

# LEXIS

---

*Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*

14.1996

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

## LA RICERCA FILOLOGICA E STORICA DI DANTE NARDO

1. Dante Nardo proveniva da una delle migliori scuole di studi latini che abbiano operato in Italia dopo l'ultima guerra mondiale: la scuola tenuta a Padova da Pietro Ferrarino<sup>1</sup>. Formatosi alla scuola di uno dei maggiori latinisti della prima metà del nostro secolo, Gino Funaioli, che si era formato a Firenze e in Germania, il Ferrarino possedeva e sapeva trasmettere solide istituzioni filologiche, soprattutto quelle di ascendenza hermanniana (grammatica, metrica, esegesi puntuale dei testi piuttosto che ampie sintesi). Il rigore del metodo talvolta frena la fecondità, e fu questa una delle ragioni per cui egli non produsse molto (tuttavia ha lasciato studi duraturi di grammatica e di interpretazione stilistica); si dedicò di più all'insegnamento, e la sua opera impegnativa di maestro fu ben premiata: dalla sua scuola sono usciti latinisti eminenti. Gli ottimi risultati non sono casuali: egli insegnava prima di tutto che si deve scrivere solo dopo una preparazione accurata, completa, che non si deve mai improvvisare: non raramente gli studi dei suoi discepoli sono preziosi anche per la storia delle questioni: non rassegne bibliografiche, ma capitoli di storia degli studi classici; dopo Marchesi ciò era quasi una rivoluzione nello studio del latino presso la Facoltà di Lettere di Padova. Aveva anche doti eccezionali nel modo di trattare i suoi discepoli meglio dotati, poiché faceva sì che si sentissero collaboratori in una ricerca appassionante, sempre aperta, non destinatari di un sapere immutabile. In quell'ottima scuola Dante Nardo ha tenuto molto degnamente il suo posto.

All'inizio della sua attività egli si distinse per un impegno maggiore nelle discipline lachmanniane che in quelle hermanniane. Probabilmente non è abbastanza noto che Nardo ha discusso fino in fondo, sempre con qualche apporto nuovo, problemi difficili di storia del testo. Egli parte sempre dal metodo lachmanniano, mai rinnegato, cioè dalla classificazione in famiglie e dalla collocazione dei codici utili nello stemma; ma il terreno su cui generalmente si muove è quello in parte sistemato, in parte dissodato *ex novo* da Pasquali. Dovendo preparare l'edizione critica del libro XII delle lettere *Ad familiares* di Cicerone<sup>2</sup>, egli esaminò a fondo la tradizione del testo dei libri dal IX al XVI (in parte diversa, com'è noto, da quella dei libri dal I all'VIII): nel complesso egli non muta la storia della tradizione ricostruita fino al Constans, ma del più interessante dei nuovi codici recenziati valorizzati dal Constans, il *Parisinus Latinus* 14761 (del sec. XV), dà una valutazione più limitativa e più giusta:

<sup>1</sup> Dell'opera e del carattere di questo latinista un quadro esauriente, ispirato da gratitudine e da affetto, ma non deformato, ha dato il suo discepolo Alfonso Traina in *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, III, Bologna 1989, 291-310.

<sup>2</sup> L'edizione critica, accompagnata da traduzione e sobrio commento, uscì a Bologna nel 1966; nello stesso anno uscì a Milano, presso Mondadori (nell'ed. critica dell'opera dell'oratore curata dal "Centro di Studi Ciceroniani"), la sola edizione critica; nello stesso anno e nella stessa sede uscì anche l'ed. critica del libro XIV.

esso costituisce, sì, un ramo indipendente nell'ambito della seconda famiglia, ma risulta anche da contaminazioni provenienti sia dalla prima sia da una terza famiglia perduta e testimoniata solo dal frammento di un codice del sec. XII. A risultati notevoli approda l'analogo riesame della storia della tradizione del *Commentariolum petitionis* attribuito al fratello dell'oratore<sup>3</sup>. Qui alla rivalutazione del medesimo *Parisinus Latinus* si affianca quella di un altro codice recenziore, il *Monacensis* 361 (anch'esso del sec. XV), che rappresenta un ramo indipendente di una delle due famiglie e, anche se subisce contaminazioni dai *deteriores*, riesce utile per ricostruire il capostipite della famiglia a cui appartiene; vengono svalutati, invece, altri recenziori presi in considerazione da editori precedenti, come, per es., un codice di Oxford (*Canonicianus* 210) usato dal Watt<sup>4</sup>. Un merito notevole dell'introduzione al *Commentariolum* è l'aver dato l'ultima picconata per distruggere l'importanza del lavoro del Lagomarsini. Questo dotto del Settecento accumulò depositi di varianti ai testi di Cicerone, depositi conservati presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze; già era stato scorto che egli, in qualche caso, anche se parlava di *codex*, ricavava le varianti da edizioni a stampa; il Nardo ha dimostrato che ciò si verifica non in casi eccezionali, ma quasi sempre<sup>5</sup>.

Ma le ricerche più impegnative e più fruttuose sulla storia del testo delle lettere di Cicerone si collocano in studi a parte, che precedono e preparano l'edizione di *Ad familiares* XII e XIV. In una ricerca su *I 'duplicati' dell'epistolario ciceroniano*<sup>6</sup> Nardo ha dimostrato in modo convincente che i duplicati (cioè i casi in cui una stessa lettera è collocata in due parti diverse dell'epistolario) risalgono molto più indietro dell'archetipo, fino al primo ordinamento e alla prima pubblicazione dell'epistolario: la ripetizione è dovuta in qualche caso ad errore, più spesso all'interferenza di criteri diversi dell'ordinamento, cioè il criterio di unire le lettere rivolte al medesimo destinatario e il criterio di riunirle secondo la tematica (per es., di mettere insieme le lettere di raccomandazione). Più rischiosa riesce, nella seconda parte di questo importante studio, la dimostrazione che le varianti dei duplicati, cioè le differenze di lezione fra i due testi della stessa lettera ripetuta, siano varianti d'autore: lo stesso Nardo ha ricordato più volte che l'ipotesi della variante d'autore va affacciata quando è impossibile, o molto difficile, che una lezione derivi dall'altra per corruzione; ora nei duplicati le varianti vertono su piccoli spostamenti di parole o su differenze di forme grammaticali (per es., un futuro anteriore invece di un futuro semplice): le varianti potranno anche risalire in parte molto indietro, fino alla prima pubblicazione, ma pos-

<sup>3</sup> *Il 'Commentariolum petitionis'. La propaganda elettorale nella 'Ars' di Quinto Cicerone*, Padova 1970; la seconda parte dell'introduzione (pp. 138-204) è dedicata alla storia e alla costituzione del testo; l'opera fornisce anche il testo del *Commentariolum* senza apparato critico (ma si può dire che l'apparato si trova già nell'introduzione).

<sup>4</sup> *Ibid.*, 172 ss.; 204.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 154-58.

<sup>6</sup> *Ciceroniana* 3, 1961-64, 199-232.

sono attribuirsi a scribi; in parte saranno dovute a copisti più tardi. Non è meno rischiosa, ma può darsi che colga nel giusto, la ricerca sulle correzioni più recenti che si trovano nel *Laurenziano* 49,9 e nel *Laurenziano* 49,7<sup>7</sup>. Il primo di questi due codici (M), risalente al sec. IX, è il più importante delle *Ad familiares*, il secondo (P) è la copia che nel 1392 ne fece eseguire per sé Coluccio Salutati; la ricerca riguarda in massima parte le correzioni introdotte in questo secondo manoscritto. L'ipotesi del Nardo è che in parte queste varianti risalgono ad una tradizione perduta, una terza famiglia indipendente dalle due a noi conservate: la tradizione perduta è raffiorata in tre frammenti di codici del sec. XII, due dei quali appartenenti, con qualche probabilità, allo stesso codice: il *Fragmentum Hamburgense* (I), il *Fragmentum Heilbronnense* (L), il *Fragmentum Freierianum* (S). Dall'esame, condotto con molta acribia, dei testi dati dai tre frammenti si ricava che essi non rientrano in nessuna delle due famiglie note; dal successivo confronto, svolto con altrettanta acribia, delle lezioni di questi frammenti con le correzioni del *Laurenziano* 49,7 risulta che queste ultime talvolta si trovano nei frammenti; se si considera che varie correzioni molto difficilmente possono essere frutto di congetture, si può ipotizzare che in parte le correzioni siano ricavate da buoni codici medievali perduti: ciò vale, in qualche caso, anche per le ultime correzioni introdotte nell'antigrafo, il *Laurenziano* 49,9, e anche per le lezioni del *Laurenziano* 49,7 divergenti dall'antigrafo. I frutti che si ricavano da questi studi per la costituzione del testo, non sono vistosi, ma neppure trascurabili: in alcuni casi viene rivalutata la lezione della seconda famiglia rispetto a quella della prima (il *Laurenziano* più antico è stato oggetto di una venerazione giusta, ma talora eccessiva), in altri la lezione tramandata viene difesa contro congetture<sup>8</sup>; il Nardo, però, è un critico del testo esperto e ponderato, lontano da eccessi di conservazione.

Per i problemi di varianti di autori, riaccesi dal Pasquali, Nardo aveva un affetto particolare: infatti poco dopo l'edizione dei due libri delle *Ad familiares* di Cicerone pubblicò uno studio impegnativo su *Varianti e tradizione manoscritta di Ausonio*<sup>9</sup>. Con invidiabile chiarezza viene tracciata la storia di questa grande e aggrovigliata disputa: da una parte quelli che spiegano le varianti con processi di interpolazione (Peiper, Schenkl, Jachmann), dall'altra quelli che le fanno risalire a due diverse edizioni di Ausonio stesso o della sua cerchia (Baehrens, Brandes, Seeck, Pasquali); Nardo conclude che processi di interpolazione o di corruzione di altro genere spiegano le differenze di testo, anche estese e vistose, in certi casi, ma che in altri la variante d'autore va ammessa.

<sup>7</sup> *Le correzioni nei due codici Medicei 49, 7 e 49, 9 delle 'Familiares' di Cicerone (una terza tradizione diretta)*, AIV 124, 1965-66, 337-97.

<sup>8</sup> *De quibusdam locis Tullianis*, AAPat 78, 1965-66, 131-45. L'articolo è scritto in un latino limpido e di sobria eleganza. Vanno aggiunte le recensioni alle due edizioni delle *Ad familiares* dello Shackleton Bailey (quella del 1977 e quella del 1988) in GIF n.s. 9, 1978, 325-31, e in Gnomon 62, 1990, 414-16.

<sup>9</sup> AIV 125, 1966-67, 231-82. La questione è ripresa nella recensione all'ed. del Pastorino in ASNP s. III 3, 1971, 531-40.

Riassunta così, la conclusione potrebbe apparire un compromesso peggiore da epigono; ma non è affatto così: Nardo esamina con rigore tre casi campione, e i risultati sono difficilmente oppugnabili. Il primo caso è quello di *Ludus septem sapientum* 13-16; seguiamo, sia pure rapidamente, l'esame del Nardo. La redazione P ha quattro versi:

*Pone obelos igitur, puriorum stemmata vatum:  
palmas, non culpas esse putabo meas,  
et correcta magis quam condemnata vocabo  
adponet docti quae mihi lima viri.*

Nella redazione V il testo è ridotto a due versi:

*Pone obelos igitur: primorum stemma vocabo  
adponet docti quae mihi lima viri.*

Con un'interpretazione attenta e persuasiva (tra l'altro viene validamente difesa la lezione *stemma*) il Nardo sostiene come autentica la redazione più ampia. Ma non c'è nessuna variante d'autore: Nardo spiega giustamente il passaggio dalla redazione più ampia a quella più breve con una corruzione meccanica: il copista ha saltato 14 e 15 perché ha copiato, per errore meccanico, *vocabo* invece di *vatum*: in questo modo scarta anche la spiegazione di Jachmann, secondo cui il testo originario è quello più breve e 14-15 sono frutto di interpolazione. Dalla redazione corrotta si ricava un elemento utile: la correzione di *puriorum* in *priorum*. Più difficile la scelta tra le varianti nel caso dell'*Oratio matutina*: qui, a parte differenze notevoli per alcune lezioni, mancano in una delle due redazioni i versi 8-16-; il Nardo, dopo lunga e attenta discussione, conclude che la duplicità di redazione non è dimostrata né dimostrabile, ma non la esclude recisamente. Ammette, invece, varianti d'autore per l'*Epicedion in patrem*, dove, tra l'altro, in V si parla di tutti e quattro i figli, in Z di tre soli. Non ci si può nascondere che, ammessa con certezza la variante d'autore in alcuni casi, la conclusione si riflette sui casi più incerti, inducendo a spiegarli con la doppia redazione; e tuttavia credo anch'io che la conclusione non si possa generalizzare e che la spiegazione con processi di corruzione sia ben valida in alcuni casi. Tutta la trattazione è condotta da Nardo con cautela pari all'acribia e all'acume.

Ancora più impegnativa e fruttuosa la ricerca sulla storia del testo dei *Dialoghi* di Seneca e particolarmente del *De ira*<sup>10</sup>. Il terreno era stato fecondamente coltivato da un eminente latinista inglese, L. D. Reynolds, espertissimo ed acuto sia come storico sia come critico del testo; le ricerche del Nardo, però, hanno dato sia solide conferme sia aggiunte non marginali. Alla ricostruzione del testo dei *Dialoghi* fornisce elementi utili la tradizione indiretta che si ricava dai numerosi echi (a tratti quasi centoni) in opere di Martino di Braga, vescovo portoghese del VI sec., e di Waifar (latinizzato in

<sup>10</sup> Il *'De ira'* nella tradizione manoscritta dei *'Dialoghi'* di Seneca, AION (filol) 1 1979, 96-136.

Guaiferus) di Salerno, monaco a Montecassino nel sec. XI. Con esami minuziosi Nardo ha molto arricchito i confronti: ciò vale specialmente per Guaiferus, nei cui testi, la *Vita S. Secundini* e la *Vita S. Lucii papae et martyris*, viene illustrata, oltre la presenza dei *Dialoghi* di Seneca, quella dei *Florida* di Apuleio, anch'essi posseduti dal monastero in quel tempo<sup>11</sup>. La ricostruzione della storia alta del testo dei *Dialoghi* porta alla conclusione che a Montecassino nel sec. XI esistevano almeno tre manoscritti: l'attuale *Ambrosianus* C 90 inf., scritto proprio verso la fine di quel secolo, il suo antigrafo, danneggiato nella parte iniziale del *De ira* (infatti un pezzo all'inizio mancava nell'*Ambrosianus* e vi è stato aggiunto fra il sec. XIV e il XV), un altro codice perduto, che conservava bene l'inizio del *De ira* e fu usato da Guaiferus. La massima parte dei codici più tardi deriva dall'*Ambrosianus*; restano fuori, e rappresentano una tradizione indipendente, solo pochissimi codici: l'ultima cernita, che è merito del Reynolds, ne salva quattro, ma il Nardo raccomanda alla considerazione anche un altro dei codici noti, il *Laurentianus* 76,32, del sec. XIV. Più conta, però, una raccomandazione metodologica che egli enuncia alla fine: nel caso dei *Dialoghi* di Seneca non bisogna fermarsi all'alternativa fra codici *descripti* e codici indipendenti: vanno presi in considerazione anche codici *descripti* che per contaminazione sono portatori di lezioni indipendenti.

Uno studio nello stesso tempo brillante e persuasivo riguarda il *Satyricon* di Petronio, più precisamente i *tituli* inseriti nel racconto<sup>12</sup>. Naturalmente i *tituli* sono interpolati, ma Nardo ritiene che l'interpolazione risalga ad una fase antica, quando il redattore poteva ancora attingere al testo completo. Fra i *tituli* che fanno difficoltà, v'è quello apposto a 132.1, *Encolpius de Endymione puero*, che non ha riferimento preciso nel testo conservatoci: secondo Nardo esso va spostato fra 132.1 e 132.2 e riferito al testo che lì manca.

Discussioni per la costituzione del testo ricorrono, com'è naturale, nel corso delle trattazioni sulla storia del testo o vengono ad esse aggiunte: Nardo, anche se in quest'area ha dato contributi non frequenti e non vistosi, si dimostra critico del testo prudente e acuto: una buona prova, io credo, ne ha dato nelle *Note critiche all'Itinerarium Alexandri*<sup>13</sup>. Questo testo tardolatino, che è fra quelli scoperti da Angelo Mai, presenta non poche difficoltà e corruzioni. Un primo merito dello studio del Nardo è nell'aver valorizzato i contributi di un filologo veneziano dell'Ottocento, l'Abate Giovanni Berengo, che dopo il Mai pubblicò e tradusse quel testo (a Venezia nel 1851, in seconda ed. nel 1852) e in più punti lo emendò felicemente, precedendo in qualche caso congetture di altri editori; Nardo aggiunge interpretazioni e congetture proprie. Credo sia utile segnalare almeno qualche congettura. Do prima il testo del codice, poi le proposte di editori e del Nardo.

<sup>11</sup> Su Guaiferus si sofferma più ampiamente lo studio del Nardo *La rinascita cassinese dei 'Dialogi' di Seneca*, compreso in *Modelli e messaggi. Studi sull'imitazione classica*, Bologna 1984, 39-55, e pubblicato la prima volta nel 1974.

<sup>12</sup> *L'interpolazione intelligente: i tituli del 'Satyricon'*, *Paideia* 48, 1993, 36-56.

<sup>13</sup> *Prometheus* 14, 1988, 97-101.

9.23 *Ita non multo post debellatum internecone (internitione cod.) hostibus caesis nisi pauci qui studio fugae arma pro onere abiecerant nisi quod pauci* Haase (correggendo il *qui* e spostando); più persuasivo Nardo: *nisi paucis qui*<sup>14</sup>.

19.45 *Quare quodam ad gloriam acutis res amica quo difficilior spes, hoc ardescere rex inpensius rimarique laudem de moliminis difficultate quoniam Mai acutis] ardentibus Koch arrectis Volkmann avidis Nardo amicior Mai <magis> amica Volkmann amica <magis> Hausmann*

Il Nardo si fonda su altri passi dell'*Itinerarium* e documenta l'uso di *avidus ad*.

28.65 *Darius tamen paucis una Mediam petit, Babylone Susisque vitatis, quod eas urbes inlectu nobile sere avide que petiturum protinus sibi gloriae opinaretur*

*nobiles Mai <victorem ef> fere avideque petiturum Hausmann alii alia secure avideque <illum> petiturum Nardo.*

Per *secure* il Nardo porta a confronto il passo parallelo di Arriano, *anab.* 3.16.2 e *Itinerarium* 37.83 *Tunc secure eius urbis potiturum se ratus.*

31.70 *Ipsa vero Hyrcaniae q̄s visum ad ingenium loci ac temporis reversionisque commodum superpositis Besum in <se> quitur* (suppl. Mai)

Pesante e incredibile intervento del Volkmann: *Hyrcaniae quamvis ad visum ingenium loci <fac> tum, temporis praeversionisque commodis superpositis*. Il Nardo, prendendo lo spunto da una proposta del Berengo, *quibus*, cioè (*iis*) *quibus*, con attrazione del relativo, propone *quos*, cioè (*iis*) *quos* (*ei superponere*) *visum est*. Soluzione semplice e, per ora, la più probabile.

2. Queste ricerche di storia e critica del testo sono, probabilmente, quelle che hanno richiesto a Nardo fatiche più pesanti, ma costituiscono solo uno dei filoni della sua attività; anzi altri filoni, se non lo hanno impegnato di più, lo hanno interessato e coinvolto più profondamente. Qui, in una rapida scorsa, non potrò darne che un'idea inadeguata.

Ho detto del sicuro possesso che Ferrarino aveva delle discipline hermanniane; ma la sua filosofia era ben diversa da quella kantiana di Gottfried Hermann e dal positivismo che aveva ispirato una parte cospicua della filologia classica e della linguistica del secondo Ottocento; anzi egli era molto impregnato del neoidealismo italiano della prima metà del nostro secolo. Nei procedimenti linguistici, stilistici, metrici egli non cercava la regolarità, la costanza, la fedeltà a leggi, ma piuttosto l'espressività artistica, a cui dà l'impronta la personalità dello scrittore; anzi neppure era dominato dall'interesse per il *Bild* complessivo dello scrittore: la sua attenzione si concentrava piuttosto sulla funzione espressiva del procedimento nel singolo contesto (ciò

<sup>14</sup> Raffaella Tabacco, che prepara una nuova ed. dell'*Itinerarium*, conserva *pauci qui*: cf. *Per una nuova edizione critica dell'Itinerarium Alexandri*, Bologna 1992, 150. Dubito molto della possibilità di conservare qui il testo tradito.

si vede bene, per es., dal suo importante studio sull'allitterazione). Che egli riuscisse ad unire il metodo della filologia classica tedesca e l'estetica idealistica in una sintesi coerente, sarebbe rischioso affermare; ma la riflessione su questi problemi, che Ferrarino svolse dentro di sé non senza tormento (e tale tormento fu forse fra le ragioni che lo paralizzavano)<sup>15</sup>, divenne un fermento sottile e fecondo per i suoi discepoli, che, appartenenti alla generazione successiva, più liberi dalle pastoie crociane, unirono più felicemente la filologia con l'analisi letteraria, battendo con buoni risultati quella via che si potrebbe dire della visione sintetica di tradizione e originalità. Quello che tra i discepoli del Ferrarino si è spinto più in là, con forte originalità e fecondità, in questa direzione, è Alfonso Traina; ma anche alcune ricerche del Nardo sono esemplari per penetrazione, duttilità, finezza. Ricorderò qui lo studio su Σπονδειαίζοντες in *Giovenale*<sup>16</sup>, utile, in realtà, per tutta la storia dell'esametro spondaico nella poesia latina. Nardo non pretende di dare un'interpretazione univoca di questo procedimento stilistico nella satira di Giovenale, ma, attraverso l'analisi attenta di tutti i passi e dei relativi contesti, fissa alcune linee di orientamento: il beffardo e irriverente ossequio verso una tradizione letteraria, la virulenta ellenofobia, il contrasto fra la solennità della forma e la viltà della materia, ma anche l'espressione di sentimenti, la minaccia, l'orrore o il senso dello smisurato e del mostruoso. Pari duttilità e finezza si dimostrano nello studio su *La mimesi metrica del Pascoli latino*<sup>17</sup>: un'analisi minuta di molti passi per dimostrare la funzione espressiva che hanno, di volta in volta, gli esametri spondaici, gli esametri ipermetri, gli iati, le sinalefi ecc. In non pochi casi si può risalire al verso antico da cui Pascoli è partito; ma il Nardo tiene anche l'occhio, com'è necessario, sull'interprete finissimo dei classici: una nota del Pascoli a Virgilio può farci capire perché egli è ricorso a un determinato uso metrico o perché ha usato un determinato verso. Già nel 1956, all'inizio della sua attività, Nardo aveva ripubblicato, insieme con Sergio Romagnoli, *Lyra ed Epos* e conosceva ottimamente gli studi latini del Pascoli. Furono questi i contributi di Nardo allo studio e alla rivalutazione del Pascoli latino, che costituiscono un grande merito della scuola padovana (Traina è oggi fra i maggiori interpreti del poeta, e non solo per la parte latina).

Questo studio pascoliano è, come abbiamo visto, anche un modo di entrare nel laboratorio dello scrittore per mostrare come egli sceglie, interpreta, utilizza e assume i testi precedenti nel suo mondo poetico e nel suo stile. È ben noto che studi di questo genere, anche per stimoli provenienti da Pasquali, hanno avuto una grande fioritura in Italia nella seconda metà del nostro secolo e hanno dato buoni frutti in saggi e commenti (anche se temo che da

<sup>15</sup> Su questo aspetto della personalità intellettuale del Ferrarino si veda il saggio, già citato, di A. Traina.

<sup>16</sup> Ora compreso in *Modelli*, 7-37, e risalente al 1975.

<sup>17</sup> In *Modelli*, 117-39.

qualche tempo siamo arrivati all'inflazione). Sarebbe qui superfluo rilevare che siamo lontanissimi dalla 'crenologia' (d'altra parte troppo disprezzata) dell'inizio del secolo. Anche su questo terreno Nardo ha esplorato con acribia, finezza, sensibilità stilistica. La ricerca più impegnativa è quella su *La sesta satira di Giovenale e la tradizione erotico-elegiaca latina* (Padova 1973): un'analisi minuta, ma guidata, nello stesso tempo, da chiari orientamenti generali, sulla larga presenza di Properzio e Ovidio nella satira sulle donne: la presenza va dalla ripresa di τόποι della letteratura erotica (va però ricordato che il mondo di Giovenale è il mondo romano, non troppo diverso da quello dell'età augustea) ad 'allusioni' più o meno sottili; non poche le segnalazioni nuove; merita attenzione anche il modo in cui viene affrontato il dibattuto problema della struttura della satira sesta. Lo stesso metodo e le stesse ottime qualità si ritrovano in uno degli ultimi studi analoghi del Nardo, quello su Ausonio e Orazio<sup>18</sup>.

Andrebbero segnalate anche note sparse che si collocano in quest'area, come, per es., quella su *Un'eco terenziana di Paolino di Pella*<sup>19</sup>; ma un'attenzione molto maggiore, che qui non è possibile, richiedono gli studi sull'uso che il Ruzzante fece di commedie di Plauto e Terenzio. Terenzio era, forse, il poeta prediletto da Nardo; ma anche di Plauto aveva una solida conoscenza. Utilizzando la sua familiarità con la commedia arcaica latina e servendosi di un metodo filologico rigoroso, egli ha analizzato la *Vaccaria* del Ruzzante e dimostrato in modo definitivo come il poeta comico veneto in parte traduce l'*Asinaria* di Plauto, in parte la rielabora, e come sul tronco plautino innesta rami stralciati dagli *Adelphoe* di Terenzio<sup>20</sup>.

Meno innovativo, perché prosegue e arricchisce ricerche già svolte da altri, è il breve studio *Sulle fonti classiche del 'Corbaccio'*<sup>21</sup>: le fonti classiche che il Boccaccio aveva usate, l'*Adversus Iovinianum* di Girolamo (che attinse da un'opera perduta di Seneca sul matrimonio), l'*Ars amatoria* di Ovidio, la sesta satira di Giovenale, erano state già segnalate; ma Nardo arricchì, specialmente per Ovidio, i confronti e illustrò bene l'*Aneignung* da parte dell'autore medievale. Di piccole riscoperte e scoperte è tessuto l'articolo su Plinio il Vecchio (e altri) nei *Sepolcri* foscoliani<sup>22</sup>: Plinio il Vecchio, *NH* 2.154 ha dato lo spunto a *Sepolcri* 33 ss. «se pia la terra / che lo raccolse infante e lo nutriva, / nel suo grembo materno ultimo asilo/ porgendo ...»; Ausonio, *De vere primo 5 Florum spirat odor, Libani ceu montis honor tus* può aver ispirato *Sepolcri* 172 «Mille di fiori al ciel mandano incensi»; inoltre la struttura del verso, con *mille* all'inizio e il nome alla fine, ha una sua tradizione, che Nardo delinea a partire da *Aen.* 4.701 *Mille trahens varios adverso sole colores*. Questa piccola ricerca è una

<sup>18</sup> Paideia 45, 1990, 391-36.

<sup>19</sup> AAPat 86, 1973-74, 121-23.

<sup>20</sup> *La 'Vaccaria' di Ruzzante fra Plauto e Terenzio* in *Modelli*, 67-96 (già pubblicato nel 1972); *Ruzzante e i volgarizzamenti di Plauto, ibid.*, 97-107 (già pubblicato nel 1974).

<sup>21</sup> *Modelli*, 57-66 (prima pubblicazione nel 1979).

<sup>22</sup> *Ibid.*, 109-15 (prima pubblicazione nel 1968).

bella prova dell'acume e della finezza di Nardo. Ben poco, invece, egli si è cimentato su traduzioni in senso stretto, un campo di studi largamente e fecondamente coltivato dalla scuola padovana (a cominciare dal *vertere*, dalla traduzione artistica di poeti greci da parte dei latini); una felice eccezione è il commento alla traduzione della novella della matrona di Efeso, narrata nel *Satyricon* di Petronio, da parte di Gaspare Gozzi<sup>23</sup>; ma in questo studio contano di più i lineamenti della fortuna di Petronio nell'età del Gozzi.

Credo non inopportuno notare come Nardo, nelle sue più felici ricerche su rapporti fra autori, sia rimasto immune dalle mode francesi dilaganti in Italia negli ultimi decenni e anche dall'estetica della recezione di Jauss. Dalle mode francesi che fanno capo a Barthes, Genette, Greimas ecc., alcuni studiosi già formati, con istituzioni solide, avranno tratto anche qualche utile stimolo; ma nell'insieme i danni superano di gran lunga i vantaggi: semplificazioni coartanti, schemi fittizi, giochi futili, etichette di falsa novità su concetti e metodi positivistici talvolta giusti, un gergo autocompiaciuto e arrogante (il fenomeno che è stato chiamato terrorismo terminologico) ecc.: una devastazione intellettuale, da cui cominciamo a riprenderci. Dante Nardo ci dà qualche conforto per guarire.

3. Il vivo interesse per l'analisi puntuale, per l'esame minuto di stile o metrica non ha comportato in Nardo nessuna miopia: quand'era utile o necessario, egli collocava i problemi nel loro giusto orizzonte storico e li affrontava con lucidità e vigore, scoprendo le connessioni con la storia intellettuale, etica, politica. La corrispondenza fra Cicerone e Cassio (l'amico di Bruto), Cassio Parmense, Lentulo, Trebonio, Cornificio, non è collocata solo nella cronaca, ma nel clima politico e psicologico dei mesi fra l'assassinio di Cesare e l'assassinio dell'oratore. Non so se la ricerca storica faccia, nell'introduzione e nel commento al libro XII delle *Ad familiares*, dei passi avanti, ma tutti i problemi di cronologia e d'interpretazione del testo vengono sviscerati con buona competenza, con lucida esattezza, le soluzioni sono ponderate; ma vorrei segnalare soprattutto la limpidezza e il calore della rievocazione storica, in uno stile privo di enfasi e di lenocinî. Non è meno felice la rievocazione dell'ambiente politico e morale degli anni intorno al 64 a. C. nell'ampia introduzione al *Commentariolum petitionis*; il quadro mette bene in risalto anche il rapporto tra le forze in gioco. Tutta l'argomentazione a favore dell'autenticità è molto agguerrita, senza aver niente della disputa sofistica, scartando, anzi, alcune prove addotte a favore; va aggiunto che la polemica viene condotta senza la minima acredine e senza nessuna apoditticità o sicumera; Nardo indulgeva forse anche troppo alle buone maniere accademiche, tuttavia senza untuosità e ipocrisia. La solidità di questo lavoro va riconosciuta anche da chi, come me, non è convinto dell'autenticità del *Commentariolum*. Restano ostacoli che mi pare difficile superare: riesce pur

<sup>23</sup> Gaspare Gozzi traduttore di Petronio, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Padova 1993, 1393-403.

sempre strano che in un opuscolo di propaganda si consigli la simulazione, mentre in una lettera privata ciò sarebbe stato superfluo; riesce strana, in una propaganda elettorale, la luce, troppo verace, in cui vengono visti i rapporti con Pompeo; le affinità, talvolta strette, con passi dell'orazione *In toga candida* si spiegano meglio come echi posteriori. Gli autori di opere fittizie non mancano sempre di intelligenza storica; comunque l'autore disponeva di fonti più ricche di quelle pervenute fino a noi (considerazioni che sono state affacciate anche a proposito delle *Epistulae ad Caesarem* attribuite a Sallustio). Non è proprio il caso di impantanarsi in questo lunghissimo dibattito; piuttosto vorrei sottolineare che tutto ciò che Nardo ha scritto su Cicerone, è ispirato da viva, e non cieca, simpatia per il grande oratore e per l'uomo politico, simpatia che non comporta, però, nessun culto della romanità: ciò si vede anche da alcune recensioni, tutt'altro che anodine, ad opere su Cicerone<sup>24</sup>.

L'interesse per la storia dei valori etici romani, alimentati dalla cultura greca, e quello per una personalità ricca di problemi morali ispirano anche gli scritti, non ampi, ma originali e incisivi, su Terenzio. Il verso terenziano più famoso, *Homo sum...*, ha viaggiato attraverso i tempi con un senso che, come era stato giustamente osservato, andava molto al di là del contesto; non è meno strano, inoltre, che il personaggio da cui il verso è pronunciato, Cremete, è tutt'altro che coerente con l'etica espressa dal verso: Cremete è un uomo brutale, che maltratta i familiari, amico di Menedemo per la sua ricchezza. Nardo approfondisce l'interpretazione del personaggio per mostrare che Terenzio porta, sì, sulla scena l'*humanitas*, ma denuncia anche la retorica dell'*humanitas*, «la saccenteria che usurpa il posto dell'esperienza, la norma astratta che si sostituisce alla conquista personale, la verbale ostentazione del nuovo che maschera la sostanziale sopravvivenza del vecchio». Questa caratterizzazione e funzione di Cremete viene interpretata dal Nardo come «ironizzazione del *sapiens*», un motivo che ritrova anche negli *Adelphoe* e fa risalire a Menandro<sup>25</sup>. È un'interpretazione sottile, ma certamente degna di attenzione e di riflessione.

Forse Nardo vagheggiava un'interpretazione complessiva di Terenzio che poi non ha realizzata (egli non si è mai cimentato in sintesi di ampia mole); tuttavia, attraverso due brevi scritti, possiamo vedere quale impostazione egli avrebbe voluto dare ad un quadro d'insieme: mi riferisco alle poche pagine introduttive alla traduzione del saggio di H. Haffter, *Terenzio e la sua personalità artistica* (Roma 1969), e alla recensione ad un'analisi di E. Lefevre, *Der Phormio des Terenz und der Epidikazomenos des Apollodor von Karystos*<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> A. M. Bellincioni, *Struttura e pensiero del 'Laelius' ciceroniano*, in ASNP s. III 1, 1971, 521-27; ad A. Grilli, *I proemi del 'De re publica' di Cicerone*, *ibid.*, 527-30; a E. Narducci, *Modelli etici e società. Un'idea di Cicerone*, Paideia 46, 1991, 68-70.

<sup>25</sup> *Terenzio e l'ironizzazione del sapiens*, AIV 126, 1967-68, 131-74 (il passo citato è a p. 151).

<sup>26</sup> Gnomon 54, 1982, 32-5.

Egli riteneva necessaria la ricerca analitica sviluppatasi in Germania da Leo fino a Jachmann, il tentativo di ricostruire i rapporti con gli originali greci, di entrare nel laboratorio del poeta comico e cercare di mettere in luce le difficoltà di rielaborazione e contaminazione: rifiutava, quindi, l'impostazione neoidealistica italiana, secondo cui l'opera va capita in sé, senza preoccuparsi dei presupposti. Ma nello stesso tempo riteneva che l'analisi perfezionata da Jachmann fosse inadeguata a capire la personalità di Terenzio, che, anzi, la distruggesse: è illusorio, egli conclude, anche se l'illusione è ancora coltivata da Lefevre, ricostruire, attraverso le derivazioni latine, un originale greco privo di contraddizioni, armonico e coerente; illusorio e ingiusto smontare una commedia di Terenzio in pezzi sconnessi, ritrovarvi tutt'al più una comicità plautina e vanificare sia l'ispirazione etica sia l'originalità dello stile, ben diverso da quello di Plauto. Non c'è dubbio che, grosso modo, la via indicata dal Nardo è quella giusta.

La storia dei valori etici, quando non rientra completamente nella storia della cultura filosofica, le cammina accanto. Sulla cultura filosofica in senso stretto il Nardo ha scritto poco, ma anche quest'area egli conosceva bene, e una felice ricerca sulla recezione dell'epicureismo a Roma è quella sugli *Spectra Catiana*<sup>27</sup>. Prendendo lo spunto da un noto passo di una lettera di Cicerone (*fam.* 15.16), in cui Cicerone rifiuta con disgusto il termine *spectrum* usato dall'epicureo Catio per tradurre εἶδωλον, egli traccia la storia, attraverso Lucrezio e Cicerone, dei modi in cui il termine filosofico di Epicuro viene tradotto in latino: una storia di parole che è storia di idee e mette in luce non solo la difficoltà di tradurre un vocabolo, ma anche le difficoltà, per l'epicureismo, di spiegare il pensiero come effetto del contatto con εἶδωλα provenienti direttamente dall'oggetto, e la vulnerabilità, su questo punto, della dottrina epicurea.

4. Nell'ultimo ventennio, all'incirca, della sua vita, il Nardo ha coltivato con impegno, anzi con amore, e con ottimi risultati un altro filone di studi, quello sulla storia della cultura classica a Padova e Venezia nel Settecento e nell'Ottocento. Se questo interesse pare in lui piuttosto nuovo, egli, però, si è giovato molto dell'esperienza precedente, anzi senza di essa non avrebbe potuto condurre su questo terreno ricerche così fruttuose: in gran parte, infatti, si tratta di storia della critica del testo. Abbiamo visto, inoltre, l'impegno da lui messo nella storia delle questioni che affrontava; anche quest'impegno, credo, deve qualche cosa agli stimoli del Ferrarino: per es., un altro latinista molto dotto e provetto uscito da quella scuola, Marino Barchiesi, nel suo *Nevio epico* ha dato contributi rilevanti alla storia della filologia classica, esplorando anche plaghe quasi sconosciute.

Il contributo più cospicuo del Nardo in questo campo consiste nell'esplorazione e valorizzazione del lavoro filologico di quattro scienziati dell'Uni-

<sup>27</sup> In AA.VV., *Dignam dis. A Giampaolo Vallot*, Venezia 1972, 115-58.

versità di Padova, che vi insegnarono nel Settecento<sup>28</sup>.

Il primo è Giovanni Poleni, che come filologo è quasi una scoperta del Nardo. Egli insegnò a Padova, in fasi diverse, astronomia, matematica, filosofia naturale e filosofia sperimentale, e si dimostrò filologo provetto nell'edizione di Frontino, uscita a Padova nel 1722. Egli usò e valorizzò il codice di gran lunga più importante, il *Cassinese* 361 del sec. XII, e intravide anche qualche problema di storia della tradizione (il che era piuttosto raro in quel tempo); oltre ad emendare il testo *ope codicum* lo migliorò *ope ingenii*, e molte delle sue congetture restano nelle edizioni di oggi; congetturava anche con metodo, cioè cercando di spiegare l'origine della corruzione: insomma un critico del testo del miglior livello europeo. In seguito egli lavorò per un'edizione di Vitruvio, anche in questo caso mettendo le mani su codici di grande valore, come lo *Harleianus* 2767 del sec. IX; nel corso dei preparativi fornì l'edizione commentata di un compendio di Vitruvio, opuscolo allora anonimo (il nome dell'autore, *M. Cetiùs Faventinus*, è stato scoperto in seguito). Non poté portare a termine la vasta e difficile opera, che, completata da altri, vide la luce, a Udine, dal 1825 al 1830, cioè più di mezzo secolo dopo la sua morte. Il livello filologico della costituzione del testo è molto inferiore a quello dell'edizione di Frontino, ma ricco e utile è il commento tecnico.

Esploratore di buoni codici, ma non di pari livello come critico del testo, fu il botanico Giulio Pontedera, che si occupò per una quarantina d'anni degli scrittori latini di agricoltura e lasciò i frutti dei suoi studi in un volume di *Antiquitates* (Padova 1740) e in uno di *Epistolae ac dissertationes* (uscito postumo a Padova nel 1791); in parte furono recepiti, ma non fedelmente e senza troppi scrupoli, dal Gesner nella sua ed. di Lipsia (1735). Pontedera fu discepolo del famoso anatomista Morgagni, e il Morgagni, ricco di cultura classica, collaborò con rilevanti contributi sia agli studi del Poleni su Frontino e Vitruvio sia agli studi del Pontedera sugli scrittori di agricoltura; inoltre lavorò, con altri contributi rilevanti, all'interpretazione e all'emendazione di Celso; non avendo abbastanza tempo per esplorare e collazionare codici, il grande scienziato lavorava più *ope ingenii* e utilizzava la sua vasta dottrina. L'edizione di Celso fu poi curata con acribia, dottrina e perizia filologica da un altro discepolo di Morgagni, il medico veronese Leonardo Targa (l'opera uscì a Padova nel 1769). Il Targa non solo usò un buon codice, un *Laurenziano* del sec. X (che egli datava, però, al XII), ma delineò anche una genealogia, benché non completa, dei quattordici manoscritti da lui usati. Una nuova edizione egli pubblicò nel 1810 per utilizzare un codice importante, il *Vaticanus Latinus* 5951 del sec. X, che gli era rimasto ignoto. Alla solida dottrina unì acume e prudenza nella critica del testo; per rigore egli supera i precedenti scienziati-filologi di Padova.

Come filologo restò molto inferiore il fecondo Giovanni Antonio Volpi. I suoi

<sup>28</sup> *Scienza e filologia nel primo Settecento padovano. Gli studi classici di G.B. Morgagni, G. Poleni, G. Pontedera, L. Targa*, Quaderni per la storia dell'Univ. di Padova 14, 1981, 1-40. Sul Poleni Nardo è tornato brevemente in AA.VV., *Giovanni Poleni. Atti della giornata di studi (Padova 15 marzo 1986)*, Padova 1988, 123-27.

commenti a Catullo, Tibullo, Propertio sono di qualche utilità solo per la ricchezza del materiale, anche se un po' farraginoso; ma il Nardo valorizza Volpi soprattutto come divulgatore di testi classici: egli fondò, infatti, una stamperia da cui uscirono, curati dal Volpi con o senza l'aiuto del fratello Giuseppe Rocco e di altri studiosi, testi di scrittori latini (anche di umanisti) e italiani<sup>29</sup>. Una particolare attenzione, per il suo significato, Nardo rivolge alla pubblicazione di Lucrezio nel 1721 e alla *Dissertatio in Lucretium* con cui il Volpi l'accompagna e dove, pur condannando l'epicureismo, esalta l'ispirazione e l'arte del poeta latino. Insomma il Nardo, stimolato anche dall'esempio di Marino Berengo, che ha aperto, si può dire, un nuovo campo di studi, ha scritto qui un bel capitolo di storia dell'editoria.

Un ricco e vivido quadro complessivo della cultura classica veneta nel Settecento il Nardo ha dato col capitolo *Gli studi classici*, scritto per la *Storia della cultura veneta*<sup>30</sup>. Qui oltre agli scienziati-filologi, oltre al Volpi, compaiono personaggi noti e meno noti: lo storico-antiquario Antonio Ferrazzi, studioso delle orazioni di Cicerone; il forbitore retore in latino Jacopo Facciolati, che diede impulso alla compilazione lessicale nell'area latina; Egidio Forcellini, il vero autore, dotto e instancabile, del grande *Lexicon*; il poeta in latino Giovanni Costa, che tradusse in poesia latina non solo Pindaro, ma anche i poeti inglesi più famosi del tempo, come Pope e Gray. Qui l'attenzione si rivolge, senza entusiasmo, ma anche senza disprezzo, a tutto il mondo della retorica latina in prosa e in versi, anche alla cultura minore.

Più in su del Settecento il Nardo si è spinto di rado, per es. con uno studio su *Ottavio Ferrari e gli studi classici a Padova*<sup>31</sup>; ma alla storia della cultura veneta nell'Ottocento egli ha dato un altro contributo importante con lo studio su *Pietro Canal e la Biblioteca Antonelliana dei Classici Latini*<sup>32</sup>. Qui viene illustrata l'attività editoriale del veneziano Giuseppe Antonelli, che si svolse dal 1836 al 1874; ma in realtà viene rievocato, in un quadro ampio e preciso, un ambiente di cultura classica fra Venezia e Padova intorno alla metà dell'Ottocento. In primo piano la personalità del latinista Pietro Canal, di cui vengono illuminati non solo i contributi filologici, ma anche i gusti letterari che emergono attraverso la vasta dottrina del commento a Catullo; vengono rivendicati anche i meriti di Giovanni Maria Berengo come critico del testo, specialmente di testi tardoantichi; e intorno una folla di personaggi poco noti, ma degni di essere ricordati.

Questa breve rassegna dà un'idea molto inadeguata dell'attività di Nardo in quest'area. Presto, quando tutti i suoi studi sulla cultura classica veneta rivedranno la luce raccolti in volume, se ne potranno apprezzare meglio le

<sup>29</sup> *Giovanni Antonio Volpi filosofo, latinista, editore (1686-1766)*, Quaderni per la storia dell'Univ. di Padova 20, 1987, 101-15.

<sup>30</sup> *V. Il Settecento*, I, Vicenza 1985, 227-56.

<sup>31</sup> In *AA.VV., Carlo de' Dottori e la cultura padovana del Seicento. Atti del Convegno di studi (Padova 26-27 novembre 1987)*, Padova 1990, 139-53.

<sup>32</sup> *Quaderni per la storia dell'Univ. di Padova* 18, 1985, 93-125.

qualità: oltre la dottrina, l'acribia, la capacità di scavo, la novità di risultati, si potranno ammirare le doti di evocazione storica: l'affresco rivelerà, anche attraverso i ritratti di singoli personaggi, la mano di un felice scrittore di storia. Credo che Padova e Venezia gli dovranno non poca gratitudine per l'impegno e la passione con cui ha illustrato e rivendicato un aspetto non trascurabile della cultura veneta.

La nostra Università non è certo povera di studiosi di valore; ma i professori, valorosi o mediocri, vengono in genere sopravvalutati: gli *idola academiae* abbondano, mentre non vedo in giro nessun Bacone. Il caso di Nardo è proprio il contrario: egli è vissuto, ha studiato nell'ombra, senza clamori, senza ricerca di pubblicità: credo che le sue doti d'ingegno e i frutti del suo lavoro di filologo, di critico, di storico non siano stati messi in tutta la luce che meritano: io non pretendo di aver riempito la lacuna: spero, almeno, di averla indicata.

Firenze

Antonio La Penna

## STATUTO DELLA PAROLA E RAZIONALITÀ DISCORSIVA IN OMERO\*

Se il parlare equivale a seguire una qualche forma di razionalità, diversa nei tempi e nei luoghi, l'analisi del modo in cui una opinione si afferma nella discussione mostrerà i criteri di quella data razionalità ritenuti socialmente corretti. In questo studio vorrei tentare in primo luogo di rintracciare alcuni di questi criteri validi nel mondo omerico, mettendo in rapporto il valore semantico dei principali vocaboli che li indicano la parola, μῦθος ed ἔπος, con il modo di argomentare specifico dei personaggi epici, e poi di mostrare come tutto ciò sia solidale con il pochissimo spazio che in Omero ha la parola λόγος (attestata solo due volte nel corso dei poemi), il cui significato - differente da quello solitamente attribuitogli - lascia tra l'altro intravedere il motivo per cui essa si affermerà, nell'uso e nell'ideologia, in età classica<sup>1</sup>.

### Μῦθος ed ἔπος

Innanzitutto, cos'è un μῦθος? Per rispondere a questa domanda, vorrei partire dall'osservazione che l'eroe omerico può obbedire a un *mythos*, può udirlo, pronunciarlo o pensarlo<sup>2</sup>: il *mythos* può svolgere, in breve, tutte le funzioni della parola ἔπος, a cui difatti si trova associato (p. es. λ 561) e da cui, comunque, deve essere distinto<sup>3</sup>. Si può allora notare che, mentre l'ἔπος può essere colto nell'attimo del suo «fuggire dal riparo dei denti» (p. es. α 64) e dunque risulta essere la 'parola detta', il μῦθος sta all'origine del processo verbale che con quello invece si conclude: di esso viene infatti menzionato il luogo in cui nasce, le φρένες, dove si può trattenerlo in modo da non produrre l'ἔπος<sup>4</sup>; ed è forse in questo senso che all'espressione ἔτεα πτερόεντα (p. es. α 122), «parole-dette dotate di ali», si deve contrapporre l'altra ἄπτερος μῦθος (p. es. ρ 57), almeno se essa è da intendere come 'mythos senz'ali', cioè,

\* Questo lavoro costituisce la prima parte di un più ampio studio, tuttora in corso, su *Razionalità e discussione nella Grecia antica*.

<sup>1</sup> Nelle pagine che seguono, essendo interessato a problemi di ordine concettuale, non terrò in considerazione la formularità dei poemi.

<sup>2</sup> Esempi, rispettivamente, in A 33 (ἐπειθετο μύθῳ); B 200 (μῦθον ἄκουε); A 552 (τὸν μῦθον ἔειπε); H 358 (μῦθου... νοήσαι).

<sup>3</sup> Entrambi i vocaboli compaiono, in Omero, sia al singolare sia al plurale senza sostanziale differenza, rispetto a ciò che qui mi interessa. Basti osservare, comunque, che in una cultura orale ciò che è immediatamente identificabile è la catena delle parole, non le singole parole. Cf. H. Fournier, *Les verbes 'dire' en grec ancien*, Paris 1946, 225: «La notion de mot n'est pas élémentaire, mais suppose une évolution avancée de la linguistique: les expressions les plus anciennes ἔπος et μῦθος ne la comportent pas».

<sup>4</sup> Cf. ο 440 σιγῇ νῦν, μή τις με προσωδέτω ἐπέεσσιν, parafrasato poi al v. 445 con ἔχει' ἐν φρεσὶ μῦθου.

sostanzialmente, «inespresso verbalmente»<sup>5</sup>; resta certo, in ogni caso, che il *mythos* può essere tenuto in silenzio<sup>6</sup>. Passibile anche di rimanere nell'animo, il μῦθος è dunque pensiero linguisticamente strutturato, cioè parola interiore, esso è il mezzo con cui un individuo giunge a 'compiere' (nel senso di verbalizzare) la parola-detta o ἔπος<sup>7</sup>, così come le mani degli eroi giungono al compimento della guerra per mezzo del combattere<sup>8</sup>: sul piano 'intellettuale', per l'eroe, l'aspirazione è ad essere il migliore βουλῆ καὶ μύθοισι (p. es. ν 298), mentre due personaggi di opposto carattere, quali Polidamante ed Ettore, possono essere presentati come valenti: l'uno μύθοισιν, l'altro ἔρχεται (Σ 252); ed Achille, ancora inesperto di πόλεμος e di ἀγοραί, doveva essere educato da Fenice, così da diventare «capace nell'esprimere *mythoi* e nel compiere opere» (I 443: μύθων τε ῥητῆρ' ἔμειναι πρηκτῆρά τε ἔργων). Non esprimere la propria parola interiore è una condotta da tenere solo in alcuni casi, cioè fuori

<sup>5</sup> Così, ad esempio, R. D'Avino, *Messaggio verbale e tradizione orale: HOM. Ἔπεα πτερόεντα*, Helikon 20-21, 1980-1981, 87-117 (con ampia rassegna e discussione delle posizioni assunte dagli studiosi precedenti sul problema delle 'parole alate' e di tutto ciò che vi è connesso), part. p. 113, dove si conclude che l'ἄπτερος μῦθος è «pensiero che rimane non detto ma si traduce nell'esecuzione dell'ordine ricevuto», ovvero «risposta non verbale» (*ibid.* 114). E in questo senso vd. già le osservazioni di J. Latacz, "Ἄπτερος μῦθος: ἄπτερος φάτις, ungeflügelte Worte?", Glotta 46, 1968, 27-47. Diversa interpretazione della formula in questione è data, sulla scorta di una parte della tradizione lessicografica, da altri studiosi: vd., riassuntivamente, J. Russo in *Omero, 'Odissea' (libri XVII-XX)*, introduzione, testo e commento a c. di J. R., traduzione di G.A. Privitera, V, Milano 1985, 161-63, il quale considera l'α di ἄπτερος come intensivo e con il valore di 'veloce' e attribuisce l'ἄπτερος μῦθος al personaggio che ha dato l'ordine anziché a quello che lo ha ricevuto; ma in questo caso bisogna ammettere che «prova decisiva è l'avverbio ἄπτερώς», usato da Esiodo, fr. 204 M.-W. (v. 84 τοῖ δ' ἄπτερώς ἐπίθοντο), nel descrivere la rapida sottomissione dei pretendenti di Elena al voto che Tindarco fa loro giurare» (*ibid.* 163). La 'prova decisiva', insomma, viene trovata fuori da Omero, mentre si può pensare che ἄπτερώς = 'rapidamente' sia dovuto ad un fraintendimento (o ad una rielaborazione semantica sulla base) del contesto omerico (pronta esecuzione di un ordine) in cui ἄπτερος μῦθος ricorre sempre. D'altra parte, si può notare che «nel sistema delle formule omeriche per l'espressione del silenzio ἄπτερος μῦθος ha un posto preciso, che resta accertato dalla tipologia della situazione narrativa: si tratta sempre infatti della *risposta non verbale* di un personaggio femminile, quindi inferiore in autorità, a un ordine contenuto nel discorso precedente» (D'Avino, 114). Credo opportuno precisare meglio che deve trattarsi di «pensiero linguisticamente strutturato»; non espresso a voce, ma considerato come verbalizzazione interiore; il fatto che il personaggio a cui «il *mythos* resta senz'ali» esegua subito dopo l'ordine che gli è stato dato in tutti e quattro i casi in cui l'espressione appare (ρ 57: τ 29; φ 386; χ 398), mostra che egli lo ha compreso perfettamente: è come se si limitasse a risponderci con la parola interiore, contentandosi di mostrare esteriormente soltanto l'esecuzione pratica dell'ordine. Secondo G. Stählin, Μῦθος, in *GLNT*, VII, coll. 536-630, part. col. 548, il significato fondamentale di *mythos* sarebbe quello di 'pensiero'.

<sup>6</sup> Cf., p. es., τ 502: ὅλλ' ἔχε σιγῆ μῦθου.

<sup>7</sup> Sulla differenza tra *epos* e *mythos*, Fournier, 211-16, in part. p. 215, scriveva: «Μῦθος en effet désigne la pensée qui s'exprime, le langage, l'avis, voire "le langage intérieur". Si μῦθος est le fond, la pensée, ἔπος en est la forme matérielle, le recipient, l'expression inerte». Le posizioni dei principali studiosi sui due vocaboli sono riportate da R.M. Martin, *The Language of Heroes, Speech and Performance in the 'Iliad'*, Ithaca-London, 1989, *passim*.

<sup>8</sup> Cf. II 630 s.: ἐν γὰρ χερσὶ τέλος πολέμου, ἐπέων δ' ἐνὶ βουλῆ / τῷ οὐ τι χρὴ μῦθου ὀφέλλειν, ἀλλὰ μάχεσθαι.

della propria comunità o, più in generale, quando non ci si fida delle persone a cui ci si rivolge; così Odisseo, tornato ad Itaca, incontra, senza riconoscerla, Atena e per prudenza le si presenta mentendo sulla propria identità: «e parlando, le diceva parole alate (ἔπεα πτερόεντα); ma non disse il vero, bensì tratteneva la sua parola interiore (πάλιw δ' ὄ γε λάζετο μῦθον), sempre agitando nel petto una mente prudente» (ν 253-55); e similmente i pretendenti, per evitare che qualcuno oda le loro trame contro Telemaco, si invitano a tacere: «evitate (di dire) ugualmente tutte le arroganti parole interiori (μῦθους), perché qualcuno non le riferisca anche dentro. Ma su, alzandoci in silenzio portiamo a compimento la parola interiore (μῦθον) che a noi piacque nell'animo» (δ 774-77); e, ancora, l'ombra di Agamennone, memore della propria triste esperienza, raccomanda a Odisseo di non essere mai dolce con la moglie: «non le dire ogni parola interiore (μῦθον ἅπαντα) che sai bene, ma una dilla e un'altra resti nascosta» (λ 442-43). Di contro, il parlare sinceramente implica il «dire apertamente senza riguardo la parola interiore (μῦθον) nel modo che la si pensa»<sup>9</sup>.

Bisogna insistere con forza sul fatto che il *mythos* è la parola corrispondente al pensiero inteso come il *risultato* del processo del pensare, cioè al pensiero che è già un'intenzione. Quando Eumeo racconta che una volta un Etolo lo «ingannò col *mythos*» (ξ 379), si deve intendere non che questi diceva ciò che non pensava, bensì che parlava aderentemente alla sua *intenzione* di ingannare. Che le cose stiano così lo prova un passo dell'*Odissea* (ζ 141-48) da cui si evince il rapporto tra il *mythos* ed altri momenti del pensare e del parlare; qui, Odisseo, salvatosi dal naufragio, si trova nudo sulla spiaggia davanti a Nausicaa: «e Odisseo meditò (μερμήριξε) se, prendendole le ginocchia, pregare la ragazza dagli occhi belli, o così, da lontano, con *epea* soavi, pregarla di indicargli la città e dargli delle vesti. Così a lui che pensava (φρονέοντι) sembrò (δοάσσατο) che fosse più prudente: pregarla da lontano con *epea* soavi, per non fare sdegnare il cuore alla ragazza prendendole le ginocchia. E subito (αὐτίκα) disse un *mythos* soave e prudente». In terra straniera, davanti ad una fanciulla che non conosce, Odisseo ha il problema di come comportarsi: egli innanzitutto medita interiormente le singole alternative possibili; questa azione è espressa nella sua 'puntualità' dall'aoristo μερμήριξε<sup>10</sup>, e nella continuità dell'intero processo dal presente φρονέοντι; ora Odisseo si è fatto un'opinione (δοάσσατο) su ciò che è meglio e può dire

<sup>9</sup> Cf. I 309 s.: χρή μὲν δὴ τὸν μῦθον ἀπλεγέως ἀποειπεῖν / ἢ περ δὴ φρονέω (τε καὶ ὡς τετελεσμένον ἔσται). Ho riportato per completezza il secondo verso per intero, ma ho posto tra parentesi ciò che non è definitorio di *mythos*, cioè ciò che si riferisce al suo 'inveramento': è indicativo che mentre quest'ultimo è posto nel futuro, l'azione del pensare è in relazione di contemporaneità con l'esposizione del *mythos*. Per il rapporto tra μυθεῖσθαι e verbi di 'pensare', vd. anche Ψ 305 (ancora φρονέω) e ρ 580 (σῶμαι).

<sup>10</sup> Μερμήριζω indica un agitarsi nello spirito, ma di livello più intellettuale che ὀρμαίνω (vd. DELG, s.v. ὀρμημαί): esso avviene nelle φρένες (p. es. α 427; β 93) o κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν (p. es. E 671; κ 151), e consiste solitamente nel prospettare possibilità di comportamento alternative.

la parola aderente - αὐτίκα esprime questo rapporto sul piano temporale - al suo φρονεῖν (il μῦθος) che vuole essere «soave e prudente» e che alle orecchie di Nausicaa suonerà, secondo lui, come un insieme di «*epea* soavi». Il *mythos*, dunque, è l'opinione<sup>11</sup> che Odisseo ha alla fine del proprio processo di pensiero.

Il fatto che il *mythos*, come ho già detto e come è evidente anche nel passo appena citato, possa essere udito, e quindi designi anche la parola pronunciata, non è di ostacolo all'interpretazione fin qui da me fornita: infatti, essendo il μῦθος, propriamente, la parola interiore, l'immediata espressione del proprio pensiero, si comprende bene come il vocabolo (e il verbo derivato μυθέομαι) possa essere usato, più in generale, per indicare il rapporto tra la parola e il soggetto che la formula (la parola *del* soggetto), diversamente da ἔπος che, invece, sottolinea il rapporto tra la parola di qualcuno e qualcun altro che la può udire (la parola detta *a* qualcuno). Così μῦθος/μυθέομαι può rinviare a *ciò che qualcuno* pensa-dice, analogamente a come noi possiamo usare un verbo come 'pensare', che propriamente si riferisce all'attività psichica, col senso di 'dire il proprio pensiero', 'pronunciarsi' (senza pertinentizzazione dei tratti che distinguono le asserzioni da altri tipi di atti linguistici, o il pensiero dal giudizio); diversamente, ἔπος/εἰπεῖν può rinviare a *come*, all'ascoltatore, risulta che qualcosa si dica<sup>12</sup>. Con il *mythos* un personaggio, spesso *ex abrupto*, manifesta il proprio pensiero (ad es. B 433: μῦθον ἦρχε), ed ancora nel V sec. a.C. il logografo Ecateo cominciava le sue *Genealogie* con quello che è il celebre fr. 1 Jacoby: «Così si pronuncia (ὡδε μυθεῖται) Ecateo di Mileto: scrivo queste cose come a me sembrano essere vere...». Se in alcuni casi il verbo μυθέομαι sembra assumere il significato di 'enumerare'<sup>13</sup>, ciò avverrà, dunque, perché esso indica la *totalità* del proprio pensiero strutturato linguisticamente: la parola pensata è parola spontanea, è tutto il pensiero di cui si ha consapevolezza: così, quando Odisseo, dopo aver elencato molte delle donne che egli ha visto nell'Ade, si ferma e dice πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ

<sup>11</sup> Cf. il caso di Achille che parafrasa il suo accingersi a «dire senza riguardi il *mythos*, come lo penso» (I 309 s.) con le parole: «dirò come a me sembra (δοκεῖ) che sia meglio» (*ibid.* v. 314).

<sup>12</sup> Cf. Γ 214 s.: Menelao diceva «poche cose (παῦρα μὲν), ma molto sonoramente (μᾶλα λιγέως), poiché non pronunciava molti *mythoi* (οὐ πολὺμυθος), ma non sbagliava nell'espore parole (ἀφαιμαρτοετής)»; la correlazione delle espressioni mi sembra evidente. Martin, 16, considera invece pertinente, per *mythos*, anche il modo in cui qualcosa viene detta: «A *muthos* focuses on what the speaker says and how he or she says it, but *epos* consistently applies to what the addressee hears»; e più sotto, nella stessa pagina: «*muthos* is associated with the speaker's action in giving a message, whereas *epos* refers to the transmission of the message, the end-product of the speech process». Lo studioso ha creduto di potere considerare *mythos*, all'interno dell'*Iliade*, come «the authoritative speech-act» (*ibid.* 22-26), termine 'marcato' rispetto a quello 'non marcato' (più generale) *epos* (*ibid.* 29 ss.). Si può obiettare, tuttavia, che anche il discorso di Tersite, per esempio, è chiamato *mythos* (B 224). Ciò che induce a confondere il *mythos* con l'«authoritative speech-act» è, a mio parere, proprio il suo carattere assoluto, nel senso sopra detto di parola che esprime, in sé, il pensiero di chi parla.

<sup>13</sup> Così, per es., Fournier, 49.

μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω (λ 328), la relazione tra μυθέομαι ed ὀνομαίω è quella che passa tra il 'pronunciare secondo ciò che si è pensato' ed il 'nominare' (specificamente, una ad una) tutte le donne incontrate nel regno dei morti<sup>14</sup>.

Per dare finalmente una risposta alla domanda iniziale, si può dire che il *mythos* è, insomma, ciò che *qualcuno* ha da dire (ma può anche non dire) in aderenza a come ha pensato<sup>15</sup>, il contenuto linguistico del pensiero (che può essere anche espresso verbalmente) *di qualcuno*, e da qui in avanti mi riferirò ad esso con l'espressione, che vuol essere riassuntiva di tutto ciò, 'pensiero-parola'. Se, per il resto, il μῦθος sembra coincidere con l'ἔπος, è per lo stesso motivo per cui il termine che si riferisce alla parola interiore può essere usato anche per indicare la parola esteriore: è perché la parola per l'Altro è uguale alla parola per Sé, la parola detta è uguale alla parola immediatamente pensata. E anzi, proprio a partire da ciò, ci si può chiedere: in Omero si parla mai (con μῦθοι o con ἔπεα) con gli altri come parliamo (o meglio, diciamo di parlare) noi oggi? Certo si rivolge la propria parola a qualcuno (πρὸς μῦθον εἰπεῖν: p. es. B 156; εἰπεῖν ἔπος: p. es. A 543) o si ricambia (ἀμειψομαι) qualcuno con μῦθοι (p. es. Γ 171) o con ἔπεα (p. es. Ψ 489), o lo si biasima con il μῦθος (p. es. υ 303) etc., ma questo è un modo di discutere ben diverso da quello a cui siamo oggi abituati. In Omero, infatti, *si ricambia* qualcuno con parole come, altre volte, *si ricambia* un ospite con doni<sup>16</sup>: in entrambi i casi si dà del proprio e in entrambi i casi l'importante è la *relazione* che si stabilisce con l'Altro. E come, fuori della comunità, alternative al dono sono la guerra e la violenza, così altra forma di rapporto nella comunicazione verbale è quella che ha a modello, appunto, la guerra: ne è testimonianza il comportamento di Achille ed Agamennone, «i quali combattevano con violente parole contrap-

<sup>14</sup> Martin, 40, a proposito di μυθέομαι, sostiene che «when this word for speech occurs, the accompanying discourse has a formal nature, often religious or legal; full detail is laid out for the audience, or is expected by the interlocutor in the poem; at times, a character comments on the formal qualities of the discourse labelled with this verb». Ma non mi sembra che ciò valga, ad esempio, per P 200 e 442 (posti da Martin, 41 n. 93, fra gli esempi di «formal and detailed speech»), in cui Zeus parla «al suo cuore».

<sup>15</sup> Intendendo così si può restituire ad ἐπίκλωπος, nell'espressione ἐπίκλωπος μύθων, il valore che lo imparenta a κλέπτω, 'nascondere ingannando' (da cui 'rubare'). In X 280-82, Ettore dice ad Achille, che prima di cercare di colpirlo con la lancia gli aveva preannunciato vanamente morte sicura: «mi hai mancato. Dunque non sapevi da Zeus, o Achille pari agli dei, il mio destino: eppure lo affermavi. Dunque eri uno *artiepes* ed *epiklopos* di *mythoi*, affinché, per la paura, io mi scordassi della forza e del coraggio». Martin, 135 s. interpreta: «The insult makes a global stylistic comment because it implies that Achilles' form was good, at the level of utterance (epos), but his authority to speak, based on warring skill, was lacking - he only stole others' mythoi». Ma nel passo in questione l'accento è posto sulla mancanza di conoscenza (non di autorità) che mostra Achille circa la sorte di Ettore; credo pertanto più corretto intendere: «poiché non conoscevi veramente la mia sorte, eri solo uno abile a profirare parole (*artiepes*, 'che mette insieme parole') e che nascondeva per ingannarmi (*epiklopos*) - per farmi paura - le parole che veramente pensava». Invece, Odisseo, personaggio che ha l'astuzia come caratteristica personale, è uno a cui «i *mythoi klopioi* sono cari fin dall'origine» (ν 225).

<sup>16</sup> ω 285: τῷ κέν σ' εὖ δώροισιν ἀμειψάμενος ἀπέπεμψε.

poste (ἀντιβίοισι μαχεσσαμένω ἐπέεσσι)» (A 304)<sup>17</sup>. Lo stesso conversare non è che un «dire *mythoi* l'un all'altro (ἀλλήλοισιν)»<sup>18</sup>, espressione nella quale è il pronome reciproco, al più, a rendere l'idea del dialogo. Gli eroi, verbalmente, non si incontrano (o oppongono) sul piano della ricerca della 'neutra verità', facendo uso di argomentazioni astratte, e non c'è che un blando (dal punto di vista oggi in voga) tener conto delle parole degli altri nell'esprimere il proprio convincimento: il personaggio omerico - si potrebbe dire - non discute, ma si pronuncia. Coerente con ciò è il fatto che gli *epea* e i *mythoi* sono, in Omero - e ancora in Esiodo -, connotati qualitativamente: è a μείλιχιος, ὑγιής, χαλεπός, ἀγαυός, στρυγερός<sup>19</sup> ed altri aggettivi del genere che è affidato il compito, quando è il caso, di esprimere i rapporti che chi parla vuole instaurare con l'Altro. Tutto ciò è ben diverso dai discorsi di oggi che noi siamo soliti connotare quantitativamente (nel senso della misura), come esatti, stringenti etc.: e quando, in Omero, si parla di un μῦθος ἀναγκαῖος (ρ 399; υ 344), con questa espressione non si indica una qualche argomentazione necessaria, stringente sul piano logico o anche solo del tessuto narrativo<sup>20</sup>, bensì un pensiero-parola perentorio, che ha il valore di comando a causa del potere gerarchico di chi lo ha espresso. Non è un caso, credo, che non si trovi, nell'epica omerica, un'espressione come \*πείθειν μῦθῳ, 'convincere col proprio *mythos*': il *mythos*, propriamente, è un mezzo non per persuadere bensì per esprimersi: l'accento non è sull'effetto che esso fa all'ascoltatore, ma sull'intenzione di chi lo pronuncia<sup>21</sup>; ad esso - come all'autorità delle persone che lo pronunciano - piuttosto, si obbedisce, e così Achille, quando vuole allontanare gli altri Achei dal rogo di Patroclo, si

<sup>17</sup> Vd. anche I 32, dove Diomede dichiara di volere combattere (μαχήσομαι), verbalmente (ἀγορή), con Agamennone.

<sup>18</sup> Cf. δ 214-15. I dialoghi dell'*Iliade*, come ha mostrato D. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der 'Ilias'*, Berlin 1970, cap. II, sono costruiti con una tecnica che dispone i discorsi che si susseguono secondo precisi schemi. Ciò che a me interessa rilevare di seguito in questo studio, però, è, piuttosto, il tipo di argomentazioni che gli eroi si offrono nei dialoghi e il modo in cui si accordano o meno.

<sup>19</sup> Per es., rispettivamente: Z 343; Θ 524; ρ 53; ο 395; μ 278.

<sup>20</sup> La necessità a questi livelli interni alla lingua caratterizza, piuttosto, la parola λόγος in età classica. Per fare due soli esempi: Erodoto (2.3.2) dichiara di non voler parlare, nelle sue *Storie*, di ciò che riguarda gli dei, ma che tuttavia lo farà, qualche volta, «costretto dalla necessità (ἐξαναγκασθόμενος) del λόγος»; Gorgia, nell'*Encomio di Elena* (12), sostiene che «il *logos* che persuade l'anima costringe (ἠνάγκασεν) l'anima che ha persuaso ad obbedire a ciò che è stato detto e ad approvare ciò che è stato fatto».

<sup>21</sup> Per questo motivo non mi pare condivisibile l'osservazione di A.J. Karp, *Homeric Origins of Ancient Rhetoric*, *Arethusa* 10, 1987, 237-58, part. p. 240, a proposito del già citato verso di I 443: «The preeminent man, as Phoenix suggest (*Il.* 9. 443), must be a speaker of words as well as a doer of deeds, and a speaker's success is measured by the degree of persuasion/compliance he elicits in his audience. A speaker persuades his audience by using the right tactic to win them over to his particular opinion or plan». Essere un abile dicatore di *mythoi* non significa usare la giusta tattica per persuadere gli ascoltatori-oggetto, ma, come si vedrà più oltre, pronunciare le parole che gli ascoltatori-soggetto riconosceranno come autorevoli.

rivolge ad Agamennone: «soprattutto ai tuoi pensieri-parole infatti *obbedirà* il popolo degli Achei»<sup>22</sup>. Ad esso è bene obbedire con la stessa naturalezza con cui «è bene obbedire (πιθέσθαι) alla notte» (H 282). È la stessa nozione di 'persuadere' (πείθειν) che è attestata poche volte in Omero; e comunque, come scrive Benveniste, «la forma verbale appare in un primo tempo al medio; il presente attivo *peitho* 'persuadere' è secondario; è stato ricostruito abbastanza tardi su *peithomai* 'obbedire'»<sup>23</sup>. Nel caso in cui non c'è rapporto predefinito di *auctoritas*, o comunque non si vuol fare riferimento ad esso, come capita per i suggerimenti che Atena, nella figura dell'ospite Mente, dà a Telemaco, c'è semplicemente l'invito a prestare ascolto (ξυνίημι) e a prendere in considerazione (ἐμπάζομαι) i *mythoi* di qualcuno<sup>24</sup>.

### Modalità discorsive

Se adesso passiamo a considerare concretamente i discorsi omerici, ci accorgiamo come, in prima istanza, la loro strutturazione argomentativa sia coerente con quanto emerso finora dall'analisi dei vocaboli. Infatti, dato che la parola rimanda sempre all'intenzione del parlante (μῦθος) o alla comunicazione con un ascoltatore (ἔπος), ciò a cui l'oratore deve badare è la modalità etica, per così dire, con cui costruisce il suo discorso, perché è attraverso essa - in primo luogo attraverso la relazione amichevole o ostile che così egli instaura con i suoi interlocutori - che la sua opinione può essere riconosciuta come accettabile o migliore di un'altra. Questa 'etica del discorso', per cui il parlante bada non solo al contenuto di ciò che dice, ma anche al modo in cui lo dice, è menzionata esplicitamente da Odisseo quando ribatte all'offesa del suo ospite Eurialo: «Ospite, non hai detto cosa bella (οὐ καλὸν ἔειπες); mi sembri un uomo arrogante. (...) Un uomo è meschino d'aspetto, ma un dio corona di bellezza i suoi *epea*, e tutti lo guardano rallegrandosi: egli parla sicuro con pudore soave (αἰδοῖ μελιχίη), e in mezzo a persone raccolte risplende, e quando avanza in città lo guardano come un dio. Un altro, invece, nell'aspetto è simile agli immortali, ma la grazia (χάρις) non ne corona gli *epea*; così anche tu hai splendido aspetto (...) ma sei vuoto di mente. Mi hai eccitato l'animo in petto, parlando non a modo (οὐ κατὰ κόσμον)» (θ 165-79). È il pudore e il rispetto

<sup>22</sup> Σοὶ γάρ τε μάλιστά γε λαὸς Ἀχαιῶν / πείσονται μῦθοισι (Ψ 156-57). Vd. anche le espressioni ἐπίθετο μῦθω (p. es. A 33), πείθοντό τε μῦθω (per es. ρ 177); etc. Lo stesso discorso vale in buona parte per la 'parola-detta', ἔπος: ἐμοῖς ἐπέεσσι πίθοντο (p. es. κ 178 e 428, etc.; Σ 273, etc.); quest'ultima tuttavia, probabilmente proprio perché è parola indirizzata agli altri, è suscettibile di costituire (una sola volta, in I 112-13) mezzo del πείθειν.

<sup>23</sup> E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969, tr. it. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino 1976<sup>2</sup>, 85.

<sup>24</sup> Cf. α 271 e 305. È indicativo anche il fatto che Telemaco, nella sua risposta (*ibid.* 307 s.), sottolinea che non «dimenticherà» (οὐ ποτε λήσομαι) (cioè eseguirà) i consigli ricevuti, perché riconosce che gli sono stati offerti «pensando amichevolmente, come padre con figlio». Lo stesso Telemaco «non prendeva in considerazione i *mythoi* (οὐκ ἐμπάζετο μῦθων)» di Antinoo (υ 275).

per gli altri, l'*aidos* nel parlare, a cui si accompagna la *charis*, che ha potere 'persuasivo' perché rende dolce (cf. μελιχρή) il parlante all'ascoltatore. È l'attenzione agli elementi non strettamente argomentativi, ma che mostrano l'atteggiamento del parlante verso gli ascoltatori, ad essere ritenuta fondamentale per arrivare ad una conclusione tra gli interlocutori che pronunciano le loro parole. In primo luogo, dunque, è la *relazione* tra i parlanti che conta. Così, quando, nel secondo libro dell'*Odissea*, il pretendente Eurimaco risponde all'indovino Aliterse che vaticina dal volo degli uccelli il ritorno di Odisseo, egli, propriamente, parla *contro di lui*, non contro le sue argomentazioni, tant'è che si limita ad accusarlo di vaticinare il falso per interesse, sperando cioè di avere un dono da Telemaco (β 186); e quanto al segno costituito dagli uccelli, egli, pur avendo vantato una competenza in questo campo («io so vaticinare molto meglio di te queste cose»: v. 180), non argomenta contro l'interpretazione dell'indovino, ma si limita a rifiutarla, dichiarando che «molti uccelli si aggirano sotto i raggi del sole, e non tutti fatali»; e aggiunge poi, senza alcuna spiegazione, che «Odisseo è morto lontano» (vv. 181-83). Questo è, certo, un caso limite, in cui non si disdegna di aggiungere al rifiuto del discorso dell'Altro la minaccia, sicché diventa chiaro che le parole sono dettate soltanto dai rapporti di forza che sussistono tra gli interlocutori: «ma ti dico - continua Eurimaco - e questo avrà compimento: se tu che sai molte e antiche cose, consigliando con parole un uomo più giovane, lo inciti ad adirarsi, innanzitutto per lui stesso sarà più doloroso e tuttavia non potrà fare nulla per ciò, e a te, vecchio, imporremo una ammenda per pagare la quale penerai nel tuo cuore; e avrai penoso dolore» (β 187-93). Comunque, anche in generale, nei poemi, resta costante la contiguità fra la diversità dei pareri e la lite. Persino Menelao ed Agamennone, nel momento in cui, dopo la presa di Troia, discordano sul da farsi - «allora Menelao spingeva tutti gli Achei a pensare al ritorno sull'ampio dorso del mare, ma ad Agamennone non piaceva per nulla (οὐδ' Ἀγαμέμνονι πάμπαν ἔηυδαε): infatti voleva trattenere l'esercito e fare sacre ecatombi per fare cessare la terribile ira di Atena» (γ 141-45) -, parlano in assemblea «ricambiandosi con dure parole» (v. 148)<sup>25</sup>. In genere, la discussione consiste sostanzialmente nell'avere 'care' o no le parole di un altro<sup>26</sup> e, per dire che qualcuno le approva, basta dire che a lui 'piace' (ἐφ'αυδάω) il suo *mythos*<sup>27</sup>, ed è a questo punto che una discussione ha il suo termine. Insomma, sembra normale qui - e nient'affatto considerato scorretto - ciò che più tardi Aristotele criticherà come pessimo modo di condurre una

<sup>25</sup> Significativamente, la stessa assemblea era stata convocata οὐ κατὰ κόσμον (v. 138).

<sup>26</sup> Cf. l'espressione formulare: «tu non dici cose a me care (φίλα)» (H 357). Vd. anche H 387: φίλον καὶ ἥδύ in riferimento ad un μῦθος. Dopo che Calcante ha chiarito che Apollo è adirato con gli Achei a causa di Agamennone, quest'ultimo lo apostrofa subito come «indovino di mali», rinfacciandogli poi: «sempre ti è caro (φίλα) nel cuore predire mali, né mai dici o compi buona parola» (A 106-08). Nelle assemblee la massa si esprime per acclamazione (p. es. in Γ 461): questo è il «*mythos* degli Achei» (H 406; cf. H 403).

<sup>27</sup> Per es. v 16; π 406, etc.

discussione su un argomento, cioè «cercare fino a un certo punto e non fino al punto in cui lo permette l'oggetto della discussione. Infatti noi tutti siamo abituati a condurre la ricerca non rispetto all'argomento in questione, ma rispetto a chi parla in maniera opposta [*scil.*: alla nostra]»<sup>28</sup>.

Adesso però, affinché Omero non venga giudicato con i parametri di Aristotele - o con i nostri (a loro volta, tra l'altro, non giudicati sulla base di valori consapevolmente scelti) -, bisogna cercare di capire il significato di tali pratiche all'interno di quella civiltà, e soprattutto di mostrare che tutto ciò non significa che nei poemi omerici manchi la possibilità di discutere e di argomentare intorno ad un problema e di giungere anche alla formulazione di una soluzione che venga accettata da tutti gli interlocutori. Per far ciò sarà bene precisare che l'uso frequente di quelli che a noi oggi appaiono insulti da parte dei personaggi omerici è solidale con il fatto che ognuno di loro, quando ha un'opinione opposta a quella di un altro, bada soltanto a che la propria sia confortata dalla tradizione e, di converso, mira a mostrare come le parole dell'interlocutore si pongano fuori di essa, fuori dal ruolo e dallo *status* che la società assegna a chi si trova a parlare o al suo interlocutore, o all'oggetto stesso di cui si discute (ὄυ κατὰ μοῖραν ἔειπες: p. es. β 251), o comunque fuori dalla norma che detta il contesto situazionale (ὕπερ ἄϊσων)<sup>29</sup>: la non condivisione del discorso dell'Altro non si fonda, come diremmo invece noi, su un suo preteso ragionamento scorretto bensì su una scorrettezza (etica, per

<sup>28</sup> Arist. *coel.* 294 B 6-9.

<sup>29</sup> Per l'analisi dei sintagmi κατὰ μοῖραν, (ὄυ) παρὰ μοῖραν, ἐν μοίρῃ interpretati come «con rispetto del rango più elevato e con aderenza al ruolo della propria posizione sociale» vd. G. Di Mauro Battilana, *MOIPA e ΑΙΣΑ in Omero. Una ricerca semantica e socio-culturale*, Roma 1985, 42 ss. Per l'espressione «parlare κατ' αἴσων», che la Di Mauro Battilana (*ibid.* 57) intende come «equivalenza sintattica, oltre che semantica» di «parlare κατὰ μοῖραν» (ma all'inizio di alcune pagine che tendono a mostrare come il valore specifico di αἴσων sia quello di 'condizione': vd. *ibid.* 56-65), va posto secondo me l'accento sull'adeguatezza del parlare rispetto al contesto particolare in cui il parlante o l'interlocutore si trovano (in quanto individui, indipendentemente dal loro *status*): Dolone, prigioniero dà al nemico informazioni a loro utili: egli sostiene di avere parlato κατ' αἴσων (K 445); Ettore rimprovera κατ' αἴσων... οὄδ' ὕπερ αἴσων (Γ 59; Z 333) Paride che evita o ha smesso di combattere mentre gli altri guerrieri continuano; Menelao, che ha mandato a chiamare Achille per salvare dalle mani dei nemici il cadavere di Patroclo, dice κατ' αἴσων (P 716) ai due Aiaci che, però, è sicuro che Achille non potrà giungere subito, essendo privo delle armi, e che dunque tocca a loro portare via dalla battaglia il morto. Anche αἴσμος - derivato da αἴσων - indica qualcosa di più generale di μοῖρα: nel libro O dell'*Iliade*, all'ordine di Zeus che Iris trasmette a Poseidone, quest'ultimo oppone il suo rifiuto di eseguirlo, ma dopo che Iris lo invita a cedere ricordandogli che «le menti dei buoni sanno piegarsi; e tu sai che le Erinni tengono dietro ai più anziani [cioè, in questo caso, a Zeus]» (vv. 203 s.), il dio acconsente dicendo: «dea Iri, hai detto *kata moiran* questa parola. Ed è cosa buona quando un messaggero sa ciò che è appropriato alla situazione (*aisima*)» (vv. 206 s.). Due volte (Z 62 e H 121) Agamennone persuade Menelao «consigliandogli *aisima*»: nel primo caso si tratta di uccidere un prigioniero (anziché lasciarlo libero dietro riscatto) pensando al male che i Troiani hanno fatto alla casa di Menelao (Z 56); nell'altro, di non combattere in duello con Ettore, perché questi è molto più forte (H 111). Dell'indovino Aliterse, che aveva preannunciato a Odisseo, prima di partire per Troia, quando e come sarebbe ritornato ad Itaca (β 172-76), si dice che eccelle nell'«interpretare il volo degli uccelli e pronunciare *aisima*» (v. 159).

così dire) del parlante stesso, ed è per questo che egli può essere insultato<sup>30</sup>. Per questo, anche, un eroe cambia parere raramente: egli è convinto di parlare secondo la tradizione, e deve rendersi conto, per modificare la propria opinione, che questa ha avuto effetti concreti negativi, come accade ad Achille (cf. T 56 ss.), o che essa non era rispettosa dello *status* di qualcun altro, come è nel caso di Agamennone che riconosce di avere insultato a torto Achille perché «vale più di molti eserciti l'uomo che Zeus ama in cuore, come adesso onora costui, e doma l'esercito degli Achei» (I 116-18)<sup>31</sup>; inoltre, la stessa ammissione, da parte di Agamennone, del proprio errore viene fatta mediante il richiamo al pensiero tradizionale, nella fattispecie col racconto mitico di Ate che inganna Zeus (cf. T 91 ss.).

Nel mondo della tradizione, non c'è tanto da giudicare le parole di qualcuno sotto l'aspetto della coerenza formale, prospettando ipotesi e scartandole fino ad arrivare, eventualmente, all'unica che si imponga logicamente a tutti gli interlocutori; in questa situazione il problema, piuttosto, è: «il discorso fatto è κατὰ μοῖραν, κατ' ἄλσαν o no?»; e per questo, quando qualcuno vuole persuadere, deve 'solo' richiamare ad un dovere già prefissato, magari dopo avere ricordato le proprie imprese, modello di comportamento e fonte di *auctoritas*, come fa ad esempio Nestore in A 656 ss.<sup>32</sup>. Un verbo che poi diverrà tecnico della dialettica, ἐλέγχω, col valore di 'confutare', 'provare'<sup>33</sup>, ha in Omero ancora il senso originario di 'tenere in dispregio', ed è riferito alla 'qualità' e all'onore dei personaggi che parlano: «non tenere in dispregio il loro pensiero-parola né i loro passi (τῶν μὴ σύ γε μῦθον ἐλέγξης / μηδὲ

<sup>30</sup> Il valore di opposizione 'etica' degli insulti è particolarmente evidente, ad esempio, nel caso che essi vengano scambiati tra nemici, che si richiamano sì a valori differenti (condensati nelle diverse genealogie dei campioni che si affrontano) ma che hanno anche nell'esito del combattimento il 'criterio' per stabilire chi ha torto o ragione. Enea, invitato da Achille a non sfidarlo, è ben consapevole del ruolo non dirimente che giocano gli insulti al fine di persuadere, e risponde così: «Pelide, non ti aspettare di farmi paura con le parole (ἐπέεσσιν), come a un bambino, perché anch'io so bene pronunciare (μυθήσασθαι) offese ed insulti. (...) Dicono che tu sei discendente dell'irreprensibile Peleo e della madre Teti dalle belle trecce, figlia del mare; ma io mi vanto di essere figlio del magnanimo Anchise, e mia madre è Afrodite (...). Ti dico che non dopo avere lottato così, con infantili parole (ἐπέεσσιν), usciremo dalla battaglia. [Segue la genealogia; e quindi:] È possibile ad entrambi pronunciare (μυθήσασθαι) moltissime ingiurie: neppure una nave a cento banchi potrebbe sopportarne il peso. Flessuosa è la lingua degli uomini, e molti sono i *mythoi*, di ogni genere, e molto è, qua e là, il pascolo degli *epea*. Qualsiasi *epos* tu dica, tale lo potresti sentire (*scil.*: a tua volta). Perché dunque bisogna che facciamo rissa con contese e liti, uno di fronte all'altro, come donne (...)? Non distoglierai con *epea* me, bramoso, dalla lotta prima di aver combattuto di fronte col bronzo: orsù presto, proviamoci l'un l'altro con le lance di bronzo" (Y 200-09 e 246-58).

<sup>31</sup> Vd. anche le parole immediatamente precedenti di Nestore ad Agamennone: «tu, cedendo al tuo cuore superbo, disonorasti (ἤτιμήσας) un uomo fortissimo che gli immortali onorano» (I 109-11).

<sup>32</sup> Si può convincere a fare qualcosa anche semplicemente raccontando un episodio che alluda esemplarmente al comportamento che si vuole invitare a tenere, come fa Odisseo finto mendicante in ξ 459-505. Si noti ciò che rileva la risposta che gli dà Eumeo: οὐδέ τί πω πορὰ μοῖραν ἔπος νηκερδὲς ἔειπες (v. 509).

<sup>33</sup> Cf. Arist. *APr.* 66 B 11.

πόδας)» (I 522 s.) - raccomanda Fenice ad Achille invitandolo ad accettare le scuse e i doni di quelli che sono venuti a nome di Agamennone; e subito aggiunge un modello di comportamento mitico<sup>34</sup>. Achille, da parte sua, si limita a non accettare tutto il discorso del vecchio, perché, anzi, secondo lui, è bello che quello abbia a cuore chi ha a cuore egli stesso (vv. 607-19). Che sia in gioco la personalità e il prestigio del parlante<sup>35</sup> è ben chiaro, del resto, anche da altri passi. Per esempio, vale la pena riportare per intero il brano di A 259-74 in cui Nestore cerca di sedare la lite sorta tra Achille ed Agamennone: «orsù, obbedite (πίθεσθε): entrambi siete più giovani di me. Io una volta già mi son trovato insieme ad uomini più forti di voi e mai quelli mi disprezzarono (ἀθέριζον). Non ho visto mai né vedrò uomini tali, quali Piritoo e Driante pastore di popoli, e Ceneo ed Essadio e Polifemo simile a un dio: quelli furono allevati fortissimi tra gli uomini che vivono sulla terra, fortissimi furono e con fortissimi combatterono, con i Centauri montani, e li uccisero orrendamente. Dunque con questi ho vissuto, venuto da Pilo da lontano, da terra remota: ché mi chiamarono essi stessi, e combattei per mio conto; e con quelli nessuno dei mortali di oggi che vivono sulla terra potrebbe combattere. Dunque essi davano ascolto ai miei consigli e obbedivano al mio pensiero-parola: orsù, obbedite anche voi, poiché è meglio obbedire (καὶ μὲν μευ βουλέων ξυνίεν πείθοντό τε μύθῳ / ἀλλὰ πίθεσθε καὶ ὑμμες, ἐπεὶ πείθεσθαι ἄμεινον)». In questi versi (che Agamennone riconoscerà, poco dopo, come detti κατὰ μοῖραν v. 286), Nestore richiede che gli eroi gli obbediscano semplicemente perché già altri eroi, sul cui valore egli insiste, in passato gli hanno obbedito: si tratta di ben 16 versi, di fronte ai soli 10 impiegati subito dopo per presentare ed argomentare il suo consiglio<sup>36</sup>. Quello che oggi sembra il massimo di soggettività, in quel mondo funziona come il massimo di oggettività. Ancora, in I 53-9, Nestore approva le parole di Diomede che ha appena parlato, dicendo: «Tidide, tu sei molto forte in guerra, e in consiglio sei il migliore fra tutti i tuoi coetanei. Nessuno biasimerà il tuo pensiero-parola (τὸν μῦθον ὀνόσσειται), tra gli Achei, né parlerà in contrario (οὐδὲ πάλιν

<sup>34</sup> Su questo uso del mito, e particolarmente nel passo in questione, vd. M.M. Willcock, *Mythological Paradeigma in the 'Iliad'*, CQ 14, 1964, 141-54.

<sup>35</sup> Proprio a proposito della struttura dei discorsi di Odisseo, Fenice ed Aiace ad Achille e delle risposte di quest'ultimo, nel libro I dell'*Iliade*, G.A. Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, London 1980, 14, scrive che «although attempts to use evidence and to develop a logical argument are present, it seems clear that there is a distinct difference between this traditional rhetoric and what later constitutes logic and dialectic. The role of ethos, or character, is particularly strong». Per la struttura formale delle tre *Redenpaare* del libro I dell'*Iliade*, vd. Lohmann, 231 ss.

<sup>36</sup> Anche in questo caso si tratta di riportare i comportamenti dei due eroi entro i ruoli previsti dalla tradizione: «tu, benché sia potente, non togliergli la fanciulla, ma lasciagliela, perché gliela diedero come segno d'onore i figli degli Achei; e tu, Pelide, non volere contendere con un re faccia a faccia, poiché non ebbe mai in sorte onore uguale un re scettrato, a cui Zeus diede gloria. E se tu sei forte, e ti generò una dea, egli però è più potente poiché comanda su molti. Atride, tu smetti la tua collera: io ti prego di deporre l'ira verso Achille, che per gli Achei è gran riparo dalla guerra funesta» (A 275-84).

έρει). (...) Certo, sei giovane e potresti essere mio figlio, il più giovane di età. Ma dici cose assennate (πεπνυμένα) ai re degli Argivi, poiché hai parlato κατὰ μοῖραν<sup>37</sup>. E poi, subito, rivendica anche il fondamento delle proprie parole: «Ma anche io, che mi vanto di essere più vecchio di te, parlerò e spiegherò tutto; e certo nessuno disprezzerà il mio pensiero-parola (οὐδέ κέ τις μοι / μῦθον ἀτιμήσει), neppure il forte Agamennone» (60-62). Il richiamo al proprio prestigio (nei passi appena visti proveniente dall'anzianità) assume poi toni ben più radicali quando il disaccordo è tra un eroe ed un guerriero dappoco; infatti, il popolano qualsiasi viene zittito da Odisseo in questo modo: «Sciagurato, siediti immobile e ascolta il pensiero-parola degli altri (ἄλλων μῦθον ἄκουε), che sono più forti di te, mentre tu sei incapace nella guerra e vile, e non conti nulla né in guerra né in consiglio» (B 200-02)<sup>38</sup>; e in particolare Tersite viene presentato come «smisurato di parole» (ἀμετροεπής; B 212) e uno «che molte e smodate parole sapeva nella sua mente, a caso, e non a modo, per litigare con i re» (ὅς ἔπεα φρεσὶ ᾗσιν ἄκοσμά τε πολλά τε ἔδῃ, / μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον, ἐρίζεμεναι βασιλευσιν; B 213 s.). Egli non possiede né lo *status* che garantisce l'importanza della sua parola, né la capacità conciliante e riguardosa di parlare 'a modo'<sup>39</sup>. È ancora Odisseo a rimproverarlo con sarcasmo: «Tersite dai *mythoi* confusi (ἀκριτόμυθε), benché tu sia sonoro oratore, trattieniti e non volere, tu solo, litigare con i re: io affermo infatti che non c'è altro uomo inferiore a te, tra quanti vennero con gli Atridi sotto Ilio. Perciò non arringare con i re sulla bocca, e non proferire ingiurie» (B 246-51).

La parola - si può dire - vale quanto vale chi la pronuncia, giudicato sulla base del suo potere e del suo *status*<sup>40</sup>. Dunque, se può essere corretto dire che l'epica attesta la solidarietà «tra la funzione guerriera e il diritto di parola»<sup>41</sup>, non lo è altrettanto sostenere che la parola dei guerrieri è «parola-dialogo di

<sup>37</sup> Qui è chiaro che il parlare assennatamente (πεπνυμένα) - implicitamente ritenuto, qui e in δ 204-06, specifico degli anziani - deriva dal parlare *kata moiran*.

<sup>38</sup> Karp, 245, notando il modo differente in cui Odisseo si rivolge, in questo passo, ai popolani e, nei versi precedenti, ai re, parla invece, aristotelicamente e modernamente, di conformità al 'carattere' dell'*audience* da persuadere.

<sup>39</sup> Si noti che, invece, il valoroso Diomede fornisce ad Agamennone anche la giustificazione delle sue pur dure parole, e lo invita a non offendersi; nonostante si presenti come 'nemico verbale', egli mira in qualche modo alla conciliazione: «Atride signore, con te stolto, innanzitutto, combatterò in assemblea: è lecito (θέμις); e tu non ti adirare» (I 32 s.).

<sup>40</sup> Cf. α 356-59, dove Telemaco invita Penelope a non rimproverare l'aedo che canta il penoso ritorno degli Achei da Troia: «Su, andando in casa, curati di ciò che è tuo compito, del telaio e del fuso, e ordina alle ancelle di badare al lavoro; il *mythos* starà a cuore agli uomini tutti e soprattutto a me che ho il potere (κράτος) in casa». Nell'isola dei Feaci, è da Alcino che «dipende *ergon* ed *epos*» (λ 346). Sull'espressione ἔργον τε ἔπος τε che designa parola ed azione come appartenenti ad una sfera unificata, si veda da ultimo D. Roochnik, *Homeric Speech-acts: Word and Deed in the Epics*, CJ 85, 1990, 289-99.

<sup>41</sup> M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967, tr. it. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1977, 69. Per un ridimensionamento dell'idea di 'libertà di parola' in Omero e per la corretta interpretazione dell'episodio di Tersite, vd. già L. Spina, *Il cittadino alla tribuna. Diritto e libertà di parola nell'Atene democratica*, Napoli 1986, cap. I.

carattere egualitario», strumento di dialogo che «prepara il futuro statuto della parola giuridica o della parola filosofica, della parola che si sottomette alla pubblicità e trae la sua forza dall'assenso di un gruppo sociale»<sup>42</sup>. Le parole di Nestore ad Agamennone, in I 100-102, sono chiarificatrici del tipo di discussione che l'epica ammette: «bisogna che tu soprattutto dica parola ed ascolti (φάσθαι ἔπος ἢδ' ἐπακοῦσαι), e la compia (κρηῖναι) anche ad un altro quando il cuore lo spinga a parlare per il meglio: sarà tuo ciò che egli inizia». Innanzitutto, sta ad Agamennone rendere esecutiva<sup>43</sup> la parola di un altro: come suo è il comando, sua sarà la parola che verrà decisa, chiunque sia stato a pronunciarla; e, in secondo luogo, ciò che qui si prospetta, in fin dei conti, non è un dialogo in senso odierno, bensì un passaggio di informazione, che è ben diverso dal λόγον διδόναι καὶ δέχεσθαι su cui si basa il dialogo dialettico di età classica<sup>44</sup>, in quanto nell'espressione 'dire e ascoltare la parola detta' l'accento è posto non sul piano dell'analisi dei discorsi, bensì su quello del contesto situazionale adeguato a garantire all'oratore le migliori condizioni possibili per la comunicazione di ciò che ha da dire: «Certo è bello ascoltare un uomo che sta ritto in piedi, né conviene interromperlo: perché è difficile anche per uno esperto. Nella confusione di molti, come potrebbe uno udire o parlare? (πῶς κέν τις ἀκούσαι ἢ εἶποι;) Anche uno che è oratore sonoro ne viene danneggiato (T 79-82): così Agamennone enuncia quella che si può considerare la filosofia della comunicazione, propria della civiltà orale, sottostante all'espressione φάσθαι ἔπος ἢδ' ἐπακοῦσαι<sup>45</sup>. Tra i pareri pronunciati, chi ha il potere deve poi (seppure lo fa) sceglierne uno<sup>46</sup>, per così dire, in

<sup>42</sup> Detienne, 70. Lo studioso metteva in diretta continuità questo tipo di parola-dialogo con quella giuridica di età classica come è tratteggiata, ad esempio, nelle *Eumenidi* di Eschilo (*ibid.* 76): «ormai la parola dialogo ha avuto il sopravvento. Con il sorgere della città, è destinato a occupare il primo posto» (*ibid.* 77). Ma correttamente è stato rimproverato al Detienne di «riportare anche la polis al miceneo, ritrovando pure in esso l'origine della parola-dialogo» (V. Di Benedetto-A. Lami, *Filologia e marxismo. Contro le mistificazioni*, Napoli 1981, 143).

<sup>43</sup> Su questo valore di κρᾶνω vd. Benveniste, 310-15.

<sup>44</sup> Vd. ad es. Pl. *Prt.* 336 b-c e *resp.* 531 e. In Omero si trova l'espressione δέχεσθαι μῦθον (v. 271), ma essa si riferisce all'accettazione di un minaccioso discorso di rimprovero.

<sup>45</sup> Per questa o analoga (con εἰπεῖν, anziché φάσθαι) espressione vd. ancora Y 250 (proprio col senso di equivalenza di discorsi in opposizione); p 584; τ 98; ω 262 (tutte e tre le volte per richieste di informazioni). Come si vede, la situazione non è molto diversa da quella presupposta dal 'dire *mythoi* l'uno all'altro', visto prima.

<sup>46</sup> Esempio l'assemblea dei Troiani nel libro H dell'*Iliade*: Antenore, temendo il danno che può venire al suo popolo dall'aver infranto il patto sacro stipulato con gli Achei, propone di restituire Elena a Menelao (vv. 348-53); Paride si limita a dire che queste proposte non gli sono 'gradite' e che Antenore sa dire un *mythos* migliore di questo; comunque, egli non restituirà Elena ma, caso mai, solo le ricchezze che ha portato via dalla casa di Menelao con in più, per risarcimento, ricchezze proprie (vv. 357-64); Priamo invita tutti a far prendere il pasto all'esercito e ad inviare un messaggero ai nemici per riferire la proposta di Paride (restituzione delle ricchezze) e di chiedere una tregua per la raccolta dei morti (vv. 368-78). Quindi l'assemblea si scioglie. Si veda anche lo svolgimento dell'assemblea dei parenti dei pretendenti uccisi, in ω 421 ss.

blocco<sup>47</sup>.

In questo mondo in cui ci si esprime su azioni o norme da considerare valide piuttosto che sulla verità di proposizioni, ciò che è ritenuto importante è che gli *epea* o i *mythoi* (che pure, come si è visto, devono essere eticamente accettabili) siano efficaci sul piano pratico<sup>48</sup>. È significativo che Nestore, in I 56, dica a Diomede (il quale ha ribadito, contro Agamennone, la sua volontà di continuare la guerra ma senza dire cosa bisogna fare): «ma non sei giunto al termine dei *mythoi* (ἄτὰρ οὐ τέλος ἵκεο μύθων)», e integri personalmente, di seguito, questa mancanza. Lo stesso Nestore, in B 342 s., critica il contendere (ἐριδιόϊνω) con *epea* anziché curarsi della guerra e, subito dopo, propone il darsi a farsì ad Agamennone il quale commenta: «ancora una volta, o vecchio, tu vinci (νικᾷς) nell'assemblea i figli degli Achei» (v. 370). In O 283 s., si dice di Toante che «pochi degli Achei lo vincevano (ἐ... νίκων) nell'assemblea, quando i giovani gareggiano nei pensieri-parole (ἐρίσσειαν περὶ μύθων)». Il Martin<sup>49</sup> interpreta questi versi in riferimento al 'genere' di disputa verbale che nei poemi sarebbe il *νεῖκος* («cutting words»). A me sembra però che essi si riferiscano, piuttosto, al tentativo, da parte dei giovani, di dire ciò che avrebbe riscosso l'approvazione degli altri - in particolare dei guerrieri dotati di alto *status* - parlando in modo adeguato a come la tradizione vuole e trovando al contempo la soluzione di problemi pratici. Prima di lodare il comportamento di Neottolemo anche nell'azione di guerra, Odisseo precisa che pure nei consigli egli «sempre per primo parlava e non sbagliava *mythoi*: solo Nestore simile agli dei ed io lo vincevamo (νικάσκομεν)» (λ 511 s.). Proprio su questa sua capacità ha dubbi Telemaco che è andato a trovare Nestore per chiedergli notizie del padre: «come mi rivolgerò a lui? Non sono esperto di *mythoi pykinoi*; e d'altra parte è vergogna (αἰδώς)<sup>50</sup> che un giovane interroghi un vecchio» (γ 22 s.). Questi *mythoi* che Telemaco poi pronuncerà, destando l'ammirazione di Nestore - «certo sono simili i tuoi *mythoi* (*scil.*: a quelli di Odisseo); e non si immaginerebbe che un uomo giovane pronunciasse (μυθῆσασθαι) parole tanto simili (*scil.*: a quelle del padre)» (γ 124 s.) -

<sup>47</sup> Del resto, un parere è sbagliato nella sua interessezza perché rappresenta il momento in cui «Zeus tolse il sennò» (ἄφρονος ἐξέλετο Ζεὺς; T 137; cf. H 360; I 377; M 234; Σ 311). In π 371-92, vengono proposti in alternativa due 'blocchi' di *mythoi* dallo stesso personaggio (cf. v. 387: «ma se a voi questo *mythos* non piace, bensì volete...»). Anfinomo, quando i Proci devono decidere se uccidere Telemaco, dà parere contrario, ma chiede che, eventualmente, la questione si dirima interpellando la volontà divina e rimettendosi ad essa (vv. 400-05).

<sup>48</sup> Vd. ad es. E 715; I 309-10; Σ 324; T 107; etc.

<sup>49</sup> Martin, 68 ss.

<sup>50</sup> Telemaco, pensando che è *aidos* che un giovane interroghi un vecchio, esprime certamente un valore corrente, ma Atena gli ha già precisato che, nel caso specifico, la norma va se non ridefinita almeno 'mitigata' per le esigenze legittime che ha un figlio di chiedere informazioni sul padre scomparso: «Telemaco, non bisogna affatto che tu abbia *aidos*: infatti per questo hai attraversato il mare, per sapere del padre, dove lo nascose la terra e quale destino incontrò» (γ 14-6). Risulta qui chiaro come le concrete norme etiche siano meno rigide di quel che solitamente noi crediamo; sicuramente sono meno rigide delle nostre astratte regole logiche.

consistono nelle risposte che il giovane ha dato alle domande iniziali di Nestore (vv. 71-4): con esse egli dichiara la propria identità e lo scopo della visita (cioè la ricerca di informazioni sul padre: vv. 79-95), e aggiunge la preventiva richiesta, fatta in nome di eventuali benefici che mai Odisseo avesse compiuto nei riguardi di Nestore, che non gli si taccia, «per pudore o pietà», la verità ma gli si parli in modo sincero (vv. 96-101). Le parole di Telemaco, allora, saranno *pykinoi*, cioè ‘fitte’ perché caratterizzate dalla loro aderenza alle norme della discussione con una persona più anziana e, contemporaneamente, da una precisione analitica che è capace anche di prevedere, e quindi eliminare, le motivazioni che potrebbero indurre l’interlocutore a non dire tutto ciò che sa, sicché quest’ultimo è ‘costretto’ - si tratta di una costrizione etica, naturalmente - a dare le informazioni che, eventualmente, possiede<sup>51</sup>. Correttezza etica e capacità di raggiungere lo scopo sembrano qui, ma anche in altri luoghi<sup>52</sup>, essere le caratteristiche dei *mythoi pykinoi*, fitti come gli *epea* di Odisseo, «simili a fiocchi di neve (νιφόδεσσι) invernali», per i quali nessuno poteva gareggiare (ἐπίζειν) con lui<sup>53</sup>. Per tutto ciò, quindi, non si può certo dire che nelle assemblee militari omeriche «la parola è uno strumento di dominio sugli altri, una prima forma di retorica»<sup>54</sup>: lì, quando si discute, non si tratta di imporre mediante l’arte del discorso la propria volontà, bensì di mostrare, anche nella parola, la propria superiorità che consiste nella capacità di trovare la soluzione eticamente accettabile per un problema concreto.

Gli elementi fin qui rintracciati - importanza della tradizione e dell’*auctoritas* del parlante - sono presenti anche nei casi in cui, nel corso della discussione, vengono fuori soluzioni originali. Odisseo, proponendo ad Achil-

<sup>51</sup> I *mythoi pykinoi* di Telemaco, in sostanza, riescono anche a ‘coprire’ tutte le possibilità eticamente lecite che l’interlocutore avrebbe di non rispondere adeguatamente alle esigenze di chi domanda. L’aggettivo *pykinos* si riferisce, appunto, a ciò che è così folto da non permettere che nulla lo attraversi (cf. τ 439-42: «là, nella macchia fitta (πυκνῆ) un grande cinghiale aveva la tana. Né l’umida forza dei venti soffianti l’attraversava, né il sole avvampante la penetrava con i raggi, né mai passava la pioggia, tanto era folta (πυκνῆ)».

<sup>52</sup> Vd. anche H 375-78 (proposta ai nemici di fermare la guerra per bruciare i morti); Λ 788 (consiglio che Patroclo avrebbe dato, in quanto più anziano, ad Achille); Ω 75 (suggerimento perché Achille possa ricevere i doni da Priamo e liberare Ettore); Ω 744 (qualcosa che Ettore, morendo nel suo letto, avrebbe detto ad Andromaca per ricordarsene sempre).

<sup>53</sup> Cf. Γ 222 s. Che qui si alluda al fatto che la neve cade fitta (come la parola di Odisseo, appunto) lo prova, mi pare, l’espressione πυκνὸν νέφος che ricorre altre volte (E 751; Θ 395). In Γ 202, immediatamente prima del racconto di Antenore, culminante appunto nel paragone degli *epea* di Odisseo con i fiocchi di neve, Elena aveva presentato il Laerziade come εἰδὼς παντοίους τε δόλους καὶ μῆδεα πυκνά. L’analisi dei vv. 222 s., in una prospettiva che privilegia lo studio delle strategie retoriche, è stata condotta di recente da U. Lesi, *Odisseo eroe della retorica nel terzo libro dell’Iliade*, Lexis 11, 1993, 1-21, part. pp. 10 ss.; la sua conclusione è che «la neve scende inesorabilmente sugli ascoltatori, senza che possano in alcun modo ripararsi; essi subiscono, e non vi è alcun moto di reazione. L’eloquenza di Odisseo ha infatti raggiunto il suo obiettivo, quello di annullare quel rapporto dialogico, sempre presente nelle assemblee omeriche, tra l’oratore e l’assemblea, che si fa sentire approvando o contestando chi ha la parola» (*ibid.* 19 s.).

<sup>54</sup> Detienne, 71.

le, impaziente di tornare in battaglia dopo la morte di Patroclo, di non farlo prima di avere fatto pranzare i soldati già stanchi, dà al proprio consiglio un analogo fondamento: «tu sei più forte di me e non poco migliore con la lancia, ma io ti potrei superare di molto per senno, poiché sono nato prima e so molte più cose: perciò il tuo cuore si sottometta ai miei *mythoi*»<sup>55</sup>; qui segue anche l'esplicitazione del motivo pratico per cui bisogna che Achille faccia come Odisseo dice, e le argomentazioni sono le stesse di quelle che l'eroe ha fornito già prima e che Achille ha semplicemente 'snobbato' - cioè: che non si può combattere di continuo e a stomaco vuoto (cf. T 155 ss. e 221 ss.) -, ma con l'importante modificazione che, adesso, esse vengono 'combinare' con alcune considerazioni sul trattamento che il rituale prevede per i morti (vv. 225 ss.), sicché si offre una ragione che tiene conto anche delle esigenze esposte da Achille, il quale vuole entrare subito in guerra proprio per vendicare la morte di Patroclo (vv. 203 ss.). L'importanza della tradizione è evidente perfino nella discussione di Ξ 42-132, in cui i discorsi, come è stato correttamente affermato, «sind zunächst dadurch miteinander verbunden, dass in ihnen, anders als in den übrigen Reden, definitive Vorschläge zur Lage gemacht werden, d.h. diese Reden sind es, die die Entwicklung der eigentlichen Beratung weiter-treiben»<sup>56</sup>. Nel momento in cui i Troiani incalzano ed hanno la meglio, si incontrano Diomede, Odisseo ed Agamennone feriti e Nestore. Agamennone confessa di temere che si stia realizzando la minaccia di Ettore di dar fuoco alle navi degli Achei (vv. 42-51); Nestore, a sua volta, ricapitola i danni subiti e poi invita a pensare come porvi rimedio evitando che i capi feriti tornino a combattere (vv. 53-63). Quindi Agamennone, ribadendo sconfortato che Zeus evidentemente ha deciso di dare la vittoria ai Troiani, propone di cominciare a mettere in mare le navi aspettando che giunga la notte, quando presumibilmente i nemici smetteranno di combattere, per completare l'operazione e fuggire, che è azione non biasimevole quando si rischia la disfatta (vv. 65-81). Odisseo subito lo offende (vv. 84 s.) e nega la consonanza delle sue parole col ruolo di «scettrato» e di chi «sapesse dire nel suo cuore cose adatte» (ἄρτια βάζειν, vv. 92-3), poi lo rimprovera (ἄνομαί, v. 95) per il suo pensiero: «tu inviti, mentre ferve la guerra e l'urlo, a trascinare in mare le navi dai bei banchi, affinché (ἄφρα) ancor più ai Troiani, che già sono vittoriosi, si realizzino i voti e su noi pesi rovina profonda: infatti gli Achei, se trasciniamo in mare le navi, non sopporteranno la guerra, ma volgeranno lo sguardo indietro e desisteranno dalla lotta, e là il tuo consiglio sarà rovinoso, o capo di popoli» (vv. 96-102). Qui Odisseo mostra le implicazioni - e non è modo di argomentare molto diffuso nei poemi - della proposta di Agamennone sul pia-

<sup>55</sup> T 217-20. Che essere utile in guerra con la *boule* e i *mythoi* sia prerogativa specifica dei vecchi è detto esplicitamente in Δ 323; cf. anche η 156 s.

<sup>56</sup> Lohmann, 139; vd. anche *ibid.* 141: «Die Bezeichnung "Diskussion" passt wohl an keiner Stelle der Ilias so gut wie hier». In entrambi i casi lo studioso si riferisce, principalmente, ai discorsi di Nestore (vv. 53-63), di Agamennone (vv. 65-81) e di Diomede (vv. 110-32), ma qui vale la pena, come si vedrà, considerare anche l'intervento di Odisseo ai vv. 83-102, e la replica di Agamennone ai vv. 104-08.

no concreto; è interessante notare però che il suo interlocutore non sembra tenere gran conto di questa critica ma concentrarsi, piuttosto, su quelle di carattere 'etico' che colpiscono il suo ruolo: «O Odisseo, molto mi tocchi nel cuore col penoso rimprovero, ma io non voglio, se essi non vogliono, che i figli degli Achei trascininino in mare le navi dai bei banchi. Ordunque, vi sia qualcuno, giovane o vecchio che dica un piano migliore di questo: ne sarò lieto» (vv. 104-08). Infine si fa avanti Diomede, i cui consigli verranno poi accettati (v. 133): egli prima provvede a darsi l'autorità di cui ha bisogno data la sua giovane età (vv. 111 s.) vantando a lungo la propria genealogia (vv. 113-25), così da potere concludere: «perciò non potrete, dicendo che sono vile e dappoco, disprezzare il *mythos* proferito che io dico bene» (vv. 126 s.); e quindi propone ai suoi interlocutori di ritornare - come il loro ruolo di guerrieri vuole - nella battaglia, limitandosi però, dato le loro ferite, ad incitare i soldati senza prendere parte attiva alla guerra (vv. 128-32). Anche qui, dunque, il discorso corretto risulta essere quello che è concretamente utile e al contempo rispettoso delle norme che la tradizione impone.

### *Il nesso: ovvero la lingua fuori del contesto comunitario*

Nell'isola Ogigia - protesta Atena col padre Zeus, preoccupata per la sorte del suo protetto Odisseo - Calipso trattiene l'eroe che desidera tornare in patria: «sempre con molli e carezzevoli *logoi* lo incanta, perché di Itaca si dimentichi» (αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι / θέλγει, ὅπως Ἴθάκης ἐπλήσεται) (α 56 s.); Patroclo incontra Euripilo ferito e lo accompagna alla sua tenda e «mentre Achei e Troiani combattevano intorno al muro, lontano dalle navi, egli stava nella tenda dell'amabile Euriloco e lo rallegrava (ἔτερπε) con *logoi*, e sulla molesta ferita spargeva farmaci, rimedio dei neri dolori» (O 390-94)<sup>57</sup>.

Nonostante siamo ancora in ambito omerico, tutto ciò che ho detto prima a proposito delle modalità del parlare e discutere nei poemi non sembra valere più per i casi appena citati, in cui compare il vocabolo *logos*. Attestato in Omero solo in questi due casi, di fronte alle decine di presenze di *mythos* e di *epos*, in nessuno di essi usato per introdurre un discorso diretto, il *logos* non è il 'pensiero-parola' né la 'parola detta' tipici del mondo epico, e per questo esso vi occupa un posto del tutto marginale. E dunque, anche qui: cos'è un

<sup>57</sup> Nell'*Inno ad Hermes*, di epoca più tarda rispetto ai poemi, forse addirittura del V sec. a.C., viene riportato un lungo dialogo tra Apollo che, giustamente, accusa il neonato Hermes di avergli rubato una mandria di vacche, e il dio ladro che, mentendo, nega di essere colpevole: le sue ultime parole, dopo che Apollo lo ha fatto prigioniero, sono: «davvero mi perseguiti, così adirato per le vacche? Ahimé, potesse andare in malora la stirpe delle vacche: infatti non io ho rubato le tue vacche, né ho visto altri - qualunque cosa siano le vacche: certo io le conosco soltanto di nome. Rendimi giustizia e ricevila davanti a Zeus Cronide» (vv. 308-12); e poco dopo il poeta precisa che «l'uno, dicendo la verità non ingiustamente tratteneva per le vacche Hermes glorioso; invece l'altro, il Cillenio, con arti e carezzevoli *logoi* (τέχνησίν τε καὶ αἰμυλίοισι λόγοισιν) voleva ingannare il dio dall'arco d'argento» (vv. 315-18).

*logos*? Per rispondere alla domanda, bisognerà questa volta riconsiderare globalmente il valore degli altri vocaboli imparentati con λόγος.

È stato rilevato numerose volte che la radice *leg-*, di λέγω, λόγος etc., ha il valore originario di ‘raccolgere’<sup>58</sup>, lo stesso del latino *legere*. Tanto vecchi quanto nuovi studi intendono questo ‘raccolgere’ - a mio parere non convincentemente - come «prendere con ordine le cose che da un determinato punto di vista sono simili»<sup>59</sup>, ovvero come un «raccolgere degli oggetti da disporre o da utilizzare in un certo modo o per certi fini»<sup>60</sup>: sempre viene inoltre sottolineato - e questa volta correttamente - che questo ‘raccolgere’ implica un criterio di scelta relativo all’oggetto stesso della raccolta. Senza volere qui passare ancora una volta in rassegna tutti gli usi omerici di λέγω e dei suoi composti e derivati, ricorderò che i valori ad essi solitamente assegnati sono quelli<sup>61</sup> di ‘raccolgere’, ‘enumerare-raccontare’ da cui il passaggio a ‘dire’ (λέγειν), ‘raccolgere-scegliere’, ‘annoverare-contare’, ‘stare a parlare-ciariare’ (λέγεσθαι), ‘raccolgere-prendere scegliendo’ (ἀλλέγειν), ‘dialogare con se stessi-parlare fra sé e sé’ (διωλέγεσθαι), ‘raccolgere’ (ἐπιλέγεσθαι), ‘enumerare-narrare’ (καταλέγειν), ‘scegliere-prescegliere’ (προλέγειν), ‘rivolgersi-indirizzarsi’ (προσλέγειν), ‘preoccuparsi-prendersi cura’ (ἀλέγω, ἀλεγίζω), ‘preparare-predisporre’ (ἀλεγύνω), ‘raccolgere’ a cui rinvia παλλίλογος, ‘narrare-parlare’ a cui si riallacciano μαψιλόγος e μυθολογεύω, e ‘disprezzare’ (ἀλογεῖν). Ora, a me pare che se di ‘raccolgere’ si deve parlare per la nozione sottostante a questo insieme di vocaboli, esso deve essere inteso nel senso di ‘connettere l’uno con l’altro elementi scelti sulla base di un qualche criterio’; credo, in sostanza, che, rispetto all’interpretazione corrente, bisogna sottolineare in *leg-* l’idea di «mettere insieme (in nesso, in rapporto) un elemento con un altro»<sup>62</sup>, piuttosto che di «prendere con ordine...»<sup>63</sup>. Il motivo per cui tutti gli studiosi hanno considerato rilevante la nozione dell’ordine (sia

<sup>58</sup> Ad es. ossa: Ψ 239; pietre: σ 359.

<sup>59</sup> Così A. Debrunner, Λέγω A1, in *GLNT*, VI, col. 205, rifacendosi ad E. Hofmann, *Qua ratione ἔπος, μῦθος, αἶνος, λόγος et vocabula ab eisdem stirpibus derivata in antiquo Graecorum sermone (usque ad annum fere 400) adhibita sint*, Diss. Göttingen 1922, 77.

<sup>60</sup> G. Messina, ΛΟΓΟΣ come archetipo dell’idea di ragione nell’esegesi delle fonti del pensiero arcaico, *GM* 12, 1990, 385-413, part. p. 388.

<sup>61</sup> Seguo l’ordine di Messina, 389-92.

<sup>62</sup> Esichio e Fozio andavano in questa direzione, mi sembra, quando chiosavano λέγειν, tra l’altro, con οἰκοδομεῖν.

<sup>63</sup> Che il Debrunner con la sua definizione sopra citata non usi l’espressione ‘con ordine’ per alludere all’idea di ‘connessione’ è chiaro anche dalla sua ulteriore precisazione del concetto di ‘raccolgere’ espresso dalla radice di λεγ-: «il concetto comprende perciò due aspetti: 1. La successione delle cose, la loro ripetizione, 2. il giudizio, una cernita logica. In λέγω e λόγος ambedue questi aspetti sono ampiamente sviluppati» (Debrunner, coll. 205 s.). Sul secondo aspetto, considerato però come scelta dipendente da un qualche criterio, come ho già detto, non sembra nemmeno a me che possano esserci dubbi (per un esempio esplicito vd. Ψ 239 s.: ὁστέα Πατρόκλοιο Μενεοιτιάδος λέγωμεν / εὖ διαγιγνώσκοντες ἀφίφραδα δὲ τέτυκται, «raccolgiamo le ossa di Patroclo Meneziade riconoscendole bene: sono ben distinte»).

come successione che come disposizione), è dovuto - credo - ad una non corretta interpretazione dell'idea del 'contare' (numericamente) che è infatti tra i significati normalmente assegnati a λέγω-λέγεσθαι. Ora c'è da dire che Omero conosce già i termini ἀριθμέω, 'contare', e ἀριθμός, 'numero': sarà pertanto necessario chiarire la differenza tra la sfera semantica del termine che ci interessa e quella di questi ultimi. A questo scopo particolarmente interessanti risultano alcuni passi in cui parole di entrambe le radici risultano accostate - essi sono tra l'altro proprio i passi in cui gli studiosi si sentono obbligati ad assegnare a *leg-* il valore di 'contare, enumerare'<sup>64</sup>.

Il luogo principale che viene di solito citato per λέγω = 'contare'<sup>65</sup> è δ 450-52. Qui Proteo, il Vecchio del mare, a cui Menelao e i suoi compagni, travestiti da foche, tendono un agguato, è appena uscito dal mare e si reca nel punto in cui le foche - tra cui anche quelle false - stanno distese, per coricarsi in mezzo ad esse. È lo stesso Menelao a raccontare quel che avviene: «A mezzogiorno il Vecchio uscì dal mare e trovò le foche pingui, e le passava tutte in rassegna (πάσας δ' ἄρ' ἐπώχετο)», e subito aggiunge: λέκτο δ' ἀριθμόν / ἐν δ' ἡμέας πρώτους λέγε κήτεσιν (...); il senso generale di queste due ultime espressioni è chiaro, ed è certamente quello che tutte le traduzioni rendono: «e le (ri-)contò; e contava noi per primi fra i mostri», ma è proprio la nozione specifica di 'contare' che esprime qui il verbo λέγομαι-λέγω? Non credo: piuttosto essa viene attribuita a λέκτο a causa della presenza del sostantivo ἀριθμός 'numero',<sup>66</sup> e poi trasferita anche al semplice λέγε, di diatesi attiva e privo del termine ἀριθμός. Il significato del solo λέκτο che, eventualmente, assume il valore di 'contare' insieme al suo accusativo ἀριθμόν, deve dunque essere diverso e deve essere legato in qualche modo a quello dell'attivo λέγε. Se proviamo ad assegnare a λέγομαι-λέγω il significato già detto di 'connettere per sé-connettere', cioè 'mettere in rapporto', ne deriva che Proteo 'connette (per sé)' il numero delle foche e per primi 'connette' Menelao e i suoi compagni. Abbiamo la possibilità di confrontare questi versi in cui è detto cosa fece il Vecchio del mare, con quelli in cui Eidotea, sua figlia, preannuncia a Menelao, appunto, il comportamento del padre; i versi, che si riferiscono quindi allo stesso fatto (ma in quanto soltanto previsto), dicono: φώκας μὲν τοι πρώτων ἀριθμήσει καὶ ἔπεισιν / αὐτὰρ ἐπὶν πάσας πεμπάσεται ἠδὲ ἴδηται, κτλ. (δ 411 s.), «innanzitutto conterà le foche e le passerà in rivista; ma dopo che tutte le abbia contate a cinque a cinque e vedute, etc.». Può aiutare, per la soluzione del nostro problema, capire cosa significa quel 'contare a cinque a cinque' (πεμπάζομαι) che viene

<sup>64</sup> Questo sarebbe tra l'altro il valore originario, come testimonierebbe il fatto che «on a dans d'autres langues des ex(emples) du passage de 'démontrer, énumerer' à 'dire'» (Fournier, 58).

<sup>65</sup> Vd., ad es. ancora Fournier, 55; Debrunner, col. 207 e Messina, 309; nonché le traduzioni più in uso.

<sup>66</sup> P. Chantraine, *Grammaire homérique. I. Phonétique et morphologie*, Paris 1958<sup>3</sup>, 384, probabilmente sempre per lo stesso motivo, interpreta il verbo «au sens transitif de 'passer en revue'», pur riconoscendo che ciò «semble exceptionnel».

qui menzionato. Esso mi sembra che alluda precisamente alle modalità di numerazione proprie delle civiltà prive di scrittura, le quali, in presenza di una moltitudine di oggetti da contare, accelerano l'operazione procedendo ad un conteggio basato su un 'prelievo' a colpo d'occhio di un piccolo numero di oggetti<sup>67</sup>. In una situazione di questo genere la procedura del contare, come si vede non è semplice né immediata, e il 'contare' in senso proprio, ἀριθμέω, riguarderà la totalità dell'operazione e non le sue singole fasi (πεμπάζομαι), sicché il semplice λέκτο ἀριθμόν si riferirà alla connessione delle singole 'cinquine'<sup>68</sup>. Della complessità di tale operazione, divisa in diverse parti, abbiamo prova (anche se con un numero diverso), ad es., in B 123-30 in cui Agamennone dice: «seppure, infatti, volessimo, Achei e Troiani, dopo aver fatto giuramenti leali, contarci entrambi (ἀριθμηθῆναι ἄμφω): i Troiani che hanno sede qui 'connettersi' (λέξασθαι), e noi Achei ci ordinassimo dividendoci in decine (ἐς δεκάδας διακοσμηθεῖμεν), e scegliessimo un uomo dei Troiani per mescolare vino ad ognuna, molte decine resterebbero senza coppiere. Di tanto io dico che i figli degli Achei sono più dei Troiani che abitano nella città». Per contare quanti di più sono gli Achei dei nemici, non basta appaiare uno degli uni e uno degli altri perché, in tal caso, il numero di quelli senza un avversario sarebbe totalmente indeterminato; invece, con l'operazione descritta, gli Achei 'in più' sarebbero già ordinati in gruppi di dieci più facilmente contabili anche con un colpo d'occhio. Inoltre se, come mi pare credibile, c'è un qualche rapporto di analogia tra l'azione degli Achei (διακοσμηθεῖμεν) e quella dei Troiani (λέξασθαι), allora si potrà dire che, come i primi si ordinano per decine, così anche i secondi non semplicemente 'si raccolgono', ma si raccolgono in una connessione di uno con un altro, sì che uno di essi alla volta possa essere destinato a fare da coppiere ad un gruppo di dieci Achei; la connessione degli elementi è il momento di una conta che

<sup>67</sup> Vd. J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge 1977, tr. it. *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano 1990, 22: «la maggior parte dei LoDagaa [popolazione del Ghana settentrionale] era più svelta nel contare grosse somme di cauri [monete di conchiglia]. Invero, il mio metodo provocava qualche divertimento poiché il mio modo di muovere le conchiglie, a una a una, veniva giudicato tutt'altro che pratico (...). Se si pensa che una normale ricchezza della sposa ammonta a 20.000 cauri, si capisce che il conteggio può diventare un procedimento dispendioso in termini di tempo. I LoDagaa stessi avevano un modo particolare di 'contare cauri' (*libie pla soro*) che consisteva nel muovere prima un gruppo di tre, poi di due, fino a formare un mucchio di cinque conchiglie. Oltre ad essere una frazione di venti, che costituiva la base di calcoli più elevati, cinque era un numero che una persona poteva verificare con un'occhiata mentre sospingeva di nuovo la mano in avanti per raccogliere il successivo gruppo di cauri». Sul conteggio per gruppi di cinque (adoperato anche per animali in gregge) vd. G. Calame-Griaule, *Ethnologie et language. La parole chez les Dogon*, Paris 1965, 122, 130, 183, 208.

<sup>68</sup> Del conteggio per 'cinquine' resta traccia non solo nel verbo πεμπάζομαι (attestato anche più tardi, per es. in Aesch. *Eum.* 748), ma anche nel termine πεμπαστός, «che numera a cinque a cinque» [in realtà usato ormai non più in senso proprio, bensì per 'contare' in generale (vd. Aesch. *Pers.* 980)]. Forse a questo tipo di conteggio è dovuto il fatto che talvolta, in Omero, i guerrieri vengono presentati (con l'esplicitazione del numero o col semplice elenco dei loro nomi) a gruppi di cinque: vd. ad es. M 87 e Ξ 425 s.

prevede, questa volta, una visibilità dei singoli elementi dell'insieme dei Troiani nella loro concatenazione - perché è ad uno ad uno che essi verranno 'distaccati' dall'insieme: ma non è la loro 'successione', temporale o spaziale, che viene pertinentizzata, bensì il loro 'nesso', il loro 'rapporto'<sup>69</sup>.

Quando Odisseo, dopo la strage, rivolto ad Euriclea, dice ἄλλ' ἄγε μοι σὺ γυναικῆς ἐνὶ μεγάροισι καταλέξου, / αἳ τέ μ' ἀτιμάζουσι καὶ αἱ νηλιτιδέες εἰσιν (χ 417 s.), egli non è interessato al numero delle serve fedeli e di quelle infedeli (nonostante la nutrice, nella sua risposta che inizia con l'espressione ἀληθείην καταλέξω, v. 420, parli di 50 ancelle, «dodici delle quali giunsero a sfrontatezza», v. 424): per la sua vendetta, uccisi già i pretendenti, esso non è un problema e perciò egli vuole che per lui Euriclea 'connetta completamente'<sup>70</sup>, cioè metta in un loro rapporto di concatenazione «quelle che mi disonorano e quelle che sono innocenti»; diversamente, per la preparazione della strage dei Proci, che sono uomini e pericolosi, egli aveva chiesto informazioni più precise a Telemaco: «orsù connettimi completamente (μοι... καταλέξου, «metti per me in rapporto di concatenazione») i pretendenti, contandoli (ἀριθμήσας), per sapere quanti (ὄσσοι) e quali (τίνας) uomini sono: e poi, meditando nel mio animo glorioso, rifletterò se potremo contrapporci noi due soli senza altri o se dovremo cercare anche altri» (π 235-39).

La 'connessione', il λέγειν, è completamente astratta dall'ordine di successione, che anzi è tutto da decidere: nei due elenchi appena citati si potrebbero menzionare prima quelli che vengono menzionati dopo e nulla cambierebbe. In ι 14, quando inizia a narrare le sue avventure ai Feaci, Odisseo si chiede: «quale per prima e quale per ultima 'connetterò'?» (τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὑστάτιον καταλέξω). Ciò che importa è che, in un modo o in un altro, il racconto risulti 'connesso', non che rispecchi l'ordine in cui i fatti sono avvenuti. Ciò spiega perché si può chiedere di καταλέγειν anche cose semplici: ad esempio, Atena, nei panni di Mente, chiede a Telemaco: «orsù dimmi (εἰπέ) questo e 'connetti' (κατάλεξου) senza torcere se veramente tu, così grande, sei figlio di Odisseo» (α 206 s.); Penelope chiede che l'*eidolon* che le è apparso in sogno 'connetta' «se [*scil.*: Odisseo] vive ancora e vede la luce del sole o ormai è morto ed è nelle case dell'Ade» (δ 833 s.): non si chiede necessariamente una risposta articolata, bensì semplicemente una risposta che non divaghi ma che sia in immediata connessione con la

<sup>69</sup> Si può cogliere in questo modo la differenza tra λέγω ed ἀγείρω che rinvia pure all'idea di 'raccolgere', 'radunare' - ma in una massa indifferenziata, cioè di cui sfugge (o non viene considerato) il rapporto tra i singoli elementi; la famosa replica di Achille ad Agamennone che chiede un dono di risarcimento per la consegna di Criseide - λαοὺς δ' οὐκ ἐπέουκε παλλογα ταῦτ' ἐπαγείρειν (Α 126) - significherà che «non si addice al popolo ri-adunare questi beni (*scil.*: il bottino prima comune, ma ormai diviso) di nuovo messi in connessione».

<sup>70</sup> Sul preverbo κατά, che serve ad esprimere la nozione di completamento e compimento di un processo, anche espressamente nel caso di καταλέγω, vd. P. Chantraine, *Grammaire homérique, II, Syntaxe*, Paris 1953, 112. Dunque, dato che il valore fondamentale del verbo composto continua ad essere lo stesso di quello semplice, ai fini del mio discorso esso è utilizzabile allo stesso modo.

domanda. Quello che è il 'pensiero-parola' (*mythos*) di qualcuno, può prendere pure la forma del *καταλέγειν*, se si guarda alla sua strutturazione<sup>71</sup> (e la strutturazione, come si è sopra visto, prevede una scelta) e, particolarmente ma non esclusivamente, se contiene quello che a noi appare come un elenco<sup>72</sup>; ma non mi pare che ci siano dubbi che i concetti espressi dalle due radici siano nettamente distinti, come mostra esemplarmente anche λ 370-76: «Orsù dimmi questo e 'connettilo' (*κατάλεξον* - sul piano della coerenza di ciò che viene detto) senza torcere; se hai visto qualcuno dei divini compagni che con te vennero a Troia e lì seguirono il loro destino. La notte è ben lunga, interminabile, nel palazzo non è l'ora di dormire; e tu 'connettimi' (*λέγε*) le tue imprese straordinarie. Anche fino all'alba splendente rimarrei, quando tu sopportassi di esprimere (*μυθήσασθαι* - sul piano del soggetto che parlerà) le tue pene nella sala».

Che il 'nesso' espresso da *leg-* sia del tutto astratto, si ricava anche dal fatto che, se per lo più esso è di congiunzione<sup>73</sup>, all'interno di un periodo strutturato paratatticamente, a volte può essere anche di disgiunzione o di subordinazione condizionale, come nella formula iliadica *ἀλλὰ τί μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;*<sup>74</sup>, presente quasi sempre in contesti in cui l'animo dell'eroe si formula ('si connette in contrapposizione', *δια-λέγομαι*) due diverse ipotesi di comportamento, introdotte sintatticamente da *εἰ μὲν...*, *εἰ δὲ...*<sup>75</sup>, cercando così il rapporto tra una condizione e la sua conseguenza<sup>76</sup>.

Credo che a questo punto si possa ritornare sugli interrogativi iniziali: cos'è un *logos*? Cosa diceva Calipso a Odisseo, «perché si scordasse di Itaca», o Patroclo ad Euripilo ferito mentre lo curava? Per quest'ultimo caso, si richiama di solito<sup>77</sup> il passo di Λ 643 in cui Nestore e Macaone ferito, dopo

<sup>71</sup> Come avviene per quello di Odisseo ai Feaci, per il quale Alcinoos lo loda: *μῦθον δ' ὡς ὄτ' αὐδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας / πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρὰ* (λ 368 s.); o quello di Elena: *καὶ μῦθοισι τέρπεσθε· εὐκότα γὰρ καταλέξω* (δ 239); in quest'ultimo caso viene specificato che il *katalegein* è frutto di una scelta rispetto a ciò che si potrebbe *mytheisthai*: *πάντα μὲν οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω* (ν. 240).

<sup>72</sup> Come quello di Odisseo, che Agamennone commenta così: *χαίρω σεῦ, Λαερτιάδη, τὸν μῦθον ἀκούσας· / ἐν μοίρῃ γὰρ πάντα δίκαιο κατέλεξας* (Τ 185 s.).

<sup>73</sup> Ciò fa sì che in contesti 'numerici', esso possa oggi (ma vd. già Hesych. ε 2039 L. *ἐλέχθη· ἤριθμῆθη*) essere confuso con il conteggio: vd. Γ 188: *καὶ γὰρ ἐγὼν ἐπίκουρος ἐὼν μετὰ τοῖσι ἐλέχθην*, lett.: «e infatti essendo alleato fui 'connesso' tra loro»; ι 335: *τέσσαρες, αὐτὰρ ἐγὼ πέμπτος μετὰ τοῖσι ἐλέγμην*, «quattro, ed io quinto fui 'connesso' tra loro».

<sup>74</sup> Λ 407; Ρ 97; Φ 562; Χ 122 e 385.

<sup>75</sup> Senza alcuna sostanziale differenza, solo in Λ 407 la formula è preceduta dall'espressione *μέγα μὲν κακὸν αἶ κε...*, *τὸ δὲ ρίγιον αἶ κε...* Per il nesso di disgiunzione vd., invece, Χ 385, dove la formula è usata da Achille che, dopo avere ucciso Ettore, esorta gli Achei a fare il giro della rocca di Troia, «per conoscere l'intenzione dei Troiani - quale hanno - se (fi) abbandoneranno l'alta città, una volta morto costui, oppure (ñe) desiderano resistere, pur non essendoci più Ettore» (vv. 382-84).

<sup>76</sup> Riferendosi ai passi di Φ 556-65 e Χ 99-125, al cui interno compare la formula in questione, Chantraine, *Grammaire Homérique, Syntaxe*, 362 ha parlato, indicativamente, di «souplesse de la syntaxe».

<sup>77</sup> Vd. ad es., J. Wackernagel, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*, Göttingen 1970<sup>2</sup>, 221 n. 1

avere bevuto insieme, μύθοισιν τέρποντο πρὸς ἀλλήλους ἐνέποντες; credo, però, che esso non possa essere considerato un 'luogo parallelo', dato che qui i due personaggi si rallegrano entrambi rivolgendosi l'uno all'altro, mentre in O 393 è il solo Patroclo a rallegrare Euripilo. Quanto a Calipso, se i suoi *logoi* mirano a convincere Odisseo a restare con lei con la promessa di «farlo immortale ed immune da vecchiaia per sempre»<sup>78</sup>, essi potrebbero comprendere parole come quelle ultime pronunciate prima della partenza, in ε 203-13<sup>79</sup>: «Laerziade divino, Odisseo ingegnoso, così subito adesso vuoi tornare a casa e alla terra patria? Ebbene, salute! Ma se sapessi nel tuo animo quanti affanni è destino che tu soffra, prima di giungere alla terra patria, subito rimanendo qui con me custodiresti questa casa e saresti immortale, benché desideroso di rivedere la sposa che sempre brami ogni giorno. Ma certo io mi vanto di essere non inferiore a quella nel corpo e nella figura, poiché non è possibile che le mortali gareggino con le immortali nel corpo e nell'aspetto». Dunque, di nuovo, cos'è un *logos*? O forse meglio - dato che la parola compare al plurale: cosa sono dei *logoi*? Sulla base di quanto detto sopra, essi dovrebbero essere delle 'connessioni', connessioni di parole, giri di frase, nessi sintattici<sup>80</sup>: insomma, 'forma'<sup>81</sup>, non 'contenuto'. Né Patroclo né Calipso parlano per esprimere un loro immediato pensiero, entrambi si preoccupano piuttosto di ciò che deve accadere nell'animo del loro ascoltatore, entrambi parlano per distrarre da un contesto - il primo per dis-trarre Euripilo dal dolore, cioè dalla sua condizione di ferito, la seconda per dis-trarre Odisseo dall'idea del ritorno ad Itaca e dalla sua condizione di marito<sup>82</sup>: in entrambi i casi, non solo i locutori non sono con i *logoi* nello stesso rapporto di immediatezza in cui erano i dicatori di *mythoi*, non solo si è ben consapevoli dell'opera di scelta e di connessione delle proprie parole e frasi, ma anche si prende coscienza del potere che attraverso i nessi del linguaggio - attraverso la decontestualizzazione di quest'ultimo - si può esercitare sugli altri. Con i *logoi* di Patroclo e di Calipso - ancor più con quelli del piccolo ladro Ermes dell'inno omerico

e G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary*, IV, books 13-16 by R. Janko, Cambridge 1992, ad O 393.

<sup>78</sup> ε 136; η 257; ψ 336.

<sup>79</sup> Il fatto che in quel caso essi venivano presentati come *mythoi* (v. 202) non osta: ciò potrebbe essere dovuto semplicemente alla funzione di introduzione del discorso diretto che i *mythoi* hanno proprio in quanto costituiscono ciò che si ha da dire, il pensiero-parola.

<sup>80</sup> Come la maggior parte degli studiosi, Fournier, 217, sosteneva invece che in Omero la parola *logoi* designa «un récit, des histoires».

<sup>81</sup> Forma linguistica considerata in rapporto all'effetto 'psicologico' che sortisce presso colui a cui è indirizzata, e non in rapporto all'effetto sonoro prodotto sull'ascoltatore, come era invece per *epos*.

<sup>82</sup> Odisseo risponde a Calipso di rendersi ben conto della superiore bellezza della ninfa e tuttavia, aggiunge, «anche così voglio e desidero ogni giorno tornare a casa e vedere il giorno del ritorno» (ε 219 s.); in ι 34-6, l'eroe spiega che né Calipso né Circe riuscirono a persuadere il suo cuore «perché nulla è più dolce della patria e dei genitori, anche se uno abita in terra straniera, lontano, in disparte dai genitori, una casa opulenta».

(*HHerm.* 317) - siamo fuori di ogni contesto situazionale (nel senso che essi mirano proprio a porre fuori dalla reale situazione che l'ascoltatore vive), siamo sul puro piano linguistico, su un piano astratto (ben lontano dalla concretezza e immediatezza dei *mythoi*, le parole del soggetto, e degli *epea*, le parole dette per essere udite): ma questo avviene al livello denotativo. Invece, al livello connotativo, piuttosto che essere apprezzati per una loro qualche neutra oggettività, i *logoi* possono essere benissimo biasimati come figli dell'odiosa Contesa, fratelli di molti mali tra cui le Liti, le Menzogne e le Dispute<sup>83</sup>; essi, carezzevoli, albergano specificamente nell'animo di quella sorta di trappola vivente, irresistibile<sup>84</sup>, che è la donna, insieme alle menzogne e ad un cuore scaltro<sup>85</sup>; ma pure gli uomini ne fanno uso, gli stessi che amano le parole oltraggiose e gli incontri furtivi<sup>86</sup>. I *logoi*, anche se non necessariamente troppo gravi, sono nondimeno una sorta di diversivo volto all'inganno, come quelli, ancora una volta 'carezzevoli', di Zeus che se ne serve - non viene detto come - per inghiottire la sposa Metis<sup>87</sup>. Essi, connessioni astratte, o se si vuole argomentazioni, lungi dal presentare considerazioni 'oggettive', sono ben altro: parole decontestualizzate, argomenti non fondati nella tradizione e nei comportamenti comunitari, mezzi femmininei e invisibili consapevolmente usati per fini egoistici. Essi sono il primo apparire di una parola coscientemente individualistica.

Palermo

Andrea Cozzo

<sup>83</sup> Cf. Hes. *Th.* 226 e 229: Αὐτὰρ Ἔρις στρυγερὴ τέκε (...) / Νείκεά τε Ψεύδεά τε Λόγους τ' Ἀμφίλογίας.

<sup>84</sup> Cf. Hes. *Op.* 83: δόλος αἰπὺς ἀμήχανος.

<sup>85</sup> Cf. *ibid.*, 77-79: ἐν δ' ἔρα οἱ στήθεσσι διάκτορος Ἀργειφόντης / ψεύδεά θ' αἰμυλίους τε λόγους καὶ ἐπίκλοπον ἦθος / τεύξε Διὸς βουλῆσι βαρυκτύπου.

<sup>86</sup> Cf. *ibid.*, 788 s.: φιλέει δ' ὄ γε κέρτομα βάσειω / ψεύδεά θ' αἰμυλίους τε λόγους κρουψίους τ' ὀρισμούς.

<sup>87</sup> Cf. Hes. *Th.* 889-90: δόλωι φρένας ἐξαπατήσας / αἰμυλίωσι λόγοισω ἔην ἐσκάτθετο ιηδύν.

PRESTIGIO E CRISI DEL RUOLO DELL'ANZIANO NELLA  
POESIA GRECA DA OMERO AL V SECOLO  
(lettura di Hes. fr. 321 M.-W.)

In Grecia l'anziano gode, com'è noto, di grande prestigio<sup>1</sup>. Tuttavia, mi sembra che il carisma dei vecchi nella società abbia talora qualche limite: l'anziano tende ad essere emarginato quando la sua efficienza psichica - non solo fisica - vacilla. Vorrei qui pertanto proporre alcune riflessioni sui limiti entro cui si può parlare di cultura gerontocratica in Grecia, alla luce di una serie di motivi ricorrenti nella poesia da Omero al V secolo.

Si consideri Hes. fr. 321 M.-W.:

ἔργα νέων, βουλαὶ δὲ μέσων, εὐχαὶ δὲ γερόντων.

Il verso ricorda un proverbio<sup>2</sup> in cui

- a) le età dell'uomo sono tripartite<sup>3</sup>;
- b) gli anziani sono confinati in una dimensione religiosa che li esclude dalla direzione del consorzio sociale.

Accanto alla forma esametrica del proverbio, un analogo testo giambico<sup>4</sup>

νέοις μὲν ἔργα, βουλάς δὲ γεραῖτέροις

presenta:

- a) le età dell'uomo non tripartite, ma bipartite;
- b) l'assenza dei μέσοι;
- c) le attribuzioni di questi ultimi riferite ai γεραῖτεροι.

Un sistema tripartito, quindi, di fronte ad uno bipolare, basato sul rapporto di opposizione νέοι / ἔργα - γέροντες / βουλαί. Ci si propone ora di chia-

<sup>1</sup> Cf. M.P. Roussel, *Étude sur le principe de l'ancienneté dans le monde hellénique du V siècle av. J.C. à l'époque romaine*, MAIBL 43, 1951, 123-227; O. Fuà, *La dignità dell'anziano negli scrittori greci fino al IV secolo a.C.*, AIV 137, 1979-80, 399 ss.; sulla costituzione spartana, cf. V. Costanzi, *Le costituzioni di Atene e Sparta*, Bari 1927.

<sup>2</sup> Il testo è considerato proverbiale da Aristofane di Bisanzio (fr. 358 Sl.), è citato da Arpocrasione (p. 111. 21 K.) e da Apostolio (CPG VII, 90). Macario (4.7) e Strabone (14.5.14) sostituiscono εὐχαὶ con πορδαί. Cf. R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, IX-XXIV e 303.

<sup>3</sup> La tripartizione delle età è già in A 250 ss. (cf. R.M. Frazer, *Nestor's Generation, Iliad I, 250-2*, Glotta 49, 1971, 216-18) ed in γ 245 ss.

<sup>4</sup> CPG App. IV, 6. La probabile ascendenza poetica di questo secondo testo è supposta da Tosi, 303.

rire le ragioni di questa differenza.

### 1. L'importanza del più anziano (e suoi limiti).

Com'è noto, tra gli uomini come tra gli dèi i poemi omerici sottolineano il primato dell'anziano. I conflitti tra dèi anziani e dèi giovani (Zeus / Posidone<sup>5</sup>, fratelli, e Posidone / Apollo<sup>6</sup>, zio e nipote) evidenziano un rapporto gerarchico di tipo piramidale, basato sull'accumulo dell'esperienza che vede in alto chi è nato prima. Questo modello trova riscontro nel mondo umano. In T 219 Odisseo trattiene Achille, bramoso di vendetta e pronto a combattere anche digiuno: l'eroe impone il suo prestigio al più giovane<sup>7</sup>; a livello lessicale è frequente l'uso di εὔχομαι per affermare con vanto di essere più anziano e quindi più saggio<sup>8</sup>; Agamennone<sup>9</sup>, tenuto al dialogo con il Consiglio degli anziani, detiene un potere in effetti limitato<sup>10</sup>. In un sacrificio, poi, i primi a mangiare sono gli anziani<sup>11</sup>, e così Alcinoò, nell'*Odissea*, quando desidera festeggiare l'ospite, rivolge il suo primo pensiero a costoro e li invita subito al banchetto<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> Cf. O 180 ss. e soprattutto N 354 ss. Si insiste sul concetto della superiorità dovuta all'esperienza: N 355 ἄλλὰ Ζεὺς πρότερος γέγονεν καὶ πλείονα ἦδη. Cf. S. Said, *Sophiste et tyran*, Paris 1985, 237; Ameis-Hentze-Caner *ad loc.*; *Iliad: A Commentary*, General Editor G. S. Kirk, IV, books 13-16, ed. by R. Janko, Cambridge 1992 *ad loc.*, dove si rileva come normale, in Omero, «respect for one's elders' superior knowledge». Cf. infine A. Heubeck, 'Ερινύς in *der archaischen Epik*, Glotta 64, 1986, 153 su O 204 οἶσθ' ὡς πρεσβυτέρουσιν Ἐρινύες αἰὲν ἔπονται.

<sup>6</sup> Φ 436. Anche qui il tema dell'esperienza è presente nelle parole di Posidone: ἐπεὶ πρότερος γενόμην καὶ πλείονα οἶδα (Φ 440).

<sup>7</sup> La superiorità del più anziano deriva dalla maggiore esperienza di vita: sta dunque a quest'ultimo provvedere a che il giovane non venga trascinato dalla sua inesperienza verso azioni impulsive e deleterie, come appunto affrontare la battaglia senza un pasto adeguato allo sforzo. AHC *ad loc.* nota «πλείονα οἶδα von einer reicheren Erfahrung».

<sup>8</sup> Cf. *ex. gr.* I 60, γ 362; DELG, s.v. εὔχομαι; lo stilema ricorre comunque anche in contesti differenti: cf. Fuà, 402.

<sup>9</sup> Per Janko, 245 la figura mediocre di Agamennone non può reggere il confronto con quella di Zeus; in ogni caso, quando in I 114 ss. Agamennone auspica il ritorno di Achille, egli avrebbe a suo dire diritto all'ubbidienza in quanto nato prima del Pelide (vv. 158-61): cf. Fuà, 402.

<sup>10</sup> Cf. *ex. gr.* B 53, 189. Cf. G. Minois, *Histoire de la vieillesse en Occident de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris 1987 (tr. it. *Storia della vecchiaia dall'antichità al rinascimento*, Bari 1988, 53 ss.) e Roussel, 172.

<sup>11</sup> Cf. *ex. gr.* B 404, Δ 344.

<sup>12</sup> Cf. η 186-89 e M. Falkner, 'Ἐντὶ γήρως οὐδῶ: *Homeric Heroism, Old Age and the End of the Odyssey*, in *Old Age in Greek and Latin Literature*, ed. by T. M. Falkner and J. de Luce, New York 1989, 26 ss. circa il rapporto intergenerazionale nei poemi omerici, il problema della 'rovinosa vecchiaia', la caratterizzazione in negativo di personaggi che si comportano male con gli anziani.

Nella documentazione più antica, dunque, ricorre un modello ideologico preciso, che persiste nel dramma: Polinice, di fronte al padre, rivendica la sua anzianità nei confronti di Eteocle ed i diritti che ne derivano; e quindi, come tema di più ampio respiro, è significativo il conflitto generazionale fra le Erinni e gli dèi olimpici nelle *Eumenidi* di Eschilo e fra Prometeo e Zeus nel *Prometeo*. Se però nel modello omerico un'opposizione *reale* al più anziano non è presa neppure in considerazione<sup>13</sup>, nel dramma questo conflitto ha realmente luogo e può concludersi, come nelle *Eumenidi*, con la vittoria finale degli dèi giovani<sup>14</sup>. Che del resto il problema non sia così lineare, si evince dall'importanza attribuita in alcuni casi da Esiodo agli ultimi nati (si pensi a Kronos e allo stesso Zeus<sup>15</sup>). Rispetto ai poemi omerici, in cui il concetto della preminenza dell'anziano trova formulazioni chiare<sup>16</sup>, la cultura successiva, pur registrando la persistenza del modello nella letteratura, apprezza allo stesso tempo la presenza di una giovinezza positiva, che si fa largo tra gli anziani<sup>17</sup> e rivendica la giusta realtà del proprio valore.

'Tradizionale' sembrerebbe, a questo punto, la posizione di Agamennone nella *parodos* dell'omonimo dramma eschileo. Il modello culturale che assegna al più anziano tra i fratelli il diritto ed il dovere dell'iniziativa gioca un ruolo di una certa importanza, attraverso un richiamo lessicale, nella rievocazione del sacrificio di Ifigenia. Il protagonista, infatti, è definito - all'inizio di due antistrofi e poco prima della sua decisione - per tre volte<sup>18</sup> π ρ ε β υ ς.

<sup>13</sup> Saïd, 256.

<sup>14</sup> Allo stato attuale degli studi, la valutazione del *Lyomenos* è controversa; cf. M.L. West, *Studies on Aeschylus*, Stuttgart 1990, 51-72, nonché M. Griffith, *The Authenticity of the Prometheus Bound*, Cambridge 1977, 16. Sul conflitto tra le vecchie e le nuove divinità nelle *Eumenidi* si veda A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Washington 1971, 16-20; cf. anche *Aeschylus Eumenides*, ed. by A. H. Sommerstein, Cambridge 1984, 21 ss. Secondo Saïd, 326 ss., nelle *Eumenidi* Zeus non è più un dio nuovo: il suo regno è stato accettato ed ora il conflitto è affidato ad Apollo ed Atena, dèi della nuova generazione.

<sup>15</sup> Cf. ex. gr. Hes. *Th.* 137, 476.

<sup>16</sup> La presenza di una gioventù attiva e positiva non implica una perdita di prestigio per l'anziano, ma solamente l'importanza sociale della prima: cf. B. Zucchelli, *I poemi e gli inni omerici*, in *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico*, a c. di U. Mattioli, Bologna 1995, 16; anche i poemi conoscono una giovinezza positiva, pur se particolarmente silenziosa. Tuttavia già in Esiodo, si direbbe, essa acquista un ruolo più rilevante; e se poi nei poemi un'opposizione serrata (anche solo in termini di atteggiamenti) ad un anziano importa un negativo ritratto del personaggio (cf. Zucchelli, 20 ss.), la presenza di giovani che accettano l'etica gerontocratica (per esempio Telemaco, Eumeo, che per questo motivo sono valorizzati) non comporta di conseguenza una crisi dei valori gerontocratici. Quando poi la tragedia porterà in scena divinità nuove che si impongono sulle 'venerande', il cambiamento potrà dirsi più incisivo.

<sup>17</sup> Nei poemi sembrerebbe il solo Diomede l'unico personaggio giovane che tenta di autovalutarsi positivamente (senza attendere la 'ratifica' degli anziani) dinanzi all'assemblea, cui chiede maggior considerazione a dispetto dell'età (cf.  $\Xi$  110-12). Del resto, però, Nestore ha già in un'altra occasione riconosciuto davanti a tutti il coraggio e la dedizione alla causa comune del giovane eroe (I 53-59). Diversamente Telemaco, perfettamente inserito nella dinamica sociale gerontocratica, si vede spontaneamente riconosciuto il suo valore (cf.  $\beta$  40,  $\gamma$  24).

<sup>18</sup> Aesch. *Ag.* 184, 205, 530.

Questa espressione isola Agamennone da suo fratello<sup>19</sup>, ed impone di conseguenza all'anziano capo che decide di sacrificare la figlia per non essere λιπόνους<sup>20</sup> una responsabilità più grave<sup>21</sup>.

E così, negli *Uccelli* di Aristofane il sorriso del poeta è fondato ancora su questo tema, ormai letterario: di fronte alle divinità olimpiche gli uccelli rivendicano la βασιλεία perché la loro stirpe è la più antica nella storia del mondo<sup>22</sup>. Non sarà forse estraneo, quindi, a questi versi un velato richiamo ai conflitti divini dei drammi eschilei<sup>23</sup>.

- <sup>19</sup> Rispetto all'eroe epico, l'Agamennone eschileo è dunque caratterizzato da una decisione inevitabilmente negativa, fonte del *Leitmotiv* tragico: cf. A. Moreau, *Eschyle. La violence et le Chaos*, Paris 1985, 93 ss.; id., *Les sources d'Eschyle dans l'Agamemnon*, REG 103, 1990, in part. pp. 40 ss.; T. N. Gantz, *Divine Guilt in Aeschylus*, CQ 31, 1981, 18-32; id., *Inherited Guilt in Aeschylus*, CJ 78, 1982-83, 23 ss. Eschilo sembrerebbe allontanarsi in una certa misura dal modello epico, in cui l'Atride non è mai detto anziano (le sue decisioni, tra l'altro, sono sempre mediate dal consiglio degli anziani). Risulterebbe assai sfumato, in quest'ottica, il concetto espresso dai sintagmi διθρονον κράτος e ξύμφορα τῶνάν dei vv. 110-11: un isolamento progressivo, in cui la figura di Menelao, a partire dal v. 184, assume un ruolo sempre più secondario - insieme a Calcante - fino a scomparire del tutto dal v. 205 in poi, dove il monologo di Agamennone assume un'importanza decisiva.
- <sup>20</sup> Aesch. *Ag.* 212. Si discute se il termine abbia senso attivo, 'disertore della mia flotta' o passivo, 'abbandonato dalla mia flotta'. Cf. R.P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, 83 ss. e R. Thiel, *Chor und tragische Handlung im 'Agamemnon' des Aischylos*, Stuttgart 1993, 119.
- <sup>21</sup> A. Lesky (*Decision and Responsibility in the Plays of Aeschylus*, JHS 86, 1966, 83) vede un legame indissolubile tra *necessity* e *man's personal decision* (ma cf. ora A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972<sup>3</sup>, 116 ss. [= tr.it. *La poesia tragica dei Greci*, Bologna 1996, 161 ss.]). Si veda quindi, a favore della responsabilità, M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, Göttingen 1954 (tr. it. *La tragedia greca*, Brescia 1978<sup>2</sup>, 128 ss.) mentre V. Di Benedetto (*L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978, 175-76) propone un'interpretazione diversa, basata sullo studio dell'incontro della linea culturale epico-eroica con la problematica del *pathei mathos*. Infine, G. Elata Alster, *The King's Double Mind: Paradoxical Communication in the Parodos of Aeschylus' Agamemnon*, *Arethusa* 18, 1985, 35 nota come il momento fondamentale di *Ag.* 206-11 sia caratterizzato dall'assenza di ogni richiamo ad Artemide: la presenza divina viene ridimensionata a favore della scelta umana; cf. anche Moreau, 39 ss.; R.W. Griffith, ΠΩΣ ΛΙΠΟΝΟΥΣ Γ' ΕΝΩΜΑΙ...; (*Aeschylus, Agamemnon* 212), *AJPh* 112, 1991, 174 rileva a carico di Agamennone un dovere etico ma non giuridico, che forse (cf. *ibid.*, 177) evidenzia maggiormente la responsabilità attribuita alla volontà dell'eroe tragico. Cf. infine *Aeschylus Agamemnon*, by E. Fraenkel, II, Oxford 1950, 123.
- <sup>22</sup> Cf. *Ar. Av.* 477: οὐκοῦν δῆτ' εἰ πρότεροι μὲν γῆς, πρότεροι δὲ θεῶν ἐγένοντο, / ὥς πρ ε-σβυτάτων δυντων αὐτῶν ὀρθῶς ἐσθ' ἡ βασιλεία Cf. anche il v. 703, in cui gli Uccelli sono πολλὸν πρ εσβύτατοι πάντων μακάρων.
- <sup>23</sup> Significativa sembrerebbe in tal senso la presenza di Prometeo tra i personaggi della commedia quando, nel finale (vv. 1510 ss.), si accende una 'guerra' tra gli dèi e gli Uccelli. L'intento parodico è rilevato da Zanetto (*Aristofane, Gli Uccelli*, a c. di G. Z., introd. e trad. di D. Del Corno, Milano 1992, 274) nel commento ai vv. 1182 ss. del testo, quando appaiono in scena le prime avvisaglie della contesa; i riecheggiamenti del *PV* in termini paratragici negli *Uccelli* sono puntualmente rilevati *ibid.*, 300; su di essi cf. anche P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komische Form des Aristophanes*, München 1967, 165, 175-76; C.J. Herington, *A Study in the Prometheus, Part II: Birds and Prometheus*, *Phoenix* 17, 1963, 236-43 ed ora *Aristophanes Birds*, by N. Dunbar, Oxford 1995, 610.

## 2. Svalutazione dei giovani.

A queste prime considerazioni sul primato assegnato all'anziano dalla cultura greca deve essere affiancata l'analisi della sistematica svalutazione della personalità giovanile, priva di senno ed incapace di affrontare i problemi della vita<sup>24</sup> rispetto alla sicurezza che deriva dall'esperienza: tutto questo si concretizza in un accrescimento del prestigio del γέρων.

Fra i primi giovani υπερηυρόεοντες<sup>25</sup> della letteratura greca vi sono i proci. La loro baldanza giovanile rappresenta il punto di partenza di una galleria di personaggi determinati in negativo<sup>26</sup>; non sono tuttavia esempi isolati. Sconsiderato è, già nell'*Iliade*, il comportamento di Antiloco<sup>27</sup> di fronte al più anziano Menelao, sconfitto irregolarmente dal primo - «annebbiato nella mente» dalla νεοίη - nella gara col cocchio.

Una situazione solo potenzialmente conflittuale, risolta tuttavia dal giovane protagonista che riconosce il suo errore e si scusa con l'Atride che lo perdona. Preludio della strage è invece l'atteggiamento di Antinoo in occasione dello scontro tra Odisseo ed Iro<sup>28</sup>: il pretendente dimostra la propria vigliaccheria aizzando un giovane contro un povero vecchio «sfinito dalle disgrazie che ha addosso». Al contrario Telemaco, il primo antagonista dei proci, è un giovane positivo. Egli si rivolge a Nestore con parole piene di rispetto, pregandolo di dargli notizie del padre; e l'anziano condottiero apprezza l'αἰδώς del giovane principe<sup>29</sup>, che dimostra di avere una particolare saggezza. Questo comportamento procura a Telemaco una grande stima, tanto che gli anziani di Itaca lo ascoltano con rispetto<sup>30</sup> pur essendo giovane: nella norma, infatti, nelle assemblee la parola spetta alla maggiore età.

Anche Teognide conosce questo tema: i figli irrispettosi<sup>31</sup> sono presi di mira nella sua poesia per l'insensibilità verso i mali della vecchiaia; essenziali distici<sup>32</sup> composti con tono sentenzioso esprimono una morale basata sull'αἰ-

<sup>24</sup> Cf. Roussel, 174; Fuà, 397.

<sup>25</sup> Cf. ex. gr. β 324; si veda Zucchelli, 40.

<sup>26</sup> Cf. ex. gr. β 178, 192, φ 288, 305.

<sup>27</sup> Ψ 587-604, su cui cf. Fuà, 403.

<sup>28</sup> Cf. in part. σ 79 ss.

<sup>29</sup> Cf. γ 124 ss.

<sup>30</sup> β 40. Il dato è significativo, ma tenderei a non sopravvalutarlo, poiché Telemaco è comunque un nobile: l'onore degli anziani sembra poi dipendere anche dalla collocazione sociale dell'individuo (cf. Zucchelli, 21), mentre V. Citti (*Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli 1978, 57) a proposito del dramma ha rilevato che la superiorità del nobile prevale su quella dell'anziano.

<sup>31</sup> Thgn. 271-78. Il tema dei figli che trascurano i genitori in vecchiaia è presente anche in Mimn. fr. 9 G.-Pr. Cf. anche le battute del Parricida negli *Uccelli* di Aristofane (Av. 1350-362).

<sup>32</sup> Thgn. 629-30 e 1351-352. I versi 629-30 sono riportati in CPG, Ap. VIII, 41 f: un *logos* diffuso si direbbe espressione di un particolare sostrato culturale. Cf. Fuà, 403.

δῶς nei confronti degli anziani, modello di superiore saggezza, guida dell'esperienza dei giovani, il cui animo è reso κούφος dalla giovinezza.

In questo quadro, è degno di attenzione quello sviluppo semantico<sup>33</sup> che associa nel termine νέος la contemporanea valenza di giovane e di sconsiderato. Spesso, nel dramma, compare questa anfibologia nella descrizione di alcune figure giovanili. Un modello culturale vitale, ad esempio, nel personaggio chiave dei *Persiani* di Eschilo, Serse, un giovane che si fa trascinare dall'inesperienza ad una *hybris* rovinosa<sup>34</sup>. Egli νέα φρονεῖ<sup>35</sup>, e conquisterà la consapevolezza dei suoi limiti soltanto dopo aver subito le conseguenze della sua folle impresa. Si consideri poi il caso di Penteo, che nelle *Baccanti* mostra di essere giovane e sciocco<sup>36</sup> nel non saper accettare la validità del messaggio di Dioniso. E sarà utile rilevare, a questo punto, come lo stesso termine νέος può in taluni casi suonare 'inquietante': casi, cioè, in cui un'analogia anfibologia<sup>37</sup> gioca un ruolo di una certa importanza nella creazione di uno stato

<sup>33</sup> Si veda J.H.H. Schmidt, *Synonymik der griechischen Sprache*, I-IV, Leipzig 1876-86 (rist. Amsterdam 1968), 96, 113 ss., in part. 166; II Band, 1878, art. 46-47, pp. 77-123.

<sup>34</sup> Cf. *Eschilo, I Persiani*, a c. di L. Belloni, Milano 1994<sup>2</sup>, 221. Uno spunto lessicale in questo senso è riscontrabile in Aesch. *Pers.* 744, 750: πάντες δ' ἐμὸς τῶδ' οὐ κατεῖδ' ἦλυθεν ν ἐ φ θ ρ ἄ σ ε ι, su cui cf. Belloni, XXXIII e 234. Sulla base di considerazioni incentrate sulla sconsiderata giovinezza di Serse, C. Franco (*Aesch. 'Pers'. 13*, Dioniso 56, 1986, 43-46) sostiene la lezione νέον ἄνδρα βαύζει in Aesch. *Pers.* 13 e propone di vedere nel θυμὸς κακόμαυτις del coro il soggetto del verbo βαύζει: il νεὸς ἄνθρωπος sarebbe quindi, secondo questa lettura del testo, lo stesso Serse. Sulla colpa del sovrano, si veda ancora Belloni, *Introd.*, L.

<sup>35</sup> La lezione νέα φρονεῖ in Aesch. *Pers.* 782 è difendibile con la maggioranza degli editori, fra cui West, ed il conforto dei codici: Groeneboom (*Aischylos' Perser*, hrsg. von P. Groeneboom, II, Göttingen 1960, 163 ss.) e Belloni, 214 chiariscono i problemi metrici - pur notevoli - causati dalla forma non contratta e, soprattutto, dall'allungamento di νέα di fronte a muta più liquida all'inizio di parola. Il discorso portato avanti in questo lavoro, che evidenzia la presenza nella produzione letteraria del tema della sconsideratezza giovanile, può forse in qualche modo giustificare questa posizione. Pertanto non sembrerebbe necessario supporre, con Page, una corruzione e leggere εἶτ' ὦν νέ' ἀφρονεῖ (fra l'altro, in questo modo si elimina la *lectio difficilior* ἐὼν, su cui cf. Belloni, 244) in quanto il testo potrebbe avere ugualmente un senso soddisfacente se si salva la lezione tradita. Vedrei bene in νέα un accusativo avverbiale col significato di '(ragiona) giovanilmente', 'sconsideratamente'.

<sup>36</sup> Cf. *ex. gr.* Eur. *Bacch.* 973-76 (ma anche le *rheseis* di Tiresia (vv. 274 ss.) e di Cadmo (vv. 330 ss.). Dodds (*Euripides Bacchae*, by E.R. Dodds, Oxford 1966<sup>2</sup>, 197) individua come *topos* la temerarietà e la sconsideratezza giovanile (un'attenuante, a suo dire, per il comportamento del protagonista) ed adduce vari passi per suffragare l'affermazione; ma si veda ora A.M. Van Erp Taalman Kip, *Reader and Spectator*, Amsterdam 1990, 105 ss. che discute i *loci similes* di *Aic.* 679 ss., *Andr.* 184 ss., *Hipp.* 116 ss. e trova che la scelta lessicale non implicherebbe una partecipazione emotiva del poeta al dramma di Penteo, ma, attenuando questa ipotesi, conclude che piuttosto «the word emphasizes his (di Dioniso) superior power and the powerlessness of his victim».

<sup>37</sup> È presente, nel lessico, una certa tendenza a concentrare nei termini νέος / κούφος l'idea di inquietudine associata a quella della novità / attesa di un fatto (più raramente di un personaggio, quando si intende in taluni casi per novità la giovinezza). Cf. *ex. gr.* Aesch. *Sept.* 803, *Choeph.* 659, *PV* 943; Soph. *OT* 155, *Ai.* 735, *Ant.* 1266, *Trach.* 612; Eur. *Tro.* 238, *HF* 530, *IT* 239, 1306. Su questa scelta lessicale si veda sempre l'articolo del lavoro dello Schmidt.

di *suspense*. Sarei propenso a dare un certo peso a questo fatto, poiché sembra riflettere nel lessico<sup>38</sup> una *forma mentis* che associa all'idea di giovinezza e di novità quella dell'instabilità e del pericolo: una *Weltanschauung*, dunque, che pare privilegiare la solidità dell'esperienza e le certezze della prudenza. Il Dioniso delle *Baccanti* è qualificato da Penteo, ai vv. 219-20 ὁ νεωστὶ δαίμων, dove l'avverbio, significativamente in posizione attributiva, suggerisce con notevole intensità semantica quanto il dio sia 'nuovo', 'giovane', 'terribile', 'inquietante'. Nelle parole di Penteo l'anfibologia sembra potersi cogliere, inoltre, in una sottile ironia tragica: il giovane sovrano sottolinea cioè la novità inaspettata e, ai suoi occhi, quanto mai sgradita ed inopportuna dell'arrivo dello straniero a Tebe, mentre lo spettatore sente pronunciare dalla stessa futura vittima l'affermazione, implicita nell'avverbio, della prossima, 'inquietante' fine del disgraziato giovane protagonista. Più avanti nel dramma, sarà Dioniso a formulare, con espressioni sostanzialmente analoghe (τὸν νεανίαν ἄγω / τούδε εἰς ἀγῶνα μέγαν, vv. 974-75) un giudizio su Penteo qualificato come νεανίας, dove il termine è posto in risalto in modo particolare dalla struttura metrica del testo e dalla duplicazione del dimostrativo sull'articolo (τὸν - τούδε). Le parole di Dioniso si ricollegano quindi alle *rheseis* di Cadmo e di Tiresia, nonché alle parole pronunciate da Penteo al v. 219<sup>39</sup>; oppure si pensi allo Zeus del *PV* eschileo, un dio ugualmente 'giovane' (rispetto alle divinità su cui s'impone) e 'tremendo'<sup>40</sup>. Questa valenza di νέος si manifesta soprattutto quando viene estesa a personaggi non più anagraficamente giovani, come il Creonte dell'*Antigone*, caratterizzato da una particolare νεότης psicologica, non anagrafica, (egli non è più nel fiore degli anni), palese nel dialogo - uno dei nuclei drammatici del fallimento psicologico del protagonista<sup>41</sup> - in cui Emone, νέος e figlio, mostra maggiore equilibrio rispetto al padre che invece dovrebbe essergli guida<sup>42</sup>, ribaltando in qualche modo i ruoli tradizionali.

Anche Aristofane porta sulla scena la giovinezza sconsiderata inquadrandola, tuttavia, nel problema della *paideia* sofistica. Egli utilizza un termine molto particolare per descrivere il giovane che, frequentando ambienti cultu-

<sup>38</sup> Senza voler qui condurre un'analisi lessicale sistematica dell'idea di nuovo, vorrei sottolineare con S. Ullmann, *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford 1962 (tr. it. *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Bologna 1966, 398), che un campo semantico «non riflette semplicemente le idee, i valori e la visione della realtà [...], ma li cristallizza e li perpetua». Il significato delle parole è dunque riflesso e contemporaneamente concausa di una base culturale.

<sup>39</sup> Cf. supra, p. 46 soprattutto nota 37.

<sup>40</sup> Aesch. *PV* 942. Cf. J. De Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris 1971, 131.

<sup>41</sup> Cf. K. Reinhardt, *Sophocles*, München 1976, (tr. it. *Sofocle*, Genova 1989, 100 ss.); Ch. Segal, *Tragedy and Civilisation. An interpretation of Sophocles*, Harvard 1981, 188 ss.; cf. anche Citti, 96 ss.; L. Paganelli, *La Tragedia*, in *Senectus*, 155 e De Romilly, 137 riguardo Creonte ed i rapporti intergenerazionali.

<sup>42</sup> Cf. Soph. *Ant.* 735, quando Emone dice al padre ὄρες τὸδ' ὡς εἴρηκας ὡς ἄγαυ νέος.

ralmente corrotti, crede di avere una conoscenza superiore a quella degli altri. Nella *Pace* (v. 44), infatti, chiama νεανίας δοκησιόσοφος il giovane che, per la sua sapienza apparente, maschera immorale impostagli dall'educazione sofistica, potrebbe non apprezzare la trama del suo dramma. I risultati estremi di questa educazione sono portati sulla scena nel finale delle *Nubi*, in cui il figlio, com'è noto, arriva a bastonare il padre. La vecchiaia, elogiata nella parabasi (vv. 510-16), viene calpestata dal nuovo sistema educativo; se ne trae l'impressione, dunque, di una scelta precisa nel puntualizzare la realtà negativa dei giovani del suo tempo, capaci in un attimo - come denuncia il coro degli *Acarnesi* - di imbrigliare con la loro tecnica discorsiva (στρογγύλοις τοῖς ῥήμασι<sup>43</sup>) chi ha più anni; ma tutto lo sfogo di costoro (vv. 676-718) si direbbe impostato sul tema del rispetto per gli anziani, un valore che, a dire dei focosi maratonomachi, viene meno. Anche se, dunque, il poeta non lesina certo attacchi alla vecchiaia<sup>44</sup> (colta anch'essa nella negatività delle sue fissazioni e derisa nel suo sfacelo fisico), si direbbe che egli sappia mantenere una posizione equilibrata nel cogliere - e denunciare - i difetti dei giovani<sup>45</sup>.

### 3. L'anziano 'senza forze' ed il giovane vigoroso.

Nel giovane ad una situazione fisica ottimale - nell'amore e nella guerra - corrisponde una notevole mancanza di sagacia e di equilibrio, anche se, spesso, non di generosità e di altruismo. Di contro l'anziano è, in un certo qual modo, complementare al giovane: se l'amore e la guerra sono l'espressione

<sup>43</sup> Ar. *Ach.* 685. Si veda Roussel, 170. E si noti che in *Nub.* 908 il *logos dikaios* è definito (anche con le sue implicazioni retoriche) τυφώρων (cf. anche i vv. 929, 1070 sulla 'vecchiaia' di quest'ultimo).

<sup>44</sup> A più riprese nelle *Nubi* si tende a sottolineare l'incapacità intellettuale di Strepsiade a cogliere l'insegnamento sofistico (cf. *ex. gr.* vv. 129, 358, 398, 627, 789), collegandola all'età; al v. 844, poi, quando il vecchio andrà a cercare il figlio dopo il colloquio-shock con Socrate, per inserirlo nella nuova dinamica educativa, a lui evidentemente preclusa dagli anni, darà a quest'ultimo l'impressione di essere παραφρονῶν (con la conseguente possibilità, puntualmente accennata e legittima per il diritto attico, di una δίκη παραωσίας).

<sup>45</sup> La posizione di Aristofane è parsa a taluni incoerente, come a V. Ehrenberg (*The People of Aristophanes*, Oxford 1951<sup>2</sup>, tr. it. *L'Atene di Aristofane*, Firenze 1957, 300 ma diffusamente 294 ss., dove tuttavia lo studioso sottolinea che il Poeta non è uno strenuo difensore dei vecchi, anche se a loro andrebbe la sua simpatia), di fronte al problema dei giovani e degli anziani. Vorrei osservare con S. Byl (*Le vieillard dans les comédies d'Aristophane*, AC 46, 1977, 52-73) che, in quanto la commedia risulta una caricatura delle tendenze degli uni e degli altri, la comicità dei testi prescinde da una posizione di favore all'una o all'altra generazione. Per il momento, sarei propenso a sottolineare la denuncia della negatività della gioventù sofistica; più avanti, si tenterà di dare rilievo alle peculiari deformazioni comiche degli anziani. Certo è che Aristofane presenta una posizione difficile da inquadrare, che impone grande cautela nel formulare ipotesi: cf. T.K. Hubbard, *Old Men in Youthful Plays of Aristophanes*, in *Old Age*, 90-113.

fisica della giovinezza, la loro mancanza è la manifestazione di quanto l'anziano, con rimpianto<sup>46</sup>, perde. Tutto questo, tuttavia, non implica lo scadimento mentale del γέρον che trova conforto nella saggezza che l'esperienza di vita gli ha procurato. L'anziano che, nella terza età, conserva lo σθένοϛ è del tutto eccezionale, come Nestore, che nell'*Iliade* si presenta come vecchio infaticabile, ancora in grado di offrire ai compagni, a dispetto dei suoi anni, un rendimento ed un coraggio insoliti. Senno e parole piene di autorità<sup>47</sup> restano tuttavia le reali prerogative dei γέροντες omerici. Anche Nestore, infatti, deve cedere alla progressiva perdita di prestanza fisica della vecchiaia. Di fronte ad Agamennone che lo vede incitare gli Achei alla battaglia dopo l'episodio di Pandaro, egli rimpiange i giorni in cui le sue braccia erano ancora forti<sup>48</sup>, ma allo stesso tempo si consola pensando al servizio che la sua esperienza di guerriero potrà rendere ai giovani<sup>49</sup>. E dato che gli anziani, fisicamente deboli, non possono difendersi in guerra, tocca ai giovani imbracciare le lance: gli ἔργα, in primis di natura bellica, sono prerogativa della giovinezza<sup>50</sup>. Così l'elegia parentetico-guerriera da Tirteo a Callino insiste sul binomio gioventù / virtù guerriera<sup>51</sup>, fino ad Archiloco<sup>52</sup>, che in diversi luoghi ne riprende il tema, ormai letterario, e fino a Pindaro<sup>53</sup>. Accanto a lui, anche Eschilo sembrerebbe assumere una posizione per certi versi autonoma, nel senso che, se da un lato egli evidenzia il rimpianto dei vecchi per la giovinezza (e per la conseguente forzata inattività bellica), dall'altro però esprime una condanna per Ares «cambiavalute di corpi», χρυσαιομυθὸς σωματῶν<sup>54</sup>, anche nel preciso invito di Atena, nelle *Eumenidi*, a risparmiare inutili stragi di

<sup>46</sup> Si veda Fuà, 397; Zucchelli, 24-26 e 37 ss.

<sup>47</sup> Il γέρονς dell'anziano, che «dipende dallo specifico contributo all'attività collettiva di acquisizione», si configura «come cooperazione tra sapienza e valore militare»: così L. Bottin, *Onore e privilegio nella società omerica*, QS 10, 1979, 80-83, propone di interpretare il ruolo di prestigio dei γέροντες nell'*Iliade*. Si tenga presente poi l'etimologia popolare γέρονς / γέρον, discussa in E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969 (tr. it. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, II, Torino 1976, 316 ss.); infine si noterà l'uso di γερατός come appellativo onorifico: cf. Aesch. *Pers.* 854, 171, 681, *Suppl.* 480. Su Nestore cf. M.I. Finley, *The Elderly in Classical Antiquity*, in *Old Age*, 10, nonché Falkner, 30 ss. che più diffusamente rileva il ruolo-guida di Nestore.

<sup>48</sup> Nestore in battaglia verrà salvato da Antiloco in Θ 102. La narrazione è anche in Pind. *Pyth.* 6.28-33.

<sup>49</sup> Cf. Δ 310-25. Si veda Fuà, 402; Zucchelli, 29.

<sup>50</sup> Cf. Zucchelli, 22 e 34 ss.

<sup>51</sup> Cf. i famosi Tyr. fr. 7 G.-Pr. e Call. fr. 1 G.-Pr.

<sup>52</sup> Arch. fr. 111 W. καὶ νέους θάρσυνε νίκης ἐν θεοῖσι πείρατα. La connessione con H 102 νίκης πείρατ' ἔχονται ἐν ἀθάνατοῖσι θεοῖσι, rilevata anche da F. Bossi, *Studi su Archiloco*, Bari 1990, 167-78, suggerisce una rielaborazione del verso omerico, cui si aggiunge una considerazione tradizionale nell'elegia parentetico-guerriera.

<sup>53</sup> Pind. *Ol.* 13.22 ss. (su cui cf. C.M. Bowra, *Pindar*, Oxford 1964, 145), *Pyth.* 2.62 ss., su cui ancora *ibid.*, 355 ss. ed infra in questo lavoro, pp. 57 s.

<sup>54</sup> Aesch. *Ag.* 437.

giovani per il bene futuro della società<sup>55</sup>. Pur senza che si possano trarre delle precise indicazioni sull'ideologia dei tragici di fronte alla guerra, qualche frammento<sup>56</sup> di drammi perduti sembrerebbe mostrare una certa conservatività della tematica del binomio gioventù / virtù bellica, e di quello opposto, vecchiaia / debolezza fisica. Di fronte a tutto questo ha quindi un certo rilievo la figura dell'anziano che rimpiangere il suo passato di guerriero. Si pensi, ad esempio, alle parole del corifeo che nell'*Agamennone* di Eschilo lamenta la forzata inattività dei vecchi rimasti ad Argo<sup>57</sup>; si pensi poi al ringiovanimento su cui è impostato lo scioglimento dell'azione degli *Eraclidi* euripidei, dove Iolao, per il tramite di un intervento divino, ritrova il suo vecchio valore di guerriero, sopito dagli anni, e sconfigge in battaglia Euristeo: tradizionali sono i lamenti del coro di anziani e del protagonista per l'impotenza propria dell'età<sup>58</sup>. Anche altri anziani nei drammi euripidei vorrebbero compiere o partecipare ad azioni risolutive, ma ne sono impediti dagli anni, come Anfitrione che non può opporsi, in *HF*, ai misfatti di Lico<sup>59</sup>: gli esempi si potrebbero moltiplicare. L'anziano, in virtù di questa sua mancanza di forza fisica, diventa così una figura evanescente; per descriverla gli scrittori greci ricorrono a delle metafore basate su riferimenti ad esempi di labilità, come il sogno, la voce, l'ombra in un giuoco di riusi di un certo interesse<sup>60</sup>. Allora i riferimenti al proverbio δῖς παῖδες οἰ γέροντες (luogo diffuso nella commedia<sup>61</sup>,

<sup>55</sup> Aesch. *Eum.* 860. Anche i *Persiani*, in effetti, è un dramma della guerra, che contempla, come si fa nel terzo stasimo delle *Supplici*, le sorti disgraziate dei vinti. Si vedano H.J. Mette, *Aischylos und das Problem des Krieges*, in *Aischylos und Pindar, Studien zu Werk und Nachwirkung*, hrsg. von E.G. Schmidt, Berlin 1981, 154-60 e Di Benedetto, 180 ss.

<sup>56</sup> Cf. Soph. fr. 554 R.; Eur. fr. 237, 880 N<sup>2</sup>.

<sup>57</sup> Aesch. *Ag.* 72-82, su cui cf. M.J. Smethurst, *The Authority of the Elders*, CPh 47, 1972, 89-93, che tende a sopravvalutare l'autorità del coro dell'*Agamennone*: per contro Citti, 57 osserva che lo *status* sociale del coro ha un peso rilevante, in quanto gli anziani sono dei κακοί e pertanto la loro autorità ne risente in modo sensibile, come ad es. di fronte al Egisto, un γενοῖος (vv. 1617 ss.).

<sup>58</sup> Eur. *Her.* 702-08 e 740-47. Sulle figure di Iolao e di Alcmene, si veda T.M. Falkner, *The Wrath of Alcmena: Gender, Authority and Old Age in Euripides' Children of Heracles*, in *Old Age*, 115: di esse lo studioso sottolinea l'aggressività, che in effetti ha un suo rilievo come caratteristica psicologica dell'anziano. Si pensi all'atteggiamento del coro dei vecchi nella *Lisistrata* di Aristofane, oppure al coro delle *Vespe*, dove gli anziani sono paragonati ad uno sciame di calabroni, pronti a tirar fuori il loro pungiglione: vv. 223 ss.; G. Paduano, *Il giudice giudicato*, Bologna 1974, 225 ss. rileva poi l'aggressività di Filocleone nei confronti del figlio (vv. 1382 ss.) proprio in termini psicologici. Cf. la posizione di V. Tammara, *La Commedia*, in *Senectus*, 189 che vede l'atteggiamento di taluni anziani aristofanei come una costante resistenza all'esautoramento.

<sup>59</sup> Cf. ex. gr. Eur. *HF* 232. Anche qui il coro, composto da anziani, è spiritualmente vicino al vecchio padre di Eracle che lamenta la vecchiaia e la perdita del vigore fisico.

<sup>60</sup> Cf. Aesch. *Ag.* 82; Soph. *Phil.* 946; Eur. *HF* 111, *Phoen.* 1545 e 1720, *Andr.* 745, *Alc.* 911, fr. 25 e 509 N<sup>2</sup>. C. Brillante, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo 1991, 112-16, mette l'accento sulla rappresentazione dell'anziano come cicala (lo studioso prende le mosse dal mito di Titono, su cui cf. H. King, *Tithonos and the Tettix*, in *Old Age*, 68-89), insetto che si lega per molteplici aspetti all'idea di evanescenza. Cf. anche Zucchelli, 30 ss.

<sup>61</sup> Cf. Ar. *Nub.* 1415; Cratin. fr. 28 K.-A.; Theopomp. fr. 69 K. Si veda Tosi, 308.

ma presente anche nella tragedia<sup>62</sup>) sarebbero un tentativo di svalutare l'anziano sottolineandone l'inefficienza e la fragilità, paragonate a quelle del bimbo.

Anche Aristofane sfrutta il tema dell'anziano 'senza forze', inadatto alla battaglia. Negli *Acarnesi* i carbonai rimpiangono la giovinezza quando si rendono conto di non poter raggiungere Anfiteo<sup>63</sup>: le loro parole ricordano quelle degli anziani corifei delle tragedie or ora esaminate, e forse si può sentire in esse un vago accento paratragico. E, di contro, Diceopoli discute animatamente con Lamaco sulla vergogna che giovani come lui esitino a combattere in prima fila, mentre uomini coi capelli bianchi soffrono in trincea<sup>64</sup>.

Al tema del rimpianto dell'anziano per il vigore giovanile si affianca quello della perdita dell'amore fisico<sup>65</sup>. Fin dai poemi omerici all'indubbia valutazione di prestigio che caratterizza l'anziano si affianca il tema dell'ὄλοον γῆρας<sup>66</sup>. Motivo centrale - ma non unico - di questa dimensione negativa della vecchiaia è appunto la perdita dei 'doni di Cipride': un panorama letterario fortemente compatto<sup>67</sup> presenta un *Leitmotiv* ben preciso, al di là della differente sensibilità del singolo poeta di fronte ad un medesimo dramma della vita. L'acquisto della saggezza ha un carissimo prezzo. Né manca nella commedia l'accento allo sfacelo del corpo - con espressioni talora un po' ciniche<sup>68</sup> - e all'avvicinarsi ineluttabile della morte. Il rimpianto dei 'doni di Cipride' diviene oggetto di creazione comica, non priva, forse, di una vena di rimprovero<sup>69</sup> nei confronti di una generazione a volte riottosa, agli occhi di

<sup>62</sup> Cf. Aesch. *Ag.* 81, *Eum.* 37; Soph. fr. 487, 3 R., paratragicamente riproposto in *Ar. Eq.* 1099. Si tenga presente, poi, il motivo del dovere di nutrire i vecchi genitori da parte dei figli come se fossero bimbi: cf. Antiph. *Soph.* 87 B 66 = 2, 366, 11 D.-K.; Eur. *Alc.* 663, *Med.* 1033, *Suppl.* 923, *Phoen.* 1246.

<sup>63</sup> *Ar. Ach.* 209 ss.

<sup>64</sup> *Ar. Ach.* 601 ss. Si tenga presente l'idea, già in X 71-6 e Tyrt. fr. 7 G.-Pr. Accanto alla presa di posizione contro i giovani δοκησιόσοφοι, queste affermazioni contro la gioventù che evita la battaglia sembrerebbero avere una certa importanza per chiarire l'idea che il giovane Aristofane aveva dei suoi coetanei. Suppongo, tuttavia, che il problema possa ancora riferirsi al tema dell'educazione sbagliata: cf. supra, p. 47 ss. in questo lavoro.

<sup>65</sup> Cf. Roussel, 174.

<sup>66</sup> Per il sintagma, cf. *ex. gr.* X 60, Ω 487, o 348; Hes. *Op.* 331; Hdt. 3.99.2. Si veda Falkner, 33 ss.

<sup>67</sup> Cf. Sem. fr. 8 W.; Mimn. fr. 7, 8 G.-Pr.; Anacr. fr. 13, 36 Gent.; Ibyc. fr 6 P.; Sapph. fr. 55, 58 V., Alc. fr. 50 V.; Alc. fr. 90 Calame. Cf. S. Byl, *Lamentations sur la vieillesse chez Homère et les poètes lyriques des VII et VI siècles*, LEC 44, 1976, 234-44; G. Burzacchini, *Lirica arcaica (I), Elegia e giambo, Melica monodica e corale (dalle origini al VI secolo a. C.)*, in *Senectus* 69-124 e, su Sapph. fr. 58 V., V. Di Benedetto, *Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo*, QUCC n.s. 13, 1985.

<sup>68</sup> Per esempio aggettivi come ισχνός, σαπρός; appellativi quali σορός, τύμβος, κρησέρα: metafore diverse più o meno macabre. Cf. J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1962, 49-53.

<sup>69</sup> In questo senso si è pronunciato P. Thierry, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris 1986, 284. Si veda anche Finley, 11.

Aristofane, ad accettare le leggi della *physis*, come nelle situazioni di amore innaturale portato in scena nelle *Ecclesiazuse* (specie nella scena delle vecchie col giovane, che si protrae dal v. 877) e nel *Pluto* (vv. 960 ss.). Tant'è che il Poeta dedica una certa attenzione al tema del ringiovanimento<sup>70</sup>, metafora teatrale di questa forte tendenza nell'anziano ad un'ansiosa illusione di poter tornare indietro nel tempo.

#### 4. Svalutazione del carisma dell'anziano.

L'esame delle fonti sembra dunque rivelare che è possibile inserire la prima parte del testo utilizzato da Esiodo in un sistema di richiami basato sull'idea della validità principalmente fisica dei giovani, soprattutto in senso bellico. Bisogna ora chiarire quali sono i limiti del carisma dell'anziano e della portata di questa sua esclusione dalle βουλαί nel frammento esiodico e nella successiva produzione poetica.

È stato recentemente sottolineato che già in Eschilo si possono rintracciare alcune testimonianze di una valutazione negativa dell'attività mentale dell'anziano<sup>71</sup>; si direbbe però che la portata dell'esperienza eschilea, che tende verso un'apertura al nuovo ed ai giovani specialmente nel *PV* e nelle *Eumenidi*, non possa ancora rivelarsi pienamente significativa in relazione al tema dell'anziano che vede il progressivo deteriorarsi del proprio νοῦς. Manca, in Eschilo, il dramma del γέρων che personalmente riconosce la propria evanescenza psichica.

Sofocle sembra rispettare la tradizionale linea interpretativa che vede l'anziano coprire un ruolo decisamente positivo nel sistema letterario. Il verbo ἀναπαίδεω, riferito al vecchissimo Peleo in Soph. fr. 487, 2 R., non pare riferibile ad una degenerazione neurologica dell'individuo, ma alla necessità di riabituare l'uomo a una condizione di vita inefficiente per una degenerazione fisica. Se leggiamo il testo in quest'ottica, si spiega forse meglio il riuso paratragico di Ar. *Eq.* 1099, dove lo stesso verbo si riferirebbe invece (con un piccolo scarto, sottolineato anche dalla vena autocanzonatoria con cui è pronunciato dallo stesso anziano Demos, laddove in Sofocle la *persona loquens* è verosimilmente Andromaca) alla rieducazione in senso moderno (sofistico)

<sup>70</sup> Cf. ex. gr. *Ach.* 988, 1220; *Eq.* 908, 1321; *Nub.* 512-17; *Pax* 336, 345 ss., 860 ss.; *Ran.* 345, 590; *Vesp.* 666, 1335, 1450 ss.; *Av.* 1720; *Lys.* 384, 670. Tra le commedie perdute sembra che la *Vecchiaia* (frr. 128-55 K.-A.) e l'*Anfiarao* (frr. 17-40 K.-A.) sfruttassero il motivo. Si veda in merito, fra l'altro, G. Murray, *Aristophanes*, Oxford 1933, 137 ss.; T.K. Hubbard, *Old Men in Youthful Plays of Aristophanes*, in *Old Age* 137 ss.; Hubbard, 95 ss.; Paduano, 226; Taillardat, 51.

<sup>71</sup> Paganelli, 149 ss. prende le mosse, fra l'altro, da Aesch. *Sept.* 774, *Suppl.* 361, *Coeph.* 171, *Ag.* 1619, fr. 369 R.

che Demos vorrebbe ricevere dal Salsicciaio: una forma di ringiovanimento intellettuale. Lo stesso *OC* non è dramma dell'orribile vecchiaia, visto che, come è stato sottolineato, il vecchio Edipo sembra rivelarsi quasi un tramite tra gli dèi e gli uomini nello scioglimento dell'azione drammatica.

Sembra invece possibile individuare nell'esperienza intellettuale dell'*Aufklärung* sofisticata<sup>72</sup>, rielaborata da Euripide, le basi di una progressiva maturazione di una visione più razionalistica del problema. Euripide dedica infatti una certa attenzione al problema della degenerazione non solo fisica, ma anche e soprattutto mentale dell'anziano. La validità del messaggio del poeta si direbbe evidente in un'interessante *rhexis* delle *Supplici*, in cui il vecchio Ifi, sconvolto dalla vista della figlia Evadne che si è appena gettata sul rogo del marito Capaneo, si domanda disperato perché mai gli uomini non hanno la possibilità di vivere due volte la vecchiaia e la giovinezza. La consapevolezza della fragilità delle iniziative dei mortali si unisce qui alla considerazione (implicita, ma fortemente innovativa, soprattutto perché svolta da un anziano), che anche la vecchiaia ha la sua parte di ἀμάρτημα<sup>73</sup>: dovrebbe essere infatti possibile correggere gli errori nel corso di due vite. L'impressione sembra confermata da qualche frammento.

Pare possibile, infatti, lo ἀμάρτημα dell'anziano, indipendentemente dal livello di esperienza di vita vissuta, se l'errore è connaturato al personaggio<sup>74</sup>:

fr. 1027 N<sup>2</sup>.                    παῖς ὧν φυλάσσου πραγμάτων αἰσχρῶν ἄπο·  
                                   ὡς ἦν τροφή τις μὴ κακῶς, αἰσχύνεται  
                                   ἀπὴρ γενόμενος αἰσχρὰ δρᾶν· νέους δ' ὄτ' αὖ  
                                   πόλλ' ἐξαμάρτη, τὴν ἀμαρτίαν ἔχει  
                                   εἰς γῆρας αὐτοῦ τοῖς τρόποισιν ἔμφυτον.

L'impulso all'indagine razionale sui problemi dell'uomo, tipica del V secolo, porta quindi a riconsiderare le convinzioni consolidate. Il clima in cui maturano queste posizioni, infatti, offre spunti di un certo interesse anche

<sup>72</sup> Sui rapporti tra Euripide e la sofistica si veda V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1992<sup>2</sup> (1971), 73-102, ed in relazione al problema in esame, Paganelli, 165.

<sup>73</sup> Cf. Eur. *Suppl.* 1080 ss.: οἶμοι· τί δὴ βροτοῖσιν οὐκ ἔστιν τόδε, / νέους δις εἶναι καὶ γέροντας αὐτὸ πάλιν; / ἀλλ' ἐν δόμοις μὲν ἦν τι μὴ καλῶς ἔχη, / γυνάμοισιν ὑστέρισιν ἐξορθούμεθα, / αἰῶνα δ' οὐκ ἔξεστιν. εἰ δ' ἦμεν νέοι / δις καὶ γέροντες, εἴ τις ἐξημάρταε, / διπλοῦ βίου λαχόντες ἐξορθούμεθ' αὖ. Due giovinezze, dunque, ma anche due vecchieie. Collard (*Euripides Supplices*, by C. Collard, Groningen 1975, *ad loc.*) rileva il *locus similis* di HF 655, dove si sostiene la necessità di poter vivere due vite, per correggere nella seconda gli errori della prima. Il commentatore suppone che il problema ideologico suscitato da queste parole dell'anziano Ifi debba connettersi alla diffusione, fra gli scrittori greci, del tema del vecchio-bambino. Tuttavia il proverbio δις παῖδες οἱ γέροντες sembrerebbe riferirsi, a mio parere, non tanto alla correzione degli errori commessi in vecchiaia, quanto alla progressiva perdita di vigore fisico che accomuna l'anziano al bimbo, essere fragile e indifeso. Cf. Paganelli, 162.

<sup>74</sup> Cf. CPG, GCM II, 51 e GC I, 97 γέροντα δ' ὀρθοῦν φλαύρου, δε νέους πέσι.

nell'ambiente medico<sup>75</sup> e nel campo della speculazione razionalistica. Democede sottolinea nell'invecchiamento una diminuzione delle forze non solo fisiche, ma anche intellettuali<sup>76</sup>: αὐξομένου τοῦ σώματος συναύξονται <καὶ αἱ> φρένες, γηράσκοντος δὲ συγγηράσκουσι καὶ εἰς τὰ πρήγματα πάντα ἀμβλύνονται. Secondo la narrazione erodotea egli sarà responsabile di aver influenzato la regina Atossa quando esorterà Dario alla guerra contro l'Europa<sup>77</sup>. Democrito poi imposta la questione in termini biologici: χρόνος οὐ διδάσκει φρονεῖν, ἀλλ' ὠραίη τροφή καὶ φύσις<sup>78</sup>. È dunque possibile lo ἀμάρτημα degli anziani, se esso è insito nella loro *physis*; e l'insistenza su dati scientifici, quali la τροφή e la φύσις, è momento fondamentale di queste riflessioni<sup>79</sup>.

In un frammento dell'*Eolo* il poeta sembra ancora più esplicito quando mette in bocca ad un anziano amare considerazioni sull'apparenza della presunta saggezza dei vecchi oltre che (tradizionalmente) sull'evanescenza della età avanzata:

fr. 25 N<sup>2</sup>.                    φεῦ φεῦ, παλαιὸς αἶνος ὡς καλῶς ἔχει·  
                                  γέροντες οὐδὲν ἐσμεν ἄλλο πλὴν ψόφος  
                                  καὶ σχῆμ', ὄνειρων δ' ἔρπομεν μιμήματα·  
                                  νοῦς δ' οὐκ ἔνεστιν, οἰόμεσθα δ' εὖ φρονεῖν.

Il fatto che queste affermazioni siano un παλαιὸς αἶ ν ο ς dovrà allora intendersi, probabilmente, riferito ai soli primi tre versi, che fanno un riferimento perfettamente tradizionale al motivo dell'anziano 'senza forze': l'affermazione conclusiva, presa d'atto della mancanza di lucidità mentale, sembra dunque (allo stato attuale della nostra documentazione e nell'ottica di questo lavoro) innovativa. E con la scelta a favore dei νέοι operata nell'*Alceste*<sup>80</sup>, Euripide sembra offrire una visione più moderna della società ateniese. Ferete, un anziano, ha la sua responsabilità per la morte di Alceste. La sua

<sup>75</sup> Minois accenna al problema della ricerca scientifica nella riflessione greca sulla vecchiaia: si veda Minois, 80 ss. Anche Finley, 3 ss. rileva il problema, ma sottolinea allo stesso tempo la mancanza di una discussione monotematica di geriatria. Dal punto di vista medico «le età umane sono studiate sotto un profilo biologico-evolutivo» cf. G. Pisi, *La medicina greca antica*, in *Senectus*, 447-87.

<sup>76</sup> Democ. 19 B 3 = 1.112.23 ss. D.-K.

<sup>77</sup> Hdt. 3.134.

<sup>78</sup> Democ. 68 B 183 = 2.182.11 D.-K. su cui cf. R. Tosi, *Il pensiero greco dai Presocratici al Peripato*, in *Senectus*, 202.

<sup>79</sup> Si pensi dunque all' ἔμφυτον di Eur. fr. 1027, 5 N<sup>2</sup>; la nutrizione è poi momento essenziale della crescita e del bilanciamento degli elementi costituzionali dell'uomo (cf. Hp. *Aph.* 1.14): si pensi ancora allo stesso frammento euripideo ed all'importanza che allora si potrebbe dare al κακῶς τροφῆναι del secondo verso.

<sup>80</sup> Cf. E. Degani, *Democrazia ateniese e sviluppo del dramma attico, I, La tragedia*, in *Storia e civiltà dei Greci*, a c. di R. Bianchi Bandinelli, III, Milano 1979, 295.

indegnità morale<sup>81</sup> è forse un aspetto di una certa importanza nella lettura del dramma: la *polis* deve accettare il ricambio socio-culturale e l'apertura ai giovani può realizzarsi in un invito alla generazione precedente a passare il testimone. Euripide rappresenta dunque un'apertura di una certa importanza al mondo dei giovani. La presenza, tuttavia, di considerazioni 'tradizionali' - p. es. *Hipp.* 106, 113, 967; *Andr.* 184; *Suppl.* 160; *Ion* 545; *Phoen.* 713, fr. 291 e 508 N<sup>2</sup> - sull'intemperanza giovanile contrapposta alla saggezza degli anziani evidenzia la persistenza di una ideologia profondamente penetrata nel mondo greco. E gli elementi giovani dotati di notevole valore spirituale - per esempio Ifigenia, Alceste, Megara - di fronte a vecchi che riconoscono in se stessi, accanto all'evanescenza fisica, anche quella mentale (e la conseguente possibilità di ἀμάρτημα) sembrano indicare una linea di sviluppo che avverte la necessità di un'apertura verso nuovi modelli culturali. Tuttavia, sarebbe eccessivo vedere nelle tragedie di Euripide un cambiamento radicale della situazione, dato il peso della compresenza di elementi tradizionali accanto ad altri indubbiamente innovativi<sup>82</sup>.

Anche i personaggi anziani di Aristofane sono privati del loro tradizionale carisma. Giustamente, ritengo, la critica odierna (Cassio) ha superato la vecchia convinzione in base alla quale il poeta sembrava un «fanatico paladino della tradizione», e quindi necessariamente dalla parte dei vecchi<sup>83</sup>; senza pensare, poi, all'effetto comico di un anziano canzonato per le sue manie e per la propria degenerazione fisica. In tal senso sembrerebbe particolarmente significativa la tendenza a deridere l'anziano visto come *senex decrepitus*, che dimostra la propria demenza. Si pensi nel *Pluto* al discorso di Penia, che, rivolgendosi ai due anziani che desiderano restituire la vista al dio, li rimprovera per il deterioramento delle loro φρένες (vv. 581 ss.); od allo stesso Pluto che (vv. 265 ss.) è presentato come un povero vecchio derelitto, incapace di distinguere le persone oneste da quelle disoneste; od ancora alla senilità politica di Demos nei *Cavalieri*, personaggio rimbambito ed incapace di decisioni sensate ed autonome (si pensi alle discusse βουλαί del nostro proverbio), il quale tuttavia si rende conto, progressivamente, della situazione in cui ha sempre vegetato, fino al ringiovanimento miracolistico operato dal Salsicciaio nel finale della commedia<sup>84</sup>. Probabilmente va letta in questo senso la

<sup>81</sup> Cf. Soph. fr. 66 R. τοῦ ζῆν γὰρ οὐδεὶς ὡς ὁ γηράσκων ἐρᾷ. Sulla nobiltà di Alceste, si veda C. Diano, *Introduzione all'Alceste*, RCCM 17, 1975, 42; Lesky, 298; sulla divisione interna alla casa, Ch. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow*, Durham-London 1993, 71 ss. e quindi il lavoro di E.M. Thury, *Euripides Alcestis and the Athenian Generation Gap*, Arethusa 21, 1988, 197-212, che inquadra correttamente in termini sociali il problema della negatività di Ferete, su cui, per G. Paduano, *La formazione del mondo poetico e ideologico di Euripide*, Pisa 1968, 167 ss. non ci possono essere dubbi.

<sup>82</sup> In questo senso cf. Citti, 193 e 251; cf. anche De Romilly, 145 ss.

<sup>83</sup> Cf. Aristofane, *Banchettanti*, a c. di A.C. Cassio, Pisa 1977, 28 ss.

<sup>84</sup> Durante il dibattito tra Paflagone e il Salsicciaio, infatti, Demos sembra progressivamente svegliarsi da questo suo torpore: cf. *ex. gr.* vv. 823, 890, 942; cf. soprattutto quando Demos sembra rendersi conto dell'inaffidabilità dei servi adulatori (1156).

tendenza che affiora nelle *Vespe*, e, come rileva Cassio<sup>85</sup>, nei *Banchettanti*, a ironizzare su certi comportamenti che suonano come piccole manie<sup>86</sup>: i processi amati da Filocleone, l'abitudine al canto corale melodico - di per sé caro al Poeta stesso<sup>87</sup> - ad *ore insolite*<sup>88</sup> creano nelle *Vespe* un sorriso che al tempo stesso sottolinea quanto appaia inadeguato, agli occhi di Aristofane, ogni estremismo nel comportamento. La canzonatura, dunque, non è tanto rivolta all'età, ma all'eccesso (ovvia risorsa comica), sia che esso provenga da giovani *δοκησίσοφοι*, sia che risulti una negativa chiusura a qualunque novità negli anziani. Ecco perché, nelle *Vespe*, l'inversione dei ruoli di padre e figlio (già presente nella tragedia: si pensi all'*Antigone* di Sofocle) avrà - anche a prescindere dal giudizio politico - per risultato la notevole positività del giovane Bdelicleone (un moderato) rispetto al padre (un «vecchio fissato»)<sup>89</sup>; e così, nel primo frammento dei *Banchettanti* nell'edizione Cassio (= fr. 205 K.-A.), sembra presentarsi puntuale la demistificazione del carisma dell'anziano legato ad uno stereotipo culturale<sup>90</sup>.

## 5. Uomo anziano e uomo decrepito. Conclusioni.

Ora che si è chiarito entro quali limiti la poesia greca fino al V secolo è permeata dall'ideologia gerontocratica, possiamo prendere in esame i riusi letterari del proverbio successivi ad Esiodo e cercare di capire le ragioni della bipartizione della tradizione, caratterizzata dalla presenza - o meno - della categoria dei *μέσοι*. Roussel<sup>91</sup> sottolinea che gli anziani che nell'*Iliade* hanno un ruolo così importante non sono vecchissimi, altrimenti verrebbero di fatto esautorati, come Laerte ad Itaca<sup>92</sup>, o il vecchio Peleo. Io credo che le sue

<sup>85</sup> Cassio, 28 ss.

<sup>86</sup> Cf., fra gli altri, C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge 1964, 124; ma soprattutto Cassio, 29.

<sup>87</sup> Cf. Ar. Av. 748-50 (ed in merito Dunbar, 465 ss.), in cui Frinico è paragonato all'ape (ma anche 906-09 e 918-19, dove è presente un positivo riferimento a Simonide); *Thesm.* 164-66, ancora sulla positività di Frinico, per bocca di Agatone; *Ran.* 1298-300, per l'immagine del prato fiorito sempre di Frinico, da cui altre api trarranno il miele.

<sup>88</sup> 'Από μέσων νυκτῶν: cf. Ar. *Vesp.* 218. I vecchi arrivano con le lucerne: siamo dunque a notte fonda, e pare proprio che la passeggiata notturna per andare in gruppo alla Clessidra sia un fatto abituale!

<sup>89</sup> La metamorfosi di cui il personaggio si rende protagonista nel finale della commedia (dal v. 1292) sembra presupporre possibile il cambiamento psicologico: tuttavia, il Poeta prosegue nel presentare il suo Filocleone come personaggio significativamente legato all'eccesso, anche dopo il suo 'ringiovanimento'.

<sup>90</sup> Cf. M.G. Bonanno, *Aristoph. fr. 198 K. (δνόμετα κανά)*, MCr 18, 1983, 70, che definisce opportunamente il Comico un «contraddittorio passatista».

<sup>91</sup> Roussel, 171-74.

<sup>92</sup> Sulla figura di Laerte si veda Falkner, 42 ss., che evidenzia gli aspetti dell'attività post-bellica dell'eroe e la sua nuova dimensione di agricoltore nell'ambito della gestione dei beni

considerazioni possano valere anche per capire questa tradizione: il bipolarismo deve riguardare la parte attiva della popolazione<sup>93</sup>, non quella inattiva - i troppo giovani (παῖδες) ed i troppo vecchi (τὸ ὑπεργῆρων, dice Aesch. *Ag.* 79). In sintesi la categoria dei μέσοι, che non compare nei riusi letterari del proverbio, sembra sostituirsi a quella dei γέροντες in base ad un netto scambio di attribuzioni, caratterizzato a) dall'assenza dell'attività culturale (εὐχαί) nella redazione giambica, prerogativa in quella esametrica di individui con ogni probabilità vecchissimi considerati ormai inadatti sotto il profilo decisionale a ricoprire ruoli di prestigio e b) dal passaggio dell'attività buletica (βουλαί) dai μέσοι ai γέροντες, c) ferma restando in entrambi i casi l'attività fisico-bellica (ἔργα) dei νέοι. In quest'ottica, Hes. fr. 321 M.-W. sarebbe uno dei primissimi esempi letterari di una riserva sul prestigio degli anziani e sul loro valore in ambito direttivo.

Del proverbio si ricorda Pindaro, citato da Plutarco a proposito di Sparta, la polis gerontocratica per eccellenza:

fr. 199 S.-M. ἔνθα βουλαὶ γέροντων  
καὶ νέων ἀνδρῶν ἀριστεύουσιν αἰχμαί,  
καὶ χοροὶ καὶ Μοῖσα καὶ Ἄγλαα

Il testo di Pindaro si inquadra nel sistema bipolare: le prerogative dei γέροντες sono le βουλαί, non le εὐχαί, mentre gli ἔργα νέων consistono in attività belliche<sup>94</sup>. In *Pyth.* 4.281 ss. il poeta vi allude nuovamente<sup>95</sup> ed arricchisce il tema per il tramite del motivo dell'odio del giovane saggio verso la *hybris*:

281 Δαμοφίλου πραπίδων. κείνος γὰρ ἐν παισὶν νέος,  
ἐν δὲ βουλαῖς πρέσβυς ἐγκύρ-  
σαις ἑκατονταετεί βιοτῶ,  
ὄρφαιζει μὲν κακὰν γλῶσσαν φαιενῶς ὄπος,  
ἔμαθε δ' ὑβρίζοντα μισεῖν,  
οὐκ ἐρίζων ἀντία τοῖς ἀγαθοῖς,  
οὐδὲ μακύνων τέλος οὐδέεν.

dell'*oikos*. Cf. Paganelli, 36 e 43 ss.

<sup>93</sup> Cf. Arist. *Pol.* 3.1.4. 1275 a 14 e Roussel, 124.

<sup>94</sup> La committenza spartana - non si può dire se di natura pubblica o privata - supposta da Farnell (*Critical Commentary to the Works of Pindar*, by L. R. Farnell, Amsterdam 1965, 450) viene così esaltata attraverso il ricorso ad una base ideologica che trova spazio nella costruzione del testo letterario. Cf. J. Linea, *Lirica arcaica (II: Pindaro, Simonide, Bacchilide)*, in *Senectus*, 127.

<sup>95</sup> Cf. ora *Pindaro, Le Pitiche*, a c. di B. Gentili-P. Angeli Bernardini-E. Cingano-P. Giannini, Milano 1995, 506.

Il sistema gerontocratico è pienamente evidenziato dalla visione non tripartita del consorzio sociale, ma bipolare, come risulta anche da *Pyth.* 2.63 ss.<sup>96</sup>:

63                   ... νεότατι μὲν ἀρήγει θράσος  
                  δεωνῶν πολέμων· ὅθεν φαμί καὶ σὲ τῶν  
                                  ἀπείρουα δόξαν εὐρεῖν,  
                  τὰ μὲν ἐν ἵπποσάοισιν ἄνδρεσσι μαρνώμενον,  
                                  τὰ δ' ἐν πεζομάχαιοι· βουλαὶ δὲ πρεσβύτεραι  
                  ἀκίνδυνον ἔμοι ἔπος <σὲ> ποτὶ πάντα λόγον  
                                  ἐπαινεῖν παρέχοντι...

Due frammenti euripidei<sup>97</sup> confermano pienamente la vitalità di questa tradizione: agli ἔργα, prerogativa dei νεώτεροι, si contrappongono le βουλαὶ dei γέροντες. Il giovane ha la forza fisica, la possibilità di avere δράν ἐντονοὶ χέρεσ, ma non la capacità di offrire la γνώμη. Manca l'insegnamento del tempo. Tutto questo doveva diventare probabilmente un topos oratorio. Trasimaco ricorda<sup>98</sup> che il modo migliore per reggere la *polis* è quello dei παλαιῶι: ai giovani si addice il silenzio, agli anziani l'onere della vita politica.

Una tripartizione delle classi di età, dunque, con l'esclusione dei γέροντες dalle attività direttive, può essere studiata come sintomo di un'instabilità sociale che vede nell'anziano un individuo privo della lucidità che dovrebbe invece avere chi è preposto alla guida della *polis*. La sua estromissione, infatti, è comunque effettiva nel momento in cui egli diventa decrepito, tale da non poter offrire più alcuna garanzia di saggezza: le fasce sociali improduttive vengono confinate nell'anonimato, secondo un criterio che mette sullo stesso piano i vecchi come i bambini. Ecco perché è presente, a livello letterario, specie nel dramma, l'accostamento del vecchio, che perde il suo ruolo di prestigio, al bambino. Gli anziani che si oppongono ai giovani non sono ἡμερόφαντα ὀνειράτα, ma elementi ancora attivi e perfettamente integrati nella società, validi come μέσοι ma con una realtà anagrafica più elevata. Vi è forse un tentativo di fronda, da parte delle nuove forze della società,

<sup>96</sup> Cf. *Pindaro, Le Pitiche*, 389.

<sup>97</sup> Eur. fr. 291 N<sup>2</sup> ᾧ παῖ, νέων τοὶ δράν μὲν ἐντονοὶ χέρεσ / γνώμαι δ' ἀμείνους εἰσὶν τῶ γεραιτέρων / ὁ χρόνος γὰρ διδάγμα ποικιλότατον e fr. 508 N<sup>2</sup> παλαιὸς αἴνος· ἔργα μὲν νεωτέρων / βουλαὶ δ' ἔχουσι τῶν γεραιτέρων κράτος.

<sup>98</sup> Thrasym. 85 B 1 = 2.322.2 D.-K.. Trasimaco è favorevole allo stato oligarchico - cioè gerontocratico: si veda G. Glotz, *La cité grecque*, Paris 1928 (tr. it. *La città greca*, Torino 1948, 120) - ed il tacere dei giovani è il cardine della *patrios politeia*. Cf. *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, a c. di M. Untersteiner, Firenze 1954, 24-25 e id., *I sofisti*, II, Torino 1967<sup>2</sup>, 195-99, in part. 196; nonché Roussel, 178-80; Fuà, 404.

che cerca di far apparire vecchissimo chi invece non è tale? Il processo<sup>99</sup> intentato secondo la tradizione, al vecchio Sofocle da parte dei suoi figli per ottenere l'affidamento dei beni per la presunta demenza senile del padre si direbbe significativo a questo proposito<sup>100</sup>.

Cagliari

Riccardo Fercia

<sup>99</sup> Si veda Finley, 16 sul problema della demenza senile nel mondo antico. Sul processo a Sofocle, cf. R.G.A. Buxton, *Sophocles*, Oxford 1984, 4; P. Mazon, *Sophocle devant ses juges*, REA 47, 1945, 82-96.

<sup>100</sup> Nonostante le apparenze, mi sembra troppo riduttivo considerare l'*Edipo a Colono* come un dramma della vecchiaia. Il messaggio è certamente più profondo, e trascende il motivo dell'anzianità dell'eroe tragico, motivo marginale rispetto al ben più complesso problema del destino dell'Uomo di fronte al peso di una vita di dolore. Tuttavia, si veda T. Van Nortwick, "Do Not Go Gently ..." *Oedipus at Colonus and the Psychology of Aging*, in *Old Age*, 132-56 per un inquadramento della psicologia di Edipo come anziano.

## ZU DEM KÖLNER ARCHILOCHOSPAPYRUS\*

Einer der wohl bedeutendsten Papyrusfunde der letzten zwanzig Jahre hat zum ersten Mal ein längeres Fragment der Dichtung des Archilochos an den Tag gebracht. Der große Kölner Archilochospapyrus gibt die Schlußpassage von immerhin 35 (oder in moderner Zählung 53) Versen eines erotischen Gedichts, das zum Umfeld der hauptsächlich aus der biographischen Tradition bekannten Neobule / Lykambes-Geschichte gehört. Zur Ergänzung des Papyrus dürfte wohl kaum wesentlich Neues zu leisten sein. Die plausibelsten Ergänzungen sind zumeist bereits in der *editio princeps*<sup>1</sup>, den Nachträgen der beiden Herausgeber<sup>2</sup> und dem wichtigen Beitrag von Ebert-Luppe<sup>3</sup> gemacht worden<sup>4</sup>. Neuerdings gibt Slings<sup>5</sup> einen bequemen Überblick über die Forschung samt einer gründlichen und kompetenten Neubehandlung. Trotz der lebhaften Diskussion scheint es mir jedoch möglich, im Verständnis des Gedichts in einigen Punkten weiterzukommen.

Was das unmittelbare Textverständnis anbelangt, so scheint mir das Ende des Gedichts bislang nicht korrekt verstanden zu sein. Zur Bequemlichkeit des Lesers setze ich den Text hierher mit den Ergänzungen, die ich für die wahrscheinlichsten halte.

- 42 Τοσ]αὐτ' ἐφώνευν· παρθένου δ' ἐν ἄνθε[σω  
τηλ]εθάεσσι λαβῶν  
ἐκλινα· μαλθακῇ δ[έ] μω  
45 χλαί]νη καλύψας, αὐχέν' ἀγκάλησ' ἔχωιν  
ἄσθ]ματι.<sup>6</sup> παυ[σα]μέντην

\* Für zahlreiche Hinweise danke ich meinem Freund A. Kerkhecker, Worcester College (Oxford).

<sup>1</sup> R. Merkelbach - M.L. West, *Ein Archilochos-Papyrus*, ZPE 14, 1974, 97-112.

<sup>2</sup> R. Merkelbach, ZPE 14, 1974, 113; ZPE 16, 1975, 220-22; M.L. West, *ibid.* 217-19; vgl. auch *id.* ZPE 26, 1977, 44-8. Ansonsten vgl. insbesondere den Text Pages in *SLG* (Oxford 1974, 478) und die Neuedition Wests in seinen *Iambi et Elegi Graeci* (Oxford 1989<sup>2</sup>; fr. 196a).

<sup>3</sup> ZPE 16, 1975, 223-33.

<sup>4</sup> Die besten neueren Vorschläge scheinen mir Deganis φρονεῖν in 2 und Slings λαβεῖν in 34.

<sup>5</sup> In dem verdienstvollen von J.M. Bremer, A. Maria van Erp Taalman Kip, S.R. Slings herausgegebenen Sammelband *Some Recently Found Greek Poems*, Mnemosyne Suppl. 99, 1987, 24-61. Vgl. auch E. Degani in: *Poeti Greci giambici ed elegiaci*, a c. di E. D., Milano 1977, 15-43; P.J. Parsons, *Recent Papyrus Finds: Greek Poetry*, in *Actes du VIIe Congrès de la F.I.E.C.*, II, Budapest 1983, 517-31.

<sup>6</sup> Die Ergänzung von ]ματι ist unsicher. δέ]ματι ist sicher das zunächst naheliegendste, doch bei genauerem Nachdenken nicht unbedingt das passendste Wort. Das Auftreten des Mädchens, wie es sich in dem erhaltenen Ende seiner Rede (1-8) zeigt, läßt weniger Angst, sondern ironisches Selbstvertrauen erkennen (s. unten Anm. 35). Dazu paßt δέ]ματι wenig. Burkerts ἄσθ]ματι scheint mit seinem Doppelsinn der Situation und dem Ton des Gedichts besonders angemessen (auch in der Beschreibung des Vollzugs des Geschlechtsakts liegt, wie wir sehen werden, eine gewisse Ironie). Gewiß, ein eventueller Genuß des Mädchens beim Vollzug der sexuellen Handlung steht nicht im Vordergrund. 13f. spricht der Dichter nur von den τέρπιδες für die νέοι ἄνδρες. Doch könnte die Beteiligung der Frau zur

- τὼς ὥστε νεβρῶν ἐκ φυγῆς<sup>7</sup>  
μαζ]ῶν τε χερσῶν ἠπίως ἐφηψάμην,  
ἦπ]ερ ἔφηνε νέου  
50 ἦβης ἐπίλυσις χροά<sup>8</sup>,  
ἅπαν τ]ε σῶμα καλὸν ἀμφαφόμενος  
λευκ]ὸν ἀφήκα μένος  
ξωθῆς ἐπιψάϋων τριχός.

In 52 halte ich Merkelbachs Ergänzung λευκὸν für sicher<sup>9</sup>. Archilochos variiert hier einen homerischen Ausdruck auf recht witzige Weise<sup>10</sup>. Hom. N 444 (ἔνθα δ' ἔπειτ' ἀφίει μένος ὄβριμος Ἄρης) bringt Ares die Lanze ins Ziel und nimmt ihr dort das μένος. Wer die militärische Metaphorik sexuellen Jargons gegenwärtig hat, dem kann der Witz kaum entgehen<sup>11</sup>. Was bei Homer das μένος der Lanze ist, wird bei Archilochos λευκὸν μένος. Die Bedeutung von ἀφίμι wird umgebogen. Die Verbindung λευκὸν μένος ist nur als witzige Pointe voll verständlich, und die Parallele in Dioskurides (5.7 G.-P.) ist aller Wahrscheinlichkeit nach direkt von dieser Stelle abhängig<sup>12</sup>.

Die Ergänzungen in 48, 51 und 53 besprechen wir am besten zusammen. Ein wesentlicher Grund für die noch immer herrschende Unsicherheit über die beschriebenen Vorgänge scheint mir die Suche nach einer realistischen Ursache für die in 52 beschriebene Ejakulation zu sein. Man versuchte bisher meistens, ἐπιψάϋων (mit der Ergänzung τριχός) als Berührung der

Steigerung des Lustempfindens des Mannes eingeführt sein; vgl. Ar. *Lys.* 165f., Ov. *ars* 2.682f., 3.805f.; für ἄσθμα vgl. auch Prop. 2.29.37f., Tib. 1.8.37f., 57f.

- <sup>7</sup> In 46 hat man in neuerer Zeit vielfach für die Ergänzung einer finiten Verbform plädiert (am besten sicher Pages εἰλόμην). Dies ergibt gewiß einfache Syntax. Allerdings scheint mir eine weitere Ausführung des Vergleichs mit dem Reh nötig. παυσαμένην τὼς ὥστε νεβρὸν ist so unverständlich. παυσαμένην alleine ist keine typische Eigenschaft von Rehen schlechthin und bedarf einer Ergänzung. Etwas wie Wests νεβρὸν ἐκ φυγῆς oder νέβριον φυγῆς scheint mir unvermeidlich. Die umständliche Syntax mit der langen vorgestellten Partizipialreihe und dem Vergleich hat überdies eine stilistische Funktion, auf die ich unten noch zu sprechen komme.
- <sup>8</sup> Die Entscheidung gegen ein finites Verbum in 46 impliziert in 48 die Ergänzung ἦ παρῆφνε (West) oder ἦπερ ἔφηνε (Page). Daneben ist Pages Konjekturen ἐπίλυσις für ἐπίλυσω sehr wahrscheinlich. Der Akkusativ ist außerordentlich schwierig (für mögliche Deutungsversuche s. Slings [Anm. 5] 49) und die Korruptel zu einfach, um auf dieses Heilmittel zu verzichten; selbst in einem fragmentarischen Text.
- <sup>9</sup> Gegen Wests Einwände zu der Verbindung λευκὸν μένος vgl. Slings (Anm. 5) 50.
- <sup>10</sup> Vgl. hierzu bereits Parsons (Anm. 5) 520, dessen Überlegungen jedoch in eine etwas andere Richtung gehen.
- <sup>11</sup> Für entsprechende Metaphorik in der Antike s. J. Henderson, *The Maculate Muse*, New Haven-London 1975, 170ff ('Hitting and Piercing'); J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982, 149ff. ('Cut, split, penetrate') 152 ('wound'). Für die Vorstellung des Ans-Ziel-Gelangens vgl. auch einen Ausdruck wie ἦνυσευ ἀκλωέως τὸν Κύπριδος δόλιχον (Diosc. 5.4 G.-P.; vgl. dazu Schriber, *Mnemosyne* 4, 1932, 307-26) oder *fessique sub ipsam finem aduentabant* (Auson. *Cent. Nupt.* 128f.); vgl. auch Anacr. 72, Ascl. 6 und 35 G.-P.
- <sup>12</sup> Daß die Verbindung λευκὸν μένος bei Dioskurides kaum originär ist, geht schon aus der Anwendung auf beide Partner hervor.

Schamhaare mit dem *membrum virile* zu verstehen, doch ist dieser Ausdruck sowohl für den Vollzug des vollen Geschlechtsverkehrs wie eines *coitus interruptus*<sup>13</sup> außerordentlich seltsam. Ejakulation beim Berühren der Schamhaare mit dem Penis könnte m. E. nur die Vorstellung einer vorzeitigen Ejakulation nahelegen<sup>14</sup>. Archilochos war ein Witzbold. Ob derartige Selbstironie hier intendiert ist, möchte ich aber doch bezweifeln.

Slings hat völlig recht, wenn er gegenüber diesen Deutungen darauf hingewiesen hat, daß die physische Ursache der Ejakulation nicht genannt wird und bewußt im Dunkeln bleibt<sup>15</sup>. Sein Plädoyer für die Ergänzung κόμης anstelle von τριχός ist jedoch verfehlt. Er hat zu Recht selbst darauf aufmerksam gemacht, daß die Berührung des Haares<sup>16</sup> nach 48-52 eine unschöne Antiklimax bedeuten würde. Sein Ausweg, das Mädchen habe lange Haare, die den ganzen Körper bedecken, ist, gelinde gesagt, skurril, sein Einwand gegen das Epitheton ξανθῆς für die Schambehaarung abwegig<sup>17</sup>.

Was hier tatsächlich beschrieben wird, scheint mir ziemlich klar. Der Mann berührt mit der Hand die Schamhaare der Frau<sup>18</sup>. Nachdem er sie hingelegt und in seine Gewalt gebracht hat, beginnt er sie zu befingern, und zwar von oben nach unten<sup>19</sup>. In 48 ist deshalb gewiß μαζῶν zu ergänzen<sup>20</sup>, in 51 ἄπ' ὀν τε<sup>21</sup>. So ergibt sich eine kohärente Reihenfolge<sup>22</sup>. Er berührt zunächst

<sup>13</sup> Beide Deutungen wurden vertreten. Beide scheinen mir grundsätzlich überhaupt nicht in den Kontext des Gedichts zu passen. Wenn das Versprechen von 13ff., auf das θεῖον χρῆμα zu verzichten, hier gebrochen würde, so müßte dies pointiert hervorgehoben werden. Daß mit dem Verzicht auf das der θεῖου χρῆμα der *coitus interruptus* gemeint sein soll, verdirbt die gesamte Psychologie des Gedichts. Es geht hier nicht um Schwangerschaftsverhütung, sondern um die Scheu eines noch unberührten Mädchens vor sexueller Berührung. Ich wüßte übrigens nicht, wo der *coitus interruptus* in der Antike sonst als Mittel der Schwangerschaftsverhütung belegt ist. Dies will natürlich nicht viel heißen, aber klassische Philologen sind bekanntlich Leute, die auch für die selbstverständlichsten Vorgänge nach Parallelen suchen. Vgl. im übrigen die verständige Diskussion Deganis (Anm. 5) 22f.

<sup>14</sup> S.H. Lloyd-Jones, *Females of the Species*, London 1975, 99; vgl. auch Marzullo, *Museum Criticum* 8/9, 1973/4, 82.

<sup>15</sup> Slings, 51 (Anm. 5).

<sup>16</sup> So vor ihm bereits Koenen (Poetica 6, 1974, 504) und andere.

<sup>17</sup> Den mit den Attraktionen blonder weiblicher Schambehaarung weniger Vertrauten möchte ich hier nur auf Theophil Gautiers *Musée secret* verweisen (es geht hier wohlgemerkt nicht um anatomischen Realismus!). Zur Schambehaarung als Sexualobjekt in der Antike s. unten Anm. 29.

<sup>18</sup> Es ist mir nicht völlig klar, ob Marzullo (Anm. 14) 83f. diese Deutung vertritt. Die von ihm zusammengetragenen Stellen zu ἐπιψάσειν legen sie jedenfalls nahe.

<sup>19</sup> Er tut das, was griechischer Jargon βλιμάζειν nennt und das *Etymologicum Magnum* folgendermaßen erklärt (200. 37): τὸ τιτθαλαβεῖν, ἤγουν ψηλαφᾶν τὰ στήθη καὶ τοὺς μαστοὺς καταλαμβάνειν τῇ ὀφῆ, καὶ ἄπτεσθαι τῶν ἀπορρήτων μελῶν τῶν γυναικείων. Am Ende steht dann das ὑποψάλασσεσθαι (vgl. Ar. *Lys.* 84).

<sup>20</sup> Die Logik der Erzählung und nichts anderes spricht für μαζῶν gegen das ebenfalls mögliche μηρῶν. Vgl. auch Eur. *Cycl.* 170f.

<sup>21</sup> Snell's ἐγὼ δὲ ist nach unserer Ergänzung νεβρὸν ἐκ φυγῆς in 47 und ἦπερ in 49 unmöglich.

<sup>22</sup> Man mag hier Beschreibungen des nackten weiblichen Körpers in erotischer Dichtung vergleichen, die oft auch konsequent die Reihenfolge von oben nach unten, oder von unten

die Brüste, dann macht er seinen Weg abwärts. V. 53 kommt er an der entscheidenden Stelle an und löst damit die Ankündigung von Vv. 21ff. ein<sup>23</sup>. Dabei ist der Gang der Beschreibung äußerst raffiniert gestaltet.

Zunächst hatte der Dichter dem Mädchen Zurückhaltung und Warten versprochen<sup>24</sup>. Die darauf folgenden Andeutungen (21ff.) lassen das konkrete Vorhaben unseres Verführers für die Gegenwart weitgehend im Dunkeln.

21 θρ[ιγκού δ' ἔνερθε καὶ πυλέωυ ὑποφ[ιθάωυ  
μ]ῆ τι μέγαυρε φύλη·  
σχῆσω γὰρ ἐς ποη[φόρους  
κ]ήτους.

15

Der Text bietet nur vage Andeutungen: der Mann hat etwas im Bereich des θρῑγκός, der πυλαί und der ποηφόροι κῆποι der jungen Dame vor. In 21

nach oben einhalten; vgl. etwa *AP* v. 123, *Ov. am.* 1.19-22. Für weitere derartige Kataloge vgl. Nisbet-Hubbard zu *Hor. carm.* 2.4.21.

<sup>23</sup> Zu dieser Geste vgl. *Eur. Cycl.* 170f., *Ar. Lys.* 1004f., *Ter. heaut.* 563, auch *Iuv.* 6.422; für bildliche Darstellungen vgl. die Abbildung auf S. 48 bei G. Voorberg, *Glossarium Eroticum*, Hanau 1965, und eine kretische Oinochoe (ca. 650 v. Chr.), abgebildet bei R. Garland, *The Greek Way of Life*, London 1990, 215 Fig. 31 und K. Dover, *Greek Homosexuality*, London 1978, CE 33; vgl. auch B 53 (das zweite Paar von links) und R 207 (unter Frauen). Die entsprechende Geste ist äußerst gewöhnlich in homoerotischen Darstellungen, vgl. e.g. *Dover B* 65, 76, 271 etc.

<sup>24</sup> τ[έρ]μιές εἰσι θεῆς / πολλαὶ νέοισω ἀνδ[ρ]άσω / παρἔξ τὸ θεῖον χρῆμα τῶν τις ἀρκέσει / τ[ῆ]αῦτα δ' ἐπ' ἡσυχίης, / εὐτ' ἄν μελαυθῆ[ι] / ἐ[γ]ώ τε καὶ σὺ σὺν θεῶ[ν] βουλευόμεν. / πείσομαι ὡς με κέλευαι / πολλόν μ' ἐ[ί] (13-20). Die Ergänzung in 17 und 20 ist äußerst problematisch. Der Wortlaut des Versendes in 17 ist gewiß nicht wiederzugewinnen, doch scheint mir Ebert-Luppes Deutung (vorweggenommen von Burkert mit seinem Vorschlag βότρυα [apud Merkelbach]) des Textes im Grundsätzlichen evident richtig. Wir können nur nach einem metaphorischen Ausdruck für Verschiebung auf einen wesentlich späteren Zeitpunkt suchen. Die Metapher der reifen Traube ist für den gegebenen Kontext durch Parallelen gesichert (vgl. Ebert-Luppe [Anm. 3] 228, Slings [Anm. 5] 37). Andere Deutungsversuche hat Slings zu Recht zurückgewiesen. Das Problem ist, daß das naheliegende Wort βότρυς sich nicht ins Metrum fügt. Auch Burkerts βότρυα ist unmetrisch. Radts μόρον (apud Slings) ist ein brillianter Einfall, der durchaus das Richtige treffen könnte, vgl. ἄτ[η]ρ δ' ἐκεῖνος ἦν πεπαιτερος μόρων (Aesch. *Fr.* 264). Andererseits möchte man vielleicht doch bei der gut belegten Traube bleiben. τρύγη (Ebert-Luppe) scheint mir, trotz der nicht exakt zu belegenden Verwendung, durchaus erwägenswert. Es hätte den Vorteil, daß dabei u.U. die obszöne Bedeutung von τρυγάω (vgl. *Ar. Pax* 1338). mitschwingen könnte. Davor scheint mir Ebert-Luppes μοι in jedem Fall besser als Radts τοι. Es wird gestützt durch *Hor. carm.* 2.5.10f. (*iam ubi* [vom Sprecher selbst gesagt] *liuidos distinguet Autumnus racemos purpureo uariis colore*). In 19 weist der asyndetische Anschluß auf etwas wie Burkerts ἐπέσχεος ὕβριος (richtig erkannt von Ebert-Luppe [Anm. 3] 228; sie schlagen vor ἔθελλε σὸς λόγος). Der Wortlaut ist nicht wiederzugewinnen, doch ἐπέσχεος liegt gewiß sehr nahe, und auch ὕβριος paßt vorzüglich. Der Sprecher versichert dem Mädchen, ihr keine Gewalt antun zu wollen, zart mit ihr umzugehen; ὕβρις in ähnlichem Kontext bereits *Bacch.* 16.4; vgl. auch *Eur. El.* 45f. Für ὕβρις, ὕβριζω etc. für rüden sexuellen Umgang vgl. *Henderson* (Anm. 11) 159; vgl. auch *Dover* (Anm. 23) 34-35. Zur Zurückweisung brutaler Sexualität in ähnlichem Kontext vgl. ferner *Hor. carm.* 1.23.9f. (*atqui non ego te tigris ut aspera / Gaetulisque leo frangere persequor*).

spielt Archilochos, wie in 52, wieder mit einem Wort der epischen Sprache<sup>25</sup>. Dabei liegt durchaus die übliche Bedeutung von ὑποφθάνειν 'etwas eilig, früher tun' zugrunde<sup>26</sup>. Der Verführer verspricht mit dem θεῖον χρήμα<sup>27</sup> zu warten, bis die Zeit reif ist. Aber sein θυμός drängt ihn doch dazu, schon gleich etwas θριγκοῦ δ' ἔνερθε καὶ πυλέωυ der jungen Unschuld zu tun.

Das ist bewußt unklar ausgedrückt, und auch σχήσω γὰρ ἐς πομφόρους κήπους. ist kaum präziser. Die schwammige Ausdrucksweise und die metaphorische Umschreibung passen vorzüglich in die Situation. Ebenso die umständliche Wiederholung. Der Dichter redet um den heißen Brei herum. Das ist einerseits psychologisch verständlich: das Mädchen muß auf das, was da mit ihr passieren soll, vorbereitet werden. Zu genau darf sie aber nicht erfahren, was man mit ihr vorhat. Sie soll ja auch nicht verschreckt werden. Vor allem jedoch ist das ganze erzähltechnisch sinnvoll. Die Unklarheit in der Ankündigung des folgenden Geschehens erzeugt Spannung, regt die Phantasie an, weckt frivole Erwartungen<sup>28</sup>.

Wenn dann in 41 das Spiel anfängt, so wartet man gespannt, worauf das Ganze nun hinauslaufen wird. Dabei läßt die Erzählung die Spannung geschickt anwachsen. Nachdem der Mann das Opfer in Stellung gebracht und entblößt hat (42-44), folgt zunächst eine Reihe von Partizipien und - bevor endlich das Prädikat eingelöst wird - auch noch ein etwas zweideutiger Vergleich (45ff.). Dann beginnt die eigentliche Aktion: die Brüste (48), bevor es weitergeht, nochmals ein kleiner ornamentaler Nebensatz (49f.), dann der ganze Körper (51). Und jetzt? Jetzt müßte er eigentlich in den πομφόροι κήποι

<sup>25</sup> In 20 scheint ein Infinitiv gefordert. Wests ὑποφθάνειν ist das einzige belegte Verb, das in Frage kommt. Die Länge des α in φθάνω ist für Archilochos nicht mit Sicherheit zu fordern (so Slings [Anm. 5] 39) da andere Worte nach Schwund des Digamma in der Gruppe υφ nicht unbedingt Ersatzdehnung aufweisen (s. Schwyzer *GG*, I, 228). Freilich ist die Tatsache, daß im Ionischen φθάνω sonst stets lang ist, bemerkenswert. Ich möchte deshalb als Alternative ὑποφθάσαι zu bedenken geben. Der sigmatische Aorist findet sich sonst erst bei Aeschylus (*Pers.* 752) und Herodot (7.161) doch besteht kein Grund, die Bildung nicht bereits für Archilochos anzunehmen (εἶσα ist bereits Hom. Ψ 359 belegt). Auch in der Bedeutung macht das Wort keine Schwierigkeiten (insbesondere das Präfix ὑπο- paßt vorzüglich). Zu Slings ὑποφλύσαι s. unten Anm. 28.

<sup>26</sup> Vgl. auch 'festino, propero' in lateinischem sexuellen Jargon, s. Adams 1982, 144f.; Lebek, *ZPE* 45, 1982, 53-58.

<sup>27</sup> Mit τὸ θεῖον χρήμα kann nur der Geschlechtsakt gemeint sein kann. Ob die (kultische) Hochzeit (so Snell) für einen νέος ἀνήρ vom Kaliber unseres Archilochos unbedingt eine der vielen τέρψεις Ἄφροδιτις sind, daran habe ich einige Zweifel. πάρεξ τὸ θεῖον χρήμα ist bereits in Hesych mit ἕξω τῆς μίξεως erklärt, s. Degani, *QUCC* 20, 1975, 229; id., *Poeti*, 21 (Anm. 5); vgl. auch Parsons 1983, 518 (Anm. 5). τὸ θεῖον χρήμα ist ein euphemistischer Ausdruck für den Geschlechtsakt, vgl. Ausdrücke wie τὰ τῆς Ἄφροδιτις ἱερά (*Ar. Lys.* 898), τὸ τῆς Ἄφροδιτις (*Alex.* 271. 4), τὸ πρᾶγμα (*AP* 10.20.1). Vgl. auch τὸ πρᾶγμα für die männlichen Geschlechtsorgane (*Ar. Lys.* 23, 26, 661, 994, *Nub.* 196f.; *fr. dub.* 926 K.-A. auch für die weibliche Scham). Vgl. auch πράττειν Aesch. 1.74.124 etc.; lat. 'facere', Petron. 87. Ferner Adams (Anm. 11) 203f.

<sup>28</sup> Dies alles spricht im übrigen ganz entschieden gegen Slings' Ergänzung ὑποφλύσαι (nicht belegt) in 20. Ein Hinweis auf die Ejakulation ist kaum geeignet, dem Mädchen die Angst vor sexueller Berührung zu nehmen; es wäre außerdem eine höchst unpassende Vorgewahmung des Endes (V. 51f.).

ankommen. Und was wird er dort denn nun tun? Wird er vielleicht doch?

Nun, bevor wird erfahren, was er tut, da ejakuliert er ja schon. Und was 'da unten' geschieht, wird nachgeliefert: er faßt an das - blonde - Schamhaar. Das wird außerordentlich erregend gewesen sein<sup>29</sup>. Natürlich ist die Übertragung dieses Standardepithetons für die Kopfbehaarung attraktiver Frauen auf die Schambehaarung nicht ganz ernst zu nehmen. Ob das wirklich alles war, oder wie zur Erreichung des Orgasmus anderweitig nachgeholfen wurde, bleibt unerwähnt und der Phantasie des einzelnen überlassen. Da sich die Phantasie klassischer Philologen hier schon reichlich betätigt hat<sup>30</sup>, möchte ich auf weitere eigene Vorschläge verzichten.

Der Text soll jedenfalls nicht eine tatsächliche Begebenheit naturalistisch beschreiben, er stellt vielmehr eine raffiniert gestaltete Fiktion dar. Die Erzählung erzeugt mehr und mehr Erwartung, und am entscheidenden Punkt platzt der Ballon: die Ejakulation kommt tatsächlich schneller als erwartet. Danach wird die ursprüngliche Erwartung eingelöst und doch frustriert. λευκὸν ἀφῆκα μένος hat neue Erwartungen erzeugt. ἐπιψάκων ξαυθῆς τριχός, war das wirklich alles? Oder...?<sup>31</sup>

Die Raffinesse der dichterischen Technik des Papyrusgedichts beweist sich nicht nur in der Gestaltung des Gangs der Erzählung, auch Syntax und Sprachstil zeugen von einem hohen Grad an Überlegtheit<sup>32</sup>. Umständliche Syntax erzeugt Spannung in 42ff. Inhaltliche Wiederholungen unterstreichen die Ironie in 6-8 (im Verbund mit gehobener Sprache), malen die Überredungstricks des Verführers in 21ff., geben der Beschimpfung in 26ff. besondere Eindringlichkeit. Wir wissen zu wenig von der Sprache der Zeit, um

<sup>29</sup> Die oft wiederholte Behauptung, daß das antike Schönheitsideal völlige Beseitigung der weiblichen Schambehaarung vorschreibt, ist von M. Kilmer, JHS CII (1982) 104-112 und D. Bain, LCM VII (Jan. 1982) 7-10 widerlegt worden. Natürlich weist schon die geläufige, und ja auch hier bei Archilochos belegte Metaphorik vom κῆπος und λειμών auf die üblicherweise vorhandene und als attraktiv empfundene Schambehaarung hin. Gerade die von Kilmer herausgestellte kosmetische Behandlung der Schambehaarung weist auf die Bedeutung der Schamhaare als sexuellem Reizobjekt. Einige Darstellungen weiblicher Schambehaarung aus der Vasenmalerei finden sich bei Kilmer. Goldene Farbreste auf hellenistischen weiblichen Aktstatuen als Darstellung der Schambehaarung zu deuten wird von P. Reuterswald, *Studien zur Polychromie in der Plastik*, Stockholm 1960, 185ff., vgl. auch 176 Anm. 489, abgelehnt, doch geht er von der irrigen Vorstellung einer völligen Beseitigung der Schambehaarung in der Wirklichkeit aus.

<sup>30</sup> Für einen in seiner Präzision höchst amüsanten Überblick vgl. Van Sickle, CJ 75, 1980, 225.

<sup>31</sup> Was die Erzähltechnik anbelangt, ist es recht aufschlußreich, eines der hübschesten erotischen Gedichte Ovids zu vergleichen, wo mit etwas anderen Mitteln ein ähnlicher Effekt erreicht wird: *am.* 1.5. Auch dort wird durch die Entkleidung der Schönen und das ausführliche Verweilen bei all ihren körperlichen Reizen über das ganze Gedicht hin eine Spannung aufgebaut, die mit dem Schlußdistichon plötzlich frustriert wird: *cetera quis nescit, lassī requieuiimus ambo* etc.

<sup>32</sup> Die stilistischen Eigenheiten des Gedichts sind von Gelzer (MH 32, 1975, 25f., Poetica 6, 1974, 493f.) und Theiler (MH 34, 1977, 69f.) völlig korrekt herausgestellt worden. Ich denke, man kann sie jedoch auch ganz anders werten, als die beiden Gelehrten, die sie als Indizien der Unechtheit ansehen. Koenen (Anm. 16) 505 hat sie im wesentlichen richtig interpretiert.

Differenziertheit in Sprache und Wortwahl zuverlässig zu beschreiben, doch deuten Unterschiede in Syntax und Stil darauf hin, daß Archilochos Anlehnung an epische Sprache durchaus bewußt und stilistisch differenziert einsetzt<sup>33</sup>. Insbesondere spielt er geschickt mit vorgeprägten epischen Wendungen und deutet sie zuweilen witzig oder zweideutig um<sup>34</sup>. Dabei steht die einfühlsame, spielerische Ironie<sup>35</sup> in dem Dialog zwischen Verführer und junger Unschuld in wirkungsvollem Kontrast zu der Derbheit der Beschimpfung der gealterten Kokotte, die humoristische Direktheit in der Beschreibung eines physischen Vorgangs zu der zärtlichen Idylle der Verführung<sup>36</sup>. Archilochos erweist sich als Meister feiner Zwischentöne; sexuelle Anspielung gleitet nie in plumpe Obszönität ab. Vom grobschlächtigen Humor rüpelhaften Renommiergehabes ist die raffinierte, hintergründige Ironie dieser Dichtung himmelweit entfernt<sup>37</sup>.

Daß Archilochos' Dichtung bereits in bestimmten vorgegebenen dichterisch-kultischen Traditionen steht, darauf hat man bereits hingewiesen<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> Nicht nur die umständliche Syntax in 41ff., auch die etwas längeren hypotaktischen Perioden in 3ff. und 9ff. stehen in wirkungsvollem Kontrast zu der prägnanten Kürze der Umgebung.

<sup>34</sup> In diesen Zusammenhang gehört wohl auch die ungewöhnliche Verwendung von ἰθὺν in 3 (vgl. Gelzer [Anm. 32], 23). Burkerts (bei Gelzer 24; vgl. bereits die *ed. princ.* zur Stelle) Vorschlag aufnehmend möchte ich nochmals zu bedenken geben, ob es sich nicht doch um eine witzige Umbiegung des normalen Gebrauchs (was die transitive Konstruktion anlangt, wohl in Anlehnung an ἰθύω, das auch Bacch. 10.51 ganz im Sinne von ἰθύω gebraucht ist [s. Maehler zur Stelle], wenn auch nicht transitiv, wie Slings [Anm. 5] 32 annimmt) mit obszönen Untertönen handeln könnte.

<sup>35</sup> Der ironische Ton in der Rede des Mädchens (1-4) wurde häufig verkannt (richtig jedoch West, *Poetica* 6, 1974, 483). So hat man die Identifizierung der in 3ff. vorgeschlagenen Frau mit Neobule bestritten (zu Recht zurückgewiesen etwa von Degani, *Poeti*, 18f., 26ff.), da das Mädchen Neobule ganz so vorstellt, als kenne Archilochos sie nicht. Die Kleine weiß natürlich genau um Archilochos' Verhältnis zu der älteren Schwester. Und, wie immer der spezifische Rahmen unseres Gedichts aussah, man darf annehmen, daß Archilochos' Publikum der Hintergrund der Neobuleaffäre in jedem Fall präsent war (s. Dover in: *Entretiens Fondation Hardt* 10, 1963, 205, 208). Jetzt versucht der Dichter es bei der jüngeren Schwester seiner Ehemaligen. Da stellt die Kleine sich ganz dumm und neckt den Verehrer: «Ich bin noch zu jung - im Moment. Wenn du mich willst, mußt du noch etwas warten. Aber wenn du es so eilig hast, weißt du, ich kenne da eine, die brennt nur darauf zu heiraten. Die ist auch ein hübsches Mädchen, glaube ich, außerordentlich hübsch sogar». Archilochos ist natürlich von den Qualitäten Neobules weniger überzeugt und sagt das später auch ganz unverblümt. Die Kleine weiß auch das, aber sie kokettiert ein wenig. Vielleicht hat sie sich im Vorhergehenden auch gar nicht so uninteressiert gezeigt. Sie sagt ja auch nicht kategorisch nein. Der Dichter soll nur warten. Da kann er dann beweisen, daß er es ernst meint. Der Hinweis auf das Verhalten eines anderen Mannes, den man in V. 1 vermuten kann (ἴσθι scheint darauf hinzudeuten, daß mit νόμιμον ὀπισθορόμενος das zurückhaltendere Verhalten eines anderen Verehrers gemeint sein könnte), diente vielleicht dazu, den Werber scharf zu machen. Es gibt da auch andere Interessenten. Die Kleine hat schon einige Männer warten lassen.

<sup>36</sup> Vgl. etwa A.P. Burnett, *Three Archaic Poets*, Cambridge Mass. 1983, 89.

<sup>37</sup> Gute Charakterisierung des Gedichts auch bei Degani, *Poeti*, 31f.

<sup>38</sup> M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, New York-Berlin 1974, 26f., *Poetica* 6, 1974, 484. Vgl. auch Henderson, *Arethusa* 9, 1976, 159f., Koenen 1974, 506ff. (Anm. 16). Besonders nützlich auch der klare Überblick über die Forschung und die ausgewogene Diskussion der verschiedenen Standpunkte bei Degani, *Poeti*, 34ff.

Was das Kölner Papyrusgedicht anbelangt, so wird auf den ersten Blick klar, daß hier manche Parallele zu Standardmotiven der späteren erotischen Dichtung besteht, und man darf sich in diesem Zusammenhang fragen, ob Archilochos nicht auch hier mit vorgegebenen Konventionen spielt.

Die Avancen eines reifen Mannes gegenüber einem Mädchen, das für die Liebe noch zu jung ist, sind ein wohlbelegtes Thema erotischer Poesie. Wir besitzen zwei Fragmente des Anakreon (408 und 417) und zwei Gedichte des Horaz (*carm.* 1.23 und 2.5<sup>39</sup>). Weitere Gedichte aus dem homoerotischen Bereich gehen in dieselbe Richtung<sup>40</sup>. Zahlreiche Einzelzüge des Papyrusgedichts lassen sich in erotischer Dichtung überhaupt, gerade aber auch in Gedichten zu demselben Thema reichlich belegen. Es muß auffallen, daß Archilochos mit einer Horazode (2. 5), die natürlich keinerlei direkte Abhängigkeit von unserem Papyrusgedicht aufweist, in mehreren Motiven übereinstimmt: ähnliche oder gar identische Pflanzen- und Tiersymbolik<sup>41</sup>, die Verschiebung (des Wesentlichen) auf einen späteren Zeitpunkt. Letzteres Motiv ist bei Archilochos anders gewendet als bei Horaz. Auch bei Archilochos will der Werber auf die Reifezeit warten, aber nur mit dem Vollzug des vollen Genusses.

Auch den Hinweis auf einen anderen geeigneteren Partner hat das Archilochosgedicht mit der erotischen Standarddichtung zum Thema gemein, oft ist er dort verbunden mit der Warnung vor dem kommenden Alter<sup>42</sup>. Doch hier sind die Akzente bei Archilochos ganz anders gelagert als sonst. Normalerweise weist der Werber selbst darauf hin, daß es auch andere willige Objekte gibt, und er bedeutet dem jungen Opfer, daß es bald nicht mehr jung und begehrenswert sein wird. In diesen Zusammenhang gehört auch die Beschimpfung einer gealterten Person, die in ihrer Jugend nicht zu Willen war<sup>43</sup>.

Bei Archilochos weist nicht der Werber auf die Möglichkeit hin, sich einer anderen zuzuwenden; nein: das Mädchen selbst empfiehlt eine andere reifere Frau. Die ist dem Mann freilich schon zu alt; er kann nur dankend ablehnen. In der Umkehrung des Motivs liegt Ironie. Das umworbene Mädchen kommt den Standardargumenten begehrllicher Männer in derartigen Situationen zuvor. Dabei verweist es auf ein Objekt, von dem es genau weiß, daß es den

<sup>39</sup> Vgl. auch Hor. *carm.* 3.11.

<sup>40</sup> Etwa Anacr. 346.

<sup>41</sup> *immitis uua ... tibi liuidos* (Hor. *carm.* 2.5.9ff.) - μελωθῆ ?μοι τρύγη / μόρον (16; vgl. auch πέπερα in v. 25), *iuuenca* (Hor. *carm.* 2.5.5ff.) - νεβρόν (46). Nisbet-Hubbard (zu Hor. *carm.* 2.5.10) weisen darauf hin, daß die Verbindung der Tier- und Pflanzenmetapher traditionell ist.

<sup>42</sup> Besonders häufig im homoerotischen Epigramm, s. Tarán, JHS 105, 1985, 90-107; vgl. auch Kiessling-Heinze zu Hor. *carm.* 4.10. Für Belege aus dem heterosexuellen Bereich s. Nisbet-Hubbard zu Hor. *carm.* 1.25 (S. 289ff.).

<sup>43</sup> Hor. *carm.* 1.25; 4.13.

Mann kaum ansprechen wird. Daß das betreffende Motiv in der aus der hellenistischen Dichtung belegten Form bereits in erotischer Dichtung der Zeit des Archilochos geläufig war, muß bloße Hypothese bleiben. Es würde jedenfalls dem Gedicht eine zusätzliche Pointe verleihen, die sich glänzend in den Gesamtcharakter fügt.

Freiburg

Hans-Christian Günther

## EPIGRAMMI GRECI TRAMANDATI IN VERSIONE EPIGRAFICA E IN VERSIONE LETTERARIA\*

### A) QUESTIONI GENERALI.

Ai fini di una più completa dimostrazione della posteriore ionicizzazione, operata sui testi poetici della tradizione continentale<sup>1</sup> in occasione della loro trasmissione orale in ambiente attico, è opportuno considerare un gruppo di composizioni, che per una fortunata circostanza ci sono note sia per via epigrafica, sia per tradizione indiretta<sup>2</sup>: il materiale è costituito da una ventina di epigrammi, che vanno dal VI secolo a.C. in poi, a proposito dei quali si dovranno verificare due aspetti fondamentali concernenti la loro trasmissione.

Gli autori che citano i vari componimenti, tranne qualche eccezione che occorre valutare con cautela<sup>3</sup>, conferiscono ad essi la consueta veste ionica, a meno che tale operazione non si vada a scontrare con le esigenze del metro, nel qual caso sopravvive la forma locale<sup>4</sup>: in questo senso, anche se non di-

\* Desidero ringraziare il Prof. C.O. Pavese per l'attenzione con la quale ha seguito la preparazione di questo lavoro.

Le abbreviazioni usate sono le seguenti:

Bergk III<sup>4</sup> = T. Bergk, *Poetae lyrici graeci*, III, Leipzig 1914<sup>4</sup>.

CEG = P.A. Hansen, *Carmina epigraphica graeca*, I-II, Berolini-Novii Eboraci 1983-1989.

Diehl II, 5<sup>2</sup> = E. Diehl, *Anthologia lyrica graeca*, II 5, München 1940<sup>2</sup>.

Gr. Gr. III, 2 Lentz = *Grammatici graeci* III 2, ed. A. Lentz, Lipsiae 1870.

IG = *Inscriptiones graecae*.

IvO = W. Dittenberger-K. Purgold, *Inschriften von Olympia*, Berlin 1896.

PMG = D.L. Page, *Poetae melici graeci*, Oxford 1962.

SGDI = H. Collitz-F. Bechtel, *Sammlung griechischer Dialektinschriften*, I-IV, Göttingen 1884-1915.

<sup>1</sup> Per il concetto di «tradizione poetica continentale» v. C.O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972, 15-22.

<sup>2</sup> La questione è a fondo trattata in Pavese, 61-3; isolati accenni si trovano invece in O. Hoffmann - A. Debrunner - A. Scherer, *Geschichte der griechischen Sprache I*, Berlin 1953<sup>4</sup> (tr.it. *Storia della lingua greca I*, Napoli 1969), 80-3; A. Thumb - A. Scherer, *Handbuch der griechischen Dialekte II*, Heidelberg 1959<sup>2</sup>, 228-30 e R. Schmitt, *Einführung in die griechischen Dialekte*, Darmstadt 1977, 4-6.

<sup>3</sup> Per esempio gli  $\bar{\alpha}$  'dorici', comuni del resto anche nei cori (e talora anche nei dialoghi) della tragedia attica, non vengono sempre trasformati in  $\eta$  nelle citazioni degli autori; dal momento che la commistione di  $\bar{\alpha}$  'dorici' ed  $\eta$  ionici è ben attestata nell'epigramma attico (v. su questo problema B.M. Palumbo Stracca, *Differenze dialettali e stilistiche nella storia dell'epigramma greco*, in *Linguistica e filologia. Atti del VII convegno internazionale dei linguisti*, Brescia 1987, 429-34) non la considererò una difficoltà ai fini della dimostrazione del generale processo di traduzione dei testi extra-attici; quale sia infine la valutazione da dare alla presenza di  $\bar{\alpha}$  'dorici' sia nella lingua della tragedia, sia in quella degli epigrammi, è dubbio: le posizioni degli studiosi oscillano tra quella di B. Kock, *De epigrammatum graecorum dialectis*, Göttingen 1910 (isoglossa conservativa rimasta come relitto arcaico nella lingua della tragedia e dell'epigramma) e quella classica, che considera l' $\bar{\alpha}$  'dorico' mutuato dalla lingua della lirica corale (v. Hoffmann-Debrunner-Scherer, 105); v. su tutto ciò G. Björck, *Das Alpha impunum und die tragische Kunstsprache*, Uppsala 1950, 191-224 e Pavese, 58-60.

<sup>4</sup> Di qui l'esigenza, posta da Pavese, 19-22, di lavorare esclusivamente su tratti linguistici

sponiamo della riprova sul piano epigrafico, giacché in quel punto l'epigrafe è mutila, l'epigramma in onore dei caduti corinzi a Salamina (CEG 131) conserva il suo accusativo breve al v. 3 in stridente contrasto con il colorito generalmente ionico del resto della citazione.

Laddove al contrario i testi sono perfettamente comparabili, si nota che la pietra conserva gli epigrammi in una forma linguistica più locale, circostanza sulla quale vale la pena di riflettere: possiamo a questo proposito citare il già richiamato 'dorismo' dell'epigramma per i caduti corinzi a Salamina o l'osservanza del digamma in una composizione proveniente da Apollonia Illirica del V secolo a.C. (CEG 390).

Se quanto detto fin qui risponde a verità, ci dobbiamo chiedere come valutare il fenomeno e se eventualmente sia possibile su questa base trarre delle conclusioni valide anche per altri settori della poesia arcaica: è noto infatti che a proposito dell'epica rapsodica, come dell'elegia arcaica, in poeti come Esiodo o come Tirteo assistiamo alla comparsa di forme che mal si lasciano ricondurre alla lingua impiegata dai loro colleghi ionici<sup>5</sup>; su questa base dunque si potrebbe ipotizzare una situazione analoga a quella relativa ai nostri epigrammi, supponendo che l'opera di Esiodo e Tirteo sia stata sistematicamente tradotta in ionico, quando essa raggiunse per la sua notorietà Atene nella seconda metà del VI secolo<sup>6</sup>.

Se inoltre mettiamo in relazione tale ipotesi con le testimonianze antiche, che definiscono pratica comune in Atene la recitazione durante i simposi di poeti quali Alceo, Simonide, Anacreonte, Ibico, etc.<sup>7</sup>, si potrebbe supporre con un margine di verosimiglianza ancora maggiore che un simile trattamento linguistico dei testi debba essere ritenuto operante in termini generali non solo per i brevi epigrammi in oggetto, ma anche, ad esempio, per i già citati Tirteo, Esiodo e per altri poeti arcaici<sup>8</sup>.

organici, cioè metricamente non equivalenti a quelli ionici, ai fini dell'individuazione di una tradizione poetica continentale: tali tratti infatti non sono traducibili senza danno per il metro, v. per esempio AP 7.254 e CEG 4, dove la lezione dell'epigrafe (μ?)βαρνάμενοι è stata tradotta nell'ametrico μάχόμενοι, poi ricorretto da una seconda mano (C).

- 5 Ad esempio i ben noti accusativi brevi, che indubbiamente non possono avere origini ioniche, dal momento che Omero non li conosce.
- 6 Per quanto riguarda il dibattuto problema della redazione pisistratea dell'opera di Esiodo, v. R. Merkelbach, *Die pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte*, RM n.f. 95, 1952, 23-47; Pavese, 68-69; contrari tuttavia F. Krafft, *Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod*, Göttingen 1963, 11-24 e J.A. Davison, *Pisistratus and Homer*, TAPhA 86, 1955, 1-21.
- 7 In particolare le testimonianze sono costituite da Ar. fr. 235 Kassel-Austin III, 2 (= Ath. 15.693 Casaubon); Nub. 1355 ss.; Thesm. 160 ss.; Av. 1410; Eup. fr. 148 (= Ath. 14.638e Casaubon = Stes. PMG 99b), 395 (= schol. Ar. Nub. 96 Dübner) e 398 (= Ath. Epit. I, 2d Casaubon) Kassel-Austin V; schol. Ar. Vesp. 1222 Dübner; su questi passi v. Pavese, 71-2; per una panoramica generale sulle testimonianze v. anche W. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, Giessen 1893 (= Hildesheim-New York 1970), 13-44 e W. Aly in *PWRE* IIIa, 1927 s.v. *Skolion*, coll. 558-66.
- 8 Tale posizione per Tirteo è sostenuta anche da B. Gentili, recensione a *Enciclopedia classica*. Sezione II: lingua e letteratura. Vol. V, Gnomon 41, 1969, 537 e *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1984, 45 e 306-07.

L'obiezione che si suole rivolgere a questo modo di interpretare la trasmissione dei testi si basa sul fatto che, mentre l'epigramma esiste come genere poetico, linguisticamente connotato, solo da epoca alessandrina<sup>9</sup>, l'epica rapsodica, la lirica corale, l'elegia, etc. presentavano già delle caratteristiche formali ben determinate dalle quali non si poteva prescindere, anche in caso di riuso in ambienti diversi da quelli per i quali le varie composizioni erano state pensate.

Se dunque per l'epigramma abbiamo a che fare con composizioni celebrative o dedicatorie, direttamente legate alla comunità di cui esse erano espressione, gli altri generi poetici sarebbero già in età arcaica delle entità fissamente determinate e linguisticamente immutabili<sup>10</sup>, in modo tale che le conclusioni, eventualmente raggiunte sulla traducibilità dell'epigramma arcaico, non sarebbero valide in senso assoluto anche per altri ambiti poetici; in altre parole, quand'anche si sia dimostrato che l'epigramma arcaico sia andato soggetto a procedimenti di traduzione nel passaggio da una regione della Grecia ad un'altra, tutto ciò non avrebbe rilevanza alcuna sugli altri generi letterari, che avrebbero dunque seguito modalità del tutto diverse.

Per attestare tuttavia la veridicità di questa affermazione, è opportuno metterla a confronto con il pur scarso materiale a nostra disposizione, che ci conferma essenzialmente tre punti: in primo luogo alcune testimonianze antiche indicano con chiarezza la circolazione nei simposi attici del V e del IV secolo a.C. di poeti come Alceo, Anacreonte, Simonide, etc. (quindi non solo brevi epigrammi!)<sup>11</sup>; esse però non ci dicono in quale forma linguistica avessero luogo le recitazioni.

In secondo luogo su tale interrogativo è possibile fare luce grazie al fatto che in qualche caso abbiamo la fortuna di possedere i testi che venivano recitati, servendoci delle citazioni di Ateneo, Aristofane, etc., che indubbiamente

<sup>9</sup> V. ad esempio quanto affermano Hoffmann-Debrunner-Scherer, 80-2; diversamente B. Gentili, *Epigramma ed elegia*, in *L'èpigamme grecque. Entretiens sur l'antiquité classique XIV*, Vandoeuvres-Genève 1967, 40-41, associa «l'ascesa dell'epigramma a componimento per così dire letterario» con la figura di Simonide, attivo ad Atene nella prima metà del V secolo a.C.; secondo C.D. Buck, *A Question of Dialect Mixture in the Greek Epigram*, in *ANTIΔΩΡON. Festschrift Jakob Wackernagel*, Göttingen 1923, 136, già in età arcaica «some epigrams give the effect of the literary dialect with some local coloring, others that of local dialect with some literary colouring».

<sup>10</sup> In questo quadro Esiodo avrebbe appreso il suo mestiere dai rapsodi ionici, mutuando da essi anche la lingua, che tuttavia talora si allontana da quella di Omero, dal momento che egli adopera delle forme che non sono né ioniche, né beotiche, come appunto gli accusativi brevi: ci troveremmo dunque nella scomoda posizione di dover giustificare un impiego poetico di questi morfemi, senza però poter parallelamente sostenere che in Beozia fosse viva una lingua d'arte, che ne giustificasse l'uso, v. Pavese, 35-39. Per Tirteo il discorso è esattamente lo stesso. Al contrario, preso atto dello scarto cronologico, nessuno avanza dubbi sul fatto che gli ionici Simonide e Bacchilide abbiano usato per le loro composizioni corali una 'Kunstsprache' dorica, ma sarebbe opportuno dare una definizione più accurata di tale lingua d'arte, che infatti non presenta un carattere unitario da Alcmane in poi, v. Pavese, 77-108.

<sup>11</sup> V. sopra n. 7.

mostrano un testo molto atticizzato<sup>12</sup>.

In terzo luogo, infine, sono stati ritrovati alcuni papiri, che ci permettono di vedere, benché frammentariamente, quegli stessi testi, di cui siamo a conoscenza tramite le citazioni, di cui si è detto sopra<sup>13</sup>: come si vede, una situazione più o meno paragonabile a quella riscontrata a proposito degli epigrammi, anche se la pietra da un punto di vista documentario è più attendibile dei papiri, dal momento che presenta i testi in una forma più vicina all'originale; in altre parole, per usare un concetto matematico, si assumerà come vera la seguente proporzione: epigramma citato: epigramma su pietra = autore arcaico citato<sup>14</sup>: autore arcaico su papiro, pur tenendo conto della difficoltà appena accennata.

L'esempio più significativo di quanto detto fin qui è costituito da uno scolio, citato da Ath. 15. 695a (= *carm. conv. PMG* 8), in forma atticizzata, ma rivelatosi facente parte di un carme alcaico (Alc. 249), restituito nella sua forma lesbica originaria dal *P. Oxy.* 2298, fr. 1:

	}	{	
			},.ον χ[ ]ρον αί.[
			] νῶα φ[ ]έσδυγον.
			]ην γὰρ ο[ ]κ ἄρηον
5			]ω κατέχην ἀήταις
			]κ γὰς χρή προΐδην πλο[
			]ι καὶ π[ ]άμου ἔ[ ]ηι
			]όν[ ]ένηται
			]γα:
10			]σχάνα
			]εμος φέρ[
			]φ.

Integrando i vv. 6-9 sulla base del testo di Ateneo, abbiamo:

ἐκ γὰς χρή προΐδην πλόου  
αἰ < > δύναται καὶ παλάμου ἔχη,  
ἐπεὶ δὲ κ' ἐν πόντῳ γένηται  
τῶν παρεόντων < > ἀνάγκα.

Ateneo, *loc. cit.*, riporta invece:

<sup>12</sup> Ciò è vero non solo per lo scolio alcaico, citato da Ath. 15.695a, ma anche, ad esempio, per Alc. 141, citato con modifiche da Ar. *Vesp.* 1232 s., su cui v. sotto.

<sup>13</sup> In questo quadro, come afferma S. Nicosia, *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo*, Roma 1976, 71 e 73, i papiri risalgono al lavoro degli eruditi alessandrini, mentre le citazioni di Ateneo e di altri autori in linea di massima (si veda la n. seguente) rispecchiano il testo così come veniva cantato nei simposi attici del V secolo.

<sup>14</sup> Da questo punto di vista vanno inoltre ritenuti molto probabili interventi di lettori colti, tendenti a ripristinare linguisticamente il testo, laddove questo fosse particolarmente noto o la normalizzazione atticizzante particolarmente pesante (si veda più sotto a proposito di Alceo fr. 249).

ἐκ γῆς χρῆ κατιδεῖν (*cod. E; cod. A: κατιδην*) πλόου  
 εἶ τις δύναιτο καὶ παλάμων ἔχει,  
 ἐπεὶ δὲ κ' ἐν πόντῳ γένηται  
 τῷ παρεόντι τρέχειν ἀνάγκη.

Per quanto riguarda la trattazione degli specifici problemi posti dal raffronto dei due testi, credo sia sufficiente quanto affermato in merito da C.O. Pavese, S. Nicosia, W. Rösler, B. Gentili, L.E. Rossi<sup>15</sup>; quel che occorre sottolineare ora è invece il fatto che ogniqualvolta ci si trovi alle prese con un'importazione o un'esportazione di composizioni poetiche, che prescindano da una fissazione scritta, esse cambiano veste linguistica: ciò è vero per questo scolio, per altri brani di poeti arcaici, che noi sappiamo aver avuto diffusione in Atene<sup>16</sup>, e per gli epigrammi che verranno esaminati di seguito.

Particolarmente interessante in questo senso mi pare un altro brano di Alceo (Alc. 141), parodiato da Aristofane, *Vesp.* 1232 e ss.:

ΦΙ. Ἐγὼ δέ γε,  
 ἐὼν ἀπειλῆ, νῆ Δί' ἕτερον ἕσομαι.  
 «ἄνθραφ', οὗτος ὁ μοιόμενος τὸ μέγα κράτος,  
 ἀντρέψεις ἔτι τὰν πόλιν· ἂ δ' ἔχεται ῥοπᾶς».

Lo scolio al passo (pag. 162 Dübner; v. anche *schol. Ar. Thesm.* 162, pag. 265 Dübner) informa che la coppia di versi è di Alceo, riportandone anche il testo, non privo di atticizzazioni<sup>17</sup>:

ἄνηρ, οὗτος ὁ μοιόμενος τὸ μέγα κράτος,  
 ἀντρέψει τάχα τὰν πόλιν· ἂ δ' ἔχεται ῥοπᾶς.

E naturale che questo brano, al pari di altri<sup>18</sup>, dovesse essere noto agli spettatori di Aristofane esattamente nella forma in cui è testimoniato nelle *Vespe*, cioè in una veste linguistica abbastanza atticizzata e non aderente fin nei particolari all'originale lesbico<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Pavese, 62-3; Nicosia, 80-2 e 247-48; W. Rösler, *Dichter und Gruppe*, München 1980, 91-106 e *Die Alkaios-Überlieferung im 6. und 5. Jahrhundert*, in *Actes du VIIe Congrès de la Fédération Internationale des Associations d'Études Classiques I*, Budapest 1984, 187-90; B. Gentili, *Alceo*, fr. 249 Voigt, in *Studi in onore di A. Barigazzi I*, Sileno 10, 1984, 241-43; L.E. Rossi, *Lirica arcaica e scoli simposiali (Alc. 249, 6-9 V. e carm. conv. 891 P.)*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili I*, Roma 1993, 237-46.

<sup>16</sup> V. sopra n. 7.

<sup>17</sup> In questo caso purtroppo il *P. Oxy.* 2295, fr. 2, non offre che poche lettere, ma da un'annotazione tra la seconda e la terza riga si ricava che il poeta si riferisce a Pittaco.

<sup>18</sup> V. per esempio i frr. 10 (trasmeso da Hephaest., 38, 65 e 66 Conbruch, da Hdn. Περὶ μονή-  
 ρους λέξεως B, 941.14 [in *Gr. Gr.* III, 2 Lentz] e da *schol. Soph. OT* 153 e dal *P. Oxy.* 1789,  
 fr. 29), 140 (trasmeso da Ath. 14.627a-b e dal *P. Oxy.* 2295, fr. 1 e 2296, fr. 4), 338  
 (trasmeso da Ath. 10.430a-b e dal *P. Bouriant* 8.19 ss.).

<sup>19</sup> Il pensiero corre immediatamente allo scolio precedente; anche in questo brano si vede che l'atticizzazione prescinde dal timbro di ā, mentre è evidente nelle sedi non protette dal metro, cioè μοιόμενος/μαινόμενος (soltanto *codd. VB a. c.*), κράτος/κράτος, ὄν-/ἴω(α)-,

Ma gli esempi tratti dal I episodio delle *Vespe* aristofanee si possono moltiplicare: infatti solo qualche verso più avanti (*Ar. Vesp.* 1238) si trova citato l'*incipit* di uno scolio attribuito a Prassilla di Sicione (= Praxill. *PMG* 3; cf. *car. conv.* 14), a noi noto anche da altre fonti<sup>20</sup>:

Ἄδμητου λόγον, ᾧ ἐταῖρε, μαθῶν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει.

Troviamo ancora una citazione di Prassilla nelle *Vespe* ai versi 1241-242 (= *car. conv. PMG* 29a), nei quali Aristofane fa cantare a Filocleone un brano, la cui attribuzione alla poetessa è garantita dallo scoliasta (p. 163 Dübner):

Οὐκ ἔστιν ἄλωπεκίζειω,  
οὐδ' ἄμφοτέροισι γίγνεσθαι φίλου

È significativo che Page (Praxill. *PMG* 3) annoti in apparato: «Incertum quatenus dialectus Dorica sit restituenda», lasciando intendere che una pur parziale atticizzazione del testo non è affatto esclusa<sup>21</sup>.

Stando così le cose e fatte le debite proporzioni, perché non provare ad immaginare una simile vicenda testuale anche per Tirteo ed Esiodo?

## B) IL MATERIALE.

Il materiale disponibile, che vede verificate le due condizioni, di cui all'inizio del precedente paragrafo, essenziali per poter trarre delle conclusioni di ordine linguistico, si può dividere in due gruppi, che rispecchiano le zone di provenienza dei testi: in primo luogo dunque si esamineranno le composizioni appartenenti ad aree estranee all'Attica, tra le quali verranno tenute in particolare considerazione quelle redatte in dorico; secondariamente invece si citeranno alcuni epigrammi attici, che in ultima analisi, a parte alcune eccezioni, provano solo un procedimento di modernizzazione del testo da parte dell'autore, che li cita<sup>22</sup>.

v. E.M. Voigt, *Sappho und Alkaios*, Amsterdam 1971, *ad l.*

<sup>20</sup> *Schol. Ar. Vesp.* 1238, pag. 162 Dübner, che riporta anche il verso successivo (τῶν δειλῶν δ' ἀπέχου, γνοὺς ὅτι δειλῶν ὀλίγα χάρις), Eust. II. 326, 38, Phot. α 320 s.v. Ἄδμητου λόγον Theodoridis, Suda I, 52 s.v. Ἄδμητου μέλος καὶ Ἀρμοδίου e IV, 64 s. v. Πάρουρος (= *car. conv. PMG* 32) Adler, Hesych. α 1154 s.v. Ἄδμητου λόγον, Ath. 15.695c, Paus. α 25 H. Erbse, *Untersuchungen zu den attizistischen Lexika*, AAWB 2, 1949, 154.

<sup>21</sup> Altri casi di citazione di carmi simposiali in Aristofane si hanno nelle *Vespe* al verso 1226 (Ἀρμοδίου μέλος, in onore del tirannicida, di origine attica) e 1245-1247 (Κλειταγόρας [= *car. conv. PMG* 29b], v. scolio *ad l.*, pag. 163 Dübner); infine abbiamo non più che un riadattamento di un verso prassilleo in *Ar. Thesm.* 529-30 (= Praxill. *PMG* 4; cf. *car. conv.* 20), come testimonia lo scoliasta (pag. 268 Dübner). [Ringrazio il Dott. F. Cannatà per lo scambio di idee sull'argomento.]

<sup>22</sup> Cioè vengono notati i timbri delle vocali lunghe secondarie e le doppie, v. ad esempio *CEG* 305.

I. Vediamo dunque i testi del primo gruppo, la cui versione epigrafica è dialettologicamente lontana da quella citata dai vari autori.

1) Epigramma per i caduti corinzi a Salamina (posteriore al 480 a.C.), citato da Plut. *Her. mal.* 870e e da [Dio Chrysost.] *Or.* 37.18 Arnim (= Phavor. fr. 95.18 Barigazzi), che lo attribuisce a Simonide; la versione epigrafica (*IG I*, 2<sup>3</sup> 1143 = *CEG* 131) offre solo due frammenti appartenenti ai vv. 1-2 e non ha alcuna traccia del secondo distico<sup>23</sup>:

Ἰόν ποκ' ἐναίομες ἄστῳ Κορίνθῳ  
Ἰντος].

Presso gli autori suddetti l'epigramma ha invece questa forma:

ᾠ ξένε, εὐδρόν ποτ' ἐναίομεν ἄστῳ Κορίνθῳ  
νῦν δὲ μετ' Αἴαντος νᾶσος ἔχει Σαλαμῖς.  
ἐνθάδε Φωϊώσας νῆας καὶ Πέρσας ἐλόντες  
καὶ Μήδους ἱερῶν Ἑλλάδα ρύομεθα.

- 1 ξένε: Plut. e *codd.* [Dio]; ξέῳ '[ε]: *cod.* M [Dio]<sup>24</sup>.
- 2 δὲ μετ' Αἴαντος: [Dio]; δ' ἀνάματος: Plut.<sup>25</sup>.
- 3 ἐνθάδε: Plut.; ρεῖα δέ: [Dio] || νῆας: Plut. e *cod.* B [Dio]; νᾶς: *codd.* UM [Dio].
- 4 Plut.; ἰδρυσάμεθα [Dio]<sup>26</sup>.

2) Dedicà sulla base di una statua raffigurante Zeus, offerta dagli Spartani a Olimpia in occasione della fine della seconda rivolta messenica della metà del V secolo a.C.<sup>27</sup>; l'epigramma viene citato da Paus. 5.24.3<sup>28</sup>, mentre l'origi

<sup>23</sup> Che il secondo distico sia originario e che dunque vada integrato sulla pietra, è sostenuto da A.L. Boegehold, *The Salamis Epigram*, GRBS 6, 1965, 184-86; al contrario propendevano per la non autenticità dei vv. 3-4 G. Kaibel, *Quaestiones Simonideae*, RM 28, 1873, 442-43; U. von Wilamowitz, *Sappho und Simonides. Untersuchungen zu griechischen Lyriker*, Berlin 1913 (= Berlin 1985), 193-94; P. Friedländer, *Geschichtswende im Gedicht*, SIFC 15, 1938, 95 e 97-98.

<sup>24</sup> Il corinzio di norma conserva i nessi con digamma, ma talora li semplifica, v. A. Thumb - E. Kieckers, *Handbuch der griechischen Dialekte*, I, Heidelberg 1932<sup>2</sup>, 130; a causa del silenzio della pietra in questo punto non si possono avanzare ipotesi sicure: di certo però ξένε senza elisione può essere dovuto all'atticizzazione del testo, mentre la forma con allungamento può ricoprire la forma corinzia ξέῳφ'(ε) con conservazione del nesso.

<sup>25</sup> La lezione plutarchea ἀνάματος, 'senza corsi d'acqua', pare essere esclusa dalla pietra, che conserva una parte di ν al v. 2; la lezione dello Pseudo-Dione concorda con la pietra, così come la congettura del Valckenaer δ' ἀμ(μ)' Αἴαντος, che forse è quella che dà il senso migliore e spiega la corruzione ἀνάματος; altri due casi di lezioni equivalenti ai vv. 3 e 4 (ἐνθάδε / ρεῖα δὲ e ρύομεθα / ρύομεθα / ἰδρυσάμεθα).

<sup>26</sup> La congettura del Pletho ρυσάμεθα rappresenta un felice punto d'incontro tra ἰδρυσάμεθα dello Pseudo-Dione e ρύομεθα di Plutarco.

<sup>27</sup> L'alfabeto impiegato concorda con tale datazione, v. L.H. Jeffery, *Comments on Some Archaic Greek Inscriptions*, JHS 69, 1949, 30.

<sup>28</sup> Interpreto il passo, accogliendo nel testo la congettura di Schubart τότε per ὅτε dei codici, in modo tale che δεύτερα si riferisca ad ἀποστάσι, v. sulla questione J.G. Frazer, *Pausania's Description of Greece*, III, London 1913, ad l.



In base dunque ai motivi esposti sopra, M. Guarducci<sup>31</sup> ha supposto che l'iscrizione, di cui parla Pausania, non sia la stessa che abbiamo su pietra, ma che questa sia una copia corinzia più tarda, posta non sopra il timpano del tempio, ma di fronte ad esso; nel distico supplementare inoltre, dove compaiono i Corinzi, alleati degli Spartani a Tanagra, probabilmente si faceva cenno all'occasione per la quale fu fatta copia dell'epigramma su pietra, che già Pausania non avrebbe potuto più vedere.

A queste ipotesi di M. Guarducci si oppongono tuttavia le critiche convincenti di C. Gallavotti<sup>32</sup>, secondo il quale le iscrizioni non sarebbero due ma una sola: se Pausania infatti avesse visto la copia laconica dell'iscrizione, avrebbe visto la [σ] secondaria di τοῦ πολέμου notata -O in alfabeto laconico arcaico e non l'avrebbe certo resa con -ω, ma con -ου, secondo le sue abitudini linguistiche<sup>33</sup>; stando così le cose, la forma severior del testo del periegeta sarebbe dovuta ad un'intervento della trasmissione manoscritta, che avrebbe erroneamente sostituito al genitivo retto da νίκας un dativo locativo τῶ(ι) πολέμω(ι)<sup>34</sup>; ancora più semplice è pensare ad una congettura da parte di un lettore di Pausania, per normalizzare il testo al dorico laconico.

È in questo quadro dunque possibile immaginare che con l'espressione τὸ ἐπίγραμμα τὸ ἐπὶ τῇ ἀσπίδι Pausania non intenda dire che l'iscrizione si trovasse materialmente sullo scudo, ma che il distico, riportato su una base marmorea, posta sul timpano del tempio, fosse semplicemente relativo allo scudo, che costituiva appunto l'offerta da parte degli Spartani e degli alleati<sup>35</sup>; inoltre l'omissione degli ultimi due versi in Pausania può essere intenzionale e non rappresentare dunque una difficoltà<sup>36</sup>; per quanto riguarda infine la circostanza che l'alfabeto impiegato sia corinzio e non laconico, è stato supposto che sia l'iscrizione, sia lo scudo sarebbero stati preparati a Corinto, alleata degli Spartani a Tanagra<sup>37</sup>.

4) Dedica degli Apolloniati a Olimpia della metà del V secolo a.C., citata da Paus. 5.22.3; la versione epigrafica, composta di due frammenti in caratteri

<sup>31</sup> *La dedica dei vincitori di Tanagra*, in RPARA 12, 1936, 125-32; cf. *Epigrafia greca*, I, Roma 1967, 469-72.

<sup>32</sup> C. Gallavotti, *Le copie di Pausania e gli originali di alcune iscrizioni di Olimpia*, BollClass 26, 1978, 4-11.

<sup>33</sup> Gallavotti, 5: questa osservazione dello studioso è in perfetta sintonia con quanto si cerca di dimostrare qui.

<sup>34</sup> Il dativo è lezione dei codici P, a e c; v. però le critiche di A. Masaracchia in AA.VV., *Postille alle iscrizioni del quinto libro di Pausania*, BollClass 26, 1978, 28, secondo il quale νίκη è usualmente costruito con il genitivo e non con il dativo.

<sup>35</sup> Questa era esattamente l'idea di K. Purgold (v. apparato a IvO 253), che prevedeva che l'iscrizione fosse riportata su pietra e che questa doveva costituire il supporto dello scudo d'oro; Gallavotti, 5.

<sup>36</sup> Gallavotti, 5.

<sup>37</sup> Frazer, *ad l.*

elei o corinzi<sup>38</sup>, è riprodotta in CEG 390:

μνάματ' Ἀπολλωνίας ἀ[  
]ονίσι Φοῖβος φοῖ[  
]ῶ[ ]ρμαθ' [ ];  
[.....];

Pausania, *loc. cit.*, riporta l'epigramma in questa forma:

μνάματ' Ἀπολλωνίας ἀνακείμεθα, τῶν ἐνὶ πόντῳ  
Ἴονίῳ Φοῖβος<sup>39</sup> ᾧκισ' ἀκερσεκόμας·  
οἱ γὰρ τέρμαθ' ἐλύοντες Ἀβαντίδος ἐνθάδε ταῦτα  
ἔστασαν σὺν θεοῖς ἐκ Θρονίου δεκάταν.

Accanto a queste iscrizioni, redatte in dorico, ne esistono altre due, dalle quali non si evincono particolari interventi di normalizzazione testuale.

5) Dedicà dei Delfi al santuario in occasione della scongiurata incursione di Serse del 480 a.C., ma la datazione è problematica<sup>40</sup>; l'iscrizione viene citata da Diod. Sic. 11.14.4, mentre la versione epigrafica (Page<sup>41</sup> = CEG 798), ora perduta, è a noi nota solo grazie a due trascrizioni fatte rispettivamente nel 1675 e nel 1676 da F. Vernon e G. Wheeler<sup>42</sup>:

]αι[ ]αυδρῶ πολέμῳ [ ]  
]υρα νίκας Δε[ ]ι μ' ἔστασαν  
]αριζόμενοι σὺν Φοίβῳι  
]υπορθον ἀπώσάμενοι στίχα Μήδων  
]αλκοστεφανοι ρυσάμενοι τέμενος.

In Diodoro l'epigramma ha questa forma:

μνάμα τ' ἀλεξάνδρου<sup>43</sup> πολέμου καὶ μάρτυρα νίκας  
Δελφοί μ' ἔστασαν, Ζανὶ χαριζόμενοι  
σὺν Φοίβῳ πτολίπορθον ἀπώσάμενοι στίχα Μήδων

<sup>38</sup> Sul ritrovamento dell'iscrizione si veda E. Kunze, *Berichte über die Ausgrabungen in Olympia*, V, Berlin 1956, 149-56.

<sup>39</sup> Significativa la mancata notazione del *f*- iniziale, che tuttavia allunga sillaba chiusa precedente in perfetto accordo con la prassi omerica, cui si fa esplicito accenno nell'intervento di normalizzazione linguistica in CEG 367, v. sopra.

<sup>40</sup> La forma delle lettere non consente di risalire più indietro del IV secolo a.C., v. W. Peek, *Die Perser in Delphi*, *Philologus* 122, 1978, 5; J. Ebert, *Zum Perser-Epigramm von Delphi*, *ZPE* 47, 1982, 36, pensa che la dedica sia stata fatta dai Delfi in occasione del centenario della scongiurata incursione, cioè nel 380 a.C., data che ben si accorda con l'evidenza paleografica e con il fatto che Erodoto 8.36-9 non cita né l'iscrizione, né il monumento.

<sup>41</sup> D.L. Page, *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981, 410-12.

<sup>42</sup> B.D. Meritt, *The Persians at Delphi*, *Hesperia* 16, 1947, 58-61; sulle differenti letture delle due copie v. anche Peek, 3-4.

<sup>43</sup> Peek qui legge in perfetto accordo con le copie seicentesche δαίξάνδρου; la lezione dei codici diodorei è chiaramente una banalizzazione.



rannicidi Armodio e Aristogitone, attribuita a Simonide da Hephaest. 4.6 Consbruch.

6) Frammento di erma marmorea della fine del VI secolo a.C. (*IG I 522 = IG I<sup>2</sup> 837 = CEG 304*) con iscrizione simile a quelle fatte incidere da Ipparco, descritte da [Pl.] Hipp. 228d-229b.

7) Iscrizione citata da Aesch. III, 190 Blass (*CEG 431*), risalente al 403/2 a.C.

8) Epigramma in onore dei caduti di Cheronea (338 a.C.), riportato in *AP 7.245 (CEG 467)*, che lo attribuisce a Getulico.

9) Epigramma attribuito al retore Eschine da *AP VI, 330*; la versione epigrafica (anteriore al 330 a.C.) è stata ritrovata ad Epidauro (*CEG 776*).

10) Epigramma ateniese per i caduti della battaglia di Tanagra (457 a.C.), attribuito a torto a Simonide da *AP 7.254*; la versione epigrafica è rappresentata da *IG II 3 1677 (= IG I<sup>2</sup> 946 = IG I<sup>3</sup> 1181 = CEG 4)*.

11) Epigramma dedicatorio, riportato in *AP 13.13*; la versione epigrafica si trova in *IG I 403 (= IG I<sup>3</sup> 885 = IG I<sup>2</sup> 529 = CEG 280)*.

12) Un caso leggermente diverso dai precedenti, perché riguardante un testo in prosa, è costituito dal trattato tra Atene, Argo, Mantinea ed Elide del 420-419 a.C., riportato da Tucidide V, 47 in una forma molto più ionicizzata di quanto la versione epigrafica (*IG I<sup>2</sup> 86*) faccia vedere, benché in uno stato molto frammentario; da notare che il brano tucidideo è riportato anche nel Papiro di Erlangen nr. 9, che mostra divergenze dal testo epigrafico, ma non da quello dei manoscritti tucididei<sup>47</sup>.

### C) DISCUSSIONE DELLA DOCUMENTAZIONE.

Sulla base del materiale raccolto, data la scarsità di materiale disponibile, non sarebbe prudente dare per assodato ciò che intendevamo dimostrare, cioè che nelle sedi non protette dal metro i testi vengono costantemente atticizzati; esistono infatti degli indizi contrari, rappresentati da 1) alcuni casi di conservazione di  $\bar{\alpha}$  impuro<sup>48</sup>; 2) un caso di genitivo singolare di tema maschile in - $\bar{\alpha}$ - uscente in - $\bar{\alpha}$ <sup>49</sup>; 3) una occorrenza di forma dorica *severior* in Pausania<sup>50</sup>, che meritano qualche considerazione: i primi due tratti non rappresentano tuttavia una difficoltà insormontabile, in quanto compaiono anche nella lingua dell'epigramma e del dramma attico ed è dunque possibile che non suonassero estranei ad un orecchio avvezzo a questo tipo di produzione poetica; in questo senso, come già accennato, tali  $\bar{\alpha}$  andranno associati

<sup>47</sup> C. Gallazzi, *P. Erl. 9: un frammento non riconosciuto di Thucydides V 47, 4-6*, ZPE 49, 1982, 39-41.

<sup>48</sup> V. le versioni letterarie di *CEG 131* (v. 2:  $\nu\delta\sigma\sigma\epsilon\varsigma$ ), *367* (v. 2:  $\iota\lambda\acute{\alpha}\omega$ , che tuttavia è un omerismo, v. sotto), *351* (*passim*), *390* (*passim*), *798* (*passim*), *820* (*passim*), *280* (v. 3, che costituisce tuttavia la firma dell'artista), *312* (v. 3:  $\mu\alpha\lambda\upsilon\gamma\acute{\alpha}\theta\epsilon\alpha$ ).

<sup>49</sup> V. *CEG 367*, 1:  $\kappa\rho\omicron\nu\iota\delta\bar{\alpha}$ .

<sup>50</sup> V. *CEG 351*, 4:  $\tau\bar{\omega}$   $\mu\alpha\lambda\acute{\epsilon}\mu\omega$ .

a quelli altrimenti presenti nella lingua poetica attica e con essi spiegati in modo unitario: è pertanto evidente che l'atticizzazione dei testi prescinde da questo tratto<sup>51</sup>.

Per quanto riguarda la forma dorica *severior* in Pausania, il discorso si fa un po' più complesso: se infatti esaminiamo le iscrizioni provenienti da aree non ioniche, testimoniate da Pausania, ci accorgiamo che questo autore, fatta eccezione per la forma in oggetto, sembra non discostarsi fondamentalmente dalla condotta di altri autori, concordando con essi nella normalizzazione insistita dei testi trascritti; ciò è vero, ad esempio, per CEG 367, dove si trova Ζεῦ per Δεῦ e Ἰάω (omerismo!) per ἠλαῖφοι<sup>52</sup>, forme che necessariamente rimandano ad un intento normalizzatore<sup>53</sup>: quanto però tale intento va attribuito all'autore e non piuttosto alla tradizione manoscritta della sua opera?

Proprio in CEG 351, infatti, la confusione tra l'articolo al nominativo plurale dorico τοί e il dativo plurale attico τοῖς<sup>54</sup>, che ha provocato la corruzione dell'intero v. 2, non può essere certamente imputata a Pausania; lo stesso si deve dire a proposito della forma *severior* τῶ πολέμῳ, che, proprio sulla scorta di Ἰάω per ἠλαῖφοι in CEG 367, è probabilmente frutto di una congettura di un erudito, che lavorò sul testo di Pausania<sup>55</sup>; se infatti, come si diceva nella precedente sezione, non è possibile che l'autore dorizzi di sua iniziativa, dal momento che la copia laconica dell'iscrizione deve aver avuto O per [ō] secondario, tale timbro aperto sarà dovuto non già ad uno scambio con il dativo locativo, come ha proposto C. Gallavotti, bensì all'intervento di un lettore colto, come del resto già osservato a proposito di CEG 367<sup>56</sup>.

Ciò detto, credo non sia azzardato concludere che la documentazione epigrafica offerta da Pausania non si sottragga alla generale tendenza norma-

<sup>51</sup> V. sopra n. 3.

<sup>52</sup> Interessante la sostituzione della forma dorica con l'omerismo Ἰάος, che ha la stessa struttura metrica; al contrario le forme ionico-attiche Ἰάωος / Ἰάωος (Thumb-Scherer, 255-56 e 271-72) da \**si-slē-wo-* > \*Ἰηο- (con caduta di digamma intervocalico) > Ἰεω- con metatesi quantitativa, che è trattamento più prettamente ionico, oppure abbreviamento vocalico in iato, tipico anche di altri dialetti (Ἰεο-), non sono equivalenti; in questo quadro le forme omeriche Ἰάος e Ἰάωος rappresentano rispettivamente il grado zero della radice \**si-slē-wo-* e una forma di compromesso tra il vocalismo lungo in -ē-, ormai sconosciuto allo ionico, e quello breve in -ā-; v. Gallavotti, 17 e gli interventi di L.E. Rossi, E. Tagliaferro e S.M. Medaglia in AA.VV., 33 e 34.

<sup>53</sup> Altro esempio di ammodernamento della grafia ad opera di Pausania (o della sua fonte) e costituito da φικίωε (CEG 390, 2) per φοικίωε della versione epigrafica, v. Gallavotti, 15.

<sup>54</sup> Provocata forse da CEG 367, 2, dove si ha per *scriptio continua* τοῖλακεδαμονίαις: l'intervento di un lettore dotto, che avrebbe emendato il testo di CEG 351 sul modello di CEG 367, non capendo la sintassi dell'epigramma, appare così piuttosto probabile.

<sup>55</sup> Se giungiamo a questa conclusione per il testo di Pausania, non è affatto da escludere una simile eventualità, quando si trova una forma dialettale originaria in autori che altrimenti atticizzano il testo citato: quando Ateneo, per esempio, riporta una forma come κατίδην (*carmin. conv. PMG* 8, su cui si veda sopra) è possibile che sia frutto di un intervento erudito su un testo normalmente atticizzato.

<sup>56</sup> Tale è la posizione di S.M. Medaglia in AA.VV., 28.

lizzatrice dei testi non attici; in quale misura ora tale tendenza sia da ascrivere all'autore in persona oppure alla tradizione manoscritta della sua opera, non è facile distinguere; quel che è importante ai nostri fini è che non vi sono indizi determinanti in favore del fatto che Pausania, nel registrare le sue epigrafi, avesse degli interessi prettamente dialettologici<sup>57</sup>, al punto da sfuggire al più generale processo di traduzione, oggetto di questo studio.

Quale incidenza abbia sul nostro discorso quest'ultima considerazione, è presto detto: se è vero cioè che Pausania non riporta i testi così come li legge, ma li sottopone, pur con le riserve, di cui sopra, al procedimento di normalizzazione, tipico di altri autori, il materiale da lui offerto sarà per noi utilizzabile, sicchè per le nostre conclusioni potremo contare sulle tre composizioni da lui testimoniate (*CEG* 351, 367 e 390: VI-V secolo a.C.), sull'epigramma in onore dei caduti corinzi a Salamina (*CEG* 131: 480 a.C.), su quello in memoria della scongiurata incursione dei Persiani a Delfi (*CEG* 798: 480 o forse, più probabilmente, 380 a.C.) e sul cosiddetto epigramma di Cinisca (*CEG* 820: inizi del IV secolo a.C.).

È superfluo dire, testi alla mano, che delle sei composizioni solo le prime due consentono delle conclusioni certe; le altre quattro al contrario non offrono appigli sicuri.

#### D) ULTERIORE DOCUMENTAZIONE E CONCLUSIONI.

Se ora, allo scopo di perseguire il nostro obiettivo, sentiamo il bisogno di arricchire la nostra base documentaria, non è impossibile operare una piccola deroga agli assunti di fondo di questo lavoro e di prendere in considerazione anche degli epigrammi unicamente testimoniati per tradizione indiretta, che mostrano però delle indubbie somiglianze con uno dei nostri testi più autorevoli, cioè con *CEG* 131; tali somiglianze sono costituite dal fatto che alcuni epigrammi, come appunto *CEG* 131, presentano dei tratti non attici protetti metricamente, laddove il testo viene testimoniato dagli autori che lo citano, in forma più o meno atticizzata.

Se ciò è lecito da un punto di vista metodologico, aggiungiamo a titolo esemplificativo un epigramma che bene illustra quanto detto in precedenza; si tratta del ben noto distico composto in onore dei caduti alle Termopili (Sim. Bergk III<sup>4</sup> fr. 91 = Diehl II 5<sup>2</sup> fr. 91), testimoniato da *AP* 7.248, che lo attribuisce a Simonide, da Herod. 7.228, da Aristid. Περὶ τοῦ παραφθέγματος II 512 Dindorf, da Diod. Sic. 11.33 e dalla *Suda s.v. Λεωνίδης Adler (codd. deteriores)*:

Μυριάσῳ ποτὲ τῆδε τριακοσίαις ἐμάχοντο  
ἐκ Πελοποννάσου χιλιάδες τέτορες.

<sup>57</sup> Gallavotti, 3, scrive: «...è possibile che per Olimpia (Pausania) disponesse di un repertorio epigrafico, già da altri redatto, e che pertanto abbia lavorato di seconda mano nel citare il testo preciso delle iscrizioni».

Non può non richiamare la nostra attenzione da una parte il dorismo  $\tau\acute{\epsilon}\tau\omicron\rho\epsilon\varsigma$ <sup>58</sup> e dall'altra il generale colorito ionico-attico del resto dell'epigramma, che necessariamente rimanda ad un intervento normalizzatore delle forme non protette dal metro.

Casi come questo non sono inusuali<sup>59</sup> e costituiscono una ulteriore conferma del fatto che solamente la protezione metrica garantisce per i testi poetici l'attendibilità delle forme dialettali, laddove, al di fuori di questo, ci si muove su un terreno estremamente incerto; ciò nella nostra prospettiva è particolarmente importante, dal momento che saranno proprio le forme linguistiche protette metricamente a fornire la valutazione dialettologica del testo e non l'insieme di esse nella loro totalità<sup>60</sup>.

Per concludere, se vogliamo tornare a ciò da cui ha preso le mosse questo studio, cioè l'opera di Esiodo e di Tirteo, dove sono indubbiamente presenti delle forme non ionico-attiche, è evidente che se si riesce a provare che esiste uno scarto linguistico tra i testi che noi possediamo su pietra e su papiro e gli stessi, noti da tradizione letteraria, si evidenzia una prassi comune, cui obbedisce l'intero *corpus* dei testi arcaici: se ciò corrisponde a verità, se cioè i testi vengono più o meno costantemente atticizzati, come gli epigrammi, di cui abbiamo parlato qui, fanno intendere, ebbene vi sono molte probabilità che la veste linguistica ionica, mostrata dai poemi di Esiodo e Tirteo, sia dovuta al loro passaggio per l'Atene del VI e V secolo e non rappresenti quindi alcunché di originario.

Roma

Luca Tiberi

<sup>58</sup> Pavese, 40 e 62; v. indici di Thumb-Scherer, 424.

<sup>59</sup> Si veda a titolo di esempio T. Preger, *Inscriptiones graecae metricae*, Lipsiae 1891, nrr. 23, 45, 62, 67, 68, 80, 100, 118, 134, 138, 140, 186 e 200.

<sup>60</sup> In questo senso, ai fini dell'accertamento della tradizione linguistica nell'ambito della quale si muove Esiodo, sarà molto più indicativa la presenza di infiniti e accusativi brevi, che non quella di ionismi inorganici, per i quali peraltro esistono forme continentali metricamente equivalenti; si veda per esempio il caso della desinenza ionica  $-\sigma\omega$ , su cui v. Pavese, 52.

PER L'INTERPRETAZIONE DI CALLIMACO,  
EPIGR. 28 PF., 5-6

πολλοὶ μὲν βόσκονται ἐν Αἰγύπτῳ πολυφύλων  
βιβλιακοὶ χαρακίται ἀπειρίτα θηριώωντες  
Μουσέων ἐν ταλάρῳ...

Così Timone di Fliunte (*SH* 786 = 12 Di Marco) descrive l'atteggiamento degli eruditi alessandrini del suo tempo, intesi a contendere senza posa al pari di uccelli in gabbia; è verisimile che anche Callimaco abbia avuto la ventura di assistere - e fors'anche di prender parte - ad analoghi episodi di contrapposizione non proprio urbana nel luogo che aspirava ad essere il tempio degli studi filologici e della poesia, ma il poeta-filologo di Cirene non poteva certo immaginare che un giorno l'oggetto di polemiche almeno altrettanto turbolente sarebbero stati i suoi carmi. Così è accaduto, in particolare, per l'epigramma 28 Pfeiffer, e soprattutto per la lettura e l'interpretazione dei vv. 5-6, oggetto di lunghe e spesso astiose diatribe, talvolta improntate ad un procedimento apodittico più che costruttivamente dimostrativo<sup>1</sup>.

Nella discussione seguente assumo come autentici i versi 5-6 dell'epigramma in questione<sup>2</sup>: l'arte callimachea non fu estranea a giochi fondati sul suono delle parole<sup>3</sup> né, come cercherò di dimostrare, l'individuazione di un ricercato *lusus* dietro questi versi contrasta con le nostre conoscenze sulla pronunzia del greco nel III sec. a.C.

Dopo le celebri dichiarazioni di rifiuto del poema ciclico, così come della via percorsa da molti, dell'amante infedele, dell'acqua della fonte - rifiuto che si compendia nella celebre chiusa del quarto verso (σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια) - la tradizione ci conserva il distico seguente:

Λυσαιή, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός - ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν  
τοῦτο σαφῶς, ἤχῳ φησὶ τις: "ἄλλος ἔχει".

Quasi tutti gli studiosi che si sono occupati di questi versi hanno rilevato

- <sup>1</sup> Non si esportano in quest'ambito le fasi dell'annosa polemica, ma ci si limiterà a richiamare, laddove indispensabile, qualche punto della discussione; per una rassegna completa dei contributi relativi a questo epigramma, cf. l'esautiva opera di L. Lehms, *Bibliografia callimachea 1489-1988*, Genova 1989, 295-97, cui si aggiungono, da ultimi, G. Giangrande, *Callimaco e l'Eco*, QUCC n.s. 34 [63], 1990, 159-61; B.M. Palumbo Stracca, *Callimaco e l'eco: una replica*, QUCC n.s. 37 [66], 1991, 129-32.
- <sup>2</sup> Da ultimi Gow e Page (*The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, II, Cambridge 1965, 156-57) considerano degna di interesse l'ipotesi dell'espunzione di questi versi in quanto aggiunta seriore.
- <sup>3</sup> Cf. innanzitutto il gioco etimologico introdotto in *HAp.* 97-103. Qui l'origine dell'invocazione ἰῆ ἰῆ παιῆον, tradizionalmente rivolta ad Apollo, è ricondotta alla sua pronunzia: quest'ultima nell'età di Callimaco doveva essere equivalente a quella dell'espressione τει τει, παῖ, ἰῶν, che il poeta assume dunque ad etimologia dell'epiclesi apollinea.

lo stretto rapporto dell'espressione attribuita all'eco al v. 6 con una parte del v. 5, in particolare con la sequenza  $\nu\alpha\acute{\iota}\chi\iota\ \kappa\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ : in base alle conoscenze che ci derivano dagli erronei 'scambi' ortografici nei papiri coevi all'età di Callimaco, sappiamo infatti che già nel III sec. la pronunzia del dittongo  $-\alpha\iota-$  doveva essere non dissimile a quella di  $-\epsilon-$ , quella di  $-\epsilon\iota-$  (dittongo o digramma) analoga a quella di  $-\iota-$ , quella, infine, di una consonante raddoppiata pressoché identica alla corrispondente forma scempia ( $-\lambda\lambda-$  =  $-\lambda-$ )<sup>4</sup>. Perciò l'espressione  $\nu\alpha\acute{\iota}\chi\iota\ \kappa\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$  doveva essere pronunziata all'incirca *nechi kalos*, mentre le parole attribuite all'eco ( $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota$ ) dovevano suonare più o meno *alos echi*: il nesso fonico fra le due sequenze è perspicuo, ma è altrettanto evidente che non si può trattare della relazione che lega direttamente una frase e il suo riecheggiamento.

Così i frequenti tentativi di interpretazione del distico, in se stesso e in relazione con i quattro versi precedenti, hanno urtato innanzitutto contro la difficoltà rappresentata da un fenomeno di eco che sembra ripetere il messaggio in maniera imperfetta, o - ancor più incomprensibilmente - riportando le parole in ordine inverso rispetto a quello in cui erano state pronunziate.

Né d'altra parte mi pare si possa risolvere il problema appellandosi semplicemente alla licenza poetica, che, in quanto tale, renderebbe libero chi scrive di modificare a suo arbitrio i dati reali, ivi comprese le manifestazioni dei fenomeni naturali: e soprattutto non credo che questa sia la soluzione più adeguata per il caso in questione, ove sono in gioco un *poeta doctus* della statura di Callimaco - tra le cui modalità compositive non trova spazio alcun tipo di approssimazione - e un genere come quello epigrammatico, all'interno del quale il ricorso ad originali e arditi procedimenti comunicativi si accompagna solitamente ad una loro precisa funzionalità espressiva.

Se dunque Callimaco ha voluto affidarsi nella comunicazione poetica all'immagine dell'eco, dobbiamo attenderci una solida coerenza fra le componenti della figurazione. Ora, è vero che nelle circostanze in cui i poeti antichi hanno descritto scene di eco quasi sempre quest'ultima si trovava a ripetere una sola volta le parole che le erano affidate<sup>5</sup>; tuttavia non possiamo escludere che Callimaco abbia voluto intervenire *cum variatione* sulla tradizione, creando una scena nella quale la ripetizione effetto dell'eco veniva iterata più di una volta<sup>6</sup>. Una simile ipotesi renderebbe perfettamente consona al fenomeno

<sup>4</sup> Cf. E. Maysner, *Grammatik der griechischen Papyri aus der Ptolemäerzeit*, I, Berlin - Leipzig 1923<sup>2</sup>, 87 ss.; 107; 211-12; Sven-Tage Teodorsson, *The Phonology of Ptolemaic Koine*, Göteborg 1977, 62-98; 130; 191 ss.; 197 ss.; 214; 223; W.S. Allen, *Vox Graeca. The Pronunciation of Classical Greek*, Cambridge 1987<sup>3</sup>, 70.

<sup>5</sup> Cf. ad esempio *AP* 9.177; 16.152; *Ov. met.* 3.380; 389-91.

<sup>6</sup> Cf. *Ov. met.* 3.495-96: *...quotiensque puer miserabilis "eheu" / dixerat, haec resonis iterabat vocibus "eheu"*, dove l'espressione al plurale *resonis ... vocibus* fa supporre una iterazione plurima, e non una semplice duplicazione. Cf. inoltre gli esempi di *Valer. Arg.* 3.596-97 e *Verg. ecl.* 6.44-5 segnalati da A. Barchiesi, *Figure dell'intertestualità nell'epica romana*, in *Atti del Convegno internazionale Intertestualità: il "dialogo" fra testi nelle letterature classiche*. Cagliari, 24-26 novembre 1994, *Lexis* 13, 1995, 65 ss.; il contributo di Barchiesi è assai interessante anche per la funzione dell'eco nella poesia latina come veicolo della memoria poetica.

naturale la situazione immaginata e descritta da Callimaco, consentendo al tempo stesso di mantenere invariato il testo tràdito; si supponga infatti che l'eco, incominciando a ripetere ciò che dice il poeta prima che questi abbia terminato di pronunciare la sua frase (...πρὶν εἰπεῖν / τοῦτο σαφῶς...)<sup>7</sup>, lo sorprenda con i propri effetti sonori facendo udire in modo distinto la seguente successione verbale:

Poeta: Λυσανίη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός  
 eco: ...αίχι καλὸς καλός...αίχι καλὸς καλός...

In questo modo il raccordo fra l'ultima parola del messaggio e le prime sillabe dell'eco chiaramente percepibili crea la suggestione di una nuova frase (-αλός ...αίχι), che nelle ripetizioni successive alla prima apparirà interamente pronunciata dall'eco stessa: il suono di tale frase (*alos echi*) trova perfetta corrispondenza nell'espressione che, secondo quanto si legge al v. 6, l'eco restituisce allo stupefatto poeta (ἄλλος ἔχει, pron. *alos echi*)<sup>8</sup>.

Si noti, in particolare, che la parte 'nascosta' (perché coperta dalla voce del poeta che ancora sta parlando) della *reduplicatio* operata dall'eco è esattamente corrispondente, dal punto di vista metrico e sillabico, alla parte percepibile, cosicché si può ben capire perché le parole Λυσανίη, σὺ δὲ ν- siano sempre sottaciute e -αίχι καλὸς καλός percepite; graficamente il fenomeno può essere così rappresentato:

— — — — —  
Λυσανίη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός  
 [Λυσανίη, σὺ δὲ ν]αίχι καλὸς καλός  
 [Λυσανίη, σὺ δὲ ν]αίχι καλὸς καλός<sup>9</sup>

La ripetizione plurima e il numero considerevole di sillabe riprodotte che risulterebbero percepibili sono, fra l'altro, aspetti del fenomeno dell'eco del tutto plausibili in termini di fisica acustica, ancorché l'ambito della *docta poesis* esiga una precisa coerenza con le caratteristiche essenziali dell'evento naturale descritto ma non certo un realismo perfetto. Più indicativo mi pare il

<sup>7</sup> Cf., sui meccanismi della *reciprocatio* dell'eco, per cui le prime parole che essa ripete (Λυσανίη, σὺ δὲ ν-) possono essere percepite solo vagamente dal poeta che ancora sta terminando di pronunciare la sua frase, mentre solo la seconda parte è ben udibile, così che sembra che l'eco riproduca solo quelle parole, Giangrande, 160 e la bibliografia ivi citata.

<sup>8</sup> L'unica differenza è data dal fatto che ἄλλος e (κ)αλός sono diversamente accentate: non credo tuttavia che questo sia rilevante all'interno di un gioco di eco così complesso, senza contare che la differenza accentuativa all'interno di una sequenza metrica fondata sulla quantità sillabica poteva risultare più sfumata di quanto a noi non appaia.

<sup>9</sup> Con la sottolineatura ho posto in rilievo le parole chiaramente percepibili ad orecchio umano, mentre tra parentesi quadre sono quelle pronunziate dall'eco ma non percepibili perché sopraffatte da quanto detto nel contempo. La consonante iniziale di ναίχι non è percepibile perché si potrebbe cogliere solo come punto di occlusione fra la sillaba precedente - che invece passa 'sotto silenzio' - e la successiva.

fatto che anche altri testi poetici che ricorrono al gioco dell'eco affidano a quest'ultima, come fa Callimaco, 'ripetizioni' di lunghe sequenze, anche più consistenti di quella callimachea<sup>10</sup>.

Una prima enunciazione dell'ipotesi ora formulata va ascritta a Kl. Strunk<sup>11</sup>, il quale, analizzando con interesse sostanzialmente fonologico il passo in questione, osservava (p. 85):

«Bedenkt man aber, daß ein Echo sich bei geeigneter Umgebung mehrfach wiederholt und daß die Übergänge zwischen den einzelnen Wiederholungen dabei ineinander verschwimmen, dann kann man wohl auch bei einem guten Dichter ἄλλος ἔχει als Echo auf ναίχι κολός gelten lassen».

Nelle righe immediatamente seguenti però lo stesso Strunk ridimensionava la portata della sua intuizione segnalando, ciò che peraltro è vero, che l'ordine delle parole ἔχει ἄλλος, inverso a quello adottato da Callimaco, non avrebbe trovato posto nella chiusa del pentametro, e questa gli parve essere una buona giustificazione per la scelta del poeta, apparentemente in deroga alle leggi dell'eco; lo studioso finiva dunque per appoggiare, con i più, l'ipotesi della 'licenza poetica'. Di conseguenza la sua prima suggestiva proposta venne del tutto dimenticata dagli studiosi successivi<sup>12</sup>, mentre merita, a mio avviso, molta considerazione, in quanto risponde perfettamente a due requisiti di primaria importanza in materia di autenticità testuale: l'attestazione della tradizione manoscritta e la giustificabilità linguistica e concettuale del testo.

In questa luce pertanto credo che il testo tràdito possa essere accolto a pieno titolo senza che vi sia necessità di interventi congetturali. Per questo preferisco rinunciare alla pur interessante proposta di G. Giangrande<sup>13</sup> di correggere al v. 6 ἄλλος in κάλλος («anche un altro - scil. oltre a me - lo possiede» direbbe Callimaco, stigmatizzando così l'essere περιφοιτος ἐρώμενος da parte del bel Lisania)<sup>14</sup>: la congettura del Giangrande può risultare infatti pleonastica, se si tien conto<sup>15</sup> che per Callimaco l'affermazione «un altro lo possiede» è già un marchio d'infamia per il ragazzo, in quanto ne nega

<sup>10</sup> AP 7.548 (ripetizioni di 7 sillabe); 8.206 (7 sillabe); Ov. met. 3.392 (8 sillabe); altrove Ovidio suppone che l'eco restituisca l'intera frase pronunciata (3.384: ... et totidem, quot dixit, verba recepit; 500-01: ... totidemque remisit / verba locus...).

<sup>11</sup> Frühe Vokalveränderungen in der griechischen Literatur, Glotta 38, 1960, 74-89.

<sup>12</sup> Con l'eccezione di K.J. McKay, Bird-watching in Theognis and a Callimachean Echo, GB 2, 1974, 118, il quale si richiama all'ipotesi di Strunk dichiarandosi tuttavia più favorevole all'idea che Callimaco abbia voluto fare una concessione al metro.

<sup>13</sup> A partire dal suo primo lavoro sulla questione, Callimachus, Poetry and Love, Eranos 67, 1969, 33-42 (38 s.) (rist. in Scripta Minora Alexandrina, III, Amsterdam 1984, 1-10; il volume raccoglie anche tutti i lavori del Giangrande sul medesimo epigramma usciti anteriormente al 1984).

<sup>14</sup> Il Giangrande interviene, di conseguenza, anche sulla parte precedente del verso, che legge così: ... ἤχώ φησί τί: κάλλος ἔχει: «...che dice l'eco? Anche un altro lo possiede?».

<sup>15</sup> Ciò che già suggerisce di fare B.M. Palumbo Stracca, 131.

la dedizione esclusiva all'amore del poeta; la sua arrendevolezza alle lusinghe di un solo altro amante (oltre al poeta stesso, naturalmente: ma la sua condizione di ἐραστής è implicita nella dichiarazione d'amore del v. 5<sup>16</sup>) basta a rendere Lisania δημόσιος agli occhi di Callimaco.

In più, a favore della lezione trådita ἄλλος gioca forse un altro elemento: come la seconda parola dell'espressione (ἔχει) è ripetizione parziale di quella che riproduce (ναίχι), così ἄλλος ripete il suono di καλός privandolo però della prima lettera: il gioco verbale risulta in tal modo meno ovvio ma non meno perfetto, e per ciò stesso più ricercato.

In conclusione, dunque, ho l'impressione che, così interpretato, il testo dell'epigramma conservatoci dalla tradizione non solo possa risultare perspicuo, ma costituisca un ulteriore saggio della elaborata perfezione dell'arte callimachea.

Milano

Antonietta Porro

<sup>16</sup> Che l'espressione Λυσσάνη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός sia una dichiarazione d'amore in piena regola mi pare assodato: cf., fra i numerosi contesti in cui si occupa della questione, le annotazioni di G. Giangrande, *Callimachus, Poetry, Love and Irony*, QUCC 19, 1975, 116 ss. (rist. in *Scripta Minora Alexandrina*, 17 ss.).

## UN ANEDDOTO SU ANTAGORA DI RODI E L'ΕΥΣΤΡΟΦΟΝ "ΟΜΜΑ ΒΟΟΣ NEL PROEMIO DELLA CORONA DI MELEAGRO

Sulla vita e l'attività poetica di Antagora di Rodi<sup>1</sup> le notizie di cui disponiamo sono assai scarse e delle sue opere non ci sono rimaste che esigue reliquie. Il poco che abbiamo ci permette tuttavia di intravedere alcuni interessanti tratti della personalità del poeta quali l'arguzia, la prontezza di spirito, la pluralità di interessi, l'attiva partecipazione alla vita culturale del tempo.

Di Antagora rimangono solo due epigrammi<sup>2</sup> e i sette versi iniziali di un inno ad Eros<sup>3</sup>. Si ha notizia anche di un poema, la *Tebaide*<sup>4</sup> di cui non conosciamo con precisione neppure l'argomento<sup>5</sup>.

Gli epigrammi di Antagora furono raccolti nella *Corona* da Meleagro di Gadara, che lo menziona espressamente nel proemio<sup>6</sup>. Nel paragonare la sua antologia ad una corona (στῆφανος) nella quale sono intrecciati gli epigrammi di molti poeti, Meleagro completa l'immagine accostando la poesia di ciascuno di essi ad un fiore, ad una pianta, ad un frutto. Tutto il breve componimento risulta permeato da questo insistito paragone botanico dietro il quale si cela un ricercato e brillante gioco letterario. Ogni abbinamento fiore-poeta sembra avere la funzione di illuminare la personalità dell'artista mediante un preciso riecheggiamento di suoi versi, un rinvio a temi delle opere cui egli deve la fama o un'allusione a suoi particolari biografici. Talvolta infine il raffronto botanico può semplicemente esprimere un giudizio critico sull'autore<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> L'aggettivo etnico che talvolta (Anon., *Vita Arati* 3; Suda a 3744 Adler; *Gnom. Vat. (e cod. Vat. gr. 743)* 109; Paus. 1.2.3) accompagna il nome del poeta potrebbe indicare la sua nascita nell'isola di Rodi, ma altri sono i luoghi ove ci conducono le fonti sulla vita di Antagora: Pella, Eretria, Atene.

<sup>2</sup> *AP* 8.103, attribuito ad Antagora da Diogene Laerzio (4.21) che ne cita i primi due versi; e *AP* 9.147.

<sup>3</sup> Essi sono tramandati sempre da Diogene Laerzio, nella *Vita di Crantore* (4.26), cf. *Collectanea Alexandrina*, J.U. Powell, Oxford 1925, 120. In *Hymn. 1.5* Callimaco sembra riecheggiare il verso iniziale di questo inno: in proposito si veda, tra gli altri, U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, II, Berlin 1924, 2 s.; Q. Cataudella, *Note critiche al testo di Antagora-Callimaco*, *RFIC* 37, 1959, 153-55; R. Rechenam, *The Collectanea Alexandrina. Selected passages*, *HSPH* 68, 1964, 379 s.; A. Ardizzoni, *Antagora fr. 1,1* Pow., *Callimaco Hymn. I 5, V 303*, in *AA.VV., Studi Classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania 1972, 415-18; ecc.

<sup>4</sup> Anon., *Vita Arati* 3; Max. Conf. 15.580; Apostol. 5.13 = Arsen. 13.28; *Gnom. Vat. (e cod. Vat. gr. 743)* 109, dove Antagora è definito ἔπονιός e ciò induce a credere che egli avesse scritto più di un poema epico.

<sup>5</sup> Il solo titolo non permette di stabilire se fosse un poema epico-mitologico sulla saga dei Labdacidi oppure un poema epico-storico a dimensione locale tebana.

<sup>6</sup> *AP* 4.1.52.

<sup>7</sup> Per il carattere non casuale della scelta dei fiori e delle piante operata da Meleagro per i paragoni botanici del componimento introduttivo alla sua raccolta di epigrammi, per

Anche se la nostra lacunosa conoscenza delle vicende biografiche e della produzione poetica degli autori menzionati da Meleagro - e le scarse informazioni in nostro possesso sul 'linguaggio' dei fiori nel mondo antico - ci impediscono di identificare sempre con chiarezza la connessione tra fiore e autore proposta da Meleagro, per i dotti contemporanei di Meleagro doveva invece essere più agevole comprendere tali abbinamenti spesso arditi e sibillini e coglierne appieno la raffinata allusività.

La poesia di Antagora di Rodi è paragonata da Meleagro ad un εὔστροφον ὄμμα βοός (v. 52). Con l'espressione ὄμμα βοός<sup>8</sup> Meleagro vuole designare il βούφθαλμος, chiamato anche βοάνθεμον<sup>9</sup>, che deve il suo nome alla forma della sua corolla somigliante ad un occhio bovino<sup>10</sup>. Dalla descrizione che ne fanno autori come Galeno, Ezio, Plinio il Vecchio, Isidoro<sup>11</sup> e altri possiamo comprendere che il βούφθαλμος designava una sorta di grande margherita di colore giallo oro, dal profumo intenso e gradevole. Il suo nome, tutt'altro che comune, prima di Meleagro è attestato solo in un frammento dei *Georgika* di Nicandro di Colofone (fr. 74. 59 G.-Sch.)<sup>12</sup>. Successivamente il termine compare in opere di argomento scientifico di autori tardi quali Galeno, Dioscoride Pediano, Ezio, Paolo Egineta<sup>13</sup>, dai quali siamo informati solo di alcune proprietà medicamentose del fiore. Nessuno di essi ci dice se l'occhio di bue fosse abitualmente intrecciato nelle corone di fiori. Appare dunque piuttosto difficile spiegare perché il poeta di Gadara abbia scelto l'oscuro βούφθαλμος per rappresentare Antagora nella sua ghirlanda di poeti.

L'attributo che accompagna il nome del fiore, εὔστροφος<sup>14</sup>, contrariamente a molti altri utilizzati qui da Meleagro in riferimento ai binomi fiore-poeta,

un'analisi di alcuni binomi fiore-poeta, e in particolare per l'accostamento di Nicia di Mileto al sisimbrio, si veda il mio articolo *Ἡ χλοερὸν σίσυμβρον di Nicia, medico-poeta milesio*, di prossima pubblicazione su QUCC.

- <sup>8</sup> Non è l'unica perifrasi usata da Meleagro per indicare un fiore: ad es., gli anemoni sono detti fiori ἀνέμοις ... φυόμενα (v. 46). Il poeta ricorre a perifrasi anche per designare poeti il cui nome non può facilmente essere inserito in un verso dattilico, come Dioscoride (Διὸς ἐκ κούρων) nel v. 24 ed Ermodoro (Ἐρμοῦ δῶρον) nel v. 44.
- <sup>9</sup> Si veda Gal. *ling. expl.*, 19.88: βοάνθεμον τὸ βούφθαλμον, τὸ δὲ αὐτὸ καὶ χρυσάνθεμον ὀνομάζεται.
- <sup>10</sup> Ezio (*iatr.* 1.69.1) infatti spiega così il nome del fiore: βοάνθεμον τὸ βούφθαλμον ὀνόμασται μὲν οὕτως ἀπὸ τῶν ἀνθῶν εἰσικέναι δοκούτων κατὰ τὸ σχῆμα βοός ὄφθαλμου.
- <sup>11</sup> Cf. Aët. *iatr.* 1.69 = Gal. *simpl. facult.* 6. 2(76). 14; id. *comm. in Hipp. (de art.)* 4.30; Plin. *NH* 25.8.42; Isid. *Etym.* 17.9.93
- <sup>12</sup> Il termine βοάνθεμον, assai più raro, ha solo tre attestazioni: oltre al già citato passo di Galeno che dà l'equivalenza βοάνθεμον = βούφθαλμον, nel *Corpus Hippocraticum (mul.* 1.78 = 8.178.5 L.) e al v. 38 del citato frammento di Nicandro.
- <sup>13</sup> Per le altre attestazioni del sostantivo si veda *ThGL* II 381 s., s. v. βούφθαλμος.
- <sup>14</sup> Nel componimento troviamo anche altri aggettivi composti con il prefisso εὐ, quali εὐάνθεμος (v. 9), εὐπέταλος (v. 19), εὐώδης (v. 26), εὐκαρπεύς (v. 33), εὐχαίτης (v. 51).

non è di nuovo conio<sup>15</sup>. La prima sicura occorrenza<sup>16</sup> del termine si trova in Euripide (*IA* 293: δώδεκ' εὔστροφοτάτοισι ναυσίν): l'aggettivo è usato con il significato di 'facile a volgersi, agile, svelto'<sup>17</sup>. Esso ricorre poi nel *Crizia* di Platone (109 c), per definire l'uomo, μάλιστα εὔστροφον ζῶον, 'animale docilissimo'. Al passo fa riferimento Plutarco (*praec. ger. reip.* 801 c-d), che nel riprendere il concetto e le parole di Platone ne chiarisce meglio il senso: εἰ μὴ νῆ Δία φήσει τις, ὡς τὸν κυβερνήτην ἄγειν τὸ πλοῖον οὐ τὸ πηδάλιον, καὶ τὸν ἱππέα στρέφειν τὸν ἵππον οὐ τὸν χαλιῶν, οὕτω πόλιμ πείθειν οὐ λόγῳ, ἀλλὰ τρόπῳ χρωμένην ὡσπερ οἶακι καὶ χαλιῶ τὴν πολιτικὴν ἀρετὴν, ἥπερ εὔστροφώτατον ζῶον, ὡς φησι Πλάτων, οἶον ἐκ πρύμνης ἀπτομένην καὶ κατευθύνουσαν.

Più interessante per i nostri fini, il particolare uso dell'aggettivo come epiteto della lingua, di cui si sottolinea la mobilità e l'agilità. La definizione della γλῶσσα come compare in Melezio (*nat. hom.* 9), in Gregorio di Nissa (*hom. in Eccl.* 5.291), in Basilio (*hom.* 37.6), in Gregorio di Nazianzo (*in patr. tac.* 35.936 e *de seipso* 1411), in Giovanni Filopono (*op. mundi* 183), ecc.<sup>18</sup>

Tra i numerosi passi in cui ricorre il termine εὔστροφος è qui opportuno richiamare Plut. *praec. ger. reip.* 803 f. L'autore, dopo aver ricordato come anche il grande Pericle prima di parlare in pubblico si augurava di non usare parole che non fossero pertinenti al tema trattato, consiglia di tenere la propria eloquenza sempre pronta e ben esercitata a ribattere: δεῖ δ' ὅμως καὶ πρὸς τὰς ἀπαντήσεις τὸν λόγον εὔστροφον ἔχειν καὶ γεγυμνασμένον. L'aggettivo, qui abbinato al termine γεγυμνασμένον, propone un'immagine di agilità e prontezza evidentemente tratta dalla vita di palestra: come il lottatore deve essere ben esercitato, pronto a reagire agli attacchi<sup>19</sup>, l'oratore deve sempre essere in grado di ribattere prontamente.

Plutarco ritorna su questo concetto anche in un altro passo (*garr.* 510 F) in cui, trattando dell'eloquenza spartana afferma che la nota disposizione degli Spartani per il discorso aforistico (τὸ ἀποφθεγματικόν) e la loro velocità unita a destrezza nel replicare (τὸ μετ' εὔστροφίας ὁξὺ πρὸς τὰς ἀπαντήσεις) deriva dall'abitudine a lunghi silenzi.

<sup>15</sup> Sono creazioni meleagree di questo componimento gli aggettivi composti: παρθενόχρας (v.12), ὀξύτοπος (v. 16), ἀμμότροφος (v. 20), μελιστακτος (v. 33), σταχυόθριξ (v. 43), ecc.

<sup>16</sup> In Omero si trova la forma εὔστροφής (N 599, 716; O 463; ι 427; κ 167; ξ 346; φ 408) con il significato letterale di 'ben ritorto'. Secondo Eustazio però nei primi due passi citati, che costituirebbero così le prime attestazioni dell'aggettivo, si dovrebbe leggere la variante εὔστροφος.

<sup>17</sup> Con la stessa accezione e sempre riferito alle navi anche in Plut. *Ant.* 62.2.3.

<sup>18</sup> A proposito degli occhi invece Giovanni Crisostomo (*ecl.* 63.658 = *hom. in Tim.* 1.1-18) così dice: τίς ἀρετὴ ὀφθαλμῶν ἄρα τὸ ὑγροὺς εἶναι εὔστροφους καὶ στρογγύλους καὶ κυανοὺς, ἦ το ὀξείς καὶ διορατικούς.

<sup>19</sup> Filostrato (*gymn.* 36) nel descrivere gli atleti più adatti alla lotta (πάλη) dice che essi devono essere εὔστροφοί τε καὶ πολὺτροποὶ καὶ σφοδροὶ καὶ κοῦφοὶ καὶ ταχεῖς, ecc.

Meleagro talvolta nel suo proemio, pur legando formalmente l'aggettivo con il termine botanico, indica con esso non una caratteristica propria del fiore (come ad esempio il colore o il profumo), ma una qualità del poeta e della sua opera, ovvero rimanda a qualche tratto condiviso da entrambi. Ad esempio il fiore del croco cui è paragonata Erinna è definito dolce e παρθε-νόχρως (v. 12), con allusione alla delicatezza virginale dei versi della poetessa, al tema dell'infanzia a lei caro, alla sua morte in giovane età. L'aggettivo λάληθρος riferito al ὑάκινθος (v. 13) rimanda oltretutto all'aspetto particolare dei petali del fiore e alla sua origine mitica<sup>20</sup> anche alla loquacità di Alceo di Messene<sup>21</sup>, il poeta rappresentato nella 'corona' dal giacinto. Una palma οὐρανομάκης, eleva cioè i rami fino al cielo, evoca Arato (vv. 49 s.): l'epiteto che accompagna la pianta è una chiara allusione ai *Fenomeni* e un omaggio alla qualità dell'arte di Arato ed alla sua fama.

È dunque molto probabile che anche per Antagora Meleagro abbia scelto un aggettivo che si riferisse sia alla varietà floreale che lo rappresenta nella ghirlanda sia alla personalità stessa del poeta. Il termine εὐστροφος, che definisce letteralmente il fiore come 'ben ritorto' o 'flessibile' o 'agile', riferendosi alla forma e alla qualità dello stelo e delle foglie, trova piena giustificazione nel suo riferimento alle caratteristiche del poeta, di cui sottolineerebbe così l'esercitata prontezza della lingua, la capacità di ribattere abilmente, per la quale Antagora era noto e sulla quale si circolavano parecchi racconti<sup>22</sup>. È nel quadro dell'aneddotica riferita dalle fonti ad Antagora che troviamo forse un elemento utile per comprendere appieno la relazione che Meleagro poté istituire tra questo poeta e Ὀἶμμος βοός. Testimoni tardi come Massimo Confessore, Apostolio e Arsenio, lo *Gnomologium Vaticanum*<sup>23</sup>, riferiscono infatti che Antagora durante una pubblica lettura del suo poema epico *Tebaide* nella città di Tebe, poiché l'uditorio vinto dal tedio abbandonava la sala, chiuso il libro, disse: «Giustamente siete chiamati Beoti (Βωῶται), dato

<sup>20</sup> Due sono le leggende intorno al ὑάκινθος: 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 la seconda, oltre che un'espressione di dolore, sarebbero le iniziali del nome di Aiace.

<sup>21</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* 11.12; 9.519; 7.247.

<sup>22</sup> Il poeta visse alla corte di Antigono Gonata ed ebbe rapporti di amicizia e grande familiarità con il re, il quale probabilmente lo voleva con sé durante le campagne militari come celebratore delle sue imprese belliche. Un gustoso aneddoto tramandatoci da Plutarco (*quaest. conv.*, 4 c-d; *reg. et imp. apophth.* 182 e) e da Ateneo (7.25 = 340 f - 341 a) racconta che un giorno mentre nell'accampamento reale Antagora, indossando un grembiule, era intento a cucinare delle anguille, gli si avvicinò il re e gli chiese: «Pensi che Omero, quando scriveva le gesta di Agamennone, cuocesse delle anguille?». E il poeta prontamente ribatté: «E tu pensi che Agamennone, quando compiva le sue nobili imprese, passasse il tempo a impicciarsi di chi nel campo cuoceva le anguille?».

<sup>23</sup> Max. Conf. 15.580; Apostol. 5.13 = Arsen. 13.28; *Gnom. Vat.* (e *cod. Vat. gr.* 743) 109.

che avete orecchi di bue (βοῶν ὠτα)!»<sup>24</sup>.

Vi è stato chi ha visto in questo episodio solo il doppione del fallimento della lettura pubblica di un'altra *Tebaide*, quella di Antimaco di Colofone, narrato da Cicerone in *Brut.* 51.191<sup>25</sup>. V. J. Mattheus vi ha invece riconosciuto quell'inclinazione di Antagora alla battuta e alla prontezza nel rispondere che costituisce l'elemento centrale di numerosi aneddoti su di lui, e che segnerebbe l'autenticità di questo racconto<sup>26</sup>.

Se questo è vero, la perifrasi ἄμμα βοός, scelta da Meleagro per indicare il fiore chiamato βούφθαλμος, potrebbe alludere alla nota prontezza (εὐστροφία) della lingua di Antagora dato che l'«occhio di bue» richiama inevitabilmente alla mente le parole di scherno («avete le orecchie di bue»), con cui il poeta, utilizzando abilmente una paretimologia dell'aggettivo Βωπρός, aveva rimproverato i Tebani per non aver apprezzato i suoi versi.

In questa ipotesi trova qualche ulteriore conferma l'accuratezza e la finezza con cui Meleagro ha sapientemente costruito i richiami presenti nel proemio della sua *Corona*. L'erudizione che gli suggerisce alcuni ricercati accostamenti ci permette d'altra parte di assegnare un certo grado di veridicità all'aneddoto tebano attribuito ad Antagora o almeno di attribuirlo a un periodo anteriore rispetto a Massimo Confessore, il nostro più antico testimone<sup>27</sup>.

Cagliari

Alberta Lai

<sup>24</sup> In *Gnom. Vat.* 113 viene riportata anche un'altra battuta di Antagora come reazione alla diserzione del pubblico. Egli avrebbe detto ai Tebani che se Ulisse li avesse avuti come compagni nelle sue peregrinazioni non avrebbe dovuto ricorrere allo stratagemma della cera per evitare i pericolosi effetti del canto delle sirene.

<sup>25</sup> Tra coloro che hanno sostenuto questa tesi W. Knaack, *RE* s. v. *Antagoras*; B. Wyss, *Antimachi Colophonii Reliquiae*, Berlin 1936, V e LXIV n. 2.

<sup>26</sup> V.J. Matthews, *Antimachen anedoctes*, *Eranos* 78, 1979, 43-50.

<sup>27</sup> La data della compilazione della *Corona* di Meleagro non si può fissare con sicurezza, ma oscilla tra il 125 e l'80 a. C.: cf. A.S.F. Gow - D.L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, I, Cambridge 1965, XIV-XVII; mentre Massimo Confessore fu attivo nel sec. VI d. C.

IL PROLOGO DIVINO DELL'ENEIDE  
(Il prologo delle *Troiane* di Euripide e *Aen.* 1.34-52)

*Vix e conspectu Siculae telluris in altum  
vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant,  
cum Iuno aeternum servans sub pectore volnus  
haec secum: «Mene incepto desistere victam  
nec posse Italia Teucrorum avertere regem?  
Quippe vetor fati. Pallasne exurere classem  
Argivum atque ipsos potuit submergere ponto  
unius ob noxam et furias Aiacis Oilei?  
Ipsa Iovis rapidum iaculata e nubibus ignem  
disiecitque rates evertitque aequora ventis,  
illum expirantem transfixo pectore flammam  
turbine corripuit scopuloque infixat acuto;  
ast ego, quae divom incedo regina Iovisque  
et soror et coniunx, una cum gente tot annos  
bella gero. Et quisquam numen Iunonis adorat  
praeterea aut supplex aris imponet honorem?»  
Talia flammato secum dea corde volutans  
nimborum in patriam, loca feta furentibus Austris,  
Aeoliam venit. (*Aen.* 1.34-52)*

Il monologo divino con cui si apre l'azione dell'*Eneide* è stato più di una volta accostato a un prologo tragico<sup>1</sup>. Il confronto è suggerito, come osservava Heinze, anzitutto dall'effetto di contrasto che questi versi stabiliscono con il loro modello epico - il monologo di Poseidone in Hom. *ε* 286-90 - in termini di funzione e di tono: «In beiden Fällen [i.e. sia nel monologo del I che in quello del VII libro] bereiten Junos Worte auf die folgende Handlung vor: dieser eilende Charakter ist, gegenüber dem der Erzählung eingefügten Poseidonmonolog, so stark betont, daß man wohl von Prologen reden darf, den Götterprologen der Tragödie, etwa dem des *Hippolytos*, vergleichbar...Virgil ist vom Drama, aber auch von hellenistischer erzählender Poesie die pathetische Monodie, die durch das Wühlen in Schmerz oder Entrüstung den Zuhörer zum

<sup>1</sup> Cf. R. Heinze, *Vergils epische Technik*, Leipzig 1915<sup>3</sup>, 428 s. (= tr.it., *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna 1996, 453 s.); id., *Ovids elegische Erzählung*, in AA.VV., *Vom Geist des Römertums*, Leipzig 1919, 123 s.; W. Kühn, *Götterszenen bei Vergil*, Heidelberg 1971, 13 e 33; G. Highet, *The Speeches in Vergil's 'Aeneid'*, Princeton 1972, 158-64 e 317 s.; D. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991, 132; riconoscono altrove una movenza di prologo tragico V. Buchheit, *Vergil über die Sendung Roms*, Heidelberg 1963, 69 s. (nella risposta di Giove a Venere: 1.257 ss., in part. 279-82); E.L. Harrison, *Why Did Venus Wear Boots? Some Reflections on 'Aeneid' 1,314 s.*, PVS 12, 1972-3, 10-25; id., *The Tragedy of Dido*, EMC 33, 1989, 1-21 (nel discorso di Venere a Enea davanti a Cartagine: vv. 335 ss.). Per la tipologia e l'analisi interna del discorso, sono utili anche E. Lefèvre in *EV s.v. monologo* e R. Riems, *Affekte und Strukturen. Pathos als ein Form- und Wirkprinzip von Vergils 'Aeneis'*, München 1989, 43 s. Un'eredità di questo inizio stilisticamente composito si può riscontrare in Stazio, sia nella *Tebaide* (cf. il comm. di Heuvel *ad* 1.56 ss.: «Tota Oedipodis imprecatio in modum prologi tragici composita est...»), sia nell'*Achilleide* (1.20 ss.).

ὁμοιοπαθεῖν zu bringen bestimmt ist, so sehr gewohnt, daß ihm der homeische Monolog notwendig matt und wirkungslos erscheinen muß<sup>2</sup>.

Altri autori richiamano al confronto, oltre al prologo divino dell'*Ippolito*, quelli delle *Baccanti*, delle *Troiane* e perfino dell'*Aiace* di Sofocle, in quanto Virgilio ingigantisce e filtra lo spunto omerico del monologo di Poseidone, ossia la perdita della *τιμῆ*, «through the masks of such outraged tragic deities as Aphrodite and Dionysus, who justify the havoc they are about to let loose»<sup>3</sup>. Né si deve trascurare l'inclinazione della tragedia arcaica romana ad assumere, adattare e probabilmente anche ad aggiungere prologhi divini nelle traduzioni dagli originali proprio «as a means of reconciling the audience to the wholly alien matter of Greek tragedy»<sup>4</sup>.

Virgilio dunque sembra imitare all'inizio dell'*Eneide* una maniera tragica (il monologo divino in forma di prologo), forse generalizzando uno spunto particolarmente congeniale al carattere e ai contenuti del suo racconto (la *rhesis* di Afrodite nell'*Ippolito* euripideo)<sup>5</sup> e con ciò ottenendo un risultato ampiamente percepibile sia in senso distintivo (grazie allo scarto dalla traccia omerica) sia come sollecitazione di una sintonia letteraria (l'individuazione della tragedia come referente generico).

Altro è però l'effetto immediato con cui Virgilio provoca la sensibilità del lettore esperto sull'allargamento dei confini del genere e altro è il significato dell'invenzione sul piano compositivo. Proprio su questo punto vorremmo ora riflettere, anche alla luce di un confronto finora non preso in esame.

<sup>2</sup> Heinze, *Vergils*, 429 (= tr.it., 454); nello studio su Ovidio, l'autore tedesco individua un altro possibile referente per il 'prologo' dell'*Eneide* nel dramma ellenistico.

<sup>3</sup> Feeney, 132; Highet, 161-64 (richiamando al confronto anche i prologhi divini dello *Ione* e dell'*Alceste*) sottolinea che il modello generico indicato da Heinze è stato tuttavia notevolmente modificato da Virgilio nel senso dell'intensità passionale, e cioè a svantaggio del normale andamento espositivo, mentre Kühn, 13 osserva a questo stesso proposito che il poeta romano sembra aver fuso nel 'prologo' di Giunone il tipo del monologo introspettivo noto dall'*Ippolito* e dalla *Medea* di Euripide. Per F. Della Corte (in *EV* s.v. *Giunone*) il monologo ha l'indubbia efficacia di creare una etopia intensamente drammatica, opposta all'obiettività distaccata della narrazione epica, mettendo in scena il personaggio già caratterizzato.

<sup>4</sup> O. Skutsch, *Notes on Ennian Tragedy*, HSCPh 71, 1967, 125-42 (= *Studia Enniana*, London 1968, 174, da cui si cita). Secondo lo studioso tedesco la lista di divinità che Mercurio menziona in Plaut. *Amph.* 41 ss. a sostegno del proprio discorso, corrisponde a un elenco di θεοὶ προλογίζοντες tragici romani; il nome di Nettuno, il primo, potrebbe perciò riferirsi al prologo dell'*Andromacha* di Ennio, modellata sulle *Troiane* euripidee, in cui la *rhesis* di apertura è pronunciata da Poseidone. L'ipotesi, nonostante alcuni vaghi riscontri dei frammenti rimastici con il testo greco, resta piuttosto incerta, specialmente perché la tragedia di Ennio è probabilmente una sintesi dei drammi euripidei di argomento troiano (realizzata direttamente o derivata da un intermediario ellenistico), se non addirittura l'imitazione di una tragedia perduta: cf. H.D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1967, 234-69, spec. 237 s., e E. Fantham, *Seneca's 'Troades'*, Princeton 1982, 64 s. Quanto al ruolo di questo possibile *medium* arcaico nei procedimenti compositivi virgiliani, si veda infra, n. 32.

<sup>5</sup> Cf. anche infra, p. 115.

È particolarmente degno di nota che proprio l'attacco dell'azione epica - sede quasi del tutto trascurata dalla critica specialistica sui modelli tragici dell'*Eneide*<sup>6</sup> - abbia rappresentato un osservatorio di particolare importanza per lo studioso che meglio ha descritto l'impronta drammatica dello stile narrativo virgiliano, ovvero Richard Heinze<sup>7</sup>. Il monologo di Giunone, infatti, se può evocare un prologo tragico per collocazione e elementi del contenuto, soprattutto ha il compito di costruire l'azione epica secondo criteri di condensazione, tensione, intensità nuovi nel genere. E in particolare:

i) l'anticipazione del monologo divino in sede iniziale accentua, rispetto al modello odisseo, la tensione dell'attacco *in medias res* (in cui già i grammatici antichi riconoscevano un procedimento di drammatizzazione dell'*epos*)<sup>8</sup>;

ii) la condensazione del modello accelera il tempo narrativo: a ciò si accompagna la caratterizzazione emotiva intensa del monologo, il cui scopo è quello di presentare il personaggio che impronta l'azione e di fissare al contempo il tono, l'atmosfera dominante: in ciò riconosciamo due compiti normali del prologo tragico greco, specie euripideo<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Nulla di significativo segnalano B. Fenik, *The Influence of Euripides on Vergil's 'Aeneis'*, Diss. Princeton, 1960 e A. Koenig, *Die 'Aeneis' und die griechische Tragödie. Studien zur Imitationstechnik Vergils*, Diss., Berlin 1970; A. Martina in *EV s.v. Euripide*, richiama un confronto puntuale fra *Aen.* 1.42-45 e *Eur. Tro.* 80 s., letto nella combinazione con altri possibili modelli latini (cf. infra, n. 18). Qualche altro suggerimento in quest'ultimo senso da M. Wigodsky, *Vergil and Early Latin Poetry*, Wiesbaden 1972, 83-85, P. Hardie, *Vergil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986, 178-83 e, con qualche arbitrio, S. Stabryla, *Latin Tragedy in Virgil's Poetry*, Wroklav-Warszawa-Krakow 1970, 39-43 e 97 s. Si tratta in ogni caso di ricognizioni condotte sul piano contenutistico-espressivo e non di analisi e descrizioni formali.

<sup>7</sup> Cf. Heinze, *Vergils*, 96-98, 318-34, e spec. 320 s., 381, 428 s. (= tr.it. 128-30, 350-77 e spec. 351 s., 413 s., 452 s.). L'idea heinziana della tecnica narrativa di Virgilio come *Dramatisierung* della materia omerica, già in qualche misura precorsa da Conington (II, 6: «The substance of Homeric poetry, the conduct of the action and the conception of the actors, came to Virgil modified by the intermediate agency of Greek drama»), è stata accolta poi da vari autori, tra cui vanno citati spec. K. Büchner, in *RE s.v. P. Vergilius Maro*, e K. Quinn, *Vergil's 'Aeneid'. A Critical Description*, London 1963, 324-49; per una posizione diversa si veda invece G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, 74-76.

<sup>8</sup> Cf. C.O. Brink, *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge 1971, 221 s. e 488-90; R. Meijering, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen 1987, 146-48.

<sup>9</sup> Cf. C. Collard, *Euripides, Hecuba*, Warminster 1991, 130: «All Eur.'s extant plays begin with a long monologue, most often unanswered... These orientating prologues (1) provide the audience with necessary background...(2) confide to the audience facts which the characters learn later by hard experience...(3) prepare the entry of the principal character...The speech establishes also the play's pathetic tenor and indicates its linked thematic development...». Dunque anche la funzione orientativa dell'esordio ha insieme carattere narrativo e drammatico: nell'*Eneide* essa è scomposta in una esposizione degli antefatti - tanto più necessaria quanto più lo sviluppo epico risulterà condensato e unitario - affidata all'ultima parte del proemio (*principium narrativum*, vv. 12-33) e svolta perciò in terza persona, e in un avviamento drammatico-emotivo dell'azione, affidato al vivo monologo della dea. Per i caratteri strutturali e funzionali del prologo euripideo abbiamo tenuto presenti W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1926; W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart 1930; M.I. Imhof, *Die Prologe der sophokleischen und euripideischen*

Nel monologo iniziale si concentrano dunque l'impulso materiale dell'azione e l'energia emotiva che ne intonerà lo sviluppo; non sarà inutile qui ricordare come nel modello odisseico il monologo di Poseidone abbia luogo, nel V libro, solo dopo 280 versi e come d'altra parte non vi sia soluzione di continuità fra l'invettiva del dio e la reazione di Odisseo alla tempesta, mentre nell'*Eneide* l'anticipazione del monologo rispetto al racconto omerico e la sua intensificazione sono coordinate con un ritardo dell'effetto sul protagonista<sup>10</sup>; ossia un tempo largo di definizione e di espansione del πάθος iniziale.

Fra lo sfogo che prepara la tempesta e la reazione di Enea ad essa si colloca infatti la scena del colloquio fra Giunone e Eolo (vv. 50-83), in cui la dea chiede aiuto al signore dei venti per liberare la propria collera (vv. 69-70 *incute vim ventis submersasque obrue puppes, / aut age diversos et dissice corpora ponto*). La scena ha una sua tipicità epica<sup>11</sup>, accanto alla quale vanno però registrati altri aspetti: anzitutto la variazione contenutistica rispetto alla sequenza del modello primario (il colloquio, come prima ricordato, costituisce un'aggiunta rispetto allo svolgimento odisseico); quindi la funzione emotiva di tale colloquio (l'ira della dea guadagna dimensione cosmica e assume al contempo identità etica); infine il fatto che Giunone continui a svolgere nella scena il ruolo di *outraged tragic divinity* e che il ricorso di un grande dio a una divinità assistente allo scopo di punire un mortale appartenga notoriamente al repertorio tragico<sup>12</sup>.

La rappresentazione ampia e intensa dell'energia distruttiva dei venti si intona al monologo di Giunone, ma insieme prepara l'ingresso in azione dell'Eroe protagonista. Dopo la liberazione dei venti la scena si sposta infatti sul mare (vv. 84-86 *Incubuerè mari...*), dove era ambientato l'inizio del racconto (vv. 34 s. *Vix e conspectu Siculae telluris in altum / vela dabant laeti...*), e dopo cinque versi (87-91), in cui si fissa l'atmosfera della tempesta al cospetto dei marinai, compare Enea: l'eroe, invaso dal terrore, leva le braccia al cielo e pronuncia un μακάρισμός dei caduti di Troia (vv. 94-101)<sup>13</sup>. Sono poi narrati

*Tragödien*, Winterthur 1957; H.W. Schmidt, *Die Struktur des Eingangs*, in *Die Bauformen der Tragödie*, München 1971, 1-46; C. Collard, *Euripides*, Oxford 1981, 74 s. (un buon inquadramento critico); H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin-New York 1984; M.R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London-Sydney 1980; J.P. Poe, *Entrance Announcements and Entrance Speeches in Greek Tragedy*, HSPH 94, 1992, 121-56.

<sup>10</sup> Va osservato inoltre che il monologo-μακάρισμός è già il terzo discorso di Odisseo nel libro, mentre nell'*Eneide* esso segna addirittura il primo ingresso del protagonista nell'azione (cf. anche infra, n. 13).

<sup>11</sup> Cf. Heinze, *Vergils*, 74-78 (= tr.it. 92-96, ancora la migliore analisi della scena nel suo insieme); Buchheit, 63-70 e 193-97; Kühn, 15-17; Highet, 127 s.; Feeney, 133 s.

<sup>12</sup> Su tutti questi punti orientano utilmente Buchheit, 59-70 e Della Corte, *passim*.

<sup>13</sup> Il μακάρισμός di Enea ricorre fra le scene individuate da Heinze, *Vergils*, 320) per caratterizzare la *Dramatisierung* dell'azione epica in Virgilio. Inoltre nell'*Eneide*, a differenza di quanto accade nell'*Odisea*, questo discorso dell'eroe non è preparato da due colloqui soprannaturali che presentano lo stato d'animo dell'eroe e anticipano l'esito della tempesta, né da una profezia delle difficoltà da sostenere (Calipso a Odisseo, e 206-07); il dialogo fra Venere e Giove, l'equivalente di quello odisseico fra Atena e Zeus, è infatti posposto rispetto alla tempesta, che aveva d'altra parte colto Enea del tutto di sorpresa: Virgilio cioè introduce

lo sfogo della tempesta, la sua pacificazione e infine il suo esito: sarà qui importante ricordare come la *cohortatio* ai compagni, pronunciata da Enea ormai salvo sulla spiaggia libica (vv. 198-207), dissimuli quella disposizione di grave sfiducia verso l'aiuto degli dei che si intravede nel μακαρισμός, al primo profilarsi della tempesta (vv. 208 s. *Talia voce refert curisque ingentibus aeger / spem vultu simulat, premit altum corde dolorem*)<sup>14</sup>; e proprio con quel discorso consolatorio di Enea si chiude l'episodio inaugurato dal monologo di Giunone.

Una semplice descrizione contenutistica mostra dunque come la *Dramatisierung* del modello odisseo - ottenuta sul piano compositivo attraverso i procedimenti di anticipazione, approfondimento, amplificazione - si attui in un esordio che combina la forte originalità nel genere con una marcata riconoscibilità formale delle proprie componenti. La collocazione incipitaria del monologo divino, infatti, non solo trae evidenza dalle variazioni sul modello e da una caratterizzazione eteronoma dei propri contenuti, ma anche dall'inserimento in una compagine unitaria, evidentemente articolata nella sequenza di un monologo, un dialogo e un secondo monologo, che ne consolidano la funzionalità e la natura drammatiche. Considerata nella prospettiva di questa struttura unitaria e tripartita, in cui tutto ciò che concerne l'azione e la sua atmosfera è affidato all'*oratio recta*, la novità virgiliana rivela con maggiore chiarezza l'influsso formale della tragedia; possiamo anzi affermare che la tradizione tragica abbia offerto addirittura un modello specifico per l'inizio dell'*Eneide*: ossia il prologo delle *Troiane* di Euripide, finora chiamato al confronto solo come referente tipologico, per la presenza del θεός προλογίζων<sup>15</sup>.

Come è noto, infatti, Poseidone apre il dramma pronunciando un solenne

il protagonista immediatamente nel punto critico dell'azione e dell'esperienza personale (la memoria letteraria rievoca al lettore che qui Odisseo aveva vissuto il colmo dei mali), attraverso un discorso che ne esprime i sentimenti più profondi, e in una atmosfera misteriosa e angosciante che sottolinea la separazione di umano e divino (Odisseo ricorda invece la profezia di Calipso; e ben diverse sono nell'*Eneide* l'intensità psicologica e la capacità di intervento della divinità persecutrice). Questo procedimento di caratterizzazione indiretta - e cioè pienamente drammatica - del protagonista, coordinato con l'approfondimento del pathos e l'ingigantimento del conflitto, non solo trasforma il modello omerico, ma ci appare del tutto originale nel genere.

<sup>14</sup> Discutono istruttivamente questo passo in rapporto ai modelli omerici spec. A. Wlosok, *Die Göttin Venus in Vergils 'Aeneid'*, Heidelberg 1967, 12-24, B. Otis, *The Originality of the 'Aeneid'*, in *Virgil*, London 1969, 52-57; Highet, 87-89; R.R. Schlunk, *The Homeric Scholia and the 'Aeneis'*. *A Study of the Influence of Ancient Literary Criticism on Vergil*, Ann Arbor 1974, 49-55; E.L. Harrison, *Aeneas at Carthage: the Opening Scenes of the 'Aeneid'*, in *The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Vergil*, [a c. di] R.M. Wilhalm e H. Jones, Detroit 1992, 109-28, spec. 116-20.

<sup>15</sup> Si intende qui 'prologo' nel senso illustrato da Arist. *Po.* 12, secondo cui con questo termine si doveva indicare tutta la parte del dramma che precedeva la parodo, mentre nella teoria più antica si intendeva di norma solo il primo discorso pronunciato: cf. Nestle, 6-13; M.T. Luzzatto, *Tragedia greca e cultura ellenistica: l'or. LII di Dione di Prusa*, Bologna 1983, 104-15 (eccellente sulle tecniche di classificazione antiche); Erbsc, 1-6.

discorso di congedo alla città prediletta, ormai destinata alla desolazione. Proprio al momento del saluto finale, il dio è raggiunto da Atena, impaziente di vendicare un'offesa patita da parte di Aiace Oileo e dei Greci tutti che non lo hanno punito della sua empietà: all'antico rivale ella chiede di aiutarla a sterminare con una tempesta i Greci sulla via del ritorno affinché essi imparino a non macchiarsi di colpe verso gli dei. Poseidone accetta senza esitare e anzi lasciando confluire nella nuova alleanza il proprio impulso alla vendetta (ἔσται τὰδ' ἡ χάρις γὰρ οὐ μακρῶν λόγων / δεῖται: ταραξω..., vv. 87 s.). Quando i due abbandonano la scena, Ecuba, che giaceva distesa dinanzi alla tenda delle prigioniere troiane, si desta e intona - ignara del precedente colloquio - una lunga e mesta monodia: di qui in avanti la regina, che simboleggia nella sua prostrazione la catastrofe di Troia, fungerà da catalizzatore delle emozioni drammatiche, unico personaggio a non lasciare mai la scena<sup>16</sup>.

La somiglianza dell'esordio dell'*Eneide* con il prologo delle *Troiane* è dunque stringente sul piano costruttivo, non trascurabile sul piano funzionale e in qualche punto riconoscibile anche sul piano del contenuto, per le ragioni che così possiamo riassumere:

i) i due testi condividono lo schema iniziale tripartito secondo la sequenza monologo-dialogo-monologo;

ii) vi è una notevole corrispondenza di ruoli, trattandosi in entrambi i casi dello schema: monologo pronunciato da un dio, dialogo fra due dei, monologo che attua l'ingresso in azione del protagonista;

iii) per quanto diverse siano la disposizione d'animo del θεός προλογίζω (mestizia di Poseidone; ira di Giunone)<sup>17</sup> e la funzione drammatica del suo discorso (commiato; protesta che implica un piano di vendetta), un certo parallelismo si ricostituisce con la fase del dialogo, grazie ai toni (l'*animus* che ispira la richiesta di Atena a Poseidone è assai simile a quello che spinge Giunone al colloquio con Eolo) e soprattutto al contenuto della richiesta divina: lo scatenamento di una tempesta marina che travolga un eroe (considerato responsabile di un'offesa o di una minaccia) con il suo intero popolo, e proprio in un momento di lieatezza (alla partenza del *nostos* greco; in una fase matura del '*nostos*' troiano)<sup>18</sup>.

Su questa corrispondenza di tono e contenuto fra il dialogo divino epico e quello tragico converrà fermare per un momento l'attenzione. Nell'*Eneide* il piano di vendetta della dea cerca preliminarmente legittimazione nell'esempio di Pallade, che, pur 'venialmente' offesa da Aiace Oileo (*unius ob noxam...Aiacis*

<sup>16</sup> Questo ruolo eccezionale del personaggio nelle *Troiane* è anche una rarità drammaturgica in senso assoluto: cf. Schmidt, 25-27 (il solo termine di confronto è offerto dal *Prometeo*) e infra, nn. 30-31.

<sup>17</sup> Ma cf. La Cerda *ad* v. 43, che acutamente riporta a *Tro.* 23 s. ἐγὼ δὲ (νικῶμαι γὰρ Ἀργείας θεοῦ / Ἦρας Ἀθῶνας θ', αἶ ...) il virgiliano *Mene incepto desistere victam...? Quippe veior fatis*. Il riscontro è confermato se si considera l'espressione parallela a questa nella seconda invettiva di Giunone (7.308-10 *Ast ego...vincor ab Aenea*), ancor più vicina al testo greco.

<sup>18</sup> Cf. infra, n.39.

*Oilei*, v. 41) aveva potuto castigare con ferocia i Greci sulla via del ritorno da Troia. *L'enthymema* ha il compito di delineare l'atteggiamento psicologico della dea, che si sente minacciata e sminuita nel proprio lignaggio, fissando al contempo il nesso fra energia del sentimento e forma della reazione: nel monologo iniziale non trova posto l'enunciazione di un piano, ma l'esempio della vendetta di Pallade occupa il centro del discorso e si estende per 7 versi su 13. Questa evidenza dell'immagine della tempesta già nel monologo colma i sottintesi del passaggio successivo (vv. 50-52 *Talia flammato secum dea corde volutans / nimborum in patriam.../ Aeoliam venit*). Dal nostro punto di vista è ovviamente piuttosto notevole che un contenuto così rilevante del monologo di Giunone incroci la materia drammatica del prologo delle *Troiane*, tanto più in quanto l'*exemplum* di Giunone presenta alcuni tratti caratterizzanti e distintivi, sul piano mitologico, della versione euripidea. Tali sono infatti la collaborazione fra i due dei (in Virgilio la funzione di Poseidone è assunta da Eolo) e più in particolare l'esercizio di una prerogativa di Zeus - colpire con il fulmine - nell'esecuzione della vendetta. La parte di Atena e la parte della folgore nella punizione di Aiace e dei Greci sono peraltro gli aspetti che distinguono la versione euripidea del mito da quella omerica e da quella ciclica<sup>19</sup>; e a ciò si deve probabilmente il rilievo che il particolare assume

<sup>19</sup> Nella versione di Hom. δ 499-511 Aiace, sulla via del ritorno, è colpito da una tempesta presso le rupi Ghiree: Poseidone lo salva in un primo momento avvicinandolo agli scogli, ma poi lo scaraventa in mare con il tridente per punirlo di una parola tracotante; si dice anche che l'eroe greco è odiato da Atena (v. 502), ma la ragione di ciò resta sottintesa. Nell'*Ilioupersis* di Arctino (in Procl. *Chr.*, 108 A.) si raccontava che Aiace avesse trascinato Cassandra fuori da un tempio ancora aggrappata al simulacro di Pallade; i Greci avevano allora deciso di lapidarlo, ma l'eroe si era salvato rifugiandosi proprio presso un altare della dea. Proclo, nel riassunto dei *Nostoi* (108 A.), connetteva vagamente con l'ira di Atena la morte per mare di Aiace, ma lasciandoci solo un dettaglio geografico dell'episodio (il capo Cafereo). Le altre fonti (Call. *Aet.* fr. 35 Pf., Lycophr. 365 ss. e Tzetz. *schol. ad* vv. 365, 385, 389, 402, Apollod. *epit.* 6.6, Paus. 10.31.1, Philostr. *Icon.* 2.13, Quint. Smirn. 14.563 ss., Dict. 6.1, *schol.* Hom. N 66, Sen. *Ag.* 527 ss.) si collocano di norma in una posizione intermedia fra Euripide da un lato (tutti i Greci colpevoli di empietà; protagonismo di Atena e del fulmine nella vendetta; la fonte del tragico era forse Alceo, *SLG* 262 P.) e la tradizione epica dall'altro, conservando il ruolo omerico di Poseidone e attribuendo ad Atena l'arma del padre; in Virgilio invece non si fa menzione del dio del mare nella punizione di Aiace, ucciso personalmente e ferocemente dalla dea con il fulmine di Giove (cf. anche Plin. *NH* 35.60). La versione virgiliana è riportata espressamente alle *Troiane* da Macr. *Sat.* 5.22.8 (*Nec hoc [scil. Aen. 1.42] sine auctoritate Graecae vetustatis est...Euripides enim inducit Minervam ventos contra classem a Neptuno petentem dicentemque debere illum facere quod Iuppiter fecerit, a quo in Graecos fulmen acceperit*), che aggiunge il passo a una prima citazione dal modello greco (*Aen.* 2.351 s. = *Tro.* 25). Una variante ulteriore è poi riferita dal Danielino (*ad* 1.42, 652 s. R<sup>3</sup>) a un dramma di Accio, in cui Giunone stessa avrebbe punito Aiace con il fulmine (*nam de Iunonis fulmine Accius ait: fulgore praefervido ardor iniectus Iunonis dextera ingenti incidit*); Accio è ancora richiamato come ispiratore di Virgilio *ad* v. 44: si tratta di Clytemestra 34 s. R<sup>3</sup> (*in pectore fulmen inchoatum flammam ostentabat Iovis*), da leggersi forse in combinazione con *adesp.* 36 s. R<sup>3</sup> (= Cic. *top.* 16.61 *At cum in Aiacis navem 'crispisulcans igneum fulmen' iniectum est, inflammatur navis necessario*) e di cui Hyg. *fab.* 116 potrebbe riflettere il contesto (*Danaï...ira deorum quod fana spoliaverant et quod Cassandram Aiax Locrus a signo Palladio abriperat...naufragium fecerunt. In qua tempestate Aiax Locrus fulmine est a Minerva ictus, quem fluctus ad saxa illiserunt, unde Aiacis praetiae sunt dictae*); il verso acciano non proviene dal prologo ma probabilmente da una scena iniziale di carattere espositivo, per cui cf. O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der*

nell'ultima battuta di Atena (Eur. *Tro.* 80 s.):

ἐμοὶ δὲ δώσειω φησὶ (scil. Ζεὺς) πῦρ κεραύνιον  
βόλλειω Ἀχαιοὺς ναῦς τε πιμπράναι πυρὶ.

Nell'*Eneide* non solo è riprodotto il dettaglio del fuoco che causa l'incendio delle navi e la morte di Aiace, ma esso è assunto da Giunone come dato caratteristico della vendetta di Pallade; a sua volta poi l'immagine del fuoco si trasforma in motivo, irradiandosi dall'*exemplum* e caratterizzando lo stato d'animo della dea che deve compiere la propria vendetta (1.39 s., 41-45, 50):

*Pallasne exurere classem  
Argivum atque ipsos potuit submergere ponto...?  
Ipsa Iovis rapidum iaculata e nubibus ignem...*

*disiecitque naves...  
illum (scil. Aiacem) exspirantem...flamma s  
turbine corripuit...*

*Talia flammato secum dea corde volutans...*

Nella tragedia l'uso della folgore e l'incendio delle navi configurano la parte attiva di Pallade nella vendetta su Aiace e sui Greci; nella stessa battuta sopra citata ella prospetta dapprima un intervento di Zeus (che scatenerà pioggia, grandine e venti, vv. 78 s.) e chiede poi a Poseidone di sconvolgere il mare e di riempirlo di cadaveri, affinché il diritto divino sia ripristinato (Eur. *Tro.* 82-86):

οὐ δ' αὖ, τὸ σόν, παράσχος Αἰγαίου πόρον  
τρικυμίας βρέμοντα καὶ δίναις ἄλός,  
πλήσουσ δὲ νεκρῶν κοῖλον Εὐβοίας μυχόν,  
ὡς ἂν τὸ λουπὸν τᾶμ' ἀνάκτορ' εὐσεβεῖν  
εἰδῶσ' Ἀχαιοὶ θεοὺς τε τοὺς ἄλλους σέβειω.

*Republik*, Leipzig 1875, 463; Stabryla, 209-13; V. D'Antò, *Accio. I frammenti delle tragedie*, Lecce 1980, 198-204; J. Dangel, *Accius. Oeuvres (fragments)*, Paris 1995, 163 e 321. Nel passo dell'*Eneide* si combinano peraltro ulteriori echi espressivi, specie da Lucrezio (5.1231 s.; 6.390-95, 639 s.), per cui cf. Wigodsky, 85; Hardie, 179 s. Ragionevolmente Martina, 428, colloca il passo fra i casi in cui espressioni virgiliane contengono abbastanza chiaramente una citazione euripidea, anche quando il poeta tiene presente più di un modello. Degna di attenzione, infine, la nota in cui La Cerda (*ad vv.* 96-105) spiega il gemito di Enea di fronte alla tempesta richiamandosi all'antico terrore della morte in mare e mostrando come per i *veteres* proprio il caso di Aiace Oileo rappresentasse paradigmaticamente la sventura dell'anima insepolta, esclusa per sempre dall'Adè, *quia omnino aquis perierit*. Per il mito di Aiace nella prospettiva che qui più interessa cf. ancora Heinze, *Vergils*, 74-78 (= tr.it., 92-96, che pensa a una fonte ellenistica di Virgilio, comune a Quinto Smirneo); A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, Cambridge 1917, I, 8-10; II, 80-83; Wlosok, 57, n. 15; R.J. Tarrant, *Seneca. Agamemnon*, Cambridge 1976, 19-23 e *ad vv.* 528 ss.; A. Pardini, *La colpa di Aiace e la poesia augustea*, MD 22, 1989, 201-06; utili anche alcune osservazioni di F. Spaltenstein, *Deux lectures antiques de Virgile (à propos des vers 1,42 et VIII, 731 de l'Énéide)*, EL 2, 1992, 27-41.

L'immagine del mare disseminato di corpi è ripresa e amplificata nella risposta del dio, così da identificarne definitivamente il ruolo nel piano di vendetta (vv. 87-91):

ἔσται τὰδ' ἢ χάρις γὰρ οὐ μακρῶν λόγων  
δεῖται· τὰράξω πέλαγος Αἰγαίης ἄλος.  
ἄκται δὲ Μυκόνου Δῆλίου τε χοιράδες  
Σκύρος τε Λήμιος θ' αἱ Καφῆρειοί τ' ἄκραι  
πολλῶν θανόντων σώμαθ' ἔξουσιν νεκρῶν.

La tutela della τιμή - come già si è ricordato, un'attitudine psicologica caratteristica del θεὸς προλογίζων tragico<sup>20</sup> - anche nell'*Eneide* chiude il discorso della divinità 'offesa' (1.48 s.):

*Et quisquam numen Iunonis adorat  
praeterea aut supplex aris imponet honorem?*

L'immagine dei corpi sparsi sul mare suggella invece la prima parte del discorso a Eolo, quella in cui la dea formula la propria richiesta (vv. 69 s.):

*incute vim ventis submersasque obrue puppes,  
aut age diversos et dissice corpora ponto.*

Ricapitolando, dunque, la sorprendente invenzione dell'esordio epico affidato a una divinità monologante e poi a una sequenza in *oratio recta* scandita da un dialogo e da un nuovo monologo, va considerata alla luce del prologo tripartito delle *Troiane*, di cui Virgilio sembra riprodurre lo schema e in parte i toni e le funzioni drammatiche; per ciò che riguarda gli elementi di contenuto, i motivi *quisquam numen adorat?* (nella chiusura del monologo di Giunone) e *dissice corpora ponto* (nella richiesta di aiuto a Eolo) richiamano nel tipo più che nel dettaglio espressivo il colloquio euripideo, ma il confronto con il testo tragico resta significativo per la collocazione e la funzione quasi parallele dei due motivi: il primo utile specialmente a caratterizzare un ruolo (quello della divinità che si sente offesa nella propria τιμή), il secondo volto a esprimere uno stato psicologico in atto (la violenza del risentimento).

Ma, mentre queste corrispondenze di contenuto sembrano prevalentemente mirate, nel testo virgiliano, a un effetto di caratterizzazione stilistica, nell'*exemplum* della vendetta di Pallade si riconosce forse una funzione letteraria più articolata. Per quanto infatti si possano richiamare più referenti<sup>21</sup> della storia evocata *summatim* nel discorso di Giunone, va osservato che: (i) la congruenza con una variante mitologica euripidea in funzione antiomerica non è certo un caso isolato nell'*Eneide*, e anzi ciò accade anche nel monologo parallelo della dea nel libro VII<sup>22</sup>; (ii) gli elementi mitologici distintivi della

<sup>20</sup> Cf. supra, pp. 99 s.

<sup>21</sup> Cf. supra, n. 19.

<sup>22</sup> Al v. 320, in chiusura della sua invettiva, Giunone evoca Ecuba attraverso l'epiteto *Cisseis*

versione euripidea sono riutilizzati nel monologo di Giunone con effetto di definizione psicologica (la ferocia di Pallade illuminata dall'uso del fuoco e dallo scatenamento del mare prospetta l'energia e la forma del furore di Giunone); (iii) le ragioni mitologiche della vendetta di Pallade hanno la massima evidenza e modulazione soggettiva (la stessa che Virgilio ricerca con l'esordio monologico per Giunone) nella forma drammatica; (iv) infine, assai notevole è il fatto stesso che l'*exemplum* di Pallade ritorni all'interno di un 'prologo', costituendone anzi l'elemento di maggior significato emotivo e di più spiccata evidenza formale.

Se il nostro ragionamento è corretto, dunque, nel derivare dalle *Troiane* di Euripide l'originalissimo schema di esordio del suo poema, Virgilio è ricorso a un elemento di contenuto per indicare - attraverso l'effetto stilizzato dell'*imitatio* tragica - un modello preciso, con un procedimento di *Quellenhinweis* che per primo R. Ehwald aveva individuato e descritto per le similitudini virgiliane di argomento mitologico e che ora altri studiosi hanno ulteriormente illuminato<sup>23</sup>.

Altri dati di portata più ampia sembrano poi confortare questa analisi.

In primo luogo la ricchezza delle derivazioni dalle *Troiane* nell'*Eneide* e in particolare la provata familiarità del poeta latino con il prologo del dramma. Tra le imitazioni del passo che si possono citare colpisce, sia per la rispondenza di dettato sia per rilevanza espressiva e costruttiva, la ripresa del saluto finale di Poseidone a Troia nella fantastica apostrofe alla città che Enea pronuncia durante il racconto dell'*Ilioupersis* alla corte di Didone (Eur. *Tro.* 45-47 e *Aen.* 2.54-56):

ὄλλ', ὦ ποτ' εὐτυχοῦσα, χαῖρέ μοι, πόλις  
 ξεστόν τε πύργωμ'· εἶσε μὴ διώλεσεν  
 Παλλὰς Διὸς παῖς, ἦσθ' ἄν ἐν βάθροισι ἔτι

(poi ribadito in 10.705), euripideo (*Hec.* 3) e non omerico (II 718, dove è detta figlia di Dimas): N. Horsfall, *Virgilio e l'epopea in alambicco*, Napoli 1991, 49 (n. 120) e 108, sottolinea che la preziosa allusione apre un passo di atmosfera e impronta letteraria tragiche. Un caso affine, che il mito collega, tra l'altro, a questo, è rappresentato dalla storia virgiliana di Polidoro, a sua volta ispirata alla versione antiomerica di Euripide (*Hec.* 1-34): cf. F. Caviglia in *EV* s.v. *Polidoro*.

<sup>23</sup> *Vergilische Vergleiche*, Philologus 53, 1896, 729-44; cf. anche R. Rieks, *Die Gleichnisse Vergils*, ANRW II, 31, 2, 1980, 1038-040; Horsfall, 23-28, 49, 101-07. Nel caso presente la sovrapposizione della variante virgiliana a quella euripidea non è piena, poiché nelle *Troiane* è essenziale il coinvolgimento attivo dei Greci nell'empietà di Aiace, mentre nell'*Eneide* è detto che i Greci sono castigati *u n i u s ob noxam et furias Aiacis Oilei*. Bisogna però ricordare che la versione virgiliana del mito non è presentata dalla voce narrante, ma esprime il punto di vista di un personaggio in preda a un accesso di passione: il presunto arbitro di Minerva (la punizione collettiva per la colpa di uno solo) va letta alla luce dell'esagerazione opposta di chi parla (*noxam* indica apertamente una colpa veniale; ma la vendetta di Minerva, come sembra di capire da *ob furias* e come si vede anche da 2.402-06, si era rivolta contro una vera empietà). Mentre cioè resta produttivo, rispetto all'evocazione dell'originale tragico, il fascio dei segnali formali, la dissonanza di questo dettaglio contenutistico è facilmente riferita, dal lettore esperto, alla caratterizzazione del personaggio parlante.

*Et, si fata deum, si mens non laeva fuisset,  
impulerat (scil. Laocoon) ferro Argolicas foedare latebras,  
Troiaque nunc staret, Priamique arx alta maneres.*<sup>24</sup>

Il congedo di Poseidone da Troia adombra la coscienza di un paradosso, il contrasto fra la prosperità della condizione passata (ὦ ποτ' εὐτυχοῦσα) e le ragioni del rovesciamento di sorte: l'offesa personale che il giudizio di Paride reca a Pallade (e ad Era, vv. 23 s. νικῶμαι γὰρ Ἀργείας θεοῦ / Ἥρας Ἀθάνας θ', αἶ συνεξέλιον Φρύγας), porta alla distruzione della città tanto amata dal dio<sup>25</sup>. Colpisce non tanto l'occorrenza, in questo discorso, di motivi che nel proemio dell'*Eneide* preparano il monologo di Giunone<sup>26</sup>, ma piuttosto che la teologia implicata in queste parole corrisponda in buona parte alla visione dell'operato degli dei espressa nella sofferta apostrofe di Enea a Troia<sup>27</sup>. La menzione di Pallade nel saluto di Poseidone corona infatti un resoconto raccapricciante dell'impresa dei Greci, responsabili della distruzione di una città che due dei avevano edificato (vv. 1-11), delle razzie e della desolazione dei templi (vv. 15 s. e 25-27), dell'assassinio di Priamo sull'altare di Zeus (vv. 16-

<sup>24</sup> L'importante confronto con Euripide, uno dei pochi indiscutibili, è segnalato da Henry, II, 52-53, ed è poi recepito solo da Fenik, 216, e da V. Ussani, *Eneide. Libro II*, Roma 1952, ad vv. 55-56. Va osservato che dal prologo derivano più riprese virgiliane, specie espressive, due delle quali sono segnalate da Macr. *Sat.* 5.22.8 (cf. supra, n. 19): per una rassegna complessiva dei loci paralleli ci si può basare su R.G. Austin, *Virgil and the Wooden Horse*, JRS 49, 1959, 16-25, e Martina, *passim*.

<sup>25</sup> Il giudizio di Paride è nelle *Troiane* la causa esclusiva della guerra: questo particolare è sottolineato da R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980, 65 s., che lo spiega con il ruolo della tragedia in una trilogia aperta dall'*Alexander* e lo collega d'altra parte con la scelta del poeta di escludere ogni disegno superiore dalla determinazione drammatica (un piano di Zeus è invece causa della guerra in altri quattro casi), riportando la catastrofe di Troia interamente all'opera «of two angry goddesses». Cf. anche D. Conacher, *Euripidean Drama*, Toronto 1967, 134-37, spec. 137 [«For the time being Euripides seems to accept the mythological apparatus more completely even than Homer ever did: Greek successes and Trojan reverses in the war are simply the result of Hera's and Athena prejudice (based, it is clear, on personal affront), and the future career of the conquerors is to be determined in precisely the same way»].

<sup>26</sup> La dea teme per Cartagine ed è tormentata dal ricordo (*veterisque memor Saturnia belli / prima quod ad Troiam pro caris gesserat Argis / ... / ... manet alta mente repostum / iudicium Paridis spretaeque iniuria formae*, vv. 23-27): diversamente disposti ricorrono all'inizio dell'*Eneide* la predilezione di un dio per una città, la guerra di Troia e la causa di essa, colta nella luce della psicologia divina. La persistenza della passione dopo la fine della guerra, è un motivo che trova a sua volta riscontro nel trasferimento della ἔχθρα di Pallade dai Troiani ai Greci (*Tro.* 50, 59 s., 65).

<sup>27</sup> Nel discorso di Poseidone è insinuato in più punti un tema centrale del dramma, l'empietà greca (cf. spec. E.G. O'Neill, *The Prologue of the 'Troades' of Euripides*, TAPhA 72, 1941, 288-320; K.H. Lee, *Euripides' 'Troades'*. With Intr. and Comm., London 1976, XIV-XVIII; Erbse, 60-72), colta nel suo rapporto con il favore delle due dee; il nesso inspiegabile fra vincitore empio e favore divino è un motivo insistente dell'apologo di Enea alla corte cartaginese (cf. spec. R.G. Austin, *Aeneidos. Liber II*, Oxford 1964, IX-XXIII e ad v. 54), un motivo che, nel II libro, emerge per la prima volta qui e si coordina retrospettivamente con i fatti e le emozioni del I.

17) e della profanazione di Cassandra, che Agamennone si prende come concubina (vv. 41-44); al contempo il caso di Cassandra e il nome di Atena preludono all'ingresso in scena della dea stessa (vv. 48 ss.), che chiede vendetta per la nuova offesa patita, ossia la violenza di Aiace sulla fanciulla nel suo tempio e l'indifferenza dei capi Greci (vv. 69-73). La psicologia volubile e l'animo rovinosamente suscettibile della dea (τί δ' ἴδε πηδᾶς ἄλλοτ' εἰς ἄλλους τρόπους / μισεῖς τε λίαν καὶ φιλεῖς ὄν ἄν τύχης; le chiede Poseidone ai vv. 67 s.) è dunque al centro dell'interesse nel prologo di questa tragedia in cui la catastrofe di Troia sarà esperita e considerata dal punto di vista degli sconfitti, incapaci di trovare nella propria sorte un principio di giustizia<sup>28</sup>: e vi è un deliberato squilibrio fra la 'leggerezza' delle ragioni e dei comportamenti divini e la profondità delle sofferenze umane che invitano lo spettatore allo ὁμοιοπαθεῖν<sup>29</sup>. Fondamentali in questo senso sono la presenza scenica e poi la monodia di Ecuba: nel suo non vedere Poseidone e Atena che parlano sotto lo sguardo del pubblico, nella sua prostrazione e passività<sup>30</sup>, contrapposta all'atteggiamento intraprendente e alla condizione 'prospettica' dei due, si configura l'essenza del rapporto fra dei e uomini<sup>31</sup>, che proprio il personaggio della regina, come abbiamo ricordato, insieme rivelerà e interpreterà nella sua costante presenza sulla scena<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Cf. per es. vv. 466 ss., 511 ss., 1060 ss., 1240 ss., 1272 ss.; Conacher, 137-45; Lee, *ad ll.*; Scodel, 134-37.

<sup>29</sup> Cf. spec. Conacher, 137.

<sup>30</sup> Ai vv. 36-38 così Poseidone indica Ecuba che giace davanti alla tenda delle prigioniere: τὴν δ' ἀθλίαν τῆνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει, / πάρεστιν Ἐκάβη κειμένη πυλῶν πάρος, / δάκρυα χέουσα πολλὰ καὶ πολλῶν ὑπέρ. I motivi della prostrazione, dell'isolamento e dello strazio (cf. O'Neill, 308 s.; Halleran, 92-94) sono quindi ampiamente riaffermati nel primo discorso della regina e poi per tutto il dramma. Questo passaggio rappresenta probabilmente un'indicazione di regia (cf. Lee, *ad l.*); ma anche, in special modo attraverso il deittico τῆνδε, esso dà quasi l'impressione di una diretta apostrofe al pubblico, atta ad accentuare il πάθος dell'isolamento e dell'inconsapevolezza di Ecuba. Per la questione, vivacemente discussa, cf. spec. Schadewaldt, 10, n. 1; D. Bain, *Audience Address in Greek Tragedy*, CQ 69, 1975, 19; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exit and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, 129-34; Erbse, 64; W. Biehl, *Euripides 'Troades'*, Heidelberg 1989, *ad l.*; Poc, 142-45.

<sup>31</sup> La separazione-opposizione delle sfere divina e umana nel prologo è quasi un tratto strutturale della drammaturgia euripidea, che si realizza da un lato attraverso la sequenza annuncio (dell'arrivo di un personaggio umano) - uscita (del πρόσωπον προσακτικόν), dall'altra attraverso la variazione dello schema metrico dal discorso del dio all'entrata del personaggio umano. Nelle *Troiane* questo procedimento abituale è variato con soluzioni notevolissime, conformi all'eccellenza del prologo con i due dei: per es. solo qui un personaggio umano è presente in scena, muto e ignaro, durante il prologo divino, mentre l'indicazione dei vv. 36 s. (cf. supra, n. 29), rappresenta un procedimento unico per la cosiddetta «cancelled first entrance» (cf. Taplin, 134 s.; Halleran, 92-94): questi due dati, cui si aggiunge il sorprendente prolungamento del prologo-congedo recitato dal dio, accentuano in modo straordinario la convenzionale separazione fra le due sfere, in particolare rafforzando l'effetto ironico che deriva dai dislivelli di consapevolezza e dal contrasto delle condizioni esistenziali.

<sup>32</sup> Cf. supra, n. 16 e Conacher, 137 [«Hecuba too (in the coming action) is to share with other Euripidean characters the habit of expecting more of the mythological gods than the 'tradition' has given her any right to expect. Thus if we are right in our view of the prologue's

Notevole è allora che l'ingresso di Enea nell'azione (formalmente parallelo, come già detto, a quello di Ecuba) abbia luogo in uno scenario in cui la prospettiva umana si trova in contrasto con la prospettiva divina e con quella del pubblico: il contrasto fra visione panoramica e visione ristretta si combina con l'effetto di *pathos* determinato dal senso di ἀμηχανία e sfiducia nella giustizia divina che si consolida nel protagonista<sup>33</sup>. E importante è osservare che la perdita di fiducia nell'appoggio degli dei, che si esprime nel monologo-μακαρισμός di Enea, da un lato è alla base dell'atteggiamento dell'eroe durante tutta la sosta cartaginese, dall'altro è illuminata retrospettivamente proprio dall'apostrofe *Et, si fata deum... arx alta maneres*, il primo fra i commenti del narratore sulla sorte 'immeritata' di Troia e certo quello che meglio ne rivela la presente attitudine psicologica<sup>34</sup>. Il monologo di Enea, dunque, collocato in posizione iniziale dalla struttura drammatizzata del racconto, è in realtà gravido di uno stato d'animo da tempo consolidatosi<sup>35</sup>, che la tempesta sollevata da Giunone equivocamente rafforza e che l'appello sconsolato a Troia durante il racconto cartaginese rivela nell'origine e nella attuale intensità. Un filo continuo sembra dunque legare l'amaro μακαρισμός del I libro e l'amara apostrofe a Troia del II, due momenti fondamentali nella

emphasis, we shall find that it bears a definite relation to the theme of the play. It is Hecuba's discovery of what these gods are ... that is to form an important part of the tragic understanding ... which she achieves». Per quanto concerne la monodia, essa è di norma concepita per presentare un punto di vista soggettivo e parziale che riflette una forte ansia del personaggio recitante (cf. specialmente Nestle, 74-77, Collard 1981, 24 s.; S.A. Barlow, *The Imagery of Euripides*, Bristol 1986<sup>2</sup>, 43-60): nella forma, nei toni e nel contenuto specifico (compianto della caduta di Troia) si coglie perciò facilmente la verosimiglianza di una suggestione strutturale del lamento di Ecuba sul μακαρισμός di Enea. Questa corrispondenza di collocazione e di funzione emotiva, inoltre, fra i due monologhi, ci induce ad escludere una importante - o quantomeno continua - relazione del testo virgiliano con il prologo dell'*Andromacha* enniana (cf. supra, n. 4), dove lo sviluppo drammatico doveva essere necessariamente diverso, non sorreggendosi più, evidentemente, sulla figura di Ecuba.

<sup>33</sup> Nel I libro dell'*Eneide*, in ogni punto cruciale dell'azione i discorsi e le iniziative del protagonista sono presentati sullo sfondo di una scena divina che ne rivela l'illusorietà o l'indirizzo equivoco (il μακαρισμός contrasta con il monologo di Giunone, la *cohortatio* ai compagni e il discorso a Venere si oppongono al colloquio celeste fra Giove e la dea, lo scambio dei doni a Cartagine e l'inizio stesso dell'apologo alla scena divina fra Venere e Cupido). Il racconto di Enea rivela in ordine cronologico la serie degli episodi - dal monito di Laocoonte (cf. supra, pp. 108 s.) alla morte di Anchise nel finale del III libro -, che hanno incrinato la fiducia di Enea nella giustizia divina e poi nella provvidenzialità del suo 'nostos': nel libro I, consecutivo nella cronologia dell'azione al II e al III, le conseguenze psicologiche di questa esperienza si vedono nella reazione alla tempesta, nella protesta contro la madre 'ingannatrice' davanti a Cartagine (cf. infra, pp. 114 s.) e infine nel ringraziamento a Didone, che inconsapevolmente veicola una premonizione terribile (vv. 597 ss. *O sola infandos Troiae miserata labores... Di tibi, si qua pios respectant numina... praemia digna ferant*). Gli effetti di ironia che derivano da questo procedimento di anticipazione prospettica e approfondimento patetico del contrasto sul piano umano sono esaminati con particolare efficacia in relazione a tutto l'episodio cartaginese da F. Muecke, *Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido*, *AJPh* 104, 1983, 134-55; Harrison, *Aeneas, passim*.

<sup>34</sup> Cf. supra, pp. 108 s.

<sup>35</sup> Cf. supra, nn. 13, 14 e 27.

caratterizzazione psicologica di Enea, formalmente notevoli e riconducibili entrambi al prologo delle *Troiane* di Euripide.

Una seconda considerazione riguarda un carattere generale dell'*imitatio* tragica dell'*Eneide*. Sembra infatti di poter constatare nel poeta romano, in pieno accordo con la componente alessandrina del suo stile, un interesse evidente per le soluzioni formali rare e ricercate anche nel genere tragico<sup>36</sup>. La presenza di suggestioni euripidee nell'*Eneide*, interpretata spesso in passato nel senso di una congenialità spirituale-sentimentale fra i due poeti<sup>37</sup>, sembra cioè emergere anche sul piano dell'*ars*, e in particolare come competenza analitica, in Virgilio, dei procedimenti dell'azione e degli effetti di patetismo prodotti dall'originale drammaturgia del poeta greco.

Ora, è ben noto che proprio le *Troiane* sono un'opera particolarmente ricca, non solo rispetto alla norma del genere, ma nell'ambito dello stesso *corpus* euripideo, di novità costruttive e di invenzione<sup>38</sup>; d'altra parte è indiscutibile che le imitazioni, certe o probabili, delle *Troiane* nell'*Eneide* provengano soprattutto da momenti in cui lo sperimentalismo costruttivo-espressivo è nell'originale greco particolarmente accentuato: ossia dal prologo (vv. 1-197)<sup>39</sup>, dal primo stasimo (511-76)<sup>40</sup>, dal commo amebeico di Ecuba e

<sup>36</sup> Qualche esempio: la rivalità Venere-Giunone e la struttura drammatica dell'*Ippolito* di Euripide (cf. infra, pp. 114 s.), il racconto del II libro e la lunghissima *thesis* del Messo nei *Persiani* di Eschilo, il discorso di Creusa a Enea e la situazione anomala del *deus ex machina* nell'*Andromaca*, ancora di Euripide (un dialogo fra coniugi), l'episodio di Polidoro e la tecnica di coordinazione dei miti nell'*Ecuba* (sugli ultimi due esempi cf., di chi scrive, *Presenze tragiche nell'Ilioupersis virgiliana: su 'Aen.' 768-794 e Eur. 'Andr.' 1231-1283 e Invenzione mitologica e tecnica del racconto nell'episodio virgiliano di Polidoro*, di prossima pubblicazione rispettivamente su MD e Prometheus), il suicidio di Didone e l'originale forma del suicidio di Aiace in Sofocle, Giunone-Aletto e il '*deus ex machina* interno' dell'*Eracle* di Euripide; ma proprio l'accentuato sperimentalismo delle *Troiane* sembra aver esercitato sull'*Eneide* le suggestioni più ricche e varie.

<sup>37</sup> Con la solita autorevolezza, per es., A. La Penna, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, saggio introduttivo a *Virgilio. Tutte le opere*, Firenze 1956, XLIX-L: «Le reminiscenze dirette (scil.: di Euripide) che non lasciano dubbi sono poche; ma l'influenza va certamente al di là e tocca sentimenti essenziali dell'*Eneide*: l'uomo come vittima di risentimenti e d'intrighi divini, anche se diverso è il sentimento virgiliano della colpa, la pietà per i giovani stroncati *ante diem*»; cf. anche LVIII-LXXXIII.

<sup>38</sup> Per la struttura complessiva, l'invenzione e la drammatizzazione del mito, cf. in generale Conacher, 127-45; Lee, IX-XXV; Scodel, spec. 64-79 e 105-21; Halleran, 92-102; S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986, 236-38; Biehl, 19-24. Per aspetti più specifici e particolarmente rilevanti per l'imitazione virgiliana, cf. le note seguenti.

<sup>39</sup> Il prologo delle *Troiane* è un epilogo collocato all'inizio, che non ha confronti nella tradizione del genere: cf. O'Neill, spec. 288-94; J.R. Wilson, *An Interpolation in the Prologue of Euripides' 'Troades'*, GBRs 8, 1967, 205-32 (che offre ricca documentazione ma trova scarso seguito nel tentativo di dimostrare l'inautenticità del dialogo iniziale); Halleran, 92-94; Lee, 14-16, spec. n. 17; Biehl, 11-13; e soprattutto F.M. Dunn, *Beginning at the End in Euripides' 'Trojan Women'*, RhM 136, 1993, 22-35. Va osservato che questa invenzione costruttiva crea una prospettiva di azione ἔξω τῆς τραγῳδίας che è unica nei prologhi tragici e può essere in parte accostata all'effetto del *principium professivum* dell'*Eneide* (vv. 1-7, ripresi, in chiusura del proemio, al v. 33), in cui si configura la portata esterna dei fatti narrati. Uno dei motivi, poi, che caratterizzano l'*animus* e il progetto di Atena nel prologo, ossia l'esecuzione della vendetta nel momento di massima serenità delle vittime, sembra riflettersi nell'originale attacco con peripezia dell'*Eneide* (vv. 34-36): la funzione puramente drammatica dell'epiteto

Andromaca (vv. 577-606)<sup>41</sup> e probabilmente dalla *rhexis* centrale di Andromaca (vv. 634-83)<sup>42</sup>, mentre in almeno tre occasioni uno ὄπαξ espressivo delle *Troiane* trova un riflesso certo nel testo latino<sup>43</sup>.

Dunque la suggestione di questo dramma euripideo sul poema di Virgilio, già riconosciuta nelle somiglianze di contenuto, nella prospettiva e nei temi della rappresentazione e in alcuni echi espressivi, sembra investire in profondo anche la forma della composizione epica e d'altra parte allargare la propria portata ben oltre il libro dedicato da Virgilio all'*Ilioupersis*, concernendo l'intero svolgimento della prima tetrad. Infatti l'*imitatio* delle *Troiane*, che, come abbiamo visto, da un lato informa il procedimento compositivo e dall'altro ne orienta la percezione letteraria all'inizio dell'*Eneide* odisseica, si situa anche in un punto cruciale rispetto alla costruzione dell'episodio cartaginese come episodio 'tragico': proprio il monologo di Giunone, interrompendo il *nostos* dei Troiani (*vix... vela dabant laeti... cum Iuno...*), apre quel tempo laterale in cui si sviluppa l'azione ascendente e unitaria che culmina - dopo quattro libri - nella catastrofe di Didone<sup>44</sup>; e questa originale assimilazione

in *vela dabant laeti* (altrimenti ingiustificato visto che i Troiani salpano dal luogo in cui hanno poco prima celebrato i funerali di Anchise) potrebbe aver tratto spunto dal gioco allusivo che O'Neill coglie fra *Tr.* 21 (ὄλχους τε καὶ τέκν' εἰσίδωσιν ἄσμενοι, unica immagine gioiosa del ritorno greco nel prologo), la battuta in cui Pallade individua il momento di colpire (ὄταν πρὸς οἴκους ναυστολῶσ' ἐπ' Ἰλίου, v. 77) e l'esortazione finale di Poseidone a spiare ὅταν στράτευμ' Ἀργείων ἐξίη κάλως (v. 94; l'ultimo termine, suggerisce O'Neill forse sovraccaricando la sua lettura, «is in the connotative position, and suggest κάλως»: cioè con effetto ironico); sull'uso drammatico di *laetus* nell'*Eneide*, R.O.A.M. Lyne, *Words and the Poet*, Oxford 1989, 181-85.

<sup>40</sup> Un canto corale aperto da un'invocazione innodica, di contenuto epico, ma eseguito da donne che professano una *neue Liedform*: cf. Lee, *ad l.*; Biehl, n. *ad* vv. 511 ss.; S. Barlow, *Euripides. Trojan Women*, Warminster 1986, n. *ad* vv. 511-14; Fenik, 209-13; Koenig, 32-38: il confronto interessa specialmente *Aen.* 2.13-39 e 234-67.

<sup>41</sup> Cf. Lee, nn. *ad* vv. 568-798 e *ad* v. 581; Koenig, 28 s.: il confronto interessa *Aen.* 2.324-26 e 554-57.

<sup>42</sup> Il discorso più lungo della tragedia e un caso raro di oratoria epidittica femminile: cf. Koenig, 52-66, che accosta questo al discorso di Andromaca in *Aen.* 3.321-43.

<sup>43</sup> Cf. *Tro.* 536 ἄζυγος ἀμβροτοπάλου, riferito a Minerva (su cui Barlow, 1986 e Lee *ad l.*), e *Aen.* 2.31 *innuptae...Minervae* (con la nota di Conington); altrettanto notevole *Tro.* 1136 χαλκόνωτον ἄσπίδα, 1193 χ. ἰτέω e *Aen.* 10.482 *ferri terga* (confronto segnalato recentemente da A. Traina, *Per un commento al libro X dell'«Eneide»*, RFIC 121, 1993, 373); deriva ancora dal prologo *Tro.* 10 μηχαναῖσι Παλλᾶδος ripreso in *Aen.* 2.15 *divina Palladis arte* (cf. supra, n. 24).

<sup>44</sup> Fr. Leo considerava il IV libro dell'*Eneide* «die einzige Tragödie der Römer die den griechischen würdig zur Seite gestellt werden kann»; e Fr. Klingner, riassumendo i risultati delle analisi di Heinze, lo definiva «die Verwandlung des erotischen Kleinepos ins Tragische mit Hilfe der Tragödie». La bibliografia sulla vicenda di Didone intesa come tragedia è vasta e qui ricorderemo solo alcuni contributi pertinenti al nostro ragionamento: (i) opportunamente insistono sulla compattezza drammatica dell'episodio cartaginese (allargando dunque a tutta la prima tetrad l'idea della *Didotragödie*) A.S. Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge Mass. 1935, spec. 5 e 13; Harrison, *Why Did, passim*; C. Collard, *Medea and Dido*, Prometheus 1, 1975, 140-42; Muecke, *passim*; (ii) per la caratterizzazione tragica del libro, specie per quanto riguarda l'impianto dell'azione e gli effetti di stile, sono essenziali Heinze, *Vergils*, 115-43 (= tr.it., 151-80); Pease, part. 8-11; Quinn, 135-49; id.,

formale e tematica della tragedia nell'epos trova la sua misura e il suo pieno effetto proprio perché l'intervento di Giunone - cioè la sospensione del *nostos* - viene a oscurare lo sfondo dei *fata* che muovono e orientano il viaggio degli Eneadi, 'abbassando' il principio che determina il corso dei fatti (la vendetta della dea sostituisce provvisoriamente la determinazione fatale) e riportando la coscienza del protagonista stesso, ingannato dalla tempesta, a un senso più angusto dei rapporti con gli dei e del significato del suo viaggio (la persecuzione personale). Questa funzione dell'intervento di Giunone si rende ancor più chiara allorché l'incontro di Enea con Venere davanti a Cartagine ne completa l'effetto: quando infatti il figlio scopre il travestimento della madre<sup>45</sup>, è confermato in quella sfiducia verso la protezione degli dei e verso il senso del viaggio (*Quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis / ludis imaginibus?*, vv. 407 s.) che una prima volta egli aveva manifestato al sorgere della tempesta (94 ss.) e una seconda nella *cohortatio* simulata ai compagni sul lido libico (198 ss.)<sup>46</sup>.

Dunque l'intervento di Venere, in seguito al quale Enea entra infine a Cartagine ma in una condizione di profondo scoramento, prosegue nei fatti e approfondisce nelle conseguenze psicologiche il gesto con cui Giunone aveva staccato l'azione dal suo corso fatale; al contempo i due interventi divini, contrapposti nell'intendimento, si trovano in una situazione di parallelismo per le ragioni etico-psicologiche che li animano<sup>47</sup>, per l'effetto ingannatorio sul protagonista e per una terza importante ragione, di carattere invece formale: come lo sfogo iniziale di Giunone si può accostare a un prologo tragico, così - lo ha dimostrato benissimo Ed. Harrison - accade anche per il discorso con cui Venere introduce il protagonista nel cuore dell'avventura cartaginese che la tempesta e il naufragio libico hanno predisposto<sup>48</sup>.

*Latin Explorations. Critical Studies in Roman Literature*, London 1963, 29-68; A. Wlosok, *Virgil's Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der 'Aeneis'*, in AA.VV., *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim 1976, 228-50; J.L. Moles, *Aristotle and Dido's Hamartia*, G&R 31, 1984, 48-54; id., *The Tragedy and Guilt of Dido*, in AA.VV., *Homo Viator*, Bristol 1987, 153-61; A. La Penna in *EV* s.v. *Didone*; (iii) per l'analisi dei modelli ci si può basare su Martina, 427, 429, 432 s.; id., in *EV* s.vv. *Euripide e Sofocle*.

<sup>45</sup> Di nascosto da Giove e Giunone, ma in modo da ingannare Enea stesso, Venere si presenta a quest'ultimo abbigliata come una giovane cacciatrice tiria: discutono efficacemente il passo Wlosok, *Die Göttin*, 75-106; Kühn, 28-35; G. Thome, *Die Begegnung Venus-Aeneas im Wald vor Karthago ('Aen.' 1,314-417). Ein Beitrag zur vergilischen Venus-Konzeption. Stammutter und /oder Liebesgöttin?* Latomus 45, 1986, 43-68 e 284-310; e soprattutto Harrison *Why Did*, 10-3; id., *Aeneas*, 121 s.

<sup>46</sup> Cf. supra, n. 33.

<sup>47</sup> Sottolinea questa corrispondenza, specie attraverso l'analisi dei discorsi, Wlosok, *Die Göttin*, 55-60; cf. anche Della Corte, 755-78.

<sup>48</sup> Lo studioso inglese coglie nel discorso di Venere (1.335-70), collocato subito prima dell'ingresso di Enea in Cartagine e del suo incontro con Didone, le movenze di un prologo espositivo, rispetto al quale la menzione introduttiva del coturno (vv. 336 s. *virginibus Tyriis mos est.../purpleoque alte suras vincire coturno*) avrebbe funzione orientante.

Nella 'pausa' cartaginese aperta dal monologo di Giunone e internamente governata dall'intervento di Venere, dunque, il meccanismo dell'azione epica determinato dalla volontà dei *fata* e dalla giustizia di Giove si converte in un processo avviato e guidato dalla lotta fra due dee, in conflitto per la tutela di un interesse personale; questa nuova struttura dei rapporti fra i personaggi, simile a quella che caratterizza in parte l'azione delle *Troiane* e, soprattutto, quella dell'*Ippolito* di Euripide, costruisce nell'*Eneide*, mentre lo sfondo fatale è oscurato, lo sviluppo di tipo tragico che culmina con la morte di Didone; tale processo è scandito da movenze quasi stilizzate che, poste in punti critici e concepite in una significativa relazione reciproca, orientano il lettore a percepire nel racconto un allargamento della forma epica ai procedimenti e alle emozioni del dramma: in particolare il primo elemento della sequenza che apre l'azione del poema, ovvero il monologo di Giunone, si trova in un rapporto di parallelismo con il secondo 'esordio' divino del I libro; la conclusione con *deus ex machina* del IV (Giunone, attraverso Iris, stacca il crine che vincola ancora la regina cartaginese alla vita), invece, chiude il grande episodio tragico dell'*Eneide* disegnando una opposizione complementare con il discorso di Venere (come nello schema drammatico dell'*Ippolito*)<sup>49</sup> e una corrispondenza ad anello con quello più lontano, collocato proprio all'inizio della vicenda e dell'*Eneide* odisseica, appunto il 'prologo' di Giunone.

Trieste

Marco Fernandelli

<sup>49</sup> Ancora Harrison, *Why Did*, 18-21 e *The Tragedy*, 7-8 e 19-20, ha sottolineato che il parallelismo polare istituito nell'*Ippolito* fra il prologo con Afrodite e l'epilogo con Artemide è riproposto nell'*Eneide* attraverso il rapporto che intercorre fra 'prologo' di Venere e la chiusura ad opera della sua antagonista. L'epilogo con Giunone e Iris *deae ex machina* comporta in verità una fusione di più suggestioni dalla tragedia greca, romana e forse da altri generi, che vanno per lo più interpretati come colori e intensificazioni adattati a una struttura di riferimento (appunto la cornice drammatica dell'*Ippolito*) che riabbraccia dunque tutta la vicenda tragica giunta al suo esito. Sulla combinazione dei modelli in questo epilogo cf. anche Pease, 8-11 e *ad vv.* 698 s.; Fenik, 32-43; Koenig, 229-32; Wigodsky, 91.

LA VITA... INDIGNATA DI CAMILLA E DI TURNO  
FRA UMANA ΣΥΜΠΛΩΞΙΑ E TENSIONE FILOSOFICA.

L'ultima scena dell'*Eneide* ha creato gravi difficoltà agli studiosi più recenti di Virgilio, divisi fra sostenitori delle opposte visioni, pessimistica e ottimistica, del poema. E nell'ambito della copiosa bibliografia dedicata a questo argomento, il verso conclusivo, con quel participio *indignata* riferito all'anima di Turno (*vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*)<sup>1</sup>, è stato spesso citato a sostegno delle proprie tesi da quanti ne hanno tratto conferma della sostanziale ambiguità del *pius Aeneas*, personaggio sul quale Virgilio, tramite l'estrema ribellione di Turno, esprimerebbe obliquamente il proprio giudizio di condanna.

È innegabile che il verso assuma un'importanza del tutto particolare: mentre sembra allungare un'ombra inquietante sull'intero poema, esso si imprime nella mente del destinatario come l'estremo, doloroso messaggio del poeta, inteso a travalicare i limiti dell'opera. D'altro canto 12.952 non costituisce un *unicum*, ripete bensì alla lettera 11.831, dedicato alla morte di Camilla, con il quale deve necessariamente essere messo in rapporto. L'iterazione, certo non formulare se si tiene conto della complessa e sorvegliata tecnica compositiva di Virgilio, assolverà il compito di sottolineare un elemento comune ai due personaggi, o alla loro morte, un elemento che, per il fatto di costituire proprio la nota che risuona nel finale, non può non ricoprire al tempo stesso un ruolo significativo nella strategia complessiva, e nell'ideologia, dell'*Eneide*.

Camilla - perduta dal destino e resa *incauta* dal *femineo* [...] *amore* per le armi e per le vesti di Cloreo (vv. 778-82) - viene uccisa da Arrunte in un vero e proprio agguato<sup>2</sup>. Se in questo caso la successione degli eventi sembrerebbe deporre a favore di una legittima *indignatio* dell'eroina nei confronti dell'uccisore, non altrettanto si potrà sostenere invece per Turno, che muore in uno scontro frontale, e la cui morte, lungi dal configurarsi come «un'orribile sorpresa»<sup>3</sup>, è viceversa preparata, ma soprattutto «legittimata da una fitta trama di richiami intra- e intertestuali»<sup>4</sup>, tali da escludere un atto di *impietas* da parte di Enea. Il tratto che congiunge i due personaggi, una volta eliminata l'ipotesi, apparentemente più immediata, di un identico sdegno nei confronti dell'avversario, andrà pertanto ricercato al di là delle circostanze che determinano la loro fine.

La narrazione della morte di Camilla si rifà dal punto di vista compositivo

<sup>1</sup> Participio che ha da sempre tormentato gli interpreti, almeno a partire da Servio che ne fornisce ben tre interpretazioni alternative (*vel quia post preces veniam non meruerat; vel quia Laviniam fore sciebat Aeneae; vel quia [...] discedebat a iuvene*).

<sup>2</sup> Cf. A. La Penna, *Gli archetipi epici di Camilla*, Maia 40, 1988, 221-50.

<sup>3</sup> G.E. Dimock Jr., *The Mistake of Aeneas*, The Yale Review 64, 1975, 334-56 in part. 353.

<sup>4</sup> A. Traina, *Turno*, in *EV V\** 1990, 324-36 in part. 334.

a quella della morte di Patroclo, così come il duello fra Enea e Turno rimanda allo scontro fra Achille ed Ettore, e anche l'*Iliade* dedica, come è noto, versi identici proprio alle morti di Patroclo e di Ettore<sup>5</sup>, sottolineando però in tal modo l'ineluttabile concatenazione dei due eventi, cosa del tutto assente nell'*Eneide*<sup>6</sup>. A parte la voluta, parziale e tuttavia chiaramente percepibile, simmetria strutturale con il poema omerico, l'unica caratteristica che accomuna gli eroi latini ai predecessori greci<sup>7</sup>, come a ragione sostiene Traina<sup>8</sup>, è senz'altro la *mors immatura*, con il conseguente dolore per la giovinezza perduta che le anime di Patroclo e di Ettore esplicitamente piangono volando verso l'Ade.

Sulla base dell'avverbio *indigne*, la cui importanza era sfuggita sino ad ora agli interpreti, e che in Catullo (101. 6), nonché nella tradizione epigrafica latina e greca (ἀναξίως)<sup>9</sup>, esprime «an indignant protest against the powers of death»<sup>10</sup>, lo studioso interpreta inoltre *indignata* come «patetica variante di γοόωσα», fornendo una traduzione nella quale *cum gemitu e indignata* vengono resi dall'unica espressione «con un lamento»<sup>11</sup>, alla quale è affidata l'estrema resistenza dei due eroi. Sia il sostantivo sia il participio hanno invece, a mio avviso, una specifica valenza, ed entrambi trovano corrispondenza nel testo omerico. La morte suscita pianto in seguito al doloroso distacco, tanto più doloroso in quanto prematuro, perciò innaturale e violento, dell'anima dal corpo<sup>12</sup>. In tale ottica, spostando l'attenzione sul momento dell'abbandono del

<sup>5</sup> Hom. Π 856 s. = X 362 s.: ψυχὴ δ' ἐκ ρεθέων πταμένη Ἄϊδος δὲ βεβήκει, / δὺν πότμου γοόωσα, λιποῦσ' ἄδροτῆτα καὶ ἦβην.

<sup>6</sup> Sulle differenze delle morti dei due eroi latini, fra loro e nei confronti dei rispettivi modelli omerici, si vedano i citati lavori di La Penna e di Traina, a proposito in particolare delle teorie di Lyne e di Knauer.

<sup>7</sup> Caratteristica che non può essere banalmente identificata nella «simpatia» che gli autori avrebbero provato per questi loro personaggi (cf. M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford 1987, 136).

<sup>8</sup> «Camilla, Patroclo, Ettore: li accomuna a Turno il destino di ὄωποι, il *funus acerbum*, la morte precoce» (A. Traina, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, IV, Bologna 1994, 89; si vedano anche le voci *Pietas* e *Turno*, rispettivamente in *EV IV*, 1988, 93-101 e *V\** 1990, 324-36.)

<sup>9</sup> Cf. R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana 1962, 183; P. Cugusi, *Aspetti letterari nei Carmina Latina Epigraphica*, Bologna 1985, 247, e *Carmina Latina epigraphica, Catullo (c. 101) e Virgilio (Aen. 4.691; 12.873; 8.579; 9.497)*, *Epigraphica* 53, 1991, 103; S. Farron, *Sentimentalismo*, in *EV IV*, 1988, 777; A. Capizzi, *Vivo*, *ibid.*, *V\**, 1990, 603.

<sup>10</sup> Lattimore 1962.

<sup>11</sup> Traina, *Poeti latini*, 84.

<sup>12</sup> Così Servio, chiosando la sua terza ipotesi sull'uso del participio *indignata* da parte di Virgilio (vel quia, ut supra de Camilla, discedebat a iuvene): *nam volunt philosophi invitam animam discedere a corpore cum quo adhuc habitare naturae legibus poterat: sic Homerus etc.* E nel commento a 11.831, gli *Italonum additamenta* (cod. bibl. nat. Paris. 7965) individuavano l'attestazione di tale concetto filosofico precisamente in un brano di Cicerone, dal *Cato Maior*, che recita: *iam omnis conglutinatio recens aegre, inueterata facillime diuellitur* (20.72). Il trattato ciceroniano fornisce in effetti un quadro particolarmente vivido, e intessuto di suggestioni filosofiche soprattutto platoniche (dal *Timeo* e dal *Fedone*), della resistenza opposta dai giovani alla morte, che anche a loro, così come ai vecchi, che la temono perché

corpo, *cum gemitu*<sup>13</sup> corrisponde a γούωσα<sup>14</sup>, mentre *indignata* esplica (sulla base anche della concezione virgiliana del destino delle anime nell'al di là) l'atteggiamento mentale sentito come implicito nel greco λιποῦσα(α).

Alla supplica di Licaone, Achille nell'*Iliade* risponde con le memorabili parole: «Muori anche tu, caro. Perché ti lamenti (ὀλοφύρεαι) così?» (21.106), seguite dal più famoso esempio di *consolatio* del tipo *non tibi soli* (è morto Patroclo, migliore di te, morirò anch'io, figlio di un uomo nobile e di una dea, che motivo hai tu di dolerti della morte?). Non a caso Lucrezio, autore caro a Virgilio, fa seguire ad un analogo esempio di *consolatio* (sono morti Serse, Scipione, gli scopritori delle scienze e delle arti, i seguaci delle Muse, Omero, Democrito, lo stesso Epicuro), un verso che apertamente allude al citato esempio iliadico, e nel quale compare proprio il verbo *indignor*: *tu vero dubitabis et indignabere obire?* (3.1045). Lucrezio si riferisce all'*indignatio* di chi compiangesse se stesso (*indignarier ipsum*, vv. 870 s.), ritenendo erroneamente che *quemquam sibi sensum in morte futurum* (v. 875): *Hinc indignatur se mortalem esse creatum* (v. 884), dominato com'è da quel πόθος τῆς ἀθανασίας che, secondo Epicuro (*Epist. Menec.* 124.11 ss.), la retta conoscenza avrebbe il compito di eliminare.

In ambito greco, e ancora una volta filosofico, l'equivalente semantico di *indignari*, vale a dire ἀγανακτῆσαι (come confermano le glosse greco-latine), ricorre insistentemente nel *Fedone* platonico proprio ad indicare l'atteggiamento del φιλοσώματος davanti alla morte, di contro a quello del φιλόσοφος (68b). Rivolto a Simmia e Cebete, Socrate assicura che «avre(bbe) torto a non indignarsi nei confronti della morte (οὐκ ἀγανακτῶν τῷ θανάτῳ) se non credesse di raggiungere altri dei saggi e buoni, e uomini defunti migliori di quelli che stanno sulla terra» (63b). Il filosofo, che si prepara unicamente a morire e alla morte, non può «indignarsi» una volta che abbia raggiunto l'oggetto dei suoi sforzi (64a): egli privilegia l'anima al corpo, dal quale tende ad isolarla sempre più, sino a raggiungere la conoscenza e la purezza. Platone coincide dunque con Lucrezio nel definire, con lo stesso verbo, una particolare reazione di fronte alla morte. Se il brano lucreziano, «indépendant de la croyance à l'immortalité de l'âme», ovviamente negata dagli epicurei, intende dimostrare a chi non riesce a prescindere dalla fisicità, e si indigna, che la sorte del corpo «est indifférent»<sup>15</sup>, una volta che quest'ultimo sia separato dall'anima, per Platone, che viceversa crede alla sopravvivenza dell'anima e teorizza la metempsirosi, non si indigna appunto colui che vive positivamente il distacco dell'anima dal corpo.

la sanno vicina, *contigit*, ma *adversante et repugnante natura* (20.71).

<sup>13</sup> Che, come lo stesso Traina annota, va confrontato con 10.820, in cui *maesta* viene definita la vita che abbandona il corpo di Lauso (Traina, *Tumo*, 334).

<sup>14</sup> Caso in cui la cosiddetta 'distrazione' omerica assolve ad una funzione non solo metrica ma anche espressiva, riproducendo fonicamente il pianto che si va allontanando e perdendo nella discesa all'Ade, così come *cum gemitu* insiste sul suono lugubre della vocale u.

<sup>15</sup> A. Ernout- L. Robin, *Lucrece. De Rerum Natura*, II, Paris 1962<sup>2</sup>, 134.

Turno e Camilla, e prima di loro Patroclo ed Ettore, vengono strappati alla gioventù dalla violenza di una morte contro natura, ma nello stesso tempo agli eroi dell'*Eneide* è affidato il compito di ripetere, reinterpretandola, in un tempo completamente mutato, e in quanto creazioni poetiche di un autore che non ne condivide più il mondo interiore (pur subendone fortemente il pathos) una morte che, sola, rimane immutata: così morivano gli eroi di Omero, senza speranza nell'al di là, consapevoli soprattutto che nulla per loro valeva più della vita, una vita che mai sarebbe potuta tornare<sup>16</sup>, e le cui anime nell'Ade, vuoti simulacri, continuavano a rimpiangere il passato, al punto che avrebbero desiderato essere servi piuttosto che regnare sulle ombre dei defunti<sup>17</sup>. A quell'Ade, in cui ognuno rimane per l'eternità fissato nell'ultimo atteggiamento assunto in vita, Turno e Camilla sono ormai destinati, a quella sezione del mondo dei morti virgiliano, nella quale è già sprofondata Didone<sup>18</sup>, che Otis definisce «mythological Hades»<sup>19</sup> e la Norwood «Homeric Underworld»<sup>20</sup>: perdenti di una guerra definitivamente conclusa, che non deve lasciare ferite insanate, odi da ricomporre; superati, per volontà divina, e per necessità della storia, dagli eventi, essi sono inconciliabili con le dottrine di purgazione e di metempsicosi che nel VI libro dell'*Eneide* consentono a Virgilio di anticipare la futura gloria di Roma, confermando così la propria adesione all'ideologia dell'impero augusteo<sup>21</sup>.

Bologna

Simonetta Nannini

<sup>16</sup> Cf. Hom. I 408 s.

<sup>17</sup> Cf. Hom. λ 489 ss.

<sup>18</sup> Che a Turno e a Camilla è infatti accomunata, oltre che da numerosi altri elementi, sottolineati del resto da precise rispondenze testuali, anche dalla particolare difficoltà dell'anima ad abbandonare il corpo e dalla morte prematura: Giunone, «impietosa del lungo dolore e del difficile transito», mandò presso di lei Iride, «che l'anima in lotta sciogliesse dal viluppo delle membra (*quae luctantem animam nexosque resolveret artus*, 4.693-95)». Questo è a mio avviso (così d'altronde già Conington) il significato del v. 695; non concordo con R.G. Austin che annota: «the soul seems to wrestle with the body that holds it back [...] but it is simpler to regard *nexos* as the counterpart of *luctantem*, *artus* of *animam* (*P. Vergili Maronis 'Aeneidos' Liber quartus*, Oxford 1955, 200).

<sup>19</sup> B. Otis, *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963, 289 ss.

<sup>20</sup> F. Norwood, *The Tripartite Eschatology of 'Aeneid' VI*, CPh 49, 1954, 15-26. Si veda anche F. Solmsen, *The World of the Dead in Book 6 of the 'Aeneid'*, CPh 67, 1972, 31-41.

<sup>21</sup> È singolare che gli scolii esegetici a Hom. II 857, forse di derivazione porfiriana come suppone Erbse, spieghino il pianto dell'anima di Patroclo sulla base appunto della metempsicosi pitagorea: l'anima si addolora perché lascia un corpo in pieno vigore e teme di reincarnarsi in uno «indegno» (ἀνοξιόν) (T). Cf. Eustath. 1090 15 ss. Si direbbe quasi che lo scoliasta rilegga la morte di Patroclo alla luce della *vita... indignata* di Virgilio; comunque è certo che egli fraintende il testo, forzandolo all'inverosimile, a ciò indotto da un'indagine filosofica affine a quella da me proposta per Virgilio, incentrata sul 'distacco' dal corpo.

OPTIVO COGNOMINE CRESCIT  
PROPERZIO E L'IRONIA DI ORAZIO (epist. 2.2.99-101)

Non è mia intenzione ridiscutere il problema generale dei rapporti fra Orazio e Properzio, né ho letto tutta la bibliografia pertinente. Ma da consistenti sondaggi, dal vecchio Pascal all'ancora inedito Fedeli<sup>1</sup>, e dai non numerosi commenti dell'epistola a Floro - prima di tutti l'autorevole Brink<sup>2</sup> - risulta che tale problema è stato impostato, in un senso o nell'altro, sul confronto delle loro poetiche e sulle eventuali, reciproche imitazioni, più che sull'analisi puntuale dei vv. 99-101, oggi generalmente riconosciuti come la sola diretta allusione di Orazio a Properzio<sup>3</sup>. Tale analisi può apportare qualche contributo a determinare i modi e il senso dell'ironia oraziana.

Tra le varie motivazioni addotte all'amico per giustificare l'abbandono della poesia lirica c'è l'insofferenza (101: *multa fero*) della vita letteraria di Roma coi suoi reciproci incensamenti. Come di norma in Orazio, il pensiero si fa immagine e il ragionamento si concreta nella vivace scena di una *recitatio*, dove i due poeti, il lirico e l'elegiaco, si affrontano in un duello apparentemente accanito come una *pugna gladiatoria* (v. 97 s.: *caedimur et totidem plagis*

- 1 C. Pascal, *La critica dei poeti romani in Orazio*, Catania 1920, 121-38; P. Fedeli, voce *Properzio* dell'*Enciclopedia Oraziana*, in corso di stampa (ho potuto prenderne visione per la cortesia del Direttore, S. Mariotti). Ho consultato: F. Dornseiff, *Horaz und Properz*, *Philologus* 87, 1932, 473-76; L. Herrmann, *Horace adversaire de Propertius*, *REA* 35, 1933, 281-92; B. Otis, *Horace and the Elegists*, *TAPhA* 76, 1945, 177-90; F. Solmsen, *Propertius and Horace*, *CPh* 43, 1948, 105-09; A. La Penna, *Properzio e i poeti latini dell'età aurea*, *Maia* 4, 1951, 43-69; S. D'Elia, *Properzio e Orazio*, *AFLN* 2, 1952 45-77; G. Stégen, *Les Epîtres littéraires d'Horace*, Namur 1958; N. Terzaghi, *Orazio e Properzio*, in *Studia Graeca et Latina*, Torino 1963, 1174-96; W. Wimmel, *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden 1960; C. Becker, *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen 1963; E. Pasoli, *Le epistole letterarie di Orazio*, Bologna 1964; G. Giardina, *Orazio e Properzio. A proposito di Hor. Epist. 2,2,91 sgg.*, *RFIC* 93, 1965, 24-44; D. Flach, *Das literarische Verhältnis von Horaz und Properz*, Giessen 1967; B. Józefowicz, *Die literarischen Beziehungen zwischen Propertius und Horaz*, *Eos* 62, 1974, 79-92; J.-P. Boucher, *Propertius et ses amis*, in *Acti Colloquium Propertianum*, Assisi 1977, 53-71; J.P. Sullivan, *Horace and Propertius - Another Literary Feud?*, *Studia Classica* 18, 1979, 81-92; M. von Albrecht, *Propertius als augusteischer Dichter*, *WS* 16, 1982, 220-36; Id., *Properzio poeta augusteo*, in *Acti Colloquium Propertianum III*, Assisi 1983, 59-73; J.F. Miller, *Propertius 3.2 and Horace*, *TAPhA* 113, 1983, 289-92. Per altra letteratura cf. P. Fedeli - P. Pinotti, *Bibliografia Properziana (1946-1983)*, Assisi 1985, 36-39; E. Doblhofer, *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt 1982, 43-44 e 151-52; W. Kissel, *Gesamtbibliographie zu Horaz 1976-1991*, in *Horaz-Studien*, ed. S. Koster, Erlangen 1994, 130-31 e la *Bibliografia* della cit. voce del Fedeli.
- 2 C.O. Brink, *Horace on Poetry, Epistles Book II: the Letters to Augustus and Florus*, Cambridge 1982. Utili, oltre al classico Kiessling-Heinze, *The Epistles of Horace*, ed. by A.S. Wilkins, London 1965, e, pur nella sua asciuttezza, *Horati Epistulae*, comm. da R. Sabbadini, Torino 1923<sup>2</sup>; più cursorio il più recente, *Horace, Epistles Book II and Epistle to the Pisones*, ed. by N. Rudd, Cambridge 1989.
- 3 Ne dubitava ancora M. Rothstein nella *Einleitung* del suo classico commento properziano del 1898, 9. Ma, indipendentemente dalle intenzioni di Orazio, quale lettore dei vv. 99-101 non avrebbe pensato a Properzio?

*consumimus hostem / lento Samnites ad lumina prima duello*), ma che paradossalmente si risolve in una gara di complimenti, senza vincitori né vinti (99-101)<sup>4</sup>:

*Discedo Alcaeus puncto illius; ille meo quis?  
Quis nisi Callimachus? Si plus adposcere uisus,  
fit Mimnermus, et optiuo cognomine crescit.*

*Puncto illius*: «per suo voto». La metafora da militare si fa politica. Ma il complimentoso riconoscimento dell'avversario ha un fondamento reale. Orazio allude inequivocabilmente, se non al congedo del l. III delle *Odi*, certo all'*epist.* 1.19 (che non deve essere cronologicamente molto distante dalla lettera a Floro)<sup>5</sup>: *hunc [Alcaeum] ego, non alio dictum prius ore, Latinus / uolgavi fidicen* (32 s.), un'orgogliosa rivendicazione che poteva aver suscitato qualche reazione nell'ambiente letterario di Roma. Ma, se Orazio è Alceo, c'è chi non è da meno di lui, e Orazio ritorce l'ironico complimento con un complimento non meno fondato, dati i noti e numerosi riferimenti di Properzio a Callimaco come al suo *auktor*<sup>6</sup>. E questo non lo dice, come ci attenderemmo, completando chiasmaticamente l'affermazione del primo emistichio («io ne esco Alceo e lui Callimaco»), per esempio *\*discedo Alcaeus puncto illius, ille uicissim<sup>7</sup> / Callimachus*), ma ricorrendo a una forma sospensiva che punta su tre procedimenti espressivi: la clausola monosillabica<sup>8</sup>, l'anadiplosi<sup>9</sup>, l'interrogazione retorica<sup>10</sup>, per enfatizzare la scontata realtà della risposta. Come dire: indovina chi può essere? Ma Callimaco! Il tasso d'ironia è innegabilmente molto maggiore. Eppure Orazio non si ferma qui, perché per lui non si ferma qui l'ambizione del competitore. E lo dice, questa volta, sfoderando un verbo la cui carica polemica mi sembra sottovalutata dai commentatori. Già il semplice *posco* implica di per se stesso chiedere ciò che si ha diritto di avere, inclinando verso l'accezione di 'reclamare, pretendere'<sup>11</sup> (cf. in questa stessa epistola, 61 s., i

4 *Discedo* del v. 99 è tecnico per il vincitore di una battaglia (cf. *epist.* 1.10.37: *uictor... discessit ab hoste*): sostituirlo con *Alcaeus*, dopo i vv. 97-8, è un *aprosdóketon*.

5 Continuo a crederlo, per ragioni che non posso qui addurre, anche dopo il rivoluzionario articolo di E. Lefèvre, *Die grosse Florus-Epistel des Horaz (2, 2). Der Schwanengesang der augusteichen Dichtung*, in *Saeculum Augustum II*, ed. G. Binder, Darmstadt 1988, 349-53, che data l'*epist.* 2.2 intorno all'11.

6 Almeno cinque, e in elegie programmatiche.

7 Cf. *ars* 11: *hanc ueniam petimusque damusque uicissim*.

8 Che qui non ha la solita funzione, propria della poesia dattilica oraziana, di rompere il ritmo per avvicinarlo al *sermo*, ma quella, riconosciuta da Quintiliano (8.3.20), di attirare l'attenzione sul lessema finale, come al v. 75: *lutulenta ruit sus*.

9 Rarissima l'anadiplosi negli esametri oraziani (non registrata in D. Bo, *De Horati poetico eloquio*, Torino 1960): solo tre altre occorrenze in passi di forte emotività, *sat.* 2.6.96 s.; *epist.* 1.11.29 s. e 2.2.39 s.

10 Cf. *epist.* 1.16.39 s.: *mendax infamia terret / quem nisi mendosum et medicandum?*

11 Cf. Seru. *ad Aen.* 9.192: *poscere secundum Varronem est quotiens aliquid pro merito nostro deprecimus*.

*conuiuiae... poscentes uario multum diuersa palato*). Il composto *adposco*, rarissimo (il che accresce la sua densità informativa), connota col preverbio il sema dell'aggiunta (come l'intenso neologismo *adlaboro* di *carm.* 1.38.5), tautologico con *plus* (poteva dire \**quod si plus poscere uisus*, o \**si plus est poscere uisus*), ma funzionale a suggerire l'immodestia della richiesta ('ancora di più'). Il solo autore che, stando al *ThIL*, lo usi, è Terenzio, *Haut.* 838, in bocca a un *senex* che fa il conto di quanto gli costerà la dote della figlia («réclament» traduce *adposcunt* il Marouzeau). *Fit Mimnermus*: il classico al posto dell'alessandrino pareggia i conti con Alceo, come l'oggettività del verbo rincarà la dose su *disced(it)*. Ancora un complimento che ha un preciso riscontro in Properzio, nella sua professione di poeta d'amore. Ma non basta: la frase, di per sé completa, si espande in una coordinata che è uno sferzante commento sulle conseguenze di tale identificazione. La selezione lessicale è rivelatrice.

*Optiuo*: un epiteto non necessario, anch'esso, come *adposco*, rarissimo e addirittura *hapax* semantico secondo la chiosa di Porfirione: *adoptiuo ascititio*, supportata da un epigramma di Marziale (4.31, citato dal Brink, che oppone *tibi nomen adopta al nomen impositum, mater quod tibi...dedit*. Si tratta di un termine tecnico giuridico, definito da Gaio, 1.154: *uocantur... hi qui nominatim testamento tutores dantur datiuui, qui ex optione sumuntur, optiui*. Dunque, un *cognomen ex optione sumptum*. Comunque, sia *hapax* semantico, sia metafora giuridica, l'epiteto per la sua novità e rarità ferma l'attenzione del lettore sulla soggettività della denominazione, in contrasto con l'oggettività del verbo, *crescit*. Mi spiego. In *cognomine crescit* il Brink ha visto una «humorous» *uariatio* della *iunctura* paradigmatica *laude crescere*, 'crescere in fama', che Orazio aveva applicato a se stesso nella squillante profezia del congedo III (*carm.* 3.30.7: *usque ego postera / crescam laude recens*). Può essere. Ma la *uariatio* potrebbe anche consistere, secondo la tecnica dell'*aprosdóketon*<sup>12</sup>, nell'inattesa sostituzione dell'ultimo lessema della frase e del verso. Giacché dopo *cognomine*, il verbo atteso era l'isoprosodico *gaudet*, cf. Verg. *Aen.* 6.383: *gaudet cognomine terrā*, nonché le cinque occorrenze della clausola *nomine gaude(s, -t, -nt, -ns)* registrate nei lessici di P. Mastandrea e O. Schumann<sup>13</sup>. *Gaudet* direbbe la legittima conseguenza psicologica della frase precedente: sostituendolo con l'oggettivo *crescit*, Orazio crea una *callida* (e allitterante) *iunctura*, vagamente e ironicamente ossimorica, perché quello che «fa più grande» Properzio è qualcosa di estrinseco, un titolo da lui stesso reclamato. E dunque, una grandezza pretesa, non reale.

Se la nostra analisi è corretta, sarà difficile condividere l'opinione che l'ironia di Orazio è «bonaria» e «mette sullo stesso piano» i due competitori<sup>14</sup>,

12 Esemplare *epist.* 1.4.16: *Epicuri de grege... porcum* (invece di *alumnium*, cf. il mio *Autoritratto di un poeta*, Venosa 1993, 19).

13 P. Mastandrea, *De fine versus. Repertorio di clausole ricorrenti nella poesia dattilica latina dalle origini a Sidonio Apollinare*, Hildesheim-Zürich-New York 1993; O. Schumann, *Lateinisches Hexameter-Lexikon*, München 1979-1982.

14 Così Pasoli, 92 (ripetuto da Giardina, 26 e da Fedeli). Cito Pasoli perché la sua trattazione ha segnato una svolta nella valutazione della lettera a Floro, e faccio ammenda di non averlo

data la ben diversa consistenza quantitativa e qualitativa dei due contesti. E ne uscirà convalidata l'opinione di chi sentiva in questi versi una «unverhohlene Abneigung», come il grande Norden<sup>15</sup>, o «a touch of asperity», come B. Otis<sup>16</sup>. L'autoironia di Orazio ha la duplice funzione di sdrammatizzare e ridimensionare l'autoesaltazione dell'*epist.* 1.19 e di fornire il lasciapassare per la frecciata a Properzio: Orazio può prenderlo in giro perché prima ha preso in giro - ma quanto più discretamente - se stesso. Del resto, un atteggiamento di riserva, se non di ostilità, verso l'elegia, il genere emergente, potevamo aspettarcelo *a priori* in un poeta per natura e cultura lontano sia dalla concezione totalizzante dell'amore<sup>17</sup>, di ascendenza catulliana, sia dal *pathos* dominante (tranne Marziale) in tutta la poesia latina. Con ciò non si vuole inferire nulla sui rapporti fra i due uomini, di cui nulla sappiamo. È un contrasto di generi. Due versi emblematici come *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit* (1.12.20), o *non tantum ingenio quantum seruire dolori / cogor* (1.7.7), Orazio non li avrebbe mai sottoscritti.

Bologna

Alfonso Traina

**ADDENDUM:** Il recente articolo di A.R. Alvarez Hernández (*Horacio, la elegía, los elegíacos, Euphrosyne* N.S. 23, 1995, 43-62), che, sulla linea di Pasoli, vede nei versi in questione «un omaggio non privo di bonaria ironia», non porta alcun contributo all'esegesi del passo.

dato il debito rilievo nella mia commemorazione del 1983 (ora in *Poeti latini (e neolatini)*, III, Bologna 1989, 311-29). Di altri mi limito a ricordare il Flach, 92-97.

15 *Die römische Literatur*, Leipzig 1954<sup>5</sup> (tr.it. Bari 1958), 72.

16 Otis, 189.

17 Istruttiva l'ode 1.33, se il destinatario è Tibullo, che Orazio ammonisce a non sfogare in *flebilis elegos* il suo dolore (*ne doleas plus nimio*) per l'infedeltà di Glicera, così come Virgilio faceva rimproverare da Pan all'elegiaco Gallo la sua disperazione (*eccl.* 10.28: *ecquis erit modus?*) per l'abbandono di Licoride.

## DIE 11. REDE DES DION CHRYSOSTOMOS ALS LÜGENERZÄHLUNG

Eigentlich ist der Trojanische Krieg ganz anders verlaufen: In Wahrheit haben nicht die Griechen, sondern die Trojaner gewonnen; es ist gar nicht wahr, daß Troja erobert und zerstört (11.43ff; 123) oder Hektor von Achilleus getötet worden ist (11.95ff; 123). In Wirklichkeit hatten außerdem die Trojaner das Recht auf ihrer Seite, denn Paris hat Helena keineswegs entführt, sondern ganz legal geheiratet (11.48-53).

Dieses Szenario entwickelt Dion Cocceianus von Prusa mit dem Beinamen Chrysostomos in seiner 11. Rede, dem sogenannten Troikos. Dion war einer der bedeutendsten Schriftsteller der Zweiten Sophistik und zunächst als Rhetor erfolgreich, bekehrte sich jedoch später zur Philosophie und zog als Verbannter eine Zeitlang als kynischer Bettelphilosoph durch die Lande. Mit seiner sophistischen Ader läßt sich allerdings eine gewisse Vorliebe für abwegig erscheinende Thematiken erklären, wie z.B. eine (verlorene) Lobrede auf die Mücke, die von Synesios (Dion 3.41 C) übrigens im gleichen Atemzug mit dem Troikos erwähnt wird.

Dions unorthodoxe Version der Ereignisse um Troja steht im Widerspruch zur antiken Tradition, die sich mehr oder weniger eng an den Vorgaben von Ilias und Odyssee orientiert hat. Der Trojanische Krieg galt als historisches Faktum, das einen wesentlichen Beitrag zur politischen und nationalen Identitätsfindung der Griechen leistete und nach ihrem Selbstverständnis zu den Grundlagen ihrer Kultur gehörte. Das gilt allerdings ebenso für Dion. In seinem Werk werden häufig Ereignisse um den Trojanischen Krieg berührt, wobei außer im Troikos stets die traditionelle Version zugrunde liegt<sup>1</sup>.

Ungewöhnlich ist an der 11. Rede auch das in ihr entwickelte Homer-Bild. Dion gilt als großer Verehrer des Dichters, der für ihn Anfang, Mitte und Ende jeder literarischen Bildung ist (18.8), und dessen Ratschläge er in allen Lebenslagen für nützlich hält (ὠφέλημα πάντα καὶ χρῆσιμα ἔγραψε 53.11; 55.19). Diese Einstellung schlägt sich nicht zuletzt in dem regen Gebrauch nieder, den Dion von Homerzitate macht. Bei der Untersuchung dieser Zitate und ihrer Funktionen ist Kindstrand zu dem Ergebnis gekommen, daß Dion häufig Homerzitate verwendet, um seine eigenen Ansichten durch die Berufung auf die Autorität des Dichters zu untermauern ('Hilfszitate'; Zitate als Beispiele und Vergleiche). Dies beweise Dions Hochachtung vor Homer, ebenso wie die Seltenheit rein schmückender oder polemischer Zitate<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Eroberung und Zerstörung Trojas: 6.17f; 33; 32.80; 88; 33.19-22; 59.2; 64.22; 74.13.  
Tod Hektors: 21.16; 28.13.

Entführung Helenas: 7.94f; 17.14; 20.19-23; 33.21; 61.11; 74.20. (Zweimal wird die Stesichoros-Palinode erwähnt (2.13; 80.4), doch steht der Inhalt der 11. Rede auch zu dieser Variante in Widerspruch.)

<sup>2</sup> J.Fr. Kindstrand, *Homer in der zweiten Sophistik. Studien zu der Homerlektüre und dem Homerbild bei Dion von Prusa, Maximos von Tyros und Ailios Aristides*, Uppsala 1973, 32-37;

Verblüffenderweise gibt sich Dion im Troikos große Mühe, den sonst von ihm so hochgeschätzten Dichter als ἀνδρείοτατος ἀνθρώπων...πρὸς τὸ ψεῦδος (23) zu entlarven. Nun muß eine solche Charakterisierung nicht grundsätzlich ehrenrührig gemeint sein; vor allem an Gestalten wie Odysseus oder Hermes zeigt sich, daß dem Talent für listenreiches Taktieren und geschicktes Lügen durchaus auch positive Seiten abgewonnen werden können. Dion stellt Homer in der 11. Rede jedoch nicht nur einfach als Lügner hin, sondern, was viel schlimmer ist, als Stümper! Aus Verachtung für die Menschen und ermutigt von ihrer Leichtgläubigkeit habe er sich zu immer wüsteren und unglaubwürdigeren Lügen hinreißen lassen (35f; 81; 92). Schließlich habe er sich hoffnungslos in seinem eigenen Lügengespinnst verheddert (λιγγύων περὶ τὸ ψεῦδος 108) und sei mit dem Ergebnis seiner Bemühungen zu Recht unzufrieden gewesen (τοῖς ψεύσμασι δυσχεραίνων 109).

Die Erklärung für diese Extravaganz ist in der Forschung seit langem lebhaft umstritten<sup>3</sup>. Für Seeck, der sich als vorläufig Letzter zu dem Problem geäußert hat, leistet Dion ernstzunehmende und sogar nachahmenswerte Textkritik, indem er u.a. auf auch für die moderne Philologie relevante innere Strukturprobleme der Ilias wie etwa ihren Ausschnittcharakter (11.24) eingeht<sup>4</sup>. Tatsächlich wirkt Dions Kritik manchmal verblüffend modern, so etwa seine Überlegungen zur Gestalt des Patroklos, die auch von modernen Forschern für eine Schöpfung Homers gehalten wird<sup>5</sup>. Ein anderes aktuelles Thema ist das Problem der Perspektivbeschränkung, das in letzter Zeit vor allem im Zusammenhang mit dem griechischen Liebesroman, aber auch in Hinblick auf das homerische Epos diskutiert worden ist<sup>6</sup>. Andererseits dürfte Dion seine Kritik, so gehaltvoll sie teilweise wirken mag, kaum völlig ernst gemeint haben, wenn sie sich auf eine Szenerie stützt, die für ihn absurd gewesen sein muß.

Nach Auffassung von Kindstrand hat Dion in der 11. Rede gleich drei

vgl. in diesem Zusammenhang auch die Kapitel *Homer als Philosoph, Lehrer und Rhetor* 124-28 («unfehlbarer Lehrer auf allen Gebieten des Lebens») und *Kritik an Homer* 138f («sehr unbedeutend»).

- <sup>3</sup> Instruktive Überblicke über die Diskussion bis 1978 finden sich bei Kindstrand, 153ff, und M. Szarmach, *Le 'Discours Troyen' de Dion de Pruse*, *Eos* 66, 1978, 197-200. Kindstrand wendet sich vor allem gegen die zuerst von W. Kroll (*Randbemerkungen*, *RhM* N.F. 70, 1915, 607-10) und J. Mesk (*Zur 11. Rede des Dio von Prusa*, *WS* 42, 1921, 115-24), vertretene Anaskeue-Hypothese, wonach die 11. Rede sozusagen eine rhetorische Fingerübung sein soll.
- <sup>4</sup> G.A. Seeck, *Dion Chrysostomos als Homerkritiker*, *RhM* N.F. 133, 1990, 97-107. Zum Ausschnittcharakter der *Ilias* vgl. bes. 101f und 104f.
- <sup>5</sup> So etwa von W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart 1965<sup>4</sup>, 178ff. Vgl. 11.102: ὑποβλητός ἐστὶν ὁ Πάτροκλος καὶ τοῦτον ἀντήλασεν Ὅμηρος τοῦ Ἀχιλλέως.
- <sup>6</sup> Vgl. B. Effe, *Entstehung und Funktion "personaler" Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike*, *Poetica* 7, 1975, 135-57. - Dion kritisiert, daß Homer Göttergespräche, sogar solche ganz privater Natur, wiedergibt (11.19ff). Dabei spielt er auf eine Odyssee-Stelle an (12.389f), in der bereits in Ansätzen ein Bewußtsein für dieses Problem zu erkennen ist (Odysseus erklärt, wie er Kenntnis von einem Göttergespräch erhalten hat).

Absichten verfolgt: Er möchte Unwissenheit bzw. Scheinwissen der Menschen (δόξα) bekämpfen, zugleich die Trojaner als Vorfahren der Römer von ihrem negativen Image befreien und außerdem gegen eine naive Homergläubigkeit polemisieren, die Dichtung mit Geschichtsschreibung verwechselt und jedes Wort für bare Münze nimmt<sup>7</sup>.

Dieser Problemkomplex steht im Zusammenhang mit der Entwicklung antiker Fiktionalitätsvorstellungen<sup>8</sup>. Dichtung galt ursprünglich nicht als fiktional, sondern als wahrheitsgetreuer Bericht tatsächlicher Ereignisse, deren Kenntnis dem Dichter auf spirituellem Weg durch die Musen übermittelt wurde. Dieser Anspruch führte zwangsläufig zum Vorwurf der Lüge, wenn das Dargestellte mit den Vorstellungen der Rezipienten nicht bzw. nicht mehr vereinbar war. Lügenvorwürfe gegen Dichter, auch gegen den Erzdichter Homer, sind daher in der griechischen Literatur an sich nichts Ungewöhnliches (πολλὰ ψεύδονται αἰδοῖσι Solon fr. 29 West). Im allgemeinen gilt Aristoteles als 'Entdecker' der Fiktionalität in der Antike, d.h. der Vorstellung, daß Dichtung nicht durch eine faktische, sondern durch eine abstrakte Wahrheit legitimiert wird (*poet.* 9.1451 a 36 - 1451 b 11). Dennoch gibt es auch aus späterer Zeit noch Beispiele für eine mißlungene Rezeption von Texten, die im heutigen Sinne als fiktional einzustufen sind<sup>9</sup>.

Der Homerrezeption Dions ist in der Tat manchmal eine gewisse Distanz gegenüber dem Dichter anzumerken (ταῦτα ἀπιστοῦμεν Ὀμήρου λέγοντος 33.58). Gelegentlich verspürt er das Bedürfnis, Homer zu korrigieren, wobei sowohl ethische Belange (weinende Helden sind moralisch untragbar, ποιητικῆ μᾶλλον ἠκολούθησεν ἡδονῇ 29.22) als auch das Kriterium der Wahrscheinlichkeit ("Ὀμηρος... ὑπερβάλλων τὸ τε ἀληθές καὶ τὸ δυνατὸν σχεδόν 79.1) eine Rolle spielen. Hinter dieser vordergründigen Distanzierung im Detail steht jedoch der Anspruch, daß hinter der dichterischen Gestaltung ein 'wahrer' Kern des Stoffes herauskristallisiert werden kann und muß<sup>10</sup>. Der Trojanische Krieg und die Entführung der Helena sind für Dion selbstver-

<sup>7</sup> Kindstrand, 156-62.

<sup>8</sup> Zu diesem Thema vgl. bes. A. D. Skiadas, *Objektive Wirklichkeit und dichterische Wahrheit (in der antiken Poesie)*, in *Objektivität in den Natur- und Geisteswissenschaften*, hrsg. W. Becker-K. Hübner, Hamburg 1976, 52-69. R. Kannicht, *Der alte Streit zwischen Philosophie und Dichtung. Zwei Vorlesungen über Grundzüge der griechischen Literaturauffassung*, AU 23, 1980, 6-36. W. Rösler, *Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike*, Poetica 12, 1980, 283-319.

<sup>9</sup> Porphyrios nutzt den Thule-Roman des Antonius Diogenes als Quelle für sein Leben des Pythagoras (10-14), Diodor berücksichtigt in seiner Universalgeschichte allen Ernstes Werke von Autoren wie Euhemeros (5.41-6), Jambulos (2.55-60) und Hekataios von Abdera (2.47), und Plinius erwähnt nicht nur die Hyperboreer des Hekataios, sondern auch die Attakoren des Amometos (*NH* 6.55).

<sup>10</sup> Dabei geht Dion übrigens auch außerhalb der 11. Rede sehr 'kreativ' vor: In seiner Version des Parisurteils (20.20ff) stellt er den Mythos zwar nicht völlig auf den Kopf, doch verändert er deutlich den Schwerpunkt, indem er Paris zur treibenden Kraft macht und ihn sogar die Götter manipulieren läßt.

Kindstrand, 115-19 weist nach, daß sogar die Vorstellung der göttlichen Inspiration bei Dion noch zu finden ist (53.1; 6; 18.3; 36.32), wenn auch mit Einschränkungen (ἐνίστε 36.34).

ständig historische Fakten. Seine Kritik des populären Homerfundamentalismus fällt aus heutiger Perspektive zumindest teilweise auch auf ihn selbst zurück.

Dions Beispiel zeigt, daß antike Literaturschaffende selbst dann, wenn sie ihren Vorgängern eine gewisse gestalterische Freiheit zubilligten, sich dennoch berufen fühlten, deren Werke auf recht willkürliche Weise im Dienst einer ganz subjektiven 'Wahrheit' korrigieren zu müssen. Dies hinderte sie aber nicht, alles und jedes durch Zitate und literarische Bezugnahmen zu untermauern. Dieser Widerspruch wird von Dion in der 11. Rede ironisiert (11.42):

τοῖς μὲν ποιηταῖς ἐπιτρέπουσιν ὃ, τι ἂν θέλωσι ψεύδεσθαι καὶ φασιν ἐξεῖναι αὐτοῖς, ὅμως δὲ πιστεύουσιν οἷς ἂν ἐκεῖνοι λέγωσι, καὶ μάρτυρας αὐτοῦς ἐπάγονται ἐνίοτε περὶ ἧν ἀμφισβητοῦσι.

Das Vertrauen, das die Dichter genießen, führt Dion auf die menschliche Leichtgläubigkeit zurück (11.35; 92; 146). In seiner Einleitung beschäftigt er sich ausführlich mit diesem Thema: Die Wahrheit ist πικρὸν... καὶ ἀπῆδες, die Lüge jedoch γλυκὴ καὶ προσηνές (1)<sup>11</sup>. Die Menschen halten hartnäckig an althergebrachten Irrtümern fest (92; vgl. 144ff). Sie ziehen es sogar vor, daß ehrabschneiderische Lügen über sie verbreitet werden, als unbekannt zu bleiben (6-10). Dion beschreibt auch einige typische Verhaltensweisen von Lügern: Sie verdrehen die Reihenfolge (ὃ ποιοῦσι πάντες οἱ ψευδόμενοι σχεδόν 24), verweilen bei Einzelheiten und drücken sich absichtlich unklar aus, sie sprechen leise und stottern (24-27).

Einige Zeit nach Dion ist das Thema der Lüge von Lukian parodistisch aufbereitet worden, vor allem in den 'Lügenfreunden', einem Wettstreit unter Lügern, die durch den Vortrag immer sensationellerer Geschichten aufeinander Eindruck machen wollen, und in den 'Wahren Geschichten', einer literaturkritischen Parodie auf vermeintliche oder tatsächliche Lügenautoren. Während Dion den Akzent auf die Leichtgläubigkeit der Menschen setzt, beschäftigt sich Lukian mit der anderen Seite des Problems, mit der menschlichen Lust am Fabulieren und Erfinden von Lügengeschichten.

In der Auseinandersetzung mit diesem Thema lassen sich zwischen beiden Autoren einige Berührungspunkte erkennen. Ruhmsucht als psychologische Ursache für die Leichtgläubigkeit der Menschen (ὑπὸ δόξης διεφθαρμένοι τὰς ψυχὰς Dion Chr. 11.6) spielt offensichtlich auch im Kreis der Lügenfreunde mit ihrem eitlen Gehabe eine Rolle. Ähnliches gilt für den Ich-Erzähler in den 'Wahren Geschichten' (ὑπὸ κενοδοξίας 1.4). Für Dion hat die Leichtgläubigkeit der Menschen pathologischen Charakter (τοῖς νοσοῦσι τὰ ὅμματα 11.2; 10 μανία und τύφος<sup>12</sup>), und Lukian vergleicht die menschliche

<sup>11</sup> Vgl. φιληδονοί (Dindorf, gefolgt v. Arnim: φιληκοοί) εἰσιν οἱ Ἕλληνες· ἃ δ' ἂν ἀκούσωσιν ἡδέως τῶς λέγοντος, ταῦτα καὶ ἀληθῆ νομίζουσι (11.42).

<sup>12</sup> Vgl. auch 11.39, wo Scheinwissen als νόσημα bezeichnet wird.

Fabuliersucht mit einer ansteckenden Krankheit wie der Tollwut (Λυττῶν *Philops.* 40).

Auch Lukian hat keine Hemmungen, Homer zu den Lügenautoren zu zählen (*Philops.* 2; vgl. *ver. hist.* 3), er ist sich mit Dion jedoch darüber einig, daß Dichter eine gewisse Nachsicht verdienen (ξυγγνώμης τυγχάνουεν ἄν *Philops.* 4; συγγινώσκειν ἄξιον Dion Chr. 11.149). Dion beteuert immer wieder, er wolle Homer nicht anklagen (11.18f; vgl. 23), und verteidigt ihn schließlich sogar (147ff): Homers lügenhafte Version des Trojanischen Krieges ist nützlich, denn im entsprechenden historischen Kontext stärkte sie die Kampfbereitschaft der Griechen gegen die Völker Asiens. Auch Lukian hält Lügen unter utilitaristischen Gesichtspunkten für annehmbar (ὅποσοι τῆς χρείας ἔνεκα ψεύδονται: συγγνωστοὶ γὰρ οὗτοί γε, μᾶλλον δὲ καὶ ἐπαίνου τινὲς αὐτῶν ἄξιοι *Philops.* 1). Vor allem hat er für die Lügen von Staaten und Dichtern Verständnis: Lokale Mythen sind für den Fremdenverkehr von großer Bedeutung (4), während Dichter durch das Angenehme der Darstellung entschuldigt werden (τερπνόν 4; vgl. *ver. hist.* 1.3 οὐκ ἀτερπῆ). Auch Dion betont die Verbindung von Vergnügen und Leichtgläubigkeit (11.1; δι' ἡδονῆν ἐνίκα 2; 15). Die Bedeutung des Vergnügens bewertet er aber eher negativ; er vergleicht die Dichtung in ihrer korrumpierenden Wirkung mit Gift und Wein (42f)<sup>13</sup>.

Außerdem fällt auf, daß beide Autoren eine gewisse Abneigung gegen phantastische Elemente haben: Lukian macht sich in den 'Lügenfreunden' und den 'Wahren Geschichten' vor allem über haarsträubende Wunder- und Gespenstergeschichten lustig (τερᾶστια καὶ μυθώδη *ver. hist.* 1; vgl. auch *Philops.* 2f). Dions Kritik wird immer dann besonders vernichtend, wenn die Handlung die rein menschliche Sphäre verläßt<sup>14</sup>.

Diese Berührungspunkte sind allerdings weder eng noch charakteristisch genug, um die Annahme zu rechtfertigen, daß Lukian Dions 11. Rede gekannt und bewußt auf sie Bezug genommen hat. Wörtliche Anklänge fehlen weitgehend; die Ähnlichkeiten lassen sich eher damit erklären, daß beide Autoren in parodistischer Absicht dasselbe Thema behandeln.

In einer Parodie auf Lügenezählungen muß der Verfasser unmißverständlich klarstellen, daß seine Ausführungen nicht ernst gemeint sind. Die hierbei verwendeten Techniken werden Lügensignale genannt<sup>15</sup>. In der Regel

<sup>13</sup> Ὡσπερ οὖν οἱ διψῶντες οὐδὲν δέονται οἴνου, ἀλλ' ἀποχρῆ αὐτοῖς ὕδατος πιεῖν, οὕτως οἱ πόληθῆ εἰδέναι θέλοντες οὐδὲν δέονται μέτρων, ἀλλ' ἐξαρκεῖ αὐτοῖς ἀπλῶς ἄκοῦσαι. ἢ δὲ ποιήσις ἀνωσιθεῖ τὰ ψευδῆ ἀκούειν ὥσπερ οἶνος πίνειν μάτην.

<sup>14</sup> Achilles kämpft mit dem Skamander (Θαυμαστόν 11.32); Odysseus erzählt von seinen Irrfahrten (μέγιστα τῶν ψευσμάτων 34); Ares und Aphrodite werden von Diomedes verwundet (87); Aeneas wird von Aphrodite vom Schlachtfeld entrafht, Ares von einem Menschen verwundet (ἀπίθανον 90); Thetis bringt Achilles seine neuen Waffen vom Himmel herab; die Götter kämpfen miteinander, Achilles kämpft mit dem Skamander und verfolgt Apollon, Athene nimmt die Gestalt des Deiphobos an (106f); konventionelle Kritik an der homerischen Götterdarstellung generell 11.17f. Vgl. auch 4.85 (ἐτόλμησεν ἐπιδειξάι über den Kampf mit Skamander).

<sup>15</sup> Zu Lügensignalen vgl. H. Weinrich, *Linguistik der Lüge*, Heidelberg 1966, 68-72.

handelt es sich dabei - meist in satirischer Übertreibung - um die gleichen Verhaltensweisen, die auch für den 'real existierenden' Lügner charakteristisch sind.

Im Troikos gibt es Formulierungen und Gedanken, die als Lügensignale wirken können<sup>16</sup>. Dazu gehört allein schon die fiktive Rahmensituation, in die Dion seine Rede eingebettet hat: Er wendet sich zumindest *pro forma* an die Bewohner des römischen Ilium, bei denen man wohl ein gewisses Interesse an einer wohlwollenden Darstellung ihrer Vorfahren voraussetzen kann<sup>17</sup>. Nachdem Dion einleitend festgestellt hat, daß die Wahrheit bitter und wenig angenehm, die Lüge dagegen süß und einschmeichelnd sei, darf er folgerichtig bei seinem Publikum bereitwilliges Entgegenkommen erwarten (5):

ὕμᾱς δὲ δίκαιόν ἐστί μοι χάρις εἰδέναι καὶ ἀκροῦσθαι προθύμως· ὑπὲρ γὰρ τῶν ὑμετέρων προγόνων ἐσπούδακα.

Die ausgewanderte Verwandtschaft der Zuhörer wird entsprechend gewürdigt (bes. 137f: Italien = τὴν εὐδαμνονεστάτην χώραν τῆς Ἑυρώπης, Rom = πόλις...τὴν μεγίστην πασῶν). Den naheliegenden Verdacht, er wolle möglicherweise seinem Publikum gefällig sein, weist Dion vorsichtshalber weit von sich (οὐθ' ὑμῖν χαριζόμενος 11), um ihn an Homer weiterzureichen (χαριζόμενος τοῖς Ἑλλησι 35).

Seinen Vorwurf untermauert Dion mit der Legende, Homer sei ein wandernder Bettler gewesen. Sein Argument, Bettler seien aus Not gezwungen, potentiellen Almosenspendern zu schmeicheln und ihnen daher Lügen aufzutischen (τοιαῦτα λέγειν ὅποια ἔμελλεν ἐκεῖνοις καθ' ἡδονὴν ἔσσεσθαι 15), nimmt ironisch Bezug auf das negative Image wandernder Bettler in der Odyssee (ξ 122-32)<sup>18</sup>. Andernorts lobt Dion Homer allerdings gerade wegen dieses Lebensstiles (53.9)<sup>19</sup>:

οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ τὸν βίον ἐπαινέσαι τις ἂν τοῦ ἀνδρὸς πολὺ μᾶλλον τῆς ποιήσεως. τὸ γὰρ ἐν πενίᾳ διαγενέσθαι καὶ ἀλώμενον καὶ τοσοῦτον ἀπὸ τῶν ποιημάτων παρίζοντα ὅσον ἀποζῆν θαυμαστῆς ἀνδρείας καὶ μεγαλοφροσύνης.

Kindstrand vermutet sogar, «dass Dion im Leben Homers auch eine Parallele zu seinem Leben als armer Bettlerphilosoph gefunden hat»<sup>20</sup>. Auch in

<sup>16</sup> Hierzu gehört womöglich das Eingeständnis, daß Dion sich gar nicht äußern würde, wenn er davon ausgehen müßte, daß man ihm glaubt (εἰ ἦδεν ὅτι πείσω ταῦτα λέγων, ἴσως ἂν ἐβουλευσάμην εἰπεῖν bzw. μὴ εἰπεῖν [Emperius, gefolgt von Cohoon] 150).

<sup>17</sup> Vgl. Eust. zu Hom. Δ 163-55 (p. 460): δῆλον δέ, ὅτι καὶ ἡλαζονεύοντο Ἰλιεῖς μὴ ἀφανισθῆναι τὴν κατ' αὐτοὺς πόλιν, ὅθεν καὶ ὁ Δίωιν ἀπηγωνίσαστο ἀνασκευάσαι τὰ Τρωικά.

<sup>18</sup> Bes. 124f: ἀλλ' ἄλλως, κομιδῆς κεκρημένοι, ἄνδρες ἀλήται / ψεύδοντ' οὐδ' ἐθέλουσιν ἀληθέα μυθήσασθαι.

<sup>19</sup> Vgl. auch 47.5.

<sup>20</sup> Kindstrand, 113ff. Da er Übereinstimmungen mit den 'kynischen Reden' 4-10 nachgewiesen hat, datiert er die 11. Rede in die Zeit nach Dions Verbannung (144-53).

der 11. Rede kritisiert Dion Homers Lebensweise als wandernder Bettler keineswegs; er hält sie mit der Haltung eines Weisen durchaus für vereinbar (κωλύει γὰρ οὐθὲν ἄνδρα σοφὸν πτωχεύειν 16). Er stellt lediglich fest, daß an den Worten eines Bettlers voraussichtlich nichts Wahres ist (εἰκὸς ἐστὶ μηθὲν ὑγιὲς εἶναι τῶν εἰρημένων ὑπ' αὐτοῦ) - an seinen eigenen dann allerdings auch nicht unbedingt. An einer Stelle scheint Dion sogar seine eigenen Ausführungen als Lügen zu bezeichnen (24):

οὕτω γὰρ σκοποῦσιν οὐδὲν ἔτι φαίνεται παράδοξον οὐδὲ ἄπιστον τῶν ὑπ' ἐμοῦ δεκνυμένων, ἀλλὰ σμικρὰ καὶ ἀνθρώπεια ψεύσματα πρὸς θεῖα καὶ μέγαρα.

Der inhaltliche Zusammenhang legt allerdings nahe, daß Dion gar nicht seine eigene Darstellung der Ereignisse meint, sondern die von ihm aufgezeigten Lügen Homers<sup>21</sup>. Verwirrend ist jedoch, daß er ihnen hier immerhin zugesteht, nicht παράδοξος und ἄπιστος zu sein, obwohl er sich immer wieder über die angebliche Unwahrscheinlichkeit der homerischen Darstellung beklagt. Allerdings sind Dions Einwände oft reichlich dünn<sup>22</sup>. So soll es sonderbar sein, daß Hera nicht ihren Ehemann Zeus als Richter der göttlichen Schönheitskonkurrenz bevorzugt hat (12); das hätte sie sicher gerne, aber ihre beiden Konkurrentinnen wären mit dieser Wahl wohl kaum einverstanden gewesen. Unverständlich findet Dion weiter, daß die oberste Göttin überhaupt mit Aphrodite um den Schönheitspreis konkurriert haben soll (mit wem denn sonst?). Angeblich überrascht ihn außerdem, daß sie Paris seine Entscheidung übelnimmt, denn καίτοι οὐδὲ τῶν ἀνθρώπων ὃς ἂν ἐπιτρέψῃ δίαίταν, ἐχθρὸν ἡγεῖται τὸν διαιτητήν, ἐὰν μὴ δικάσῃ καθ' ἑαυτὸν (13). (Eine Bemerkung, die nicht eben von großer Menschenkenntnis zeugt.) Schließlich erregt auch Aphrodites Rücksichtslosigkeit gegenüber Sterblichen Dions Befremden; dabei ist ein solches Verhalten gerade für diese Göttin durchaus nicht untypisch<sup>23</sup>.

Auch andere innere Widersprüche weisen darauf hin, daß der Inhalt des Troikos nicht ernst zu nehmen ist: Dion, der Homer immerhin als ἀνδρείω-τατος ἀνθρώπων... πρὸς τὸ ψεῦδος bezeichnet hat, weiß auch zu würdigen, daß er mit der gleichen Sicherheit lügt, mit der er die Wahrheit vorträgt (οὐθὲν ἦττον ἐθάρρει καὶ ἐσεμνύετο 23f). Doch unmittelbar darauf (24-27)

<sup>21</sup> Dion möchte die Lügen über die Götter beiseite lassen (vgl. 19) und sich nur auf die vergleichsweise harmlosen Lügen über Menschen konzentrieren. Vgl. Kindstrand, 162 Anm. 198, und die Übersetzungen dieser Stelle von Kraut und Elliger, anders dagegen die von Cohoon.

<sup>22</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Seeck, zu 11.54: «Helena, die doch mit Menelaos immerhin einen passablen Ehemann hatte und ein Töchterchen besaß, soll beide haben sitzen lassen, um einem fremden Liebhaber zu folgen? Das kann Dion sich nicht vorstellen. Hier rächt sich gewissermaßen, daß die Redner grundsätzlich keine Lyriker lasen, ... und so auch Dion».

<sup>23</sup> Um sich an Hippolytos zu rächen, opfert sie ähnlich bedenkenlos die unschuldige Phädra (Eur. *Hipp.* 47-50).

macht Dion sich über die angebliche Unsicherheit des Dichters beim Lügen lustig und brandmarkt dies als typischen Lügenstil<sup>24</sup>. Lügner haben nämlich Grund, sich zu schämen (αἰσχύνεσθαι ποιεῖ τὸ ψεῦδος 26); dann wiederum setzt sich Homer angeblich ungerührt über die offensichtliche Unglaubwürdigkeit seiner Lügen hinweg (οὐθὲν αὐτῷ ἔμελεν, εἰ δόξει μῆθεν λέγειν ἀληθές 21). Grundsätzlich begründet Dion die Wirksamkeit von Lügen mit deren Attraktivität (1f; 15; 42f), doch überraschenderweise sind Homers Lügen angeblich langweilig und weniger interessant als die Wahrheit (οὐ γὰρ ἔστι ἐν τοῖς ἀληθέσιν οὕτως... ἀηδής 107). Dion, der Homer aus den inneren Widersprüchen seines Werkes heraus überführen möchte (ἐξ αὐτῆς τῆς ποιήσεως ἐλέγχων 11), könnte bei der Analyse seines eigenen Elaborats ähnlich fündig werden.

Obendrein bedient sich Dion ausgiebig des «Lügensignals par excellence» (Weinrich), der Wahrheitsbeteuerung<sup>25</sup>. Selbstlos stellt er sich in den Dienst der Wahrheit (τῷ τε ἀληθεῖ βοηθῶν 11; τὸ δὲ ἀληθές οὐκ ὀλίγου ἕξιον 150). Besonders wirkungsvoll kann man die eigene Integrität herausstellen, wenn man empört die mangelnde Wahrheitsliebe anderer anprangert. In diesem Sinne erfüllt auch die ständige Kritik an Homers angeblicher Lügenhaftigkeit die Funktion einer Wahrheitsbeteuerung. Diesen Effekt steigert Dion noch durch die vorbeugende Klage, daß ihm ungerechterweise niemand glauben wird (4; 124). Wer ihm nicht glauben will, wird grundsätzlich als dumm hingestellt (144).

Eine weitere Lügentechnik ist die Berufung auf Gewährsleute. Schon in der Odyssee werden die Erlebnisse des Odysseus auf seinen Irrfahrten nicht unmittelbar aus der Erzählperspektive des Dichters berichtet, sondern im Rahmen einer ausführlichen Ich-Erzählung der Hauptgestalt selber überlassen. Dadurch ist auch in der modernen Homerrezeption der Eindruck entstanden, daß die Verantwortung für die stark von phantastischen Elementen dominierten Abenteuer des Odysseus unauffällig vom Dichter wegverlagert werden soll<sup>26</sup>. Denselben Verdacht hegt auch Dion, der, wie erwähnt, phantastische Einlagen nicht besonders schätzt (34):

<sup>24</sup> Vgl. auch μὴ δύνασθαι αὐτὸν... ἰσχυρίζεσθαι τὰ ψευδῆ (33); τὰ δὲ μέγιστα τῶν ψευσμάτων οὐχ ὑπέμεινεν εἰπεῖν (34).

<sup>25</sup> 'Ἐμὲ τάληθῆ λέγουτα... τὰ ὄντα καὶ γενόμενα λέγοντος (11.4); βούλομαι... ἐπιδειξάι τάληθές ὡς γέγονεν (18); ταῦτα μὲν οὖν μὴ ἄλλως νόμιξε προαχθῆναι ἢ ὡς ἐγὼ λέγω (68); τὰ δὲ πράγματα οὕτως ἔσχευ (110) usw.

<sup>26</sup> So z.B. bei U. Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988, 233 («... deren Ich-Erzählung bereits der späteren Rezeption bedeutete, daß für ihre Wahrheit nicht der Dichter bürgt»); vgl. W. Stroh, *Hesiods lügende Musen*, in *Studien zum Antiken Epos*, hrsg. H. Görgemanns - E.A. Schmidt, Meisenheim 1976, 99 («der direkten Musenverantwortung entzogen»). Vor Übertreibungen warnt W. Suerbaum, *Die Ich-Erzählungen des Odysseus. Überlegungen zur epischen Technik der Odyssee*, *Poetica* 2, 1968, 175: «Es ist offensichtlich, daß Homer den Stoff der Apologoi nicht dementieren wollte: schließlich findet sich niemals ein Hinweis darauf, daß der Dichter die Irrfahrten des Odysseus als 'Dichtung' im Sinne von Fiktion oder Lüge ausgeben will».

τὰ δὲ μέγιστα τῶν ψευσμάτων οὐχ ὑπέμεινεν εἰπεῖν..., ἀλλὰ τὸν Ὀδυσσεῖα ἐποίησε διηγούμενον τοῖς περὶ τὸν Ἀλκίνοου.

Befremdlich also, wenn Dion selbst ganz ähnlich wie Homer verfährt, indem er einen großen Teil der Argumentation einem ägyptischen Priester überläßt. Obendrein plaziert er seine oben genannte Kritik fast unmittelbar vor die Einführung des (doch wohl fiktiven) Gewährsmannes (37-43).

Zunächst gibt sich Dion viel Mühe, die Ausführungen des Priesters glaubwürdig zu gestalten (προστιθεὶς ἐξ ὧν ἐδόκει μοι ἀληθῆ τὰ λεγόμενα 45). Ganz zu Anfang wird der Erzählfluß zweimal unterbrochen, damit Dion das gerade Berichtete mit Erkenntnissen aus dem eigenen Wissensfundus untermauern kann; sie sind allerdings nicht eben beweiskräftig: Einmal geht es um ein Gemälde, das der Sprecher gesehen haben will; es soll eine Nebensächlichkeiten bestätigen, die zudem niemand bestritten hat (45). Beim zweitenmal werden vier mythologische bzw. geschichtliche Parallelen angeführt (47). Im weiteren Verlauf schwächt sich die Fiktion des Gewährsmannes ab und verflüchtigt sich schließlich ins Nichts. Ist anfangs das Priester-Ich durch Bezugnahmen auf den Dialogcharakter noch sehr präsent<sup>27</sup>, so können spätere Erwähnungen eines Ich-Sprechers nicht mehr eindeutig dem Priester zugeordnet werden (110; 116). Schließlich werden wieder die Bewohner von Ilion angesprochen, so daß spätestens von hier an (124) in dem Ich-Sprecher wieder Dion selbst zu sehen ist. Diese sang- und klanglose Verabschiedung des angeblichen Gewährsmannes läßt die ganze Konstruktion äußerst unglaubwürdig wirken und erfüllt dadurch die Funktion eines Lügensignals, zumal sie im Kontrast zu der sorgfältigen und aufwendigen Einführung des Priesters steht.

Zu diesem Zweck hat Dion eigens einen Beglaubigungsapparat konstruiert. Vergleichbare Apparate sind in der antiken Romanliteratur verwendet worden, um die Genese und Überlieferung bislang unbekannter angeblicher Erlebnisberichte glaubwürdig zu erklären. Besonders kompliziert und verschachtelt ist die 'Überlieferungsgeschichte', die Antonius Diogenes für seinen verlorenen und nur als Exzerpt bei Photios (166.109 a - 112 a) und Porphyrios (*vit. Pyth.* 10-14; 32-36; 44) erhaltenen Thule-Roman konstruiert hat. Der angeblich authentische Erlebnisbericht wird unter geheimnisvollen Umständen in einem Grab gefunden und von zwei Beglaubigungsbriefen flankiert (111 a 41 - 111 b 31).

Im Zusammenhang mit dem Trojanischen Krieg denkt man natürlich an die beiden Adaptionen des Troja-Romans, die unter den Namen angeblicher Augenzeugen, des Kreters Diktys bzw. des Phrygers Dares, überliefert sind. Als angebliche Originaldokumente sind sie ebenfalls mit einschlägigen Beglaubigungsapparaten versehen. Den angeblichen literarischen Hinterlassenschaften der beiden Troja-Veteranen wird jeweils ein 'Herausgeberbrief'

<sup>27</sup> Σκόπει δέ, ἔφη (54); εἶπεν (57); ὡς ἔφη (61); ταῦτα μὲν οὖν μὴ ἄλλως νόμιζε πραχθῆναι ἢ ὡς ἐγὼ λέγω (68).

beigefügt, bei Diktys außerdem noch ein Prolog, in dem u.a. die Auffindung des 'Dokuments' in einem Grab beschrieben wird. Ähnlich wie in Dions 11. Rede wird der Anspruch erhoben, eine zutreffendere Version der Ereignisse wiederzugeben, sowohl bei Diktys (prol. *belli Troiani verior textus*) als auch bei dem seinerseits trojanerfreundlichen Dares.

Zur Datierung des Antonius Diogenes kann mit Sicherheit nur gesagt werden, daß er vor Lukian geschrieben haben muß, weil dieser in seinen 'Wahren Geschichten' u.a. auch Elemente des Thule-Romans parodiert. Die Abfassungszeit der griechischen Vorlage des Troja-Romans fällt zwar wahrscheinlich noch ins 1. Jh. n. Chr.<sup>28</sup>, doch können die Beglaubigungsapparate zumindest nicht in der erhaltenen Form auf die griechischen Fassung zurückgehen, da dort von der Übersetzung ins Lateinische die Rede ist. Außerdem stellt die Deklaration eines Textes als angebliches Originaldokument, dessen Echtheit durch die Beschreibung seiner geheimnisvollen Überlieferungsgeschichte beglaubigt werden soll, einen weiteren Schritt in der Entwicklung des Beglaubigungsapparates dar. Eine direkte Beeinflussung Dions ist nicht wahrscheinlich.

Näherliegende Vorlagen gibt es in der älteren griechischen Literatur. Auf die für ihr Alter und ihr esoterisches Wissen berühmte Überlieferung der Ägypter wird schon von Herodot und Platon (im *Timaios*) Bezug genommen. Tatsächlich sind zwischen diesen Texten und Dions Beglaubigungsapparat bereits einige Berührungspunkte erkannt worden<sup>29</sup>.

Auf einen ägyptischen Priester führt auch Kritias im *Timaios* seinen Bericht über die ruhmreiche Vorgeschichte der Athener zurück; Solon soll ihn bei seinem Ägyptenbesuch im Gespräch mit dem Priester erfahren haben (*Tim.* 20ff). Sowohl bei Platon als auch bei Dion kann sich der Priester durch sein hohes Alter auf zusätzliche Autorität stützen (εὖ μάλα γέροντος Dion Chr. 11.37; εὖ μάλα παλαιόν *Tim.* 22b). In beiden Texten wird die Unwissenheit der Griechen hervorgehoben (ὡς οὐθὲν εἰδότεων ἀληθῆς περὶ τῶν πλείστων 11.37; οὐδένα οὐδέν... εἰδότεα περὶ τῶν τοιούτων 22a). Im *Timaios* wird ausführlich auf das hohe Alter der ägyptischen Kultur eingegangen; Dion nimmt nur kurz darauf Bezug, indem er den Bericht über Troja unter den jüngsten Eintragungen der Ägypter lokalisiert (ἐν τοῖς νεωτάτοις 11.38). Ein weiterer Anklang betrifft die schriftliche Überlieferung: Im *Timaios* befinden sich schriftliche Aufzeichnungen in den Tempeln (ἐν τοῖς ἱεροῖς 23a), im Troikos auf ihnen bzw. auf Stelen (ἱστορίαν... τὴν μὲν ἐν τοῖς ἱεροῖς τὴν δ' ἐν στήλαις τισί 11.38).

In Dions Kritik an Homers Verhältnis zur Wahrheit ist ein Reflex auf Platons bekanntlich sehr ablehnende Haltung zur Dichtung zu erkennen. Der Philosoph, der die Werke von Homer und Hesiod für μῦθοι ψευδεῖς hält

<sup>28</sup> Zur Datierung vgl. R. John, *Übersicht über die antiken Romanautoren bzw. -werke mit Datierung und weiterführender Bibliographie*, in *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, hrsg. v. einem Autorenkollektiv unter d. Leitung v. H. Kuch, Berlin 1989, 210, 227ff.

<sup>29</sup> Vgl. P. Hagcn, *Quaestiones Dioneae*, Kiel 1887, 43-8.

(Plat. *rep.* 2.377d), möchte die Dichtung in seinem idealen Staat streng kontrollieren (37fbf) oder lieber gleich ganz verbieten, zumindest in ihren unerwünschten Erscheinungsformen (10.607a). Bei den Ägyptern, behauptet Dions Priester, sei die Dichtung überhaupt verboten, weil sie durch den ihr innewohnenden Reiz die Wahrheit vernebelt (11.42f).

Die Ägypter haben ihr Wissen über die Ereignisse um den Trojanischen Krieg von niemand Geringerem als Menelaos persönlich, der auf dem Rückweg von Troja bei ihnen Station gemacht und von seinen Erlebnissen berichtet haben soll. Die genauere Beschreibung der Umstände seines Besuchs (11.135f) hat Ähnlichkeit mit einem Kapitel Herodots, in dem dieser ausführt, daß Helena Troja nie erreicht, sondern sich stattdessen in Ägypten aufgehalten habe (Hdt. 2.112-20)<sup>30</sup>. Auch der Geschichtsschreiber beruft sich dabei auf Berichte ägyptischer Priester (113).

Die Anwesenheit der Helena bzw. des Menelaos soll in beiden Texten jeweils durch ein αἴτιον bewiesen werden: bei Dion ist es ein ägyptischer Gau, der nach Menelaos benannt worden sein soll (σημεία... τῆς ἀφίξεως 135)<sup>31</sup>, bei Herodot ist es der Tempel der fremden Aphrodite in Memphis, der, so vermutet er, nach Helena benannt worden ist (2.112.2).

Als zweiter Beweis erscheint in beiden Texten ein grausam mißbrauchtes Homerzitat. Es soll jeweils beweisen, daß Homer von der 'wahren' Version gewußt haben müsse (σχεδὸν δὲ καὶ "Ὅμηρος ἐπίσταται τοῦτο καὶ αἰνίττεται 11.136; δηλώσας ὡς καὶ τοῦτον ἐπίστατο τὸν λόγον 2.116.1). Dion beruft sich auf die Versetzung des Menelaos in die elysischen Gefilde (nach Hom. δ 563-68), die er mit etwas verquerrer Logik wegen des dort herrschenden Klimas mit Ägypten gleichsetzt (11.136). Ähnlich großzügig geht auch Herodot mit der Geographie um: Paris soll mit Helena nach deren Entführung nach Sidon gekommen sein (gemäß Hom. Z 289-92). Sidon (bzw. Syrien) grenzt an Ägypten, was nach Ansicht des Geschichtsschreibers zu beweisen scheint, daß sie auch das Nilland erreicht haben müssen (2.116).

Diese Anklänge an Platon und Herodot sind so deutlich, daß jedem, der die Originale kennt, auffallen muß, daß Dion offensichtlich von ihnen 'inspiriert' worden ist. Der Beglaubigungsapparat wird durch die 'Anleihen' bei allgemein bekannten Autoren eindeutig als Fiktion kenntlich gemacht.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß im Troikos gängige Lügen-signale zu finden sind. Sie signalisieren, daß die Ausführungen zum Trojanischen Krieg nicht als ernstgemeint, sondern im ursprünglichen Sinne des Wortes als ironisch aufzufassen sind. Dadurch macht Dion die 11. Rede als parodistische Lügenezählung kenntlich. (Würdige Angriffsziele für eine

<sup>30</sup> Herodot versucht ebenfalls, Homer zu korrigieren und die seiner Meinung nach wahren Ereignisse zu rekonstruieren, aber er bezeichnet den Dichter nicht als Lügner. Stattdessen spricht er von zwei Überlieferungen über Helenas Verbleib (λόγοι). Der Dichter habe sich aus künstlerischen Gründen für die besser zu seinen Intentionen passende entschieden, wofür Herodot durchaus Verständnis zu haben scheint.

<sup>31</sup> Herodot weiß von einem nach Menelaos benannten Hafen (4.169.1).

solche Parodie dürfte es in Alltag und Literatur seiner Zeit reichlich gegeben haben.)

Daß das Phänomen des Lügens für Dion eine zentrale Rolle gespielt hat, zeigt die explizite Beschäftigung mit dieser menschlichen Verhaltensweise und ihren psychologischen Implikationen besonders in der richtungsweisenden Anfangsphase des Troikos. Bezeichnenderweise ergeben sich dabei Übereinstimmungen mit der späteren Behandlung des Themas durch Lukian.

Zu den Lügensignalen, die im Troikos verwendet werden, gehören verschiedene Varianten von Wahrheitsbeteuerungen und ein absichtlich durchsichtig konstruierter Beglaubigungsapparat. Die Verantwortung wird auf einen Gewährsmann abgewälzt, der zunächst sorgfältig aufgebaut, dann aber schnöde vernachlässigt wird.

Weitere Signale sind auffällige inhaltliche Widersprüche innerhalb der 11. Rede. Sie fallen besonders ins Auge, wenn sie vom Verfasser offenbar gezielt an kurz aufeinanderfolgenden Textstellen plaziert worden sind. Verdächtig ist auch an manchen Stellen die mangelnde Schlüssigkeit der Argumentation, etwa - für jeden nachvollziehbar - in Fragen simpler Menschenkenntnis.

Eklatante Widersprüche berühren auch Wertvorstellungen und Selbstverständnis des Autors. Mit seinen kritischen Bemerkungen zur Wahrheitsliebe wandernder Bettler ironisiert Dion seine eigene Rolle als Wanderredner und Verfasser des Troikos. Den Gipfel der Ironie erreicht er, wenn er unverfroren die gleichen Verhaltens- und Vorgehensweisen praktiziert, die er Homer angeblich so empört vorwirft bzw. unterstellt.

Ungereimtheiten dieser Art erfüllen die Funktion von Lügensignalen. Das größte Lügensignal ist allerdings, daß Dion sich mit der Eroberung Trojas gezielt eine allgemein anerkannte Wahrheit als Gegenstand seiner Erörterungen ausgesucht hat. So macht er sich in seiner 11. Rede über die Leichtgläubigkeit der Menschen lustig und beweist, daß mit entsprechender Spitzfindigkeit und überzeugendem Aplomb auch die klarsten Tatsachen auf den Kopf gestellt werden können.

Düsseldorf

Elfriede Fuchs

## L'AUREA CATENA DI LUCIANO: L'IPOTESTO ROVESCIATO.

L'immagine omerica della *seira* (Θ 18-27), che ha avuto una grande fortuna nella tradizione letteraria greca<sup>1</sup>, è utilizzata più volte nelle opere di Luciano di Samosata<sup>2</sup> in funzione satirica. Attraverso i procedimenti della parodia<sup>3</sup> Luciano riprende questo testo epico e lo introduce in contesti diversi, adattandolo o deformandolo in relazione alle applicazioni, ma con due valenze satiriche che rimangono costanti e che tendono a sovrapporsi: la *seira* diventa un simbolo di *hyperopsia* e di *apithanotes*.

Il primo dei *Dialoghi degli dèi*<sup>4</sup> si presenta come uno scherzo letterario irriverente<sup>5</sup> e - pur nella sua brevità - è una complessa operazione di parodia, ovvero di ipertestualità<sup>6</sup>. È un breve dialogo tra due divinità olimpiche, Ares e Hermes, che si costruisce su due passi dell'epica posti a confronto. Ares esprime i suoi dubbi sulle minacce che Zeus ha rivolto a tutti gli dèi in assemblea in Θ 5 ss. e di fronte alla paura di Hermes per le conseguenze dell'eccessiva *παρρησία* (nel testo *φλυαρία*), non sa tacere e scoppia a ridere. Gli è venuta alla mente una scena ben diversa della stessa *Iliade* (A 396 ss.), dove si ricorda uno Zeus in difficoltà con gli altri dèi. Solo l'intervento *in extremis* di Teti e Briareo lo salva da una 'fine' indecorosa. Lo stesso quadro delle due divinità che parlano tra di loro delle minacce di Zeus non è senza riferimenti nell'epica: richiama da vicino le scene di Θ 198-212, 350-80, 444-68 in cui altri dèi (Era, Poseidone, Atena) si lamentano della prepotenza di Zeus nell'assemblea di Θ 1 ss..

<sup>1</sup> Cf. P. Lévêque, *Aurea catena Homeri*, Paris 1959.

<sup>2</sup> Oltre che nei passi qui discussi (*D.deor.* 1(21)1; *I.conf.* 4, 8; *Ltr.* 14, 45, *Herm.* 3; *Hist.conscr.* 8), l'immagine compare in tre opere pseudo-luciane: *Astr.* 22; *Dem.Enc.* 13; *Charid.* 8. Per l'analisi della relazione tra i testi di Luciano e il passo epico, cf. O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, Bruxelles 1968, 136-42.

<sup>3</sup> Per la parodia nell'antichità, cf. F.W. Householder, *Paroidia*, CPh 39, 1944, 1-9; P. Maas, *RE*, XVIII A 1949, coll. 1684-86, s.v. *Paroidos*; F.J. Lelièvre, *The Basis of Ancient Parody*, G&R 1, 1954, 66-81; H. Koller, *Die Parodie*, Glotta 35, 1956, 17-32; P. Rau, *Paratragodia*, Zetemata 45, München 1967; E. Pöhlmann, *Paroidia*, Glotta 50, 1972, 144-56. Particolare attenzione alla parodia in Luciano dedicano E. Courtney, *Parody and Literary Allusion in Menippean Satire*, *Philologus* 106, 1962, 86-100 e A. Beltrametti, *La parodia letteraria*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol.I *La produzione e la circolazione del testo*, to. III *I greci e Roma*, Roma 1994, 275-302.

<sup>4</sup> I testi di Luciano sono citati secondo M.D. MacLeod, *Luciani Opera*, I-IV, Oxonii 1972-1987. Mie sono le traduzioni.

<sup>5</sup> Cf. A. Lesky, *Griechen lachen über ihre Götter*, WHB 4, 1961, 30-32, 37. È un tipo di operazione sul mito non estraneo neppure alla letteratura attuale. Vedi F. Dürrenmatt, *Das Sterben der Pythia*, Zürich 1985 (tr.it. *La morte della Pizia*, Milano 1988).

<sup>6</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, 7-40.

Luciano gioca con sottile arguzia sul testo epico e si rivolge a un pubblico che è in grado di percepire questo gioco. Il testo dei poemi omerici resta l'oggetto privilegiato dell'operazione parodica<sup>7</sup> e il termine di riferimento ben presente per il lettore<sup>8</sup>.

La deformazione comica del testo è il procedimento che - congiunto al riso - guida l'autore nella sua costruzione. Ma il trattamento dell'ipotesto è un'operazione complessa che va considerata sotto diversi aspetti<sup>9</sup>.

Viene realizzata anzitutto una *contemporaneizzazione* del «passato epico assoluto»<sup>10</sup> attraverso la struttura particolare del testo. Ares e Hermes dialogano sul comportamento di Zeus - o sui passi di Omero - con le parole di un irriverente Luciano e di un suo contemporaneo interlocutore intimorito da tale *parrhesia*. Il 'passato assoluto' dell'epica perde la sua assolutezza, le immagini e le azioni non sono più concluse in se stesse, ma il riso e i dubbi del personaggio Ares/autore Luciano frantumano questo distacco e distruggono l'immutabilità semantica dell'ipotesto<sup>11</sup>.

Parallelamente si attua la *familiarizzazione* del testo epico con una modificazione in direzione del dialogo quotidiano attualizzato<sup>12</sup>. L'avvicinamento si verifica nelle parole di Ares e Hermes che si esprimono come chi appartiene alla stessa famiglia di Zeus, e lo vede quindi da vicino. L'avvici-

<sup>7</sup> Cf. F.W. Householder, *Quotation and allusion in Lucian*, Columbia-New York 1941; Bouquiaux-Simon 1968; G. Anderson, *Lucian's Classics: some short cuts to culture*, BICS 23, 1976, 59-68; *Patterns in Lucian's Quotations*, BICS 25, 1978, 97-100.

<sup>8</sup> Cf. Genette 1982, 26: «Cette codition de lecture fait partie de la définition du genre, et [...] de la perceptibilité, et donc de l'existence de l'oeuvre». Per il funzionamento della parodia l'ipotesto deve essere noto e presente nello spettatore/lettore e questa relazione condiziona l'uso che il parodo fa dei testi della tradizione. Cf. R.B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge Mass.-London 1989, 144 s.; C. Franco, *La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea*, in *La Polis e il suo teatro/2*, a c. di E. Corsini, Padova 1988, 216, 230.

<sup>9</sup> Per la complessità delle operazioni comiche e parodiche sull'ipotesto, cf. M. Bachtin, *Epos e Romanzo*, in *Estetica e Romanzo*, Torino 1979, 464.

<sup>10</sup> Bachtin 1979, 454-64.

<sup>11</sup> Cf. P. Veyne, *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna 1984, 28: «Il tempo e lo spazio della mitologia erano profondamente eterogenei rispetto ai nostri; un greco riteneva che gli dei dimorassero 'in cielo' ma sarebbe rimasto stupefatto di vederli 'nel cielo'; sarebbe stato non meno sorpreso se lo si fosse preso in parola riguardo al tempo e se lo si fosse informato che Efesto si era appena risposato o che Atena era ultimamente molto invecchiata». Luciano nella sua operazione comica e parodica viola questo limite tra mito e realtà attuale in divenire, tra divino e quotidianità. Ci presenta gli dèi su una scena attualizzata e uno dei procedimenti più efficaci per realizzare una *hypobole* degli dèi sta proprio nel sottoporli all'influenza del tempo reale. Introduce nei suoi testi l'immagine di uno Zeus invecchiato (*Icar.* 24; *Tim.* 4, 6; *Sacr.* 7) e giunge fino a suggerire - come rovesciamento dell'immortalità - la morte del dio (cf. infra n.72; cf. J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958, 199).

<sup>12</sup> Cf. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968, 160-62; Branham 1989, 140 s.: «The shift in the means of expression in the dialogues is instrumental to his development of the gods' comic voices: instead of the stately medium of epic, lyric, or tragic verse, the gods express themselves in the vernacular tonalities of conversational prose, the traditional mode of mere mortals».

namento avviene tra Zeus e chi parla di Zeus - di solito chi parlava di Zeus era Omero, che ne era distante. È la premessa - o la finzione - che consente a Luciano di impiegare un linguaggio irriverente<sup>13</sup>.

L'impulso generativo del testo è costituito dall' *incongruenza*<sup>14</sup>. L'autore mette a contatto due passi epici in contraddizione tra di loro e il risultato è uno smascheramento della *καλλιρρημοσύνη* di Zeus - e di Omero - che si compie in un rovesciamento d'immagini, sulla base dello stesso ipotesto epico: alla scena di Zeus che minaccia di tener appesi tutti gli dèi, insieme addirittura a terra e mare, corrisponde l'immagine puntualmente rovesciata di uno Zeus incatenato con tanto di fulmine e tuono.

*D.Deor.* 1(21)1 ΑΡΗΣ Ἦκουσας, ὦ Ἑρμῆ, οἷα ἠπειλήσεν ἡμῖν ὁ Ζεὺς, ὡς ὑπεροπτικά καὶ ἀπίθανα; Ἦν ἐθέλησῶ, φησὶν, ἐγὼ μὲν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ σειρὰν καθήσω, ὑμεῖς δὲ ἀποκρεμασθέντες κατασπᾶν βιάσεσθέ με, ἀλλὰ μάτην ποιήσετε: οὐ γὰρ καθελκύσετε: ἐγὼ δὲ εἰ θελήσωμι ἀνελκύσαι, οὐ μόνον ὑμᾶς, ἀλλὰ καὶ τὴν γῆν ἅμα καὶ τὴν θάλασσαν συνανασπάσας μετewριῶ· καὶ τὰ ἄλλα ὅσα καὶ σὺ ἀκήκοας. ἐγὼ δὲ ὅτι μὲν καθ' ἕνα πάντων ἀμείνων καὶ ἰσχυρότερός ἐστω οὐκ ἂν ἀρηθηθῆιν, ὁμοῦ δὲ τῶν τοσοῦτων ὑπερφέρω, ὡς μὴ καταβαρῆσεν αὐτόν, ἦν καὶ τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν προσλάβωμεν, οὐκ ἂν πεισθεῖην.

(A.: Hai sentito, Hermes, le minacce di Zeus contro di noi, come erano superbe e incredibili? "Se vorrò - dice -, io calerò dal cielo una catena e voi, appendendovi ad essa, vi sforzerete di tirarmi giù, ma sarà fatica vana la vostra. Non ci riuscite. Io invece, se volessi tirare, non solo voi, ma insieme a voi anche la terra e il mare solleverei". E tutto il resto lo hai sentito anche tu. Ora, che lui sia superiore e più forte di ognuno di noi preso da solo, io non voglio negarlo, ma che riesca a vincerti su tanti, al punto che non lo si tiri giù neppure aggiungendo dalla nostra parte la terra e il mare, non posso crederlo).

Ares introduce il riferimento a Θ 5 ss. con l'elemento dialogico ἦκουσας accanto all'allocuzione semplificata e quotidianizzata ὦ Ἑρμῆ<sup>15</sup>: da un lato ricrea Θ 4 θεοὶ δ' ὑπὸ πάντες ἄκουον; dall'altro è un segnale per l'interlocutore/ lettore, che deve richiamare alla memoria la scena omerica.

Le minacce di Zeus sono anticipate e riassunte nella domanda iniziale: οἷα ἠπειλήσεν ἡμῖν ὁ Ζεὺς<sup>16</sup>. L'espressione ha un corrispondente nell'ambito dello stesso episodio omerico: Θ 415 ὦδε γὰρ ἠπειλήσε Κρόνου πάϊς, ἦ τε-

<sup>13</sup> È significativa in questo senso la presenza di elementi dialogici come ἦκουσας, εὐφήμει, etc.. All'interno del testo il dialogo stesso viene definito come φλυαρία. Per il dialogo familiarizzato in un testo parodico cf. l'assemblea degli dèi della *Batrachomyomachia* (vv. 168-98).

<sup>14</sup> Cf. ad es. *I.conf.* 1-2, *Gall.* 17. Il rilevamento delle incongruenze nella tradizione sta alla base della creazione delle opere di Luciano e in particolare dei dialoghi di carattere mitologico. Cf. Branham 1989, 81 s. e 134, che distingue due tipi di incongruenza, della parodia (incongruenza interna a una determinata tradizione) e del travestimento (generata da elementi esterni), che spesso si sovrappongono.

<sup>15</sup> In genere le allocuzioni tra divinità dell'epica non mancano di epiteti. Una celebre parodia dell'uso degli epiteti nelle invocazioni epiche in *Tim.* 1.

<sup>16</sup> Cf. *I.conf.* 4 ὅποτε ἠπειλεις αὐτοῖς; *I.tr.* 14 ὅποτε ἀπειλοῖς.

λέει περ. Zeus minaccia Atena e Era che hanno violato il divieto e si sottolinea che la minaccia è destinata a compiersi. Le due dee rientrano loro malgrado nei ranghi<sup>17</sup>.

Ares non si accontenta però di richiamare il passo epico. Aggiunge un commento che definisce fin dall'inizio il tono del testo. Le parole di Zeus sono ὑπεροπτικά: è una critica del τύφος, dell'arroganza. Il motivo è ricorrente in particolare nella satira dei filosofi<sup>18</sup> e dei tiranni<sup>19</sup>. È questo uno Zeus tiranno che però nel rovesciamento risulta impotente<sup>20</sup>. E infatti le sue parole sono anche ἀπίθανα<sup>21</sup>. È il motivo della ἀλαζονεία, che costituisce nella struttura del dialogo la premessa alla identificazione dell'incongruenza. Le parole di Zeus equivalgono a verità in Omero<sup>22</sup>. Sottoporle al dubbio rappresenta una provocazione rispetto alle intimazioni e alle dichiarazioni di superiorità su tutti gli dèi di Θ 7-9, 17-18, 27. L'attributo ἀπίθανα mette poi in rilievo - come nota metaletteraria - l'atteggiamento di tutte le opere di Luciano nei confronti del mito e di ogni realtà consacrata<sup>23</sup>.

Luciano ricrea il passo dell'*Iliade* operando delle modificazioni o delle deformazioni sulle strutture e sull'espressione, servendosi anche di elementi omerici tratti da altri contesti. *L'incipit* condizionale ἦν ἐθελήσω costituisce un vero e proprio *colon* esametrico<sup>24</sup>. Ma l'elemento semantico 'volontà' in Omero sta nella seconda fase dell'azione (Θ 23-24 reazione di Zeus), collegato a ἐρύσσαι, come in *I.conf.* 4 ὀπότεν ἐθελήσῃς, *I.tr.* 45 ὀπότεν, ᾧ Ζεῦ, θελήσῃς, e così qui nel seguito si ripresenta nella formulazione ἐγὼ δὲ εἰ θελήσασαμι ἀνελεύσασαι. Ἦν ἐθελήσω corrisponde, nella sequenza epica, alla provocazione di Zeus (Θ 18 εἰ δ' ἄγε πειρήσασθε, θεοί, ἴνα εἴδετε πάντες). Ri-

<sup>17</sup> Altre minacce degli dèi o contro gli dèi in Omero: O 179, 212, Φ 453, *Herm.* 374.

<sup>18</sup> Cf. *infra*.

<sup>19</sup> Cf. *Cat.* 26 (il giudizio del tiranno) Καὶ ὑπεροφίας μέντοι καὶ τύφου καὶ τοῦ πρὸς ἐντυχάνοντος φρουάγματος οὐδὲ κατ' ἀξίαν δύναιο ἂν παρ' αὐτοῦ λαβεῖν τὴν δίκην. ῥᾶον γὰρ οὖν τὸν ἥλιον ἂν τις ἢ τοῦτον ἀσκαρδαμυκτὶ προσέβλεψεν.

<sup>20</sup> L'impotenza degli dèi e in particolare di Zeus è in Luciano un motivo ricorrente della satira contro le divinità del mito. Cf. in particolare *Tim.*, *I.tr.*, *I.conf.*.

<sup>21</sup> In *Tim.* 2, di fronte all'impotenza e all'ignavia di Zeus, riesce invece *credibile* la parodia che Salmoneo fa del dio: Ὁ Σαλμονεὺς ἀντιφροντῶν ἐτόλμα, οὐ πάντη ἀπίθανος ἦν.

<sup>22</sup> Nella stessa azione cf., oltre a Θ 415, Θ 401 ὧδε γὰρ ἐξέρῳ, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται (454 coniug.), e, in relazione al secondo passo ripreso qui da Luciano, A 526-7 οὐ γὰρ ἐμὸν παλιῶγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν ἢ οὐδ' ἀτελεύτητον, ἃ τί κεν κεφαλῆ καταεύσω. Cf. M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma - Bari 1983, 37: «Gli dei posseggono il privilegio di 'decidere e di portare a compimento' (*noesai te krenai te*): Apollo 'realizza con la sua parola'; Zeus 'realizza' tutto. È il campo dell'irrevocabile; ma è anche il campo dell'immediato, poiché 'quando gli dei hanno un desiderio, il compimento ne è pronto e le vie sono corte' (Pi. P. 9.67 ss.). Una volta articolata, la parola diviene una potenza, una forza, un'azione».

<sup>23</sup> Il dubbio - associato immancabilmente al riso - è l'atteggiamento di Luciano e dei suoi personaggi satirici di fronte a ogni forma di dogmatismo. Cf. *infra*.

<sup>24</sup> Cf. γ 324, ο 80, π 82, ρ 277, *Batr.* 62; λ 105; ρ 226, σ 362; θ 223, φ 348, *Batr.* 187. Cf. anche ε 169, σ 318, Δ 353, I 359.

spetto al testo di Omero qui Zeus si riserva l'iniziativa dell'azione, cosicché è Zeus stesso - rovesciando l'azione dell'epica, dove sono gli altri dèi che devono dare l'avvio (Θ 19-20) - che cala dal cielo la *seira*<sup>25</sup>.

Ἐγὼ μὲν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ σειρᾶν καθήσω è la prima azione prospettata nella minaccia, con ἐγὼ μὲν in posizione di rilievo, a rimarcare il carattere ὑπεροπτικός di Zeus<sup>26</sup>, in contrapposizione a tutti gli altri dèi (ὕμεις δέ). Luciano mantiene il nesso epico σειρῆν χρυσεῖν ἐξ οὐρανόθεν (Θ 19), semplificandolo in ἐκ τοῦ οὐρανοῦ σειρᾶν<sup>27</sup>.

L'azione quindi passa agli altri dèi, seguendo gli sviluppi di quella che nell'epica è la prima sequenza (Θ 19-22 attacco degli altri dèi contro Zeus), con contatti e variazioni significativi. Ὑμεῖς δὲ ἀποκρεμασθέντες riprende l'azione κρεμάσαντες di Θ 19, non più applicata alla *seira*, ma modificata nella direzione semantica di Θ 20 πάντες τ' ἐξάπτεσθε θεοὶ πᾶσαι τε θέαιναι<sup>28</sup>. L'insuccesso dell'attacco (Θ 21-22) viene ricalcato in tutti i suoi elementi con variazioni e semplificazioni colloquiali. Κατασπᾶν βιάσεσθε e οὐ γὰρ δὴ καθελκύσετε corrispondono a Θ 21 e al verbo ἐρύσαιτ'<sup>29</sup>. Il pronome dialogico με sostituisce Ζῆν' ὑπατον μήστωρ' (Θ 22). Ἄλλὰ μάτην ποιήσετε varia οὐδ' εἰ μάλα πολλὰ κάμοιτε (Θ 22).

Ἐγὼ δὲ εἰ θελήσαιμι ἀνελκύσαι ricalca l'azione di Θ 23 ἄλλ' ὅτε δὴ καὶ ἐγὼ πρόφρων ἐθέλωμι ἐρύσαι, con il pronome ἐγὼ ancora in posizione di rilievo e in forte contrapposizione con il 'voi' delle precedenti azioni degli dèi e con ὕμεις che segue<sup>30</sup>. L'opposizione è sottolineata dalla ripresa del verbo ἔλκω con la inversione di direzione κατὰ / ἀνά, non marcata in Omero, dove comunque viene iterato il verbo ἐρύσαιτ' (21), ἐρύσαι (23), ἐρύσαιμι' (24).

La struttura οὐ μόνον ὕμεις, ἀλλὰ καὶ non è un elemento del testo epico e sottolinea la natura iperbolica dell'azione minacciata<sup>31</sup>. Θ 24 viene rielaborato con il mantenimento degli elementi<sup>32</sup>, la variazione del verbo συνανασπάσας

<sup>25</sup> καθήσω: cf. *I.tr.* 14, 45 καθείς; *I.conf.* 4 καθήσεων; 8 καθείς; *Herm.* 3 καθιείς.

<sup>26</sup> Cf. Θ 23 ἐγὼ... ἐθέλωμι. *I.conf.* 4 αὐτός... καθήσεων.

<sup>27</sup> Cf. *I.conf.* 4 ἀπὸ σειρῆς τιως χρυσῆς ἀναρτησόμενος (corrisponde però alla terza sequenza dell'azione epica - il trionfo di Zeus sugli altri dei -, Θ 25-6); αὐτός μὲν τὴν σειρᾶν καθήσεων ἐξ οὐρανοῦ; *I.tr.* 14 τὴν σειρᾶν ἐκείνην τὴν χρυσῆν; 45 σειρῆν χρυσεῖν; *Herm.* 3 καθάπερ ὁ τοῦ Ὀμήρου Ζεὺς χρυσῆν τινα σειρᾶν καθιείς.

<sup>28</sup> La stessa variazione in *I.conf.* 4 ἐκκρεμασμένους. Ὑμεῖς δὲ riproduce l'espressione comprensiva di tutti gli dèi di Θ 20. Cf. *I.conf.* 4 τοὺς θεοὺς δὲ ἅμα πάντας; ἅπαντας; *I.tr.* 45 ἅπαντας αὐτούς (riferito però agli uomini).

<sup>29</sup> *I.conf.* 4 κατασπᾶν βιάσεσθαι, οὐ μὴν κατασπάσειν γε. Per il verbo κατασπᾶν cf. *Ar. Eq.* 718, *Lys.* 725, *Ra.* 576. Καθέλκειν; *Ar. Ra.* 1398, *Ach.* 544, *Eq.* 1315.

<sup>30</sup> *I.conf.* 4 σὺ δέ; *I.tr.* 45 Ἄλλὰ σὺ, ᾧ Ζεῦ.

<sup>31</sup> Per la formula contrappositiva, tipicamente prosastica, cf. R. Kühner - B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, II 2, Hannover 1898-1904, 257; E. Schwyzler, *Griechische Grammatik*, II, München 1939-1953, 578.

<sup>32</sup> *I.conf.* 4 e *I.tr.* 45 citano il verso con leggera variazione (coniugazione). Cf. anche *I.conf.* 8 δύνασαι ἀνασπᾶν τὴν γῆν καὶ τὴν θάλατταν; *I.tr.* 14 ἀνασπάσειν ἐκ βάθρων τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν; *Hist.conscr.* 8 ἀνασπάσας αἰωρῆ ὁμοῦ γῆν καὶ θάλατταν.

che si propone come una inversione del precedente κατασπᾶν e l'aggiunta μετεωρῶν che corrisponde alla seconda fase dell'azione di Zeus<sup>33</sup>.

Καὶ τὰ ἄλλα ὅσα καὶ σὺ ἀκήκοας è un riferimento alla prima parte del discorso di Zeus in Omero (Θ 5-17), tralasciata nel testo di Luciano. L'autore parodico elimina gli elementi contestuali che richiamano troppo puntualmente la situazione narrativa dell'*Iliade*. Estrapola una determinata scena, la distacca intenzionalmente dal preciso contesto del «passato epico assoluto» e la pone sul piano di una contemporaneità astratta e generica su cui attua il processo di familiarizzazione e deformazione comica<sup>34</sup>.

Zeus nel suo discorso epico - all' inizio e alla fine del passo della *seira* - dichiara in forma esplicita la sua superiorità:

Θ 17 γνώσετ' ἔπειθ' ὅσον εἰμι θεῶν κάρτιστος ἀσπίων.  
Θ 27 τόσσον ἐγὼ περὶ τ' εἰμι θεῶν περὶ τ' εἴμι' ἀνθρώπων.

La reazione degli dèi di fronte alle minacce e alle affermazioni di superiorità è di costernazione:

Θ 28-29 ὡς ἔφατ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ  
μῦθον ἀγασσάμενοι· μάλα γὰρ κρατερῶς ἀγῆρευσευ.

Athena, l'unica a prendere la parola in questa assemblea per rispondere a Zeus (cf. Θ 7-9), riconosce a nome di tutti gli dèi questa superiorità:

Θ 32 εὖ νυ καὶ ἡμεῖς ἴδμεν ὃ τοι σθένης οὐκ ἐπιεκτόν<sup>35</sup>.

In Luciano l'elemento che incrina con un sorriso scettico la *hyperopsia* di Zeus è l'ammissione della superiorità καθ' ἕνα, preambolo della non credibilità della minaccia rivolta a tutti gli dèi insieme, con il coinvolgimento iperbolico della terra e del mare<sup>36</sup>. L'atteggiamento di incredulità di Ares e - attraverso l'identificazione di una valenza metaletteraria<sup>37</sup> - di Luciano non nasce però al di fuori dell'epica e dello specifico episodio. Era adirata cerca di

<sup>33</sup> Θ 25-6 σερῆν μὲν κεν ἔπειτα περὶ ρίου Οὐλύμπιοι || δησαίμην, τὰ δέ κ' αὐτε μετῆρα πάντα γένοιτο. Per l'azione di Zeus che sospende in aria una divinità, cf. Sen. *Apoc.* 11, in relazione a un altro passo di Omero, O 18-24.

<sup>34</sup> Cf. Bachtin 1968, 141.

<sup>35</sup> Nel quadro della stessa azione ritorna una dichiarazione di superiorità rispetto a tutti gli altri dèi in Θ 450 s. (collegata ancora a minacce, cf. anche Θ 401 ss.) e un riconoscimento della supremazia di Zeus in Θ 463.

<sup>36</sup> Non è casuale la ripetizione καὶ τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν.

<sup>37</sup> L'espressione οὐκ ἂν πεισθείην è un segnale metatestuale dell'atteggiamento dell'autore di fronte al mito e alla tradizione letteraria - Omero in particolare. Come segnale coincide esattamente con l'ὡς ἀπίθωνα iniziale, nella forma di un raccordo circolare.

coinvolgere altri dèi in un intervento a favore degli Achei, violando impunemente il divieto di Zeus proprio grazie a un'azione di gruppo. Prospetta prima un'azione a Poseidone:

Θ 205-07 εἴ περ γάρ κ' ἐθέλομεν, ὅσοι Δαναοῖσιν ἄρωγοί,  
 Τρώας ἀπώσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύσπα Ζῆν,  
 αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο καθήμενος οἶος ἐν Ἴδη.

Poseidone rifiuta, definisce Era ἀπτοεπές (Θ 209) e riconosce nuovamente la assoluta supremazia di Zeus. Poi, a Θ 350 ss., invita Atena a intervenire per fermare Ettore. Atena risponde lamentandosi del comportamento di Zeus in una forma che ha dei punti di contatto con il modo di trattare gli dèi di Luciano:

Θ 360-61 ἀλλὰ πατήρ οὐμός φρεσὶ μαίνεται οὐκ ἀγαθῆσι,  
 σχέτλιος, αἰὲν ἄλιτρός, ἐμῶν μενέων ἄπερσεύς·  
 370 νῦν δ' ἐμὲ μὲν στυγέει, Θέτιδος δ' ἐζήνυσε βουλὰς  
 373 ἔσται μῶν ὄτ' ἂν αὐτὲ φίλην γλαυκῶπιδα εἶπη.

C'è un tono di colloquialità familiare (πατήρ οὐμός; φίλην γλαυκῶπιδα εἶπη) e le passioni sono quelle della quotidianità (Zeus folle per i suoi cattivi pensieri, padre troppo severo e ingiusto; la figlia Atena si sente odiata ed è gelosa di Teti). Il lamentarsi di Atena con un'altra dea, Era, con questo tono di colloquialità e familiarità, costituisce l'immagine di riferimento per il dialogo tra Ares e Hermes. La sostituzione dei personaggi o il mutamento dei ruoli è una delle tecniche di rielaborazione dell'invenzione luciana<sup>38</sup>. Così la paura di Poseidone di fronte alla proposta di Era (Θ 198-212) e gli elementi che costituiscono la sua risposta si ritrovano nelle repliche di Hermes ad Ares. Εὐφήμει, ὦ Ἄρες e Σιώπα, φημί corrispondono all'esclamazione tra l'indignazione e la paura di Poseidone:

Θ 209 Ἥρη ἀπτοεπές, ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες.

Il rimprovero ἀπτοεπές<sup>39</sup> potrebbe qualificare l'atteggiamento di Ares - e di Luciano -, così come ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες - riferito alle parole di Era che prospettano esplicitamente un'azione contro Zeus più che all'intenzione in sé di violare l'ordine - potrebbe fungere da replica alle parole di Ares. In Θ 210-1 Poseidone rivela la sua paura di fronte alla superiorità di Zeus pure su tutti gli altri dèi messi insieme: è il timore delle conseguenze. Lo stesso timore manifesta Hermes in relazione alla *parrhesia* di Ares: οὐ γὰρ ἀσφαλὲς λέγειν τὰ τοιαῦτα, μὴ καὶ τι κακὸν ἀπολαύσωμεν τῆς φλυαρίας e poi nella seconda replica οὐ γὰρ ἀσφαλὲς οὔτε σοὶ λέγειν οὗτ' ἐμοὶ ἀκούειν τὰ τοιαῦτα<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Cf. ad es. *D.Deor.* 17(15) e 21(17) in relazione a Θ 266-366.

<sup>39</sup> 'Colui che attacca con le parole' secondo l'interpretazione degli antichi, oppure 'colui che dice ciò che non si può dire' secondo l'interpretazione etimologica. Cf. Chantraine, *DELG*, s.vv. ἄπτος, ἀπτος.

Si possono individuare in queste repliche di Hermes alcuni segnali metaletterari sulle forme e i problemi della comunicazione letteraria di Luciano:

1. Il problema della creazione di opere satiriche: οὐ γὰρ ἀσφαλὲς λέγειν τὰ τοιαῦτα (*parrhesia* e potere); κακὸν ἀπολαύσωμεν (cosequenze della *parrhesia*).

2. Il problema della ricezione: ἀπολαύσωμεν<sup>41</sup>; οὐ γὰρ ἀσφαλὲς... ἐμοὶ ἀκούειν τὰ τοιαῦτα.

3. La definizione dell'operazione letteraria come φλυαρία in contrapposizione alla tradizione (le parole di Zeus in Omero) come καλλιρρημοσύνη, con un rovesciamento finale di segno, per cui la φλυαρία diventa παρρησία<sup>42</sup>, mentre la καλλιρρημοσύνη diventa ὑπεροψία.

Ares poi nella seconda parte sembra voler sciogliere questi timori e ci dà un'altra nota metaletteraria in una struttura che deve essere interpretata attraverso l'ironia: ἔχεμυθήσειν come attributo del κήρυξ e del λαλός per eccellenza<sup>43</sup>. Quindi la contrapposizione πρὸς μόνον σέ - πρὸς πάντας va rovesciata. L'opera satirica di Luciano si propone di raggiungere il pubblico più ampio possibile<sup>44</sup>.

*D.Deor.* 1(21)2 APHΣ Οἶει γὰρ με πρὸς πάντας ἂν ταῦτα εἰπεῖν, οὐχὶ δὲ πρὸς μόνον σέ, ὅν ἔχεμυθήσειν ἠπιστάμην; ὁ γοῦν μάλιστα γελοῖον ἔδοξέ μοι ἀκούουσι

<sup>40</sup> Per la paura che Hermes ha della reazione di Zeus per quel che si dice o si fa, cf. *D.Deor.* 14(10)2 Σιώπα, ὦ Ἥλιε, μή τι κακὸν ἀπολαύσης τῶν λόγων (Helios prima di parlare si era assicurato che nessuno ascoltasse: αὐτοὶ γὰρ ἡμεῖς ἐσμην); *Cont.* 1-2. Il timore che la *parrhesia* si risolva in una punizione e quindi l'auspicio che Zeus-tiranno non senta i discorsi si ritrova in *Prom.* 20 πλὴν ἀλλὰ ὤνησο, διότι μὴ καὶ ὁ Ζεὺς ταῦτα ἐπήκουσέ σου. Segue la previsione di una iprotetica punizione iperbolica: εὐ γὰρ σῖδα, ἕξ καὶ δέκα γῦπας ἂν ἐπέστησέ σοι τὰ ἔγκατα ἐξαίρησοντας e infine una sfumata allusione metaletteraria alla natura del testo nella definizione della difesa di Prometeo come accusa (rovesciamento): οὕτω δεινῶς αὐτοῦ κατηγορήσας ἀπολογεῖσθαι δοκῶν. Cf. *Ar. Av.* 1494-511; *Pax* 376-81; *Pl.* 119-23.

<sup>41</sup> La I p. pl. può indicare il rapporto del patto narrativo che unisce autore e destinatario dell'opera.

<sup>42</sup> Cf. *Herm.* 51, 63. *I.conf.* 6.

<sup>43</sup> Hermes è l'oratore per eccellenza in *Prom.* 5 ὁ δὲ ῥήτωρ τέ ἐστι καὶ τῶν τοιούτων οὐ παρέργως μεμέληκεν αὐτῷ e il più loquace di tutti gli dei in *Gall.* 2 Ἑρμοῦ... λαλιστότου καὶ λογιωτάτου θεῶν ἀπάντων. Cf. anche *I.tr.* 1 οἰκέτου φλυαρίας; *Herc.* 4 (dio della parola); *Prom.* 4 στωμύλος; *D.Deor.* 11(7)3 λαλοῦντος ἤδη στωμύλα καὶ ἐπίτροχα; *Fug.* 22; *Bis acc.* 8, *Cont.* 1, *Cat.* 1, *Nav.* 25, *Im.* 16. È il *kerx* in *I.tr.* 6, *Deor.conc.* 1-2, 15, *Cat.* 1, *Vit.Auct.* 1, *Fug.* 26, *Bis acc.* 4, 8-9, 12, *D.Deor.* 4(24)1. Non è però πολύγλωττος (*I.tr.* 13). Sulla figura e i ruoli di Hermes in Luciano cf. G. Husson, *Lucien, Le navire ou les souhaits. II (Commentaire)*, Paris 1970, 30.

<sup>44</sup> Per il rapporto tra l'opera letteraria di Luciano e il pubblico, cf. *Bis acc.* 33-34, *Herod.* 1-3.

μεταξὺ τῆς ἀπειλῆς, οὐκ ἂν δυναίμην σιωπήσαι πρὸς σέ· μέμνημαι γὰρ οὐ πρό πολλοῦ, ὅποτε ὁ Ποσειδῶν καὶ ἡ Ἥρα καὶ ἡ Ἀθηναῖ ἐπαναστάτες ἐπεβούλευσαν ξυνοῦσαι αὐτὸν λαβόντες, ὡς παυτοῖος ἦν δεδιώς, καὶ ταῦτα τρεῖς ὄντας, καὶ εἰ μή γε ἡ Θέτις κατελεήσασα ἐκόλεσεν αὐτῷ σύμμαχον Βριάρεων ἑκατόγχειρα ὄντα, κἄν ἐδέδετο αὐτῷ κεραυνῷ καὶ βρουτῇ. ταῦτα λογιζομένω ἐπῆει μοι γελῶν ἐπὶ τῇ καλλιρρημοσύνῃ αὐτοῦ.

*(E tu credi che avrei detto queste cose a tutti e non solo a te, che sapevo capace di tenere la bocca chiusa? Quello che però più di tutto mi è sembrato ridicolo non posso proprio non dirtelo. Ricordo che non molto tempo fa, quando Poseidone, Era e Atena si ribellarono e tramavano di sorprenderlo e di incatenarlo, Zeus era in preda al panico. Eppure erano solo tre! E se Teti non si fosse impietosita e non avesse chiamato in aiuto Briareo con le sue cento mani, sarebbe finito in catene con tanto di fulmine e di tuono. Pensando a questo, mi veniva da ridere del suo gran discorso).*

Il carattere ὑπεροπτικόν e ἀπίθανον delle minacce di Zeus si rivela attraverso il riso che le familiarizza e le demistifica, riso che agisce contemporaneamente sul contenuto e sull' espressione, così da toccare Zeus come personaggio che agisce e che parla e al tempo stesso l'autore, Omero, che lo mette in scena e gli concede la sua καλλιρρημοσύνη. Oggetto dell'attacco satirico è la μεγαληγορία tanto di Zeus quanto della parola epica<sup>45</sup>.

Il riferimento al riso, γελοῖον, introduce il confronto testuale con A 396-407<sup>46</sup> che lo suscita. A conclusione il riferimento al riso viene ripetuto e ampliato e diventa da un lato segnale metaletterario sull'atteggiamento di Luciano nella costruzione del testo, dall'altro segnale per il lettore che viene coinvolto nell'operazione di ipertestualità realizzata dall'autore attraverso il personaggio Ares e definita in forma esplicita: ταῦτα λογιζομένω ἐπῆει μοι γελῶν ἐπὶ τῇ καλλιρρημοσύνῃ αὐτοῦ.

Il riso demistificante è poi l'impulso generativo della testualità parodica, tanto che addirittura impedisce di tacere, rientrando così nell'ambito della *parrhesia* come suo fondamento: ὁ γοῦν μάλιστα γελοῖον... οὐκ ἂν δυναίμην σιωπήσαι πρὸς σέ<sup>47</sup>.

Il passaggio tra la scena contemporaneizzata del dialogo e la scena del mito avviene attraverso la memoria, μέμνημαι<sup>48</sup>. La memoria delle vicende passate degli dèi - o, in una lettura metaletteraria, dei versi di Omero - ha dei precisi riferimenti nello stesso testo epico che quindi costituisce il punto di partenza anche per la creazione delle strutture della ripresa ipertestuale. Ad A 396 Achille dice di aver sentito (ἄκουσα) - e quindi ricorda - dalla madre la storia dell'intervento a favore di Zeus e al v. 407 la invita a ricordare a Zeus

<sup>45</sup> Per la sovrapposizione Zeus-Omero e la critica della μεγαληγορία, ved. infra nn. 55, 66.

<sup>46</sup> Il passo ritorna in *I.tr.* 40 tra gli esempi dell'*apithanotes* di Omero.

<sup>47</sup> Il riso e la libera parola comica non si possono trattenere e sono tra di loro strettamente collegati. Cf. *Eun.* 1 μηδὲ κατέχειν δυνατὸς εἶ τὸν γέλωτα (qui è il riso stesso che dà l'avvio al dialogo); *Cat.* 17, *Vit.Auct.* 13, *D.Mort.* 1(1)1; *Sacr.* 1, *D.mar.* 1(1)4. Cf. *Ar. Ra.* 42. Il riso a crepappe: *Eun.* 12. Fino alle lacrime: *Hist.conscr.* 26.

<sup>48</sup> La memoria del personaggio Ares e la memoria di Luciano. Cf. *I.tr.* 6 (Zeus a Hermes a proposito dei versi di Omero) μεμνησθαι δέ σε εἰκόσ.

queste vicende (τῶν νῦν μιν μνήσσα) per ottenere come ricompensa un favore per il figlio<sup>49</sup>.

In Omero l'azione si svolge in tre sequenze:

I. Gli dèi insidiano Zeus e vogliono legarlo (A 399).

Ia. Tre divinità, Era, Poseidone, Atena (A 400).

II. Teti interviene e lo libera (A 401).

IIa. Teti chiama in aiuto Briareo che si schiera a fianco di Zeus (A 402-05).

III. Gli dèi si spaventano e desistono (A 406).

Luciano riprende integralmente la sequenza I - nell'azione con l'ampliamento ἐπαναστάντες ἐπεβούλευσαν (Hom. ἤθελον) e nell'elenco delle tre divinità con variazione d'ordine. Della sequenza II Luciano tralascia il primo elemento - intervento di Teti e liberazione - deformando così in maniera significativa la vicenda. In Omero Zeus viene prima legato e poi liberato. Luciano limita a livello di minaccia l'azione degli dèi e sottolinea invece la paura di Zeus, un elemento che non si trova in Omero, se non nella sequenza III e a ruoli invertiti - sono gli altri dèi che si spaventano -. È la *deilia* (ὡς παντοῖος ἦν δεδῶς), contrapposta, come motivo comico centrale che rovescia la *hyperopsia*, al vuoto τῦφος delle minacce di Zeus. La contrapposizione è poi rideterminata dal gioco di relazioni sui numeri: Zeus minaccia di legare tutti gli dèi con terra e mare compresi, Ares sembra credere al massimo a una superiorità limitata al confronto uno a uno e qui sottolinea, con aria beffarda, che tre soli dèi sono bastati a gettare nel panico Zeus<sup>50</sup>. La sequenza IIa viene sostanzialmente ripresa da Luciano con l'eliminazione degli *ornantia* e dell'assidersi di Briareo a fianco di Zeus. Muta però la struttura dell'azione e in maniera significativa. Luciano ricrea il testo omerico sulla base di un modulo ancora omerico e particolarmente drammatico. La struttura καὶ νύ κε ...|| εἰ μὴ ... segna sempre in Omero una tensione dell'azione fino al limite, fino al punto che precede immediatamente il precipitare della situazione. E in Omero in genere si tratta della situazione critica di un eroe - o di uno schieramento -, in aiuto del quale interviene un dio (tra gli altri Zeus)<sup>51</sup>. E così anche il verbo ἐλέησε ha come soggetto Zeus che interviene in aiuto di un eroe in difficoltà<sup>52</sup>. L'uso della struttura quindi si presenta come un indizio di rovesciamento - in rela-

<sup>49</sup> Per la memoria, in una struttura narrativa analoga, cf. Θ 362.

<sup>50</sup> In questo gioco di numeri rientra - o ne costituisce lo spunto - anche la puntualizzazione su Briareo ἐκατόγχερα ὄντα.

<sup>51</sup> Θ 132, Hes. *Th.* 838, *Batr.* 269, 292 (Zeus); Γ 374, E 312 (Afrodite); Υ 291 (Poseidone). Cf. anche E 680, Θ 91.

<sup>52</sup> P 441, T 340, *Batr.* 292 ἐλέησε Κρονίω; O 12 ἐλέησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε; Π 431 ἐλέησε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω.

zione ipertestuale con Omero - che si compie a livello intratestuale nell'immagine ipotetica di uno Zeus incatenato (κᾶν ἐδέδετο). È il puntuale ribaltamento dell'immagine συναρτήσας μετεωριῶ della minaccia di Zeus, rimarcato dal parallelismo αὐτῶ κεραυνῶ καὶ βροντῆ<sup>53</sup> - nota assolutamente assente nel testo omerico - con la coppia τὴν γῆν ἅμα καὶ τὴν θάλατταν.

Alla καλλιπρημοσύνη di Zeus (il testo omerico di Θ 5 ss.) corrisponde una παρα-καλλιπρημοσύνη che usa ancora un testo epico (A 399 ss.) e funziona sulla base dell'osservazione dell'incongruenza e del procedimento del rovesciamento. Di qui il riso di Ares, di Luciano che gioca con la letteratura (ταῦτα λογιζομένῳ) e infine del lettore che sa stare al gioco intellettuale delle relazioni ipertesto-ipotesto.

L'immagine dell'*aurea catena*, congiunta al motivo della *hyperopsia*, ritorna due volte nello *Zeus confutato*. Il testo inizia come una inchiesta di Cinisco - dietro al quale si nasconde l'autore Luciano - sulla verità della tesi epica dell'ineluttabilità del destino stabilito dalle Moire, in funzione di una critica dell'idea di provvidenza divina<sup>54</sup>. La necessità insuperabile del destino, concretizzata nell'immagine epica dello stame controllato dalle Moire, viene applicata anche all'esistenza e all'azione degli dèi. Al § 4 è Zeus in persona - come portavoce della poesia di Omero ed Esiodo<sup>55</sup> - che riafferma la verità della tesi epica. Cinisco non può non ridere (τί δ' οὖν ἐμειδιάσας;). La memoria poetica del personaggio - ovvero dell'autore satirico - estrae dal testo di Omero ('Ανεμνήσθην ἐκείνων τῶν Ὀμήρου ἐπῶν) il passo della *seira*, per rivelarne l'incongruenza con la tesi di riferimento.

*I.conf.* 4 ΚΥΝΙΣΚΟΣ Ἐνεμνήσθην ἐκείνων τῶν Ὀμήρου ἐπῶν, ἐν οἷς πεποίησαι αὐτῶ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῶν θεῶν δημηγορῶν, ὅποτε ἠπέλιεις αὐτοῖς ὡς ἀπὸ σειρᾶς

<sup>53</sup> Sono i segni specifici del potere di Zeus, che divengono - insieme al dio - oggetto privilegiato dell'attacco satirico. Cf. infra n. 65.

<sup>54</sup> «Non si può sfuggire al destino e alle Moire»: Z 487-89, Hes. *Th.* 218 s., 905 s.; Y 127 s., Ω 209 σ.; η 197, ω 29; π 64, γ 208, etc.. Cf. M. Pinto, *Presenza di Esiodo nelle opere di Luciano*, RIL 108, 1974, 981 s. Per la critica dell'idea di provvidenza divina in Luciano, cf. M. Caster, *Lucien e la pensée religieuse de son temps*, Paris 1937, 142-78.

<sup>55</sup> Zeus è il segnale iterato della presenza dell'ipotesto. A lui si chiede - per poi confutarlo, svelando le incongruenze - se le parole dell'epica sono vere (domande in relazione diretta o indiretta ai testi epici: *I.conf.* 1 l'inevitabilità di ciò che è stabilito dalle Moire, 2 le Moire sono tre, 4 Zeus e la *seira*, 7 l'immortalità e la felicità degli dei, 17-18 la giustizia dell'Ade). Solo da Zeus - come se Zeus fosse identificato col testo di Omero - si può apprendere la 'verità' (*I.conf.* 10 ἐγὼ δὲ - παρὰ τίνος γὰρ ἂν ἄλλου τάληθες ἦ παρὰ σοῦ μάθοιμι;). La sovrapposizione parola di Zeus/parola epica è evidente se si considera la parallela formula interrogativa di *Hes.* 3, all'interno di una argomentazione in cui si contestano ad Esiodo - presentato come interlocutore - le affermazioni delle sue opere: ταῦτα οὖν παρὰ τίνος ἄλλου, Ἡσίοδε, ἦ παρ' αὐτοῦ σοῦ μάθοι τις ἂν; Per Omero come fonte di verità, cf. *I.tr.* 39, dove lo stoico Timocle afferma di essersi convinto dell'esistenza della provvidenza divina sulla base di quel che ne dice Omero (Οὐκοῦν ἐκείνῳ ἐπέισθην τὴν πρόνοιαν τῶν θεῶν ἐμφανίζοντι), per essere poi sconfessato dall'epicureo Damide.

τινος χρῆσις ἀναρτησόμενος τὰ πάντα· ἔφησθα γὰρ αὐτὸς μὲν τὴν σειρὰν καθήσειν ἐξ οὐρανοῦ, τοὺς θεοὺς δὲ ἅμα πάσας, εἰ βούλωιτο, ἐκκρεμαμένους κατασπᾶν βιάσασθαι, οὐ μὴν κατασπάσειν γε, σὲ δέ, ὀπόταν ἐθελήσης, ῥαδίως ἵπαιτας

αὐτῆ κεν γαίῃ ἐρύσαι αὐτῆ τε θαλάσση.

τότε μὲν οὖν θαυμάσιος ἐδόκει μοι τὴν βίαν καὶ ὑπέφριττον μεταξύ ἀκούων τῶν ἐπῶν·

(C.: *Mi sono venuti in mente quei versi che Omero ti ha fatto dire nell'assemblea degli dèi, quando minacciavi di appendere il mondo a una catena d'oro. Dicevi che tu avresti calato la catena dal cielo e che tutti gli dèi insieme, se l'avessero voluto, potevano tentare di tirarti giù appendendosi ad essa: ma non ci sarebbero riusciti. Tu invece, qualora lo volessi, li sollevaresti tutti, con la stessa terra e il mare. Allora mi sembravi straordinario per la tua forza e rabbrivivo ad ascoltare i versi.*)

La memoria e il contatto inedito che essa crea tra i testi suscitano il riso demistificante - il riso della satira - che attacca il testo omerico e irrita il personaggio Zeus come voce epica. Il riso sconvolge la normale percezione del testo epico, ne è anzi un puntuale rovesciamento: il riso (ἐμειδιάσας) si contrappone all'ammirazione (θαυμάσιος) e alla paura (ὑπέφριττον μεταξύ ἀκούων τῶν ἐπῶν). Il riso distrugge la *hyperopsia* di Zeus (ἠπεύεις, μεγαλαυχῆσασθαι) e la corrispondente *megalegoria* di Omero. Come nel primo dei *Dialoghi degli dèi*, l'immagine della *seira* diventa il simbolo della *hyperopsia* di Zeus e conseguentemente della parola epica.

L'operazione di ripresa degli ipotesti trova il suo compimento nello sviluppo parodico che segue, in cui viene realizzata una vera e propria sovrapposizione delle due distinte immagini di base, con un mutamento significativo - un rovesciamento - della posizione di Zeus. All'azione di Zeus che manifesta la sua *hyperopsia*, minacciando di sospendere tutti gli altri dèi insieme alla terra e al mare, corrisponde l'immagine di uno Zeus appeso - con la sua *aurea catena* e tutte le sue minacce (μετὰ τῆς σεφᾶς καὶ τῶν ἀπελῶν) - al sottile filo di Cloto. La similitudine dei pesci appesi alla lenza (καθάπερ οἱ ἄλιεις ἐκ τοῦ καλάμου τὰ ἰχθύδια), tratta dalla quotidianità<sup>56</sup>, sta a rimarcare il rovesciamento e la sua natura di *hypobole*, così come il trasferimento del vanto (μεγαλαυχῆσασθαι) da Zeus a Cloto.

Il rovesciamento è sottolineato pure dalla contrapposizione esplicitamente indicata tra ipotesto e ipertesto:

- contrapposizione di tempi: τότε μὲν (passato epico assoluto) us νῦν δέ ... ἤδη (dialogo contemporaneizzato e familiarizzato);
- contrapposizione delle forme della percezione: ἐδόκει ... ἀκούων τῶν ἐπῶν us αὐτόν σε ἤδη ὀρῶ.

<sup>56</sup> Non però senza dei paralleli epici: κ 124, μ 251-4, χ 384-8, Π 407 s. Per le immagini della pesca in Luciano cf. O. Schmidt, *Metapher und Gleichnis in den Schriften Lucians*, Winterthur 1897, 86-88.

- contrapposizione sintattica tra Zeus soggetto nell'ipoteso e Zeus oggetto nell'ipertesto, con il mantenimento degli stessi verbi (κρεμάμενον, αὐτόν σε ἀνάσπαστον αἰωροῦσα).

Ai §§ 7-8 dello *Zeus confutato* è in discussione il valore positivo dell'immortalità degli dèi. L'immortalità è ciò che distingue gli dèi dagli uomini e che li rende superiori<sup>57</sup>. Cinisio, rovesciando la prospettiva epica, dimostra che l'immortalità ha un valore negativo: rende gli dèi schiavi del destino per l'eternità, mentre gli uomini se ne possono liberare con la morte. Gli dèi sono trasformati in βάνουσοι, costretti per sempre alla fatica e agli affanni del lavoro: non possono certo essere felici<sup>58</sup>. Solo Zeus sembra salvarsi dall'eterna infelicità, per il ruolo che ha nell'Olimpo:

*I.conf.* 8 σὺ μὲν γὰρ εὐδαίμων, βασιλεὺς γάρ, καὶ δύνασαι ἀνασπᾶν τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν ὡς περ ἱμονιῶν καθείς.

(*Tu infatti sei felice, perché sei il re e puoi tirar su la terra e il mare come se calassi una corda nel pozzo.*)

L'immagine della *seira* è accostata qui con la definizione della posizione di potere di Zeus<sup>59</sup>, tanto che se ne può dedurre un'equivalenza tra regalità e azione della *seira*, che conferma la valenza simbolica dell'immagine per designare la *hyperopsia* del dio. La comparazione però sul piano della quotidianità, con la corda del pozzo<sup>60</sup>, conferisce all'affermazione dell'*eudaimonia* di Zeus un valore ironico, per cui neppure il βασιλεὺς degli dèi sfugge - nell'operazione di straniamento propria dell'osservatore satirico - alla dimensione di βάνουσος e ai problemi della quotidianità che ne derivano<sup>61</sup>.

Nello *Zeus tragedo* si è tornata a riunire l'assemblea degli dèi. Ad Atene si sta svolgendo un dibattito pubblico tra lo stoico Timocle e l'epicureo Damide

<sup>57</sup> Nell'epica θεοὶ e ἄνθρωποι sono contrapposti in strutture formulari sulla base dell'immortalità dei primi e della mortalità dei secondi: ω 64 ἀθάνατοί τε θεοὶ θνητοὶ τ' ἄνθρωποι. Cf. π 265, τ 593, E 442, Y 64, M 242, Ξ 199, *Dem.* 11, 55, *Herm.* 9, 161, *Hes. Th.* 272. L'idea dell'immortalità è ulteriormente marcata in formule come *Hes. Th.* 21, 105 ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἔόντων, β 432 ἀθανάτουσι θεοῖς αἰειγενέτησω.

<sup>58</sup> Gli dèi nell'epica sono per definizione θεοὶ ρεία ζῶντες (δ 805, ε 122, Z 138). Per la serenità della vita degli dei sull'Olimpo cf. ζ 42-46. Così sono per definizione μάκαρες, idea congiunta a quella dell'immortalità nella formula μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἔόντες (ε 7, θ 306, μ 371, 377, Ω 99, *Dem.* 325).

<sup>59</sup> Per il potere di Zeus sull'Olimpo, cf. υ 112, B 669, Δ 61, M 212, Σ 366, etc..

<sup>60</sup> Cf. *Icar.* 7 τοῦ ἡλίου καθάπερ ἱμονιῶ τιμὴ τὴν ἰκμάδα ἐκ τῆς θαλάττης ἀνασπῶντος.

<sup>61</sup> Nei testi di Luciano ricompare più volte l'immagine di Zeus in affanno per il superlavoro. Cf. *Icar.* 24-26, *Tim.* 9, *Bis acc.* 1-3.

sul tema della provvidenza divina. L'epicureo - che nega ogni influenza divina sulla vita umana, se non l'esistenza stessa degli dèi - sembra avere la meglio e gli dèi rischiano di rimanere senza i sacrifici che gli uomini ad essi normalmente tributano. Di fronte alla gravità della situazione Zeus ha fatto convocare l'assemblea di tutti gli dèi (§ 6). Hermes - seppure con qualche difficoltà - ha fatto la sua parte ed ora tocca a Zeus pronunciare un discorso adeguato alla situazione. Ha anche lui però qualche problema, non ostante la sua esperienza di assemblee epiche.

*I.tr.* 14 ΖΕΥΣ 'Αλλ' ὄ γε πέπουθα, ὦ Ἑρμῆ, οὐκ ἂν ὀκνήσαιμι πρὸς σέ εἰπεῖν υἱὸν δντα. οἶσθα ὅπως θαρραλέος αἶε καὶ μεγαληγόρος ἐν ταῖς ἐκκλησίαις ἦν.  
 ΕΡΜΗΣ Οἶδα καὶ ἐδεδῖεν γε ἀκούων σου δημηγοροῦντος, καὶ μάλιστα ὅποτε ἀπειλοῖς ἀνασπάσειν ἐκ βόθρων τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν αὐτοῖς θεοῖς, τὴν σειρῶν ἐκείτην τὴν χρυσοῦν καθεῖς.

(Z.: Ma ciò che mi capita, Hermes, è una cosa che a te non esiterò a dire, perché sei mio figlio. Tu sai bene come ero sempre coraggioso e magniloquente nelle assemblee. H.: Lo so e in effetti ero pieno di paura quando ti sentivo fare dei discorsi, soprattutto quando minacciavi di tirar su dalle fondamenta la terra e il mare con gli stessi dèi, calando quella famosa catena d'oro).

Nell'epica Zeus era θαρραλέος e μεγαλήγορος. Al concetto di μεγαληγορία - che così acquisisce al di là del significato di 'magniloquenza' un valore negativo - si sovrappone quello di *hyperopsia*, come indica il richiamo di Hermes all'episodio della *seira*<sup>62</sup>. La parola epica di Zeus suscitava - come già si è visto - soggezione e paura<sup>63</sup>. È quello che avviene ancora - comicamente - nell'*Icaromenippo* (§ 23), quando il personaggio cinico arriva con le sue ali di fronte a Zeus: il dio lo guarda φοβερῶς δρυμύ τε καὶ τιτανῶδες e gli chiede chi sia con la formula epica τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆς; La reazione di Menippo è significativa. È proprio di fronte alla parola epica - che dal punto di vista dei significati non ha nulla di minaccioso - che egli è preso dal terrore<sup>64</sup>. Zeus e Omero sono associati nella *hyperopsia*. Compare il termine μεγαλοφωνία, collegato all'attributo di Zeus, la βροντή, che insieme al fulmine è lo strumento e il simbolo del suo potere<sup>65</sup>. L'effetto del tuono è qui trasferito - in forma di μεγαλοφωνία - alla parola epica<sup>66</sup>.

<sup>62</sup> Nel *pastiche* di *I.tr.* 6 Hermes aveva riutilizzato un verso dell'episodio della *seira* (Θ 7), così come qui Zeus tenterà di iniziare il suo discorso riprendendo Θ 5.

<sup>63</sup> ἐδεδῖεν γε ἀκούων σου δημηγοροῦντος. Cf. *I.conf.* 4 ὑπέφριττον μεταξύ ἀκούων τῶν ἐπῶν. In *Hom.* cf. A 568, Θ 28 s.

<sup>64</sup> *Icar.* 23 Ἐγὼ δὲ ὡς τοῦτ' ἤκουσα, μικροῦ μὲν ἐξέθανον ὑπὸ τοῦ δέους, εἰσθήκει δὲ ὄμως ἀχανῆς καὶ ὑπὸ τῆς μεγαλοφωνίας ἐμβεβρουτημένος. Sul passo, cf. R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig-Berlin 1906, 107 s.

<sup>65</sup> *Hom.* ε 4 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, οὗ τε κράτος ἐστὶ μέγιστον. La potenza di Zeus si esprime attraverso le sue armi particolari: *Hes. Th.* 687-93, 707 s., 853 s. Il tuono e il fulmine suscitano δέος e φόβος: Θ 75-77, 133-38, P 595 s., *Hes. fr.* 54.7-9. Nel rovesciamento della parodia queste armi perdono la loro efficacia: cf. *Ar. Nu.* 401; *Batr.* 285-91; *Luc. Tim.* 1 s.

<sup>66</sup> La μεγαλοφωνία/μεγαληγορία è il carattere specifico dell'espressione in versi e in particolare di Omero: *I.tr.* 6 μεγαλοφωνία ποιητικῆ; *Hist.conscr.* 8 τῆς μεγαλοφωνίας μὲν

Nella scena familiarizzata<sup>67</sup> e contemporaneizzata<sup>68</sup> dello *Zeus tragedo* la *hyperopsia* è smascherata e rovesciata. Zeus si trova imbarazzato per la gravità dei problemi che si devono trattare, ma soprattutto - come se fosse un retore alle prime armi - per il gran numero di dèi che affollano l'assemblea<sup>69</sup>. L'imbarazzo è comicamente descritto in un'analisi psicologica attraverso un mutamento di registro parodico. A compiere il rovesciamento della *hyperopsia* di Zeus si accosta all'ipotesto omerico una parodia di Saffo<sup>70</sup>. La mente è nel panico (διατετάρραγμαί τήν γνώμην) e un tremito gli percorre le membra (ὑπότρομος) a sottolineare la *deilia* di Zeus, mentre la lingua, così sciolta e altisonante nelle minacce della *seira*, è legata, inceppata (πεπεδημένη). L'emozione infine gli ha fatto scordare il proemio che aveva composto con tanta cura per far bella figura.

Al § 45 dello *Zeus tragedo* l'epicureo Damide sembra ormai aver la meglio, con conseguenze irrimediabili per gli dèi che assistono impotenti all'evolversi della contesa. Damide muove i suoi attacchi contro lo stesso Zeus. Il tuono è sempre stato considerato una manifestazione del potere di Zeus - come lo stoico Timocle può aver appreso dall'epica<sup>71</sup>-, ma in contraddizione con questa convinzione sta la tradizione cretese che parla della morte di Zeus e ne mostra anche la tomba<sup>72</sup>. Zeus impallidisce e trema di paura,

ἐκέλης; *Rh.Pr.* 4 ποιητικῆς μεγαληγορίας; *Musc. enc.* 5 μεγαλοφωνότατος τῶν ποιητῶν Ὅμηρος; *Cont.* 23 ἀποπνίξεις γὰρ εὖ οἶδ' ὅτι τὸν Ὅμηρον κατελθὼν ἐπὶ τῇ μεγαληγορίᾳ τῶν ἐπῶν. Per il contatto tra la broncchia di Zeus e la *megalophonia* della parola è significativo che in *Icar.* 10 i filosofi - che si esprimono alla maniera della tragedia (30 τραγωδοῦσι) e che pretendono così di apparire *σεμνοί* (21) - vengano definiti con l'epiteto epico di Zeus ὑψίφρεμέται. Il filosofo pretende di essere superiore agli altri perché è *megalophonotatos* (*Icar.* 30) / *megalophonoteros* (*Bis acc.* 11). Vedi anche *Dem. Enc.* 20. Cf. *Ar. Ach.* 530 s.; *V.* 620-8, 671.

<sup>67</sup> La dimensione familiare e colloquiale è intenzionalmente sottolineata nel testo dalla spiegazione di Zeus che confessa la sua debolezza (ὦ Ἑρμῆ, οὐκ ἂν ὀκνήσαιμι πρὸς σέ εἶπεῖν υἱὸν ὄντα) e nella successiva allocuzione ὦ τέκνον. Cf. J. Coenen, *Lukian. Zeus tragedos*, Meisenheim am Glan 1977, 65.

<sup>68</sup> Al passato epico (ἐν ταῖς ἐκκλησίαις ἦν: ἐδεδῖεω γε ἀκούων σου δημηγοροῦντος) si contrappone il presente della situazione del dialogo (ἀλλὰ νῦν).

<sup>69</sup> πολυθεωτάτη ... ἡ ἐκκλησία è - come suggerisce Coenen 1977, 65 - una comica variazione analogica di πολυαἰθροπύτατος (*Vit. Auct.* 10, *Peregr.* 1).

<sup>70</sup> fr. 31 Voigt. Per l'analisi della parodia, cf. V. Citti, *Il turbamento di Zeus (Luc. I.tr. 14)*, *Eikasmos* 3, 1992, 221 s.

<sup>71</sup> Cf. *I.tr.* 39. Per il tuono nell'epica cf. supra.

<sup>72</sup> Il motivo della morte di Zeus - come quello degli dei soggetti all'azione del tempo (cf. n. 11) - ritorna più volte in Luciano: *Sacr.* 6, 10, *Tim.* 6, *Philops.* 3, *Deor. conc.* 6 (vedi anche *D.Mort.* 11(16)1, *Sacr.* 15). Cf. Coenen 1977, 131. Per l'uso iterato degli stessi motivi nell'opera di Luciano è notevole la nota metaletteraria τοῦτ' ἐγὼ πρὸ πολλοῦ ἠπιστάμην ἐροῦντα τὸν ἄνθρωπον (*I.tr.* 45): l'ascoltatore/lettore si aspetta, in base allo sviluppo dell'argomentazione, il ritorno di determinati motivi o immagini, così come di determinati riferimenti ipotestuali.

perché le argomentazioni avvincono gli spettatori e Damide li trascina dalla sua parte legati per gli orecchi. In relazione a questa immagine Momo - che rappresenta la voce satirica nell'assemblea degli dèi<sup>73</sup>-, dopo aver suggerito a Zeus di non tenere in alcun conto le opinioni degli uomini, introduce beffardamente il riferimento alla *seira*:

ZEYΣ Τί λέγεις, ὦ Μῶμε; καταφρονεῖν; οὐχ ὄρῃς ὄσοι ἀκούουσι καὶ ὡς συμπεπεισμένοι εἰσὶν ἤδη καθ' ἡμῶν καὶ ἀπάγει αὐτοὺς ἀναδησάμενος τῶν ὠτων ὁ Δῶμις;

ΜΟΜΟΣ Ἄλλὰ σύ, ὁπόταν, ὦ Ζεῦ, θελήσης, σειρὴν χρυσεῖν καθεὶς ἅπαντας αὐτοὺς

αὐτὴ κεν γαίη ἐρύσαιοι αὐτῆ τε θαλάσση.

(Z.: Che dici, Momo? Fare il superiore? Non vedi quanti sono quelli che ascoltano e come ormai sono persuasi contro di noi e Damide li trascina legati per le orecchie? M.: Ma tu, Zeus, basta che lo voglia, calando la catena d'oro, li puoi tirar su tutti quanti, insieme alla stessa terra e al mare).

Alla *seira* corrispondeva in *D.deor.* 1(21) lo Zeus legato dagli altri dèi, in *I.conf.* 4 appeso al filo delle Moire, in *I.tr.* 14 con la lingua πεπεδημένη. L'immagine epica, simbolo della *hyperopsia* di Zeus, trova qui il suo rovesciamento, in una prospettiva particolare, in relazione alla metafora ἀναδησάμενος τῶν ὠτων<sup>74</sup> che ne ha provocato l'inserimento. Il potere di persuasione di Damide si contrappone al potere di Zeus e ne smaschera - nell'accostamento delle immagini - la vanità. Quanto le parole di Damide sono persuasive (συμπεπεισμένοι), tanto l'eventuale azione di Zeus<sup>75</sup> e la parola epica che la descrive sono - come in *D.Deor.* 1(21)1 - ἀπίθανα<sup>76</sup>. Il rovesciamento della *hyperopsia* è completato dall'immagine della *deilia*. Zeus presenta i tratti caratteristici del *deilos* (ἠχρίακας ... καὶ συγκροτεῖς τοὺς ὀδόντας ὑπὸ τοῦ τρόμου) e la sua è paura delle parole degli uomini, mentre nell'epica sono gli altri che temono la parola di Zeus<sup>77</sup>. Nell'episodio epico della *seira* Zeus guarda dall'alto e con disprezzo l'iniziativa degli altri dèi: qui dovrebbe fare lo stesso - come gli suggerisce Momo (Θαρρεῖν χρῆ καὶ τοιοῦτων ἀνθρωπίσκων καταφρονεῖν) -, però nei confronti degli *homunculi*. Vi è una sproporzione tra il tipo d'intervento che Momo propone e la definizione riduttiva degli antagonisti (ἀνθρωπίσκοι). L'immagine della *seira* acquisisce una coloritura iperbolica che si risolve in un procedimento di *hypobole*<sup>78</sup>, che smaschera uno

<sup>73</sup> Per il ruolo di Momo, cf. Coenen 1977, 76.

<sup>74</sup> Cf. *Herc.* 5, *Icar.* 3-4, *Scyth.* 11. Cf. infra n. 91.

<sup>75</sup> L'eventualità dell'intervento indicata da ὁπόταν ἐθελήσης richiama *D.Deor.* 1(21)1 ἦν ἐθελήσω, θ 23 e le formule epiche identificate (n. 24). Ma sulla possibilità che Zeus sia in grado di compiere un'azione del genere pongono seri dubbi le affermazioni di impotenza dello stesso Zeus in *I.tr.* 25, 32, 40. Nell'epica invece ciò che Zeus dice si compie irrevocabilmente.

<sup>76</sup> Per l'*apithanotes* di Omero cf. *I.tr.* 39-40. Cf. infra n. 80.

<sup>77</sup> Cf. supra n. 63.

<sup>78</sup> La sproporzione sottolinea l'impotenza - oltre che la *deilia* - di Zeus e suscita il ridicolo. Cf.

Zeus ὑπεροπτικός, ma privo di mezzi per sostenere il suo τύφος.

Luciano riprende l'immagine della *seira* in un testo di natura diversa dai dialoghi, nel *Come si deve scrivere la storia*. In questo trattatello in forma di lettera, nell'argomentazione che mira a distinguere i caratteri della storiografia da quelli della poesia, la *seira* di Zeus compare insieme ad altre immagini celebri della tradizione come esempio della libertà del poeta<sup>79</sup>.

*Hist.conscr.* 8 οὐδὲ ὁπότεν ὁ Ζεὺς αὐτῶν ἀπὸ μίᾳς σειρᾶς ἀνασπᾶσας αἰωρῆ ὁμοῦ γῆν καὶ θάλατταν, δεδίασι μὴ ἀπορραγείσης ἐκείνης συντριβῆ τὰ πάντα κατενεχθέντα.

(*Neppure quando il loro Zeus, tirandoli su con una sola catena, sollevi terra e mare insieme, temono che, spezzatasi quella, il tutto rovini giù e vada in pezzi*).

La poesia ha una libertà assoluta e può creare qualsiasi immagine fantastica o paradossale: ἐκεῖ μὲν γὰρ ἀκρατῆς ἢ ἐλευθερία καὶ νόμος εἷς - τὸ δόξαν τῷ ποιητῇ. Però la sua libertà è anche *apithanotes*: ai poeti non si deve credere<sup>80</sup>. L'*apithanotes* è smascherata attraverso una applicazione sul piano del quotidiano: la catena si potrebbe spezzare e tutto quello che vi è appeso andrebbe in frantumi<sup>81</sup>. Le altre immagini dell'epica<sup>82</sup> concorrono con i loro tratti iperbolici e paradossali a delineare questa incredibilità della poesia. Si sovrappone poi all'*apithanotes* l'idea di *hyperopsia*, che nell'ipotesto della *seira* è propria di Zeus, ma che in questo passo viene trasferita al poeta attraverso l'immagine - di derivazione platonica- del cocchio alato (κῶν ἵππων ὑποπτέρων ἄρμα ζεύξασθαι ἐθέλη)<sup>83</sup>, direttamente collegata alla nota sull'ispirazione (ἔνθεος γὰρ καὶ κάτοχος ἐκ Μουσῶν)<sup>84</sup>. Nell'ipotesto platonico è Zeus

*Tim.* 4 ἀλλ' ὁ γενναῖος καὶ Γιγαντολέτωρ καὶ Τιτανοκράτωρ ἐκάθησο τοὺς πλοκάμους περιχειρόμενος ὑπ' αὐτῶν, δεκάτηχυν κεραυνὸν ἔχων ἐν τῇ δεξιᾷ. In *Batr.* 280-91 Zeus usa il suo ὄπλον per fermare i minuscoli topi, così come ha fatto contro i Giganti, ma il suo intervento sortisce l'effetto contrario.

<sup>79</sup> Cf. *Itr.* 39, *Philops.* 4, *Hes.* 5, *Pro im.* 19. Ved. H. Homeyer, *Lukian. Wie man Geschichte schreiben soll*, München 1965, 186 s.

<sup>80</sup> *Electr.* 3, *D.Mort.* 9(28), *Sacr.* 5, *Bis acc.* 1, *VH I* 3, *Philops.* 3-4. Per la letteratura come *pseudos* e l'atteggiamento di Luciano, cf. Bompaire 1958, 127 s. (con un ampio elenco dei loci). Per la relazione tra verità e falsità nei poeti, cf. Veyne 1984, 34. Per il rapporto tra poesia e storia e tra falso e vero, cf. B. Gentili - G. Cerri, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari 1983, 5-31.

<sup>81</sup> La non credibilità dell'immagine è sottolineata dalla contrapposizione μίᾳς σειρᾶς - τὰ πάντα.

<sup>82</sup> Y 226-229 (le puledre figlie di Borea): cf. *Pro im.* 20. B 477-79 (ritratto di Agamennone): cf. *Pro im.* 25.

<sup>83</sup> Pl. *Phrd.* 246 e ὁ μὲν δὴ μέγας ἡγεμῶν ἐν οὐρανῷ Ζεὺς, ἐλαύσωι πτηνὸν ἄρμα.

<sup>84</sup> Cf. Pl. *Phrd.* 245 a ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχῆ.

che avanza nel cielo alla testa di dèi e demoni. L'immagine - che nel *Pescatore o i redivivi* (§ 22) è definita come la citazione parodica per eccellenza da inserire in un *pastiche* platonico - è utilizzata da Luciano nella *Duplici accusa* (§ 33) per attaccare la *hyperopsia* del dialogo filosofico che vola sdegnoso al di sopra degli uomini e per definire e difendere, in contrapposizione ad esso, i caratteri della propria operazione letteraria. Nel *Maestro dei retori* (§ 26) la stessa immagine qualifica come *ὑπεροπτικός* il retore che insegue il successo per la via più facile : ὡς τὸ τοῦ Πλάτωνος ἐκεῖνο πτηνὸν ἄρμα ἐλαύνοντα φέρεσθαι σοὶ μᾶλλον πρέπειω περὶ σεαυτοῦ εἰπεῖν ἢ ἐκεῖνω περὶ τοῦ Διός. Così qui il poeta *ὑπεροπτικός* prende il posto di Zeus ed è al tempo stesso il creatore degli ἔπεα *ὑπεροπτικά* del dio.

Ancora *hyperopsia* e *apithanotes* sono collegate all'immagine della *seira* applicata a un filosofo nel dialogo *Ermotimo o le scuole filosofiche*. Ermotimo è sulla dura via della virtù, sotto la guida di un filosofo stoico che sembra già esser giunto alla vetta. Egli spiega al suo interlocutore, Licino, come dopo venti anni di fatiche sia ancora al principio dell'erta. Questi, che rappresenta la voce satirica nel dialogo, è stupito dalle affermazioni di Ermotimo e propone una soluzione paradossale, che nasconde in sé e quindi anticipa il giudizio del personaggio e dell'autore sul maestro stoico e sulle altre scuole filosofiche.

*Herm.* 3 ΛΥΚΙΝΟΣ Οὐκοῦν ὁ διδάσκαλός σοι τοῦτο ἰκανὸς ποιῆσαι ἄνωθεν ἐκ τοῦ ἄκρου καθάπερ ὁ τοῦ Ὀμήρου Ζεὺς χρυσοῦν τινα σειρᾶν καθιεῖς τοὺς αὐτοῦ λόγους, ὑφ' ὧν σε ἀναστῆθῆ δὴλαδὴ καὶ ἀνακουφίζει πρὸς αὐτόν τε καὶ τὴν ἀρετὴν αὐτὸς πρὸ πολλοῦ ἀναβεβηκώς.

(Questo te lo può fare il tuo maestro, calando dalla vetta, come fa lo Zeus di Omero, una catena d'oro, ovvero i suoi discorsi, con i quali è chiaro che ti può tirar su e innalzare fino a sé e alla virtù, visto che lui ci è salito da un pezzo).

Ermotimo non percepisce l'ironia dell'immagine e attribuisce a se stesso la responsabilità del ritardo nel raggiungimento della meta. Licino invece ha già iniziato l'azione di smascheramento delle pretese dei maestri di filosofia, che fanno grandi promesse semplicemente per ingannare meglio i discepoli e trarne maggiori vantaggi materiali.

Nell'osservazione di Licino - che potrebbe sembrare un elogio - il maestro stoico prende il posto dello Zeus della *seira* epica. La sovrapposizione filosofo-Zeus è il segnale che rivela la *hyperopsia*. Il maestro stoico - e l'osservazione può valere per i maestri delle altre scuole filosofiche<sup>85</sup> - è trasformato in un dio:

<sup>85</sup> Cf. *Herm.* 85.

1. ha abbandonato, almeno in apparenza, la sua natura umana<sup>86</sup>;
2. se ne sta in alto, al di sopra della condizione umana<sup>87</sup>;
3. è un essere superiore rispetto agli altri uomini<sup>88</sup>;
4. ha ogni potere e ogni conoscenza<sup>89</sup>;
5. promette cose meravigliose e divine e gli uomini a lui rivolgono le loro invocazioni<sup>90</sup>.

I discorsi del filosofo - ovvero la sua arte di persuadere - si trasformano in un'*aurea catena* che dovrebbe sollevare il discepolo verso la virtù. Nello *Zeus tragedo* (§ 45) la *seira* di Zeus era contrapposta come termine negativo al potere di persuasione dell'epicureo Damide. Ora la *seira* diviene la metafora della persuasione<sup>91</sup>, mantenendo però la sua valenza di *apithanotes* che viene trasmessa ai λόγοι del filosofo.

Nel testo l'immagine della *seira* viene rovesciata. Il filosofo, che sembra stare in alto in una dimensione divina, è - come rivela la *parthesia* di Licino - attaccato ai beni materiali più di ogni altro: si dà ai piaceri<sup>92</sup> e alle risse (§§ 11-12) e invece di innalzare i discepoli verso la virtù, li trascina - quando tardano a pagare - in tribunale legati per il collo (§§ 9-10). Ed Ermotimo, che grazie al maestro dovrebbe salire in alto, rischia invece, proprio mentre sta per giunge-

<sup>86</sup> *Herm.* 7 ταῦτα πάντα κάτω ἀφήκεν καὶ ἀποδυσάμενος ἀνέρχεται, ὡς περ φασὶ τὸν Ἡρακλέα ἐν τῇ Οἴτῃ κατακαυθέντα θεὸν γενέσθαι· καὶ γὰρ ἐκεῖνος ἀτοβῶλων ὅποσον ἀνθρώπειον εἶχε ... ἀνέπτατο ἐς τοὺς θεοὺς. Cf. *Herm.* 8 (il filosofo non scende più a riprendere contatto con ciò che ha lasciato).

<sup>87</sup> La dislocazione simbolica in alto del filosofo, che coincide con quella degli dèi, è un elemento che ritorna continuamente nel testo. Particolarmente significativa è la contrapposizione, di ascendenza epica, tra gli uomini che stanno sulla terra (χαμαὶ παντοῦ πατεῖν ἐν χρῶ τῆς γῆς; χαμαὶ ἐρχόμενοι) e i filosofi che se ne stanno in cielo (ὑπερνεφέλοι, ὄρμαι μετὰ τῶν θεῶν) e i cui pensieri sono rivolti verso l'alto (ὑψηλὰ γὰρ ἦδη φρονεῖς καὶ ἀνωθεν) (*Herm.* 5).

<sup>88</sup> Gli uomini comuni sono συρφετός, 'strame, feccia' (*Herm.* 1, 5, 21, 61) - ovvero ciò che sta in basso - e καθάρματα (81), a cui si contrappone l'*élite* felice dei filosofi. Sono paragonati, nel confronto con i filosofi-dèi, a formiche, pigmei (5), bambini (13), schiavi (81).

<sup>89</sup> *Herm.* 16 πάντα γινώσκουσιν καὶ ὅτι ὁ ταύτην ἰὼν τὴν ὁδὸν μόνος βασιλεὺς, μόνος πλοῦσιος, μόνος σοφὸς καὶ συνόλωις ἅπαντα. Cf. anche *Herm.* 81, *Vit. Auct.* 20. Particolarmente significativa è la definizione del filosofo come βασιλεὺς, che coincide con la posizione di potere di Zeus. Cf. J. Hall, *Lucian's satire*, New York 1981, 112 s. e supra n. 59.

<sup>90</sup> *Herm.* 2 ἄλλα θαυμάσια; 5 θαυμάσιον βίον; 71 θαυμαστά; 76 ὑποσχέσεις θαυμαστάς; 60 νεκτάρων πόμα; 5 μετὰ τῶν θεῶν καὶ ἡμῶς προσευξόμεθα.

<sup>91</sup> In *Herc.* 3-6 Luciano descrive una rappresentazione pittorica di Eracle Ogmio che trascina gli uomini per gli orecchi con delle catene d'oro e di ambra che sono attaccate alla sua lingua. Cf. Lévêque 1959, 40 s.; G. Anderson, *Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden 1976, 32 s.

<sup>92</sup> Cf. *Herm.* 76 ὑφ' ἡδονῆς κατασπᾶσθαι.

re sulla vetta, di esser trascinato giù per un piede dal destino, ovvero dal limite della natura umana, la morte<sup>93</sup>. Alla metafora della persuasione si sostituiscono le metafore dell'inganno: chi crede ai filosofi si lascia prendere per il naso (§ 68 τῆς ῥινός ἔλκεσθαι; 73 εἶλεκεν ὑμᾶς τῆς ῥινός), è come l'acqua su un piano che va nella direzione in cui la trascina la punta di un dito, come una pecora, una canna al vento (§ 68). Le promesse dorate del filosofo altro non si rivelano che carbone, ombra di un asino, *adynata*, sogni, speranze irrealizzabili perché al di sopra della natura umana (§ 71). L'*apithanotes* del filosofo è paragonata a quella del poeta. Quelle che egli presenta come verità sono solamente fantasie, *monstru* che non sono mai esistiti e che non possono esistere, ma che seducono<sup>94</sup>.

Ma agli inganni dell'*aurea catena* dei filosofi si può sfuggire con l'aiuto di un filo di Arianna<sup>95</sup>, ovvero il verso di un poeta comico, che in forma epigrammatica definisce l'atteggiamento dell'autore satirico: *Herm.* 47 νῆφε καὶ μέμησο ἀπιστεῖν<sup>96</sup>. Nel finale all'immagine del filosofo-Zeus corrisponde - come in una *Ringkomposition* - quella, non priva di autoironia, di Licino che, a sua volta come un dio - un *deus ex machina* - solleva e salva Ermotimo<sup>97</sup> dal torrente torbido e violento che lo stava travolgendo, ovvero dall'*aurea catena* della *hyperopsia* e dell'*apithanotes*.

Luciano riprende più volte nella sua opera l'ipotesto epico della *seira* e, collegandolo costantemente ai valori della *hyperopsia* e dell'*apithanotes*, lo sottopone al procedimento del rovesciamento. Questo fatto mette in luce alcuni aspetti della prassi compositiva di Luciano in relazione alla tradizione letteraria di cui si serve come ipotesto. Una scena, un singolo verso o anche un solo termine dell'ipotesto può essere riutilizzato più volte con la stessa funzione, fino a diventare il segnale di un definito motivo satirico. Ma alla costanza dei significati e del procedimento si accompagna la *poikilia* delle soluzioni e delle applicazioni. Lo stesso ipotesto viene sottoposto allo smascheramento dell'incongruenza attraverso combinazioni diverse con altri ipotesti, tratti dallo stesso o da altri autori. L'immagine iperbolica della *seira* subisce un processo di *hypohole* attraverso la contemporaneizzazione, la familiarizzazione

<sup>93</sup> *Herm.* 6 κατασπάσει λαβόμενον τοῦ ποδός.

<sup>94</sup> *Herm.* 72 ἐπεὶ δ γε νῦν ἔπραττες καὶ ἐπενόεις, οὐδὲν τῶν Ἴπποκενταύρων καὶ Χιμαιρῶν καὶ Γοργόνων διαφέρει, καὶ ὅσα ἄλλα θυεφροὶ καὶ ποιηταὶ καὶ γραφεῖς ἐλεύθεροὶ θυτες ἀναπλάττουσιν οὔτε γενόμενα πώποτε οὔτε γενέσθαι δυνάμενα. καὶ ὄμως ὁ πολὺς λεὼς πιστεύουσιν αὐτοῖς καὶ κηλοῦνται ὀρώντες ἢ ἀκούοντες τὰ τοιαῦτα διὰ τὸ ξένα καὶ ἀλλόκοτα εἶναι. Al § 74 Licino descrive i procedimenti logici dell'inganno.

<sup>95</sup> *Herm.* 47 τὸ τοῦ Θησέως ἐκεῖνο μμησόμεθα καὶ τι λίων παρὰ τῆς τραγικῆς Ἀριάδης λαβόντες εἰσιμεν ἐς τὸν λαβύρινθον ἕκαστον, ὡς ἔχειν ἀπραγμόνως μηρυόμενοι αὐτὸ ἐξίεναι. Cf. *Icar.* 29 διαφόρου λόγων λαβυρίνθους.

<sup>96</sup> Epich. fr. 250 Kaibel.

<sup>97</sup> *Herm.* 86 ἀνέσπασας ἐπιστάς, τὸ τῶν τραγῳδῶν τοῦτο, θεὸς ἐκ μηχανῆς ἐπιφαιείς.

e viene rovesciata in un'*antiseira* che assume ogni volta diverse figurazioni, attraverso la sovrapposizione o la contaminazione di immagini - sulla base di altri ipotesti - e attraverso il contatto con altri motivi comici e satirici, come la *deilia* o i problemi del quotidiano. Così dall'applicazione propria nell'ambito della satira degli dèi l'immagine e i motivi satirici della *hyperopsia* e dell'*apithanotes* sono estesi alla critica letteraria e alla satira dei filosofi, mantenendo riconoscibili - al di là delle modificazioni - le valenze originarie, in un reimpiego e per una lettura di terzo grado.

Urbino

Alberto Camerotto

## Parte a) Selemnos e la ninfa d'argento

## Parte b) L'oblio delle pene d'amore

L'esperimento consiste nel sottoporre un breve e poco noto racconto a una segmentazione rigorosa che renda conto della sua articolazione sintattica e della sua semantica fondamentale, secondo i metodi della semiotica narrativa messi a punto dalla "École de Paris" che si richiama all'insegnamento di Algirdas J. Greimas. A questo tipo di analisi sono dedicate le sezioni curate da Di Montegnacco, in corpo normale. Sembra apparire con molta evidenza, in queste parti, come l'esempio preso in esame sia costruito secondo un modello narrativo di portata assai generale, e pertanto possa essere messo in relazione con un grande numero di occorrenze di analoghe strutture del racconto reperibili in altri testi della cultura antica. Al tempo stesso, una rigorosa segmentazione e una esauriente descrizione semiotica ci permettono di percepire i meccanismi stessi che presiedono all'articolazione del senso nei testi narrativi di questo tipo, sia che si vogliano classificare come 'mitologici', sia che ci si accontenti di inventarli come 'folclorici'.

Le parti curate da Pellizer tentano in qualche modo di illustrare volta per volta la ricchezza del modello, mettendo in evidenza numerose relazioni contestuali che il testo in esame intrattiene con racconti strutturalmente analoghi, attingendo principalmente dalla tradizione mitica e 'folclorica' greca e latina, ed eventualmente medievale. Il tentativo di inventario tipologico dei 'motivi', alla maniera del famoso *Index* di Stith Thompson, è da considerarsi del tutto empirico, e non ha altro scopo che quello di evidenziare alcune tematiche di ordine generale; l'autore delle sezioni in corpo minore è ben conscio delle estreme difficoltà che si incontrano quando si tenta di definire in modo rigoroso le unità ricorrenti e canoniche del racconto<sup>1</sup>.

Esistono due approcci possibili per rendere conto di un testo:

uno, generativo, consiste nel costruire, in via ipotetica e teorica, un modello fondamentale corrispondente all'istanza più profonda della generazione del senso, per poi risalire, a partire dalle basi così poste, verso la manifestazione, approntando, per ogni livello strutturale, procedure di descrizione specifiche,

il secondo approccio, interpretativo, prende in considerazione il testo manifestato e cerca di renderne conto trascrivendolo in un linguaggio logico-semantico, cioè cercando di raggiungere livelli di astrazione e di profondità sempre più lontani dal discorso realizzato, fino a cogliere le strutture elemen-

<sup>1</sup> Interessanti appaiono i tentativi di definizione del *topos* narrativo condotti su un diverso corpus di testi da studiosi che fanno capo al gruppo SATOR, cf. ad esempio M. Weil, *Comment repérer et définir le topos?*, Bull. du SATOR 5, 1994, 1-13; per i problemi relativi alla segmentazione di testi narrativi, cf. Cl. Calame, *La formulation de quelques structures sémiotico-narratives ou comment segmenter un texte*, in *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, cur. H. Parret - H.-G. Ruprecht, I-II, Amsterdam 1985, I, 135-47.

tari che lo governano.

Tuttavia conviene valutare secondo le circostanze la scelta del livello ottimale di analisi: di fronte a un *corpus* omogeneo ma molto vasto, è opportuno partire dal basso, formulare cioè, attraverso un procedimento ipotetico-deduttivo, alcune ipotesi semplici sulle articolazioni elementari del contenuto semantico, per tentarne poi la verifica sui testi occorrenziali. Al contrario, un testo può essere unico ma discontinuo, come quando un riassunto non rigoroso produce un testo lacunoso e non omogeneo, obbligando l'analista a scegliere, come luogo strategico per iniziare la descrizione, il livello intermedio delle strutture narrative<sup>2</sup>: un modello canonico, generale e astratto, permette infatti di prevedere le articolazioni narrative fondamentali e di proiettarle, in vista di una maggiore intelligibilità, sulla manifestazione discorsiva ellittica<sup>3</sup>. La proprietà formale fondamentale di questo livello è la *struttura polemica* del racconto, costituita da due percorsi narrativi simmetrici e inversi destinati a sovrapporsi e generata dalla proiezione da parte del soggetto<sup>4</sup> di un termine simmetrico e inverso (anti-soggetto).

Se consideriamo solo uno di questi due percorsi narrativi, appaiono già, su un registro intuitivo, alcune caratteristiche fondamentali:

1) il percorso ha un senso, cioè è governato da una intenzionalità significativa che permette la ricostruzione, attraverso una retrolettura, dell'ordine logico degli enunciati narrativi costitutivi;

2) il percorso narrativo del soggetto risulta dalla congiunzione di due componenti, l'acquisizione dell'oggetto di valore (performance) e, logicamente presupposta e sintagmaticamente anteriore, l'acquisizione della competenza, cioè dei valori modali che rendono possibile la realizzazione del fare performatore del soggetto;

3) la narrazione si svolge su due dimensioni distinte e autonome: una cognitiva e l'altra pragmatica, distinguibili formalmente in base al tipo di oggetti di valore con cui entra in congiunzione il soggetto;

<sup>2</sup> La semiotica narrativa distingue gli attori dagli attanti: gli attori rappresentano gli attanti corrispondenti, pur distinguendosi da essi per un ancoraggio storico specifico (iscrizione nello spazio e nel tempo, individuazione, denominazione); l'attante è un oggetto discorsivo definito da una configurazione qualitativa specifica e dall'insieme delle sue funzioni, cioè dal programma virtuale che è capace di attualizzare.

<sup>3</sup> Il discorso è un enunciato globale prodotto dal soggetto dell'enunciazione; è una emanazione del soggetto, la sua proiezione immaginaria, e non può che assumere per manifestarsi certe forme della struttura narrativa canonica.

<sup>4</sup> L'attante soggetto è un attante che è dotato della modalità del *volere* (che è soggetto di un desiderio) e che mira all'acquisizione di un *oggetto* (nel nostro caso, si tratta di un 'oggetto del desiderio').

4) il percorso del soggetto è inquadrato da due segmenti narrativi situati su un livello gerarchicamente superiore e quindi necessariamente presupposti, luogo dell'attività del destinatario che comunica con il soggetto-destinatario.

Ulteriori regole di restrizione introdotte successivamente permettono di specificare i tipi di attività propri ai diversi attanti semiotici, i sintagmi narrativi prevedibili e i modi di comunicazione intersoggettivi<sup>5</sup>.

Ecco la storia che narra il Periegeta (7.23.1-3), il testo-campione che abbiamo scelto di analizzare:

1. *Poco oltre il torrente Chàradros vi sono le rovine, non molto evidenti, della antica città di Arghyrà, e vi è ancora una fonte, detta anch'essa Arghyrà, ('Argentea'), sulla destra rispetto alla strada principale; quindi si incontra un corso d'acqua chiamato Sèlemnos<sup>6</sup>, che scorre verso il mare. A proposito di questo torrente la gente del luogo racconta che un fanciullo di grande bellezza, di nome Sèlemnos, veniva spesso da quelle parti a pascolare il suo gregge. Arghyrà, che era una delle ninfe che vivono nel mare, si innamorò follemente di lui, così raccontano, e spesso usciva dalle onde per stare in sua compagnia e giacersi al suo fianco.*

2. *Ma dopo non molto tempo, il giovinetto non sembrò più così bello alla ninfa, che non aveva più alcuna voglia di andare da lui. Allora Selemnos, rimasto solo, senza la sua Arghyrà, se ne morì d'amore: e la dea Afrodite lo tramutò in un fiume<sup>7</sup>. Riferisco le cose raccontate dalla gente di Patrai. Ebbene, Selemnos continuava ad amare disperatamente la sua Arghyrà, anche dopo che diventò fiume, proprio come avviene anche per il racconto (λόγος) sul fiume Alfeo, che continuò ad amare Aretusa. Allora Afrodite gli fece questo dono prezioso: lo condusse all'oblio, facendogli completamente scordare la ninfa sdegnosa.*

3. *Ed ho sentito narrare anche un altro fatto (λόγος) su questo torrente, e cioè che l'acqua del Selemnos è un utilissimo medicamento e rimedio al mal d'amore, per gli uomini e per le donne, i quali lavandosi in questo fiume giungono*

<sup>5</sup> Per una definizione dei termini utilizzati: Ph. Hamon, *Analyse du récit*, s.l., 1972, tr. it. *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma 1977, 129-68; A.J. Greimas - C. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, tome 1 1979, tome 2 1986.

<sup>6</sup> Cf. Pape-Benseler, che citano Hesych. s.v. Θέλεμος: οίκτρος, ἥσυχος, 'Trost oder Trost-bach', cioè 'Consolazione', o 'Rio della consolazione'; sarebbe un torrente che si trova nei paraggi di Kästritz, presso Argyra.

<sup>7</sup> Pausania indugia, come fa spesso, a indicare le sue fonti 'folcloriche', λόγος τῶν ἐπιχορίων ἐς αὐτόν ἐστι, « c'è una tradizione tra gli abitanti del luogo»; e anche qui si interrompe per dire: «Riferisco esattamente ciò che raccontano gli abitanti di Pàtrai (oggi Patrasso)», e per fare raffronti con altri celebri miti antichi.

*all'oblio delle loro pene amorose. Se questo racconto ha in sé anche un po' di verità, mi sembra chiaro che l'acqua del Selemnos dovrebbe essere considerata più preziosa delle più grandi ricchezze!*

1. Di fronte a un racconto come questo, che appare abbastanza breve e riassuntivo, sarà opportuno procedere in maniera deduttiva, utilizzando un metalinguaggio che, oltre a permettere la risoluzione di espressioni ellittiche e sincretiche, possa far apparire anche segmenti narrativi non manifestati, ma presupposti, e come tali previsti dal modello.

Isoliamo entro il lungo periodo iniziale una proposizione la cui struttura frastica è molto semplice, comportando un soggetto, un attributo e un predicato verbale transitivo. Questa piccola frase contiene un programma narrativo realizzato, il cui soggetto semantico è Selemnos:

a) «Un fanciullo di grande bellezza, chiamato Selemnos, veniva a pascolarvi le pecore».

Il soggetto è presentato nel momento in cui compie la performance, in questo caso delegata alle pecore che si trovano congiunte all'oggetto di valore 'pascolo', secondo il modello della manipolazione fattitiva, manifestata chiaramente dall'espressione italiana 'far pascolare'. La congiunzione con lo spazio utopico<sup>8</sup> 'pascolo' presuppone uno spostamento attraverso lo spazio paratopico e la disgiunzione dallo spazio topico in cui il soggetto si trovava congiunto con il suo destinatario sociale, dal quale avrà ricevuto, attraverso un contratto ingiuntivo<sup>9</sup>, il messaggio comportante la missione di pascolare, e di cui condivide non solo l'ideologia, cioè il modello del programma d'azione<sup>10</sup>, ma, presumibilmente, anche l'assiologia o universo sistematico dei valori. Fino a qui non abbiamo ancora un vero e proprio racconto, mancando una struttura polemica soggiacente; inoltre, la funzione narrativa di cui è soggetto Selemnos si manifesta, dal punto di vista discorsivo, come un fare ricorrente, sovra-determinato dal sema aspettuale della durata iterativa, attraverso la quale una trasformazione logica, promotrice di trasformazioni narrative, è convertita, in seguito alle procedure di temporalizzazione, in uno stato permanente<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Cf. A.J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris 1976, 99-100; id., *Du sens II*, Paris 1983, tr. it. *Del senso II*, Milano 1985, 156, 157.

<sup>9</sup> Il contratto è definito come la trasmissione (seguita da una accettazione), da un destinatario a un destinatario, di un voler fare e del contenuto programmato di questo fare. Cf. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, 195-96, tr. it. *Semantica strutturale*, Milano 1968; id., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris 1970, tr. it. *Del senso*, Milano 1974, 220-23); id., *Maupassant*, 94-6.

<sup>10</sup> Cf. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris 1971, 38; 203-05; Id., *Maupassant*, 50; 82-4; 184-87; 236; 250.

<sup>11</sup> Cito come esempi ancora Greimas, *Maupassant*, 125; 144-45.

b) «Argira, una delle Ninfe del mare, si innamorò di Selemnos, e spesso usciva dalle onde per stare con lui e giacere al suo fianco»;

il soggetto linguistico della seconda frase è anche il soggetto semantico di un enunciato narrativo che rappresenta la sua congiunzione con l'oggetto modale 'volere'. Questo stato è lessicalizzato nel suo aspetto incoativo dal verbo 'innamorarsi', contenente il sema complesso 'puntualità'. Sia dal punto di vista temporale (uso del passato semplice) che aspettuale, questo predicato esprime bene l'irruzione del discontinuo nel continuo, cioè della contingenza nella permanenza, lasciando prevedere l'avvio di una narrazione vera e propria. Lo svolgimento narrativo sembra confermare questa impressione: la congiunzione amorosa si presenta a prima vista, nella sua qualità di confronto fra due soggetti, come l'equivalente del luogo narrativo canonico di ogni racconto, quello in cui due percorsi narrativi opposti si sovrappongono definendo ciascuno attante implicato attraverso determinati e prevedibili ruoli attanziali, statuti modali e statuti attanziali<sup>12</sup>. Il racconto è focalizzato su Argira e sul suo programma narrativo, mentre compete al lettore ricostruire lo svolgimento parallelo del programma narrativo di Selemnos, operazione automatica dal momento che i due programmi sono non solo sovrapponibili, ma anche paralleli e complementari; neanche in questo caso tuttavia si dà racconto, poiché la struttura polemica, elemento definitorio della narrazione in quanto racconto, presuppone la paradigmizzazione del soggetto e dei programmi, cioè un'opposizione logica a livello profondo e narrativa (polemica) a livello antropomorfo di superficie, con l'inversione di tutti i termini secondo il cambiamento di prospettiva. Ma qui ciò che costituisce l'oggetto di valore da un punto di vista, è il soggetto dall'altro e viceversa. Questo esito non è che la conseguenza della mancanza di una struttura elementare paradigmatica soggiacente e quindi di un universo assiologico garantito da un destinatario e tale da indirizzare il fare trasformatore del soggetto.

### 0.1. *La ninfa e il pastorello*

La peripezia dell'adolescente che pascola le greggi in uno spazio liminare, lontano dalla città, è un tratto canonico di molti racconti, il più noto dei quali è forse quello di Paride Alessandro sul monte Ida; al giovane pastore (che in questo caso è di stirpe regale), appaiono tre divinità femminili, che lo costringeranno a pronunciare il famoso *Giudizio* attraverso il quale gli sarà consentito accedere alla più bella e 'fatale' delle donne, la pericolosa Elena. Gli incontri con il femminile immaginati in ambiente selvatico, il pascolo, la foresta, il monte, cioè in un contesto 'liminare' non urbano sono molto frequenti, soprattutto nelle storie di cacciatori adolescenti (si pensi alla tipologia del 'cacciatore nero').

<sup>12</sup> Cf. Greimas, *Sémantique*, 196-98; id., *Maupassant*, 103; 161-64; id., prefazione a J. Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris 1976, 11.

Il modello sarà produttivo di molte varianti letterarie di ambito bucolico, sino a produrre narrazioni e rappresentazioni ironiche e giocose, come quella del pastore rozzo e sgraziato (il Ciclope Polifemo) che s'innamora della tenera ninfa Galatea, 'bianca come il latte'. Anche qui troviamo una *ninfa acquatica*, venuta dal mare, che porta un nome di formazione aggettivale, descrittivo dei riflessi di una distesa d'acqua limpida, e darà poi il suo nome ad una fonte, che da lei si chiamerà appunto Argyrà, 'Argentea'. Ambientazioni immaginarie di questo tipo produrranno infine, dopo secoli di poesia bucolica, le 'pastorellerie' dell'Arcadia.

Le qualificazioni di questi personaggi sono per lo più orientate verso la */bellezza/* fisica dei giovinetti (o delle fanciulle, quando di esse si tratta), che ne fanno oggetti o soggetti privilegiati della passione amorosa (*path: /innamoramento/*), suscitata anche in esseri gerarchicamente superiori, come divinità o altri individui straordinari, demoni, ninfe, etc. La ninfa Argira, essendo di origine marina, dovrebbe appartenere alle Nereidi, ma non compare nei cataloghi tradizionali che elencano i nomi delle cinquanta figlie di Doride e Nereo.

Il motivo della *fanciulla soprannaturale* di natura marina o acquatica è molto produttivo; così come lo è la sua propensione a innamorarsi dei bei giovinetti che si accostano alla fonte o al fiume. Si pensi alla storia del giovinetto Ilylas figlio di Teiodamante, l'amasio di Eracle, del quale si innamorarono le ninfe della Misia, che lo attirarono nell'acqua di una fonte, con l'intenzione di renderlo immortale, A.R. 1.1207 ss. e *schol. ad* 1.131, 1207, 1239. Anche tipica è la storia ovidiana di Salmacide, che attira a sé il giovane Ermafrodito e si unisce con lui in un corpo solo (Ovid. *met.* 4.285 ss.). Il lago della Caria che prese il nome da Salmacide continuò da allora a produrre effetti miracolosi: qualunque giovane uomo vi si immergesse, *perdeva* subito, e per sempre, *la sua virilità*, cf. Strab. 14.2.16.

Fate e altre fanciulle soprannaturali che vivono nelle acque lacustri o fluviali non sono rare nella narrativa medievale 'feérica', cf. ad esempio Viviana, la 'Signora del lago', o la 'Dama del lago' del racconto melusiniano di Wastinus Wastiniauc<sup>13</sup>.

#### Motif-Index:

*giovane pastorello seducente e di bell'aspetto*

*fanciulla acquatica (soprannaturale) innamorata*

#### 2.

c) «*Ma dopo non molto tempo Selemnos non sembrò più così bello alla ninfa, che non aveva più voglia di giacere con lui*».

La disgiunzione logica 'ma', accompagnata da un demarcatore temporale («non molto tempo dopo»), stabilisce una frattura all'interno del discorso, annunciando allo stesso tempo, a livello profondo, una trasformazione logica e narrativa. Tale trasformazione narrativa si situa in primo luogo sulla dimensione cognitiva e veridittiva: Selemnos, soggetto frastico, è in realtà l'oggetto semantico del sapere di Argira e come tale iscritto entro enunciati cognitivi che rappresentano stati discreti di un percorso autonomo relativo ai valori di verità modalizzanti l'oggetto di sapere.

Ci imbattiamo ora nella difficoltà di un'interpretazione univoca, giacché il

<sup>13</sup> Cf. L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris 1984, (tr. it. Torino 1989, 145-47).

testo si apre, per la sua indeterminatezza dovuta all'estrema riduzione del livello figurativo e tematico, a due possibili ipotesi di lettura.

Secondo la prima ipotesi il verbo 'sembrare' non segnala, come ci si sarebbe potuti aspettare, una isotopia epistemica reggente una isotopia veridittiva costitutiva dello statuto modale dell'oggetto di conoscenza<sup>14</sup>. Al contrario, il fare interpretativo di Argira si situa entro la dimensione cognitiva della sequenza come un fare di riconoscimento, cioè di omologazione dei dati informativi rispetto a un modello sistematico di valori e non come un'operazione volta a istituire una relazione fiduciaria tra l'essere e l'apparire, creatrice di un campo di valori epistemici<sup>15</sup>. La pura diacronia si introduce allora nel testo e nel tempo del racconto, operando la trasformazione di Selemnos da giovane attraente a oggetto di sazietà e disamore. In tal caso questo racconto appartiene di diritto a quel gruppo di racconti mitologici su giovinetti e ninfe, manifestanti una contraddizione irrisolvibile tra due ordini di realtà antitetici, il divino e l'umano, contraddizione espressa appunto dalla disgiunzione tra due temporalità opposte e incompatibili, una storica e irreversibile, l'altra acronica e reversibile.

Nella seconda ipotesi, se in uno stato logicamente anteriore, anche se inespresso, Selemnos era caratterizzato come ciò che appariva ma non era, ora agli occhi di Argira il suo apparire risulta conforme al suo essere e il suo statuto modale passa dalla menzogna alla verità<sup>16</sup>. Al livello discorsivo di superficie una operazione di asserzione e di negazione concomitanti entro il quadrato semiotico della veridizione e orientata dal sembrare al non-sembrare corrisponde alla figura dello */smascheramento/*. Nel nostro caso però si nota la mancanza di un meta-soggetto operatore della trasformazione, che appare come un processo dovuto al caso (o semplicemente, al trascorrere del */tempo/* umano in opposizione al tempo soprannaturale): prova ridondante dell'impoverimento logico e assiologico di una struttura narrativa forse un tempo più ricca di significato intenzionale<sup>17</sup>. In realtà, se distinguiamo per un attante dato determinazioni esterne e interne, omologabili a quelle temporanee e permanenti, e se solo le seconde costituiscono la natura profonda per la quale si definisce un attante semiotico a livello degli investimenti di contenuto, siamo costretti a riconoscere che la trasformazione rivela un 'autentico' apparire, cioè le marche esteriori e non la sostanza del soggetto; e non dobbiamo stupircene se consideriamo che l'essere assiologico del soggetto Selemnos è vuoto, conseguenza della mancanza di un destinatore e dell'assenza, in questa posizione del percorso sintagmatico, di un programma narrativo governato da un progetto ideologico, che a sua volta non è altro se non la conversione da un modo di esistenza semiotico sistematico a uno processuale dell'assiologia collettiva.

<sup>14</sup> Cf. Greimas, *Maupassant*, 107-09; id., *Du sens II*, 70-71; 111-29.

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, 108.

<sup>16</sup> Cf. id., *Sémiotique et sciences*, 99; id., *Maupassant*, 73.

<sup>17</sup> Cf. ancora Greimas, *Sémiotique et sciences*, *ibid.*; id., *Maupassant*, *ibid.*

In ogni caso Selemnos, in quanto iscritto nel percorso narrativo di Argira e visto quindi nella prospettiva di oggetto, non è semplicemente disgiunto dal soggetto (il che lo farebbe semplicemente passare da un modo di esistenza reale a uno attuale o virtuale) ma perde del tutto valore, cioè esistenza semiotica. Se Selemnos non può più essere considerato come un oggetto, logicamente e di conseguenza anche Argira perde il suo statuto di soggetto semiotico, non dandosi per questi due termini formali se non una definizione strutturale. Infatti la relazione di giunzione, articolata paradigmaticamente in congiunzione e disgiunzione, definisce formalmente attraverso una presupposizione reciproca i due attanti collegati da questa funzione logica<sup>18</sup>.

Argira scompare dunque dalla scena come soggetto, la narrazione cambia pertinenza e il racconto attualizza il percorso narrativo di Selemnos che, in effetti, in virtù delle sue determinazioni modali può ancora esistere come soggetto, seppure secondo altre configurazioni narrative.

## 0.2. Storie di amori non simmetrici

L'amore tra i due, come accade molto spesso nella mitologia greca, non è equilibrato, trattandosi di un essere umano e di una ninfa, creatura soprannaturale di origine divina e dotata spesso di tratti che la distinguono dagli umani, per esempio una spropositata longevità<sup>19</sup>. In genere (si vedano gli amori di Afrodite per Anchise o per Adone, di Eos per Titone, di Selene per Endimione), gli umani che sono amati da esseri divini o semidivini sono destinati a fare una misera fine, a morire o a restare paralitici o ciechi, impotenti o effeminati, e comunque a subire le conseguenze dello squilibrio qualitativo con il loro amante. Come insegna la storia di Eos che ottenne l'immortalità per il suo amato Titone, ma dimenticò di chiedere per lui anche l'eterna giovinezza, racconti di questo tipo possono manifestare ipotesi di decadimento fisico, come un ineluttabile invecchiamento che si oppone alla eterna o duratura giovinezza dell'amato essere soprannaturale.

Il giovane Endimione invece, (talvolta rappresentato in attività pastorali, come il nostro Selemnos, e in altre fonti amante di una ninfa Naiade) pagherà l'eterna giovinezza che Zeus gli offre per poter amare la dea della luna, Selene, con un perpetuo sopore, un sonno eterno, che gli consentirà, a questo caro prezzo, di essere immortale e immune da vecchiaia<sup>20</sup>.

Anche nella storia di Salmacide (cit. *supra*, 0.1.) la ninfa offre l'immortalità al giovane di cui è innamorata.

Il motivo dell'offerta di speciali doni o privilegi da parte del *partner* sovrumano qui resta del tutto inefficace: sembra invece sottinteso, e neppure in maniera certa, dalle parole «non sembrò più così bello», che qualche cosa sia venuto meno col tempo, nelle grazie di Selemnos, così da far stancare la ninfa di lui: si potrebbe pensare anche qui a un invecchiamento, a seguito di un amore durato troppo a lungo nel tempo, ma il testo dice esplicitamente che Argira si

<sup>18</sup> Cf. Greimas, *Du sens II*, 30; 46-47.

<sup>19</sup> Cf. Hes. fr. 304 M.-W., che rimane un testo 'canonico' per determinare l'età che possono raggiungere le Ninfe, le quali in ogni caso non sono immortali, anche se vivono un tempo paragonabile a un numero spropositato di generazioni umane, e sono più longeve del corvo e dell'araba Fenice; cf. Plut. *def. orac.* 11. 415 c-d.

<sup>20</sup> Cf. Io Ps. Apoll. 1.7.5, Hygin. *fab.* 271; la sua vicenda era già proverbiale al tempo di Platone, *Phaed.* 17. 72 c.

stancò di Selemnos «dopo non molto tempo». La nostra storia dunque sviluppa piuttosto il motivo di una rapida sazietà da parte di una ninfa incostante. D'altro canto, il testo di Pausania non è troppo prodigo di determinazioni temporali o di simili dettagli, come la causa del disamore, o altre circostanze patetiche o commoventi. Altre manifestazioni (altre versioni di questa struttura narrativa di base) potrebbero esplicitare e descrivere più diffusamente l'una o l'altra di queste possibili direzioni.

Una storia molto antica di *immortalità offerta* da una dea (o da una ninfa) a un eroe mortale è la storia di Odisseo e Calipso, dove però, paradossalmente, il disamore che provoca il rifiuto dell'immortalità è attribuito all'amante *mortale*, Odisseo appunto, cf. Hom. *ε* 153, ἐτεῖ οὐκέτι ἦνδ'αυε νύμφη.

Si ricordi ancora il *fannacco dell'immortalità* che Atena vorrebbe offrire a Tideo ferito da Melanippo sotto le mura di Tebe, prima di esserne dissuasa dal suo atroce e bestiale comportamento, cfr. Pherecyd. *FGrHist* 3 F 97 Jacoby (= Schol. Hom. *E* 126) e Apollod. 3.6.8, anche se qui il contesto è lontano dal racconto d'amore. L'immortalità sarebbe poi stata offerta al figlio di Tideo, Diomede (Pherecyd. *ibidem*). Anticipando ciò che troveremo nel segmento successivo, citerò un caso esemplare di una soluzione in cui l'acquisizione di una sorta di immortalità coincide con l'eponimia dell'eroe, anche se non si tratta di una vera e propria *metamorfosi* in fiume: si tratta della vicenda di Eveno, padre geloso che si getta in un fiume, e diventa così *immortale*, cf. Ps. Plutarch. *parall. min.* 40. Nel *de fluviis*, altro opuscolo attribuito a Plutarco, si dice semplicemente che Eveno dopo questo tuffo diede il suo nome al fiume Licorma, che da allora si chiamò Eveno (è un corso d'acqua dell'Etolia).

Motif- Index.:

*amore tra esseri di natura diversa (umano /vs/ sovrumano)*

*disamore, abbandono (incostanza della ninfa?).*

*offerta dell'immortalità.*

3.

d) «Allora Selemnos, rimasto solo senza la sua Argira, morì d'amore».

Per spiegare il passaggio di Selemnos dallo stato di solitudine e abbandono a quello di morte dobbiamo ricostruire *a posteriori* una concatenazione di enunciati narrativi non manifestati ma necessari e situati sulla dimensione noologica, allo stesso tempo cognitiva e volitiva, luogo di trasformazioni riguardanti la *competenza modale* di Selemnos<sup>21</sup>.

Un primo enunciato narrativo rappresenta lo stato di Selemnos disgiunto dall'oggetto di valore: Argira passa infatti dallo statuto modale reale a quello attuale, continuando a esercitare la sua forza di attrazione sul soggetto

<sup>21</sup> Non ci stupisce il fatto che proprio questa sequenza non sia esplicitata nel riassunto compilato da Pausania: gli eventi e gli stati collocati nella dimensione dell'interiorità del soggetto hanno un'espansione discorsiva e figurativa soltanto quando sono assunti da determinate forme di organizzazione discorsiva, come il discorso indiretto libero e la pseudo-descrizione oggettiva, propri di generi letterari molto lontani dal compendio di un geografo.

Selemnos. In secondo luogo il 'poter fare' di Selemnos è negato a vantaggio del termine contraddittorio 'non poter fare' che viene affermato in concomitanza. In questa posizione narrativa il carico modale di Selemnos è definito dunque dalla modalità positiva del 'voler-essere' e da quella negativa del 'non poter fare'. Questo stato è facilmente spiegabile se consideriamo il segmento narrativo e le strutture attanziali qui implicate. Il percorso narrativo di Selemnos, inteso come soggetto performatore, si interrompe, dal momento che la realizzazione del suo 'poter fare' dipende dal 'voler essere' di un altro soggetto e la congiunzione con l'oggetto di valore non potrebbe aver luogo che entro un quadro contrattuale o transazionale in forma sincopata. È possibile infatti dare della figura lessematica della congiunzione amorosa una rappresentazione astratta generalizzabile a prescindere dalle dimensioni sintagmatiche, più o meno condensate, entro cui si realizza nel discorso. Se la congiunzione non è la conseguenza di un fare transitivo del soggetto identico al soggetto di stato, struttura narrativa ricoperta dalla figura della 'appropriazione', essa non può essere logicamente altro, nel nostro caso, che il risultato di un 'dono' o di uno 'scambio', cioè di un fare esercitato da un destinatario che rimane nondimeno congiunto con l'oggetto di valore ('comunicazione partecipativa') o di un soggetto distinto coinvolto in un processo di scambio produttore di due stati, uno di *congiunzione* e uno di *disgiunzione*, simmetrici e inversi rispetto a quelli anteriori<sup>22</sup>. La congiunzione amorosa è forse correttamente interpretabile come un 'dono' duplice e reciproco che vede ogni attore assumere allo stesso tempo due ruoli attanziali concomitanti e sincretizzati: *destinatore* e *oggetto di valore* trasmesso e, nella prospettiva speculare e inversa, *destinatario*. Naturalmente questa disposizione attanziale è suscettibile, almeno in via ipotetica, di molteplici investimenti semantici che la specificano rendendo possibile il suo inserimento nel discorso<sup>23</sup>; nel nostro caso l'isotopia semantica è quella *erotica*. Una tipologia del rapporto sessuale si potrebbe ottenere manipolando un modello semplice dotato di un piccolo numero di elementi tassonomici e di regole sintattiche che ne attualizzino la combinatoria: esso comporterebbe delle configurazioni corrispondenti, ad esempio, allo stupro o alla prostituzione, o, introducendo altre variabili come i valori modali dell'essere e del sembrare, all'inganno e alla beffa erotica. Questa tipologia ha nel nostro caso un valore operativo se considerata come un modello di prevedibilità, cioè come un gruppo di trasformazione entro il quale un'intenzionalità narrativa ha selezionato un termine, quello della congiunzione volontaria e libera, non escludendo però l'esistenza virtuale delle altre possibilità attualizzabili in altri percorsi o in altri contesti.

Selemnos è allo stesso tempo un soggetto impotente e disgiunto irreversibilmente dal suo oggetto di valore, cioè dalla sua 'ragione di vita',

<sup>22</sup> Cf. Greimas, *Du sens II*, 32-6.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 53-61; id., *Postface*, in appendice a Groupe d'Entrevignes (AA.VV.), *Signes et paraboles: sémiotique et texte évangélique*, Paris, 1977, 232-34.

anche nel senso che Argira, in quanto valorizzata, istituisce la razionalità dell'algoritmo narrativo che regge il progetto di Selemnos. L'isotopia cognitiva è presumibilmente - o implicitamente - raddoppiata da un'isotopia patemica che spiegherebbe cosa accade in questo punto del racconto se potessimo disporre già di un modello teorico generale ed esaustivo di questo livello. Quello che sappiamo dal testo è che le trasformazioni cognitivo-patemiche hanno una conseguenza 'visibile' in quanto collocata sul piano pragmatico, o più specificamente somatico<sup>24</sup>; qui la conseguenza è rappresentata dalla congiunzione di Selemnos con l'oggetto *morte*. Mancando un antagonista responsabile di questo stato di cose, siamo costretti a ipotizzare una forma obliqua o litotica del suicidio, condotta proibita non solo per le sue implicazioni sociologiche ma più profondamente per il suo significato logico, se è vero che la sottrazione di un'identità da parte di se stessa equivale alla perdita totale del senso, così come la congiunzione di due identità, specificabile sia come congiunzione metonimica (incesto) che come congiunzione metaforica (cannibalismo)<sup>25</sup>.

### 0.3. *Morir d'amore*

Il motivo del *suicidio*, o semplicemente della *morte per amore* (com'è ovvio) è largamente diffuso e immensamente produttivo, in tutta la narrativa, mitica e non, di argomento amoroso<sup>26</sup>. L'eccesso della passione e la perdita dell'oggetto amato provocano, nei casi più gravi, la disperazione e la *morte*. Vedremo però che le cose non sono così semplici, e che l'atto di morire si duplica in diverse soluzioni finzionali, che rappresentano un campo piuttosto interessante, per comprendere il funzionamento del discorso mitico in generale.

I modi scelti dagli amanti infelici per morire possono essere i più vari, anche se proprio in questo caso il nostro testo non si sofferma a descriverci le modalità scelte da Selemnos.

Abbiamo casi di morte per inedia, nell'ambito degli effetti deleteri del 'mal d'amore', ovvero delle sofferenze causate dall'amore non corrisposto e non soddisfatto, ad esempio in Antonin. Lib. *met.* 39, la storia cipriota di Archeofonte. O ancora, troviamo l'amante respinto (Ifi, o Iphis) che preferisce platealmente *impiccarsi* davanti all'uscio della sdegnosa; si veda la versione ovidiana della storia di Archeofonte e Arsinoe, sempre ambientata a Salamina di Cipro, ma con i nomi dei protagonisti cambiati: Ovid. *met.* 14.698-764.

In casi limite, piuttosto interessanti, la morte dell'amante è pretesa come prova estrema e assurda dall'amato (o dall'amata), cf. la storia di Aminia e Narciso, di Timagora etc.<sup>27</sup>: in termini piuttosto paradossali, l'amore viene promesso in cambio dell'auto-distruzione fisica dell'amante, che lo pone nella certissima condizione di non poterne mai più godere, per lo meno - come si suol dire - in questa vita. Sia quando si incontra una simile 'pretesa assurda', che in altri casi di suicidio, accade spesso che l'amante sdegnoso, maschio o femmina che sia, debba

<sup>24</sup> La dimensione pragmatica è fatta di descrizioni di attori e di comportamenti somatici che si concatenano in serie evenemenziali.

<sup>25</sup> Utilizzo con qualche modifica le analisi del più volte citato Greimas, *Du sens*, 225; id., *Maupassant*, 36.

<sup>26</sup> Si veda su questo argomento l'ampia indagine di A. De Lazzer, *Il suicidio di vergini e fanciulli tra mito e letteratura di Grecia antica*, Diss. (Dottorato in Ricerca), 1994.

<sup>27</sup> Sul tema di Narciso e l'infelice amore di Aminia, si veda la mia analisi in E. Pellizer, *La peripezia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo 1991, 46-52.

pagare le conseguenze della sua *hybris*. Ciò disegna, a sfondo di queste storie, un universo di *sanzione*, cioè la credenza in un certo numero di divinità, o esseri soprannaturali, garanti e vindici dell' *δίκαια*, o violazione delle norme che sono supposte reggere le relazioni reciproche di scambio amoroso.

Tra i più interessanti, c'è un Demone vendicatore (*δαίμων ἀλόστωρ*) al quale nulla sfugge, che perseguiterà il colpevole fino alla sua distruzione. Qui non vi è né punizione, né vendetta, ma soltanto un intervento divino, un Arci-aiutante che si occupa di lenire le pene d'amore del giovinetto, dopo la sua morte, o meglio, intervenendo in modo prodigioso *sulla sua morte*, grazie al dispositivo della *metamorfofi*.

Motif-Index:

*Abbandono da parte dell'amata*

*Morte per amore (suicidio? consunzione?)*

Parte b)

*L'oblio delle pene d'amore*

4.

e) «*E la dea Afrodite lo trasformò in un fiume*».

Il modello narrativo canonico prevede, una volta concluso il percorso del soggetto, un segmento occupato dal 'fare' e dall' 'essere' del destinatore (D); ma è previsto anche che il fare di questo attante si determini come una sanzione e un riconoscimento esercitati sui risultati vittoriosi che il soggetto rimette nelle mani del suo destinatore affinché essi siano ri-conosciuti, cioè omologati all'universo assiologico del quale il destinatore stesso e per delega il soggetto sono emanazione. Il 'far sapere' e la ricompensa pragmatica del destinatore seguono e istituiscono il soggetto come eroe glorificato. Nel nostro racconto Selemnos non compie nessuna prova dalla quale possa uscire vittorioso, ma è come se, soggetto *passivo*, fosse agito dall'esterno. Se una trasformazione di contenuti è riconoscibile al disotto di tale percorso deviato, questa riguarderà un nucleo tassonomico, articolato secondo il modello canonico in quattro termini interdefiniti<sup>28</sup> e comportante un investimento semantico minimo, coincidente con il sistema stesso dei valori che normalmente connotano un universo semantico. Il quadrato semiotico è cioè applicabile a un'isotopia elementare o biologica differenziata nei quattro valori di *vita // morte, non-vita // non-morte*; e la trasformazione narrativa, operando su questa morfologia fondamentale, consiste in un percorso orientato di operazioni logiche di affermazione, negazione e implicazione.

<sup>28</sup> Cf. Greimas, *Sémantique*, 233; id., *Du sens*, 144-46.

Omologando ciascuno dei tre stati narrativi con le tre operazioni logiche soggiacenti, l'algoritmo dialettico, interpretabile come sintassi fondamentale<sup>29</sup>, rende conto di ciò che accade a livello narrativo quando diciamo che Selemnos, prima amante appagato, poi amante deluso, infine muore.

Il modello così definito proietta un segmento prevedibile sul testo manifestato, cioè il passaggio di Selemnos dallo stato di *morte* a quello di *non-morte*, risultante da un'operazione di negazione del primo termine e di concomitante affermazione del secondo<sup>30</sup>. Tale *trasformazione* comporta l'azione di un *meta-soggetto* chiaramente espresso nel racconto. Si tratta di Afrodite che trasforma Selemnos in un fiume, oggetto per definizione inanimato, ma che, in quanto attore, comporta ancora un minimo di tratti semici, semantici ('individuazione') e semiologici (semi figurativi variabili)<sup>31</sup>.

f) «*Ebbene, Selemnos continuava ad amare Argira anche dopo che era diventato fiume*».

Lo sviluppo del racconto ci informa che il fiume Selemnos *non ha* perso la competenza modale che caratterizzava il soggetto. Selemnos infatti è ancora congiunto alla modalità del *volere* e tuttavia non può passare all'atto e comportarsi come un soggetto performatore. È quindi un soggetto dimidiato, in bilico fra morte e vita, se la morte è omologa allo stato inanimato, che nel nostro caso possiamo immaginare espresso da un falso predicato funzionale, cioè dal verbo intransitivo 'scorrere' che manifesta una permanenza statica.

#### 0.4. La metamorfosi

Come accade molto spesso, una storia d'amore infelice (ἔρωτικὸν πάθημα) si conclude con una trasformazione prodigiosa del soggetto per intervento di un *arci-Destinatore* dotato di poteri soprannaturali. In questo caso, si tratta di una divinità, la dea dell'amore, che interviene, si può supporre, per aiutare in qualche modo l'infelice giovane. Questo investimento attoriale è del

<sup>29</sup> Una grammatica comporta, oltre a una tassonomia, una sintassi, cioè un sistema di regole che permette di produrre unità discorsive di ogni sorta e discorsi formalmente ricorrenti, indipendentemente dai contenuti che possono essere investiti in queste unità e in questi discorsi. Cf. Greimas, *Sémantique*, 252-56; id., *Du sens*, 174-77; 228-29.

<sup>30</sup> Cf. A.J. Greimas, *Des dieux et des hommes*, Paris 1985, 113.

<sup>31</sup> Una prima distinzione del livello semiologico e del livello semantico, ancora fondata su estrapolazioni di carattere induttivo, si trova in Greimas, *Sémantique*, 49-50; 53-54, dove si oppongono i semi nucleari, che servono a costituire le figure semiche, ai classemi o semi contestuali che garantiscono l'isotopia delle unità sintattiche superiori al lessema. Una definizione rigorosa, ottenuta attraverso un procedimento deduttivo di analisi, è svolta in Greimas, ancora in *Sémantique*, 202-06: l'universo semantico, considerato come un asse totalizzante analizzabile in elementi, cioè come una totalità divisibile in parti, è scomponibile, sulla base del modo di esistenza della significazione (relazione di disgiunzione vs congiunzione fra i semi), nell'universo dell'immanenza e nell'universo della manifestazione; l'universo immanente si suddivide a sua volta in due livelli (semiologico e semantico) definibili in quanto classi da uno dei due termini della categoria metasemica articolata in esterocektività vs interocektività.

tutto normale, nella mitologia greca, che comporta relazioni continue tra esseri umani e divinità. Non a caso, l'analisi semiotica rivela una collocazione del soggetto 'in bilico tra morte e non-morte', perseguendo un'ambiguità logica che consente al racconto di produrre ulteriori sviluppi, senza doversi arrestare *tout court* ad una conclusione che preveda semplicemente la morte fisica dell'eroe.

L'intervento prodigioso dell'*arci-Destinatore* è spesso di carattere *consolatorio*, e produce una trasformazione che mira a porre fine alle sofferenze causate da una situazione insostenibile. Altre volte, la metamorfosi sembra avere una funzione *punitiva*, e funzionare dunque come sanzione negativa di un comportamento errato rispetto al sistema di valori di riferimento. Non è infrequente trovare che la trasformazione in uccelli o altri animali sia valutabile come una sorta di *attenuazione* di una punizione più severa, magari in riconoscimento delle qualità morali positive che un personaggio ha dimostrato in altre occasioni, cf. per esempio il caso di Ctesilla in Antonin. *Lib. met.*, 1, che si trasforma (subito dopo essere morta di parto) in una colomba, mentre all'eroina scomparsa vengono attribuiti onori e sacrifici in un santuario a lei dedicato<sup>32</sup>.

Nel nostro testo è difficile apprezzare una valutazione implicita del comportamento di Selemnos. Vi può essere un residuo di giustificazione della sua misera fine, in considerazione del fatto che tutti i connubi con esseri troppo diversi dalla natura umana sono destinati a finire male, per cui è bene evitare ogni *mésalliance*, ogni rapporto con *partners* di qualità non omogenea. Sappiamo che le ninfe sono esseri quasi divini, che vivono in condizioni di sovranaturale giovinezza una vita enormemente più lunga di quella degli uomini. Il mito di Eos e Titone citato sopra (0.2), è paradigmatico, a questo proposito: il *partner* umano, che ha ottenuto l'immortalità ma non l'eterna giovinezza, col tempo paga il fio della sua illusoria presunzione invecchiando fino a rinsecchire sempre di più.

La trasformazione di Selemnos sembra invece ispirata piuttosto a una sorta di compassione da parte della dea Afrodite, che intende così porre fine alle sofferenze del ragazzo, riscattando un suo possibile suicidio per cause amorose (o un 'lasciarsi morire'), non infrequente in racconti come questo. In effetti, nell'espressione «gli fece anche questo *dono*» (oltre alla metamorfosi, si può supporre) è facile intendere una sanzione positiva, una sorta di compassionevole comprensione per l'infelice amante da parte della dea dell'amore. Ciò configurerebbe Afrodite, in questo segmento del racconto, come *aiutante* (Adj) benevola del giovane e sfortunato pastore.

Il paradosso della *trasformazione* (o il prodigio finzionale della *metamorfosi*) mette in corto-circuito la configurazione stessa dell'*identità*, e si presenta come un operatore forte di finzionalità, che appare abbastanza tipico del discorso 'mitico' in generale. Come si vede, la permanenza principale delle marche d'identità è affidata alla conservazione del *nome proprio*, che si sposta dall'essere umano all'entità risultante dalla metamorfosi, sia esso un uccello, una fonte o un torrente, o altro ancora. L'antroponimo si trasforma così in toponimo o nome geografico (o altrimenti in nome botanico, zoologico, etc.), prefigurando un rapporto di causa, o almeno di *origine* del mondo circostante da vicende di natura antropica, come conseguenza di peripezie e sofferenze umane. Il racconto fonda dunque l'*aition* (o l'*arkhé*) della realtà naturale e della sua denominazione lessicale. Sarà opportuno osservare che anche la ninfa Argira lascerà il suo nome sia alla *città*, ridotta in rovine già ai tempi di Pausania, sia alla *fonte* Argira, dandoci un esempio non frequente di *doppia eponimia*, anche se non vengono manifestate particolari proprietà delle sue acque, e non è specificato se questa fonte sia o meno collegata con le sorgenti del torrente Selemnos, né risulta in alcun modo che l'eponimia sia collegata a un'eventuale metamorfosi.

Un caso simmetrico si trova in una versione molto curiosa della storia di Piramo e Tisbe, dove i due infelici amanti, dopo che la fanciulla si scopre incinta, vengono mutati dagli dèi l'uno

<sup>32</sup> Per il problema della metamorfosi nella mitologia greca, cf. il recente volume di P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphoses in Greek Myths*, Oxford 1990, in particolare l'*Introduzione*, 1-6; sulle trasformazioni in fiumi o sorgenti, si vedano le pp. 302-06, con un breve cenno alla storia di Selemnos a p. 305.

in un fiume (che scorre in Cilicia, nella Turchia meridionale)<sup>33</sup>, l'altra in fonte; cf. *Appendix Narrat*. In Westermann, n. LXVIII, tratta da Nicolaus, *Progymn.* 2.9, p. 271. Ben diversa, com'è noto, la versione ovidiana, collocata addirittura a Babilonia, e che rende ragione del colore rosso delle bacche del gelso (*met.* 4.55-166).

Ma ciò che appare più interessante, nel nostro caso particolare, è la singolare permanenza delle potenzialità *patemiche* (o passionali) del soggetto anche dopo la trasformazione in fiume. Il ragazzo, ora divenuto miracolosamente un corso d'acqua, oltre al nome conserva la facoltà della memoria e la capacità di soffrire. Questo strano fiume, ancora memore dei sentimenti e legato al suo amore perduto, rappresenta uno dei tratti più pregevoli di questo racconto, e con la sua stessa improbabilità mette in movimento i segmenti successivi e lo scioglimento finale. L'aiutante divino deve prodursi in un *secondo intervento*, che modifichi una volta ancora le qualità di questo paradossale essere inanimato che soffre e ricorda, e continua ad amare anche dopo che da essere umano è divenuto elemento liquido e scorrente.

Motif-Index:

*Trasformazione prodigiosa (fanciullo che diventa fiume)*

*Fiume innamorato (cf. Alfeo e Aretusa)*

*Eponimia di un fiume*

5.

g) «Afrodite lo portò all'oblio della ninfa Argira».

Afrodite, intervenendo in qualità di *aiutante*, realizza la congiunzione di Selemnos con l'oggetto di valore 'oblio', distruggendo la sua memoria, cioè la sola 'attività' di tipo animato ('umano') che il soggetto avesse conservato dopo la sua trasformazione. Dal canto suo, Selemnos si trasforma lui stesso in oggetto di valore (Ov), in un farmaco miracoloso disponibile per chi voglia guarire dal male d'amore; anzi, per l'esattezza, è la sua acqua che funziona come attore iponimico<sup>34</sup> in qualità di aiutante, e ciò attraverso una congiunzione metonimica totale.

h) «Ho sentito narrare anche un altro fatto, che l'acqua di Selemnos è un utilissimo rimedio al mal d'amore per le donne e per gli uomini: essi, bagnandosi in questo fiume, scordano le pene d'amore».

<sup>33</sup> Il bello è che esiste davvero un fiume chiamato Pyramos, citato in Scilace di Carianda, fr. 102, = *GGM* 1, 77), oggi Ceyhan Nehri, nei pressi di Adana, e ci sono tracce di una Ninfa di fonte (*Quellnymphé*) di nome Tisbe; Themist. *orat.* 11. 151 C. Una Ninfa di questo nome è ricordata in Beozia, cf. Paus. 9.32.2. Si veda E. Röhde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914<sup>3</sup>, 153-54 e n. 2; Forbes Irvin, 304-05.

<sup>34</sup> La relazione iponimica in senso stretto è la relazione orientata dal sema alla categoria semica, e da questa alla categoria gerarchicamente superiore. In senso lato, sono detti attori iponimici i delegati attivi dell'attante del quale sono emanazione. Cf. per esempio Greimas, *Sémantique*, 241; id., *Maupassant*, 62.

Ci si può chiedere quale necessità logica determini l'apparizione e l'intervento risolutivo di un meta-soggetto rappresentato dalla dea Afrodite: dal testo manifestato ricaviamo solo la notizia che il soggetto Selemnos, anche ridotto a fiume, perseverava nel sentimento amoroso verso la ninfa e che la dea spegne in lui la memoria stessa dell'oggetto perduto; ma poco oltre apprendiamo che il potere soprannaturale del fiume, conseguente alla trasformazione realizzata da Afrodite, si identifica con la facoltà di neutralizzare le pene o il male d'amore attraverso l'immersione di chi soffre nelle sue acque. Sembra legittimo proiettare retrospettivamente il dolore degli innamorati sul segmento antecedente, attribuendo al soggetto Selemnos un valore timico negativo e ricostruendo un enunciato narrativo di stato non espresso nel testo. Il principio della presupposizione logica giustifica formalmente l'operazione di 'catalisi': la perdita dell'oggetto di valore, il legame affettivo che ancora alimenta una volontà di congiunzione con il bene perduto, il ricordo di un passato felice, il dolore e infine l'intervento benefico di una divinità supposta onnipotente, si dispongono come gradini di un'impalcatura gerarchica la cui funzione generatrice può essere riconosciuta nella implicazione univoca diretta dallo stato fondamentale verso l'enunciato conclusivo. L'illusione referenziale nasce dalla distorsione che il senso subisce nel passaggio dalle strutture narrative alle strutture del discorso manifestato, ove il rapporto di presupposizione logica tra enunciati si traduce in relazione di *causalità*, inversamente orientata rispetto alla direzione logica. Diventa così formulabile in una trascrizione rigorosa e uniforme la breve sequenza di discorso considerata, mentre emerge allo stesso tempo un nuovo enunciato non manifestato nella superficie lessico-grammaticale del testo, ma necessario alla coerenza narrativa dell'insieme: l'azione della dea sembra scaturire da una situazione emotiva talmente intensa da rendere impotente la capacità di contrasto del soggetto addolorato e da richiedere l'aiuto di un soggetto la cui competenza è per definizione caratterizzata da un potere sovrano; ma tale enunciato di stato patemico presuppone a sua volta un nuovo enunciato di fare, qui non esplicitato, dove si iscrive l'attività incontrastabile di un soggetto produttore di sofferenza. Rovesciando la prospettiva, da interpretativa a generativa, si immagini Selemnos come uno spazio semantico che ingloba una massa timica ancora amorfa; si sovrapponga poi a questo contenuto indifferenziato una rete di relazioni che lo articola al suo interno: i nodi della rete sono gli stati e gli eventi, mentre il loro supporto appare rappresentato dagli attanti sintattici soggetto e oggetto. Nel racconto Selemnos è l'attore discorsivo, luogo di convergenza degli attanti sintattici; la sua vicenda figurativa è il sincretismo degli stati e delle operazioni che in quei soggetti e oggetti sintattici trovano il loro punto di origine e di applicazione. Se dunque scomponiamo il racconto in due piani distinti, uno narrativo, più profondo e nascosto, l'altro discorsivo, superficiale in quanto dimensione in cui il senso si manifesta in figure concrete (attori ed eventi), possiamo interpretare la sequenza considerata ritrascri-

vendola nella formulazione omogenea della sintassi narrativa come una catena di enunciati. Questo esercizio su un breve testo di Pausania ci ha permesso così di legittimare il principio greimasiano della conversione dei livelli, attraverso due direzioni distinte ma convergenti: prima il principio si è configurato quale unico possibile presupposto per soddisfare un'esigenza interpretativa; ora esso si rivela come una necessità teorica potenzialmente dimostrabile attraverso un'argomentazione deduttiva che risalga il percorso che conduce il senso dalla sua genesi alla manifestazione nel discorso. Il punto di partenza è lo stato di disgiunzione dell'oggetto di valore dal soggetto, al quale si contrappone lo stato di unione realizzatosi in un passato connotato da marche di felicità. Tale contrasto risulta da un'operazione complessa, che, mentre impegna il soggetto in un'attività cognitiva di congiunzione delle identità e di disgiunzione delle differenze, presuppone a sua volta un 'fare' negativo, rivolto a sottrarre la dimensione temporale, articolata in un 'prima' e in un 'dopo' narrativi, dagli enunciati di stato, permettendo così di trasformare il vissuto in un simulacro immaginario e di attivare la struttura acronica e simultanea del confronto, condizione necessaria all'apprensione del senso. Tale manipolazione metacognitiva di oggetti di sapere determina l'attribuzione al soggetto di stato di un valore timico disforico, la cui intensità varia proporzionalmente al valore dell'oggetto perduto. Se vogliamo giustificare l'azione di Afrodite che neutralizza l'insorgere ossessivo del ricordo col dono dell'oblio, siamo costretti a supporre che il dolore di Selemnos raggiunga un grado di intensità tale da produrre l'emergenza di un soggetto di fare disforico potente e incontrastabile, capace di esercitare performance timiche durative e iterative. Che poi il soggetto di stato e il soggetto di fare coincidano in un identico attore discorsivo (Selemnos) non è che la realizzazione di una possibilità prevista dal modello teorico scandito nei due livelli sintattico e di superficie. Certo si potrà pensare che la commozione disforica del fiume Selemnos provochi uno stato di deperimento patemico, che si interpreta, qualora realizzato, come la manifestazione nel discorso della conversione, situata sulla dimensione logico-semantica, della vita nel termine contrario della morte; ma sembra che proprio l'intervento divino, negando la competenza modale di Selemnos, ne annulli i residui caratteri antropomorfici e trasformi il fiume in un oggetto completamente inanimato, portando a compimento il processo durativo e distensivo, orientato dalla vita alla morte, del rimpianto. In questo processo, ricoperto imperfettamente dall'espressione 'stato di deperimento', si è riconosciuta la traiettoria non esplicitata nel testo che conduceva Selemnos, ancora uomo, alla morte per amore. Ciò che appare più forte della morte permaneva dunque come ricordo e come stato affettivo nella figura del fiume, vivo ancora nella dimensione timica dell'esistenza semiotica; eliminata anch'essa, il fiume è ormai solo uno strumento che dà oblio a chi soffre, carico di un potere o di una competenza puramente negativi.

### 0.5. L'acqua dell'oblio e le fonti miracolose

La credenza nel potere miracoloso delle acque (o di altri liquidi con azione farmacologica di tipo 'magico') è un motivo molto diffuso, nell'immaginario mitico dei Greci. Non è raro trovare nei racconti acque che danno l'immortalità, o la guarigione, o l'eterna giovinezza, oppure producono trasformazioni mostruose, come quella che subì l'infelice Scilla bagnandosi in uno stagno imbevuto da un potente farmaco della maga Circe (cf. Ovid. *met.* 14.51-67, Tzetz. Schol. Lycophr. *Alex.* 46), la quale si vide crescere agli inguini delle teste di cani ringhianti e latranti.

L'acqua di una fonte miracolosa che scorreva presso Efeso (e si chiamava *Styx*, o *Stige*, nome evidentemente legato con il più noto fiume infernale dei giuramenti) aveva il potere di smascherare le fanciulle che giuravano falsamente di essere ancora vergini. Il singolare *test* veniva effettuato nella grotta sotterranea da cui sgorgava questo fiume providenziale, che ne era scaturito nel momento stesso in cui una fanciulla di nome Rodopis o Rodope ('Ροδῶπις, 'Ροδῶπι), che aveva promesso ad Artemis di rimanere per sempre vergine, venne meno al suo giuramento e si unì con un certo Eutinico (Achill. Tat. 8.12, ripreso in Nicet. Eugen. 3.263-87, che chiama la fanciulla Rhodòpe).

Esisteva anche un'acqua di fonte capace di conferire l'immortalità, come quella alla quale attinse Glauco figlio di Sisifo, secondo una tradizione (ἄθανατος πηγὴ, cf. Schol. Plat. *Resp.* 10.611 c), e di una simile *eau de jouvence* fa menzione anche lo Ps. Callistene nel *Romanzo di Alessandro*, 2.39 e 41. Il motivo è comunque diffusissimo nel folclore di molti popoli, e naturalmente si ritrova nelle leggende neogreche, che parlano di un ἄθανατο νερό custodito dalla terribile Lamia<sup>35</sup>. Un fiume è invece famoso perché concede a chi vi si bagna, o beve delle sue acque, l'oblio: si tratta del Lethe, fiume infernale della Dimenticanza<sup>36</sup>. È singolare la ricorrenza, per questi fiumi, di un qualche rapporto con il mondo dei Morti. In tutti i casi, Lethe era in origine un personaggio femminile, figlia della Discordia e - secondo qualche tradizione - madre delle Chàriti, le Grazie<sup>37</sup>: ebbene, fu proprio lei a dare il nome alla fonte da cui sgorga il fiume infernale, che concede alle anime l'oblio della loro vita terrena, purificandole dalle passioni vissute sulla terra. Non sfuggono i meccanismi di analogia tra questa tradizione e la vicenda subita da Selemnos, a sua volta trasformato in un 'fiume d'oblio'. È curioso notare, a questo proposito, che esistevano ben tre fiumi chiamati con il nome di *Lethaios*, derivazione aggettivale di Lethe, con il significato appunto di 'fiume della Dimenticanza'<sup>38</sup>, a questi va aggiunto il noto e singolare fiume Amelete ('Αμελής) che Platone pone negli Inferi nel celebre mito di Er di Pamfilia, dal quale bevono le anime per dimenticare ogni inquietudine e angoscia prima di tornare sulla terra in una nuova incarnazione<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Cf. E. Rohde, *Psyche*, I-II, Roma-Bari 1982, II 724 n. 3, e Pellizer, 130-36. Il motivo dell'acqua della vita' porta la sigla E 80 nell'*Index* del Thompson.

<sup>36</sup> Cf. in proposito M.P. Nilsson, *Die Quellen der Lethe und der Mnemosyne*, *Eranos* 42, 1944, 1-7, = *Opuscula Selecta III*, Lund 1960, 85-92, dove si studiano le valenze orfiche dell'oblio e della memoria delle anime, e K. Kerényi, *Mnemosyne-Lesmosyne, über die Quelle der Erinnerung und Vergessenheit in der griechischen Mythologie*, *Albae Vigiliae* 3 (n.s.), 1945, VI.

<sup>37</sup> Cf. *Schol. Il.* 14.275: καὶ Λήθης γενεαλογουσι τὰς Χάριτας.

<sup>38</sup> Si tratta di un affluente del Peneo, in Tessaglia (Strab. 14.1.39 p. 647), di un affluente del Meandro, in Asia Minore (Strab. 12.554), e di un terzo corso d'acqua situato nella Messarà cretese, cf. Strab. 10.4.1 p. 478. Una fontana chiamata Ληθεδόνος πηγὴ è citata dalla Suda (412 Adler), che però non ci dice di più.

<sup>39</sup> Plat. *resp.* 621 A; in proposito, si legge ancora con profitto e interesse il lucido e bel saggio di J.-P. Vernant, *Le fleuve Amèlès et la Mèlète thanatou*, *RPhilos* 1960, 163-79, poi in *Mythe et Pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris 1965, tr. it. Torino 1970, 67-81; per le fonti del Lethe e di Mnemosyne, presso l'oracolo di Trophônios, cf. M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967, 45-49 (tr. it. Roma-Bari 1977).

Ora un'altra tradizione faceva di Lethe una della madri di Dioniso, il dio del vino. Poiché questo era chiamato, tra i suoi vari appellativi, 'λαθηδής' cioè 'il liquido che fa dimenticare le sofferenze', sembra si possa intravedere abbastanza bene quale sia il meccanismo morfogenetico che ha dato origine a questo insieme di rappresentazioni. Un complesso sistema di isotopie semantiche lega l'universo delle passioni alla credenza che le malattie dell'anima possano essere guarite da *farmaci*, da acque o da altri liquidi prodigiosi che producono l'oblio delle passioni<sup>40</sup>. Oltre ai lavacri che purificano dai mali dell'anima, vi sono liquidi che si possono ingerire come medicine; le funzioni terapeutiche appaiono diverse, ma in un certo senso abbastanza analoghe. Selemnos, che soffrì per amore fino alle estreme conseguenze, diviene lui stesso un farmaco per guarire dalle pene d'amore. Come non ricordare, a questo punto, il celebre *nepente*, il φάρμακον νεπενθές, il 'nepente' somministrato da Elena agli eroi riuniti a banchetto, per infondere nelle loro anime l'oblio delle pene sofferte per amor suo, in battaglia e nel pericoloso ritorno? La sola medicina per le passioni, sembrano dire questi racconti, è la dimenticanza; il fiume che ricorda e soffre deve perdere anche quest'ultima modalizzazione, quest'ultima funzione propria di soggetti animati. Ecco perché l'*oblio* è in così stretta relazione con il mondo degli inferi e con la *morte*, cioè con l'assenza di ogni forma residua di passione.

Motif-Index:

*Acqua miracolosa*

*Torrente dell'oblio*

*Farmaco contro il mal d'amore*

6.

i) *«Poco oltre il torrente Caradro, vi sono le rovine non evidenti della città di Argira e una fonte, detta anch'essa Argira, alla destra della strada, e il fiume Selemnos che scende al mare...»*

l) *«A proposito di questo torrente la gente del luogo racconta che...»*

m) *«Riferisco le cose narrate dalla gente di Patrai»*

n) *«Se questo racconto ha in sé anche un po' di verità, mi sembra chiaro che l'acqua del Selemnos dovrebbe essere considerata più preziosa delle più grandi ricchezze!...»*

<sup>40</sup> Sulle proprietà dei bagni rituali, si veda il monumentale lavoro di Ginouvés, *Balaneutik*, Paris 1962, 344-73 e *passim*; in particolare, sulle relazioni tra le fonti terapeutiche, le ninfe e l'eroe Eracle, si vedano le pp. 361-66. Di limitata utilità, per la nostra prospettiva di indagine, è il volume a cura di O. Longo e P. Scarpi, *Lecture d'acqua, (Homo Edens III)*, Padova 1994, che dedica poco spazio alle rappresentazioni mitiche delle acque miracolose in Grecia. A Lebadea, in Beozia, vicino all'oracolo di Trofonio, scorrevano due fonti, una dell'Oblio (Lethe, madre delle Cariti) e una della Memoria (Mnemosyne, madre delle Muse), cf. Ginouvés, 344-45. L'acqua di queste fonti, per avere effetto, doveva essere bevuta, cf. Paus. 9.39.8 (Beozia.).

Le strutture narrative esaminate richiedono, per realizzarsi nel discorso, di essere *temporalizzate* e convocate da una struttura di enunciazione<sup>41</sup>, che nel nostro testo, contrariamente alla semplicità riassuntiva del racconto, presenta all'analista che cerca di smontarne i meccanismi una complessità e un interesse notevoli.

All'inizio lo sganciamento attanziale nasconde le marche dell'enunciazione: la descrizione è in terza persona e il tempo è un presente descrittivo e referenziale. Si tratta naturalmente di una finzione risultante da un percorso generativo del quale si possono ricostruire le tappe. Il presente storico dell'enunciatore Pausania è la deissi di riferimento a partire dalla quale si costruisce un 'ora' narrativo ottenuto selezionando uno dei tre termini che costituiscono la categoria temporale articolata in passato, presente e futuro. L'illusione referenziale risulta dall'identificazione del presente del narratore con questo presente fittizio, proiettato a partire da un 'ora' reale. Anche la realtà geografica descritta non sarà allora che un effetto di senso risultante da un fare tassonomico esercitato dal soggetto dell'enunciazione che, per quanto nascosto, organizza in forma di enunciati di stato una rappresentazione formale della 'realtà'<sup>42</sup>.

In effetti, se consideriamo che la denominazione di città 'Argira' non è altro che una unità formale, vuota cioè di significato, ci accorgiamo che il ruolo del narratore Pausania consiste non tanto nel descrivere un paesaggio già dato 'in natura', quanto piuttosto nel delimitare, determinare, e, infine, naturalizzare degli oggetti semiotici sprovvisti di esistenza reale. Più precisamente, il riempimento di senso avviene attraverso determinazioni successive assegnate all'oggetto a partire da un enunciato di esistenza che lo pone come entità discreta<sup>43</sup>. Le attribuzioni godono nel nostro caso di un valore non semantico ma puramente distintivo e classificatorio, trattandosi di una rete di relazioni prossemiche che articolano la realtà per mezzo di uno schema topologico astratto ('vicino a...', 'a destra di...')<sup>44</sup>. Possiamo allora tentare di interpretare il racconto centrale, apparentemente eziologico, ed estendere eventualmente le nostre considerazioni al genere discorsivo della periegesi.

Il racconto, sprovvisto di senso se considerato in sé, acquista una significazione funzionale una volta iscritto in un contesto più largo. Si tratta non tanto di raccontare la causa o le origini mitiche di una città o di un fiume, quanto piuttosto di marcare attraverso una storia propria quel luogo per

<sup>41</sup> Cf. per esempio ancora Greimas, *Maupassant*, 19-21; 66; 69-72.

<sup>42</sup> Questa isotopia linguistica è chiamata discorso referenziale: pur non essendo che una elaborazione ideologica, una proiezione discorsiva di un mondo fatto di cose e di eventi per così dire naturali, si offre tuttavia come il mondo stesso, anteriore alla parola che lo articola. Cf. Greimas, *Du sens*, 27-34; id., *Sémiotique et sciences*, 13-14; id., *Du sens II*, 190-91.

<sup>43</sup> Cf. Greimas, *Sémiotique et sciences*, 18-21.

<sup>44</sup> Cf. A.J. Greimas, *Les topologiques: essai de définition d'une classe de lexèmes*, Cahiers de lexicologie, 4, 1964, 17-28; id., *Maupassant*, 102-03.

distinguerlo senza rischi di confusione da altri. Il significato generale di questo meccanismo logico è quindi puramente negativo, cioè discriminatorio, funzionando secondo la categoria elementare 'l'altro // lo stesso', condizione necessaria alla costituzione del senso<sup>45</sup>. Non è un caso che il racconto sia introdotto da un narratore delegato impersonato da un soggetto collettivo ('gli abitanti del luogo') e che Pausania prenda le distanze dall'elemento favoloso. Questo sganciamento è seguito da un re-innesto enunciativo in virtù del quale Pausania ri-assume in prima persona la responsabilità narrativa reintegrando il racconto nella descrizione geografica. Subordinata a questa struttura dell'enunciazione ma gerarchicamente reggente gli enunciati descrittivi, si nota una struttura autonoma di valori modali le cui trasformazioni presentano un parallelismo rispetto alle rotture enunciative. Ellittica ma presupposta è la modalità veridittiva 'è vero che' che possiamo catalizzare all'inizio della prima frase in sintonia con l'effetto di realtà della descrizione geografica.

A partire dal momento in cui inizia il racconto fantastico assunto dalla voce collettiva anonima l'isotopia razionale<sup>46</sup> rappresentata dalla permanenza del fascio di categorie costitutive del sistema della veridizione perde pertinenza ed è sostituita da un'isotopia aletica<sup>47</sup> che segnala l'inizio della finzione narrativa. È probabile che il termine selezionato all'interno dell'isotopia e reggente lo svolgimento narrativo sia la 'possibilità', almeno nella prospettiva della 'gente del posto' e forse anche agli occhi di Pausania; il quale in ogni caso, nel momento in cui riprende la parola, ammicca al suo enunciatario storico, col quale condivide un universo cognitivo a statuto collettivo, cioè un sapere e un credere sociolettali propri della sua epoca<sup>48</sup>.

È infatti possibile un'altra interpretazione della povertà logica e semantica del racconto di Selemnos, considerando che un racconto mitico pienamente significante allo stadio etno-semiotico di una società arcaica, passando allo stadio storicamente successivo del folklore, perde il proprio codice semantico esplicito e si riduce a pura affabulazione produttrice di racconti fantastici<sup>49</sup>.

Anche noi, destinatari virtuali del messaggio di Pausania, esercitiamo il nostro fare interpretativo su questo messaggio-oggetto, attuando più consapevoli procedure di riconoscimento e di decodificazione.

La nostra decodifica è però anche una ricodifica che si avvale di un metalinguaggio artificiale a sua volta trasmissibile e interpretabile. Inoltre questa

<sup>45</sup> Cf. C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris 1962, 238-66; Greimas, *Sémiotique et sciences*, 68-69.

<sup>46</sup> Cf. Greimas, *Sémiotique et sciences*, 20.

<sup>47</sup> Cf. id., *Du sens II*, 182.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 111-29.

<sup>49</sup> Cf. Greimas, *Sémiotique et sciences*, 58-9; 175-85; 193-95.

ricodifica presuppone l'esplicitazione del codice semantico interno al racconto<sup>50</sup>, e tale operazione non può tener conto di un solo testo-occorrenza, ma in linea di principio postula la raccolta di *tutte le varianti* di quel mito, - ove esistano, o siano semplicemente possibili - per dissolverne la specificità contingente e farlo apparire come un valore algebrico entro un gruppo di trasformazioni logiche e come la manifestazione di un dizionario mitologico<sup>51</sup> le cui dimensioni ideali siano coestensive a quelle di una cultura data<sup>52</sup>.

#### 0.6. Informazioni 'storiche', livelli di utenza e stratificazioni

I segmenti che sono stati raccolti alla fine, non fanno parte della sintassi narrativa in senso stretto, ma ne rappresentano la cornice contestuale, e il collegamento con il macro-testo in cui si trova inserito. Qui compaiono le informazioni di tipo 'storico' che ci permettono di determinare alcuni importanti tratti differenziali, come i diversi piani cronologici messi in opera dall'enunciatore, e la collocazione spaziale dei fatti narrati. Dal II secolo d.e.v., l'età di Pausania, geografo e raccoglitore di testi di tradizione locale, possiamo distinguere un tempo narrativo più vago, che è quello a cui risalgono i racconti (τὰ λεγόμενα) riferiti dalla gente di Patrai, verosimilmente tramandati per tradizione orale di padre in figlio, per un numero imprecisato di generazioni. Si potrebbe forse cercar di individuare per congettura, tra gli abitanti di Patrasso, un ipotetico rappresentante locale di quegli ἐξηγηταὶ dei quali P. Veyne pensa che Pausania si servisse abitualmente<sup>53</sup> per raccogliere le sue informazioni; anche se, bisogna dire, quando il geografo usa questo termine potrebbe benissimo trattarsi di 'interpreti' di vaticini nel contesto di un complesso culturale in Elide (Paus. 5.15.10). La collocazione temporale (il Ct) del racconto vero e proprio, infine, è ancor più vaga, e si riferisce a un tempo 'mitico' (o 'ierofanico', come si diceva una volta), legato tutt'al più alle remote origini della città di Argira; un tempo lontano nel quale le ninfe frequentavano i bei giovinetti, e le dèe dell'amore potevano eseguire prodigiose metamorfosi.

La definizione del 'circostante spaziale' (il Cs) è invece assai più precisa, come del resto è da attendersi nel contesto di un'opera 'geografica': le coordinate sono quanto mai esaurienti, e si riferiscono a una realtà naturale (fiume Caradros, torrente Selemnos, fonte Argyrà, rovine della città omonima) ancora verificabile al tempo dell'enunciatore principale, che dichiara di aver visto in prima persona i resti 'archeologici' del sito, e di aver udito personalmente il racconto tradizionale che riferisce.

Le pretese di veridicità sono molto attenuate:

in primo luogo, da due espliciti interventi di attribuzione della storia ad altro enunciatore collettivo (E2, la gente di Patrai), dove Pausania (E1) prende le distanze dalle cose che racconta, lasciando così l'enunciataro libero di infrangere il contratto fiduciario di veridizione che normalmente si auto-attribuisce;

<sup>50</sup> Cf. id., *Du sens*, 196-207.

<sup>51</sup> Il dizionario è la manifestazione sotto la forma lessicale (parole, espressioni, ecc.) di un determinato universo semantico.

<sup>52</sup> È il metodo applicato da C. Lévi-Strauss nelle sue *Mythologiques* e definito, in particolare, nel saggio *Religions comparées des peuples sans écriture* (1968), in *Anthropologie structurale deux*, Paris 1973, 77-85.

<sup>53</sup> P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leur mythes?*, Paris 1983, tr. it. Bologna 1984, 28.

in seconda istanza, da due interventi di natura lievemente ironica: l'uno è costituito dalla citazione del mito analogo di Alfeo e Aretusa, che situa il racconto appena riferito nello stesso contesto 'mitico' di altri racconti meravigliosi, l'altro è l'esclamazione relativa al grandissimo valore che avrebbe (se fosse vera la storia...) un'acqua dotata di così straordinari poteri. Tutto ciò contraddice il tono di simulata serietà con cui sono riferiti, al tempo presente indicativo, i suoi effetti; un atteggiamento che sulle prime sembrerebbe indurre la credenza che ancora al tempo di Pausania uomini e donne potessero guarire effettivamente dal mal d'amore mediante un bagno nel torrente Selemnos. Questo modo di raccontare, questo leggero distacco enunciativo - e forse anche il tono vagamente ironico e divertito - fanno pensare a Pausania come a una sorta di etnografo, che raccoglie diligentemente, accanto alle informazioni geopolitiche, anche abbondanti dati sui riti religiosi, sulle usanze delle genti, sulle loro credenze e superstizioni, e non trascura, come potrebbe fare oggi un moderno 'demologo', di registrare i racconti immaginari e le tradizioni locali, così come si raccolgono i testi tramandati dalla 'gente del popolo', che rappresentano la realizzazione narrativa e discorsiva di una cultura. Da ciò l'interesse che questo autore presenta per lo studio di quella che si suol chiamare la 'mitologia minore' dei Greci<sup>54</sup>: un patrimonio ricchissimo, e in parte ancora non molto esplorato, di racconti 'folclorici' estremamente utili per arricchire di materiali preziosi le prospettive di una ricerca antropologica sulle culture della Grecia antica.

Trieste

Sebastiano Di Montegnacco - Ezio Pellizer

<sup>54</sup> Vedi in proposito il mio *La mitografia*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, dir. Canfora - Cambiano - Lanza, I, 2, Roma 1993, 296-99, e G. Guidorizzi, *Introduzione alla traduzione italiana dello Ps. Apollodoro*, Biblioteca, con il commento di J.G. Frazer, a c. di G. G., Milano, 1995, XII-XV. Importante, a questo proposito, il saggio di Cl. Calame, *Pausanias le Périégète en Ethnologue, ou comment décrire un culte grec*, in J.-M. Adam - M.-J. Borel - Cl. Calame - M. Kilani, *Le discours anthropologique*, Paris 1990, 227-50.

## STRUKTUR- UND INTERPRETATIONSPROBLEME IN DEN CONFSSIONES DES AUGUSTINUS

### I.

Mehrere moderne literarische Termini *technici* oder Gattungsbezeichnungen, die teilweise sogar in griechischem oder lateinischem sprachlichem Gewand auftreten, existieren in der literarischen Diskussion der Antike - sowohl in der Rhetorik als auch in der Poetik - nicht. Auffallende Beispiele sind etwa der Begriff Enzyklopädie<sup>1</sup> oder Utopie<sup>2</sup> und unter den Gattungsbegriffen der Roman<sup>3</sup> oder die Autobiographie<sup>4</sup>. Unbestreitbar ist jedoch auf der anderen Seite, daß wir in der antiken Literatur Phänomene vorfinden, auf die die modernen literaturwissenschaftlichen Begriffe zutreffen; ja, teilweise werden in der Moderne die Begriffe sogar im direkten Bezug auf antike Texte oder Konzeptionen geschaffen. Die hermeneutische Gefahr besteht natürlich darin, daß moderne Konzeptionen über vergleichbare antike Phänomene gestülpt werden, ohne die Alterität der Antike zu berücksichtigen. Für den Literaturwissenschaftler können zudem methodische Schwierigkeiten daraus entstehen, daß er mit bestimmten, an neuzeitlichen Texten entwickelten Modellen und Vorstellungen an die antiken, griechischen und römischen Werke herangeht. Die Gefahr liegt auf der Hand: Man wird zu völlig unterschiedlichen Ergebnissen kommen, wenn man zum Beispiel Platons *Staat* oder seine *Gesetze* als Staatsutopie mit einem von Thomas Morus, Campanella, Bloch, Dahrendorf oder Mannheim geprägten Utopie-Konzept untersucht<sup>5</sup>. Dies ist natürlich um so gravierender, wenn in der zeitgenössischen Diskussion kein einheitliches Konzept vorliegt, wie dies bei dem Begriff 'Utopie', aber auch bei der Gattungsbezeichnung 'Autobiographie' der Fall ist. So scheint mir generell der methodisch sicherere Weg der zu sein, zuerst eine Analyse der in Frage kommenden antiken Texte vorzunehmen, ihre literarische Technik und die Elemente zu beschreiben, die sie aufweisen, sie dann in einem zweiten Schritt vergleichend zusammenzustellen, um schließlich zu überlegen, ob sich die behandelten Texte zu einer

<sup>1</sup> Vgl. dazu B. Zimmermann, *Osservazioni sulla 'Enciclopedia' nella letteratura latina*, in *L'enciclopedismo medievale*, a c. di M. Picone, Ravenna 1994, 41-51.

<sup>2</sup> Vgl. B. Zimmermann, *Riflessioni sull'utopia comica*, in W. Rösler - B. Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari 1991, 55-64.

<sup>3</sup> Der Gattungsbegriff 'Roman' stammt aus dem Französischen (*romans*). In spätantiken Texten finden sich die Begriffe *πλάσματα*, *πλασματικά*, (i.e. erfundene Geschichten) oder auch *δραματικά* (dramatische Ereignisse). Vgl. dazu T. Hägg, *The novel in antiquity*, Oxford 1983, 3.

<sup>4</sup> Das Standardwerk ist immer noch G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, I 1: *Das Altertum*, Frankfurt 1949<sup>3</sup>, 3-21. Vgl. auch G. Niggel (Hrsg.), *Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989.

<sup>5</sup> Zur Diskussion der verschiedenen Utopie-Konzepte vgl. Zimmermann, *Riflessioni*, 55-57.

Werkgruppe zusammenschließen lassen. Erst der letzte Schritt sollte dann der Vergleich mit modernen Texten und modernen Gattungsdefinitionen sein.

## II.

Ein besonders interessanter, heftig und kontrovers diskutierter Fall sind die *Confessiones* des Augustinus<sup>6</sup>. Der 13 Bücher umfassende, umfangreiche Text ist ein erratischer Block in der griechisch-römischen Literatur, wobei vor allem sein Titel eine ungeheure traditionsbildende Kraft hatte: autobiographische Bekenntnisse, Lebensbeichten, psychologische Selbstanalysen beziehen sich oft schon durch ihren Titel auf das Werk des Augustinus, wenn sie letztendlich im Detail nicht viel Gemeinsames mit ihm aufweisen<sup>7</sup>. In der Klassischen Philologie und in der Theologie tobt schon seit langem eine Kontroverse über den Sinn und die Intention dieses Werkes, vor allem auch über die Glaubwürdigkeit des in den *Confessiones* Mitgeteilten<sup>8</sup> und - damit verbunden - über die Frage, ob man Augustins Werk als Autobiographie bezeichnen kann oder nicht<sup>9</sup>.

Ich will der Lösung des Problems näher kommen, indem ich in einem ersten Schritt die Äußerungen des Augustinus selbst hinsichtlich der intendierten Wirkung seines Werkes und hinsichtlich des von ihm angesprochenen Publikums, der intendierten Leser, bespreche. Vor diesem Hintergrund will ich dann in einem zweiten Teil die Struktureigentüm-

<sup>6</sup> Die Forschungsliteratur zu Augustinus' *Confessiones* ist inzwischen fast unübersehbar geworden. Hilfreich ist immer noch der Sammelband von C. Andresen, *Zum Augustinus-Gespräch der Gegenwart*, Bd. I, Darmstadt 1962, Bd. II, Darmstadt 1981 (mit einer ausführlichen, thematisch geordneten Bibliographie) und die Monographie von P. Courcelle, *Recherches sur les Confessions de Saint Augustin*, Paris 1950, lesenswert A. Harnacks kurze Einführung *Augustin's Confessionen*, Gießen 1895<sup>2</sup>. Endlich sind die *Confessiones* nun durch Kommentare erschlossen: J.J. O'Donnel, *Augustine, Confessions*, I-III, Oxford 1992 und G. Clark, *Augustine, Confessions I-IV*, Cambridge 1995 (im folgenden wird bei den Einzelproblemen nicht auf die Kommentare verwiesen, sondern ihre Benutzung stillschweigend vorausgesetzt). Zur Biographie vgl. P. Brown, *Augustinus von Hippo*, Frankfurt 1967; vgl. außerdem K. Flasch, *Augustin. Eine Einführung in sein Denken*, Stuttgart 1980; H. Chadwick, *Augustin*, Göttingen 1987; zu den lateinischen Kirchenvätern vgl. B. Altaner-A. Stüiber, *Patrologie. Leben, Schriften und Lehre der Kirchenväter*, Freiburg-Basel-Wien 1966<sup>7</sup>; H. von Campenhausen, *Lateinische Kirchenväter*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1986<sup>6</sup>, 151-222. Als Einleitung in die Literatur der Spätantike vgl. jetzt R. Herzog in: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, V, München 1989, 1-44, zu Augustinus im Überblick vgl. M. von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur*, II, Bern-München 1992, 1318-53.

<sup>7</sup> Vgl. dazu die Einleitung von Niggel in dem von ihm herausgegebenen Band, 1-17.

<sup>8</sup> E. Dönt, *Aufbau und Glaubwürdigkeit der Konfessionen und die Cassiciacumgespräche des Augustinus*, WS N.F. 3, 1969, 181-97.

<sup>9</sup> Vgl. zuletzt L. Rothfield, *Autobiography and perspective in the Confessions of St. Augustine*, *Comparative Literature* 33, 1981, 209-23; P.J. Archambault, *Augustine, memory, and the development of autobiography (Conf. X)*, *AugSt* 13, 1982, 23-30; ders., *Augustine, time, and autobiography as language (Conf. XI)*, *AugSt* 15, 1984, 7-13; F. Della Corte, *Agostino autobiografo*, Trento 1989; J. Fontaine, *Genres et styles dans les Confessions de Saint Augustin*, *L'information littéraire* 42, 1990, 13-20.

lichkeiten der *Confessiones* diskutieren<sup>10</sup>.

### III.

Sowohl in den *Confessiones* selbst als auch in dem an seinem Lebensende verfaßten *Retractationes* finden wir dezidierte Äußerungen des Augustinus über seine Intention und den intendierten Adressatenkreis<sup>11</sup> der *Confessiones*. Wenden wir uns zunächst den *Retractationes* zu (2.32):

*Confessionum mearum libri tredecim et de malis et de bonis meis deum laudant iustum et bonum atque in eum excitant humanum intellectum et affectum; interim, quod ad me adinet, hoc in me egerunt, cum scriberentur, et agunt, cum leguntur. quid de illis alii sentiant, ipsi viderint; multis tamen fratribus eos multum placuisse et placere scio. a primo ad decimum de me scripti sunt, in tribus ceteris de scripturis sanctis ab eo, quod scriptum est: in principio fecit deus caelum et terram usque ad sabbati requiem.*

In dieser Passage nennt Augustin zwei inhaltliche Aspekte seiner Schrift: Die *Confessiones* verbinden das Lob des gerechten und guten Gottes mit der Darlegung des Schlechten und Guten in Augustinus selbst mit dem Ziel, den menschlichen Intellekt und das menschliche Gefühl auf Gott hinzulenken. In der Beschreibung der Struktur seiner *Confessiones* betont Augustin dann noch einmal, daß die ersten zehn Bücher von seiner Person (*de me*) handeln, die restlichen drei dagegen sich mit Bibelexegese befassen. Die grammatische Struktur des ersten Satzes verdeutlicht auch die Hierarchie der beiden inhaltlichen Komponenten: Lob Gottes ist direktes Objekt, also erste Absicht Augustinus, die Reflexionen über seine Person sind das Mittel zu diesem Zweck. Dies wird durch eine Briefstelle unterstrichen:

*sume itaque, mi fili, sume vir bone et non in superficie sed Christiana caritate Christiane, sume, inquam, etiam libros, quos desiderasti, confessionum mearum; ibi me*

<sup>10</sup> Ein viel diskutiertes Thema: vgl. E. Williger, *Der Aufbau der Confessiones Augustins*, ZNWKK 28, 1929, 81-106; J. Stiglmayr, *Zum Aufbau der Confessiones des hl. Augustin*, Scholastik 7, 1932, 386-403; G.N. Knauer, *Peregrinatio Animae. Zur Frage der Einheit der augustiniischen Confessionen*, Hermes 85, 1957, 216-48; U. Duchrow, *Der Aufbau von Augustins Confessiones und De trinitate*, ZThK 62, 1965, 338-67; G. Pfligersdorffer, *Das Bauprinzip von Augustins Confessiones*, in *Festschrift Karl Vretska*, hrsg. D. Albeitinger - H. Gugel, Heidelberg 1970, 124-39; W. Steidle, *Augustins Confessiones als Buch*, in *Romanitas - Christianitas. Untersuchungen zur Geschichte und Literatur der römischen Kaiserzeit*, J. Straub zum 70. Geburtstag, hrsg. G. Wirth, Berlin - New York 1982, 436-527; ders., *Gedanken zur Komposition von Augustins Confessionen*, in *Struktur und Gehalt*, hrsg. P. Neukam, München 1983, 86-101; C.J. Starnes, *La unidad de las Confessiones*, Augustinus 31, 1986, 275-84; W. Desch, *Augustins Confessiones. Beobachtungen zu Motivbestand und Gedankenbewegung*, Frankfurt 1988; F. Crosson, *Structure and meaning in St. Augustine's Confessions*, PACPhA 53, 1989, 84-97; V. Grossi, *Ancora sull'unità delle Confessioni. Indicazioni dalla domanda antropologica*, in *Signum Pietatis (Festgabe C. Mayer)*, Würzburg 1989, 91-103.

<sup>11</sup> Vgl. F.E. Consolino, *Interlocutore divino e lettori terreni*, MD 6, 1981, 119-46.

*inspice, ne me laudes ultra, quam sum, ibi non aliis de me crede, sed mihi. ibi me aadtende et vide, quid fuerim in me ipso per me ipsum. et si quid in me tibi placuerit, lauda ibi mecum, quem laudari volui de me, neque enim me, quoniam ipse fecit nos et non ipsi nos (Ep. 213. 6).*

Die inhaltliche Kurzbeschreibung seines Werks - *laudare deum de malis et bonis meis* - hat Augustinus auch im Titel *Confessiones* anklängen lassen<sup>12</sup>. *Confessio* bzw. *confiteri* wird von Augustinus in dem doppelten Sinne von 'preisen' und 'bekennen' verwendet. Augustin selbst betont an anderer Stelle (*Ennarationes in psalmos* 30.19) die untrennbare Einheit von Gotteslob und Schuldbekentnis:

*Confessio gemina est, aut peccati aut laudis.*

Vergleichbare Äußerungen finden sich auch in den *Confessiones* selbst:

*diligam te, domine, et gratias agam et confitear nomini tuo, quoniam tanta dimisisti mihi mala et nefaria opera mea (2.7.15).*

*ego tamen confitear tibi dedecora mea in laude tua. sine me, obsecro, et da mihi circuire praesenti memoria praeteritos circuitus erroris mei et immolare tibi hostiam iubilationis. /.../ sed inrideant nos fortes et potentes, nos autem infirmi et inopes confiteamur tibi (4.1.1).*

Die doppelte Bedeutung von *confiteri* läßt sich auch sprachlogisch erklären: ich erkläre jemanden zu x = ich preise jemanden; ich erkläre mich (vor jemandem) als x = ich bekenne über mich. Augustinus folgt damit der doppelten Bedeutung, die das griechische ἐξομολογέομαι in der *Septuaginta* hat (bekennen: *Daniel* 9.20, *Matth.* 3.6; preisen: 2 *Könige* 22.50; *Gen.* 29.35 τοῦτο τῷ Κυρίῳ)<sup>13</sup>.

Augustinus betont, und dies muß auch festgehalten werden, in den *Retractationes*, daß er nicht nur vorhabe, *de malis confiteri*<sup>14</sup>, sondern auch *de bonis*. Die Dichotomie *mala* - *bona* ist ebenfalls im Titel *Confessiones* angelegt: Das Schuldbekentnis umfaßt die *mala*, das Lob Gottes die *bona*, da das Gute, das er besitzt, einzig auf Gott zurückzuführen ist und ihm nur durch Gottes Gnade zuteil wurde:

*ex te quippe bona omnia, deus, et ex deo meo salus mihi universa (1.6.7).*

<sup>12</sup> Zum Begriff *confessio* vgl. J. Ratzinger, *Originalität und Überlieferung in Augustins Begriff der confessio*, REAug 3, 1957, 375-92, und jetzt die ausführliche Diskussion von O'Donnel, I 3-7.

<sup>13</sup> Possidius in seiner Augustinus-Vita betont dagegen nur den Aspekt des Gotteslobs (*Vita Augustini*, P.L. 32.34): */.../ laudem non suam, sed domini sui /.../ quaerens*; vgl. auch C. Richter, *Das Leben des heiligen Augustinus. Nach den Bekenntnissen und der ersten Biographie des Possidius*, Graz 1984.

<sup>14</sup> Vgl. dazu W. Babcock, *Sin and Punishment: The Early Augustine on Evil*, in *Augustine. Presbyterian factus sum*, hrsgg. J.T. Lienhard-E.C. Muller- R.J. Teske, New York... 1993, 235-48.

#### IV.

Gehen wir einen Schritt weiter: der *Confessio* wohnt *per se* eine dialogische Struktur inne ('ich bekenne jemandem etwas')<sup>15</sup>. Ich möchte an dieser Stelle auf eine auffallende Passage des hymnischen Eröffnungsgesprächs eingehen (1.1.1)<sup>16</sup> und - darauf aufbauend - den Sinn und die Intention der dialogischen Struktur interpretieren:<sup>17</sup>

*Tu excitas, ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te  
et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te.*

*da mihi, domine, scire et intellegere, utrum sit prius invocare te an laudare te et scire te  
prius sit an invocare te.*

*sed quis te invocat nesciens te? aliud enim pro alio potest invocare nesciens.  
an potius invocaris ut sciaris?*

*quomodo autem invocabunt, in quem non crediderunt?  
aut quomodo credent sine praedicante?*

*et laudabunt dominum qui requirunt eum.  
quaerentes enim inveniunt eum  
et invenientes laudabunt eum.*

*quaeram te, domine, invocans te  
et invocem te credens in te.  
Praedicatus enim es nobis.*

*Invocat te, domine, fides mea,  
quam dedisti mihi,  
quam inspirasti mihi per humanitatem filii tui, per ministerium praedicatoris tui.*

Eine Grundkonstante menschlichen Lebens, die der Natur des Menschen von Gott eingepflanzt wurde, ist, so Augustinus, die Suche nach Gott. Augustinus bittet Gott um die Gnade, ihm das Wissen darüber zu gewähren, in welchem Verhältnis *invocare*, *laudare* und *scire* zueinander stehen. In einer Reihe von Fragen und begründenden Antworten (*enim* und rhetorische Frage *an potius*) legt er dann die Notwendigkeit der Gleichzeitigkeit und die Gleichwertigkeit der drei auf Gott gerichteten Äußerungen der menschlichen

<sup>15</sup> Zu diesem Strukturprinzip vgl. die wichtige Arbeit von R. Herzog, *Non in sua voce - Augustins Gespräch mit Gott in den Confessiones*, in *Das Gespräch*, hrsgg. K. Stierle-R. Warning, München 1984, 213-50. Zum Gesprächscharakter vgl. auch S. Döpp, 'Mündlichkeit' und Augustinus' *Confessiones*, in G. Vogt-Spira, *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübingen 1990, 271-84.

<sup>16</sup> Zum Proömium vgl. A. Holl, *Magnus es domine. Eine Analyse von Confessiones I, I, I*, in *Dienst an der Lehre. Studien zur heutigen Philosophie und Theologie*, WBTh, 10, 1965, 187-99.

<sup>17</sup> Ich habe den Text, dem hymnischen Charakter entsprechend, in einzelne inhaltliche Abschnitte untergliedert.

Gottessuche dar.

Man überliest diese Stelle gerne, obwohl in diesen wenigen, rhetorisch kunstvoll gestalteten Sätzen ein Grundproblem der *Confessiones* angesprochen und gleichzeitig der Lösungsweg vorgezeichnet wird: Wie lassen sich philosophische und theologische Reflexion über Gott mit dem unmittelbaren Gotteserlebnis vereinbaren, wie *intellectus* und *affectus* in Übereinstimmung bringen?<sup>18</sup> In den *Retractationes* betont Augustin gerade diese doppelte Intention, die er mit seinen *Confessiones* verfolgte, Vernunft und Gefühl seiner Leser auf Gott zu lenken.

Ich will dieses Problem, das sich Augustinus offensichtlich stellte, mit Hilfe von M. Bubers Dialog-Theorie beleuchten, wie er sie vor allem in seinem aphoristischen Büchlein *Ich und Du* (1923) entwickelte<sup>19</sup>. Viele Gedanken Bubers lassen sich durchaus als heuristisches Modell auf die *Confessiones* anwenden. Buber unterscheidet eine Ich-Du-Beziehung und eine Ich-Es-Beziehung. Die Ich-Du-Beziehung wird dem Menschen in einem Gnadenakt zuteil; sie tritt unvorhergesehen und unkalkulierbar ein. Diese Beziehung erfordert den ganzen Menschen; sie ist unmittelbar, ohne distanzierte Begrifflichkeit, ohne Wissen und vor allem bar jeder Wissenschaftlichkeit. Die Zeit dieser Beziehung ist eine ständige, den Menschen ganz ausfüllende Gegenwärtigkeit. In der Ich-Du-Beziehung findet der Mensch zu sich selbst und erkennt sein Wesen: «Ich werde am Du; Ich werdend spreche ich Du»<sup>20</sup> oder: «Der Mensch wird am Du zum Ich».<sup>21</sup> Der Mensch kann sich in der Ich-Du-Beziehung so weit aufschwingen, daß er seinem Ich einen Augenblick lang als Du entgegentritt und somit zu einem qualitativ veränderten, höheren Bewußtsein seiner selbst kommen kann. Das Prinzip der Dialogizität ist dem Menschen eingeboren, es ist ursprünglich: «Im Anfang ist die Beziehung: als Kategorie des Wesens, als Bereitschaft, fassende Form, Seelenmodell; das Apriori der Beziehung; das eingeborene Du».<sup>22</sup>

Von dieser Ich-Du-Beziehung setzt Buber die Ich-Es-Beziehung ab. In ihr setzt sich der Mensch - Distanz aufbauend - mit einer Vielheit von Inhalten, die ihn umgeben, auseinander. Für diese Beziehung existiert als Tempus nur die Vergangenheit<sup>23</sup>. Das tragische Schicksal der menschlichen Existenz

<sup>18</sup> Vgl. zu diesem Grundproblem auch B. Aland, *Cogitare deum in den Confessiones Augustins, in Pietas. Festschrift für Bernhard Koetting*, hrsgg. E. Dassmann-K.S. Frank, JbAC 8, 1980, 93-104; J. Lehrberger, *Intellego ut credam. St. Augustine's Confessions*, Thomist 52, 1988, 23-39.

<sup>19</sup> Zitiert nach der 2. Auflage (Nachdruck Zürich o.J. [Buchclub Ex libris]). Zu Bubers philosophischer Dialog-Theorie vgl. H.-H. Schrey, *Dialogisches Denken*, Darmstadt 1991<sup>2</sup>, 52-73, zu den literaturwissenschaftlichen Implikationen vgl. die Beiträge in Stierle-Warung, 1984.

<sup>20</sup> Buber, 18.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 20.

besteht nach Buber darin, daß jede unmittelbare Ich-Du-Beziehung nicht auf Dauer im Zustand der Gegenwärtigkeit gehalten werden kann, sondern zur Ich-Es-Beziehung, zur Vergangenheit, werden muß. «Das aber ist die erhabene Schwermut unseres Loses, daß jedes Du in unsrer Welt zum Es werden muß. So ausschließlich gegenwärtig es in der unmittelbaren Beziehung war: sowie sie sich ausgewirkt hat oder vom Mittel durchsetzt worden ist, wird es zum Gegenstand unter Gegenständen, zum vornehmsten etwa, dennoch zu einem von ihnen, in Maß und Grenze gesetzt».<sup>24</sup> - «Jedem Du in der Welt ist seinem Wesen nach verhängt, Ding zu werden oder doch immer wieder in die Dinghaftigkeit einzugehen».<sup>25</sup> Entscheidend ist, daß die Grenzen zwischen Du und Es nicht unverschiebar sind. Jedes einzelne Du kann aber nur solange ein Du bleiben, solange der Beziehungsvorgang anhält<sup>26</sup>.

Auf die Beziehung Mensch - Gott trifft dasselbe zu, was Buber an der Ich-Du- und Ich-Es-Beziehung entwickelt hat. Gott ist ein ewiges Du, auf den die verlängerten Beziehungslinien der Ich-Du-Beziehung hinlaufen<sup>27</sup>; er ist das ganz Gegenwärtige. Der Lobgesang Gottes, die ursprüngliche Beziehung der Menschen zu Gott, spricht Gott als ein Du an. Die Beziehung zu Gott ist absolut; sie umfaßt nicht mehr das Einzelne, nicht mehr die Dinge der Welt, sondern alles ist in diese Beziehung eingeschlossen; «wer die Welt in ihm schaut, steht in seiner Gegenwart».<sup>28</sup> Doch «immer stärker trieb es die Menschen, ihr ewiges Du als ein Es zu bedenken und zu bereden».<sup>29</sup> Der Mensch reflektiert über Gott; er stellt theologische Systeme auf, versucht Gottes Existenz zu beweisen und entfremdet sich ihm dadurch immer mehr. Wichtig ist in diesem Zusammenhang - und hier gehe ich auf vergleichbare Gedanken von Karl Jaspers ein -,<sup>30</sup> daß die unmittelbare Gotteserfahrung, die *unio mystica*, eine Verbindung und Beziehung zum realen Leben haben soll. Wenn dies nicht der Fall ist, bleibt diese Gotteserfahrung «fern, fremd, inkommunikabel». Das Ideal ist, daß die individuelle Erfahrung der Einheit des Menschen mit Gott kommunikabel wird und daß der Mensch sich und sein Handeln und Wirken in der Welt aufgrund dieser *unio mystica* neu definiert.

Ich breche die Paraphrase der Gedanken Martin Bubers und von Karl Jaspers ab. Die kurze Skizze mag jedoch genügen, um die vorher zitierte

<sup>24</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 95.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>30</sup> K. Jaspers, *Von der Wahrheit*, München 1947 (zitiert nach dem Nachdruck Zürich 1984, 696f.).

Eröffnungspassage und die *Confessiones* insgesamt zu beleuchten: Dem Menschen ist die Ich-Du-Beziehung inhärent, also auch die Beziehung zum ewigen Du; sein Streben ist darauf gerichtet, in die Beziehung zum ewigen Du einzutreten und in ihr Ruhe zu finden (Augustinus)<sup>31</sup> bzw. das Einswerden der Seele mit dem ewigen Du zu verspüren (Buber). Wer das Einswerden mit dem göttlichen Du erlebt hat, ist bestrebt, dies als Gegenwärtigkeit zu erhalten. Gestört kann dieser Zustand dadurch werden, daß der Mensch, wenn er beginnt, seine Beziehung zu Gott zu analysieren und rational zu durchleuchten, die Ich-Du-Beziehung zu einer Ich-Es-Beziehung macht. Dann wird Gott aus der unmittelbaren Bezugsperson zum Objekt der Wissenschaft, zum Gegenstand der Theologie. Distanz zwischen Mensch und Gott ist die unvermeidbare Folge.

So kann man meiner Meinung nach in den *Confessiones* den Versuch sehen, durch die Form des Zwiegesprächs mit Gott eine ständige Gegenwärtigkeit der Ich-Du-Beziehung Mensch-Gott zu schaffen. Im literarischen Werk wird die Unmittelbarkeit der Ich-Du-Beziehung festgeschrieben und ist damit ständig - sowohl für den Autor als auch die Leser - wiederholbar. Augustin selbst äußert sich sowohl in den *Retraktationen* als auch in den *Confessiones* zu dieser intendierten Wirkung seines Werks:

*quod ad me adinet, hoc in me egerunt, cum scriberentur, et agunt, cum leguntur, quid de illis alii sentiant, ipsi viderint (Retractationes) - affectum meum excito in te et eorum, qui haec legunt, ut dicamus omnes: magnus dominus et laudabilis valde (conf. 11.1.1).*

Augustins Reflexionen über *laudare, invocare* und *scire deum* in der Eröffnung seiner *Confessiones* erhalten vor dem Hintergrund dieser Gedanken eine besondere Brisanz: Indem Augustin die drei, Gott betreffenden Handlungen auf ein und dieselbe Stufe stellt, integriert er das theologisch-philosophische *scire deum*, also die Leistung des Intellekts, in die unmittelbare Ich-Du-Beziehung zu Gott.

Resultat der Ich-Du-Beziehung des Menschen mit dem ewigen Du Gott ist das *requiescere in deo*<sup>32</sup>. Bereits im Einleitungsteil wird dieses Motiv angeschlagen: 1.1.1: *inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*; 1.1.5: *Quis mihi dabit adquiescere in te*. Sein Ziel erreicht es im Schlußhymnus 13.35.50ff. in der Bitte *pacem da nobis /.../ pacem quietis*; Gott ist die Ruhe selbst, und wer Gott sucht, wird diese Ruhe finden (*tu autem /.../ semper quietus es, quoniam tua quies tu ipse es*).

<sup>31</sup> Zu diesem Leitgedanken bzw. zu dieser gedanklichen Klammer, die die gesamten *Confessiones* zusammenhält, vgl. G.P. Lawless, *Interior peace in the Confessions of St. Augustine*, REAug 26, 1980, 45-61.

<sup>32</sup> Vgl. oben Anm. 31.

V.

Entscheidende Stufen des unmittelbaren Ich-Du-Erlebnisses und des *requiescere in deo* finden sich in Buch VII und Buch IX - die Konversionsszene in Buch VIII nehme ich zunächst bewußt heraus. Dazu nachher noch einige Worte.

In Buch VII schildert Augustinus seine neuplatonische Gottesschau<sup>33</sup> (7.10.16 *intravi in intima mea duce te*, vor allem 7.17.23) und seinen Blick in die Ewigkeit (*inveneram incommutabilem et veram veritatis aeternitatem supra mentem meam commutabilem*), den er jedoch nicht aushalten kann, sondern von dem er nur eine *amantem memoriam* zurückbringt. Denn noch hatte Augustinus nicht die richtige Gotteserkenntnis erlangt, noch nicht hatte er Jesus Christus als den *mediator dei et hominum* (7.18.24) anerkannt. Den Höhepunkt in dieser Entwicklungslinie bildet zweifelsohne die Ostia-Vision<sup>34</sup>, die Augustinus mit seiner Mutter zusammen vor ihrem Tod erlebt (9.10.23)<sup>35</sup>. Zum dritten Mal in den *Confessiones* haben wir einen symbolträchtigen Garten - nach dem Garten des Sündenfalls des Birnendiebstahts (2.4.9ff.)<sup>36</sup> und dem Mailänder Garten der Konversionsszene (8.12.28ff.)<sup>37</sup>. Augustin und Monnica blicken durch ein Fenster auf den Garten des Hauses, in dem sie vor der geplanten Seereise nach Afrika abgestiegen sind (*incumbentes ad quandam fenestram, unde hortus intra domum, quae nos habebat, prospectabatur*). Der Symbolgehalt der einleitenden Worte ist offensichtlich: Am Todestag der Mutter (10.23: *impendente autem die, quo ex hac vita erat exitura*) öffnet das Fenster den Blick auf den Garten des Paradieses, und durch dieses Fenster blickend, erlebt Augustinus nunmehr einen *christlichen* Aufschwung zu Gott. Im Gespräch mit der Mutter, aus dem Erlebnis der unmittelbaren Ich-Du-Beziehung Augustins und Monnicas, die in dem *Regula*-Symbol ihren Ausdruck bekommen hat (vgl. 8.9.30 mit 3.11.19), und in der Anwesenheit des ewigen Du, also Gottes, dreht sich ihr Gespräch um das ewige Leben (*quaerebamus inter nos apud praesentem veritatem, quod tu es, qualis futura esset vita aeterna sanctorum*). In der Vereinigung von *ratio* und *affectus* (*ardentior affectu, cogitando et loquendo*) erreichen sie den Bereich der Zeitlosigkeit und der Ewigkeit (*ut attingeremus regionem ubertatis indeficientis, ubi pascis Israel in*

<sup>33</sup> Vgl. P. Courcelle, *Die Entdeckung des christlichen Neuplatonismus*, in Andresen, 45-88; E. Roll, *Der platonisierende Augustin*, Stuttgart 1990; vgl. außerdem F. van Fleteren, *A comment on some questions relating to Confessiones VII*, in Lienhard, 531-40.

<sup>34</sup> Vgl. P. Henry, *Die Vision zu Ostia*, in Andresen, 201-70.

<sup>35</sup> Zu Augustins Mutter in den *Confessiones* vgl. P.M.A. van Kampen-van Dijk, *Monnica. Augustinus' visie op zijn moeder*, Amsterdam 1978; L.C. Ferrari, *The dreams of Monica in Augustine's Confessions*, AugS 10, 1979, 3-17; J.K. Coyle, *In praise of Monica, A note on the Ostia experience of Confessions IX*, AugS 13, 1982, 87-96; É. Lamirende, *Quand Monique, la mère d'Augustin, prend la parole*, in *Signum Pietatis*, 3-19.

<sup>36</sup> Vgl. L.C. Ferrari, *The pear-theft in Augustine's Confessions*, REAug 16, 1970, 233-42.

<sup>37</sup> Zum 8. Buch vgl. R. Jaques, *Le livre VIII des Confessions de Saint Augustin. Une approche hermeneutique*, LThPh 44, 1988, 357-67.

*aeternum veritatis pabulo, et ibi vita sapientia est, per quam fiunt omnia ista, et quae fuerunt et quae futura sunt, et ipsa non fit, sed sic est, ut fuit, et sic erit semper. quin potius fuisse et futurum esse non est in ea, sed esse solum, quoniam aeterna est: nam fuisse et futurum esse non est aeternum*). Die Visionen, sowohl die neuplatonische in Buch VII als auch die christliche in Buch IX, werden dem Menschen nur für einen Moment zuteil. Augustin verwendet in beiden Szenen ähnliche Formulierungen (7.17.23: *et pervenit ad id, quod est in ictu trepidantis aspectus*; 9.10.24: *et dum loquimur et inhiamus illi, attingimus eam* (sc. *sapientiam*) *modice toto ictu cordis*).

Die Beziehung der beiden Szenen aufeinander ist unübersehbar. Die zweite Vision in Ostia wird bereits am Ende der neuplatonischen angekündigt: die Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott ist in die Erinnerung Augustins (*amantem memoriam et quasi olefacta desiderantem, quae comedere nondum possem*) eingepflanzt. Die Ostia-Vision, die nach der *conversio* steht und demnach mit der rechten Kenntnis der *mediator*-Rolle Jesu Christi erfolgt, gewährt Augustin und seiner Mutter den Einblick in das ewige Leben bei Gott (10.25: *ut talis sit sempiterna vita, quale fuit hoc momentum intellegentiae*). Auf einen weiteren Unterschied zwischen den beiden Visionen muß hingewiesen werden: In der Ostia-Szene entwickelt sich die wahre Gottesschau aus der unmittelbaren Ich-Du-Beziehung heraus, nicht aus der abgeschiedenen Reflexion. Dieser Gedanke läßt sich noch weiterführen, wenn man auf Jaspers' Überlegungen zurückgreift<sup>38</sup>: Die neuplatonische Vision ist ohne Auswirkungen auf das Leben Augustins; sie bleibt inkommunikabel. Die Ostia-Vision dagegen zeitigt ihre Folgen: Die *mater carnis*, Monnica, gibt ihren Sohn an die *mater omnium*, an die *ecclesia catholica*, ab, und Augustinus kann nun aufgrund dieser Vision seinen Mitmenschen den Weg zu Gott in seinen *Confessiones* zeigen.

## VI.

Doch halten wir an diesem Punkt kurz inne, um einen Blick auf die die Struktur der ersten neun Bücher zu werfen. Auf den ersten Blick mag es Erstaunen erregen, daß Augustinus sein Werk nicht mit der Mailänder Bekehrung abschließt. Ein geläufiger Irrtum in der nicht-philologischen Augustinus-Literatur besteht denn auch darin, die *conversio* zum Höhepunkt der *Confessiones* zu erklären oder sie kurzerhand ins falsche Buch zu verlegen; so z.B. Roy Pascal in seinem sonst sehr aufschlußreichen Artikel *Die Autobiographie als Kunstform*: «Die eigentliche Autobiographie, so wie ich sie sehe, ist die Geschichte der Gestaltung einer Persönlichkeit; sie beginnt mit der Kindheit und führt zumindest zu dem Punkt, an dem die Persönlichkeit ihre ureigenste Prägung erhält. Sie kann daher in einer frühen Lebensphase

<sup>38</sup> Jaspers, 696f.

abbrechen wie diejenige Augustins mit dessen Bekehrung»<sup>39</sup>.

Doch der Höhepunkt des rückblickenden Teils des *Confessiones* ist eben nicht die *conversio*, sondern die Gottesschau. Auf die Vereinigung mit Gott, auf das *requiescere in deo*, das *intellectus* und *affectus* vereint, ist das Werk vom Proömium an ausgerichtet. Genauso wichtig für das künstlerische Strukturprinzip der *Confessiones* ist zudem die Tatsache, daß Augustinus die Vereinigung mit Gott in Buch IX zusammen mit seiner Mutter erlebt. Nun erst hat die Mutter, die *mater carnis*, ihre Pflicht erfüllt und ihren Sohn an die *mater omnium* bzw. an die *mater spiritualis*, an die Kirche, übergeben (vgl. vor allem den Epitaph auf die Mutter am Ende von Buch 9.13. 35-7). Die Mutter hat in der Gesamtkonzeption der *Confessiones* gleichsam die Rolle der Mittlerin zwischen ihrem Sohn und Gott; sie hat die Pflicht, ihren Sohn zu Gott hin anzuspornen (*excitare in deum*). Sie ist das Medium, dessen Gott sich bedient, um Augustin in den Schoß des wahren Glaubens zu führen, so wie die Kinderstimmen im Mailänder Garten ebenfalls Medien Gottes sind (8.12.29).

Nach den retrospektiven ersten neun Büchern geht Augustin dazu über, im 10. Buch seinen derzeitigen Zustand zur Zeit der Abfassung der *Confessiones* zu beschreiben (10.3.4; 10.4.6: *hic est fructus confessionum mearum, non qualis fuerim, sed qualis sim*). Er gibt einen zweifachen Rechenschaftsbericht: Zunächst berichtet er von dem Stand seiner theologischen Reflexionen (*quaerere / scire deum*) in den Kapiteln 8ff., wo er von der Art der Anwesenheit Gottes und seiner Erkennbarkeit spricht, vor allem jedoch in den Kapiteln 12ff., dem Abschnitt über die *memoria*, dann von seinem persönlichen Zustand, insbesondere von den Schwierigkeiten der völligen Enthaltensamkeit (39ff.). Wichtig ist, daß Augustinus in dem abschließenden Hymnus (10.43.68) die *mediator*-Rolle Jesu Christi betont<sup>40</sup>. Diese Erkenntnis ist ja der wichtigste theologische Fortschritt in seiner Entwicklung als Christ.

## VII.

Die exegetischen<sup>41</sup> Bücher XI - XIII haben in der Augustinus-Literatur viel Befremden hervorgerufen. Sie sind jedoch vor dem Hintergrund meiner Interpretation eine notwendige Folge der ersten 10 Bücher: Ziel der Gottesuche ist der ständige Dialog mit Gott. In der mystischen Schau ist dieses Erlebnis jedoch nur äußerst kurze Zeit möglich (vgl. 9.10.24: *et dum loquimur et inhiamus illi, attingimus eam* (sc. *sapientiam*) *modice toto ictu cordis*). In der Meditation jedoch über Gottes Wort, wie es uns in der Bibel vorliegt, hat der

<sup>39</sup> In Niggel, 148f. Oder noch auffallender in *Metzlers Literatur Lexikon*, hrsgg. G. und I. Schweikle, Stuttgart 1990<sup>2</sup>, 34 s.v. *Autobiographie* zu den *Confessiones* «berühmt ist die Bekehrungsszene, 10. Buch».

<sup>40</sup> *Verax autem mediator, quem secreta tua misericordia demonstrasti hominibus et misisti, ut eius exemplo etiam discerent humilitatem, 'mediator' ille 'dei et hominum, homo Christus Iesus', inter mortales peccatores et immortalem iustum apparuit...*

<sup>41</sup> Zur Bibelexegese bei Augustin im allgemeinen vgl. Kap. VI in Lienhard, 319-402.

Mensch die Möglichkeit eines ständigen Bezugs zu Gott und eines ständigen Dialogs mit Gott, er kann auf diesem Weg an Gottes Ewigkeit teilhaben:

*Vocas itaque nos ad intellegendum verbum deum apud te deum, quod sempiterno dicitur et eo sempiterno dicuntur omnia. neque enim finitur, quod dicebatur, et dicitur aliud, ut possint dici omnia, sed simul et sempiterno omnia. /.../ non ergo quicquam verbi tui cedit atque succedit, quoniam vere immortale atque aeternum est. et ideo verbo tibi coaeterno simul et sempiterno dicis omnia, quae dicis, et fit, quidquid dicis ut fiat; nec aliter quam dicendo facis: nec tamen simul et sempiterna fiunt omnia, quae dicendo facis (11.7.9).*

Fassen wir unsere bisherigen Ergebnisse zusammen: Augustinus gibt in den *Confessiones* eine Darstellung seines Gotteserlebnisses in der unmittelbaren Form des inneren Dialogs mit Gott. Zwei Wege können zu der direkten Gotteserfahrung, zur allzeit gegenwärtigen Ich-Du-Beziehung zu Gott führen: einerseits der mystische Weg des visionären Aufschwungs zum ewigen Sein. Doch auf diesem Weg kann die Gegenwärtigkeit Gottes nur momentan erlebt werden. Die Schau Gottes ist nicht ertragbar, nur eine Erinnerung daran bleibt - oder um Rilke zu zitieren (1. *Duineser Elegie*):

*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel  
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme  
einer mich plötzlich an Herz: ich verginge von seinem  
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts  
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,  
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,  
uns zu zerstören.*

In den exegetischen Büchern des zweiten Teils (XI - XIII) wird von Augustinus dann der Weg gezeigt, auf dem man Gottes Gegenwärtigkeit ständig erleben kann<sup>42</sup>, wenn man die Mittlerrolle Jesu Christi anerkennt (11.2.4). In der Lektüre der *Heiligen Schrift* fallen denn auch *quaerere*, *laudare* und *invocare deum*, *affectus* und *intellectus*, nicht auseinander; vielmehr gehen sie eine Einheit ein, die verhindert, daß, um mit Buber zu sprechen, aus der Ich-Du-Beziehung eine Ich-Es-Beziehung wird.

## VIII.

In diesem Zusammenhang soll noch ein kurzer Blick auf die Funktion der zwei großen, viel behandelten theoretischen Abschnitte der *Confessiones*

<sup>42</sup> Vgl. z.B. die Formulierung in 11.2.4 (*et placeat in conspectu misericordiae tuae invenire me gratiam ante te, ut aperiantur pulsanti mihi interiora sermonum tuorum*) und die Schlußworte der *Confessiones* in 13.38.53 (*a te petatur, in te quaeratur, ad te pulsetur: sic, sic accipietur, sic invenietur, sic aperietur*); bereits im eröffnenden Gebet wird das Motiv des Öffnens angeschlagen (1.5.5: *Ecce aures cordis mei ante te, domine; aperi eas et dic animae meae: salus tua ego sum*).

geworfen werden, auf die Abhandlung über die *memoria* in Buch X<sup>43</sup> und über die Zeit in Buch XI<sup>44</sup>. Ich kann natürlich in diesem Zusammenhang nicht im Detail auf diese Abschnitte eingehen, sondern nur einen Hinweis zu ihrer Funktion im Ganzen der *Confessiones* geben: Im 10. Buch greift Augustinus in dem *memoria*-Teil auf die im Proömium aufgeworfene Frage zurück: *et quomodo invocabo deum meum, deum et dominum meum, quoniam utique in me ipsum eum vocabo, cum invocabo eum? et quis locus est in me, quo veniat in me deus meus? Quo deus veniat in me, deus, qui fecit caelum et terram* (1.2.2). Der Raum, wo er Gott findet, ist das Gedächtnis (10.24.35): *Ecce, quantum spatiatus sum in memoria mea quaerens te, domine, et non te inveni extra eam. neque enim aliquid de te inveni, quod non meminissem, ex quo didici te./.../ Itaque ex quo te didici, manes in memoria mea, et illic te invenio, cum reminiscor tui et delector in te /.../* (10.25.36): *et quid quaero, quo loco eius habites, quasi vero loca ibi sint? Habitas certe in ea, quoniam tui memini, ex quo te didici, et in ea te invenio, cum recordor te*. Ebenso haben die Reflexionen über die Zeit in Buch XI (14ff.) einen festen Platz in der Konzeption des Werkes, geht es Augustinus doch ständig um die Frage der Gegenwärtigkeit und Ewigkeit Gottes.

## IX.

Zum Abschluß soll noch der Frage nachgegangen werden, welche Intention Augustinus mit seinem Werk, mit der Konzeption, die er seinen *Confessiones* zugrunde legte, verfolgte. Wenn man die Stellen zusammennimmt, an denen sich Augustinus zur Intention seiner *Confessiones* äußert (vor allem 10.2.2), wird deutlich, daß sein Hauptziel das *excitare in deum* ist. In der Person Augustins kann der Leser zunächst einmal sehen, daß der Weg zu Gott nie ausgeschlossen ist, selbst aus größter Verwerflichkeit heraus. Augustin

<sup>43</sup> Vgl. dazu D. Doucet, *L'Ars Memoriae dans les Confessions*, REAug 33, 1987, 49-69.

<sup>44</sup> Aus der Fülle der Literatur vgl. E.P. Meijering, *Augustin über Schöpfung, Ewigkeit und Zeit. Das elfte Buch der Bekenntnisse*, Leiden 1979; R.J. Teske, *The world-soul and time in St. Augustine*, AugS 14, 1983, 75-92; P.J. Archambault, *Augustine, time, and autobiography as language (Conf. XI)*, AugS 15, 1984, 7-13; E. Rudolph, *Einheit und Differenz. Anmerkungen zu Augustins Zeitauffassung im XI. Buch der Confessiones*, in *Einheit als Grundfrage der Philosophie*, hrsgg. K. Gloy-E. Rudolph, Darmstadt 1985, 102-19; C. Mayer, *Tempus vestigium aeternitatis. Augustins Zeitauslegung im 11. Buch seiner Confessiones*, in *Zeit und Ewigkeit. Antikes Denken im Spannungsfeld zwischen irdischer Begrenztheit und Jenseitsvorstellung*, hrsg. R. Günther, Stuttgart 1988, 116-45; G.F.D. Locher, *Die Beziehung der Zeit zur Ewigkeit bei Augustin (Conf. XI)*, ThZ 44, 1988, 147-67; G. Haeffner, *Bemerkungen zur augustininischen Frage nach dem Wesen der Zeit im XI. Buch der Confessiones*, Th&Ph 63, 1988, 569-78; K. Gloy, *Die Struktur der augustininischen Zeittheorie im XI. Buch der Confessiones*, PhJ 95, 1988, 72-95; vgl. außerdem Kap. III (*God and time*) in Lienhard, 171ff. Zur Auseinandersetzung der modernen Zeitphilosophie mit Augustin vgl. *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*, hrsgg. W.Ch. Zimmerli-M. Sandbothe, Darmstadt 1993; aus der Warte des Physikers vgl. P. Davies, *Die Unsterblichkeit der Zeit*, Darmstadt 1996<sup>3</sup>, 216f.

wird zum Paradigma für Gottes Gnade, so wie ihm selbst auf seinem Weg Paradigmen weitergeholfen haben. In Buch VIII berichtet Augustin, wie ihm Simplicianus von der Bekehrung des bekannten Philosophen Marius Victorinus *erzählt* und wie diese Erzählung in ihm das Verlangen erweckt habe, es Victorinus gleich zu tun (8.2.3ff., vor allem 8.5.10: *sed ubi mihi homo tuus Simplicianus de Victorino ista narravit, exarsi ad imitandum*). Es folgt eine zweite 'Geschichte in der Geschichte': Ein Besucher aus Afrika namens Ponticianus *erzählt* Augustin von dem Mönchsvater Antonius (8.6.14) und läßt dann eine weitere Erzählung von der Bekehrung von zwei Hofbeamten in Trier folgen (8.6.15ff.). Auch diese Geschichten verfehlen ihre Wirkung nicht: Sie halten Augustinus den Spiegel vor und zeigen ihm, wie weit er noch von dieser Vollendung entfernt ist (8.7.16). In der Bekehrungsszene schließlich, die auf diese beiden vorbereitenden Ereignisse folgt, zeigen die Geschichten ihre paradigmatische, anspornende Wirkung. Als Augustinus das *tolle, lege* der Kinder<sup>45</sup> vernimmt und so deutet, daß er die Bibel zu öffnen habe, fällt ihm eine Episode aus dem Leben des Antonius ein, dem ein ähnliches Wunder widerfahren ist (8.12.29)<sup>46</sup>. Gerade in diesen paradigmatischen Geschichten, die vor die Konversionsszene gestellt sind, wird von Augustinus implizit die Art und Weise vorgezeichnet, mit der der Rezipient sein Werk lesen soll, und gleichzeitig wird auch die erwartete Reaktion auf die Lektüre schon mitgeliefert.

Um diese paradigmatische Funktion zu erfüllen, muß das Werk Glaubwürdigkeit besitzen. Dies ist das Hauptproblem sämtlicher autobiographischer Schriftstellerei, das Augustin ausdrücklich zu Beginn des 10. Buchs anspricht (10.3.3): ... *ut audiant homines, quibus demonstrare non possum an vera confitear; sed credunt mihi, quorum mihi aures caritas aperit*. Der *pacte autobiographique* zwischen Autor und Leser, um mit Ph. Lejeune<sup>47</sup> zu sprechen, bzw. das *εἰκός*, die Wahrscheinlichkeit, der antiken Poetik und Rhetorik wird durch die christliche *caritas* ersetzt, die den Wahrheitsgehalt von Augustins Schrift garantiert. Augustin entwirft in diesen eröffnenden Abschnitten des 10. Buchs eine christliche Poetik, ausgehend von der Frage, für wen und zu welchem Zweck er eigentlich schreibe (10.3.3: *quid mihi ergo est cum hominibus, ut audiant confessiones meas ...*). Er weist seinem Werk eine doppelte Funktion zu: *excitare in deum* durch die paradigmatische Schilderung seines Lebens und *delectare*, wobei das *delectare* der antiken, paganen Poetik durch den Nachsatz christlich umgedeutet wird: *Et delectat bonos audire praeterita mala eorum, qui iam carent eis, nec ideo delectat, quia mala sunt, sed quia fuerunt et non sunt*. Dies ist die *interpretatio Christiana* der zweifachen Funktion von Dichtung, wie sie Horaz in der *Ars poetica* be-

<sup>45</sup> Vgl. L.C. Ferrari, *An analysis of Augustine's conversional reading*, AugS 18, 1987, 30-51.

<sup>46</sup> Es ist erzähltechnisch äußerst geschickt, daß Augustin diese Episode in 8.6.13 nicht erwähnt, sondern sie für diesen Höhepunkt aufspart.

<sup>47</sup> *Le pacte autobiographique*, Poétique 4, 1973, 137-62; ders., *Le pacte autobiographique*, Paris 1975; vgl. auch Niggel, 1ff.

schreibt:

*aut prodesse volunt aut delectare poetae  
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.* (333f.)  
/.../  
*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci  
lectorem delectando pariterque monendo.* (343f.)

## X.

Kehren wir zu der eingangs aufgeworfenen Frage zurück, ob man die *Confessiones* des Augustinus mit Fug und Recht als eine Autobiographie bezeichnen kann. Wenn man Augustins eigene Äußerungen in den *Retraktationen* und in den *Confessiones* selbst ernst nimmt, bleibt nichts anderes übrig, als die Frage mit 'ja' zu beantworten. In der Autobiographie schreibt ein Autor über sich selbst und kann dabei durchaus eine ganz bewußte Tendenz verfolgen: Er kann seine Entwicklung paradigmatisch für eine Epoche oder eine literarische Strömung hinstellen, wie dies zum Beispiel Goethe in *Dichtung und Wahrheit* tut. In der rückblickenden Schilderung seiner Entwicklung geht der Autor selektiv vor. Er wählt bestimmte Episoden seines Lebens aus, die für das von ihm verfolgte Beweisziel von Bedeutung sind. Durch die Selektion erhalten die ausgewählten Episoden *per se* Symbolcharakter, sie sind Vorverweise auf das Telos. Durch die literarische Gestaltung wird der Protagonist der Autobiographie, also der Autor selbst, zum ästhetischen Gegenstand, der beim Leser ästhetisches Vergnügen hervorrufen soll. Das Hauptproblem für den Rezipienten liegt bei der Lektüre von Autobiographien in der 'Glaubwürdigkeit', in der Frage, wo die Grenzen zwischen Dichtung und Wahrheit anzusetzen sind. Ph. Lejeune hat in seinen Abhandlungen zur Autobiographie herausgestellt<sup>48</sup>, daß Autor und Rezipient einen 'autobiographischen Pakt' eingehen, in dem der Autor durch deutliche Signale den autobiographischen, also wahrheitsgetreuen Charakter seines Werks betont. Daß gerade mit diesem autobiographischen Pakt die Autoren spielen und ihn bewußt in fiktionaler Literatur einsetzen, ist eine weitere Schwierigkeit der Gattung. Gegenüber der fiktionalen Literatur verlangt die Autobiographie vom Autor demnach, daß er das εἰκόσ, die *Wahrscheinlichkeit* des Erzählten, durch die *Garantie der Wahrheit* ersetzt.

All diese Punkte lassen sich in Augustins *Confessiones* ohne Schwierigkeiten nachweisen. Der Autor schreibt über seine Person und bricht die Erzählung an dem Zeitpunkt ab, wo er das Telos seiner Entwicklung erreicht hat. Seine leibliche Mutter übergibt ihn an ihrem Todestag an die Mutter aller, die Kirche, nachdem sie zusammen mit ihm eine christliche Gottesschau erlebt hat. Augustin stilisiert sich als Paradigma für Gottes Gnade und gibt die Perspektiven vor, mit denen man sein Werk zu lesen hat. Schließlich fehlen

<sup>48</sup> Vgl. oben Anm. 47.

bei ihm auch nicht die Reflexionen über die Glaubwürdigkeit seiner Erzählungen, über den *pacte autobiographique*. Die Form des Dialogs und die exegetischen Bücher XI - XIII, die vielfach Ursache waren, die *Confessiones* nicht unter die Autobiographien aufzunehmen, sind Teil der paradigmatischen Funktion des Werks und bewußt gewähltes Ausdrucksmittel, um die Art und Weise darzustellen, wie eine Vereinigung mit Gott möglich ist: Durch die dialogische Form bezieht Augustin den Leser unmittelbar in sein Gotteserlebnis ein.

Düsseldorf

Bernhard Zimmermann

## NOTE AL ΠΕΡΙ ΔΙΑΦΟΡΑΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ DI PLATONIO

Sei fra i manoscritti aristofanei tramandano due brevi trattati - il Περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν e il Περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων - sotto il nome di Platonio, autore altrimenti sconosciuto, ora attentamente studiato da Franca Perusino, che ne ha curato una nuova edizione con traduzione e commento<sup>1</sup>.

Il Περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν delinea sommariamente la forma (τύπος) della commedia antica e della commedia di mezzo e si occupa delle ragioni che determinarono il passaggio dalla prima alla seconda; il Περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων prende in esame le caratteristiche dei maggiori poeti della commedia antica, Cratino, Eupoli ed Aristofane, offrendone un essenziale profilo.

Le due note seguenti riguardano il testo del secondo trattato: la prima cerca di approfondire il rapporto fra tale testo e la tradizione retorica più pertinente; la seconda intende contribuire ad una corretta esegesi delle rr. 7 - 9.

### 1.

L'impianto strutturale, teorico, lessicale del Περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων di Platonio è, non senza qualche deroga, di chiara marca peripatetica e segnatamente mutuato dalla teoria retorica di Dionigi di Alicarnasso, come bene rileva la Perusino<sup>2</sup>: è possibile precisare le ragioni di questo rilievo con ulteriori elementi di connessione, ma anche di scarto, tra la teoria retorica di Dionigi e l'organizzazione del testo di Platonio.

Spicca il ruolo giocato dalla χάρις, la cui presenza e qualità sono costanti elementi di valutazione da parte di Platonio ed hanno una forte incidenza sul giudizio complessivo: piuttosto che un ripetuto riscontro, la χάρις sembra costituire un parametro estetico decisivo. Ciò deriva certamente da Dionigi, che nel *Lysias* determina in tal senso alcuni precisi canoni di giudizio: uno stile profuso di 'grazia' risulta complessivamente superiore ad uno che ne sia privo, benchè tecnicamente perfetto; la χάρις è capace di dirimere il giudizio tra chi è pari nella costituzione tecnica del discorso (11.8), nonché tra soggetti di pari talento (10.4). Negli essenziali giudizi formulati nel *De veterum scriptorum censura*, costruiti formalmente in modo da concentrare in un solo enunciato o, quando possibile, in un solo aggettivo, qualità e inclinazioni dell'autore in esame<sup>3</sup>, Dionigi è puntuale nel fornire le indicazioni riguardanti la χάρις: Iperide è χάριτος μεστός (5.6); Demostene appare μετὰ τοῦ σεμνοῦ τὴν χάριν ἔχων (5.4); di Lisia, definito εὐχαρις, si legge: μετὰ κεκραμένης τῆς κατὰ

<sup>1</sup> F. Perusino, *Platonio, la commedia greca*, Urbino 1989.

<sup>2</sup> Perusino, 22 ss. e *passim*.

<sup>3</sup> Tale succinta forma di testo retorico si fonda sull'impiego di vocaboli chiave che funzionano come cifre di rimando a trattazioni più complete. Anche il secondo trattato di Platonio può forse pensarsi costruito secondo questo criterio.

τὴν χάριν ἡδονῆς (5.1); nell'ambito della trattazione sull'elocuzione dei filosofi, Dionigi invita ad imitare di Senofonte e Platone la τῶν δ' ἠθῶν χάριν, τῆς ἡδονῆς, τῆς μεγαλοπρεπείας (4.1); Senofonte è definito εὐχαρῖς (3.2). Il confronto tra Erodoto e Tucidide è deciso da 'soavità' (ἡδονή), 'persuasione' (πειθοῦ) e 'grazia' (χάρῖτι) che sanciscono la superiorità del primo (3.1). Nel *De compositione verborum*, commentando la celebre ode ad Afrodite di Saffo (fr. 1 V.), portata ad esempio di stile elegante (γλάφυρος), Dionigi rileva la presenza della χάρις, a suo dire, ἐν τῇ συνεχείᾳ καὶ λειότητι... τῶν ἁρμονιῶν (23.12). Nell'*Isocrates* Dionigi giudica l'oratore inferiore a Lisia quanto alla λέξις, ma anche κατὰ τὴν χάριν (3.4), che pure possiede (cf. 3.3).

Platonio riutilizza, direttamente o tramite la sua fonte, i concetti elaborati da Dionigi di Alicarnasso intorno alla χάρις, ma in modo tale, io credo, da rivelare una certa approssimazione, se non scarso discernimento. L'influenza del notevolissimo valore già attribuito alla χάρις da Dionigi risulta trasmodante: è l'assoluta mancanza di χάρις l'unico argomento retorico pertinente alle indicazioni di Dionigi, per cui Cratino assume, nel testo di Platonio, le peculiarità dello stile austero; è ancora l'assenza di χάρις ad impedirgli di eludere τὸ φορτικὸν τῆς ἐπιτιμήσεως. Nessun altro argomento di rilevanza retorica è fornito da Platonio per dimostrare l'effettiva austerità, in senso tecnico, di Cratino (fatta eccezione forse per l' accenno alla frammentazione delle trame alle righe 7-9, per cui v. *infra*). Eupoli viene definito a sua volta ἐπίχαρις, χαρίεις, ed i suoi versi sono ammantati di χάρις: come conferma il breve giudizio su Aristofane (r. 18: οὔτε χαρίεις ὥσπερ ὁ Εὐπόλις), Eupoli incarna nel trattato il modello stesso della grazia. Ugualmente Aristofane, che, conformemente alla teoria di Dionigi di Alicarnasso, partecipa per metà delle qualità degli altri due poeti considerati, viene giudicato secondo il parametro della χάρις: οὔτε γὰρ πικρὸς λίαν ὥσπερ ὁ Κρατῖνος οὔτε χαρίεις ὥσπερ ὁ Εὐπόλις, dove i termini πικρὸς e χαρίεις denotano due condizioni estreme ed opposte in relazione allo stesso decisivo riferimento, la χάρις appunto, per la cui mancanza Cratino viene definito πικρὸς, aggettivo inerente alla terminologia sullo stile austero.

Ancora una riflessione sull'ascendenza peripatetica del nostro trattato da un punto di vista propriamente lessicale. Se nell'esame delle caratteristiche di Cratino, esponente dello stile austero secondo i parametri di Dionigi, compare in Platonio il termine-chiave, αὐστηρός, ed ugualmente avviene per Aristofane, esponente di stile mediano, del quale si dice τὸν μέσον ἐλήλαχε χαρακτηριστῆρα, viceversa per Eupoli manca il termine corrispondente, γλαφυρός: la circostanza non ingenera tuttavia dubbi circa la rispondenza alla teoria di Dionigi, dove la χάρις occupa un ruolo rilevante proprio nell'ambito della γλαφυρὰ σύνθεσις<sup>4</sup>. La frequentazione del testo di Dionigi si rivela anche

<sup>4</sup> Cf. il già citato commento alla prima ode di Saffo, scelta quale esempio di stile elegante. Del resto anche Demetrio di Falero (*eloc.* 36-37), nella classificazione degli stili in quattro tipi (ισχνός, semplice; μεγαλοπρεπής, magnifico; γλαφυρός, elegante; δεινός, veemente), in ragione dello stesso rapporto che lega la μεγαλοπρέπεια allo stile μεγαλοπρεπής e la

nell'uso di qualche termine, apprezzabile pur se meno legato al lessico della tecnologia retorica, e però capace di elevare inopinatamente la qualità dell'eloquio solitamente scialbo di Platonio. Mi riferisco al peculiare ἐπιτρέχειν, impiegato due volte nel Περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων (rr. 3 e 20); il verbo, nell'elegante unione con χάρις, è mutuato da Dionigi di Alicarnasso (*Dem.* 5.13.7)<sup>5</sup>.

Un'ultima considerazione. Come opportunamente evidenzia la Perusino (pp. 21 s.), il fatto stesso che la quasi totalità del trattato di Platonio sia dedicata all'opposizione tra Cratino ed Eupoli, mentre l'esame dello stile di Aristofane è relegato alle poche righe finali, trova rispondenza nell'impostazione generale della trattazione degli stili esposta nel *De compositione verborum*. Tuttavia, anche in questo caso, sono da notare alcune diversità tra lo schema teorico di Dionigi e quello emulo di Platonio. L'analisi dello stile comico di Cratino e di Eupoli, affrontato secondo due parametri ben individuabili, uno stilistico ed uno strutturale<sup>6</sup>, tende ad un'opposizione fortemente marcata che, a mio avviso, finisce per andare oltre gli intenti teorici del modello. Il confronto instaurato tra i due comici nel testo di Platonio è infatti ampiamente a vantaggio di Eupoli che risulta sì *opposto* ma anche *migliore*. Stabilire una preferenza dello stile elegante su quello austero non è interesse di Dionigi (semmai sarebbe stato da attendersi il contrario, vista l'insistente corrispondenza nei suoi scritti tra ἀσπερὰ ἁρμονία e stile ὑψηλός). Il pensiero di Dionigi viene ulteriormente tradito nella sezione dedicata ad Aristofane, il quale se ἐλάλαχε τὸν μέσον χαρακτήρα, finisce però privato di una vera identità artistica. Dionigi al contrario, come noto, ritiene depositaria dell'eccellenza proprio la μεσότης, illustrata nel *Demosthenes* dall'oratore principe dello stile mediano<sup>7</sup>. Il trattato di Platonio invece conduce all'individuazione di preminenze, essenzialmente fondate sul parametro della χάρις, secondo questo ordine di merito: Eupoli ottimo, Aristofane mediocre, Cratino ultimo dei tre.

δευότης allo stile δεινός, vincola la χάρις allo stile γλαφυρός.

<sup>5</sup> Φυσική τις ἐπιτρέχει τοῖς Λυσίου λόγοις εὐστομία καὶ χάρις, κτλ.

<sup>6</sup> A Cratino Platonio attribuisce lo stile austero secondo la dottrina di Dionigi ed anche per le affinità con Archiloco espresse a r. 2. La struttura delle commedie di Cratino viene presa in esame a partire da r. 7. Il carattere di Eupoli risulta diametralmente opposto sia per quanto concerne lo stile sia per la condizione strutturale delle commedie. Questo secondo aspetto è indicato a r. 16, dove probabilmente è da leggere περὶ τὰ σκέμματα λίσαν εὐστοχος (σκέμματα *Vat Lh G Ald*: σκώμματα E): cf. M.G. Bonanno, *Note a Platonio*, *Eikasmos* 3, 1992, 248. Per σκέμμα cf. σκέπτεσθαι, che in retorica è sinonimo di ἐκπονήσαι λόγον e di ἐπιτρεῖν, ed indica lo studio, la perizia nella costituzione di un testo.

<sup>7</sup> Nonostante consideri lo stile di Lisia come profuso di 'grazia' più di ogni altro, Dionigi giudica notoriamente Demostene come il maggiore degli oratori antichi. In *Dem.* 6.13.7, i due vengono messi a confronto sulla base della χάρις: in Lisia la grazia ἐπιτρέχει, per una virtù del tutto innata (φυσική τις), l'eloquio, ma ha il difetto di perdere la sua forza alla fine dell'orazione; Demostene è superiore dunque a Lisia per la tonicità della sua grazia.

2.

A rr. 7 s dello stesso trattato si legge εὔστοχος δε ὧν ἐν ταῖς ἐπιβολαῖς τῶν δραμάτων καὶ διασκευαῖς, εἶτα προῶν καὶ διασπῶν τὰς ὑποθέσεις οὐκ ἀκολούθως πληροῖ τὰ δράματα. La Perusino<sup>8</sup> traduce: «inizialmente il suo modo di affrontare gli argomenti e di strutturare le commedie si rivela efficace, ma poi nel proseguimento dell'azione tende a rompere la continuità della trama e non completa la commedia in modo coerente con le premesse».

Il termine διασκευή è stato variamente interpretato, all'interno del suo ampio valore semantico di 'organizzazione', 'disposizione'. Il Dobree<sup>9</sup> pensava all'allestimento della rappresentazione nei suoi aspetti di costituzione ed ornamento dell'apparato scenico, dei costumi, del coro, interpretando διασκευή nel senso di organizzazione della rappresentazione teatrale. Meineke<sup>10</sup> riferisce la διασκευή all'*inventio* e *dispositio* dell'argomento della commedia. La Perusino interpreta διασκευή nel significato di organizzazione, strutturazione<sup>11</sup>, senza chiarire se questa riguardi esclusivamente la struttura delle commedie oppure anche le trame. In quest'ultimo caso, cui si potrebbe accostare l'interpretazione del Meineke, si attribuirebbe a Platonio un pensiero a mio avviso contraddittorio: Cratino elaborerebbe correttamente le trame per poi spezzettarle e rompere la coerenza complessiva dei drammi. D'altra parte se con διασκευή si intendesse la struttura delle commedie nelle forme canoniche, si attribuirebbe a Platonio un pensiero non meno bizzarro: Cratino sarebbe encomiabile nello strutturare le commedie, le quali sarebbero però, salvo alcune scene iniziali, spezzettate ed incoerenti nelle trame. Tale interpretazione potrebbe riferirsi ad una tecnica di sviluppo della *fabula* attuato attraverso la preparazione di situazioni critiche che aprano un ventaglio di eventi narrabili: Cratino sarebbe quindi abile nel creare una situazione iniziale efficace, che non troverebbe però uno sviluppo coerente. Tuttavia un'interpretazione che entri nel merito estetico delle composizioni di Cratino, che risulterebbero di qualità fortemente disomogenea, non sembra pertinente agli intenti ed alla natura del trattato.

A questo problema di interpretazione si lega una questione di natura sintattica. Nell'espressione ἐν ταῖς ἐπιβολαῖς τῶν δραμάτων καὶ διασκευαῖς, dove un solo articolo ed una sola preposizione sono preposti a due sostantivi, emerge un nesso sintattico molto forte che è forse opportuno non eludere. Considererei i due termini come una sorta di endiadi e renderei così il senso:

<sup>8</sup> Perusino, 39.

<sup>9</sup> *Misc. Aristoph.* 104 Dindorf; cf. A. Meineke, *Fragmenta comiconum Graecorum I, Historia critica comiconum Graecorum*, Berolini 1839, 52 n. 25.

<sup>10</sup> Meineke, 52.

<sup>11</sup> Perusino, 69: «Διασκευή designerà il modo di organizzare, di disporre, di strutturare le commedie, come si deduce anche dall'anonimo *de com.* V 13, 3 e 10 Koster (cf. *Anon. Cram.* I, XIb, 41, 51 e 56 Koster) che stabilisce la differenza della διασκευή fra commedia antica e commedia nuova in rapporto alla presenza o all'assenza del coro. (...) Platonio contrappone l'abilità iniziale di Cratino (εὔστοχος) nell'affrontare (ἐπιβολαί) e nello strutturare i suoi drammi (διασκευαί τῶν δραμάτων)...».

«nell'esposizione della trama con la quale esordisce la commedia» o «che sta all'inizio della commedia». Quanto all'interpretazione di διασκευή nel significato di 'trama' *tout-court*, essa è assolutamente conforme ad un impiego ben testimoniato nella tradizione retorica: il termine è stato impiegato in ambito tecnico per denotare un'operazione precipua dell'*inventio*, che, servendosi dell'amplificazione di un argomento attraverso l'εὐρησις di argomenti corollari ed il tropo, tende a realizzare una conformazione patetica del discorso<sup>12</sup>; successivamente denota, per metonimia, anche la 'narrazione', come testimonia Fortunaziano<sup>13</sup>, il quale inserisce la διασκευή tra le otto forme di διήγησις. In Dione Crisostomo<sup>14</sup> ἡ διασκευή τῶν πραγμάτων indica «l'idea generale della trama», «la configurazione dei fatti»<sup>15</sup>. Pertanto il senso dell'intero passo di Platonio è a mio avviso il seguente: «Cratino, che nell'esposizione delle trame all'inizio delle commedie è efficace, poi, nel portare avanti l'azione non riesce a non frammentare le trame, e finisce col riempire i suoi drammi di fatti non conseguenti».

Questa indisciplinazione nella 'tenuta' delle trame, che si rimprovera a Cratino, è, del resto, ben testimoniata anche dalla critica antica, che gli muove il rilievo di ἀταξία (Anon. *de com.* 5.14.15-21 Koster = Cratin. *test.* 19 K.-A.): ὁ Κρατίνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν στήσας τὴν ἀταξίαν... ἀλλ' ἔτι καὶ οὗτος τῆς ἀρχαιότητος μετεῖχε καὶ ἥρέμα πως τῆς ἀταξίας<sup>16</sup>.

Alatri

Andrea Melone

<sup>12</sup> Hermog. *inv.* 3.166 ss. Rabe; cf. Anon. *schol. de inv.* 7.791 Walz; Sopat. Rh., Διαίρεσις ζητημάτων 8.373.19 s. Walz.

<sup>13</sup> *Ars Rhetorica* 2, 19, 112, 15 Halm.

<sup>14</sup> *De Philoctetae arcu*, 52.15 (2.108.21 De Arnim).

<sup>15</sup> Cf. *Ad Alexandrinos*, 32.94 (1.294 De Arnim): ὡς περ ἐν ταῖς κωμῳδικαῖς διασκευαῖς Καρίονα μὲν εἰσάγοντες μεθύοντα καὶ Δῶον οὐ σφόδρα κωουσι γέλωτα, che a mio avviso può anche essere reso: «come nelle composizioni tipiche della commedia...».

<sup>16</sup> Cf. Anon. *Cram.* 1.11 b.41, 64 s. Koster.

## EL PROBLEMA DEL ICTUS Y EL TESTIMONIO DE LOS POETAS\*

Si ha existido un punto de fuerte controversia entre los estudiosos de la métrica, ése es, sin duda, el del *ictus*. La bibliografía al respecto es abundantísima, y abarca desde la discusión de su existencia, primer aspecto en que se dividen las opiniones, hasta su naturaleza, por parte de los que lo aceptan, pasando por numerosos estudios sobre su relación con el acento y su funcionalidad en metros concretos.

No pretendemos recoger todas las teorías surgidas al respecto<sup>1</sup> y todos los matices con que han sido modificadas, sino, como indica el título, atender a las noticias que los poetas ofrecen sobre la existencia o no existencia de un elemento tan denostado, por unos, como considerado imprescindible, por otros, en la creación y percepción del ritmo poético, lo que nos llevará a reinterpretar algún pasaje típico en las argumentaciones sobre el tema y a tener en cuenta algún otro, hasta ahora, por lo que sabemos, ignorado.

Como decíamos, la primera, y principal, razón de desacuerdo entre los estudiosos es la polémica sobre la existencia de un rasgo, que, por lo general, se considera intensivo, en la producción y percepción del ritmo, lo que equivale a cuestionarse el modo en que ese ritmo era ejecutado y percibido. Los que postulan no sólo la existencia de ese rasgo, es decir, del *ictus*, sino incluso su necesidad, lo entienden como una intensificación de la voz, pues consideran que sólo la intensidad es rasgo susceptible de crear ritmo, negándole esa capacidad a la simple ordenación de cantidades distintas a lo largo del verso. Sin entrar en los numerosos problemas que un rasgo de este tipo supondría en la ejecución de la poesía, sobre todo por el conflicto que se crearía entre *ictus* y acento de palabra<sup>2</sup>, sólo apuntamos que todas estas hipótesis se mueven en un terreno dificultoso, pues tratan de la ejecución de una lengua cuya realización hablada no poseemos, hecho que, no por sobradamente sabido debe ser descuidado, pues no se puede afirmar que la cantidad no puede ser elemento generador de ritmo ya que no sabemos cómo 'sonaba' la cantidad, es decir, se nos escapan los rasgos fónicos que este

\* Este trabajo ha sido realizado en el período de disfrute de una Beca Postdoctoral del Plan Propio de la Universidad de Granada, convocatoria de 1994 y pertenece al proyecto de investigación *La doctrina métrica de los romanos*, PS90-0240 de la Subdirección General de Promoción de la Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

<sup>1</sup> Una buena visión global del tema se puede ver en J. Luque Moreno, *ARSIS, THESIS, ICTUS. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Granada 1994, 52-95. En las pp. 60-63 expone someramente las distintas teorías con sus principales representantes.

<sup>2</sup> Algunos saldan la cuestión argumentando que el acento era melódico y que, por tanto, podía articularse sin conflicto las sílabas intensas a causa del *ictus* y las acentuadas, que se caracterizarían por un tono más alto. Testimonios como Cicerón, *de or.* 3.44, *versus saepe in oratione per imprudentiam dicimus*, por el contrario, indican una lectura o recitación de la poesía no distinta de la prosa.

prosodema conllevaba en el latín hablado<sup>3</sup>, y que bien pudieran ser tales que bastaran para una producción y, lo que es más importante, para una percepción rítmica<sup>4</sup>. A esta dificultad se añade, a nuestro parecer, un planteamiento confuso a veces, pues en muchas de las opiniones favorables al *ictus* no se encuentra más que la legitimación de una práctica escolar encaminada a marcar el ritmo de la única forma que para nosotros, modernos, es perceptible, es decir, mediante el acento intensivo, y en otras se asiste a la confusión de planos o niveles, mezclando lo estructural con lo perteneciente al plano de la realización, y esto de forma especial cuando se habla de *ictus* mecánico.

Así pues, no son pocas las dificultades que crea el admitir la existencia de un golpe de voz que marcaría las sílabas que ocupan los tiempos fuertes de un verso determinado<sup>5</sup>, y por eso son muchos los autores que niegan su existencia. Pero, paradójicamente, algunos de estos autores hablan de otro tipo de *ictus*, igualmente intensivo, al que llaman mecánico, por oposición al anterior, el vocálico, y que consistiría en el golpe del pie, la mano, un dedo o una varita, aduciendo testimonios antiguos para corroborar esta práctica que resulta aún más problemática que la anterior, por cuanto da entrada en el ritmo poético a un elemento ajeno al lenguaje y por cuanto confunde aún más sistema y realización, pues deja la posibilidad de marcar el ritmo a un elemento que sólo se produce en ésta.

Algunos de los autores que hablan de esta práctica ni siquiera citan los textos que los han llevado a tal conclusión. Otros, en cambio, se muestran más considerados con el lector y aducen testimonios que, en su opinión, avalan la costumbre de golpear con el pie, la mano o el dedo en determinados momentos del verso, no se sabe muy bien con qué finalidad.

Un autor como Boldrini<sup>6</sup> plantea la cuestión en su justa medida pues vincula el *ictus* vocálico a una práctica escolar, considerándolo ajeno a lo que

<sup>3</sup> Lo que sí sabemos es que era claramente percibida, a juzgar por el testimonio de Cicerón, or. 173: *in versu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba aut brevior aut longior; nec vero multitudo pedes novit nec ullos numeros tenet nec illud quod offendit aut curat aut in quo offendit intellegit*, y es el único principio organizador del ritmo en la poesía latina que nos consta como cierto y seguro, sin género de dudas.

<sup>4</sup> Quizá la forma más sensata de plantear la cuestión sea en términos de percepción del ritmo, más de *impressio* que de *percussio*. Cf. G.B. Pighi, '*Impressio*' e '*percussio*' in Cic., '*De Orat.*' 3, 185, 186, ACI 38, 1959, 214-22; véase también Luque Moreno, 98-9 o A. García Calvo, *El ritmo del lenguaje*, Barcelona 1975, párrafos 24-25, donde dice textualmente: « en el ritmo, y en especial en el del lenguaje, la oposición entre producción y percepción no parece que pueda tan simplemente mantenerse ni la oposición por ende entre oyente y recitador...sino que en cierta medida al menos parece la modulación rítmica producto de una colaboración entre ambos».

<sup>5</sup> Como el problema de qué sílaba llevaría el *ictus* por ejemplo en los yambos con forma ~ ~ ~ , ¿sería ~ ~ ~ o ~ ~ ~ ? Problemas de este tipo, a nuestro juicio, hablan claramente contra esta teoría e indican un error de planteamiento que parte de la base de que la cantidad no crea ritmo. Quizá no para nosotros pero no podemos asegurar que era de igual modo para los antiguos.

<sup>6</sup> Cf. S. Boldrini, *La prosodia e la metrica dei romani*, Roma 1992, 35-8.

podía ser la ejecución normal de la poesía, y, en cuanto al mecánico, lo sitúa acertadamente en el terreno de la escansión del ritmo. Tan sólo diferimos de su opinión, como se verá, en la interpretación de los dos pasajes de Horacio por él citados como testimonios del *ictus* mecánico. Por otra parte, habla de una evolución del término hacia un significado referido a la voz, identificándose con el *arsis* cuando ésta se entendía ya como tiempo fuerte, marcado por la elevación de la voz, aceptando así que se produjera realmente la inversión en el significado de los términos *arsis* y *thesis*, aunque los testimonios no muestran un sentido tan unívoco<sup>7</sup>.

Camilli<sup>8</sup> es uno de los autores que más perplejidad causa: niega el *ictus* vocálico sirviéndose de la, según él, cierta existencia del mecánico como principal argumento, y no sólo habla con toda naturalidad de un golpe sino que establece incluso una pequeña historia evolutiva afirmando que «Di solito l'inizio della nuova serie ritmica o della nuova arsi veniva ricordato con un colpo (*ictus*) del pollice o del piede o, più tardi, della mano». Admite como cosa incontestable la existencia de este *ictus*, y ella misma le sirve para negar la existencia del otro, del vocálico, pues, si el *arsis* - el tiempo fuerte - hubiese estado marcada por la intensidad, razona, «a che il colpo del piede o della mano?», dando por sentado que lo cierto y seguro era la existencia de ese golpe. Paradójicamente, pese a la convicción con que habla de este *ictus* no cita los textos que lo llevan a pensar así ni explica las condiciones y circunstancias en que se produciría ese golpe. Sólo al final de su razonamiento apunta a la semejanza con la batuta del director de orquesta y, acertadamente, creemos, lo sitúa<sup>9</sup> en un contexto teórico, de análisis del metro, no ya del ritmo. Juiciosa es la interpretación que hace de los distintos testimonios de Horacio y Quintiliano respecto al trímetro-senario yámbico<sup>10</sup> concluyendo que «l'*ictus* era un segnale che si batteva dove sembrava più opportuno». Aún contra lo que dijo al principio, creemos que queda negada la presencia del *ictus* mecánico en la ejecución normal del verso.

Más considerados con el lector se muestran Traina y Perini<sup>11</sup>, que citan los textos en los que se apoyan para aceptar, ellos también, la existencia del *ictus* mecánico. Correctamente lo ponen en conexión con la realidad griega del *arsis*

<sup>7</sup> Cf. Luque Moreno, 115-20 donde cita una serie de textos en los que los términos *arsis* y *thesis* indican no subida y bajada de voz, sino inicio y final de serie rítmica o lingüística.

<sup>8</sup> Cf. A. Camilli, *Trattato di prosodia e metrica latina*, Firenze 1949, 34, § 42.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 131 n.

<sup>10</sup> Horacio (*ars*, 251-54: *Syllaba longa brevi subiecta vocatur iambus, / pes citus: unde etiam trimetris accrescere iussit / nomen iambeis, cum senos redderet ictus / primus ad extremum similis sibi*) habla de seis ictus, por lo que habría que pensar en el senario yámbico; Quintiliano, en cambio, (9.4.75: *Trimetrum et <senarium> promiscue dicere licet: sex enim pedes, tres percussiones habet*) habla de tres, por tanto de trímetro yámbico, «il che significa che c'era chi batteva la misura per segnare il ritorno del piede e chi invece per segnare il ritorno del metro», nota en p. 131. Quizá la diferencia de testimonios se deba a que Horacio estuviese describiendo el senario y Quintiliano el trímetro yámbico.

<sup>11</sup> A. Traina - G. Bernardi Perini, *Propedeutica al latino universitario*, Bologna 1992, 263-64.

y la *thesis*, nombres que los griegos dieron al elevarse y posarse del pie, pero hay que tener en cuenta que la realidad de la poesía latina es distinta de la griega, y, por otra parte, no se puede pensar que los términos *arsis* y *thesis*, que obviamente tuvieron su origen en la fase orquéstica, en el movimiento real del pie hacia arriba y hacia abajo, siguieran, incluso ya en griego, refiriéndose a un movimiento real. Continúan «la fase del levare corrispondeva al nostro tempo debole, quella del battere al nostro tempo forte, come dal resto è ovvio se si pensa al passo di marcia, da cui è certamente nata la metafora del 'piede', ritmico e metrico». Pero diferimos de estos autores en admitir la práctica del *ictus* mecánico en el canto o la recitación, si bien puntualizan que dicho golpe que señalaría «il corrente "battere" del piede o della mano viene dall'esterno, senza minimamente incidere sulla voce di chi canta o recita».

También Koster<sup>12</sup> habla de *ictus* mecánico, pero lo sitúa en el contexto adecuado, creemos, pues lo explica como «battement de mesure», es decir, en el momento de medir un verso, no como elemento de la ejecución o percepción del mismo. Nougaret<sup>13</sup> afirma que tanto griegos como latinos, cuando leían versos, o al menos cuando los aprendían de memoria, marcaban la medida con el dedo, con una varita o de forma muy frecuente con el pie, y que era ese golpe lo que indicaba al oído el retorno del tiempo marcado. Quizá se pueda admitir ese golpe en un aprendizaje de memoria, porque podría incluirse en la práctica escolar de la memorización de textos<sup>14</sup>, pero lo que resulta de todo punto inadmisibile es que fuera ese golpe, algo externo y totalmente ajeno incluso al lenguaje mismo, el que hiciera sentir y percibir el retorno del tiempo marcado, el ritmo poético, en definitiva, que, paradójicamente, estaría marcado sólo por algo ajeno a su propia naturaleza.

Todos estos autores niegan la existencia del llamado *ictus* vocálico, que consistiría en la intensificación de la voz en los tiempos marcados o fuertes, y conciben el ritmo del verso latino fundado exclusivamente en la alternancia de cantidades, distribuidas de acuerdo con un patrón preestablecido para cada tipo de verso. Pero algunos, implícitamente, parecen no concebir ritmo sin intensidad desde el momento en que echan mano de un elemento intensivo que correría paralelo al ritmo, pero con el agravante de que aquí, incluso, se trata de un elemento externo no ya al ritmo sino al lenguaje mismo.

En contrapartida, los autores que suponen la existencia de un rasgo intensivo en los tiempos fuertes no mencionan siquiera la otra posibilidad. J.W. Halporn-M. Ostwald-T.G. Rosenmayer<sup>15</sup> se limitan a decir que es un tema sin aclarar, y no hablan en ningún momento de un *ictus* mecánico; D.S.

<sup>12</sup> W.J.W. Koster, *Traité de métrique grecque, suivi d'un précis de métrique latine*, Leyden 1966, 30.

<sup>13</sup> L. Nougaret, *Traité de métrique latine classique*, Paris 1956, §§ 15-6.

<sup>14</sup> Cf. H.-I. Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad*, Buenos Aires, 1970, capítulos IV y V.

<sup>15</sup> *The Meters of Greek and Latin Poetry*, London, 1963, 125.

Raven<sup>16</sup> alude sólo brevemente al *ictus*, cuestión muy discutida como dice, al tratar los términos *arsis* y *thesis*, entre cuyos significados acepta una inversión tardía; por esas razones, advierte, serán términos evitados en su obra. Crusius-Rubebauer<sup>17</sup> consideran que en la observancia de las cantidades silábicas se produciría el ritmo a través del *ictus*, mientras que el sentido permanece reconocible gracias al acento de prosa, es decir, de palabra, pues consideran discutible que se pueda dar un ritmo puramente duracional<sup>18</sup> sin ningún tipo de énfasis de la parte fuerte del compás<sup>19</sup> y, considerando musical el acento, entienden que éste no tendría ningún efecto en el curso del ritmo<sup>20</sup>.

En este panorama, un autor como Lenchantin de Gubernatis<sup>21</sup> plantea el problema en sus términos justos al tratarlo en una partado titulado *Il problema dell'ictus e la lettura dei versi greci e latini*, lo que supone admitir que la existencia o no existencia del *ictus* sería, en cualquier caso, un problema concerniente a la ejecución de la poesía, a la realización y no al sistema. De forma acertadísima continúa diciendo (440-41) que los romanos con el término *ictus* recogieron el griego βᾶσις (= θέσις)<sup>22</sup>, aunque ello le sirve para aceptar que la *thesis*, por tanto el *ictus*, consistía en el refuerzo del sonido, coeficiente que existía en los metros, sin perjuicio del acto material del golpe del pie o la mano. Extraña en él que cite como argumento interno a favor del *ictus* el hecho de que «i versi antichi accompagnavano il lavoro, la danza, la marcia», en primer lugar porque no demuestra la existencia de un *ictus* intensivo en el verso y, en segundo lugar, porque, como él mismo parece aceptar en la nota 10, citando a Weil, «Les mouvements du corps, la marche et la danse, ont d'abord mesuré le chant et la parole; là est l'origine de la métrique; les vers marchés et dansés ont précédé les vers simplement chantés; enfin sont venus les vers récités, qui ne conservent plus qu'une ombre de la mesure primitive, mais dont les éléments s'appellent encore pas (βάσεις)». Creemos que este es el planteamiento correcto del problema, que desaparece como tal teniendo en cuenta que lo único que se mantiene es una terminología que tuvo su origen en una realidad diversa de la coetánea y que se mantiene para designar conceptos pertenecientes a otro ámbito, es decir, términos rítmicos que han pasado de la orquística a la métrica.

<sup>16</sup> *Latin Meter, an introduction*, London 1965, 153.

<sup>17</sup> *Römische Metrik*, München 1963<sup>7</sup>, 29-32.

<sup>18</sup> Pero se debe tener en cuenta que se trata de ritmo cuantitativo y que no es lo mismo duración que cantidad.

<sup>19</sup> Crusius-Rubebauer, 30, § 33.

<sup>20</sup> Cf. *ibid.* 32, § 33, «Der rhythmische Ablauf der Verse wurde durch den Wortakzent so wenig beeinflusst wie etwa der Rhythmus der Musik durch die Tonhöhe der Melodie».

<sup>21</sup> Cf. M. Lenchantin de Gubernatis-G. Fabiano, *Problemi e orientamenti di metrica greco-latina*, en *Introduzione allo studio della cultura classica*, II, Milano 1973, 381-476.

<sup>22</sup> Cf. V. Palmieri, *Il significato metrico di βᾶσις*, *Vichiana* 15, 1986, 3-24. Un calco del griego βᾶσις en sentido métrico lo encontramos en Estacio, *silv.* 2.250 y 3.99, con la forma latina *gressus*.

Tras citar argumentos de tipo externo e interno a favor del *ictus* vocálico, habla del *ictus* mecánico en la métrica griega y, aunque parece aceptar, sin cuestionarse, ese golpeteo del pie del auleta, señala que podía dar mayor relieve al *ictus*, pero no generarlo, y lo compara con la batuta del director de orquesta que marca el ritmo, pero no lo crea. En definitiva, como es regla general en los estudiosos, no se detiene a explicar en qué consistía, cuándo y cómo se producía y con qué finalidad, y, como defensor de la teoría del *ictus* vocálico, niega toda relevancia al mecánico en la creación del ritmo. En definitiva, admite como bastante verosímil la existencia del *ictus*, si bien es consciente de los problemas de su relación con el acento de palabra, problemas que mitiga aludiendo a la naturaleza musical del acento latino, a la proclisis y enclisis, al acento de frase, circunstancias, todas, que atenuarían la oposición entre los acentos de las palabras y los *ictus*, y hacen que éste prevalezca como coeficiente fundamental del verso, para acabar recomendando una lectura ictuada.

Sólo un autor como Luque<sup>23</sup> se cuestiona la hipótesis del *ictus* mecánico y pone en duda que los testimonios tradicionalmente manejados en este tema puedan interpretarse, sin más, como «pura referencia denotativa a una realidad coetánea». Por otra parte, niega toda legitimidad a la hipótesis del vocálico, señalando que detrás de ella «se halla en último término la práctica escolar de resaltar los "tiempos fuertes" mediante golpes de voz con el fin meramente didáctico de facilitar a los alumnos la comprensión y el análisis de los versos antiguos».

Múltiples dudas surgen cuando se lee la descripción del *ictus* mecánico, como la de si era normativo y, por tanto, se daba en cada ejecución del verso, la de qué ocurría en una eventual y, si no probable sí al menos posible lectura silenciosa, la de si el golpe iba acompañado de sonido, y en ese caso si el sonido no dificultaba la percepción de la poesía, la de si se daba en cualquier tipo de ejecución o dependía de los géneros, etc. Todas estas dudas nos han hecho acudir a los testimonios normalmente tomados como punto de partida en esta cuestión, así como recorrer y rastrear los posibles testimonios que sobre su existencia se encontrasen en los poetas, pues como primer punto, metodológico quizá, pero también de contenido - que a nuestro juicio debe ser tenido en cuenta en la cuestión del *ictus* en general - es el no considerar de igual forma y con el mismo valor los testimonios de los autores técnicos y los de los no técnicos. Como veremos más adelante, cuando Quintiliano habla de *pedum et digitorum ictu* no se puede olvidar el contexto escolar, didáctico, en que se inserta dicha afirmación por el carácter técnico de la obra. De igual modo, testimonios como el de Terenciano Mauro, *metr.* 3.2251 ss. (*GLK* VI 393.3 ss.), no pueden valorarse sin tener presente su carácter técnico y, sobre todo, como también veremos que ocurre en Quintiliano, sin atender bien al léxico empleado y a todos y cada uno de los detalles que el autor proporciona.

<sup>23</sup> Cf. Luque Moreno, 52 ss.

Uno de los autores que más noticias ofrece al respecto es Horacio. O al menos, ha sido uno de los que en más ocasiones se ha tomado algún pasaje, ya clásico en las argumentaciones, para apoyar la afirmación de la práctica del *ictus* mecánico.

Uno de estos pasajes es el de *Sermones* 1.10.42-43:

... *Pollio regum*  
*facta canit pede ier percusso*

que ha sido interpretado en sentido literal y en el que se ha visto siempre una referencia al trímetro yámbico, como parece lógico, sin cuestionarse más. A nuestro juicio, es una interpretación errónea, que deriva de una lectura ramplona y ligera y de una consideración de la frase aislada del contexto en que aparece.

Horacio, en una actitud, por cierto, común y frecuente entre los poetas como es la *recusatio*, se justifica por no cultivar los grandes géneros, cuyos principales representantes cita: tras C. Fundanio para la comedia, aparece Asinio Polión como representante de la tragedia. Tras él, Vario es el épico y Virgilio, que en la fecha de composición de esta sátira aún no había escrito la *Eneida*, es el poeta del estilo *molle y facetum* en los temas rurales. Por tanto la referencia a Polión se inserta en una enumeración de géneros literarios, poéticos en concreto, algunos de los cuales son nombrados por la forma métrica que les es característica, algo también frecuente en los poetas. Nada en estos versos habla de la ejecución de los géneros sino sólo de los temas típicos y de la forma métrica de los mismos, es decir, de lo definitorio de cada género.

Si se piensa que esta afirmación de Horacio testimonia un *ictus* mecánico, materializado en el golpeteo del pie, se debe entender el pasaje en sentido literal y aceptar, así, la imagen de un Polión que canta y marca, además, el ritmo con el pie.

Sin entrar por ahora en el problema de si los tres «momentos<sup>24</sup> especiales» indican realmente un trímetro yámbico<sup>25</sup> a la griega, cuando la realidad de la tragedia y la comedia latinas - excepción hecha de Séneca - es diversa<sup>26</sup>, como el mismo Horacio declara en *ars* 251-54, no parece probable la hipótesis de un Asinio Polión cantando sus versos, sobre todo si tenemos en cuenta que los trímetros yámbicos, o los senarios, no se cantaban, como versos del diálogo

<sup>24</sup> Cf. Luque Moreno, 9, define el pie como compuesto de «momentos temporales».

<sup>25</sup> El *carmen* 2.9, dedicado a Polión, vv. 11-12, parece apuntar también a la modalidad griega de la tragedia: *grande munus / Cecropio repetes cothumo*. Queda por dilucidar si se refiere al modo de composición o al tema.

<sup>26</sup> Sería interesante estudiar las definiciones y noticias que sobre el trímetro yámbico se han conservado en la tradición, sobre todo por lo que respecta a la cuestión de si es un verso organizado por metros, como, entre otros muchos - y en esa línea se debe tomar en cuenta el propio nombre del verso - indicaría este pasaje de Horacio o por pies, a lo que apunta el otro pasaje del mismo autor.

y las partes recitadas<sup>27</sup>.

Habría una segunda posibilidad que permitiría entender la percusión en sentido literal, y que sería interpretar el verbo *cano* como recitación, interpretación que se vería apoyada por el hecho de que se ha dudado si las tragedias de Asinio Polión fueron escritas para ser leídas o representadas y por el hecho, además, de que Polión pasa por ser el emprendedor de las lecturas públicas<sup>28</sup>. En este caso Polión pasaría de cantante a recitador, pero seguiría batiendo el pie tres veces en cada verso. El problema para aceptar esta interpretación es doble: en primer lugar, consta que Polión no recitaba en público<sup>29</sup> y, en segundo, el verbo *cano* no significa recitar, hecho para el que existe el correspondiente *recitare*, o el simple *lego*. Además supondría interpretar en sentido literal una parte y en sentido figurado otra parte de la misma afirmación.

La correcta interpretación, creemos, de este pasaje radica en la forma de entender el verbo *cano*, uno de los más frecuentes en los poetas, entre los que, al lado de contextos en los que el significado es claro y no otro que el de 'cantar', existe una serie de pasajes, abundantísimos, en los que el propio poeta afirma que 'canta' éste o aquél tema<sup>30</sup>, y que no pueden ser entendidos literalmente sino como una forma metafórica de referirse al hecho de la composición, una forma portadora del recuerdo de una época pasada en la que se componía un conjunto unitario de poesía y música. En efecto, parece absurdo considerar que cada vez que Horacio, Ovidio, Virgilio, Catulo, utilizan el verbo *cano* se refieren a un hecho real de canto, práctica que, si algún estudioso admite para autores como Horacio y esto sólo en determinados casos parece inadmisibles para otros<sup>31</sup>. Y si ese canto podía plantear dudas razonables en el campo de la lírica, no es siquiera discutible para otros géneros. Por tanto resulta necesario entender que el poeta utiliza el verbo *cano* como sinónimo de *compono*, *facio* o *scribo*, por el recuerdo de una época en que la poesía surgía por y para el canto.

Lo más indicado es interpretar en ese sentido el *canit* del pasaje que nos ocupa, y pensar que así como para el hecho de componer poesía se sigue empleando un léxico que ya no responde a la realidad coetánea, también la supuesta percusión del pie es una forma, por así decir, fosilizada lingüísticamente y no literal de referirse a determinados momentos especiales en el verso, que en otra época, en la que música, poesía y danza estaban unidas,

<sup>27</sup> Cf. C. Questa, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologna 1967, 169 y 268; Nougaret, §§ 157 y 164; Boldrini, 89-91 y 120.

<sup>28</sup> J. André, *La vie et l'oeuvre d'Asinius Pollion*, Paris 1949, 27-9, esp. pp. 38-9, y 115-16.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> M.C. Hoces Sánchez, *La poesía latina como fuente de doctrina métrica*, *Fortunatae* 6/7, 1995 y *Scriptores Latini de re metrica*, XIII: *Poetae*, en prensa ambos.

<sup>31</sup> G. Wille, *Singen und Sagen in der Dichtung des Horaz*, *Eraniön. Festschrift für Hilderbrecht Hommel*, Tübingen 1961, 169-84. En sentido contrario, cf. E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1966, 400-07.

correspondía a un acoplamiento del movimiento corporal con el ritmo de la música.

Descartada así una interpretación literal del pasaje y, con ella, la posibilidad de un ritmo creado o secundado por el golpeteo del pie, surge la duda de a qué tipo de percusión se refiere. Y aquí de nuevo se presentan dos posibilidades: o bien entender que el metro al que se refiere era marcado con tres golpes de pie en esa comunidad música-poesía-danza primitiva, hecho que se mantendría sólo terminológicamente; o bien entender esa percusión en el sentido ciceroniano, como lo que provoca una *impressio* rítmica<sup>32</sup>.

Luque afirma que el término *percussio* llegó a ser sinónimo de unidad de medida (pie o compás) o incluso de medida (por los testimonios que cita entendemos esa 'medida' como 'segmento' o 'porción' de verso); quizá en esa línea se inserte este *pede percusso* horaciano, y se deba entender en el sentido de que el verso es medido tres veces (con lo que se corroboraría lo que Snell<sup>33</sup> propone para la métrica griega: considerar como pie yámbico  $\sim\sim\sim$  y no  $\sim\sim$ ); el pie se convierte en unidad de medida en tres ocasiones. Dicho de otro modo: que son tres los pies que en el verso marcan el ritmo y la medida.

En cualquier caso, no se puede olvidar que la versificación dramática latina difiere de la griega, y que el hecho mismo de seguir refiriéndose al senario, cuya forma en latín es 'x-x-x-x-x- $\sim$ x' como dotado de tres *percussiones*, lo que implicaría la forma 'x- $\sim$ -x- $\sim$ -x- $\sim$ x', indica un apego a la tradición que terminológicamente ignora la nueva realidad, de sobre conocida por Horacio como deja claro en el pasaje ya citado de *Ars Poetica*.

El segundo de los testimonios clásicos en este tema es también horaciano, *carm.* 4.6.35-6:

*Lesbium servate pedem meique  
pollicis ictum.*

De nuevo el valor testimonial del texto depende de que se haga de él una interpretación literal o en sentido figurado. Sin duda en la primera forma lo entienden todos aquéllos que ven en este pasaje un movimiento real, o mejor, un golpe del pulgar, hecho que obliga a pensar en Horacio como director del coro de jóvenes que debía cantar el *Carmen Saeculare*, dándoles instrucciones precisas al respecto, tal como lo entiende Wille<sup>34</sup>. Aun en este caso se trataría de un movimiento para coordinar - al modo de los actuales directores de orquesta - las distintas voces, sobre todo si se acepta la posibilidad de que unas partes del *Carmen Saeculare* fuesen ejecutadas por los muchachos, otras por las jóvenes y otras en conjunto, pues el *ictus* podría marcar la entrada de las distintas partes, sin ninguna incidencia especial sobre el ritmo, sobre todo para

<sup>32</sup> Cf. Luque Moreno, 223-24.

<sup>33</sup> Cf. *Metrica greca*, tr. it., Firenze 1977, 3.

<sup>34</sup> Cf. supra n. 31.

el que escucha. A esta interpretación podría ayudar el hecho de que ya se ha referido a la observancia del ritmo mediante la expresión *Lesbium servate pedem*.

Pero es que aun en el caso de una interpretación literal y, por tanto, referencial, no se puede ignorar el elemento musical presente en la ejecución del *Carmen Saeculare*<sup>35</sup>, recogido en este *carmen* por el verbo *cano* del verso 37, que apartaría este testimonio de la ejecución recitada, aquélla en la que es menos verosímil la existencia de un *ictus* mecánico.

Puede pensarse que la frase encierre una hendíadis y que tanto *pedem* como *ictum* hagan referencia a una misma realidad, expresada de dos formas diversas, y así el *ictus* dejaría de tener su significado originario y literal.

Uno de los mayores estudiosos de Horacio, E. Fraenkel, niega a esta frase el valor puramente referencial y afirma<sup>36</sup>: «The natural way of taking *mei pollicis ictum* is indicated by the scholiast: *modulationem lirici carminis, veluti ipse lyram percutiat*».

En nuestra opinión, es así como debe ser entendida la oda, espléndidamente comentada por Fraenkel, que parte sabiamente del comentario del escoliasta, el cual alude directamente al género lírico como referencia del metafórico *ictus*, metáfora recogida puntualmente por *veluti*. Para el escoliasta, para Fraenkel y para nosotros está claro que no se trata más que de un modo de referirse a la poesía lírica - concretamente al ritmo de dicha poesía - en el que se ha recogido la imagen del dedo rasgando las cuerdas del instrumento para el que en origen se componía dicha poesía; aunque en el *carmen* no se nombre el instrumento, la imagen del *pollex* golpeando debía de hacer venir a la mente la idea del instrumento de cuerda que personifica el género lírico<sup>37</sup>, y así como en otros muchos pasajes de Horacio la presencia de instrumentos, o del verbo *cano*, no hace referencia más que al hecho de componer poesía lírica, la imagen de Horacio tocando la lira debe considerarse como una ficción. Siguiendo las palabras de Fraenkel «What Horace is asking the young singers to do is to keep the rhythm of this hymn as he has fixed»<sup>38</sup>.

De este modo, el carácter de esta afirmación horaciana viene a coincidir con la que hemos analizado anteriormente (la de *serm.* 1.10) y ambas apuntan en un mismo sentido, a saber, la alusión a géneros a través de una referencia que debe ser entendida en sentido figurado, referencia que en un caso se hace a un elemento rítmico, recogiendo una terminología métrica de clara índole y ascendencia rítmica (así el testimonio de *Sermones*) y en el otro, manteniendo

<sup>35</sup> Una breve explicación de cómo fue ejecutada esta pieza se encuentra en *Q. Orazio Flacco. Sermo et lyra*, intr. e comm. a c. di A. La Penna, Firenze 1969, 272.

<sup>36</sup> Fraenkel, 404.

<sup>37</sup> Está ampliamente documentado en los poetas el hecho de tocar la lira (o alguna variante) rasgando las cuerdas con el pulgar para referirse al hecho de la composición poética; así en Ovidio, *a.a.* 2.494, *am.* 2.4.27, *met.* 5.339, o Estacio *silv.* 5.5.31 entre otros.

<sup>38</sup> Fraenkel, 404.

terminológicamente lo que ya había dejado de ser una realidad: la producción de una poesía ligada desde su nacimiento a la música de la lira. No se puede aceptar sin más, al menos partiendo de estos textos, la marca o el refuerzo del ritmo del verso mediante un golpe real del pie, la mano o los dedos.

En cambio se ha ignorado un tercer texto que, éste sí, testimoniaría la práctica de acompañar el ritmo con el golpeteo de los dedos, pero siempre dentro de la medida del verso<sup>39</sup> nunca de la ejecución, ya sea leída, ya sea recitada, de la poesía. Nos referimos a *ars* 270-74:

*At vestri proavi Plautinos et numeros et  
laudavere sales, nimium patienter utrumque,  
ne dicam stulte, mirati, si modo ego et vos  
scimus inurbanum lepido seponere dicto  
legitimumque sonum digitis callemus et aure.*

El verbo *calleo* indica el conocer a fondo una cosa, el ser experto en ella. Y ese conocimiento, ese entendimiento, en el caso de la poesía (del *sonum*, en palabras de Horacio, pero se entiende que ese *sonum* no es otro que el de la poesía) puede realizarse bien mediante el oído, bien mediante el seguimiento del ritmo con el golpeteo de los dedos. Es exactamente lo que veremos constatado a continuación en el tercer texto clásico en las argumentaciones, que, aunque no poético, no puede faltar en una revisión del tema, sobre todo porque coincide totalmente con el de Horacio, como bien observan Orelli-Baiter-Mewes en su edición comentada de Horacio<sup>40</sup>; también Brink<sup>41</sup> relaciona ambos pasajes, aunque los aleja de la práctica escolar de medir los versos golpeando con los dedos. El texto en cuestión es Quintiliano 9.4.51

*ubi tempora tertiam animo† metiuntur et pedum et digitorum ictu, intervalla signant  
quibusdam notis, atque aestimant quot breves illud spatium habeat: inde tetrasemoe,  
pentasemoe, deinceps longiores sunt percussiones (nam semion tempus est unum)*<sup>42</sup>.

La primera consideración que hemos de hacernos es que se trata de un texto técnico y que supone una reflexión teórica sobre el hecho del ritmo y del metro. Por otra parte, el propio texto señala no hacia una ejecución, o una percepción del ritmo sino hacia un ejercicio reflexivo, al hecho de medir<sup>43</sup>, y se coloca en un contexto escolar o al menos didáctico, pues no hay que olvidar

<sup>39</sup> Así lo interpreta por ejemplo A. Rostagni, *Q. Horatii Flacci, Opera*, Ad Iohannis Bond exemplum notis illustrata recognovit A. Rostagni, Torino 1948, *ad l.*, y en *Orazio. Arte poetica*, intr. e comm., Torino 1969, 68, donde dice textualmente: «abbiamo la pratica di percepire la regolarità di un suono...», sia 'con l'orecchio', come percepiscono coloro i quali hanno più fine il senso dell'armonia; sia battendo il tempo 'con le dita' come s'insegnava nelle scuole».

<sup>40</sup> J.G. Orelli - J.G. Baiter-Mewes, *Q. Horatius Flaccus*, Berlin 1892<sup>4</sup>.

<sup>41</sup> C.O. Brink, *Horace on Poetry*, Cambridge 1971, 309.

<sup>42</sup> Citamos por la edición de Cousin, Paris 1975-1980.

<sup>43</sup> No es otro el significado del verbo *metior*, al menos en este pasaje. Cf. *ThL*, VIII, 883, 79-80.

que Quintiliano en su *Institutio oratoria* «proyecta un plan de enseñanza oratoria dentro del marco de un programa de educación y formación general» en palabras de Bieler<sup>44</sup>.

Finalmente, el hecho de marcar, o quizá deberíamos decir mejor, con las propias palabras de Quintiliano, de ‘medir’ el ritmo con los dedos o los pies no es más que una posibilidad junto a la de medirlo mentalmente (*animo*<sup>45</sup>, que expresa lo mismo que *aure* en el de Horacio<sup>46</sup>). El que lee o escucha poesía capta el ritmo y las diferencias de ritmo, pero no se para a identificar qué tipo de ritmo es, esto sería fruto de una reflexión sobre el ritmo que nosotros siempre reproducimos golpeando con el pie o los dedos, sobre todo con los dedos si se trata de precisar exactamente de qué tipo de verso se trata.

Por tanto, este texto no puede presentarse como testimonio a favor de un *ictus* mecánico en la lectura o la recitación, pues de ninguna de esas dos formas de ejecución habla Quintiliano.

Descalificados los dos primeros testimonios de Horacio no nos queda más que tomar en consideración el tercero de este autor, que, junto al de Quintiliano<sup>47</sup> hablan de un golpeteo que puede acompañar a la ejecución o percepción de la poesía, bien como movimiento instintivo para seguir el ritmo, bien con la finalidad de medir el verso, pero en ningún caso como elemento necesario para que el oyente, o el propio ejecutante, perciba o genere el ritmo.

En ambos textos las cosas se plantean diversamente: no pueden, como hemos dicho, considerarse del mismo modo que los otros pasajes, el uno por no aludir a la ejecución de la poesía y el otro, además, por su carácter técnico, y es ese carácter precisamente, y el aludir explícitamente a la medida lo que excluye que ese golpeteo acompañase a la lectura o a la recitación.

¿Se refieren Horacio y Quintiliano, quizá, al instintivo movimiento que, como sucede al escuchar música, se podía producir en el que oyese recitar versos, como al parecer lo entiende Brink? ¿Aluden, posiblemente, a una forma de analizar el ritmo de un verso, que puede ser auditivo-mental, por así

<sup>44</sup> L. Bieler, *Historia de la literatura romana*, versión española de M. Sánchez Gil, Madrid 1971, 257. De obra «que estudia conjuntamente aspectos de retórica en un doble plano, el teórico y el educativo» es tratada en *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, ed. J. Murphy, versión española de A. R. Bocanegra, Madrid 1988, 218 ss.

<sup>45</sup> Si admitimos la lectura *animo* que, aunque es la que dan los manuscritos, es considerada por los editores modernos como corrupta. En cualquier caso, para nosotros el texto tiene pleno sentido con la lectura que citamos.

<sup>46</sup> La misma idea en Cicerón, hablando de la prosa rítmica, *or.* 177-78: *Ips <a>e enim <aures> vel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet vocum omnium mensionem y 198: Ita que non sunt in ea tamquam tibicini percussionum modi, sed universa comprehensio et species orationis clausa et terminata est, quod voluptate aurium iudicatur*, ambos comentados por Pighi, 215 ss.

<sup>47</sup> Un pasaje, por lo demás, de sentido, al menos para nosotros, no tan claro como puede parecer en principio, ni siquiera sintácticamente, pues no se sabe bien cuál es el sujeto de todos esos verbos. Si para el verbo *metiuntur* podemos pensar que sea *tempora*, no es así para el siguiente verbo, *signant*. Pero, a pesar de que el texto plantea no pocas dificultades de interpretación, el sentido general nos parece claro.

decir, o con el sistema mecánico, correspondiente a una reflexión, más o menos teórica, sobre un verso concreto? Cualquiera de estas dos posibilidades sigue sin tener relevancia en cuanto a la ejecución o percepción del ritmo se refiere.

Creemos que con estas reflexiones queda negado el *ictus* mecánico, entendido como práctica que pudiese acompañar a la ejecución de la poesía, al menos por lo que respecta a estos tres pasajes, clásicos en la argumentación a favor de dicho *ictus*. Se puede extender la búsqueda de una posible corroboración en el resto de los textos poéticos y técnicos, pero en los textos poéticos no parece haber rastro de él, pues los casos en los que a la poesía se asocia algún tipo de movimiento corporal corresponde más bien al desarrollo de una danza y casi siempre está presente el elemento musical<sup>48</sup>.

El testimonio de Quintiliano junto con el de Horacio aclaran la cuestión pues la plantean en el único ámbito que, para nosotros, es posible que se produzca la práctica del *ictus* mecánico, es decir, la medida de los versos<sup>49</sup>, en la práctica quironómica, vigente aún, como interpreta este testimonio Pighi<sup>50</sup> (que lo considera alejado de lo que podía ser la lectura normal de la poesía, tal y como expresa en el propio título del artículo) o como movimiento instintivo que el que escucha una secuencia rítmica, ya lingüística ya musical, realiza de forma acompasada.

El término *ictus* no aparece más que dos veces en toda la poesía latina, y las dos en Horacio. Ya hemos comentado una de ellas, interpretada como

<sup>48</sup> Así en Catulo 61.12-15; Virgilio, *Aen.* 6.644, *georg.* 1.350; Ovidio, *a.a.* 1.111-13 (que parece indicar la práctica de aplaudir siguiendo cierto ritmo); Estacio, *silv.* 3.5.65-66; Silio Itálico, *Pun.* 3.346-48; Calpurnio Sículo, *buc.* 2.25-26; Sidonio Apolinar, *carm.* 1.9-10, 22.13-14 y 23.120-21; Ausonio, *Cent. nupt.* 3.24. Algo más dudosos, por estar ausente el componente musical (al menos de forma explícita) resultan los siguientes testimonios, que podrían indicar cierto acompasamiento entre el movimiento corporal, o determinados golpes, y la poesía: Calpurnio Sículo, *buc.* 4.128-29; Sidonio Apolinar, *carm.* 23.128-29; Paulino de Nola, *carm.* 17.8-9; o Coripo, *Laus in Iust.* 3.68-70 y 84. Algo similar encontramos en Petronio, *sat.* 127.1, en el que no hay indicio de ejecución poética pero sí de cierto acompasamiento entre algún tipo de golpe y la voz: *digitis gubernantibus vocem*.

<sup>49</sup> Existen otros testimonios que también corroboran esta práctica escolar de medir los versos golpeando con los dedos o los pies, así Terenciano Mauro, *de metris* 3.2251 ss. (*GLK VI* 393.3 ss.):

*secundo iambum nos necesse est reddere,  
qui sedis huius iura semper obtinet,  
scandendo et illic ponere asduetam moram,  
quam pollicis sonore vel plausu pedis  
discriminare, qui docent artem, solent.*

<sup>50</sup> G.B. Pighi, *Inter legere et scandere plurimum interesse, Studi di ritmica e metrica*, Torino 1970, 395-400. De todas formas tampoco aquí se aparta de la 'medida', pues como dice en p. 398 «Nullus fuit igitur ictus in voce... Nullus quidem fuit nisi externus, quo vel sibi cantor, cum opus esset, vel cantoribus magister intervalla metiretur». También F. Nietzsche excluye la práctica del *ictus* mecánico de la recitación: cf. *On the theory of quantitative rhythm*, transl. by J.W. Halporn, *Arion* 6, 1967, 233-34, esp. p. 240: «We actually did not understand at all marking time was necessary, for we considered the *ictus* to be part of the recitation. The ancients knew nothing of this».

testimonio de su vertiente mecánica; la otra, tradicionalmente entendida como testimonio de un *ictus* vocálico, se halla en *ars*, 250-54:

*Syllaba longa brevi subiecta vocatur iambus,  
pes citus: unde etiam trimetris accrescere iussit  
nomen iambeis, cum senos redderet ictus  
primus ad extremum similis sibi...*

No creemos que testimonie un *ictus* vocálico, pues, entre otras cosas, Horacio en este pasaje está hablando del esquema métrico del verso, donde no existe más rasgo distintivo y organizador del ritmo que la alternancia de sílabas breves y largas de acuerdo a unos patrones de retorno, ya que, como dijimos al principio, el *ictus*, de haber existido, debe ser considerado como algo perteneciente al nivel de la ejecución. Por otra parte, incluso si aquí se refiriese a ese nivel, tampoco es pensable que todos los *ictus* fuesen iguales pues -imaginamos desde nuestro escepticismo ante este tema - no debería realizarse igual un *ictus* coincidente con acento que otro no coincidente, como tampoco el que recayera en sílaba breve (pensemos en los yambos con la larga resuelta en dos breves) y el que estuviese realizado por sílaba larga.

Son éstas razones que nos hacen pensar, o mejor, convencernos un poco más en la hipótesis que algunos apuntan y que también nosotros hemos ido forjando con la lectura de los testimonios antiguos y los estudios modernos: que *ictus* no se trate más que de un nombre más para el tiempo fuerte<sup>51</sup> o, un término propiamente latino, sin demasiada fortuna (ni siquiera es frecuente entre los gramáticos y los metricólogos<sup>52</sup>) equivalente a *thesis*. Ya hemos citado a Lenchantin de Gubernatis que afirma que los romanos, con el término *ictus* recogieron el griego βᾶσις (= Θέσις).

Si Horacio, refiriéndose al esquema de un verso, puede hablar de *ictus* es porque no es éste un coeficiente que se añada al tiempo fuerte en la ejecución sino el nombre de algún elemento constitutivo del verso, a nivel de esquema, y que, para nosotros, se identifica totalmente con el tiempo fuerte, llámesele como se quiera.

Entre los que han comentado o traducido este pasaje encontramos desde la traducción por 'piedi' de T. Colamarino y D. Bo<sup>53</sup> hasta una interpretación en el sentido que proponemos nosotros en J.G. Orelli-J.G. Baiter-Mewes<sup>54</sup>,

<sup>51</sup> Así lo pensaba también Bennett, según leemos en E.H. Sturtevant, *The ictus of classical verse*, *AJPh* 1923, 319-38, esp. p. 323: «Bennett devoted considerable space to his proof that the Latin word *ictus* refers to the time-beat rather than to any feature of pronunciation».

<sup>52</sup> Puede comprobarse hojeando los volúmenes pertenecientes a la serie *Scriptores Latini de re metrica*, elaborada en el Departamento de Filología Latina de la Universidad de Granada y publicada por el Servicio de Publicaciones de dicha universidad, consistente en concordancias de léxico técnico e índices de ejemplos y fuentes en metricólogos, gramáticos, rētores y poetas.

<sup>53</sup> Cf. *Le opere di Quinto Orazio Flacco*, a c. di T. Colamarino e D. Bo, Torino 1969<sup>2</sup>.

<sup>54</sup> *Ad l.*

como *arsis*, o A. Rostagni<sup>55</sup>, que lo traduce por 'percussioni'. Por último, C.O. Brink<sup>56</sup> explica que como el *pede ter percusso*, ya comentado, denota «the rhythmic beat».

Dejamos para otro lugar el estudio más profundo de todo el pasaje, sobre todo en lo concerniente al nombre del verso y a la realidad de la versificación latina, sin dejar de tener en cuenta que el considerar a este verso como trímetro o como senario no depende, en realidad, de los tiempos fuertes o marcados sino de los tiempos débiles o no marcados, que pueden ser sustituidos por sílaba larga en el primero sólo en los pies impares y en el segundo en todos (exceptuando el último, evidentemente)<sup>57</sup>.

Hasta aquí los textos poéticos que supuestamente hablaban de un *ictus* de cualquier naturaleza que fuese, mecánico o vocal. Hemos concluido que el mecánico sólo pudo tener lugar en la escansión o medida del verso, no en la ejecución, pero queda por preguntarnos qué dicen los poetas respecto al otro, es decir, qué indicaciones ofrecen acerca de la ejecución de la poesía, acerca de la posible intensificación de la voz en determinados lugares del verso, acerca de su relación con el acento, acerca, en suma, del modo en que se leía o se recitaba la poesía, de cómo se traducían en palabra hablada esos momentos del verso que pueden llamarse *ictus*.

La búsqueda de algún indicio en la poesía que apunte hacia una articulación especial de la voz, hacia una supuesta intensificación, ha resultado infructuosa. Los poetas, pese a referirse con enorme frecuencia al hecho de leer poesía, no aluden en ningún momento a una forma especial de hacerlo. Sólo hemos encontrado alguna referencia a la lectura en voz baja o silenciosa (Propertio, 2.33.38 y Ovidio, *met.* 9.300, respectivamente). Infructuosa hemos llamado a la labor, pero podría constituir un argumento *ex silentio*, y corroborar el hecho de que la poesía se leía de manera exactamente igual a la prosa.

Ésta sería la desoladora situación si no fuera por el precioso, en el más amplio sentido del término, testimonio de Ausonio, hasta ahora, por lo que sabemos, ignorado en el tratamiento de este tema. Bien es verdad que se trata de un autor tardío, perteneciente a una época en la que probablemente el acento hubiera dejado de ser tonal, pero también son tardíos los textos de los gramáticos que, a pesar de todo, se presentan como prueba de la existencia de un *ictus* intensivo y de la inversión de significados entre *arsis* y *thesis*. Y, precisamente por ser un texto tardío el de Ausonio, que, por lo demás, coin-

<sup>55</sup> Cf. *Arte poetica*, intr. e comm., Torino 1969, 73.

<sup>56</sup> Brink, 298.

<sup>57</sup> El pasaje continúa tratando el esquema del verso, y hemos constatado en todos los trabajos consultados que se interpreta el adjetivo *commodus* del v. 257 como «facilis ac benignus» (Orelli et alii), «Come un buon collega, accomodante...» (Rostagni), «cortese» (Colamarino-Bo), «obliging» (Brink). Quizá no esté ausente el significado originario del término, como miembro de la familia de *modus*, directamente relacionado con la expresión del ritmo en latín, y añada el matiz de «conforme à la mesure, mesuré». Cf. A. Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1959<sup>4</sup>, s.v.

cide cronológicamente con éstos, es por lo que resulta de más valor, pues testimonia el modo en que se «debía ejecutar la poesía», proporciona las reglas para una práctica que resultaría contemporánea a los textos que, según algunos autores, son la prueba irrefutable de la intensificación de los tiempos fuertes en la lectura o la recitación.

En *ep.* 19.27-9<sup>58</sup>, carta que dirige a su discípulo Poncio Paulino comentando un largo poema que éste le había enviado, después de citar algunos versos del mismo en los que aparecen nombres de distintos reyes no romanos, dice:

*Haec tu quam perite et concinne, quam modulate et dulciter, ita iuxta naturam Romanorum accentuum enuntiasti, ut tamen veris et primigenis vocibus sua fastigia non perirent.*

No habla aquí Ausonio de la ejecución de esos versos, que es el punto que nos interesaría, sino de la composición, pero sí es importante el hecho de que sólo aluda a la observancia de la naturaleza de los acentos latinos.

Con la cautela necesaria cuando se trata de un argumento *ex silentio*, pensamos que si estos acentos de los que habla Ausonio pudiesen sucumbir en el verso ante los *ictus* intensivos no sería tan importante para Ausonio el respetarlos, podrían haber sido acentuados en latín con arreglo a su adecuación al verso, es decir, procurando la coincidencia de sílaba acentuada y tiempo marcado.

Por otra parte, no se hace mención a un posible acento intensivo, ya que además de *accentuum*, que podría dejar la duda de qué tipo de acento se trata, el otro término para designarlo, *fastigia*<sup>59</sup>, utilizado probablemente por *variatio*, se refiere claramente a un acento tonal, pues alude a la 'altura' no a la 'intensidad'. Ciertamente es que ese tipo de acento lo refiere a palabras no latinas, pero, como Ausonio dice, éstas han sido insertadas a la perfección en los versos, cosa que no habría ocurrido si hubiesen introducido en ellos un elemento que se sintiese extraño.

Pero el texto más interesante es el de *Liber protrepticus ad nepotem*, 2.45-50, pues éste sí alude directamente al modo en que se debe leer la poesía. Ausonio, en una actitud de gramático nada ajena a su vida profesional, muestra a su nieto, al que dirige la obra, el programa de estudios que le recomienda:

*Perlege, quodcumque est memorabile. Prima monebo.  
Conditor Iliados et amabilis orsa Menandri*

<sup>58</sup> Citamos por la edición de S. Pretz, Leipzig 1978.

<sup>59</sup> El mismo sentido de 'modulación tonal' tiene en Varrón, *de sermone Latino ad Marcellum libri V (?)*, fragm. 83 (edición de G. Goetz y F. Schoell, Amsterdam 1964, *M. Terenti Varronis de lingua Latina quae supersunt*, 203-26) donde, hablando de la naturaleza del acento, dice: *nam in vocis altitudine omnino spectatur, adeo ut, si omnes syllabae pari fastigio vocis enuntientur, prosodia sit nulla*, o Diomedes, *ars gramm.*, GL I, 431.4 ss.: *accentus quidam fastigia vocaverunt... sunt vero tres, acutus gravis et quia ex duobus constat circumflexus.*

*evolvenda tibi: tu flexu et acumine vocis  
innumeros numeros doctis accentibus effer  
adfectusque inpone legens. Distinctio sensum  
auget et ignavis dant intervalla vigorem.*

Esto es algo de lo que no informa ningún otro poeta.

Uno de los defensores de la existencia del *ictus* intensivo, E.H. Sturtevant, cita algunos textos que testimonian una lectura distinta de la poesía respecto de la prosa, y aunque apunta a la posible costumbre «to distinguish between longs and shorts more carefully in reciting verse than in reciting prose», concluye que es mucho más probable «that the real difference of the recitation of verse form that of prose consisted in the use of a stressed ictus»<sup>60</sup>.

También el testimonio de Ausonio parece indicar una lectura 'especial' de la poesía, pero las únicas normas que se deben respetar son las de tener en cuenta los acentos, haciendo uso del *flexus*<sup>61</sup> y del *acumen*<sup>62</sup> de la voz, términos ambos que son modulaciones tonales de ésta. *Acumen* es la agudeza y *flexus* la curvatura, hacia arriba o hacia abajo, aquí quizá debamos pensar que se refiere a la inflexión, a la gravedad. Ausonio no alude en ningún momento a la intensidad, o mejor dicho, a variaciones de la misma presentes en el verso, por lo que debemos pensar que en este punto no había de diferenciarse de la prosa. Y tampoco las indicaciones que da apuntan con toda certeza a una lectura distinta. En cualquier caso, sólo hace hincapié en la curva melódica de la voz, medio por el cual el ritmo (*numerus*) puede ejecutarse *doctis accentibus*.

Como hemos dicho, no se encuentra en los poetas ninguna otra indicación al respecto. Por tanto, partiendo de los textos poéticos, que tanto hablan de la ejecución de la poesía, no se puede pensar en la existencia de un *ictus* vocálico intensivo, en primer lugar porque no se atestigua ni los poetas se refieren directamente al modo en que se lee o se ha de leer la poesía, y, en segundo lugar, porque el único atisbo de cómo se debía leer sólo hace hincapié en la observancia de los acentos a través de modulaciones de la voz.

Granada

María del Carmen Hoces Sánchez

<sup>60</sup> Sturtevant, 331-33.

<sup>61</sup> El término se halla atestiguado como el nombre latino del acento circunflejo, el que consiste en un acento agudo más uno grave. Cf. Varrón, edición citada de G. Goetz y F. Schoell, fragm. 84, (pp. 213-14 de la edición citada): *Athenodorus duas esse prosodias putavit, unam inferiorem, alteram superiorem; flexam autem - nam ita nostra lingua περισπωμέν <ην> nihil aliud esse quam has duas in una syllaba;* (p. 216) *verum ea nunc ab omnibus περισπωμένην graece vocatur, apud nos flexa, quoniam primo erecta rursus in gravem flectitur.* También Diomedes utiliza el término, GLK I, 456.19: *tenor, quem Graeci dicunt tasin aut prosodian, in flexibus vocis servandus est.*

<sup>62</sup> También Venancio Fortunato se refiere al *acumen* en *carm.* 3.22.9-10: *si mea vox iugi resonaret acumine carmen, / laude minor loquerer, maior amore, pater.*

## THOMAS MANN AND THE ANCIENT ROMANCE\*

It would be sound to deliver a communication about Thomas Mann and the modern romance, discussing his relations with his contemporaries, for instance Hermann Hesse, Robert Musil and William Faulkner, or discussing the inspirations he owed to the romance of the 19<sup>th</sup> century, and at any rate it would be worthwhile inquiring into the contribution he made to develop the literary genre of romance. At first glance it appears perhaps strange to put Thomas Mann in touch with the ancient romance, that is to connect a high point of modern fiction with the relatively modest beginnings of the romance in the Greek and Roman antiquity. Nevertheless, there are connections between the renowned romancer and the first formes of the romance founded by the Greek and Roman literature.

To begin with, we have explicit references to the ancient novel. In his essay *Meerfahrt mit 'Don Quijote'*<sup>1</sup> (1934), written after his first passage from Europe across the Ocean to the United States (19.-29.5.1934)<sup>2</sup>, we see Thomas Mann investigating Cervantes' work and trying to find influences of the ancient romance<sup>3</sup>.

This essay is composed in the shape of a diary, and indeed it is based on his *Tagebücher*<sup>4</sup>. Moreover, later notes of *Tagebücher* indicate the composition and care<sup>5</sup> of that «Feuilleton»<sup>6</sup>. «Montag den 13. VIII. 34»: «Vormittags Ex-

\* Paper, read in the International Conference *The Ancient Novel: Classical Paradigms and Modern Perspectives*, which was held at Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, from July 23 to 29, 1989.

<sup>1</sup> Th. Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Band IX: *Reden und Aufsätze 1 (= IX)*, Frankfurt am Main 1974<sup>2</sup>, 427-77. Cf. G. Potempa, *Thomas-Mann-Bibliographie. Das Werk*, mitarbeit G. Heine, Morsum-Sylt 1992. About *Meerfahrt mit 'Don Quijote'* cf. H. Lehnert, *Das Chaos und die Zivilisation, das Exil und die Fiktion: Thomas Manns 'Meerfahrt mit Don Quijote'*, in *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für H. Wysling*, herausg. von E. Heftrich und H. Koopmann, Frankfurt am Main 1991, 152-72.

<sup>2</sup> *Thomas Mann, Teil II: 1918-1943*, herausg. von H. Wysling unter Mitwirkung von M. Fischer, München - Frankfurt am Main 1979, 674.

<sup>3</sup> W.R. Berger, *Thomas Mann und die antike Literatur*, in *Thomas Mann und die Tradition*, herausg. von P. Pütz, Frankfurt am Main 1971, 52-100, concludes: «Aufs Ganze gesehen, bleibt Thomas Manns Verhältnis zur antiken Literatur im wesentlichen auf den 'Tod in Venedig' und den Joseph-Roman beschränkt" (97) - what can be relativized. Few remarks about Apuleius' *Golden Ass* and Achilles Tatius cf. already *ibid.* 94 f. About *Der Tod in Venedig* cf. H.R. Vaget, *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, 170-200. About the Joseph romance and Egypt cf. A. Grimm, *Joseph und Echnaton. Thomas Mann und Agypten*, Mainz am Rhein 1992. T.J. Reed, *Thomas Mann and Tradition: Some Clarifications*, in *Critical Essays on Thomas Mann / I.M. Ezergailis*, Boston - Massachussets 1988, 219-37 dispenses with Greek and Roman authors.

<sup>4</sup> Cf. Th. Mann, *Tagebücher 1933-1934*, herausg. von P. de Mendelssohn, Frankfurt am Main 1977, XX; 422-37.

<sup>5</sup> Cf. *ibid.* 504-07, 517 f., 520-35, 538 f., 542-50, 555, 558, 560 f., 565, 567, 569, 576, 582, 586, 596, 726, 740. Cf. also 585 and 591. Cf. already 433.

<sup>6</sup> *Ibid.* 433, 504, 506, 517, 529, 531, 532.

zerpte und Notizen für 'Meerfahrt mit Don Quijote'»<sup>7</sup>. «Dienstag den 14. VIII. 34»: «Befabte mich wieder mit dem 'Feuilleton', das recht gut werden und eine willkommene Ergänzung zu dem Essayband abgeben könnte. Dennoch geschah die Beschäftigung damit nur zur vorläufigen Unterhaltung»<sup>8</sup>. «Donnerstag den 30. VIII. 34»: «Schönes Wetter. Ziemlich spät auf und mit der Familie gefrühstückt. Nachher Beschäftigung mit 'Meerfahrt': Verteilung des Stoffes. Der Gedanke ist mir jetzt angenehm, mir Bedenkzeit für das Politikum zu schaffen, indem ich erst das Feuilleton schreibe und dadurch den Novellenband komplettiere»<sup>9</sup>. «Freitag den 31. VIII. 34»: «Begann 'Meerfahrt' zu schreiben»<sup>10</sup>. The remark of «Montag den 24. IX. 34»: «Stehe in der Arbeit bei den antiken Beziehungen»<sup>11</sup> seems to suggest that Thomas Mann concerns himself with certain relations which Cervantes' *Don Quijote* has to the ancient novel.

Meanwhile, «Sonntag den 30. IX. 34», «rasch weiter gearbeitet im Aufsatz, das Vorbereitete verwendend. Es stehen fast 50 Seiten, und ich werde in Lugano nur wenig noch daran zu tun haben, weshalb doch vielleicht Joseph-Manuskript mitzunehmen»<sup>12</sup>. Thereupon Thomas Mann seized an opportunity to read from *Meerfahrt*, as he wrote on «Montag den 1.X.34»: «Übrigens brauche ich mit der Improvisation von 'Meerfahrt' nicht unzufrieden zu sein. Gestern Abend waren Bruno Frank und der kleine Tennenbaum zum Abendessen bei uns, und ich las nachher in meinem Zimmer die späteren Teile der Composition vor. Man war sehr unterhalten. Frank äußerte sich entzückt über die Buntheit des Stückes und fand nur die Aufzeichnungen über die griechischen Parallelen zu ausführlich»<sup>13</sup> - for which no classicist can blame the *poeta doctus*. In *Meerfahrt mit 'Don Quijote'* itself Thomas Mann acknowledges: «... ich bin gewissen Beziehungen des 'Don Quijote' zum spätantiken Roman auf die Spur gekommen...»<sup>14</sup>.

<sup>7</sup> *Ibid.* 505.

<sup>8</sup> *Ibid.* 506.

<sup>9</sup> *Ibid.* 517.

<sup>10</sup> *Ibid.* 518. Cf. *ibid.* 543: «Donnerstag den 11. X. 34, Lugano»: «Beendete heute Vormittag 'Meerfahrt mit Don Quixote'» (sic). Considering the cited notes of *ibid.* 518 and 543 it is not correct to date *Meerfahrt mit 'Don Quijote'* «zwischen dem 5. und 15. 9. 1934» (*ibid.* 740).

<sup>11</sup> *Ibid.* 530.

<sup>12</sup> *Ibid.* 533.

<sup>13</sup> *Ibid.* 534 f. About further readings cf. *ibid.* 539, 542, 548.

<sup>14</sup> IX 452. Cf. 452-57. Th. Mann, *Tagebücher 1933-1934* (cf. note 4), 426 f. (425: «Dienstag den 22. V. 34, Dampfer Volendam») about Cervantes' *Don Quijote*: «Welch ein eigentümliches Monument! Seiner Zeit unterworfen im Geschmack, in der oft nichts als unterwürfigen und loyalen Gesinnung und im Dichterisch-Empfindungsmäßigen doch frei und kritisch über sie hinausragend. Das Humoristische als Wesenselement des Epischen. Das menschliche Mehrschichtige der beiden Hauptcharaktere ... Ein Buch, dessen dichterische Idee die anmuts- und würdevolle idealistische Narrheit ist, die jeder Entwürdigung trotzt ...»

After having remembered and mentioned the *Golden Ass* the day before, «yesterday» (IX 452; cf. 451), he points to two cases which struck him by the curiosity of their motives without knowing if they had already struck others. First thing he calls attention to the fictive suicide of brave, but poor Basilio in *Don Quijote* (8.4). At the moment when his beautiful beloved Quiteria is going to be married to the rich Camacho, Basilio throws himself into his sword and breaks down, covered with blood, but he is able, shortly after, to rise to his feet without being hurt. This incident is compared by Thomas Mann with a scene in Achilles Tatius in which Leucippe appears to be slaughtered, while her beloved Clitophon has to be a witness of the atrocity. But that deed, too, as the suicide of Basilio in Cervantes, proves to be fictitious. The ancient romancer had the device to make use of a stage dagger with a receding blade which could not wound the victim, and the blood flowed from an artificial belly filled with animal guts and blood and attached to Leucippe (3.21.1-5). In a similar way Cervantes saved his Basilio whose sword passed around his corpus through a blood-filled tube of sheet metal.

Thomas Mann suggests that Cervantes has derived this shocking motive from Achilles Tatius. He is not mistaken, and we have the pleasure to see the modern romancer comparing texts and arguing like a traditional scholar. At the same time he reservedly pretends to be a little conversant with this field of science by hinting at Erwin Rohde whose book about the Greek romance and its precursors is presupposed as a matter of course so that the title of the book is not mentioned<sup>15</sup>. Besides our interpreter confesses to have consulted Karl Kerényi's excellent book, as he says (IX 454: «... aus dem vorzüglichen Buch...»), about the Greek-Oriental novel literature<sup>16</sup>.

It might be obvious that Cervantes drew the motive of the fictitious bloody deed from Achilles Tatius. This view, proposed by Thomas Mann, can be confirmed by an additional aspect. Cervantes was well versed in the ancient romance. By his work *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* he tried to stand comparison with Heliodorus' romance<sup>17</sup>, and he has modelled his poetry on Achilles Tatius, too<sup>18</sup>. In the Basilio episode Cervantes has apparently tried to surpass the false murder of Leucippe by extending the motive to a little novel of a wedding in which the bride is married at the last moment not to the unloved man, but to her lover by means of trick and intrigue.

<sup>15</sup> In *Tagebücher 1933-1934* (cf. note 4), however, 506: «Dienstag den 14. VIII. 34», Th. Mann observes: «Las nachher in E. Rohde's 'Griechischem Roman'». That is: *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, first published 1876, now Berlin 1960<sup>4</sup>.

<sup>16</sup> It refers to: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Ein Versuch*, Tübingen 1927 (= Darmstadt 1973<sup>3</sup>). Cf. already Th. Mann's letter to K. Kerényi from Küssnacht, 24. 3. 1934, in *Thomas Mann, Teil II: 1918-43*, 435 (cf. note 2): «Ihr Buch, das ich schon durchstudiert habe, ist mir eine Quelle glücklichster, wenn auch oft nur vager Anregung».

<sup>17</sup> T. Hägg, *Eros und Tyche. Der Roman in der antiken Welt*, übers. von K. Brodersen, Mainz 1987, 241-46.

<sup>18</sup> Cf. *ibid.* 243.

In his essay *Passage with 'Don Quijote'* Thomas Mann reveals still another relation between Cervantes and the ancient romance, although he is not sure about the way of the tradition (cf. IX 457). The *Adventure of the Ass Braying* in Cervantes (8.8 and 10) reminds him of Apuleius (9.455) - with reason. In Apuleius' novel *The Golden Ass* Lucius who was transformed in a donkey repeatedly has or seizes the occasion to cry or, better, to bray<sup>19</sup>. Moreover, the ass of Apuleius is beaten continuously<sup>20</sup>, also in consequence of his cries. In Cervantes, however, Sancho Pansa is beaten, because he imitated the braying of an ass, and then they set him on his ass.

We can proceed on the assumption that Cervantes (1547-1616), almost a rival of the ancient romance, has known *The Golden Ass*, too (*editio princeps* 1469). In that case it would not be necessary to presume intermediate stages which Thomas Mann takes into account when asking whether Cervantes received the motives possibly via Italy and by Boccaccio (IX 457).

Our interpreting romancer, however, fails in exactly citing a Greek word: «katakremnezesthai» (9.457) is not quite a correct derivation from κατακρημνίζω, 'throw down a precipice' (*LSJ*). But that hardly counts at all. It is more noteworthy by far that Thomas Mann touched upon an important phenomenon of the ancient prose fiction: the illusion, realized by the fictitious murder of Leucippe. This phenomenon is called «Mystifikationspraktiken» (IX 454), practices of mystification, perhaps under the influence of Karl Kerényi's book.

In his lecture *Die Kunst des Romans*<sup>21</sup>, a lecture 1940 given to students of Princeton, New Jersey<sup>22</sup>, the German author is in his element. Who is master in writing romances can be allowed to advance masterly reflections on his genre, even if he boldly generalizes and sometimes takes theoretical risks. First he does not confine himself to single philological points, but considers the general development of the romance genre. When it is said that in Homer's country not until the Hellenism and Alexandrinism the prose romance is favoured (X 350) and when we are told about the peculiarities of mental biology (X 355), the question arises whether in this Princeton lecture of 1940 the cultural-historical approach of Ben Edwin Perry has become productive in some way or other. B.E. Perry graduated in Princeton (1920) to develop then into an authority on the ancient romance<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Cf. *Apul. met.* 3.29.3; 7.3.3; especially 7.13.2; 8.29.4 f.

<sup>20</sup> Cf. for instance *ibid.* 3.28.4; 3.29.3; 6.25.4; 8.30.2.

<sup>21</sup> Mann 1974<sup>2</sup>, Band X, 348-62.

<sup>22</sup> Cf. *Thomas Mann, Teil II: 1918-1943*, 597 (cf. note 2). About the preparations of the novel lecture cf. also Th. Mann, *Tagebücher 1940-1943*, herausg. von P. de Mendelssohn, Frankfurt am Main 1982, 9, 16, 37, 48 f., 56-64.

<sup>23</sup> Cf. B.E. Perry, *The Metamorphoses Ascribed to Lucius of Patrai*, Diss. Princeton University 1920. Id., *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley and Los Angeles 1967. *Ibid.* 11 f. against «biological evolution» in literature; about the «Hellenistic period» cf. for instance *ibid.* 13; about the «Alexandrian age» cf. for example *ibid.* 175 f.

Thomas Mann's view of ancient prose fiction is rather extensive. In addition to the travel romance *The Marvels beyond Thule* and Achilles Tatius it includes Parthenius and, what is more, the fables of Aesopus (X 350). It seems questionable - to say the least - to integrate Parthenius within the romance genre. Besides we cannot agree to the opinion that Parthenius has founded the prose love romance. But then the novel of Achilles Tatius is aptly described to be unbound and boundless adventures (*ibid.*: «solche ungebundenen und uferlosen Abenteuer»). Apuleius' *Golden Ass* is highly appreciated as a brilliant performance of the world romance literature: «ein Glanzstück der Welt-Romanliteratur» (*ibid.*). By the way one might suppose Apuleius to have exercised influence on Thomas Mann's picaresque novel *Felix Krull*.

The ideas which are unfolded about the development of the romance genre are of especial importance. The ancient romance, as the lecture has it, contained possibilities (X 356: «trug Möglichkeiten in sich») that were realized in a long evolution from the late Greek and Indian fable-monsters (*ibid.*: «von den spätgriechischen und indischen Fabel-Monstren») to G. Flaubert's *Education sentimentale* and Goethe's *Wahlverwandtschaften* (*ibid.*). The decisive principle in this process is the principle of 'Verinnerlichung' (*ibid.*), to be translated perhaps by 'spiritualization'.

After having underlined the long way to spiritualization Thomas Mann takes a remarkable view which may be essential to the history of the romance genre. He pleads that the German novel of education, Goethe's *Wilhelm Meister* quoted as example, is nothing else than the «Verinnerlichung und Sublimierung» of the adventure novel (X 357). In the same way we are allowed to suggest with good reason: Thomas Mann's romances *Der Erwählte. Roman* and *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*<sup>24</sup> are Verinnerlichungen and sublimations of the ancient adventure novel. Spiritualized and sublimed both of them seem to continue traditions of the ancient romance.

It would be worth-while considering possible influences which the ancient fiction prose might have exercised on the literary productions of Thomas Mann themselves. There is reason to suppose that these potential influences worked mediately by the way of connecting links in the narrative tradition. In the just mentioned novels, *Der Erwählte. Roman* and *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*, there are apparently certain structures which remind of the ancient romance, concerning the action and the hero.

*Der Erwählte. Roman* (1951) retells the legend - or may we say novel?<sup>25</sup> -

<sup>24</sup> Mann 1974<sup>2</sup>, Band VII.

<sup>25</sup> In a letter of 29. 9. 1949 from California to the 'Weltbühne', that is Text no. 12 in: Th. Mann, *Tagebücher 1949-1950*, herausg. von I. Jens, Frankfurt am Main 1991, 666 f., Th. Mann speaks of his «Musik» which consists «zur Zeit in einem mittelalterlichen Legendenroman nach Harmann von Aue» (667). But see Th. Mann, *Tagebücher 1949-1950* (cf. this note above), 174: «P. P. Freitag den 3. III. 50», where he puts the question whether «'Der Erwählte' eine 'freie prosaische Neubearbeitung' von Hartmanns Gedicht ist» or a «'Legenden-Roman, dessen Handlung in den Hauptzügen dem Epos Hartmanns folgt'». Th.

of Gregorius which is transmitted in the *Gesta Romanorum* (81), in the Gregory poem of Hartmann of Aue and in other widespread tradition<sup>26</sup>. Not only by its incest motive, but above all by its fictitious manner of writing the Gregory legend resembles the *Story of Apollonius, King of Tyrus* (*Historia Apollonii regis Tyri*)<sup>27</sup> which, too, is contained in the *Gesta Romanorum* (153). The similarities between the Gregorius tale and the Apollonius romance seem to suggest relations of the Gregorius tradition to the ancient or rather to the Christian romance. Thomas Mann knew himself that the Gregory legend with its Oedipus motive sprang from antiquity<sup>28</sup>. Really, already when being a young man of nineteen he was well informed about that detail by the lectures of Professor Wilhelm Hertz about Courtly poetry he attended at the Technical University of Munich in 1894-1895<sup>29</sup>. Later on the story appeared to the modern author to present such vast narrative possibilities to the outspinning fantasy that he resolved «selber etwas daraus zu machen» (XI 687). In this respect he proceeded, as the ancient romance tried to do, and by dehistoricizing he shared another trend with the ancient romance.

*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil* (1954), too, seems to be in an old tradition which can be traced back to antiquity, via the Spanish picaresque novel of the 16<sup>th</sup> century and its German adaptation by Grimmelshausen. Thomas Mann himself allocated his *Felix Krull* to the adventure novel and especially to the picaresque romance which is assumed to be completed and surpassed by *Don Quijote*<sup>30</sup>. With regard to Cervantes who

Mann, *Selbstkommentare: 'Der Erwählte'*, herausg. von H. Wysling unter Mitwirkung von M. Eich-Fischer, Frankfurt am Main 1989, 17 (Th. Mann to Ida Herz, Pacific Palisades, 30. 5. 1948): «Es ist immer reizvoll, einen Stoff, der hundertmal in verschiedenen Jahrhunderten und Sprachen behandelt wurde, gewissermaßen auf seine letzte Form zu bringen». *Ibid.* 71 (Th. Mann to Maurice Boucher, Pacific Palisades, 29. 6. 1951): «... diese späte und gewiß letzte Version der oft erzählten Geschichte».

<sup>26</sup> Cf. H. Wysling, *Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns Erwähltem*, Euphorion 57, 1963, 156-99. H. Wysling, *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am "Erwählten"*, in P. Scherrer - H. Wysling, *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern - München 1967, 258-324, 342-46; cf. especially 290-92: *Tradition und individuelles Talent*, with the testimonies. E. Hilscher, *Thomas Mann. Leben und Werk*, Berlin 1989<sup>11</sup>, 197-202. P. de Mendelssohn, *Nachbemerkungen des Herausgebers*, in Th. Mann, *Der Erwählte. Roman*, Frankfurt am Main 1980, 263-97, with further literature.

<sup>27</sup> Cf. the edition of G. Schmeling, Leipzig 1988.

<sup>28</sup> Mann 1974<sup>2</sup>, Band XI, 687-91: *Bemerkungen zu dem Roman 'Der Erwählte'*; *ibid.* 688 about the Oedipus motive.

<sup>29</sup> De Mendelssohn 1980, 265-67.

<sup>30</sup> Hilscher 1989, 212. Mann, *Tagebücher 1949-1950*, 294 f. about *Hochstapler*: «P.P. Sonnabend den 25. XI. 50»: «Hat meine Isoliertheit genug Menschen-Erlebnis aufgefangen, daß es zu einem gesellschaftssatirischen Schelmenroman reicht?». Cf. H. Wysling, *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den "Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull"*, Bern und München 1982, especially 271-88. Cf. the remarks in a letter Th. Mann wrote to Max Rychner, October 17<sup>th</sup>, 1954, in Th. Mann, *Tagebücher 1953-1955*, herausg. von I. Jens, Frankfurt am Main 1995<sup>2</sup>, 686, 15.10.1954 note 2 (cf. *ibid.* 688, 17. 10. 1954 note 2) about «ein Buch ...: 'Der göttliche Schelm' [...]», that is: P. Radin - K. Kerényi - C. G. Jung, *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*, Zürich 1954 (reprinted edition Hildesheim 1979). Th. Mann explains: «Es handelt sich um... eine archaische Vorstufe aller Schelmenromane,

wished to compete with the ancient novel the picaresque tradition including also *Felix Krull* can be retraced to ancient times. Already in Apuleius and previously in Petronius there are distinctive picaresques.

It is generally known that the action of an ancient novel consists in a long series of difficult and dangerous situations the heroes have to cope with, but defying all impediments the romance heroes or antiheroes overcome, and finally the novel has a happy ending. These patterns, handed down by the quoted intermediate stations, were differently adapted in *Der Erwählte* and in *Felix Krull*. Appreciating the literary tradition H. Wysling recognized: «Thomas Manns Texte können nach dem Handlungsgerippe, oft aber auch nur motivisch und thematisch auf 'Muster' und 'Reihen' zurückbezogen werden, ... der späte *Krull* auf *Simplicissimus*, *Faust* und den Hermes-Mythos<sup>31</sup>». The literary roots, indeed, go back till antiquity.

It would be tempting to compare conclusions of the research on *Felix Krull* with results achieved in the investigation of the ancient romance. From his point of view H. Koopmann observed: «... es geht für ihn (*Krull*) immer glatt und komplikationslos ab»<sup>32</sup>. «*Krull*, der alle Hindernisse so spielend überwindet»<sup>33</sup>. «Das Ende ist gut, wider alle Erwartung und Wahrscheinlichkeit», and «alles gelingt, was realiter niemals möglich war»<sup>34</sup>. Correspondingly the ancient romance excels largely «durch die Gestaltung einer... Abenteuerwelt, ... die nach einer Kette von erstaunlich leicht und schnell überwundenen Schwierigkeiten und Gefahren stets ein glückliches Ende garantiert, wie es in der... Realität... wohl kaum vorkommt»<sup>35</sup>. The happy ending is 'gattungsimmanent'<sup>36</sup>. *Mutatis mutandis* the common features cannot be disregarded.

The modern author, however, was not checked by the stereotyped action scheme which too often prevented the ancient novel from getting a higher aesthetic level. Under complicated social conditions and new communicative

und in seiner mythologisierenden Einleitung weist Kerényi auf die Entwicklung bis zu Rabelais, Spanien, *Simplicissimus*, *Eulenspiegel*, *Reineke Fuchs* - und *Felix Krull* geradezu hin. Man weiß nicht, was man tut, erfährt es aber gern, besonders wenn man soviel Wert darauf legt, wie ich, sich in einer festen, möglichst weit zurückreichenden Tradition stehend zu wissen». To this tradition belongs - according to Kerényi, *ibid.* 160 and 178 - also Petronius.

<sup>31</sup> H. Wysling, *25 Jahre Arbeit im Thomas-Mann-Archiv. Rückblick und Ausblick*, in *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*, Bern 1987, 374.

<sup>32</sup> H. Koopmann, *Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns*, Tübingen 1988, 156.

<sup>33</sup> *Ibid.* 160.

<sup>34</sup> *Ibid.* 162.

<sup>35</sup> H. Kuch, *Die Herausbildung des antiken Romans als Literaturgattung. Theoretische Positionen, historische Voraussetzungen und literarische Prozesse*, in *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, ed. H. Kuch, Berlin 1989, 24.

<sup>36</sup> *Ibid.*

relations Thomas Mann sovereignly formed his action integrating elements of a far-reaching literary tradition. But there is no doubt: The modern romances we have dealt with, *Der Erwählte* and *Felix Krull*, and the ancient romance have in common an essential narrative structure: a long line of actions and adventures - all surmounted - ending at last happily.

In connection with this structure there is still another distinct narrative device that is shared by those two modern novels and sweepingly by the ancient novel: the unity of youth and beauty attached to the heroes - a quality which was transmitted again by the intermediate links of the tradition. So, for instance, the figure of Felix Krull, Simplicissimus and the hero of an ancient romance seem to belong to one another. Notwithstanding the analogies and although assuming the traditional unity of youth and beauty Thomas Mann converted his heroes to sublimed and introspective personages, applying to his literary productions an enormous lot of psychology, irony, parody and humour.

Those common structures of the ancient and the modern novel can be pointed out here only along general lines, and further investigations have to supply the proposed suggestions in detail. If these ideas prove to be plausible, ancient narrative structures are apparently preserved by intermediate stages up to modern times in a rich intertextuality. So the ancient romance can be seen in a special case to be a precursor of the modern romance - a general problem recently raised by B. Reardon<sup>37</sup>. At all events the connection of youth, beauty, a series of overcome adventures and a happy ending fell in Thomas Mann's *Der Erwählte* and *Felix Krull* - provided with a new function - on fertile ground. By the eminent romancer those structural elements of the ancient romance<sup>38</sup> are shaped in an excellent form which scarcely reveals the origins.

Berlin

Heinrich Kuch

<sup>37</sup> B. Reardon, *The Form of Ancient Greek Romance*, in *The Greek Novel AD 1-1985*, ed. by R. Beaton, London - New York - Sydney 1988, 205-16, especially 214 f.

<sup>38</sup> Cf. *The Ancient Novel. Classical Paradigms and Modern Perspectives*, ed. by J. Tatum and G.M. Vernazza, Hanover - New Hampshire 1990. B.P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton - New Jersey 1991. H. Kuch, *Zur Gattungsgeschichte und Gattungstheorie des antiken Romans*, *Eikasmos* 3, 1992, 223-33. *The Search for the Ancient Novel*, ed. by J. Tatum, Baltimore - London 1994. *The Novel in the Ancient World*, ed. G. Schmeling (forthcoming).

## I. Premessa: dal libro al libro elettronico

### I.1. Testi e Ipertesti

“Rivoluzione cibernetica, telematica, multimediale” sono annunciate ormai quotidianamente dai *media*. “È davvero finita la nostra secolare civiltà della carta?” ci interroga il sottotitolo di un inserto speciale di “Repubblica” (“Rapporto Information Technology. Il signor Gutenberg e il CD Rom”, del 19/9/1995) dedicato al nuovo orizzonte dell’editoria, il libro su dischetto e CD-ROM: dizionari, enciclopedie, ed anche libri di testo e romanzi, forniti magari di immagini e di suoni richiamabili con un semplice click del mouse. I bambini di un domani sempre più vicino, anzi di oggi, potranno ascoltare e insieme vedere le immagini delle fiabe non più grazie ai libretti accompagnati da dischi “microsolco originale di Walt Disney” o da cassette, ma inserendo un CD-ROM nel lettore: i titoli sono i più vari, dalle fiabe, appunto, ai miti greci, alle enciclopedie generali e specializzate, di musica, arte, ecc. Per l’antichità classica si può ricordare ad esempio *Perseus 2.0. Interactive Sources and Studies on Ancient Greece*, che contiene le opere di 31 autori greci (tra cui Omero, Esiodo, Pindaro, Bacchilide, Aristofane e i tre tragici maggiori, Erodoto, Tucidide, Pausania, Apollodoro, Plutarco, Demostene, Lisia, Isocrate e gli oratori minori, Platone ed Aristotele), spesso accompagnati da traduzioni e note, 25.000 immagini di opere architettoniche, di sculture, vasi e siti archeologici, riprese anche dal satellite Landsat (a costituire assieme alle mappe un vero e proprio atlante), l’*Intermediate Greek-English Lexikon* di Liddell e Scott, una storia della Grecia nel V secolo, una enciclopedia di antichità classiche. Come spiega E.Mylonas, già direttore del progetto, “tutti i materiali contenuti in *Perseus* sono strettamente collegati, cosicché il lettore di un’opera teatrale, se incontra il nome di Eracle, può facilmente trovare occorrenze dello stesso nome in altri testi, vedere raffigurazioni del personaggio o una carta geografica su cui sono indicati i luoghi più importanti per quel personaggio, consultare un dizionario, leggere la voce Eracle sull’enciclopedia”<sup>1</sup>. Interattività è proprio questo, sfruttando i rimandi interni presenti nel testo (anzi nell’ipertesto, data la sua architettura), crearsi dei propri percorsi di lettura attraverso lo scritto, e, laddove ci siano, le

\* F.Citti ha scritto i capitoli I e III e il paragrafo II.1; A.Tabarroni i paragrafi II.2-5; T.Del Vecchio il capitolo IV.

<sup>1</sup> Cito da M.Lana, *L’uso del computer nell’analisi dei testi. Scienze umane e nuove tecnologie*, Milano, 1994, 189; per una recente descrizione del progetto *Perseus*, v. ancora E.Mylonas - G.Crane - K.Morell - D.N.Smith, ‘*The Perseus Project*’, *Data in the Electronic Age*, in J.Solomon (ed.), *Accessing Antiquity. The Computerization of Classical Studies*, Tucson-London 1993, 133-56 (oltre alle pagine dedicate in rete [su cui v. § IV,1-2], reperibili via <http://www.yale.edu/yup/Perseus2.html>; ci si può fare un’idea più precisa del suo contenuto tramite la Perseus Project Home Page, via <http://www.perseus.tufts.edu>).

immagini e i suoni, per cui il testo elettronico in realtà non è dato una volta per tutte, ma si crea (o meglio si ridispone) in base alla curiosità del lettore, che si serve a suo piacimento delle possibilità offertegli dall'ipertesto, entro i limiti che esso, pur sempre, gli impone. L'ipertesto poi, potrebbe essere in futuro un punto di approdo di quello che è il lavoro più tipico del filologo, il commento dei testi: le note, un tempo in margine al testo stesso, e quindi spostate in calce, o divenute autonome, forse un giorno saranno trasformate in formato elettronico, così che "cliccando" sulle parole commentate, evidenziate in qualche modo nel testo, verrebbero visualizzate le note, con i passi paralleli, e la possibilità di ampliarne il contesto e di passare di rimando in rimando, da un'opera all'altra, il che conferirebbe all'intertestualità una dimensione immediatamente percepibile, o potrebbe semplificare il raffronto di varianti molto diverse di un testo, difficilmente traducibile in un apparato tradizionale (si pensi ad esempio alle *Grazie* foscoliane)<sup>2</sup>. È evidente che tutto questo interessa il filologo da un punto di vista pratico, perché avrà a sua disposizione nuove e potenti banche dati testuali e bibliografiche, ma anche da un punto di vista teorico, perché ogni mutamento delle tecniche della comunicazione, letteraria o no, ovvero della produzione, della diffusione e della ricezione del testo riguarda la filologia.

## I.2. Testo elettronico e neo-oralità

La scrittura prima, la stampa poi, hanno prodotto - come è ben noto - un profondo mutamento non solo sulla prassi letteraria e, più in generale, sulla prassi discorsiva, ma anche su quella cognitiva e mnemonica. Ma non solo, come osservava W.J.Ong, "il passaggio dall'oralità alla scrittura e da questa all'elaborazione elettronica comporta un mutamento nelle strutture sociali, economiche, politiche, religiose, ecc."<sup>3</sup>. La società orale infatti tende all'estroversione, grazie anche alla funzione socializzante del suono, e alla trasmissione orale-aurale, quella della stampa ha sviluppato il senso del privato e della coscienza personale, col diffondersi della lettura silenziosa che ha definitivamente allontanato il suono dalle parole, relegandole sul piano visivo. A differenza del "testo" orale, che si rinnova ad ogni performance, la scrittura e la stampa isolano il lettore da altri possibili interlocutori (se non metaforici, come i grandi del passato che dialogavano, dalla pagina scritta, col Machiavelli), dando l'idea di un prodotto "chiuso", finito, in uno stato di autonomia e completezza, che si ripete uguale in tutte le copie in cui è stampato. "Il testo stampato dovrebbe rappresentare le parole di un autore in forma definitiva o 'finale' poiché la stampa è a proprio agio solo con le cose

<sup>2</sup> Cf. Lana, cit., 38 s., e soprattutto M.Gori, *L'edizione ipertestuale della 'Famiglia dell'antiquario'*, in C.Leonardi - M.Morelli - F.Santi (edd.), *Macchine per leggere. Tradizioni e nuove tecnologie per comprendere i testi*, Spoleto 1993, 201-11; J.D.Bolter, *Hypertext and the Classical Commentary*, in J.Solomon (ed.), cit., 157-71.

<sup>3</sup> W.J.Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986 [ed. or. *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London and New York 1982], 21.

definitive, finite”, scrive epigraficamente Ong<sup>4</sup>. Il testo elettronico, l’ipertesto cui si è accennato sopra, vuole essere l’esatto contrario, un testo aperto e percorribile in maniera ogni volta diversa. Questo è vero, ma non è forse qui la differenza più profonda, giacché del libro stampato ogni lettura, ci insegna Borges, è una riscrittura: l’era dell’elettronica, del multimediale, come ha colto ancora una volta con grande lucidità Ong, è un’era di “oralità di ritorno”, o meglio, giacché è permanentemente basata sulla scrittura e sulla stampa, di “oralità secondaria”, e presenta “sorprendenti somiglianze con quella più antica per la sua mistica partecipatoria, per il senso della comunità, per la concentrazione sul momento presente e persino per l’utilizzazione delle formule”<sup>5</sup>. Sono caratteristiche, queste, che fanno immediatamente pensare ad un nuovo fenomeno insorgente, e anch’esso significativo sul piano della scrittura: i gruppi di discussione e le cosiddette riviste elettroniche, cui si accede via Internet, la rete che rende veramente concreta ed evidente l’idea di “villaggio universale” costituito dai suoi fruitori, che comunicano grazie ad un codice speciale ed altamente formalizzato, quello dei linguaggi e dei software elettronici. Sono ormai numerosi i gruppi di discussione, detti anche liste a tema per gli umanisti, e per i classicisti in particolare, come si vedrà, e le riviste elettroniche<sup>6</sup>, che, solitamente non consentono un intervento libero, ma prevedono la pubblicazione di articoli, non sempre destinati poi alla stampa, e che, talora, vengono aggiornati in redazioni successive: se è evidente che sul piano pratico si pone ormai il problema della conservazione e della citazione di questo materiale altamente “deperibile” perché legato al contingente e quindi fisicamente eliminato, altrettanto chiaro è che ci troviamo in un campo neutro in cui oralità e scrittura si toccano, giacché si tratta di scrittura elettronica, trasmessa via cavo, ma soprattutto perché non ha il segno della permanenza.

### I.3. Morte del libro?

Più di trent’anni fa scriveva il grande codicologo e critico testuale A.Dain, con misurata preveggenza e non senza malinconia: “Viendra peut-être un jour où l’âge de l’imprimerie finira à son tour: photographies, microsillons, bandes magnétiques et autres enregistrements du son se substitueront à l’usage des lettres; livres manuscrits et livres imprimés ne seront plus alors que des pièces archéologiques. L’ère du livre, née à Alexandrie vers le III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., serait close définitivement. Nous ne voulons pas le croire”<sup>7</sup>. Di morte del libro, poi, negli anni ottanta, parlava tra gli altri Lucia Cesarini Martinelli, in una introduzione divulgativa alla

<sup>4</sup> Id., 187, ma per il concetto di “punto di vista fisso” legato alla stampa, v. già M.McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell’uomo tipografico*, Roma 1976 (ed. or. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic man*, Toronto 1962), 176 ss.

<sup>5</sup> Id., 191.

<sup>6</sup> Cf. infra, § IV.2.

<sup>7</sup> A.Dain, *Les manuscrits*, Paris 1975<sup>3</sup> [1949<sup>1</sup>], 14.

filologia: "in futuro è il libro stesso, nella forma a noi familiare, che rischia di estinguersi"<sup>8</sup>; oggi, ebbri di entusiasmo un po' fatuo, i nuovi paladini della cibernetica ne decretano la morte.

L'annuncio pare, per il momento, quanto meno affrettato: il libro elettronico non è autosufficiente, necessita di un personal computer, per quanto portatile, se su dischetto, di un lettore apposito ad esso collegato se su CD-ROM: è perciò poco trasportabile, è consultabile solo in luoghi attrezzati allo scopo. Questo aprirebbe un altro discorso, sull'idea di spazio della lettura, di biblioteca, quale l'abbiamo concepita fino a oggi, ma soprattutto prima della diffusione del tascabile che si può portare con sé, anche in viaggio, e per di più è di grande tiratura, economico, e quindi accessibile a un pubblico più vasto, anche nella dimensione del privato. L'uso di materiale multimediale, destinato non solo alla semplice lettura, ma anche all'ascolto, comporta spazi diversi, oltre che strumenti diversi da quelli tradizionali, e d'altra parte anche dal punto di vista architettonico la storia delle biblioteche avrebbe molto da insegnare su libri, lettori, ed anche sulle politiche culturali.

Paradossalmente il passaggio dal libro al testo elettronico riporterebbe ad un modo di sfogliare il testo in parte analogo a quello abbandonato nel passaggio dal rotolo al codice e che gli inglesi indicano con il medesimo verbo, "scroll", poiché proprio come nel rotolo (che pure si svolge orizzontalmente, e presenta lunghe colonne parallele di testo) non si sfoglia una pagina dopo l'altra, ma si fanno passare attraverso il video porzioni successive di testo che si svolge verticalmente: è questa ormai una prassi divenuta abituale per chi scrive con il più normale dei programmi di videoscrittura, ma certo la migliore consultabilità del codice rispetto al rotolo, e quindi del libro rispetto al video - con tutti i problemi di refresh e di stabilità dei caratteri, e di fastidio alla vista che esso può causare - resta indubbio. Ma, come insegna ancora la storia del libro, le motivazioni pratiche, quali migliore leggibilità e maneggevolezza sono solo "motivazioni che hanno potuto giocare un ruolo complementare, ora più ora meno importante; ed invece nel valutare l'avvento del codice è da considerare, piuttosto, il rapporto tra produzione libraria e pubblico, intendendo per pubblico i destinatari concreti del libro, inseriti nel loro contesto politico, economico-sociale, culturale, in una parola storico nel quale operavano"<sup>9</sup>.

Lanciarsi in previsioni sul futuro del libro è quindi quanto mai complicato e improbabile, visto che tecnologia e orizzonti della cultura travalicano spesso la fantasia; comunque mi sentirei di condividere il parere di Ong che "l'elettronica non sta uccidendo il libro stampato, ma anzi ne incrementa la produzione [...] Il nuovo mezzo rafforza l'antico, ma naturalmente lo trasforma"<sup>10</sup>: è probabile, come afferma tra gli altri Umberto

<sup>8</sup> L. Cesarini Martinelli, *La filologia*, Roma 1984, 142.

<sup>9</sup> G. Cavallo, *Libro e pubblico alla fine del mondo antico*, in *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1984, 83.

<sup>10</sup> Ong, cit., 191.

Eco<sup>11</sup>, che le enciclopedie, i libri di consultazione, ingombranti e costosi possano essere sostituiti da dischi multimediali, di più rapida consultazione, come ormai sta avvenendo per i cataloghi delle grandi biblioteche, come quella del Congresso<sup>12</sup>; ma i libri da leggere, i romanzi, i classici, resteranno sulla carta, senza subire troppo la concorrenza del prodotto elettronico indirizzato ad un mercato in parte diverso da quello dei lettori che sono sempre stati, e in Italia in particolare, un'élite "aristocratica". Come della carta non si possa fare a meno, è dimostrato da alcune iniziative di editori che producono libri a basso costo o freeware, acquisibili via rete, e quindi stampabili con stampanti laser e rilegabili artigianalmente, risparmiando ovviamente sui costi di produzione, magazzino, distribuzione, nonché abbassando i rischi di impresa. Lo scenario paventato da alcuni<sup>13</sup>, di una drastica potatura nella tradizione, nel trasferimento dei testi dal libro al supporto magnetico, e la successiva distruzione dei libri (con il conseguente formarsi di nuovi archetipi, elettronici appunto, per la nostra tradizione), in modo analogo a quanto avvenuto nel passaggio dal rotolo al *codex*, che ha selezionato la letteratura classica, pare per ora molto immaginario, e d'altra parte esiste già una selezione naturale per la fin troppo abbondante pubblicazione che non trova riscontro in una eguale richiesta. Più concrete invece le ipotesi di applicazioni nel campo della didattica: da tempo esistono programmi per lo studio delle lingue con esercizi di verifica e autovalutazione, anche per le lingue classiche<sup>14</sup>. Di recente è stato commercializzato anche un dischetto dedicato all'*Eutifrone* di Platone, concepito con l'idea di far rivivere il dialogo a chi si trova al di là del video non come spettatore, ma "come dialogante effettivo", "sostituto di Eutifrone e interlocutore diretto di Platone"<sup>15</sup>, che, in una versione precedente, ha suscitato l'interesse degli studiosi di alcune scuole magistrali e liceali: nella didattica in effetti non si può non tenere conto delle possibilità di presentazione della materia che i nuovi mezzi offrono, e del fascino che hanno verso il pubblico degli studenti, riuscendo a suscitare un coinvolgimento attivo. Altrettanto evidente è l'utilità del testo elettronico, ancora più di quello registrato da una voce su nastro, per i non vedenti, che finalmente hanno la possibilità di accedere a una grande quantità di testi, e di riprodurli con stampanti braille a costi non proibitivi, ovvero di ascoltarli tramite un sintetizzatore vocalico, anche se resta, come segnala un recente articolo sulle «Transactions of the American Philological Association»<sup>16</sup>, il

<sup>11</sup> Cf. l'insero di "La Repubblica", "Rapporto Information Technology. Il signor Gutenberg e il CD Rom", cit., 15.

<sup>12</sup> Cf. *infra*, § III.2.5 (ed anche IV.2).

<sup>13</sup> Cf. ad es. Cesarini Martinelli, cit., 146.

<sup>14</sup> La maggior parte dei materiali disponibili è in lingua inglese (più di rado in francese): rinvio al capitolo relativo di A. Cristofori, *Rassegna degli strumenti informatici per lo studio dell'Antichità classica* (<http://ecno01.cineca.it/dipartim/stoant/rassegna1/intro.html>)

<sup>15</sup> Platone, *L'Eutifrone*, a c. di L. Rossetti, Roma 1995, 9.

<sup>16</sup> G. Forsythe, *Electronic Technology and Blindness: a New Solution to an Old Problem*, TAPA 124, 1994, 333-35.

problema del formato: non tutti i testi dei CD sono facilmente esportabili e maneggiabili con un programma normale di scrittura, ma numerosi, anche per proteggere il copyright, sono compressi e non consentono le medesime operazioni.

#### 1.4. Il manoscritto elettronico e i problemi di composizione e trasmissione

Per ora, comunque, si deve prendere atto che la composizione elettronica ha ormai del tutto soppiantato i vecchi, scomodi, ma probabilmente più durevoli “piombi”, e questo con ovvie conseguenze sulla tipologia dell'errore della tradizione a stampa. È la nozione stessa di manoscritto che varia da epoca ad epoca, come osservava ancora il Dain: una cosa sono i codici manoscritti, una cosa i manoscritti preparatori del *Discours de la condition de l'homme* di Pascal, e quelli delle lettere di Napoleone all'imperatrice Maria-Luisa; “la notion du manuscrit sera encore différente s'il s'agit des rédactions autographes des poèmes de Victor Hugo, voire des dactylogrammes de nos romanciers modernes - car le manuscrit moderne se tape à la machine et on l'appelle, je crois, *typescript*”<sup>17</sup>. Ancora differenti i manoscritti odierni, giacché spesso gli autori, quando addirittura non confezionano il libro “camera ready”, pronto per la sola riproduzione fotografica, consegnano un testo elettronico, su dischetto, per evitare la fatica di correggere le bozze, o meglio per alleviarla: a parte gli errori sistematici di transcodifica dal formato del word processor a quello di stampa, soprattutto per i caratteri speciali (e per i font, greco ed ebraico, per fare un esempio), a volte non mancano tuttavia errori inopinati, come la scomparsa di un corsivo tra le seconde e le terze bozze, o l'abbassamento del maiuscoletto a tondo, per l'errore di un tipografo maldestro che ha eliminato il carattere di controllo del corpo di stampa.

Il problema è comunque ancora più complesso e non riguarda solo la fase della edizione a stampa del libro, perché ormai la scrittura a macchina (al computer) “devient pour beaucoup l'écriture normale”<sup>18</sup>. Ogni età ha il suo immaginario della scrittura: grandi giornalisti come Brera sono legati alla portatile Olivetti Lettera 22, un modello che ha segnato un'epoca, anche nel design; per l'antichità classica il poeta che scrive è associato a stilo e tavoletta, nella sua Recanati ci possiamo figurare il Leopardi intento all'opera tra le sudate carte, mentre gli autografi dei *Canti*, le edizioni a stampa, nonché le correzioni sull'edizione a stampa dello Starita, la cosiddetta Starita corretta (pubblicati dal Moroncini<sup>19</sup> e ora da Peruzzi e De Robertis<sup>20</sup>), ci danno

<sup>17</sup> Dain, cit., 12.

<sup>18</sup> Id., ibid.

<sup>19</sup> G.Leopardi, *I canti*, edizione critica ad opera di F.Moroncini, Bologna I-II, 1927 (rist. 1961 e 1978).

<sup>20</sup> G.Leopardi, *Canti*, edizione critica di E.Peruzzi, con la riproduzione degli autografi, Milano 1981, G.Leopardi, *Canti*, edizione critica e autografi a cura di D.De Robertis, Milano I-II, 1984.

un'idea del continuo lavoro di lima, e possiamo talora seguire il processo generativo di un componimento, dalle prime riflessioni, nello *Zibaldone*, alla sua realizzazione e continua revisione (si pensi anche agli abbozzi italiani e latini del Pascoli conservati dalle carte di Castelvechio). Ben diversa e ancora una volta più effimera e legata all'istante, la nostra civiltà ci propone lo scrittore intento a scrivere davanti ad un video, tagliando, cancellando e ricucendo, senza che di tutto ciò resti traccia: la variantistica del futuro dovrà cercare tra le stampe di prova, o ritrovare nei dischetti eventuali copie intermedie conservate, se non cercare di recuperare i dati nelle tracce via via cancellate. All'era del computer dobbiamo anche gli instant books, prodotti veloci e di consumo, di taglio soprattutto giornalistico, buttati sul mercato sull'onda di una notizia o nell'infuriare di uno scandalo, composti dall'oggi al domani, mettendo insieme pezzi già scritti e conservati nel computer, e quindi rapidamente stampati, consegnando all'editore un testo già in formato elettronico, senza bisogno di una complessa fase di composizione.

## II. Discipline umanistiche, filologia e testi elettronici

### II.1. Il filologo dalla macchina per scrivere al computer

Ma allora, concretamente, a cosa può servire il computer per il filologo<sup>21</sup>, custode della tradizione, con il suo mestiere di retroguardia e conservazione, con tutta l'ambivalenza del termine? Il primo impiego, ovvio, è quello adombrato sin qui: sostituire la macchina per scrivere, consentendo di introdurre facilmente nei testi nuove correzioni, di numerare automaticamente le note, e fornire alla fine una stampa di gradevole lettura, grazie ai corpi di varia dimensione e ai vari stili (grassetto, corsivo, e così via). A parte programmi specificamente realizzati per i classicisti, come *Nota Bene*, *Multi-Lingual Scholar*, o il vecchio e ormai datato *ChiWriter*, che consentono di scrivere in greco classico (con accenti e spiriti), ebraico, russo, arabo, di utilizzare i vari segni diacritici necessari nelle edizioni e nelle trascrizioni fonetiche, e di gestire vari livelli di note, ovvero tre mantisse di apparato critico, sono numerosissimi i pacchetti di fonts di tutte le lingue e tipi, scalabili in tutte le dimensioni, per chi utilizza il sistema operativo Macintosh, o Windows, con i vari programmi di scrittura<sup>22</sup>. Indici dei nomi, dei luoghi e delle cose notevoli sono ormai realizzabili con una certa

<sup>21</sup> Come guide introduttive si potranno consultare Lana, cit. (il capitolo 8, "I testi scritti in greco e latino", 175-93, è consultabile anche in rete, col titolo *Strumenti informatici per le lingue classiche*, sul numero 1.1, 1995 della rivista elettronica *Arachnion*, [<http://www.cisi.unito.it/arachne/num2/lana2.html>]), T.Orlandi, *Informatica umanistica*, Roma 1990, L.Perilli, *Filologia computazionale*, Roma 1979, Solomon (ed.), cit., nonché le rassegne on line, e quindi continuamente aggiornate di J.Ruebel, *Repositories of Classical Texts or Publications* (<http://studentweb.tulane.edu/~rwoods/classics.html>), e soprattutto la *Rassegna degli strumenti informatici* di A.Cristofori, cit. supra, che contiene un capitolo espressamente dedicato alle guide.

<sup>22</sup> Cf. Lana, cit., 175 s., e la rassegna contenuta nella *Software Directory for the Classics* ([http://www.centaursystems.com/soft\\_dir.html](http://www.centaursystems.com/soft_dir.html)).

semplicità (soprattutto se concepiti sin dalla fase iniziale di realizzazione di un libro), marcando i termini che si vogliono far comparire in indice, e facendo elaborare il prodotto finale, ordinato alfabeticamente e con le caratteristiche grafiche desiderate, dalla macchina stessa. Specifici programmi di database, o integrati nel programma di scrittura (come il *Textbase* di *Nota Bene*) consentono di ottenere agevolmente una bibliografia ordinata nel modo voluto: alfabeticamente o per anno, con le citazioni all'americana, o per intero, creando una banca dati sempre aggiornabile, da cui estrarre ogni volta i titoli via via necessari. Altre caratteristiche, come la numerazione automatica dei paragrafi, con l'aggiornamento ugualmente automatico dei rinvii interni ogni volta che, nel corso della revisione, dovessero mutare, costituiscono un notevole ausilio nella redazione di un libro, sin dalla sua gestazione. Come si è visto ormai tutte le case editrici preferiscono, se addirittura non richiedono i testi in formato elettronico, così da ridurre le spese di stampa, ma non manca chi arriva sino alla fase della vera e propria impaginazione e stampa del modello "camera ready", da cui l'editore riprodurrà le varie copie<sup>23</sup>.

Fermarsi qui, tuttavia, è forse un po' poco anche per il filologo più tradizionalista che, peraltro, anche se si limita a sfogliare indici e concordanze stampate su carta o riprodotte su microfiches (come nel caso del *Corpus Christianorum*), si deve già dichiarare largamente debitore dell'informatica che ha dato un notevolissimo impulso alla produzione di questi materiali: la realizzazione delle *Concordanze* di San Tommaso (oggi edite sia a stampa, in 56 volumi, contenenti, oltre al testo, gli indici e le concordanze complete, sia su CD-ROM<sup>24</sup>) da parte di padre Busa, a partire dal 1946, è infatti il primo tentativo noto di applicazione delle tecnologie informatiche alle discipline umanistiche. Prima di passare comunque ad una rapida presentazione di alcuni possibili usi del computer per l'analisi dei dati e dei testi antichi, si impone una ulteriore riflessione sulla particolare natura del testo elettronico, che non coincide semplicemente con quello su carta che riproduce.

## II.2. Natura del testo elettronico

L'avvento del calcolatore nell'ambito delle discipline umanistiche ha già portato con sé molte novità, modificato vecchie abitudini, introdotto nuove prospettive, nuovi comportamenti ed anche (occorre riconoscerlo)

<sup>23</sup> Si vedano ad es. le edizioni di Semonide di E. Pellizer-G. Tedeschi, Roma 1990, o Lisia, *Contro Eratostene*, a c. di G. Avezzù, Padova 1992; in generale v. W. Ott, *Automatic Composition for critical Editions*, in *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 29-31 mars 1978*, Paris 1979, 237-40.

<sup>24</sup> Cf. *Index Thomisticus. Sancti Thomae Aquinatis operum omnium indices et concordantiae ... digessit R. Busa*, Stuttgart-Bad Canstatt 1974-1980 (a stampa) e (in CD) *Thomae Aquinatis Opera Omnia cum hypertextibus in CDROM auctore R. Busa*, Milano, Editoria Elettronica Editel 1992.

nuovi problemi. Sin dai primi tempi, inoltre, è apparso chiaro (ed è stato forse sin troppo enfaticizzato) che questa *novitas* avrebbe indotto anche un'evoluzione (se non proprio una rivoluzione) metodologica nell'ambito delle scienze umane<sup>25</sup>. Quale fosse tuttavia la direzione o il profilo di questa evoluzione metodologica non risultava chiaro allora e ancora oggi, nonostante abbiano ormai raggiunto un'età decennale i primi contributi in questo settore nelle varie discipline, il quadro non appare del tutto perspicuo. Non che ciò possa causare troppa meraviglia: spesso i risultati del mutamento storico risultano pienamente percepibili soltanto al termine di esso, mentre chi vi prende parte ne ha solamente una intuizione confusa, viziata in genere da una prospettiva per certi versi distorta.

Ugualmente, sembra già possibile individuare sin d'ora perlomeno un nodo concettuale che svolge, e certamente svolgerà ancora in futuro, un ruolo di catalizzatore in questo processo evolutivo: il nodo che stringe insieme il nuovo concetto di testo elettronico con quello, assai più familiare (e pur sempre problematico per l'umanista), di testo in generale. Ogni disciplina umanistica in cui si è intrapresa la sperimentazione delle nuove tecnologie nel campo della ricerca ha dovuto (e sempre più dovrà d'ora in poi) considerare in via preliminare il problema del trasferimento dell'informazione testuale contenuta nelle fonti e della sua trasformazione in accordo con le esigenze del nuovo *medium* elettronico. Si tratta di rappresentare l'informazione testuale in un formato che la macchina sia in grado di riconoscere e di gestire (*machine readable form*, MRF) ed è quindi essenzialmente un problema di trasferimento dell'informazione da un sistema di rappresentazione ad un altro.

Spesso questo passaggio cruciale è stato paragonato a quello che ha accompagnato il momento epocale dell'introduzione della stampa. Senza dubbio, l'analogia riveste una qualche efficacia, ma, a mio modo di vedere, possiede soprattutto un valore evocativo, non una reale rilevanza euristica<sup>26</sup>. Occorre tenere presente infatti che le differenze risultano molto più

<sup>25</sup> Tra gli studiosi italiani che hanno dedicato maggiore attenzione alle conseguenze metodologiche dell'introduzione delle nuove tecnologie nell'ambito delle discipline umanistiche è senz'altro doveroso ricordare almeno il nome di Tito Orlandi. Dei suoi diversi contributi su questo argomento, scanditi su di un arco ormai decennale, si vedano almeno T.Orlandi, *Problemi di codifica e trattamento informatico in campo filologico*, in G.Savoca (ed.), *Lessicografia, filologia e critica*, Firenze 1986, 69-82; Id., *Informatica umanistica. Riflessioni storiche e metodologiche, con due esempi*, in G.Gigliozzi (ed.), *Studi di codifica e trattamento automatico di testi*, Roma, 1987, 1-38; Id., *Informatica umanistica*, cit.; Id., *L'ambiente Unix e le applicazioni umanistiche*, *Archeologia e calcolatori*, 1, 1990, 237-51; Id., *Per l'informatica nella Facoltà di Lettere*, Roma 1990; Id., *Informatica umanistica: realizzazioni e prospettive*, in *Calcolatori e scienze umane*, Milano 1992, 1-22; Id.(ed.), *Discipline umanistiche e informatica. Il problema dell'integrazione (Roma, 8 ottobre 1991)*, Roma 1993; Id., *Sulla codifica delle fonti archeologiche*, *Archeologia e calcolatori*, 4, 1993, 27-38; Id. *Alla base dell'analisi dei testi: il problema della codifica* in M.Ricardi (ed.), *Scrivere, comunicare, apprendere con le nuove tecnologie*, Torino 1995, 65-86.

<sup>26</sup> Più appropriato è invece richiamare, come fa W.J.Ong, il processo che condusse dall'oralità alla scrittura; cf. *supra*, § 1.2.

significative delle analogie. Si pensi solo a questo: nel caso dell'invenzione della stampa i testi manoscritti furono trasformati in testi stampati, e, pur con i notevoli mutamenti che questo passaggio comportò, essi tuttavia non mutarono la loro natura di testi *scritti*. Ora invece testi scritti debbono essere trasformati in testi *digitali*: non è soltanto il supporto materiale e il sistema di produzione del testo a cambiare, ma anche e soprattutto il sistema di rappresentazione dell'informazione testuale.

### II.3. Dal testo scritto al testo digitale

A tal proposito, non si deve restare fuorviati dalla considerazione che il computer è in grado di rappresentare l'informazione testuale anche sotto forma di scrittura (e per giunta in maniera molto efficace da quando si sono diffusi gli ambienti grafici cosiddetti "a finestre"). Anche se molti, e in specie chi si occupa di scienze umane, si avvicinano per la prima volta ad un computer attratti dalla sua efficienza come sistema di scrittura, ciò non toglie che questa forma di rappresentazione dell'informazione testuale non sia quella primaria per il computer, bensì sia ottenuta come prodotto di un'elaborazione. Del resto è facile rendersene conto: per operare su di un testo rappresentato sullo schermo di un computer noi dobbiamo immettere comandi (attraverso la tastiera o il dispositivo di puntamento o *mouse*), non possiamo invece intervenire direttamente sullo schermo (con cancellazioni o altro) così come faremmo sul foglio di carta.

Dunque il testo elettronico non è in sé un testo scritto, e il passaggio dalla carta al computer implica un mutamento del sistema di rappresentazione. In effetti, considerato da un punto di vista genericamente astratto, l'elaboratore è una macchina che tratta con due sole categorie di oggetti: dati e istruzioni. Entrambe queste categorie sono rappresentate all'interno del sistema in forma di valori numerici secondo la numerazione binaria; in questo ambito, allora, "testo" non è nient'altro che un particolare tipo di dato, quel tipo di dato che appare codificato in forma di sequenze di caratteri, cioè di particolari combinazioni di valori binari. Dunque il trasferimento dell'informazione testuale in un formato che la macchina sia in grado di elaborare è un processo di *digitalizzazione*: si tratta cioè di far corrispondere a combinazioni di valori binari i caratteri alfabetici o in generale i grafemi delle lingue storiche. Ciò può avvenire soltanto grazie all'utilizzazione di un codice, vale a dire di un insieme (convenzionale, ma non arbitrario) di regole di corrispondenza tra caratteri alfanumerici e valori binari; dunque il processo in questione è un processo di *codifica*. La codifica delle fonti è quindi, in ultima analisi, la condizione necessaria e la chiave d'accesso ad ogni tipo di applicazione dell'informatica alle discipline umanistiche<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Questo punto è ribadito con particolare insistenza, tra gli altri, da G.Gigliozzi (ed.), *Studi di codifica*, cit.; T.Orlandi, *Alla base dell'analisi dei testi*, cit.; F.Ciotti, *Il testo elettronico: memorizzazione, codifica ed edizione informatica del testo* in Leonardi - Morelli - Santi (edd.), cit.,

Sin qui tuttavia si potrebbe pensare che un ambito di problemi come quello delineato esuli dalle competenze e dagli interessi degli studiosi di scienze umane: è ovvio infatti che il compito di stabilire un codice per la rappresentazione dell'informazione testuale all'interno di un computer non spetta all'umanista, bensì all'informatico. L'umanista, ragionando per così dire a lume di naso, dovrebbe semplicemente preoccuparsi di applicare le regole di codifica predisposte dagli informatici per riprodurre le proprie fonti in MRF. Meglio ancora: si potrebbe essere portati a ritenere che il lavoro dell'umanista dovrebbe aver inizio solo *dopo* che le fonti siano state trasferite "all'interno del computer", attraverso le tecniche più adeguate e nel modo più accurato possibile.

Questa concezione sarebbe giustificata se il trasferimento dei testi da un sistema di rappresentazione ad un altro fosse un'operazione neutra, esente da costi in termini, per così dire, di entropia informativa. Ma proprio le scienze umane, e in primo luogo la filologia e la semiotica, ci insegnano che non è così. Ogni codifica dell'informazione in un nuovo *medium* implica una diversa segmentazione della materia significante, sia essa il continuo sonoro o lo spazio grafico o la serie infinita dei numeri binari, e questa a sua volta porta con sé una ridefinizione dei tratti pertinenti del contenuto informativo, che quindi non rimane del tutto invariante nel passaggio da un sistema semiotico ad un altro. Questo passaggio non avviene dunque secondo le modalità del calco o dell'impronta con cui un originale imprime la propria rappresentazione su di una diversa materia, bensì piuttosto come la proiezione cartografica di una superficie curva su una superficie piana, in cui non tutti i punti della prima hanno uno ed un solo corrispondente nella seconda. Non a caso l'espressione idiomática che si usa in informatica in questo caso è *mapping*.

Fuori di metafora, se ne conclude che nel passaggio dalla carta al computer l'inevitabile perdita di informazione testuale richiede di essere minimizzata, e comunque preventivata, con consapevolezza metodologica e quindi occorre che il processo sia controllato non solo da chi è esperto del *medium*, ma anche da chi conosce i testi, cioè, nel caso delle fonti storiche, dallo studioso di scienze umane.

#### **II.4. Codifica primaria e secondaria**

La necessità di un controllo sulla fase di codifica emerge ancor più chiaramente quando si consideri che un solo livello di codifica non è certo sufficiente per riprodurre in maniera adeguata il contenuto informativo di una fonte storica. È esperienza comune, per il ricercatore che si occupa del patrimonio testuale del passato, che un testo non è informativo solo per quello che esplicitamente *dice*, ma anche per quello che, intenzionalmente o meno,

*esibisce* di sé. Ad esempio, a chi conosce le regole di composizione epistolare in un particolare ambiente storico può risultare chiaro dalla sola disposizione sulla pagina quale sia il nome del destinatario e quale quello del mittente di una lettera, anche se ciò non fosse dichiarato in modo esplicito. Per citare un ulteriore esempio, di portata ancor più generale, si pensi alla parte di testo che si suole identificare come *explicit* in filologia. Essa non è identificata come tale da null'altro che dalla sua collocazione finale, e non da una precisa indicazione. Anzi in genere nei vari testimoni è a sua volta seguita da una nota finale, il *colophon*, spesso introdotta dalla formula "Explicit", che non fa parte del testo così come lo ha redatto l'autore e che può recare, oltre alla paternità e al titolo dell'opera, anche indicazioni relative alle circostanze di copia, come il nome del copista e la datazione. Eppure la distinzione tra *explicit* e colofone, benché non dichiarata nel testo stesso, è immediatamente riconoscibile da un esperto che prenda in esame il documento in questione.

I due casi menzionati, a titolo soltanto esemplificativo, dovrebbero valere a ricordare come per "catturare" tutta l'informazione testuale contenuta in un documento non sia sufficiente riprodurne la mera sequenza dei caratteri, ivi compresi gli spazi bianchi tra una parola e l'altra. A volte, anzi spesso nel caso delle fonti storiche (che come tali costituiscono documenti testuali unici e, per così dire, autoreferenziali), anche la disposizione tipografica o la *mise en page* di un testo contribuiscono a fornire informazioni direttamente rilevanti per la comprensione del testo stesso<sup>28</sup>. Dunque alla codifica che si può definire primaria, che riproduce in combinazioni di valori binari la sequenza dei caratteri alfanumerici di un testo, si dovrà aggiungere una "seconda codifica" che ci metta in grado di recuperare tutta l'informazione che un testo non *dichiara* esplicitamente, ma che altrettanto esplicitamente ed univocamente *esibisce* o dimostra.

Di questo aspetto del problema della costituzione del testo elettronico si è già da tempo occupato quel settore dell'informatica che cura la predisposizione dei sistemi di scrittura, vale a dire il settore del *text processing* o del *word processing*. Ma le soluzioni sin qui più note e diffuse, vale a dire quelle commerciali che si trovano praticamente realizzate nei più comuni programmi di videoscrittura, per quanto indubbiamente efficaci, hanno un difetto sostanziale dal punto di vista delle scienze umane: esse pongono una seria ipoteca tecnologica e commerciale sul processo di riproduzione elettronica delle fonti<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Occorre fare attenzione a distinguere in questo caso l'informazione *testuale*, cioè desumibile direttamente dal testo stesso attraverso la decifrazione del suo contenuto secondo le regole convenzionali che ne hanno guidato la composizione (regole della lingua, del genere letterario ecc.), da tutta la restante informazione che dal medesimo testo si può trarre per via di inferenza sulla base di conoscenze fattuali *esterne* al testo, come ad es. dal fatto che una lettera reca una firma e una datazione cronica e topica si può derivare l'informazione che il suo autore in quel giorno si trovava in quel luogo.

<sup>29</sup> Sul problema di quella che viene qui definita "codifica secondaria" dei testi cf. J.S.Coombs - A.H.Renear - S.J.DeRose, *Markup Systems and the Future of Scholarly Text Processing*,

Il problema del trattamento e del recupero di quella parte dell'informazione testuale che si aggiunge alla pura sequenza dei caratteri è infatti risolto dai programmi di videoscrittura attraverso la realizzazione di un sistema di marcatura del testo (*markup language*) che contiene le indicazioni necessarie per la gestione o la riproduzione dell'impaginazione e, in generale, delle caratteristiche tipografiche del testo. A partire dall'introduzione dei programmi di scrittura "interattivi" (in cui cioè è possibile vedere immediatamente sullo schermo il risultato dei comandi di impaginazione), l'immissione dei codici di marcatura è divenuta completamente "trasparente" per l'utente, che viene messo in condizione di controllare la disposizione del testo direttamente attraverso istruzioni impartite mediante combinazioni di tasti o selezionate sullo schermo mediante l'azione del puntatore. Ciò che si ottiene, tuttavia, quando si immettono tali comandi è di aggiungere alla sequenza dei caratteri (ottenuta attraverso la "codifica primaria" che fa corrispondere valori binari ai caratteri reali) una "seconda codifica" contenente le istruzioni che sono interpretabili dal modulo di visualizzazione del programma per disporre il testo sullo schermo secondo le indicazioni dell'utente e dal modulo di stampa per ottenere gli stessi effetti sul foglio di carta.

Questo tipo di codifica secondaria ha tre caratteristiche che la rendono inadatta agli scopi che si presumono tipici di un trattamento elettronico delle fonti: a) essa è *procedurale*, consiste cioè di indicazioni che debbono essere eseguite come istruzioni dal programma per ottenere un determinato effetto di presentazione del testo; b) essa è dunque *specificata* di un determinato programma, cioè è significativa solo se l'elaborazione è compiuta dallo stesso programma che ha generato la codifica, e infine c) essa è relativa alle caratteristiche di *presentazione* del testo, e non alla sua composizione intrinseca. In conseguenza di (c), allora, noi non possiamo con questo tipo di codifica registrare l'informazione che una determinata parte del testo riporta, ad es., il titolo, ma solo che essa deve essere, poniamo, realizzata in grassetto e corpo 12. Ancor più limitativo è che in conseguenza di (b), come è esperienza comune di molti semplici utenti, uno stesso testo composto da un programma di videoscrittura non può essere completamente riprodotto con l'ausilio di un diverso programma.

D'altro canto, sia (b) che (c) sono dirette conseguenze di (a), cioè della scelta di realizzare un sistema di marcatura mescolando insieme dati ed istruzioni, ed è proprio partendo dal rovesciamento di questa opzione che è

Communications of the Association for Computing Machinery, 30, 1987, 933-947; S.J.DeRose - D.Durand - E.Mylonas - A.H.Renear, *What is Text, Really?*, Journal of Computing in Higher Education, 1.2, 1990, 3-26; C.M.Sperberg McQueen, *Text in the Electronic Age: Textual Study and Text Encoding, with Examples from Medieval Texts*, LLC, 6.1, 1991, 35-41; S.J. DeRose, *Markup Systems in the Present*, in G.Landow - P.Delany (edd.), *The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities*, Cambridge 1993, 119-35 e T.Orlandi, *Teoria e prassi della codifica dei manoscritti*, in *Gli Zibaldoni di Boccaccio: memoria, scrittura, riscrittura*, di prossima pubblicazione, ma accessibile come <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/~orlandi/encod.html>

stato possibile progettare una soluzione alternativa al problema della "codifica secondaria" del testo, che sia in grado di neutralizzare gli inconvenienti dei sistemi commerciali. Questa soluzione è stata realizzata sotto forma di uno standard internazionale che definisce le regole sintattiche per la costruzione di linguaggi di marcatura di tipo non procedurale e specifico, ma dichiarativo e generico. Lo standard in questione — lo SGML (Standard Generalized Markup Language - ISO 8879:1986) — offre la possibilità di definire in maniera formale un sistema di codici (o etichette, *tags*) attraverso i quali si possono descrivere tutte le caratteristiche proprie di un testo e di tutte le sue parti componenti<sup>30</sup>. Non avendo carattere procedurale, cioè non consistendo di istruzioni, ma di dichiarazioni, SGML non è legato ad alcun tipo di hardware o di software ed è quindi indipendente dalle incognite dello sviluppo tecnologico del settore. Inoltre, pur potendo essere utilizzato anche per descrivere le caratteristiche di presentazione del testo, esso è stato disegnato esplicitamente allo scopo di descrivere un testo a partire dalla sua struttura compositiva, cioè attraverso l'individuazione e la definizione delle parti del testo e delle relazioni che intercorrono tra queste parti.

Da questo punto di vista l'applicazione di SGML ad un determinato genere di testi, ad es. ad una tipologia di fonti, richiede esplicitamente la partecipazione, in fase di progettazione dello specifico sistema di codifica da utilizzare, di esperti delle fonti in questione, che siano in grado di indicarne la struttura in base alle regole di composizione storicamente accertate per quel tipo di testi ed in funzione delle esigenze di analisi scientifica cui le fonti potranno essere sottoposte (edizioni critiche, analisi stilistiche, rilevamenti statistici, raccolta di dati prosopografici o di natura economica, e quant'altro). Per questo già da un quinquennio è stata stabilita una commissione internazionale che, attraverso la consultazione di comitati di esperti dei vari settori delle scienze umane, ha curato la redazione di un corpo di raccomandazioni ("Guidelines") da seguire per l'applicazione della codifica SGML ai testi di interesse umanistico. Questa iniziativa — denominata TEI (Text Encoding Initiative) — ha così posto in essere un quadro di riferimento internazionale all'interno del quale le singole campagne e i singoli progetti di codifica delle fonti potranno utilmente coordinarsi in maniera tale che il

<sup>30</sup> Per un'introduzione allo SGML si vedano International Organization for Standardization. 1986. ISO 8879. *Information Processing - Text and Office Information Systems - Standard Generalized Markup Language*; M.Bryan, *SGML: An Author's Guide to the Standard Generalized Markup Language*, Wokingham - Reading - New York 1988; Ch.Goldfarb, *The SGML Handbook*, Oxford 1990; L.Burnard, *What is SGML and how does it help?*, in D.Greenstein (ed.), *Modelling Historical Data*, St. Katharinen 1991, 65-79; E.Van Herwijnen, *Practical SGML*, Dordrecht 1994<sup>2</sup>. Le informazioni più aggiornate si possono trovare alla pagina WWW <http://www.sil.org/sgml/sgml.html>

lavoro impiegato per trasferire un determinato insieme di testi sia poi immediatamente fruibile dall'intera comunità degli studiosi interessati<sup>31</sup>.

## II.5. Filologia del testo elettronico

Può forse cominciare a farsi strada nella mente del lettore il sospetto che, concepita secondo le modalità e le caratteristiche sopra descritte, l'operazione di codifica di una fonte per il suo trasferimento nel *medium* elettronico sia un'operazione in linea di principio filologica almeno altrettanto che informatica. In fondo, si tratta pur sempre di rappresentare in nuovo *medium* un testo, ricostruendone la forma originale e dando conto di tutte le vicissitudini storiche che tale forma ha conosciuto. Codificare un testo per immetterlo nel computer è dunque in ogni caso fare un'edizione elettronica: si pone quindi il problema di stabilire le condizioni e i requisiti affinché un'edizione elettronica possa definirsi critica. Dovrebbe risultare evidente da quanto si è detto sin qui che il concetto di "edizione elettronica critica" non può che porsi come un ampliamento, e non come un superamento, del concetto di "edizione critica" tradizionale. Ciò significa che i criteri tradizionali di criticità non possono in ogni caso essere disattesi, ma semmai che ad essi se ne aggiungono di nuovi: ad esempio, che la scelta e l'applicazione del sistema di codifica secondaria sia tale da fornire una rappresentazione adeguata della struttura compositiva del testo in questione e da rendere possibili tutte quelle analisi e operazioni sul testo che la comunità degli studiosi giudica sensate e desiderabili.

Tuttavia, già a questo livello di generica indicazione di alcune possibili linee di sviluppo della nozione di testo elettronico, è possibile intravedere alcuni nodi metodologici di non facile soluzione: se infatti da un lato, come si è visto, la codifica è uno strumento di rappresentazione dei *risultati* di uno sforzo di ricostruzione e di analisi critica del testo, dall'altro essa si pone certamente anche come una *condizione* preliminare da soddisfare ancor prima di poter cominciare il lavoro critico. In altri termini, la codifica del testo, se deve essere adeguata, ne presuppone la piena comprensione, ma quest'ultima si pone come un obbiettivo dello sforzo critico che, almeno idealmente, è sempre *in progress*. Si può considerare questo problema come l'ennesima riproposizione della condizione epistemologica permanente della ricerca storica: quella del circolo ermeneutico, ma si può anche affrontare la questione da un punto di vista pratico e richiedere ad esempio che il sistema di codifica sia dinamico, cioè modificabile e rivedibile a seconda degli stadi

<sup>31</sup> Cfr. L.Burnard - C.M.Sperberg-McQueen, *TEI Lite: An Introduction to Text Encoding for Interchange*, (TEI Document No: TEI U 5), [<http://www.uic.edu/orgs/tei/intros/teiu5.html>] disponibile anche come L.Burnard - C.M.Sperberg-McQueen, *Encoding for Interchange: An Introduction to the TEI*, TEI (08.07.1994); P.Robinson, *The Transcription of Primary Textual Sources Using SGML*, Oxford, Office for Humanities Communication Publications, 1994 e C.M. Sperberg - McQueen - L.Burnard, *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange (TEI P3)*, Chicago, Ill. - Oxford, ACH-ACL-ALLC 1994.

della ricerca. Per questo motivo, se in ogni caso esso rispecchia le ipotesi di lavoro che il ricercatore di volta in volta considera valide sul testo, dovrà allora essere sempre ben chiara la distinzione tra ciò che è codifica e ciò che è dato, il che equivale a dire tra il dato e la sua interpretazione<sup>32</sup>.

In questa direzione, la natura del *medium* elettronico risulta certamente favorevole: la principale caratteristica della gestione dell'informazione in formato digitale, rispetto al mondo tradizionale della carta stampata e del libro, risiede proprio nella sua intrinseca dinamicità e versatilità. Già da più parti è stato indicato, ad es., come questa caratteristica possa essere d'aiuto per il filologo elettronico nel trattamento dei casi normalmente considerati devianti dalla stemmatica tradizionale, come quelli dei testi fluidi o fortemente interpolati<sup>33</sup>. La capacità di elaborazione delle informazioni propria dei sistemi informatici rende agevole la possibilità di rappresentare efficacemente e dinamicamente stati evolutivi o alternativi del testo. Varianti ed accidenti di trasmissione di incidenza maggiore possono essere mostrati in primo piano in tutto il loro valore di alternativa rispetto al testo tradito, e non meramente relegati in apparato o in appendice. Il ruolo giocato dalla tradizione indiretta nella costituzione del testo può essere pienamente valorizzato attraverso la realizzazione di una rete di collegamenti immediatamente attivabili alle testimonianze rilevanti<sup>34</sup>. Lo stesso può valere per il valore da attribuire alle fonti cui attinge l'autore nel comporre la sua opera. La stessa disposizione materiale del testo nei vari testimoni può essere efficacemente mostrata attraverso immagini<sup>35</sup>.

Tutte queste possibilità — ed altre ancora: il pensiero corre subito alle nuove parole d'ordine della gestione elettronica dell'informazione, ipertesto e multimedialità, e alla mitologia culturale che se ne è subito impossessata —

<sup>32</sup> È questo un punto di vista propugnato soprattutto da Manfred Thaller con la sua proposta di un "source-oriented data processing". Cf. M.Thaller, *Automation on Parnassus. CLIO - A Databank Oriented System for Historians*, in: Historical Social Research. Historische Sozialforschung, 15, 1980, 40-65; Id., *The Need for a Theory of Historical Computing*, in P.Denley - S.Fogelvik - C.Harvey (edd.), *History and Computing II*, Manchester 1989, 2-11; Id., *The Historical Workstation Project*, CHum, 25, 1991, 2-3, 149-62; Id., *Historical Information Science: Is There Such a Thing? New Comments on an Old Idea*, in Orlandi (ed.), *Discipline umanistiche e informatica*, cit., 51-86; Id., *The Processing of Manuscripts*, in M. Thaller (ed.), *Images and Manuscripts in Historical Computing*, St. Katharinen 1992, 41-72; Id., Κλειω. *A Database System*, St. Katharinen 1993; Id., *What is Source-oriented Data Processing? What is Historical Computer Science?*, Historical Methods, 28, 1995.

<sup>33</sup> Per i problemi relativi, v. comunque più oltre, § III.2.3.

<sup>34</sup> A.Cristofori (al quale direttamente - e alla sua *Rassegna* indirettamente - siamo debitori di preziose precisazioni e integrazioni) ci segnala a questo proposito un'edizione critica on line dell'*Eneide* virgiliana, costruita in modo da poter consultare le lezioni di quattro manoscritti e il testo critico fondato sulla loro base (<http://ccat.sas.upenn.edu:80/~sbb>).

<sup>35</sup> Cfr. in particolare su questo punto D.Buzzetti - A.Tabarroni, *Informatica e critica del testo: il caso di una tradizione 'fluida'*, Schede Umanistiche, 1991, 2, 185-93 e D.Buzzetti, *Image Processing and the Study of Manuscript Textual Traditions*, in J.Fikfak - G.Jaritz (ed.), *Images Processing in History: Towards Open Systems*, St. Katharinen 1993.

sono da un lato come una promessa di nuovi orizzonti per lo studioso di scienze umane, dall'altro però gli pongono una sfida, in termini di rigore e di coerenza scientifica, che è soprattutto di natura metodologica e che, in quanto tale, già di per sé costituisce una garanzia di rinnovamento cui sarebbe imperdonabile tentare di sottrarsi.

### III. L'analisi dei dati: percorsi di ricerca

#### III.1. L'analisi quantitativa

Già dagli inizi degli anni '60 la linguistica ha intravisto le grandi possibilità di verifica ed esame dei dati che sono consentite dall'informatica, sviluppando un metodo d'indagine che, d'altra parte, era già proprio della filologia tradizionale: "Non si vede perché il metodo statistico, che si è dimostrato suscettibile di svolgimenti originali nell'ambito di molte discipline umane quali la psicologia sperimentale, l'economia politica ecc., non possa dare buoni frutti se applicato al linguaggio, tenendo presente, da una parte, che la statistica fornisce il metodo che ci consente di analizzare e di interpretare le enumerazioni, dall'altra parte, che nel linguaggio non tutto è suscettibile di una *analisi* e di una *interpretazione* fondata su di un metodo matematico, ma pure che nemmeno tutto si sottrae ad esso", scriveva nel 1961 il glottologo L.Heilmann<sup>36</sup>, ben conscio delle possibilità, ma anche dei limiti del mezzo informatico, la cui indagine è sempre basata su "dati che abbiano fra loro dei rapporti logici definibili da qualche tipo di logica formale, e li gestisce unicamente mediante quel tipo di logica"<sup>37</sup>, mentre linguaggio, codice letterario e tradizione testuale non sono sempre uniformabili ad una logica (si pensi agli studi sul lapsus freudiano nella teoria dell'errore, con le conseguenze che ciò ha su un'ipotesi di collazione meccanica)<sup>38</sup>.

L'analisi statistica dei dati, incentivata dai tentativi di traduzione automatica, ha finito tuttavia per diventare una scienza autonoma, l'analisi dei testi assistita dai computer, con applicazioni soprattutto nel campo delle lingue vive. Si tratta di un tipo di ricerca complessa e attualmente in crisi, per le critiche che le vengono rivolte sia dall'esterno, che dall'interno: *The Quantitative Analysis of Text. Why has it failed?* si interroga significativamente D.L.Clayman<sup>39</sup>, spiegando poi che con questa frase intende che "it has not

<sup>36</sup> L.Heilmann, *Statistica linguistica e critica del testo*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i testi di Lingua (7-9 aprile 1960)*, Bologna 1961 [rist. anast. 1982], 173 s. [rist. in *Letteratura e filologia* a cura di B.Basile, Bologna 1977, 88].

<sup>37</sup> Orlandi, *Informatica umanistica*, cit., 109.

<sup>38</sup> Cf. infra, § III.2.3.

<sup>39</sup> D.L.Clayman, *The Quantitative Analysis of Text: Why has it failed?* in S.Cacaly-G.Losfeld (edd.), *Sciences historiques, sciences du passé et nouvelles technologies d'information. Bilan et évaluation. Actes du Congrès International de Lille (16-17-18 mars 1989)*, Lille 1990, 37-47.

produced results that other scholars consider to be reliable or useful. That is not to say that our work so far has been in error, or in vain, but rather that we have been not yet succeeded in convincing very many people to believe in it”<sup>40</sup>. Mentre dunque gli specialisti della materia si lamentano di sentirsi emarginati (anche accademicamente) e confinati su alcune specifiche riviste (come «Computer and Humanities», o «Literary and Linguistic Computing»), specularmente viene loro rinfacciato il linguaggio eccessivamente tecnico ed esoterico: “the results have been expressed in a complex jargon that makes them unintelligible to most working historians”<sup>41</sup>, commentava ad esempio J.Popkins in una rassegna degli studi recenti sulla rivoluzione francese, e quindi esaminando anche alcune analisi del Centre de Lexicologie Politique de Saint Cloud. Il problema della competenza esiste indubbiamente, osservava per le lingue classiche Évrard che “dans les études quantitatives, il arrive trop souvent que le philologue ou le linguiste ne soit pas assez versé en statistique et, de ce fait, s’aventure dans des applications inacceptable. Trop souvent, en particulier, on considère comme équivalent telle propriété quantitative (homogénéité) et tel trait qualitatif (authenticité, identité d’auteur)”<sup>42</sup>. Il mezzo informatico tuttavia è strumento utilissimo per lo studio del linguaggio, perché in grado di elaborare grandi masse di dati. Il problema, come si è detto, è quello dell’uso dei dati: alcune ingenuità non certo veniali hanno finito per screditare agli occhi dei filologi più tradizionalisti l’intero ricorso a queste tecnologie. Valgano per tutti un paio di esempi: Évrard stesso ricorda severamente (“de tels travaux sont une honte et l’on devrait les boycotter”<sup>43</sup>) come qualcuno, avendo prodotto una concordanza non lemmatizzata, in cui non ha distinto gli omografi, ha stampato poi ugualmente alla fine del volume una lista di frequenze in cui, ad esempio, si apprende quante sono le ricorrenze di *quam*, senza poter dividere il relativo dall’avverbo e dalla congiunzione.

Quanto i metodi statistici siano pericolosi per chi non possenga adeguate competenze, lo dimostra ancora un articolo di J.B.Booth, apparso nel 1976 sulla «Classical Quarterly»<sup>44</sup>: un paio d’anni prima M.Pope<sup>45</sup> aveva

<sup>40</sup> Clayman, cit., 41.

<sup>41</sup> J.Popkins, *Recent West German Work on the French Revolution*, JMH 59, 1987, 748, ricordato da M.Olsen, *Signs, Symbols and Discourses: A New Direction for Computer-Aided Literature Studies*, CHum 27.5-6, 1993-94, 310. Si veda quanto diceva già, con la consueta arguzia A.Dain, cit., 178, a proposito di un tentativo di classificazione matematica fondata sul calcolo combinatorio di manoscritti dei *Vangeli* (per cui v. infra), pubblicata nel 1958 da Mgr. de Solages: “Brillante réussite! Mais n’entre pas qui veut dans ce domaine interdit aux philologues moyens que nous sommes presque tous. Laissez ogni speranza”.

<sup>42</sup> E.Évrard, *Informatique appliquée aux langues et aux textes. Comment? Pourquoi?*, in Calay-Losfeld (edd.), cit., 24. Si veda anche, per il dibattito sull’identificazione dell’autore dell’*Historia Augusta*, D.Sansone, *The Computer and the ‘Historia Augusta’*, JRS 80, 1990, 174-77.

<sup>43</sup> Id., ibid.

<sup>44</sup> N.B.Booth, *Zeus Hypsistos Megistos: an Argument for Enclitic  $\pi\omega\upsilon$  in Aeschylus, Agamemnon 182*, CQ 26, 1976, 220-28.

<sup>45</sup> M.Pope, *Merciful Heavens*, JHS 94, 1974, 100-13.

difeso la lezione βιαίως del codice M nell'*Agamennone* di Eschilo, v. 182 (dove Turnèbe corregge in βίαιος), portando, tra gli altri argomenti, quello della scarsa probabilità statistica di un mutamento di ο in ω, accompagnato dallo spostamento di accento<sup>46</sup>. A parte alcuni minori errori di calcolo, Booth rilevava che la formula che consente di stimare la probabilità della corruzione è fondata su una costante che deve ritornare in tutti i casi esaminati, mentre "there is far higher probability of omicron being corrupted to omega in a case where the new text still makes a grammatically correct word than when it doesn't; there is even higher probability of omicron going to omega when the new text is not only grammatically correct but also makes something like sense in the context"<sup>47</sup>. Se ne conclude che è praticamente impossibile quantificare le probabilità di questa corruzione nel testo, "and second, that arguments of this kind should be used with extreme circumspection and regard for the individual features of the individual case"<sup>48</sup>.

Dunque, tenendo conto dell'alta specializzazione e della competenza necessaria per questo tipo di studi, che, fra l'altro ora tendono a indirizzarsi verso la direzione ambiziosa della filosofia del linguaggio e dell'analisi delle strutture cognitive<sup>49</sup>, in prospettiva di un'applicazione nell'intelligenza artificiale, pare più opportuno tenere fuori dall'ambito di questa introduzione gli studi più propriamente statistici, e considerare in che modo il filologo, senza snaturare il suo lavoro, e senza avere bisogno di competenze che solitamente non ha, possa servirsi dei nuovi strumenti informatici, con un'ottica immediata e pragmatica, anche se qualcuno potrà considerarla riduttiva<sup>50</sup>.

## III.2. Banche dati testuali per il filologo classico e medievale

### III.2.0. Premessa

Come si diceva il primo strumento di lavoro per il filologo sono i testi, e numerosissime sono ormai le banche testuali, come ad esempio il CD-ROM del *Thesaurus Linguae Graecae*, che contiene quasi tutti i testi dalle origini al 600 d.C., e sta colmando il periodo compreso tra il 600 e il 1450<sup>51</sup>, con un

<sup>46</sup> Pope pare dimenticare tuttavia che nell'antico alfabeto attico in cui scriveva Eschilo non si distingueva ο da ω, né tanto meno erano indicati accenti e spiriti, dunque βίαιος e βίαιως hanno la stessa probabilità: sarà la considerazione del contesto e dell'uso eschileo a dirimere il problema.

<sup>47</sup> Booth, cit., 223.

<sup>48</sup> Id., ibid.

<sup>49</sup> Cf. C. Henry, *The Surface of Language and Humanities Computing*, CHum 27.5-6, 1993-94, 315-22, S.N.Matsuba, *Finding the Range: Linguistic Analysis and Its Role in Computer-Assisted Literary Study*, CHum 27.5-6, 331-40 (e in generale l'intero fascicolo della rivista, uscito col titolo *A New Direction for Literary Studies*, curato da P.A.Fortier).

<sup>50</sup> Un'introduzione alle indagini stilometriche, basate sulle frequenze, si può comunque trovare in Lana, cit., 75 ss.; cf. dello stesso *Studiare lo stile dei testi per mezzo delle frequenze*, Arachnion 1.2, 1995 (<http://www.cisi.unito.it/arachne/num2/lana2.html>).

<sup>51</sup> Cf. T.Brunner, *Thesaurus Linguae Graecae*, in Cacaly - Losfeld (edd.), cit., 54, e la sua "Preface" a L.Berkowitz - K.A.Squitier, *Thesaurus Linguae Graecae. Canon of Greek Authors*

indice che consente rapidamente di verificare in quale autore si trovano le varie forme, senza effettuare una ricerca su tutto il CD: si tratta di uno strumento non immune da errori o inconvenienti, come quelli inevitabili di digitazione da parte dei moderni “scribi” che hanno trascritto il testo dal supporto cartaceo a quello elettronico, o quelli dovuti ai progressi della ricerca che ha portato al costituirsi di nuove edizioni critiche, ma ormai indispensabile per qualsiasi ricerca di lessico, come rilevano ad esempio i redattori del *Diccionario Griego-Español*<sup>52</sup>, ed anche sui singoli autori, mentre già si è detto dei testi contenuti nel videodisco *Perseus 2.0*.<sup>53</sup> A queste due banche dati si affiancano le raccolte di papiri ed *ostraka*, nonché di iscrizioni contenute nel cosiddetto *PHI6*<sup>54</sup> ed un gran numero di autori o di opere singole, spesso con traduzione, o con bibliografia, reperibili nella rete<sup>55</sup>. Gli autori latini di età classica sono poi disponibili in vario formato<sup>56</sup>, mentre

*and Works*, Oxford 1990<sup>3</sup>, X, che costituisce una guida indispensabile al CD, indicandone contenuto, sigle ed edizioni impiegate: v. ora anche gli interventi degli stessi Brunner e Berkowitz nel volume miscelaneo curato da Solomon, cit., 10-61. Per consultare il TLG, come il *PHI5* e *PHI6* (su cui v. infra), sono in commercio programmi di editing e di interrogazione, per cui v. Lana, cit., 185-88, T. Del Vecchio, *CD-ROM Latin Texts Large Archives*, in *Papers on Grammar* 4, 1994, 4, 1994, 85-98; C. Schäfer, *Computer und Antike Texte. Wortrecherche, Konkordanz und Indexerstellung mit Volltextdatenbanken*, St. Katharinen 1993; informazioni sul contenuto, sul software (Dos, Windows e Mac) e sulle modalità di ordinazione sono disponibili anche via Internet (gopher://tlg.cwis.uci.edu:7011/1, o, meglio: <http://www.tlg.uci.edu/~tlg>).

<sup>52</sup> Cf. F.R. Adrados - J. Rodríguez Somolinos, *The TLG Data Bank, the DGE and Greek Lexicography*, *Emerita* 62, 1994, 241-51. Anche per il TLG si dovrà mantenere la cautela metodologica di cui si è parlato prima, giacché non solo è incompleto, ma registra il solo testo e non gli apparati: esso affianca, ma non sostituisce i lessici tradizionali, come ricorda in una nota dal titolo provocatorio E. Degani, *Il mostro di Irvine*, *Eikasmos* 3, 1992, 276 s.

<sup>53</sup> Cf. supra, § I.1, c. n.1; attualmente è pianificata la realizzazione di un'analogha banca dati per il latino, le cui caratteristiche sono descritte sulla rete (<http://www.perseus.tufts.edu/neh.ann.html>): dovrà comprendere tra l'altro un'antologia di testi, un'edizione elettronica del Lewis-Short, programmi per leggere il *PHI5*, [vd. n.1], commenti classici, fotografie relative all'arte romana, una bibliografia di traduzioni.

<sup>54</sup> Il nome deriva dal “Packard Humanities Institute”, 300 Second Street, Los Altos CA 94022, che lo distribuisce in licenza; per una descrizione analitica del contenuto, cf. C. Schäfer, cit., 23-42, e, in generale, per le banche dati epigrafiche, v. M. Fell - C. Schäfer - L. Wierschowski (edd.), *Datenbanken in der Alten Geschichte*, St. Katharinen 1994, 1-49; i papiri sono descritti nella *Checklist of Editions of Greek and Latin Papyri, Ostraka and Tablets*, curata da J.F. Oates (e corrispondente al *Canon del TLG*), disponibile anche in rete, presso il *Duke Papyrus Archive* (cf. dello stesso Oates l'intervento in Solomon (ed.), cit., 62-72). È in preparazione un *PHI7*, per le fonti epigrafiche, cf. <http://132.236.125.30>

<sup>55</sup> I testi vanno da Eschine ad Omero (con una trascrizione elettronica della recente edizione di van Thiel; mentre è anche disponibile su disco l'elenco dei papiri di Omero, a c. di F. Sutton), ai tragici, ad Apollonio Rodio e Pindaro, per cui è disponibile anche una bibliografia: cf. gli elenchi nelle rassegne citate di Ruebel e Cristofori.

<sup>56</sup> I testi latini dall'età arcaica fino al II sec. d.C., con qualche eccezione più tarda, sono contenuti nel *PHI5* (il numero lo distingue dal *PHI6*, per cui v. supra): un elenco a stampa degli autori in Schäfer, cit., 17-22. Altre raccolte sono *Aureae Latinitatis Bibliotheca* e *Poesis* (quest'ultima dedicata agli autori poetici, notevole per velocità e per la presenza di autori anche tardi, e comunque non compresi in altre banche dati), prodotte dalla casa editrice Zanichelli di Bologna,

sono ugualmente disponibili su CD, *Corpus Christianorum*<sup>57</sup>, *Patrologia Latina*<sup>58</sup>, e parte dei *Monumenta Germaniae Historica*<sup>59</sup>, nonché le fonti di diritto romano e una parte dei *CIL*<sup>60</sup>. Questi testi elettronici sono codificati in modo da contenere i riferimenti necessari per il reperimento dei passi (libri, capitoli, righe) e addirittura, come scrive T.F. Brunner, responsabile del progetto del *TLG*, “each TLG text is an electronic mirror image of the source edition from which it derives”<sup>61</sup>: sono quindi possibili ricerche su un autore (ma in questo caso la ricerca su un indice cartaceo, se disponibile, è altrettanto, se non più comoda), o su un gruppo di autori, o su tutto un *corpus*, ovvero di una radice, di gruppi di parole, o di combinazioni di parole. Si possono ottenere facilmente concordanze, indici ed indici inversi, ovvero, con programmi più sofisticati, ricercare ripetizioni lessicali o confrontare il lessico di più autori. Esistono anche altri tipi di banche dati, lemmatizzate, come quelle prodotte dal *LASLA*<sup>62</sup>, che ad ogni termine associano anche i

mentre testi singoli di autori sono disponibili per altra via, cf. Lana, cit., 179-81, e le indicazioni contenute nelle rassegne indicate sopra, n.21. Per i testi del *LASLA*, v. infra.

<sup>57</sup> Il cosiddetto *CLCLT-2* (*Cetedoc Library of Christian Latin Texts*), 1991<sup>1</sup>, 1994<sup>2</sup>, distribuito da Brepols, contiene, oltre alla *series latina* e alla *continuatio medievalis*, numerosi autori pubblicati negli *CSEL*, *SC* e *PL*, proponendosi come concorrente della *Patrologia Latina Database*; per una rassegna, v. D.Béguin, *Le CLCLT de Brepols: la littérature latine patristique et médiévale interrogeable sur CD-ROM*, RHT 24, 1994, 485-93.

<sup>58</sup> La *Patrologia Latina Database* è prodotta da Chadwick-Healey, Cambridge, in 4 CD, in una versione ancora non completa e che pone ancora qualche problema di consultazione (accanto a quello testuale, della relativa attendibilità del Migne).

<sup>59</sup> Si tratta del *eMGH-I*, prodotto da Brepols, che intende progressivamente, con aggiornamenti annuali, completare la raccolta: lo stesso editore produce l'*Archive of Celtic-Latin Literature (ACLL)*, per i testi patristici e medievali latini di area celtica.

<sup>60</sup> La *Bibliotheca Iuris Antiqui*, Catania, Libreria Editrice Torre, 1994, consta di tre archivi: il primo, *Fontes*, è una versione di *Romtext*, edizione elettronica delle principali fonti giuridiche romane, realizzata dalla Università di Linz (e disponibile anche per l'installazione su disco rigido, cf. J.Menner, *Die Datenbank ROMTEXT. Quellen des römischen Rechts*, in Fell - Schäfer - Wierschowski (edd.), cit., 160-64), e quindi contiene il *Corpus Iuris Civilis*, leggi e senatoconsulti dalle *FIRA I*, *Collatio*, *Consultatio*, *Fragmenta Vaticana*, le *Institutiones* di Gaio, l'*Epitome Gai*, i *Fragmenta Augustodunensia*, le *Pauli Sententiae*, con l'*Interpretatio visigotica*, l'*Epitome Ulpiani*, l'*Edictum Theoderici* e la *Lex Romana Burgundionum*; le *Constitutiones Sirmondianae*, le *Novellae posttheodosianae* contenute nel *Breviarium Alaricianum*. Il secondo archivio, *Opera*, comprende la bibliografia relativa al diritto romano dal 1950 al 1989, mentre il terzo, *Thesaurus*, è un vocabolario di circa 9000 termini che sono patrimonio specifico delle discipline relative ai diritti dell'antichità, con una classificazione “a catena” che consente di individuare termini legati, sinonimi e contrari. *Epigraph. A database of Roman Inscriptions* (CD a c. di E.J.Jory, prodotto da Perth, The University of Western Australia, disponibile per PC e Mac), contiene il vol. VI del *CIL*, ovvero le iscrizioni di Roma: cf. la descrizione via <http://www.arts.uwa.edu.au/Classics/EpiGraph1.html>

<sup>61</sup> Brunner, cit., in Cacaly - Losfeld (edd.), cit., 53.

<sup>62</sup> Per una informazione generale sugli autori e sulle caratteristiche, v. G.Purnelle, *Exploitations philologiques et historiques d'une banque de données de la langue latine*, in Cacaly - Losfeld (edd.), cit., 63-71, J.Denoos, *Le traitement des textes latins, grecs et français au laboratoire d'Analyse Statistique des Langues Anciennes*, Revista Universidad Complutense 25, 1976, 143-67, e, più recentemente, l'elenco di “Bases de données et publications” in RIS 25, 1989, 213-21,

suoi dati grammaticali, morfologici, prosodici: a partire da questi testi ad esempio sarà possibile di un autore produrre una concordanza lemmatizzata, ovvero richiedere di trovare tutte le occorrenze di una data parola, senza dovere indicare tutte le forme che assume nella flessione, il che risulta particolarmente utile anche nelle ricerche combinate. Ma le possibilità non finiscono qui: sarà possibile effettuare ricerche di tipo grammaticale, morfologico e sintattico, nonché di tipo metrico-prosodico (solo in parte effettuabili anche con i testi non codificati). Da tempo erano disponibili dizionari delle lingue moderne, anche di livello scientifico, come il classico *Oxford English Dictionary*, la cui trasformazione in formato elettronico codificato consente complesse ricerche: ora il neo costituito *Consortium for Latin Lexicography (CLL)*<sup>63</sup> sta pianificando una edizione elettronica del più importante strumento lessicografico latino, il *Thesaurus linguae Latinae*, che consenta non solo la lettura, ma anche ricerche complesse (all'interno delle varie rubriche dei singoli lemmi, ma anche per autore ed opera): siamo ancora ad uno stadio iniziale, mentre è già in distribuzione un indice di tutte le forme latine, attestate negli autori a partire dagli autori arcaici, fino alla patristica, all'età medievale, fino ai nostri giorni, al Vaticano II, il *Cetedoc Index of Latin Forms (Thesaurus Formarum totius Latinitatis)*<sup>64</sup>.

### III.2.1. Ricerche lessicali, morfologiche, sintattiche

Per dare un esempio di queste possibilità ricorderò ad esempio che S.Mellet ha pubblicato una ricerca su *L'imparfait de l'indicatif en latin classique. Temps, aspects, modalité. Étude synchronique dans une perspective énonciative*<sup>65</sup>, basando la sua ricerca su un corpus di autori codificati dal centro del LASLA: per gli autori considerati ha potuto richiedere la lista dei passi contenenti l'imperfetto, e la stampa con i rispettivi contesti. Il programma di gestione della banca dati ha inoltre elaborato dei dati relativi alla presenza dell'imperfetto indicativo in rapporto agli altri tempi del passato: l'autrice ha potuto così verificare, su una base statistica, differenze

nonché S.Mellet, *Logiciel d'exploitation de la banque de données de textes latins du LASLA*, RIS 30, 1994, 91-108. G.Purnelle, *Opera Latina: la banque de données de textes latins du L.A.S.L.A. sur CD-ROM*, RIS 31, 1995, 173-82 annuncia la imminente distribuzione su disco da parte di Hachette dei testi (77 opere di 18 autori di prosa e poesia) del Laboratorio di Liegi.

<sup>63</sup> Una presentazione del CLL e del progetto (*The Electronic 'Thesaurus Linguae Latinae'*) è disponibile in rete: (<http://www.cs.usask.ca/faculty/devito/e-TLL/index.html>), cf., sempre on line, il più articolato progetto di A.De Vito, *Developing an Electronic Thesaurus Linguae Latinae* (<http://www.cs.usask.ca/faculty/devito/e-TLL/ach95poster.html>).

<sup>64</sup> È anch'esso prodotto da Brepols.

<sup>65</sup> Louvain 1988, v. anche la rassegna che ne fa Purnelle, cit., 65. G.Purnelle-C.Purnelle Sinnart, *Actes de la table ronde "Linguistique latine et informatique", V<sup>e</sup> colloque international de linguistique latine, Louvain-la-Neuve 1989*, RIS 25, 1989, 193-213, presentano una serie di possibili ricerche come ad esempio di sostantivi in *-tudo* in Accio e Pacuvio, ovvero dell'uso del dativo in dipendenza delle forme verbali in *-ndus*, sottolineando la maggiore precisione delle interrogazioni a partire da testi lemmatizzati: per una ricerca sull'avverbio *perfecto*, si potranno escludere le ricorrenze dell'omografo participio, e così via.

significative nella frequenza, e quindi nell'uso dell'imperfetto nei vari tipi di enunciato (narrazione o discorso), generi letterari, e nelle opere dei singoli autori.

Non è tanto la fase della elaborazione quindi che viene affidata al computer, quanto quella della raccolta dei dati: con un tono eccessivamente enfatico T.F.Brunner proclama che "in fact, the computer's efficiency is rapidly effecting fundamental changes in the scholarly process itself: whereas, in the past, scholars would spend as much as 75 per cent of their research time compiling raw data and information, leaving only 25 per cent for interpretative and analytical pursuits, there is clear evidence that computer-aided research in producing a reversal in this ratio. This, in turn, can be expected to result in a vast increase in both scholarly quantity and quality"<sup>66</sup>. Resta comunque inconfutabile il fatto che la ricerca su banche dati produce in breve tempo una notevole massa di materiale: essa sarà tanto più mirata e precisa quanto più codificata (e quindi ricca di dati) sarà la base di partenza<sup>67</sup>. "In ambiente umanistico la maggior parte del tempo impiegato in un progetto informatizzato è speso nella preparazione dei dati" osservava Orlandi<sup>68</sup>, il che è vero se si parte da zero nel preparare un testo su cui operare: nel caso in cui si operi su una banca dati già pronta, si deve tenere conto del lavoro di codifica svolto da chi vende il prodotto: un lavoro di esame forma per forma per inserire tutti i dati, che richiede notevole tempo, per quanto esistano dizionari elettronici in grado di svolgere per molte forme una analisi automatica, impossibile però nel caso degli omografi.

### III.2.2. Altre analisi stilistiche (cooccorrenze, ripetizioni, citazioni) e metriche

L'analisi lessicale e stilistica è quella che maggiormente può usufruire dell'aiuto informatico: accanto alle analisi stilometriche, sulla lunghezza di parole, frasi, o sulla frequenza di parole o di tipi di parole, chiaramente è possibile estrarre il materiale per operare ricerche di sinonimia, preparando delle liste di parole da ricercare (per le lingue moderne esistono anche dei dizionari sinonimici in forma elettronica), e quindi ottenere, come si è accennato, le occorrenze semplici, ovvero dati relativi alla frequenza nei diversi autori, generi, o metri. Una ricerca come quella delle co-occorrenze di gruppi di parole in uno stesso verso, come ad esempio di incipit o di clausole dell'esametro, può essere svolta con minore o maggiore precisione a seconda del tipo di banca testuale che si usa: G.Purnelle ha ricercato in questo modo le co-occorrenze metriche nelle opere di Ovidio<sup>69</sup>, ovvero ha cercato di individuare i sintagmi di due o tre parole che appaiono assieme in un verso e

<sup>66</sup> Brunner, cit., 53.

<sup>67</sup> Cf. supra, §§ II.3-4.

<sup>68</sup> Orlandi, cit., 114.

<sup>69</sup> Cf. Purnelle, cit., 66, e Id., *Répétitions de cooccurrences métriques chez Ovide*, RIS 23, 1987, 135-66.

che ritornano impiegati nelle medesime sedi in altri versi (come ad esempio *ars* 1,474 *Interit adsidua uomer aduncus humo; rem. 172 Sauciet ut duram uomer aduncus humum; ars* 1,280 *Femina cornipedi semper adhinnit equo; rem. 634 Fortis equus uisae semper adhinnit equae; ars* 1,312 *Fertur ut Aonio concita Baccha deo; ars* 3,719 *Euolat, ut thyrso concita Baccha, uias*), per verificare se, e in quali casi, si tratta di ripetizioni casuali, oppure di effetti determinati dal contesto e dal condizionamento metrico, o se si tratta di vere e proprie formule. Una analoga ricerca condotta su Catone<sup>70</sup> ha portato ad individuare il ritornare di gruppi sintagmatici di sostantivo- aggettivo, o di sostantivo - verbo, o di verbo e complementi, in sostanza una certa recursività nello stile di Catone.

Non solo singole citazioni di un autore (che non sono altro che combinazioni di parole) si possono cercare in un altro (o in un *corpus*), come si è visto, ma alcuni programmi consentono di ricercare automaticamente le citazioni di un autore in un altro, per fare un esempio di ricercare i virgilianismi in Ovidio, confrontando fra di loro due autori, e verificando se nel secondo autore ritornano in sequenza all'interno di una frase, o di un verso, o di un rigo di testo, due o più parole che si trovano in sequenza nel primo: una ricerca di questo tipo darà luogo a un materiale estremamente "impuro", tanto più se si lavora con testi non lemmatizzati, in cui è estremamente difficile operare una corretta taratura della ricerca (se confrontare 2 o 3 parole, e di quale lunghezza, all'interno di 1 o 2 vv.), perché un contesto troppo ristretto darà risultati scarsi, mentre uno troppo ampio una quantità di materiale decisamente inutile. Non si può non condividere in gran parte, quindi, lo scetticismo di Cupaiuolo<sup>71</sup> nei confronti di siffatti metodi: è indubbio che alla macchina sfuggirà un gran numero di echi, per quanto ovvi per il filologo, e che molto materiale trovato sia casuale, se non fasullo. Non è detto, comunque, che tra tanto materiale inutile non venga evidenziata anche qualche nuova corrispondenza: allo studioso poi il compito di analizzarla e di giustificarla, per non ridurre tutta la ricerca ad una insulsa elencazione di *loci similes*, trappola in cui è possibile cadere anche senza il ricorso ai mezzi informatici. Qualche risultato di rilievo si ottiene confrontando un autore con se stesso, il che porta ad evidenziare le ripetizioni lessicali, da considerarsi sempre con la cautela che si è vista. Ancora, una volta è chiaro che simili ricerche risultano più precise se condotte su testi ben codificati, ma anche con i testi più semplici, come ad esempio quelli del *PH15*, che pur sempre contengono la codifica della fine dei versi, e utilizzando semplici programmi di ricerca (come *Lbase* o *Lector*), come ha dimostrato T.Del Vecchio<sup>72</sup>, è possibile condurre ricerche di una certa complessità, e raccogliere ad esempio

<sup>70</sup> Cf., anche per altre possibilità di indagine, G.Purnelle, *Recherches automatiques de groupes verbaux récurrents et de formules dans les fichiers latins lemmatisés*, RIS 25, 1989, 157-91.

<sup>71</sup> F.Cupaiuolo, *Bibliografia della lingua latina (1949-1991)*, Napoli 1993, 153.

<sup>72</sup> Del Vecchio, cit., 85-98 e Id., *Evidence for zero metrical value of interjections in Plautus*, in corso di stampa su Tema.

il materiale necessario per analizzare la presenza del monosillabo finale nei versi di Plauto e Terenzio. La metrica, come si è ripetuto più volte, è, per la sua natura uno dei campi in cui più facilmente trova applicazione lo strumento informatico, come dimostrano le ricerche in qualche modo pionieristiche di W.Ott sull'esametro latino, che hanno portato a indagini a campione su numerosi autori, da Lucrezio, a Catullo, Orazio, a Virgilio e Stazio<sup>73</sup>,

Sono possibili anche analisi metrico stilistiche, come quella condotta da R.Oniga sulla allitterazione in Plauto e Terenzio<sup>74</sup>, che, prende le mosse dalla definizione di "allitterazione" come "ripetizione di uno o più fonemi iniziali in due o più parole contigue"<sup>75</sup>, ed esclude le cosiddette "pseudo-allitterazioni" costituite, come rilevava già a suo tempo il Ronconi, da particelle grammaticali, congiunzioni, pronomi, e così via<sup>76</sup>, ovvero le anafore. L'esame contrastivo tra due autori consente di verificare la bontà del metodo impiegato: il risultato è che la frequenza media tra tutte le commedie per Plauto è di 0,51 allitterazioni per verso, per Terenzio di 0,44. Plauto ha cioè in media "un 30 % di allitterazioni in più rispetto a Terenzio"<sup>77</sup>, ma la differenza aumenta se si adotta il criterio della contiguità assoluta e si escludono del tutto congiunzioni e preposizioni. È stato poi possibile verificare che le allitterazioni sono più frequenti nei *cantica* polimetrici e nei versi lunghi, rispetto ai senari, in entrambi gli autori, come del resto aveva visto lo Haffter, nonché individuare i nessi e i fonemi allitteranti più frequenti nei due autori. È questo un esempio in cui i metodi di indagine tradizionale si fondono perfettamente con le potenzialità di elaborazione dei dati consentita dal computer, mentre il linguaggio estremamente chiaro consente anche ai non esperti di cogliere gli esiti della ricerca, a differenza di tanti altri studi, in cui tutto sembra portare ad aride tabelle di dati, e a calcoli numerici, senza una precisa utilità, e senza che questi vengano poi sfruttati per un vero discorso sullo stile dell'autore esaminato.

### III.2.3. La critica del testo (collazione automatica e stemmatica)

"Non è ancora venuto il tempo in cui i manoscritti potranno essere collazionati automaticamente; non sono ancora state realizzate macchine che

<sup>73</sup> Cf. ad es. W.Ott, *Metrische Analysen zur Ars Poetica des Horaz*, Göppingen, 1970, *Metrische Analysen zu Vergil Aeneis Buch I, VI, XII*, Tübingen 1973 (che costituiscono i primi tre fascicoli dei *Materialen zu Metrik un Stilistik*), *Metrische Analysen zu Statius Thebais Buch I*, Ibid. 1973: una breve rassegna bibliografica in A.Traina - G.Bernardi Perini, *Propedeutica al latino universitario*. Quarta edizione a c. di C.Marangoni, Bologna 1992, 299 s.

<sup>74</sup> R.Oniga, *L'allitterazione in Plauto e Terenzio: un esperimento di analisi quantitativa*, *Lexis* 12, 1994, 117-34.

<sup>75</sup> Cf. Id., 119: viene tuttavia ammesso che tra una parola e l'altra si possano trovare parole di ridottissimo corpo fonetico, come ad es. in *PAtriam et PARENTes*.

<sup>76</sup> Cf. le osservazioni di metodo in A.Ronconi, *Allitterazione e ritmo*, in *Interpretazioni grammaticali*, Roma 1971<sup>2</sup>, 336.

<sup>77</sup> Oniga, cit., 124.

possano far fronte alle varietà che compaiono nella scrittura manuale”, scriveva scettico M.L. West nel 1973<sup>78</sup>, evidenziando i limiti della generazione automatica di uno stemma codicum, limiti che non paiono essere stati superati, ma che pongono degli interessanti interrogativi su alcuni dei metodi tradizionali di classificazione. Sono da tempo noti i problemi legati alla ricostruzione meccanica fondata sulla applicazione rigorosa del dettato dello stemma, a partire da quelli di datazione dei manoscritti, per arrivare alla soggettività contenuta nella identificazione di varianti ed errori, tenendo presente inoltre che non mancano varianti d’autore per i testi antichi; lo stemma, poi, è una rappresentazione di comodo della genealogia dei manoscritti, ma non sempre conduce alla determinazione delle lezioni dell’archetipo<sup>79</sup>. Il problema si fa ancora più complicato nel caso di contaminazione, tanto che, per quanti sforzi si siano fatti non sembra che ci sia tanto allontanati dalla affermazione di Maas: “gegen Kontamination ist kein Kraut gewachsen”<sup>80</sup>, che Pasquali tendeva a rendere meno drastica, notando che “in particolari casi, rimedi si possono escogitare con buon frutto, così come equazioni algebriche in genere insolubili si possono risolvere in casi particolari”<sup>81</sup>.

Una via di scampo più generale, a fronte di una tradizione complessa e contaminata come quella della *Vulgata* latina della Bibbia, ha cercato H. Quentin che già nel 1926<sup>82</sup> proponeva di rinunciare alla valutazione degli errori, e di procedere ad un confronto statistico delle lezioni coincidenti nei codici, ponendo praticamente su un asse cartesiano i codici e sull’altro le varianti, in modo che risultassero evidenziate, in base alla “vicinanza” o “lontananza”, le famiglie di codici. Questo metodo, basato sulla elaborazione statistica dei dati, sarebbe stato ripreso fra gli altri da J. Froger, per tentare una automatizzazione della recensioe, fondata, questa volta, sul disaccordo delle

<sup>78</sup> M.L. West, *Critica del testo e tecnica dell’edizione*, Palermo 1991, [ed. or. *Textual Criticism and Editorial Technique*, Stuttgart 1973, 71] 72.

<sup>79</sup> Si veda ad esempio il differente modo di considerarlo da parte di Ritschl e Lachmann, tratteggiato da S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova 1981<sup>2</sup>, 56, “l’uno appassionato ... alla storia della tradizione in quanto tale, e tendente a risolverla, come già il vecchio Wolf, in storia della cultura, l’altro tutto teso allo scopo di liberare il testo dalle interpolazioni tarde e di restituire la forma più antica per noi raggiungibile, ma incurante di quella indagine genealogica che, pure, costituiva un concetto essenziale della ricostruzione dell’archetipo”.

<sup>80</sup> “Contro la contaminazione non è stato scoperto un rimedio”, cf. P. Maas, *Critica del testo*, Firenze 1980<sup>3</sup> [ed. or. *Textkritik*, in A. Gercke-E. Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, I. VII, Leipzig 1927], 62, ma, come osservava G. Pasquali nella *Presentazione* alla edizione italiana, VIII s., “il tedesco scrive, più possente «contro la contaminazione non è ancora cresciuta alcun’erba» e pensa alla farmacologia antica e medievale, che non conosce ancora medicine prodotte chimicamente, e insieme allude parodicamente al proverbio «Gegen den Tod ist kein Kraut gewachsen».”

<sup>81</sup> Id., IX.

<sup>82</sup> H. Quentin, *Essai de critique textuelle (Ecdotique)*, Paris 1926.

varianti<sup>83</sup>. Con un sistema analogo a questo (ma non senza un compromissorio affiancarsi del metodo tradizionale, e della ricostruzione stemmatica operata da Courtney), J.R.C.Martin ha recentemente pubblicato una edizione di Giovenale<sup>84</sup>, in cui, dopo aver prodotto uno schema generale di affinità dei codici, il cui andamento evidenzia che non tutte le satire hanno seguito la medesima tradizione, riproduce in fondo ad ogni pagina delle linee che evidenziano per brevi sezioni di testo i gruppi di codici (*manipuli codicum*): “quo minor inter codices est numerus, eo magis vicini inter se cohaerent”. Questa linea “non solum particulatim lectiones nonnullas vel novas vel olim dubias confirmare potest, sed etiam passim naturas codicum aut mutabiles aut constantes multo clarius ad locum depingit”<sup>85</sup>. Osservando che in alcuni casi questo sistema risulta approssimativo, fornendo delle false prossimità, J.G.Griffith ha a sua volta proposto una rappresentazione su assi fattoriali, che resta comunque fondata sugli stessi principi statistici<sup>86</sup>.

I problemi con cui si scontra l'automazione della stemmatica sono, in parte, quelli di fondo della ecdotica tradizionale, come ad esempio quello della scelta del testo (a stampa o manoscritto) da adoperare come base su cui effettuare la collazione, perché non influisca nella definizione dello stemma: si è provato ad affidare totalmente al computer anche questa fase della recensio, digitando completamente tutti i testimoni e affidando alla macchina il compito del confronto<sup>87</sup>. Quanto ciò sia dispendioso in tempo, e pericoloso, ognuno vede, perché banali errori di digitazione possono portare perturbazioni serie nello studio genetico. Ma è il metodo statistico in generale che ha degli indubbi limiti, che ne hanno determinato la messa in discussione, soprattutto quando si ritiene che l'algoritmo sia sufficiente a ricostruire la tradizione sulla base del confronto delle varianti, a prescindere quindi dall'analisi “storica” che si considera quasi immanente allo stemma. Ma lascio qui parlare uno specialista della materia, Gian Pietro Zarri, che, nel convegno già ricordato su *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, del 1978, sottolineava come, per elaborare una teoria scientifica che permetta la spiegazione di un certo tipo di fenomeni, occorre che possa essere stabilita una precisa definizione di questi fenomeni, completa e non ambigua. Se ciò

<sup>83</sup> Cf. J.Froger, *La critique des textes et son automatisation*, Paris 1968 e *La méthode de Dom Quentin, la méthode des distances et le problème de la contamination*, in *La pratique des ordinateurs*, cit., 13-22; è d'altra parte questa la obiezione che gli muove Timpanaro, cit., 48 n. 18: “il metodo del Quentin è impotente dinanzi alla obiezione che solo la coincidenza in errore può indicare parentela tra due mss.: la coincidenza in lezione giusta non prova nulla, perché è un fatto di conservazione, che può essere accaduto anche in mss. non imparentati”.

<sup>84</sup> D.Iuni Iuvenalis *Satirae*, edidit J.R.C.Martin, Amsterdam 1987.

<sup>85</sup> Id., XXIV.

<sup>86</sup> J.G.Griffith, *Non-stemmatic Classification of Manuscripts by Computer Methods*, in *La pratique des ordinateurs*, cit., 73-86, con osservazioni sulle tradizioni dell'ars oraziana, di Giovenale, dei Vangeli, e di alcune tragedie eschilee.

<sup>87</sup> Cf. per es. G.P.Zarri, *Linguistica algoritmica e meccanizzazione della «collatio codicum»*, in *L&S* 3, 1968, 32-40 [rist. in *Letteratura e filologia*, cit., 158-67], S.V.F.Waite, *Two programs for comparing texts*, in *La pratique des ordinateurs*, cit., 241-44.

non è possibile, “il faut alors abandonner tout rêve d’interprétation globale des phénomènes, c’est-à-dire de construction d’un ‘modèle’ explicatif général qui permette d’obtenir les propriétés de ces phénomènes par voie uniquement déductive”<sup>88</sup>. Ci si deve quindi accontentare di un modello “parziale”, da verificarsi volta per volta: è il caso della critica testuale in cui “les données de base dont nous disposons, fautes ou variantes, sont, en effet, comme toutes données historiques, incomplètes, et par surcroît, ambiguës”. È soprattutto l’ambiguità che rende impossibile raggiungere la precisione di una scienza esatta (e di applicare quindi anche una recensione meccanica in senso stretto): ambiguità che incide a livello di definizione del luogo variante, di scelta delle varianti da inserire e di pertinenza delle varianti stesse. Il metodo stesso proposto da Griffith è ambiguo, giacché la “somiglianza” è un concetto estremamente generico<sup>89</sup>; Zari vi vedeva semplicemente un primo strumento puramente descrittivo, utile preliminarmente, cui non compete la ricostruzione della tradizione: “je suis convaincu qu’un jumelage savant de procédures de taxonomie textuelle et de méthodes ‘généalogiques’ pourrait être d’une grande utilité surtout dans le cas de traditions très riches, où un *stemma* de la totalité des manuscrits n’a aucun sens et où la statistique pourrait faciliter une répartition en familles; à des méthodes plus précises, plus “historiques”, ensuite, le soin de réaliser le *stemma* des représentants de ces familles”<sup>90</sup>. Resta una ulteriore osservazione: considerare i codici alla stregua di contenitori di varianti è estremamente riduttivo, si considera solo il testo, mentre si “ignora lo strumento materiale che di quest’ultimo scandisce la comparsa e la veicolazione, vale a dire il libro-manoscritto”<sup>91</sup>, prescindendo dagli aspetti storici (modi, tempi e luoghi) della tradizione, dalle divergenze che insorgono in base alla recezione e alla utilizzazione del testo stesso. “Occorrerebbe un «filologo artificiale» che per ora non abbiamo”<sup>92</sup>, il che non significa rinuncia assoluta all’impiego del computer nella critica testuale: esistono infatti programmi più o meno complessi che aiutano il filologo a compiere l’operazione della collazione, consentendo di registrare via via per ogni passo le varianti dei vari codici<sup>93</sup>. Il passo

<sup>88</sup> Id., *Une méthode de dérivation quentinienne pour la constitution semi-automatique de généalogies de manuscrits; premier bilan*, in *La pratique des ordinateurs*, cit., 132.

<sup>89</sup> Cf. inoltre la fondamentale critica metodologica di Timpanaro, cit. supra in n. 71.

<sup>90</sup> Zari, cit., 136.

<sup>91</sup> G.Cavallo, *Premessa a Le strade del testo*, Bari 1987, V, che sottolinea come grande merito di Pasquali fu proprio quello di porre una stretta connessione tra “vicende editoriali e storico/culturali di autori/opere, quindi storia della tradizione manoscritta, e critica testuale” (IV).

<sup>92</sup> Così ancora Timpanaro, cit., 48 n.18, ove, peraltro, non disconosce in casi di tradizione molto complessa e più ricche di varianti che di vere corrottele, la utilità di un ricorso al metodo quantitativo.

<sup>93</sup> Penso ad esempio a *TUSTEP* (sistema Dos e Unix), per cui v. il già cit. W.Ott, *Automatic composition*, e, dello stesso, *A Text Processing System for the Preparation of Critical Editions*, in *CHum* 13, 1979, 29-35, *TUSTEP. System von Textverarbeitungs-Programm*, Tübingen, 1985, ed ora *Electronic Reading, electronic Publishing and Tools in between. Experiences from supporting humanities computing*, in Leonardi - Morelli - Santi (edd.), cit., 91-99, nonché il

successivo, della scelta del testo, delle varianti da ritenere, viene condotto dal filologo, mentre l'elaboratore aiuta a trovare raggruppati gli elementi dell'apparato, e, con metodi più complessi, a selezionare un apparato positivo o negativo, nonché, a seconda delle codifiche che si sono introdotte, a fare ricerche su codici, tipologie di errore, e così via, come in qualsiasi banca dati: non si affida più all'elaboratore il compito di ricostruire lo stemma, ma ci si serve di esso esattamente nello stesso modo del taccuino (*notebook*), o degli inchiostri di vari colori di West<sup>94</sup>, solo che alla fine il lavoro è già pronto per la stampa (con minori probabilità di errore).

### III.2.4. I manoscritti, il riconoscimento caratteri e le memorie ottiche

Un'ultima possibilità, che affianca, ma non sostituisce la lettura diretta dei manoscritti, è infine offerta dalle nuove tecnologie delle memorie ottiche<sup>95</sup>, che consentono di immagazzinare su disco migliaia di immagini che si possono rielaborare variamente tramite un apposito programma, schiarendo ad esempio i toni di colore o di grigio degli sfondi, aumentando o riducendo i contrasti, per ridurre il disturbo di macchie di inchiostro, o di sfondi ingialliti. Un ulteriore passo, più complesso, consentirà di sezionare il codice nelle sue righe, parole e lettere, e di registrare la trascrizione eseguita dal paleografo, facendo corrispondere ad ogni lettera la sua trascrizione, in modo da potere confrontare fra di loro lettere, parole, e fra di loro manoscritti differenti, per identificarne ad esempio lo scriba, sino ad arrivare, in alcuni casi ad un riconoscimento automatico dei caratteri<sup>96</sup>.

### III.2.5. La bibliografia

Il campo bibliografico è, infine, quello da cui il filologo, e lo studioso in generale, può fin da subito, in una biblioteca ben attrezzata, trarre un significativo aiuto: cataloghi finora a stampa sono ora disponibili, come si accennava, su CD-ROM, come ad esempio quello della Biblioteca del Congresso, della British Library o della Bibliothèque Nationale de Paris,

capitolo di Perilli, cit., 85-121; disponibile solo per Mac è ora *Collate*, per cui v. ad es. la recensione di E.Johnson, in CHum 27, 5-6, 1993-94, 400-3.

<sup>94</sup> West, cit., 68 [ed. or. 66].

<sup>95</sup> Oltre al concetto di testo varia così anche quello di lettore, come sottolinea D'A.S.Avalle, *Le procedure informatiche nelle scienze umane*, in Leonardi- Morelli- Santi (edd.), cit., 3-6.

<sup>96</sup> Cf. A.Bozzi, *Text editing e text processing: aspetti e problemi di computerizzazione di dati testuali editi ed inediti*, in V.Placella - S.Martelli, *I moderni ausili all'Edotica. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Fisciano-Vietri sul Mare-Napoli, 27-31 ottobre 1990)*, Napoli 492-94, e, nello stesso volume, P.M.De Biasi, *Manuscripts modernes: les techniques d'analyse scientifique de l'écriture*, 507-17. Il sistema è ovviamente utilizzato anche per le stampe antiche, cf. Ben J.P.Salemans, *Comparing Text Editions with the Aid of the Computer*, CHum 28, 1994-95, 133-39. È forse opportuno notare come sia ora disponibile un repertorio elettronico delle abbreviature medievali latine, *Abbreviationes*, per sistema Mac, distribuito da Brepol.

ovvero dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma<sup>97</sup>. Anche repertori bibliografici più tradizionali, come ad esempio la rivista «Gnomon», sono distribuiti sotto forma elettronica, e quindi consultabili per le più varie ricerche<sup>98</sup>, mentre sono disponibili su CD-ROM i volumi 47-58 (1976-1987) dell'«Année Philologique», con un efficiente programma di interrogazione (per autore, titolo, anno, rivista, ecc., ma anche in grado di operare sull'abstract, il “full text”) e di esportazione dei dati, per Windows e Macintosh, e che verrà completato mediante aggiornamenti di 3/5 volumi per anno <sup>99</sup>. Ma lo strumento più potente sia dal punto bibliotecario che bibliografico, è quello offerto dalla consultazione di banche dati “on line”, come appunto cataloghi librari di biblioteche, italiane e straniere, cataloghi di periodici, in modo da reperire facilmente un libro, senza dovere ricorrere agli uffici di amici nelle varie città o nei vari paesi. Unitamente ad essi strumenti continuamente aggiornati, come i TOCS, “Tables of Contents of Journals of Interest to Classicist”, che offrono lo spoglio di oltre 140 riviste dal 1992, fino agli ultimi sei mesi<sup>100</sup>, ovvero bibliografie specializzate, come quelle sulla donna nell'antichità (il progetto *Diotima*)<sup>101</sup> possono facilitare non di poco la costituzione e il reperimento del materiale su un determinato autore o tema specifico, ma questo è oggetto della prossima sezione.

<sup>97</sup> Cf. *Dyabola. Elektronische Sachkataloge zu den Altertums und Kunstwissenschaften*, pubblicato dal 1990 su CD-ROM, recensito su *Gnomon* 67, 1995, 551-60.

<sup>98</sup> La *Gnomon Bibliographischen Datenbank* contiene le annate dal 1925 (I) al 1993 (LXVI), ed è arricchita di dati provenienti da altre riviste, cf. J.Malitz, *Gnomon Bibliographische Datenbank. Internationales Informationssystem für die Klassischem Altertumswissenschaften*, in Fell - Schäfer - Wierschowski (edd.), cit., 165 s. Analogamente, ma su un piano più limitato, dal 1992 la casa editrice Erma produce, di pari passo al “Bollettino Novità”, *Heracles. Banca Dati Bibliografici del Mondo antico e dell'Arte*, che per il momento contiene 25.000 titoli di volumi in commercio.

<sup>99</sup> Si tratta del *Database of Classical Bibliography*, prodotto a cura della “American Philological Association” (e pubblicato dalla Scholar Press di Atlanta): ne fornisce una breve descrizione il suo curatore, D.Clayman, *The Database of Classical Bibliography*, in Solomon, (ed.), cit., 108-32. Anche l'Università del Québec, che ha nel 1985 prodotto la *Clavis Scriptorum Graecorum et Latinorum* si accinge a trasferire su CD la sua banca dati, che, oltre ad una versione aggiornata della *Clavis* dovrà contenere dossier sugli autori della *Clavis* attingendo a fonti come l'APH, il Fabricius, gli Jahresberichte di Bursian (per il momento è uscita la lettera A, cf. R.La Rue-P.Senay - F.Tremblay, *Un Thesaurus informatisé de bibliographie gréco-latine*, RIS 31, 1995, 85-91).

<sup>100</sup> Sono raggiungibili via <ftp://ftp.epas.utoronto.ca/pub/tocs-in>, oppure via <gopher://gopher.epas.utoronto.ca:70/11/cch/disciplines/classics/cr>, oppure ancora tramite il <gopher://gopher.lib.Virginia.Edu:70/11/alpha/tocs>. La via più semplice per raggiungerli, tuttavia è di usare il [link](#) (il rinvio) contenuto nel *Repositories of Classical Texts or Publications*, per cui v. supra, n. 21.

<sup>101</sup> *Diotima. Materials for the Study of Women & Gender in the Ancient World* è reperibile via <http://www.uky.edu/ArtSciences/Classics/gender.html>

## IV. La Telematica negli studi classici

### IV.1. Premessa

Già le banche dati 'tradizionali', cioè quelle degli anni Ottanta, offrivano delle possibilità di ampio respiro. Allora ci si poteva collegare con enti ed istituti che offrivano dei servizi di *information retrieval* (recupero informazioni) su banche dati bibliografiche e statistiche. Nell'ambito degli studi umanistici la Dialog, ad esempio, disponeva di un archivio bibliografico abbastanza ampio per gli studi di linguistica, molto meno per quelli classici. Ma la scarsa consistenza dell'archivio era solo il male minore, dovendosi scontrare gli utenti con difficoltà di collegamento, rigidità della sintassi interrogativa, e costi assai elevati. Inoltre erano pochissimi i ricercatori in grado di connettersi direttamente, e bisognava allora recarsi in centri di calcolo, ove il personale specializzato effettuava la ricerca. Questo poneva grossi problemi di risorse personali e di accesso ai centri, che solo nelle sedi principali erano presenti in ambito cittadino. Un esempio concreto di quegli anni: una ricerca sull'argomento "metrica plautina", fatta tramite Dialog, dà 16 citazioni e l'abstract di 4 di esse, il tutto con la modica spesa di 90.000 lire! Si pensi inoltre che per far questo si è dovuto ricorrere a una telefonata intercontinentale, perché non si riusciva ad effettuare la chiamata al centro di calcolo di Frascati, che poteva fungere da ponte per gli USA.

Negli anni Novanta abbiamo assistito a una vera rivoluzione che si è manifestata su tre fronti: la diffusione di PC molto efficienti, paragonabili alle grosse e costosissime macchine di dieci anni prima; la creazione, da parte di istituti universitari ed enti pubblici e privati, di archivi bibliografici e di altra natura molto consistenti; la distribuzione capillare delle reti telematiche. Rimaneva ancora il problema della difficoltà del reperimento dei dati e di una sintassi di interrogazione non standardizzata e molto rigida. Inoltre i collegamenti tra le reti erano molto complicati e affidati a grossi centri di calcolo.

Ma in questi anni l'avvento di Internet, che ha dato a tutti la possibilità di collegarsi con il mondo esterno con estrema semplicità, ha modificato sia l'uso che il senso della telematica. Internet è un grande regolatore di traffico, che è in grado di mettere in comunicazione strade di diverse caratteristiche: è come se fosse possibile per chi viaggia in treno usare le autostrade, per chi naviga percorrere le strade ferrate, per chi usa l'auto percorrere fiumi e torrenti. In parole povere questo significa poter esplorare le banche dati di tutti i sistemi collegati (e, ovviamente, aperti a tutti: la questione della democrazia, nella gestione di Internet, si va ponendo proprio in questi mesi), navigando appunto per questo spazio dove le reti sono solo una metafora.

Semplicità di collegamento, standardizzazione e semplificazione della sintassi interrogativa, gratuità dell'accesso agli archivi sono le caratteristiche principali che oggi offre Internet a chi è collegato a una qualunque rete, sia essa una piccola rete dipartimentale o una più ampia rete universitaria. La diffusione delle reti ha offerto il grosso vantaggio di potersi collegare

gratuitamente dai centri di ricerca e dalle Università, che sopportano per questo spese molto basse. I centri che non hanno il collegamento diretto devono al massimo effettuare una chiamata urbana al proprio centro di calcolo. Certo si pone il problema di dotarsi di centri di calcolo efficienti, soprattutto dal punto di vista della professionalità degli addetti.

#### **IV.2. Applicazioni nel campo umanistico**

Nell'ambito degli studi classici esistono due grosse possibilità<sup>102</sup>:

- a) l'accesso ai cataloghi delle biblioteche collegate;
- b) l'accesso a sistemi informativi complessi che sono stati organizzati in questo settore in vari Paesi.

Si mostrerà più avanti quali sono realmente queste possibilità, e quali i problemi pratici che possono insorgere. Alcune osservazioni di carattere generale sono però d'obbligo.

La domanda più consistente di collegamento alle reti viene dagli studenti e dai giovani ricercatori. C'è indubbiamente un problema di carattere generazionale, dovuto alla assoluta mancanza di cultura informatica di chi ha frequentato le nostre università fino agli anni 80. Non si dimentichi che appena dieci anni fa essere in rete e usare la posta elettronica sembrava una perdita di tempo inutile. Mentre da un lato sarebbe utile avvicinare anche i ricercatori "anziani" all'uso degli strumenti informatici, è invece indispensabile che i giovani siano messi in condizione di usare questi strumenti con la stessa disinvoltura con cui siamo stati abituati a usare la penna. Certo alcune cautele si impongono. Immaginiamo ad esempio le reazioni di un giovane studioso davanti a un catalogo cartaceo di una biblioteca di filologia. Alcune informazioni gli sono immediatamente percepibili. Già la struttura dell'edificio, l'arredamento della sala, la conformazione dei mobiletti che contengono i cataloghi, gli fanno capire se si tratta di una vecchia o nuova biblioteca. Gli basta poi aprire un cassetto e consultare le schede, per rendersi conto se si tratta di vecchi fondi o di consistenze recenti. Infatti le schede possono essere o vecchie schede scritte a mano, o fotocopie di vecchie schede, o schede nuove. In questo caso, se le schede nuove sono tutte diverse, si capisce che si tratta di una biblioteca recente, ma cresciuta nel tempo. Se le schede nuove sono tutte uguali, si pensa subito a una biblioteca di recente costituzione. Questi sono solo alcuni esempi che devono far riflettere sugli elementi di differenza qualitativa tra cataloghi cartacei e cataloghi elettronici. Questi ultimi infatti hanno la caratteristica di essere tutti uguali, e non hanno quindi in sé, dunque nel loro essere schede di un catalogo, nessuna caratteristica particolare. Si pensi poi a cosa vuol dire spostarsi fisicamente per andare a consultare una biblioteca. Lasciare Firenze, uscendo dai muri della sua vecchia Biblioteca Nazionale,

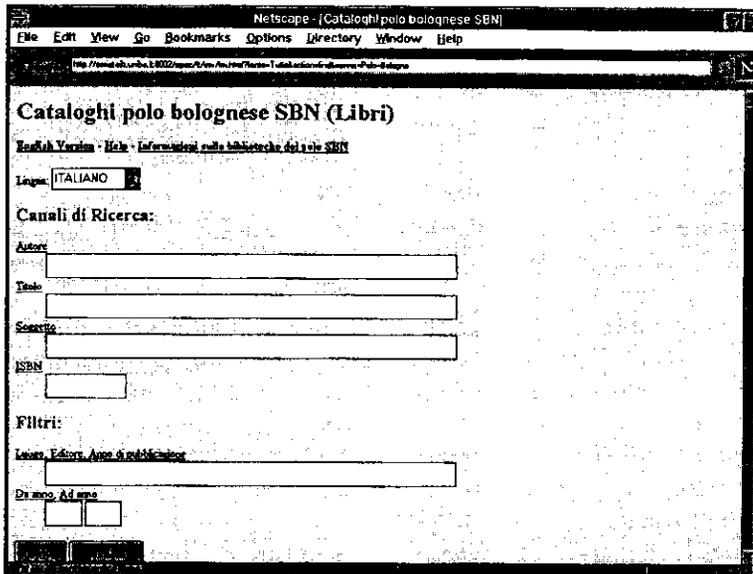
<sup>102</sup> Una panoramica generale su Internet per gli umanisti, in Lana, cit., 217-49; cf. anche i molti dati raccolti dalla già cit. *Rassegna* di A. Cristofori (con i suoi utili *link*).

dopo aver consultato un vecchio codice varroniano, e prendere il treno, per recarsi in Germania, ad Heidelberg, e trovarsi anche lì in una vecchia biblioteca, ma non così vecchia, per vedere un celebre codice plautino, o andare a Bologna, al vecchio Archiginnasio, o a Washington, per perdersi nel mare modernizzato dei tempi della cultura, come a Parigi. E questo è solo l'inizio, riguarda solo la consultazione dei cataloghi. Se si pensa poi all'approccio che si ha con un libro elettronico, dove l'aspetto che esso mostra sul video è determinato esclusivamente dalla quantità di codici che sono stati inseriti nel testo e dalle capacità del 'browser', si capisce subito come si perdano in questo modo una serie di preziose informazioni che si hanno quando si ha un 'vero' libro per le mani. Si va dalla presumibile età del libro, alla sua consistenza, alla possibilità di sfogliarlo rapidamente buttando l'occhio qua e là, alla consultazione con le mani: un dito nell'indice, uno nel terzo capitolo, uno nelle note. È vero che queste operazioni si fanno bene, anzi meglio, con un computer, ma è altrettanto vero che la massa di informazioni che viene assunta nella consultazione manuale contestualmente alla lettura, viene irrimediabilmente persa.

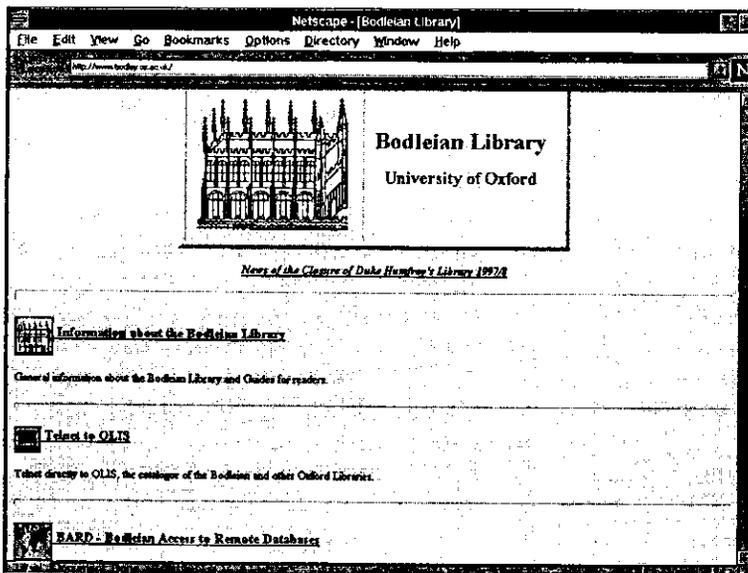
La consultazione a distanza offre però dei vantaggi enormi. Prima di tutto la possibilità di consultare cataloghi in biblioteche sparse in tutto il mondo, senza affrontare lunghi e costosi viaggi. Andare a Washington potrebbe essere, ancora oggi, un problema per molti. Inoltre la rapidità della consultazione non è solo un guadagnar tempo, ma anche da un punto di vista qualitativo offre tutti i vantaggi che derivano dalla possibilità di maneggiare tutta la materia senza dispersioni. Infine, e questa è forse la differenza qualitativamente più importante, l'accesso ai cataloghi elettronici non vuol dire solo consultazione delle schede, ma accesso diretto agli archivi che altrimenti sarebbero inaccessibili. Questo vale sia per gli archivi in cui sono depositate schede informative aggiuntive, sia per quelli appositamente creati come abstracts elettronici, sia per quelli in cui sono presenti indici di riviste e libri di più autori. Non dovendosi più scontrare con un problema di formato obbligato di scheda, gli archivi elettronici possono senza difficoltà contenere una quantità di dati che non disturbano la normale consultazione.

Le biblioteche che hanno messo in linea i propri cataloghi crescono continuamente, anche se ancora molta strada è da fare. La maggior parte dei collegamenti avviene infatti ancora via telnet, costringendo quindi ad usare il proprio PC come un terminale collegato direttamente alla macchina: lo svantaggio è che ogni sistema impone delle modalità di ricerca differente, e bisogna quindi seguire attentamente le istruzioni scritte. Internet ha dato la possibilità di usare delle schede di ricerca standard, le cosiddette *form*, che semplificano enormemente l'interrogazione, ma l'adeguamento comporta per gli amministratori di rete un lavoro non indifferente di transcodifica, che per ora è allo stato iniziale.

Un esempio di *form* è rappresentato dalla scheda predisposta dal CIB di Bologna, di cui si acclude un'immagine:

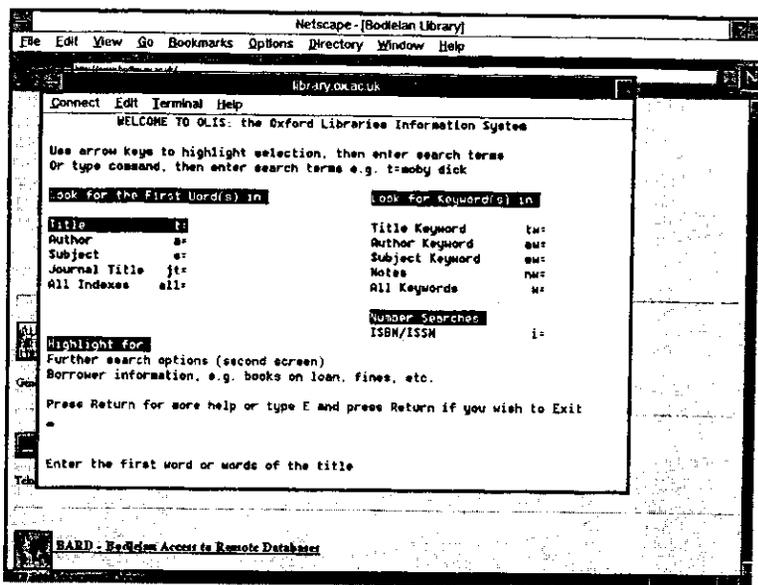


Un altro esempio è dato dalle seguenti immagini, tratta da un collegamento con la *Bodleian Library*<sup>103</sup> di Oxford, delle quali la prima si riferisce a un collegamento di tipo informativo, la seconda invece a un collegamento per la ricerca in Telnet<sup>104</sup>.



<sup>103</sup> <http://www.bodley.ox.ac.uk>

<sup>104</sup> [telnet: library.ox.ac.uk](telnet:library.ox.ac.uk)



Difficoltà a parte, è importante il fatto che un gran numero di biblioteche sia adesso accessibile dal proprio luogo di lavoro. Con un computer moderno è possibile anche continuare a scrivere il proprio lavoro mentre la ricerca bibliografica va avanti, e poi trasferire i dati direttamente sul proprio foglio. L'integrazione sempre crescente che va delineandosi tra sistemi informatici e telematica renderà ancora più semplice e produttivo l'uso del computer per questi scopi.

Ecco quindi una prima lista delle biblioteche collegate, tanto per dare un'idea delle opportunità offerte da Internet:

### [Berkeley Digital Library SunSITE]

Libraries on the Web

Europe

Current update: 09/30/96

- \* Aachen University of Technology
- \* Aberdeen University
- \* Amsterdam Vrije Universiteit
- \* Arctic Centre, University of Lapland
- \* Åbo Akademi University
- \* Århus Public Library
- \* Aristotle University
- \* Aston University
- \* Augsburg University
- \* Bath University
- \* Bournemouth University
- \* Bradford University
- \* British Library

- \* British Library of Political and Economic Science
- \* BYGGDOK
- \* Cambridge University
- \* Cambridge University - Department of Genetics
- \* Catholic University of Eichstätt
- \* Catholic University of Leuven
- \* Catholic University of Louvain
- \* Central Library for Physics in Vienna
- \* Centre for Mathematics and Computer Science
- \* Central and State Library of Berlin

- \* Centre National de la Recherche Scientifique - Social Sciences - Research Catalog
- \* Chalmers University of Technology
- \* Christian Albrechts University of Kiel Technical Faculty
- \* Cologne Public Library
- \* Complutense University of Madrid
- \* Czech National Library
- \* Danish Centre for Information on Women and Gender
- \* De Montfort University
- \* Delft University of Technology
- \* Dublin City Public Library
- \* Durham University
- \* Erasmus University
- \* European University Institute
- \* Exeter University
- \* Finnish National Library of Health Sciences
- \* Free University of Berlin
- \* Free University of Brussels
- \* Fundesco
- \* German Library Institute
- \* German National Library
- \* Glasgow University
- \* Glasgow Women's Library
- \* Göteborg University
- \* Groningen University
- \* HBZ
- \* Helsinki City Library
- \* Helsinki University
- \* Helsinki University of Technology
- \* Heriot-Watt University
- \* Hertfordshire Libraries Arts and information
- \* INRIA - Research Center of Sophia Antipolis
- \* Institute and Museum of the History of Science
- \* Institution of Electrical Engineers
- \* International Centre for Theoretical Physics
- \* International Institute of Social History
- \* IRCAM
- \* Joensuu University
- \* Johann Wolfgang Goethe University
- \* Jönköping College
- \* Jyväskylä University
- \* Karolinska Institute
- \* Keele University
- \* King's College School of Medicine and Dentistry
- \* Lajos Kossuth University
- \* Lancaster University
- \* Latvia University
- \* Latvian Academic Library
- \* Leeds University
- \* Library Network of Southwest Germany
- \* Linköping University
- \* London Business School
- \* Lund University
- \* Malmö Public Library
- \* Milan Polytechnical Institute
- \* Möndal Public Library
- \* National Agricultural Library and Documentation Center of Hungary
- \* National Agronomic Institute of France
- \* National and University Library of Slovenia
- \* National Library of Austria
- \* National Library of Estonia
- \* National Library of France
- \* National Library of Iceland
- \* National Library of Lithuania
- \* National Library of Portugal
- \* National Library of Spain
- \* National Library of Sweden
- \* National Library of Switzerland
- \* National Library of the Netherlands
- \* National Repository Library of Finland
- \* National University of Distance Education
- \* Netherlands Library Service
- \* Nordic Council for Scientific Information
- \* Norwegian National Library
- \* Oslo College
- \* Oxford University - Radcliffe Science Library and Bodleian Library
- \* Oulu University
- \* Polytechnical University of Catalunya
- \* Roskilde Public Library
- \* Roskilde University
- \* Royal Institute of Technology
- \* Royal Library of Belgium
- \* Royal Library of Denmark
- \* Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences
- \* Rudjer Boskovic Institute
- \* St. Patrick's College - Maynooth
- \* St. Petersburg State Technical University
- \* Science Museum, London
- \* Scuola Normale Superiore
- \* Sikeborg Library
- \* Slagelse Public Library
- \* State and University Library of Aarhus
- \* State and University Library of Bremen
- \* State and University Library of Göttingen
- \* State Research Library of Ceske Budejovice
- \* Szeged University
- \* Technical College of Darmstadt
- \* Technical Research Centre of Finland
- \* Technical University of Braunschweig
- \* Technical University of Darmstadt
- \* Technical University of Denmark
- \* Technical University of Munich
- \* Technical University of Wrocław
- \* Tilburg University
- \* Trondheim Public Library
- \* University and Regional Library of Bonn
- \* University and Regional Library of Münster
- \* University and Regional Library of Düsseldorf
- \* University College - Borås
- \* University College - Galway
- \* University College - Karlskrona/Ronneby
- \* University College London
- \* University Institute of Architecture in Venice
- \* University Luigi Bocconi
- \* University of Abertay Dundee
- \* University of Amsterdam
- \* University of Angers
- \* University of Antwerp
- \* University of Bamberg
- \* University of Basel

- \* University of Bayreuth
- \* University of Berne
- \* University of Bielefeld
- \* University of Birmingham
- \* University of Central Lancashire
- \* University of Córdoba
- \* University of Derby
- \* University of Dortmund
- \* University of Dundee
- \* University of East Anglia
- \* University of Essex, Albert Sloman Library
- \* University of Freiburg
- \* University of Gießen
- \* University of Graz
- \* University of Hamburg
- \* University of Hannover
- \* University of Innsbruck
- \* University of Karlsruhe
- \* University of Lapland
- \* University of Leipzig
- \* University of Leoben
- \* University of Liege
- \* University of Limerick
- \* University of Linz
- \* University of London - Royal Holloway
- \* University of Luleå
- \* University of Magdeburg Faculty of Medicine
- \* University of Milan
- \* University of Minho
- \* University of Navarra

- \* University of Oslo
- \* University of Oslo Informatics Library
- \* University of Passau
- \* University of Potsdam
- \* University of Regensburg
- \* University of Rome
- \* University of Seville
- \* University of Siegen
- \* University of Stuttgart
- \* University of Surrey
- \* University of Tartu
- \* University of Technology and Agriculture - Bydgoszcz
- \* University of Trier
- \* University of Tromsø
- \* University of Utrecht
- \* University of Veterinary Medicine
- \* University of Vienna
- \* University of Wales - Aberystwyth
- \* University of Wales - Cardiff
- \* University of Wales - Swansea
- \* University of Wolverhampton
- \* University of Wuppertal
- \* University of Zaragoza
- \* University of Zurich
- \* Uppsala University
- \* Vilnius University
- \* Vlaardingen Public Library
- \* Wageningen Agricultural University
- \* York University

Oltre ai cataloghi delle biblioteche, nella rete troviamo anche cataloghi generali di riviste, come il grande archivio *Uncover* della *Carl Corporation*<sup>105</sup>, l'archivio di «Gnomon»<sup>106</sup>, e, per citare uno degli strumenti più importanti, i *Current Contents*<sup>107</sup>, un archivio di articoli di rivista con abstracts, che, sviluppatosi in ambito medico-scientifico, si è allargato fino a riviste di filologia classica ed è destinato a diventare l'archivio completo delle riviste pubblicate a livello mondiale.

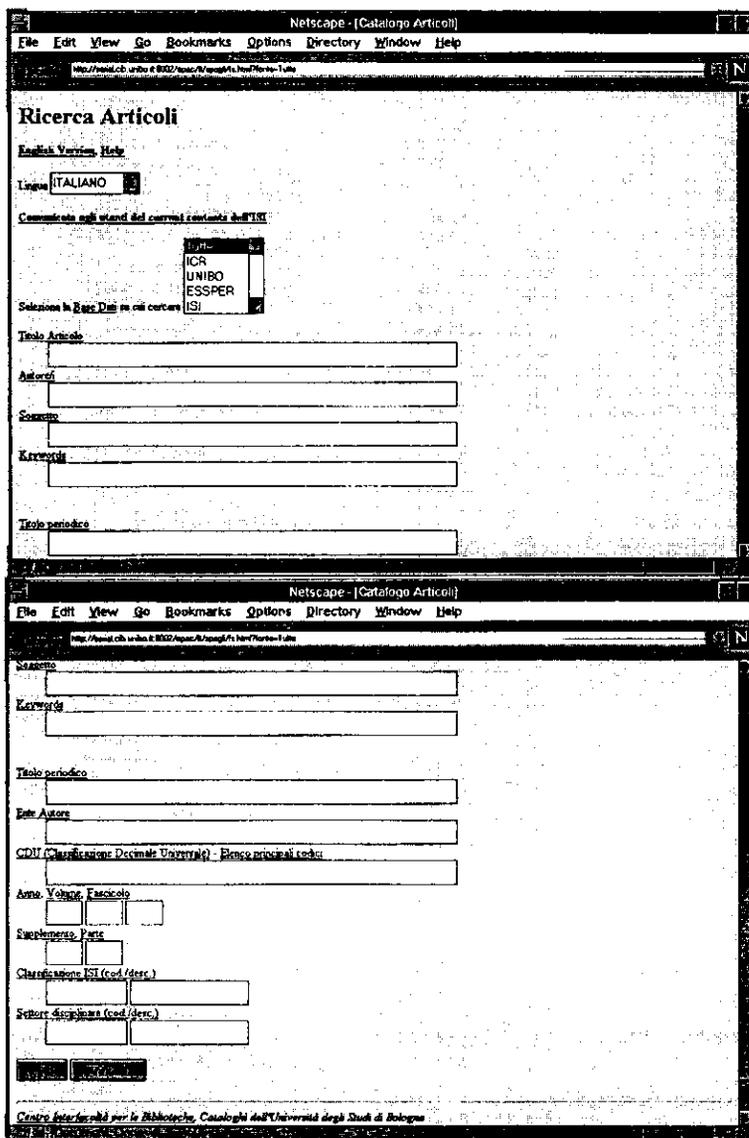
Con la compilazione di una semplice scheda informativa sarà così possibile avere informazioni su un qualunque argomento trattato negli articoli spogliati. Si veda come esempio la scheda predisposta dal CIB<sup>108</sup> di Bologna per l'interrogazione dell'archivio.

<sup>105</sup> <http://www.carl.org>

<sup>106</sup> <http://www.gnomon.ku-eichstaett.de>

<sup>107</sup> <http://www.isinet.com>

<sup>108</sup> <http://liber.cib.unibo.it>



Un altro tipo di archivio che va prendendo piede è l'archivio degli editori, alcuni dei quali stanno rendendo disponibili gli indici dei volumi stampati, com'è il caso dell'editore John Benjamins<sup>109</sup> di Amsterdam. Un altro esempio è l'Oxford University Press<sup>110</sup>, che propone, oltre ai servizi

<sup>109</sup> gopher://benjamins.titlenet.com:6400

<sup>110</sup> http://www.oup.co.uk

informativi generali, l'indice delle riviste «Classical Quarterly» e «Classical Review».

Infine, bisogna ricordare il diffondersi delle riviste elettroniche. Intendiamo per riviste elettroniche non solo le riviste che mettono in rete i loro indici e i loro abstracts, ma riviste nate esclusivamente per la rete. Tra queste vale la pena di segnalare «Arachnion»<sup>111</sup>, edito da Maurizio Lana ed Emanuele Narducci, «Traditio»<sup>112</sup>, e i «Transactions of the American Philological Association»<sup>113</sup>.

Molti di questi archivi esistono su disco, e quindi sono consultabili sul proprio personal in ogni momento. Averli in rete vuol dire abbattere i costi per l'acquisto, e renderli accessibili a chiunque, al di là delle caratteristiche tecniche del suo computer. In un domani non troppo lontano, potrebbe essere realtà la diffusione, auspicata da alcuni (si intende grosse case informatiche, come la Digital), di terminali di rete in ogni casa, semplici da usare come un normale televisore dotato di telecomando<sup>114</sup>. Questo terminale costerebbe poco, si diffonderebbe rapidamente, dando a tutti uno strumento di navigazione semplice e potente. Consultare la Library of Congress da casa propria sarà alla portata di qualunque studente di liceo, mentre resterà patrimonio dei più fortunati il poter dire di esserci stati. Fisicamente, si intende, compresa la degustazione di un orribile caffè americano della macchinetta in servizio.

Bologna  
Bologna  
Udine

Francesco Citti  
Tommaso Del Vecchio  
Andrea Tabarroni

<sup>111</sup> V. supra, nota 21.

<sup>112</sup> <http://ccat.sas.upenn.edu/jod/traditio/traditio.html>

<sup>113</sup> <gopher://ccat.sas.upenn.edu:7011/journals/TAPA>

<sup>114</sup> È appena uscita la prima macchina di questa generazione, un IBM dal costo di 700 USD.

Un manuale destinato anzitutto alla scuola, con tutte le caratteristiche del genere e almeno qualcosa di più: anche per questo se ne parla in questa sede.

Al volume introduce una densa introduzione, che potrebbe anche costituire un saggio autonomo su come si deve affrontare lo studio della storia letteraria: cosa si intende per storia della letteratura, letteratura e comunicazione, le funzioni (jakobsoniane) della comunicazione, letteratura e occasione (un tema fondamentale per tutta la letteratura greca, in particolare per quella arcaica), i generi letterari, esaminati anche in relazione alle principali forme che assumono (l'epos, la lirica, il teatro, i nuovi generi prodotti in rapporto al mutamento delle condizioni di comunicazione a partire dalla fine del V secolo), lingua letteraria e dialetti, tradizione e originalità, i codici della comunicazione letteraria, filologia e storia, le varie correnti della critica. Nella loro essenzialità, questi punti sono affrontati e svolti in modo estremamente funzionale e lucido, e sono estremamente utili per l'avvio dei giovani allo studio della storia letteraria (non solo di quella greca) come per una messa a punto delle cognizioni degli allievi più avanzati.

L'indice del libro è quindi nelle sue grandi linee determinato dalle funzioni di manuale che gli sono demandate: ma la scansione interna dei capitoli è pienamente funzionale e puntualmente informata: la dizione è chiara e pienamente accessibile. Per dare un esempio, il capitolo su Omero mostra la sicurezza che può avere l'autore delle pagine corrispondenti di *Storia e civiltà dei Greci*, ma l'operazione di 'volgarizzazione' appare riuscita. Paragrafi come quello sulla tradizione manoscritta e sulla fortuna dei poemi debbono essere compresi in quel tanto in più per cui parliamo qui del libro del Rossi (e dei suoi bravi collaboratori: Nicolai, Segoloni, Tagliaferro, Tartaglino): saranno preziosi per l'aggiornamento dell'insegnante, per lo studente universitario, per il laureato che si prepara per l'insegnamento, forse sono un po' al di sopra degli interessi e delle possibilità di ricezione di molti studenti liceali. Ma certo non disturbano: è una tendenza invalsa e apprezzabile della moderna editoria scolastica una certa larghezza nel fornire materiali tra i quali l'insegnante può operare delle scelte a seconda delle capacità recettive dei suoi allievi; e questo libro, pur essendo ricco di documentazione e di suggestioni, non è sovraccarico. Se si deve segnalare un limite oggettivo, cui si potrebbe utilmente provvedere in una prossima edizione, sarà nella concentrazione prevalente sul fenomeno letterario rispetto all'inquadramento storico ed anche in una certa nonchalance con cui i dati storici vengono richiamati. Rossi & C. parlano, ad es., della pace di Filocrate senza darsi pensiero di ricordare agli studenti, che hanno studiato tre anni prima la storia greca, quando è stata conclusa questa pace e chi furono i contraenti. Il recensore ha qualche motivo di sospettare che non tutti i destinatari saranno in grado di valutare esattamente questa informazione.

Per molti versi invece questo è il manuale di letteratura che in molti da tempo ci auguravamo di avere un giorno tra le mani: esso mostra una informazione compiuta non solo per le notizie che raccoglie ma soprattutto per l'inquadramento metodologico di cui si vale e a cui fornisce un efficace approccio. Le indicazioni bibliografiche, che pur rientrano in quella prospettiva di ricchezza documentaria cui abbiamo accennato, sono nella loro essenzialità compiute e quindi preziose.

Cagliari

Vittorio Citti

M. PIZZOCARO, *Il triangolo amoroso. La nozione di 'gelosia' nella cultura e nella lingua greca arcaica*, Levante, Bari 1994, pp.192.

Uno studio sull'area semantica della gelosia, da Omero alla lirica monodica e simposiale, costituisce in sé un evento in quanto occupa uno spazio solitamente trascurato nell'ambito della

riflessione critica sull'eros nella poesia greca arcaica. Se poi si considera la difficoltà iniziale della ricerca, ossia, l'assenza, nella lingua dell'epoca, di lessemi che abbiano la stessa applicazione semantica dell'italiano 'gelosia', le ragioni di interesse raddoppiano. Ebbene: il volume di Pizzocaro, presentato da Giovanni Cerri (pp. 7-9) e corredato da un utile *Indice dei termine greci*, non delude le attese; e si rivela anzi uno zibaldone denso di problematiche, di aperture, di ipotesi e persino di risposte.

Già nella *Premessa* (pp. 13-8), in cui si delineano i confini dell'indagine, l'A. chiarisce la sua fedeltà ad un principio metodologico - l'accorta valutazione dalla sostanziale alterità della cultura greca arcaica rispetto all'ideologia culturale contemporanea - attorno a cui si organizzano i capitoli relativi ai triangoli amorosi noti al racconto epico (poemi omerici, inni, *corpus* esiodico). Non a caso, in queste pagine, la ricerca filologica, che individua un sistema organico di strutture linguistiche e mentali, di significanti e significati congrui alle reazioni del soggetto tradito e al giudizio della collettività sull'adulterio, resta sempre ben calcolata dentro il quadro relativo della storia. E lungo la ricerca di una specificità, invero doverosa, da assegnare al triangolo amoroso per antonomasia, quello iliadico di Elena-Menelao-Paride, si fa strada l'ipotesi per cui «esclusa dal suo orizzonte la nozione moderna di 'colpa', la 'gelosia' di Menelao sembra consistere in un desiderio lancinante di vendicare, di lavare l'onta conseguente all'essere stato defraudato di diritti positivi, del diritto di marito-proprietario e del diritto al rispetto ospitale» (p. 25); dove, però, la deresponsabilizzazione di Elena, costantemente perseguita nell'*Iliade*, andrà intesa, non solo come necessaria sottomissione dell'adultera «ai dettami ferrei di Afrodite (...) all'interno di un sistema culturale che concepisce la passione, e l'elemento psicologico in generale, come un elemento generato ed infuso dalla divinità» (p. 24), ma anche - credo - come il portato di un'ideologia sostanzialmente misogina, incline a considerare la donna come incapace di autodeterminarsi, vittima, anche se colpevole, dell'adulterio. La transizione dall'epos alla lirica simposiale, ovvero, dalla coralità indistinta dell'*oûkos* alla collettività non meno organica dell'eteria, lascia emergere un sistema di valori ancora fondato sull'*αἰσχύνη* e sull'*αἰδώς*, sia pure filtrati secondo la peculiare funzione comunicativa del nuovo genere letterario. L'A. può, dunque, comprovare come riprovazione o consenso dell'eteria reggano le fila dei comportamenti individuali, regolando e condizionando anche le pulsioni erotiche (che si identificano con il rapporto pederastico). Le pagine che indagano la dimensione paradigmatica che la figura di Elena ha acquisito nella storia della sua fortuna letteraria - forse quelle criticamente più rilevanti - analizzano l'assimilazione della figura mitica, aperta a modi di ricezione sempre nuovi, alle intenzioni di diversi codici letterari, rivelandone alcuni spessori convenzionali.

Questo - e altro - è il contributo 'positivo' dell'opera in sede storico-filologica. E però ciò che avvince alla lettura è soprattutto il modo della ricerca. Sul piano metodologico «l'analisi è stata centrata sul referente extra-linguistico ed extra-ideologico, sulla situazione concreta, nella fattispecie sul triangolo amoroso, sulla circostanza dell'equilibrio di coppia insidiato dall'intervento di un terzo incomodo». E dunque «è stato riletto l'insieme dei testi, con l'occhio attento al ricorrere di questo schema oggettivo: il triangolo amoroso nel racconto della poesia epica, il triangolo amoroso nell'espressione lirica e nella normativa della poesia gnomica» (così dalla *Presentazione* di Cerri, p. 9). Ma soprattutto conta che, all'interno di questo solido criterio, si faccia strada un crescente orientamento di tipo ermeneutico, una volontà, cioè, di far valere più precisamente i diritti del ricercatore dentro l'oggetto della ricerca, e di farli giocare in essa. E così capita di leggere, a proposito del presunto triangolo odisseiaco Calipso-Penelope-Odisseo, che «in *Od.* 5, 206-213 una *venatura* [il corsivo è mio] di gelosia erotica è indiscutibile» (p. 32); sebbene lo stesso A. abbia in precedenza chiarito che «Calipso si adira (...) perché vede umiliate le proprie prerogative divine, più che per 'gelosia' nei confronti di Penelope; tanto che, rabbonita e rassicurata da Odisseo su questo punto (...) dal giorno seguente si comporterà con l'eroe da tenera, premurosa e propizia consigliera e aiutante nei preparativi del viaggio di ritorno» (p. 32). Analoghe perplessità suscita il riproporsi, con altri rischi, dell'interpretazione del fr. 31 V. di Saffo come 'ode della gelosia' o, comunque, determinata da un'«occasione di gelosia» (p. 97), tanto più che da più parti (si veda, ora, a proposito del frammento, la rassegna

critica di D.E. Gerber, *Lustrum* 35, 1993, 101-17) è stata fondatamente rilevata la centralità del turbamento psicofisico provocato dalla passione amorosa, vera chiave di lettura del frammento (né un criterio esegetico basato sulla semplice menzione di un personaggio maschile, 'tritagonista' virtuale di un presunto triangolo amoroso, appare dal tutto convincente). Non so dare torto, in generale, all'affermazione per cui la mancanza, in epoca arcaica, di un segno, di un significante specifico della 'gelosia' non implichi necessariamente l'assenza della nozione stessa di gelosia (p. 147); ma è poi, in pratica, assai difficile valutare in che modo, in Omero I 340-43, il legame di Achille per Briseide esprima «un sentimento che *somiglia molto* [il corsivo è ancora mio] alla gelosia propriamente erotica, pur restando un accenno reticente, velato, fugace e relativo al possesso sessuale, più che ad un senso di perdita affettiva» (p. 50); salvo avventurarsi in ipotesi ardue sulla costanza di meccanismi psichici, antropologici o addirittura fisiologici. Il rischio, insomma, è che la categoria condizioni l'oggetto che dovrebbe conoscere; e la filologia o si dispone ad essere complessa e aperta come la condizione del suo oggetto o ne ipostatizza fatalmente questo o quell'aspetto. Non senza una ragione, allora, le pagine più felici del libro sono quelle dove più lontano appare, sull'oggetto, il reperimento di uno schema o di una tipologia, e prevale la disponibilità alla ricerca.

Del vaglio bibliografico sotteso al volume, infine, l'A. dà conto alle pp. 179-92, dedicate alle *Abbreviazioni bibliografiche*, dove, però, a p. 181 non andrà menzionata come seconda edizione dell'84 quella che è, invece, la ristampa anastatica del *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque* di Chantraine; a p. 182, inoltre, andrà citata la seconda edizione del '91 dei frammenti di Ipponatte, curata da Enzo Degani per la Teubner, e, a p. 192, la nuova edizione del '92 del secondo volume degli *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati* di M.L. West. Segnalerei, infine, il recente contributo di E.M. Craik, *ΑΙΔΩΣ in Euripides' Hippolytos 373-430: Review and Reinterpretation*, *JHS* 113, 1993, 45-59, attento alle isotopie semantiche che termini come αἰσχύνη e αἰδώς individuano in relazione all'adulterio.

Bari

Anna Tiziana Drago

AA.VV., *Sophocle. Le texte, les personnages, Études rassemblées par A. Machin et L. Pernée*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1993, 388 pp.

Ce volume sur des sujets divers rassemble les contributions de plusieurs spécialistes au Colloque International d'Aix-en-Provence qui a eu lieu du 10 au 12 janvier 1992, dans des conditions climatologiques optimales: «La belle ville d'Aix et le ciel provençal nous ont réservé leurs sourires en cette saison hivernale», a déclaré F. Jouan en conclusion du Colloque, tout en commémorant les plaisirs gastronomiques créés par l'occasion (pp. 365-66).

Il n'y a, dans le volume, d'autre unité que celle que le texte de Sophocle fournit et qui est l'objet de rapprochements assez différents. La présentation du matériel, après un *Avant-propos* de A. Machin et les discours de quelques autorités académiques, commence (pp. 21 ss.) et termine (pp. 365 ss.) avec deux interventions de F. Jouan. Le tout est divisé en cinq sections.

La première, *Deux approches de la tragédie sophocléenne*, est formée de deux études, de G. Ronnet et de J.M. Lucas. D'abord, sur l'ambiguïté de Sophocle, un texte qui présente la difficulté de savoir ce que pense vraiment le poète tragique de ses héros, et qui finit sur le doute de si son humanisme - considéré par Ronnet l'affirmation des valeurs humaines face aux dieux - ne serait pas plus près de Protagoras que d'Eschyle. L'autre est bien plus concret, dans la ligne des excellentes études de Lucas sur les fragments de Sophocle, et cette fois en essayant de soutenir, avec un fondement, que le mythe de Danaé et Persée était traité dans une trilogie - sa proposition soutenant qu'*Andromède* était la dernière pièce de cette trilogie est plus douteuse, pas moins, d'ailleurs, que comprendre qu'il s'agissait d'une tragédie.

La deuxième section porte sur le texte, avec les contributions de A. Tuilier, M. Papathomopoulos, J.M. Bremer, P. Demont, D. Pralon et P. Judet de la Combe. Les deux premiers travaux sur la tradition manuscrite: celui de Tuilier à propos du lieu que le *Parisien*

grec 2712, A y occupe, et celui de Papatthomopoulos révélant les fruit de sa collation de quelques manuscrits, les comparant, le plus souvent, avec les lectures de l'édition oxonienne de Lloyd-Jones et Wilson (1990) et, à diverses reprises, avec celles de la teubnerienne de Dawe (1984-1985<sup>2</sup>). Bremer s'occupe aussi de l'édition d'Oxford, en traitant le texte d'*Oedipe à Colone*. A partir de quelques sondages il relève que cette édition améliore le texte mais avec une excessive indulgence envers des conjectures superflues. Le travail de Pralon porte sur le fragment 941 Radt, qu'il étudie de très près, en le comparant avec *Antigone* 781-800, pour ensuite en réviser avec compétence les problèmes - signalons en passant qu'il maintient le πάντων ὀνομάτων de Stobée dans le vers 2. Bien qu'il parte d'un problème du texte (le fait que le vers 899 d'*Antigone* évoque nécessairement Polynice avait arrivé à faire penser que les vers 900-28 étaient interpolés), le travail de Demont retombe dans le sujet de l'ambiguïté en se servant de ce concept pour défendre l'idée que le vers en question fait et ne fait pas allusion à Étéocle - dans le même Colloque, en fin de comptes, d'autres ont parlé du frère comme d'un double. Le commentaire de Judet de la Combe sur *Soph. Ant.* 361-64 se concentre sur la contradiction (l'homme «doit mourir, mais échappe aux maladies qui font mourir») que ces vers enferment. L'endroit est obscur, certes, mais l'interprétation qu'il nous en propose, qui sait si encore plus obscure, éclaire pourtant les problèmes en les affrontant de façon innovatrice.

La troisième section, sur la structure des œuvres, contient des observations de R. Adrados sur *Antigone* et les deux *Oedipes*, surtout sur le fait que la conception du héros a un rapport avec la structure de composition de chaque pièce; d'autres observations sont faites par U. Albin, qui, comme il en a l'habitude, apporte à son interprétation ses expériences de spectateur, sur trois aspects centraux d'*Oedipe roi*: le personnage de Tirésias, le grand monologue d'Oedipe et les réflexions du cœur de l'œuvre, dans 1186 ss., entre l'instabilité de la condition humaine et la sympathie pour le héros. En partant de la distribution et du numéro de trimètres iambiques dans les deux *Électres*, de Sophocle et d'Euripide, J. Irigoin arrive à une division des deux tragédies en deux parties qu'il identifie dans les termes aristotéliens de δέσις et de λύσις, c'est à dire, le processus qui amène au nœud dramatique et celui qui, à partir de ce moment-là, le dénoue jusqu'à la fin de chaque tragédie. L'*Électre* de Sophocle est l'objet de la considération de J. Jouanna en tant que tragédie de νόστος, mais à partir de l'établissement d'un genre de «structure profonde» qui articule la structure la plus apparente, celle de la division en scènes («structure de surface»). De ce point de vue-là, la vieille opération de comparaison de l'*Électre* de cette pièce avec celle de *Choéphores* d'Eschyle illumine de nouveau la maîtrise dramatique de Sophocle.

La quatrième section est dédiée aux sujets et aux personnages, en commençant par une analyse documentée et subtile faite par P. Easterling sur la figure de Thésée dans *Oedipe à Colone*. Elle est suivie d'une autre analyse, de M. Trédé, l'auteur d'une étude sur καφός, sur les occurrences sophocléennes du mot; étant donné que là où elle en trouve le plus c'est dans *Électre*, elle décide donc qu'il s'agit de l'œuvre la plus sophistiquée de Sophocle. Par la suite il y a un exposé sur la figure de Tirésias à partir d'*Oedipe roi* 300-462 par A. Moreau. Il y voit un devin «trop humain», comme Reihardt l'avait déjà appelé, et il interprète que Sophocle finalement se désintéresse de lui après l'avoir utilisé pour aveugler Oedipe («celui qui devait éclairer l'enquêteur l'a égaré»). De son côté, Ch. Segal, qui avait déjà étudié splendidement *Trachiniennes*, retourne maintenant à cette pièce, après que Seaford ait insisté dans le «wedding ritual» et le «tragic wedding», pour essayer de montrer comment Héraclès, qui a violé le rituel du mariage en introduisant Iole dans sa maison, subit la punition de Zeus dans une sorte d'expérience opposée à ces rites, de façon, grotesque et parodique. A.F. Garvie attire l'attention sur le fait que, dans *Ajax* le mot ὕβρις n'est pas du tout utilisé pour déterminer l'attitude du héros devant les dieux. A la fin de cette section, P. Ghiron-Bistagne se demande si, considérés les développements dramatiques post-sophocléens du sujet - dans Euripide et Astydamos -, ce que le public Athénien a vu dans *Antigone*, au-delà de la philosophie et la politique, ce n'était pas la première tragédie «de l'amour impossible».

Une dernière section est consacrée aux «couples et groupes de personnages». F. Jouan

inaugure, en analysant les figures de trois «contre-héros», Chrysothémis, Teucer et Créon. Les analyses elles-mêmes sont bien meilleures que ce terme «contre-héros» pour les désigner tous les trois; aussi, le rapport entre les analyses et le genre de conclusion qui se trouve page 284 est bien douteux. P. Vidal-Naquet défend par la suite que les vers *Antigone* 883-84 fassent allusion, de la bouche de Créon, aux derniers chants de lamentation d'*Antigone* avant de mourir, dans des termes qui impliquent la comparaison ou l'identification avec le chant du cygne - et ceci sur l'utilisation explicite de cette comparaison dans Aesch. Ag. 1444, à propos de Cassandre. Avec son étude sur les couples de frères - d'Homère à Sophocle - S. Saïd nous ramène à Chrysothémis et Teucer du point de vue du frère en tant que double - ajoutons-y Ménélas-Agamemnon en comparaison avec Ajax-Teucer, et songeons que le double Chrysothémis-Électre transforme le couple de frères dans *Choéphores* en un trio -, s'essayant moins avec les considérations psychologiques qu'avec le texte et la structure. G. Karsai pose, en confrontant quelques vers et en comparant des moments de la structure de chacune des œuvres, le rapport existant entre *Oedipe roi* et *l'Hippolyte* conservé d'Euripide. Il envisage ce rapport en termes de vérification de la pièce d'Euripide, vainqueur au concours du 428, comme limite *ante quem* de la date d'*Oedipe roi*. En dernier, M. Fartzoff étudie dans *Ajax* la caractérisation des deux Atrides pour ensuite insister sur le rôle d'Agamemnon comme roi et sur son utilisation de l'autorité et de la force.

Tout en étant inégal, ce volume constitue un apport important à la bibliographie récente de Sophocle. Les 'annexes' qui finissent le livre n'apportent rien au sujet, mais, par contre, il lui manque, pour être utilisé avec profit, des index: au moins un des noms et un autre des lieux étudiés.

Barcelona

Carles Miralles

Barbara CASSIN, *L'effet sophistique*, Gallimard, Paris 1995, pp. 693.

Questo impegnativo volume di Barbara Cassin, dedicato a rinvenire l'elemento sofisticato all'interno del pensiero occidentale, è certamente particolare: da un lato esso corona il lavoro della studiosa che, dal *Si Parnénide, le traité anonyme De Melisso Xenophane Gorgia*, édition critique et commentaire, Lille-Paris, 1980, fino al saggio *Nos Grecs et leurs modernes*, Paris, 1992, passo dopo passo ha approfondito i momenti nodali e qualificanti lo sviluppo della razionalità rapportata al linguaggio; dall'altro, esso si presenta organizzato in modo da soddisfare non solo lo specialista ma anche una più vasta cerchia di lettori, dato che le varie sezioni sono ciascuna seguita dalla raccolta dei testi classici sui quali massimamente si è esercitata l'indagine.

Tali due aspetti sono in un certo senso complementari e si ricollegano alla formazione stessa della studiosa che è, insieme, filologa e filosofa; come dire: l'urgenza di un controllo preciso sulle fonti è stata il punto di partenza per ricavare - induttivamente - una serie di soluzioni che in questo volume dovrebbero trovare la loro argomentata conferma. In parallelo i parziali approfondimenti e i punti d'approdo teorici che si sono succeduti nel corso di quindici anni si perfezionano nel tentativo odierno di definire un "quadro d'insieme". I testi da una parte, nella loro autonomia e presunta oggettività documentale; le riflessioni sui testi e sulla loro lexis dall'altra.

Come filologa M.me C., allieva di Jean Bollack e della scuola di Lille, da sempre è sostenitrice di una strenua adesione alla tradizione manoscritta, proprio perché quanto risulta tramandato non sia pregiudicato già da subito dalla soggettività dell'interpretazione e da quell'*ingenium* che si esalta nel momento divinatorio. Dunque un atteggiamento estremamente cauto e a volte fin troppo conservatore, il quale però nel presente volume dimostra di essersi un poco attenuato, probabilmente anche in seguito all'ovvio rilievo teorico che *anche la decisione di attenersi - costi quel che costi - al testo tradito è frutto di una decisione interpretante e perciò in qualche modo pregiudizievole*.

Come filosofa M.me C. risente fortemente dell'insegnamento heideggeriano. Ciò si traduce

in una particolare attenzione al linguaggio che le permette di guardare attraverso prospettive stimolanti, lungo la storia dell'Occidente, la questione dell' 'essere' e del 'dire'. La filosofia sembra così piegare decisamente in direzione dell'ermeneutica mentre, dal canto suo, l'ermeneutica plana sulla filologia.

Ebbene: l'esito presente testimonia con chiarezza tutto questo pur risentendo purtroppo di alcuni «limiti/costrizioni editoriali» non sottovalutabili dal punto di vista scientifico. Di essi sottolineo il più grave: se è importante la presenza delle fonti (e la studiosa la ritiene indispensabile al punto da allegare cospicui passi), risulta altrettanto necessario che *sempre* siano forniti anche gli originali greci, dato che *sempre* la traduzione francese fa riferimento a testi criticamente rivisti - se non addirittura editi - in modo autonomo dalla C. medesima. Il lettore cioè, per quanto bene intenzionato, si trova costretto ad affidarsi al solo (peraltro accurato) apparato di note, ma non può che 'immaginare' come dovrebbe essere l'originale: e si badi che da tale originale dipende, oltre la traduzione, l'interpretazione medesima e la discussione che di conseguenza si sviluppa. Ad esempio, tenendo a lato l'edizione Burnet per Platone, una qualsiasi per Aristotele, quella di Decleva Caizzi per Antifonte e la Lenz-Behr per Elio Aristide, ci si può destreggiare a sufficienza; ma che fare di fronte al trattato sul *Non-essere* di Gorgia (il rinvio è, per il *De MXG*, alla sopra menzionata ed. dell'80, con tacita ma intenzionale censura della più recente edizione gorgiana di Buchheim) oppure di fronte agli altri dibattutissimi frammenti del medesimo Gorgia e di Protagora, essendo che l'ed. Untersteiner, se non rifiutata, è continuamente ritoccata e rivista? Che fare con i frammenti del *Sulla Verità* di Antifonte, dato che l'innovativa ed. Decleva Caizzi e Bastianini (*Corpus dei papiri filosofici greci e latini*, I 1, Firenze, Olschki, 1989) è seguita, ma interpretata dichiaratamente in modo autonomo?

Insomma se è meritorio fornire al lettore la documentazione delle fonti in vista di consentirgli un'interpretazione senza pregiudizi del 'senso' dell'interpretazione, è troppo audace aspettarsi di essere seguiti (solo per via induttiva e a volte ... divinatoria) sulle questioni spesso decisive che via via si affacciano a livello filologico. Ovviamente possiamo immaginare la serie di vincoli che - oggi più che mai - ostacolano la pubblicazione di lavori scientifici anche nel caso di editori importanti come Gallimard: tuttavia l'obiettivo comprensibile e lodevole di raggiungere un vasto pubblico mai dovrebbe tradursi nel rincorrerlo lungo il pericoloso piano della semplificazione apparente.

Venendo ora alla tesi fondamentale del libro, potremmo così riassumerla: il sofista è l'*alter ego* del filosofo e, di conseguenza, la sofistica per sua natura ha a che fare con la filosofia, l'assilla ma - proprio per questo - è indispensabile nel determinare il successo di quest'ultima (almeno stando a quanto, sulla scia di Platone e di Aristotele, il pensiero occidentale crede). Se *lógos* è al centro, occorre considerare, da un lato, che esso poggia sull' 'essere' per cui 'dire' 'pensare' 'argomentare' ne conseguono (questa l'*ontologia*); dall'altro, che unicamente perché si «abita la casa del linguaggio» è possibile aver a che fare con l' 'essere', cosicché quest'ultimo finirebbe per essere effetto del linguaggio (questa la *logologia*). Tenere insieme le due prospettive risulta impossibile, secondo M.me C.; piuttosto la forza della sofistica si potrà capire *se e solo se* ci si ancorerà alla dimensione del linguaggio, come appunto essa - la sofistica - sembra autorizzare. Il *lógos* insomma produce effetti sorprendenti, evoca il mondo e la fisicità stessa del mondo discutendone l'esistenza medesima (così Gorgia); sollecita alla commozione o alla pietà (si pensi all'*Elogio di Elena*); suggerisce i contenuti della conoscenza (il *Frammento I* di Protagora); determina l'agire politico, l'opportunità delle norme sociali e il ruolo della retorica politica (per esempio il *Sulla Verità* e la *Tetralogia* di Antifonte, insieme retore e sofista); tramuta la filosofia stessa in letteratura/finzione nel momento in cui l'effetto del *lógos* sofistico ha compromesso la sicurezza originaria dell'ontologia (si pensi anzitutto a Gorgia, ma poi a Quintiliano, Filostrato, Luciano).

Ma non basta: il *lógos* riflette su questi effetti non solo lasciando consapevolmente agire la forza dell'*élenchos*, ma immaginando di lì una qualche possibilità anche per l'azione ermeneutica. Ecco allora aprirsi la discussione (= il discorrere del *lógos*) ai contributi di Aristotele, Kant, Frege, Perelman, Lacan, Hanna Arendt e - naturalmente - Heidegger. Si potrebbe a que-

sto punto, quasi parafrasando Protagora, dire che per M.me C. la sofistica è «la misura della filosofia, se questa per l'appunto ha da essere filosofia».

Per questa via è evidente dunque che si apre una prospettiva di ricerca amplissima a proposito del ruolo della sofistica: anzi, 'la' prospettiva che sola può dar ragione di ciò che è la stessa storia del pensare. Si osservi infatti che un punto di partenza così originario, guadagnato soprattutto sulla scia della riflessione heideggeriana, consente a M.me C. di tenere insieme entrambe le 'sofistiche', sia quella dell'Atene di Pericle sia la cosiddetta 'seconda sofistica' che ci trasporta nella Roma imperiale: l'una e l'altra sono infatti riunite dalla forza del *lógos* che tutto determina e che contemporaneamente tutto rimette in discussione, per cui poi è possibile puntare ora alla critica dello Stato e dell'ideologia, ora al consenso e alla 'normalizzazione' dell'individuo all'interno delle gabbie della struttura sociale. (E il rilievo dato alla 'seconda sofistica' di Filostrato e di Luciano appare davvero interessante poiché la valenza linguistica e retorica che li vi risulta in primo piano è presentata come contraltare storico/letterario a una tensione pedagogico/politica venuta meno. La filosofia esplicitamente contraffatta lascia cioè il posto alla finzione che però, con i suoi scenari narratologici, fa del contraffare una forza «spendibile filosoficamente»: non stupisca perciò che tutto avvenga sempre all'insegna del *lógos* sofistico che comunque avvolge e che ovunque domina).

Vorremmo tuttavia a questo punto ritornare a quanto più sopra si accennava e tentare di riflettere insieme alla studiosa sul 'senso' ultimo del *lógos* e dell'atteggiamento sofistico più in generale: davvero la dimensione del linguaggio è prioritaria oppure la sofistica - e il linguaggio - lasciano sì inconfontabilmente da parte l'«essere» ma *non in forza di questo lasciar da parte* 'sono' e, dunque, sono prioritarie? Non è che la necessità del 'dire che determina' si limiti a escludere (cosa che, certamente, peraltro all'uomo risulta decisiva) la possibilità di giungere all'«essere» nella sua assolutezza senza con questo risolvere davvero il problema dell'«esistenza dell'essere»? Se "chi dice *dice* un dire" viene riconosciuto quale principio di identità sofistico (cfr. pp. 59-61), *non si rimane* in sospenso grazie (o a causa) di quel 'chi' e del contenuto del dire?

Forse ripensare ancora al testo gorgiano è utile anche al fine di 'tenere insieme', in un modo però tutto da sondare, 'essere' e '*lógos*' nella loro drammatica incomunicabilità/separatezza. Basti qui un solo esempio per dare la misura delle difficoltà e delle diverse soluzioni che, di conseguenza, si prospettano e *pregiudicano inevitabilmente* qualsiasi interpretazione: al § 9 del *De MXG* (= 980a 6.17) ricaviamo che M.me C., seguendo la lezione dei manoscritti, legge: *Εἰ μὲν οὖν οὐδέν, τὰς ἀποδείξεις λέγειν ἅπαντα. Δεῖν γὰρ τὰ φρονούμενα εἶναι, καὶ τὸ μὴ ὄν, εἴπερ μὴ ἔστι, μὴδὲ φρονεῖσθαι. Εἰ δ' οὕτως, οὐδέν ἂν εἶναι ψεῦδος οὐδεὶς φησῶ, οὐδ' εἰ ἐν τῷ πελάγει φαίη ἀμιλλᾶσθαι ἄρματα: πάντα γὰρ ἂν ταῦτα εἶν...* Traduce infatti (p. 131): «Si donc rien n'est, les démonstrations disent tout sans exceptions. Car il faut que le représenté soit et que le non-étant, si du moins il n'est pas, ne soit pas non plus représenté. Mais s'il en est ainsi, personne ne dit qu'une fausseté ne serait rien, dirait-il même que des chars luttent en pleine mer, car toutes ces choses-là seraient ...». Lo stacco tra esistenza (esistenza fittizia) legata al 'dire' (= logologia) ed esistenza legata all'«essere» (= ontologia) risulta confermato: l'autonomia assoluta del 'dire' si estende al punto da non essere in contraddizione nemmeno con il 'non-essere'. Per M.me C. si supera in questo modo la difficoltà di accostare il niente (*οὐδέν*) al tutto (*ἅπαντα*), senza per giunta intervenire sul testo tradito.

Può essere. Non mi pare risolto tuttavia il problema fondamentale: come fanno a 'esistere' le dimostrazioni? dove poggiano? 'esiste' l'esistere fittizio delle dimostrazioni? Poggiare sul 'dire' infatti non fa guadagnare gran che, dato che rimarrebbe pur sempre da dimostrare dove, a sua volta, poggia il 'dire' senza ricorrere in un *regressus in infinitum*. Forse Gorgia intende qualcosa d'altro, forse tiene presenti ulteriori implicazioni che mirano oltre il *lógos*. Occorre allora aver la forza di sollecitare meglio il testo nella consapevolezza che *esiste comunque un problema* tra testo tradito e quanto dal testo tradito ci si attende a livello di significato: sia che ci si sforzi di farlo parlare senza intervenire sia che qualche correzione si apporti.

Il passo in questione è di fatto un luogo cruciale, al di là della similarità della lezione dei codici (*δεῖν L: δεῖ R; ταῦτα R: ταῦτα ex ταῦτα L*); di qui gli interventi, più meno condivisibili, di

tutti, da Foss, Diels, Apelt e Cook Wilson a Gerke, Untersteiner, Newiger e Buchheim. Gerke, in particolare, propone un'interessante congettura: ἀπατῶν per il trådito ἄπαντα (quest'ultimo andrebbe comunque reintegrato nella frase seguente); e si badi che ἀπατῶν, 'ingannare', è parola gorgiana quanto poche altre. Più sotto, Cook Wilson e poi Untersteiner suggeriscono di leggere οὐδὲν ἂν εἶναι ψεῦδος, οὐδ' εἶ, per cui, in conclusione, ci si potrebbe immaginare il testo seguente: εἰ μὲν οὖν οὐδὲν, τὰς ἀποδείξεις λέγει[ν] ἀπατῶν <ἀπαντα> δεῦν γὰρ τὰ φρουοῦμενα εἶναι, καὶ τὸ μὴ οὖν, εἴπερ μὴ ἔστι, μὴδὲ φρονεῖσθαι. εἰ δ' οὕτως, οὐδὲν ἂν εἶναι ψεῦδος, οὐδ' εἶ, φησὶν, [οὐδ' εἶ] ἐν τῷ πελάγει φαίη ἀμιλλᾶσθαι ἄρματα. πάντα γὰρ ἂν ταῦτα εἶη. Traducendo: «Se dunque nulla esiste, dice (*scil.* Gorgia) che le dimostrazioni ingannano: di necessità infatti tutti gli oggetti pensabili esisterebbero, e ciò che non è, in quanto non esiste, non sarebbe neppure pensato. Se fosse così, non ci sarebbe menzogna, nemmeno se si affermasse, dice, che dei carri gareggiano sulle acque del mare, perché tutto sarebbe ugualmente esistente». Con ciò Gorgia vorrebbe dire che, se nulla esiste, le dimostrazioni ingannano poiché non possono avere fondamento, dato che appunto su nulla 'poggiano'; una volta 'tolta' così la validità alle dimostrazioni, tutto ciò che è pensabile potrà benissimo esistere (potrà starsene cioè tranquillamente, al di là del riconoscimento veritativo della ragione, in un modo che può solo 'sorprendere' l'uomo razionale). Si badi: il 'poggiare', in questa prospettiva, è decisivo: se il fondamento infatti non fosse individuato o raggiunto, sarebbe come se non esistesse; di qui non solo l'impossibilità di affidarsi con risolutezza a una qualsiasi dimostrazione (essa potrebbe ingannare), ma addirittura ecco affiorare la denuncia della falsità di quella dimostrazione che pretendesse - in quanto fondantesi sul nulla - di fondare il fondamento. In questo caso infatti emergerebbe sempre l'eventualità della confutazione: ogni 'dire' non potrebbe definirsi né vero né falso, non potrebbe né dimostrare né confutare. Davvero la menzogna (proprio come la verità) finirebbe per perdere significato e inevitabilmente (vantaggiosamente?) dileguerebbe.

Orbene, occorre chiedersi se l'intenzione gorgiana sia solo quella retorica fine a se stessa, motivo per cui - per 'gioco' o per 'esercizio dialettico' - la verità di una dimostrazione non potrebbe mai pretendere di *essere vera*, pena l'immediato affacciarsi della sua debolezza (e si affaccerebbe però così anche la debolezza della dimostrazione gorgiana *che nulla è*). Altrimenti varrà la pena pensare che forse Gorgia non vuole scherzare e che, quando sostiene *che nulla è*, effettivamente dà significato univoco alle sue parole e di conseguenza per davvero vuole *essere* sofista. Se è così, tra 'essere' e 'lógos' lo stacco è e sarà totale solo perché, paradossalmente, l'uno non può che rinviare all'altro e viceversa. Insomma dietro alla retorica e alla logologia starebbe l'"essere" e l'ontologia; dietro all'"essere" e all'ontologia starebbe la logologia. Impossibile 'dire' come, ma impossibile 'dire' che non sia così.

Riepilogando: stando tra Parmenide e Aristotele la 'prima sofistica' esprime la tensione estrema del lógos non ancora acquietato, come accade con la 'seconda sofistica', nella letteratura; esprime il dramma eterno di chi ha a che fare con il lógos. Il libro di M.me C. a tutto questo ci introduce con intelligenza e passione.

Venezia

Stefano Maso

*Senecas Trostschrift an Polybius. Dialog 11.* Ein Kommentar von Th. Kurth, B.G.Teubner, Stuttgart u. Leipzig, 1994 (Beiträge zur Altertumskunde, 59), 243 pp., 78 DM.

Questi ultimi anni sono particolarmente fecondi di studi su Seneca, i cui *Dialogi*, dopo il teatro, stanno godendo di un rinnovato interesse da parte degli studiosi: la Costa, che per anni ha dedicato le sue cure in particolare alle sue opere teatrali, ha edito, tradotto e commentato (in realtà piuttosto succintamente) *Four Dialogues. De vita beata, De Tranquillitate Animi, De Constantia Sapientis, Ad Helviam Matrem de Consolatione*, Warminster 1994; il *De vita beata*, già annotato da Grimal (Paris 1969), ha ora un monumentale commento ad opera di G. Kuen (*Die Philosophie als «dux vitae». Die Verknüpfung von Gehalt, Intention und Darstellungsweise*

im philosophischen Werk Senecas am Beispiel des Dialogs «De vita beata». Einleitung, Wortkommentar und Systematische Darstellung, Heidelberg 1994). Ai classici commenti di Favez alle *Consolationes* ad Elvia e a Marcia (Paris 1918 e 1928), si è affiancato lo studio (quasi un commentario perpetuo) di P. Meinel (*Seneca über seine Verbannung. Trostschrift an die Mutter Helvia. Mit einem Exkurs 'Ducunt volentem fata, nolentem trahunt'*, Bonn 1972), e il commento di Manning (*On Seneca's «Ad Marciam»*, Leiden 1981), mentre in coincidenza con il bimillenario senecano è in corso di realizzazione un'edizione con commento di tutti i *Dialogi*, per i tipi del Poligrafico e Zecca dello Stato. In questo contesto si inserisce il lavoro di Kurth che, oltre al commento della *Consolatio ad Polybium* (opera che non aveva finora alcun commento specifico, se si eccettua l'ormai datato Duff, *L. Annaei Senecae Dialogorum libri X, XI, XII. Three Dialogues of Seneca*, Cambridge 1915) si prefigge il non facile compito di favorire con la sua lettura la rivalutazione del dialogo, i cui contenuti sono fondamentalmente in linea con il pensiero senecano, ma sulla cui interpretazione e valutazione letteraria (nonché fortuna esegetica) ha pesato a lungo un giudizio di condanna morale, per cui il Marchesi, ad esempio, la considerava frutto di un deliquio morale, «in un tempo in cui della propria esistenza egli non sentiva che i beni perduti e il presente squallore» (analogamente Duff scriveva che questo periodo della vita di Seneca «is stained first by flattery of little men in great power, and then by connivance at the monstrous crimes of an inhuman tyrant», p. XXVI), e il Waltz (ricordato da Kurth proprio in apertura del suo *Vorwort*, p. 5), la giudicava un dialogo «plat, traînant, négligé de forme, et qui ne fait guère plus d'honneur au talent qu'au caractère de son auteur, ne lui valut pas même la grâce qu'il implorait».

Il volume si compone di una succinta introduzione (pp. 9-23), che inquadra il retroterra filosofico e letterario della *Consolatio*, all'interno del genere consolatorio e del dialogo filosofico e diatribico, per poi verificarne il significato nell'opera senecana, in particolare nella sua produzione consolatoria; non vengono trascurati cronologia e riferimenti biografici. Seguono alcuni paragrafi dedicati al destinatario e al problema del significato specifico dell'opera, che si presenta come consolazione ed è al tempo stesso un *Bitschrift*, quindi all'assai discussa lode del principe, all'autenticità, ed infine a composizione e struttura. Come poi nel commento, il Kurth sceglie la via dell'essenzialità, rinviando alla bibliografia per ulteriori precisazioni: per fare un esempio il paragrafo sull'autenticità (p. 23), messa in dubbio pietosamente (quanto in maniera inattendibile) da Diderot per cercare di riabilitare moralmente Seneca (il che, per converso, è un giudizio assai severo sull'opera), è liquidato in otto righe, senza che siano nominati né Diderot, né i suoi epigoni, con un semplice rimando alla rassegna di Atkinson (*ANRW* II 32.2, 1985, 861). Allo stesso modo, l'autore diffida giustamente dell'interpretazione che vuole vedere un sostrato ironico nelle lodi di Claudio, ma l'argomento è trattato per così dire *e silentio*, con un breve accenno alla n. 60 di p. 22, che rinvia alla introduzione del capitolo 16 (p.189), mentre forse si poteva discuterlo un po' più diffusamente, dal momento che questo è, come si è detto, il primo commento scientifico al dialogo dopo gli interventi di Alexander in particolare; tanto più che ancora il recente Atkinson (cit., p. 879), vista la sensibilità romana a «innuendo and irony in drama and history» non se la sente di escludere «the possibility that the 'ad Polybium' possessed any secondary level of meaning», ed è ora seguito anche da J. Fillion-Lahille (*La production littéraire de Sénèque sous les règnes de Caligula et de Claude, sens philosophique et portée politique: les 'Consolations' et le 'De Ira'*, *ANRW* II 36.3, 1989, 1616).

Segue il commento, diviso per capitoli e preceduto da un breve riassunto del contenuto, ed infine un'ampia bibliografia relativa alle edizioni e agli studi impiegati: per completezza vi si potrà aggiungere il ricordato studio specifico di J. Fillion-Lahille, come gli altri interventi compresi nel volume 36.3 dell'*ANRW*, dedicato allo stoicismo (tra cui, in particolare, la bibliografia di Seneca filosofo di Chaumartin, o gli articoli di Grimal e Rist dedicati ai rapporti tra Seneca e lo stoicismo). Vi aggiungerai inoltre lo studio di G. Mazzoli, *Da Pietro diacono al catalogo Becker 119: Seneca a Montecassino nel sec. XII (e oltre)*, RAL 31, 1976, 297-327, che dedica alcune pagine alla mancanza dell'*ad Polybium* nell'*Ambrosianus*, ed ha mostrato come l'epistola consolatoria di Pietro diacono sia quasi un centone di passi presi dall'*ad Helviam* e dall'*ad Polybium*, e che il suo esemplare doveva essere «o A stesso o comunque un testo β» (p.

314). Pietro diacono, in questo modo, per le parti mancanti in A fornisce (rispetto ai recenziatori normalmente utilizzati) «testimonianze testuali di evidente prestigio» (p. 309): è il caso di 11.3 dove  $\beta$  (e gli editori) hanno *et id quod necesse est*, mentre  $\gamma$  *et quod n.e.*, e «Pd conferma l'omissione di *id*: se Pd rispecchia A, l'accordo Ay restituisce la lezione dell'archetipo, che ha il pregio stilistico di ristabilire una perfetta corrispondenza tra i due membri del passo senecano». La questione meritava di essere discussa (e ora la segnala in apparato l'edizione mondadoriana di Viansino, Milano 1990, che non compare tra quelle consultate da Kurth), anche se l'autore non ha ritenuto necessario fornire un suo testo dell'opera, affermando di basarsi sulla canonica edizione del Reynolds, tanto più che nel commento non mancano note di critica testuale e punti in cui egli, in linea con un rigido conservatorismo (e influenzato dagli studi di Dahlmann), propone soluzioni differenti.

Limitandomi ad alcuni esempi, con Reynolds (e tutti gli editori moderni), egli (2.3, p. 45) accoglie *facilitate acquirendi* di  $\zeta$  (i recenziatori), in luogo di *felicitate* degli altri mss.: si poteva osservare che forse la corruzione *facilitas* > *felicitas* può essere stata favorita dal fatto che poche righe sopra (2.2) ricorre proprio il termine *felicitas*. In 8.2, come Reynolds (Gertz e Traina) difende (p. 100) il tràdito *et de omnibus et de illis*, mentre van der Vliet aveva proposto l'inversione *et de illis et de omnibus* (seguito da Hermes, Duff, Waltz, Basore e Viansino - ma solo nella edizione paraviana del 1963, non in quella mondadoriana del 1990). Meno convincente in 4.2 la difesa del troppo generico *sollicitudo* sulla scorta di Reynolds (e Dahlmann): *solitudo* di Haupt è infatti «il naturale antonimo di *turba* (ir. 3,35,2; *tranq.an.* 17,3; *ep.* 91,8)» (Traina), e anche questo potrebbe essere un'eco del *sollicitat* che precede di poco (come probabilmente *labor*, corretto in *favor* da Gertz, è indotto da *laboriosa* e *laborat*). In 2.2, invece, Reynolds stampa tra croci il testo dei codd., *fortuna adhuc videbaris eum hominem continuisse qui*, e in apparato aggiunge, alle altre proposte di correzioni, una sua variazione di quella di Müller, *<in sinu> eum h. continuisse*, mentre il Kurth (che non la registra, cf. pp. 39-40) preferisce la congettura di Viansino (già nell'ed. paraviana del 1963, e quindi in quella del 1990) *eum h. < suo in statu > c.*, aggiungendo a *Oed.* 673 da lui indicato come parallelo (giustamente ignora i meno pertinenti *brev.* 3.3 e *Helv.* 18.6), *epist.* 109.1 *exercent enim virtutes et sapientiam in suo statu continent*. Si noti poi, per inciso, che qui Duff stampa in *eo homine <te> continuisse* di Madvig, e non *ab eo homine <te> continuisse* di Mureto. In 4.1 alla lezione *illis* «am besten überliefert» (p. 60) e adottata dalla maggior parte degli editori (e da Reynolds), egli sembra preferire, forse non opportunamente, *illi* (definita poco chiaramente «alte Lesart»: *illi* era il testo della seconda edizione erasmiana [Basileae 1529], che stampa d'altronde anche *illum*) che «hat den Vorzug, daß man sogleich an den verstorbenen Bruder denkt. Allerdings müßte man dann auch das gut überlieferte *illos* in *illum* ändern, um das Gleichgewicht der Konstruktion zu bewahren (beide Male Singular). Seneca spricht hier aber gar nicht vom Bruder konkret, sondern referiert allgemeine Gedanken in grunsätzlichen Aussagen. Möglicherweise hat ihn seine Vorliebe für Stilfiguren zu dieser undeutlichen Formulierung verleitet (Parallelismus des Kasus, Chiasmus der Personen)». In 6.5 Kurth (pp. 88-89) sembra ancora volersi discostare dal testo integrato da Reynolds, *Non licet tibi, inquam, flere: ut multos audire possis, ut <preces> periclitantium et ad misericordiam mitissimi Caesaris pervenire cupientium, lacrimae tibi tuae adiccandae sunt*, per difendere il testo tradito (con Bongard, che inserisce un punto dopo *possis*), o tutt'al più accettare l'integrazione di Dahlmann (che interpunge dopo il secondo *ut*, e propone di introdurre *ita* nella proposizione correlata, *ut periclitantium ... cupientium <ita> lacrimae*). In 10.4, dove Reynolds accetta la correzione di Madvig, *rerum natura illum tibi sicut ceteris fratres suos non mancipio dedit sed commodavit*, al posto di *fratribus suos* di  $\beta$  (difeso da Alexander), Kurth preferisce (ancora con Dahlmann) la lezione di  $\gamma$ , *ceteris fratribus suis*. In 14.2, infine, dove Reynolds aveva congetturato *multa* (*etiam si minora [exempla] sunt, tamen multa sunt*) in luogo di *mira* dei codd. (*innumera* era proposta di Lipsio, seguito da Gertz, Hermes, Duff, Basore; *misera* di Gruterus, *misera tam minora* di Watt), Kurth (con Waltz, Viansino 1963 [ma nel 1990 stampa *mi <se> ra*], Dahlmann e Alexander) difende il testo tràdito: basta questa breve rassegna (condotta in maniera non sistematica) per rendersi conto di quanto sarebbe stata utile una tavola delle discordanze da

Reynolds, o quanto meno un indice dei problemi testuali.

Impossibile dare conto puntualmente del commento, che si sofferma ad illustrare questioni di lessico e di sintassi, riportando i paralleli interni all'opera senecana per quanto riguarda la topica consolatoria: le note sono per lo più chiare ed essenziali, come si è detto, con indicazioni di passi paralleli (più che scavi sulla semantica) e rinvii alla bibliografia; minore l'attenzione per lo stile sentenzioso di Seneca, con i suoi parallelismi e le sue antitesi, a partire dal primo periodo, ritmato dai due *cola* paralleli *naturae omnia destruentis et unde edidit eodem revocantis*, per passare all'antitesi di *Quid enim immortale manus mortales fecerunt?*, alla *gradatio* con variazione di numero *nihil perpetuum, pauca diuturna* (per cui peraltro Kurth, 28, indica il pertinente parallelo di *Marc.* 10.3), nel primo paragrafo. Ma la prosa di Seneca è un invito alle osservazioni stilistiche; così si poteva sottolineare la pregnanza sentenziosa, ad es., di *6.4 magna servius est magna fortuna*, concettualmente analogo al sallustiano (*Cat.* 51.13) *ita in maxuma fortuna minuma licentia est*, o al pliniano (*paneg.* 83.1) *habet hoc primum magna fortuna, quod nihil tectum, nihil occultum esse patitur*, ma non stilisticamente: «due concetti, inconciliabili nell'opinione del popolo, sono identificati tramite due coppie isosillabiche e anaforiche unite al centro dalla copula» (Traina, che definisce l'espressione «una *sententia* in forma di *carmen*»). Per *omnia destruentis ... nihil perpetuum* (1.1), Kurth ricorda giustamente l'*epigr.* 1 di Seneca: non dimenticherei *Ovid. met.* 15.234 ss. *tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas, / omnia destruit vitiatque dentibus aevi / paulatim lenta consumit omnia morte*, citato da R.Degli Innocenti Pierini, *Studi sugli epigrammi attribuiti a Seneca. I. Il padrone del tempo*, Prometheus 21, 1995, 161-86. Per *quidquid coepit et desinet* (1.1, p. 28), al parallelo indicato da Kurth (*rem. fort.* 1) aggiungerei che i due verbi costituiscono spesso coppia antitetica in Seneca (*Marc.* 9.1, *ira* 3.3.8, *epist.* 9.8 e 9.9, ecc.), e che *et* è un frequente mezzo di frattura ritmica soprattutto in clausola (Traina). Al problema dell'*ekpyrosis* ha dedicato un articolo R.Degli Innocenti Pierini, *Un'aporia iniziale nella 'Consolatio ad Polybium' di Seneca e i «condizionamenti» del destinatario*, QCTC 9, 1991, 97-106, con una ricca bibliografia; per *universum* come variazione di *mundus* e in opposizione al caos, aggiungerei (p. 29) *Thy.* 828 ss. A volte, tuttavia, la sinteticità è eccessiva: così per l'indicativo *sunt* di 1.3 (*quo omnes ante se passi sunt omnesque passuri*) «statt zu erwartenden *sint*», vgl. HSz II 2, S. 548<sup>2</sup>, § 297 I b», ma che trova una giustificazione nel progressivo imporsi dell'indicativo sul congiuntivo (come poi in italiano). Così per *sarcinae* di 3.2 (p. 53), variazione di *onus* (poco sopra) il commento si limita a «zur Verwendung des Bildes bei Seneca s. Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies*, S. 83». Senza volere discutere il criterio di essenzialità che ha ispirato evidentemente l'autore, una maggiore ricchezza nelle citazioni (dei testi stessi, oltre alla mera indicazione dei luoghi, come nella maggior parte dei casi) avrebbe facilitato il lettore, ora costretto ad affiancare al volume di Kurth una discreta biblioteca.

Da tempo si avvertiva il bisogno di un commento a questo dialogo, e il Kurth ha riempito meritoriamente questa mancanza, segnando un concreto avanzamento rispetto al lavoro del Duff per mole di materiale e per lo sforzo di interpretazione ed anche di costituzione del testo: la mancanza di un indice analitico, delle parole latine e greche e dei concetti illustrati nel commento (nonché dei problemi testuali discussi - e di una tavola di discordanze rispetto all'edizione di Reynolds) è la lacuna più grave di quest'opera che, nella sua programmatica asciuttezza, fornisce un valido aiuto al lettore, e non solo di questo dialogo.

Bologna

Francesco Citti

Giuseppe SERRA, *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'Edipo Re'*, Marsilio, Venezia 1994, pp. 128, L. 26.000

L'indagine di Serra, che muove da una base filosofica non sempre usuale nel campo della filologia classica, ma qui presente nel solco dell'esperienza di ricerca che fu di Carlo Diano, affronta due domande fondamentali poste dalla tragedia sofoclea: perché Edipo non risulti alla fine espulso da Tebe e perché il motivo della peste, motore iniziale del dramma, venga in definitiva emarginato nel prosieguo della tragedia (pp. 9-60). Importante spunto dialettico dell'analisi è la lettura dell'Edipo sofocleo come *pharmakos*: la 'mancata' uscita del re dalla 'sua' città costituisce rispetto a tale suggestiva interpretazione un ostacolo non sormontabile, di cui Serra sottolinea l'importanza. Di qui la ricerca si allarga ad alcune riprese successive del mito in Seneca, Emanuele Tesauro e in Corneille, ove la cacciata effettivamente si compie (pp. 63-128).

Non è tanto questa proiezione in avanti a segnare la peculiarità del libro (si pensi per un soggetto analogo alle indagini di Guido Paduano), quanto l'approccio stesso al testo: le pagine di Serra, più 'umanistiche' che 'filologiche', discendono non tanto dalla bibliografia critica sofoclea, che suggerisca domande e bilanci, citazioni e giudizi, bensì dalla lettura di Sofocle (non è così ovvio), e tentano quindi una lettura *globale*, non *verbale* del testo. Ciò non approda ad una lettura impressionistica: il rapporto fra testo tragico e realtà della polis costituisce la base prima della riflessione, dal problema della tirannia (pp. 26 ss.), del sapere e del potere, all'incubo della peste, specchio di un'Atene anch'essa violenta ed incurabile (p. 128), in cui non può avvenire la catarsi di una espulsione liberatoria. La riflessione, centrale in Sofocle e di volta in volta riattualizzata nei successivi Edipi, sulla sapienza del re e del potere in vista del bene comune fonda per Serra ancora il modo in cui noi, 'Tebani di turno', torniamo ad interrogare Edipo.

Venezia

Carlo Franco

*MENANDRO, Sicioni*, introduzione, testo e commento di Anna Maria Belardinelli, Adriatica, Bari 1994, pp. 281, L. 36.000.

Il progresso degli studi menandrei, reso possibile negli ultimi decenni dalla scoperta di nuove testimonianze papiracee, approda ora ad un risultato importante: quello di restituire in forma unitaria una commedia rimasta per molto tempo allo stato di *disiecta membra*.

Dopo una ricca bibliografia (pp. 9-25), *l'Introduzione*, precisa e dettagliata (pp. 29-72), ci accompagna perciò, innanzitutto, lungo le principali tappe della scoperta di questo testo. L'esposizione inizia finemente con il ricordo dell'affresco di Efeso (riprodotto nella copertina del libro), scoperto nel 1967 e databile alla seconda metà del secondo secolo d.C., che ci ha conservato l'immagine di due personaggi in animata conversazione, sormontati dal titolo della commedia (*Sikyōnioi*). La storia del testo parte dall'edizione di soli sei frammenti di tradizione indiretta ad opera del Clericuzi (Jean Le Clerc, Amsterdam 1709), per dare poi ovviamente il posto centrale al Papiro della Sorbonne, il più antico manoscritto menandro conservato (fine terzo secolo a.C.): usato per la confezione del *cartonnage* di una mummia rinvenuta nel 1901-02 nella località di Medinet-Ghāran, fu pubblicato in parte da P. Jouquet (1906: *P. Sorb.* 72), e poi da A. Blanchard e A. Bataille (1964: *P. Sorb.* 2272, 2273).

Interessante è inoltre l'analisi narrativa della trama della commedia (pp. 47-56), che mette in luce la presenza del medesimo schema narrativo sottostante al *Misoumenos* e alla *Perikeiromenē*, e che può essere così riassunto: «un soldato [Stratofane] è innamorato di una ragazza [Filumena], che fa parte del suo *oikos*, in quanto, in seguito a una disavventura, ha perso il suo *status* di libera cittadina; a causa di una incomprensione insorta al ritorno del soldato da una spedizione militare, i due si separano (...); durante la separazione, la ragazza ritrova il padre perduto e può così cambiare *status*; risolta la causa dell'incomprensione iniziale, la ragazza e il soldato possono sposarsi» (p. 53). Viene inoltre giustamente ricordato che la *rhesis* dei *Sicioni*

presenta forti analogie con quella recitata dal Nunzio nell'*Oreste* euripideo. Vengono infine discussi i problemi relativi alla scena e alla data della commedia, con argomenti a favore di una rappresentazione nel 'teatro di Licurgo' ad Atene, in una fase giovanile dell'attività teatrale di Menandro.

Segue poi il testo greco (pp. 77-101), basato fondamentalmente sull'edizione del 1965 di R. Kassel, ma aggiornato con i nuovi frammenti identificati da S.A. Stephens nel 1977 (*P. Oxy.* 3217: qui fr. 12) e da E.W. Handley nel 1984 (*P. Oxy.* inv. 33 4B 83E: qui fr. 13). A causa dello stato gravemente frammentario di questi oltre quattrocento versi, risulta fondamentale la presenza di un amplissimo commento (pp. 105-248), che affronta in maniera puntuale l'esegesi complessiva, senza trascurare alcun aspetto: filologico, linguistico, metrico, teatrale. Accuratissimi indici degli studiosi moderni, degli autori antichi, dei passi citati, delle cose notevoli e delle parole greche concludono il volume, facilitando la consultazione di un'opera che resterà fondamentale per i cultori di storia del teatro greco e latino.

Udine

Renato Oniga

A. LUISI, *Popoli dell'Africa mediterranea in età romana*, Quaderni di Invigilata Lucernis 2, Dipartimento di Studi classici e cristiani, Bari 1994, pp. v + 100.

Nell'ambito della rinnovata fioritura di studi sull'etnografia antica si segnala questo pregevole volumetto, che raccoglie sei saggi usciti nell'ultimo decennio, e dedicati ad un'area certamente 'marginale' del mondo romano, ma forse proprio per questo particolarmente ricca di interesse.

I primi due capitoli trattano il fenomeno della motivazione linguistica dei nomi etnici: per gli antichi, infatti, il nome di un popolo contiene già una prima descrizione etnografica. Il cap. I, *Nomades e Numidae: caratterizzazione etnica di un popolo* (pp. 1-9), mette in evidenza il passaggio per antonomasia, da riferirsi probabilmente all'uso linguistico dell'ambiente cirenaico, del greco *νομάς*; da aggettivo che indica semplicemente chi si sposta in cerca di pascolo (*νομάς*), a nome proprio di un popolo ormai stabilmente stanziato ad occidente di Cartagine, nella regione che per la prima volta Polibio chiama *Νομαδία* (1.31.2). Il prestito *Numidae* giungerà poi a Roma, probabilmente dalla Sicilia, non più tardi del II secolo. Nel cap. II, *Il nome dei Mauri nella tradizione letteraria greco-latina* (pp. 11-20), l'origine dell'etnico viene indicata in un termine indigeno, riconducibile ad un antico vocabolo fenicio *Maouharim* 'occidentale', che i Romani resero con *Mauri*, mentre i Greci, forse per evitare la confusione con l'aggettivo *μαυρός* 'scuro', lo ampliarono in *Μαυρούσιοι*. L'etimologia sallustiana di *Mauri* da *Medi* (*Jug.* 18.10) viene ripresa da Isidoro (*orig.* 9.122), in cui troviamo anche l'altra etimologia popolare romana, attestata a partire da Manilio, che fa appello proprio all'aggettivo greco *μαυρός*, con riferimento al colore scuro dei Mauri.

Agli elementi che caratterizzano la descrizione etnografica dei 'barbari', nomadi e sempre pericolosi per le loro azioni di brigantaggio, sono poi dedicati il cap. III, *Garamanti, gente indomita di razziatori* (*Tac. hist.* 4.50) (pp. 21-34), e il cap. IV, *Getuli, dei popoli libici il più grande* (*Strab.* 17.826) (pp. 35-42). Seguono due appendici, dedicate ad una puntuale ricostruzione storica della carriera magistratuale di un liberto vissuto in Africa in età cesariana e augustea, Marco Celio Filerote (pp. 43-60), e all'analisi delle fonti di alcuni capitoli pliniani (*NH* 5.22-30), che contengono una descrizione dettagliata della regione Zeugitana (pp. 61-80).

L'accostamento di diversi filoni di indagine dimostra con notevole efficacia che, quando si tratta di etnografia antica, per recuperare le deboli tracce di popoli quasi sconosciuti, non c'è spazio per gli specialismi esasperati, ma occorre coltivare con uguale sensibilità la ricerca filologica e linguistica, storica ed epigrafica. Il volume è corredato da una ricca bibliografia (pp. 81-87), oltre che da utili indici dei nomi e degli autori antichi (pp. 91-94), e dei nomi geografici e di popoli (pp. 95-98).

Udine

Renato Oniga

Anna SIMONETTI AGOSTINETTI, *Flavio Arriano. Gli eventi dopo Alessandro*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1993 (Monografie del CeRDAC 15), pp.135, s.i.p.

Il volume studia l'opera, originariamente in dieci libri, dedicata da Arriano di Nicomedia all'età dei Diadochi, corredando i frammenti superstiti di traduzione e di ampio commento storico (pp. 33-101) e riportando in appendice (pp. 111-22) i testi già raccolti dallo Jacoby (*FrGrHist* 156), con l'aggiunta del P.S.I. XII.1.1284 e del frammento dal codice palinsesto pubblicato nel 1983 dal Noret (AC 52, 1983, 235-42). L'*Introduzione* (pp. 7-24) inquadra sinteticamente i problemi relativi al testo: la biografia di Arriano, la cronologia (i *Ta met' Alexandron* come prosecuzione dell'*Anabasi*), le fonti dell'opera nel quadro della storiografia sui diadochi, i modi dell'epitome foiziana.

Date le precarie modalità di trasmissione dell'opera di Arriano, lo specifico storiografico appare di difficile individuazione: l'A. sottoscrive l'ipotesi di una dipendenza da Ieronimo di Cardia e richiama possibili fonti ateniesi. Il commento storico amplia innanzitutto la prospettiva degli avvenimenti riportati brevemente nell'epitome, confrontando i dati forniti da Arriano con le altre fonti e sottolineando l'importanza di certe informazioni conservate solo in (Fozio) Arriano. Per altro non sempre il commentario riesce a render conto con completezza dei problemi storici e storiografici implicati dal periodo intricatissimo del dopo Alessandro: i lemmi appaiono diseguali, ora per eccesso, ora per difetto, anche nelle referenze bibliografiche (cf. anche le osservazioni di D. Ambaglio in *Athenaeum* 84, 1996, 329-30). Utili le riflessioni sul rapporto tra i passi recuperati dal papiro e dal palinsesto e il testo epitomato, stimolante l'analisi della problematica conclusione dell'opera, che stando a Fozio si chiudeva con il rientro di Antipatro in Europa (p. 100 s.). Il lavoro presenta dunque vari spunti di interesse: al commentario perpetuo dei frammenti, con trattazione generale di necessità non esaustiva, si sarebbe forse preferita un'analisi specifica dei problemi posti dalle reliquie di Arriano.

Venezia

Carlo Franco

*Discorsi di Temistio*, a c. di R. Maisano, Utet, Torino 1995, pp. 1108, s.i.p.

Nella collezione dei classici greci della UTET viene dato uno spazio rispettabile al tardo-antico: dopo le opere di Sinesio a c. di A. Garzya (del 1989), escono ora i discorsi di Temistio, a cura di Riccardo Maisano. Queste scelte editoriali sono significative, e tengono il dovuto conto del fervore con cui da qualche tempo viene studiato questo periodo, come della statura culturale, più che rispettabile, di questi personaggi. In particolare Temistio, un grande intellettuale attivo nel corso del IV secolo, dal tempo di Costanzo II a quello di Teodosio, dei quali fu ascoltato consigliere, persona di primo piano nel Senato di Costantinopoli, ha interpretato in modo esemplare la funzione dell'uomo di cultura in un'età in cui il livello medio dell'istruzione era pesantemente in declino; con le sue sollecitazioni ha contribuito in modo decisivo alla formazione della classe dirigente dell'impero costantinopolitano, propugnando con successo in Senato e presso la corte imperiale i principi della *φιλαθρωπία* e della funzione evergetica demandata all'imperatore.

Queste idee, che rendono Temistio ancora oggi significativo, forse particolarmente significativo in un'età di marcato imbarbarimento intellettuale come la nostra, sono esposte lucidamente nell'introduzione che Maisano fa al grosso volume che ha curato; egli quindi rende conto puntualmente della storia della costituzione e dell'esegesi del testo, e dei problemi non piccoli che gli editori della precedente edizione teubneriana hanno lasciato irrisolti. Non potendo in questa fase della ricerca (ed in vista altresì della destinazione della collana) procedere ad una collazione diretta dei mss., M. ha operato una scelta intelligente tra le varianti testuali e le correzioni proposte, sulla base dell'informazione deducibile dagli apparati esistenti, giungendo a

fornire al lettore un testo accettabile e agevolmente leggibile. La traduzione che lo accompagna è la prima in una lingua moderna di tutto Temistio e si fa apprezzare per la sua chiarezza e scorrevolezza. Le sobrie note illustrative sono sempre molto ben calibrate, estremamente utili per illustrare i problemi testuali ed esegetici posti dai testi presentati e documentano sempre un rispettabile spessore di conoscenza delle questioni e di riflessione su di esse.

Bologna

Vittorio Citti

Lorenzo BRACCESI, *Poesia e memoria. Nuove proiezioni dell'antico*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1995 (Eredità dell'antico: passato e presente; 4), pp. IX, 197, s. i. p.

A più di dieci anni da *Proiezioni dell'antico* (Bologna 1982), Braccesi torna con questo libro ad indagare nella letteratura italiana del XIX secolo la persistenza del paradigma classico, riunendo sue pagine 'stravaganti' - rivisitate per la ripubblicazione - con altre inedite. Si forma così un itinerario di testi poetici, che va da Foscolo a D'Annunzio passando per Monti, Leopardi, Manzoni, Carducci e Pascoli, tutti riletti nella prospettiva del rapporto tra memoria dell'antico e ideologia del presente.

Proseguendo la metodica tracciata nel precedente volume, B. esamina componenti noti e meno noti, dipanando al loro interno la trama dei richiami al mondo antico: l'obiettivo non è certo di collazionare trafilie di *loci similes*, bensì quello di riconoscere attraverso riprese (ora esplicite - ma spesso mal comprese - ora più lievi) i modi in cui i poeti hanno 'contaminato', condizionandoli reciprocamente, passato e presente, antichità e contemporaneità. Non è infatti la chiave letteraria a prevalere nell'indagine, ma quella ideologica, secondo una lettura cara a B. (cf. Id., *L'antichità aggredita. Memoria del passato e poesia del nazionalismo*, Roma 1989), restio alle partizioni della tradizione accademica, attento a rintracciare nella produzione poetica ottocentesca non già i richiami neutri ('classicistici'), quanto gli approcci personali, al limite deformanti, all'antichità greco-romana: un itinerario insomma che può richiamare, e non solo per la padronanza di testi oggi scarsamente frequentati ma ieri centrali nella 'educazione dell'italiano', la lezione di Piero Treves.

L'antiromanità del Foscolo e la sua personale mitologia troiana, il rapporto eroico con l'antico in Leopardi, il classicismo metastorico e mitistorico di Carducci, la greccità inquieta di Pascoli, quella immaginifica di D'Annunzio: i temi sono indagati attraverso un circolare rincorrersi di testi antichi e moderni, volto non tanto al confronto puntuale (pur segnalato, quando c'è), ma al richiamo concettuale, memoriale, profondo. Con ciò B. supera il problema di 'dimostrare' i debiti, aggira il limite del critico 'fontaniero': le sue sono le 'agnizioni di lettura' di un antichista appassionato di letteratura ma sempre consapevole del ruolo - non sempre positivo - svolto dal passato greco-romano nel farsi della moderna cultura italiana. Per questo, oggetto di analisi sono sia le pagine 'vive', sia i testi «oggi avvolti da salutare oblio» (VIII). E la produttività del metodo adottato si misura nell'esegesi non solo dei testi che riflettono sull'antico esplicitamente (come nel Pascoli di *Alexandros*), ma anche di quelli in cui la rifrangenza del modello appare meno evidente (come nel Manzoni del *Cinque Maggio* e di *Adelchi*).

L'indagine sulla 'memoria dei poeti' comporta inevitabilmente la domanda, se il richiamo individuato attenga alla *parole*, non alla *langue* culturale del poeta, se sia insomma consapevole: ma la cultura in cui le 'memorie dell'antico' si inserivano conferma e rafforza lo spessore ideologico dei testi 'maggiori' (per Manzoni si veda ad esempio *Lexis* 2, 1988, 217-24). Agevolmente il lettore seguirà B. - anche dove la fuga delle suggestioni si pone esplicitamente come 'non dimostrabile' (p. 36) - nel ritenere i richiami all'antico da lui rintracciati forse cangianti, deformati, astorici, ma non tralatici, letterari, casuali.

Venezia

Carlo Franco

«Familiarmente estraneo, enigmaticamente ovvio»: così, con questo duplice ossimoro che riecheggia il sottotitolo *familiar stranger* del volume di J.T. Fraser, *Il tempo: una presenza sconosciuta* (Milano 1991) e che pare specchiarsi nel paradosso formulato da Agostino, si apre il libro di G. Marramao; e il soggetto naturalmente è il tempo. In questo terzo contributo al problema, dopo *Potere e secolarizzazione. Le categorie del tempo* (Roma 1985) e *Minima temporalia. Tempo, spazio, esperienza* (Milano 1990) viene riproposta al dibattito filosofico la 'questione del tempo' che, fervida fin dagli esordi greci, diviene cruciale nel pensiero del nostro secolo. La fisica moderna - e in special modo la relatività einsteiniana e la meccanica dei 'quanta' - ha fortemente contribuito a destabilizzare la nozione temporale che da Platone a Newton si era consolidata in stretto connubio con l'altro polo fondante nel pensiero filosofico-scientifico: lo spazio.

Il volume, prendendo in esame le tappe decisive di questo percorso, propone un modello del pensare il tempo non più chiuso nella dialettica assoluto/relativo, cioè autentico/inautentico, che ha caratterizzato tanta parte del discorso: uno «spostamento laterale», che consente all'autore di ripensare da una diversa angolazione quei nodi problematici attraverso una «decostruzione-ricostruzione, per così dire 'archeologica', di alcune parole-chiave del nostro lessico» (p. 41).

Bersaglio preferito è il «riduzionismo che critica il tempo cronologico, proposto dalle filosofie della temporalità 'autentica'» (p. 19); e quindi anche Bergson, Husserl, Heidegger. E certo molto del volume si configura come una *pars destruens* delle tradizionali concezioni relative al tempo. La parola e le eventuali repliche spetterebbero semmai agli storici della scienza, ai fisici o agli epistemologi, che tuttavia Marramao riduce al ruolo di «cronisti sportivi della scienza» (p. 51). Lo spunto per confutare la presunta opposizione fra tempo 'assoluto' e 'cronologico' prende avvio da Platone, e in particolare da una rilettura del passo del *Timeo* nel quale si definisce il tempo 'immagine mobile dell'eternità'.

Qui i due termini fondamentali, *chronos* e *aión*, non si fronteggiano in un dissidio insanabile, come invece la tradizione filosofica, e in particolare quella neoplatonica, vorrebbe, ma *chronos* è per Marramao immagine autentica di *aión*, non copia imperfetta, conformemente all'impiego del termine *eikón* invece di *eidolon*. Va però detto che non sembra così perentoria l'opposizione tra questi due vocaboli, come indicano in tal senso gli esempi che il La Places riporta nel *Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon* (Paris 1964). Il capitolo, che si intitola *La cinematografia di Platone*, si incentra dunque su questa idea di raccordo 'interfaciale' tra *chronos* e *aión*, che porta a confutare la tesi di E. Degani espressa in un vecchio lavoro sulla storia semantica di *aión*, nel quale si attribuiva al termine, in riferimento al passo platonico, «una puntualità aoristica che esclude passato e futuro e tutta si riduce all'è» (E. Degani, *AIÓN da Omero ad Aristotele*, Firenze 1961, 15), in netta contrapposizione con il tempo cronologico, quello cioè che l'uomo percepisce come fluire nella quotidiana esperienza della vita. Marramao, però, definisce *chronos* «una sorta di restituzione per istantanee del continuum di una trama filmica» (p. 16), appropriandosi dell'interpretazione appena confutata; viene da chiedersi, infatti, che altro sia il fotogramma della pellicola, se non il momento aoristico, non-durazionale del film: il fotogramma esclude passato e futuro e si riduce tutto all'è, proprio secondo la definizione di Degani. Ma l'attributo fondamentale che Platone attribuisce a *chronos*, in quanto imitazione di *aión*, è quello di 'mobile', '*kinétos*'; può forse il concetto di fotogramma addirsi a quello di mobilità?

Alla luce di questa interpretazione, che tradisce la volontà di piegare il discorso platonico al proprio assunto, Marramao prosegue nel segno di Einstein e del 'parricidio' da lui compiuto contro Newton e il suo universo, in cui tempo e spazio sono una realtà oggettiva, un valore assoluto che si evolve deterministicamente. Sulla linea di un pensiero che ha le sue radici in Hume, Einstein teorizzò l'indifferenza della fisica moderna verso la 'direzione' del tempo: un concetto che, discostandosi dalla sfera dell'esperienza immediata, ci permette di «raggiungere

una conoscenza più profonda dei rapporti fra le cose» (A. Einstein, *Autobiografia scientifica*, in *Opere scelte*, a cura di E. Bellone, Torino 1988, 15).

Ad Aristotele il discorso si ricongiunge presto per abbattere due altri *idola* della filosofia del novecento: Bergson e Heidegger. Il primo eluse quanto di aporetico vi era nel procedimento di cui si avvale il filosofo di Stagira nella considerazione del problema del tempo, riducendolo ad una «forma di oggettivismo ingenuo» (p. 75). Cardine della concezione aristotelica è qui l'anima, la *psyché*, in quanto «numerante» del tempo, «intervento della mente, del 'soggetto' che pensa e rielabora l'esperienza» (p. 74), e in questo senso si pone come elemento fondante del giudizio di Heidegger, secondo il quale la domanda 'che cosa è il tempo' si trasforma in 'chi è il tempo'; e la risposta, sostiene Marramao, è che siamo noi stessi. Ma anche il *Dasein*, che altro non è se non l'anima di Aristotele, inverandosi nella polarità fra il non-più e il non-ancora, finisce per suggellare quella «ipertrofia dell'aspettativa» che costituisce una peculiarità patologica dell'Occidente, e particolarmente della società tecnologica, che rivendica la prerogativa di essere progettuale, e quindi 'oltre', per suo statuto.

Chiude il volume l'analisi dei termini *kairós* e *tempus*, accomunati, sulle orme di una teoria di E. Benveniste, da una medesima radice indoeuropea, che ne determina l'affinità semantica: *tempus*, nato da termini come *tempestus*, *temperare*, *temperatio*, reca in sé le tracce di quell'originario significato di 'mescolanza' che in *kairós* sarebbero presenti, sempre secondo Benveniste, conformemente al verbo *kerannymi*, 'mescolare'. Ecco allora che *kairós*, al pari di *tempus*, non è più il momento nella sua istantaneità, 'l'occasione', ma una «mescolanza opportuna», una «miscela propizia» in grado di «restituirci il senso della nostra esistenza» (p. 101).

In conclusione, il libro, intrecciando temi e discipline diverse, carico anche di implicazioni psicoanalitiche, offre al lettore più di uno spunto suggestivo alla riflessione, pur irretendolo talora nelle magie di un tessuto connettivo che non pare sempre reggere all'urto di obiezioni puntuali.

Bologna

Gabriele Raspanti