citati contributi dell'autore pur compresi nella raccolta) e degli indici: assenza che in qualche misura condiziona il suo lavoro tra queste pagine fruttuose.

Venezia

Carlo Franco

PSEUDO-CALLISTHÈNE, *Le Roman d'Alexandre. La vie et les hauts faits d'Alexandre de Macedonie*, traduit et commenté par G. Bounoure et B. Serret, Les Belles Lettres, Paris 1992, pp. XLIII + 302, 140 F.

Nella collana "La roue à livres", dove si trovano pregevoli versioni di classici anche poco frequentati, come la *Varia Historia* di Eliano di Preneste o i *Fasti* di Ovidio, l'edizione del *Romanzo di Alessandro* trova felice ed opportuna collocazione, fornendo al lettore una stimolante introduzione, un quadro attendibile della complessa struttura del testo e dei problemi che esso pone, e una traduzione estesa dei testi antichi della leggenda di Alessandro. La ricerca moderna sul *Romanzo* si è sviluppata da quando il Müller pubblicò il testo dello Pseudo Callistene [*Pseudo-*



*Callisthenis historiam* ed. K. Müller, Paris 1846], secondo principi metodici degni ancor oggi di riflessione (cf. in particolare le pp. XV-XXVII). Dopo tanto lavoro - basterà ricordare i fondamentali lavori di J. Zacher, *Pseudocallisthenes*, Halle 1867, S.A. Ausfeld, *Der Griechische Alexanderroman*, Leipzig 1907, Rh. Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, München 1977<sup>2</sup> - chi affronta il *Romanzo* si trova tuttavia alle prese con un oggetto sfuggente. Sfuggente resta Alessandro, tra le vie di una storiografia o narrazione comunque lontana dalla realtà della vicenda: neppure l'*Arriankult* ottocentesco ha saputo portare luce definitiva, lasciando ora spazio a produttive analisi narratologiche sul complesso della tradizione antica (cf. L. Spina, *Se un giorno d'assedio un condottiero*, Lexis 4, 1989, 43-64); sfuggente resta il *Romanzo* nelle sue multiformi riscritture e reincarnazioni tardoantiche e moderne, da quella latina di Giulio Valerio o della *Historia de Preliis*, a quella etiopica, quella armena di Movses Khorenac'i, quella neogreca della *phyllada*, e via riscrivendo (un efficace quadro di sintesi è offerto da Bounoure e Serret alle pp. XXXIV ss).

Davanti alla selva di redazioni e versioni si è assistito all'affannoso tentativo di fissare una gerarchia dei testi conservati, per definire un rassicurante *Urtext*, la versione 'prima' da cui far discendere per filiazione le molte varianti note. Su questa linea i risultati più convincenti sono stati raggiunti certo da Merkelbach, ma appare più corretto considerare il *Romanzo* come un testo *in fieri*, tra quelle opere insomma per le quali non si può giungere a definire un Autore, né un testo, bensì dei testi (cf. V. Citti, *Le texte et les textes*, DHA 12, 1986, 315-32): opportunamente Bounoure e Serret arrivano ad una definizione minima come «nébuleuse de textes ou de variantes élaborés du IV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle» [XVI]. A questa impostazione corrisponde anche - nei limiti del possibile - l'organizzazione del volume. Esso presenta [1-122] una scorrevole traduzione della redazione "L", di cui è disponibile per il lettore italiano la versione di M. Centanni, Torino 1990<sup>2</sup>; traduzione alla quale forse si può appuntare una certa omologazione dell'originale impasto linguistico-espressivo, alquanto mosso, oscillante tra il dotto e il corvivo, del testo. Ad essa si affiancano altri testi significativi della leggenda di Alessandro [Appendici I e II, 123-50] e numerose varianti [151-225], mentre alle ricche note [pp. 227-87] si rinvia per l'ulteriore documentazione desumibile dalle versioni 'parallele'. Al solito preziosi gli indici [293-301].

L'insieme configura per approssimazione l'unica 'edizione' veramente valida del *Romanzo*, una sinottica in cui ogni redazione è valutata come testo *autonomo* nell'ambito di un complesso *metatesto* dinamico, più che come una variante deteriore funzionale alla ricostruzione di un archetipo. Del resto sarebbe pressoché impossibile impostare lo stemma di una tradizione che ha continuato a 'contaminarsi' in maniera ininterrotta dall'età ellenistica alle tarde propaggini medievali, modificandosi per addizione, sottrazione, riscrittura, reinterpretazione attualizzante e traduzione, per opera di molteplici autori/ricreatori il cui ruolo non deve essere accostato a quello di passivi ricopiatori.

Se la ricerca in direzione 'verticale' urta così di fronte alla complessità dello stemma [cf. le sintesi di D.A. Ross, *Alexander Historiatus*, Frankfurt 1988<sup>2</sup>, 26, 46, 52, 60, 115], più confacente analisi diviene allora quella 'orizzontale' in cui ogni narrazione sia esaminata nelle sue strategie narrative e nelle sue peculiarità ideologiche. Quest'ultime si potrebbero definire in parte collettive, cioè pertinenti alla 'nebulosa testuale' della leggenda di Alessandro nel suo complesso, in parte individuali, cioè legate ad una specifica redazione ed all'ambiente che l'ha prodotta, in parte tralaticie,

cioè espressione di un peculiare ambito ma poi tradite in forma spesso desemantizzata nel percorso testuale. Così molti elementi all'analisi storiografica si mostrano significativi sul piano ideologico *solo* in un contesto proto-ellenistico, ma sopravvissero per esigenze narrative alle molte riscritture del testo: su di esse si basa l'ipotesi di una datazione 'alta' per i primi nuclei del futuro romanzo, la cui presente struttura invece si lascia collocare al III d.C. grazie a un «faisceau d'indices parfoi contestables isolément» (XVIII). È il caso di tutti gli spunti relativi all'eredità di Alessandro, ovvero alla sua morte e alla spartizione del suo impero: come recenti analisi hanno dimostrato (W. Heckel, *The last Days and Testament of Alexander the Great. A prosopographic Study*, Wiesbaden 1988) tra le stesure conservate di questo momento-chiave della vicenda di Alessandro vi sono elementi che risalgono con buona certezza al 322/316 a.C., tuttavia risistemati nella prospettiva mitica, oltre che storica, secondo cui il *Romanzo* si articola.

Su queste premesse certo appare fuorviante l'ipotesi di ritenere il *Romanzo* un testo fabulistico senza spessore concettuale: l'illusione ottocentesca di poter scoprire l'Alessandro 'vero' separandolo dal suo mito e dal carattere anedddotico della tradizione 'vulgata' andava in questa direzione, privilegiando l'impostazione 'razionale' di Arriano a discapito del moraleggiante Plutarco o del patetizzante Curzio, e del mitizzante *Romanzo*. Tuttavia le ricerche di questi decenni hanno mostrato che la comprensione storica di Alessandro non può prescindere dal mito, sicché anche le pagine dello Pseudo Callistene - apparentemente poco attendibili come *historische Quellen* - ritrovano un loro senso. Individuare la rilevanza ideologica di questo o quel tratto del *Romanzo*, ad esempio nel contesto delle lotte tra i Diadochi o dei successivi sviluppi della cultura ellenistica, significa rivendicare alla narrazione un profondo significato storico: si pensi alla concreta evocazione della città di Alessandria, per contrasto con una geografia altrove irrealistica e mitica [XXI], o al ritratto di Tolomeo di Lago, singolarmente caratterizzato sul tema della *philia* con Alessandro a confronto con quello generico o avverso di altri Diadochi, talora introdotti solo per fungere da comprimari (intercambiabili) nelle mirabili avventure del protagonista. Basterebbe questo per consentire con la formulazione di S. Mazzarino secondo cui il *Romanzo* «affonda la sue radici nella stessa personalità storica di Alessandro e nell'interpretazione che di lui avevano dato i contemporanei, più di cinquecento anni prima di questa "redazione definitiva"» [*Il pensiero storico classico*, Roma-Bari 1966, II.1, 20]. Ne risulta accertata la centralità dell'Egitto nella genesi della narrazione, ribadita del resto dalla tipologia e dal significato 'politico' della leggenda di Nectanebo, che facendo del faraone-mago il padre di Alessandro attribuiva al futuro conquistatore d'Egitto una nascita egizia, non straniera, non greca [sulle componenti egizie cf. da ultimo R. Macuch, *Egyptian Sources and Versions of Pseudo-Callisthenes*, in AA.VV., *Egitto e storia antica dall'Ellenismo all'età araba*, Bologna 1991, 503-11].

Ma nella struttura attuale del *Romanzo* gli elementi della chiave egizia si intrecciano con il racconto - diversamente mitico - della prodigiosa infanzia del futuro conquistatore [XXVIII]: nel testo convivono dunque esigenze funzionali alla narrazione e spunti determinati storicamente, non nel senso dell'attendibilità eventuale, bensì aperti alle riscritture cui la figura di Alessandro fu soggetta nel tempo. Esempio così il racconto dell'ambasceria romana giunta ad omaggiare il re [sull'episodio e i complessi problemi storiografici posti cf. L. Braccesi, *L'ultimo Alessandro*, Padova 1986], un avvenimento la cui memoria fu pregnante negli anni dell'in-

contro tra Roma e i regni ellenistici e che divenne simbolo successivamente del rapporto tra gli *imperia* di Oriente e Occidente. Naturalmente sottolineare - fonti alla mano - la rilevanza ideologica di talune pagine del *Romanzo* non deve portare alla superfetazione analitica, cioè a sopravvalutare l'intenzionalità di elementi che possono essere dovuti a 'neutre' strategie narrative, o che comunque hanno senso nella struttura attuale del *Romanzo* in quanto desementizzate nella riciclabilità della leggenda. Ma in questo senso la cautela metodica mostrata da Bounoure e Serret appare encomiabile: «d'une parte la légende d'Alexandre n'est plus tenue pour une oeuvre individuelle d'un affabulateur unique [...], et l'on admet d'autre part que le "mythe" a pris naissance du vivant même du Conquérant, pour lui survivre, pourrait-on dire, jusqu'à nos jours. Ce changement de perspective, qui impose une critique renouvelée de la tradition historique, a aussi pour effet de restituer au *roman* son intérêt principal et son aspiration primitive: l'ambition d'illustrer la légende» [XXVI].

Allo stesso modo la complessità degli elementi confluiti nel testo e l'intrico della loro stratificazione sono giudicati come frutto di una cultura né popolare né colta, ma composita [XXVIII] che però - si può aggiungere - si venne diversamente connotando nelle diverse riscritture facendo prevalere questo o quel carattere. Di per sé anodino rispetto al problema religioso [XXXIII], il *Romanzo* poté così assumere un tono più o meno 'cristianizzato' oppure aprirsi a particolari digressioni - come quelle giudaiche -, mentre dall'altro, pur se poco caratterizzato sul piano morale [XXXI], il *Romanzo* poté accentuare ora i caratteri 'folklorici' di una figura protagonista molto legata alla dimensione dell'inganno e dell'*apate* [come negli episodi di *autaggelia* 1.13-14, 3.3], ora i momenti educativi di uno 'speculum principis' [3.16]. Ciò pur se in taluni ambiti, come per il redattore nella versione armena, il testo necessitava di correzioni agli aspetti «contraddittori e indecorosi» degli «scritti pagani» [dal *colophon* di Xaç'atur Kec'arec' i nel Ms. S. Lazzaro 474 di Venezia, trad. di G. Traina].

Della composita natura del testo è prova in qualche misura non solo nelle 'complicate' incongruenze (come l'anacronistica, inverosimile *ma non casuale* descrizione dei dieci retori che discutono della salvezza di Atene in 2.1-6, rec. "A") ma anche nelle massicce presenze epistolari. È noto che dopo la pubblicazione di P.S.I. 1285 [Firenze 1947] e di Pap.Hamb. 129 [Hamburg 1954] molto si è lavorato sulla stimolante ipotesi di una versione epistolare del romanzo [Merkelbach]: da un punto di vista narrativo va notata la presenza di lettere di tipo documentario o diplomatico, analoghe a quelle riportate nella tradizione storiografica, e per le quali il testo giunge a segnalare anche l'esistenza di 'originali', a fianco di altre del tipo *de mirabilibus*, aperte alle dimensioni dell'esotico e del fantastico [cf. già la prefazione di Müller XXVIII-XIX]. Entrambe rinviano ad altri 'testi' che 'preesistono' alla narrazione continuata del *Romanzo*, caratterizzandone ulteriormente la natura di testo 'aperto'. Il fascio di varianti che risulta dall'esame complessivo del materiale narrativo evidenzia efficacemente la presenza nella struttura del *Romanzo* di un '*Lust zum Fabulieren*' la cui lontana radice erodotea si lascia ancora rintracciare in qualche passo, come già vide attentamente Ausfeld.

E in realtà appare chiaro che a fianco della rivendicazione storica e dell'analisi narratologica esiste un'altra proficua chiave di lettura per la nebulosa del *Romanzo*: quella che evidenzia gli spunti metatestuali, rispettosa della natura aperta e composita del (o dei) testi. Così ad esempio per il passo che racconta dell'incontro di Alessandro fanciullo con i diplomatici persiani [1.23], evidentemente da collegare all'Alessandro

di Erodoto [5.17-20], o per quello che riporta - con un interessante intreccio di tradizione narrativa greca e simbolismo orientale - l'elenco dei doni-indovinello giunti ad Alessandro da parte di Dario [1.36], che si lascia confrontare con i *gift* degli Sciti a Dario [Hdt.4.131]. Anche più interessanti casi di più consapevole allusività, quali i richiami alla ispirazione omerica come la corsa 'astuta' dei carri [1.19] certo da riportare ai modelli iliadici della *metis*, o i paralleli mitici tra Alessandro ed Enea [1.14] o Ulisse [1.22]: il paradigma odissiaco potrebbe per altro essere ampiamente esteso, come Bounoure e Serret mostrano per cenni [XXVII]; resterà pur sempre da interrogarsi su possibili contatti tra una delle mirabili avventure del re che incontra un 'albero dei morti' [2.32] e l'episodio virgiliano di Polidoro [*Aen.* 3.19-68], oppure, su un altro piano, sui rapporti tra la teratologia del *romanzo* [es. 3.17 redazione 'A'] e quella di Luciano nella *Storia vera* [anch'essa di ascendenza erodotea; cf. il classico contributo di R. Wittkover, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, JWCi 5, 1942, 159-97]. E il discorso potrebbe estendersi all'esame degli inserti poetici, come il lungo cantico di Ismenia [1.46a, rec. "A"] che cerca di scongiurare la distruzione di Tebe da parte di Alessandro attraverso un saggio di erudizione mitologica in versi, o le tracce, riconosciute già dal Müller, di redazioni versificate [XXVIII]; si prospetta una 'fuga' di testi che si rincorrono in sequenza non organica, ma non casuale.

Sono così assai numerosi gli spunti di riflessione suggeriti dalla lettura del bel volume di Bounoure e Serret, ulteriore dimostrazione delle potenzialità d'indagine presenti nell'esteso universo rappresentato dai *testi* del *Romanzo di Alessandro*.

Venezia

Carlo Franco

AA.VV., *La cultura in Cesare*, a cura di D. Poli, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Macerata-Matelica 30 Aprile- 4 Maggio 1990 [Università di Macerata, Quaderni Linguistici e Filologici, V 1990], 'il calamo', Roma 1993, voll. 2, pp. XV-844, L. 180.000.

Gli atti del ricco Convegno cesariano del 1990, inserito nelle celebrazioni per il settimo centenario della fondazione dell'Università di Macerata, sono pubblicati in due volumi di grande cura scientifica ed editoriale, ove si trovano non solo un utilissimo *Indice dei luoghi classici citati* [803-44], ma soprattutto il testo delle ampie discussioni seguite alle sessioni del Convegno [pp.125-34; 207-18; 371-83; 487-503; 577-82, 677-85, 795-801]: la fecondità del dibattito si rileva anche dal fatto che molti spunti là emersi sono stati inseriti nella stesura definitiva delle relazioni congressuali.

Il primo ambito affrontato è quello di *Spazio geografico, etnografia, ambiente*. Così E. Polomé studiando *César et les croyances germaniques* [3-16] mostra come l'inquadramento fornito da Cesare fu influenzato - anzi limitato - dai criteri della etnografia antica; mentre E. Campanile spiega come *La Gallia di Cesare* [17-28] rifletta le difficoltà della cultura greco-romana (spesso anche della cultura moderna) nell'approccio al mondo celtico; D. Estefania nota invece che gli elementi contenuti nelle opere storiografiche risultano scarse e imprecise per *El conocimiento de 'Hispania' en Cesar* [29-57]: tuttavia la documentazione superstite dimostra il significativo ruolo, anche amministrativo, del Dittatore nella romanizzazione. Secondo F. Stock la *Phy-*



*siognomonica Caesariana* [59-84] evidenzia l'adozione non tanto e non solo della prospettiva di Posidonio - secondo la *communis opinio* - bensì di elementi epicurei che valsero anche a rigettare l'evocazione della Gallia fatta da Cicerone nella *pro Fonteio* e consentirono di operare la fondamentale distinzione tra Celti e Germani. Considerando *I confini geografici naturali nel 'De Bello Gallico'* [85-92] F. Cordano ricava la centralità delle frontiere naturali (particolarmente i fiumi) nel modello geografico cesariano usato nelle campagne di assoggettamento della Gallia. Spostatosi decisamente l'asse delle relazioni verso l'area germanica, C.A. Mastrelli studia *Cesare, la fauna germanica e le rune* [93-103], considerando in particolare i livelli 'narrativi' delle pagine dedicate alla fauna della selva Hercynia, mentre L. Polverini tratta di *Cesare e il nome dei Germani* [105-23], ripercorrendo - con grande attenzione alla storia moderna della critica cesariana - la questione della conoscenza del mondo germanico da parte romana, sul piano sia del nome sia delle caratteristiche etnico-culturali, e valutando il ruolo di Cesare in questo processo.

La sezione su *La cultura greca* si apre con M. Costantini nel segno di *Xénophon ou l'art de la bonne distance* [137-48]. Il contributo, l'unico del tutto fuori asse rispetto al taglio del Convegno, esamina da un punto di vista strutturale l'incidenza della narrazione 'pseudo-eterobiografica' dell'*Anabasi*. A *Cesare e l'imitatio Alexandri* [149-62] riporta L. Braccesi, che evoca il Cesare delle progettate spedizioni di conquista, la riverberata memoria del Macedone in Roma, la futura gloria ecumenica di Augusto. U. Pizzani riflette su *La cultura filosofica di Cesare* [163-89], ricercando le tracce della vicinanza all'epicureismo non tanto «nell'ufficialità della prassi politica», quanto nell'analisi di motivi come la fortuna e la causalità delle vicende umane, pur non sottovalutando gli elementi contraddittori rispetto alla 'ortodossia' epicurea. *Gli scritti giovanili di Cesare e la censura di Augusto* [191-205] sono il tema dell'intervento di G. Zecchini, che analizza la 'rimozione' delle opere cesariane [Svet. *Iul.* 56. 7] nel quadro della politica svolta da Augusto negli ultimi anni di regno contro l'opposizione antoniana, espressa anche da personalità come Iullo.

Nella terza sezione, *Tra «artes» e tecniche*, S. Sconocchia studia *La scienza medica nell'età e nelle opere di Cesare* [221-38], giungendo per mezzo di un ampio quadro storico-culturale alla conclusione che in Cesare la presenza dell'arte medica appare sottovalutata. Il lungo e documentato saggio di L. Loreto su *Pensare la guerra in Cesare. Teoria e prassi* [239-343] adotta una lettura in termini di 'storia delle idee' della polemologia cesariana, *dall'interno dei commentarii*. Muovendo dalla formazione teorica e pratica di Cesare comandante, l'analisi accosta le motivazioni della guerra espresse nei *commentarii*, evidenziando a produttività del concetto di 'deterrenza' e la matrice ideologica della *clementia*, specie nello stretto rapporto tra guerra e conquista, tra conoscenza geografica e assoggettamento del territorio. Non si tacciono però i limiti della previdenza tattica di Cesare, ampiamente inquadrabili nella percezione cesariana del 'tempo' in guerra non meno che dei fattori psicologici o della strategia generale del comando bellico. L'informatissimo contributo - incline assai a sollecitazioni modernistiche, fino al curioso parallelo tra l'abbattimento delle foreste dei Morini e l'impiego dei defolianti in Vietnam [328] -, si conclude con utili riflessioni sul destinatario dell'opera cesariana. Segue un'appendice analitica sulle strutture di comando negli eserciti di Cesare. Le *Osservazioni sul 'de astris' attribuito a Giulio Cesare* di P. Domenicucci [345-58] riconducono con verisimiglianza la genesi dell'opera - attribuibile a Sosigene di Alessandria - all'attività di riforma del calendario legata



alla carica pontificale ricoperta da Cesare. Su *Guerra e retorica. La descrizione delle battaglie navali* si ferma P. Janni [359-69], che mostra il complesso intreccio di dati reali e topiche rielaborazioni (o 'modelli' narrativi) nella tradizione di battaglie navali comprese nel *corpus* cesariano, confrontate con altre testimonianze relative ai medesimi accadimenti.

La quarta sessione, *Il mito, il rito e il tempo*, che apre il secondo volume degli Atti, è dedicata in prevalenza allo studio dei 'modelli' rintracciabili nella tradizione cesariana. Nel suo contributo B. Lincoln affronta *La politica di mito e rito nel funerale di Giulia: Cesare debutta nella sua carriera* [387-96]: l'analisi dell'orazione tenuta da Cesare nel 69 a.C. per la zia mostra le prime tappe dell'elaborazione mitistorica relativa alla *gens Iulia* in funzione sia delle relazioni sociali, sia dell'ideologia del potere. I. Chirassi Colombo per sua parte esamina *Il mestiere di dio e i suoi rischi (riflessioni in chiave storico-religiosa intorno a SIG<sup>3</sup> 760)* [397-426], evocando in un'ampia prospettiva la costruzione 'charismatica' della divinità di Cesare secondo il parallelo con Romolo-Quirino. La tradizione storiografica sull'*aristia* di Acilius e Scaeva [Val. Max 3.2.22-23 e altrove] è analizzata da C. Grottanelli in *Evento e modello nella storia antica: due eroi cesariani* [427-444] con metodo assai stimolante, mostrando l'intreccio tra elementi di tradizione folclorica (i 'precedenti' di Coclite e Scevola), realtà fattuale ed elaborazione ideologico-propagandistica. Ne *I tempi di Cesare* [445-71] C. Santini affronta la percezione cesariana del tempo, intesa sia come attenzione a dati cronologici, sia come richiamo al *kairos*: se ne ricava nel *B.G.* una scansione per cicli, forse legata alle caratteristiche 'culturali' dell'area gallica, differente dalla prospettiva 'sogettiva' del *B.C.* A chiusura della sezione D. Poli rilegge la scena del passaggio del Rubicone nel segno de *Il rischio del transito* [473-85], ritrovandovi traccia di una concezione del 'passaggio', ossia dei momenti gravi di scelta, in termini di 'gioco' (dei dadi, per esempio).

La quinta sessione sposta il fuoco dell'analisi *Tra retorica e critica*: l'apre R. Scarcia con *La bilancia del critico (Cesare e Terenzio)* [507-33], meditato esame dei noti giudizi di Cicerone e Cesare su Terenzio, che pur servendosi di immagini tradizionali s'inquadrano in un dibattito, non solo letterario, sul rapporto tra cultura romana e mondo greco. G. Cipriani passa *Dai centurioni alla retorica: analisi logico-formale di una digressione (Caesar, 'B.G.', 5.44)* [535-52], esaminando brillantemente una pagina celebre, anzi propriamente esemplare, dei *Commentarii* ove la digressione aneddotica su Pullo e Vorenus, modulata sullo schema dell'eroe binario, manifesta un intento illustrativo del 'codice' militare romano. Un'altra pagina celebre, *Il discorso di Critognato ('B.G.' 7,77): struttura narrativa e ideologia* [553-75] è studiato da E. Di Lorenzo: vengono messi in luce l'abile scansione retorica dell'*oratio* e il suo carattere non tanto antiromano (sulla linea di Castiglioni) quanto antigallico (ove si mostra esemplarmente la *saevitas* dei nemici di Cesare).

*La grammatica, il latino, le lingue altre* costituiscono l'oggetto della sesta sessione, inaugurata dalla bella relazione di G. Brugnoli su *Caesar Grammaticus* [585-97], che mostra come il noto ma «tutt'altro che benevolo» giudizio di Cicerone [*Brut.*262] nasca da un complessivo rigetto di Cesare scrittore e storico. Come scendendo su un piano più analitico, P. Poccetti esamina *Teorie grammaticali e prassi della 'latinitas' in Cesare* [599-641], evidenziando l'apparente scissione tra i precetti superstiti del *De analogia* e le pagine cesariane e per altro lo scarso favore sostanzialmente riscosso da Cesare nella stilistica antica: ciò non deve indurre a sottova-

lutarne il contributo al maturarsi della coscienza linguistica latina e fors'anche al cristallizzarsi della frattura tra lingua scritta e lingua parlata. In qualche modo si pone su un'analoga linea la relazione conclusiva di V. Lomanto su *Due divergenti interpretazioni dell'analogia: la flessione dei temi in -u- secondo Varrone e secondo Cesare* [643-76]: la vasta campionatura d'esemplificazione addotta mostra come di fronte ad un fenomeno problematico una diversa interpretazione della *consuetudo* portasse i due eruditi a conclusioni opposte, prevalendo in Cesare l'istanza della *ratio*, in Varrone l'*usus*.

L'ultima sezione degli Atti considera *Cesare nella cultura*, ossia il molteplice *Fortleben* antico e moderno del personaggio: così in *Cesare e Scipione: due modelli politici a confronto nel Quattrocento italiano* [689-706] C. Finzi studia la produttività dei paradigmi politici antichi in una controversia del 1435 tra Guarino veronese e Poggio Bracciolini; G. Bonamente poi riconduce all'antichità con *La scomparsa del nome di Cesare dagli elenchi dei 'divi'* [707-31], che mostra un aspetto della complessa rimozione di cui la figura del dittatore (o primo imperatore?) fu segno nei secoli già dell'impero. E tuttavia *L'apoteosi di Cesare tra mito e realtà: Ovid. 'Met.', 15,745-851* [733-49], presa in esame da G. Flammini come esempio di *Vergöttlichung*, fu una celebrazione 'forte', in cui i richiami al *sidus Iulium* e alle morti favolose di Enea e Romolo costituivano il segno di un consapevole progetto politico. Chiudono il convegno due nette 'proiezioni' verso il moderno. La relazione di C. Corti su *La (in)cultura di Cesare sulle scene elisabettiane* [751-72] ha per oggetto il trattamento «implicitamente ironico, talvolta addirittura sarcastico, e comunque esplicitamente demitizzante» subito dalla figura di Cesare in particolare - ma non solo - nel *Julius Caesar*, anche nel segno di una bruciante polemica culturale contro Roma antica, 'figura' della Roma dei Papi. Conclusivamente F. Biasutti analizza *Giulio Cesare come "Welgeschichtliches Individuum" nella filosofia della storia di Hegel* [773-93], evidenziando come nella sua pur generalizzata svalutazione del mondo romano il filosofo abbia isolato il profondo significato dell'opera cesariana nel farsi della dottrina politica.

Dall'insieme degli Atti esce un panorama tanto più stimolante, in quanto le diversificate competenze e prospettive di analisi dei Relatori (storici, latinisti, linguisti, etc.) hanno affrontato secondo letture complementari le molteplici facce della figura e dell'opera di Cesare. Tanto che, se si può tentare un bilancio, non è di fatto un generale o uno scrittore o un mito ad emergere dalla confluenza degli studi proposti, ma una personalità molto complessa e - tuttavia - sfuggente. In questo senso il Convegno non vuole esaurire, ma approfondire uno spettro di temi - talora innovativi - da cui ci verranno ulteriori progressi: ponendo come asse il tema della 'cultura' il convegno si è staccato consapevolmente da una valutazione di Cesare svolta in chiave precipuamente 'politica', per favorire un approccio programmaticamente interdisciplinare. Così in presenza del paradosso, evidenziato da Poccetti [634], per cui «si registra un numero maggiore di gallicismi nei frammenti delle satire di Lucilio che in tutto il *de bello Gallico*», l'analisi etnografica del *corpus* cesariano ancora impegnerà su fronti complementari il celtista e l'antichista 'classico'; mentre la comprensione dei dati politici, propagandistici, narrativi ed antropologici presenti nei *commentarii* indurrà a scavare i resoconti cesariani *contemporaneamente* come 'modelli' (con o senza la '*déformation historique*' del Rambaud) e come pratiche della guerra antica di conquista; mentre proseguirà lo sforzo di valutare la reale portata della *Caesar's*

*Legacy* nella politica romana, date sia le contraddittorie rimozioni dei suoi successori sia la gravidanza plurisecolare del suo mito.

Venezia

Carlo Franco

G. CRESCI MARRONE, *Ecumene Augustea. Una politica per il consenso*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1993 [Problemi e ricerche di storia antica 14], pp.327, s.i.p.

Il volume, che muove da un percorso di ricerche più che decennale, si propone di studiare «il ruolo e il cammino di un'idea: quella della conquista romana di tutto il mondo conosciuto» [7]. Il vastissimo tema viene affrontato attraverso l'incrocio di molte prospettive e tipologie documentarie, unificate dalla convinzione che lo studio di questo tema augusteo non possa né distinguere né graduare l'importanza della realtà evenemenziale rispetto alla sua rappresentazione propagandistica o ideologica. Le due dimensioni appaiono strettamente intrecciate: nel presente volume - è sufficiente scorrere i titoli dei capitoli e delle sezioni - prevale certo la seconda. Su un piano più generale la ricerca è una riflessione sulla natura del principato augusteo come continuità o rottura rispetto alla prassi politica precedente. Il «come e perché Augusto intendesse accreditare l'avvenuta conquista dell'ecumene per parte sua e dei suoi predecessori» [10] in strutturale «ambiguità e contrasto fra ciò che *era* rappresentato e ciò che *era* avvenuto» [11] rappresenta il filo dell'indagine; il richiamo in sottofondo a recenti opere su Augusto (Zanker, Nicolet, più indirettamente Fraschetti) colloca il libro in una temperie di ricerca, rispetto a cui esso trova una precisa autonomia già nel fatto di porre in rilievo il ruolo del mito o della rappresentazione storiografica e letteraria del principato rispetto ai referenti iconografici o all'organizzazione amministrativa.

Il modello della conquista [15-49] è studiato a partire dall'affascinante tema della presenza di Alessandro a Roma, un intricato labirinto in cui l'A. si muove con la competenza di una lunga frequentazione. La trasformazione (prima e dopo Azio) dell'atteggiamento di Ottaviano verso il re macedone è collegata molto opportunamente alla tentata riconciliazione con l'Oriente e all'assunzione della eredità ecumenica (e 'charismatica') implicita nella memoria di Alessandro. Il passo successivo fu il passaggio dall'*imitatio* alla *aemulatio*: nella costruzione del *principatus*, o meglio della sua immagine pubblica, Alessandro divenne (anche quando negata) costante presenza di riferimento.

Il capitolo dedicato a *L'ideologia della conquista* [53-221] costituisce il nucleo portante del libro, confermando la prelazione dell'A. per i 'modelli'. Con l'analisi del motivo della conquista del mondo in importanti pagine da Livio a Cassio Dione [soprattutto Liv. 36.17.14s; Dio 50.24.3], si evidenzia la prospettiva augustea della conquista come richiamo alla consapevolezza di dominio maturata nella fase repubblicana dell'imperialismo: l'assoggettamento dell'ecumene è allora anche il doveroso seguito dell'opera dei *maiores*, l'adesione al loro modo di intendere lo stato, la censura della pratica dissolutiva di Antonio. Ma nella teorizzazione che si trasferisce alla pagina scritta della 'grande storia' il problema della conquista si affianca a quello della concezione 'geografica' dello spazio eumenico. Nelle fonti antiche convive una visione dell'ecumene come totalità del mondo a fianco di un'altra, fortemente ideo-

logica, che sovrappone (e deliberatamente confonde) mondo conosciuto, mondo abitabile e mondo dominato da Roma: muovendo di qui l'A. formula la suggestiva ipotesi che questa seconda chiave fosse fatta propria e 'canonizzata' dal Princeps nell'oscuro *Breviarium imperii*, cui le fonti accennano nell'ambito del *Nachlass* augusteo [75 ss].

Ma è fatale che ogni indagine sull'ideologia augustea (non sui 'fatti') si confronti con la mistificazione delle *Res Gestae*, ove l'ecumenicità della conquista è presente di fondo nella *reductio ad unum* di ogni esperienza, nella totalizzante prospettiva propagandistica e provvidenziale, nella monolitica 'oggettività' trionfale dei liste di popoli vinti, dei cataloghi di ambascerie ed esplorazioni. L'esame dell'A. considera bene non tanto la 'percentuale' di deformazione, quanto per così dire l'effetto che il testo si riproponeva, cioè quello di suggerire come contemporaneamente *necessaria e rassicurante* la confluenza della storia di Roma e cioè dell'ecumene nella persona e nell'opera del princeps, capace di riscrivere e riassorbire in sé anche le conquiste parziali o mancate (Britannia, Parthia, Germania) o le avventure pericolose (Cornelio Gallo in Egitto): esse risultano travestite o esorcizzate, togliendo loro ogni possibilità di valere come 'indicatori' di una (impossibile) crisi, di una temporalità fatta di ascese e cadute, quale non può più darsi dopo l'annuncio dell'*euaggelion* imperiale.

Gli *scripta* cui il princeps affida la diffusione del proprio 'filtro' per leggere il mondo sono dunque anche, e determinanti per la formazione del consenso, quei documenti epigrafici di cui gli *elogia* del Foro sono l'esempio ma le *res gestae* sono il culmine. Questo tipo di 'segno' introduceva l'ideologia ecumenica nella dimensione della percezione concreta dove ai *tituli* s'affiancavano le *images*, come nel complesso del Foro: là il concorso di differenti moduli comunicativi cercava l'effetto di trasformare l'ecumenicità da spazio geografico unificato (nella conquista) in spazio temporale unificato (nella visibilità) e immobilizzato in un trionfo che comprimeva la storia (solo umana?) del passato, del presente, del futuro. Dal punto di vista spaziale, scrive efficacemente l'A., il Foro rappresentava "non più una città, bensì l'*orbis terrarum*", dal punto di vista temporale "non più un singolo, per quanto glorioso, episodio di conquista ma una secolare vicenda espansiva che transitava dal passato per approdare al futuro" [186-87]. E sotto questa cappa totalizzante e teleologica si lasciano inquadrare - e in questa chiave vengono ripresi dall'A. - ambiti già considerati da altri, come il problema del *funus*-trionfo di Augusto, o le ormai classiche analisi sui simboli dell'iconografia imperiale (qui sono considerati quelli 'ecumenici' come la sfera, la Vittoria, il mare, i *subiecti*, etc.) e sulla cartografia come corollario della geografia di conquista: ne risulta evidente la spinta alla eternizzazione, in quello che viene chiamato [222] «monopolio imperiale della prassi trionfale».

Nelle pagine poi dedicate a *Il dibattito sulla conquista* [225-68] si nota la finezza interpretativa con cui l'A. riesce a scavare in fonti 'improprie' come testi di poeti (dalla integrazione variamente difficile) senza sottovalutarne la pregnanza ideologica, ma anche evitando l'iperdeterminazione ideologica: esemplare la lettura di una delle rare voci del 'dissenso', l'anonimo *Panegirico di Messalla* [255ss.]. Significativi elementi di sicura rilevanza storica sono evidenziati dall'A. anche in pagine poco praticate, in Nicolao Damasceno o Dionigi di Alicarnasso; piace qui segnalare la stimolante e convincente posizione sul 'problema' del giudizio su Roma da parte di Pompeo Trogo [264ss.], ove la consapevolezza - improponibile in prospettiva augustea - della bipolarità tra Oriente (Alessandro) e Occidente (Augusto) si tramutava in una «esaltante assimilazione fra cosmocratori».



In questa prospettiva 'compromissoria' sta in effetti una lezione importante, che si collega alle importanti conclusioni su *La conquista ecumenica e il principato* [271-80]: la monumentale e statica 'idea' della conquista ecumenica fu in realtà una «ondivaga realtà evolutiva», che mosse in parte da basi tradizionali e in parte dal confronto con i grandi modelli, ma seguì un processo di «rinnovamento all'ombra della tradizione» in cui non mancarono forti correzioni di rotta (come nel caso dal rapporto con la memoria di Alessandro) unificate dalla costruzione di un consenso in cui ciascuna scelta del *princeps*, smussata ogni contingenza, s'iscrivesse in un quadro «riassuntivo e ultimativo».

Concludendo l'esame del volume è doveroso ribadire come il pregio di questa indagine stia non da ultimo nella solidità con cui vengono documentati fenomeni sfuggenti, relativi alla costruzione dell'immagine e non all'evidenza dei 'fatti'; l'incrocio di diverse prospettive garantisce per altro dal rischio di forzature su singoli punti. Ciò è molto importante in un lavoro che parte da segni, spesso decontestualizzati o comunque di problematica interpretazione, ma di quei segni evoca e studia storicamente gli *effetti*. Che dopo due millenni sono ancora fonte di riflessione.

Venezia

Carlo Franco

E. PARATORE, P.-A. GRIMAL, A. GRILLI, G. D'ANNA, *Quattro lezioni su Orazio*, Accademia Nazionale Virgiliana, Classe di Lettere ed Arti 1, Olschki, Firenze 1993, pp. 67, L. 25.000

L'opuscolo comprende le quattro conversazioni di illustri latinisti dedicate dall'Accademia Virgiliana di Mantova alla celebrazione del bimillenario dalla morte di Orazio. Nella prima (pp. 7-23) E. Paratore tratta de *Gli epodi* con alcune utili puntualizzazioni sulla loro cronologia: per esempio il VII anteriore al XVI, che nell'accettazione risolutiva dell'ipotesi critica di La Penna per la posteriorità dell'epodo stesso rispetto alla IV ecloga virgiliana viene collocato nel 38 (p. 22); è accolto il giudizio di P. Fedeli che il criterio ordinatore della raccolta sarebbe quello metrico (p. 18 n.3). Lo studioso condivide poi il dubbio, oggi diffuso, sulla presenza di Orazio alla battaglia di Azio (p. 13); ma il contributo, nel complesso, risulta prevalentemente illustrativo, per non dire parafrastico, evitando troppo spesso gli aspetti storico-culturali, tipici della critica di un Paratore meno episodico.

Il saggio di P. Grimal *A propos des Odes Romaines* (pp. 23-56) anche per il suo carattere discorsivo di destinazione ufficiale commemorativa non aggiunge molto al libro, perfino troppo ricco di citazioni e di rinvii, di Virginio Cremona *La poesia civile di Orazio* (Milano 1982). Lo studioso francese aveva trattato in maniera più ampia e circostanziata il problema in *Les odes Romaines d'Horace et les causes de la guerre civile* (1975, rist. in *La littérature et l'histoire*, Roma 1986, 81-101, citata a p. 25 n.2), insistendo sulla tematica fondamentale di esse come condanna delle guerre civili e dell'accumulo di ricchezza e ribadendo che il problema dell'appartenenza ideologica di Orazio all'epicuresimo (*Carm.* 3.1) o allo stoicismo tipico delle altre Odi Romane è insolubile. Di qui, anche nella conversazione mantovana, l'assenza perfino di accenni al rapporto tra poesia civile di Orazio e linea politica del principato: tuttavia in una posizione critica tradizionale non viene celato l'apprezzamento delle odi in esame, di



cui ci si trova a precisare la cronologia, per altro non rispettata nell'ordine trádito.

A. Grilli in *Pensiero e libertà poetica in Orazio* (pp. 37-45) dimostra attraverso numerose indicazioni del poeta che l'esercizio della libertà esclude l'accettazione di una dottrina filosofica (p. 45), in una sostanziale asistematicità ideologica, pur nel fondamentale adeguamento alla *mesotes* arisotelica. Interessante risulta la notazione netta (p. 37) che Orazio è poeta per lettori maturi.

Molto sostanzioso, addirittura troppo ricco di problemi e di informazioni, appare il saggio di G. D'Anna su *L'atteggiamento critico dell'Orazio maturo* (pp. 47-67). I temi sono callimachismo e neoterismo, influssi sul primo Orazio degli *Epodi* della linea archilochea attraverso Callimaco e Catullo. Precise e aggiornate annotazioni compaiono su Orazio lirico, sul quale agirono per il D'Anna i poeti ellenistici più di quanto non lasci supporre il giudizio limitativo di La Penna. Più sintetica risulta la valutazione del primo libro delle *Epistole* (pp. 53 ss.), molto circostanziata appare l'analisi dell'intelaiatura culturale dell'Ars per quanto riguarda il recupero in essa delle teorie aristoteliche in termini di opposizione alla poetica callimachea (p. 61). Ma non solo la linea interpretativa storico-culturale di quest'ultima parte del saggio riesce, anche ai fini di un uso didattico, molto stimolante.

Venezia

Giovanni Franco

Mireille ARMISEN-MARCHETTI, *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque* (Collection d'études anciennes 58), Les Belles Lettres, Paris, 1989, pp. 399.

*Facies* sembrerebbe il vocabolo latino che AM intende proporre quale termine tecnico per contrassegnare l'«immagine metaforica», sia essa la vera e propria metafora (*translatio / abusio*) o la comparazione (*imago / similitudo*); la difficoltà di approdare a una conclusione che risponda a esigenze di tipo definitorio e classificatorio è data dall'assenza, in Seneca, di uno specifico trattato - o, almeno, di mirate riflessioni - sull'*ars rhetorica*, assenza peraltro abbondantemente compensata da un continuo «uso ornato» della lingua in vista di obiettivi sia didattico-morali sia estetico-emozionali. La teoria si deve insomma *per davvero* ricavare dalla prassi, proprio perché anche in questo senso vale per il filosofo romano il proverbio *Talis oratio qualis vita* (ep. 114.1); come dire: non deve essere un fine il possesso e la conoscenza professionale della tecnica retorica, quanto piuttosto il mezzo per il raggiungimento del vero sapere e il guadagno di quella *virtus* che sola apre alla vita beata.

E alla prassi si affida AM: finalmente sostituendo il vecchio e parziale lavoro di D. Steyns, *Étude sur les métaphores et les comparaisons dans les oeuvres en prose de Sénèque le Philosophe*, Gand 1906, sono ora schedate e raccolte in lemmi ordinati alfabeticamente metafore e comparazioni attinte da *tutto* l'opus senecano. AM così offre allo specialista - e più in generale allo studioso di retorica - la possibilità di viaggiare all'interno dell'*immaginario* del filosofo; inoltre perviene a teorizzare la «doppia faccia» di tutta l'operazione tecnica del medesimo: non solo infatti il problema del Cordovese consiste nel giustificare l'*immaginazione* all'interno della dottrina stoica della rappresentazione (*φαντασία καταληπτική*), ma anche è quello - più arduo - di dare spazio (*consentire*) al piacere dell'emozione pur se in una

prospettiva didattico-educativa. *Facies* allude a ciò: metafora e comparazione sarebbero gli strumenti più appariscenti attraverso cui passa il contenuto e la 'faccia' stessa (il *significante*, diremmo oggi) del contenuto. E certamente il percorso di Seneca è chiaro: nel riproporre e nel risolvere drammaticamente a suo modo l'antitesi *res / verba* egli rinunciò a sfruttare lo strumento del sillogismo che, dal canto loro, gli Stoici avevano riadattato. Alle *interrogationes* quale veicolo della predicazione morale venne preferito l'approccio mediato dell'eloquenza retorica. L'«immagine» stimola il lettore e contemporaneamente sollecita il filosofo a rincorrerla in un gioco che trova giustificazione nell'alto possibile esito morale: *ubi se animus cogitationum magnitudine levavit, ambitiosus in verba est altiusque ut spirare, ita eloqui gestit, et ad dignitatem rerum exit oratio. Oblitus tum legis pressiorisque iudicii, sublimius feror et ore iam non meo, tranq. an. 1.15.*

AM cataloga con grande cura le «immagini» senecane e, fornendo una serie di indici incrociati rispetto ai vari versanti della comparazione, permette di ritrovare le strutture portanti - ma anche gli elementi di dettaglio - del materiale linguistico di Seneca. Per esempio, intorno a 'Chemin' sono raggruppate le *facies* che (sfruttando *iter* - *via* - *trames* - *peregrinatio* - *errare*) alludono al «sentiero della vita e della morte», alla «vita morale quale percorso verso la saggezza», alla «conoscenza intesa quale sentiero da seguire»; oppure, ecco che intorno a 'Navigation' ritroviamo *navigare*, *tempestas*, *fluctatio*, *fluctuari*, *iactari*, *malacia*, e si è indirizzati anche ad altri lemmi come 'Navire', 'Pilote', 'Port', in un gioco di incastri davvero sorprendente.

Da questo complesso catalogo di immagini AM intende poi ricavare alcune elaborazioni di ordine teorico: non tanto nella prospettiva del recente lavoro di A. Setaioli, *Seneca e i Greci. Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*, Pàtron, Bologna 1988 (lì era analizzato il 'riuso' di materiali letterari da parte di Seneca), quanto piuttosto nel senso delle ricerche di Traina sulla lingua di Seneca. Lo stile di Seneca potrà ancora essere definito «drammatico», ma ciò sarà documentato in maniera completa ed esauriente, anche se meno dettagliata (nella sua *vis* classificatoria) di quanto non avesse fatto Traina, perché l'attenzione di AM è mirata meno alla struttura grammaticale/sintattica dell'esercizio retorico, che al puro versante della «immagine metaforica».

La parte conclusiva della ricerca è tutta destinata a determinare la *funzione* dell'immagine in esclusivo rapporto all'interesse filosofico di Seneca: logica, fisica, morale risultano settori all'interno dei quali si adatta il linguaggio e si applica - in modi strategicamente variati e spesso originali (pp. 223-40) - lo strumento dell'immagine. *Facies* può farsi simbolo e punto di riferimento nel caso ci si trovi innanzi sia a un'opera di tipo satirico (*Apocolocyntosis*) sia a testi impegnati teoricamente (*Dialoghi / Lettere*) sia a tragedie. Sembra aprirsi davanti al lettore il mondo psicologico, etico ed estetico di Seneca. E così è, in fin dei conti, anche se qualche problema rimane là dove la studiosa appare non sempre attenta a tenere nel debito riguardo la piena consapevolezza nel potere dei propri mezzi tecnici di cui fa mostra Seneca: un'autocoscienza che determina il distacco strategico (qui non rilevato) tra il filosofo e la sua opera letteraria, opera che fu realizzata e pubblicata in un contesto ben particolare e che perciò risulta di necessità sempre controllata, non esente da forme di autocensura inconscia finanche nella scelta delle immagini.

Insomma, perché *facies*? perché questa *facies* e non un'altra?

In questa direzione ancora molto si può dire, adoperando magari quelle tecniche di indagine che - ispirandosi ai meccanismi della procedura psicoanalitica (cf. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1987<sup>2</sup>; I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London 1975) - possono svelare i meccanismi stessi in base ai quali un'immagine (o un gruppo di immagini) diventa dominante per uno scrittore, da un lato in forza dell'insistenza con cui è utilizzata, dall'altro per il suo sostituirsi immediato all'argomentazione razionale: insomma per il suo 'governare' lo snodarsi del pensiero stesso. Probabilmente come la filosofia governa la nave della vita (*Ep.* 16.3: *sedet ad gubernaculum et per ancipita fluctuantium derigit cursum*), si potrebbe dire che l'immagine finisce per governare lo strutturarsi del linguaggio.

Venezia

Stefano Maso

*Miscellanea di studi in onore di Armando Salvatore*, a cura di Enrico Flores, Antonio V. Nazzaro, Luciano Nicastrì, Giovanni Polara. Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, n. 7, Loffredo, Napoli 1992, 264.

Il volume, offerto da colleghi e allievi ad A. Salvatore per il settantesimo compleanno, raccoglie diciannove saggi di autori diversi, che spaziano in un arco diacronico esteso dalle ecloghe virgiliane al latino umanistico. Nella raccolta si individuano essenzialmente due tipologie di contributi: quelli che privilegiano l'analisi letteraria e la *Quellenforschung*, e quelli di critica testuale. I primi si soffermano sugli autori di età augustea, in particolare Virgilio e Ovidio (Nicastrì, Cutolo, Namia, Formicola, Borgo, Giordano, Esposito), i secondi analizzano testi della letteratura imperiale, tardo-antica, cristiana e medioevale (Cozzolino, Flores, Polara, Grillo, Castano Musicò, Nazzaro, Salanitro, De Prisco); i lavori di De Vivo, Astarita, Tomasco, all'interno di questa partizione cronologica, costituiscono gli unici esempi di critica non testuale ma letteraria. Una posizione a parte è occupata dal ricchissimo saggio di G. Jackson, dedicato a *Leonardo Bruni e l'«Economico» teofrasto o pseudo-aristotelico* (pp. 233-56), che, muovendo dalla traduzione latina del celebre opuscolo greco, fornisce un quadro storico-culturale dell'attività del Bruni e dell'ambiente letterario dell'epoca, dedicando anche numerose pagine alla tradizione del testo umanistico.

Tornando ora ai lavori dedicati alla critica letteraria, ricordiamo anzitutto il saggio di L. Nicastrì (*Sentieri virgiliani tra speranza, storia, ideologia*, pp. 7-34), che indaga i testi virgiliani relativi all'età dell'oro in rapporto alle componenti mitologiche e filosofiche e alle intenzioni dottrinarie del poeta. F. Giordano analizza *L'ideologia della campagna nei «Remedia amoris» di Ovidio* (pp. 89-95), sopravvalutando a nostro parere la valenza politica anti-augustea dei vv. 169-212, e lasciando piuttosto in ombra la componente del *lusus*, irrinunciabile nella didascalica ovidiana.

P. Esposito conduce un'analisi sulla struttura dell'episodio ovidiano di Ceice (*La duplicazione infinita. Ovidio «Met». XI 266-345*, pp. 97-107), sottolineando la presenza di opposizioni binarie corrispondenti alle caratteristiche delle coppie di personaggi contrapposti; in margine a questo lavoro, a proposito di *Met.* 11.312 s., presentazione

di Autolico, nonno di Odisseo, vorremmo rilevare come in *alipedis de stirpe dei, versuta propago* l'uso del termine *versutus*, con ovvio rimando all'incipit dell'*Odusia*, costituisca un esempio dell'ironia 'intertestuale' di Ovidio, che anticipa nell'antenato la dote principale del nipote, e insieme ricorda al lettore la 'futura' (per il tempo di Autolico) traduzione liviana dell'epiteto omerico che descriveva tale dote.

D. Tomasco (*Ancora sul prologo del 'De deo Socratis' di Apuleio*, pp. 173-95) si occupa della destinazione del presunto prologo, composto di cinque frammenti, ipotizzando una stesura più ampia, poi ridotta da Apuleio per un uso estemporaneo, a fini declamatori, e sottolinea i pericoli insiti nella tendenza a presumere che ogni testo antico a noi giunto rappresenti una redazione definitiva.

M. L. Astarita si occupa di *Appiano e Frontone: rapporti sociali e culturali* (pp. 159-71), basandosi su tre epistole della raccolta frontoniana, *ad Pium* 10.2 p. 168 van den Hout, in cui Frontone raccomanda lo storico all'imperatore per una procuratela, e una coppia di lettere in greco (pp. 244-48 van den Hout) che documenta sia l'inferiorità della posizione sociale di Appiano, sia la sintonia culturale esistente fra i due; si ipotizza anche per i due autori un oggetto di ricerca comune, la documentazione storica relativa alle guerre in Oriente.

Un consistente gruppo di contributi privilegia invece l'indagine intertestuale: P. Cutolo (*Per il callimachismo di Virgilio nella IV ecloga*, pp. 35-43) rileva l'*imitatio* del giovane Virgilio nei confronti degli *Inni* callimachei; G. Namia mette a confronto il proemio dell'*Eneide* e il modello omerico (pp. 45-56), evidenziando «l'inversione del rapporto Musa/poeta» a favore del poeta, la cui individualità si afferma già nei poemi del ciclo, e in misura maggiore in Apollonio Rodio e nei due proemi del I e del VII dell'*Eneide*; C. Formicola si occupa di *Modelli greci e stilemi virgiliani nell'episodio di Elena* (*Aen. II* 567-88), (pp. 57-78), riconoscendo nel controverso brano relazioni con Hom. A e v, e, all'interno del poema virgiliano, con il libro IV e il VI (l'episodio di Deifobo); A. Borgo segue le tracce del mito di Orfeo dal IV delle *Georgiche* e dalle *Metamorfosi* ovidiane fino agli echi nelle tragedie senecane (compreso lo spurio *Hercules Oetaeus*) e nel *Culex* (*Pseudo-Virgilio e Pseudo-Seneca tra poesia e magia*, pp. 79-88); A. De Vivo individua *Due citazioni virgiliane nel libro di Seneca sui terremoti* (*nat.* 6.17.1 e 22.4) (pp. 137-44) e cioè *Aen.* 8.728 e 8.525, che vengono ricontestualizzate e sfruttate per il linguaggio metaforico e (nel secondo caso) per gli effetti fonici e il ritmo dattilico.

Venendo agli studi di critica testuale, la serie è aperta dal lavoro di A. Cozzolino *Sul frammento di Albinovano Pedone* (pp. 109-19), che interviene con equilibrate soluzioni sul testo di Morel, p. 115-16, accettando al v. 2 *iamque vident* di Gertz, al v. 4 *ad rerum* di M. Haupt, al v. 8 *sidere* interpretato come forma verbale (Tandoi), al v. 15 *obstructo pectore* di Haase, al v. 16 *fugit* tradito da ABD, e esprimendo una preferenza, al v. 19, per *libris* (pur optando per la *crux*); infine dà la traduzione basata sul nuovo testo.

E. Flores porta il suo contributo *Per la ricostruzione di Man. 'Astr.' II 105-106* (pp. 121-27), passando in rassegna gli interventi critici, dallo Scaligero alle proposte più recenti, per congetturare infine *cui vires* al v. 106, senza bisogno di ipotizzare lacune.

G. Polara propone *Note di lettura a testi latini antichi e medioevali* (pp. 129-35), il primo dei quali è Sen. *nat.* 2.35.1-2, in cui congetture *fata iter iussum*, contemplando però la possibilità di una doppia lezione nell'archetipo; invece nella *Vita Sabe* di



Teuzone si pronuncia per il rispetto della lezione tradita ai vv. 80 e 109.

A. Grillo (*Quando l'eroe si consola con la musica e col canto. Ricorrenze tematico-espressive e testo di Il. Lat. 586*, pp. 145-52) considera il tradito *divum lenibat amores* come corruzione dovuta all'intrusione di una glossa marginale, respinge gli emendamenti *duros, diros* etc. e, individuando persuasivamente il guasto in *lenibat*, avanza la congettura *dicebat* in base ad Hom. I 186 ss. e θ 266.

L. Castano Musicò, a proposito di *Val. Probi ad Verg. ecl. 2,48* (pp. 153-57) cerca di risolvere le *cruces* relative ai nomi propri, nella leggenda di Narciso, e ipotizza per *ab Euppo* un originario *ad Euripum*, e per *Euzimades* il nome del pittore *Euximiades*, citato da Plinio, che darebbe senso alla successiva espressione *a piktore*.

A. Nazzaro, in *Ambrosiana VII. L'exemplum Deborahae* (uid. 8,43-50) (pp. 197-212) si basa sul confronto fra il *Libro dei Giudici* e il testo di Ambrogio, e avanza proposte esegetiche e testuali, anche alla luce dell'interpretazione origeniana relativa all'*exemplum Deborahae*.

G. Salanitro, nei suoi *Contributi critico-testuali ai centoni virgiliani* (pp. 213-19), tende a ripristinare le lezioni del codice Salmasiano, al posto degli emendamenti e delle *cruces* arbitrariamente introdotte dal Baehrens e dal Riese, in *Iud. Paridis* 7 ss.; *ibid.* 20; *ibid.* 27; *De alea* 95 s.; *Herc. et Ant.* 1 s.; *Alceste* 40 s.

A. De Prisco presenta *Due note al 'De raptu Helenae' di Draconzio* (carm. 8,36 e 244), (pp. 221-31), dissentendo dall'edizione Diaz de Bustamante (1978) su due emendamenti, e conclude che *decora* del v. 36 e *quo bella parantur* del v. 244 (traditi da N) sono da conservare in conformità all'*usus scribendi* e alla corrispondenza con il racconto di Darete Frigio.

Il volume, che offre un ricco e variegato panorama della scuola di A. Salvatore, è concluso dalla bibliografia completa dell'illustre studioso (pp. 257-62) e si presenta in un'accurata veste tipografica; segnaliamo solo alcune sviste che potrebbero disorientare il lettore: a p. 42, riga 13, sarà da leggere 'anafora' e non 'anastrofe'; a p. 106, riga 18, 'Ceice e Dedalione' invece di 'Peleo e Dedalione'; a p. 155, riga 7, la lezione proposta sarà *ad Euripum* (e non *ad Eripum*); a p. 224, riga 6, il testo tradito è *decora*, e non *decore* (Peiper, Vollmer).

Bologna

Paola Pinotti

AA.VV., *La traduzione dei testi classici, Teoria, prassi, storia*, a cura di S. NICOSIA, D'Auria, Napoli 1991, pp. 381.

Il volume raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale svoltosi a Palermo dal 6 al 9 aprile 1988. Si tratta, a tutt'oggi, del più importante contributo - quasi tutto della cultura italiana - sull'argomento, tanto importante da aver prontamente svegliato l'interesse di E. Mattioli, teorico della traduttologia (cf. i suoi *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, Palermo 1993, 8 e 57). Renderne conto in modo esaustivo è qui improponibile: proveremo a non tralasciare l'essenziale e solleveremo pure qualche questione; ci occuperemo in particolare dei testi poetici. Gli interventi sono 26, oltre alle pagine introduttive: due, il primo e l'ultimo, sono di ordine teorico, mentre il penultimo (di A. Pinchera) è 'creativo' (si tratta di un *Ommaggio a Catullo*, piano e leggero); tutti gli altri presentano anche un aspetto più tecnico. Il volume ripercorre



molta parte della letteratura classica, da Omero ad Aristotele, da Livio Andronico a San Gerolamo, per giungere fino a Foscolo e alla tradizione ermetica.

Ad apertura del volume S. Nicosia, che è anche il curatore, ricorda nella sua *Presentazione* che la traduzione costituisce, per dirla con Friedrich Schlegel, «per sua natura, eine unbestimmte, unendliche Aufgabe» (p. 5), mentre B. Lavagnini, nel suo *Saluto ai convegnisti*, afferma, in una prospettiva aperta, che «<d>el tradurre vi sono più maniere e <che> tutte hanno qualche ragione di utilità» (p. 7). Ciononostante appare difficile parlare serenamente della traduzione, quasi che essa, come dice J.-R. Ladmiral - uno dei più importanti teorici della traduzione -, avesse «le destin étrange de déchaîner les passions» (*La traduction: des textes classiques?*, p. 9). Ladmiral teorizza da tempo la divisione dei traduttori tra 'sourciers' e 'ciblistes', tra coloro che puntano di più alla lingua di origine e coloro che puntano di più a quella di arrivo; banalizzando, la domanda potrebbe essere la seguente: in una traduzione bisogna rimanere il più possibile vicino alla lettera del testo dal quale si traduce o bisogna renderne il senso primo in una lingua a tale scopo funzionale? Diciamo subito che Ladmiral si pone tra i 'ciblistes' (e precisiamo, per chiarire il taglio della nostra lettura, che ci collocheremmo invece personalmente tra i 'sourciers'). Tra i 'ciblistes' andrebbero compresi i traduttori 'tecnici', tra i 'sourciers' il critico francese annovera, accanto a W. Benjamin e al nostro G. Gentile, i contemporanei H. Meschonnic e A. Berman: egli non esita a chiamare i primi «classiques», i secondi «romantiques». Egli parla giustamente di «théologie de la traduction» (p. 24), insistendo sull'importanza della tradizione del Libro nella nostra cultura occidentale, non esita a parlare a p. 25 di «théologie de la Lettre ou de l'Esprit» (e cita San Paolo: *Littera enim occidit, Spiritus autem vivificat*), non esita soprattutto a considerare i 'sourciers' dei teologi «hérétiques» e «idolâtres». Non possiamo qua accennare a una risposta (che non saremmo in grado di sostenere fino in fondo) a tali prese di posizione; ci limitiamo a notare che la «métaphysique des langues et du Logos» (p. 22) di cui Ladmiral parla appropriatamente potrebbe ritorcersi contro lo stesso critico. Non crediamo d'altronde che Heidegger e Benjamin siano da collocare, sic et simpliciter, tra i 'sourciers'; ma vale senz'altro la pena citare il passo in questione: «c'est, plus fondamentalement, au niveau essentiel d'une métaphysique des langues et du Logos qu'il y a pour ainsi dire une "déchéance" des langues contemporaines de la modernité, dirais-je en pastichant là le pathos métaphorique d'un certain discours postheideggerien aux relents <s> mystico-esthétisants, qui pourra au besoin se servir de brillantes et énigmatiques citations benjaminienes». *Quid sit versio*, di S.H. Siedl, si pone sulla scia di Ladmiral. Citiamo, nei confronti del critico francese, una correzione puntuale e fondamentale; essa riguarda il sommo traduttore che fu Lutero: «Videtis ergo quomodo elementa versionis "coloratae" (seu "romanticae") et elementa versionis 'classicae' inveniri possint in una eademque versione. Sic in casu nostro de quo loquimur Martinus Luther est sourcier et colorate sive romantice vertit quod attinet ad structuram phrasein; quod vero attinet ad singula vocabula, Lutherus est cibliste et sub hoc respectu producit versionem classicam» (p. 360).

B. Gentili (*Tradurre poesia*) è stato certo tra i primi in Italia ad occuparsi di traduzioni poetiche, in particolare dal greco e in particolare dalla poesia corale. «Tradurre è in primo luogo interpretare e il lavoro dell'interpretazione [...] non è mai compiuto» (p. 31): tale visione, espressa o meno, è consapevolmente presente tra i filologi che si occupano di tradizione. Gentili appare inoltre consapevole della posta

in gioco; egli critica chi si pone come obiettivo una «contemporaneità falsa e artificiale» (p. 32), chi «tende a ricondurre l'opera originale al gusto del lettore e non viceversa»; egli cita al riguardo un notevole D'Annunzio (e siamo su posizioni diametralmente opposte a quelle di Ladmiral). La posizione di Gentili appare qua e là sofferta se non problematica: quando rifiuta «l'infinita libertà della lettura sino al punto di farne un momento di creazione pari a quello che ha dato vita all'opera», rifiuto che si spiega anzitutto con la necessaria umiltà del filologo di fronte al testo; quando giunge alla possibile resa delle peculiarità del verso greco. Il suo discorso in proposito va seguito con attenzione. «Nessuna traduzione potrà mai trasferire nella propria lingua il colorito dialettale della lirica greca, e approssimativa sarà sempre la resa degli epiteti, delle espressioni formulari, delle parole di valore e della sfera emozionale nonché delle parole composte» (p. 37); il discorso, vero in assoluto, riporta alla via senza uscita teorizzata da B. Croce, rischia cioè di portare alla non-traducibilità della poesia. Lo stesso sembrerebbe di doversi ripetere per quanto riguarda il metro e il ritmo: «Ancora più problematica la resa dei sistemi metrico-ritmici che costituiscono la linea portante dei significati» (p. 39). A tale dichiarazione il critico apporta qualche precisazione e correzione: anzitutto il problema concerne i sistemi misti e non quelli «costruiti nel ritmo ampio e solenne dei kat'enoplion-epitriti che evocano le movenze esametriche dello stile epico»; secondariamente rimane valida una traduzione 'riga-verso'; in terzo luogo esiste l'esempio delle *Laudi* di D'Annunzio e del modello metrico e strofico, unico nella poesia italiana, che esse offrono; si consiglia in seguito e conseguenzialmente di «privilegiare nella traduzione di carmi di Pindaro la disposizione per cola brevi» (p. 40). Il problema che le traduzioni di Gentili pongono riguarda, crediamo, il posto di una determinata parola nel verso e più in generale nella strofa, ossia la corrispondenza tra senso e metro.

De *La traduzione di Omero* si occupa G. A. Privitera. Come Gentili il critico si dice convinto che «la prospettiva antropologico-culturale» (p. 43) non vada «accorciata» né «deviata», il lettore non deve credere «che i Greci erano come noi e che possedevano gli stessi nostri gesti»: «Il compito del traduttore non è di trasportare il testo fino a noi, di farci apparire vicino il mondo che descrive; ma di condurre noi fino al testo antico, senza mascherare la lontananza e la diversità di quel mondo» (il discorso è vicinissimo a quello di Meschonnic e ancor di più a quello di Berman). È senz'altro positiva l'espressa volontà di Privitera di mettere in evidenza le formule e di rispettare gli *enjambement*, di non «ignorare, offuscare o smorzare» (p. 50) «assolutamente» il tratto distintivo dell'epica, ossia la ripetitività; di non tradurre, fatto ancora più importante, «un termine in modo ogni volta diverso» (p. 51): «occorre trovare tutti i luoghi in cui il termine compare e cercare una traduzione adatta, almeno, alla maggior parte di essi» (pp. 51-52); di avere «una visione complessiva dei poemi» (p. 53) in modo anche di poter calcolare «accuratamente le perdite e gli acquisti sul piano espressivo» e di potere così «bilanciarli» e «ottenere globalmente un risultato stilistico pari o equivalente a quello originario» (una considerazione tuttavia: conviene teorizzare e raccomandare tale 'realistica' soluzione?). Stupisce invece la troppa fiducia nel commento, che non può mai, ci sembra, rendere «meno drammatiche» (p. 43) certe domande su come tradurre. Stupisce altresì la certezza con la quale si afferma che la traduzione dei poemi omerici «non può essere che una traduzione in prosa» (p. 45). L'esempio addotto (a p. 47) richiede una precisazione: spesso nel volume viene chiamata traduzione in prosa quella che si potrebbe meglio chiamare traduzione ritmica;

c'è, vogliamo dire, nei filologi classici, una specie di scrupolo se non di complesso della verità filologica che fa loro preferire una traduzione in prosa, prosa che sentono come lontana dalla poesia. Di fronte a questo sentimento rispondiamo in tre modi: ricordando l'esempio di lettura e di pratica traduttiva e a volte di scrittura di Ezra Pound; ricordando che a dividere così rigorosamente la poesia dalla prosa è soprattutto la nostra tradizione occidentale e che fondamentale è l'aspetto ritmico (il rimando a Meschonnic è obbligatorio); invitando ad esempio lo stesso Privitera a rileggere la sua traduzione, così vicina spesso alla poesia vera e propria.

Alcuni interventi sono di taglio e di contenuto prettamente filologico. Sono interventi a volte rapidi, puntuali: vedi C. F. Russo, *Tradurre Icaro, tempi nuovi* («Omero traduce e liscia il modo orale»: p. 56); a volte estesi e davvero notevoli: vedi L. Canfora, *Cornelio Nepote traduttore degli storici ateniesi* (il Latino ricompone, riduce o amplia Tucidide) e E. Flores, *L'«Odissea» di Omero e la traduzione di Livio Andronico* (viene sviluppato il punto di vista secondo cui tale traduzione è una «riduzione per una recitazione in teatro»: p. 192; cf. anche *Lexis* 4, 1989). Non ne parleremo qui, anche per ragioni di spazio.

R. Pretagostini (*Teoria e prassi della trasposizione metrica e ritmica nelle traduzioni dal greco*) studia le scelte teoriche e pratiche di molti tra i maggiori poeti e traduttori italiani da Carducci a Gentili. Di Carducci si ricorda il tentativo di ricreare i versi antichi «combinando e variamente assemblando versi e versicoli italiani» (p. 57) e si precisa che egli «leggeva i versi latini accentuativamente» (p. 58). Aggiungiamo per parte nostra che tale pratica è quella dello stesso Ezra Pound e che, in entrambi i casi, il risultato può a volte essere stranamente vicino all'originale; ricordiamo R. Serra, *Intorno al modo di leggere i Greci, a proposito del distico elegiaco di Carducci*: «In quanto ai metri barbari dei tedeschi e degli italiani si sente che la stessa armonia se non è raggiunta è cercata per la stessa via: "un desiderio vano della bellezza antica" pare proprio che aneli a ricongiungersi. E l'intenzione quando riesce a farsi sentire vale quanto la felicità» (R. Serra, *Scritti*, II, Firenze 1958, 492). Pascoli sceglie per conto suo una resa con una serie di tempi forti e riproduce l'esametro con uno schema di diciassette sillabe (il massimo delle sillabe presenti nell'esametro), l'*iictus* e l'accento della parola venendo a coincidere. D'Annunzio offre un quadro più interessante ancora. Il poeta di *Laus Vitae* si rivela «completamente svincolato dai problemi della prosodia, della quantità, degli accenti delle parole» (p. 60), straordinariamente capace di riprodurre la strofa greca, che egli considerava «una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'aria». Successivamente, con la poesia ermetica, cambiò radicalmente il gusto, sicché non osò più trasporre la struttura metrico-ritmica dell'originale nelle traduzioni. Corretta è la precisazione che bisogna distinguere tra le varie forme poetiche: tradurre il ritmo (Pretagostini esita tra ritmo e metrica, mentre dovrebbe, ci sembra, optare decisamente per il ritmo) del verso omerico, «formato da esametri impiegati katà stíchon, di un'elegia o di un epigramma [...], di un'ode saffica» (p. 62) pone problemi diversi rispetto a quelli «dei traduttori, per esempio, di un epinicio pindarico o di uno stasimo», «complesse strutture metriche che si basano sulla varietà del ritmo e delle sequenze»; «anzi», si precisa, «i traduttori della strofe saffica, come pure degli altri componimenti eolici, sono particolarmente avvantaggiati dalla caratteristica peculiare della metrica eolica, l'isosillabismo»; a p. 68 infine si legge, che fra tutte le forme poetiche, i canti corali e, più ancora, le monodie della tragedia e della commedia «sono senza dubbio le più

difficili da rendere nella nostra lingua». L'articolo presenta e discute esemplificazioni di Quasimodo, Pontani, Valgimigli, Cantarella, Perrotta, Romagnoli e Pascoli da Saffo, di Romagnoli e Gentili da Pindaro, di Cantarella da Aristofane.

Il già citato E. Mattioli riporta le pagine, comprese nel volume, di V. Citti e G. D'Ippolito. Egli considera in particolare il saggio di G. D'Ippolito, *Civiltà greca e traduzione semiologica (formulare nell'epica, scenica nel dramma)*. Per Mattioli si tratta de «la punta avanzata della teorizzazione in questo campo in Italia» (p. 57): la traduzione viene vista in quanto caso specifico d'intertestualità, si attua una profonda collaborazione tra filologia e semiologia. Le conseguenze sono importanti: per Omero «è necessaria una traduzione 'formulare', come per il dramma una traduzione 'scenica'». Vediamo come si muove più precisamente D'Ippolito (e vedremo che spesso il critico è vicino alle posizioni di Privitera: 'Homère oblige?'). Se è vero che l'epica omerica «è tutta formulare» (p. 81), «<a> tutt'oggi non esiste una traduzione omerica che tenga conto in maniera rigorosa della formularità, ma tutte, più o meno, aderiscono al gusto moderno che aborre le ripetizioni». D'Ippolito, va precisato, chiede il rispetto della formularità a tutti i livelli, anche quelli microspici, ed è proprio a tale livello che può criticare anche la traduzione di Privitera dell'*Odissea*; la situazione si complica spesso per una «autotestualità allusiva» (p. 83) e, più in generale, per la nota presenza dell'*Iliade* nell'epos di Ulisse. Nel caso del dramma attico, «<n>on va dimenticato che qui si tratta di copioni per una messinscena, e come tali presentano una specificità segnica» (p. 84). La verifica si opera su *Baccanti*, vv. 1-5. Il discorso si fa opportunamente semiologico, intuizione davvero fondamentale. Si assiste tuttavia ad una divisione dei versi spesso unicamente dipendente da una divisione di «unità semantiche» (p. 85): siamo proprio sicuri che la traduzione debba riprodurre anzitutto quelle, a scapito delle divisioni ritmiche, siamo cioè sicuri che un testo teatrale classico sia prima di tutto un testo appunto teatrale e non anche poetico, si possono disgiungere i due momenti? Vengono raffrontate le versioni in prosa e in versi (e il critico preferisce quelle in prosa!) di Romagnoli, Faggella, Barelli, Diano, Sanguineti, Pontani, Di Benedetto e Lombardo, Albini. Notiamo che viene preferita, per le sue qualità di rispetto delle unità semiologiche, la traduzione di Sanguineti: notiamo che essa non è propriamente in prosa. Precisiamo, ad onor del vero, che Mattioli considera (p. 57) «felice» senz'altro l'esemplificazione concernente sia Omero sia Euripide.

Delle stesse *Baccanti* si interessa V. Citti, in uno studio dal titolo significativo: *Traduzione e rapporti intertestuali*. Il critico mette a confronto le traduzioni di Carmeli, Guidiccioni, Bellotti, Romagnoli, Diano e Pontani, pubblicate tra il 1744 e il 1977. La ricerca di Citti, pur limitata ad alcuni esempi (per un confronto con le posizioni di D'Ippolito, manca in particolare Sanguineti), è estremamente ricca, volta ad individuare per ogni traduttore una possibile tradizione. I rimandi sono fitti, troppi per essere registrati. Notiamo qualche punto fermo: «il Bellotti inserisce Euripide nella tradizione poetica italiana attraverso una serie continua di innesti [...]. Euripide non solo parla italiano, ma adotta le cadenze di Petrarca, di Tasso e dei lirici marinisti» (p. 95); «Un secolo più tardi, Romagnoli non procede diversamente» (*ibid.*). Per Diano e Pontani i risultati della ricerca intertestuale appaiono, a detta dello stesso Citti, meno apprezzabili; si rileva tuttavia che tali traduzioni portano «piuttosto verso <il registro> della prosa alta che della lirica» (p. 97): si tratta di «scelte lessicali che si rifanno [...] a un certo livello di prosa, mentre gli stilemi della lirica sono definitivamente scomparsi» (p. 98). Il fatto ci sembra di estremo interesse: vi leggiamo



personalmente anche una sempre maggiore emarginazione o chiusura della poesia moderna italiana; significa anche che la poesia contemporanea non è in grado di offrire parametri linguistici adatti a riprodurre una poesia diversa da sé, neppure per creare un rapporto dialettico? Una nota di chiaro interesse generale riguarda il «riuso intertestuale», che «non avviene solo tra gli ipotesti italiani e il traduttore, ma altresì tra il traduttore e coloro che prima di lui si sono cimentati con lo stesso testo»: si tratta di una specifica 'angoscia dell'influenza' che va forse, come per quella indicata da Bloom, guarita accettando tale influenza, accettando cioè di rientrare nella tradizione (quando forse non diventa davvero una troppo chiara maniera, come quella denunciata da Citti per l'*Arcadia* e il neoclassicismo). Il critico si dice favorevole alle soluzioni avviate da Diano e Pontani, che presentano «un discorso solenne ma non gravato dagli orpelli del vecchio ornatus lirico» (p. 99). Speriamo non sembri troppo provocatoria la nostra preferenza per la prima versione di Carmeli, pubblicata nel 1743: «Dalle contrade d'Asia / del sacro Tmol partita / or qui danzo in onore / di Bacco il piè movendo / con dolce agitazione, / e con lieve fatica...».

Due articoli sono dedicati ad Aristofane. G. Mastromarco (*Aristofane e il problema del tradurre*) parte, come era da aspettarsi nel caso del commediografo ateniese, dalle difficoltà inerenti al lessico. La sua posizione è qui simile a quella sostenuta da Privitera nel 1988, riportata a p. 108: il commento indebolisce la traduzione (così come, precisiamo, indebolisce la stessa poesia); va notato che la posizione di Privitera del 1988 sembra in contraddizione con quella che egli difende ora nel volume: vedi sopra. Se Mastromarco dice di preferire, come già Schleiermacher, la traduzione 'estraniante' rispetto a quella 'naturalizzante' (e il discorso si fa qui di nuovo vicino a quello di Berman e opposto a quello di Ladmiral), egli precisa che tale traduzione 'estraniante' «corre evidentemente il rischio di essere fruibile solo dalla cerchia ristretta degli specialisti» (p. 109) e necessita di un commento: la preferenza a questo punto viene data alla traduzione 'naturalizzante'. Crediamo che si possa chiedere di più al lettore moderno. È senz'altro vero - ce lo ricordava D'Ippolito - che il teatro è semiologicamente iperdeterminato; spesso le soluzioni proposte dal traduttore sono riuscite, specialmente dal punto di vista del teatro, ma si deve davvero giungere a naturalizzazioni tanto forti come le seguenti: «sarà opportuno seguire la soluzione proposta da Carlo Corbato, che sostituisce "Titono" con "Matusalemme", uno dei patriarchi antediluviani dell'Antico Testamento» (p. 124) o «sarà pertanto opportuno» scegliere «un nostro proverbio equivalente, come fa Guido Paduano che traduce: "non è più il tempo che Berta filava"? E. Degani (*Per una traduzione delle 'Nuvole' di Aristofane*) limita il suo discorso alle sole *Nuvole*. La traduzione di Degani si qualifica per una scelta forte, da accettare in via di principio positivamente: gli interventi nel testo, ossia le aggiunte, «non fanno che evidenziare, in fondo, quanto di solito è affidato alle note: nel rispetto tuttavia costante del dettato aristofanico. Che quest'ultimo potesse risulterne in certi casi appesantito, è stato un rischio serenamente calcolato» (p. 129); a tale scelta il traduttore è giunto «<n>el tentativo di rendere esplicite le molteplici sfumature del testo». Si tratta di una soluzione già prospettata dallo stesso Mastromarco a p. 116 ma rifiutata perché non funzionale alla logica teatrale. Crediamo che il tentativo, soprattutto se adoperato non sistematicamente, rimanga valido, anche se lo si deve valutare caso per caso. Abbiamo, in fondo, a che fare con un caso molto vicino a quello dell'ambiguità.

Sappiamo che la cultura latina è la prima, in Occidente, se non proprio ad aver



avuto la nozione dello straniero, perlomeno ad aver accettato e addirittura ammirato la sua cultura, essa è la prima ad aver vissuto direttamente e profondamente il problema della traduzione. Fondamentale è così l'assunto di M. Gigante, in *Tradurre in prosa, tradurre in poesia*: difficilmente si può «rinunciare, nell'interpretare un poeta greco o un prosatore greco, là dove sia possibile, alla mediazione latina» (p. 139), giacché «il primo tramite per l'approccio e la diffusione di testi greci in epoche di transizione e di svolta è stata la lingua latina». Il critico inizia la sua lettura con la traduzione di Diogene Laerzio, autore non di primo piano, compiuta da Ambrogio Traversari; nata in ambito umanistico (il rimando a Leonardo Bruni - fatto anche da Garin, Folena e Mattioli - è d'obbligo) essa è un esempio di traduzione «elegante, non incolta, non aspra, non rozza» (p. 143): essa rimane «paradigmatica» per il «punto di vista platonico e non aristotelico dell'interprete». «Il Traversari ci ha anche insegnato la necessità di tradurre un'opera globalmente»; tale idea, caratteristica dell'attenzione filologica, si ritrova applicata alle traduzioni di Platone: «Chi traduce un solo dialogo di Platone traduce in modo diverso da chi traduce tutti i dialoghi di Platone» (p. 148). A proposito di Tucidide, notiamo questa correttissima e coraggiosa osservazione: «Ezio Savino, infelice interprete di poeti, dà una felice traduzione di Tucidide» (p. 149). Dopo Luciano è la volta dei poeti: Apollonio Rodio e Paduano, Omero, Virgilio e Leopardi, Archiloco e Valgimigli, ecc. Il problema fondamentale è quello della traduzione in prosa o in poesia; il critico opta decisamente per una traduzione «in prosa stilisticamente sorvegliata, ma libera dalle ipoteche delle norme che regolano la versificazione» (p. 157). Non possiamo qui non ripetere e precisare il nostro punto di vista, dopo aver ricordato, con Pound, che la traduzione di un testo poetico in prosa non traduce l'aspetto essenziale del testo originale, quello appunto di essere un testo poetico; senza giungere ad assolutizzazioni come quelle di E. Etkind (*Un art en crise, Essai de poétique de la traduction poétique*), difendiamo la possibilità di una traduzione ritmica. Perdura ancora, a nostro avviso, il *Diktat* di Leopardi, riportato dal critico: «senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta» (p. 158). A proposito di Valgimigli infelice traduttore di Archiloco Gigante precisa opportunamente: «non si può né si deve tradurre tutto. Se l'Aristofane del Romagnoli è un paradigma positivo, la sua traduzione dei lirici è certamente un paradigma negativo» (p. 163). Le ultime pagine tornano sull'argomento della traduzione in prosa o in versi: viene accettata - malgrado la citazione delle parole di Goethe, scritte in difesa del contenuto prosastico di ogni poesia - una «prosa poetica o ritmata nel suo libero movimento».

Riferiamo più velocemente degli ultimi due contributi dedicati alla lingua greca. G. Giannantoni studia in *Problemi di traduzione del linguaggio filosofico: il τὸ τί ἦν εἶναι aristotelico* un caso particolarmente difficile di traduzione. Siamo qui in presenza di un'analisi rigorosamente filologica; trascriviamo la conclusione cui giunge il critico: con la formula contenuta nel titolo Aristotele non indica l'«essenza» [...] e tanto meno indic<a> l'«essenza necessaria» o l'«essenza sostanziale» o l'«essere originario» o la «continuità e stabilità dell'essere» (p. 172); se si deve proprio dare una traduzione, viene proposta quella di «ente definito», vale a dire «il τί ἐστὶ di una cosa espressa dalla definizione di quella cosa», «la sostanza espressa dalla definizione» (p. 173), ἦν essendo «un imperfetto filosofico, nel senso che indic<a> il rinvio ad un'asserzione precedente» (p. 175). Le *Considerazioni* di A. Garzya sulla traduzione di testi di prosa greca tardoantica, attente alla «varietà dei registri» (p. 183), optano per un

tentativo «anche nella scelta lessicale» (p. 185) di «qualche trasferimento differenziato, impiegando ad esempio, in corrispondenza dell'originale, un arcaismo o un forestierismo in luogo del termine corrente; lo stesso potrà farsi con qualche figura retorica, in particolare ove con essa si possa rendere la stessa rottura di tono voluta dall'autore». Possono altresì servire come paradigma dell'atteggiamento di molti filologi classici: la paura di teorizzare e la volontà di tenersi «il più possibile al pedestre e al pratico» (p. 179); la fiducia riposta nelle note; il riferimento davvero frequente a Schleiermacher, in effetti spesso assente nelle teorizzazioni sul tradurre.

C. Carena studia *I turbamenti di San Gerolamo*. Come già Ladmiral, egli non ha dubbi: «Occupiamoci di tradurre, e siamo immediatamente investiti da roveli e fin patemi d'animo» (p. 207); sentimenti, egli precisa, che già torturavano San Gerolamo. Si tratta del ben noto dilemma tra la traduzione secondo il 'senso' o invece secondo il 'verbo': San Gerolamo - sempre attento all'eleganza, alla proprietà e all'armonia espressiva - sembra preferire quella *ad sensum*, con la nota riserva per la Bibbia, *ubi et verborum ordo mysterium est*. La questione è di difficilissima soluzione. Crediamo che il critico abbia fornito alcuni elementi in più nella discussione: con il giudizio globale su San Gerolamo («La sensazione è che l'inciso capitale della lettera a Pammachio con l'eccezione delle Scritture sante - *ubi et verborum ordo mysterium est* - da qualsiasi intervento creativo del traduttore, subisca nella pratica una mitigazione, del resto obbligata, se non venga addirittura lasciato, appunto, fra parentesi», p. 215); con una citazione geronimiana della prefazione a Giobbe (è un caso che si trovi proprio lì?) riguardo alla traduzione fatta *nunc verba nunc sensu*; con l'individuazione della tradizione di pensiero che parte da San Gerolamo.

Un cenno particolare meriterebbero alcuni studi che coltivano vie filologiche ancora relativamente nuove. F. Montanari ci parla in *Tradurre dal greco in greco* della pratica, «già nel V sec. a.C. di spiegare per mezzo di una traduzione in greco "corrente" le parole "difficili" della lingua poetica omerica» (p. 223): «tradurre dal greco in greco costituì in qualche modo la base, o almeno una risorsa fondamentale, per tradurre dal greco in latino» (p. 227); come lo stesso Montanari (cf. p. 228) non riusciamo a non citare i seguenti versi, del 1526: τὴν ὀργὴν ᾗδε καὶ λέγε, ὦ θεά μου Καλιόπη / τοῦ Πηλεΐδου Ἀχιλλέως, πῶς ἐγένετ' ὀλεθρία, / καὶ πολλὰς λύπας ἐποίησε εἰς τοὺς Ἀχαιοὺς δὲ πάντα... G. Salanitro tratta il tema già più assodato delle *Traduzioni e critica testuale*: le traduzioni rientrano nella categoria della tradizione indiretta e possono servire anche per la *constitutio textus* degli originali. P. Radici Colace studia *La parodia nelle traduzioni*: metagrammatismi, criptogrammi, scomposizioni verbali; le analisi sono precise e rivelatrici di come funziona la parodia in Catullo o in Marziale; la conclusione appare sconsolata: il critico parla della «impossibilità [...] assoluta di tradurre tale tipo di letteratura» (p. 241).

P. Fedeli firma l'articolo *Tradurre poesia, tradurre Properzio*. Tralascieremo la parte teorica, pur notevole, per entrare direttamente nell'argomento e discutere - al di là di ogni impianto di tipo storico - le scelte di Pound autore del famoso *Homage to Sextus Propertius*. Diciamo subito che non solo concordiamo con le analisi del critico ma che vorremmo andare ancora più in là. Fedeli difende, contro una certa filologia ottusa, l'operato di Pound e insiste sul gioco paretimologico, sul gusto per la contiguità delle parole, sul senso che nasce da tale contiguità. Prendiamo, dal libro III, la 1ª elegia, vv. 3-4: *primus ego ingredior puro de fonte sacerdos / Italia per Graios orgia ferre choros*. Il passo è famoso. Ecco la 'traduzione' di Pound: «I who come first

from the clear font / Bringing the Grecian orgies into Italy, / And the dance into Italy» (p. 264); ecco il commento di Fedeli: «la contiguità fra orgia e Graios è stata determinante [...]: il sostantivo orgia diviene per Pound la parola chiave e il fatto che si trovi accanto a Graios è per lui motivo sufficiente per creare un legame fra i due termini» (p. 265). Il commento merita un'ulteriore precisazione: in realtà in tal modo Pound non fa che tradurre quella che è la particolarità della lingua latina (e greca), ossia la possibilità di avvicinare e dunque di associare - non importa se tale possibilità è spesso obbligata per via della prosodia - parole non direttamente collegate, di creare dunque un sovrappiù di senso, diciamo un senso contiguo (il fenomeno può essere paragonato a quello dell'enjambement nelle nostre tradizioni moderne, che può collegare in un dato verso parole che dividerà il verso successivo); se tale è già la situazione per gli ascoltatori latini, ancora di più lo è per noi moderni (e quale classicista - per quanto capace di leggere all'impronta un testo antico - non è rimasto colpito da fatti simili?), va peraltro precisato che compito della traduzione secondo Meschonnic è di rendere manifesto ciò che dal testo ci separa. Nel caso di 3.1.3-4, tuttavia, notiamo una stranezza, per non dire un errore di lettura poetica da parte di Pound: sappiamo che Pound leggeva i versi latini come se fossero prosa, egli in tal modo non rispetta la cesura del pentametro e collega erroneamente, dal punto di vista del ritmo e non del senso, *Graios* ad *orgia*. Il secondo esempio sarà *El*, 3.3.1-7: *Visus eram molli recubans Heliconis in umbra*: «I had been seen in the shade, recumbent on cushioned Helicon» (p. 265); ossia *visus eram* = 'ero stato visto'! Fedeli apre una parentesi: «e qui ho paura che si tratti proprio di uno strafalcione» (p. 266). È probabile in effetti, ma come non notare che non si tratti affatto di un danno poetico: non viene forse aumentata la visionarietà del passo? Fedeli non considera l'adattamento poundiano un caso di traduzione bensì una vera e propria creazione. Crediamo personalmente che convenga avvicinare ancora di più i due termini e le due attività; ricordiamo che secondo Pound la migliore traduzione dell'*Eneide* era la *Divina Commedia*: egli intendeva farci capire che la migliore traduzione delle *Elegie* di Propertio era il suo *Omaggio*, che la migliore traduzione dei *Canti* della *Commedia* erano i suoi *Cantos*.

Così come per la traduzione occorrerebbe anche per la lettura critica una vicinanza tra il poeta (o il critico) e il semplice recensore... La prospettiva di E. Pianezzola, *Qua potes, ambiguus callidus abde notis: ambiguità e astuzie del tradurre poesia* (*l'«Ars amatoria» di Ovidio*), potrebbe rientrare in quella difesa da Ladmiral. «<B>isogna anche riformulare il testo antico secondo un diverso sistema di riferimenti, bisogna cioè colmare una distanza culturale che a volte ha cancellato oggetti d'uso e oggetti dell'immaginario, situazioni personali e atteggiamenti mentali» (p. 276); la dichiarazione ci sembra diametralmente opposta a quella che segue immediatamente: «Modernizzare è quasi sempre la soluzione peggiore, perché nell'illusione di avvicinare la poesia antica al lettore moderno, si distrugge proprio ciò che il lettore moderno cerca nell'antico, quella formulazione classica, quasi fuori del tempo, che lo obbliga a 'farsi antico' misurando la distanza che dall'antico lo separa», anche se quest'ultima ci appare meno convincente nella sua seconda parte. Non rimane che verificare. Il critico si dice partigiano della traduzione in prosa, dell'equivalenza non formale ma funzionale (e si avvale dell'autorità del linguista Roman Jakobson); si dice contrario alle note (che egli giudica correttamente un «segno d'impotenza»: p. 281) e giustamente attento a salvare la misura del distico. Anche se non propriamente mo-

dernizzante, la traduzione finisce con l'avvicinare il testo al lettore e non viceversa. Essa è attenta al senso denotativo: «*consci*us (o *conscia* al femminile) indica, nel linguaggio erotico, chi è a parte di un segreto, il confidente-complice. Eppure in tre luoghi diversi ho tradotto in tre modi diversi» (p. 285). Non si potrebbe essere più lontani dal discorso di Privitera, così come non si può immaginare un poeta più lontano da Omero di Ovidio.

E. Paratore ci parla de *Le versioni italiane di Seneca tragico*. Pur rivendicando la bontà della propria versione integrale, il critico mette a confronto le sue soluzioni con quelle di altri traduttori: il confronto è ogni volta serrato. Paratore è convinto che occorra tradurre il teatro di Seneca in prosa, comprese le parti corali: «Pur attendomi alla prosa per la maggior parte della versione, nel tradurre i brani corali ho affrontato l'incredibile cimento di riprodurre i metri coi ritrovati che erano possibili alla natura del nostro idioma, senza sacrificare l'intelligibilità e la proprietà interpretativa della dizione [...]. Oggi senza nemmeno preavvertirmi hanno operato una ristampa della mia versione; ma se ce ne fosse un'altra sotto il mio controllo, ne modificarei la struttura adoperando la prosa anche per i brani corali» (p. 292). Il magistero è sempre alto. Tra i confronti più belli è senz'altro da segnalare quello con B. Gentili, a pp. 293-96. Tra gli altri confronti interessanti, citiamo Sanguineti, Caviglia, Giardina. Ogni volta il critico trova inferiore la propria traduzione qualora sia fatta in versi; ricordiamo che anche per Paratore la poesia usa soltanto metri tradizionali e precisi.

Due interventi sono dedicati a Foscolo. D. Romano presenta *La versione foscoliana della dedica ad Ortalo* (Catullo 65). Il critico considera la traduzione della *Coma Berenices* infelice: «Come il fraterno lutto aveva improvvisamente inaridito la vena creativa del poeta latino, il quale, per accontentare l'amico, traduce il Πλόκαμος di Callimaco, così il Foscolo, anch'egli incapace di creare [...] si fa poeta-filologo ed interprete della *Coma Berenices* di Catullo traduttore di Callimaco» (p. 307). Positivamente giudica invece la *Dedica ad Ortalo*, dove, soprattutto nella prima parte, si ritrova la voce genuina del poeta. Le *Note su traduzioni di Ugo Foscolo da poeti classici* di A. De Rosalia ci presentano con precisione tutte le traduzioni di Foscolo, escluse quelle dall'*Iliade*. Viene ricordato il principio morale del Foscolo traduttore, vero assioma di ogni traduttore: «per ben tradurre vuolsi un'armonia d'anima tra il traduttore e l'autore» (p. 323). A proposito del passo di Lucrezio, ultimo esercizio di traduzione di Foscolo, De Rosalia parla di «notevoli progressi nella tecnica della versificazione e dell'espressione» (pp. 328-29): viene assegnato «un ruolo primario agli enjambements, già usati largamente nei sonetti e presenti in buon numero nel passo lucreziano. Il F. [...] ne ha introdotto altri lui stesso» (p. 329). Leggiamo questo splendido verso da Saffo: «E smorta in viso come erba che langue» (p. 331); leggiamo questo splendido Lucrezio scritto nella lingua dei *Sepolcri*: «Ché sovente dinanzi ai simulacri / Splendidi degli Dei cade immolato / Su le fumanti-incenso are il vitello, / E dal petto gli sgorga un caldo fiume / Di sangue. Intanto va l'orbata madre» (p. 337), è difficile dire etc. e fermarsi.

V. Crupi rivolge la sua attenzione alla poesia contemporanea: *Lingua poetica e traduzione nell'ermetismo*. Il critico difende, anche contro lui stesso, la prima analisi diANCESCHI: il frammentismo viene «clamorosamente a galla solo con i *Lirici greci* di Quasimodo» (p. 340); mostra inoltre «l'interazione fra esperienza di traduzione e poetica militante» in Ungaretti. La genealogia è la seguente: Leopardi (e Hölderlin),



R. Serra (un gigante un po' dimenticato in questo volume), Quasimodo. Sul lato della critica, accanto ad Anceschi si pone il nome di Contini. Partendo da questi nomi Crupi ricostruisce la mappa della poesia moderna: Zanzotto e Sanguineti con Anceschi e contro Campana, Pasolini e Bellezza con il secondo e neoclassico Quasimodo. Il discorso, corretto, è appena agli inizi.

Potenza

Jean Robaey

Fabio RUGGIERO, *Atti dei Martiri Scilitani, Introduzione, testo, traduzione, testimonianze e commento*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma 388 (1991). Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie, serie IX, vol. I, fasc. 2, pp. 37-139.

Il breve quanto vibrante scritto, noto sotto il duplice titolo di *Acta martyrum Scilitanorum* e di *Passio martyrum Scilitanorum*, è qui ripreso in esame con rinnovata passione e acribia da un giovane studioso.

Il testo è di grande interesse. Nelle scarse linee del verbale stenografico del processo istruito a Cartagine nel 180, davanti al governatore dell'Africa Proconsolare Vigellio Saturnino, contro un gruppo di oscuri abitanti di Scili accusati di essere cristiani, prende forma il drammatico dialogo che contrappone due mondi inconciliabili. Il conflitto di questi semplici cristiani con l'autorità imperiale per la prima volta sul suolo africano ebbe un esito cruento. Il verbale d'ufficio diviene così anche un documento martirologico dalle chiare caratteristiche agiografiche, catechetiche e parenetiche: è l'ambivalenza dello scritto espressa già dalle due denominazioni di *Acta* e di *Passio*, date nei manoscritti. La prima sottolinea come preminente il carattere del documento processuale, l'altra il suo valore di *confessio fidei*.

Più di un'incognita avvolge il drappello dei primi confessori africani. Sono sette uomini e cinque donne, il cui portavoce è Sperato, ma quello del loro numero, riproposto in tre modi diversi, è un problema già studiato dal R. in un precedente articolo; sono oriundi da Scili, un umile villaggio a tutt'oggi di discussa ubicazione; portano con sé una capsula che contiene *libri et epistulae Pauli, viri iusti*: un'indicazione che sollecita e insieme delude la nostra curiosità di conoscere con precisione di quali libri della Sacra Scrittura si trattasse e in quale lingua si leggessero allora nella comunità africana. La narrazione ci trasporta tuttavia agli albori della primitiva comunità cristiana d'Africa, alle prime avvisaglie dell'urto con l'autorità politica. P. Vigellio Saturnino appare dignitosamente disposto a ricondurre gli Scilitani all'osservanza del culto dell'imperatore; ma la sua disponibilità si infrange davanti alla fermezza di questo gruppo che afferma la propria irrepreensibilità morale e la propria fedele obbedienza all'imperatore, ma che non rinuncia alla decisione di non prestare atti di culto dovuti solo all'unico Signore, nel quale crede, fino a respingere la proposta di una dilazione e l'invito al ripensamento.

Lo scritto ha la vivezza di una anticipazione e interessa lo storico del diritto romano, del Cristianesimo africano, della primitiva lingua cristiana, delle dottrine politiche e teologiche.

Al succedersi delle domande dell'inquisitore e dei suoi inviti a *redire ad bonam mentem*, risponde, come nella solennità di un rito, la confessione degli accusati. Atte-



stano la propria innocenza e il proprio ossequio all'imperatore, ma non desistono dalla confessione di fede: - *Christianus sum!* e già si presenta, implicita, la polemica sul *nomen christianum* e sull'*odium nominis* che Tertulliano avrebbe sviluppato 17 anni dopo nell'*Apologeticum*, in modo dirompente, con una impostazione eminentemente giuridica e la veemenza di chi contrattacca, ritorcendo sull'avversario l'accusa di *crimina occulta*, *laesae divinitatis*, *laesae maiestatis*.

R. giustamente nella *Introduzione* pone innanzitutto il problema dell'autenticità del testo. Si deve ritenere autentico il testo così come ci è pervenuto, con il suo evidente intento di scritto edificante, che vuol incoraggiare e preparare al martirio, informare sulle domande che il giudice può rivolgere e suggerire le risposte che il cristiano deve dare, oppure si deve cercare di risalire al resoconto stenografico originario, con le sue informazioni di carattere tecnico-giuridico oltre che ideologico circa il processo penale e la persecuzione dei cristiani?

In considerazione dei contenuti, delle forme linguistiche e stilistiche, il R. propende ad affermare che si tratti di un testo «sostanzialmente attendibile e relativamente prossimo al documento giuridico originale» (p. 46); affronta inoltre numerosi problemi di ambientazione storica, soffermando con maggiore ampiezza e profondità la sua attenzione sulle posizioni teologico-politiche assunte da Saturnino e dagli Scilitani, riesamina le recensioni cui si riconducono i codici esistenti, ne distingue altre tre, prova che la traduzione greca, scoperta nel 1881 dall'Usener, dipende dalla recensione più antica, riprende in esame anche le questioni relative all'epoca del processo, alle sue fasi, al *dies natalis* dei martiri, alla diffusione del loro culto e allo stile della *Passio*, che, scevro di accentuate preoccupazioni letterarie, acuisce l'atmosfera di insanabile contrasto fra la concezione della religione di stato di Saturnino e quella della religione interiore, personale e libera di Sperato e dei suoi amici, fermi nella difesa della loro fede e della loro libertà di coscienza. Ricostruisce il testo sul fondamento di tutti i codici della *recensio* più antica, con criteri di più rigoroso rispetto della tradizione manoscritta; nell'apparato critico, di tipo positivo, presenta esaustivamente sia le varianti, sia le addizioni che si sono introdotte nel tempo; vaglia anche le congetture proposte dagli editori moderni. Nell'ampio e puntuale commento dedica particolare attenzione alle forme del linguaggio tecnico-giuridico e della prassi processuale; con speciale sensibilità analizza le parole che hanno subito una trasformazione semantica in senso cristiano, soprattutto in relazione al martirio: il R. pone così in risalto, in definitiva, il valore dello scritto quale *confessio fidei* e *Passio martyrum*.

Alcune osservazioni si possono peraltro avanzare, più a completamento che a correzione di talune sue affermazioni.

Documento del Cristianesimo pretertulliano, il testo della *Passio* presenta quasi *in nuce* temi ed espressioni che nel grande scrittore africano ebbero più approfonditi sviluppi o più ampio impiego. Sono gli indizi del 'clima' che già si respirava nell'Africa cristiana. L'osservarli in un confronto retrospettivo - come spesso fa il R. - serve a evidenziarne il valore *rivelatorio* della continuità di temi che già appartenevano alla coscienza della comunità e che avrebbero poi trovato nello scrittore cartaginese una viva risonanza ed una approfondita, più compiuta espressione.

Così la nota, originalissima espressione *mysterium simplicitatis* (1), ha offerto il destro a tanti tentativi di interpretazione (cf. pp. 94-9), ma con ciò la sua forza di suggestione non sembra del tutto esaurita. Essa richiama due passi, non meno noti, di Tertulliano che nell'*Ad Nationes* 2.2.5: *veritatis simplicitas per scrupolositatem huma-*

*nam de fide nutat* riflette sull'evidenza della verità di fede, cioè del mistero cristiano. La mente lo intuisce nella sua essenziale totalità, ma ondeggia se si lascia afferrare dall'ansia inquietante della ricerca. Nel *De praescriptione haereticorum* 7, 10 egli prende invece le mosse dalla *simplicitas cordis*, voluta dal libro della Sapienza, per difendere ancora dalla *scrupulositas* e dalla *curiositas* (8.1) l'intuizione fondamentale della interezza della verità di fede. Così vien fatto di pensare che, allorché Sperato chiede di poter parlare del *mysterium simplicitatis* non sia lontano dal cogliere quell'aspetto della totalità del mistero e della sua evidenza immediata e non alterata dall'uomo, o, se si voglia, quello del *mysterium fascinans*, come è stato definito ai giorni nostri da R. Otto.

L'accusa di ostinato e insensato fanatismo religioso mossa da Saturnino (*dementia, obstinanter*, cf. 8; 14) ricorreva di frequente per ragioni diverse o addirittura opposte sulle labbra dei pagani e degli gnostici. Per i pagani - si ricorderà sul tema l'ulteriore recentissimo approfondimento di R., *La follia dei cristiani. Su un aspetto della "reazione pagana" tra il I e V secolo*, Milano 1992, con prefazione di M. Simonetti - era segno di ostilità allo stato e alla società romana, per gli gnostici era segno di ignoranza della vera fede. Tertulliano ne diede l'interpretazione religiosa cristiana e ne fece un motivo di purissimo vanto, come della vittoria che il fedele riporta, al seguito di Cristo, proprio nella persecuzione e nella morte: *nunquam magis de triumphamus quam cum pro fidei obstinatione damnamur* (*Apol.* 27.7).

*Honorem Caesari quasi Caesari, timorem autem deo* (9) è il principio di origine biblica che ammette l'ubbidienza all'autorità dello stato, ma le rifiuta il culto divino. Tertulliano lo ribadisce, quasi *ad litteram*, e ulteriormente lo precisa, sul fondamento di *1 Petri* 2.17, nella *Scorpiace* 14.3.

*Hodie martyres in caelis sumus: Deo gratias!* (15). La convinzione che ai soli martiri si aprano le porte del cielo era accolta senza eccezioni. Nel martirio si attua la perfezione dell'amore a Dio e si realizza nel più alto grado la capacità dell'uomo di avere con lui un rapporto immediato e pieno. Perciò il giorno del martirio era chiamato il *dies natalis*. Ma l'eccellenza e l'eminente vantaggio del martirio risaltavano ancor più poichè si collocavano sullo sfondo della credenza, allora assai diffusa, che tutti gli altri giusti e fedeli dovessero attendere fino alla Parousia e al giudizio finale, in uno stato intermedio, l'accesso definitivo al cielo: cf. *Iren. Adv. Haer.* 5.31.2; *Tert. test.* 4; *anim.* 55.3-5; 58.2; *Cypr. eccl. un.* 14; *epp.* 55.17.20; 58.3.

Circa l'origine, l'ambiente, l'epoca in cui fu fatta la traduzione greca della *Passio Martyrum Scilitanorum*, il R. respinge forse troppo drasticamente le ipotesi di alta antichità avanzate dal Monceaux, dall'Usener, dallo Schick, dallo Schiavinato. Ha ragione finché va alla ricerca di un argomento sicuro per stabilire il *terminus ante quem* entro il quale contenerla (p. 59). Non si deve dimenticare tuttavia l'analogia offerta da Tertulliano, che sentì il bisogno di scrivere direttamente in greco - secondo che egli stesso attesta - il *De baptismo* (cf. 15.2: *plenius nobis in graeco digestum est*), il *De spectaculis* (cf. *De Corona*, 6.3: *Graeco quoque stilo fecimus*) assai probabilmente anche il *De virginibus velandis*, se esordisce affermando: *latine quoque ostendam...* e, come attesta Girolamo, il perduto *De ἐκστάσει* in sei libri, cf. *vir. ill.* 40.

Inoltre fu tradotto in greco l'*Apologetico*, almeno in tempo perchè Eusebio - e poi Niceforo - ne citassero i soli quattro frammenti in questo modo pervenutici nel II e III libro della *Historia ecclesiastica*.

Il caso degli scritti di Tertulliano deve dunque indurre almeno a non escludere la

possibilità che a Cartagine si sia sentito assati per tempo il bisogno di divulgare in greco anche la *Passio Martyrum Scilitanorum*.

Ma queste sono aggiunte ed osservazioni di dettaglio. L'indagine del R. segna di certo un reale progresso e rappresenta un punto di approdo avanzato nella conoscenza di questo testo.

Bologna

Giovanna Azzali Bernardelli

*Tucidide, Settantadue giorni a Sfacteria*, introduzione di Sergio Valzania, traduzione e note di Stefania Santelia, con una nota di Luciano Canfora, Palermo, Sellerio 1993 [La città antica 18], pp. 161, L.18.000

L'analisi delle *Storie* di Tucidide che Luciano Canfora e la sua scuola stanno conducendo da tempo approda con questo volumetto ad una tappa importante, estraendo dal *continuum* dell'opera il celebre episodio della guarnigione spartana assediata a Sfacteria nella primavera del 425 (Thuc. 4.3-23; 26-41) con la logica omissione di 4.24-25 dedicati a tensioni di guerra in Sicilia.

Dopo la Nota d'apertura di L. Canfora, che lumeggia il significato dell'episodio nell'ambito della guerra e della prospettiva tucididea, l'ampia, evocativa e partecipata introduzione di S. Valzania immerge efficacemente il lettore nei luoghi degli avvenimenti e nella fatica della guerra antica. Presentato nel testo oxoniense ed affiancato dalla meditata traduzione di S. Santelia, l'episodio di Sfacteria rivela la sua importanza 'relativa' nell'ambito dei criteri tucididei di analisi della guerra tra Atene e Sparta, anche per la presenza di un lessico caratteristico (4.32, cf. p. 130 n. 32). Il taglio monografico della compatta narrazione tucididea emerge dalla cura dei particolari topografici, numerici, militari, ben messa in evidenza - senza tacerne talora le carenze dovute a mancata autopsia - nelle ampie ed informate note: la minuzia dell'analisi appare così la condizione che consente allo storico antico di ragionare sull'episodio considerandolo «senza dubbio, tra gli avvenimenti verificatisi nel corso della guerra,... per i Greci il più inaspettato» [παρὰ γνώμην] [4.40]. La forza di questa espressione dice molto sul significato del dramma degli spartani per l'opinione pubblica greca: l'episodio tra l'altro segnava una svolta nelle strategie ateniesi di guerra nel dopo-Pericle. Appare così significativo che la pagina di Tucidide - pur basata probabilmente anche su testimonianze di parte lacedemone - focalizzi la narrazione sul punto di vista ateniese: non solo si riportano dettagliatamente il dibattito interno alla città (contrasto tra Nicia e Cleone) e le trattative durante la guerra, ma soprattutto sono inserite nel discorso dei delegati spartani ad Atene alcune considerazioni generali 'sul buon uso della eutychia' in guerra (4.17-20), che per lo storico esprimono un giudizio sulla politica ateniese di quel momento, e dei successivi. Secondo Tucidide l'episodio di Sfacteria insegnava molto.

Venezia

Carlo Franco

F. CUPAIUOLO, *Bibliografia della lingua latina (1949-1991)*, Loffredo, Napoli 1993, 592 pp., L. 48.000.

Lo scopo dell'opera, come il titolo dichiara, è continuare la *Bibliographie de la langue latine* di J. Cousin, di cui segue in generale l'ordine e la struttura (I. linguistica, II. origini del latino, III. storia del latino, V. grafia e pronuncia. VI. fonetica, VII. morfologia, VIII. sintassi, IX. la parola, X. stile, XI. lingua e stile degli autori, XII. lessicografia): è nuova la sez. IV, aspetti e problemi vari di lingua latina, che comprende tra l'altro tradizione grammaticale e linguistica nell'antichità, nuove metodologie linguistiche, applicazioni dell'informatica e didattica del latino, settori di ricerca

che in questi ultimi anni hanno avuto un particolare sviluppo, tanto che costituiscono due capitoli nel recente pregevole volumetto di introduzione e aggiornamento di G. Milanese, *Strumenti e prospettive per lo studio del latino* (Milano 1992). Uno spazio più largo è dato alla linguistica e alle origini del latino, alle etimologie e storie delle parole, non così chiaramente distinte nel vecchio Cousin, nonché agli studi sulle lingue tecniche.

L'autore è specialista in materia, giacché cura il notiziario bibliografico del BSL ed ha nel suo curriculum numerose rassegne bibliografiche: questa competenza si vede nell'organizzazione e nella larga informazione. La classificazione comunque comporta inevitabile un certo grado di soggettività, che si riflette in due aspetti: talvolta gli articoli sono rubricati in più sezioni, e questo è un accorgimento positivo, anche se empirico; inoltre la sezione dedicata allo stile dei singoli autori non può pretendere all'esaustività, e quindi la ricerca dovrà indirizzarsi anche alle bibliografie specifiche, utilizzando questo repertorio come un approccio dettagliato. La rassegna degli indici, lessici e concordanze degli autori è forse meno necessaria, data l'esistenza del volumetto di Quellet, *Bibliographia indicum, lexicorum et concordantiarum auctorum Latinarum*, Hildesheim 1980, qui ricordato a p. 453. Invece la ricerca sulla storia di singole parole sarà un giorno trattata esaustivamente nella *Bibliographie zur lateinischen Wortforschung* di Hiltbrunner, che peraltro procede molto a rilento: in questo caso il presente manuale resterà a lungo insostituibile.

Si tratta di un lavoro prezioso, indubbiamente indispensabile per la ricerca linguistica nell'ambito del latino: dobbiamo essere molto grati a chi si è assunto questa fatica poco gratificante. Naturalmente più di un fruitore scoprirà qualche aspetto che potrebbe essere approfondito: questo è nella logica delle cose. Chi firma avrebbe gradito un indice degli autori e possibilmente anche uno analitico-sistematico: questi sarebbero forse possibili in una seconda edizione. Infine oggi si può cominciare a pensare che strumenti di questo genere potrebbero essere forniti anche su supporto magnetico, in modo da consentire una interrogazione più rapida e soprattutto più esaustiva.

Cagliari

Vittorio Citti

G. TRAINA, *Roma e l'Italia: tradizioni locali e letteratura antiquaria (II a. C. -II d.C.)*, Accademia dei Lincei, Roma 1994, (estratto da RAL serie IX, vol. IV, 1993, 585-636, vol. V, 1994, 87-118).

La monografia formata dalle due parti pubblicate dai "Rendiconti" lincei si segnala per lo stimolante approccio al complesso di tradizioni locali, tra mondo greco, italico, etrusco e romano che può ricondursi sotto l'idea di 'antiquaria' antica. Si tratta di un tema che sempre più da presso sollecita l'attenzione della ricerca moderna, che a fianco dell'indagine sugli storici e i fatti 'maggiori' non può tralasciare la comprensione di elementi tradizionali 'minori' spesso noti solo frammentariamente e banalizzati a livello di 'leggende' o 'varianti'. Lo sforzo di ritrovare la logica di questa lettura antica del passato, così lontana da ciò che normalmente s'intende per storiografia, richiede una complessa cautela metodica, che eviti la sufficiente presunzione positivista come l'idoleggiamento acritico di quanto è 'locale'.



La ricerca svolta da T., definita tra l'età repubblicana e la prima imperiale, ricorre a una notevole varietà di approcci che valorizzano la problematicità, e spesso l'aporia, dell'oggetto trattato: vi si affiancano indagini letterarie per generi, saggi di storia delle tradizioni locali, con varie campionature di problemi talora legati anche ai personali filoni d'interesse dell'autore, affrontati secondo un taglio ora più filologico, ora più antiquario, che però sa sfuggire alle angustie localistiche grazie ad una vigile attenzione alla problematica storica. Toccando i caratteri generali dell'antiquaria romana, le figure di Catone e Varrone, il complesso intreccio tra elementi italici e tradizioni greche, il dibattito antiquario connesso all'opera di Virgilio e l'evoluzione avvenuta in età augustea, fino alle propaggini neroniane, T. opera assaggi diversificati per taglio e dimensioni, direi volutamente non esaustivi ma rappresentativi delle più interessanti dimensioni problematiche. La riflessione antiquaria antica non si lascia inquadrare univocamente come storia né come erudizione, perché da un lato si poneva consapevolmente anche come 'invenzione della tradizione', dall'altro conteneva elementi di natura politica ideologicamente marcati, non sempre facili a riconoscere nella frammentarietà della tradizione superstite e nell'intreccio tra prospettiva 'italica' e sovrimposti moduli espositivi - e interpretativi - di origine greca. Per i moderni la pesantezza del filtro classicheggiante - ma tutt'altro che 'neutro' - delle fonti di età augustea, con le loro selezioni e risistemazioni, rappresenta contemporaneamente un limite ed un invito alla cautela: l'*Eneide* non dice tutto.

Venezia

Carlo Franco