

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

15.1997

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

OMAGGIO

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

Atti del Convegno 'Forme e interpretazioni del tragico'.
(Torino 11-12 aprile 1997)

Presentazione (V. Citti; R. Bertolino; G.F. Gianotti; G. De Blasio).....	pag. 1
B. ZIMMERMANN, <i>Theorie und Praxis des Tragischen bei Friedrich Schiller</i>	" 9
G. BONA, <i>Eschilo e la tragedia</i>	" 19
C. MIRALLES, <i>Il tragico in Sofocle</i>	" 33
P. JUDET DE LA COMBE, <i>Euripide e il tragico del non-tragico, A proposito dell' 'Ippolito'</i>	" 45
G. ARICO, <i>La tragedia romana arcaica</i>	" 59
G. MAZZOLI, <i>Il tragico in Seneca</i>	" 79
A. MAIA, <i>La tragedia alfieriana ed il modello classico</i>	" 93
Riflessioni sul Convegno (P. Fornaro; C. Jacono)	" 97
J.B. HAINSWORTH, <i>Tracce di oralità nei poemi omerici</i>	" 101
R. FERCIA, <i>Qualche riflessione in tema di poetica omerica: 'novità' del canto, soggettività espressiva e ruolo del Noos</i>	" 113
G. BONA, <i>La 'polis', la religione, le donne nel teatro attico del V secolo, I, I 'Sette a Tebe' di Eschilo</i>	" 123
A. LAI, <i>La circolazione delle tragedie eschilee in ambito simposiale</i>	" 143
C. NERI, <i>Il figlio di padre Caprese (Ar. 'Ach.' 848-53)</i>	" 149
B. HEMMERDINGER, <i>Les chiffres dans l'archetype de Thucydide</i>	" 159
T. GARGIULO, <i>Timoteo, 'Persiani' 70-71 P.</i>	" 163
W. LAPINI, <i>Lisia 12.7</i>	" 169
A.T. DRAGO, <i>Due esempi di intertestualità in Aristeneto</i>	" 173
A. FRANZOI, <i>Ancora sulla funzione dei prologhi nelle monografie di Sallustio</i>	" 189
F. FERRARIN, <i>Ellenismo e mito classico nella narrativa di E.M. Forster</i>	" 197
F. CITTI, <i>Dal Büchner al Blänsdorf, In margine alla terza edizione dei 'Fragmenta poetarum Latinorum'</i>	" 215

RECENSIONI

OMERO, <i>Iliade</i> (S. Nannini).....	" 257
E.A. HAVELOCK, <i>Alle origini della filosofia greca, Una revisione storica</i> (S. Maso)	" 259
Lorenzo PERILLI, <i>La teoria del vortice nel pensiero antico, Dalle origini a Lucrezio</i> (S. Maso)	" 261

Gabriella MORETTI, <i>Acutum dicendi genus, Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nelle tradizioni retoriche degli stoici</i> (F. Citti)	"	263
Roberta STRATI, <i>Ricerche sugli avverbi latini in -tus</i> (F. Citti)	"	265
Alberto CAVARZERE, <i>Sul limitare, Il 'motto' e la poesia di Orazio</i> (V. Citti)	"	268
Gianluigi BALDO, <i>Dall'«Eneide» alle «Metamorfosi», Il codice epico di Ovidio</i> (C. Franco) .	"	269
<i>Ovidius Tristia</i> , (P. Pinotti)	"	271
Françoise LÉTOUBLON, <i>Les lieux communs du roman, Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour</i> (D. Crismani)	"	272
ALESSANDRO DI AFRODISIA, <i>Il destino</i> (S. Maso)	"	276
AA.VV., <i>Ars Narrandi. Scritti di narrativa antica in memoria di Luigi Pepe</i> (C. Franco)	"	279
AA.VV., <i>La letteratura di consumo nel mondo greco-latino</i> (C. Franco)	"	281
AA.VV., <i>Rom und der Griechische Osten, Festschrift für Hatto H. Schmitt zum 65. Geburtstag</i> (C. Franco)	"	283
AA.VV., <i>Viaggi e commerci nell'antichità</i> (D. Zammattio)	"	285

SCHEDA

AISCHYLOS, <i>Tragödien</i> , (V. Citti)	"	287
Albin LESKY, <i>La poesia tragica dei Greci</i> (C. Franco)	"	287
AA.VV., <i>Esclavage et dépendance dans l'historiographie soviétique récente</i> (C. Franco)	"	287
AA.VV., <i>Tragedy, Comedy and the Polis</i> (C. Franco)	"	288
AA.VV., <i>Vedere l'invisibile, Nicea e lo statuto dell'immagine</i> (V. Citti)	"	288

LIBRI RICEVUTI	"	289
----------------------	---	-----

Direzione	VITTORIO CITTI (responsabile) PAOLO MASTANDREA CARLO ODO PAVESE
Redazione	CLAUDIA CASALI, CARLO FRANCO, STEFANO MASO, LUCA MONDIN RENATO ONIGA, GIANCARLO SCARPA DAVIDE ZAMMATTIO
Comitato scientifico	MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PIERRE LÉVÊQUE, MARIE-MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, CARLES MIRALLES, WOLFGANG RÖSLER, CHARLES SEGAL, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS - Rivista di poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica.
 Direzione e Redazione c/o Dipartimento di Scienze dell'Antichità
 Università Ca' Foscari di Venezia
 Dorsoduro 1687 30123 VENEZIA (ITALIA)

Publicato con un contributo parziale del CNR

© Copyright 1993 by Adolf M. Hakkert Editore - Amsterdam.
 ISBN. 90-256-1118-4

È per me un onore ed un piacere presentare, nella prima parte di questo fascicolo di Lexis, gli Atti di un Convegno che, per iniziativa di un gruppo di insegnanti della città di Torino, e con il patrocinio della Facoltà di Lettere e Filosofia di quella Università e della nostra rivista, si è tenuto a Torino nei giorni 11-12 aprile 1997: il Magnifico Rettore e il collega Gian Franco Gianotti hanno voluto recare ai convegnisti il saluto dell'Ateneo e della Facoltà. Ma voglio lasciare a Gabriella De Blasio, prima animatrice del Convegno, il gradito compito di ringraziare le Istituzioni e gli Enti che con il loro sostegno hanno reso possibile l'incontro: a me spetta indicare le ragioni che ci hanno indotto a proporre il tema ai committenti come ai relatori; e nello stesso tempo dar notizia di alcune caratteristiche che mi sembrano distinguere questa iniziativa da altre affini.

Il tema del Convegno è un aspetto rilevante degli studi classici, che si riflette in modo determinante sulla cultura moderna. La tragedia ha avuto le sue origini nella Grecia classica, è stata ripresa in Roma e poi sviluppata nella cultura europea dal Rinascimento al Romanticismo, e ha dato luogo quindi al dramma; il dibattito sul tragico è nato in Germania nell'Ottocento ed è stato un momento importante della riflessione romantica sulle origini della cultura europea. Ritornare oggi su quel dibattito significa per noi rivedere come Berlino ha giudicato Atene, ovvero ripensare come oggi valutiamo la civiltà greca in una delle sue manifestazioni più tipiche, ma anche riflettere sul modo non forse il meno significativo, in cui essa è stata studiata in quella multiforme stagione degli studi classici che è stato l'Ottocento tedesco.

In un mondo profondamente dominato dalla tecnologia, in cui la tendenza alla massificazione dell'individuo è un rischio quotidiano, la riflessione sulle nostre radici è un impegno alla ricerca della nostra identità culturale; queste radici non sono soltanto nell'antichità classica, greca e romana, ma nella tradizione classica che ce ne ha trasmesso il messaggio, interpretandolo in forme varie, ognuna con i suoi propri titoli di autenticità. La tradizione classica e le sue forme di comunicazione fanno parte integrante del programma editoriale di questa rivista: pertanto abbiamo proposto questo tema all'attenzione dei colleghi torinesi e abbiamo fornito la nostra consulenza nell'organizzazione scientifica dell'incontro.

L'occasione del Convegno ha peraltro alcune sue specificità, che non credo debbano essere ignorate. Esso non è un prodotto dell'accademia per l'accademia, né dell'accademia per il pubblico più o meno colto: è il risultato della richiesta di un gruppo di operatori culturali qualificati - gli insegnanti di discipline classiche di quattro licei torinesi - che si sono rivolti a specialisti accademici, invitandoli a fornire loro strumenti culturali aggiornati in vista della propria formazione in servizio; nei termini delle attuali prospettive di riforma della scuola, l'iniziativa è un atto qualificato dell'autonomia scolastica. I docenti dei licei torinesi sono stati i committenti di questa operazione, gli

accademici sono stati gli specialisti commissionari di essa. Sia ben chiaro: tutti sappiamo che la formazione degli operatori culturali non si fa nei convegni né alle conferenze, bensì nelle biblioteche e nei laboratori; e noi speriamo che la riforma della scuola di cui molto si sente parlare e non molto si dibatte, almeno tra gli operatori della scuola, indirizzi in questo senso la formazione permanente dei docenti. Questo Convegno, per cui è stata chiesta la collaborazione di alcuni specialisti qualificati, intendeva essere per tutti i docenti che vi hanno partecipato, torinesi e non torinesi, un momento importante di orientamento e di stimolo. Anche il modo con cui l'argomento è stato affrontato ha qualche sua peculiarità: nei normali corsi di aggiornamento (e anche in qualche convegno) i destinatari sono informati dei risultati delle ricerche specialistiche, mentre in questo caso l'incontro sulla tematica specifica è stato, almeno in parte, un momento di produzione originale, in modo che i committenti si sono trovati presenti alla fase precisa della definizione dei punti di vista e del loro confronto. Questa è la forma normale di un seminario scientifico: si è voluto sperimentare in essa anche un corso di formazione di docenti liceali.

Manca, tra i testi delle relazioni che presentiamo, quello di Diego Lanza che, stretto da molte sollecitazioni, ha presentato al Convegno un testo impegnato per essere pubblicato in altra sede. Ci rammarichiamo di non poter riprodurre quell'intervento, ma siamo grati a Lanza, come agli altri amici intervenuti, per la sua presenza al convegno e per la partecipazione al dibattito.

Vittorio Citti

In occasioni pubbliche del genere il rituale che coinvolge i rappresentanti delle istituzioni consiste in atti formali di presenza e si esaurisce in formule di saluto e di augurio ai convenuti. La natura dell'incontro che sta per iniziare, tuttavia, impone di accantonare convenzioni e formalità; suggerisce, piuttosto, alcune riflessioni, che mi è caro sviluppare insieme a voi - in forma sintetica: non allarmatevi! - e qualche motivo di compiacimento.

Il primo spunto di riflessione è dato dalla dimensione europea del Convegno, evidente per duplice aspetto: la presenza, accanto a relatori italiani (di ogni parte d'Italia), di relatori stranieri (rappresentanti di Spagna, Francia, Germania), accomunati dall'oggetto di studio, il mondo classico; le radici comuni, greco-latine appunto, della cultura europea, particolarmente forti e vitali nella storia del teatro. La tragedia è invenzione di Atene (spettacolo per la e della *polis*), adottata - e adattata a nuovi contesti politici - da Roma, successivamente consegnata dalla scuola e dalla tradizione manoscritta alle generazioni dell'Umanesimo e del Rinascimento, incardinata infine nei generi moderni dell'attività letteraria: riconoscibile sempre perché segnata dalle stigmate d'origine (greche, s'intende) ma non di meno sempre in grado di farsi carico dei problemi più laceranti di ogni contemporaneità.

Il secondo spunto di riflessione è costituito dalla presenza di un pubblico di studenti, vale a dire di un pubblico giovane in cammino verso un futuro che non potrà non essere - per ragioni di fondo e per caratteristiche attuali di questo momento storico - che un futuro europeo. Ecco: si sarebbe tentati di dire, di fronte alla miscela di questi tre ingredienti - la parola del passato classico, il presente degli interpreti giunti da ogni parte, l'ansia di futuro dei giovani ascoltatori -, che tanto più si sarà davvero europei quanto più viva sarà in noi la memoria delle radici comuni, quanto più ricco sarà il bagaglio culturale che meriteremo di ereditare dalle generazioni precedenti.

Un ultimo spunto, infine, va sottolineato: l'iniziativa parte dai Licei cittadini che danno in tal modo prova di non usuale capacità propositiva e di volontà di promozione culturale (e umana, visto il tema all'ordine del giorno) altamente positiva. L'Università ha risposto di buon grado all'invito e ha messo a disposizione le proprie competenze in spirito di servizio, certa che nella collaborazione e interazione tra ricerca specialistica e processi formativi stia il modo migliore per onorare il difficile e irrinunciabile (e appassionante) compito educativo che qualifica e giustifica l'intero mondo della scuola, in ogni suo ordine e grado.

Ho promesso sintesi rapida, per non abusare della vostra attenzione e non ritardare l'apertura dei lavori, che il programma annuncia densi e interessanti; come potete constatare, sono stato di parola. Non posso però tacere del compiacimento che l'intera iniziativa suscita in me, uomo di scuola: per il modo in cui il Convegno è nato, per l'argomento scelto, per la volontà di mettere a contatto diretto specialisti aperti a forme di nobile divulgazione e fruitori non

rassegnati a ricezione passiva. In conclusione, tutte queste ragioni mi consentono ora di pronunciare le dovute formule di saluto, libero da ogni convenzionale formalismo: un caloroso benvenuto ai relatori, un plauso sincero agli organizzatori, a tutti un cordiali augurio di buon lavoro!

Rinaldo Bertolino
Rettore dell'Università di Torino

Il Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo torinese, prof. Nicola Tranfaglia, è impegnato oggi a Roma nei lavori della Commissione ministeriale per la revisione dei programmi scolastici; mi ha pertanto incaricato di portare il saluto della Facoltà e suo personale al Convegno. È compito che assolvo volentieri, un po' perché ho seguito da vicino le fasi organizzative, soprattutto perché da oltre trent'anni milito in campo antichistico, convinto che lo studio del mondo classico sia parte non secondaria (o peggio, residuale) della cultura contemporanea.

Come è noto, a far data dalle riscoperte dell'Umanesimo - ma con precedenti di tutto rilievo, se si pensa a Dante, Petrarca e Boccaccio - l'antichità classica si insedia stabilmente nel cuore della nostra cultura, trovando via via forme nuove e strade diverse di sopravvivenza, sempre sotto il segno di rinnovati esercizi di libertà. Le arti figurative ripropongono immagini e figure colaudate dalla tradizione; l'architettura scandisce i nuovi tessuti urbani con edifici e raccordi classicheggianti; la filosofia e la storiografia moderne regolano con buona frequenza il proprio passo su costanti 'ritorni' all'antico, traendo l'una dalla sapienza greca, la seconda da Erodoto, Tucidide e Polibio, da Livio o da Tacito tecniche e suggestioni per narrare il passato, capire il presente, progettare il futuro. Più forte, ovviamente, è l'impatto sul mondo delle lettere, dove la presenza dei classici ritrovati lascia duplice e duraturo segno. Nel campo degli studi e delle scuole sviluppa discipline e metodi deputati a garantire migliore lettura dei testi e più ampia comprensione dell'antichità: è processo lento e continuo che procede senza vistosi sussulti e culmina nella grande stagione della filologia tedesca del secolo scorso, per poi riprodursi - con ritocchi e aggiornamenti - nei sistemi accademici e scolastici incaricati di trasmettere la conoscenza del patrimonio culturale del passato, cioè di «rinnovare - per dirla con August Boeckh - la conoscenza del conosciuto», all'altezza di nuovi ritrovamenti (archeologici, papiracei, epigrafici ecc.) e di rinnovati strumenti concettuali. In sede di attività letteraria il discorso si fa più complesso, perché l'influenza dei testi greci e latini agisce in profondità sulla dinamica stessa dei generi praticati dalla cultura moderna, presiede alla comparsa ciclica di sempre rinascenti classicismi (e, per buona sorte, alla loro scomparsa), riemerge nella riscrittura di forme poetiche segnatamente tributarie di moduli tradizionali (epici, narrativi, lirici, teatrali) e impegna scrittori e intellettuali in inesausta *Querelle* tra antichi e moderni che non ha né vincitori né vinti. Insomma: in prospettiva europea il problema della ricezione dei classici si fa tutt'uno con il costituirsi del discorso letterario. A chi voglia seguire forme e modi in cui l'operazione letteraria ha manifestato la propria presenza nella storia d'Europa, il sistema della letteratura appare costituito da elementi dinamici che assumono i connotati della letterarietà per combinarsi in azione uniforme e cospirare a un medesimo fine di comunicazione. L'esito della dialettica interna modifica *in itinere* il sistema, mentre le spinte esterne derivanti dalle diverse forme di vita associata ne condizionano le funzioni rispetto al

sistema dei sistemi, vale a dire rispetto alla società. Nell'Europa occidentale il sistema della letteratura ha trovato dapprima una via di continuità nella cultura greco-latina, considerata portatrice di valori universali e accolta da tutte le nazionalità. Per tale via le istituzioni tradizionali (i generi letterari, le procedure retoriche, i modelli etici e filosofici) si sono integrate nell'orizzonte cristiano per attestarsi poi saldamente nelle culture nazionali: il che significa la perpetuazione del medesimo sistema letterario attraverso scritture in più lingue.

In ogni biblioteca - ha detto Montale - «i classici restano in alto, appena raggiungibili / con la scala». Dislocazione che implica, sì, gerarchia di valori rispetto ai volumi che affollano gli scaffali più bassi, ma che anche comporta difficoltà d'accesso e meno frequente lettura. Ai rischi di lontananza e separazione insiti in questa topografia verticale possono e devono ovviare adeguati strumenti di mediazione, scale ben temprate che consentano l'ascesa del lettore dal consumo istantaneo della stampa di breve durata alla familiarità con testi capaci di superare le barriere del tempo e riproporre intatta, generazione dopo generazione, rosa di inquietanti interrogativi o sagacia di non banali risposte. Bene: nel nostro panorama culturale è agevole constatare come la «scala più affidabile per gli scaffali più alti» continui a essere un apparato scolastico e formativo capace di integrare la ricerca antichistica e la lettura dei classici latini e greci (con la ricchezza di riflessione e di competenza linguistica che essa comporta) nel più ampio contesto della cultura contemporanea: un apparato scolastico che non soffra di nostalgia nei confronti di 'virtuosi' e un po' sclerotici classicismi a lungo imperanti nei licei con pretese egemoniche sugli altri settori disciplinari, ma che sappia far risuonare la voce degli antichi nel coro delle sollecitazioni che ricaviamo dal nostro presente, per non vanificare la sfida a decifrare le parole degli uomini e i segni delle cose nel tempo. Chiedo venia per la divagazione interessata a sottolineare il ruolo nevralgico degli studi classici e concludo il mio intervento rivolgendo i saluti di rito e un cordiale augurio di buon lavoro a tutti i presenti, così come mi aveva incaricato di fare il Preside Tranfaglia. Credo tuttavia di interpretare il pensiero di tutti voi se a vostro nome rivolgo un altro augurio, questa volta all'indirizzo del prof. Tranfaglia stesso e della Commissione ministeriale: l'augurio di procedere, sì, alle necessarie innovazioni nell'assetto dei programmi scolastici, senza però impoverire una tradizione di studio che ci rende consapevoli delle nostre radici comuni e rende possibile l'incontro tra rappresentanti di paesi diversi - dunque anche l'incontro di oggi - nel segno di una storia di lunga durata che è dovere civile conoscere e custodire.

Gian Franco Gianotti

Vice-Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia

Università di Torino

Il convegno "Forme e interpretazioni sul tragico" si è svolto a Torino nei giorni 11 e 12 aprile 1997, presso la sala del teatro "Alfieri": due giornate di studio volte ad approfondire il tema della presenza classica nella storia della cultura europea, ed a riscontrare come i modelli della tragedia ateniese del V secolo siano stati rivisitati nel tempo, ed abbiano contribuito a determinare lessico, strutture e dinamiche teatrali che coinvolgono l'intera storia europea.

Nel mondo moderno, la scuola è il luogo deputato istituzionalmente in cui la comunità tramanda alle giovani generazioni il patrimonio di idee e di valori che costituisce la sua identità e la sua ragione d'essere. Questo convegno si qualifica appunto come autoaggiornamento attuato dagli insegnanti delle scuole, in collaborazione con l'Università degli Studi di Torino. È un momento importante, in quanto vuole essere l'avvio di una proficua collaborazione nell'ambito della tanto discussa autonomia della scuola, che si trova ad affrontare questo nuovo impegno civile in povertà, date le scarse disponibilità finanziarie.

L'iniziativa, che è rivolta principalmente ai docenti di materie letterarie della scuola media superiore, nasce al Liceo classico "Cavour" di Torino, ed è stata condivisa dagli altri licei classici torinesi "Alfieri", "D'Azeglio", "Gioberti". Ed è questo un altro fatto di rilievo, ossia quello di un medesimo progetto condiviso da più scuole che si autoaggiornano in un contesto di effettiva pluralità e condivisione.

Un progetto davvero di ampio respiro, che si è avvalso non solo di esperti italiani, ma si è esteso ad un orizzonte europeo, in quanto hanno portato la loro dottrina studiosi di Francia, Germania, Spagna: la presenza di tali specialisti del settore è stata garanzia di informazione e riflessione all'altezza delle più accorte strategie interpretative, con una ricaduta didattica di particolare efficacia.

Mi è particolarmente gradito ringraziare quanti hanno creduto nell'iniziativa aiutandomi a superare le innegabili difficoltà organizzative, gli Enti locali patrocinanti Comune, Provincia, Regione, e gli Enti privati che hanno dato il loro contributo, la Casa Editrice Paravia, la Fondazione della Cassa di Risparmio di Torino, l'Istituto Bancario San Paolo di Torino, la rivista *Lexis*, che provvede alla pubblicazione degli Atti, l'Agenzia "Syntagma" di Farigliano (Cn) che si è occupata delle necessità logistiche dei relatori. Un sentito ringraziamento va al Provveditore agli studi di Torino dott.ssa Marina Bertiglia, che ha condiviso l'iniziativa, ed al Rettore Magnifico dell'Università di Torino prof. Rinaldo Bertolino, presenti all'apertura dei lavori, insieme all'Assessore alla cultura del Comune di Torino Ugo Perone, ed al prof. Gian Franco Gianotti in rappresentanza del Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino, prof. Nicola Tranfaglia.

Non posso certo non rinnovare ancora il mio grazie ai Presidi delle quattro scuole interessate, Ida Bonfante ("Cavour") Annamaria Rivero ("Alfieri", rappresentata al convegno da un suo docente, il prof. Andrea Maia), Giovanni

Ramella ("D'Azeglio"), Angela Suppo ("Gioberti"), che hanno consentito agli studenti la partecipazione alle due giornate di studio.

Ringrazio anche la lettrice Federica Bo che ha dato voce con intensa partecipazione ad alcuni passi dei tragici greci e di Seneca.

Un grazie particolarmente cordiale va a Vittorio Citti per il suo costante interessamento, ed ai relatori che hanno così cortesemente aderito all'iniziativa.

Torino

Gabriella De Blasio

THEORIE UND PRAXIS DES TRAGISCHEN BEI FRIEDRICH SCHILLER

I.

Wenn man an die Interpretation antiker - griechischer wie römischer - Autoren mit einem Konzept oder einer Theorie herangeht, die in der Antike selbst nicht formuliert wurden, ja, für die in der Antike nicht einmal Begriffe existierten, gerät man oft in Gefahr, Vorstellungen und Konnotationen, die mit dem modernen Konzept verbunden sind, in die antiken Texte hineinzutragen. Ich weise *exempli gratia* auf die Konzeption hin, die seit Thomas Morus mit dem Begriff Utopie verbunden ist, oder auf die Gattungsbezeichnung Roman¹. Auf der anderen Seite ist es aber unbestreitbar, daß es in der Literatur der Antike Utopie oder utopische Vorstellungen und eben auch Romane gab, ohne daß die antike politische Theorie oder Poetik *Termini technici* dafür prägte oder über die Konzeptionen reflektierte. Methodisch ist es demnach ratsam, in einem ersten Schritt die Elemente der antiken Texte, die man nach einer modernen Kategorie interpretiert, zu analysieren, um dann in einem zweiten Schritt diese Elemente, die die antiken Texte aufweisen, mit den modernen Erscheinungsformen und Theorien zu vergleichen. Nur so kann man garantieren, daß man den antiken Autoren bei der Interpretation keine Gewalt antut, indem man sie in das Prokrustesbett neuzeitlicher Konzeptionen spannt.

II.

Noch schwieriger als bei den beiden Begriffen Roman und Utopie steht es mit dem Wort 'tragisch' und dem dazugehörigen Substantiv 'Tragik'² - und dies aus mehreren Gründen.

Das Adjektiv *τραγικός* existiert schon im klassischen Griechisch. Um nur einige Beispiele anzuführen: Herodot (5.67) spricht von *τραγικοὶ χοροί*, die der Tyrann Kleisthenes in Sikyon eingeführt hat, oder Aristoteles bezeichnet in seiner *Poetik* (1453a 29f.) Euripides als *τραγικώτατος τῶν ποιητῶν*. Die Beispiele ließen sich beliebig weiterführen. In all diesen Verbindungen bezeichnet *τραγικός*, wie es die Regel bei den auf -ικός gebildeten Adjektiven ist³, nichts anderes als die Zugehörigkeit zur Tragödie, oder es drückt aus, daß

¹ Vgl. dazu auch B. Zimmermann, *Osservazioni sulla 'Enciclopedia' nella letteratura latina*, in *L'enciclopedia medievale*, Hrsg. M. Picone, Ravenna 1994, 40; B. Zimmermann, *Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica*, in W. Rösler - B. Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari 1991, 53-101.

² Zum aktuellen Diskussionsstand - jedenfalls im angelsächsischen Raum - vgl. *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Hrsg. M. Silk, Oxford 1996. Über den derzeitigen theoretischen Diskussionsstand informiert H.-D. Gelfert, *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995. Vgl. jetzt vor allem *Tragödie. Idee und Transformation*, Hrsg. H. Flashar, Stuttgart-Weimar 1997.

eine Sache nach Art der Tragödie ist⁴. So ist Euripides der 'tragischste' Dichter, da er die besten Tragödien schreibt - Tragödien, die den Vorstellungen des Aristoteles, vor allem im Hinblick auf das Telos der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, am meisten entsprechen⁵. Die τραγικοὶ χοροὶ in Sikyon dürften Chöre gewesen sein, die den Tragödienchören des 5. Jahrhunderts in einer gewissen Weise ähnelten⁶. Die wenigen Beispiele dürften genügen, um zu zeigen, daß das Adjektiv τραγικός im Griechischen nicht Träger einer Theorie oder einer über die Gattung Tragödie hinausreichenden Vorstellung ist und daß es nicht dazu verwendet wird, um das tiefere Wesensmerkmal, die Essenz aller Tragödien auszudrücken, oder daß es gar den Status einer allgemeinmenschlichen, anthropologischen Grundkonstante⁷, eines gewissen Habitus, das Leben zu führen und die Welt zu deuten, einnimmt.

Ganz anders verhält es sich mit dem Adjektiv 'tragisch' und dem Substantiv 'Tragik' in der deutschen Geistesgeschichte und der deutschen Klassischen Philologie. Ich denke, daß man gerade an diesem Begriff deutlich aufzeigen kann, wie die Interpretationen der griechischen Tragiker in Deutschland durch das Tragik-Verständnis der deutschen Klassik, beginnend vor allem mit Schiller und Schelling bis hin zu Hegel, geprägt ist. Eine Diskussion über Themen wie 'Die Tragik / das Tragische in Sophokles', wenn sie zwischen Teilnehmern aus verschiedenen europäischen Ländern geführt wird, kann nur dann sinnvoll und methodisch einwandfrei vonstatten gehen, wenn die hermeneutischen Voraussetzungen, von denen die Diskussionsteilnehmer bei ihren Interpretationen ausgehen, bewußt gemacht werden. Außerdem sollte strikt unterschieden werden, ob wir über ein Tragikverständnis sprechen, das von modernen Positionen ausgeht, oder ob wir versuchen, die Tragikkonzeption eines Dichters des 5. Jahrhunderts v. Chr. oder die Erwartungen, mit denen das zeitgenössische Publikum sich eine Tragödienaufführung ansah, zu rekonstruieren. Ich will in meinem Beitrag versuchen, zunächst darzulegen, welche theoretischen Implikationen mit dem Begriff 'tragisch' und 'Tragik' seit Schiller in der deutschsprachigen Diskussion verbunden sind, in einem zweiten Schritt möchte ich dann nachvollziehen, wie Schiller selbst - in Anlehnung an die griechische Tragödie - seine Konzeption des Tragischen in die theatralische Praxis umzusetzen versuchte.

³ Vgl. z.B. Aristoph. *Eq.* 1379-381 mit dem Kommentar von A.H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, II: *Knights*, Warminster 1981, 218f.

⁴ Vgl. z.B. Aristoph. *Ran.* 1005; in Aristoph. *Pax* 136 wird τραγικός geradezu in übertragenem Sinne verwendet (wie das deutsche 'tragisch', z.B. ein 'tragischer Unfall').

⁵ Vgl. zur Stelle D.W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, Oxford 1968, 147f. Vgl. auch St. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London 1986, 168-201.

⁶ Vgl. zur Stelle B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992, 30f.

⁷ So vor allem bei E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, München 1971, 131ff., vor allem 132: «Überhaupt ist 'Tragik', so verstanden, zunächst kein Begriff der Dramaturgie, sondern gehört in die Metaphysik».

P. Szondi hat in seinem viel beachteten und häufig zitierten *Versuch über das Tragische*⁸ als Grundkomponente des Tragischen die Dialektik, das Dialektische im Sinne Hegels herausgearbeitet, was nichts anderes bedeutet, als daß Tragik bestimmt sei durch die Einheit der Gegensätze - hier klingt wohl das heraklitesche Modell der *palintonos harmonia* mit -, durch den Umschlag einer Sache in ihr völliges Gegenteil⁹. Szondi, der die Theorie des Tragischen - zu Unrecht - erst bei Schelling beginnen läßt, macht diese Konzeption an Schellings Interpretation des Sophokleischen *König Oidipus* deutlich¹⁰:

«Indem der tragische Held in Schellings Interpretation nicht bloß der Übermacht des Objektiven unterliegt, sondern selbst für sein Unterliegen bestraft wird, dafür, daß er den Kampf überhaupt aufgenommen hat, wendet sich der positive Wert seiner Haltung: der Wille zur Freiheit, die das Wesen seines Ichs ist, gegen ihn selbst. Der Prozeß darf mit Hegel dialektisch genannt werden».

Es ist das große Verdienst von Arbogast Schmitt¹¹, herausgearbeitet zu haben, daß erstens diese die deutsche Geistesgeschichte bestimmende Definition von 'tragisch' nicht erst von Schelling, sondern bereits von Schiller begründet wurde und daß zweitens diese Konzeption des Tragischen, die sich auf einen ersten Blick an die Aristotelische Poetik anzuschließen scheint, in grundsätzlicher Weise in entscheidenden Punkten von Aristoteles abweicht und daß schließlich jede Interpretation einer Tragödie, die unreflektiert mit Begriffen wie tragisch hantiert, unweigerlich in einen hermeneutischen *circulus vitiosus* geraten muß.

III.

Wenden wir uns nach diesen eher abstrakten Prolegomena den poetologisch-philosophischen Abhandlungen Schillers zu. Friedrich Schiller hat sich zeit seines Lebens mit ästhetischen Fragen und insbesondere mit dem Problem des Tragischen auseinandergesetzt. Zu nennen sind vor allem seine

⁸ Zitiert nach P. Szondi, *Schriften I*, Frankfurt 1978, 151ff. Vgl. dazu auch B. Seidensticker, *Peripetie und tragische Dialektik*, in *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, Hrsg. B. Zimmermann, Stuttgart 1992, 240ff.

⁹ Szondi, 159 Anm. 8: «'Dialektik' und 'dialektisch' bezeichnen in der ganzen Studie nach Hegels Wortgebrauch, jedoch ohne die Implikation seines Systems, folgende Tatbestände und Vorgänge: Einheit der Gegensätze, Umschlag des Einen in sein Gegenteil, Negativsetzung seiner selbst, Selbstentzweiung». Vgl. auch Staiger, 131 zur 'tragischen Krise', «die aus dem unlösbaren Widerspruch von Freiheit und Schicksal hervorgeht» und S. 132: «Das Tragische aber vereitelt nicht einen beliebigen Wunsch oder eine beliebige Hoffnung, sondern zerstört die Fugen des Sinnzusammenhangs, der Welt».

¹⁰ Szondi, 159. Die Tragödie des Sophokles ist, nebenbei bemerkt, auch das Stück, an dem meistens in den verschiedenen Analysen die Theorie des Tragischen entwickelt wird. Man vgl. auch das Sophokles-Buch von K. Reinhardt (Frankfurt 1976⁴), vor allem 143f. zum *König Oidipus*.

¹¹ Vgl. vor allem seine Arbeit *Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen*, in B. Zimmermann, *Antike Dramentheorien*, 191ff.

Schriften *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen* und *Über naive und sentimentalische Dichtung*¹². Die theoretischen Schriften lassen sich durch eine Vielzahl von Äußerungen in Schillers Briefen ergänzen¹³.

Die Schrift *Über die tragische Kunst*¹⁴ erschien als Fortsetzung von *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* in der von Schiller herausgegebenen Zeitschrift *Neue Thalia* im Jahr 1792. In engem Anschluß an Kants 1790 erschienene *Kritik der Urteilskraft* entwickelt Schiller seine Theorie des Tragischen. Neben Kant sind es vor allem die *Poetik* des Aristoteles, Lessings *Hamburger Dramaturgie* (1767-1769) und Mendelssohns *Briefe über Empfindungen* (1755)¹⁵, auf die sich Schiller stützt, insbesondere dann, wenn er auf die Wirkung einer Tragödie auf die Zuschauer zu reden kommt¹⁶.

«Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen».

Über den Affekt des Mitleids als ein Telos der tragischen Dichtung läßt sich Schiller zuvor ausführlich aus - und zwar unter ästhetischen Gesichtspunkten, indem er die Frage aufwirft, worin die Quelle des Vergnügens an tragischen Gegenständen bestehe¹⁷. Denn das Vergnügen als Hauptzweck der Kunst müsse im Zentrum jeder Überlegung über die Dichtkunst stehen. Die bewußte Anlehnung an Kant und - damit verbunden - die bewußte Ablehnung der Aristotelischen Theorie sind vor allem darin zu sehen, daß Schiller das Vergnügen des Mitleids als den höchsten Zweck der tragischen Kunst definiert und dies moralisch, nicht ästhetisch fundiert. Durch die auf der Bühne dargestellten Leiden wird die 'sympathetische Lust' der 'Rührung' erweckt¹⁸, die wiederum unser Gemüt ('Sinnlichkeit') anregt. Doch letztlich sollen sich unsere 'moralische Freiheit' und 'die Selbsttätigkeit der Vernunft' über die Rührung durchsetzen. Nur diese Tätigkeit der Vernunft ist nach Schiller wie

¹² Ich zitiere Schillers Werke nach F. Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, 5: *Philosophische Schriften*, München 1968.

¹³ Die Briefe werden zitiert nach *Schillers Briefe in zwei Bänden*, Berlin -Weimar 1982.

¹⁴ Vgl. dazu K.L. Berghahn, *Vom Pathetischerhabenen. Schillers Dramentheorie*, in *Deutsche Dramentheorien*, Hrsg. R. Grimm, I, Wiesbaden 1971, 214-44; vgl. auch - aus der Perspektive des klassischen Philologen W. Schadewaldt, *Zur Tragik Schillers*, in *Hellas und Hesperien*, Zürich-Stuttgart 1960, 832-44, und vor allem Schmitt, Anm. 11.

¹⁵ Zu Mendelssohn und Lessing vgl. D.E.R. George, *Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing*, München 1972, 210ff.; zu Lessing einfürend J. Jacobs, *Lessing*, München-Zürich 1986, 77ff.

¹⁶ Schiller, *Über die tragische Kunst*, 159.

¹⁷ Schiller, *Über die tragische Kunst*, 147; vgl. dann die Zusammenfassung auf S. 149: «Diejenige Kunst aber, welche sich das Vergnügen des Mitleids insbesondere zum Zweck setzt, heißt tragische Kunst im allgemeinsten Verstande».

¹⁸ Schiller, *Über die tragische Kunst*, 148.

nach Kant Tätigkeit und Handeln im eigentlichen Sinne, da «sich das Gemüt nur in seinem sittlichen Handeln vollkommen unabhängig und frei fühlt». «Nur im Zustand seiner vollkommenen Freiheit, nur im Bewußtsein seiner vernünftigen Natur äußert das Gemüt seine höchste Tätigkeit, weil es da allein eine Kraft anwendet, die jedem Widerstand überlegen ist»¹⁹.

Auch das zweite Telos des Aristotelischen Tragödienverständnisses, nämlich φόβος zu erregen, fehlt bei Schiller nicht. Schiller spricht nicht von Furcht, sondern von 'Rührung': Rührung zu erzeugen, ist der poetische Zweck der Tragödie, und sie erzeugt Rührung, um dadurch ästhetisches Vergnügen zu vermitteln²⁰. Die höchste Rührung wird erzeugt, wenn die Ursache eines Unglücks gerade durch die 'Moralität' der Handelnden bewirkt wird, wie dies in Corneilles *Cid* der Fall ist.

Die Überlegungen zur Verbindung von Moralisch-Gutem und tragischer Kunst führt Schiller in seiner kleinen Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* aus, in der Schillers Poetik eine fruchtbare Verbindung mit Kants Philosophie eingegangen ist²¹. Gleich der einleitende Abschnitt bestätigt die enge Bindung zwischen Schiller und Kant. Schiller geht von dem angeblichen Widerspruch aus zwischen dem Vergnügen, das Kunst bereiten kann, und ihren höheren Zwecken, die Moral - Schiller spricht von Sittlichkeit - der Menschen zu fördern. Es müßte demnach eine Theorie des Vergnügens und eine Philosophie der Kunst geschaffen werden. «Aus dieser würde sich ergeben, daß ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, daß die ganze sittliche Natur des Menschen dabei tätig sei». Letztlich könne dann die Kunst ihren Zweck, Vergnügen zu bereiten, nur «durch moralische Mittel» erreichen, so daß «also die Kunst, um das Vergnügen als ihren wahren Zweck vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse»²². Wenig später definiert Schiller das für seine Konzeption wichtige Wort 'frei' und 'freies Vergnügen'²³:

«Frei aber nenne ich dasjenige Vergnügen, wobei die geistigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft tätig sind und wo die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird; im Gegensatz von dem physischen oder sinnlichen Vergnügen, wobei die Seele einer blinden Naturnotwendigkeit unterworfen wird, und die Empfindung unmittelbar auf ihre physische Ursache erfolgt».

Die Dichtungsart, die die moralische Lust in vorzüglicher Weise bereiten kann, ist die Tragödie, «und ihr Gebiet umfaßt alle möglichen Fälle, in denen irgendeine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine morali-

¹⁹ Schiller, *Über die tragische Kunst*, 148f.

²⁰ Schiller, *Über die tragische Kunst*, 161: «Aber die Tragödie hat einen poetischen Zweck, d.i. sie stellt eine Handlung dar, um zu rühren, und durch Rührung zu ergötzen».

²¹ Schiller, *Über den Grund*, 131.

²² *Ibid.*

²³ Schiller, *Über den Grund*, 132.

schen Zweckmäßigkeit der anderen, die höher ist, aufgeopfert wird. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, nach dem Verhältnis, in welchem die moralische Zweckmäßigkeit im Widerspruch mit der anderen erkannt wird, eine Stufenleiter des Vergnügens von der untersten bis zur höchsten hinaufzuführen»²⁴.

Im folgenden führt Schiller einige Beispiele an, die diesen Widerspruch zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen Pflicht und Neigung, zwischen moralischer Zweckmäßigkeit und Naturzweckmäßigkeit enthalten: Wielands *Oberon*, Shakespeares *Coriolan* und Corneilles *Cid*. Schiller betont - auch dies in der Nachfolge Kants -, daß es diesen Widerspruch, diesen Konflikt nur für freie, sich selbst bestimmende Wesen geben könne. Die Freiheit des Handelns wird durch nichts Äußeres, sondern nur durch die menschliche Vernunft bestimmt. Und nur dieses vernunftbestimmte Handeln ist im eigentlichen Sinne für Schiller wie für Kant wahres Handeln. In diesen Fällen von idealen Tragödien wird von den Bühne aus nicht nur Mitleid und Rührung erweckt; vielmehr wird die Bühne - ganz und gar unaristotelisch - zur moralischen Anstalt²⁵, auf der vorgeführt wird, wie der Mensch, über allen Interessen und Sympathien stehend - *sine ira et studio* -, sich dafür entscheidet, seiner Vernunft gehorchend das Rechte zu tun, ungeachtet daß er dabei scheitern muß.

IV.

In einem weiteren Schritt möchte ich nun betrachten, wie und ob überhaupt Schiller diese philosophische Theorie der Tragödie in seinen Bühnenwerken in die Tat umgesetzt hat. Als Beispiel bietet sich vor allem die *Braut von Messina* an (1803)²⁶ an, die, wie Schiller selbst in seinen Briefen und vor allem im Vorwort zu der Tragödie herausstreicht, der griechischen Tragödie

²⁴ Schiller, *Über den Grund*, 136; die Idee des Widerspruchs zwischen Neigung und sittlichem Gefühl wird im folgenden von Schiller weiter ausgeführt (S. 136-39).

²⁵ Vgl. auch Schillers Traktat *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*. Die Schrift ist Schillers später umgearbeitete Antrittsvorlesung in der Kurfürstlichen Deutschen Gesellschaft in Mannheim (1784; publiziert 1785; bearbeitet 1802). Friedrich Dürrenmatt setzt sich in seiner anlässlich der Verleihung des Schiller-Gedächtnispreises gehaltenen Rede mit Schillers Schrift auseinander (*Das Theater als moralische Anstalt heute*, JDSchiller 31, 1987, 156-62).

²⁶ Zitiert nach *Sämtliche Werke* (Anm. 4), Bd. 2, 245ff. Als einführende Literatur zu dem Drama vgl. H. Hettner, *Literaturgeschichte der Goethezeit* (1876), München 1970, 519ff.; T.C. van Stockum, *Deutsche Klassik und antike Tragödie. Zwei Studien. I: Schillers Braut von Messina, ein gelungener Versuch der Neubelebung der antiken Tragödie?*, Neophilologus 43, 1959, 177-93; B. v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Heidelberg 1958⁴, 255-65; W. Schadewaldt, *Antikes und Modernes in Schillers Braut von Messina*, JDSchiller 13, 1969, 286-307; G. Kluge, *Die Braut von Messina*, in *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Hrsg. W. Hinderer, Stuttgart 1983², 242-70; R.-P. Janz, *Antike und Moderne in Schillers Braut von Messina*, in *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Hrsgg. W. Bauer u.a., Stuttgart 1984, 329-49.

formal und inhaltlich äußerst verpflichtet ist.

In einem Brief an Ch.G. Körner vom 9.9.1802 - aus der Zeit der ersten Konzeption des Stücks - schreibt er, daß er sich nach langem Zögern zu diesem Stoff durchgerungen habe, da er sich in einer neuen Form betätigen wollte, «die ein Schritt näher zur antiken Tragödie wäre, welches hier wirklich der Fall ist, denn das Stück läßt sich wirklich zu einer äschyleischen Tragödie an»²⁷. Schillers Bemühen um die antike Tragödie wird ganz deutlich in einem Brief an W. von Humboldt (17.2.1803)²⁸: «Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form wird Ihnen Vergnügen machen, Sie werden daraus urteilen, ob ich als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte»²⁹.

Den antiken Charakter (oder wohl besser: das Antikisierende)³⁰ seiner Tragödie wollte Schiller vor allem dadurch betonen, daß er einen Chor einführte. Im Brief an Körner vom 10.3.1803 reflektiert er über die Funktion des Chors³¹:

«Wegen des Chores bemerke ich noch, daß ich in ihm einen doppelten Charakter darzustellen hatte, einen allgemein menschlichen nämlich, wenn er sich im Zustand ruhiger Reflexion befindet, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft gerät und zur handelnden Person wird». In der ersten Funktion stehe der Chor außerhalb der Handlung, er ist den handelnden Personen überlegen. In der zweiten Funktion dagegen soll er «die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen».

Ausführlicher zur Rolle des Chors, aber auch zum Telos seiner *Braut* insgesamt äußert sich Schiller im Vorwort zu der Tragödie *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*³². Es klingen in diesem Proömium alle Ideen an, die wir aus den theoretischen Schriften schon kennen. Ziel eines ernsthaften

²⁷ Briefe Bd.2, 307. Im Brief an Körner vom 15.11.1802 (Briefe Bd. 2, 310) schreibt Schiller: «Die ganz neue Form hat auch mich verjüngt, oder vielmehr das Antikere hat mich selbst altertümlicher gemacht».

²⁸ Briefe Bd. 2, 317. Interessant ist Humboldts Würdigung von Schillers Werk und Person, vor allem seiner ästhetischen Schriften, aus dem Jahre 1830 (*Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung*, in *Werke*, II, Darmstadt 1969⁴, 357-394).

²⁹ Auch in einem Brief an A.W. Iffland vom 22.4.1803 betont Schiller den Agon, den er mit den attischen Tragikern anstrebt (Briefe Bd. 2, 324f.): «Bei der Braut von Messina habe ich, ich will es Ihnen aufrichtig gestehen, einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern versucht, wobei ich mehr an mich selbst als an ein Publikum außer mir dachte, wiewohl ich innerlich überzeugt bin, daß bloß ein Dutzend lyrischer Stücke nötig sein würden, um auch diese Gattung, die uns jetzt fremd ist, bei den Deutschen in Aufnahme zu bringen, und ich würde dieses allerdings für einen großen Schritt zum Vollkommenen halten».

³⁰ Vgl. Hettner, 485ff.; W. Schadewaldt, *Der Weg Schillers zu den Griechen*, in *Hellas*, 825-31.

³¹ Briefe Bd. 2, 320f. Zum Briefwechsel Schillers mit Körner vgl. P. Weber, *Die Freundschaft zwischen Schiller und Körner. Literaturgeschichte im Spiegel eines Briefwechsels*, Impulse 5, 1982, 149-81; K.L. Berghahn, *Ansichten eines Idealisten*, Frankfurt 1986, 181-200.

³² *Sämtliche Werke* Bd. 2, 245-253; Zum Chor vgl. J. Müller, *Choreographische Strategie. Zur Funktion der Chöre in Schillers Tragödie Die Braut von Messina*, in *Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs*, Hrsg. H. Brandt, Berlin-Weimar 1987, 431-87.

Theaters sei es nicht, das Vergnügen aufzuheben, sondern es zu veredeln. «Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte»³³. Schiller will, wie er betont, eine «poetische Tragödie» schreiben, die nicht dem Natürlichen verpflichtet ist, sondern der Illusion³⁴. Dem Chor fällt in dieser Konzeption eine besondere Rolle zu, da er das tragische Gedicht 'reinige, indem er Reflexion von der Handlung absondere'. Vor allem aber bringe der Chor Ruhe in die Handlung. Dadurch wiederum bleibe dem Gemüt des Zuschauers auch in den heftigsten Passionen seine Freiheit³⁵. «Dadurch, daß der Chor die Teile auseinanderhält, und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er unsre Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verlorengeworden würde»³⁶.

Nun zur Handlung der an Verwicklung reichen, an Euripides erinnernden Tragödie: Wie in seinem Jugendwerk, den Räufern, stellt Schiller auch in der *Braut von Messina* (mit vollem Titel *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*) ein ungleiches Brüderpaar in den Mittelpunkt. Es sind dies Don Manuel und Don Cesar, die nach dem Tod ihres Vaters im Kampf um die Herrschaft über Messina das Land zu zerstören drohen. Ohne Zweifel ist Schiller durch die Übersetzung der *Phönissen* des Euripides auf den Stoff gestoßen³⁷. Dies wird auch durch die Skizze der Handlung deutlich: Isabella, die Mutter der verfeindeten Brüder, gelingt es, Don Manuel und Don Cesar zu versöhnen. Sie will ihnen nun nach dem Tod des Vaters ihre Schwester zuführen. Diese namens Beatrice hätte nach ihrer Geburt auf Befehl des Fürsten getötet werden sollen (Oidipus-Motiv). Ein Magier hatte ihm geweissagt, daß die Tochter ihm beide Söhne umbringen und sein Geschlecht ausrotten würde. Isabella hatte sie jedoch in ein Kloster bringen lassen; jetzt an dem Tage der Versöhnung soll sie wieder heimkehren. Es stellt sich nun

³³ Schiller, *Über den Gebrauch*, 246.

³⁴ Schiller, *Über den Gebrauch*, 248.

³⁵ Schiller, *Über den Gebrauch*, 251.

³⁶ Schiller, *Über den Gebrauch*, 252. An Schillers Gedanken schließen unmittelbar die Ausführungen von A.W. Schlegel zur Rolle des Chors in der griechischen Tragödie an (in *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 5. Vorlesung [1809-1811]): «Der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt». Vgl. dazu auch B. Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, München-Zürich 1992², 27-31.

³⁷ Schiller spricht über seine Übersetzung der *Phönissen* im Brief an Karoline von Beulwitz vom 27.11.1788 (*Briefe* Bd. 1, 209) und im Brief an Charlotte von Lengefeld vom 4.12.1788 (*Briefe* Bd. 1, 212): «Mein Euripides gibt mir noch viel Vergnügen, und ein großer Teil davon kommt auch auf sein Altertum. Den Menschen sich so ewig selbstgleich zu finden, dieselben Leidenschaften, dieselben Kollisionen der Leidenschaften, dieselbe Sprache der Leidenschaften. Bei der unendlichen Mannigfaltigkeit immer noch diese Ähnlichkeit, diese Einheit derselben Menschenform. Oft ist die Ausführung so, daß kein anderer Dichter sie besser machen könnte».

heraus, daß Beatrice eben die Frau ist, die Don Manuel seiner Mutter als Schwiegertochter vorstellen wollte, und daß in niemand anderen als Beatrice sich Don Cesar beim Begräbnis seines Vaters, an dem Beatrice unerkannt teilnahm, verliebt hatte. Das Verhängnis nimmt seinen Lauf: Don Cesar trifft seinen Bruder in den Armen Beatrices an und ersticht ihn. Isabella verhöhnt wie Iokaste in Sophokles' *König Oidipus* (711ff.) angesichts des toten Sohnes, in der Meinung, er sei durch Räuber umgekommen (Laios - Oidipus-Motiv), die Orakel, die ihr voraussagten, die Tochter würde ihre Söhne in heißer Liebe vereinen (IV 4). Die Anagnoriseis rollen unaufhaltsam ab: Nachdem Beatrice als erste das inzestuöse Verhältnis und den Brudermord erkannt hat (Ende IV 3), ist es an Don Cesar, seine verhängnisvolle Tat zu erkennen (IV 5). Er nimmt sein Schicksal an (IV 8):

Den alten Fluch des Hauses lös ich sterbend auf,
Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.

Sein Entschluß, trotz der Bitten des Chors und der Mutter seine Tat zu sühnen, ist seine erste freie Handlung im Verlauf des Stücks!

Tragische Hauptperson im Sinne des Schillerschen Tragödienverständnisses ist allerdings Donna Isabella. Sie fühlt sich unter dem Druck der Notwendigkeit stehend³⁸, zwischen Staat und Familie gestellt³⁹. So ist sie es allein, die tragisch scheitern kann (IV 5):

Was kümmert's mich noch, ob die Götter sich
Als Lügner zeigen, oder sich als wahr
Bestätigen? Mir haben sie das Ärgste
Getan - Trotz biet ich ihnen, mich noch härter
Zu treffen als sie trafen - Wer für nichts mehr
Zu zittern hat, der fürchtet sich nicht mehr.
/.../
- Komm meine Tochter! Hier ist unsers Bleibens
Nicht mehr - den Rachgeistern überlaß ich
Dies Haus - Ein Frevel führte mich herein,
Ein Frevel treibt mich aus - Mit Widerwillen
Hab ich's betreten, und mit Furcht bewohnt,
Und in Verzweiflung räum ich's - Alles dies
Erleid ich schuldlos, doch bei Ehren bleiben
Die Orakel und gerettet sind die Götter.

Noch deutlicher wird Isabellas tragisches Los am Ende (IV 9):

O hab ich euch nur darum nach Messina
Gerufen, um euch beide zu begraben!
Und ein verderblich Schicksal kehret all
Mein Hoffen in sein Gegenteil mir um!

³⁸ Vgl. den Eröffnungsvers der Tragödie: «Der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb».

³⁹ I 1: «Des Staates Bande sahet ihr zerreißen, / Doch mir zerriß im Innersten das Herz - / Ihr fühltet nur das öffentliche Leiden, / Und fragtet wenig nach der Mutter Schmerz».

Ganz im Sinne der vorhin entwickelten dialektischen Tragik-Konzeption scheitert Isabella. Wenn man diese Verse liest, wird deutlich, daß Schiller in seinen Briefen mit Recht seine Tragödie in die Tradition des Aischylos stellt: Isabella ist es, die durch ihr Leid zur Erkenntnis der Gültigkeit der Orakel und der göttlichen Ordnung kommt (πάθει μάθος). So kommt auch eine besondere Bedeutung der Tatsache zu, daß Isabella - anders als Iokaste - sich nicht umbringt, sondern nach ihrem tragischen Scheitern ihr Schicksal akzeptiert und mit ihrer Tochter weiterzuleben beschließt.

V.

Die zitierten Verse Isabellas aus dem Schlußteil der Tragödie enthalten wörtliche Anklänge an viele moderne philologische Sophokles - Interpretationen, über die in den letzten Jahren eine heftige Diskussion entbrannt ist. Ist Oidipus tatsächlich der schuldlos Schuldige? Oder hat er doch eine Schuld - wenn es auch eine intellektuelle sein mag - auf sich geladen? Ich kann und will an dieser Stelle die Diskussion nicht aufrollen. Ich hoffe jedoch gezeigt zu haben, daß diese Fragestellung - wohl eine typisch deutsche Fragestellung? - ihre Wurzeln in Schillers Konzeption des Tragischen und seiner exemplarischen Ausarbeitung in der *Braut von Messina* hat. Wenn man sich als deutschsprachiger Philologe bei der Interpretation der attischen Tragödie - insbesondere des Sophokles - dieser geistesgeschichtlichen Voraussetzungen bewußt ist, ist viel gewonnen - auf jeden Fall die Gefahr gebannt, hermeneutische *circuli vitiosi* einzuschlagen; einem fruchtbarem Dialog zwischen Philologen und Literaturwissenschaftlern der europäischen Länder steht dann jedenfalls nichts im Wege.

Freiburg

Bernhard Zimmermann

ESCHILO E LA TRAGEDIA*

Eschilo è il primo drammaturgo attico di cui ci siano giunte opere complete: dei suoi predecessori non conosciamo che il nome, titoli di opere e, in qualche caso soltanto, esili frammenti¹. Egli, in ogni caso, può essere definito *The Creator of Tragedy*, come suggerisce uno studio del Murray², già per il fatto che a lui si deve l'invenzione del dialogo fra due personaggi, mentre in precedenza un unico personaggio dialogava col solo coro. Sebbene della sua produzione teatrale, che comprendeva un numero rilevante di opere - stando alle fonti antiche egli compose ne fra 70 e 90 tra tragedie e drammi satireschi - ci restino intere soltanto sette tragedie, tuttavia esse ci offrono un quadro di tutta evidenza del suo mondo poetico, della sua creatività artistica e teatrale (egli fu anche, com'è noto, regista delle sue opere), ma anche della sua incessante e curiosa ricerca delle varie forme del tragico. Accanto ad alcune costanti della sua meditazione sull'uomo e sul suo destino, il teatro eschileo mostra una continua evoluzione: il drammaturgo non si è mai acquietato, ma ha incessantemente approfondito i temi della sua ricerca. Eschilo, come si avrà modo di constatare anche in questo breve schizzo, è un signore possente del linguaggio, un creatore geniale di immagini.

Non è qui il caso - anche per ragioni di tempo - di analizzare tutte le tragedie pervenute; mi limiterò ad alcune, che da un lato mi paiono particolarmente significative, dall'altro sufficienti a delineare un quadro non del tutto incompleto del mondo poetico eschileo.

È ormai comunemente ammesso che il dramma eschileo più antico a noi pervenuto sono i *Persiani*. Esso costituisce anche un unicum tra quanto ci è pervenuto non solo della produzione eschilea, ma di tutta la produzione drammaturgica attica: è, infatti, l'unico dramma che non ha per oggetto una vicenda mitica, ma un avvenimento storico recente, la sconfitta persiana a Salamina (e a Platea). Si suole dire, inoltre, che la trilogia eschilea, a differenza di quelle degli autori successivi, è unitaria quanto all'argomento, che cioè i tre drammi

* Il testo riproduce nella sostanza la comunicazione letta al Convegno: sono state omesse alcune parti secondarie, che erano strettamente legate alla comunicazione orale rivolta ad un uditorio che comprendeva, oltre ai docenti di scuola secondaria, anche allievi dei licei; è stata inoltre tralasciata parte della discussione relativa ai *Sette a Tebe* sviluppata più ampiamente in uno studio a parte (vd. pp. 123-42). Le note e la succinta bibliografia sono ovviamente un'aggiunta. - Non posso licenziare queste pagine senza un sincero, commosso ricordo del mio maestro, Antonio Maddalena, che con le Sue appassionante e appassionanti lezioni su Eschilo mi ha trasmesso - e non solo a me - l'amore per i Greci e per il teatro attico.

¹ Di Tespi conosciamo solo il nome e il titolo d'alcune opere; di Frinico, oltre al titolo di opere, anche un breve frammento d'un solo verso; dei drammaturghi contemporanei di Eschilo, di cui pure ci è tramandato che scrissero un numero considerevole di opere, non restano che nomi, Chèrilo, Pràtina e Aristia.

² G. Murray, *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford 1940 (1962⁴).

sono omogenei e strettamente connessi fra loro: ma i *Persiani* nulla hanno che fare, quanto all'argomento, con le altre tragedie che costituivano la trilogia, il *Fineo* e il *Glauco marino*.

Quanto alla rappresentazione sulla scena di un avvenimento storico contemporaneo, la tradizione ci ricorda che Frinico aveva tentato in precedenza di presentare un'opera incentrata su un episodio della storia recente, la *Presa di Mileto* da parte dei Persiani: ma fu un insuccesso: «Quando Frinico compose e mise in scena - scrive Erodoto - una tragedia sulla presa di Mileto, tutto il teatro scoppiò in lacrime; al poeta fu inflitta una multa di mille dracme per aver rievocato le sciagure della propria stirpe, e fu proibito a chiunque di rappresentare in futuro quel dramma» (6.21.2). Ma Frinico stesso ebbe in seguito maggior fortuna con le *Fenicie*, in cui era rappresentato il dolore delle donne fenicie, madri e spose, che avevano perso i loro cari, figli e mariti, nella sconfitta dei Persiani a Salamina. Eschilo riprende quest'intuizione di Frinico, ma porta il dolore della sconfitta nella Persia stessa, anzi nella reggia del re Serse.

τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων³
'Ελλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται
«Noi siamo chiamati Fedeli tra i Persiani
che sono partiti per la terra greca» (vv. 1 s.).

Quest'inizio dei *Persiani* riprende - come ci informa l'*hypothesis* della tragedia⁴ - l'inizio del dramma di Frinico, le *Fenicie*, che trattava appunto - come ho detto - della sconfitta persiana: un richiamo intenzionale al rivale che nel frattempo era morto. Il trimetro anapestico che apre il dramma eschileo riprende quasi alla lettera il trimetro giambico di Frinico:

τάδε ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων.

A parlare, nel dramma di Frinico, erano eunuchi che - come ci informa ancora l'*hypothesis* - disponevano seggi per i consiglieri dell'impero, mentre in Eschilo sono i fedelissimi del re Serse. La differenza tra i due versi iniziali è minima, di scarsa rilevanza: al perfetto di βαίνω corrisponde οἰχομένων. Ora, alcuni critici hanno notato che il verbo οἰχομαι ha una doppia valenza semantica: designa in senso letterale 'andare' e in senso figurato 'andarsene, morire'; ma è stato osservato che lo stesso duplice valore può avere anche βαίνω⁵.

Il Coro nel primo verso intende il verbo in senso proprio, di 'andare' co-

³ Sul valore del genitivo Περσῶν τῶν οἰχομένων da intendersi come un «normale genitivo di relazione, gravitante su πιστά», vd. G. Burzacchini, *Note sui 'Persiani' di Eschilo*, Dioniso 51, 1980, 140 s.

⁴ «Glauco, nell'opera dedicata agli argomenti di Eschilo, afferma che i *Persiani* sono stati imitati dalle *Fenicie* di Frinico. Di questo dramma cita anche l'inizio».

⁵ Si veda, tra l'altro, *A Commentary to the Surviving Plays of Aeschylus*, by H. J. Rose, Amsterdam 1957, 86; *The 'Persae' of Aeschylus*, by H. D. Broadhead, Cambridge 1960, 38; G. Paduano, *Sui 'Persiani' di Eschilo: problemi di focalizzazione drammatica*, Roma 1978, 38.

me indica il complemento successivo 'in terra greca'; e «di coloro che se ne sono andati in terra greca» dovevano intendere gli spettatori ateniesi. E questo è ancora il senso del verbo quando torna poco oltre in bocca al Coro che ricorda che «tale fiore degli uomini della terra di Persia è partito»:

τοιῶνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας
οἴχεται ἀνδρῶν (vv. 59s.)

Sono partiti al seguito di Serse tanti nobili eroi, soldati di molti popoli sudditi del sovrano di Persia - e il Coro ricorda e cita per nome quei popoli, come ricorda e nomina ad uno ad uno quei nobili eroi (e tutto ciò concorre a dare il senso delle grandi forze che il re di Persia guida alla conquista della Grecia). Questo senso della moltitudine, della grande massa di soldati e di generali che sono partiti con Serse, se ora contribuisce a suscitare l'impressione dell'immensa forza militare persiana che muove contro l'Ellade, in seguito si muterà nell'angoscioso senso di un grande, immane vuoto, in cui s'è venuta a trovare la terra persiana, dopo che l'esercito, quel grande, immane esercito, è stato completamente annientato. Il Coro⁶, nell'ansiosa attesa d'una notizia che tarda a venire, ha nell'animo come un triste presentimento: il suo animo è «tristo profeta, κακόμαντις⁷», ma tuttavia è speranzoso: attende fin quasi alla fine del suo canto una notizia che - continua a sperare - non potrà essere che lieta, una notizia di vittoria. Solo per un momento avrà un senso di angoscia, e confesserà che il cuore ammantato di nero (μελαγχίτων φρήν) è pieno di timore (ἀμύσσειται φόβῳ), e prega che mai non accada che giunga notizia che la grande rocca di Susa è rimasta vuota di uomini:

μὴ πόλις πύθηται,
κένανδρον μέγ' ἄστυ Σουσίδος (v. 107).

È la prima diretta sensazione della catastrofe, la prima intuizione, quasi un presentimento che quell'immane vuoto che la partenza dell'esercito ha creato in Persia non sia temporaneo, ma definitivo: che i talami in cui le spose giacciono sole, perché i mariti sono partiti per la guerra, non torneranno più quelli di un tempo, che le spose sono destinate a restar sempre sole, o, come dice efficacemente Eschilo, μονόζυξ «spaiate nel giogo» (v. 137).

Poi verrà sulla scena Atossa con le sue angosce suscitate da un sogno; poi verrà il messaggero ad annunziare la disfatta, a dire:

⁶ Per un'analisi complessiva della parodo dei *Persiani*, si veda, oltre agli studi complessivi su Eschilo, in particolare J. Irigoin, *La parodos des 'Perses' d'Eschyle*, in *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia 1982, 173-81; Id., *Construction métrique et jeux de sonorités dans la parodos des 'Perses'*, Quad. GITA 7, 1992/93, 3-14; Paduano, 31 ss.; V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994, 21-37 (lo studio era stato pubblicato in *Dioniso* 55, 1984/85, 61-73).

⁷ Il vocabolo ritorna solo nei *Sette* 722: «Sono pieno di terrore - canta il coro, dopo che Eteocle è sceso in lotta col fratello -, temo che la dea che non somiglia agli altri dèi, la dea che rovina le case, sempre veridica profetessa di sventura (παναληθῆ κακόμαντις), invocata dal padre, l'Erinni, compia... le maledizioni di Edipo» (vv. 720-25).

ὡς ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρται πολὺς
 ὄλβος, τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν
 «come in un sol colpo è andata distrutta una grande
 fortuna! il fiore della Persia se n'è andato, distrutto!» (vv. 251 s.).

Qui ritorna l'οἴχεται che già abbiamo colto in bocca al Coro nel suo significato letterale di 'andare', ma ora acquista, in bocca al messaggero, il chiaro, univoco significato di 'morire', come mostra senza possibilità di equivoci il πεσόν «caduto» che segue. Ἄνθος ... πεσόν «fiore ... caduto», dove ἄνθος richiama qualcosa già udito (l'ἄνθος Περσίδος αἴας del v. 59); ma l'immagine del fiore caduto fa anche parte della tradizione della lingua poetica greca (si pensi a Omero, Saffo, Stesicoro).

Ma veniamo al tragico che è espresso in questa tragedia. Non è facile da intendere, tanto che le soluzioni proposte sono molte, e spesso non compatibili fra loro⁸. V'è, ad esempio, chi pensa che il dramma presenti un conflitto tra Greci e Barbari, giacché il messaggero conclude il suo primo annuncio ricordando che l'esercito dei barbari è, tutto quanto, distrutto (στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων, v. 255). Ma è interpretazione non facilmente difendibile: si pensi al sogno di Atossa, che essa stessa riferisce al Coro: «M'apparvero due donne: le loro vesti erano belle. Una era abbigliata con vesti persiane, l'altra con vesti doriche: mi erano davanti agli occhi, e tutte e due erano di statura imponente, molto più alte delle donne esistenti, e di incomparabile bellezza. Erano sorelle di sangue, della stessa stirpe (κασιγνήτα γένους ταύτου), abitavano l'una la terra greca, l'altra quella dei barbari. Erano in contrasto fra loro, a quanto mi parve; ostili l'una all'altra» (vv. 181-87). Greci e barbari sono dunque fratelli, appartengono alla stessa stirpe; a differenziarli sono solo le consuetudini, quel νόμος che - come dice Erodoto - presiede al diverso atteggiarsi dell'uomo di fronte alla realtà: non la natura, ma la consuetudine distingue, e contrappone fra loro, i popoli.

Atossa sa che suo figlio è partito contro la Grecia, contro Atene, ma non s'è curata finora di sapere dove sia Atene, né come sia governata: lo chiede ora al Coro. Ed apprende solo ora, per esempio, che il loro modo di governo è diverso da quello dei Persiani. Diversi sono dunque gli usi e le consuetudini dei Greci e dei barbari, ma una è la stirpe: ed è appunto la consuetudine, la tradizione, che ingenera le differenze: lo dice anche Erodoto.

E al mondo erodoteo Eschilo si richiama, in questa che è la più antica fra le tragedie che ci sono state conservate, anche per quanto riguarda la considerazione della sventura che s'abbatte sugli uomini, sui Greci come sui barbari, indistintamente. Si consideri l'insistenza sullo sfarzo e sulle ricchezze dei Persiani: ne parla ripetutamente il Coro, e la stessa Atossa, che, quando compare sulla scena, non esita a dire: «sono venuta dalle mie stanze dorate». E Serse è il signore di molti popoli, la sua marcia di conquista pare non avere ostacoli davanti a sé, non gli sono d'impaccio né la terra né il mare. Pare qui sposare,

⁸ Si veda l'equilibrata rassegna offerta da Burzacchini, 133 ss.

Eschilo, il pensiero tradizionale che troviamo espresso anche in Erodoto: chi ha molta, troppa fortuna s'attira l'invidia degli dèi: basta la fortuna da sola, anche se il fortunato non ha commesso alcuna colpa: si pensi al Policrate erodoteo. Ma questo è quello che si può pensare se ci si pone dal punto di vista del coro, di Atossa e di Serse stesso; ma nel corso della tragedia appare anche l'ombra del defunto Dario: una colpa Serse l'ha commessa, una colpa di *hybris*.

Già il Coro, nel ricordare la spedizione, aveva riferito che l'esercito era passato dall'Asia in Europa «su un ponte di zattere legato con funi di corda» e che quel ponte era «un giogo gettato sul collo del mare»: su quel ponte «un re impetuoso, al comando, conduce il gregge divino alla conquista di tutta la terra». Il racconto erodoteo del ponte fatto costruire da Serse sull'Ellesponto è, a questo riguardo, significativo: dopo che una prima costruzione del ponte fu fatta a pezzi e distrutta da una terribile tempesta, «Serse, in preda all'ira, appena ne fu informato, ordinò di colpire l'Ellesponto con trecento frustate e di gettare in mare un paio di ceppi. Ho sentito dire - continua Erodoto - che insieme agli esecutori di questi ordini inviò anche degli uomini a marchiare l'Ellesponto. E comandò di pronunciare, mentre frustavano l'Ellesponto, parole barbare e folli: "Acqua amara, il tuo signore ti infligge questo castigo, perché lo hai offeso senza aver ricevuto alcuna offesa da lui. Il re Serse ti varcherà, che tu voglia o no. Giustamente nessuno tra gli uomini ti offre sacrifici, perché sei un fiume torbido e salmastro". Ordinò dunque di punire il mare in tal modo» (7.34-35)⁹. Il racconto di Erodoto riprende, com'egli stesso dice, una narrazione tradizionale dell'avvenimento, e nel suo dire è esplicito il peccato di *hybris* del sovrano, che mette in ceppi, cioè osa fare schiavo, il mare, e si dichiara signore dell'Ellesponto: la tracotanza di Serse è contro un elemento divino, contro il mare. Si può osservare che quanto troviamo in Eschilo è meno esplicito al riguardo, non insiste sul giogo imposto all'Ellesponto: ma offre pur sempre un chiaro richiamo a questo atto di *hybris*. E si ricordi che Serse è χρυσονόμου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς «un essere simile agli dèi, nato dalla stirpe dell'oro». La tragedia di Serse e dei Persiani è, dunque, ancor prima delle parole esplicite e illuminanti di Dario, configurata da un lato come conseguenza dell'invidia divina di fronte alla baldanzosa sicurezza d'un mortale, dall'altro come la punizione d'una colpa di *hybris* contro la potenza del mare. Il mare è una forza divina che Serse ha osato violare, sottoponendola al giogo del ponte.

Il tragico nei *Persiani* consiste nella presa di coscienza, attraverso la sofferita meditazione della sconfitta, della miseria dell'uomo, che soccombe non solo - come può a prima vista sembrare - per l'invidia degli dèi, ma anche perché nella sua condotta è responsabile, a ben vedere, di un'azione meritevole di punizione¹⁰. Non può esserci, nei *Persiani*, un senso del tragico inteso come un

⁹ Traduzione di F. Bevilacqua (*Le storie di Erodoto*, a c. di A. Colonna e F. B., II, Torino 1996, 305).

¹⁰ Vd. V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978, 8: «Per ciò che riguarda l'agire dell'uomo, coesistevano una concezione più antica (è la divinità che manda il male agli uomini, l'uomo è nulla di fronte agli dèi), e un modo di veder le cose che apparteneva a una stratificazione più recente, ... nel cui contesto l'uomo viene giudicato responsabile e può essere punito».

dilemma ineluttabile, a cui il protagonista non può sfuggire, una opzione tra due possibilità entrambe negative, una scelta tra due mali, in quanto, quando inizia il dramma - e questo non capita solo qui nel dramma attico -, la sventura è già capitata: ai personaggi della tragedia non resta che prenderne atto e, in una sofferta meditazione, acquisire la coscienza della propria miseria.

Pochi anni dopo la rappresentazione dei *Persiani*, Eschilo affronta il problema del tragico nel mito dei Labdacidi: della trilogia ci resta soltanto un dramma, i *Sette contro Tebe*. In questa tragedia, che concludeva la trilogia, si compie il destino luttuoso di una stirpe illustre, ma invisa agli dèi: con la reciproca uccisione dei fratelli, Eteocle e Polinice, la stirpe di Laio risulta annientata; e Tebe è salva. Ma se leggiamo con attenzione la tragedia, una tragedia difficile quanto bella, il tema dominante, o meglio quello che viene in primo piano, è un altro.

Nel prologo Eteocle appare come il buon capo della polis, colui che è disposto nel momento del pericolo - i nemici stanno per assalire la città - a fare tutto quello che è necessario per la sua salvezza. Ma Eschilo pone accanto a lui, a formare il Coro, le donne tebane, che irrompono sulla scena in modo disordinato, invocando gli dèi, in preda allo sgomento, perché avvertono che il nemico è alle porte, minaccioso come l'onda d'un mare in tempesta. Ed Eteocle interviene a rimproverarle: il loro atteggiamento rischia di portare scorammento nell'esercito che si dispone a difendere la città.

Eteocle è (lo sappiamo) il figlio di Edipo, colui sul quale pende la maledizione del padre; gli assalitori della città sono guidati da Polinice, il fratello di Eteocle. Questo noi sappiamo, ma in questa parte della tragedia, di queste cose Eschilo non parla: non vuole che i suoi spettatori pensino a Eteocle come al figlio maledetto di Edipo, ma soltanto come al capo intelligente e accorto della città. Eschilo non vuole ora ricordarlo (e noi dobbiamo tener conto che egli non vuole che noi lo ricordiamo) come un appartenente ad una stirpe maledetta. Lo dobbiamo considerare soltanto come capo della polis: ed è appunto come capo e guida della città che egli rimprovera le donne del coro: «Vi domando, esseri insopportabili: credete forse che sia questo il modo migliore per salvare la città? Vi sembra di far coraggio al nostro esercito che è entro le mura, gettandovi così ai piedi delle statue degli dèi, a guaire e a strillare, voi odiose a chiunque sia assennato?» (vv. 181-86).

Nella disputa che segue, Eteocle pare avere la meglio: il coro, alla fine, acconsente: «Taccio; e supporterò con gli altri il destino». La disputa cessa, ma non la presenza femminile del Coro.

Dopo la stupenda scena centrale della scelta dei guerrieri da mandare alle singole porte (una scena molto ammirata e studiata) due volte ancora viene in scena prepotentemente la presenza femminile in questa tragedia (e tralascio il finale della medesima, che è - come è noto - sospetta d'essere stata rielaborata successivamente). Le donne hanno la loro parte, quando Eteocle intuisce che alla settima porta, dove è schierato il fratello Polinice, non può ormai scen-

dere in campo se non lui. Si è parlato di rassegnazione, di abbandono al destino, ma non è vero. Vorrei solo accennare che, a mio parere, la scena che sta dietro a questo passo della tragedia è il famosissimo colloquio tra Ettore ed Andromaca nel sesto libro dell'*Iliade*: la decisione di Eteocle, come quella di Ettore, è la decisione eroica, di chi sceglie di combattere, perché proprio nell'intuizione che l'esito gli sarà sfavorevole, sente che l'animo eroico non può sottrarsi al dovere: «Se si deve sopportare un male, purché non vi sia disonore, sia pure! Solo questo è il guadagno che c'è nella morte: ma se al male si aggiunge il disonore non potrà esserci nessuna gloria» (vv. 683 ss.). Ebbene, il Coro riprende le motivazioni di fondo che Andromaca aveva detto allo sposo per trattenerlo almeno dall'esporsi in prima fila: «Tu per me sei il più caro fra gli uomini, figlio di Edipo».

Ed è ancora al Coro che si rivolge il messaggero che reca la notizia che la città è salva, ma i fratelli sono morti: «Fatevi coraggio, figlie educate dalle madri (παῖδες μητέρων τεθραμμένοι): questa città è salva...».

Ora, mi sono chiesto: che cosa significa questa presenza prepotente delle donne in questo dramma, che Aristofane diceva «pieno di Ares»? Non fa certo meraviglia l'atteggiamento di Eteocle contro le donne: il suo dire è la ripresa di motivazioni tradizionali nel mondo greco; ma continuo a chiedermi che funzione esse abbiano in questo dramma. Anche il rapporto delle donne col sacro e con gli dèi è scontato e tradizionale: ma perché Eschilo ha sentito il bisogno di introdurlo qui, e in modo non del tutto marginale? E c'è di più: qual è il senso del dramma? Il realizzarsi della maledizione di Edipo, la fine della stirpe di Laio e la salvezza della città? Ma in questa polis maschilista, che senso può avere la presenza delle donne? È proprio vero, per Eschilo, quanto dice Eteocle: «È all'uomo che spetta provvedere, e non certo alla donna decidere, su tutte le questioni esterne alla casa: a casa dunque vai! E non fare altri danni» (vv. 200 s.)?

Ma non possiamo soffermarci oltre: ogni tragedia pone problemi di complessa soluzione. Ovunque Eschilo non si accontenta di ripetere formule e motivazioni: la sua meditazione sulla vita e sul tragico dell'esistenza umana prosegue e s'arricchisce. Nelle *Supplici* è in scena Pelasgo che è ben consapevole che la scelta che gli sottopone il destino è fra due mali: male è se acconsente ad accogliere le figlie di Danao, ed espone così il suo popolo ad una guerra dall'esito incerto; male se caccia le supplici, che impiccandosi, come minacciano, agli altari degli dèi contamineranno la città. Non voglio parlare qui del *Prometeo*, di cui è contestata la paternità eschilea, anche se ha temi e motivazioni di Eschilo: sarebbe questione troppo gravosa.

Veniamo piuttosto alla trilogia conservataci per intero, all'*Orestea*. Essa, l'unica trilogia attica giunta fino a noi, si presenta con tre drammi omogenei e solidali fra loro: narrano tre momenti cruciali della storia degli Atridi: l'uccisione d'Agamennone da parte della moglie Clitemestra, l'uccisione di Cliteme-

stra per mano del figlio Oreste, Oreste perseguitato dalle Erinni della madre. Fatti di sangue che erano notissimi in Grecia fin da età antichissima.

Nella *Telemachia* i segmenti narrativi relativi all'uccisione d'Agamennone e alla successiva vendetta di Oreste (α 35-43, 298-300; γ 193-97, 265-76, 303-10; δ 512-37) sono concordi nel prospettare sia l'adulterio di Clitemestra sia l'uccisione d'Agamennone e dei suoi compagni reduci da Troia come risultato d'una trama sediziosa di cui il principale (anzi, l'unico) responsabile risulta essere Egisto. Quanto all'adulterio, Clitemestra dapprima resistette, e «rifiutava la indegna azione, ἀναίμετο ἔργον ἀεικέες» (γ 265); solo in seguito, vinta da divino destino (μοῖρα θεῶν), Egisto poté finalmente, ottenendo un insperato risultato (ὄ οὔποτε ἔλπετο θυμῷ) accoglierla consenziente (ἐθέλων ἐθέλουσαν) nella propria casa. Responsabile dell'uccisione di Agamennone è, nei primi libri dell'*Odissea*, Egisto, che «tramò la dolorosa morte, ἐμήσατο λυγρὸν ὄλεθρον» (γ 194). Nella *Nekyia* Egisto è sempre colui che ordì (τεύξας) la morte, ma giacché parla lo stesso Agamennone, la vittima, il coinvolgimento di Clitemestra è esplicito: Egisto «uccise insieme alla nefasta mia sposa, ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ» (λ 410). E Agamennone cade «come un bue alla greppia», e cadono i suoi compagni «come porci dalle candide zanne», e sull'eroe ferito a morte Clitemestra «esperta di inganni, δολόμετις» uccide Cassandra, la figlia di Priamo.

Nell'*Odissea* l'uccisione d'Agamennone è l'atto ultimo col quale Egisto con l'adultera Clitemestra conferma l'usurpazione del trono legittimo, sicché la vendetta che Oreste compie si configura come una restaurazione dell'ordine legale turbato. C'è ricorrente nel poema una tacita analogia tra il comportamento di Egisto nella reggia d'Agamennone e quello dei proci nella reggia di Itaca. Ed Atena può proporre al giovane Telemaco l'esemplare condotta di Oreste:

ἦ οὐκ αἶεις οἶον κλέος ἔλλαβε δῖος Ὀρέστης
πάντας ἐπ' ἀνθρώπους, ἐπεὶ ἔκταυε πατροφονίᾳ.
Αἴγιστον δολόμετιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα; (α 298-300).

Nelle *Eee* esiodee, entro un racconto sobrio e distaccato, si narra che «da ultimo nelle sue stanze Clitemestra dai neri occhi generò, unitasi ad Agamennone, il divino Oreste, il quale invero, giunto all'età della giovinezza, vendicò l'uccisore del padre, ed uccise la madre sua tracotante col ferro spietato»¹¹. Nel racconto esiodeo è anche menzione poco prima di Ifigenia, ivi chiamata Ifimeda: «Ed Agamennone sovrano di popoli prese come sposa, per la sua bellezza, la figlia di Tindaro, Clitemestra dai neri occhi: a lui [essa] generò Ifimeda dalle belle caviglie nelle sue stanze ... Quindi Ifimeda uccisero come vittima sacra gli Achei dai begli schinieri, sull'altare di Artemide dall'arco d'oro, amante dello strepito della caccia, in quel giorno, quando le navi salparono alla volta di Ilio ...»¹².

¹¹ Fr. 23 (a), 27 ss. M.-W.

¹² Fr. 23 (a), 13 ss. M.-W.

13 Delle vicende di Agamennone, Clitemestra ed Oreste s'era occupato Stesicoro in un componimento lirico-narrativo¹³ che Eschilo, a quanto sappiamo, ebbe presente, mutuando da esso alcuni particolari del racconto: la testimonianza di un papiro ci dice infatti che il riconoscimento nelle *Coefore* tra Elettra ed Oreste grazie al ricciolo reciso e posto dal giovane sulla tomba del padre è mutuato da Stesicoro¹⁴. Anche la narrazione stesicorea è piana nel suo sviluppo e nella sua conclusione: l'arco d'Apollo, che il dio ha donato ad Oreste, permette al matricida, dopo l'uccisione dell'usurpatore Egisto e dell'adultera compagna, di cacciare definitivamente le Erinni della madre. Così, ristabilita la piena legittimità del potere nel *genos*, si chiude nella serenità dell'ordine restaurato una parentesi di violenza e di sangue che quell'ordine aveva turbato. Del poema stesicoreo abbiamo pochi e scarni frammenti, ma la trama narrativa è abbastanza chiara, almeno nei passaggi fondamentali. Al poema forse appartengono quei versi, che saranno ripresi da Aristofane nella *Pace*, in cui il poeta esprime la sua predilezione per i temi rasserenanti, in cui domina la pace: «Musa, tu che hai scacciato le guerre e hai celebrato le nozze degli dèi e i banchetti degli uomini e le feste dei beati»¹⁵.

E ancora Pindaro in una *Pitica*, la undicesima, la cui datazione è discussa¹⁶ - secondo la datazione bassa sarebbe posteriore all'*Oresteia* di Eschilo¹⁷ - accenna e narra nel modo che gli è consueto proprio queste vicende d'Agamennone e di Clitemestra e d'Oreste. Pindaro si pone un problema, quale sia stato il movente che armò la mano di Clitemestra:

Forse la persuase Ifigenia,
sgozzata sull'Euripo, lontano dalla patria,
sì da metterle in moto la pesante mano
piena di rancore?
O sedotta da un altro letto
la travolsero notturni amori?
È per le giovani spose l'errore più odioso,
impossibile occultarlo
a lingue altrui;
i cittadini parlano (*Pyth.* 11.23-28)¹⁸.

¹³ Frr. 33-42 Page (210-19 PMG). Sull'*Oresteia* di Stesicoro si veda W. Ferrari, *Studi stesicorei*, II: *L'Oresteia di Stesicoro*, Athenaeum n.s. 16, 1938, 25-61, e, più di recente, A. Neschke, *L'Orestie de Stesicore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle*, AC 54, 1986, 283-301.

¹⁴ Fr. 40 Page (217 PMG).

¹⁵ Fr. 33 Page (210 PMG).

¹⁶ Si veda, da ultimo, P. Angeli Bernardini (in Pindaro, *Le Pitiche*. Introd., testo critico e trad. di B. Gentili. Comm. a c. di P. A.B., E. Cingano, B.G. e P. Giannini, Milano 1995, 284), che propende per la datazione al 474, come la maggior parte degli studiosi, specialmente dopo lo studio di P. von der Mühl, *Wurde die elfte Pythie Pindars 474 oder 454 erdichtet?*, MH 15, 1958, 141-46 (e *Ausgewählte kleine Schriften*, Basel 1976, 174-81).

¹⁷ Se l'ode è stata scritta nel 454, è chiaramente posteriore all'*Oresteia* di Eschilo: per questa datazione bassa è, per esempio, C.M. Bowra, *Pindar, Pythian XI*, CQ 30, 1936, 129-41.

¹⁸ Trad. di B. Gentili in Pindaro, *Le Pitiche*.

Eschilo riporta i due motivi, ma separatamente: nell'*Agamennone* ricorda solo Ifigenia, perché ad armare la mano di Clitemestra contro lo sposo deve essere soltanto il desiderio, anzi l'ossessiva brama di vendicare la figlia; nelle *Coefore*, invece, sarà dominante il motivo dell'adulterio, perché esso sarà un movente forte per Oreste.

Questi rapidi cenni ad alcune narrazioni più o meno anteriori all'*Oresteia* sono istruttive per comprendere la profonda trasformazione con la quale Eschilo narra fatti di sangue e vicende d'amori e di vendette all'interno di un *oikos*, trasformando la narrazione in un'azione tragica, anzi in più tragedie che scandiscono le ultime tappe d'una cupa catena di delitti, le cui origini risalgono, come ricorda Cassandra nell'*Agamennone*, alle lontananze mitiche, e la cui soluzione non risiederà nell'arco fatato di un dio, ma in una profonda e sofferta trasformazione etica, politica e religiosa.

All'inizio dell'*Agamennone*, la scolta vigila nella notte in attesa del segnale di fuoco che annunci la presa di Troia: la reggia è una casa che attende ansiosa una notizia: l'uomo che è alla vedetta spera che la notizia venga a liberarlo dalla fatica, ma anche ha come un triste presagio di mali futuri: «quando mi provo a cantare un canto o a mormorare una nenia sommessa, allora io gemo e piango la sorte di questa casa che non più è governata, come prima, da buoni reggitori»; e, quando il segnale è finalmente giunto, dopo un momento d'esultanza, subito torna al suo angoscioso tormento: «Possa io dunque, al suo ritorno, prendere e baciare la mano del mio signore. Sul resto silenzio. Un grosso bue ho sopra la lingua. Se avesse voce, la casa stessa parlerebbe chiare parole. E io, a chi sa, volentieri parlo; con chi non sa, neanche io so» (vv. 34-38). Si ritrova, anche in questa tragedia, fin dall'inizio un tema che ritornerà spesso anche in seguito: l'ambiguità dell'attesa. La casa attende il ritorno del suo Signore, l'attende con fiducia, e con trepidazione; Clitemestra attende con ansia lo sposo, e confessa al Coro che «Per una donna, sedere al focolare domestico sola, lontana dal proprio sposo, è già per se stesso una grande afflizione»¹⁹ e, dopo aver ricordato le false notizie che via via arrivavano e riferivano ferimenti e morte del marito, un'attesa durante la quale le si sono asciugate le fonti delle lacrime, continua rivolta allo sposo finalmente tornato:

«Ora, dopo tanto patire, con l'animo finalmente ricreato, posso ben salutare quest'uomo il cane che guarda l'ovile, la gòmena che salva la nave, la stabile colonna che sostiene l'alto tetto della casa. Tu sei come al padre il figlio unico nato, sei come la terra che appare ai naviganti insperata, sei come luce di cielo che splende dopo la tempesta, sei come acqua di fonte che disseta il viandante. Queste parole io ti debbo di saluto e di reverenza» (vv. 865-903).

Clitemestra si presenta allo sposo che torna come la sposa fedele, e così intende, e deve intendere, Agamennone. Ma gli spettatori fanno (e noi sappiamo) che le parole di Clitemestra sono sì vere e sincere, ma il loro vero significato è ben differente da quello che può sembrare: la sua attesa è stata sì piena di angoscia, e la sua gioia ora è grande, ma perché solo il ritorno dello

¹⁹ La traduzione d'ora in poi è quella di M. Valgimigli.

sposo le permetterà di compiere la vendetta, e di compierla con le sue mani. È un esempio tra i molti di quell'ambiguità del discorso di cui Eschilo è un maestro; un'ambiguità che deriva dalla conoscenza o meno dei fatti, e che suscita quella ch'è stata chiamata 'ironia tragica'.

Ritroviamo in questa tragedia il motivo della scelta tragica tra due mali: è il dramma di Agamennone in Aulide, dove, dopo le parole di Calcante che profetizza la necessità di sacrificare Ifigenia, per poter intraprendere la spedizione contro Troia, è preso da un dilemma, come ricorda il Coro: «Mala sorte è la mia se obbedienza rifiuto, mala sorte se la figlia sacrifico, splendore della mia casa, e qui, presso l'altare, nei flutti di sangue della vergine sgozzata, contamina la mia mano paterna. Quale delle due sorti è peggiore? Come posso disertare le navi e tradire l'alleanza? E dunque plachi il sacrificio i vènti e sgorghi il sangue della vergine! Questo, con ira e furore (ὄργῃ περιόργῳ), mi è forza desiderare. E così sia» (vv. 206-17).

Ma questo dramma d'Agamennone a Clitemestra non è presente: per lei Agamennone è soltanto il padre snaturato che ha ucciso la figlia per le sue ambizioni di potere; e quest'odio grande traspare nelle parole che abbiamo poco fa letto: quando ironicamente chiamava il suo uomo, l'uccisore della figlia primogenita, «il cane custode della casa», la «luce del cielo che splende dopo la tempesta». Quest'odio assoluto armerà la mano nel momento decisivo e suggerirà la parole con le quali Clitemestra, diventata messaggera di se stessa e delle sue stesse azioni, potrà dire, dopo aver ucciso il marito: «A questo scontro da molto tempo io pensavo. La mia vittoria, la compiuta vittoria, venne. Ritardò, ma venne. E ora qui sto, dove ho colpito, qui sto, dove ho compiuto il debito mio. Sì, questo ho fatto. E anche il modo ti voglio dire. Perché costui non sfuggisse al suo destino, perché scampo non avesse, in una rete senza uscita, come in una rete da pesci, io lo ravvolgo. Oh, quale fastoso mantello di morte! Due volte lo colpisco; due volte egli grida; e lascia cadere giù le sue membra. E su lui caduto un terzo colpo aggiungo per dono votivo a Zeus salvatore dei morti. E così morendo, egli rutta fuori la sua anima. Irrompe dalla ferita un getto violento di nero sangue, e mi percuote, e mi sembra uno spruzzo di rugiada; e io ne gioisco, come di una gioiosa pioggia un campo di grano negli aperti calici delle spighe in fiore» (vv. 1377-392).

Nessun messaggero avrebbe potuto e saputo dire ad un tempo quanto era accaduto ed esprimere tutta l'esultanza interiore e l'intima gioia colla quale Clitemestra aveva agito; solo lei poteva esprimere compiutamente tutto questo. E il ricordo della figlia immolata, di Ifigenia che Agamennone aveva sacrificato sull'altare di Artemide, è sempre ben presente all'animo della sposa che ancora stringe fra le mani la bipenne con la quale ha colpito lo sposo, tanto che, quando il Coro le chiederà chi darà sepoltura ad Agamennone, potrà dire con feroce sarcasmo: «Da me fu abbattuto, da me fu ucciso, io lo seppellirò. Non fa bisogno ci siano lamentazioni familiari. Ci sarà Ifigenia laggiù, la figlia, ad accogliere come deve, con lieto volto, il padre: dal passo della triste riviera, presso il veloce Acheronte, gli getterà al collo le braccia, lo

bacerà» (vv. 1551-559). E Clitemestra è ancora piena dello spirito di vendetta tanto da poter esclamare: «La sorte che a mia figlia fece patire meritò bene di patire egli stesso. Non vanti nell'Ade parole orgogliose. Se morì ferito di spada, espìò la colpa che primo egli commise» (vv. 1525-530).

Ma poco prima aveva detto al Coro: «Tu vuoi che questa sia opera mia. No, non dire così. Io non sono la moglie di Agamennone. Il volto io ho della donna di questo morto. Ma io sono l'antico acerrimo dèmonne vendicatore di Atreo che me ripagò della cena orrenda sacrificando quest'uomo a vendetta dei figli giovinetti». Dunque Clitemestra si sente colei che compie giustizia, ma si sente anche un anello d'una lunga catena di delitti: quasi che non sia più lei come persona ad agire ma il dèmonne stesso della stirpe. Poco dopo, poi, venuto meno in lei questo dèmonne, passata la passione del momento, si sentirà soltanto una donna con le mani sporche di sangue, e smorzerà il grido di gioia che Egisto sta per levare sul cadavere d'Agamennone.

La catena di delitti che si è perpetuata nella casa - dove di volta in volta ciascun agente nel fare giustizia (o quella che a lui in quel momento pare giustizia) anche si lorda le mani di sangue, si rende colpevole di un delitto, che richiederà in futuro un vendicatore - è senza fine: al tragico destino della casa non pare esserci scampo.

Nelle *Coefore* sarà Oreste a punire la madre della colpa commessa con l'uccisione del marito: ma in lui non ci sarà la demoniaca passione che agitava Clitemestra; anzi in lui vive il dramma di chi si sente stretto fra due possibilità ugualmente terribili: Apollo gli ordina di vendicare il padre, ma uccidendo la madre egli si lorderà del sangue di chi l'ha generato; ma, se egli disobbedirà all'ordine del dio, lascerà il padre invendicato, e inoltre andrà incontro alla terribile vendetta del dio. Oreste s'inserisce nella catena dei delitti del γένος, con una disposizione d'animo tutta particolare, diversa da quella di quanti l'hanno preceduto, diversa da quella di Clitemestra. Il demone della stirpe non agisce in lui con irruenta passione: egli avverte con chiara consapevolezza la tragicità della situazione in cui si trova. E il grande, mirabile commo in cui viene evocata la forza del padre è l'espressione di quanto egli abbia bisogno d'aiuto per compiere l'azione che gli è prescritta dalla divinità; e anche questo ad un certo momento pare non bastare, quando di fronte alla madre che gli mostra il seno che l'ha allattato ha un momento di esitazione, che solo la parola di Pilade riesce a far superare.

Nelle *Eumenidi* la situazione è ancora diversa: Oreste, macchiato della colpa di matricidio, è aggrappato all'altare d'Apollo in Delfi: la purificazione rituale, cioè il lavacro col sangue di porco, è già avvenuta, ché altrimenti la sua presenza presso l'altare sarebbe un empio sacrilegio. La purificazione rituale non basta: occorre ben altro. Il dramma, è noto, iniziatosi presso l'altare d'Apollo in Delfi si concluderà ad Atene²⁰, dove avverrà la liberazione di

²⁰ Un mutamento di luogo nel corso di un dramma non è del tutto inconsueto in Eschilo: basti pensare alle *Etnee*, vd. C. Corbato, *Le 'Etnee' di Eschilo*, in *Catania. Atti del Convegno della S.I.S.A.C. (Catania 23-24 maggio 1992)*, a c. di B. Gentili, Pisa-Roma 1996, 61-72.

Oreste dalla furia delle Erinni: il voto del tribunale a cui è affidato non lo assolve e non lo condanna, in quanto i voti sono pari; ma Atena interviene e Oreste è liberato. Ma perché questo possa capitare, l'antica legge del γένοϋς deve cedere il posto alla nuova struttura statale, che agirà non per vendetta, ma secondo giustizia: a garanzia di questo giudizio sono gli dèi. Accanto alle vecchie divinità saranno le nuove: è avvenuta una conversione non solo nel mondo umano - dove la stirpe non agirà più come entità autonoma, ma integrata nel nuovo corpo statale, pubblico -, ma anche nel mondo divino.

Il tribunale giudicante è l'Areopago: ci si è chiesti spesso che cosa significhi questo per l'ateniese Eschilo: in quel tempo, si sa che la riforma di Efialte aveva grandemente diminuito il potere dell'Areopago, limitando le sue prerogative ai soli delitti di sangue. E delitto di sangue è appunto quello di Oreste, sicché il ricorso a questo tribunale pare senz'altro allineato con le nuove funzioni dell'organo. Va inoltre notato che Eschilo mostra che l'istituzione dell'Areopago avviene proprio in occasione di questo giudizio sul matricidio di Oreste, mentre la tradizione anteriore ne poneva le origini ben prima, in occasione di un fatto di sangue avvenuto nel mondo divino, a proposito del delitto compiuto dal figlio di Ares.

Ho tralasciato molti temi del tragico in Eschilo; ma ad uno ancora devo almeno accennare: il mondo divino a cui il tragediografo fa continuo riferimento: si va dalla concezione della divinità come forza della natura alle espressioni ispirate sul dio nel Coro dell'*Agamennone*, quello per intenderci che è stato chiamato, impropriamente a mio parere, l'inno a Zeus. Il problema è molto complesso, e non si può risolvere in breve: basti osservare che da un lato Eschilo muove sempre più verso una concezione della divinità come una forza solidale e potente, ma una forza in evoluzione. Il divino si trasforma, ma le sue metamorfosi sono sempre collegate col mondo dei mortali.

In conclusione: Eschilo, cittadino di Atene, sente la tragicità dapprima come una forza che da un lato si fa sentire nella sofferta presa di coscienza che l'agire umano trova sul suo cammino, come nei *Persiani*, ma in seguito avverte che è il mondo stesso dell'uomo che nella sua struttura è avviluppato in una vicenda tragica, da cui non può uscire, se non modificandosi, e vedendo modificato lo stesso mondo divino, passando dalla passione dell'individuo, passione irrazionale, alla giustizia della società civile.

Potenza

Giacomo Bona

IL TRAGICO IN SOFOCLE

A ben vedere, sembra abbastanza singolare che un gruppo di filologi si riunisca per parlare - ancora una volta - del tragico. Il salto che bisogna fare per arrivare dalle tragedie al tragico è difficile e rischioso. Il lavoro dei filologi riguarda l'analisi delle singole opere: conoscerne il testo, la tradizione, le vicissitudini dell'esegesi; collocare ognuna di loro nel momento interno alla produzione di ogni poeta; connetterle alle implicazioni rituali, religiose, pensarle nel quadro della *polis*, in generale e in concreto. Tutto questo (e molto altro) forma ragionevole parte del mestiere con cui ci guadagniamo onestamente la vita, dotati delle armi della filologia e attenti ai sentieri così diversi della considerazione storica dell'antichità. Il tragico, invece, si situa al margine o più in là di questo modesto obiettivo dei filologi.

L'aggettivo 'tragico', sostantivato dall'articolo, diviene subito un'astrazione pretenziosa cui non basta il senso di 'ciò che hanno tutte le tragedie, ciò che le caratterizza' - forse perché teme di non potersene far forte, di dover cedere davanti alla spinta chiarificatrice dell'analisi- e pretende avvalersi della pretesa autorità delle astrazioni per proteggersi nel senso di 'ciò che devono avere tutte le tragedie per essere tali'. O per meglio dire, ammesso con Aristotele che la tragedia ha «una natura che le è propria» (*Po.* 1449a)¹, bisognerebbe riconoscere che tutte le tragedie vi devono tendere, anche se sarebbe possibile pensare che non tutte vi arrivino; il tragico si realizzerebbe solo esemplarmente e completamente in quelle tragedie che attingono questa pretesa natura essenziale della tragedia.

Ecco qui il salto che bisogna fare per arrivare al tragico², un salto praticato soprattutto dai filosofi³. I filologi, invece, malgrado si siano perdute molte delle tragedie greche e malgrado molti poeti e molte opere siano ridotte solo a frammenti, notizie e citazioni che sfidano l'analisi e sovente rendono temeraria l'interpretazione, tendono piuttosto a enfatizzare il carattere rischioso, arbitrario, di generalizzazioni che dovrebbero servire, contando solo ciò che rimane intero, di sette più sette più diciannove tragedie di tre poeti diversi: ci avvertono che questo è molto materiale di riflessione, ricco di differenze e di peculiarità; che è meglio lasciare perdere teorie e speculazioni.

Filosofi e teorici nel contrattaccare sono soliti valersi delle ragioni del-

¹ «Essendo passata per molti mutamenti», traduce D. Lanza (*Aristotele. Poetica*, Milano 1987, 129), «la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura». Nel passo aristotelico «ad essere in gioco - commenta Lanza (*ibid.*) - non è tanto la ricostruzione filologica del sorgere del teatro tragico, quanto la presunta scoperta del suo significato essenziale».

² Per la storia del dibattito sul tragico: P. Szondi, *Versuch über das Tragische* (1961), in *Schriften* 1, Frankfurt a. M. 1978, 149 ss.; D. Lanza, *Alla ricerca del tragico*, Belfagor 31, 1976, 33 ss.; id., *La tragedia e il tragico*, in AA.VV., *I Greci*, I, Torino 1996, 469 ss.

³ Di «sacrificio della filologia... sotto la sollecitazione di un forte imperativo ideologico» parla Lanza, *Alla ricerca*, 35. Un imperativo, quello dei filosofi, nato, ancora secondo Lanza, «dalla consapevolezza di essere i custodi del senso del tragico nella sua genuinità d'archetipo».

l'universale e del generico e, in concreto, ricorrere al sotterfugio, altrimenti prestigioso, di cercare nel bel mezzo il più rappresentativo. Così, dato che fra Eschilo ed Euripide si trova Sofocle, è sufficiente caricare di significati adiacenti il tragico di Eschilo - ieratico, che finisce per risolvere il conflitto nell'unità superiore della trilogia incatenata, più lirico ...- e quello di Euripide - comico, sentimentale e patetico, più prosaico, truculento ...- perché rimanga nel mezzo⁴, equidistante dagli eccessi, il tragico paradigmatico, esemplare, classico.

Qui le ragioni del tragico hanno toccato il classico: i filologi ormai sanno che è un'altra astrazione, un universale rischioso, al quale, però, costa loro rinunciare perché legittima il fondamentalismo filologico o, più modestamente, perché aiuta a procurare motivi per la giustificazione e la pratica dei cosiddetti studi classici.

A dispetto delle ragioni del loro mestiere, i filologi non hanno potuto, quindi, restare al margine delle ragioni dei teorici; non hanno potuto farlo nel XIX secolo, quando la filosofia teorizzava il tragico in termini che lo vincolavano assai strettamente al classico, perché dopo, ciò che hanno fatto più di una volta, è stato usarle a seconda di ciò che loro conveniva, confrontarle, non sempre del tutto coerentemente, con le tragedie.

Adesso che siamo già dentro a Sofocle il classico, il tragico per eccellenza, e pur senza calcolare i frammenti (si sa che complicano indebitamente le cose: lasciamoli agli specialisti) rimangono tuttavia troppe tragedie. Detto altrimenti: le sette tragedie non si lasciano ridurre a unità da una qualsiasi violenza teorica senza opporre la resistenza, passiva ma potente, dell'evidenza dei testi. Nella tradizione di Goethe, Hegel e Hölderlin legittimano una seconda operazione, quella di trovare una tragedia sofoclea che rappresenti il tragico in modo emblematico, al grado di maggiore purezza.

Non sarà necessario insistere nell'enumerazione dei motivi che hanno portato l'*Antigone* e l'*Edipo re* a diventare incarnazione del tragico e, per molti anni, specchio in cui trovava immagine l'impotenza, l'angoscia, il sentimento di colpa dell'uomo contemporaneo⁵. Riassumerò a grandi linee il conflitto, il contrasto senza uscita che nel 1824 Goethe, allo schiudersi dell'età contemporanea, attestava come condizione *sine qua non* del tragico. Esso si è concretizzato nella stessa epoca in Hegel - perché in Goethe poteva nascere da qualunque opposizione trovasse fondamento nella natura - come un conflitto insuperabile fra stato e famiglia; un conflitto, dunque, fra «la vita etica nella sua universalità spirituale» e la «eticità naturale»⁶. Se Goethe ancora invocava i casi dell'*Aiace* e dell'*Eracle* di Sofocle come esempio, Hegel, una volta constatato che l'*Antigone* era «di tutti i capolavori del mondo antico e moderno», quello che meglio illustrava il conflitto - che lui decisamente estrapolava

⁴ ὅτε Σοφοκλῆς μέσος ἔουκεν ἀμφὸν εἶναι pensava Dione di Prusa (52.15).

⁵ G. Steiner, *Antigones*, Oxford 1984; G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re*, Torino 1994.

⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, tr. it., Torino 1967, 1356.

«come strutturale dell'organizzazione della società borghese» - fra stato e famiglia, dichiarava che l'*Antigone* era anche «l'opera d'arte più eccellente e più soddisfacente»⁷.

Da queste essenzialità è andata allontanandosi la critica filologica del XX secolo. Vi hanno contribuito, perfino nella tradizione tedesca, proposte come quella di K. Reinhardt, tanto preoccupato per l'evoluzione, nel teatro di Sofocle, della «forma interna» e tanto aderente, nella pratica interpretativa, al «singolare e particolare» di ogni opera, passaggio o problema drammatico individuato⁸. D'altro canto, vi sono confluiti, già dopo l'ultima guerra europea, diversi tentativi per far sì che il tragico, abbandonate le sublimità del cielo filosofico, arrivasse a un certo compromesso con la realtà, umile e non tanto uniforme, dei testi; fra questi tentativi, il più paradigmatico si potrebbe forse considerare quello di A. Lesky, diretto a far toccare con i piedi a terra una «concezione dell'essenza del tragico» che, pur essendo «una decisiva attitudine filosofica», fosse, però, ragionata sui testi, da più lontano o da più vicino, di ogni tragedia⁹.

Lungi dal pretendere di disegnare una traccia degli orientamenti della critica di Sofocle¹⁰, ciò che ho appena segnalato mi permette di arrivare alla mia meta, che è la constatazione del carattere centrale attribuito alla figura dell'eroe in tutta una serie di opere composte negli anni '50. Non possiamo dire che l'attenzione per l'eroe sia così nuova, però deve considerarsi significativa l'insistenza con cui ora affiora. B.M.W. Knox, riferendosi ad alcune delle opere che, prima del suo libro del 1964, possono esemplificare questa direzione, menziona come fondamentale il *Sophokles* di Reinhardt: tuttavia di fatto sono tre i libri degli anni '50 (da lui stesso citati), che danno ragione a questa insistenza¹¹ e cioè C.H. Withman, *Sophocles: a Study of heroic Humanism*, Cambridge Mass. 1951, G. Méautis, *Sophocle. Essai sur le héros tragique*, Paris 1957, e G.M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, New York 1958.

Nella stessa decade degli anni '50 C. Riba segnalava che «c'è per noi qualcosa di incomprensibile nell'assenza di vertigine con cui Sofocle dispone la prova agonale dei suoi eroi»¹². L'attenzione si era spostata dal conflitto a chi l'assumeva, perché l'uomo della metà del secolo si sentiva attratto, oltre alla comprensione del conflitto, dal modo in cui l'eroe sofocleo vi si trovava inesorabilmente situato e vi pativa; il conflitto si faceva dolore umano, d'un uomo

⁷ *Ibid.*, 1361.

⁸ K. Reinhardt, *Sophokles* (1933), Frankfurt a. M. 1976⁴. Cf. J.S. Lasso de la Vega, *Karl Reinhardt y la filología clásica en el siglo XX*, Madrid 1983, 41 ss.

⁹ A. Lesky, *Die griechische Tragödie* (1933), Stuttgart 1984⁴.

¹⁰ Una sintesi degli orientamenti fino agli anni Sessanta fu abbozzata da J. Alsina, *Sófocles en la crítica del siglo XX*, Emerita 32/2, 1964, 299 ss., e *Sófocles y nuestro tiempo*, Estudios escénicos 10, 1964, 9 ss. (= *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona 1971, 43 ss.).

¹¹ B.M.W. Knox, *The heroic Temper*, University of California Press 1963, 166-67 e n. 18.

¹² C. Riba, *Sófocles, Tragèdies*, I, Barcelona 1951, 31.

sofferente («leidende Mensch» l'aveva definito Schadewaldt)¹³, ma quello che richiamava l'attenzione di quest'uomo, era che, «oltre a capire», lo accettasse (come diceva Riba a proposito di Eracle) «con eroica semplicità»¹⁴: oltre alla comprensione, dunque, la semplice accettazione, la formidabile assenza di vertigine; «in qualsiasi direzione continui - un'altra volta Riba, ora su Edipo - ci si imbatte subito nell'assurdo»¹⁵.

Dunque al centro del tragico non sta, goethianamente, il conflitto, ma l'eroe che lo soffre e il suo dolore incomprensibile, fino all'assurdo. Il punto di vista di Riba si rivela all'altezza delle inquietudini del suo tempo e, in certo modo, è complementare, negli anni '60, a quello di Knox, che converte l'accettazione dell'eroe in «decisione che sgorga dallo strato più profondo della sua natura individuale, della sua *physis*»¹⁶. Dove Riba, più hoelderlinianamente, metteva in risalto l'accettazione e l'abbandono, la mancanza di difesa dell'intelligenza umana sotto il peso dell'impensabile, l'oblio di se stesso da parte dell'eroe, nel cuore del conflitto, «perché è tutto lui dentro al momento»¹⁷, Knox non vede «assenza di vertigine», ma «un vuoto terrificante, in un presente che non ha il conforto di un futuro né la guida di un passato, un isolamento nel tempo e nello spazio che impone all'eroe la piena responsabilità della propria azione e delle sue conseguenze»¹⁸. Imposizione e non accettazione, terrore nel vuoto e non assenza di vertigine: Knox parla di decisione e di piena responsabilità, implicata da «la libertà d'azione» dell'eroe¹⁹.

Non mi inoltro nelle molteplici sfumature della centralità dell'eroe tragico, dell'eroe sofocleo, nel dopoguerra. È sufficiente constatare il fatto in sé. Perché, per diversi casi, forse per ragioni più filologiche e storiche, ora, l'eroe greco, l'eroe dell'epica, la cui condizione era stata rifondata dalla tragedia nella festa di Dioniso nell'Atene del V secolo, reclama di nuovo, legittimamente, sul finire del secolo XX, l'attenzione degli studiosi²⁰.

La forza con cui si esprime nella tragedia di Sofocle l'inesorabilità della sfortuna umana, della cecità umana, non è stata superata e non è diminuita malgrado il tempo; al contrario, come succede sovente con i grandi poeti, il tempo ha lavorato in suo favore e l'ha aumentata. Questa è una condizione

¹³ W. Schadewaldt, *Sophokles und das Leid* (1944), in *Hellas und Hesperien*, Zürich 1960, 231 ss.

¹⁴ C. Riba, *Sòfocles*, I, 101; cf. J. Ferraté, *El risc que salva*, in *Carles Riba, avui*, Barcelona 1955, 122.

¹⁵ C. Riba, *Sòfocles, Tragèdies*, II, Barcelona 1959, 112; cf. J. Alsina, *Carles Riba y su visión de Sòfocles*, in *Descubrimiento del Mediterráneo*, Barcelona 1971, 167 ss.

¹⁶ Knox, 5.

¹⁷ Mi servo, per leggere le *Anmerkungen*, dell'edizione bilingue di J. Beaufret, *Hölderlin, Remarques sur Oedipe, Remarques sur Antigone*, Paris 1955, 64 («weil er ganz im Moment ist»).

¹⁸ Knox, 5.

¹⁹ *Ibid.*, p. 7: Sofocle «invented tragedy as we know it: the confrontation of his destiny by a heroic individual whose freedom of action implies full responsibility».

²⁰ C. Miralles, *La refondation athenienne de la condition héroïque*, *Pallas* 38, 1992, 69 ss.

resa possibile dal tipo di poesia che si realizza nella tragedia; non è impossibile che un altro tipo - l'epica, prima della tragedia - abbia esemplificato questa forza, ma sempre con minore concentrazione, in una situazione condizionata in un altro modo: lo spazio chiuso, separato, caratteristico della tragedia, in una rappresentazione che è inganno e spettacolo²¹, rende più profonda, davanti a un pubblico che giudica da un altro mondo, da un altro tempo²², la solitudine dell'eroe che Sofocle ha presentato con la sua poesia agli ateniesi, nella festa del dio, perché incarni questa inesorabilità della sfortuna, della cecità degli umani.

La solitudine è caratteristica dell'eroe. Dell'eroe dell'epos, per cominciare; il quale, al di sopra degli uomini, riconosce comunque la sua condizione umana nella coscienza della propria morte: lui si diverte, festeggia, e gli altri lo rispettano, ma al prezzo di sapersi sempre attorniato dalla morte, sempre sul punto di provare il suo onore e il suo valore nel combattimento, dove, uccidendo o morendo, sempre in presenza della morte, guadagna la gloria²³.

La prova dell'eroe epico è dunque fuori di lui, nel combattimento. L'eroe della tragedia invece è messo alla prova dentro di lui, nella coscienza che prende della sua situazione, nella consapevolezza che acquisisce di se stesso. Quello che fa un eroe epico, si è soliti convenire da Lesky in poi, lo fanno un dio e lui: è la teoria nominata la «doppia motivazione»; la si è anche applicata all'eroe della tragedia²⁴. Ma ciò che cambia è la coscienza: la colpa, la responsabilità individuale non emergono dalla tragedia²⁵, bensì ne emerge la coscienza dell'eroe di trovarsi in una situazione estrema, sentita come intollerabile. Ciò che ha scatenato questa situazione può essere un atto dell'eroe, qualcosa che ha fatto: lui e un dio; a volte quest'atto, anteriore a quello che succede o si fa nella tragedia, non è neanche sottolineato. Ma, non c'è dubbio che, se sono stati un dio e un eroe a compierlo, sarà l'eroe, solo, a pagarlo, e lui ne avrà e ne acquisirà la coscienza: si troverà per forza solo, caricato delle conseguenze di qualche cosa che gli era accaduta o che, avendola compiuta (non senza un dio), non gli era sembrata decisiva o aveva mal inteso o neppure aveva saputo.

Sovente l'eroe della tragedia è anche un guerriero, come gli eroi dell'epos. Ma è un guerriero che ha la comunità contro, come già l'Achille e probabilmente l'Aiace di Eschilo²⁶. È vero che i marinai dell'*Aiace* di Sofocle appoggiano l'eroe, ma è anche vero che entrano quasi reclamando il fatto che la situazione non sia quella che si aspettano e altrettanto vero che arrivano a

²¹ C. Miralles, *La creazione di uno spazio: la parola nell'ambito del dio dell'alterità*, Dioniso 59/2, 1989, 23 ss.

²² P. Vidal-Naquet in J.-P. Vernant et P. V.-N., *Mythe et tragédie deux*, Paris 1986, 152 ss.

²³ Si confronti il discorso di Sarpedone in Hom. M 310 ss. con le parole di Era in II 441 ss.

²⁴ A. Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, SHAW 1961, abh. 4.; id., *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, JHS 86, 1966, 78 ss.

²⁵ J.-P. Vernant in J.-P.V. et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie*, Paris 1972, 43 ss.

²⁶ C. Miralles, *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona 1968, 57 ss.

temere che gli altri greci li lapidino per aver appoggiato il loro comandante. Indipendentemente dai fatti concreti, deve essere data importanza alla tensione sottolineata²⁷ fra la celebrazione civica dei valori e dell'ordine della *polis*, prima della rappresentazione tragica²⁸, e la sovversione, la messa in crisi di questi stessi valori nella tragedia.

Nella celebrazione dei morti per la città in guerra, nelle grandi Dionisie, non si fa il nome di alcun cittadino caduto. I morti e la città che li onora si fondono, divengono un tutt'uno: la comunità ne esce rafforzata, evidenziata. Nella tragedia, l'eroe si trova senza uscita, messo in una sorte, in una vicissitudine eccezionale che lo rende solo, unico; di fronte agli altri, in un modo o nell'altro, dentro alla tragedia, e degli altri che lo guardano, della comunità degli Atenesi, del pubblico, fuori dalla tragedia.

Ci sono molte immagini di questa solitudine nella tragedia di Sofocle. Ne è immagine-limite il confino in uno spazio selvaggio, lontano dalla civilizzazione, al quale è stato costretto Filottete: la separazione sembra venire da fuori, è stata decisa dagli altri. Ora, al di dentro, è ugualmente reale la malattia, la follia di Filottete, che lo esclude da dentro verso fuori: dà motivo agli altri per escluderlo.

Anche l'altro guerriero, Aiace, si sente solo davanti a ciò che, una volta tornato alla ragione, ha appena appreso di se stesso. Chiuso al buio, che invoca come sua luce (*Ai.* 349), si vede abbandonato dagli dei senza che neanche gli uomini gli possano venire in aiuto (vv. 397 ss; cf. 457 ss.). Nella sua solitudine, Filottete aveva almeno una terra sotto ai piedi; Aiace no, invece, perché non può andare né all'accampamento dei greci, né a Troia, né può tornare alla sua dimora, dove non sa come ma lo riceverà suo padre. Così Aiace, solo, senza posto fra i vivi, decide di entrare volontariamente nella solitudine senza ritorno; lui parla dei prati lungo il mare, di un luogo senza orma umana, ossia solitario, e dice che va a purificarsi (vv. 654 ss.). Volendo, gli spettatori, come Tecmessa e il coro, potrebbero pensare che ha deciso di sopportare la vita, di reintegrarsi alla compagnia degli altri. Ma la solitudine di cui parla è la morte, perché la coscienza di cos'ha fatto è ugualmente coscienza che l'alternanza e la vicissitudine (vv. 669 ss.) governano la vita e dunque che la coincidenza dell'eroe sempre con se stesso, l'identità eroica che per lui dava senso alla vita, rimane ora fuori dalla vita, esclusa, e non gli resta alcun altro luogo, né alcun altro rimedio che la solitudine senza ritorno, la morte.

È esclusione, la solitudine di Filottete: gli altri, incapaci di sopportare la sua compagnia, l'hanno messo da parte. La solitudine di Aiace è tutta interiore: è lui che, nella sua situazione, cosciente, non trova altra uscita che l'auto-esclusione definitiva, l'appartarsi dagli altri.

Al centro della scena, nel *Filottete*, c'è la grotta: un luogo inumano, da fiere, che esprime la ricaduta forzata nella natura dell'eroe abbandonato. Al

²⁷ Da S. Goldhill, *The Great Dionysia and civil Ideology*, in *Nothing to do with Dionysos?*, edd. J.J. Winckler and F.I. Zeitlin, Princeton 1990, 97 ss., partic. p. 123 su Neottolemo).

²⁸ Cf. J.J. Winckler, *The Ephebes' Song: 'Tragoidia' and 'Polis'*, Princeton 1990, 20 ss.

centro dell'*Aiace*, le parole del dramma collocano la tenda. Fuori dalla grotta c'è la salvezza, in fondo, per Filottete; fuori dalla tenda, aspettano Aiace il ridicolo e la coscienza insopportabile della pazzia che ha compiuto. Incapace di ridere dell'eroe ingannato, Ulisse chiede ad Atena che non faccia uscire Aiace dalla tenda, che lo lasci dentro (vv. 73-75); quello che ha detto Calcante ha fatto che Teucro inviasse l'ordine che Aiace non uscisse dalla tenda (vv. 741-742). In un modo o nell'altro, nello spazio simbolico del dramma o all'interno dei personaggi che vi si muovono, il dentro e il fuori sono sempre importanti, nella tragedia e specialmente in Sofocle.

Al centro delle *Trachinie* c'è la dimora dove ritorna l'altro eroe guerriero, Eracle. Il dentro comporta il prima, qui. Ovvero l'interno è popolato in modo insuperabile, definitivo, dal passato: accedere alla dimora, a Deianira, nel cuore della dimora, è incompatibile con il mondo interno di Eracle, popolato dal più recente, pieno di Iole. Il fuori non può entrare dentro. Nell'*Agamennone* di Eschilo, anche tragedia del ritorno²⁹, l'inganno, preparato con piena coscienza dalla donna che lo perpetra, si nasconde dentro alla dimora e aspetta l'eroe guerriero che torna; nelle *Trachinie*, l'inganno, incoscienza, sconosciuto alla donna che lo mette in moto, esce dalla dimora per andare a cercare, fuori, l'eroe che torna.

Escluso dalla dimora, dalla compagnia dei suoi familiari, come Filottete lo è dalla compagnia degli altri guerrieri, Eracle è vittima di una solitudine interiore, violenta come quella di Aiace, irreparabile, come quella di Aiace è simmetrica alla solitudine di una donna. Prima non sanno e dopo capiscono, Eracle ed Aiace, e la solitudine dell'uno e dell'altro rispecchiano e riflettono l'incoscienza, l'insinuarsi, il retrocedere e la pienezza della coscienza, in Deianira, che è stata il veicolo del disastro - non che lo volesse, come Clitemnestra, ma senza volerlo, come Giocasta -, e in Tecmessa, impotente e vittima, come Andromaca.

Se la solitudine conviene al guerriero per il fatto di esserlo (e già Gernet lo segnalava nell'esaminare il libro di Dumézil sulla funzione guerriera)³⁰, non è il guerriero, in Sofocle, l'unico a incarnare la solitudine. La solitudine accompagna il potere e accerchia chi lo esercita. Chiaramente non c'è una differenza reale, a volte, fra il re e il guerriero, come nel caso di Eracle, il re che torna dalla guerra, e nell'*Agamennone* di Eschilo. Ma altre volte la guerra rimane realmente esclusa, come nel caso di Oreste o di Edipo. Ciò tuttavia non significa che la solitudine non convenga al governante per il fatto di essere tale³¹. Sembra che la regalità, la considerazione che tutti hanno di lui come

²⁹ J. Jouanna, *L'Electre' de Sophocle, tragedie du retour*, in A. Machin - L. Pernée (edd.), *Sophocle, Le texte, Les personnages*, Aix-en-Provence 1993, 173 ss.

³⁰ L. Gernet, *G. Dumézil, Aspects de la fonction guerrière chez les indo-européens*, Paris 1956 (*L'Année Sociologique* 1959-1960), in L. G., *Les grecs sans miracle. Textes 1903-1960 réunis par R. Di Donato*, Paris 1983, 182.

³¹ Soprattutto al τύραννος, come è designato Edipo nel titolo che noi comunemente rendiamo come *Edipo re*: cf., su questa «assoluta solitudine», C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe*, Milano 1996, 182.

salvatore e governante, allontani Edipo dalla verità, lo lasci solo, opposto a questa verità, temibile, antipatica, inevitabile, che gli altri personaggi del dramma risvegliano davanti a lui, con gesti e parole sicure, coscientemente o incoscientemente.

La sua solitudine colloca a volte l'eroe fra il sapere e il non sapere. Non sapeva quel che faceva, Aiace, reso pazzo da una dea; non vedeva quello che aveva davanti Edipo, accecato da un dio. Superato questo non sapere, questo non vedere, ci può essere un momento di comunicazione, di comprensione della realtà, di quello che gli altri vedono e sanno, per passare nuovamente alla solitudine, più radicalmente: morte o acciecamiento. In modo definitivo, senza ritorno.

Il guerriero di Sofocle non è il cittadino ateniese che fa la guerra: non è chi ha combattuto e ora mette una tragedia in scena, come lo stratega Sofocle, né l'oplita che ora si riunisce con i compagni tra il pubblico della festa; e non è neanche uno dei cittadini morti in guerra e appena ricordati, senza nome, collettivamente, nelle cerimonie che precedono le rappresentazioni di Dioniso. Il guerriero di Sofocle è un eroe di un altro tempo. Sono anche eroi di un altro tempo i re di Sofocle. E, ciononostante, chi negherebbe che, nella realizzazione concreta in ogni tragedia di un paradigma mitico, una serie di tratti, di riflessioni, di vicende, poteva ricordare all'ateniese seduto alla festa del dio, personaggi, fatti, situazioni del suo tempo? O, ancora, interessi della città? Dietro a Edipo c'è Pericle, si è sostenuto³²; appare chiaro che il rifiuto a leggere la grande tragedia solo come contrappunto del Pericle che affronta la peste è giustificato. Ma chi potrebbe negare con sicurezza che il poeta, gli attori, gli spettatori, non l'avessero tenuto presente, in questo o quel momento delle vicissitudini di Edipo re di Tebe? L'Edipo che ha paura di rimanere solo nel bosco, così popolato dagli dèi, di Colono («non lasciatemi solo; non avrebbe forza, il mio corpo, di trascinarsi, abbandonato e senza guida»: *OC* 500-02), lui che è lì vittima della violenza di Creonte, che gli ha sequestrato Ismene e ora lo lascia, ignorandolo, senza Antigone: questo Edipo non diviene, accettato da Teseo, esempio per sempre della pietà degli ateniesi; non assicura il potere della città alla quale lega la sua tomba?³³ Il discorso finale di Edipo (vv. 1518 ss.) non può celare i suoi parallelismi con il celebre discorso 'equivoco' di Aiace (*Ai.* 646 ss.)³⁴. E la morte di Aiace non istituisce, chiaramente per gli Ateniesi, un culto eroico che protegge la città?

Ci sono altri guerrieri e altri governanti, altri personaggi - alcuni perfino molto umili, indovini, pastori - e i collettivi dei cori. Senza di loro, la solitudine dell'eroe non esisterebbe. È solitudine in mezzo alla gente, quella dell'eroe. Questi altri personaggi non solo sono l'eco in cui risuona questa solitudine, i testimoni senza i quali non esisterebbe; a volte anche opposti agli eroi, li

³² V. Ehrenberg, *Sophokles und Perikles*, München 1956.

³³ P. Vidal-Naquet in J.-P. Vernant et P. V.-N., *Mythe et tragédie deux*, 175 ss.

³⁴ R. Seaford, *Reciprocity and Ritual*, Oxford 1994, 398 ss.

rendono più simili a loro, li fanno uscire, più umani, anche se solo momentaneamente, dalla solitudine, dall'eroica ostinazione che, oltre la ragione, l'inganno o la follia, li chiude in se stessi, rendendoli incomunicanti. E anche, a volte, vi si oppongono oppure oppongono a loro gli dei o la sorte, in un modo tale che anche loro finiscono desolatamente soli, come Creonte in assenza di Antigone; sembra allora che gli eroi producano eroi. E ancora, talvolta, qualche personaggio resiste tenacemente a lasciare la prudenza, contempla da dentro com'è pesante la cecità mandata dagli dei e finisce per offrire un modello di condotta assennata, sempre con i piedi per terra; come l'Ulisse dell'*Aiace*.

Vorrei dire che, se la solitudine caratterizza l'eroe, le realizzazioni concrete di ogni solitudine dipendono, sì, dalla situazione della vicenda in cui il poeta tragico situa l'azione del suo dramma, e, naturalmente, da chi è l'eroe, ma, drammaticamente, dipendono in un grado molto alto da come gli altri ricevono quello che gli eroi fanno e dicono, perfino da chi sono gli altri, nella considerazione dell'eroe, o da chi gli sembra che siano. La nuova solitudine di Filottete, non è lui a credere che sia Neottolema a crearla? Dove, se non nel contrasto con Crisotemi si riflette più nitidamente la determinazione di Elettra?

Sofocle introduce il terzo attore. Ma forse è Sofocle il tragico nella cui opera più si nota che le ragioni dei personaggi non si toccano: si fanno strada da sole, forse si rafforzano per contrasto con quelle degli altri personaggi. L'informazione circola fra i personaggi, però ciò che dicono (soprattutto gli eroi) non cambia dall'inizio: come il movimento nel cerchio, le parole di un eroe continuamente rinviano, impermeabili a quelle degli altri, senza uscire da se stesse, alle sue parole anteriori. Al massimo si fanno più intransigenti, palesano più nitidamente la decisione di non cambiare per niente.

L'eroe è solo. Ma in Sofocle la solitudine dell'eroe si realizza in presenza di un altro. A volte sin nel monologo: modellato sul dialogo fra Ettore e Andromaca in presenza di Astianatte, il monologo di Aiace ha bisogno sulla scena di una (sia pur muta) Tecmessa con Eurisace in braccio. Più sovente, però, è nel dialogo. In Sofocle è angosciato, come segnalava Pavese il 27 settembre 1942, che «nella tragedia greca le persone non si parlano mai, parlano a confidenti, al coro, a estranei»³⁵; vi insisteva il 26 giugno 1944, lucidamente, segnalando che, di contro a quello che è importante nella tragedia di Corneille, in quella greca «conta l'eroe isolato, che fa un discorso-monologo, che è davanti al coro»³⁶.

Quest'eroe solo, però, in nessuna altra parte è meglio accompagnato che nella tragedia di Sofocle, perché la solitudine dell'eroe vi si realizza davanti ad altri, molto spesso in opposizione a qualcun altro. Nella tragedia di Euripide si oppongono i sentimenti; in quella di Sofocle, l'eroe ha bisogno di qualcun altro,

³⁵ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino 1952, 224.

³⁶ *Ibid.*, 258.

che stia zitto o che parli, per realizzare e far vedere la sua solitudine³⁷.

Davanti al coro, parlando con una o due altre persone, l'eroe, guerriero o governante, eroe di un altro tempo, mostra la sua solitudine. Non è un guerriero, né un governante di quelli di ora, dicevamo. E neanche le donne sono quelle della città. Forse erano perfino escluse dallo spettacolo, nella festa di Dioniso, le donne. Già si sa che la tragedia «drammatizza, a uso dei cittadini, l'essenziale delle esclusioni a cui procede la città»³⁸. Ed è radicale la solitudine di queste donne di Sofocle. O fanno sì che si compia il contrario di ciò che vogliono, fatalmente rivelando la verità del nome che portano, come Deianira, o stanno zitte, sapendo di non dover trovare comprensione né attenzione nel maschio, ed entrano dentro e si impiccano, come Euridice, o entrano dentro e si mettono a pregare, come lui ha loro ordinato, e proprio lui nel frattempo si uccide. Terribili morti di donne esplodono, senza tante parole, a ragion veduta, nel corso di queste tragedie³⁹. Suicidi, non di spada, come quello di Aiace, bensì di coltello, come quello di Deianira, o per impiccagione, come anche quello di Giocasta; sepolture in vita, anche dopo il suicidio, di vergini come Antigone, la sposa di Ade.

Niente della terribilità degli eroi di Sofocle è estraneo a queste donne. Si oppongono a governanti come Creonte, che è il maschio più autorevole nell'*oikos* dei Labdacidi, e anche un tal uomo finisce per sentirsi oggetto della derisione di una ragazza come Antigone (*Ant.* 482-83). C'è poi la determinazione di Elettra, che, quando gli uomini accolgono Clitemnestra nella dimora e lei fuori sorveglia che non venga Egisto, alle grida della madre che chiede pietà al figlio che la pugnala, risponde con l'invocazione al «padre che l'aveva generato» (*El.* 1412).

Si trovano più vicine alla natura, queste donne di Sofocle? Ossia, possono sostenere l'opinione di Hegel e tutte loro come Antigone rappresentano i diritti del sangue, della famiglia, dell'*oikos*? Per mezzo loro, tramite loro, sembra a volte emergere il disordine originario; così, la vendetta di un centauro contro un grande eroe civilizzatore, per mezzo di Deianira⁴⁰. Ma nessuno degli eroi è sempre lontano dal disordine originario: non è lontano dall'incesto, Edipo; non è lontano dalla follia, Aiace; non è lontano da una vita selvaggia, Filottete.

Il guerriero e il governante delle tragedie, gli eroi maschi, si oppongono al cittadino, alla civiltà che è stata ritualizzata, politicamente, nella festa del dio dell'alterità e della contraddizione, prima delle tragedie; le donne delle tragedie si oppongono ugualmente al cittadino, all'ordine di Atene. Per le ragioni delle donne e degli eroi di un altro tempo, per le ragioni dello straordinario,

³⁷ J. de Romilly, *Les conflits intérieurs chez Sophocle* (1981), in *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris 1995, 81 ss.

³⁸ N. Loraux, *Les mères en deuil*, Paris 1990, 21.

³⁹ N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris 1985.

⁴⁰ C. Miralles, *La invenció de la dona*, in AA.VV., *La dona en l'antiguitat*, Barcelona 1985, 74

dell'eccessivo e del terribile, la tragedia propone alla città il peso della disgrazia, la necessaria implicazione del contraddittorio e dell'ambiguo nel discorso degli umani.

La tragedia si potrebbe così vedere come una sorta di ritualizzazione, nello spettacolo, attraverso la mimesi di musica, danza e soprattutto parole, dello straordinario e dell'eccessivo, radicato nel cuore degli uomini, incarnato in un personaggio terribile, un eroe o una donna di un altro tempo, come ora non ce n'è. Nell'ambito del dio della disgregazione, del mutamento e dell'alterità, Sofocle mette in campo una figura eccessiva, un'individualità; un eroe, un personaggio eccezionale di un altro tempo, ma che agisce, essendo se stesso, nello spettacolo, davanti alla città che lo giudica: che deve valutare quello che fa e quello che dice in termini di 'adesso', come se si trattasse dell'avvenimento, ora e qui, di una cosa di altro tempo e altro luogo.

Sarebbe bello fare entrare l'eroe tragico nella discussione, ultimamente ripresa, sull'individualismo greco - o sul concetto greco dell'individuo, del singolo appartenente alla specie umana. Il punto è però che personalmente mi è difficile non vedere spostamenti e incongruenze nella sistemazione che ha cercato di farne Vernant⁴¹: da una parte, i termini della gradazione fra individuo, soggetto e persona (io), come egli li propone, sono in più di un punto problematici, anche se ammettono di essere messi in relazione con quelli di Foucault⁴² e risultano, in generale, stimolanti; dall'altra, il tipo di corrispondenza che propone fra individuo e biografia, soggetto e autobiografia, persona e confessione, temo che finisca per situare il tema a un livello poco compatibile con l'antica Grecia⁴³.

Quello che ora ci interessa, però, può prescindere da una sistemazione più globale del tema. Perché, di fatto, ciò che importa è mettere in rilievo il carattere apolitico, o meglio marginale rispetto alla *polis*, dell'eroe e della donna nella tragedia; chi tanto radicalmente si trova situato nella solitudine, isolato perché gli altri lo appartano o per chiusura dentro se stesso, deve essere escluso dal comune, dalla *κοινωνία* che Aristotele, all'inizio della *Politica*, dava per fondamento indispensabile della *polis*. «Chi non può - dice Aristotele (1.1.12) - o non ha bisogno di far parte del comune (*κοινωνεῖν*) perché basta a se stesso, costui non è parte della *polis*, come non lo sono né una fiera, né un dio». Di fatto, la tragedia mostra vecchi eroi irretiti in un conflitto che, mentre li distingue dagli uomini, li mette con gli dei in un rapporto inabituale, eccezionale perché corrisponde al tempo dell'epica: nessun ateniese del tempo di Sofocle può pensare a una relazione con un dio come quella che ha Aiace con Atena; lui, l'ateniese, partecipa ai sacrifici e alle feste, ha un suo ruolo nei riti comunitari, come cittadino, e non una relazione

⁴¹ J.-P. Vernant, *L'individuo, la morte, l'amore*, Paris 1989, 211 ss.

⁴² M. Foucault, *Le souci de soi: Histoire de la sexualité III*, Paris 1984, 56-57.

⁴³ In proposito si veda anche M. Vegetti, *L'io, l'anima, il soggetto*, nel volume collettivo *Noi e i greci*, 431 ss.

personale, di qualunque tipo, con un dio. Invece, per lui, gli eroi della tragedia si trovano fra gli animali e gli dei, e nel centro della tragedia c'è spesso, metaforicamente o non tanto, la sovversione del sacrificio⁴⁴, l'istituzione religiosa che separa la divinità dagli uomini, creando i limiti dovuti e lasciando le cose in ordine, per sempre.

Barcelona

Carles Miralles

⁴⁴ C. Miralles, *Tragedia e sacrificio*, Lexis 12, 1994, 27 ss.

EURIPIDE E IL TRAGICO DEL NON-TRAGICO¹

A proposito dell'*Ippolito*

«Con Aristotele nasce una poetica della tragedia, con Schelling, una filosofia del tragico». È con queste parole che P. Szondi, filologo e teorico della letteratura, apre il suo *Versuch über das Tragische*². Da un lato, una teoria dell'opera tragica attraverso la sua analisi in elementi costitutivi, dall'altro, una definizione dell'idea sottostante all'opera. Si sa che rimane da scrivere una storia precisa della genesi delle filosofie del tragico, nate con le filosofie idealiste post-kantiane e, soprattutto, che noi manchiamo ancora di una valutazione rigorosa del legame concettuale tra queste filosofie e la definizione aristotelica della tragedia. È vero che lo scarto sembrava troppo grande, poiché le categorie centrali delle teorie del tragico - destino, sacrificio, contraddizione sormontabile o insormontabile tra le norme o dei contenuti della coscienza, conflitto della libertà e della necessità, ecc. - sono assenti dalla *Poetica*, per ragioni che non sono contingenti, poiché esse derivano dal superamento delle filosofie classiche. Inversamente, l'idea aristotelica di una purificazione delle emozioni dello spettatore non interviene nelle definizioni del tragico; tra i moderni la riprendono soltanto gli interpreti che si rifiutano di dare un contenuto teorico alla tragedia, come è il caso nella tradizione filologica anglosassone, attenta agli effetti immediati delle costruzioni drammatiche.

Filologia e tragico

La filologia moderna si confronta quindi con una doppia eredità, con l'analisi aristotelica, da una parte, che fornisce ancora la vulgata del discorso critico contemporaneo (con le nozioni di intrigo, di carattere, di dizione, di peripezia, di riconoscimento, ecc.), e, dall'altro, con la filosofia del tragico, che serve ancora da quadro concettuale a numerose interpretazioni della tragedia antica, al punto che è possibile parlare di una vulgata del senso, che si mantiene malgrado i progressi e le divergenze delle differenti interpretazioni scientifiche della tragedia. La permanenza di questa vulgata del senso viene in parte dal fatto che la scienza moderna dei testi antichi è di fatto nata contemporaneamente alla proliferazione delle filosofie del tragico: si tratta, in qualche modo, di una doppia nascita, alla fine del XVIII secolo. A partire dal momento in cui la filosofia, dopo la pubblicazione della terza critica di Kant, è stata in grado di interrogarsi sul significato delle individualità storiche, come

¹ L'espressione è presa in prestito da H. Wismann. Un abbozzo delle analisi qui esposte era stato presentato al colloquio *Les temps du tragique*, organizzato dal Centre Thomas More, L'Arbresle (Francia) nell'aprile del 1994.

Il presente testo è stato tradotto dal francese da R. Saetta Cottone, Palermo-Lille.

² Frankfurt am Main 1961, ripreso in *Schriften*, I, Frankfurt a. M. 1978, 149-260 (tr. it. P. Szondi, *Saggio sul tragico*, Torino 1996).

l'epopea, la poesia lirica o la tragedia antica, essa poteva definire i compiti di una scienza veramente storica dell'Antichità, cioè di una scienza che al di là dell'erudizione e della semplice idea di progresso della Ragione esposta dall'Illuminismo, si interessasse concretamente all'individualità storica reale delle opere, dei generi e delle culture. A partire dal momento in cui le opere e le culture non erano più giudicate secondo i criteri universali della Ragione, ma nella loro propria organicità, una soluzione era finalmente proposta alla *Querelle des Anciens et des Modernes*, perché una razionalità particolare poteva essere riconosciuta in seno ad ogni produzione storica, che si vedeva così dotata idealmente di una forma di sistematicità concreta. Come si sa è in questo contesto che è apparsa la 'Scienza dell'Antichità' in Germania, ribattezzata filologia da A. Boeckh. Ma, d'altra parte, la filosofia, divenuta attività specializzata, ha teso ugualmente a definire da se stessa, senza ricorrere alla filologia, i contenuti concettuali delle opere, e ha così sviluppato una teoria della verità propria delle produzioni estetiche e, segnatamente, una teoria del tragico. Essa lo faceva non direttamente per interesse per la storia, come se volesse rivalizzare con le indagini degli storici (il problema non si poneva nemmeno), ma seguendo la sua propria logica: interessandosi alla tragedia antica, che considerava come la forma d'arte più elaborata e come testimonianza superiore delle contraddizioni in cui si dibatte l'attività dello spirito, essa scopriva il simbolo del problema speculativo che doveva risolvere: così, la lotta dell'eroe contro il suo destino, riformulata in Schelling³ in termini di confronto tra libertà e necessità, designava, in modo soltanto indicativo, il punto di una riconciliazione concettuale tra i poli ancora disgiunti di una teoria generale della realtà, poiché vi si riconoscevano i termini del problema lasciato aperto da Kant con l'opposizione del determinismo proprio alla realtà fisica (secondo la prima critica), ripreso sotto la parola 'necessità', e l'attività libera del soggetto (con la libertà posta dalla seconda critica). Il tragico, interpretato di volta in volta in modo diverso, secondo i differenti orientamenti filosofici dei nuovi sistemi, segnalava la necessità e la possibilità di una soluzione dell'aporia.

La filosofia idealista ha avuto dunque un doppio ruolo contraddittorio: essa ha permesso, contro le teorie della conoscenza storica dell'epoca dell'Illuminismo, di aprire il campo ad una scienza indefinitamente nuova e progressiva delle produzioni della storia, e, d'altra parte, in un movimento inverso a questo gesto di apertura, essa ha deciso i contenuti che questa scienza avrebbe dovuto scoprire (con le teorie della tragedia, ma anche del mito, dell'arte, del diritto, ecc. alle quali essa dava nascita). È allora cominciata, in Germania, poi in Italia e in Francia, una relazione conflittuale tra filosofia e filologia (o scienza della storia): i filologi-storici hanno cercato di staccarsi da una concezione speculativa del loro oggetto, e hanno fatto della tragedia, del mito, della

³ Vd. J.-F. Courtine, *Tragédie et sublimité. L'interprétation spéculative de l'Oedipe-Roi au seuil de l'idéalisme allemand*, in *Du Sublime*, Paris 1988, 211-36, ripreso in *Extase de la raison: essais sur Schelling*, Paris 1990.

lingua, del diritto, dei domini che trovano il loro senso nella loro storia e non in una idea sottostante. Ma questo conflitto, che era radicato in una realtà istituzionale, alla rivendicazione di una autonomia della scienza storica di fronte alla filosofia, si svolgeva sul terreno concettuale aperto dalla filosofia, poiché lo scopo era quello di 'storicizzare' le idee prodotte dalla speculazione. La filologia non produceva da sola dei nuovi contenuti teorici, essa si impediva anche di farlo, poiché si considerava innanzitutto come una scienza dei fatti, e, come scienza dei fatti, si dava come compito di stabilire, in modo critico, le condizioni reali di emergenza di questi contenuti. Si vede dunque fiorire una produzione scientifica nei fatti ibrida, che si applica da un lato a ricostruire nei dettagli il senso e il contesto storico delle tragedie, e che utilizza dall'altro, come quadro generale dell'interpretazione, dei concetti più o meno secolarizzati delle teorie del tragico⁴. Talvolta questa vulgata è denunciata dalla filologia stessa, quando, reagendo contro la propria cecità, argomenta esplicitamente contro queste concezioni generali, e ne propone delle altre, per esempio con Nietzsche, K. Reinhardt⁵, o, in un'epoca più recente, con il ricorso esplicito alla teoria della 'decostruzione' e dell'ambiguità generalizzata. Si tratta di periodi di crisi, quando le tensioni interne di un paradigma filologico o storico diventano troppo evidenti, quando sembra che i concetti della vulgata filosofica utilizzati non permettano più di rendere conto della specificità delle opere e dei generi. È sorprendente come ogni volta la filosofia è utilizzata non soltanto per criticare una scienza troppo sicura di sé, ma, in modo più critico ancora, per distruggere l'illusione di un oggetto storico stabile e fermo: in queste letture, la tragedia, invece di funzionare come il simbolo di una integrazione riuscita delle tensioni che essa dispiega, è considerata al contrario come l'espressione di una dissonanza primordiale: volontà vs rappresentazione in Nietzsche dopo Schopenhauer, essere e apparenza in Reinhardt, significato e significato nelle interpretazioni post-strutturaliste, nell'idea di un «dramma violento del *logos*» (S. Goldhill⁶).

Lontano da queste oscillazioni tra filosofia e filologia, che nascondono in effetti una oscillazione tra differenti definizioni filosofiche del tragico, una tradizione di interpreti ha al contrario messo l'accento sull'eredità aristotelica della lettura della tragedia, e si è mantenuta all'interno di una prospettiva analitica, che non riconduce la tragedia ad una idea teorica sottostante, ma la considera, prima di tutto, nella sua lettera, come testo.

La scuola inglese attuale tenta di realizzare pienamente l'indipendenza

⁴ Per prendere un esempio vicino a noi, la prima interpretazione della tragedia in J.-P. Vernant, come interferenza tra i valori del *genos* e della *polis*, porta evidentemente l'impronta della concezione del tragico di Schelling, come conflitto della necessità (ripresa sotto la categoria arcaica del destino familiare) e della libertà (ripresa nella sua forma democratica); cf. J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972 (tr. it. J.P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976).

⁵ *Sophokles*, Frankfurt a. M. 1933 (edizioni riviste 1941, 1947, tr. it. K. Reinhardt, *Sofocle*, Genova 1989).

⁶ *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*, Cambridge 1984; in part. p. 79.

della filologia nei confronti della filosofia, e rifiutando ogni pertinenza alla nozione, allo stesso tempo conflittuale e arbitraria, di tragico, pretende di fare dell'analisi scientifica dei testi la base di una comunità scientifica razionale. Il sacrificio del senso è evidentemente gigantesco.

P. Szondi, nel suo *Saggio sul tragico*, aveva già voluto superare questa contraddizione tra filologia e filosofia mostrando che il tragico non andava compreso come una idea teorica, che non potrebbe, in tal caso, imporsi alle opere estetiche se non dal di fuori. Sarebbe, secondo lui, tanto falso, cioè contrario alla realtà delle opere, dire che le tragedie sviluppano una idea quanto dire che esse non hanno alcun carattere identico, designandole come tragedie. Il tragico, se si vuole salvarlo, deve appartenere in proprio a quello che c'è di più concreto nella tragedia, cioè l'azione dei personaggi. Non si tratta di una concezione del mondo, che potrebbe esprimersi senza il ricorso della tragedia, ma di un tipo di azione specifica, caratterizzato da una modalità propria: l'analisi di una serie di tragedie, l'*Edipo re* di Sofocle, *La vita è un sogno* di Calderon, *Otello* di Shakespeare, *Fedra* di Racine, *La morte di Danton* di Büchner, ecc., fa apparire uno stesso tipo di concatenazione drammatica: la caduta dell'eroe mostra ogni volta la necessità che un'azione che si propone una forma di liberazione, di emancipazione, si rivolga contro il suo autore (il tragico è così definito come una «modalità dialettica»). È precisamente perché egli tenta di sfuggire alla maledizione familiare che gli annuncia Apollo, che Edipo ne è la vittima, e perché egli tenta di liberare la sua città dal flagello mitico che è la sfinge che egli si scopre vittima del suo proprio mito. Ma questa riduzione drastica del tragico ad una forma, che diventa il supporto, secondo le opere, le epoche, ma anche i sistemi filosofici che la utilizzano, di contenuti vitali o concettuali differenti, lascia ancora irrisolta la questione del significato delle opere, poiché la necessità del rovesciamento dialettico, della perdita di quello che non doveva essere perduto, deve prendere anch'essa un senso concreto, deve acquistare una forma di evidenza. Ora questa evidenza non può essere data, essa è l'effetto di una costruzione drammatica, che, con dei mezzi che vanno al di là della semplice azione rappresentata, il *mythos* aristotelico, produce le ragioni della catastrofe. E, soprattutto, l'idea stessa di 'dialettica', nella distruzione di quello che meriterebbe di non essere distrutto, presuppone già una concezione teorica dell'azione tragica.

L'esempio di Euripide può aiutare a superare le aporie in cui l'emergenza di definizioni teoriche del tragico ha messo la critica.

Egli è in effetti la vittima principale dell'orientamento filosofico moderno delle letture della tragedia. Aristotele lo considerava come «il più tragico dei poeti» (*Poetica*, 13) per una ragione di fondo: anche se l'economia generale dei suoi drammi aveva dei difetti, egli ha saputo mantenere la purezza dell'azione tragica dandogli, nella maggior parte dei casi, una fine infelice (resistendo dunque alla compiacenza degli autori che giustappongono nella stessa opera un destino felice riservato ai virtuosi e un disastro che attende gli ingiusti). Optando per una forma semplice di azione, orientata verso la distru-

zione, egli si è così veramente allontanato dalla commedia. Ma a partire dal momento in cui l'opera tragica, nella consistenza e nella coerenza che le sono proprie, era considerata come l'espressione riuscita di una idea come il tragico, i difetti di composizione nei drammi di Euripide, già notati da Aristotele, diventavano il segno di una mancanza di profondità: le parti del dramma tendono in lui a divenire autonome, la passione dei personaggi non è al servizio di una costruzione di insieme, ma sviluppata per se stessa. È la critica ben conosciuta di Fr. Schlegel, alla quale Goethe si opporrà invano⁷. Quanto alla sua qualità di «filosofo scenico», che gli era tradizionalmente riconosciuta, essa diventava una ragione supplementare di rifiuto per la filosofia del tragico, perché dando posto all'argomentazione razionale nei suoi drammi, Euripide avrebbe sostituito una logica dialettica, potenzialmente consensuale e dunque antitragica, al conflitto dialogico che, nel vero dramma, opponeva gli antagonisti senza che alcuna possibilità di conciliazione fosse data (Nietzsche). La fine infelice non basta più per fare la tragedia, la sua riuscita dipende innanzitutto dalla forma di conflitto che essa rappresenta. Ma, per l'appunto, la resistenza che il testo di Euripide offre alle teorizzazioni moderne è l'occasione di ritornare ai preliminari delle definizioni del tragico.

Un aristotelismo fuori posto

Prima di affrontare la lettura di un dramma di Euripide, l'*Ippolito*, vorrei tentare di stabilire sommariamente alcune delle caratteristiche generali delle teorie del tragico, in modo da confrontarle con quello che è possibile leggere in questo dramma.

Queste teorie sono costruite attorno alla nozione di crisi: un avvenimento risulta o è prodotto dall'impossibilità di una situazione, e distrugge il personaggio centrale di questa situazione. Hegel, che situa il tragico sul piano del diritto, dà la formulazione canonica di questo concetto di rottura: «il destino si compie nello svelamento di norme contraddittorie che infrangono l'identità degli attori del dramma»⁸. Siamo lontani dall'idea aristotelica di 'capovolgimento', che riguarda solo la riuscita o il fallimento di un'azione individuale: è qui un insieme semantico complesso e di portata generale che è in gioco (Hegel designa questo insieme sotto il nome di norme; ma altri termini possono essergli sostituiti, secondo la dimensione in cui si situa il tragico). Secondo questo modello, la crisi si analizza in due momenti: un polo 'oggettivo', cioè la crisi del sistema reale in cui si trova collocato l'eroe (norme, ma anche relazione con il divino, la natura, ecc.), e un polo 'soggettivo', con la 'crisi di identità', l'impossibilità di vivere che si concentra per l'eroe, e lui solo, in un destino individuale. Questo schema della crisi è esso stesso suscettibile di parecchie applicazioni, che orientano in modo diverso le definizioni del tragi-

⁷ J.P. Eckermann, *Colloqui col Goethe*, Firenze 1947, 542-44.

⁸ J. Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt a. M. 1973, 10 (tr. it. *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, Roma-Bari 1979).

co. O la contraddizione (la crisi oggettiva) che affronta l'eroe è insormontabile (come in Hölderlin, o Solger, per esempio, - interpretazione che Hegel respingeva chiaramente), oppure la distruzione dell'eroe designa la necessità e la possibilità di un nuovo ordine oggettivo, non contraddittorio, come in Hegel.

L'idea di crisi suppone quella di risoluzione, realizzata o impossibile che essa sia. Si vede dunque che le teorie moderne della tragedia operano uno spostamento rispetto ad Aristotele, e particolarmente in rapporto alla funzione che egli assegna alla *katharsis*. Il concetto vi è mantenuto, ma trasferito all'interno del *mythos*, dell'intrigo. Mentre nella *Poetica* la purificazione designa la trasformazione delle affezioni dolorose dello spettatore in piacere, dunque senza che alcun contenuto generale possa essere attribuito al *mythos*, che, in Aristotele, non è che l'elemento primo della *mimesis* tragica; nelle teorie del tragico, invece, questo momento di rilassamento delle tensioni, di purificazione, non è più considerato come esteriore alla *mimesis*, ma come facente parte dell'ordine del racconto, di cui esso è il termine raggiunto o irraggiungibile, secondo che le definizioni del tragico mettano l'accento sul carattere insormontabile delle contraddizioni incontrate dall'eroe, oppure sulla possibilità, malgrado tutto, di una riconciliazione. Le lacerazioni dell'eroe non hanno più per finalità la costituzione di uno stato psichico nuovo e precario dello spettatore, ma designano negativamente una forma di sintesi la cui assenza priva l'eroe di ogni possibilità di salvezza. Che questa sintesi sia per sempre esclusa, o, al contrario, che la sua possibilità sia prodotta dalla catastrofe, che lascia intravedere una realtà migliore, questo è secondario in rapporto al fatto che è ormai la storia, il *mythos*, che è incaricato di produrre, nel suo svolgimento, il termine sintetico ancora mancante (la riconciliazione della soggettività e dell'oggettività nella teoria di Schelling, il superamento delle aporie del diritto in Hegel, l'unione della natura e dell'arte in Hölderlin, il superamento musicale del dolore dell'individuazione in Nietzsche, la liberazione dell'individuo dalle norme collettive del diritto, che si impone come maledizione, in W. Benjamin⁹, ecc.). La *katharsis* (possibile o impossibile) è ormai l'oggetto della rappresentazione, e non più il suo effetto. La storia tragica tende dunque a diventare quella di una salvezza (ancora una volta possibile o impossibile), secondo una prospettiva in realtà cristiana o messianica.

Sarebbe assurdo rifiutare in blocco le teorie del tragico a causa di questo anacronismo. Esse tentano di definire il senso dell'avvenimento radicale che è la catastrofe tragica e lo fanno nei termini delle concezioni moderne del divenire (si vede bene, con il concetto di crisi, che si è esteso dalla teoria della tragedia all'insieme dei domini storici: diplomazia, società, economia, ecc., che attraverso l'analisi della tragedia greca si mirava nei fatti ad una filosofia della storia¹⁰, i cui orientamenti profondi erano in realtà presi in prestito da dif-

⁹ Vd. particolarmente *Schicksal und Charakter* (1919), ripreso in *Gesammelte Schriften*, II 1, Frankfurt a. M. 1977, 171-78 (tr. it. in W. Benjamin, *Angelus Novus, saggi e frammenti*, Torino 1962).

¹⁰ Vedere la presentazione del rapporto diretto tra le differenti filosofie della storia e le

ferenti tradizioni teologiche della salvezza). Il lettore delle tragedie antiche deve piuttosto stabilire l'interpretazione che queste tragedie davano esse stesse dell'avvenimento decisivo che i moderni hanno concepito come 'crisi', e questo senza ritornare ad Aristotele, il quale non dà nessun contenuto agli avvenimenti che secondo lui costituiscono il *mythos* dei drammi. Una delle debolezze delle teorie del tragico è precisamente il fatto di essere state delle teorie e dunque di avere voluto sussumere sotto uno stesso concetto un insieme di fenomeni, le tragedie, che si riteneva partecipassero di una stessa essenza, mentre lo storico può adottare un altro punto di vista: non accontentarsi di opporre, da buon osservatore, la ricchezza e la varietà dei fenomeni alla pretesa unità di un concetto come il tragico (perché, in questo caso, lo storico resta ancora dipendente da questo concetto), ma piuttosto interrogare quello che queste opere, nella loro storia, nelle rotture che esse potevano introdurre in seno al genere tragico, apportavano esse stesse come risposta al problema che hanno tentato di risolvere i moderni. Se si ammette una definizione provvisoria e minimale del tragico, come la forma di verità a cui le tragedie, in quanto opere estetiche, possono mirare, la questione è piuttosto di stabilire il punto di vista che le opere costruiscono quanto a questa verità, in modo potenzialmente differente ogni volta. Le tragedie non sono così solamente considerate come l'espressione di un contenuto, ma come capaci di una riflessione su quello che le tragedie anteriori hanno elaborato come contenuto tragico.

Ippolito

È già chiaro che Euripide poteva rientrare difficilmente nello schema tragico costruito dai moderni. Così, la brutale fine di Ippolito sulla scena, non è per nulla il risultato di una 'crisi'. L'avvenimento non sfocia in alcun ordine superiore, più armonioso; esso non sarà seguito che dalla vendetta di Artemide, simmetrica a quella di Afrodite, che castigherà Adone, come ella promette alla fine del dramma. Non si può nemmeno parlare di un conflitto insormontabile di valori o di norme: l'attaccamento esclusivo di Ippolito ai valori di Artemide è senz'altro presentato come un eccesso. Un servitore, nel prologo, gli domanda di essere più attento ad Afrodite, ma non riesce a convincere il suo padrone¹¹. La catastrofe, se Ippolito fosse stato meno radicale e soltanto incivilito, non avrebbe avuto luogo, e non si può nemmeno dire che l'eroe è stato costretto dalla situazione drammatica ad affermare un punto di vista unilaterale (per parlare con Hegel), come Antigone lo è stata dalla decisione

definizioni del tragico nella filosofia idealista nel mio studio *Événement et critique dans la tragédie grecque. Quelques repères*, *Lalies* 6, 1984, 195-229.

¹¹ Sul significato dell'attaccamento di Ippolito ai valori di Artemide, dea che «si situa sulla linea di confine tra adolescenza e maturità», vedere adesso F. Zeitlin, *Eros*, in *I Greci, Storia, cultura, arte, società*, ed. S. Settis, I (*Noi e i Greci*), Torino 1996, 369-430; in part. p. 414.

di Creonte di non rispettare i valori familiari: non c'è conflitto di valori, ma rifiuto, arbitrario, di certi valori comuni da parte di uno dei personaggi.

Che tipo di tragedia costruisce Euripide con una tale storia? Egli le dà i segni eclatanti di una storia tragica tradizionale, ma introducendovi una sorta di scarto. L'eroe, Ippolito, è, come Agamennone o Oreste, prigioniero di un conflitto tra divinità, Afrodite e Artemide. Come loro, egli è vittima di una regola divina secondo la quale un dio non può annullare l'azione di un altro (Artemide giustifica così il fatto di non averlo protetto contro la sua rivale). Ma questo conflitto, invece di rivelarsi a cose fatte, nella catastrofe, e di apparire all'eroe al termine di un lavoro di interpretazione, è posto senz'altro all'inizio dell'opera: l'eroe non fa la scoperta, tardiva, della sua condanna. D'altronde, contrariamente agli altri eroi tragici, Ippolito non agisce. La sua distruzione gli è imposta dal di fuori, e questo in conformità con la sua scelta etica, che è di non mettere in pericolo la sua identità pura, e dunque di non esporsi ai rischi dell'azione. Egli non deve così rispondere di alcun atto, se non della falsa accusa che Fedra gli rivolge. La tragedia sembra così essere costruita su un paradosso: l'infelicità vi prende la forma di un castigo divino, ma nessuna azione particolare, nessun crimine la motiva. Solo l'esclusività dell'attaccamento di Ippolito all'idea di purezza decide della sua infelicità. L'intrigo consisterà nel trasformare, grazie ad un sotterfugio, questo attaccamento etico, conosciuto da tutti da molto tempo, in una colpa singolare e segreta (la violenza fittizia contro Fedra, che denuncia il suo falso stupratore nella lettera appesa al suo cadavere di suicida). I personaggi, vittime di questa falsità, cominceranno allora a discutere tra loro il senso di questa disgrazia, riprendendo i termini delle concezioni tradizionali del disastro tragico. Ricodotto sulla scena per morirvi, Ippolito darà una interpretazione convenzionale della catastrofe, supponendo l'esistenza di una origine familiare e lontana del suo annientamento da parte del padre, e si costruirà così un destino tragico conforme alle regole del genere: «O sciagurata maledizione di mio padre! / Contaminato dal delitto, un male insediato nella mia razza, / nato da avi antichi, si è levato» (vv. 1378-381). W. S. Barrett¹² ha ragione di scartare nel suo commento ogni tentazione di identificare la macchia ancestrale alla quale Ippolito fa allusione: si tratta di una costruzione *a posteriori*; l'intensità del male è tale che essa non si spiega che in modo tragico, attraverso una maledizione originale. Ippolito pone come dal di fuori, metodicamente, uno schema di spiegazione, che egli contraddice d'altronde immediatamente: anche se, come un buon eroe tragico, egli non vede che la morte come soluzione a questo destino che gli viene da un passato lontano e oscuro, la sua vita, come egli l'ha vissuta fino a qui, resta ancora intatta e pura. Il male ancestrale non viene a chiarirne la natura a cose fatte (come nell'Eteocle dei *Sette contro Tebe*, per esempio), egli non fa che interrompere una esistenza di virtù. È perché il *pathos* che subisce è troppo contrario al suo stile di vita, egli desidera di essere liberato dall'esistenza. La vita che egli si è costruita, con le sue regole strette, è in

¹² Euripides, *Hippolytos*, Ed. with *Introd. and Comm.*, Oxford 1964.

anticipo chiusa alla storia di cui essa è la vittima. Non c'è in lui alcuna 'crisi di identità'.

Teseo, nell'interpretazione che egli dà del suo destino, mostra questo stesso rapporto paradossale, nello stesso tempo di vicinanza e di lontananza, con la tragedia. Nella scena in cui condanna suo figlio, egli rifiuta in partenza l'argomento che Ippolito, secondo lui, non potrebbe mancare di opporgli (v. 950): «I tuoi discorsi rumorosi non mi persuaderanno a pensare male al punto da attribuire la tua stupidità agli dei». Egli scarta l'idea tragica di maledizione divina, con tanta più forza quanto più Ippolito si vanta di essere familiare degli dei. Ma proprio per questo egli costruisce la propria tragedia, maledicendo suo figlio. Contrariamente ad Ippolito, egli non ha alcuna relazione immediata con il divino, e questo scarto riguarda la propria identità, poiché, come per Eracle, la sua origine è incerta, divisa tra due padri, uno divino e uno umano, Poseidone ed Egeo. Il successo della maledizione lanciata contro suo figlio con l'aiuto di Poseidone gli offre infine una soluzione (v. 1170: «o dei, e Poseidone! Eri dunque veramente un padre»). In una scena di riconoscimento tardivo, Teseo crede, come fanno tradizionalmente gli eroi tragici sulla scena, di capire infine la natura della sua esistenza, mentre la domanda che egli ha indirizzato a Poseidone e il suo successo indicano solo, al contrario, la sua ignoranza della logica dall'azione divina. Dalla sua entrata in scena, Artemide lo chiamerà «figlio di Egeo» (vv. 1283 s.), segnalando così la sua cecità. In una sola frase, ella riassumerà il senso della vera tragedia che Teseo ha imposto a se stesso, e taglierà corto su tutto il dibattito sul legame da stabilire tra colpa umana e condanna divina: «Tu lo hai ucciso senza volerlo. Quando gli dei lo concedono, è normale che gli uomini sbagliano (ἐξαμαρτάνειν)» (vv. 1433 s.). La questione del legame tra ἄμαρτία e la costrizione divina (espressa qui con la formula θεῶν δίδόντων «quando gli dei ne fanno il dono») è un *topos* della tragedia; essa fornisce il quadro abituale delle domande che l'eroe indirizza al suo destino (con il termine di ἄμαρτία, Aristotele non ha fatto che riprendere un concetto che la tragedia applicava già a se stessa). Artemide regola la questione con una parola, fornisce la tesi univoca della costrizione divina, e per mezzo di questa forma di chiarezza brutale nell'interpretazione indica che in realtà il vero conflitto, in questa storia, era altrove. La frase di Artemide è in effetti la ripresa quasi letterale del consiglio ragionevole che la Nutrice dà ad Ippolito, inorridito dall'amore che Fedra prova per lui: «Perdona. È normale che gli uomini sbagliano, figlio» (v. 615). Non si può dire che Ippolito, che risponde con un lungo monologo di insulti misogini, sia in grado di comprendere questa ἄμαρτία, e di entrare nella prospettiva che la sua protettrice, Artemide, applicherà più tardi al suo proprio disastro. L'errore è *a priori* escluso dal mondo che egli si è creato.

Se i motivi tradizionali della tragedia sono abbondantemente utilizzati nella maniera in cui la catastrofe è presentata e commentata da certi personaggi del dramma, il carattere modificato e l'inadeguatezza di queste utilizzazioni mostrano che il dramma si gioca in realtà secondo una prospettiva diver-

sa da quella della tragedia tradizionale. Il principio dell'azione drammatica non è in effetti qui né la maledizione familiare, né il conflitto tra diritti ugualmente legittimi, ma un semplice fatto che non sembra contenere in sé alcuna potenzialità tragica, cioè il desiderio amoroso di Fedra verso il suo figliastro. Si tratta di una situazione data, arbitrariamente imposta dal di fuori da una divinità; il personaggio che ne è la vittima non le accorda alcuna giustificazione, alcun valore, ma ne constata semplicemente la presenza. Ora questo fatto, poco conforme ai motivi abituali dell'azione tragica, scatena una violenza che, si è visto, porta enfaticamente i segni della tragedia. Vorrei esporre brevemente il meccanismo che a partire da una semplice pulsione, in sé banale e prosaica, impone un tale scatenarsi di eventi.

Ippolito si definisce da se stesso come l'uomo 'più temperante', come l'esempio il più compiuto di σωφροσύνη: οὐκ ἔνεστ' ἀνὴρ ἐμοῦ, / [...] σωφρονέστερος γεγώς (vv. 994 s.), οὔποτ' ἄλλον ἄνδρα σωφρονέστερου / ὄψεσθε (vv. 1100 s.). Nessun desiderio fisico ha intaccato la sua integrità. Questa virtù non è appresa, ma costitutiva della sua natura (vv. 79 s.). Poiché nessun caso saprebbe interrompere il corso di una esistenza che ignora per definizione i rischi del tempo e i dolori della mancanza, il dramma può cominciare dalla rappresentazione di un'azione quotidiana, l'offerta rituale ad Artemide di una corona di piante che il Rispetto, l'Αἰδώς, ha fatto nascere in una prateria pura (v. 78): la natura stessa, quella che Ippolito attraversa con i suoi compagni, è la realizzazione ogni giorno nuova dell'ideale di integrità. Ippolito, sempre identico a sé, è così fuori dalla tragedia, rappresenta l'assenza assoluta di tragedia. Fedra, al contrario, è condannata a desiderare, e a vedersi opporre un rifiuto, non tanto perché il suo desiderio è illegittimo, ma perché esso urta contro la ripugnanza di Ippolito verso ciò che lui non è, verso ogni attentato all'identità che egli crede sia per sempre la sua. La temperanza di Ippolito prende da questo momento una forma contraddittoria. Invece di affermarsi, come virtù, contro il desiderio, in una lotta in cui trionferebbe, essa poggia al contrario in lui sull'esclusione forsennata di ogni desiderio. Invece di definirsi, come sarebbe normale, come costrizione che si impone a se stessi, come compito, essa non è, nella sua chiusura, che una forma di amore di sé e si trasforma così in inumanità.

L'azione di Fedra consiste nell'imporsi a questa falsa virtù, di aprirsi, di accettare la mancanza. È in effetti sorprendente che una volta che il suo desiderio è stato respinto, ella decida di calunniare Ippolito in nome della σωφροσύνη (v. 728-31):

«Ma io diventerò, morendo, un male anche per un altro, affinché egli sappia non fare l'altero a proposito dei miei mali. Prendendo parte, in comune con me, a questa mia malattia, egli apprenderà la virtù (σωφρονεῖν)».

A colui che rifiuta ogni desiderio, ella imporrà di essere designato come soggetto di un desiderio. La malattia, che ha costretto Fedra ad aprirsi ad una

situazione sconosciuta, gli è così trasmessa, per mezzo di uno spostamento: poiché il desiderio di Fedra non può trovare l'equivalente in lui, ella lo contamina in modo simbolico, comunicandogli il desiderio attraverso le parole, attribuendogli il nome di stupratore. Egli sarà allora costretto a parlare sulla scena il linguaggio che gli è più estraneo, e dovrà affrontare, sul terreno dell'erotismo, un avversario che ha fatto scelte etiche contrarie alle sue, cioè Teseo, il leggendario stupratore e seduttore di donne.

L'idea di virtù in nome della quale Fedra agisce così non è arbitraria in sé. Fedra la argomenta lungamente nella scena della confessione. Rivelando l'origine della sua malattia, ella trae le conseguenze dell'aporia in cui si trova e giunge alla conclusione che è necessario uccidersi. Prima di giustificare questa decisione individuale, ella si interroga in termini generali sulle ragioni che spingono gli esseri umani ad agire male proprio quando essi sanno che cosa è il bene:

«Noi conosciamo e distinguiamo le cose di valore, ma non ci sforziamo di ottenerle. Gli uni per pigrizia, gli altri perché prediligono anziché il bello un altro piacere¹³. Molti sono i piaceri della vita, lunghe conversazioni, tempo libero - male piacevole - e il rispetto. Sono due¹⁴, l'uno non cattivo, l'altro dolore per la casa. Se il momento giusto fosse chiaro, non sarebbero due ad essere scritti allo stesso modo».

Il passaggio, discusso molto spesso¹⁵, è sorprendente. La ragione della cattiva condotta umana è secondo lei il valore troppo grande accordato al piacere (vv. 380-87): invece di conformarsi ad un valore pubblico e riconosciuto (cf. τὰ χρηστά, v. 380), alcuni preferiscono limitarsi a piaceri privati, come le conversazioni e il tempo libero¹⁶. La presenza dell'αἰδώς tra questi piaceri indica che una certa normatività può reintrodursi nella vita privata che si sceglie così di condurre, ma senza che si abbandoni questa dimensione di 'cura di sé': la cura della dignità, di dare alla propria esistenza una forma definita e buona nella relazione con il proprio contesto, riguarda il piacere, perché essa assicura all'individuo di mantenersi in una immagine piacevole di sé. Questo piacere può opporsi alla realizzazione del 'bello' quando diventa narcisismo, ripiegamento su se stessi. Αἰδώς è precisamente il valore che

¹³ Per la costruzione di ἡδονὴν ... ἄλλην τιν' «un piacere altro che il bello», cf. ora M.R. Halleran, nelle note della sua edizione, Warminster 1995.

¹⁴ Con 'il rispetto' come soggetto (vd. B. Manuwald, in RhM 122, 1979, 135-48) e non 'i piaceri' (che sono detti 'numerosi', e non possono essere due), come ritiene D. Cairns (*Aidos*, Oxford 1993, 326), dopo C.W. Willink, in CQ 18, 1968, 11-43 (in part. pp. 11-17) e P.D. Kovacs, in AJPh 101, 1980, 287-303 (in part. pp. 294 ss.).

¹⁵ Vedere la presentazione del dibattito e gli argomenti proposti in A.N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison (Wisconsin) 1987, 297 ss., A.H. Sommerstein, *Notes on Euripides' Hippolytos*, BICS 35, 1988, 23-41 e W.D. Furley, *Phaidra's Pleasurable Aidos*, CQ 46, 1996, 84-90.

¹⁶ L'opposizione tra valori pubblici e piaceri privati non è stata veramente riconosciuta dagli interpreti.

rivendica Ippolito, nemico di ogni piacere erotico (v. 78). Fedra distingue dunque due forme di αἰδώς, una che è buona e l'altra che diventa «il flagello delle case» (ἄχθος οἴκων, v. 386), cioè esattamente quello che sarà l'αἰδώς di Ippolito, che distruggerà la sua famiglia. Gli interpreti esitano sul senso di questi due 'pudori'. Si oppone talvolta il vero rispetto dei valori, che impedisce di agire male, ad una falsa vergogna, che impedirebbe di resistere senza esitare al male. Ma la parola deve piuttosto designare ogni volta la stessa nozione¹⁷, poiché è la circostanza, il καιρός che, secondo Fedra, serve come criterio (v. 386). Barrett distingue il vero pudore, che impedisce l'affermazione eccessiva di sé, dalla riservatezza, che può condannare all'inazione, e dunque all'infelicità. Euripide si fonda qui su un testo di Esiodo (*Op.*, 317-19), che fa dell'αἰδώς una calamità per i poveri, nella misura in cui, preoccupati di mantenere il poco che essi hanno, si privano dell'audacia che accompagna la ricchezza¹⁸. Fedra traspone questo valore negativo dell'αἰδώς sul piano dei comportamenti etici. Il rispetto dei valori (αἰδώς) è un piacere, poiché mantiene le cose nello stesso stato; esso impedisce di esporsi al rischio, alla mancanza; ma esso può essere un disastro quando irrigidisce la vita entro limiti eccessivi e si ripiega su se stesso. La virtù, quando è veramente ragionevole, sa al contrario confrontarsi con quello che la mette in pericolo. È perché essa non è legata da questo rispetto distruttore, irrigidito, che Fedra può considerare le soluzioni più audaci contro la sua malattia¹⁹. Distinguendo queste due forme di rispetto, ella identifica indirettamente il male che è inerente all'αἰδώς assoluto che Ippolito si è dato per regola.

Condannando con le menzogne l'oggetto freddo del suo desiderio ad un apprendimento forzato della virtù, ella agisce così come un essere ragionevole, in nome di una definizione più giusta della virtù. Si può allora cogliere facilmente la forma particolare di tragico che Euripide mette qui in opera.

¹⁷ Per Ch. Segal, che si rifiuta a giusto titolo di prendere alla lettera il passo, e di contare l'αἰδώς tra i piaceri, i due valori dell'αἰδώς, il buono e il cattivo, corrispondono all'opposizione tra una dignità, o modestia, interiore, pura, e un «rispetto per l'opinione degli altri» (*Shame and Purity in Euripides' 'Hippolytus'*, Hermes, 1970, 278-99). Ippolito sarebbe l'illustrazione del primo tipo (sull'interpretazione delle due forme di purezza, vedere già E. M. Dodds, *The ΑΙΔΩΣ of Phaidra and Meaning of the 'Hippolytus'*, CR 39, 1925, 102-04). Ma la sua αἰδώς è precisamente all'origine della distruzione della sua famiglia; egli dà un esempio di cattivo rispetto.

¹⁸ La relazione col testo di Esiodo è stretta. Nelle *Opere*, l'assenza di lavoro (ἀεργία, v. 311; cf. qui il v. 381, ἀργία; in Esiodo, la parola reinterpreta Hom. I 320, che situa l'inazione nel dominio guerriero), è biasimata perché essa impedisce di accedere alla virtù e alla gloria, che sono la conseguenza della ricchezza. L'αἰδώς può avere la stessa funzione negativa se, per prevenzione sociale, non ci si impegna a lavorare per accumulare la ricchezza (il caso dell'«uomo nel bisogno», ripreso da p 347 e 352, per il quale l'αἰδώς è cattiva fornitrice, è posto qui come esempio particolarmente evidente degli effetti nocivi di un troppo grande senso della dignità).

¹⁹ La maggior parte delle interpretazioni del passaggio non hanno considerato questo punto: Fedra prepara qui la sua argomentazione per il suicidio, cioè per un atto che non rispetta le regole della dignità sociale (non è precisamente la 'cattiva αἰδώς' che la distrugge; a questo punto della tragedia, il suicidio impedisce la distruzione della casa).

Quello che è tragico, non è il fatto che a causa di Afrodite Fedra si vede imporre la violenza di un desiderio. Questa malattia fa parte delle infelicità che pesano su ogni esistenza umana, per definizione condannata alla debolezza, alla mancanza. Il tragico deriva piuttosto dall'irruzione di una figura mostruosa come Ippolito, che respinge ogni idea di mancanza (e dunque in realtà di virtù). La mostruosità che prende l'apparenza di virtù condanna gli altri alla devianza. La virtù di Fedra diventa violenza e scatena forze ugualmente mostruose (la maledizione paterna, che agisce come un destino).

Le teorie classiche del tragico scartano questa idea di mostro, perché essa non porta con sé la promessa di alcun bene superiore. Essa è estranea ad ogni forma di dialettica e si esaurisce nella sua propria violenza, senza produrre alcun senso che si possa volere salvare. Ora essa è al centro di numerosi drammi di Euripide, sotto delle forme paradossali: con la virtù di Ippolito, l'amore di Medea, il desiderio di vendetta di Elettra, la pietà di Penteo, l'onestà di Elena in Egitto - che produce in Euripide effetti nettamente più distruttori che l'adulterio di Elena di Troia: non soltanto Menelao avrà fatto la guerra per niente, ma la vera Elena, umiliandolo nella mascherata dei suoi funerali, non lo salva che sottraendogli ogni identità. Ella avrà portato a termine felicemente l'annientamento cominciato dal suo fantasma.

Attraverso una sorta di movimento di compensazione che sembra appartenere solamente al teatro di Euripide, queste figure mostruose, che concentrano in esse in modo enfatico la violenza dionisiaca legata al genere tragico, appaiono su un fondo di prosaismo, tanto spesso criticato. Esse non sono il prodotto di una situazione tragica che le condannerebbe all'orrore. Costruite come caratteri piuttosto che come destini, esse affermano, semplicemente, una scelta, un modo di essere, talvolta in nome di una norma religiosa comune, come in Penteo, o di desiderio di un ritorno alla vita normale, come per Elena, animata dal solo desiderio di vivere a casa sua, come prima. Nell'*Ippolito*, il disastro deriva dal fatto che il giovane eroe è messo a confronto con un personaggio ragionevole, che sa argomentare una dottrina più adeguata della virtù, Fedra. A partire da questo momento la mostruosità non deve essere presa come il segno di una aporia, di una impossibilità tragica di cui il poeta svolgerebbe gli aspetti, ma piuttosto come uno strumento che egli si dà, in modo sperimentale, per creare delle situazioni paradossali in cui i significati comuni si capovolgono e diventano portatori di catastrofe. Un tale 'tragico' suppone che l'autore abbia, per una sorta di ascesi riflessiva applicata al suo mestiere, liberato la tragedia dai significati che i suoi predecessori gli avevano assegnato: egli libera la tragedia dall'obbligo di trattare in modo proprio delle questioni generali che attraversavano la cultura del suo tempo: la natura del diritto, della religione, del legame politico, ecc., come se la tragedia potesse apportare il suo contributo originale; c'era là il rischio che essa si snaturasse in una sorta di riflessione generale e che essa trasformasse il dramma in affermazione positiva. Rifiutandosi di fare del destino una potenza reale che decida effettivamente sul corso delle cose e utilizzandolo come violenza pura che ser-

ve a produrre la distruzione dell'eroe, egli oppone alle costruzioni semantiche piene di Eschilo e di Sofocle una concezione più libera e più aperta del teatro, che sia conforme all'orientamento proprio del genere tragico, cioè la sua capacità di mostrare sulla scena un avvenimento distruttore che sia veramente spettacolare, irreversibile e unico per il fatto che esso non si lascia ridurre ad alcun significato prestabilito. Questo ritorno ad una forma minimale, ascetica, di tragedia suppone che egli abbia liberato, in modo critico, le potenzialità del genere considerato come forma. La tragedia non è più dunque questione di contenuto, essa diventa il modo secondo cui esperienze, anche banali, possono diventare destino. Il 'terrificante', il *deinon*, sarà intenso in proporzione allo scarto tra l'avvenimento rappresentato e le motivazioni prosaiche dei personaggi. Il materiale che entra in una tale ricostruzione del genere non deve dunque essere tragico per se stesso; esso può essere preso in prestito dalla riflessione teorica (come la discussione sulla virtù nell'*Ippolito*); ugualmente la commedia, come nel dramma borghese che è anche l'*Elena*, può servire alla costituzione del destino patetico di un Atride, senza che la tragedia rinunci a se stessa.

Lille

Pierre Judet de la Combe

LA TRAGEDIA ROMANA ARCAICA*

1. La discussione sul concetto e sul problema del tragico si è sviluppata, dalla fine del settecento a oggi, su un terreno d'indagine circoscritto alla tragedia greca e a esperienze drammatiche a noi più vicine; la tragedia romana, invece, è stata sistematicamente ignorata. Una esclusione che può sorprendere, se si pensi al ruolo che sempre le è stato riconosciuto (mi riferisco naturalmente a Seneca) in rapporto alla genesi del teatro occidentale moderno, ma che può tuttavia trovare una giustificazione. Com'è noto, nell'indagine sul tragico è sempre più prevalsa la tendenza a privilegiare il discorso teorico, spostando la problematica sul piano metafisico e scardinandola dal concreto aggancio ai contesti culturali e alle singole espressioni drammatiche¹. Una impostazione di questo tipo, concretantesi nella assolutizzazione di alcuni paradigmi mitico-tragici (Antigone, Aiace, Edipo, Eracle...), non poteva non implicare, come una selezione nell'ambito della stessa produzione greca², così soprattutto l'esclusione totale della tragedia romana, cioè di un'esperienza letteraria nata da presupposti culturali assolutamente diversi. Si aggiunga, per quanto riguarda la tragedia romana di età repubblicana - per Seneca le cose stanno diversamente -, la frustrante condizione di frammentarietà in cui essa ci è pervenuta, che sembrava (e sembra) negare in partenza la possibilità di un discorso attendibile per quanto riguarda non solo il significato della vicenda trattata, ma anche aspetti più banali, come l'articolazione della trama dei singoli drammi e, in qualche caso, la definizione stessa dell'argomento. Anche il confronto coi modelli greci, che può orientare la lettura e la valutazione dei frammenti, permettendo di cogliere analogie e scarti spesso significativi, non è possibile che in un numero di casi piuttosto ristretto.

2. Prendiamo le mosse da alcuni casi concreti, privilegiando appunto i

* Il presente testo riproduce nella sostanza quello letto al Convegno; di tale destinazione mantiene evidenti segni, in primo luogo l'essenzialità della documentazione. Per i frammenti dei tragici romani arcaici seguo, laddove non sia diversamente indicato, la seconda edizione dei *Tragicorum Romanorum fragmenta* di O. Ribbeck (Lipsiae 1871, rist., Hildesheim 1962). Non ho preso in considerazione la *praetexta*, sia per la sua 'marginalità' nei confronti della *cothumata* (cf. A. La Penna, *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, 51 ss.) sia per evitare una dilatazione del discorso che sarebbe riuscita eccessiva in rapporto alla prospettiva qui adottata.

¹ Per la problematica relativa al tragico e alla tragedia (e per la relativa bibliografia) mi limito a rinviare, oltre che al recentissimo saggio di D. Lanza, *La tragedia e il tragico*, in AA.VV., *I Greci, Storia Cultura Arte Società*; I: *Noi e i Greci*, Torino 1996, 469-505, ai contributi contenuti in AA.VV., *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, a cura di U. Curi, Roma-Bari 1991 (in particolare U. Curi, *Introduzione*, 3 ss. e R. Bodei, *Tragedia e conflitto, I dilemmi dell'agire*, 41 ss.). Cf. inoltre AA.VV., *Sulle orme dell'antico, La tragedia greca e la scena contemporanea*, a cura di A. Cascetta, Milano 1991.

² Si pensi a Nietzsche e alla sua teoria della 'morte' della tragedia per opera di Euripide (cf. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, ed. it. a c. di P. Chiarini, Bari 1995, in part. pp. 80 ss.; 102 s.).

drammi latini di cui possediamo i presunti originali greci; e in primo luogo dall'*Antigona* di Accio, *remake* di una tragedia greca che costituisce uno degli archetipi del concetto di tragico. La trama rimane fundamentalmente aderente al dramma sofocleo; e tuttavia al suo interno si lasciano individuare alcune interessanti novità drammaturgiche³, che tanto più appaiono rilevanti se commisurate alla povertà dei resti pervenutici (appena sei frammenti, per una decina di versi). Il primo punto riguarda il carattere di Ismene e il suo ruolo nella tragedia. Il fr. 1 (vv. 135 R.²) *quid agis? perturbas rem omnem ac resupinas, soror* e il 2 (vv. 136 s. R.²) *quanto magis te isti modi esse intellego, / tanto, Antigona, magis me par est tibi consulere et parcere* rivelano in Ismene un personaggio più risoluto che in Sofocle⁴ e permettono di supporre che nel dramma si sviluppasse una sua collaborazione con la sorella, almeno sotto la forma di un *inceptum* comune che l'impulsività di Antigone rischierebbe di vanificare. Altre novità riguardano il finale. Come in Sofocle, Antigone trasgrediva il divieto di Creonte e incorreva di conseguenza nella punizione del tiranno. Alla scena della cattura si riferisce il fr. 4 (vv. 140 s. R.²), in cui una delle sentinelle messe a guardia del cadavere di Polinice avverte la presenza di qualcuno e sveglia i compagni: *heus, vigiles, properate, expergite / pectora tarda sopore, exsurgite!* Un frammento esile ma eloquente, da cui si ricava che l'impresa di Antigone e la sua cattura non erano narrate, bensì rappresentate direttamente: con una conseguente modificazione concernente lo spazio scenico, che doveva, se non identificarsi totalmente con il campo di battaglia, almeno comprenderlo⁵. Un altro frammento significativo in tal senso è forse il fr. 3 (vv. 138 s. R.²) *attat, nisi me fallit in obitu / sonitus*. Secondo S. Sconocchia⁶ si tratterebbe di Creonte, che avvicinandosi alla grotta ode la voce di Emone; la situazione corrisponderebbe a Sofocle, *Ant.* 1206 ss. Ma è possibile una interpretazione alternativa: il frammento potrebbe riportarci ancora al campo di battaglia, e l'espressione sarebbe pronunciata da Antigone intenta alla sepoltura del fratello, o da qualcuno che ella ha associato alla sua opera pietosa: Ismene, verisimilmente, come nella versione presofoclea del mito e come può essere suggerito dai primi due frammenti, o anche Argia, la cognata, del cui aiuto Antigone si giova nella *fabula* 72 di Igino e nell'ampio resoconto fornito da Stazio nel XII libro della *Tebaide* (vv. 349 ss.). In ogni caso, abbiamo sufficienti elementi per affermare che la materia sofoclea veniva da Accio notevolmente rimanipolata, nel senso di una più marcata, anche se più esteriore, suggestione drammatica, perseguita attraverso la complicazione della vi-

³ Cf. G. Aricò, *Analecta scaenica II. Sull'Antigona di Accio*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, I, Urbino 1987, 206-12. A questo studio rinvio per una discussione più articolata.

⁴ In tal senso già O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875 (rist., Hildesheim 1968), 484 s.

⁵ Si vedano Ribbeck, *Die römische Tragödie*; F. Leo, *De tragoedia Romana*, Göttingen 1910, ora in *Ausgewählte kleine Schriften*, I, Roma 1960, 198 s.

⁶ *L'Antigona di Accio e l'Antigone di Sofocle*, RFIC 100, 1972, 276 ss. Analogamente già T.B.L. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, London 1964, 287.

cenda e il ricorso a una più elaborata scrittura scenica.

Un tale comportamento drammaturgico, che presuppone - è appena il caso di notarlo - la tragedia euripidea e postclassica, è tutt'altro che infrequente nella produzione tragica di Roma arcaica. In un altro dramma di Accio, la *Clutemestra*, la regina, a differenza che nel dramma attico, restava fedele al marito durante la sua assenza (fr. 8.38 s. R.² *ut quae tum absentem rebus dubiis coniugem / tetinerit, nunc prodat ultorem?*), e sia il tradimento sia l'uxoricidio erano probabilmente provocati dalla macchinazione di Eace - un personaggio vicino a Egisto sconosciuto alla tragedia greca (a parte un accenno nell'*Oreste* di Euripide, vv. 431 ss.) - il quale avrebbe recato a Clitennestra la falsa notizia dell'adulterio di Agamennone con Cassandra⁷. In altri casi è il titolo del dramma che è spia di una ristrutturazione della vicenda. Nell'*Aegisthus* sempre di Accio, che corrispondeva (secondo la ricostruzione più credibile) alle *Coefore*⁸, l'attenzione dell'autore si spostava dall'eroe tragico al suo meschino antagonista; e analogamente avveniva in un precedente *Aegisthus*, quello di Livio Andronico, che portava invece sulla scena il primo momento del mito, cioè l'uccisione di Agamennone⁹.

Pacuvio, com'è noto, è fra i tragici arcaici quello che maggiormente si impegna in quest'opera di rimanipolazione e di complicazione romanzesca degli intrecci. Il caso più facilmente verificabile è quello del *Dulorestes*. Il poeta vi riproponeva il mito della vendetta di Oreste, ma introducendo due grosse novità nei confronti della tragedia attica. La prima riguardava il personaggio di Oreste, che si presentava in vesti di schiavo-pastore (da qui il titolo) anziché di viandante: un travestimento che doveva comportare una ulteriore modificazione dell'inizio della vicenda, non potendo l'autore non porsi il problema di come un servo potesse avvicinare i sovrani della città per annunciare la morte di Oreste¹⁰. La seconda innovazione consisteva nella introduzione, nel contesto drammatico, del già menzionato Eace. Se, come i frammenti lasciano supporre, nella tragedia pacuviana Eace diveniva sposo di Erigone (o di Elettra?)¹¹, si può supporre che egli fosse a fianco di Egisto nella catastrofe del dramma e morisse con lui.

Ma si possono citare altri esempi pacuviani. Il *Medus* s'incentrava sul reciproco riconoscimento di Medea e del figlio Medo, venuti separatamente nella Colchide. Il primo, catturato e consegnato al re Perse, dichiara di essere

⁷ Cf. Ribbeck, *Die römische Tragödie*, 460 ss.; K. Stackmann, *Senecas 'Agamemnon'. Untersuchungen zur Geschichte des Agamemnon-Stoffes nach Aischylos*, CM 11, 1950, 180-221, in part. p. 201.

⁸ Difficilmente difendibile (vd. ora J. Dangel, *Accius, Oeuvres (fragments)*, Paris 1995, 323) l'identificazione con la *Clutemestra* sostenuta da P. Venini, *La 'Clytemnestra' di Accio*, RIL 87, 1954, 321-28.

⁹ Cf. G. Aricò, *Sull' 'Aegisthus' di Livio Andronico*, in AA.VV., *Studi di Poesia Latina in onore di Antonio Traglia*, Roma 1979, 3-9.

¹⁰ Cf. I. D'Anna, *P. Pacuvii fragmenta*, Romae 1967, 86 s.

¹¹ D'Anna, 86 s., 203 ss..

Ippote figlio di Creonte; la madre, giunta su un carro trainato da serpenti alati, si presenta come «assistente degli dèi» (*caelitum camilla*, v. 232 R.²) e promette di far cessare la siccità che affigge la regione: sarà necessario un sacrificio umano, e la vittima sarà lo straniero, che la donna, convinta anch'ella che si tratti di Ippote, indica come Medo, per compiere la sua vendetta su Creonte. Seguiva il riconoscimento di Medo e Medea: madre e figlio elaboravano un piano per punire Perse, e il dramma si concludeva presumibilmente con l'uccisione del re e con l'assunzione del regno da parte di Medo. Un dramma a lieto fine, quindi, caratterizzato da scambi di persona, svolte improvvise dell'azione, riconoscimenti (probabile anche quello di Medea col padre Eeta), elementi spettacolari (il carro alato). Anche l'*ethos* del personaggio di Medea doveva riuscire profondamente mutato: non più la terribile infanticida del dramma di Euripide né la fanciulla innamorata cantata da Apollonio Rodio, ma una eroina dell'astuzia che mette la sua sagacia al servizio di una causa giusta¹². Non diversamente nel *Chryses*, che risaliva forse all'omonimo dramma di Sofocle, ma contaminandolo con particolari desunti dall'*Ifigenia taurica* euripidea. Oreste, Pilade e Ifigenia, perseguitati da Toante, giungevano a Sminte, presso Crise, altro figlio di Agamennone; anche in questo caso il riconoscimento dei tre fratelli risolveva il nodo drammatico e consentiva la punizione del tiranno.

3. Già da quanto detto risulta evidente la difficoltà di sottoporre la tragedia romana a uno schema ermeneutico la cui formulazione è stata ricavata - non importa con quanta legittimità - dalla produzione drammatica di età attica¹³. Non ci lasceremo ingannare da alcune apparenti somiglianze tra le due esperienze: il nesso con la festa, il rapporto con la città... Né cederemo alla suggestione di certe ricostruzioni antiche, quali i celebri versi in cui Orazio (*epist.* 2.1.90 ss., 103 ss., 139 ss., cf. *ars* 275 ss., 323 ss.) ripercorre e pone a confronto - con conclusioni, peraltro, non lusinghiere per i Romani - la nascita e lo sviluppo della letteratura in Grecia e in Roma. In Atene l'istituzione teatro nasce dal rito, ma ben presto si sviluppa come istituzione pubblica: vive nella città e per la città, nei cui confronti adempie allo stesso tempo a una funzione edonistica e didascalica¹⁴. In Roma la nascita del teatro è opera individuale e dotta, seppur «condizionata da un sentimento nazionale e da una esigenza sociale e politica»¹⁵. Significativa, al riguardo, l'espressione con la quale Tito Livio, nel noto passo sulle origini del teatro latino (7. 2), definisce

¹² Mi attengo alla ricostruzione di L. Nosarti, *Medo, Medea e il doctus Pacuvio*, in *Atti del V Seminario di studi sulla tragedia romana* (Palermo 5-7 ottobre 1994), Palermo 1995 (= QCTC 11, 1993), 21-43.

¹³ Si vedano le lucide pagine di E. Lefèvre, *Versuch einer Typologie des römischen Dramas*, in *Das römische Drama*, Hrsg. E.L., Darmstadt 1978, 1-90, in part. pp. 4 ss.

¹⁴ Agile discussione sulla problematica in D. Lanza, *Lo spettacolo*, in AA.VV., *Oralità scrittura spettacolo*, Torino 1983, 107-26, in part. pp. 107 ss., 115 ss. e, per Roma, 113 ss., 121 ss.

¹⁵ S. Mariotti, *Letteratura latina arcaica e alessandrinismo*, Belfagor 20, 1965, 34-48, in part. pp. 35 ss. (la citazione da p. 36).

l'operazione compiuta da Livio Andronico: *ab saturday ausus est primus argumento fabulam serere*. Si trattò, dunque, di un'operazione artificiale, che noi possiamo oggi interpretare, alla luce dei dati in nostro possesso, nell'ambito del generale problema dei rapporti tra cultura greca e cultura romana. Con Livio Andronico penetrava in Roma la pratica teatrale greca, quella ovviamente della Grecia ellenistica, con i suoi repertori, i suoi codici drammaturgici, l'organizzazione stessa dello spettacolo. Ma non basta: la cornice stessa in cui si colloca l'attività teatrale romana è ben diversa da quella del teatro greco. A differenza della festa attica, i *ludi* romani non hanno nessuna funzione di aggregazione e di coinvolgimento civile, ma mirano allo svago, al rilassamento; più in generale, assolvono - come i trionfi, le processioni funebri e più tardi le lotte dei gladiatori - a una funzione spettacolare¹⁶. È naturale quindi che il trageda (e chi, lui stesso o altri, mette in scena il dramma) si ponga con particolare attenzione il problema del coinvolgimento del pubblico, e tenda a risolverlo, pur nel momento in cui gli propone in forma latina miti consacrati dall'*auctoritas* della tragedia attica, con l'indulgenza alla complicazione delle trame, ma anche agli espedienti scenici, alla suggestione della vista, alla lusinga della parola.

I presupposti, ripetiamo, sono già nella pratica scenica postclassica ed ellenistica: nell'incremento del ruolo dell'attore professionista, nella sua 'virtuosistica' rielaborazione dei testi, nello spazio dato alla musica, alla scenografia, agli elementi spettacolari della rappresentazione. Il trasferimento in Roma (tramite la cultura della Magna Grecia) di questa pratica scenica non impedisce che l'attività teatrale romana si presenti fin da principio nelle forme del teatro 'regolare': i drammaturghi romani scrivono tragedie (o commedie) vere e proprie, elaborate, come abbiamo visto, intorno a un soggetto; si cimentano, a cominciare da Andronico, in un ininterrotto confronto coi grandi modelli attici, che restano sempre i loro diretti interlocutori, gli *exemplaria* che essi (comunque giudichi Orazio, *ars* 268 ss.) hanno sempre fra le mani e che intendono 'tradurre' - un'operazione, questa del *vertere*, che ha strette connessioni con i problemi dell'*imitatio*, dell'*aemulatio* e dei rapporti intertestuali¹⁷ -; ignorano forme esasperate di adattamento spettacolare quali la *performance* lirico-drammatica e il *recital* antologico, che costituiscono la prassi normale del teatro greco contemporaneo. E tuttavia il modello ellenistico non manca di condizionare, direi dall'interno, l'ulteriore evoluzione dei generi teatrali, sul duplice piano della scrittura drammaturgica e della messa in scena. L'impianto dello spettacolo teatrale nello spazio del disimpegno ludico garantisce la continuità nei confronti della pratica teatrale ellenistica e allo stesso tempo la conciliazione della nuova esperienza con le tendenze proprie della cultura

¹⁶ Si vedano P. Veyne, *Le pain et le cirque. Sociologie d'un pluralisme politique*, Paris 1970, tr. it. *Il pane e il circo*, Bologna 1989; C. Nicolet, *Le métier de citoyen romain*, Paris 1976, tr. it. *Il mestiere di cittadino nell'antica Roma*, Roma 1980; F. Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985, tr. it. (parziale) *Teatro e società a Roma*, Roma-Bari 1991.

¹⁷ Basti rinviare ad A. Traina, *Le traduzioni*, in AA. VV., *Lo spazio letterario di Roma antica*, II: *La circolazione del testo*, Roma 1989, 93-123 (ivi ampia bibliografia).

romana, già sperimentate nella tradizione spettacolare della cosiddetta fase preletteraria. È in virtù di questo incontro che il dramma 'regolare' romano, nel caso specifico la tragedia, acquista la sua peculiare *facies* drammaturgica: ulteriore riduzione del ruolo specifico del coro a vantaggio di un incremento della sua funzione spettacolare; sviluppo dell'elemento musicale, in particolare nei *cantica*; grandiosità della rappresentazione, realizzata mediante la moltiplicazione degli attori, i movimenti delle masse, la dilatazione dello spazio scenico.

Tutto ciò non significa che l'attività del poeta drammatico romano si risolvesse - come sosteneva Orazio nell'epistola ad Augusto (vv. 182 ss.) e come hanno ripetuto più volte gli storici moderni - in una incontrollata concessione ai gusti malsani di una *plebecula* rozza e incompetente. In primo luogo va sottolineato che i tragici romani rivelano, sia pure in diversa misura, un forte senso del teatro, una viva consapevolezza dello specifico drammatico, che trascende le attese del destinatario: un aspetto, questo, sul quale non posso soffermarmi in questa sede. In secondo luogo, il rapporto del letterato col pubblico è un rapporto complesso; lo stesso concetto di pubblico è piuttosto ambiguo e può dar luogo a equivoci e fraintendimenti. Restando sul versante della comunicazione drammatica in età arcaica, sarà opportuno ricordare, con M. Citroni, che si trattava di un pubblico assai vario per provenienza sociale e per cultura; non tale, quindi, da cogliere in uguale misura - per la commedia come per la tragedia - «il lavoro di rielaborazione artistica attraverso un confronto con i modelli greci [...], la ricchezza di effetti artistici, le sfumature, le escogitazioni originali sul piano espressivo e sul piano delle soluzioni sceniche [...]; molti si saranno limitati ad apprezzare gli aspetti più superficiali e spettacolari della trama e della messa in scena»¹⁸. E tuttavia è individuabile un ambito di comune partecipazione per le diverse categorie di pubblico: «come nella commedia, così in forme diverse e più divaricate nella tragedia, tutto il pubblico era coinvolto in uno straniamento in un mondo lontano e fantastico, che portava però i segni ben chiari e fortemente significativi dell'attualità dell'esperienza esistenziale e sociale»¹⁹.

4. Quest'ultima precisazione è utile per ridimensionare il peso pressoché esclusivo attribuito talora alla dimensione spettacolare²⁰. Non c'è dubbio che il coinvolgimento del pubblico nascesse dall'«apparato di espressività extratestuale»²¹ sul quale faceva leva lo spettacolo drammatico; ma non minore considerazione va attribuita a un altro livello di comunicazione - certamente più complesso e articolato -, quello fondato sull'omologia tra poeta e destina-

¹⁸ M. Citroni, *I destinatari contemporanei*, in AA. VV., *Lo spazio letterario di Roma antica*, III: *La ricezione del testo*, Roma 1990, 78 ss. (la citazione da p. 79).

¹⁹ Citroni, 79 s.

²⁰ Si veda in particolare il citato libro della Dupont.

²¹ Citroni, 80.

tario sul piano del messaggio civile e ideologico.

Nei tragici romani ricorrono frequenti gli attacchi contro la divinazione; i più significativi sono in Ennio. In un frammento dell'*Iphigenia* (fr. 8.199-201 R.²), che sembra corrispondere²² ai vv. 956-58 (cf. 520 s.) dell'omonimo dramma di Euripide, Achille inveisce contro Calcante, che egli ritiene il vero responsabile del prossimo sacrificio di Ifigenia:

*Astrologorum signa in caelo quid sit observationis?
cum Capra aut Nepa aut exoritur nomen aliquod beluarum,
quod est ante pedes nemo spectat, caeli scrutantur plagas*²³.

Diverso il testo euripideo: τίς δὲ μάντις ἔστ' ἀνὴρ, / ὃς ὀλίγ' ἀληθῆ, πολλὰ δὲ ψευδῆ λέγει / τυχῶν, ὅταν δὲ μὴ τύχη, διοίχεται... Perché Ennio - ci si chiede -, smentendo l'intera tradizione letteraria greca, ha fatto di Calcante un astrologo? Forse è eccessivo sottolineare, per spiegare la modificazione, che l'astrologia era un fenomeno di importazione straniera, e supporre che, in quanto tale, la politica ufficiale l'avrebbe perseguita, tollerando invece forme di mantica tradizionalmente connesse con l'apparato religioso statale²⁴. Le polemiche contro gli indovini e, più in generale, le discussioni sulla religione erano molto vive nella Roma del tempo²⁵; riproporle sulla scena, degradando per di più (come in questo caso) la figura del *mantis*, poteva costituire un elemento di sintonia tra il poeta e il suo pubblico. Altri tre frammenti enniani risalgono (ma il secondo non con sicurezza) al *Telamo*, un dramma di cui non conosciamo il modello greco. Un personaggio, probabilmente Telamone, si fa portavoce della teoria epicurea sulla divinità, poi attacca gli indovini (l'allusione è ancora una volta a Calcante):

*Ego deum genus esse semper dixi et dicam caelitem,
sed eos non curare opinor, quid agat humanum genus:
nam si curent, bene bonis sit, male malis, quod nunc abest*
(fr. 1.269-71 R.²)
qui sui quaestus causa fictas suscitant sententias
(fr. inc. nom. 27.364 R.²)
*sed supersticiosi vates impudentesque arioli,
aut inertes aut insani aut quibus egestas imperat,
qui sibi semitam non sapiunt, alteri monstrant viam,
quibus divitias pollicentur, ab iis dracumam ipsi petunt.*
[De his divitiis sibi deducant dracumam, reddant cetera]
(fr. 2.272-76 R.²).

Sono versi che meriterebbero una considerazione più attenta²⁶. A parte le

²² Riserve in G. Garbarino, *Roma e la filosofia greca dalle origini alla fine del II secolo a.C.*, Torino 1973, 589 (da vedere per tutta la discussione della problematica, pp. 584 ss.).

²³ Riproduco il testo fornito da H.D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius. The Fragments edited with an Introduction and Commentary*, Cambridge 1969 (fr. 95.185-87).

²⁴ G. Paduano, *Il mondo religioso della tragedia romana*, Firenze 1974, 40 s. Inoltre Jocelyn, 327.

²⁵ Cf. La Penna, 73.

²⁶ Oltre il commento di Jocelyn si vedano F. Caviglia, *Il 'Telamo' di Ennio*, ASNP 39, 1970, 469-88 e ancora Garbarino, 584 ss.; per le testimonianze ciceroniane A. De Rosalia, *La fruizione*

questioni testuali e di attribuzione, nonché quelle riguardante l'ascendenza greca (in particolare euripidea) delle formulazioni filosofiche in essi contenute, frammenti come questi pongono il problema se il punto di vista del personaggio coincida con quello del poeta: Cicerone, che ce li tramanda, non sembra ci sia di molto aiuto. Ma per quanto ci interessa in questa sede, il problema non è forse rilevante: se è pur vero, come nota Paduano, che «nessuno ci assicura che all'affermazione di principio non tenesse subito dietro la sua radicale smentita» e che «la situazione tragica presenta per definizione alcuni aspetti parossistici che spontaneamente sollecitano un'interpretazione del reale non conformistica, ma adeguata all'eccezionalità delle circostanze, intesa per la massima parte in senso negativo»²⁷, resta il fatto che la frequente ricorrenza, in contesti tragici, di formulazioni di questo tipo ha comunque una rilevanza non trascurabile.

Ma c'è di più. Non solo il messaggio etico della tragedia attica si arricchiva di risonanze di attualità, ma il mito greco, riproposto sulla scena romana, veniva investito di un nuovo sistema di valori: quelli sui quali la romanità veniva costruendo e giustificando - in primo luogo a se stessa, e non senza contraddizioni, polemiche, contrasti - le ragioni della sua crescente egemonia.

Nell'*Hector proficiscens* di Nevio il protagonista, nell'avviarsi allo scontro con Achille, rivolge il suo saluto al padre, ma le parole che egli pronuncia non sembrano quelle di un eroe greco, perché esprimono concetti tipicamente romani: la *pietas* verso la famiglia e verso la patria, la devozione nei confronti del padre e l'ambizione di una gloria che deriva dal servizio reso allo stato²⁸:

Laetus sum laudari me abs te, pater, a laudato viro
(fr. 2.17 R.²).

Non diversamente nel già ricordato *Teucer* di Pacuvio. Due frammenti ci riferiscono l'invettiva di Telamone contro il figlio illegittimo protagonista del dramma, reo di essere tornato senza aver vendicato la morte del fratello Aiace:

Segregare abs te ausu's aut sine illo Salaminam ingredi
neque paternum aspectum es veritus, quom aetate exacta indigem
liberum lacerasti orbasti extincti, neque fratris necis
neque eius gnati parvi, qui tibi in tutelam est traditus...?
(fr. 12.327-30 R.²).

Te repudio nec recipio: naturam ab dico: i facesse!
(fr. 19.342 s. R.²).

Pacuvio traduceva nell'ambito di un dialogo il monologo sofocleo (*Ai.*

ciceroniana dei testi tragici di Ennio, Paideia 45, 1990 (= *Scritti in onore di A. Grilli*), 139-74, in part. pp. 151 ss.

²⁷ Paduano, 7 s.

²⁸ Cicerone, nel riportare il verso, commenta (*ep.* 15.6): *Ea est ... profecto iucunda laus, quae ab iis proficiscitur, qui ipsi in laude vixerunt.*

1008 ss.) nel quale Teucro prefigurava la collera con cui il padre l'avrebbe accolto. Indulgenza, dunque, a un pathos diverso, più esteriore e immediato, ma forse anche efficace intuizione drammaturgica, che allo spettatore preferisce esibire, piuttosto che suggerire, un dibattito caro all'ethos romano. Gli occhi dell'attore che impersonava Telamone - dice Cicerone per bocca di Antonio, *de orat.* 2.193 - sembravano fiammeggiare dietro la maschera; e nella durezza del vecchio genitore il pubblico riconosceva l'intransigenza di chi, agli albori della repubblica, non aveva esitato a sacrificare i figli alle leggi dello stato. Messaggio etico e civile, dunque: sempre da Cicerone (*de orat.* 1.246) apprendiamo che ancora ai suoi tempi il *Teucer* si leggeva nelle scuole.

Anche in altri casi le esigenze dell' 'attualizzazione' comportano modificazioni 'strutturali'. Il più evidente è forse quello, ben noto, della già citata *Iphigenia* di Ennio. Nel modello euripideo, *l'Ifigenia in Aulide*, il coro è costituito da donne di Calcide, in Ennio da soldati dell'esercito acheo, i quali in un frammento (fr. 3.183-90 R.²) manifestano il disagio determinato dalla loro inattività:

*Otio qui nescit uti
plus negoti habet quam cum est negotium in negotio.
Nam cui quod agat institutum est 'in illis' negotium,
id agit, <id> studet, ibi mentem atque animum delectat suum;
'otioso initio' animus nescit quid velit.
Hoc idem est: em neque domi nunc nos nec militiae sumus.
Imus huc, hinc illuc; cum illuc ventum est, ire illinc lubet.
Incerte errat animus, praeter propter vitam vivitur²⁹.*

È lecito supporre che la modificazione enniana nasca, come ci suggerisce Traina, da un «movente razionalistico, perché la presenza di queste donne [le donne del dramma di Euripide] venute per curiosità da oltre mare nel campo degli Achei è debolmente motivata»³⁰. E tuttavia il risultato, nel coro dell'*Iphigenia* enniana, non è dei più felici: questi soldati in attesa della partenza esprimono un disagio, quasi una nevrosi, che va al di là della condizione in cui si trovano: «sembrano uomini alla ricerca angosciata di un *ubi consistam* spirituale più che soldati stanchi d'attendere l'imbarco»³¹. Vero è che dietro questa manifestazione di crisi si può leggere un concetto tipicamente romano: opportunamente è stato notato che il concetto di *otium otiosum* espresso nel v. 187 implica una «distinzione fra questo ed un altro tipo di *otium*, che potremmo definire *otium negotiosum*, impiegato in modo proficuo e soddisfacente»³². Ed è probabilmente questo il senso autentico della rielaborazione operata da

²⁹ Anche in questo caso il testo è quello dell'edizione Jocelyn (fr. 99.195-202).

³⁰ A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1974², 154.

³¹ *Ibid.*, 155.

³² Garbarino, 583. Il rilievo presuppone il suggestivo emendamento del Lipsius *otioso in otio*, accolto nell'edizione di Vahlen (*Ennianae poesis reliquiae iteratis curis rec. I. V.*, Lipsiae 1903).

Ennio.

5. Ma vediamo di fare un ulteriore passo avanti, prendendo spunto da un'affermazione di A. La Penna riguardante la «profonda differenza di situazione fra il poeta tragico greco e il poeta tragico latino». «Il poeta tragico greco - scrive La Penna - crea la funzione simbolica dei miti che sceglie; il poeta tragico latino usa già dei simboli ed è, quindi, già condizionato nell'elaborazione simbolica. Tuttavia nell'adattamento simbolico è favorito da un forte processo di astrazione e di universalizzazione che i poeti tragici greci hanno fatto subire al mito»³³. In realtà, anche in questo campo l'intervento dei tragici romani è stato tutt'altro che trascurabile. Già la rielaborazione degli intrecci è in tal senso operazione significativa, se è vero che essi, come ci ricorda Bettini, «sono [...] portatori di significati culturali e narrativi»³⁴; se si aggiunge la considerazione della frequente modificazione dell'impianto drammaturgico e della 'romanizzazione' dei contenuti etico-ideologici, si potrà legittimamente presumere che, almeno in alcuni casi, la riscrittura tragica del mito si risolvesse in una vera e propria rilettura dei suoi significati.

La documentazione è scarsa (sempre per la deprecabile frammentarietà dei testi), ma i segnali - ripetiamo - non mancano; innanzitutto nelle tracce che questa riscrittura sembra aver lasciato nella successiva tradizione letteraria. Mi riferisco in particolare alla risemantizzazione che due celebri miti, quello di Eteocle e Polinice e quello di Atreo e Tieste, subiscono a Roma in età repubblicana: la lotta fraterna, «lotta crudele tra persone che sono letteralmente fratelli», diventa «per espansione» - si vedano Lucrezio 3.70 ss. e Cicerone *off.* 3.82 - «la guerra, anch'essa impietosa e al di là di ogni legge, tra *cives*»³⁵. Certo, è possibile che tale identificazione sia da attribuire, piuttosto che alla tragedia arcaica, a una consapevolezza più tarda, maturata a contatto con le drammatiche esperienze della declinante età repubblicana; ma il nucleo genetico doveva essere già presente almeno nell'*Atreus* di Accio.

Il problema è connesso con due altri più specifici, riguardanti il ruolo di Tieste e la conclusione del dramma. E difficile dire se nel dramma acciano Tieste tornasse in patria di sua iniziativa³⁶ e non per invito del fratello; in ogni caso, egli era probabilmente rappresentato come un personaggio tutt'altro che positivo³⁷, anche se non con le tinte fosche che caratterizzano Atreo. I due

³³ La Penna, 57.

³⁴ M. Bettini, *Le riscritture del mito*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica*, I: *La produzione del testo*, Roma 1989, 18.

³⁵ Si veda, con ampia discussione, G. Petrone, *Potere e parentela nelle 'Phoenissae' di Seneca*, in *Atti del II Seminario di studi sulla tragedia romana* (Palermo 8-11 novembre 1988), Palermo 1991 (= QCTC 6-7, 1988-89), 243-58, e più recentemente in *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996, 47-84 *passim* (da qui, pp. 80 s., la citazione).

³⁶ È l'opinione più diffusa, efficacemente contrastata da I. Lana, *L'Atreo' di Accio e la leggenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico romano*, AAT 93, 1958-59, 293-385, in part. pp. 304 ss., 363 ss.

³⁷ Si veda La Penna, 129.

fratelli si opponevano, dunque, nel dramma con antitesi marcata; e non come buono contrapposto a cattivo, o come antitiranno a tiranno, bensì come personaggi entrambi negativi, dominati dall'egoismo, dall'odio, dalla sete di potere. Una caratterizzazione che tuttavia, nella dinamica della tragedia, dava luogo a una complessa e sfaccettata varietà di svolgimenti. Tieste lasciava ben presto la «maschera del cattivo»³⁸ per assumere quella, poi consacrata da Seneca, della vittima del tiranno; Atreo, a sua volta, non era forse «visto solo come personaggio mostruoso»³⁹, dal momento che rivolgeva ai figli - se accettiamo la ricostruzione di La Penna, fondata sull'attribuzione a lui, anziché a Tieste, dei frr. 9a e 9b (vv. 214-16 R.²) - parole improntate a prudenza e a saggio realismo⁴⁰. Ma c'è di più. Noi non sappiamo quale fosse in Accio la conclusione della vicenda; ma esistono forti indizi per supporre che all'orrendo delitto di Atreo e alla spietata rivelazione che ne fa a Tieste seguisse, provocata da quest'ultimo, la rivolta del popolo e la punizione del tiranno⁴¹. Se così fosse, si potrebbe riconoscere nell'*Atreus* di Accio il nucleo generatore dell'associazione tra lotta fraterna e guerra civile che avrà sviluppo, come abbiamo accennato, nella successiva cultura latina.

6. Il discorso ci porta naturalmente alla più ampia problematica riguardante il significato politico della tragedia romana, o meglio il significato che in essa assumono i temi politici. La tesi di Bilinski, secondo cui i tragici romani sarebbero portatori di messaggi ideologici riconducibili a precisi orientamenti politici⁴², è stata già da tempo ridimensionata. E tuttavia non sembra credibile che miti come quelli cui abbiamo accennato fossero riproposti sulla scena romana solo per la suggestione che potevano suscitare le torbide vicende in essi rappresentate. Certamente, il pubblico romano era sensibile (per le ragioni cui abbiamo accennato all'inizio) al fascino dell'abnorme; una storia come quella di Atreo e Tieste doveva colpire in primo luogo per l'implacabile esibizione della ferinità del protagonista, che col suo atto mostruoso sembrava smentire i

³⁸ Mutuo l'espressione dal noto libro di D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977, 194.

³⁹ La Penna, 66.

⁴⁰ La Penna, 130.

⁴¹ È la suggestiva proposta di Lana, 312 ss. ripresa da R. Reggiani, *Rileggendo alcuni frammenti tragici di Ennio, Pacuvio e Accio*, in *Atti del I Seminario di studi sulla tragedia romana* (Palermo 26-28 ottobre 1987), Palermo 1990 (= QCTC 4-5, 1986-87), 31-88, in part. pp. 73 ss., che pensa però all'esilio. Ipotesi diverse in G. Cipriani, *Una scena dell'Atreus di Accio e Seneca*, RSC 26, 1978, 210-21 e in V. D'Antò, *L. Accio, I frammenti delle tragedie*, Lecce 1980, 281.

⁴² B. Bilinski, *Rôle idéologique de la tragédie romaine sous la République*, I. *L'Alexandre d'Ennius et les premières révoltes d'esclaves*, in *Tragica II*, Wrocław 1954, 9-54; Id., *Accio e i Gracchi. Contributo alla storia della plebe e della tragedia romana*, Roma, 1957; Id., *Contrastanti ideali di cultura sulla scena di Pacuvio*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962. Più matura impostazione critica del problema in Lefèvre, 8 ss. Si veda anche P. Santorelli, *Accio: un emarginato consapevole?*, Vichiana 9, 1980, 46-60.

valori su cui si fondava l'etica romana. Ma il personaggio di Atreo portava in sé, nella sua struttura genetica, un retaggio impegnativo: il paradigma tiranico elaborato in una lunga tradizione letteraria. È questo che Accio eredita e sviluppa, per consegnarlo poi a Seneca. Accanto alla malvagità c'è, nell'Atreo di Accio, la consapevolezza della propria malvagità e la sua giustificazione teorica in rapporto all'esercizio del potere⁴³ - in tal senso va letto il celebre *oderint, dum metuant*. Ed è in nome di questa consapevolezza che il tiranno elabora e porta a compimento il suo piano:

*maior mihi moles, maius miscendumst malum,
qui illius acerbum cor contundam et comprimam*
(fr. 3.200 s. R.²).

Di questi versi si ricorderà Seneca, in analoga situazione, integrando l'enunciazione della novitas con quella del nefas come opera d'arte:

*Nescioquid animus maius et solito amplius
supraque fines moris humani tumet
instatque pigris manibus - haud quid sit scio,
sed grande quiddam est*
(Thy. 267 ss.)⁴⁴.

Il confronto può riuscire significativo non soltanto per l'accertamento dei debiti di Seneca verso la tragedia arcaica⁴⁵: l'Atreo senecano è sì cosciente della propria scelleratezza, ma l'elaborazione del delitto nasce in lui da una vera e propria possessione da parte del *furor*⁴⁶, che il tiranno descrive alla maniera del vates invasato dal dio (si vedano anche i vv. 260 ss. del *Thyestes*: *Tumultus pectora attonitus quatit / penitusque volvit; ravior et quo nescio, / sed ravior*); il protagonista del dramma di Accio agisce invece, per quanto ci è consentito giudicare, dietro la spinta di una lucida razionalità.

C'è dunque, alla base di questo dramma acciano, accanto alla rappresentazione della patologia del tiranno, la riflessione sulle ragioni del potere, nel suo rapporto coi *mores* e coi fondamenti etico-politici dell'ordinamento civile. Una riflessione che la tragedia mitologica romana - a differenza dell'epica, ma anche della *praetexta*, accomunata a questa da un intento più palesemente celebrativo - conduce, come è stato detto, «attraverso un lungo indagare sul negativo di cui la *res publica* era invece il positivo»⁴⁷.

⁴³ L'ha mostrato La Penna, 136.

⁴⁴ Si veda anche Thy. 192 ss. *Age, anime, fac quod nulla posteritas probet, / sed nulla taceat. Aliquod audendum est nefas / atrox, cruentum...*

⁴⁵ Accurata analisi in A. De Rosalia, *Echi acciani in Seneca tragico*, in *Seneca e il teatro. Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi sul dramma antico*, Siracusa 1985 (= Dioniso 52, 1981), 221-42, in part. pp. 224 ss. per l'*Atreus*. Nello stesso volume G. Aricò, *Seneca e la tragedia latina arcaica*, 339-356, in part. pp. 341 ss.

⁴⁶ G. Picone, *La fabula e il regno*, Palermo 1984, 56 ss.

⁴⁷ G. Petrone, *I Romani*, in U. Albini - G. Petrone, *Storia del teatro, I: I Greci - I Romani*, Milano 1994, 451.

Si possono citare altri esempi, venendo a patti con l'esiguità della documentazione. Sempre Accio, nelle *Phoenissae*, portava sulla scena l'argomento delle *Fenicie* euripidee; riproponendo quindi, ancora una volta, il tema dell'*insociabile regnum* e della lotta fraterna. In realtà, anche in questo caso le condizioni del testo pongono problemi riguardanti la struttura drammaturgica⁴⁸. Dal fr. 3 (v. 586 R.²) risulta con certezza che Accio introduceva una modificazione riguardante gli antefatti del dramma: mentre in Euripide (*Pho.* 69 ss., 474 ss.) Eteocle e Polinice decidono di alternarsi nel regno per evitare l'attuazione delle maledizioni paterne, in Accio è Edipo stesso che impone ai figli «l'avvicendamento del regno» (*vicissitatem ... imperitandi tradidit*). Secondo la ricostruzione di Ribbeck, generalmente accolta, la modificazione si spiegherebbe come una riesumazione della redazione più antica del mito (della *Tebaide* ciclica e di Eschilo) che, rappresentando Eteocle come il sovrano legittimo (in quanto primogenito), addossava a Polinice la responsabilità del conflitto⁴⁹. L'adozione di questa redazione avrebbe consentito ad Accio di evitare l'equivoco di una giustificazione della dittatura di Silla, con il quale gli spettatori avrebbero potuto identificare il personaggio di Eteocle, se rappresentato con i tratti che lo contraddistinguono in Euripide. Ma, a parte le perplessità che suscitano così disinvolti collegamenti con fatti storici, dai fr. 4 e 5 (vv. 587-90) risulta che la decisione di Edipo è motivata esclusivamente da ragioni politiche, senza che il suo atto significhi un riconoscimento di particolari diritti della primogenitura. Eteocle, d'altra parte, appare nel dramma altrettanto responsabile quanto il fratello: la sua apostrofe a Polinice (fr. 7.592) *egredere exi ecfer te, elimina urbe!* non ha nulla di meno, quanto a violenza verbale, dell'originale euripideo (*Pho.* 593, 603, 636 s.)⁵⁰; e le parole di Edipo (piuttosto che di Tiresia come in Euripide, vv. 874 ss.) contenute nel fr. 9 (vv. 594 s.) *incusant ultro, a fortuna opibusque omnibus / desertum abiectum afflictum exanimum expectorant* designano entrambi i fratelli come responsabili dell'umiliazione del padre. Pure i fr. 6 (v. 591) *num pariter videor patris vesci praemiis?* e 8 (v. 593) *delubra caelitum, arae, sanctitudines!*, seppur non determinanti in quanto esprimenti il punto di vista di Polinice, indicano tuttavia che il dibattito tra i due fratelli costituiva un momento centrale anche nel dramma di Accio e si risolveva in una articolata contrapposizione di argomenti, di recriminazioni, di ingiurie. Ma non mancava anche, non sappiamo come introdotto, un esplicito richiamo ai valori positivi: si veda il fr. 2 (v. 585) *ibi fas, ibi cunctam antiquam castitudinem*, che si attribuisce solitamente a Polinice, ma potrebbe anche appartenere a un intervento di Giocasta.

⁴⁸ Cf. G. Aricò, *Sulle 'Phoenissae' di Accio*, in *Scritti classici e cristiani offerti a Francesco Corsaro*, Catania 1994, 3-7, che qui in parte utilizzo. Proposte degne di attenzione ora nel commento della Dangel.

⁴⁹ Ribbeck, *Die römische Tragödie*, 477. Cf. D'Antò, 444 ss.; Reggiani, 77 ss.

⁵⁰ Se ne accorse Cicerone, che ne trasse forse spunto per il suo attacco a Catilina (*Cat.* 1.20). Cf. G. Coppola, *Il teatro tragico in Roma repubblicana*, Bologna 1940, 16 s.

Anche dall'*Antigona*, dalla quale abbiamo preso le mosse, può ricavarsi qualche elemento utile. Non possiamo purtroppo accertare se e quale sviluppo assumesse nel dramma quel conflitto tra *physis* e *nomos* che costituisce l'articolata nervatura della tragedia sofoclea: è probabile che il contrasto fosse meno rimarcato, e si risolvesse in un dibattito di natura etica, privo ormai di connotazione religiosa. Nel fr. 5 (vv. 142 s.) un personaggio enuncia amaramente - in termini analoghi al I frammento del *Telamo* di Ennio - la sua sfiducia nella provvidenza divina: *iam iam neque di regunt / neque profecto deum supremus rex <res> curat hominibus*. È probabile che si tratti di Antigone, e che il frammento corrisponda ai vv. 922 s. di Sofocle, in cui la donna, condotta a morte, lamenta la solitudine in cui dèi e uomini l'hanno abbandonata. È un momento decisivo del dramma di Antigone: qualche studioso vi ha identificato una vera e propria crisi della «struttura ideologico-espressiva» del personaggio, nel senso di «una passionalità che [...] si muove entro un ambito più "diseroico" e più circoscritto e personalizzato rispetto alla parte precedente della tragedia»⁵¹. Si accetti o no questa lettura, è però evidente che la formulazione del pensiero in Accio - sempre che essa corrisponda ai versi citati di Sofocle - è ben diversa da quella di Sofocle. Ricorriamo al lucido commento di Traina: «Accio ha spersonalizzato l'esperienza di Antigone, generalizzandola in una gnomo di sapore epicureo. Mé diventa *hominibus*, l'umanità. Con rovesciamento dei rapporti sintattici, lo sguardo non va più dalla terra al cielo, ma dal cielo alla terra»; e ancora: «il dramma personale di Antigone passava in secondo piano di fronte a un problema teologico che appassionava il giovane illuminismo romano»⁵². Un mutamento di prospettiva - dal dramma del personaggio alla meditazione sulla condizione umana; dall'autoriflessione alla *sententia* - che «è una costante del *vortere* arcaico, già da Livio Andronico»⁵³.

Così l'amara riflessione del Teucro sofocleo (*Ai.* 1266 s. φεῦ τοῦ θανόντος ὡς ταχεῖά τις βροτοῖς / χάρις διαρρεῖ) sull'ingratitude per il morto Aiace perde in Andronico (*Ajax mastigophorus*, fr. 2.16 s. R.² *praestatur laus virtuti, sed multo ocius / verno gelu tabescit*) ogni riferimento alla situazione concreta e si arricchisce per di più di un «paragone elegante»⁵⁴, che ulteriormente contribuisce a spersonalizzarla. Così l'espressione con cui Oreste, nelle *Eumenidi* eschilee, dice di conoscere molti modi di purificarsi, e di sapere quando si deve parlare e quando tacere (276 ss. ἐγὼ διδαχθεῖς ἐν κακοῖς ἐπίσταμαι / πολλοὺς καθαρμούς, καὶ λέγειν ὅπου δίκη / σιγᾶν θ' ὁμοίως), subisce in Ennio, nell'omonimo dramma, un'alterazione sintattica che ne enfa-

⁵¹ V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983, 25 s.

⁵² Traina, *Vortit barbare*, 188.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ S. Mariotti, *Livio Andronico e la traduzione artistica. Saggio critico ed edizione dei frammenti dell'Odyssea*, Urbino 1986², 40. Inoltre si veda Traina, *Vortit barbare*, 22. Nega i rapporti tra i due testi K. Lennartz, *Non verba sed vim. Kritisches-exegetische Untersuchungen zu den Fragmenten archaischer römischer Tragiker*, Stuttgart 1994, 95 ss.

tizza la sentenziosità (fr. 2.132 s. R.² *tacere opino esse optimum et pro viribus / sapere, atque fabulari tute noveris*)⁵⁵. E lo stesso accade nella 'traduzione', sempre di Ennio (fr. 4.165-67 R.² *Haec tu etsi perverse dices, facile Achivos flexeris: / nam opulenti cum locuntur pariter atque ignobiles, / eadem dicta eademque oratio aequa non aequae valet*) dei versi 293-95 dell'*Ecuba* di Euripide (τὸ δ' ἀξίωμα, κἄν κακῶς λέγῃ, τὸ σὸν / πείσει λόγος· γὰρ ἔκ τ' ἀδοξούντων ἰών / κάκ τῶν δοκούντων αὐτὸς οὐ ταῦτὸν σθένει)⁵⁶. Alla base di questa invadente sentenziosità c'è, almeno da Ennio in poi, un forte interesse per la problematica filosofica; e sia l'una che l'altro ci riconducono ancora alla tragedia euripidea e alla cultura ellenistica.

Ma si può risalire più indietro, fino al *Lycurgus* di Nevio, una tragedia incentrata sulla vicenda dell'omonimo re tracio che si oppone al culto di Dioniso e finisce per pagare la sua blasfemia con una morte orrenda. Si trattava, per quanto ci risulta dai frammenti, di un dramma di grande suggestione spettacolare, in cui il fascino dell'esotico si esprimeva in un linguaggio ricco di colore, di musicalità, di forza emotiva; ma alla base della sua genesi dovevano esserci anche altre motivazioni. Non intendo certamente riesumare la tesi di Pastorino - da tempo se ne è fatta giustizia -, secondo il quale la tragedia sarebbe nata da un intento di propaganda della religione dionisiaca in funzione antiaristocratica⁵⁷; ma che la composizione e la messa in scena del dramma fosse stimolata dalla crescente diffusione del dionisismo a Roma - diffusione che pochi decenni dopo, nel 186, provocherà la dura reazione del *senatus-consultum de Bacchanalibus* - risulta pressoché ovvio. Con tutte le cautele del caso, io non escluderei che il mito di Dioniso-Libero fosse per Nevio esemplare di una condizione morale di affrancamento dall'autoritarismo anche religioso. A un certo punto del dramma, il re e Dioniso si trovavano di fronte e intesavano un dialogo, di cui ci sono rimasti due frammenti, sul rapporto tra divinità e giustizia. Nel primo frammento parla Dioniso; nel secondo, prima il dio stesso, poi gli risponde Licurgo, ma rivolgendosi probabilmente ai presenti:

Cave sis tuam contendas iram contra cum ira Liberi
(fr. 13.39 R.²)

*Oderunt di homines iniuros. - Egone an ille iniurie
facimus?*

(fr. 14.40 R.²).

Nel vivace contrasto, che doveva svilupparsi in una pagina di alta tensione drammatica, emergeva un antico dissidio: da un lato l'autorità dello stato, che

⁵⁵ Cf. Traina, *Vortit barbare*, 119. Il testo è quello di Vahlen² (fr. 2.145 s.) accettato anche da Jocelyn (fr. 65.146 s.).

⁵⁶ Traina, *Vortit barbare*, 130 ss. All'esegesi del passo, anche per le implicazioni ideologiche, contribuiscono ora le notazioni di M.-M. Mactoux-V. Citti, *Marginali ed emarginati nelle tragedie di Ennio*, in *Atti del III Seminario di studi sulla tragedia romana* (Palermo 17-19 settembre 1990), Palermo 1992 (= QCTC 8, 1990), 47-60.

⁵⁷ A. Pastorino, *Tropaeum Liberi. Saggio sul 'Lycurgus' di Nevio e sui motivi dionisiaci nella tragedia latina arcaica*, Genova 1955.

contrasta l'invasione di un culto che può costituire un pericolo di corruzione, dall'altro la divinità, che abbatte in quanto empio tutto ciò che ostacola il suo cammino. È il nodo tragico delle *Baccanti* euripidee, che trapassa nel dramma neviano rivivendo in un diverso contesto. Non sappiamo se e come Nevio risolvesse questo dissidio: non abbiamo elementi per supporre che la bilancia pendesse dalla parte della divinità, ma neppure appare credibile che il poeta intendesse farsi portatore di una rottura ideologica nei confronti della religione tradizionale e dell'autorità dello stato.

Ancor meno, del resto, ci è lecito congetturare sulle altre tragedie di argomento bacchico: del *Pentheus* di Pacuvio non ci è rimasto nulla, e i frammenti delle *Bacchae* e degli *Stasiastae* di Accio non sono abbastanza eloquenti per autorizzare l'impressione di una netta presa di posizione del poeta, in questo caso in senso antidionisiaco e antipopolare⁵⁸.

7. Accanto alla dimensione spettacolare c'è dunque, nella tragedia romana, una dimensione più 'seria'. La prima risponde alle immediate richieste del vasto pubblico, sensibile a suggestioni più epidermiche; la seconda presuppone nel destinatario un più elevato livello di competenza. In altre parole, l'autore adegua la sua drammaturgia e la messa in scena - e non necessariamente per valutazioni 'commerciali' - a una convenzione teatrale collaudata dalla tradizione e dal consenso del pubblico, ma nel contempo affida al suo testo il compito di farsi portavoce e interprete di problemi esistenziali e civili. Un aspetto, quest'ultimo, che si giustifica nell'ambito di un'esperienza drammaturgica che da una parte intende collegarsi all'esperienza del teatro 'regolare' di tradizione attica e dall'altra trova il suo fondamento prossimo negli articoli dibattiti sui modelli etici e politici che coinvolgono gli intellettuali romani dal finire del III all'inizio del I secolo (si pensi, come a casi esemplari, alle polemiche antielleniche di Catone, al tormentato ingresso della filosofia in Roma, alle elaborazioni politiche e filosofiche di Polibio e di Panezio).

Il problema che si pone è se i due livelli di comunicazione siano fra loro in qualche rapporto. Si può supporre che il coinvolgimento ludico mirasse a essere e di fatto si risolvesse in un tramite idoneo a favorire il dialogo col pubblico a un livello più profondo; ma l'ipotesi è difficilmente documentabile. Più concreto risulta il discorso se si resta sul piano dell'analisi del testo, anch'esso contraddistinto da aspetti formali finalizzati al coinvolgimento emotivo del destinatario. Il più noto ed evidente è l'invadenza del pathos: un elemento che ci riconduce ancora una volta a Euripide, *in affectibus ... cum omnibus mirus, tum in iis, qui in miseratione constant, facile princeps*⁵⁹. Ma i tragici romani sono andati, per questo aspetto, anche oltre Euripide. Basteranno due brevi esempi, tratti dalla vasta documentazione raccolta dagli studiosi.

Il verso con cui Euripide caratterizza la condizione di Medea innamorata, ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος (*Med.* 8), è tradotto da Ennio (*Medea*

⁵⁸ L'ultima affermazione in tal senso in Dangel, 339.

⁵⁹ Così Quintiliano, *inst.* 10.1.68.

exul, fr. 1.213 R.²)⁶⁰ con l'espressione *animo aegro amore saevo saucia*. C'è dunque una duplice intensificazione attributiva (*aegro* e *saevo*) sottolineata da un duplice nesso allitterante⁶¹; anche la soppressione del nome di Giasone contribuisce ad accentuare il pathos, enfatizzando la misteriosa forza della passione. Analoga la ristrutturazione, sempre in Ennio, dell'autopresentazione di Telefo: *caedem caveo convestitus, squalida saeptus stola* (fr. 3.287 R.²)⁶², il cui modello è costituito dal fr. 697 N.² sempre di Euripide πτώχ' ἀμφίβληστρα σώματος λαβών ῥάκη, ἀλκτῆρια τύχης. Anche in questo caso il testo euripideo è modificato in senso patetico, mediante l'uso abbondante dell'allitterazione. Un esempio, quest'ultimo, che appare particolarmente interessante, se si ricorda che il *Telefo* di Euripide era stato parodiato da Aristofane proprio per la rappresentazione, ritenuta indegna di una tragedia, dell'eroe in vesti di mendico.

Questo gusto del patetico utilizza, come è noto, anche altri strumenti formali: la ripetizione e l'antitesi, l'accumulazione sinonimica, l'ampliamento espressivo; più in generale si esprime nell'enfasi retorica, nella sentenziosità, nell'accentuazione dei valori cromatici e musicali. Molti di questi mezzi stilistici risalgono all'antica tradizione sacrale, al linguaggio dei *carmina*; nel solco di questa tradizione i poeti tragici romani (e non solo i tragici) vengono maturando una sempre più viva coscienza della funzione psicagogica della parola, della sua capacità emotiva prima che persuasiva. Un frammento di Pacuvio (14.177 R.², dall'*Hermiona*) ci permette di intuire quale peso questa consapevolezza avesse assunto presso i drammaturghi romani: *O flexanima atque omnium regina rerum oratio!* Un motivo di lontana ascendenza gorgiana, la cui presenza in Pacuvio non tanto si spiega con una suggestione euripidea (*Hec.* 816), quanto, più in generale, col rilievo che la retorica greca vien gradualmente assumendo nel contesto culturale romano del II secolo. La documentazione, purtroppo, è assai scarsa; bisogna giungere a Cicerone per trovare una vera e propria teorizzazione del patetico (*orat.* 128):

Duae res sunt ... quae bene tractatae ab oratore admirabilem eloquentiam faciunt. Quorum alterum est, quod Graeci ἠθικόν vocant, ad naturas et ad mores et ad omnem vitae consuetudinem accommodatum; alterum, quod iidem παθητικόν nominant, quo perturbantur animi et concitantur, in quo uno regnat oratio. Illud superius come iucundum, ad benevolentiam conciliandam paratum; hoc vehemens incensum incitatum, quo causae eripiuntur; quod cum rapide fertur, sustineri nullo pacto potest.

Se si tiene conto delle affinità che legano il teatro all'eloquenza, si avrà un'immagine più chiara sia dell'importanza attribuita al patetico come mezzo di espressione nella comunicazione drammatica sia del privilegio a esso accor-

⁶⁰ Anche in questo caso il testo è quello di Vahlen² (*scen.* fr. 1.254) e di Jocelyn (fr. 103.216).

⁶¹ Cf. Traina, *Vortit barbare*, 69; La Penna, 80 s. Per l'esegesi del frammento si veda anche Lennartz, 239 s.

⁶² Così il testo (assai discusso) nell'edizione di A. Traglia, *Poeti latini arcaici*, I: *Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Torino 1986 (fr. 179).

dato nei confronti dell'espressione dei *mores*. Il *pathos* contro l'*ethos*, dunque; la passionalità contro la caratterizzazione psicologica dei personaggi: un comportamento che caratterizza in genere gli scrittori romani nei confronti dei greci⁶³.

Ma non basta. I tragici romani partecipano di una tendenza, propria della cultura poetica latina, in particolare arcaica, a intensificare l'espressione, a «caricarla, tenderla, esasperarla per portarla fuori della comune misura»: una tendenza che felicemente, in tempi recenti, è stata ricondotta a un gusto espressionistico⁶⁴. Ancora una volta è il caso di rivolgersi ai testi, privilegiando Accio.

Nel fr. 1 (vv. 391-402 R.²) della *Medea* un pastore esprime il suo stupore alla comparsa della nave Argo:

*tanta moles labitur
fremibunda ex alto ingenti sonitu et spiritu.
Prae se undas volvit, vertices vi suscitatur:
ruit prolapsa, pelagus respargit reflat.
Ita dum interruptum credas nimbum volvier,
dum quod sublime ventis expulsum rapi
saxum aut procellis, vel globosos turbines
existere ictos undis concursantibus:
nisi quas terrestris pontus strages conciet,
aut forte Triton fuscina evertens specus
supter radices penitus undante in freto
molem ex profundo saxeam ad caelum erigit.*

L'impressione che si ricava dalla lettura è di una tensione oratoria spinta al limite delle possibilità espressive della lingua. Un'analisi attenta⁶⁵ rivela gli artifici utilizzati per realizzarla: cumulo sinonimico, abile uso dei composti, allitterazioni, onomatopée, parallelismi, che confluiscono a creare inconsueti effetti cromatici e musicali. L'intenzione dell'autore punta sul *phoberón*; ed è in funzione di questo che il sublime si sposa col *pathos*, il gusto dell'esotico e del portentoso con un vivo senso della natura, in questo caso marina.

Altri esempi possono trarsi dal già considerato *Atreus*. Come farà poi Seneca, Accio dipanava nella tragedia la trama della raffinata macchinazione di Atreo, e il delitto era prima narrato da un nunzio:

*conquoquit
partem vapore flammae, veribus in foco
lacerta tribuit*

(fr. 12.220-22 R.²)

e poi dallo stesso Atreo rivelato al fratello, in un dialogo di potente dramma-

⁶³ Si veda Traina, *Vortit barbatae*, 65 (ma anche *passim*), con bibliografia precedente.

⁶⁴ La Penna, 85 ss. (la citazione da p. 85).

⁶⁵ Si veda ora R. Degl'Innocenti Pierini, *L'apparizione di Argo nella 'Medea' di Accio. Storia e fortuna di una scena mitica*, in *Atti del V Seminario*, 45-60, in part. pp. 57 ss., nonché la relativa *Discussione*, 60-64.

ticità:

ATREUS
natis sepulchro ipse est parens
(fr. 14.226 R.²)

THYESTES
fregisti fidem.
ATREUS
Neque dedi neque do infideli cuiquam
(fr. 15.227 s. R.²)

THYESTES
*Ipsus hortatur me frater, ut meos malis miser
manderem natos*
(fr. 16.229 s. R.²).

Nel fr. 12 due frasi asindetice, entrambe diluite su due versi, mediante un uso sapiente dell'*enjambement*, e contrapposte fra loro col ricorso al chiasmo; negli altri frammenti una serie di battute taglienti, di asprezza quasi senecana, e una musica sinistra realizzata col solito ricorso alle figure di suono.

Un gusto che era maturo già in Ennio, nel cui *Thyestes* il protagonista maledice il fratello, prefigurandone l'orrenda fine su uno scoglio:

*Ipsae summis saxis fixus asperis, evisceratus,
latere pendens, saxa spargens tabo, sanie et sanguine atro,
neque sepulcrum, quo recipiat, habeat portum corporis,
ubi remissa humana vita corpus requiescat malis*
(fr. 11.309-12 R.²).

8. Il poeta romano, sentenza Orazio nell'epistola ad Augusto, ha ispirazione tragica: *natura sublimis et acer: / nam spirat tragicum satis et feliciter audet* (vv. 165 s.)⁶⁶. E la Dupont gli fa eco, precisando la natura di questo 'tragico' romano: i romani hanno «la tête tragique», più in particolare «ont du souffle, ils ont la force tragique, leur poésie est naturellement grandiose (*sublimis*) et violente. *Sublimis* [...]: pour l'Antiquité, le sublime est ce qui emporte l'âme dans le tourbillon des émotions, par la puissance du signifiant, la grandeur du signifié»⁶⁷. Questo tono alto, questa aspirazione al pathos e al sublime colloca la tragedia romana sulla linea di sviluppo della tragedia greca: un'esperienza alla quale consapevolmente essa vuol collegarsi; ma prendendo le mosse dall'ultimo suo rappresentante, Euripide, riletto alla luce della cultura - non solo tragica, e non solo letteraria - di età postclassica ed ellenistica. Incontro di antico e di nuovo, in cui convergono da una parte i contenuti e le strutture formali del dramma attico, dall'altra le istanze più recenti - non sempre conciliabili anzi talora conflittuali - del pensiero filosofico, della riflessione politico-

⁶⁶ È giudizio di non poco rilievo, se si considera il contesto polemico in cui s'inserisce. Per il soggetto grammaticale della frase cf. C.O. Brink, *Horace on Poetry*, III: *Epistles Book II: The Letters to Augustus and Florus*, Cambridge 1982, 204.

⁶⁷ *Ibid.*, 165 s.

sociale, delle teorie letterarie; per non dire, ancora una volta, degli stimoli e dei condizionamenti imposti da una prassi spettacolare che è ormai tradizione. Il tutto assorbito e rivissuto nell'ambito di una cultura impegnata nella ricerca di una faticosa sintesi fra *mores* antichi e nuovi modelli etici, fra culto dello stato e prospettive di più ampio orizzonte. Perciò la tragedia greca torna a vivere sulla scena tragica di Roma, certamente per una sollecitazione di natura politica e sociale: chiamata a soddisfare la *libido* di spettacolo di un pubblico esuberante ed eterogeneo ma anche a rispondere, con la suggestione della comunicazione orale e visiva, a una funzione didascalica e civile. Ma i fantasmi del mito tragico portano con sé una lunga di storia di simboli, di metafore, di rappresentazioni dei problemi dell'uomo, dei conflitti che l'individuo instaura con l'altro - divino o umano - o con se stesso, delle angosce e delle paure; una storia nata e cresciuta nel rapporto con la città, nei confronti della quale la tragedia si propone, attraverso la rappresentazione dell'abnorme, come strumento di conoscenza e di riflessione etica e politica. Roma opera una rivitalizzazione del mito tragico, investendolo di problematiche di attualità e facendone un'occasione per un ripensamento delle ragioni della propria identità, della sua funzione etico-politica. Operazione certamente intellettuale, le cui modalità e i cui esiti riuscirebbero più chiari se la sorte ci avesse concesso la possibilità di un più consistente confronto intertestuale. E tuttavia qualche considerazione è ancora possibile, sulla base della documentazione esistente e come risposta al problema che qui oggi si discute. Mi servirò di una felice formulazione di Traina: «la problematica della tragedia greca [...] presuppone un senso del divino e dei suoi rapporti con l'uomo troppo lontano dalla mentalità romana, più gerarchica che dialettica, più religiosa che teologica o mitopeica, pragmaticamente ottimistica»⁶⁸. La tragedia romana ci presenta dibattiti, contrasti, conflitti interpersonali, indaga sul rapporto dell'uomo col divino, del cittadino con lo stato; raccorda la vicenda mitica con le istanze del presente; rielabora ed elabora metafore, riferendosi in particolare alla dimensione civile e politica; esplora le pieghe dell'animo umano, sondando le radici della colpa e dell'abiezione; ma si risolve in un'esperienza sostanzialmente diversa nei confronti del dramma attico, ivi compreso quello euripideo. Roma repubblicana conobbe la tragedia, ma non conobbe il tragico, almeno nei termini - pur discussi e discutibili - in cui esso si esprime nell'esperienza drammatica d'età attica. Spetterà a Seneca, in un clima di cultura ancora una volta mutato, tentare nuovamente la prova.

Palermo

Giuseppe Aricò

⁶⁸ A. Traina, *Comoedia. Antologia della palliata*, Padova 1997⁴, 16.

IL TRAGICO IN SENECA

«Si donc nous devons dégager une unité de l'oeuvre entière de Sénèque, c'est bien là, dans le sentiment du tragique, que nous la chercherions». Queste parole, che concludono il saggio di Mireille Armisen-Marchetti sull'immaginario senecano¹, aprono per me il discorso. Per una preliminare approssimazione di senso alla drammaturgia del filosofo, vorrei servirmi a mia volta d'un paio di immagini. A una ho già fatto in varie occasioni ricorso, assimilando la sua scrittura morale alla costruzione d'un alto edificio che non potrà mai ergersi stabilmente se prima non si scavi in profondità, al fine di mettere in luce e rimuovere tutto il marcio dal sottosuolo ove poggeranno le fondamenta. La seconda figura potrebbe essere quella del laboratorio nel quale *in vitro* il microbiologo prepara il terreno di coltura e i reagenti più adatti a sviluppare e a studiare i suoi agenti patogeni e ne sperimenta, su cavie scelte *ad hoc*, il micidiale effetto, non certo per *libido necandi* ma per provare a trarne infine un vaccino atto a immunizzare, se non in tutto almeno in parte, l'uomo.

Dico subito che il mio attuale proposito non è quello di sondare il 'cuore di tenebra' del tragico senecano per vie interne, prendendo le mosse dagli elementi strutturali dei drammi stessi, prologhi, cori, personaggi, epiloghi, ῥήσεις, opposizioni tematiche, moduli e registri retorici. La bibliografia in materia è vastissima² e io stesso me ne sono occupato più volte. Rischierei perciò di ripetermi; in effetti, qualche volta dovrò farlo anche oggi, richiamando o comunque sottintendendo miei studi pregressi³. L'analisi che ora vorrei condurre è diretta invece prevalentemente alle pagine etiche del filosofo, per cogliere lì le radici e le ragioni di quella drammaturgia; e discende dalla profonda persuasione che ho della complessiva organicità e coerenza della scrittura senecana, in prosa e poesia, contro il mito, già tardoantico e poi

¹ *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris 1989, 366.

² Basti il rinvio alle rassegne curate da: B. Seidensticker-D. Armstrong, *Seneca tragicus 1878 - 1978 (with Addenda 1979 ff.)*, in ANRW 2.32; 2, Berlin-New York 1985, 916-68; O. Hiltbrunner, *Seneca als Tragödiendichter in den Forschung von 1965 bis 1975*, *ibid.* 969-1051; A. Borgo, *Alcuni recenti studi su Seneca tragico (1981-1993)*, BSL 24, 1994, 584-606.

³ Ne do qui indicazione complessiva: *Il cibo del potere: il mito dei Pelopidi e il 'Tieste' di Seneca*, in AA.VV., *Homo Edens. Regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, a c. di O. Longo-P. Scarpì, Verona 1989, 335-42; *Funzioni e strategie dei cori in Seneca tragico*, QCTC 4-5, 1986-87, 99-112; *Seneca e il sublime*, in AA.VV., *Dicibilità del sublime*, a c. di T. Kemeny-E. Cotta Ramusino, Udine 1990, 89-97; *Ultra Mycenae: 'lysis' e 'katastrophé' dei valori nell'epilogo dell'Agamemnon di Seneca*, QCTC 6-7, 1988-89, 279-86; *Il gioco delle parti: un tema gnomico senecano e sue ridondanze metateatrali*, QCTC 8, 1990, 87-102; *L'adynaton in Seneca tragico*, QCTC 10, 1992, 133-54; *Cassandra fra tre mondi: l'Agamemnon di Seneca come teorema tragico*, QCTC 11, 1993, 193-214; *Tipologia e strutture dei cori senecani*, in AA.VV., *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, a c. di L. Castagna, Milano 1996, 4-16; *Natura vs uomo nella tragedia di Seneca*, in AA.VV., *L'uomo e la natura*, Atti del congresso, Bogliasco, 30-31 marzo 1996, a c. di S. Rocca, Genova 1996, 13-30. In corso di stampa: *Medea in Seneca: il 'logos' del 'furor'*, Atti delle 'Giornate di studio su Medea' (Torino, 23-24 ottobre 1995).

umanistico, dei 'due Seneca', morale e tragico⁴: un mito duro a svanire, visto che ancora si ripropone, assumendo sostanza critica, nella moderna letteratura scientifica⁵.

Gli scritti senecani dedicati al problema morale - presentino essi lo spessore strutturato del trattato, il taglio monografico del dialogo o il vivido 'spaccato' epistolare - si possono quasi tutti considerare come variazioni su temi assunti in positivo, secondo parametri assiologici che rimandano direttamente alla sistematica stoica. Per limitarmi ai *Dialogi* - la raccolta che per l'ampia articolazione dei contenuti consente le migliori osservazioni in proposito⁶ - lo spettro tematico varia dalla πρόνοια (*prov.*), dall'εὐθυμία (*tranq. an.*), dalla coerenza della ragione (*const. sap.*), alla felicità (*vita b.*), conquistabile anche se la vita è breve (*brev. vit.*) o riservata alla contemplazione (*ot.*), sì da giustificare παραμυθητικοὶ λόγοι nei confronti della morte (*Marc., Polyb.*) o dell'infortunio politico (*Helv.*).

In questo insieme (ma anche più in generale nell'intero arco delle opere in prosa) l'eccezione più cospicua, anche da un punto di vista quantitativo, è certamente rappresentata dai ben tre libri dedicati a un *vitium* di capitale negatività, l'*ira*, su cui conviene soffermarci nella plausibile convinzione di trovarci dinanzi al più largo e profondo bacino d'incubazione del 'tragico' senecano. Oggetto, almeno primario, della ricognizione è per il filosofo anche qui, come nei drammi, non ἦθος ma πᾶθος, analizzato a livello macroscopico e microscopico, immesso nelle 'colonie' degli *exempla*, ricomposto infine e dunque demistificato nella sua formula disumana, secondo un piano di ricerca del quale la critica più recente mette in luce la sostanziale 'tenuta' unitaria⁷. Nel *de ira*, ha opportunamente osservato il Cupaiuolo⁸, poco spazio e approfondimento è concesso alla vera e propria terapeutica della passione, mentre forte risalto assumono «la descrizione dei disastri e dei flagelli causati dall'ira, i suoi caratteri e le sue manifestazioni negative e contemporaneamente la decisa (documentata con esempi) negazione da parte di Seneca dell'esistenza di qualità positive dell'ira [...]. Queste apparenti digressioni dal tema centrale, tracciando un quadro assai brutto e triste degli effetti dell'ira e procurando nei suoi confronti una certa prevenzione, ottengono un effetto deterrente e raggiungono, anche se indirettamente e in parte, uno scopo terapeutico». Lo stesso studioso attira l'attenzione su due *loci* di quel trattato estremamente sinto-

⁴ Un chiaro profilo in L. Bocciolini Palagi, *Genesi e sviluppo della questione dei due Seneca nella tarda latinità*, SIFC, n.s. 50, 1978, 215-31.

⁵ Il riferimento principale è a J. Dingel, *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974; ma anche il recente, brillante saggio di F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Belin 1995 avverte questa dicotomia («le sens par surcroît»).

⁶ Cf. K. Abel, *Bauformen in Senecas Dialogen*, Heidelberg 1967, 145-54.

⁷ Cf. J. Fillion-Lahille, *Le 'De ira' de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris 1984, in partic. pp. 283-94; P. Ramondetti, *Struttura di Seneca, 'De ira', II-III: una proposta d'interpretazione*, Bologna 1996.

⁸ G. Cupaiuolo, *Introduzione al 'de ira' di Seneca*, Napoli 1975, 12 s.

matici. In uno (1.19.5-7) Seneca rileva l'utilità profilattica della *merita poena* espiata pubblicamente: *quos volet nequitiae male cedentis exempla fieri palam occidet, non tantum ut pereant ipsi, sed ut alios pereundo deterreant*. Nell'altro (2.36.1-3) riporta con parziale consenso l'opinione del maestro Sestio, secondo cui *iratis profuit aspexisse speculum*. Anche qui il filosofo sembra ammettere la rappresentazione dell'ira come medicina efficace, ma sul piano preventivo⁹ piuttosto che curativo¹⁰. Se è vero che - come insegna *nat. quaest.* 1.17.4 - *inventa sunt specula, ut homo ipse se nosset*, è anche vero che il precetto delfico è ormai impraticabile per chi abbia del tutto abdicato alla ragione: non solo non è più in grado di vedere come patologico il rispecchiamento del suo stato, ma ne trae anzi ulteriore incentivo al *furor*. L'apologo, narrato subito prima in *nat. quaest.* (1.16) su Ostio Quadra, *obscenitatis in scaenam usque productae*, fornisce macroscopica conferma.

La valenza spettacolare dell'ira resta comunque fuori discussione. Si tratta di un *vitium* pervasivo ed egemonico, autentica scorciatoia della follia, come rileva in clausola il secondo libro del dialogo (2.36.4-6) ricorrendo al paradigma, eminentemente tragico, di Aiace, che *in mortem egit furor, in furorem ira*.

Subito, fin dal primo capitolo dell'opera, la passione viene considerata nella sua - eminentemente 'teatrale' - fenomenologia: *cetera licet abscondere et in abdito alere: ira se profert et in faciem exit, quantoque maior, hoc effervescit manifestius* (1.1.5). Nel contesto immediatamente anteriore (§§ 3 s.) una puntigliosa disamina analitica, che ha l'impatto d'una nota di regia, la mette letteralmente in scena, in un serrato confronto coi sintomi del *furor*. La semiotica del passo si avvale dell'efficace interazione di ὄψις e ἄκοή:

illorum habitum intuere; nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax vultus, tristic frons, torva facies, citatus gradus, inquietae manus, color versus, crebra et vehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt: flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeruptus et complosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus 'magnasque irae minas agens', foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescantium.

'Primo piano' parossistico, iperbolico, congestionato, che si reduplica e, se mai possibile, ancora si arricchisce in altri, strettamente affini per qualità e quantità di analisi, presenti nel secondo e nel terzo libro¹¹. Il Cupaiuolo con-

⁹ Cf. subito dopo (§ 4): *magis illud videndum est, quam multis ira per se nocuerit*.

¹⁰ Cf. Cupaiuolo, 24 n. 23.

¹¹ *Ira* 2.35.3-5: *non est ullius adfectus facies turbatio: pulcherrima ora foedavit, torvos vultus ex tranquillissimis reddit; 'linquit decor omnis iratos', et sive amictus illis compositus est ad legem, trahent vestem omnemque curam sui effudent, sive capillorum natura vel arte iacentium non informis habitus, cum animo inhorrescunt; tumescunt venae; concutietur crebro spiritu pectus, rabida vocis eruptio colla distendet; tum artus trepidi, inquietae manus, totius corporis fluctuatio. Qualem intus putas esse animum cuius extra imago tam foeda est? Quanto illi intra pectus terribilior vultus est, acrior spiritus, intentior impetus, rupturus se nisi eruperit! [...] Talem*

stata il «barocco» di questi pezzi di bravura, la loro «potente forza di rappresentazione», il loro «verismo talvolta brutale»¹² e ne segnala a buon diritto la cifra retorica e (specialmente) diatribica. Non meno legittimo ritengo, d'altra parte, riconoscere in simili descrizioni le dirette matrici 'etologiche' di Seneca tragico, richiamando, per il *background* teorico, quanto il filosofo osserverà in *ep.* 95.65: *hanc Posidonius 'ethologian' vocat, quidam 'characterismon' appellant, signa cuiusque virtutis ac vitii et notas reddentem, quibus inter se similia discriminantur*. Intelligenti considerazioni in proposito si trovano in una recente ricerca di G. Raina sulla fisiognomica senecana, molto attenta alla correlazione *de ira*-drammi, di cui ricordo in particolare l'ultima conclusione¹³: «la *lexis* crea la *opsis*, che a sua volta ricrea l'ἦθος». Comode verifiche sul campo consente il classico libro su Seneca di I. Lana, che dedica al suo teatro felici pagine d'introspezione psicologica appunto *sub specie irae*¹⁴. È sufficiente un solo riscontro, col ritratto di Medea irata e furente nell'ultimo coro dell'omonimo dramma (vv. 849-69), per cogliere la diretta messa a frutto, in termini di tecnica teatrale, delle 'note di regia' sopra esaminate:

quonam cruenta maenas / praeceps amore saevo / rapitur? quod impotenti / facinus parat furore? / vultus citatus ira / riget et caput feroci / quatiens superba motu / regiminatur ultro. / quis credat exulem? / flagrant genae rubentes, / pallor fugat ruborem. / nullum vagante forma / servat diu colorem. / huc fert pedes et illuc, / ut tigris orba natis / cursu furente lustrat / Gangeticum nemus. / frenare nescit iras / Medea, non amores; / nunc ira amorque causam / iunxere: quid sequetur?

Il rapporto dell'ira col mito di Medea ritorna ancora evidente nel finale del trattato (*ira* 3.41.3: *pudore calcato caedibus inquinavit manus, membra liberorum dispersit...*), dove è stata in particolare osservata la memoria del

nobis iram figuremus, flamma lumina ardentia, sibilo mugituque et gemitu et stridore et si qua his invisior vox est perstreptentem, tela manu utraque quatientem (neque enim illi se tegere curae est), torvam cruentamque et cicatricosam et verberibus suis lividam, incessus vesani, offusam multa caligine...

Ira 3.4.1 s.: *nulli certe adfectui peior est vultus, quem in prioribus libris descripsimus: asperum et acrem et nunc subducto retrorsus sanguine fugatoque pallentem, nunc in os omni calore ac spiritu verso subrubicundum et similem cruento, venis tumentibus, oculis nunc trepidis et exilientibus, nunc in uno obtutu defixis et haerentibus; adice dentium inter se arietatorum ut aliquem esse cupientium non alium sonum quam est apris tela sua adtritu acuentibus; adice articulorum crepitem cum se ipsae manus frangunt et pulsatum saepius pectus, anhelitus crebros tractosque altius gemitus, instabile corpus, incerta verba subitis exclamationibus, tremantia labra interdumque compressa et dirum quiddam exsibilantia.*

¹² Cupaiuolo, 130.

¹³ G. Raina, *Presenza di un sapere fisiognomico nelle tragedie di Seneca*, QCTC 11, 1993, 119-34; in partic. p. 132.

¹⁴ I. Lana, *Lucio Anneo Seneca*, Torino 1955, in partic. pp. 182-94. A partire da G. A. Staley, *Ira. Theme and Form in Senecan Tragedy*, diss. Princeton 1975, la critica ha prestato sempre maggiore attenzione ai rapporti fra la teoria psicologica del *de ira* e il teatro senecano, con particolare riguardo al *Thyestes*: cf. da ultimo G. Guastella, *La prova nel delitto, Seneca e il mito di Atreo e Tieste*, *Dioniso* 64, 1994, 105-53, in partic. pp. 105-07 (in n. 2 altra bibliografia).

dramma euripideo¹⁵. L'esame, condotto su mera base statistica, relativo alla frequenza del termine *ira* e dei suoi derivati all'interno del *corpus* tragico senecano ci conferma che effettivamente è la *Medea* a detenere il primato come dramma dell'ira (25 occorrenze), seguito non a caso - se prescindiamo da testi giudicati dai più in tutto o in parte inautentici come *Herc. Oet.* e *Oct.* - da *Herc. fur.* e *Thyestes* (14 occorrenze), in cui compaiono due figure di tiranni a tutto tondo; via via gli altri, fino alle 6 occorrenze dell'*Agamemnon*. Potrebbe perciò anche avere qualche fondamento il sospetto che in *ira* 1.1.4 *magnasque irae minas agens*, il segmento di senario giambico segnalato un secolo fa dal Thomas¹⁶, sia frammento adespoto di un dramma incentrato su *Medea*: il Faider¹⁷ ha addirittura pensato alla famosa tragedia di Ovidio. E quand'anche si trattasse non di citazione ma di sequenza metrica involontaria, sarebbe pur sempre un segnale, interessante appunto perché irriflesso, del referente eidografico verso il quale in modo spontaneo le descrizioni dell'ira si indirizzano.

Ma, al di là dei contenuti, nel *de ira* c'è altro, e in modo ancor più diretto, che ci rimanda al problema teatrale e segnatamente alla teoria del tragico, tanto dalla parte degli spettatori quanto dalla parte degli attori quanto, infine, da quella degli autori. Di capitale importanza è, per i primi due aspetti, la sezione iniziale del secondo libro, che studia, in stretto rapporto con la dottrina stoica sulle passioni, la psicogenesi dell'ira¹⁸. La tesi prospettata in apertura (2.1.3), che la fa discendere da una *species oblata iniuriae*, comporta un immediato *distinguo* tra il πάθος vero e proprio, *vitium* che si sviluppa in presenza di *adsensus* dell'animo a quel fattore embrionale, e la προπάθεια in se stessa, istintiva, dunque naturale e non soggetta a censura morale: *adfectus est non ad oblatas rerum species moveri, sed permittere se illis et hunc fortuitum motum prosequi* (3.1). La προπάθεια è ben esemplificata (2.2-5) da quegli incoercibili *motus animi* suscitati nei fruitori, *condicione quadam humanae sortis*, dai *ludicra scaenae spectacula* (non meno che dalle *lectiones rerum vetustarum*). Dove l'aggettivo *ludicra* sta precisamente a marcare il fatto tecnico della 'illusione' teatrale, come mostra la spiegazione psicologica subito seguente: *est quod adridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium et effervescimus ad aliena certamina. Quae non sunt irae, non magis quam tristitia est quae ad conspectum mimici naufragii contrahit frontem*. Già molti anni fa mi sono soffermato¹⁹ sugli evidenti rapporti, anche formali, che questo testo intrattiene col classico luogo dell'*Ars poetica* oraziana sulla συμπάθεια drammatica (vv. 101s. *ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt / humani vultus*) e con la dottrina

¹⁵ Cf. S. Citroni Marchetti, *Due echi latini della 'Medea' di Euripide*, MD 5, 1980, 183-93, in partic. pp. 188-93.

¹⁶ Ae. Thomas, *Miscellae quaestiones in L. Annaeum Senecam philosophum*, Hermes 28, 1893, 278 s.; cf. G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970, 264 n. 169.

¹⁷ P. Faider, *Sénèque, 'De ira' I 1, 4 et la 'Médée' d'Ovide*, Musée Belge 27, 1923, 131-33.

¹⁸ Cf. Fillion-Lahille, 163-69; Ramondetti, *Struttura*, 11-27.

¹⁹ *Seneca e la poesia*, 126 s., in partic. n. 27.

peripatetica (*Probl.* 7.7.887a.21 s.) ivi sottesa: ἡ ὄψις αὐτὸ πάσχει καὶ ἀπὸ τῶν ἡδῶν καὶ λυπερῶν. E già pure ho osservato²⁰ come, proprio alla fine della stessa sezione (2.17.1), troviamo traccia non meno evidente dell'immediato prosieguo del famoso passo oraziano (vv. 102-07: *si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent, / Telephe vel Peleu; male si mandata loqueris, / aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum / voltum verba decent, iratum plena minarum, / ludentem lasciva, severum seria dictu*) e, ancora, della dottrina aristotelica che lo informa (*poet.* 1455a 30-32: *πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα*):

histriones in pronuntiando non irati populum movent, sed iratum bene agentes; [...] ubicumque alieni animi ad nostrum arbitrium agendi sunt, modo iram, modo metum, modo misericordiam, ut aliis incutiamus, ipsi simulabimus, et saepe id quod veri adfectus non effecissent effecit imitatio affectuum.

Perché si realizzi il rapporto simpatetico *cavea-scaena*, secondo quanto rilevato all'inizio della sezione, anche per Seneca è necessario ch'esso si avveri prima sulla *scaena* stessa, mediante l'ἐν τοῖς πάθεσιν dell'attore; e la presenza, accanto all'ira, tra gli *adfectus* oggetto della mimesi drammatica, di ἔλεος e φόβος, i due οἰκεῖα aristotelici della tragedia, ci orienta ancora più chiaramente circa i referenti dottrinali del passo. Tuttavia a questo punto emerge netta nei loro confronti l'opzione stoica del filosofo, che in ossequio alla condanna scolastica dei πάθη non può concedere alcuna reale (nemmeno dunque nociva) sostanza patetica al *transfert* dell'attore nella sua parte. In *ep.* 11.7 dedica nuovamente osservazioni assai interessanti agli *artifices scaenici, qui imitantur adfectus* eminentemente tragici, come *metus, trepidatio, tristitia*; ma ribadisce che la loro μίμησις non può andar oltre la riproduzione dei sintomi esteriori: così per esprimere la *verecundia* gli attori non possono fare altro che abbassare il volto, la voce, tenere gli occhi fissi a terra; mentre la resa del rossore, effetto spontaneo e incoercibile di questa condizione sentimentale, rimane inattingibile. Il dramma di passioni che si consuma alla ribalta altro non è pertanto se non una illusione che suscita illusioni: ben se ne ricorderà Denis Diderot che s'impadronirà alla lettera, senza affatto dichiarare la fonte, di *ira* 2.17.1 nella conclusione del suo celebre *Paradoxe sur le comédien*²¹. Ma ciò che a noi più importa è che forse già qui Seneca sembra avere accordato il *nihil obstat* etico alla sua drammaturgia patetica: la rappresentazione del *vitium* non contagia, di per sé, lo 'specchio': purché, beninteso, sia il filosofo a impugnarlo, indirizzandolo ai suoi fini e demistificandone totalmente le immagini.

È ancora il *de ira*, nel finale del primo libro, a fare decisiva chiarezza in proposito. Vi si contempla quella che è senza dubbio l'espressione tragica per eccellenza dell'ira: la *superbia* (cf. *ben.* 2.13.1. ss.). È una condizione esposta,

²⁰ *Ibid.*, 128 s.

²¹ Cf. *ibid.*, 129 n. 32.

direi per costituzione stessa etimologica, a un malinteso di dimensioni davvero 'teatrali', che esige immediata denuncia: *omnes quos vecors animus supra cogitationes extollit humanas altum quiddam et sublime spirare se credunt; ceterum nil solidi subest, sed in ruinam prona sunt quae sine fundamentis crevere* (1.20.2). Si prefigura esemplarmente in questa formulazione - di portata 'universale' e 'necessaria' - l'intera parabola dell'anti-eroe tragico di Seneca, protagonista d'un polare 'rovesciamento' di valori, dalla ὑβρις iniziale al catastrofico epilogo. Il filosofo e il drammaturgo convergono nel considerarne, per eccellenza, paradigma mitico la *Troiae halosis*: si confronti l'interpretazione simbolica dell'*ep.* 59.17 col lamento di Ecuba nel prologo delle *Troades*: *non umquam tulit / documenta fors maiora, quam fragili loco / starent superbi* (vv. 4-6). Possiamo trovare un'importante chiave di lettura nelle riflessioni suscitate in Seneca nell'*ep.* 91 da un altro *incendium urbis*, quello, viceversa storico, di Lione del 58 d.C. L'uomo è, a livello tanto individuale quanto collettivo, esposto per sua stessa indole al repentino ludibrio della fortuna: *hora momentumque temporis evertendis imperis sufficit [...]; tam hominum quam urbium fata volvuntur* (§ 6 s.). Unica sua arma è (§ 4) *in omnia praemittendus animus [...]. Quid enim est quod non fortuna, cum voluit, ex florentissimo detrahat? quod non eo magis adgrediatur et quatiat quo speciosius fulget?* Ma è appunto questa *praemeditatio* che risulta fatalmente ottusa dalla *superbia*, relegando gli anti-eroi nella cecità del loro *error*: è la tragedia che travolge *Hercules furens*, acutamente profetizzata già nel primo coro (v. 201): *alte virtus animosa cadit* (rimando in proposito alle conclusioni dello Zintzen²²); la tragedia della stessa *Medea*, proiettata alla fine in un cielo di antifrastica valenza infernale; la tragedia, soprattutto, del tiranno, cui conferisce compiuta statura l'Atreo del *Thyestes*: *aequalis astris gradior et cunctos super / altum superbo vertice attingens polum*, esclamerà dopo il delitto (v. 885 s.) proprio mentre il Sole, inorridito, si ritrae²³. E appunto alla memoria di Atreo tragico corre il passo del *de ira* (1.20.4 s.), denunciando l'epigrafico marchio impresso da Accio al personaggio, *oderint dum metuant* (fr. 5 R³), come espressione *dira et abominanda* di un 'anti-sublime' che capovolge la *magnitudo* in *immanitas*.

Conviene dedicare qualche riflessione al fatto che la responsabilità della *vox*, anziché rimanere imputata all'odioso tiranno, venga per così dire storicizzata e - in quanto riversata sul *Sullanum saeculum* - addebitata ai condizionamenti culturali dell'autore; e che il giudizio trovi piena conferma e ulteriore spiegazione nel *de clementia*, l'opera che rappresenta lo speculare *pendant*

²² C. Zintzen, *Alte virtus animosa cadit. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas 'Hercules Furens'*, in AA.VV., *Senecas Tragödien*, hrsg. E. Lefèvre, Darmstadt 1972, 149-209: 208 s. «Dieser Herakles ist auch nicht einfach ein Opfer der Fortuna, die alles Hohe stürzt; er selbst trägt zu diesem Sturz bei, weil er in einer Selbsttäuschung die Gefahren seiner das normale Menschenmaß übersteigenden Macht nicht erkannt hat [...]. Den δυσδοίμων der griechischen Tragödie hat er [scil. Seneca] zu einem *nocens* gemacht».

²³ Cf. G. Picone, *La fabula e il regno. Studi sul 'Thyestes' di Seneca*, Palermo 1984, in partic. pp. 108-12; da ultimo, in parziale (ma non irriducibile) dissenso, P. Mantovanelli, *Note tiestee (contributi interpretativi al 'Tieste' di Seneca)*, Orpheus, n.s. 17, 1996, 384-89.

positivo del *de ira*. La clemenza, virtù principesca per eccellenza, viene lì esaltata in frontale opposizione alla *crudelitas*. Come potevamo attenderci, l'antinomia è già nel *de ira* che, simmetricamente, illustra la genesi della *crudelitas* dall'ira e ne fa - tra Silla e Caligola, come ha ora mostrato molto bene P. Ramondetti²⁴ - il sadico *vitium* del tiranno (2.5.3):

origo huius mali ab ira est, quae ubi frequenti exercitatione et satietate in oblivionem clementia venit et omne foedus humanum eiecit animo, novissime in crudelitatem transit; rident itaque gaudentque et voluptate muta perfruuntur plurimumque ab iratorum vultu absunt, per otium saevi.

Della *crudelitas* il *de clementia* fornisce, specie nei capitoli finali del libro primo (25-26), quadri saturi di *pathos* drammatico. E appunto a sua insegna torna, all'inizio del secondo (2.2 s.), la citazione acciana, insieme a quella del *Graecus versus* adespoto, anch'esso tragico (513 N²), *qui se mortuo terram misceri ignibus iubet*. La forma tragica si conferma dunque alveo di *sensus vehementes et concitati*; ma nuovamente il filosofo lamenta lo scarto tra livello stilistico e morale: si tratta di *voces magnae sed detestabiles*, ed è deplorabile che i talenti trovino più fertile slancio in *inmani*²⁵ et *invisa materia* che non per una espressione *ex bono lenique animosa*.

Va pur detto che nemmeno Seneca si mostra poi capace di sottrarsi, nella sua pratica poetica, a questa sindrome, in favore di quei *carmina* ricchi di 'virgiliana' ispirata eticità cui va indubbiamente il suo più schietto consenso teorico²⁶; ma è altrettanto indubbio, come osservavo all'inizio, che l'intero suo teatro debba essere assunto in un quadro ermeneutico omogeneo rispetto alle finalità della prosa morale. Può essere emblematico, per comprendere in che senso egli si sia affrancato da alcuni preconcetti che avrebbero potuto ostacolare la sua opzione drammaturgica, l'aneddoto narrato nella parte terminale dell'*ep.* 115, dopo una serrata sequenza di citazioni da tragici greci introdotte da una sintetica didascalia sulla loro immoralità (§ 14: *nec apud Graecos tragicos desunt qui lucro innocentiam, salutem, opinionem bonam mutant*). Riguardo all'ultimo testo addotto, euripideo (*Danae*, fr. 324 N²), ricorda lo scandalo suscitato tra gli spettatori ateniesi all'atto della rappresentazione, che avrebbe costretto lo stesso Euripide a presentarsi in scena per invitarli ad aspettare la mala fine del personaggio reo di aver pronunciato quelle parole. *Dabat in illa fabula poenas Bellerophontes quas in sua quisque dat* (§ 15): si palesa qui la visione 'drammatica' della vita immersa nelle passioni, quella che nella conclusione di una lettera precedente (80.7) è detta *humanae vitae mimus, qui nobis partes quas male agamus adsignat*. Seguono, nel medesimo contesto (80.7-10 s.), le citazioni di due frammenti tragici adespoti latini (LV

²⁴ *Caligola e il regnum nel De ira di Seneca*, in AA.VV., *De tuo tibi. Omaggio degli allievi a Italo Lana*, Bologna 1996, 237-61; *Il tema della cena nel 'De ira' di Seneca*, AAT 130, 1996, 213-53.

²⁵ *ingenia] inmania* cod. *Nazarianus*: *inmani* Lipsius in add. Madvig.

²⁶ Rimando ancora ai miei inquadramenti complessivi in *Seneca e la poesia*, 70-79; e, con lo stesso titolo, in AA. VV., *Sénèque et la prose latine*, Vandoeuvres-Genève 1991, 177-217.

p. 289 e XV p. 276 R³.) saturi di quella *superbia* già aspramente denunciata al tempo del *de ira* e del *de clementia*: chi li pronuncia è il tipico tiranno, *qui in scaena latus incedit et haec resupinus dicit* ed è per l'appunto *superbus atque inpotens et fiducia virium tumidus*; ma fuori della finzione drammatica, deposta la sua *personata felicitas*, è un servo, è un pover'uomo qualsiasi che sbarca a stento la giornata. Morale della *fabula*: *si vis illum aestimare totumque scire qualis sit, fasciam solve: multum mali sub illa latet*.

Già in altre occasioni²⁷ ho sottolineato lo straordinario apporto che passi come questo o come, in piena consonanza, *ep. 76.31 s.*²⁸ danno per capire la più profonda essenza del tragico senecano, l'aspra via attraverso la quale la sua *inmanis et invisata materia* viene astretta al servizio della 'costruzione' morale. E nelle lettere troviamo perfino la migliore giustificazione strutturale del violento scarto che nei drammi separa dalla *superbia* dei protagonisti il dimesso statuto del coro o di personaggi di secondo piano. *Ep. 94.68 ss.* teorizza l'esigenza di respingere gli *hortatores insaniae* e di surrogarne il malefico influsso con buoni consiglieri. Ciò vale in particolare per tre *vitia* di spiccata valenza 'teatrale' (§ 71 s.):

ambitio et luxuria et inpotentia scaenam desiderant: sanabis ista si absconderis. Itaque si in medio urbium fremitu conlocati sumus, stet ad latus monitor et contra laudatores ingentium patrimoniorum laudet parvo divitem et usu opes metientem. Contra illos qui gratiam ac potentiam attollunt, otium ipse suspiciat traditum litteris et animum ab externis ad sua reversum.

Come ben appare, si tratta di una pratica opposta nel metodo ma nel merito sinergica rispetto all'altra appena esaminata. Se quella lavora all'interno dell'*invisata materia*, 'caricando' la *scaena* fino a far deflagrare la contraddittorietà e a mettere a nudo l'effettiva miseria del protagonista *inmanis*, questa si esercita dall'esterno, procurando di ridurre la falsa *magnitudo* ai parametri d'una morale 'mediocre'. Calato in sembianze teatrali²⁹, il buon *monitor* si disloca appunto *ad latus*, o dell'azione, nella parte collettiva del coro, o nell'azione, nelle *secundae partes* individuali di personaggi come la *nutrix* (*Medea*, *Phaedra*, *Agamemnon*) o il *satelles* (*Phoenissae*, *Thyestes*). La sua è un'opera organica di demistificazione, che nei cori raggiunge, come ho già avuto altrove modo di analizzare³⁰, veri e propri effetti di straniamento e di spiazzamento, secondo peculiari regole drammaturgiche, quali anacronia e contrastività.

Naturalmente i destinatari cui Seneca dirige l'efficacia dei suoi procedimenti vanno ricercati nella vasta *cavea* dei *proficientes*, mentre la *lex operis* impedisce che sulla scena i buoni consigli vadano a buon fine: il coro rimane a

²⁷ Cf. in partic. *Il gioco*, 95-100.

²⁸ *Nemo ex istis quos purpuratos vides felix est, non magis quam ex illis quibus sceptrum et chlamydem in scaena fabulae adsignant: cum praesente populo lati incesserunt et coturnati, simul exierunt, excalceantur et ad staturam suam redeunt [...]. Cum voles veram hominis aestimationem inire et scire qualis sit, nudum inspicere.*

²⁹ Cf. *Il gioco*, 99 s.

³⁰ *Funzioni*, *passim*.

distanza infinita dai palazzi del potere, e il buon senso di *nutrices* e *satellites* sortisce anzi risultati controproducenti. Accecati dalla superbia, i protagonisti, *ex constitutione vulgi beati*, rimangono come ancora il finale dell'ep. 94.73 s. li ritrae, *in illo invidioso fastigio suo trementis et attonitos longeque aliam de se opinionem habentis quam ab aliis habetur*. E il testo, sicuramente una delle vette dell'arte tragica di Seneca, così si conclude:

nam quae aliis excelsa videntur ipsis praerupta sunt. Itaque exanimantur et trepidant quotiens despexerunt in illud magnitudinis suae praeceptis; cogitant enim varios casus et in sublimi maxime lubricos. Tunc adpetita formidant et quae illos graves aliis reddit gravior ipsis felicitas incubat. Tunc laudant otium lenae et sui iuris, odio est fulgor et fuga a rebus adhuc stantibus quaeritur. Tunc demum videas philosophantis metu et aegrae fortunae sana consilia. Nam quasi ista inter se contraria sint, bona fortuna et mens bona, ita melius in malis sapimus. secunda rectum auferunt.

Il personaggio cui nel teatro senecano più s'attaglia questa sindrome così articolatamente descritta (e profondamente radicata nel 'dramma' politico dell'autore stesso) è senza dubbio il Tieste dell'omonima tragedia: e non è casuale che questa sia a lui intitolata e non all'altro protagonista, Atreo, molto più 'normale' e meno psicologicamente complesso nell'esercizio iperbolico del τυραννικὸς τρόπος. Rimando in proposito a importanti contributi del La Penna e del Mantovanelli³¹. Al centro dell'opera (vv. 446-70), preceduto proprio da un coro saturo di saggia *mediocritas* (vv. 336-403), di fronte ai figli destinati al macabro banchetto, Tieste pronuncia una ῥῆσις permeata di pentimento, stanchezza, disgusto del potere. La sua non è certo *sapientia* stoica, come hanno ancora ben ribadito, contro il Gigon e altri, il Picone e il Mantovanelli³²: in tutto il teatro senecano, a mio avviso, solo la Cassandra dell'*Agamemnon* può, in modo del tutto speciale, esserne considerata detentrica³³. Nel caso di Tieste invece abbiamo appunto una flagrante esibizione di quel *melius in malis sapere*, di quel *philosophari metu* di cui parla la lettera: tardiva resipiscenza, e per giunta rinnegata, perché subito dopo Tieste cadrà nella trappola del fratello, accettando l'ingannevole profferta di spartire con lui il potere (vv. 491-545). È proprio vero: *secunda rectum auferunt*; e così andrà incontro, vittima non innocente, alla sua καταστροφή. Su come la stessa *sententia* si inveri in modo polarmente opposto per Atreo ho già detto: fra le sindromi dei due fratelli s'inarca l'intero spazio patologico; e ciò fa del *Thyestes* un dramma davvero esemplare del più maturo teatro senecano.

Va detto che, sul piano dei contenuti, l'incubatrice tragica del *de ira* fornisce già di questo spazio, in 2.9, un quadro di impressionante congestione.

³¹ A. La Penna, *Atreo e Tieste sulle scene romane (Il tiranno e l'atteggiamento verso il tiranno)*, in *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, 127-41 in partic. pp. 138 s.; P. Mantovanelli, *La metafora del Tieste. Il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico*, Verona 1984, 77-143.

³² Cf. Picone, 69-80, in partic. p. 74 n. 5; Mantovanelli, *La metafora*, 123.

³³ Cf. *Cassandra*, 203-09; e Lefèvre, *Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon*, in *Senecas*, 457-76, in partic. pp. 468-76.

Lo rivela subito l'assunto iniziale: *omnia sceleribus ac vitiis plena sunt*; e ancora una volta viene posto in risalto l'aspetto pubblico e spettacolare di simili colpe, che *praeter oculos eunt*. La denuncia di Seneca è qui certo mirata a un *nefas* ben più concreto e reale di quello perpetrato sulla scena: il capitolo precedente (2.8) ci presenta con 'luciliana' franchezza (alludo ai vv. 1228-34 Marx) il quadro di una Roma in cui *nulla pax est e non alia quam in ludo gladiatorio vita est cum isdem viventium pugnantiumque*. Ma la decodificabilità della tragedia senecana nella chiave dell'attualità socio-politica è, mi sembra, una consolidata acquisizione critica; e registriamo per di più anche in *ira* 2.9.2 la presenza d'un *locus* ovidiano che, quando ricorre nelle pagine del filosofo, si lascia legittimamente assumere come un importante indicatore drammatico. Appartiene alla descrizione, di famosa ascendenza esiodea, della *ferrea aetas*, da cui prende le mosse la macchina mitopoietica delle *Metamorfosi*: il *nefas* del genere umano è così diffuso e radicato da non lasciare a Giove altra alternativa rispetto alla *tabula rasa* del diluvio universale. I versi qui citati (1.144-48) ne forniscono l'illustrazione analitica:

numquid enim singuli aut pauci rupere legem? undique velut signo dato ad fas nefasque miscendum coorti sunt:

non hospes ab hospite tutus,
non socer a genero; fratrum quoque gratia rara est:
imminet exitio vir coniugis, illa mariti;
lurida terribiles miscent aconita novercae,
filius ante diem patrios inquiri in annos.

È un condensato di topiche situazioni da tragedia, non poche delle quali trovano recezione nello stesso *corpus* drammaturgico senecano: come l'odio fraterno (*Phoenissae*, *Thyestes*), l'*exitium coniugis* (*Hercules furens*, *Agamemnon*, *Oedipus*, per non dire di *Hercules Oetaeus*); il tema della *noverca* (*Phaedra*) e del veneficio (*Medea*). Ma è Seneca stesso a mostrare la spiccata valenza tragica del fosco catalogo, inserendolo nel plenario programma del *nefas* (*certetur omni scelere...*, v. 25) enunciato dalla Furia nel prologo del *Thyestes* (vv. 39-43):

nihil sit ira quod vetitum putet:
fratrem expavescat frater et gnatum parens
gnatusque patrem, liberi pereant male,
peius tam nascantur; immineat viro
infesta coniunx...

Citato ancora parzialmente (*met.* 1.144-46) in *ben.* 5.15.2 s., il passo di Ovidio viene riproposto come campione d'una espressione poetica intesa all'*humano generi convicium*, alla *publica querella*, non proveniente *ex philosophorum domo* ma *ex medio conventu populos gentesque damnatura*. Come ho già in varie occasioni rilevato³⁴, questa *ars destruens* ricca di πάθος e di ἐκπληξίς sottende con chiarezza le funzioni che Seneca attribuisce alla stessa

³⁴ Cf. in partic. *Seneca e la poesia*, 201 s.

(e a maggior ragione alla sua stessa) drammaturgia. La conferma può venire dalla terza volta, *nat. quaest.* 4 a *praef.* 19, in cui rinvia nella sua opera il *locus* ovidiano, non più nella forma analitica del catalogo ma in quella sintetica in cui lo richiama a cento versi di distanza l'indignato Giove delle *Metamorfosi* (1.241 s.): *qua terra patet, fera regnat Erynis: / in facinus iurasse putes.* Alla citazione ovidiana si ricollega strettamente il riferimento, estremamente sintomatico, a un testo perduto di Menandro (fr. 931, p. II, 267 K.-Th.):

quis enim non in hoc magnitudinem ingenii sui concitavit, detestatus consensum humani generis tendentis ad vitia?: omnes ait malos vivere et in scaenam velut rusticus poeta prosiliit; non senem excipit, non puerum, non feminam, non virum, et adicit non singulos peccare nec paucos, sed iam scelus esse contextum.

Ci sono almeno quattro punti da sottolineare: la marcata omologia col catalogo ovidiano; il fine salutare della denuncia, che riscatta in *magnitudo* l'*inmanitas* tematica; la spiccata teatralità del mezzo prescelto; il carattere totalizzante dello *scelus* denunciato. È ancora una volta opportuno richiamarsi al *de ira*, laddove (1.16.3), di fronte a un *vitium* di così pervasiva coesione (*insanabilis animus et sceleribus scelera contexens*), si contempla quale unica terapia ancora praticabile la sanzione estrema: *per tua alienaque volutato supplicia id quod unum tibi bonum superest repraesentabimus, mortem.*

Prima conseguenza: delitto e castigo. Per il *nefas* eletto a sistema (ricordo i due cori centrali della *Medea*, e l'interpretazione del tragico senecano fornita da I. Opelt³⁵) non può esserci che una *lysis*, teleologicamente connessa e intrinsecamente drammatica, la '*repraesentatio*' della morte³⁶.

Seconda conseguenza. Proponendosi quale luogo letterario dello *scelus iam contextum*, il dramma senecano 'deve' a sua volta farsi *tragoedia contexta*, una definizione che suggerirei di sostituire all'etichetta, ormai logora e sgualcita, del Leo (*tragoedia rhetorica*) per dare adeguato rilievo alle due cifre essenziali che vengono ora, per la prima volta (a quanto ne sappiamo) nella storia del teatro antico, ad assommarsi, l'una in dipendenza dell'altra: testualità spettacolare e 'chiusura' strutturale. Drammaturgia come testo, *tragice grande* (*ep.* 100.10): pensato certo, e tecnicamente attrezzato, per una scena (la poetica dei generi ha le sue leggi, scritte e non scritte, come è noto); ma dotato già sulla *charta* del *volumen* - Orazio non è passato invano - d'una sua fruibilità autonoma di senso, che abilita a una lettura 'tridimensionale' (λέξις, ὄψις, ἀκοή). Tragedia, allora, come contesto, tendente sempre più a opporre all'espansione lineare del dramma aristotelico sistemi simmetrici solidalmente aggrappati ai tralicci corali, dove l'asse di simmetria è generalmente costituito da ῥήσεις di forte condensazione ideologica, gli epiloghi si riavvitano in circolo sui prologhi, gli intrecci si prosciugano, ed elaborate nervature sull'asse sintagmatico (prolessi, analessi) e paradigmatico (il Boyle ha parlato di tragedia

³⁵ I. Opelt, *Senecas Konzeption des Tragischen*, in *Senecas*, 92-128.

³⁶ Cf. D. Lanza, *Finis tragoediae*, QCTC 6-7, 1988-89, 147-66.

intertestuale e palimpsestica³⁷), concorrono a conferire al ὅλον il rigore coeso del teorema, logico-fisico-etico. Su questo tutto si accende il guizzo dell'*ultima vox*, la battuta finale, che rapprende il dramma in epigramma, o - se vogliamo - in lapidea epigrafe dell'*humanæ vitæ mimus*.

Pavia

Giancarlo Mazzoli

³⁷ A. J. Boyle, *Senecan Tragedy: Twelve Propositions*, in AA.VV., *The Imperial Muse. To Juvenal Through Ovid*, ed. A. J. Boyle, *Ramus. Essays on Roman Literature of the Empire*, Victoria 1988, 78-101, in partic. pp. 92-94.

LA TRAGEDIA ALFIERIANA ED IL MODELLO CLASSICO

Come rappresentante del Liceo che porta il nome di Vittorio Alfieri, mi sembra opportuno, nell'ambito di un convegno che si intitola *Forme ed interpretazioni del tragico*, inserire almeno una breve riflessione sul modo in cui lo scrittore astigiano riprende ed adatta alla propria ispirazione ed epoca il genere alto per eccellenza. Fino ad allora in Italia si era dibattuto moltissimo sulla tragedia: il Rinascimento italiano ebbe una vera passione per il teatro classico; e se (diversamente dai risultati eccelsi conseguiti nella commedia regolare - basterà ricordare la *Mandragola* -) nel campo tragico non raggiunse esiti particolarmente apprezzabili, creò però un interesse e formò un gusto, fece conoscere, attraverso traduzioni ed adattamenti, le opere della classicità, preparando, propiziando e favorendo la futura grande civiltà del teatro tragico europeo dell'età manieristica e barocca.

Interessante è, nel Rinascimento italiano, la presenza di una duplice corrente di pensiero sul teatro antico, con l'emergere del modello senecano della così detta tragedia 'orrorifica'. Mentre infatti alcuni tragediografi fiorentini (Rucellai, Alamanni, Martelli) mirano alla restaurazione della tragedia greca, altri, come Ludovico Dolce, Speroni, Giraldo Cinzio, preferiscono guardare a Seneca, le cui tragedie il Dolce traduce integralmente ed a cui si ispirano l'*Orbecche* del Giraldo e la *Canace* dello Speroni. L'esito artistico discutibile ci interessa fino ad un certo punto: il fatto importante è che attraverso queste opere (ed i dibattiti che le seguirono) il gusto senecano si diffuse per l'Europa, temperando la ricuperata conoscenza della tragedia attica con l'aspra ed agguerrita riflessione etica sui vizi umani del tragediografo latino. Il primo Shakespeare sarà così fortemente influenzato da Seneca (ed anche nei capolavori resterà qualche segno della giovanile passione, cf. il calderone delle streghe nell'atto IV di *Macbeth*, derivato dal filtro di Medea), così come nella *Fedra* di Racine ci sarà la confluenza dell'influsso di Euripide e del tragediografo romano.

In Italia comunque, dopo i tentativi sostanzialmente falliti nel Cinquecento e quelli degni di attenzione ma isolati nel Seicento e nel Settecento (penso all'*Aristodemo* di Carlo Dottori, alle tragedie di Federico della Valle, alla *Merope* del Maffei), era mancato un corpus di opere paragonabile a quelli prodotti nel teatro tragico da altre culture letterarie, quale quella inglese, francese, spagnola.

Veniamo ora alla figura dell'Alfieri. Nell'ambito della letteratura dell'illuminismo italiano si fronteggiano e contrappongono, all'interno del classicismo, due tipologie diverse di teatro tragico, quella del melodramma metastasiano (che proclama esplicitamente il suo velleitario ricollegarsi alla tragedia attica, quasi bastasse l'inserimento - o il predominio - della musica, ad operare la ricongiunzione, ma che si mantiene in realtà lontanissima da essa, ed è invece prodotto quanto mai datato, legato al gusto del tempo, alla fatua

elegante leggerezza *rococò*) e quella dura, aspra, concentrata, creata dalla pervicace, cocciuta volontà di dare alla letteratura italiana quel genere che le mancava, di Vittorio Alfieri. Egli concepisce dunque, più a contrasto che in consonanza col gusto epocale (come anche il perplessa giudizio pariniano suggerisce) la moderna tragedia italiana, ispirandosi al mondo classico per i personaggi, le tematiche, le tecniche.

Sulle 19 tragedie, ben 13 riprendono argomenti classici, greci o romani, rivelando l'intenzione di riproporre le tematiche del fato e della giustizia che già erano stati sviluppate e dibattute dal teatro antico, e che i relatori di ieri e di oggi ci hanno illustrato nelle loro valenze sempre attuali e significative, nella loro adesione alle pulsioni più profonde dell'animo umano. Particolarmente suggestive le indagini dello scrittore sui drammi interiori di personaggi femminili, delineati con straordinaria sensibilità, che può sembrare persino strana in un poeta considerato talora dalla critica grezzo e rude. I percorsi interiori di Merope, di Virginia ed Ottavia, ma soprattutto di Antigone, di Elettra e di Mirra ripropongono agli spettatori i temi della legge e del dovere, della volontà e del destino, della colpa e dell'innocenza... Personaggi e temi riprendono dunque la tradizione antica, con una scelta tragica che si piega però a sviluppi lirici. La dialettica tra individuo e società (ben presente alla contemporanea esperienza del classicismo germanico) manca in Alfieri: qui c'è solo l'individuo, in un disperato isolamento nella sua lotta impari contro forze tiranniche esterne o interiori: nel protoromanticismo alfieriano convivono infatti, come nello *Sturm und Drang*, titanismo e vittimismo, tendenti a fissarsi in figure eroiche e tormentate. Vorrei accennare a due figure femminili riproposte dall'Alfieri, come esempio di riuso di personaggi della tragedia antica: Elettra ed Antigone.

Elettra è presente in due tragedie; in *Agamennone* intuisce con chiaroveggente tenerezza il dramma familiare che si sta preparando e cerca vanamente di trattenere la madre; in *Oreste* è invece donna di passione, coinvolta dal furore: spietata verso la madre, piena di odio e disprezzo per Egisto, esultante per il ritorno di Oreste, determinata ed attiva nella vendetta: un personaggio che si risolve tutto nella furiosa energia dell'azione.

Antigone è anch'essa presente in due opere. Nel *Polinice*, personaggio di secondo piano, appare creatura fatta esperta dal dolore, segnata dall'avversione per Creonte e dall'affetto verso il fratello. In *Antigone*, giovinetta sopravvissuta alla sventura, è priva ormai di ogni amore per la vita, in bramosa ansia di compiere il dovere della sepoltura del fratello per ottenere, superate le lusinghe del potere e dell'amore, la morte, che per lei è espiazione e trionfo insieme.

La riproposizione delle due eroine è fedele al modello classico e al contempo originale, con l'inserimento o la sottolineatura di elementi tipicamente alfieriani come l'accentuato energico attivismo di Elettra e l'aspetto politico e la polemica antitirannica di Antigone.

L'Alfieri sceglie anche l'impostazione 'classica', attraverso la mediazione del teatro tragico francese del Seicento: il suo ossequio alle unità non è però

esteriore o imposto, ma insieme istintivo e strumentale: esse lo stimolano ad una ulteriore semplificazione, in funzione della rapidità e della concentrazione cui egli mira. Famosa la scena (con cinque battute in un solo endecasillabo, in *Antigone*, IV 1) nel dialogo risolutivo tra la protagonista e Creonte:

Creo. Scegliesti?
Ant. Ho scelto.
Creo. Emon?
Ant. Morte!
Creo. L'avrai!

Un esempio estremo di concentrazione e di *brevitas*, caratterizzato anche dalla durezza, dal rifiuto della musicalità arcadica e melodrammatica, dall'asprezza di un verso che egli voleva *impossibile a cantilenarsi*.

Gli aspetti tecnici e culturali della sua tragedia egli li definì con chiarezza nella lettera al Calzabigi:

«La tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultori e spettatori; di un solo filo ordita; rapida per quanto si può servendo alle passioni; semplice per quanto l'uso d'arte il conporti; tetra e feroce per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me».

In questa pagina egli mette in risalto lo specifico della sua tragedia: rapida, semplice, tetra e feroce, senza deviazioni e divagazioni, marciante a gran passi verso la conclusione; ma anche 'calda' di passione, per l'aspetto lirico dell'individualismo preromantico cui si accennava sopra.

Il corpus tragico alfieriano resta come testimonianza significativa di interpretazione della forma del classico, cui si adegueranno Monti e Foscolo e che si pone autorevolmente ai confini tra cultura illuministica e romantica.

Niella Tanaro

Andrea Maia

RIFLESSIONI SUL CONVEGNO

Le tre sessioni del convegno (concezione del tragico in età moderna, tragico greco, tragico latino) sono apparse, a parte ogni merito di dottrina e di novità nelle singole relazioni, in relativa discordanza. Si è prima proposto che un concetto di tragico in senso pieno sia nato sul margine di esperienze poetiche, di tragedie come quelle di Hölderlin e di Schiller. Ci è stato poi detto che il concetto di tragico «in una situazione limite» della storia (i campi di sterminio) si mostra, nonostante la moderna pretesa di definire con esso la condizione umana, insufficiente o vano. La storia pare ancora, o è sentita, refrattaria all'assunzione di significati che la trascendano come richiederebbero le tragedie. E qualcuno ha chiesto se i *Persiani* sian tragedia; per questo avremmo ascoltato volentieri qualcosa sulla *praetexta* e il fondarsi della tradizione del dramma storico. Certo furono tragedia, perché così furono sentiti dal tragedo e dal pubblico che ancora non percepivano quello che fu percepibile poi: la diversa collocazione, nell'immaginario comune, dell'evento storico dall'accadimento mitico. E però i tragici ateniesi, se anche scrivevan tragedie, dirigevano un evento della città che ripeteva l'accadimento mitico: situazione non assimilabile in tutto a quella del nostro teatro. Questo è tema di vasta importanza e non preferibile in una cultura che da duemila anni almeno ha dismesso o trascurato il senso proprio e profondo del mito. Neppur direi che tal senso stesse in una forma stereotipa del racconto così sottratto, in fissità inalterata, ad una verifica di valore. Non sempre - anche se a noi che riceviamo dall'autorità dei classici questi miti la cosa pare strana - Antigone moriva senza nozze, Edipo scompariva a Colono, Medea uccideva i figli. Ed è davvero risibile che Ch. Wolf nel suo ultimo romanzo su Medea si appelli, nel far che l'eroina non ammazzi i suoi figli, al 'vero' mito., *i. e.* a tradizioni anteriori alla tragedia. Il mito era in sé poca cosa fintantoché la tragedia non lo proponesse e lo portasse a significazione metastorica, non lo qualificasse evento diverso dagli altri, diverso da τὸ γυνόμενα, dagli accidenti aristotelici della storia. Vien da pensare che abbia buone ragioni J. de Romilly indicando nella spiegazione storica, meramente occasionale degli eventi (e cioè nella storiografia allora nascente) la causa della fine della tragedia greca subito dopo la più alta stagione. Nonostante quel che diceva Nietzsche a commento d'un luogo delle *Rane*, che Socrate parli e discuta con Euripide non è pericoloso per la tragedia; o almeno non così pericoloso ed estraneo. Platone propone assai spesso un Socrate fabulatore; Tuciddide, da storico, anche del dissidio 'tragico' fra Ateniesi e Meli impone un giudizio di mera, ragionabile fattualità: τὸ μὴ μυθώδες. La filosofia alla tragedia può far male e può forse far bene: se non quella tedesca contemporanea, almeno quella di Seneca se, come si è detto, Seneca tragico non è, neppur in sede critica, distinguibile dal Seneca morale: e anche Amleto nel suo monologo filosofeggia senza offendere il nostro senso del tragico. Quando poi avvengono cose che nella storia, senza nessuna elezione poetica, sembrano imporsi come un assoluto di pregnante valore simbolico (i campi di sterminio) siamo in difficoltà. E dobbiamo in ogni caso rassegnarci: o dobbiamo registrarle come evento mitico, tragedia senz'altro e totale, prova provata della condizione in cui siamo, esistenzialmente; o consegnarle all'insignificanza insita nella stessa sproporzione etica del dato di fatto: assoluta innocenza delle vittime e somma di pene subite. Banalità del male, anche del più atroce, banalità di quel 'tragico' storico; lo diceva anche H. Arendt. La tragedia greca ammetteva almeno, checché poi fosse, un'*amartía* e dibatteva su una sproporzione assai più ragionabile; la tragedia era istituita come evento collettivo della *pólis* per tentare almeno una risposta ipotetica, per 'elaborare', come dicono gli antropologi, quel che pareva altrimenti inaccettabile. Ma se a noi neppur questo è concesso non sarà questo stesso silenzio di ragioni una *katastrophé* illimitata e definitivamente significante? Queneau definisce la storia come scienza dell'infelicità umana; in concorrenza quindi con la filosofia che oggi tanto usa della categoria del tragico, e forse ne abusa. Non lasciamoci però prendere dal riflesso condizionato proprio della filologia. Dopo una relazione sui frammenti della tragedia latina arcaica è giunta l'esplicita dichiarazione che la categoria del tragico, o anche solo un concetto di tragico sarebbe, nello studio della letteratura antica, anche quella teatrale, non solo inutile strumento (ognuno ha il suo metodo) ma intrusione irrimediabilmente dannosa. La questione è d'ordine generale: quello che si è saputo o pensato dopo non può far capire meglio quel che è avvenuto o si è pensato prima? io credo che questo valga anche per la tragedia greca e per ogni studio storico che non voglia essere mera registrazione (e non molto significante allora) di *Realien* testuali. Se noi sappiamo che la peste (o forse il vaiolo) che colpì Atene all'inizio della guerra del Peloponneso fu effetto epidemico di bacilli (cosa che prima dell'uso del microscopio neppur si

poteva immaginare) siamo, per capire Tucidide, avvantaggiati rispetto a chi lo ignorasse. Infatti così possiamo dar come certo che gli Spartani non avevano avvelenato i pozzi dell'Attica come si legge in Tucidide fra le varie supposizioni dei contemporanei e sue. Il quadro disegnato e l'atteggiamento dello storico son così più chiari. Questo vale assai meno per l'*Edipo re*: qui basta sapere che né Tebani né Edipo né Sofocle potevan sapere. Il mito non ammette l'intrusione anacronistica. Ma riferirci a Sofocle in una prospettiva storica, di storia della letteratura e del teatro, non comporta affatto che sia indebita intrusione servirci di un concetto nostro che dalla stessa tragedia greca storicamente deriva. E senza soluzione di continuità: tragici attici, Aristofane, Platone, Aristotele, tragici latini, tragici rinascimentali, teoreti del genere letterario tragico, poeti tedeschi di tragedie nonché ribelli ai limiti imposti alla tragedia dal classicismo e perciò inclini a fornir argomenti di più ampio raggio ai filosofi dei secoli XIX e XX. Questa continuità non può esser ruscata in nessuna indagine letteraria e va assunta come consapevolezza del nostro modo di porci di fronte alla tragedia antica, un modo inevitabilmente, piaccia o non piaccia, moderno. Scendendo - con *juicio* s'intende - dai rami al tronco e alla radice dello stesso albero potremo, io credo, capire meglio il tragico di Sofocle che faceva tragedie senza interrogarsi sul tragico in sé. Fra Sofocle e Hölderlin non c'è affatto il deserto. Ci son tante cose che lo storico della letteratura è tenuto - per comprendersi come soggetto conoscente - a studiare. E, mi auguro, in un successivo convegno, a dibattere.

Torino

Pierpaolo Fornaro

Caro Vittorio,
permettimi di esprimere qualche riflessione in margine al Convegno di Torino.

1. Il convegno è partito, come tu opportunamente hai ricordato in chiusura, come corso di aggiornamento per gli insegnanti e aveva un tema ben preciso: *Forme e interpretazioni del tragico*.

Mi è sembrato che l'intenzione dei promotori fosse quella di fare il punto sul dibattito critico degli ultimi anni attraverso una ripresa dei problemi e delle risposte date ai problemi dagli addetti ai lavori, cioè da coloro che si dedicano alla ricerca.

Non tocca a me dare un giudizio sulle relazioni, ma mi pare che questo intendimento sia stato sostanzialmente raggiunto. Qualche prospettiva avrebbe potuto essere più vasta, qualche questione più articolata, ma è ingenuo pensare che in una relazione si possa esaurire un problema; a mio avviso, si possono fornire indirizzi e indicazioni, gli approfondimenti e i confronti ognuno li cercherà da sé. A parte il fatto che nel dibattito non sono emerse domande che muovessero questioni di fondo. Per esempio, la relazione sul tragico in Euripide e quella di Lanza avrebbero dovuto coinvolgere nel dibattito più persone; altrettanto quella su Seneca.

2. Dicendo persone intendo il pubblico. Qualcuno ha detto che, essendo il pubblico composto in gran parte da giovani, il messaggio avrebbe dovuto essere di altro tipo, più accattivante, se ho ben capito. Io non ne sono convinta: non penso che i nostri giovani siano come il pubblico di certe trasmissioni televisive, in cui si scende a livelli minimi per stuzzicare l'*audience*! I giovani hanno fruito dei risultati ultimi della ricerca specializzata, attraverso la presenza e la parola di quelli che la ricerca la fanno e ci perdonano - scusa, ci impiegano - ore e ore della propria vita. Non mi pare che, entrando nel laboratorio di uno scienziato, ci si debba aspettare esperimenti affascinanti o visibilmente emozionanti.

3. Ma... la parola laboratorio non l'ho usata a caso. Senza abbassare il tono delle relazioni, si è cercato di fare entrare un poco i giovani nel vostro laboratorio? Hanno essi potuto comprendere che cosa significhi ricercare, indagare e pervenire a risultati in questo ambito? Sono stati indotti a chiedersi e a chiedere a chi e a che cosa servano questi risultati, quale sia la ricaduta sul presente di questi viaggi nel passato che fate voi ricercatori, e che facciamo noi operatori (presenti e passati)?

4. Tenta qualche risposta, da cui naturalmente possono venir fuori altre domande, e qualche piccolissima proposizione.

I giovani, secondo me, non sono entrati nel laboratorio, ma toccava a questo convegno

farveli entrare?

Forse, affrontando una fase preventiva in cui si fossero chiariti meglio tutti gli intenti, una fase di correlazione e di progettazione tra i correlatori, si sarebbe potuto. Obiettivo troppo ambizioso? Non credo. Difficile, certamente, anche perché al vostro livello siete poco avvezzi a lavorare in *team*.

Il viaggio nel passato, come io ho sempre considerato la mia professione, obbliga i viaggiatori a un ritorno al presente e, penso, anche al futuro. Il viaggio serve a costruire uno sguardo in tutte le direzioni, una qualità alta di pensiero, una consapevolezza di sé, ma anche una continua capacità di mettersi in gioco, perché ogni cosa può e deve mutare solo nella continuità e nel confronto.

In questa prospettiva si potrebbe avviare qualche progetto di altri incontri, in cui discutere di metodologie didattiche, soprattutto come raffronto di esperienze, e per alcuni aspetti coinvolgere i giovani come protagonisti di lavori consoni alle loro capacità e ai loro interessi (penso per esempio a approcci con testi contemporanei che sono rivisitazioni o riprese di testi classici, e non solo teatrali).

Ogni giorno, nei miei anni di lavoro nella scuola, ho pensato che più spesso i docenti dovrebbero richiamare alla memoria che il fine dell'insegnamento è anche quello di aiutare i giovani a costruire strumenti mentali autonomi e a sentirsi parte viva della civiltà e della società in cui si trovano a vivere, per farla crescere, per migliorarla, in una cultura che sia critica, vigile, ma abbia anche la dimensione della benevolenza (per riprendere un'espressione di Marcello Bernardi, da lui riferita al mondo dei bambini).

Cari saluti, e grazie della pazienza.

Palermo

Carmela Jacono

TRACCE DI ORALITÀ NEI POEMI OMERICI*

Gli studi omerici oggi devono confrontarsi con un paradosso fondamentale. Da una parte molti studiosi, forse la maggioranza, ritengono che i due poemi epici siano il prodotto di una tradizione caratterizzata dalla composizione orale o, piuttosto, dalla ri-composizione, durante l'esecuzione. La prova a favore di questa convinzione è l'elaborato sistema di formule e dizioni che rimarchiamo nei poemi. Dall'altra, però, c'è il fatto che almeno dal VI sec. a.C. esiste un testo scritto. La domanda che dobbiamo porre, allora, è: mediante quale processo un poema che esisteva nella mente e sulle labbra del suo creatore diventò un manoscritto di oltre centomila parole, laboriosamente redatto su lunghi rotoli di papiro? E quando accadde tutto questo? Se crediamo, come alcuni studiosi ritengono di aver motivo di credere, che tra la composizione dei poemi e la loro definitiva riduzione alla forma scritta sia intervenuto un certo periodo di tempo, allora il paradosso si interseca con un problema, e cioè: come fu possibile colmare l'intervallo? E in che modo il processo influì sul testo?

Il problema ha tre possibili risposte.

La prima è che il poeta fosse molto competente sia nelle tecniche della composizione orale che nell'arte della scrittura, e che fu egli stesso a trascrivere i poemi. Bowra formulò l'affermazione classica di quest'idea nel suo *Heroic Poetry* del 1952¹, idea che fu poi ulteriormente elaborata da Latacz in *Homer: Erste Dichter des Abendlands* del 1985².

Il presupposto alla base di questa ipotesi è che i poemi omerici siano di qualità troppo elevata per poter davvero essere frutto della composizione orale. La scrittura (pensano questi studiosi) sarebbe ciò che liberò l'immaginazione del poeta e dilatò la scala della sua composizione senza influire, se non in modo molto limitato, sulla dizione e sullo stile. Non sono a conoscenza di alcuna prova a sostegno di questa; credo invece che esistano prove contro il concetto di un ἀοιδός che scrive.

La seconda ipotesi è che il poeta abbia dettato il poema ad uno scrivano, componendolo - o, piuttosto, ricomponendolo - man mano che procedeva.

* Questo articolo è sostanzialmente il testo di una conferenza da me tenuta nel Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica dell'Università degli Studi di Venezia il 24 ottobre 1996. Sono molto grato al Professor C.O. Pavese e al Professor M. Cantilena e ad altri colleghi per le loro osservazioni; e al Professor Pavese per aver voluto la pubblicazione dell'articolo su Lexis.

¹ C.M. Bowra, *Heroic Poetry*, London 1952, 240-41, cf. il suo *Tradition and Design in the 'Iliad'*, Oxford 1930, 49-52. Nel suo ultimo libro, *Homer*, London 1972, 12, l'autore è più cauto: «Such (oral) poetry is nearly always lost after performance, but very occasionally it is written down, as indeed the Homeric poems were at some stage of their career».

² J. Latacz, *Homer: Erste Dichter des Abendlands*, München-Zürich 1989² (1985), 23-29.

Questa risposta al problema fu avanzata per la prima volta da Lord nel 1953³. L'idea ha goduto di una certa voga, ed è accolta, come ipotesi operativa, da Janko nel suo commento all'*Iliade*. Questa ipotesi era stata formulata primariamente per risolvere l'obiezione implicita nella prima: e cioè, che il lento passo della dettatura avesse avuto come risultato un miglioramento della qualità. Ma più remota è la data che stabiliamo per la scrittura dei poemi, più difficile diventa immaginare che l'ipotesi sia corretta. Quale sarebbe stato lo scopo di un testo scritto in un'epoca in cui la pratica dei metodi di esecuzione e trasmissione orale era all'apice?

La terza risposta possibile, infine, è che in qualche modo i poemi furono preservati e trasmessi, più o meno parola per parola, fino a che qualcuno - uno degli Homeridai o Kreophyleioi, o magari il tiranno ateniese Pisistrato - sentì la necessità di affidarli al veicolo permanente del testo scritto.

Questa terza ipotesi deve fare i conti col dogma secondo cui la preservazione orale e la preservazione parola per parola sono normalmente incompatibili. Secondo A. Parry, per esempio, un periodo di trasmissione orale avrebbe completamente distrutto tutto ciò che consideriamo omerico⁴. Io ho proposto (nel mio commento sull'*Odissea*) che il confronto tra l'*Inno omerico XVIII* e i versi di apertura dell'*Inno ad Ermete* illustra il modo in cui il processo può essersi svolto. Altre risposte sono state proposte da Kirk, che ha utilizzato l'analogia slava meridionale dello stesso Lord, e da Nagy, che si è servito di un'analogia indiana moderna sulla scorta di una maggiore sottigliezza teorica.

Allo stadio cruciale, cioè la scrittura del testo, la seconda e la terza ipotesi convergono: anche ammettendo che l'esecutore fosse stato un qualche $\rho\alpha\psi\omega\delta\acute{o}\varsigma$, è comunque estremamente probabile che la dettatura fosse la parte essenziale del processo. Saper recitare e saper scrivere sono competenze assai diverse: è possibile che nell'età arcaica la stessa persona le padroneggiasse entrambe con uguale competenza? L'ipotesi più semplice è quella di presupporre, come farò io, che l'esecutore recitò e lo scrivano scrisse. La dettatura dei poemi ha implicazioni che sono raramente riconosciute a sufficienza. Quando analizziamo un testo letterario classico o moderno, possiamo di solito procedere basandoci sull'assunto che il testo sia stato accuratamente prepa-

³ A.B. Lord, *Homer's Originality: Oral Dictated Texts*, TAPhA 94, 1953, 124-34 (= *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca NY, 1991, 38-48), ben riassunto da R. Janko, *The 'Iliad': a Commentary*, IV, Cambridge 1992, 37 s.

⁴ Posizione forte sostenuta da A. Parry, *Have we Homer's 'Iliad'?*, YCS 20, 1996, 177-216 (= *The Language of Achilles and Other Papers*, Oxford 1989, 104-40): a cui risponde G.S. Kirk, *Homer's 'Iliad' and Ours*, in *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976, 129-45. Per la possibilità di una trasmissione stabile si veda anche G.S. Kirk, *Homer and Modern Oral Poetry: Some Confusions*, CQ 10, 1960, 271-81 (= *Homer and the Oral*, 113-28) e G. Nagy, *An Evolutionary Model for the Marking of Homeric Poetry: Comparative Perspectives*, in *The Ages of Homer*, a c. di J.B. Carter - S.P. Morris, Austin 1995, 163-79.

rato e revisionato. La critica unitaria dei poemi omerici procede, implicitamente, sulla base di quell'assunto. Un buon esempio è rappresentato dalla recente monografia di Morrison intitolata *Homeric Misdirections (Indicazioni omeriche sbagliate)*, col sottotitolo *False Predictions in the Iliad (Predizioni false nell'Iliade)*⁵. L'autore sostiene che queste false predizioni sono in qualche modo parte dell'elaborazione artistica del poeta, cioè, che sono deliberate. In primo luogo, sulla base di principi generali penso che sia improbabile che il poeta volesse ingannare il suo uditorio in quel modo. E comunque c'è una spiegazione migliore. Un attimo di riflessione ci dice che un testo dettato non è né preparato né revisionato nella stessa misura in cui lo è un testo scritto. Un testo dettato è perciò la registrazione di un'esecuzione, o perlomeno quanto di più simile ci possa essere a una tale registrazione in mancanza di attrezzature specifiche. E se è stato dettato, allora questo è il modo in cui il testo omerico deve aver iniziato la sua lunga storia, ovvero come registrazione di un'esecuzione, con le conseguenze che l'accompagnano. Riconosco come questa tesi sia sorprendente, ma credo che ci siano indizi che fanno supporre che questa sia la direzione giusta.

Nella dettatura, bisogna ammettere, lo scrivano è costantemente tentato di assumere il ruolo del correttore di bozze e di rendere il testo conforme a una qualche concezione di correttezza. La tendenza è ben documentata nella pratica di alcuni moderni raccoglitori di poesia orale⁶. I raccoglitori moderni, comunque, di solito sono uomini molto colti che hanno idee ben elaborate su quali siano gli standard appropriati ad un testo letterario.

Ma non penso che alcuno scrivano nella Grecia arcaica abbia mai avuto un'idea del genere, o si sarebbe permesso di interrompere e mettere in discussione ciò che un poeta prestigioso cantava. Perciò sono convinto del fatto che gli interventi correttivi da parte dello scrivano abbiano avuto un ruolo minimo nell'operazione.

Rispetto al canto o alla recitazione, ovviamente, la dettatura è più lenta ed è proprio la sua lentezza ciò che potrebbe aver fornito all'ἄοιδός o al ῥαψωδός⁷ l'opportunità, se avesse voluto coglierla, di revisionare la propria opera. I moderni correttori di bozze fanno del loro lavoro leggendo il testo con attenzione e calma nel proprio studio. Nell'età arcaica la dettatura era una specie di passaggio delle consegne, in cui l'ἄοιδός o il ῥαψωδός cedeva il testo

⁵ J.V. Morrison, *Homeric Misdirections: False Predictions in the 'Iliad'*, Ann Arbor 1992.

⁶ Si veda M. Skaife Jensen, *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*, Copenhagen 1980, 81-89 e *passim*, e A.B. Lord, *The Singer Resumes the Tale*, ed. M.L. Lord, Ithaca NY-London 1995, 215-20.

⁷ Per comodità utilizzo il termine ἄοιδός per il cantore che ricomponeva oralmente i propri poemi, e ῥαψωδός per il declamatore dei poemi omerici conosciuti nelle epoche classiche. Il Professor Pavese mi ha rammentato il fatto che questa è una distinzione moderna: non c'è ragione perché il cantore orale non debba anche essere un «cantore di versi cuciti insieme» (ῥαψωδός), una descrizione calzante, benché la metrica della forma arcaica (*ῥαψαοιδός) ne impedisca l'uso in esametri.

nelle mani dello scrivano, e doveva fare tutte le sue revisioni sul momento, ammesso che fosse consapevole di averne la possibilità. «Everything that goes to make up the oral narrator's art», dice Gunn, «seems to be directed towards continuity of performance, where the possibility of erasing what has already been sung simply does not exist»⁸. *Nescit vox missa reverti*. Ogni revisione estesa da parte del poeta è perciò preclusa.

È tempo ora di considerare le conseguenze di questa situazione. *Bonus dormitat Homerus*, disse Orazio (*ars* 351). Probabilmente il poeta romano aveva in mente la sorte dell'infelice Pilemene, che non solo viene ucciso in E 576-79, ma poi deve anche piangere la perdita del proprio figlio in N 643-59. Questo in realtà non è altro che un lapsus, e dimostra soltanto che anche il divino Omero era umano. Ma se Omero sonnecchiava mentre dettava il suo poema, perché mai era stanco? La composizione orale è faticosa⁹: allora, non è forse vero che i libri migliori dell'*Iliade* sono immediatamente seguiti da una certa perdita di direzione? Il primo libro è una splendida ouverture, ma cosa viene dopo? La faccenda del sogno di Agamennone (raccontato tre volte), e la quasi disastrosa prova dell'esercito. Le imprese di Diomede (libri 5 e 6) sono seguite dall'andamento serpeggiante dei libri 7 e 8. Le intense battaglie del libro 11 portano al libro 12, dove sono sicuro che ci sia una seria perdita di direzione, come ho sostenuto nel mio volume del *Commento sull'Iliade* di Cambridge¹⁰.

Ma questo è un aspetto del poema su cui né il poeta né lo scrivano avrebbero potuto intervenire con revisioni. Tutto ciò che avrebbero potuto fare, semmai, sarebbe stato correggere i versi dalla metrica zoppicante e le frasi incomplete o non - grammaticali - cioè errori superficiali - sempre che li avessero notati.

1. In almeno un luogo anche lo scrivano sonnecchiò:

B 828-30

Οἷ δ' Ἀδρήστεϊάν τ' εἶχον καὶ δῆμον Ἀπαισοῦ...
τῶν ἦρχ' Ἀδρηστός τε καὶ Ἄμφιος λινοθώρηξ.

cf. E 612-13

καὶ βάλεν Ἄμφιον, Σελάγου υἱόν, ὅς ῥ' ἐνὶ Παισῶ
ναίε...

In B 828 si parla di un luogo chiamato Apeso sull'Ellesponto, le cui truppe sono guidate da Anfio figlio di Merope. Ma quando Anfio viene ucciso nel libro E, egli è figlio di Selago e viene da Peso. «Un Anfio diverso», disse Ari-

⁸ D.M. Gunn, *Narrative Inconsistency and the Oral Dictated Text in the Homeric Epic*, AJP 91, 1970, 192-203, in part. p. 194.

⁹ Si veda A.B. Lord, *Homer and Huso I. The Singer's Rests in Greek and Southslavic Heroic Song*, TAPhA 67, 1936, 106-13.

¹⁰ *The Iliad: a Commentary*, III, Cambridge 1994, 314 s.

starco, poiché i figli di Merope vengono uccisi da Diomede in *A* 328-34. In ogni caso, c'è confusione a proposito dell'identità di Anfio e del nome corretto della sua città¹¹. Al giorno d'oggi gli editori impiegano redattori e correttori di bozze precisamente per evitare questo tipo di lapsus.

2. Allo stesso tempo, però, l'autorità del poeta, e la disponibilità ad estendere il beneficio del dubbio ad ambigui giri di frase, hanno consentito che il testo scritto conservasse alcune espressioni molto curiose.

Espressioni difficili:

A 290-91

εἰ δέ μιν αἰχμητὴν ἔθεσαν θεοὶ αἰὲν ἔόντες,
τοῦνεκά οἱ προθέουσιν ὄνειδέα μυθήσασθαι;
(«extremement déconcertante» DELG s.v., «hopelessly corrupt» Leaf, *ad loc.*)

ω 318-19

ἀνὰ ῥῖνας δέ οἱ ἤδη / δριμύ μένος προὔτυψε,
(«almost meaningless» Kirk, *Songs* 206-07, «fast unübersetzbar» Erbse, *Beiträge* 99¹².)

3. Narrazione dislocata:

ε 85-91

Ἑρμείαν δ' ἐρέεινε Καλυψώ, διὰ θεάων,
ἐν θρόνῳ ἰδρύσασα...
"ἄλλ' ἔπειο προτέρω, ἵνα τοι πὰρ ξείνια θείω".

Gunn sospetta un lapsus. Calipso ha fatto sedere Ermete troppo presto, e il poeta si corregge al v. 91. Gunn cita un altro esempio dall'*Odissea* o 145-49, in cui prima Telemaco e Pisistrato se ne vanno, e poi Menelao porta loro una coppa di vino. Benché secondo me questi passi siano indizi di esecuzione orale, il colpevole principale qui è l'uso di versi formulari in scene tipo abbreviate. Allo stesso modo, è il contenuto fisso (e perciò non revisionato) di scene tipo ad essere responsabile delle tre cene che Odisseo e Diomede consumano nel corso di una sola notte in *Iliade* libri I e K.

¹¹ Παισός è la forma del nome dell'età classica: si veda Hdt. 5.117, Strab. 13.1.119 (p. 589).

¹² G.S. Kirk, *Songs of Homer*, Cambridge 1962, 206, dove si trovano altri esempi. H. Erbse, *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, Berlin-New York 1972, 99. La frase, però, è difesa da Erbse, 214.

4. Sintassi infelice:

P 385-87

καμάτῳ δὲ καὶ ἰδρῶ νωλεμὲς αἰεὶ
γούνατά τε κνήμαί τε πόδες θ' ὑπενέρθεν ἐκάστου
χεῖρές τ' ὀφθαλμοὶ τε παλάσσετο μαρναμένοισιν.

Il verbo παλάσσετο al singolare è usato quattro volte in quella posizione nel verso, ma non con *cinque* soggetti *plurali*. Anche il duale dei due eserciti, invece di quello di due persone è insolito. Hoekstra pensa che il poeta sia scivolato nel linguaggio appropriato al combattimento dei due eroi¹³. Se così fosse, questi versi sarebbero un esempio di dizione ben conosciuta e formulare, che scavalca le necessità del contesto. I famosi duali usati a proposito del gruppo di cinque che cerca di placare Achille in I 182-87 fornirebbero, secondo me, un esempio ulteriore di questo tipo di scavalcamento formulare.

o 78

ἀμφοτέρου, κῦδος τε καὶ ἀγλαΐη καὶ ὄνειρα

'Αμφοτέρου ('entrambi') con *tre* sostantivi.

Altri esempi, meno violenti, sono catalogati nel terzo volume del *Commento* di Cambridge come *Grammatica del parlante* ed altri da Stanford nella sua edizione dell'*Odissea* con la descrizione curiosamente offensiva di «sintassi femminile»¹⁴.

5. Stile infelice:

p 587-88

τινες... καταθητῶν ἀνθρώπων / ἀνέρες

η 34

νηυσὶ θοῆσιν τοῖ γε πεποιθότες ὠκείησι

Lord ha contrassegnato la ripetizione molto ravvicinata di una parola come tratto tipico della composizione orale¹⁵. Esempi come κλυτὸς Ἄμφι- τρίτη /... κλυτὸς Ἐννοσίγαιος ε 422-23, cfr. η 114-16 mostrano l'indifferenza del poeta nei confronti di questo tipo di ripetizione. Questo è indicativo dello stile orale, ma, secondo me, non necessariamente dell'*esecuzione* orale.

¹³ A. Hoekstra, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*, Amsterdam 1965.

¹⁴ W.B. Stanford, *The Odyssey of Homer*, London 1967.

¹⁵ Lord, 15.

6. Comunque, c'è un altro tipo di ripetizione ravvicinata che è veramente significativo. Lo si potrebbe chiamare il fenomeno στρατὸν εὐρύν è una formula usata a proposito dell'esercito greco che compare sette volte tra A 229 e Δ 436: poi cade in disuso fino al libro 19, nonostante il fatto che ci sia molta attività da parte dell'esercito tra i libri 5 e 17, e perciò molte opportunità per utilizzarla. È importante, ovviamente, detrarre le ripetizioni che emergono da contesti speciali e dispositivi come la composizione ad anello. Rimangono comunque molte ripetizioni che non hanno alcuna spiegazione all'interno del testo. In una breve nota nel mio commento sull'*Iliade*, ho sostenuto che queste ripetizioni hanno una spiegazione psicologica: una parola o una locuzione, una volta venute in mente, tendono a rimanervi per qualche tempo¹⁶. Il fenomeno può essere osservato nella maggior parte degli autori, ma non nella stessa misura in cui ricorre in Omero. Formule come στρατὸν εὐρύν sono in primo luogo unità di dizione cioè, gli elementi che secondo Parry «si presentano insieme naturalmente per formare la frase e il verso»¹⁷. Mi piace quella parola 'naturalmente', quasi che comprendessimo precisamente come lo αἰεὶδός costruiva il verso, o persino come noi stessi costruiamo una frase nella parlata quotidiana. L'idea, però, che una formula importante possa uscire di mente per lunghi periodi ha serie implicazioni per quanto riguarda il modo in cui funziona una dizione formulare, ma qui possiamo omettere questo aspetto. Per il momento vorrei considerare la ripetizione ravvicinata come indizio di esecuzione orale.

Espressioni ripetute che occupano un intero verso¹⁸:

αἰεὶ δὲ σμερδινὸν βοόων Δαναοῖσι κέλευε O 687, 732
 ἄλλ' ἢ τοι νῦν μὲν πειθώμεθα νυκτὶ μελαίνῃ Θ 502, I 65
 ἔγχει τ' ἄορί τε μεγάλοισι τε χερμαδίοισιν Λ 265, 541 (ε μεγάλοισι τε χερμαδίοισι N 323)
 οἷ κεν δὴ κακὸν οἶτον ἀνασλήσαντες ὄλωνται Θ 34, 354, 465
 ὄφρ' εἶπω τὰ με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι κελεύει Η 68, 349, 369, Θ 6
 τῆς (ἐνθ') ὃ γε κείτ' ἀχέων, τάχα δ' ἀνστήσεσθαι ἔμελλον (δὲ μνήσεσθαι ἔμελλον) Β 694, 724
 τὸ μὲν ἔλκος ἐτέρσετο, παύσατο δ' αἶμα Λ 267, 848
 χαλκὸν ἐνὶ στήθεσσι βολῶν ἐκ θυμὸν ἔλοιτο Ε 317, 346
 ὡς κραιπνῶς μεμαυῖα διέπτατο... Ἥρη / Ἴρις O 83, 172
 ὡς οἱ μὲν πονέοντο + κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην Ε 84, 627

Non ho usato qui un criterio più scientifico dell'intuizione laddove un'espres-

¹⁶ *The Iliad*, 27 s. Si veda in grande scala il concetto di 'formularità interna', cioè la persistenza di espressioni apparentemente limitate all'*Iliade*, impiegata da V. Di Benedetto nel suo *Nel Laboratorio di Omero*, Torino 1994.

¹⁷ M. Parry, *The Marking of Homeric Verse*, a c. di A. Parry, Oxford 1971, 270.

¹⁸ I riferimenti non specificati sono all'*Iliade*. Sottolineo che questi esempi sono soltanto un breve campione. Spero che elenchi più lunghi ma ancora incompleti saranno pubblicati negli *Atti del Colloquio Milman Parry* (Grenoble, 1993). Si veda anche il mio *Phrase-Clusters in Homer*, *Festschrift Palmer*, Innsbruck 1976, 83-86; R. Janko, *Equivalent Formulae in the Greek Epos*, *Mnemosyne* 34, 1981, 251-64.

sione ripetuta ricorra ad una certa distanza¹⁹.

Si deve osservare il fatto che nei poemi la ripetizione ha luogo a tutti i livelli, da quello delle singole parole a quello di temi e motivi, passando per quello delle locuzioni e dei versi. Alcuni di questi versi possono benissimo esistere come unità in sé, ma a me sembra più ragionevole supporre che nella maggior parte dei casi i versi ripetuti siano secondari, essendo combinazioni di unità primarie, che si presentano insieme, come ha proposto Parry, ancora più naturalmente alla loro seconda ricorrenza perché erano state, come dire, già sperimentate alla prima ricorrenza. Perciò ὡς οἱ μὲν πονέοντο + κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην è ὡς οἱ μὲν πονέοντο κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην. Queste espressioni complesse, per loro natura, sono una parte *transitoria* della dizione del poeta. Questa conclusione, cioè il fatto che unità di dizione possano essere solo temporaneamente a disposizione del poeta, è potenzialmente importante; e desidero rinforzarla sottolineando la persistenza (in senso psicologico) di parole, locuzioni, e tratti che sono chiaramente passeggeri.

Esempi di singole parole ripetute:

ἀντιφέρειν Φ 357, 488
ἄσθμα O 10, 241; Π 109
καλός N 162, 608; Π 115, 338; P 607
μηνιθμός Π 62, 202, 282 only
ὄγδοος H 223, 246, altrove ὀγδόατος,

e di formule sostantivo-appellativo ripetute:

λυγρῆς ἀγγελίης P 642, 686
δαίκταμένων αἰζηῶν Φ 146, 301
ἄγριος αἰχμητής Z 97, 278
κρατερός (τ') αἰχμητής Γ 179, Δ 87
ἥλιον (δ' / τ') ἀκάμαντα Σ 239, 484
φολδέντα (-ι) κεραυνόν (-ῶ) ψ 330, ω 538.

Per la persistenza dello schema del verso, con una certa persistenza verbale, si considerino:

μή πῶς σ' ἤε βάλῃ ἤε σχεδὸν ἄορι τύψῃ Y 378
τὸν μὲν δουρὶ βαλῶν, τὸν δὲ σχεδὸν ἄορι τύψας Y 462

κωκυτῶ τ' εἶχοντο καὶ οἰμωγῇ κατὰ ἄστῃ X 409
κωκυτοῦ δ' ἤκουσε καὶ οἰμωγῆς ἀπὸ πύργου X 447.

L'esempio più notevole da me osservato è

αὐτὰρ ἔπειτα Θῶωνα καὶ Ἔννομον ἐξενόριξε Λ 422 (Ἔννομον in alcuni manoscritti)

¹⁹ Cf. la definizione di C.J. Ruijgh, «Si la distance entre deux exemples successifs d'un mot ne dépasse pas le quart de la distance moyenne de tous les exemples chez l'auteur en question, il faut dire que ces deux exemples ont été agglomérés par l'action - consciente ou inconsciente - du cerveau de l'auteur», *L'Élement achéen dans la langue épique*, Assen 1957, 21.

Un'eco strettamente uditiva è costituita da ὡς τε σκῶλος seguita dopo novanta versi da ὡς τε σκῶληξ: qui lo studioso olandese, Ruijgh, commenta dicendo che «la presence de cette expression (ὡς τε σκῶληξ) à une distance de quatre-vingts dix vers après ὡς τε σκῶλος prouve que la structure phonologique et syntactique de cette dernière expression est restée dans le subconscient de l'aède», osservazione approvata da Janko nel suo commento²⁰.

Si osserva con un certo interesse che moltissimi di questi elementi ripetuti ricadono all'interno di un libro, come se le divisioni in libri risalissero alla stessa creazione dei poemi, e non fossero un'invenzione ellenistica. Ma questa è un'altra questione.

Visto che la maggior parte di queste parole e formule è tanto centrale per la poesia della battaglia, difficilmente si può sostenere che la loro ripetizione sia il risultato di un contesto speciale o atipico. Un contesto speciale è un fattore difficile da eliminare, ma nell'*Iliade* il contesto abbastanza continuo di combattimenti corpo a corpo, che inizia nel libro Γ e continua fino alla fine del libro Χ, riduce di molto gli effetti di un argomento atipico.

Qualunque episodio nei poemi, però, che sia di fatto unico produrrà un raggruppamento di voci lessicali appropriate alla sua espressione. Per esempio, nell'episodio dei Ciclopi nell'*Odissea* libro ι «greggi di pecore» compare venti volte. Quest'alta ricorrenza di μῆλα nel libro ι è inevitabile, poiché deriva da una storia in cui greggi e pecore hanno una parte importante. Eppure anche in un caso tanto semplice c'è una ripetizione che dovrebbe destare curiosità: l'espressione sostantivo-appellativo καλλίτριχα μῆλα si trova solo due volte, ι 336 e 469. Perché solo due volte e a distanza di 132 versi? Mi sembra possibile che καλλίτριχα μῆλα sia un'espressione transitoria, e non una formula, che ebbe origine nel verso 336 in risposta ad una necessità insolita, e per un breve intervallo rimase nella mente del poeta. Moltissime delle espressioni che ho elencato sembrano essere di questo tipo transitorio. Alcune ripetizioni, come ho detto, compaiono in tutti gli autori, ma, ne sono sicuro, non nella stessa misura in cui compaiono nei poemi omerici: prova, credo, del fatto che le circostanze in cui furono create e registrate sono radicalmente diverse da quelle di un compositore che non solo sa scrivere, ma che, di fatto, scrive.

7. Ora, στρατὸν εὐρύν non è un'espressione transitoria; è una formula. La sua sparizione mette in questione il grado di capacità del poeta di ricordare mentre al contempo gestisce sistemi formulari complessi. Qualcosa che per un certo tempo è rimasta in superficie nella sua mente poi è rimasta per lungo tempo sepolta troppo in profondità per poter essere richiamata alla mente con

²⁰ C.J. Ruijgh, *Autour de τε épique*, Amsterdam 1971, 575n.; Janko, *The 'Iliad'*, 116.

facilità. Questa non è una faccenda tanto grave quanto sembra. Ci sono molti dispositivi che consentono di generare una dizione capace di rientrare negli stessi spazi sintattici e metrici come le vere formule. Il poeta riempiva le lacune temporanee nel sistema formulare generando locuzioni adatte - per analogia, utilizzando appellativi generici, adattando formule esistenti, eccetera. Καλλίτριχα μῆλα è un esempio calzante: prende in prestito un appellativo che è formulare per ἵππος.

Possiamo verificare questa ipotesi andando a cercare i risultati che prevede. Nei luoghi in cui non è riuscito a ricordarsi l'espressione regolare, ci si attende che il poeta abbia fatto ricorso alle proprie tecniche generative per creare lo zeppa. Il risultato, quando uno studioso arrivasse ad esaminare le concordanze, sarebbe un'apparente violazione del principio di economia: non la situazione in cui due formule ben note competono, come Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη 9x e φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη 6x, ma la situazione in cui un membro della coppia duplicata è unico (e chiaramente generato per mezzo di uno dei dispositivi menzionati poc'anzi) e si confronta con un numero opposto relativamente frequente.

Esempi di un'espressione unica in competizione con una formula:

ἀσπίδος εὐκύκλου E 797	- ἀσπίδος ἀμφιβρότης 3x
χαλκοκήμιδες Ἀχαιοί H 41	- μένεα πνεύοντες Ἀχαιοί 3x
δίφιλε φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ	- θεοῖς ἐπιείκελ' Ἀχιλλεῦ 5x
μοῖρα κακή N 602	- μοῖρ' ὀλοή 2x
Οὐλύμπου νιφόντος Σ 616	- αἰγλήεντος Ὀλύμπου 3x
ὄϊζυροῦ πολέμοιο Γ 112	- ὁμοίου πολέμοιο 2x
ἵππουρις τρυφάλεια Τ 382	- αὐλώπις τρυφάλεια 2x
ἡνία φοινικόεντα Θ 116	- ἡνία σιγαλόεντα 5x
νηυσὶν εἴσης δ 578	- νηυσὶ θεῆσι 11x

L'esempio tipico è quello di νηυσὶν εἴσης (δ 578). Il dativo plurale breve attira l'attenzione. È chiaro che νηυσὶν εἴσης è stato modellato sull'accusativo νῆας εἴσας. La formula normale è νηυσὶ θεῆσι, che ricorre undici volte in tutto. Non vedo alcuna ragione perché non avrebbe dovuto essere usata qui. Parlo dell'inutilità della variazione perché alcune apparenti infranzioni dell'economia formulare sembrano essere il risultato della sostituzione di un appellativo insolito sotto l'influenza del contesto: per esempio, νεφέληγερέτα Ζεὺς 30x, ma στεροπηγερέτα Ζεὺς II 298, perché la parola precedente è νεφέλην.

In un caso come νηυσὶν εἴσης l' αἰδός (o il ῥαψωδός) sembra aver dimenticato la battuta, e, come un attore in scena che abbia un improvviso vuoto mentale, deve improvvisare. Qualcosa di simile sembra certo nel caso dell'espressione ποδώκης (εἶπετ') Ἀχιλλεύς Σ 234. La formula regolare, ποδάρκης διός Ἀχιλλεύς 21x, è un'espressione molto cristallizzata. Come aggettivo ποδάρκης compare là e in nessun luogo. Il carattere monolitico della formula è, come dire, l'imbeccata del poeta per declamare ποδάρκης. Se il monolite si rompe, l'obsoleto ποδάρκης è sostituito dalla parola corrente

ποδῶκης. Come ogni attore sa bene, non c'è bisogno di un motivo speciale per dimenticarsi una battuta senza alcun motivo speciale: da cui νηυσὶν εἴσης ed espressioni simili.

La mia argomentazione è basata sull'accumulo di prove circostanziali. È nella natura di questo argomento il fatto che ci siano spiegazioni alternative per tutti i fenomeni che ho menzionato. Ma credo che siano tutte compatibili con la composizione durante l'esecuzione, o, piuttosto, che ne siano un indizio²¹.

Oxford

J.B. Hainsworth

²¹ Di chi fosse l'esecuzione per lo scrivano, di Omero o di un Omerida, è un problema sul quale lo studioso prudente non ancora vorrebbe pronunciarsi. La storia dei poemi omerici compresa tra il periodo della loro creazione in ambito orale (come io ipotizzo) e quello del loro emergere come testi scritti (probabilmente nel VI sec. a.C.) è quasi totalmente avvolta nelle tenebre. Possiamo concordare con Lord e Janko, e credere che sia stato Omero in persona a dettare i poemi per intero, o con A. Dihle (*Homer-Probleme*, Opladen 1970, 145-46), e pensare che il testo fu affidato alla scrittura un po' alla volta, oppure che il primo testo non sia anteriore al VI secolo, ipotesi che M. Skafte Jensen (n. 7) ha adeguatamente presentato analizzandone indizi e prove. Io conclusi la mia conferenza con un 'mito platonico' che non si addice ad una rivista accademica seria. Ciò che intendevo fare era sottolineare il fatto che il punto cruciale è quello in cui il poema esce dall'ambito che l'ha generato: ciò si può verificare nel momento in cui il poema passa da una generazione all'altra, o quello in cui (come G. Nagy ipotizza, si veda n. 5) esso esce dall'area in cui ha avuto origine. Mi sembra di capire che indizi di ordine comparativo facciano pensare che per l'ᾠοιδός un buon canto eroico sia una proprietà di un certo valore, che egli non è disposto a cedere volentieri ad altre mani. Può darsi, comunque, che egli finisca per cederla se messo sotto pressione da un non-ᾠοιδός che sia in grado di sfruttare il fatto di saper scrivere per compensare quello di essere egli stesso al di fuori della tradizione della poesia eroica orale. A.J.A. Ross (in *Traditions of Heroic and Epic Poetry*, a c. di A.T. Hatto, London 1980, 96-97, con riferimento all'epica in francese antico) ha richiamato l'attenzione degli studiosi su un commento fatto dal revisore di *La bataille Loquifer*, che può essere tradotto come segue: «Questa canzone è stata composta molto tempo fa. In verità vi dico che fu cento e cinquanta anni addietro. Graindor de Brie che compose il poema, poiché vide che era così bello, lo custodì così bene che non insegnò mai a nessuno come cantarlo. Con esso egli ottenne e vinse grandi ricchezze in Sicilia dove era solito viaggiare. Quando morì lo diede a suo figlio. Re Guglielmo lo lusingò talmente che riuscì a cavargli fuori la canzone, e la mise in un libro e in esso la sigillò. Egli (il figlio di Graindor) quando venne a saperlo ne fu molto addolorato». Il parallelo con la successione Omero - gli Homeridae - Ipparco figlio di Pisistrato è molto seducente, forse fin troppo.

QUALCHE RIFLESSIONE IN TEMA DI POETICA OMERICA:
'NOVITÀ' DEL CANTO, SOGGETTIVITÀ ESPRESSIVA
E RUOLO DEL NOOS

Un recente saggio di C. Brillante¹ ha riproposto il problema, centrale nell'epica greca arcaica, del rapporto tra il cantore e la Musa nella produzione del messaggio poetico. Il riesame della documentazione sembra lasciare il campo, più che a certezze, ad una prudente analisi. Brillante sottolinea giustamente come il ruolo della divinità sia inscindibile da quello del cantore: garanzia di 'verità' dell'esposizione, la Musa è soggetto indefettibile della *oral poetry*, al punto che non si può concepire l'idea dell'autonomia dell'aedo². Il rapporto Musa-cantore si qualifica piuttosto come una collaborazione, in cui la prima ha un ruolo preponderante³. Il problema riguarda dunque l'apporto poetico dell'aedo nella *performance*. Prendendo le mosse da queste considerazioni del Brillante, si consideri α 352.

Ad Itaca, l'aedo Femio canta il luttuoso ritorno degli Achei da Troia. Penelope scoppia in lacrime al ricordo del marito e Telemaco, reso saggio dall'intervento di Atena⁴, risponde alla madre, che aveva chiesto al cantore di interrompere il canto dei *Nostoi*:

α 346 Μῆτερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδόν
τέρπειω ὄπη οἱ νόος ὄρνυται;

α 351 τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,
ἢ τις ἀκούοντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.

Come si nota, in α 352 Telemaco esprime un giudizio di un certo rilievo quando definisce νεωτάτη la ἀοιδή del cantore Femio. Ci si chiede quale sia il significato della 'novità' della *poesia* nella cultura omerica dell'oralità⁵ e ci si

¹ C. Brillante, *Il cantore e la Musa nell'epica greca arcaica*, *Rudiae* 4, 1992, 7-37.

² Brillante, 10.

³ Brillante, 12.

⁴ α 113-24.

⁵ Che i poemi omerici siano testimonianza di poesia orale, è ormai pacifico dopo le fondamentali ricerche condotte negli anni Venti da M. Parry, ora raccolte in *The Making of Homeric Verse: the Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971. C.O. Pavese, *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974, 43 ss. ha studiato la capacità compositiva dei cosiddetti rapsodi nell'ambito della poesia orale, anche in relazione alle figure omeriche di Femio e Demodoco: fonti significative, alcuni passi studiati in questa ricerca (α 347 ss., χ 347, θ 477 ss.). Circa il genere poetico degli aedi odissiaci, cf. ancora C.O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici nella Grecia arcaica*, Roma 1972, 215 ss. Va sottolineato fin d'ora quanto osserva S. West (*Omero Odissea*, I, intr. gen. di A. Heubeck e S. West, t. e comm. a c. di S. W., tr. di G. A. Privitera, Milano 1981, 233): di fronte al «primo brano di critica letteraria della letteratura greca» si deve notare che se nell'epica orale ha rilievo soprattutto il «noto ed il tradizionale, è interessante cogliere il poeta mentre sottolinea il valore della novità»; cf. anche S.E. Basset, *The Poetry of Homer*, Berkeley 1938, 16-18. Tuttavia, come si vorrebbe

propone in questo lavoro di offrire alcuni spunti di riflessione su questo non facile passo dell'*Odissea*, di cui finora la critica non si è occupata *ex professo*, ma solamente *per incidens* nell'ambito di ricerche di ampio respiro sul problema omerico e la poetica greca del periodo ionico.

Si considerino preliminarmente due dati:

A) la ἀοιδὴ νεωτάτη di Femio trova impulso nel νόος in α 347, mentre l'arte di Demodoco nasce perché il θυμός (θ 46) lo spinge al canto;

B) in χ 347 Femio non solo si definisce αὐτοδίδακτος, ma afferma anche che i nuclei narrativi (οἴμαι) del canto sono innati, per opera della divinità, nelle sue φρένες.

Si prenda in esame il primo punto⁶. In primo luogo, un tentativo di approccio al testo può forse essere avviato proprio a partire dal νόος, che in α 347 dà impulso - ὄρνυται - al canto di Femio: il termine indica, genericamente, il *pensiero* di un individuo. Se si accetta questa interpretazione del suo nucleo semantico - proposta dallo Snell⁷ - ci troviamo di fronte ad un atto razionale, capace di produrre la *performance* aedica. In secondo luogo, diversa è la fonte dell'ispirazione di Demodoco: in θ 46 il θυμός spinge - ἐποτρύνω - l'aedo a cantare. L'organo, *portatore degli affetti*, prevale sull'intelligenza umana predisponendo un atto non ponderato ed arazionale⁸. Infine, si potrebbe pensare che l'aedo canti una materia comune e diffusa dato che il canto fa piangere *sempre* Penelope⁹: se la *m a t e r i a* del canto, di per sé, non può dunque essere νεωτάτη (*obiter dictum*: non propone all'uditorio una narrazione diversa da una di quelle tipiche dell'usuale tradizione dei cantori), alcuni studiosi hanno ritenuto di dover concepire la novità del canto come *recenziorità temporale del contenuto*, avente per oggetto i *Nostoi*, cioè fatti verificatisi in un tempo (circa dieci anni prima)

chiarire in questo lavoro, l'oralità non è in contraddizione con la 'novità' del canto. Dopo α 352, si segnalano altre ricorrenze in cui l'originalità della poesia è associata all'idea di 'nuovo': Alc. fr. 4 Calame; Terp. fr. 4 Gostoli; Pind. *Ol.* 3.7 e 9.48, *Isth.* 5.63; Eur. *Tro.* 512; Ar. *Lys.* 1295, *Thesm.* 53, *Nub.* 547, *Vesp.* 1053.

⁶ Si ritornerà sull'argomento dopo aver discusso anche il secondo.

⁷ Sui termini che indicano organi spirituali umani in Omero, si veda B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963, 28 ss. (tr. it. di *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des Europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946). Cf. H. Ebeling, *Lexicon Homericum*, Leipzig 1885, 1161. Si veda quindi A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1971³, 93 ss. Cf. anche la discussione linguistica dei numerosi passi esaminati da S.M. Darcus, *How a Person Relates to νόος in Homer, Hesiod, and the Greek Lyric Poets*, *Glotta* 58, 1980, 33-44. Le considerazioni di K. von Fritz, *NOOΣ and NOEIN in the Homeric Poems*, *CPh* 38, 1943, 79-93 e di E.L. Harrison, *Notes on Homeric Psychology*, *Phoenix* 14, 1960, 63-80 sembrano confermare l'impressione semantica che pone in antitesi νόος e θυμός. Si veda altresì G. Plamböck, *Erfassen-Gegenwärtigen-Innesein. Aspekte homerischer Psychologie*, Kiel 1959, 11-72.

⁸ Si consideri sempre Snell, 28 ss, nonché Ebeling, 575 ss.; cf. infine la bibliografia citata alla n. prec. Brillante, 15 non distingue i due termini come portatori di significati differenti, ma li ritiene analoghi, ed entrambi riferibili ad un «indizio dell'intervento personale del poeta».

⁹ α 341. Sulla figura di Penelope in questo contesto, cf. M.A. Katz, *Penelope's Renown*, Princeton 1991, 20 ss.

vicino a quello in cui l'aedo racconta¹⁰. Del resto, è proprio il contenuto a portare Penelope alle lacrime (ed Odisseo, nel passo parallelo θ 521 ss.), di fronte alle quali Telemaco osserva che l'aedo non deve essere oggetto di νέμεσις se canta fatti luttuosi, indipendenti dalla sua volontà (α 347-48)¹¹.

Si esamini ora il secondo punto. Odisseo è tornato ad Itaca e compie la strage dei Proci. Temendo di essere ucciso, l'aedo Femio si getta ai suoi piedi ed implora clemenza, dato che egli è αὐτοδίδακτος, e nelle sue φρένες la divinità ha fatto insorgere le molteplici οἴμαι. Odisseo deve dunque rispamare la vita di Femio per la sua particolare capacità poetica, basata su di una forma di autoapprendimento e su di una linea di continuità fra la propria arte e l'azione della divinità. È necessario focalizzare prima di tutto quest'ultimo problema.

A proposito di θ 477 ss., si è voluto distinguere il dono del canto dal suo insegnamento da parte della divinità¹². Secondo questa posizione ogni volta che il dio fa dono del canto al poeta, tutto il prodotto della creazione artistica (secondo lo schema hjelmsleviano, piano del contenuto e piano dell'espressione, elaborati entrambi in questo caso da un unico soggetto di natura divina) spetta al primo. L'aedo resta così in ombra, ed è mero portavoce di un messaggio poetico già perfetto. Quando invece la divinità insegna il canto, il poeta

¹⁰ Significative le posizioni di H. Maehler, *Die Auffassung der Dichterberufs im frühen Griechentums bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963, 31 (la 'novità' si riferisce «offenbar allein auf den Inhalt»), 72; H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1969³, 21 n. 27 (tr. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, Bologna 1997, 52 n. 27), che comunque sottolinea il dato della forma artistica; B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica, Da Omero al V secolo*, Bari 1984, 73 n. 29. Cf. anche il quadro del problema dato da G. Lanata, *Poetica pre-platonica*, Firenze 1963, 18. Brillante, 20 ritiene che la novità del canto si riferisca solo al contenuto. Gli scolii (p. 62, 17 D.: νεωτάτη ἀμφιπέληται] περί τινων λέγεται συντελεσθῆναι. V.) al riguardo non esprimono nulla che faccia intuire il pensiero degli Alessandrini sul passo. Fra gli antichi, Platone sembra propendere in *Rsp.* 4.424 b per 'novità' come originalità di contenuti (cf. J. Labarbe, *L'Homère de Platon*, Paris 1987, 202 ss: la polemica di Platone va contro l'innovazione artistica, foriera di disordine: cf. *Leg.* 700 a-b); ricorda α 352 anche Luc. *Zeux.* 2, dove l'originalità si riferisce probabilmente alla struttura narrativa: ἀληθὲς γὰρ εἶναι τὸ τοῦ Ὀμήρου, καὶ τὴν νέαν ᾠδὴν κεχαρισμένην ὑπάρχειν τοῖς ἀκούουσιν.

¹¹ È stato sostenuto (J. Svembro, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, Torino 1984, 37, tr. it. di *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Lund 1976) che Femio canti i *Nostoi* per compiacere l'uditorio dei Proci, presentando così Odisseo in una cattiva luce. Ciò in relazione all'episodio di χ 347, in cui l'aedo rischia la vita durante la strage dei pretendenti. Con Brillante, 14 tale posizione non può essere condivisa: la scelta del tema è dettata dalla recenziarietà degli argomenti, trattati peraltro, come qui si ritiene e si cercherà di dimostrare, con particolari doti tecniche ed espressive dal cantore.

¹² S. Accame, *L'invocazione alla Musa e la «verità» in Omero e in Esiodo*, RFIC 91, 1963, 273 ss., in part. p. 279. Una posizione in qualche modo analoga in Lanata, 7. Sul dono del canto Brillante, 8 prende le mosse da θ 44 e considera, sulla scorta di O. Falter, *Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern*, Nürnberg 1934, 64 e P. Murray, *Poetic Inspiration in Early Greece*, JHS 91, 1981, 89, tale dono come permanente e consistente nell'abilità del comporre; sull'insegnamento, invece, il medesimo parte da Hes. *Th.* 22: «il poeta non si è limitato ad accogliere il dono divino, ma si è impadronito delle tecniche necessarie al comporre e in tale apprendimento ha avuto come guida la Musa. La divinità continua ad avere un ruolo prevalente ma il carattere di insegnamento con il quale è presentato il dono presuppone un coinvolgimento personale del cantore nella composizione».

contribuisce alla sua elaborazione e l'aedo assume un ruolo di maggior rilievo nella produzione della *performance*. In θ 487 nelle parole di Odisseo Demodoco riceve da Apollo o dalle Muse l'insegnamento del canto:

θ 487 Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομαι ἅπαντων·
ἦ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων.

In θ 497 ss. e θ 44 ss. la divinità invece gliene fa dono.

θ 43 Μηδέ τις ἄρνείσθω· καλέσασθε δὲ θεῶν ᾠοιδόν,
Δημόδοκον· τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ᾠοιδῆν
τέρπειω, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνησιν ἀείδειν.

θ 496 αἶ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς,
αὐτίκ' ἐγὼ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν
ὡς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν ᾠοιδῆν.

Solo nel primo caso, dunque, egli sembra assumere un ruolo soggettivamente rilevante nel canto; negli altri due casi la sua personalità è soverchiata dal ruolo dominante dell'ispirazione divina.

Oggetto dell'insegnamento divino sono le οἶμαι, cioè, secondo A. Pagliaro¹³, *n u c l e i n a r r a t i v i*, pertinenti al piano del contenuto:

θ 479 πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ᾠοῖοι
τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς, σὺνεκ' ἄρα σφέας
οἶμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φύλον ᾠοιδῶν.

Resta in giuoco, nella formazione del messaggio poetico, il piano dell'espressione, che, nel caso in cui la divinità insegna, è di competenza umana.

Alla luce di queste considerazioni, Femio appare come un aedo particolare, in quanto in χ 347 si definisce αὐτοδίδακτος¹⁴.

¹³ La posizione di Pagliaro è del 1953, anno della prima edizione dei *Saggi* di seguito citati. Propriamente 'tracce', 'legami' capaci di connettere gli episodi della *performance*: A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1961², 40. W.B. Stanford (*The Odyssey of Homer*, ed. with General and Grammatical Introductions, Commentary, and Indexes, London 1948, 385) traduce «paths of song». La posizione di Pagliaro supera la vecchia etimologia che interpretava il termine come 'via' del canto (si veda in merito Lanata, 11 e bibl. *ivi cit.*); è condivisa anche dalla Lanata stessa (p. 12) e da A. Setti, *La memoria e il canto. Saggio di poetica arcaica greca*, SIFC 30, 1958, 151.

¹⁴ Due tesi sono state proposte circa il significato di questo termine, *hapax legomenon*: inteso da un lato cioè come riferito ad un aspetto tecnico che distingue Femio dagli altri aedi (così Lanata, 14; Fränkel, 52 n. 27; Machler, 22 ss., Stanford, 385; in una posizione in qualche modo analoga Snell, 192; S. Köster, *Antike Epos theorien*, Wiesbaden 1970, 5); dall'altro invece connesso - attraverso una lettura nettamente più radicale - alla capacità di Femio di comporre canti originali (fra gli altri, così C.M. Bowra, *Heroic Poetry*, London 1952, 427; E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1978, 17 [tr. it. di *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951]; R. Harriott, *Poetry and Criticism before Plato*, London 1969, 92; Svembro, 54; Murray, 97). Intermedia la posizione di M. Schmidt, *LFgrE*, Göttingen 1979, 1619: Femio, accingendosi alla narrazione delle imprese di Odisseo, non si troverebbe nella necessità di apprendere nuovi canti. W. Marg, *Homer über die Dichtung*, Münster 1971², 13

Il termine αὐτοδίδακτος, quindi, contiene, se si accetta la tesi che distingue il dono dall'insegnamento del canto, nella sua seconda parte una

sopravaluta forse troppo l'aspetto dell'ispirazione divina. Per Brillante, 13 ss. Femio sorvola proprio sulle sue capacità tecniche, mentre vuole insistere sul legame con la divinità: il termine farebbe quindi esclusivo riferimento alla spontaneità del messaggio poetico. Questa lettura trarrebbe poi conferme da Aesch. Ag. 990 ss: per Brillante il θυμός del coro tragico giuoca lo stesso ruolo di suggeritore (interno) del canto che in Omero è svolto dalla Musa (suggeritore esterno). Brillante osserva altresì (p. 16) che «Femio ha potuto apprendere da sé l'arte del comporre proprio per il fatto che la Musa ha posto i canti nelle sue φρένες». Gli scoli non chiariscono il termine in questione (p. 713,13 D.), che è hapax in Omero e può quindi essere analizzato solo dal punto di vista linguistico. In Aesch. Ag. 990 ss. tuttavia vi può essere uno slittamento semantico probabilmente di un certo rilievo rispetto a χ 347: «io stesso ho avuto modo di vedere con i miei occhi il ritorno del re: tuttavia, il mio cuore ha appreso dentro di sé da solo ed intona ugualmente il canto di morte senza lira dell'Erinni, e non ha più fiducia nella speranza». Confrontando il coro eschileo con χ 347 si nota una situazione analoga a quella descritta nell'*Odissea*, tale da evidenziare la probabile dipendenza di Ag. 990 da χ 347 «pur con alcuni scarti significativi». Ad Itaca il ritorno da Troia di Odisseo, ad Argo il ritorno di Agamennone: in entrambi i casi si verifica uno spargimento di sangue, che ha funzione narratologica (nell'*Odissea* la strage dei Proci prepara il riconoscimento dell'eroe da parte della moglie, nell'*Oresteia* la morte di Agamennone prepara il futuro matricidio); Clitemestra è poi figura in netta antitesi rispetto a Penelope (cf. su quest'ultimo aspetto le parole dell'Atride in λ 440, incontrato da Odisseo nella *Nekya*). Nel dramma, il ruolo del cantore alla corte argiva, corrispondente per funzione narratologica alla figura di Femio, è affidato al coro degli anziani, che volutamente si contrappone ai cantori professionali (esso improvvisa, v. 989, una ἀκέλευστος ἄμισθος ᾠοιδά) nell'intonare un canto di sventura, non più giustificato ed irrazionale (tant'è che il soggetto della frase è il θυμός) perché il re è già tornato e non ha più senso piangere un νόστον λυγρόν. Se la pur esauriente analisi di A. Sideras, *Aeschylus Homericus*, Göttingen 1971, 198, discutendo il passo eschileo nel suo insieme, non fornisce l'esegesi di questo difficile termine, si dovrà notare, in ogni caso, con Fraenkel (*Aeschylus Agamemnon*, by E. F., II, Oxford 1950, 446) che il referente del termine nell'*Agamemnone*, il θυμός, deve intendersi come facoltà emotiva. In Omero, sulla base dei due passi relativi alla poetica di Femio (α 347 e χ 347), a parere di chi scrive, αὐτοδίδακτος deve legarsi al νόος, la facoltà razionale. In Eschilo lo scambio di referente si direbbe voluto e sarebbe un ulteriore scarto rispetto a quanto già osservato nella costruzione del ruolo del coro, che si contrapporrebbe così ai cantori tradizionali anche per il tramite di questa differenza rispetto all'aedo di Itaca, del quale il corifeo svolge parallela funzione narratologica. Anche se l'argomento può sembrare sottilmente tautologico, la consueta propensione della *lexis* tragica eschilea per il rinnovo del significato delle parole rispetto all'ipotesto omerico, ben noto all'uditorio e soprattutto al poeta (in merito cf. V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994, 163 e P. Judet de la Combe, *Sur la reprise d'Homère par Eschyle*, *Lexis* 13, 1994, 129-44, soprattutto 137) può far propendere per l'interpretazione seguita in questo lavoro: *obiter dictum*, se nell'*Agamemnone* il termine αὐτοδίδακτος si lega ad un aspetto irrazionale, è verosimile credere che nell'*Odissea* Eschilo lo ricordasse legato, all'opposto, ad un'idea di razionalità. La memoria del poeta, in questo caso, giuoca un ruolo fondamentale, in quanto egli avrà certamente conosciuto l'*Odissea* nella sua redazione finale, con ogni probabilità in un testo scritto κατ' ἄνδρα. Ciò renderebbe possibile che Eschilo stesso abbia connesso α 352 con χ 347. M. Fernández Galiano e A. Heubeck (*Omero Odissea*, VI, a c. di M. F. G. e A. H., Milano 1986, 256) rilevano la connessione di χ 347 con α 352 (come anche Fränkel, sopra citato), θ 45 ed Aesch. Ag. 990 ss., sottolineando la capacità artistica di Femio: cf. in questo senso anche Lanata, 14 che si riferisce alla poetica di Femio in termini di «tecnica e stile».

radice verbale dotata di un significato rilevante nella poetica omerica. Femio si differenzierebbe pertanto da Demodoco in quanto non riceve l'insegnamento del canto da Apollo o dalle Muse, e si qualifica 'autodidatta'; l'azione della divinità si limita ad ingenerare (ἐμφύσαι) le molteplici οἴμαι (cioè i nuclei narrativi: piano del contenuto) nelle φρένες del poeta. Si è già avuto modo di sottolineare l'importanza del νόος per un approccio ad α 352 e per definire le caratteristiche dell'oralità di Femio, capace di produrre una αἰδὴ νεωτάτη: un'oralità caratterizzata, si è visto, da una generica razionalità. Forse χ 347 ci dice qualcosa di più: se è vero che il νόος dà impulso all'ispirazione dell'aedo, le sue φρένες sono capaci di serbare le οἴμαι del canto, cioè i suoi nuclei narrativi. Etimologicamente, le φρένες rappresentano nei poemi omerici il diaframma inteso come sede dell'attività razionale (spesso, addirittura identificata con queste ultime)¹⁵: in entrambi i passi esaminati, dunque, la poetica di Femio si contestualizza in termini di attività razionale, non emotiva. L'operazione 'creativa', in altri termini, non riguarda la creazione *ex novo* di contenuti non noti all'uditorio, ma il modo di costruirli (piano dell'espressione) con la propria perizia ricorrendo di volta in volta alle proprie φρένες. Il termine αὐτοδίδακτος, trasferito totalmente sul piano umano, a fronte di un intervento divino qualificato con un termine diverso¹⁶ (non ἐδίδαξε¹⁷, e tanto meno ἔδωκε¹⁸ od ὤπασε¹⁹, ma ἐνέφυσε) sottolinea così un ruolo umano nettamente più profano e laico nella formazione del messaggio poetico. La divinità qui non insegna le οἴμαι (come in θ 481) e si limita a farle sor-

¹⁵ Per l'opinione qui accolta cf. Lesky, 93 e bibl. cit. n. 7. In ogni caso, il problema è controverso: cf. DELG s.v., 1227 e bibl. ivi cit.

¹⁶ «Genesis di un processo spirituale» per Lanata, 14. Anch'esso, come αὐτοδίδακτος, è *hapax*; vi è la presenza di *hapax* due volte, dunque, con *enjambement*, nella stessa frase, con tanto di *reduplicatio* della preposizione ἐν (cf. Fernández Galiano - Heubeck, 256). È un caso che proprio Femio usi per esprimere l'idea della sua poetica una *lexis* ricercata? In ogni caso Accame, 389 sostiene che ἐνέφυσε è molto più vicino all'idea dell'insegnamento che a quella del dono del canto. L'ispirazione poetica si direbbe con Femio un dato ormai altamente soggettivo. Anche Stanford, 385 fa riferimento ad una differenza basata principalmente sul contrasto tra *etero* e *auto* apprendimento: ma il commentatore inglese riferisce quest'ultimo alle scuole dei cantori (cf. anche Köster, 5). Femio non avrebbe fatto parte dunque di nessuna scuola? Il problema è ampio: in ogni caso cf. Pavese, *Studi*, 37 ss. per inquadrare compiutamente il problema della tradizione rapsodica nella Grecia antica; e si noti con Pavese, *Tradizioni*, 66 che è possibile pensare che una strada alla 'novità' compositiva sia aperta dal rapporto che lega i cantori di aree dialettali differenti. Il contatto con i colleghi, anche stranieri, offre al poeta la possibilità di inserire nuovi canti nel suo repertorio. Cf. A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.), 1960, 99-123; Id., *Homer as Oral Poet*, HSPH, 72, 1968, 1-46. In questa prospettiva, l'originalità di Femio 'autodidatta' si avvalorava non solo dal punto di vista del rapporto con la Musa, ma anche dal punto di vista del suo rapporto con gli altri cantori. La capacità tecnica di comporre poemi, quindi, si è formata nella mente del cantore, senza che egli l'imparasse da chicchessia - uomo o divinità -: il cantore, ascoltando altri cantori, si scopre capace di autonoma *performance* poetica, senza dover passare un periodo di 'apprendistato'.

¹⁷ θ 481, 488.

¹⁸ θ 45.

¹⁹ θ 498.

gere uno *actu* (questo sembrerebbe il valore dell'aoristo²⁰) nelle φρένες di Femio; per contro, egli autoapprende l'arte di riprodurre il piano del contenuto narrativo (innato per intervento divino) sottolineando in tal modo una soggettività espressiva tutta particolare²¹.

Si rammenti ora quanto si è precedentemente osservato a proposito del concetto di νόος (organo spirituale *razionale* fonte del canto di Femio) rispetto a θυμός (organo spirituale *emotivo* fonte del canto di Demodoco). In α 347 si è potuto constatare che la ᾠδή nasce per impulso del νόος di Femio (il suo pensiero) e in χ 348 prende vita nelle sue φρένες (la sua attività razionale) per il tramite dell'autoapprendimento. Ben diversa la situazione di Demodoco. In primo luogo, egli non è in nessun caso 'autodidatta'; in θ 44 e 498 la divinità, come si è visto, gli fa dono del canto come prodotto compiuto, e in θ 488 Apollo / le Muse sono i suoi 'maestri': tuttavia non è maestro di se stesso. In secondo luogo, la sua arte si basa sul θυμός come si ricava da θ 45: il confronto tra i versi che definiscono i due aedi (in cui l'organo spirituale riceve un nome differente: νόος - cui si devono associare le φρένες in χ 348 - per Femio, θυμός per Demodoco) induce a pensare che la ricerca dell'individualità presenti nel caso di Femio una più spiccata razionalità rispetto a Demodoco che riceve direttamente il *dono* del canto dalla divinità (contenuto ed espressione) od al massimo il suo *insegnamento* (i meri nuclei narrativi: piano del contenuto, θ 481 e 487), e si affida ad un *estro* (θυμός) difficilmente accostabile ad una riflessione creativa (νόος / φρένες)²². La diversità di Femio va dunque ricercata su entrambi i piani co-

²⁰ Azione pura e semplice nel passato: escluderei il senso gnomico, dato che si trova molto spesso correlato sintatticamente al congiuntivo e nella quasi totalità dei casi in comparazioni: cf. P. Chantraine, *Grammaire homérique*, II, Paris 1953, 183-88; J. Humbert, *Syntaxe grecque*, Paris 1959³, 145. Ma Lanata, 14 intende «di volta in volta».

²¹ È poi un problema particolarmente rilevante, a livello espressivo, anche se non riguarda espressamente i temi di questa ricerca, l'analisi dell'impasto dialettale nella tradizione dei cantori. Pavese, *Tradizioni*, 29 ss. chiarisce la *quaestio* sviluppando le riflessioni di Parry e Lord, in particolare per ciò che concerne la cosiddetta 'formula regionale', (cf. ancora soprattutto Pavese, *Tradizioni*, 115 ss.; Lord, *Singer*, 49, ed Id., *Homer*, 29 ss.).

²² «Il νόος rispetto a θυμός di θ 45 indica piuttosto una volizione razionale» mentre il θυμός è «stato di eccitazione psichica, trasporto passionale» (Lanata, 17 e 9). Si veda Snell, 34 ss., più prudente nell'indicare i confini semantici tra i due termini. Cf. però anche A. Gostoli, *La figura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica: Demodoco tra mito e storia*, in *Scrivere e recitare*, a c. di G. Cerri, Roma 1986, 103-15. Il canto di Demodoco in θ 266-367 (gli amori di Ares e Afrodite) rappresenterebbe a parere della Gostoli un *unicum* stilistico-narrativo inquadrabile in un tipo di *epos* «serio-comico» del tutto diverso dall'usuale tradizione aedica, ed anticipatore in qualche modo del dramma satiresco. Se la studiosa coglie nel segno, Femio e Demodoco potrebbero differenziarsi non solo per la fonte dell'ispirazione, che a parere dello scrivente, si risolve in una più consapevole elaborazione tecnica a favore del primo, ma anche per un registro narrativo 'più umile' utilizzato dal secondo (fatto che ben potrebbe comportare, infatti, una elaborazione tecnica meno raffinata ed elevata). La superiorità stilistica di Femio non implica, infatti, che quando Demodoco riceve l'insegnamento del canto, non abbia alcuna libertà espressiva: vi è ugualmente, ma con caratteristiche diverse; l'organo spirituale differente indica soltanto una minore elaborazione tecnica, fermo restando, anche per l'aedo di Alcinoò, una sua - minore - emancipazione dalla divinità ispiratrice.

stitutivi della comunicazione. Il piano del contenuto (οἶμν), infatti, in lui è innato per opera della divinità che agisce *uno actu*, presupposto, questo, dell'autodeterminazione nella *performance* e dell'autoapprendimento; mentre per Demodoco esso è eterodeterminato in ragione di una forma di eteroapprendimento. Il piano dell'espressione, quando non è anch'esso dono della divinità, sorge in Demodoco da una facoltà emotiva, in Femio da una facoltà razionale. Il *vóος* di quest'ultimo, quindi, sembrerebbe un organo spirituale legato ad una capacità tecnica di elaborazione razionale dovuta ad un processo di apprendimento personale, in forza del quale le risorse oggettivamente tecniche costituite dal materiale formulare, caratteristico della *oral poetry*, sono trattate dall'aedo con una particolare perizia²³, consentendo così una *performance* resa soggettiva entro certi limiti da una dizione individualizzata e personalizzata, probabilmente per il tramite di riusi particolari e di soluzioni espressive inusuali, capaci di attirare l'attenzione ed il plauso dell'uditorio²⁴. Sembra palesarsi una forma di emancipazione del cantore²⁵ dalla presenza della divinità ispiratrice del canto²⁶.

²³ In questo senso Murray, 96-97; Pagliaro, 12-13 (la materia è tradizionale, ma «trattata liberamente dal singolo cantore», 13 n. 10); Lanata, 18-19; F. Montanari, *Introduzione ad Omero con un'appendice su Esiodo*, Firenze 1990, 101 ss.

²⁴ La prospettiva in cui ci si pone è dunque fortemente neo-unitaria: si insiste, come del resto si è proposto in alcuni degli studi più recenti sulle possibilità tecniche dell'oralità omerica, sul ruolo creativo dell'aedo che agisce in modo individuale sul patrimonio della dizione epica tradizionale. Cf. in tal senso p. es. H. Patzer, *Dichterische Kunst und poetisches Handwerk im homerischen Epos*, Wiesbaden 1972, in part. 12 ss. e soprattutto il libro di P. Pucci, *Odysseus Polytropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca (N.Y.)-London 1987 (strategie intertestuali addirittura fra i due poemi), su cui si veda la discussione di M. Fantuzzi, *Rimandi interni e strategie testuali omeriche in prospettiva oralista*, QUCC n.s. 35, 1990, 103-19. Il rapporto fra oralità e soluzioni espressive ricercate (come riprese interne, *enjambements*, rimandi a distanza, microsequenze, moduli espressivi) è infine compiutamente discusso nel saggio di F. Ferrari, *Oralità ed espressione: ricognizioni omeriche*, Pisa 1986; si è poi occupato del problema, in relazione all'*Iliade*, V. Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Torino 1994.

²⁵ Cf. G.E. Dimock, *The Unity of the Odyssey*, Cambridge Mass. 1989, 8. Setti, 129-71, 136-37 sottolinea, forse con un'interpretazione un po' troppo favorevole all'umanizzazione dall'atto poetico e alla sua indipendenza dalla natura divina dell'ispirazione: «la poesia, la *θέσις ποιητή* è per il cantore omerico operazione umana, e di effetti umani, oserei dire profana e laica».

²⁶ Del resto, la critica ha rilevato, com'è noto, che il poeta dell'*Odissea* è un po' più emancipato rispetto a quello dell'*Iliade* nei confronti della Musa. Gli *incipit* dei due poemi sono infatti diversi (cf. per tutti Lesky, 67; ma cf. West, 180 ss. che anzi ne sottolinea le analogie): nell'*incipit* dell'*Iliade* essa è invitata esplicitamente a cantare (A 1: Μῆνιν ἄειδε, θεά...) da una personalità poetica soffocata nella sua individualità, strumento nelle mani della dea. La situazione sembra mutata nell'*incipit* dell'*Odissea*: la Musa suggerisce la *struttura narrativa* (le vicende dell'*uomo di multiforme ingegno*, α 1: Ἄνδρα μοι ἄειδε Μοῦσα...) all'aedo (per C. Miralles, *Come leggere Omero*, Milano 1992, 66 la novità del canto consiste proprio nella struttura narrativa dell'*Odissea*), che è strumento di comunicazione tra la divinità ed il pubblico. Di quest'ultimo il cantore sente di far parte e l'uso del pronome *μοι* e, poco più avanti, di *ἡμῖν* (α 10: τῶν ἀμύθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν) evidenziano una forma di presa di coscienza di una certa autonomia nell'individualità poetica (cf. Accame, 259).

Per impulso del νόος ed αὐτοδίδακτος, Femio può così produrre una αἰοδὴ doppiamente νεωτότη: alla 'novità' contenutistica (recenziorità del contenuto per l'uditorio), indipendente dall'aedo, tradizionalmente di ispirazione divina, quest'ultimo si direbbe apporre una 'novità' che se da un lato caratterizza la *performance* per il tramite dell'autoapprendimento, dall'altro prende forma nel νόος, da intendersi a sua volta come capacità tecnica di elaborazione razionale²⁷. In altre parole, la αἰοδὴ è νεωτότη perché sul piano del contenuto (dato oggettivo, di competenza divina: le οἴμαι 'ingenerate' dal θεός) Femio narra al suo uditorio itacese avvenimenti verificatisi di recente, mentre sul piano dell'espressione (dato soggettivo, di competenza umana: il nostro cantore è addirittura αὐτοδίδακτος) egli è capace di modellare la materia ispirata dalla divinità grazie ad un'arte autoappresa che dà luogo ad una personale esperienza poetica²⁸: sarebbe la prima affermazione nella letteratura greca di un'originalità di stile, in altri termini di una gamma di accorgimenti tecnico-elaborativi²⁹ finalizzata a personalizzare una materia di per sé oggettiva, ma non per questo priva di una sua autonoma originalità.

È forse possibile affermare che già nell'*Odissea* la poetica greca cominci a rivelare la consapevolezza del ruolo umano nella composizione poetica? Se è (probabilmente) vero che non sia mai esistita una fase in cui il cantore non sia stato cosciente della propria tecnica, è altresì vero che una parte della documentazione in nostro possesso invita a ritenere che nel periodo più risalente l'aedo non esternasse questa sua consapevolezza al proprio uditorio. Successivamente, e senza entrare in contrasto con la tradizionale idea dell'origine divina del canto, affiora piano piano una concezione un po' più profana e laica del canto. In questo senso, se è con grande probabilità un concetto troppo maturo quello di originalità di c o n t e n u t i (a livello di strutture narrative),

²⁷ Cf. Montanari, 101 e 109.

²⁸ Per una distinzione tra espressione e contenuto, cf. Fränkel, 52 n. 27: «La forma artistica dei canti epici è opera di composizione che spetta al poeta, mentre il contenuto è storico». Lo studioso è qui coerente col suo assunto, argomentato da α 352, χ 347, B 485 ss., μ 189-91, secondo il quale le Muse devono identificarsi con i «poeti originali», ovvero con gli aedi che per primi hanno narrato in forma epica gli eventi del loro tempo storicamente rilevanti. Köster, 5 sostiene, analogamente, che «Phemios hat die Voraussetzung, den Stoff seines Singens vor der Gottheit, das Können aber aus sich selber, nicht etwa vor einem Lehrmeister seiner Zunft». Cf. anche Accame, 270.

²⁹ Così Lanata, 14. Secondo Montanari, 111 le affermazioni di Femio in χ 347 si riferiscono ad «una capacità tecnica acquisita autonomamente, che si distingue dalla Musa senza entrare in contrasto con l'idea dell'origine divina del canto». Dunque, il problema dello *stile* acquista un peso rilevante nella genesi orale del testo poetico. La critica - giustamente - mette tuttavia in guardia dal pericolo di valutazioni dell'oralità omerica ancorate al *nostro* senso dello stile, prendendo in esame aspetti non necessariamente legati ad Omero: cf. Ferrari, 12 ss., nonché J.B. Hainsworth, *Criteri di oralità nella poesia arcaica non omerica*, in AA.VV., *I poemi rapsodici non omerici e la tradizione orale*, a c. di C. Brillante - M. Cantilena - C.O. Pavese, Padova 1981, 5 ss.; G.P. Edwards, *The Language of Hesiod in Its Traditional Context*, Oxford 1971, 190 ss.; Pavese, *Studi*, 37 ss.; M. Skaife-Jensen, *The Homeric Question and the Oral-formulaic Theory*, Copenhagen 1980, 22.

pur sempre di competenza divina, sembra invece avere un posto di un certo rilievo l'idea di originalità come *elaborazione tecnica* (intesa come marca soggettiva del poeta) degli stessi. Una dicotomia che i poeti sembrerebbero ritenere piuttosto importante: ciò che, infatti, li differenzia e rende 'nuove' le loro esperienze poetiche è la capacità di adattare di volta in volta temi e situazioni di per sé consueti alle esigenze del loro uditorio. Tutto questo si configura in una ricerca di nuove strade sul piano dell'espressione; il poeta si avvia cioè a diventare 'profeta delle Muse'³⁰, non più anonimo strumento di comunicazione di un canto di fatto non suo. Una ricerca di affinamento formale che si potrebbe inquadrare come uno dei primi tentativi di ricerca di una forma di stile.

Cagliari

Riccardo Fercia

³⁰ Pind. fr. 150 S.-M.: Μαντεύο, Μοῖσα· προφαστεύσω δ' ἐγώ. Non più il dono del canto o l'insegnamento da parte della divinità: essa sa tutto ed indica al poeta il contenuto dei canti, ma il piano espressivo appartiene all'uomo, che per il tramite di σοφία e τέχνη (cf. *Oi.* 2.86) si è interamente connaturato (φύσσει) nel momento stesso in cui vede la luce. La poesia dunque *non può essere appresa da altri*: è uno sviluppo dell'"autoapprendimento" di Femio. Su tutto questo si veda Lanata, 77 e 83 ss.

LA POLIS, LA RELIGIONE, LE DONNE NEL TEATRO ATTICO DEL V SECOLO

I. I *Sette a Tebe* di Eschilo

Sulla scena attica non mancano figure femminili che rivestono ruoli importanti - spesso ne sono anzi le protagoniste - nel dramma: sono donne che, al pari dei personaggi maschili, appartengono ad illustri famiglie del passato mitico sulle quali s'è abbattuto un destino di sciagure tremende¹: su di esse s'è soffermata per lo più l'attenzione dei critici. Nella rappresentazione poi dei singoli drammi emergono qua e là indizi utili a illustrare quale fosse, nel sentire del tragediografo, la condizione generale delle donne. Molti studiosi hanno in anni recenti discusso e valutato da angolazioni diverse e con diversificati interessi questi dati²: le donne soffrono anch'esse, e in misura maggiore degli uomini, le conseguenze delle guerre volute e combattute dagli uomini, che spesso si sono risolti ad agire proprio a causa (o in nome) di una donna: si pensi alla spedizione di Troia intrapresa per Elena, o ad Ecalia, stretta d'assedio da Eracle per amore di Iole³. Ma non mancano esempi, nella tragedia attica, di personaggi femminili in cui il tragediografo rappresenta non il destino d'una eroina mitica, ma il sentire delle donne in quanto donne in una data situazione.

In una delle più antiche tragedie di Eschilo a noi pervenute, i *Sette a Tebe*, le giovani che costituiscono il Coro rappresentano sulla scena l'animo delle donne tebane nel momento cruciale dell'assedio della loro città⁴. Nella tragedia, rappresentata nel 467 - la seconda, in ordine di tempo, delle tragedie eschilee giunte a noi - il ruolo del coro non è affatto di lieve momento: esso non limita la sua presenza all'esecuzione dei canti corali o a brevi interventi lirici a margine dei fatti che si svolgono e delle decisioni dei personaggi che

¹ «Le più belle tragedie che si compongono si riferiscono a poche famiglie, come quella di Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste, Telefo e di quanti altri si trovarono a patire o a scontare fatti terribili», Arist. *Po.* 1453 a 19-22, tr. di C. Gallavotti (Aristotele, *Dell'arte poetica*, a c. di C. G., Milano 1974, 43).

² Si veda, p. es., G.J.M.J. te Riele, *Les femmes chez Eschyle*, Groningen 1955; AA.VV., *Reflections of Women in Antiquity*, a c. di H. P. Foley, New York 1981; S. des Bouvrie, *Women in Tragedy*, Oxford 1990.

³ Il tema delle donne causa e vittime delle guerre è stato affrontato di recente, limitatamente al teatro di Eschilo, da P. Liviabella Furiani, *Le donne eschilee in guerra tra immaginario e realtà sociale*, *Euphrosyne* 18, 1990, 9-22.

⁴ «La voix des femmes dans les *Sept contre Thèbes* résonne comme la voix féminine anonyme de la cité. [...] Leur chant, dans le contexte de la guerre qui gronde aux portes, se fait l'écho de l'expérience féminine tout entière» osserva in un recente, interessante studio L. Bruit Zaidman, *La voix des femmes: les femmes et la guerre dans 'Les Sept contre Thèbes'*, in *Mélanges Étienne Bernand*, éd. par N. Fick - J.-Cl. Carrière, Paris 1991, 43-54. La citazione è da p. 43.

agiscono sulla scena, ma interviene direttamente nell'azione tanto da costituirsi, ad esempio nel primo episodio e nella seconda parte del secondo, come il vero ed unico antagonista di Eteocle.

«Il coro - annota Aristotele nella *Poetica* - bisogna che assuma la parte di un attore, deve essere un elemento dell'intero, e partecipare all'azione, come fa in Sofocle, e non in Euripide»⁵. Aristotele ricorda Sofocle, ma a maggior ragione si può citare Eschilo, specialmente l'Eschilo dei *Sette a Tebe*, in cui il corifeo, agendo come personaggio autonomo rispetto agli altri componenti del Coro, prende a dialogare con essi⁶. Una tecnica drammatica semplice e, stando alle informazioni che ricaviamo ancora da Aristotele, primitiva, a cui Eschilo, che pure - sempre secondo quanto ci dice Aristotele - innoverà la tecnica drammatica, mettendo in scena un secondo personaggio, non esita a ricorrere quando lo reputa necessario.

I *Sette a Tebe* erano la terza tragedia d'una trilogia che ripercorreva le tappe del singolare destino della casa dei Labdacidi: le due che precedevano, il *Laio* e l'*Edipo* - entrambe perdute -, rivivevano la disobbedienza di Laio e le alterne vicende di Edipo, e preannunciavano il tema dell'ultimo dramma con la maledizione che Edipo scaglia contro i suoi figli.

Pur essendo strettamente collegato con le vicende mitiche della casa reale di Tebe, l'inizio del dramma non ne fa cenno: un esercito nemico cinge d'assedio Tebe, con i guerrieri argivi c'è Polinice, ma di lui non si fa cenno alcuno: non ne parla, e nemmeno lo nomina, Eteocle; non lo menziona il Coro, e nemmeno il messaggero. La tragedia inizia, infatti, con un discorso (vv. 1-38) di Eteocle che informa i concittadini di Cadmo, i Κάδμου πολῖται⁷, della gravità

⁵ *Po.* 1436 a 26 ss. (tr. Gallavotti).

⁶ Osserva giustamente B. Snell (*Aischylos und das Handel im Drama*, Leipzig 1928, tr. it. Milano 1969, 95 s.) che Eteocle «nella sua posizione rispetto al Coro prosegue la tradizione del corifeo» e ancora che «Eteocle, il patito per l'azione, è diventato qualcosa di più che il semplice capo del Coro».

⁷ «Cittadini di Cadmo»: così inizia l'appello di Eteocle ai suoi concittadini, che in nessun luogo della tragedia vengono indicati come Θηβαῖοι (pur essendo questo vocabolo sotto l'aspetto prosodico equivalente a Κάδμεῖοι); né ricorre mai il toponimo Θῆβαι, in quanto il luogo viene indicato ora come la «città di Cadmo» (vv. 119, 136), ora come la «terra dei Cadmei» (vv. 39, 531, 543, 1025, 1026, 1075), ora ancora, genericamente, con un semplice πόλις. E l'esercito è designato, al v. 303, come καδμογενής, «stirpe di Cadmo». Il toponimo Tebe ricorre soltanto nel titolo della tragedia che, verosimilmente, non risale all'autore, sebbene sia molto antico, se lo si trova nelle *Rane* di Aristofane (v. 1022). La totale mancanza, nel corso della tragedia, di nomi quali Tebe e Tebani si può imputare - come è stato fatto - ad una manipolazione del testo in occasione di una ripresa teatrale in un periodo di tempo in cui i rapporti tra Atene e Tebe erano inficiati da vivace ostilità. Ma non va neppure dimenticato che la vicenda è strettamente connessa con Cadmo, la sua stirpe e la sua città: si tratta di un periodo mitico-storico decisamente anteriore all'avvento della popolazione che abitò Tebe in epoca successiva. Tucidide riferisce che «quelli che ora si chiamano Beoti, sessant'anni dopo la conquista di Ilio, scacciati da Arna ad opera dei Tessali, presero ad abitare la regione che ora si chiama Beozia e prima era detta terra di Cadmo», πρότερον Καδμηίδα γῆν καλουμένην (1.12.1). L'assenza del nome di Tebe (e, di conseguenza, di quello di Tebani) potrebbe pertanto essere voluta da Eschilo, che seguiva una determinata tradizione. Si veda in proposito Verrall, *The 'Seven against Thebes' of Aeschylus, with an Introd., Comm., and Transl.* by A.W. V., London 1887, XVI-XXIV.

della situazione in cui versa la città, assediata da un esercito nemico, che sta per sferrare - così preannuncia il profeta (μάντις, v. 24) - l'attacco decisivo: il pericolo è gravissimo. Eteocle si mostra consapevole di quale sia, in questo frangente, il suo dovere, il dovere di colui che regge il timone della città, e ricorda ai concittadini qual è il loro, quello di difendere le mura, gli altari degli dèi della patria, i figli e «la terra madre, amatissima nutrice, la quale, infatti, quando fanciulli strisciavate (ἔρποντας⁸) sul suo suolo benevolo, vi allevò, sobbarcandosi intero il compito della vostra educazione⁹, cittadini atti a portare lo scudo, confidando che foste leali in questo frangente» (vv. 16-20).

Eteocle è l'ottimo capo della città, colui che siede ἐν πρύμνῃ πόλεως «in poppa alla città (alla nave della città)», di cui regge il timone senza mai lasciarsi vincere dal sonno (οἶακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω, v. 3). A lui, all'«ottimo signore dei Cadmei», si rivolge il messaggero, che ha appena spiato quanto capita nel campo nemico, ed è venuto a riferire quanto ha visto. Nel pericolo il capo, quale buon timoniere (οἰακοστρόφος) che veglia attento sulla salvezza della città, decide in merito e non manca di levare, prima di lasciare la scena, la sua preghiera alla divinità:

ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολιισσοῦχοι θεοί,
 Ἄρά τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἢ μεγασθενίης,
 μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον
 ἐκθαμνίσητε δηάλωτον, Ἑλλάδος
 φθόγγος χέουσα, καὶ δόμους ἐφεστίους¹⁰,
 ἐλευθέραν δὲ γῆν τε καὶ Κόδμου πόλιν
 ζυγοῖσι δουλείοισι μὴ δῶτε σχεθεῖν·
 γένεσθε δ' ἀλκή· ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν,
 πόλις γὰρ εὖ πράσσοσα δαίμονας τίει. (vv. 69-77).

⁸ Il verbo suggerisce, come annota Verrall: «the growing of plants, cf. Soph. frag. 239 [= 255, 2 s. Radt] βότρυς ἐπ' ἡμᾶρ ἔρπει, id. Trach. 547 where πρόσω ἔρπει is the antithesis to φθίνειν» (n. ad loc.).

⁹ ἅπαντα πανδοκοῦσα παιδείας ὄτλον, v. 18: con accentuazione rimarcata dalla figura retorica (vd. D. Fehling, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlin 1969, 182) si insiste sulla totale dedizione della terra natia - che qui riveste le caratteristiche della Terra madre - sulla educazione dei suoi figli: essa infatti si sobbarca *in toto*, ἅπαντα πανδοκοῦσα (il verbo è un *hapax!*) il peso, l'onere dell'educazione, παιδείας ὄτλον. ὄτλος, nome verbale tematico a vocalismo zero e con vocale protetica da τλῆναι, esprime «non la notion de "porter", mais celles de "supporter, endurer"» (DELG, s.v. ὄτλέω); il derivato (ὄτλεύω) si trova nei poeti ellenistici col valore di τλάω, ma non è verosimile che la connessione sia antica (vd. Aeschylus, *Seven against Thebes*, ed. with Introd. and Comm. by G.O. Hutchinson, Oxford 1985, 45). Prima del periodo alessandrino il sostantivo ricorre solo in questo passo, e, come variante attestata dallo scoliasta (e risalente a Didimo), in Soph. Tr. 7.

¹⁰ Il v. 73, dopo la condanna di R.D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964, 180 s., è atetizzato nelle recenti edizioni di Page (Oxford 1972), di Hutchinson (Oxford 1985), di West (Stuttgart 1990) e anche nel commento di Lupas-Petre (Bucuresti-Paris 1981). Ma si veda in proposito il minuto ed esaustivo esame del passo condotto da P. Judet de La Combe, *La langue de Thèbes (Les 'Sept contre Thèbes', 72 sqq. et 170)*, Métis 3, 1988, 215 ss.

Zeus, e Terra, e dèi protettori della città, e maledizione, Erinni potentissima del padre, non mi¹¹ estirpare¹² completamente fin dalle fondamenta la città che parla greco, e le case con i loro focolari; non permettete che una terra libera e la città di Cadmo siano sotto un giogo servile. Siate la sua forza: confido di enunciare interessi comuni, perché una città prospera onora gli dèi.

Eteocle invoca la divinità suprema dell'Olimpo, Zeus, e poi la Terra madre, che ha un legame particolarissimo con i Cadmei, e, infine, gli dèi protettori della città. A queste divinità, a cui è affidata la salvezza della città, viene accostata l'Erinni cui è affidato il compimento della maledizione di Edipo. È la prima volta che s'accenna, in questa tragedia, alla maledizione di Edipo; ed è un accenno isolato, che sarà ripreso soltanto molto più avanti. Ma è una menzione importante, in quanto ci mostra che essa è ben presente all'animo di Eteocle: essa faceva certo parte del mito, ma non sappiamo come esattamente si configurasse nelle altre due tragedie che precedevano i *Sette* nella trilogia, e come esattamente suonasse. La preghiera di Eteocle è per la libertà dal giogo della schiavitù: a non molti anni dall'invasione persiana, per i Greci la lotta per la difesa della città è lotta per la libertà. Eteocle prega gli dèi di essere la forza salvifica della città: in fondo la salvezza della città è anche la salvezza degli dèi: dèi e cittadini hanno un interesse comune. Su questo concetto si dovrà tornare fra breve; basti qui la semplice notazione.

All'uscita di scena del sovrano, il Coro delle donne irrompe sulla scena in preda al terrore (θρεῦμαι è verisimilmente¹³ la prima parola che pronuncia: un verbo che connota un particolare turbamento interiore e fisico); le donne, che sono entrate disordinatamente e si muovono in modo scomposto, avvertono e quasi vedono i cavalieri nemici che muovono contro la città. Atterrite dal rumore dell'esercito alle porte della città esse vedono (o par loro di vedere) la schiuma dei cavalli che avanzano, quasi schiuma di marosi marini che s'avventano furiosi contro le mura cittadine. In preda a questo senso di angoscia, levano anch'esse la loro preghiera, che dapprima appare scomposta, poi man mano, pur non venendo mai meno il terrore e il tremore, si articola in un'invocazione alle singole divinità: esse s'aggrappano ora a questa ora a quella statua degli dèi della città invocando il loro aiuto: invocano Ares, amico della terra

¹¹ Il μοί è chiaramente, a mio parere, un dativo etico: tradurre col Roisman «Do not for my sake destroy utterly the city at least» (H.M. Roisman, *The Messenger and Eteokles in the 'Seven against Thebes'*, AC 59, 1990, 18) è intendere la maledizione in un senso che non si riscontra nella tragedia eschilea: in nessuna parte leggiamo che il destino dei figli di Edipo è alternativo alla salvezza della città, come risulta invece nel frammento stesicoreo (fr. 222(b) Davies, *PMGF*; vd. oltre). Nella tragedia la maledizione è nominata, all'inizio, una sola volta, sarà ripresa verso la fine, ma non è mai detto come suoni propriamente: anzi talora Eteocle dice di sperare di riuscire vincitore e di poter offrire sacrifici agli dèi della città.

¹² «Non estirpare» è l'interpretazione comune, ma bisogna tener presente le osservazioni di Judet de La Combe, 223, che conclude: «Étéocle demande aux dieux de ne pas priver (ἐκ-) Thèbes de sa force végétale, manifestée dans la densité de sa frondaison, en détruisant ses racines (πρυμνόθειν, "depuis son extrémité, sa base" plutôt que πρεμνόθειν retenue par Hutchinson à partir de quelques *recentiores*)».

¹³ Alcuni critici, p. es. Page e West, hanno supposto una lacuna all'inizio del canto.

tebana, e Zeus, e Pallade Atena, salvatrice della città (ῥυσίπολις) e gli altri dèi ancora.

ὦ ἰῶ, θεοὶ θεαί τε, ὄρομενον
κακὸν ἀλεύσατε. (vv. 87 s.).

Ahimè! dèi e dee liberateci dalle presenti sventure.

Al canto scomposto dell'entrata segue dunque una preghiera, articolata in una serie strofica, che comprende diverse invocazioni che seguono formalmente un andamento liturgico¹⁴. Ma il tono di questa preghiera, e soprattutto il terrore che traspare dal comportamento delle donne, cui la guerra è come penetrata fin nelle ossa, colpiscono Eteocle, che, ritornando sulla scena, muove loro un aspro rimprovero.

Il primo episodio (vv. 162-286) presenta una struttura formale particolarmente studiata e costruita: due discorsi di Eteocle, di ampiezza pressoché uguale (vv. 182-202 e 264-86, cioè 21 e 23 versi rispettivamente), aprono e chiudono una scena epirrematica (vv. 203-44), in cui ai pacati trimetri di Eteocle si alternano interventi delle donne del Coro in versi lirici, seguita e conclusa da una vivace sticomitia (vv. 245-63). Una struttura simmetrica e voluta, che non è certo necessario né opportuno cercare di rendere rigidamente e matematicamente perfetta con alcune atetesi, ottenendo così «une égalité parfaite qu'Eschyle n'a jamais recherchée»¹⁵. Questa struttura, che ritornerà significativamente più avanti nel dramma, in un momento della vicenda alquanto diverso, e in certo senso antitetico a questo¹⁶, mette bene in evidenza il contrasto tra Eteocle e le donne.

I due discorsi di Eteocle - quello iniziale in cui condanna con forza la condotta del Coro durante il canto della parodo, e quello conclusivo in cui dice alle donne, che hanno promesso il loro silenzio, come devono comportarsi, a suo giudizio, secondo le norme che devono governare la vita civile della polis nella drammatica situazione in cui si trova - rispettano il compito del capo e nocchiero della città che, come ha detto nei primi versi della tragedia, deve saper dire al momento opportuno quello che conviene (λέγειν τὰ καίρια, v. 1) per ottenere la salvezza della città: l'atteggiamento delle donne, in quanto può procurare scoramento nell'esercito schierato a difesa delle mura cittadine, gli pare dannoso: perciò interviene a condannarlo e a reprimerlo. Un intervento che ottiene, stando nell'ambito di questo episodio, quanto egli si proponeva, in quanto le donne promettono il silenzio, ed Eteocle può pre-

¹⁴ Un'analisi particolareggiata della struttura di questa preghiera si può leggere in V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologna 1962, 47 ss.

¹⁵ L. Lupas-Z. Petre, *Commentaire aux 'Sept contre Thèbes' d'Eschyle*, Bucaresti-Paris 1981, 71. La struttura simmetrica in questa tragedia di Eschilo è stata spesso rilevata, ma soprattutto per quanto riguarda la scena degli scudi, si veda la vivace discussione in proposito premessa da M. Bettini alla traduzione italiana (Torino 1991) di J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due: da Edipo a Dioniso* (Paris 1986).

¹⁶ Vd. *infra*, p. 129.

scrivere loro che cosa devono fare, in qual modo devono pregare gli dèi.

Ma il dialogo che si sviluppa tra il primo e il secondo discorso mette in evidenza che il comportamento delle donne non è soltanto lo sfogo personale e incontrollato di chi è terrorizzato dallo scontro imminente del quale - esse avvertono - saranno vittime, ma ha un'intima motivazione.

Le prime parole che Eteocle pronuncia sono di chiaro rimprovero:

ὕμᾱς ἐρωτῶ, θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά,
ἢ ταῦτ' ἄριστα καὶ πόλει σωτήρια
στρατῶ τε θάρσος τῶδε πυργηρουμένῳ,
βρέτη πεσοῦσας πρὸς πολιισούχων θεῶν
αὔειν, λακάσειν, σωφρόνων μισήματα; (vv. 181-86).

A voi chiedo, esseri insopportabili, credete forse che questo sia il modo migliore per salvare la città? di far coraggio all'esercito assediato col buttarvi ai piedi delle statue degli dèi, strillare, gridare, voi, odiose a chiunque è savio?

È giudizio dello stratega che non vuole che nulla turbi la disciplina e il buon ordine che solo può salvare, a suo dire, la città: all'assalto impetuoso e violento del nemico, egli si rivolge alle donne con una domanda, inserita in una duplice forte espressione di condanna: egli inizia coll'appellarle «esseri non sopportabili», e conclude qualificandole «oggetto di odio per chiunque sia savio». Esaminiamo queste due espressioni.

Θρέμμα, formato sulla radice di τρέφω, designa propriamente un essere, cresciuto accanto a noi; ed è vocabolo per lo più riferito ad animali. In riferimento ad esseri umani è usato in senso negativo: nell'*Elettra* di Sofocle Clitemestra nell'aspro diverbio con la figlia giunge a chiamarla ὦ θρέμμ' ἀναιδές, «creatura spudorata»¹⁷; e θρέμμ' ἀναιδές sarà definita la donna dal Coro di vecchi nella *Lisistrata* di Aristofane, in un distico non privo di interesse:

Οὐκ ἔστ' ἀλῆρ Εὐριπίδου σοφώτερος ποιητής·
οὐδὲν γὰρ ὡδὶ θρέμμ' ἀναιδέες ἔστι ὡς γυναῖκες (Ar. *Lys.* 368 s.)

Non c'è poeta più sapiente di Euripide: non c'è creatura spudorata come le donne¹⁸

in cui, a parte la fedeltà o meno della citazione euripidea, il tragediografo, che era in fama d'essere misogino, è qualificato come σοφώτερος proprio per questo giudizio sulle donne.

Le donne dunque sono θρέμματα, esseri, creature che l'uomo s'alleva e nutre nella sua dimora proprio come s'allevano gli animali domestici: per servirci ancora una volta delle parole del Coro di vecchi della *Lisistrata*, le donne sono «un malanno manifesto che nutrivamo nelle nostre case (ὄς ἐβόσκομεν

¹⁷ Soph. *El.* 622.

¹⁸ S'è in presenza d'una citazione o d'una reminiscenza da Euripide: ὡδί è parola non tragica, e «la possibilità che l'alterazione risalga al copista sussiste pure, ma non è abbastanza forte da autorizzare l'emendamento ὡδὲ (Coulon). La lezione alternativa οὕτω (Γ) va scartata come *facilior*: è una sicura banalizzazione» (Paduano: Aristofane, *Lisistrata*, Intr., tr. e n. di G. P., Milano 1981, 99 n. 40).

κατ' οἶκον ἐμφανὲς κακόν)¹⁹.

In chiusura del discorso le donne sono dette «cose odiose a chiunque è savio (σωφρόνων μισήματα)»: oggetto di odio da parte dei savii, cioè di coloro che con prudenza ed intelligenza governano la città, degli uomini, a cui questo compito compete. Non è fuori luogo forse ricordare come Lisistrata rivolgendosi al probulo nella commedia omonima, parlerà della σωφροσύνη delle donne proprio riguardo alle vicende della guerra: «All'inizio della guerra, abbiamo sopportato, per nostra moderazione (ὑπὸ σωφροσύνης τῆς ἡμετέρας), tutto quello che facevate voi uomini»²⁰.

L'atteggiamento delle donne reca non salvezza, ma danno alla città, ed è questo che interessa ad Eteocle, ciò che gli sta veramente a cuore in quanto sovrano di Tebe: «credete che questo sia la cosa migliore e atta a procurare la salvezza della città?» (ἦ ταῦτ' ἄριστα καὶ πόλει σωτήρια, v. 182): un'espressione in cui ora si riconosce la ripresa, con lievi modificazioni, di una formula che ricorre nei discorsi politici e in decreti del V sec., come ha mostrato E. Fraenkel²¹; questo rende superflui gli emendamenti suggeriti in apparato o accolti nel testo da illustri filologi precedenti²².

Segue, nel discorso di Eteocle, un auspicio:

μήτ' ἐν κακοῖσι μήτ' ἐν εὐεστοῖ φῖλη
ξύνοικος εἶην τῷ γυναικείῳ γένει.
κρατούσα μὲν γὰρ οὐχ ὁμιλητὸν θράσος,
δείσασα δ' οἴκῳ καὶ πόλει πλέον κακόν. (vv. 187-90).

Mai, né nella sventura e neanche nella dolce prosperità, abbia a coabitare con la razza delle donne, perché quando [la donna] domina, è una tracotanza intrattabile, quando invece ha paura, è più grande male per la casa e per la città.

Queste parole rispecchiano la tradizione misogina della cultura greca arcaica, da Esiodo e Semonide in poi: il γένος γυναικείον è sentito come un malanno totale in ogni circostanza, nella πόλις come nell'οἶκος. Eteocle s'augura di non mai trovarsi sotto lo stesso tetto, di non mai essere ξύνοικος, cioè di non dover mai coabitare con una donna²³. Nel testo i participi hanno,

¹⁹ Ar. *Lys.* 260 s.

²⁰ Ar. *Lys.* 506 s. (tr. Paduano).

²¹ *Aeschylea*, MH 18, 1961, 131-33 (= E. F., *Kleine Schriften zur klassischen Philologie*, I, Roma 1964, 265-68).

²² Ad esempio, Weil pone nel testo l'emendamento ἀρωγά già suggerito da Wecklein (1902) e da Wilamowitz, si da costituire, come dice Fraenkel, quasi la *vulgata*. Dindorf, nella nota alla sua edizione scriveva: «ἄριστα] Fortasse ἀρεστό» (*Aeschyli Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta ex recensione G. Dindorfii*, II, Oxonii 1841, 148). Hutchinson, 75, osserva però che «Fraenkel, however, goes too far in supposing that the whole line would remind Athenians of an official form of words».

²³ Che in questo odio per la stirpe femminile e nel rifiuto totale di convivere con una donna si debba vedere una reazione alla relazione incestuosa di Edipo, è opinione ripresa, tra l'altro, da F. Zeitlin (*Under the Sign of the Shield: Semiotic and Aeschylus' 'Seven against Thebes'*, Roma 1982, 18 s.), ma non si ricava dal testo.

come osservava già Verrall²⁴, come soggetto γυνή, soggetto logico ricavabile da quanto precede, non grammaticale della frase²⁵.

Se il comportamento delle donne in quanto ingenera (o può ingenerare) scoramento finisce per essere giovevole al nemico, non conviene convivere con la stirpe femminile²⁶. Questi sono i guai che possono succedere a chi vive con le donne: τοιαῦτα τᾶν γυναιξὶ συνναίων ἔχουσ «siffatte cose ti capitano a convivere con le donne» (v. 195).

Le parole con le quali decreta la pena di morte, a cui nessuno potrà sperare di sfuggire se non presterà ascolto, uomo o donna che sia, ai suoi ordini (ἀρχῆς τῆς ἐμῆς) non appaiono come una decisione dispotica, bensì come la legittima aspettativa d'un capo cui sta a cuore la salvezza della sua città. La massima che segue non ripropone il misoginismo assoluto di prima: ora, con più pacata considerazione, la stirpe delle donne non è considerata del tutto negativamente e rigettata, ma inserita nella vita della società maschilista, dove essa ha un posto ben definito, entro limiti chiari e precisi:

μέλει γὰρ ἀνδρὶ - μὴ γυνὴ βουλευέτω -
τάξωθεν· ἔυδον δ' οὔσα, μὴ βλάβην τίθει (vv. 200 s.).

perché spettano agli uomini - la donna non prenda decisioni - le questioni esterne; ma stando in casa, non provocare danno.

Questa opposizione tra il mondo degli uomini e quello delle donne è tradizionale²⁷, a partire da un noto passo iliadico, su cui tornerò tra breve.

Nella sezione epiromatica il Coro ricorda come, appena ha avvertito il fragore delle armi nemiche alle porte della città, «confidando negli dèi», θεοῖς πίσυνος²⁸ (v. 212), si sia affrettato alle antiche statue delle divinità, supplicandole «di stendere la loro forza sulla città», πόλεος ἵνα ὑπερέχοιεν ἄλκᾶν (vv. 214 s.). Anche Eteocle aveva pregato gli dèi di prestare forza alla città

²⁴ Verrall 1887, 26, n. *ad loc.*

²⁵ Vd. anche M. Berti, *Anacoluti eschilei*, RAL 6, 1930, 238 intende i due participi come «participi assoluti con fusione ipotetica o temporale», e, di recente, S. Novelli, *Anacoluti eschilei*, Univ. di Cagliari, (tesi dott.), a.a. 1996-97, 25 s. Non notano nulla riguardo alla sintassi del periodo i commenti di Rose, 176 s., di Lupas-Petre, 76, e di Hutchinson 76.

²⁶ Su tutto il passo si vedano le acute osservazioni di R.P. Winnington-Ingram, *Aeschylus, 'Septem' 187-190; 750-757*, BICS 13, 1966, 88-90.

²⁷ Cf. M. Shaw, *The Female Intruder: Women in Fifth century Drama*, CPh 70, 1975, 255-66.

²⁸ Πίσυνος indica la confidenza piena in qualcuno o in qualcosa: del baldanzoso Ettore che infuria, col favore divino, nella pianura contro gli Achei è detto da Odisseo che agisce πίσυνος Δί «sicuro di Zeus» I 238; il figlio di Licaone è venuto a Troia «fiducioso nell'arco», τόξοισω πίσυνος (E 205); Aiace ed Achille s'erano accampati alle due estremità dell'accampamento acheo «fidando ciascuno nel loro vigore e nella forza del braccio», ἠνορέη πίσυνοι καὶ κάρτει χειρῶν (Λ 9). In Pindaro è detto che Giasone scende in campo dopo le indicazioni di Medea «fiducioso nel dio», θεῷ πίσυνος (*Pyth.* 4.232). In Eschilo il vocabolo si trova ancora nelle *Supplici* quando le Danaidi dicono a Pelasgo di guardare a loro, fuggiasche e supplici, come ad una giovenca inseguita da un lupo che su una rupe scoscesa lancia il suo muggito al pastore, ἄλκᾳ πίσυνος (v. 352).

(γένεσθε δ' ἄλκῃ, v. 76), ma diverso è il concetto della forza e della protezione divina secondo il Coro e secondo Eteocle. In un passo iliadico Achille dice agli ambasciatori degli Achei venuti per invitarlo a tornare a combattere al loro fianco, che Troia non cadrà perché Zeus ha steso sui suoi abitanti la sua mano a difesa (μάλα γὰρ ἔθεν εὐρύσπα Ζεὺς / χεῖρα ἔην ὑπερέσχε, I 419 s. = 686 s.)²⁹. Nel *corpus Theognideum* si legge: «Zeus che dimora nell'etere protenda sempre il braccio destro sopra questa città, così che sia immune da danno», Ζεὺς μὲν τῆσδε πόλῆος ὑπερέχοι [...] / αἰεὶ δεξιτερὴν χεῖρ' ἐπ' ἄπημοσύνη (vv. 757 s.)³⁰. All'incondizionata fiducia delle donne negli dèi Eteocle ribatte:

πύργον στέγειω εὐχεσθε πολέμιον δόρυ·
οὐκοῦν τὰδ' ἔσται πρὸς θεῶν· ἄλλ' οὖν θεοὺς
τοὺς τῆς ἀλούσης πόλεος ἐκλείπειω λόγος³¹. (vv. 216-18)

Che le mura resistano³² alle armi nemiche, questo chiedete nelle vostre preghiere: questo è certo compito degli dèi, ma gli dèi di una città conquistata, si dice che l'abbandonino.

Questo, a mio parere, è il senso della risposta di Eteocle al Coro, ma il passo non è di facile interpretazione, ed è stato variamente inteso da critici antichi e recenti: controverso è il rapporto sintattico delle tre proposizioni (soprattutto delle prime due) che lo compongono. Se non è accettabile la lettura dei manoscritti che, con la sola eccezione del M 32. 9³³, codice del X sec., attribuiscono l'inizio del v. 217 οὐκοῦν - θεῶν al Coro, in quanto non si hanno altri esempi di ἀντιλαβή in Eschilo³⁴, anche attribuendo tutti e tre i versi ad Eteocle - il che armonizza questa con le altre repliche del sovrano (vv. 208-10, 223-25, 230-32, 236-38, 242-44) in questo contesto - l'interpretazione è tutt'altro che pacifica. L'εὐχεσθε può indicare, com'è ovvio, sia l'indicativo presente (o anche l'imperfetto = ἠύχεσθε), sia l'imperativo; dall'interpretazione della forma verbale dipende quella della proposizione che segue, a cui si può dare valore d'una interrogativa (Hutchinson), ma non necessariamente. West, ad esempio, intende come interrogativa la proposizione del v. 216. Occorre, in simili casi, esaminare il passo complessivamente nel contesto.

²⁹ Vd. anche Ω 374.

³⁰ Cf. anche Solone, fr. 3.3 s. G.-P. = 4.3 s. W.: la protezione di Atena è garanzia di salvezza per Atene; le donne del Coro esprimeranno lo stesso pensiero tra breve, vd. v. 230.

³¹ Il testo segue l'interpunzione di Page (Oxford 1972).

³² Στέγειω, «souvent employé pour ce qui ne prend pas l'eau, mais aussi au sens général de "protéger, soutenir"», DELG, s.v.

³³ Ma la seconda mano adegua il testo alla restante tradizione, aggiungendo Xo. ad inizio verso e Ἐτεοκλ. prima di ἄλλ'.

³⁴ Ad eccezione di PV 980, ma il *Prometeo* è tragedia la cui autenticità eschilea è stata contestata anche di recente, vd. l'edizione di West (Stuttgart 1990), e B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993.

Al Coro che ha confessato d'aver implorato protezione dagli dèi, d'aver loro rivolto suppliche «perché stendessero sulla città la loro potenza», πόλεος ἵνα ὑπερέχοιεν ἀλκάν (v. 215), Eteocle suggerisce di chiedere che le mura non lascino entrare il nemico: questo dipende certo dagli dèi³⁵, com'egli ammette, ma è prioritario rispetto all'abbandono incondizionato alla potenza divina. Perché - Eteocle osserva - quando una città viene conquistata, gli dèi l'abbandonano; e questo non è sua personale opinione, ma è saggezza tradizionale, affidata ad un λόγος³⁶. La preoccupazione del sovrano è sempre la stessa, quella di salvare la città, o meglio di organizzare ragionevolmente la sua difesa: per questo occorre il concorso calcolato di tutti, anche degli dèi, ma non degli dèi soprattutto e innanzitutto, anzi esclusivamente. Il comportamento delle donne è doppiamente dannoso, sia in quanto possono ingenerare sconforto e panico nell'esercito, sia in quanto ripongono ogni speranza nella divinità, senza preoccuparsi di allestire (o, meglio, di permettere che si allestisca) una umana operazione di difesa. Questo il capo d'una città in pericolo non può accettare.

Non direi però con West³⁷ che qui sia presente la concezione soloniana secondo la quale gli dèi non mandano in rovina la città che essi proteggono, ma sono i cittadini con la loro condotta a causarne l'annientamento. Il pensiero è diverso: Eteocle non vede l'agire della divinità come qualcosa di assolutamente positivo, e staccato dall'azione umana, come è in Solone (fr. 4.1 ss. W. = 3.1 ss. G.-P.), ma ritiene che la divinità, di cui ha pur presente la forza, abbia interesse a collaborare con i Tebani, che piamente la onorano, nella difesa della città, perché, se Tebe venisse distrutta, dovrebbero migrare altrove: per questo aveva concluso la sua preghiera iniziale con:

γένεσθε δ' ἀλκή· ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν·
πόλις γὰρ εὖ πρᾶσσοισα δαίμονας τίει. (vv. 76 s.).

Siate la sua forza: confido di esprimere voti comuni, perché una città prospera onora gli dèi.

Le parole di Eteocle al Coro chiariscono bene questo suo pensiero circa la divinità, che ha bisogno, in certo senso, della città; ed è suo interesse che la città sia salva e fiorente. Ma il Coro si limita ad augurarsi di non avere mai in avvenire a subire la sventura di trovarsi in una città abbandonata dagli dèi: non mai - dice - questa schiera divina mi abbandoni, ch'io non debba mai vedere l'esercito nemico percorrere la città.

Le donne del Coro ed Eteocle mostrano dunque fin dal primo scambio di battute di avere una differente concezione del divino: esse sono spaventate,

³⁵ «Τὸ δ' ἔσται is a standars reply, ... , to the prayer or wish of another» annota Hutchinson, 81, richiamandosi ad un'osservazione di Fraenkel.

³⁶ Anche poco dopo Eteocle ricorre ad un logos tradizionale, quando dice alle donne che non devono dare cattivi consigli in nome degli dèi (μή μοι θεοὺς καλοῦσα βουλευέου κακῶς), vd. vv. 223-25.

³⁷ M. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, 111.

terrorizzate per quanto sta accadendo, temono che la città cada in mano ai nemici, venga saccheggiata, e ripongono ogni loro speranza negli dèi. Ad Eteocle che ricorda loro la necessità di obbedire, perché dall'obbedienza nasce il successo e la salvezza (vv. 221 ss.), esse rispondono:

ἔστι θεοῦ δ' ἔτι ἰσχύς καθυπερτέρα
πολλάκι δ' ἐν κακοῖσι τὸν ἀμήχανον
κάκ χαλεπᾶς δύας ὑπερθ' ὀμμάτων
κριμμαμενᾶν νεφελᾶν ὀρθοῖ (v. 226-29).

Sì, ma la forza del dio è superiore: spesso nelle sventure solleva anche da malanni gravissimi chi senza speranza ha già davanti agli occhi la tenebra.

Nell'ἔστι iniziale è già implicita quella che sarà la conclusione di questo dialogo: le donne accetteranno per obbedienza di tacere (vv. 260-64); ma questo non comporta alcun cambiamento da parte loro riguardo alla fede nella sovrana potenza del dio: le donne affermano subito con forza «È così, ma la forza del dio è più alta» (v. 226), e ricordano come anche nelle sventure estreme la divinità riesca a rimettere in piedi le sorti dei mortali, anche quando appaiono disperate. Eteocle, il capo della città, ha a cuore anch'egli le sorti della città, ma sa che questo è compito degli uomini (ἀνδρῶν τάδ' ἔστι, v. 230), come è compito degli uomini - egli dice - offrire sacrifici e interpretare i vaticini: alle donne spetta invece il tacere, e lo stare dentro le case (σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειω εἴσω δόμων, v. 232). Qui Eteocle ribadisce la tradizionale divisione dei ruoli tra maschi e femmine nell'ambito della vita civile, una distinzione che risuona già nella chiusa del colloquio alle porte Scee tra Ettore ed Andromaca, dove l'eroe conclude l'incontro invitando la sposa a tornare ai compiti che sono proprii delle donne:

ἄλλ' εἰς οἶκον ἰοῖσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι· πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πάσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοὶ Ἰλίῳ ἐγγεγάασω. (Z 490-93).

«Tornata dentro casa, datti da fare con i tuoi lavori, con la tela e con la conocchia, e alle ancelle da' ordine che attendano al loro; spetterà la guerra agli uomini, a tutti - e soprattutto a me - quanti vivono a Troia»³⁸.

La Lisistrata d'Aristofane nella commedia omonima al probulo che l'invita a tacere dirà che le donne durante la guerra con comportamento dettato da saggezza pratica (ὑπὸ σωφροσύνης τῆς ἡμετέρας, v. 508) hanno sopportato ciò che che gli uomini facevano anche se a loro non piaceva: οὐ γὰρ γρύζειν εἰᾶθ' ἡμᾶς, «non ci lasciavate aprir bocca» (v. 509). Se le donne cercavano d'intervenire, venivano zittite: Οὐ σιγήσει; «Non tacerai?» dicevano gli uomini; «ed io tacevo», κάγῶ' σίγων (v. 516), ricorda Lisistrata, che ripete subito dopo «ed io a casa, e zitta», τοιγάρ <ἔγωγ' > ἔνδον· ἐσίγων (v. 516).

³⁸ Tr. di G. Cerri.

Se le donne tentavano d'interloquire a proposito di questioni inerenti la guerra, gli uomini rispondevano compiaciuti con l'emistichio omerico πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει, «la guerra sarà affare da uomini» (v. 520), cui si replicherà da parte delle donne con un paradossale motto rovesciato: πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει, «la guerra sarà affare da donne» (v. 538).

Eteocle non vuole impedire alle donne di onorare (τιμᾶν) la stirpe degli dèi - questo gli è indifferente -, ma soprattutto non vuole che, prese dal terrore, rendano κακοσπλάγχχνους i cittadini soldati. E nella sticomitia che segue quando il Coro dice di sentire ἀραγμός alle porte, Eteocle ribatte:

οὐ σίγα μηδὲν τῶνδ' ἑρείς κατὰ πόλιν: (v. 250).

Non vuoi tacere? Vuoi dirlo a tutta la città?

Ma il Coro continua a confidare negli dèi, nella potenza divina che tutto porta a compimento (ὦ ξυντέλεια, v. 251), in Zeus onnipotente (ὦ πανκρατὲς Ζεῦ, v. 255), con una fiducia totale e completa nella protezione divina. Esso aveva del resto già concluso la preghiera invocando:

ὦ, παναρκεῖς θεοί,
ὦ, τέλειοι τέλειά τε γᾶς
τᾶσδε πυργοφύλακες,
πόλιν δορίπονον μὴ προδῶθ' ἄρα
ἔτεροφῶν <γε> στρατῶ. (vv. 166-70).

O dèi onnipotenti, dèi e dee che tutto portate a compimento, che proteggete le mura di questa terra, non consegnate questa città travagliata dalla guerra ad un esercito che parla una lingua straniera³⁹.

In genere i critici, pur avvertendo che nell'atteggiamento delle donne del Coro si cela una diversa concezione della religione rispetto a quella di Eteocle, hanno poi finito per ritenere la loro condotta esclusivamente frutto della paura e dell'irrazionale sgomento: hanno insomma acconsentito implicitamente al giudizio di Eteocle.

Ma le donne, che pure non rinunciano al loro modo di pensare e vedere le cose, accolgono l'invito di Eteocle e promettono di tacere. Il silenzio s'addice alle donne, come ripeterà l'Aiace sofocleo⁴⁰.

Eteocle accoglie questa sottomissione, e suggerisce loro come devono pregare, invitandole a seguire il suo esempio. Ma il primo stasimo, che le donne intonano, a ben vedere, è anch'esso pervaso, come la parodo, dal terrore, sia pure in misura diversa, più contenuto e più pacato: basta considerare l'inizio:

³⁹ Non interessa qui indagare perché l'esercito argivo che muove contro Tebe sia definito «un esercito che parla un'altra lingua»; rinvio ad un recente studio, che esamina a fondo la questione, valutando le differenti proposte fatte dai precedenti studiosi, di Judet de La Combe, 207-30.

⁴⁰ Soph. *Ai.* 293; si veda anche Men. *Mon.* 139 Jäkel γυναιξὶ πάσαις κόσμον ἢ σιγὴ φέρει.

μέλει φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ
γείτορες δὲ καρδίας
μέριμναι ζῶπυροῦσι τάρβος (vv. 287-90).

Certo, ma per il terrore non s'addormenta il mio animo, e le preoccupazioni attorno al mio cuore riaccendono la paura.

«Dopo l'aspro rimprovero di Eteocle, il loro lamento - è stato finemente osservato - si fa più pacato, ma infinitamente più triste e doloroso»⁴¹.

Il secondo episodio comprende in primo luogo la dislocazione dei difensori alle porte della città: il messaggero indica porta per porta quale condottiero nemico guiderà l'assalto secondo l'esito del sorteggio⁴² dato: ad ogni guerriero nemico Eteocle contrappone quel difensore che reputa più adatto al compito⁴³. Il messaggero presenta i comandanti nemici, descrivendo di volta in volta di ciascuno il comportamento e l'insegna che reca sullo scudo, ed Eteocle, in base a questi dati, contrappone il guerriero che ritiene più adatto. Dopo ogni designazione segue un breve intermezzo lirico del Coro che invoca la protezione divina e prega per la salvezza della città. Questo avviene per le prime sei porte; alla settima, il messaggero informa che è schierato in armi il fratello Polinice, che scaglia maledizioni contro la città, vantandosi di conquistarla e, una volta conquistata, di combattere con Eteocle, pronto a morire in duello accanto a lui, oppure, se riuscirà vivo, a mandarlo in esilio. S'è già detto come dai *Sette* non si ricavi quale sia l'esatto tenore della maledizione di Edipo: non certo, come si legge in Stesicoro⁴⁴, che o soccomberà la città o i due fratelli si daranno la morte reciprocamente, perché in tal caso non si capirebbero, tra l'altro, le parole di Polinice: probabilmente i termini erano, come spesso accade, ambigui e aperti a diverse interpretazioni.

Come nei casi precedenti, il messaggero descrive l'armatura di Polinice, il suo scudo sul quale spicca in oro un guerriero in armi, guidato da una donna, che dice di essere Dike, la giustizia; accanto v'è una scritta: «Condurrò

⁴¹ A. Maddalena, *Interpretazioni eschilee*, Torino 1953, 110.

⁴² Che la designazione dei generali che muoveranno all'assalto delle singole porte sia stata affidata alla sorte si ricava dalle parole del messaggero: «li lascio mentre decidevano, tirando a sorte, a quale porta ciascuno dovesse guidare la propria schiera», vv. 55 s., vd. anche vv. 375 s.

⁴³ Non interessa direttamente la presente ricerca la questione posta dalla designazione dei difensori alle singole porte: se Eteocle scelga e destini i suoi uomini solo dopo aver ascoltato dal messaggero chi è ad ogni porta o se questa designazione sia già avvenuta in precedenza, o che almeno in precedenza Eteocle abbia già scelto i sei guerrieri che con lui difenderanno le porte, e si limiti ora a contrapporre, secondo opportunità, guerriero tebano a guerriero argivo. Si veda la rassegna delle varie posizioni di F. Ferrari, *La scelta dei difensori tebanici nei 'Sette contro Tebe' di Eschilo*, SCO 19-20, 1970-71, 140-45; vd. anche F. Maltomini, *Eschilo, 'Sette a Tebe' 653-719*, Maia n.s. 26, 1974, 231-43.

⁴⁴ Stesich. fr 222 (b) (= PLille 76 A II + 73 i), 211-17 Davies PMGF.

(κατάξω) questo eroe, e avrà la città paterna e il pieno possesso della casa (δωμάτων τ' ἐπιστροφάς)»⁴⁵ (v. 647 s.). La presentazione si conclude, come già le altre, con l'invito a provvedere alla difesa della porta. Ma qui si tratta d'un caso particolare, il nemico della settima porta è Polinice, il fratello del capo a cui il messaggero sta parlando; ed egli quasi si scusa («non biasimare quest'uomo per quello che ti annuncia», v. 651), e formula un invito pressante:

τοιαῦτ' ἐκείνων ἐστὶ τάξευρήματα
 σὺ δ' αὐτὸς ἤδη γνῶθι τίνα πέμπειν δοκεῖ⁴⁶
 ὡς οὔποτ' ἀνδρὶ τῷδε κηρυκευμάτων
 μέμψη, σὺ δ' αὐτὸς γνῶθι ναυκληρεῖν πόλιω. (vv. 649-52).

Queste sono le loro macchinazioni. Tu ora decidi chi mandargli contro - non prendertela con quest'uomo che riferisce questa notizia - ma decidi tu di governare la nave della città.

Il discorso del messaggero si conclude apparentemente come i precedenti, con l'invito ad inviare un guerriero che sia valido antagonista⁴⁷; e l'invito del messaggero si fa accorato, pressante, come sottolinea la ripresa σὺ δ' αὐτὸς [...] σὺ δ' αὐτὸς. E si conclude con l'invito ad Eteocle a governare la nave dello stato (ναυκληρεῖν), che è appunto quanto Eteocle s'è prefisso di fare fin dalle prime battute del dramma.

Dopo queste parole il messaggero termina la sua funzione nell'episodio: che anche lasci la scena, come vorrebbero Wilamowitz⁴⁸, Fraenkel⁴⁹ e altri con loro, è possibile, ma non sicuro. Quest'improvviso e repentino lasciare la scena subito dopo aver annunciato quale sia il guerriero appostato in armi alla settima porta, senza attendere la reazione di Eteocle, può anche apparire poco opportuno e immotivato. «Il semble plus naturel de supposer qu'il sort après le v. 676, lorsque Étéocle ordonne qu'on lui apporte ses cnémides»⁵⁰. Nel caso che il messaggero esca appena terminato il suo ultimo discorso, Eteocle pronuncerebbe la propria riflessione e formulerebbe la propria decisione in una sorta quasi di monologo, essendo presenti solo le donne del Coro e, forse, qualche guardia del corpo, personaggio muto.

La prima reazione di Eteocle alla notizia che il messaggero gli ha appena dato, è come di sgomento:

⁴⁵ 'Ἐπιστροφαί «means possession or ownership, with the free "ingress, egress and regress" which that implies», Rose (*A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, by H.L. Rose, Amsterdam 1967, 215).

⁴⁶ Il v. 650 è stato atetizzato da Paley (1855) e non, come si sostiene da Wecklein in poi, da Halm (RhM 24, 1866, 334), come ha chiarito Fraenkel, *Die sieben Redepaare im Thebaner-drama des Aeschylus*, Sit. Bay. Ak. 1957, 54 (= *Kleine Beitr.*, I 324 n. 3).

⁴⁷ Τίν' ἀντιτάξεις τῷδε: (v. 395); πέμπε τὸν φερέγγυον κτλ. (v. 470); τοῦτω ... ἀντηρέτας / πέμπειν (vv. 595 s.).

⁴⁸ Wilamowitz, *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914 (rist. 1958), 62.

⁴⁹ «Es ist klar, ... , dass der Bote nach den letzten Worten abgeht», Fraenkel, *Die sieben*, 54 (= *Klein. Beitr.*, I 322).

⁵⁰ Lupas-Petre, 124.

ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,
ὦ παιδάκρυτον ἄμὸν Οἰδίου γένος,
ὦμοι πατρὸς δὴ νῦν ἄραὶ τελεσφόροι. (vv. 653-56).

O furente, immane odio degli dèi, o lacrimevole nostra stirpe di Edipo. Ahimè! ora si compiono le maledizioni del padre!

Ma subito riprende il suo atteggiamento di sempre: non è tempo di pianti né di lamenti, ché questo renderebbe tutto ancor più insopportabile (ἄλλ' οὔτε κλαίειν οὔτ' ὀδύρεσθαι πρέπει, / μὴ καὶ τεκνωθῆ δυσφορώτερος γόος, vv. 656 s.). E deciderà di muovere personalmente contro il fratello: come nei casi precedenti, reinterpreta il segno che è sullo scudo, e contesta che mai Dike è stata al fianco di Polinice, né in passato né ora. Confidando che Dike, contrariamente a quanto è effigiato in oro (χρυσότευκτα γράμματα, v. 660) sullo scudo, non sarà al fianco di Polinice⁵¹, Eteocle si risolve a scendere in campo contro il fratello.

Varie interpretazioni sono state date di questa decisione di Eteocle⁵²: si è pensato che Eteocle semplicemente si sottometta al destino, o affronti il sacrificio della vita per la salvezza della città, un Opfertod⁵³: ma questo implica che la morte di Eteocle sia in alternativa con la salvezza della città, il che non risulta da quanto si legge nella tragedia⁵⁴. S'è individuata, inoltre, da alcuni una bipartizione entro la tragedia: Eteocle sarebbe in un primo momento il difensore della città e, nella seconda parte del dramma, diventerebbe il figlio maledetto di Edipo, vinto e succube del destino; una dicotomia che, anche se variamente spiegata (talora s'è anche pensato a due diverse storie tradizionali), sarebbe chiaramente individuabile nella tragedia⁵⁵.

Se esaminiamo i versi in cui Eteocle esprime la sua decisione, vediamo come egli, dopo aver preso coscienza non certo senza sgomento della situazione, decida di esaminarla, senza abbandonarsi al pianto, che sarebbe inutile e dannoso. Questo modo di comportarsi non è dissimile da quello che egli ha mostrato nella prima parte del dramma, quando di fronte all'attacco argivo prende le decisioni che ritiene opportune, e rimprovera alle donne del Coro di abbandonarsi ad un pianto disperato, che è dannoso alla città. Si comporta

⁵¹ L'esatta interpretazione di τούτοις πεποϊθώς del v. 672 è stata ben individuata da Maltomini, 232, il quale respinge l'opinione di quanti (Patzler, Cameron) vedono in quest'espressione la prova che Eteocle nutre la certezza di riuscire vincitore.

⁵² Si veda, in particolare, F. Ferrari, *La decisione di Eteocle e il tragico dei 'Sette a Tebe'*, ASNP III 2, 1972, 141-71, che esamina e discute anche le precedenti interpretazioni.

⁵³ La teoria fu avanzata da O. Klotz (RhM 72, 1917-18, 616-25) e accolta da parecchi studiosi (Pohlenz, Perrotta e altri). Più di recente essa è stata ripresa e difesa da R.D. Dawe, *Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus*, PCPS 9, 1963, 21-62. Vd. Ferrari, *Eteocle*, in part. pp. 144 ss.

⁵⁴ Vd. Wilamowitz, 67.

⁵⁵ Vd. di recente F. Solmsen, *The Erinys in Aeschylus' 'Septem'*, TAPhA 68, 1937, 197-211 (=F. S., *Kleine Schriften*, Hildesheim 1968, 106-20).

quindi, di fronte alla minaccia del fratello, come nei casi precedenti: interpreta, a suo favore, quanto ha saputo essere effigiato sullo scudo di Polinice, e decide di scendere personalmente in campo osservando: «chi più di me ha maggior diritto?» τίς ἄλλος μᾶλλον ἐνδικώτερος; (v. 673)⁵⁶. E conclude:

ἄρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις,
ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ στήσομαι. (vv. 674 s.).

Gli starò di fronte re contro re, fratello contro fratello, nemico contro nemico.

Nessun Tebano ha diritto più di lui di muovere contro Polinice, perché lui è il sovrano di Tebe, lui è il fratello, il consanguineo figlio di Edipo, lui è il vero e solo nemico.

Il Coro, che nei casi precedenti s'era limitato a concludere con un breve intervento lirico, in cui esprimeva l'augurio che tutto finisse bene, qui interviene in trimetri giambici per scongiurare il figlio di Edipo di non voler venire a contesa col fratello: il sangue dei nemici caduti in guerra può essere espiato, ma il sangue fraterno reciprocamente versato non conosce espiazione: «non c'è vecchiaia per questa contaminazione» οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ μιάσματος (v. 682). Le donne si rivolgono ad Eteocle con affetto e partecipazione sincera:

μὴ φίλτατ' ἀνδρῶν, Οἰδίπου τέκος, γένη
ὄργην ὁμοῖος τῷ κάκιστ' αὐδωμένῳ. (vv. 677 s.).

No, più caro di tutti gli uomini, figlio di Edipo, non essere simile per istinto naturale a colui che ha pessima fama.

L'ὄργη è stata interpretata, già a partire dallo scoliasta⁵⁷, come il carattere, ma qui è piuttosto lo stato d'animo eccitato da un'emozione, che sconvolge - secondo il Coro - Eteocle, e lo rende simile a Polinice. In una situazione analogamente drammatica l'Andromaca dell'*Iliade* si rivolge ad Ettore con un'espressione simile:

δαμόνιε, φθίσει σε τὸ σὸν μένος (Z 407).

Sventurato, il tuo ardore sarà la tua rovina⁵⁸.

Per le donne del Coro, come per Andromaca, è l'impulso, la passione che muove l'eroe all'azione; per le donne del Coro, come per Andromaca, l'eroe cui si rivolgono è l'essere a loro più caro: φίλτατος ἀνδρῶν è Eteocle per le donne tebane (v. 677), anche Ettore è, per Andromaca, il più caro di tutti gli

⁵⁶ Sul significato di questo vocabolo, e in generale per tutta la scena si vedano le interessanti osservazioni di Maltomini.

⁵⁷ Schol. 677d ὄργην ὁμοῖος τὸν τρόπον, τῷ ἀδελφῷ σου βλασφημουμένος, vd. anche schol. 677e, 678a (*Scholia in Aeschylum II 2: Scholia in Septem adversus Thebas*, ed. O.L. Smith, Leipzig 1982, 293).

⁵⁸ Tr. di G. Cerri.

uomini, in quanto le è padre, madre, fratello e sposo, vd. Z 411-31: «Tu, Ettore, sei per me padre e madre adorata, ed anche fratello, e sei il mio splendido sposo»⁵⁹.

Ma Eteocle, come già Ettore, giustifica la sua decisione non come il risultato d'un impulso, ma come frutto d'una consapevole scelta in nome d'un comportamento etico:

Εἵπερ κακὸν φέροι τις, αἰσχύνῃς ἄτερ
ἔστω· μόνου γὰρ κέρδος ἐν τεθνηκόσιν.
κακῶν δὲ κᾶσχροῦν οὔτιν' εὐκλείαν ἐρεῖς. (vv. 683-85).

Se uno deve affrontare una sventura, sia senza vergogna⁶⁰; perché è unico guadagno tra i morti. Non potrai mai proclamare una gloria, acquisita con azioni vergognose e cattive.

Anche Ettore vuole evitare la vergogna (αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας, Z 442), e custodire la gloria dei padri: conosce che il giorno fatale per Troia è imminente e inevitabile: unica sua personale decisione è la scelta di come comportarsi; ed egli sceglie di agire eroicamente per ottenere gloria. È stato detto che Ettore è un rassegnato al destino, mentre Eteocle sceglie di affrontare il fratello. Ma la diversità è solo apparente: Ettore potrebbe, seguendo i consigli di Andromaca, non schierarsi nelle prime file, e cercare di evitare così la morte. Ma agisce diversamente, perché sa che Troia dovrà cadere, che egli dovrà morire, e sceglie di morire eroicamente; anche Eteocle sa che la maledizione del padre si realizzerà, e sceglie volontariamente di andare subito contro il fratello, in modo che, se è destino che s'uccidano reciprocamente, si sappia che egli è pronto. Le due scelte sono analoghe, pur nella diversità della situazione in cui essi si trovano, essendo l'uno coinvolto nella sventura della sua città, l'altro preso nella maledizione paterna che lo divora.

Un'analogia è riscontrabile anche nel comportamento di Andromaca con quello delle donne tebane: entrambe sono mosse da sincero affetto per l'eroe che hanno di fronte e che sta per affrontare un destino di morte, entrambe vorrebbero che si salvasse, in quanto ritengono che ciò sarebbe anche la loro salvezza. In entrambi i casi esse sono mosse da sincero affetto, parlano spinte dal sentimento, dal cuore più che dalla mente. Ma nel Coro dei *Sette* c'è anche una preoccupazione in più, il terrore per la contaminazione che il sangue fraterno versato procura.

La parte epirrematica, in cui si svolge il dialogo tra Eteocle e il Coro, riprende formalmente quella, sempre tra Eteocle e il Coro delle donne tebane, del primo episodio: anche qui ad Eteocle, che articola i suoi interventi in trimetri giambici, s'alterna il Coro, che si esprime in versi lirici in cui

⁵⁹ Tr. di G. Cerri.

⁶⁰ Accolgo questa interpunzione, anche se è, nelle edizioni di Eschilo, meno consueta dell'altra che pone la virgola a fine verso, in quanto mi sembra più adeguata a quanto Eteocle intende dire. Che la punteggiatura sia indifferente per l'interpretazione pensa erroneamente Rose, vd. Lupas-Petre, *ad loc.*

predomina il ritmo docmiaco. Conclude la scena una sticomitia, più breve di quella del primo episodio, che si chiude con la lucida e rassegnata sentenza di Eteocle: «quando gli dèi ci inviano sciagure, non c'è scampo» (v. 718).

Ma, se nel primo episodio Eteocle cercava di placare l'irrazionale terrore delle donne, ora sono le fanciulle del Coro che tentano di dissuadere Eteocle dalla decisione (che esse giudicano insana): uno scambio di ruoli che è stato visto come una incoerenza nella struttura del dramma⁶¹. Ci sono però - come pure è stato notato - elementi costanti e coerenti: «les idées religieuses des personnages qui s'affrontent ne changent pas, la piété du cheur reste fervente et personnelle, les vues d'Étéocle sont tout aussi empreintes de fatalisme comme avant»⁶². Lupas-Petre sottolineano inoltre nella scena «l'absence presque totale du vocabulaire de la persuasion»⁶³, il che non solo segna un contrasto con scene simili in tragedie di Sofocle, ma è una chiara indicazione per intendere la scena.

Eteocle parla in trimetri, il suo dire è sempre pacato, perché difende un atteggiamento suggerito dal raziocinio; le donne s'esprimono in versi lirici, perché il loro dire è suggerito, anche in questo caso, dal sentimento. Eteocle e il Coro parlano di dèi, ma continuano a concepire la divinità in modo diverso: la donne parlano del dio, per scongiurare il compimento d'un sacrilegio, Eteocle ritiene che nessun sacrificio potrà mutare il destino: gli dèi non si curano troppo di noi uomini, «sarà offerta grata la nostra morte: perché dovrei blandire il mio destino di morte?» (vv. 703 s.). Il dèmone, pensano le donne, potrebbe col tempo mutare opinione (vd. v. 706), ma questo non è possibile per Eteocle:

ἐξέξεσεν γὰρ Οἰδίου κατεύγματα
ἄγαν δ' ἀληθεῖς ἐνυπνίων φαντασμάτων
ὄψεις, πατρῶων χρημάτων δατήριοι. (vv. 709-11).

Perché prorompono le maledizioni di Edipo, ed erano vere le visioni di fantasmi notturni che si spartivano i beni paterni.

Non aveva mai parlato, Eteocle, di queste visioni notturne; se ne ricorda ora che il destino sta per compiersi: vengono alla mente i sogni che travaglieranno le notti di Clitemestra nelle *Coefore*: la vittima, per Eschilo, può essere tormentata da presentimenti.

Nella sticomitia le donne consigliano ad Eteocle di dar loro retta, di seguire i loro consigli: «Da' ascolto alle donne, anche se non le ami», πείθου γυναιξὶ καίπερ οὐ στέργων ὅμως (v. 712). Si ricordi come Eteocle aveva ripetutamente detto alle donne di non dare cattivi consigli: anzi, alle donne non spetta dare consigli nelle faccende che riguardano il mondo esterno alla casa. Ora però il Coro si sente di consigliare, pur essendo esso composto da donne.

⁶¹ Vd. Dawe, 32 s.

⁶² Lupas-Petre, 217, dove è citata la letteratura critica precedente.

⁶³ Lupas-Petre, *ibid.*

Ma Eteocle non può credere che gli dèi possano apprezzare una vittoria, se non è ottenuta con onore. E si decide per la lotta alla settima porta.

Il secondo stasimo (vv. 720-92) è intonato dalle donne del Coro non appena Eteocle lascia la scena per recarsi allo scontro fatale⁶⁴: è il momento cruciale per la città, assalita dai nemici, per il suo re, che si scontra col fratello, a lui accomunato dalla maledizione paterna. È il momento tanto paventato dalle donne, come hanno mostrato fin dal loro primo apparire sulla scena. Pure, in questo stasimo di oltre settanta versi solo poco spazio è dedicato alla minaccia che incombe sulla città e sulle donne; soltanto quando, verso la metà del canto, il Coro ricorda come le sventure e l'esercito nemico quali marosi del mare muggiano e s'avventano contro la poppa della città, anche dice il proprio personale timore per il fragile baluardo che s'erge a difesa della città:

μεταξὺ δ' ἄλκαρ ὄδ' ὀλίγω
τείνει πύργος ἐν εὐρει.
δέδοικα δὲ σὺν βασιλευσὶ
μὴ πόλις δαμασθῆ. (vv. 761-65).

E in mezzo, a difesa, queste mura di breve larghezza: temo che con i suoi re rovini tutta la città.

Tutto il resto del canto è rivolto al destino dei due fratelli e, più in generale, alle sventure della stirpe di Laio. È singolare che il Coro non abbia dubbi circa l'esito del duello che si sta svolgendo proprio in quel momento: i due fratelli si daranno reciprocamente la morte. L'Erinni, la rovina della casa (τὰν ὠλεσίοικον, v. 720), la dea che non somiglia agli altri dèi (οὐ θεοῖς ὁμοίαν, v. 721), la sempre veridica profetessa di sventura (παναληθῆ κακόμαντιν, v. 722), porta a compimento le maledizioni di Edipo demente (Οἰδίποδα βλαψίφρονος, v. 725).

Al termine del canto corale un messaggero (verisimilmente, ma certo non necessariamente, lo stesso già comparso negli episodi precedenti) annuncia l'esito della contesa: la città è salva, ma i due fratelli sono caduti. La notizia è recata al Coro, che finisce qui per rappresentare tutta la città di Tebe. E al Coro si rivolge con un vocativo che occupa, epicamente, l'intero verso, e che ha suscitato non poche perplessità negli studiosi:

θαρσεῖτε, παῖδες μητέρων τεθραμμένοι (v. 792).

Per intendere questo vocativo, occorre anzitutto chiarire il valore del genitivo μητέρων che alcuni intendono legato al participio: «fanciulle educate dalle madri»⁶⁵, ma altri preferiscono far dipendere da παῖδες «fanciulle delle

⁶⁴ Su questo stasimo si veda G.R. Manton, *The Second Stasimon of the 'Seven against Thebes'*, BICS 8, 1961, 72-84.

⁶⁵ «Libri τεθραμμένοι. Hoc cum μητέρων coniunctum esset ea ratione, qua σῶς ἀλόχου σφαγεῖς et similia dicuntur», Hermann (*Aeschyli Tragoediae*, rec. G.H., II, Berolini 1859, 336).

madri», lasciando al participio un valore quasi pleonastico. Interessante il raffronto con il *Filottete* di Sofocle, dove Odisseo si rivolge a Neottolemo chiamandolo ὦ κρατίστου πατρὸς Ἑλλήνων τροφείς (v. 3), e il Jebb⁶⁶ annota: «πατρὸς is not a gen. of agency ... but a gen. of origin», e riporta proprio questo passo dei *Sette*, osservando: «the gen. seems again to be one of origin, "maiden who are true daughters of your mothers (i. e., who resemble them, rather than your intrepid fathers)»». Nonostante le riserve di alcuni studiosi, ritengo che sia questa l'interpretazione esatta.

Interessante il raffronto con un passo platonico, rivolto peraltro a tutt'altri interessi: nelle *Leggi* (694c ss.) l'Ateniese esprime una sua opinione circa l'inettitudine dei successori di Ciro al comando: sarebbe dovuto al fatto che essi furono dati da educare alle donne, per cui essi ebbero un'educazione femminile, che non li aveva saputi addestrare a quelli che sono i compiti di un uomo e di un sovrano. Per Platone, dunque, le donne non sanno educare gli uomini che meritano veramente questo nome. Ora, tornando ad Eschilo, il messaggero saluta le donne del Coro come degne figlie delle loro madri: questo può sembrare una svalutazione del Coro, ma non credo sia così, in quanto il messaggero si rivolge sì alle donne per rassicurarle che quello che esse più temevano, la caduta della città, non è avvenuto, ma resta anche il fatto che di questo annuncio esse sono ora diventate le uniche destinatarie, e che esse rappresentano, sia pure per un solo momento, Tebe tutta.

Il seguito del dramma merita un discorso a sé, in quanto il testo - come è stato più volte notato - ha subito rimaneggiamenti vari nel corso della sua fortuna teatrale. Ma su questo spero di tornare presto.

La presenza del Coro femminile nei *Sette a Tebe* è di notevole interesse non tanto per gli elementi di tradizionale misoginia che ritornano in bocca ad Eteocle, né per i tratti di fede assoluta negli dèi che risuonano nelle affermazioni delle donne, ma proprio per l'ampio ed articolato contrasto che è ricorrente nel corso si può dire dell'intera tragedia. In essa Eschilo mostra come, nell'ambito della *polis*, esista una realtà, rilevante e non trascurabile, che sono appunto le donne, a cui pure sta a cuore la salvezza della città, ma che segue principi, e offre comportamenti, differenti da quelli degli uomini. Nei fatti, come si riscontra alla fine del primo episodio, esse finiscono per accondiscendere alle disposizioni del sovrano, ma non mutano il loro sentimento interiore. Anzi continuano ad agire e comportarsi secondo quanto viene loro dettato dentro. E la situazione in certo senso non le smentisce. Più avanti nel tempo, quando la situazione politica ateniese avrà la sua crisi sul finire della guerra del Peloponneso, saranno proprio le donne a presentarsi come elemento innovativo ad un tempo e dilaniante per la vita della città. Ma questo affiorerà in altre opere drammaturgiche.

Potenza

Giacomo Bona

⁶⁶ Sophocles, *The Plays and fragments*, IV: *The Philoctetes*, Cambridge 1898², 6.

LA CIRCOLAZIONE DELLE TRAGEDIE ESCHILEE IN AMBITO SIMPOSIALE

Dopo la prima rappresentazione in teatro ad Atene tragedie e commedie non cadevano nell'oblio, soprattutto se avevano incontrato il favore del pubblico. Oltre alla possibilità di essere replicate in città¹ e nei demi², avevano un altro canale di diffusione ugualmente orale, cioè la *performance* simposiale³.

Le non numerose testimonianze sulla circolazione dei testi teatrali nel simposio costituiscono comunque la prova che questa prassi, diffusa anche fuori Atene, si conservò per molti secoli⁴.

- ¹ Le tragedie di Eschilo ebbero il privilegio di poter essere rimesse in scena e partecipare nuovamente ai grandi agoni cittadini non molto tempo dopo la sua morte: cf. *Vita Aesch.* 48-52; *Ar. Ach.* 9 e *sch. ad loc.* (p. 7 Wilson), *Ran.* 868 e *sch. ad loc.* (p. 300 Dübner; cf. anche Ioann. Tz. *ib.*, p. 943 s. Koster); Philostr. *Vit. Apoll.* 6.11. Quint. *inst.* 10.1), mentre per gli altri tragici questa regola divenne vigente solo col sec. IV (A.W. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford 1968², 86, 99 s. [tr. it. *Le feste drammatiche in Atene*, Scandicci 1996, 119, 137 s.]).
- ² Numerose sono le testimonianze epigrafiche e letterarie sull'attività teatrale al Pireo e nei demi (Acarne, Eleusi, Icaria, Salamina, ecc.) risalenti in prevalenza al sec. IV, ma anche al sec. V: si vedano G.V. Vitucci, *Le rappresentazioni drammatiche nei demi attici studiate su alcuni testi epigrafici*, *Dioniso* 7, 1939, 210-25 e 312-25 e Pickard-Cambridge, 1-56 (tr. it. 1-77). In nessuna di esse si fa esplicito riferimento a drammi di Eschilo, ma disponiamo della testimonianza tardiva di uno scolio al v. 886 delle *Rane* di Aristofane (p. 300 Dübner), ove si afferma che ἐν τοῖς Ἐλευσινίοις ἐτελεῖτο τὰ δράματα τοῦ Αἰσχύλου. Tali fonti non spiegano se venissero presentati nei demi tragedie già messe in scena ad Atene, tuttavia, come osserva Wartelle, *Histoire du texte d'Eschyle dans l'antiquité*, Paris 1971, 56, «il est difficile de croire que les poètes aient pu consacrer une telle somme de travail dans la composition et les répétitions pour un seul spectacle éphémère sur la scène du théâtre de Dionysos».
- ³ G. Mastromarco, *Le commedie di Aristofane*, a c. di G. M., Torino 1983, 36: «Accanto a questa circolazione della cultura affidata ai momenti istituzionali della vita comunitaria della polis democratica esiste in Atene una circolazione, anch'essa orale, affidata al simposio, il momento privato per eccellenza: è significativo che Socrate intendesse il teatro "come un grande simposio" (Plutarco, *Sull'educazione dei fanciulli*, 10d). Nei simposi erano recitati componimenti di differenti generi letterari: Omero, Archiloco, Alceo, Saffo, Anacreonte, Ibico, Stesicoro, Alcmene, Simonide, Pindaro, Eschilo, Euripide, Cratino, Esopo, ecc.». Cf. E. Pellizer, *Lineamenti di una morfologia dell'intrattenimento simposiale*, in AA.VV., OINHPA TEYXH. *Studi triestini di poesia conviviale*, a c. di Fabian, Pellizer e Tedeschi, Trieste 1991, 3-13, ove l'autore, dopo aver fatto il punto sui risultati raggiunti dagli studi sul simposio come «spazio comunicativo ed enunciativo» della poesia greca arcaica e classica, soprattutto lirica, individua i tratti distintivi e i momenti principali dell'intrattenimento simposiale.
- ⁴ Osserva M. Vetta, *Il simposio: monodia e giambo*, in AA. VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I 1, Roma 1992, 216 s., che (nel sec. V) «accanto alla lirica va segnalata la sempre maggiore accoglienza in privato dei versi teatrali, secondo una propensione che diventerà parte importante della cultura ellenistica.[...] L'uso di eseguire e di ascoltare sezioni di teatro, anche da attori professionisti ingaggiati per l'occasione, fu il modello dominante della poesia a simposio per tutto il IV secolo. Le antologie di pezzi teatrali ritrovate in papiri ellenistici, oltre che per gli spettacoli delle compagnie di attori itineranti, servivano per la recitazione dei convitati». Di diverso avviso è C. Corbato, *Symposium e teatro: dati e problemi*, in AA.VV., OINHPA, 43-55, il quale, pur presentando un'utile rassegna delle testimonianze antiche sulla declamazione di brani tragici e comici nel

La fonte più importante al riguardo è costituita da un passo delle *Nuvole* di Aristofane (vv. 1351-78), ove il vecchio contadino Strepsiade racconta al coro, in presenza del figlio Fidippide, il motivo della loro recente zuffa. Mentre erano a tavola egli ha chiesto al giovane di prendere la lira (v. 1335: τὴν λύραν λαβεῖν) e di cantargli un μέλος di Simonide, l'epinicio per l'atleta Crio di Egina⁵. Ma Fidippide si è rifiutato, affermando che cantare al suono della lira durante il simposio è ormai fuori moda (v. 1356: ἀρχαῖον)⁶ e che inoltre Simonide è un cattivo poeta. Allora il vecchio lo ha pregato di prendere un ramo di mirto (v. 1364: μυρρίνην λαβεῖν)⁷ e recitargli qualcosa di Eschilo. Il figlio ha finto in un primo momento di acconsentire, esprimendo un giudizio apparentemente di lode per il tragediografo (v. 1366: ἐγὼ γὰρ Αλοχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποιηταῖς), per poi bollarlo, inaspettatamente, come ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν (v. 1367). Alla resa del padre, che si è dichiarato disposto ad ascoltare anche un pezzo moderno (v. 1371: τι τῶν νεωτέρων), subito Fidippide ha attaccato⁸ una ῥῆσις di Euripide, che tratta di una relazione incestuosa tra un fratello e una sorella⁹. Strepsiade indignato è sbottato in ingiurie contro il figlio, dando inizio ad una rissa nella quale il vecchio ha naturalmente avuto la peggio¹⁰.

simposio, afferma che assai raramente il teatro fornì testi per la performance simposiale, sia per le difficoltà di realizzazione (quasi che l'esecuzione di una rhesis comportasse un allestimento teatrale completo!), sia per la natura dell'evento teatrale più complessa rispetto all'intrattenimento privato e disimpegnato costituito dal simposio.

⁵ Simon. fr. 2 P.

⁶ Anche Eupoli in un frammento degli *Iloti* (fr. 148 K.-A.) fa la stessa affermazione, riferendosi non solo ai canti del poeta Simonide, ma anche a quelli di Stesicoro e di Alcmane. Si veda il fr. 398 K.-A., in cui il commediografo ritiene κατασειγασμένα anche τὰ Πυδάρου.

⁷ Numerose sono le fonti antiche che attestano questo costume: Dicearch. fr. 88 W; Aristox. fr. 125 W; Plut. *quaest. conv.* 1.1.615b; Ath. 15.694b; Poll. 6.108; ecc. Si veda P. von der Mühl, *Il simposio greco*, tr. it., in *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, a c. di M. Vetta, Roma-Bari 1983, p. 20 e R. Campagner, *In margine al Simposio di Platone*, *Lexis* 11, 1993, 109.

⁸ Nei manoscritti si legge ὁ δ' εὐθὺς ῥῆσ' (ο ῥῆσεν) 'Ευριπίδου ῥῆσιν... Molti, non ritenendo ipotizzabile nel quinto secolo l'esecuzione cantata di una *rhesis* tragica, hanno preferito intervenire sul testo tradito e al posto di ῥῆσ' (oppure ῥῆσεν) leggere εἶπ' (Römer), ῥῆγ' (Borthwick, Dover), ῥῆκ' (Sommerstein): si veda V. Tammaro, *Aristoph. 'Nub'. 1371*, *MCR* 15-17, 1980-82, 107-09. In età ellenistica effettivamente nel simposio si 'giocava' sul teatro, cantando pezzi che in origine erano destinati alla recitazione (cf. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977, 61-88; si veda inoltre V. Citti, *Lo scortese e la tradizione orale dei testi tragici*, *Lexis* 3, 1989, 75-77. K.J. Dover, *Aristophanes 'Clouds'*, ed. by K.J. D. Oxford 1968, 255), che pure sceglie l'emendamento ῥῆγ' sulla base di un passo di Teofrasto (*Char.* 27.2), ammette che il termine ῥῆσις, propriamente 'discorso', potrebbe qui indicare una monodia così che «one might say that its content justifies ῥῆσις, its character ῥῆσεν».

⁹ Probabilmente la tragedia euripidea cui si allude è l'*Eolo*, in cui Canace, figlia di Eolo e di Enareta, s'innamora del fratellastro Macareo e unitasi a lui gli partorisce un figlio.

¹⁰ Un colloquio tra padre e figlio a proposito di prassi simposiale si trova in un'altra commedia di Aristofane, nelle *Vespe* (vv. 1217 ss.). Qui Schifacleone insegna al vecchio padre il comportamento corretto da tenere nei simposi in società e per una prova pratica immagina che prendano parte a un vero banchetto con le mense imbandite. Dopo le abluzioni e le libagioni, si passa alla musica e ai canti. Si nomina a questo proposito solo il classico

Il passo aristofaneo attesta innanzitutto che la consuetudine di eseguire i canti di Simonide durante gli incontri conviviali, negli anni precedenti assai in voga in Atene, ormai veniva meno¹¹; ma quel che appare nuovo e più rilevante è il fatto che i convitati recitassero (o cantassero) arie e *rhesis* tragiche. Se per Eschilo Aristofane sembra essere la sola fonte sicura, per Euripide disponiamo di altre testimonianze. In diversi suoi scritti Plutarco riporta la notizia di esecuzioni in ambiente simposiale di passi tratti da tragedie euripidee. Nella *Vita di Lisandro*¹² racconta che il comandante spartano e gli altri capi degli alleati, ancora incerti sulla punizione da infliggere ad Atene dopo la sconfitta, prendono parte a un banchetto, durante il quale un focese esegue la parodo dell'*Elettra* di Euripide. Incantati dalla dolcezza della poesia, i generali decidono di non distruggere la città meritevole d'aver dato i natali a un poeta così valente¹³.

Il più noto passo della *Vita di Nicia* nel quale Plutarco, a proposito della sorte dei prigionieri ateniesi in Sicilia dopo la disfatta, ricorda che molti si salvarono grazie a Euripide¹⁴, non fa esplicito riferimento ad una *performance* simposiale, ma conferma il carattere orale della trasmissione dei testi tragici nell'Atene del sec. V e l'esecuzione di passi isolati o di monodie¹⁵.

repertorio di canzoni conviviali (σκόλια) tradizionali, tra i quali l'*Armodio* (v. 1225) e l'*Admeto* (v. 1238).

- ¹¹ Sulla circolazione simposiale dei poeti lirici corali e monodici fino a quest'epoca siamo informati da altre fonti: per limitarci alle testimonianze fornite dai poeti dell'*ἀρχαία*, si vedano ad es. Ar. fr. 235 K.-A. (= *Banch.* 30 Cassio) per Alceo e Anacreonte; Eup. fr. 148 K.-A. per Stesicoro, Alcmane e Simonide; Epicr. fr. 4 K.-A. per Saffo, ecc. Molto è stato scritto sulla lirica a simposio: costituisce ancora un testo di riferimento in questo campo R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, Gießen 1893 (rist. Hildesheim 1970); per un'accurata ed aggiornata trattazione dell'argomento si veda M. Vetta, 177-218.
- ¹² Plut. *Lys.* 15.3.
- ¹³ Nella *Vita di Crasso* 564 Plutarco riferisce che il satrapo Silace recapitò al re dei Parti Irode la testa di Crasso proprio mentre il sovrano, in compagnia del re armeno Artavasde, anch'egli istruito nelle lettere greche, prendeva parte a un simposio a corte e assisteva alla performance di un attore professionista, che, nella parte di Agave, cantava un'aria delle *Baccanti* di Euripide. Il satrapo gettò la testa dello sventurato triumviro tra i convitati e l'attore, preso da entusiasmo dionisiaco, l'afferrò e reggendola in mano ripeté i versi dell'amebeo tra il coro e la madre di Penteo, che, ignara d'aver sgozzato il figlio, esulta del sangue appena sparso. Per l'ellenizzazione dell'Armenia si veda R. Merkelbach, *Memorie tragiche*, EA 25, 1995, 71 s.
- ¹⁴ Fu la passione dei Siciliani per la poesia di Euripide a salvare molti Ateniesi: alcuni di essi durante la fuga ottennero cibo e bevande in cambio dell'esecuzione di arie di Euripide, altri invece furono liberati dalla condizione di schiavi da parte dei padroni siracusani proprio grazie alla loro capacità di recitare a memoria brani tratti dalle tragedie euripidee. Conferma del fatto che ad Atene molti cittadini, pur non essendo attori di professione, erano in grado di declamare ἐπὶ στόματος una *rhesis* tragica si trova anche in Plut. *Dem.* 849. Per la fortuna di Euripide ad Atene si vedano: C. Franco, *Euripide e gli Ateniesi*, in AA.VV., *La polis e il suo teatro 1*, a c. di E. Corsini, Padova 1986, 111-25 e *La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea*, in AA.VV., *La polis e il suo teatro 2*, a c. di E. Corsini, Padova 1988, 213-32.
- ¹⁵ La notizia viene riportata anche da Satiro nella *Vita di Euripide* (19.11), con qualche piccola variante.

Un aneddoto, tramandato da Ateneo, la cui fonte è lo storico Timeo¹⁶, ci riporta ancora in ambiente siciliano, al tempo del tiranno siracusano Dionisio il Giovane: Democle, parassita della corte del tiranno, incaricato di un'ambasceria da Dionisio, al ritorno fu accusato dagli altri legati di aver mandato a monte la missione per aver fatto basse insinuazioni sulla buona fede del tiranno. Democle riuscì a placare le ire di Dionisio, affermando che le accuse nascevano dai contrasti che si sarebbero verificati con i colleghi d'ambasciata: mentre infatti essi dopo il pranzo usavano cantare Frinico, Stesicoro, Pindaro, egli avrebbe voluto eseguire soltanto i canti composti da Dionisio¹⁷. È probabile che il poeta Frinico qui nominato sia il tragediografo, celebrato nell'antichità per la bellezza delle sue arie¹⁸. Veniamo così a sapere che nel sec. IV facevano parte del repertorio eseguito nei simposi non solo i testi dei grandi poeti della triade tragica¹⁹, ma anche quelli di tragediografi meno noti e più arcaici, come appunto Frinico.

Le testimonianze sulla circolazione simposiale di brani di poesia comica sono piuttosto esigue. La più sicura è tratta ancora una volta da una commedia di Aristofane. Nella parabasi dei *Cavalieri* (vv. 507 ss.), «un saggio di critica letteraria filtrato attraverso gli umori del pubblico»²⁰, il coro ricorda che il commediografo Cratino (vv. 526-36) un tempo, quando era nel pieno vigore e gonfio di molta lode (v. 526: πολλῶ... ἐπαίνῳ), si precipitava nella pianura come un fiume in piena, sradicando gli alberi e travolgendo i nemici. Allora era protagonista indiscusso dei simposi, nei quali non si eseguivano che le arie delle sue commedie (vv. 529 s.: ἄσαι δ' οὐκ ἦν ἐν συμποσίῳ πλήν· "Δωροῖ συκοπέδιλε", / καὶ "τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων"²¹), mentre ora che è vecchio, il pubblico lo deride ed egli si aggira per la città assetato di vino, benché

¹⁶ Timaeus (*FGrHist* 566f. 32) *ap.* Ath. 6.250a-c.

¹⁷ Anche in un frammento del commediografo Efippo (fr. 16 K.-A.) si fa riferimento all'esecuzione affidata ad un attore professionista di brani di poesia tragica di Dionisio di Siracusa (e dell'altrimenti ignoto Demofonte) in ambiente simposiale (v. 3: ῥήσεις τε κατὰ δεῖπνον Θεόδωρός μοι λέγει): Teodoro era un celebre attore tragico, nominato anche da Aristotele (*Rh.* 3.1404 b).

¹⁸ Cf. *Ar. Ran.* 1299 e lo *sch. ad loc.* (p. 309 Dübner): ἦν δὲ οὗτος (*scil.* Phrynicus) μελοποιὸς ἡδύς; cf. anche *sch. Ar. Vesp.* 220b (p. 41 Koster) e *Sch. Ar. Av.* 749a-b (p. 117 Holwerda).

¹⁹ A dire il vero non disponiamo di fonti riguardanti l'esecuzione di passi di Sofocle in ambito simposiale, ma non c'è ragione di dubitarne.

²⁰ M.G. Bonanno, *La commedia: "la prima generazione di comici"*, in AA.VV., *Storia e civiltà dei Greci*, a c. di R. Bianchi Bandinelli, III, Milano 1979, 316.

²¹ Si tratta di due citazioni dalla commedia di Cratino *Eumenidi* (fr. 70 K.-A.). Dallo scolio ad *Eq.* 529 (Κρατίνου μέλους ἀρχὴ σκόπτων δὲ τινα ἐκεῖνος δωροδόκον καὶ σφκοφάντην τοῦτο εἶπε) veniamo a sapere che questi versi di Cratino erano usati come canto scommatico: nota infatti R.M. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta 1988, 39: «It appears to have been fashionable [...] to recite on social occasion such lines of invective as Δωροῖ ...», ammettendone dunque un riuso personale all'interno del simposio. Corbato, 49 ritiene che Aristofane alluda nostalgicamente alla consuetudine di declamare «scoli politicamente e culturalmente impegnati».

per le sue vittorie passate meriterebbe di ... essere dissetato a spese pubbliche nel Pritaneo²².

Si tratta di un uso destinato a sopravvivere ancora a lungo: Plutarco²³ ci informa del fatto che ai suoi tempi l'autore alla cui opera preferibilmente si attingeva per l'esecuzione di brani poetici nel simposio era il commediografo Menandro: *περὶ τῆς νέας κωμωδίας τί ἂν ἀντιλέγοι τις; οὔτις γὰρ ἐγκέκρται τοῖς συμποσίοις, ὡς μᾶλλον ἂν οἴνου χωρὶς ἢ Μενάνδρου διακυβερνήσαι τὸν πότον*, mentre ancora in un passo di Giuliano Imperatore²⁴ troviamo traccia della consuetudine di recitare nel simposio testi comici dell'ἀρχαία: la testimonianza in particolare riguarda un brano dei *Cavalieri* di Aristofane.

Come s'è visto riguardo a Cratino ed Euripide, la popolarità di un autore presso il grande pubblico portava inevitabilmente anche ad una più intensa circolazione orale dei suoi testi, vale a dire ad un immediato inserimento delle sue opere anche nel repertorio prediletto dai simposiasti per le loro *performances* estemporanee. È anzi opportuno osservare che Aristofane (sia nella parabasi dei *Cavalieri* a proposito di Cratino, sia nelle *Nuvole* a proposito di Simonide, Eschilo ed Euripide) mette in diretta relazione il successo di un poeta e la lode a lui tributata con l'eventuale esecuzione di suoi brani nei simposi. Cratino trionfava negli agoni, sbaragliava gli avversari πολλῶ ἐπαινῶ e dunque nelle occasioni simposiali si cantavano le arie delle sue commedie; secondo Fidippide, Simonide è ormai *démodé*, è un cattivo poeta meritevole di biasimo e, come farà per Eschilo, rifiuta di eseguirne i canti. Il favore del giovane va al più moderno Euripide ed è giustificato dunque nel voler eseguirne una *rhesis*. In difesa del suo poeta preferito giunge a battere il padre e mostra di non esserne pentito: il vecchio meritava le botte perché non loda Euripide (vv. 1377 ss.: οὔκουν δικαίως, ὅστις οὐκ Εὐριπίδην ἐπαινεῖς, / σοφώτατον;).

Eschilo viene nominato in un brevissimo frammento del *Gerytades* di Aristofane, commedia d'argomento letterario in cui forse il tragediografo figurava anche tra i personaggi²⁵. Si tratta del fr. 161 K.-A.: ἐν τοῖσι συνδείπνοις ἐπαινῶν Αἰσχύλου. Sia che l'espressione ἐν τοῖσι συνδείπνοις significhi «nei convivii» (da σύνδειπνον, 'banchetto comune'), sia che debba intendersi «fra i compagni di mensa» (da σύνδειπνος), certo è il rinvio all'occasione del simposio²⁶, come ci conferma l'equivalenza σύνδιπνα = συμπόσια

²² È noto che Cratino, proprio in risposta all'accusa d'aver perso l'ispirazione e d'essere troppo dedito al vino, mossagli da Aristofane in questi versi, compose una nuova commedia, la *Damigiana*, con la quale trionfò ancora una volta, riportando la vittoria su Amipsia e Aristofane, alle Dionisie del 423: cf. *sch. Ar. Eq.* 531a (p. 133 Jones): ταῦτα ἀκούσας ὁ Κρατῖνος ἔγραψε τὴν Πυτίην, δεικνὺς ὅτι οὐκ ἐλήρησεν.

²³ *quaest. conv.* 7.8.712B. Per la circolazione di passi menandrei nel simposio cf. anche *quaest. conv.* 5.673E e *comp. Arist. et Men.* 854B.

²⁴ *Jul. symp.* 310b. Per la fortuna di Aristofane in Giuliano si veda J. Bouffartigue, *L'empereur Julien et la culture de son temps*, Études augustinienes sér. antiquité, Paris 1992.

²⁵ Si veda l'introduzione ai frammenti superstiti della commedia in R. Kassel-C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, III 2, Berlin-New York 1984, 101 e il commento al fr. 696.

²⁶ Forse il fr. 161 K.-A. è da collegare ad un altro della medesima commedia (fr. 162 K.-A.

fornitaci da Fozio²⁷. Se si tiene conto di quanto s'è osservato a proposito della relazione stabilita da Aristofane tra ἔπαινος del poeta ed esecuzione simposiale di brani di sue opere, sembra plausibile che con il verbo ἐπαινεῖν il commediografo alludesse all'esecuzione nei simposi di brani tratti dalle tragedie eschilee.

Alla medesima conclusione si giunge per altra via, cioè attraverso un'analisi semantica più precisa del verbo ἐπαινεῖν. Oltre al significato fondamentale di 'lodare', *LSJ* indicano per il termine anche quello di 'recite', 'declaim publicly' in relazione all'attività dei rapsodi e cita come esempi due passi dello *Ione* platonico²⁸. R. Velardi²⁹ ritiene che il verbo, se riferito ad Omero, assuma un più preciso valore tecnico, che si spiega con le modalità della *performance* rapsodica. Nell'orazione *Contro Leocrate* di Licurgo³⁰ si trova un esempio di ἔπαινος omerico, che consiste non solo nella recitazione dei versi, ma anche in un discorso introduttivo e un commento esegetico finale, tre fasi che dovevano susseguirsi anche nello spettacolo rapsodico³¹: tali considerazioni rendono abbastanza probabile che anche nel *Gerytades* il verbo ἐπαινεῖν potesse descrivere nel modo migliore la *performance* dei partecipanti al simposio, confermando così la presenza di Eschilo nel repertorio cui essi, nell'ultimo quarto del V secolo, attingevano.

Reykjavík

Alberta Lai

θεράπευε καὶ χόρταζε μονωδιῶν): non sappiamo quale personaggio pronunciasse questo verso, né a chi rivolgesse l'ordine (per le numerose congetture a riguardo cf. Kassel- Austin, 106); non pare tuttavia improbabile che le parole alludano anche ad esecuzioni poetiche durante il simposio.

²⁷ *Lex.* p. 186 Naber.

²⁸ Si tratta di *Ion* 536d.4-6 e 541e.1-3, cui possiamo aggiungere anche 536d.2-3 e 542b.3-4, nonché *Prot.* 309a, ove ricorre il termine ἐπαινέτης.

²⁹ R. Velardi, *Enthousiasmos. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma 1989, 31-36.

³⁰ Lycurg. 102-04. L'oratore introduce la citazione di un passo dell'*Iliade* (K 494 ss.) dicendo: βούλομαι δ' ὑμῖν καὶ τὸν Ὅμηρον παρασχέσθαι ἐπαινῶν.

³¹ Così anche il termine ἐπαινέτης nei passi citati dello *Ione* indicherebbe non un semplice estimatore della poesia omerica, ma il rapsodo, che nel suo spettacolo faceva precedere la recitazione dei versi da un'introduzione elogiativa del poeta e dopo l'esecuzione commentava il passo omerico appena recitato.

IL FIGLIO DI PADRE CAPRESE

(Ar. Ach. 848-53)

1. Poco oltre la metà degli *Acarnesi*, la personalissima *Friedenspolitik* di Diceopoli comincia a mostrare i suoi effetti benefici. Tra le scene mercantili del Megarese e del Tebano, in cui ha straripante risalto la *laeta abundantia* di uno fra i primi 'obiettori' della letteratura europea¹, è incastonato un breve canto del Coro, che in ventitré versi, a scrupoloso completamento dell'*eudaimonia* del protagonista, elenca in un piccolo «Schurkenkatalog»² tutti gli 'spiacevoli incontri' che non potranno più turbarlo. Tra essi, fa spicco quello con Cratino, cui pare dedicata un'intera strofe (vv. 848-53):

οὐδ' ἐντυχῶν ἐν τάγορᾳ
πρόσεισί σοι βοδίζων
Κρατίνος ἀεὶ κεκαρμένος
μοιχὸν μὲ μαχαίρα,
ὁ περιπόνητος Ἀρτέμων,
ὁ ταχὺς ἄγων τὴν μουσικήν,
ἔζων κακὸν τῶν μασχαλῶν
πατρὸς Τραγασαίου.

*Né incappandovi in piazza
ti si farà incontro, trascinandosi,
Cratino sempre rasato
all'adultera, a fil di rasoio,
lo scelleratissimo Artemone, 850
il sin troppo veloce in musica,
che brutalmente puzza dalle ascelle,
figlio di padre Caprese*³.

2. Che tanto, irridente livore fosse interamente speso per un rivale non dovevano ritenere le fonti dei codici aristofanei superstiti, che, unanimemente *contra metrum*, recano οὐδ' ὁ περιπόνητος (*Suda* o 74 A. offre addirittura οὐδ' ὡσπερ ὁ περιπόνητος) al v. 850: per mezzo della congiunzione οὐδ(έ), la strofe risulterebbe divisa in due *tranches*, una relativa a Cratino (fino a μαχαίρα), l'altra ad Artemone (così ancora Pape-Benseler, 148, che fanno di costui un altrimenti ignoto poeta dell'età di Pericle). Ma l'emendamento ὁ περιπόνητος di Bentley, ora unanimemente accettato, è confortato dallo Schol. REGLh Ar. Ach. 850a παρ' ὑπόνοιαν δὲ ἔφη τὸ 'Ἀρτέμων'· οὐ γὰρ

¹ Sull'obiezione tutta mercantile di Diceopoli cf. S.D. Olson, *Dicaeopolis' Motivations in Aristophanes' 'Acharnians'*, JHS 111, 1991, 201.

² H. Erbse, *Zu Aristophanes. 'Acharn.' 847-852*, *Eranos* 52, 1954, 82.

³ La traduzione tenta di rendere la *pointe* che chiude la strofe (v. 853), ove l'etnico Τραγασαῖος (per cui, cf. W. Pape-G.E. Benseler, *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, Braunschweig 1873², 1545), dalla cittadina epirota fondata κατὰ μῦθον dal figlio di Posidone Τράγασος (cf. K. Preisendanz, *Tragastos*, in ALGRM, V, 1924, 1090 rr. 32-42), inserito in un contesto 'ascellare' (cf. Ar. Pax 814) fa pensare al τράγος. Allo stesso modo, al v. 808 di questa stessa commedia, i Τραγασαῖα χοιρίδια del Megarese richiamano il verbo τράγειν (cf. G. Mastromarco, *Aristofane*, I, Torino 1983, 175 n. 129).

τοῦτου ἀλλὰ τὸν Κρατῖνον βούλεται δηλῶσαι, da cui si ricava con chiarezza che 'Artemone' è nuovo sale sulle ferite di Cratino⁴.

3. La ricorrente presenza dell'anziano antagonista nelle commedie aristofanee⁵ e la comprensibile - e canonica - identificazione dello stesso Aristofane sia con il Coro sia, soprattutto, con Diceopoli⁶ nel giudicare spiacevole l'incontro con questo «Altmeister der Komödie»⁷, rendono quanto mai sorprendente l'indicazione dello Schol. REFLh Ar. Ach. 849a Κρατῖνος οὔτος μελῶν ποιητής. κωμῳδεῖται δὲ ἐπὶ μοιχείᾳ καὶ ὡς ἀσέμνως κειρόμενος. Nonostante l'assenza di ulteriori notizie circa questo Cratino lirico, l'opinione dello scoliasta venne difesa in passato da diversi studiosi⁸ e, più

⁴ Al v. 849, ἀεὶ κεκ. dei codici, per cui si avrebbe un insolito anapesto strappato *pro iambo* a fine *metron* (cf. B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, II, Frankfurt a.M. 1987, 153 [cf. III 5]: «die Iamben sind regelmäßig gebaut, Auflösungen kommen kaum vor»; per la scansione si vedano anche W.J.M. Starkie, *Aristophanes. 'The Achamians'*, London 1909, LXXXIII; C. Prato, *I canti di Aristofane*, Roma 1962, 18 s.; E. Domingo, *La responsión estrófica en Aristófanes*, Salamanca 1975, 47 s.), è stato variamente emendato (ἀνακ. Bentley, εὐ κ. Fritzsche seguito da Zimmermann, ἀποκ. Reisig, αὐ κ. Elmsley, ἐγκεκ. Bergk, οὐ κεκ. Blaydes, che spiega con la trasposizione di questa negazione l'οὐδ' ὁ π. del v. 850), e R. Kassel - C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, IV, Berolini - Novi Eboraci 1983, 115, che citano i vv. 848-53 come test. 12 di Cratino, pongono la *crux* accanto ad ἀεὶ (così ora anche L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997, 138). Problematica la soluzione dello Schol. Lh Ar. Ach. 849c ἀεὶ· συνίζησις, perché la sinizesi di ἀεὶ è inattestata in Aristofane: occorrerà rassegnarsi all'anapesto o emendare ἀεὶ (εὐ è in tal caso preferibile). Di scarso rilievo altri problemi testuali, di cui si darà conto in séguito.

⁵ Cf. Kassel-Austin, 114 s. Mi pare tuttavia poco motivata l'affermazione di G. Bona, *Per un'interpretazione di Cratino*, in AA.VV., *La polis e il suo teatro*, II, a c. di E. Corsini, Padova 1988, 186 n. 9): «correlata con l'interpretazione del Cratino ricordato in questi versi è l'identificazione di quello che si trova citato al v. 1172».

⁶ Nel vasto panorama bibliografico sull'argomento, cf. e.g. J. Van Leeuwen, *Aristophanis 'Achamenses'*, Leiden 1901², XII; C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984², 59-65 (tr.ingl. *Aristophanes. An Author for the Stage*, London-New York 1994, 34-37); S. Goldhill, *The Poet's Voice*, Cambridge 1991, 191 s.; X. Riu, *Dionisisme i Comèdia*, Diss. Barcelona 1991, 277 s.; G. Mastromarco, *Il commediografo e il demagogo*, in AA.VV., *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from the Greek Drama Conference Nottingham 18-20 July 1990*, ed. by A.H. Sommerstein - S. Halliwell - J. Henderson - B. Zimmermann, Bari 1993, 341 n. 1; I.C. Storey, *Notus est omnibus Eupolis?*, in *Tragedy*, 388-92; C. Carey, *The Purpose of Aristophanes' 'Achamians'*, RhM 136, 1993, 254. La tesi di E.L. Bowie, *Who is Dicaeopolis?*, JHS 108, 1988, 183-85, secondo il quale il nome Diceopoli alluderebbe ad Eupoli, guardata con simpatia da N.R.E. Fisher, *Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' 'Achamians'*, G&R 40, 1993, 36s., è stata contestata da Olson, 200 n.3 e *Names and Naming in Aristophanic Comedy*, CQ 42, 1992, 307; L.P.E. Parker, *Eupolis or Dicaeopolis?*, JHS 111, 1991, 203-08; Storey, 388-92; Carey, 254 n. 24.

⁷ Erbse, 82.

⁸ R.F.Ph. Brunck, *Aristophanis Comoediae*, III, Argentorati 1783, 95 (adn.); I. Bekker, *Aristophanes. Comoediae*, III, Londini 1829, 76; T. Halbertsma, *Prosopographia Aristophanea*, Diss. Lugduni Batavorum 1855, 64 (che lo ritiene un ignoto musico della scuola di Frinide); H. Müller, *Die Lustspiele des Aristophanes*, III, Leipzig 1861, 76 n. 5; Starkie, 174 s.; A. Willems, *Aristophane*, I, Paris-Bruxelles 1919, 54 n. 2; B.B. Rogers, *Aristophanes*, I, Cambridge Mass.-London 1924, 82 n. (c); *The 'Achamians' of Aristophanes*, London 1930, 130 s.

recentemente, da R. Cantarella⁹ e G. Paduano¹⁰. Gli argomenti che salvaguarderebbero l'«Archeget der attischen Komödie»¹¹ dall'infamante accostamento con lo «scelleratissimo Artemone», nel complesso, sono i seguenti:

a) Artemone, un volgare personaggio bollato da Anacreonte come περιφόρητος (fr. 27 [PMG 372].2)¹² e πονηρός (fr. 43 [PMG 388].5)¹³, e qui - con comico sincretismo - περιπόνηρος, parrebbe mal attagliarsi a una canzonatura di Cratino comico, cui non si addicono né l'ipercinetico bighellonare che più d'uno ha rilevato in βαδίζων¹⁴, né la rasatura à la *malcontent*, di norma riservata agli adulteri¹⁵: queste particolari forme di degradazione dell'*otium*, che pure calzano a pennello con il sozzo e volgare *parvenu* anacreonteo, prototipo del giovane lussurioso e del 'villan rifatto'¹⁶, non sembrano toccare il *poeta senex* descritto nei *Cavalieri* (vv. 531-36), solitamente sfottuto come vecchio *bibulus*¹⁷.

b) Se ὁ ταχύς¹⁸ ἄγαν τὴν μουσικὴν significa «fin troppo frenetico nel canto», l'*esquisse* del Cratino degli *Acarnesi* sarebbe in netto contrasto con quella

⁹ Aristofane, *Le commedie*, II, Milano 1953, 189, e (senza testo greco) Torino 1972², 37.

¹⁰ Aristofane, 'Gli Acarnesi, Le Nuvole, Le Vespe, Gli Uccelli', Milano 1982², 40 n. 57.

¹¹ W. Schmid - O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, I/4, München 1946, 89.

¹² L'aggettivo περιφόρητος significa soltanto «omnium in ore [...] omnibus notus [...] omnibus feminis notus, valde amatus, ποθούμενος, περιμάχητος» (B. Gentili, *Anacreon*, Roma 1958, 10; si veda anche W.J. Slater, *Artemon and Anacreon: no Text without Context*, Phoenix 32, 1978, 187) e l'espressione ὁ περιφόρητος Ἀρτέμων, usata ancora da Difilo (fr. 35 K.-A.), divenne proverbiale per indicare il 'donnaiolo' (cf. Zenob. Ath. 1. 64 [ap. M.E. Miller, *Mélanges de littérature grecque*, Paris 1868, 356], *App. Prov.* 4.32 [1.441.1-5 L.-S.], Liban. *Epist.* 225 [10.207.15 Förster]).

¹³ Entrambi i frammenti sono testimoniati da Athen. 12.533e-f.

¹⁴ Starkie, 174: «'strolling', since he has nothing better to do»; Van Leeuwen, 141: «otiosus deambulans, quod ardelionum est nihil agendo tempus terentium».

¹⁵ Cf. Ar. *Nub.* 1083, *Pl.* 168; si vedano Erbse, 82-84; E. Degani - G. Burzacchini, *Lirici greci*, Firenze 1977², 275; Mastromarco, *Comm.* 178 n. 135; D. Cohen, *A Note on Aristophanes and the Punishment of Adultery in Athenian Law*, ZRG 102, 1985, 385-87.

¹⁶ Si vedano, rispettivamente, fr. 27.2, 43.10-12 ('passeggio') e 43.9 ('depilazione punitiva'). Sull'ombrellino dell'Artemone anacreonteo come simbolo di nuova ricchezza, oltre che di effeminatezza, cf. M.C. Miller, *The Parasol: An Oriental Status-Symbol in Late Archaic and Classical Athens*, JHS 112, 1992, 96 s. Secondo Slater, 185-94, in polemica con l'interpretazione tradizionale (per cui si veda, da ultimo, D.L. Campbell, *Greek Lyric Poetry*, Bristol 1982², 323-25), i reali rapporti tra Anacreonte ed Artemone, qui deformati dalle leggi 'di genere' dell'escrologia simpotica, sarebbero stati di reciproca amicizia; poiché anche il legame tra Aristofane e Cratino sarà stato verosimilmente di tal segno, il riferimento ad Artemone sarebbe in tal caso ancor più pertinente; Cratino è per Aristofane ciò che Artemone fu per Anacreonte: un amico-rivale da prendere benevolmente di mira.

¹⁷ Cf. Starkie, 174; Rogers, 130 s. Per questa canonica immagine biografica del Cratino comico, cf. Kassel-Austin, 112 (testt. 1, 2a), 114 s. (testt. 9-16). In Aristofane, in effetti (*Ach.* 1168-73, *Eq.* 400, 526-36, *Pax* 700-03, *Ran.* 357), Cratino è sempre il *senex bibosus*, incontinente, ed il poeta *rusticus* ma vivace.

¹⁸ Improbabile la congettura πούχος di Bentley, che non dispiacque («fortasse recte») a F.H.M. Blydes, *Aristophanis Acharnenses*, Halis Saxonum 1887, 129 («quia re vera obesus esset Cratinus»; ma, poco oltre: «vide an reponendum sit ὁ ταχὺ μαθὼν τὴν μουσικὴν»).

dei *Cavalieri* ove, a un anno di distanza, l'anziano rivale - tutt'altro che «sfrenato» - è poeta «senza energia» e le cui «armonie si sfaldano progressivamente»¹⁹.

4. Le basi di questa impalcatura, tuttavia, sono state demolite da H. Erbse che, facendo propria una tesi di Th. Bergk²⁰, ritenne che il Cratino in questione non potesse essere altri che l'«*ehrwürdig-alte Rivale*» (p. 84) di Aristofane, opinione condivisa da molti tra i più recenti studiosi²¹. Le osservazioni di Erbse sono le seguenti:

a) Se il Cratino citato non è il comico, «*die Wörte stossen sich so überraschend, daß man an einen Griphos hellenistischer Provenienz glauben möchte, wüßte man nicht, mit welcher Leichtigkeit der athenische Zuschauer, vertraut mit den bezeichneten Personen und mit der schillernden Doppeldeutigkeit der Komikersprache, die intendierten Beziehungen erkannte*» (p. 82).

b) Pur richiamando Artemone, *περιπόνηρος* e *βαδίζων* alludono altresì alla figura in declino di Cratino, che «*stolziert nicht daher, sondern erscheint nur noch in der Sänfte auf der Straße*» (pp. 84 s.), esattamente come in *Eq.* 533 «ormai vecchio va errando» (simmetricamente contrapposto, a sua volta, ad *Eq.* 527, ove il Cratino *d'antan* «per lisce pianure va scorrendo»).

c) Nonostante gli originari doppi sensi erotici, nell'Atene di Aristofane «sempre rasato all'adultera a fil di rasoio» è un'espressione colorita per dire «*nichts anderes [...] als 'kahlköpfig'*»²²: il bersaglio del calvo Aristofane²³ non sarebbero pertanto inattestati lussuriosi costumi di Cratino, ma «*die Glatze*» del rivale, che gli spettatori potevano ammirare «*unter den Ehrengästen in konkreter Leuchtkraft vor sich*» (p. 84)²⁴.

¹⁹ *Eq.* 531-33 «e ora voi, vedendolo straparlare, non ne avete pietà, / mentre gli cadono i piroti e l'accordatura non c'è più / e le giunture si aprono». Per il duplice campo metaforico sotteso a quest'immagine, cf. F. Perusino, *Cratino, la kline e la lira. Una metafora ambivalente nei 'Cavalieri' di Aristofane*, CL 2, 1982, 147-59 (ora anche in AA.VV., *Athlon. "Satura grammatica in honorem F. Rodríguez Adrados"*, II, Madrid 1986, 703-11).

²⁰ *Commentationum de reliquiis comoediae Atticae antiquae libri duo*, Lipsiae 1838, 202. Cf. anche A. Müller, *Aristophanis Achamenses*, Hannoverae 1863, 158; H. Lübke, *Observationes criticae in historiam veteris Graecorum comoediae*, Berolini 1883, 26 e Van Leeuwen, 143. Non si pone neppure il problema Blaydes, 127-29, per il quale questo Cratino è senz'altro il comico.

²¹ Cf. e.g. A.H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes, I: Achamians*, Warminster 1980, 198 s.; Id., *The Comedies of Aristophanes, II: Knights*, Warminster 1981, 164; G. Mastromarco, *Aristofane. 'Gli Acaresi'*, Bari 1979, 83 = *Comm.* 178 n. 134 (ove si mantiene, tuttavia, un più prudente riserbo); Bona, 186; Kassel-Austin, 115 (senza alcun cenno a problemi d'identificazione).

²² Erbse, 83, con una documentata rassegna di *loci similes* e delle tradizioni scoliografica e lessicografica, anche a proposito delle analoghe locuzioni *κῆπος* ('Glattung') e *κῆπον κεκορμένον* (cf. nn. 1-6, p. 83). Un preciso riferimento al *look* degli adulteri suppone invece Mastromarco, *Comm.* 178 n. 135: «fa ridere già solo prospettare l'ipotesi che il vecchissimo Cratino fosse colto in flagrante adulterio».

²³ Cf. *Ar. Eq.* 550, *Pax* 767-73, *Eupol.* fr. 89 K.-A.

²⁴ La pelata è associata alla barba del capro anche in *Soph. Ichn.* 367 s. L'osservazione di J. Taillardat (*Les images d'Aristophane*, Paris 1965²), secondo cui questo Cratino doveva esser

d) non già *lymphatus cantum*, ma piuttosto «extemporaneus poeta»²⁵ è il vero significato di ὁ ταχὺς ἄγων τὴν μουσικὴν: Aristofane mette in evidenza la «Behendigkeit im Produzieren» (p. 85) di Cratino, quel suo 'ciangottare' che sarà deriso anche nei *Cavalieri*²⁶.

e) il riferimento al «padre Caprese», attraverso l'allusione al τράγος, bolla l'«Eschilo della commedia»²⁷ come «riechend nach dem Gesang der Böcke» (p. 86), ovvero come scimmiettatore della tragedia e del dramma satiresco.

5. Non tutti gli enunciati di Erbse sono accettabili. Altri possono essere precisati e corroborati. E se le sue «ingegnose, anche se non decisive, argomentazioni» (Mastromarco, *Comm.* 178 n. 134) contribuiscono già, in parte, a individuare la sagoma di Cratino comico sotto la maschera del «figlio di padre Caprese», è forse possibile ridurre ulteriormente i margini di dubbio, legare con sicurezza il rivale di Aristofane nei panni logori dello «scelleratissimo Artemone», ed enucleare altre importanti implicazioni poetiche contenute in questo scherzoso 'incontro evitato' di Diceopoli:

a) L'argomento del «Griphos», in primo luogo, andrà ridimensionato, dato che non si può escludere l'esistenza di un Cratino lirico, né fare illazioni sul livello della sua fama nell'Atene del 425. Poiché, tuttavia, lo stesso Aristofane (*Eq.* 529 s.) e gli antichi esegeti (Scholl. $\text{VE}\Gamma^3\Theta\text{M}$ Ar. *Eq.* 529a e $\text{VE}\Theta\text{M}$ Ar. *Eq.* 529b) attestano che Cratino frequentava i simposi, dove trasformava in σκόλια i μέλη delle sue commedie accompagnandosi con la lira²⁸, è anche possibile che questa attività lirica del poeta comico, parallela e minore, forse anche 'senile' e palliativa rispetto a quella scenica, stesse alla base della graffiante ironia degli *Acarnesi*, e quindi della notazione dello scoliasta. Non è infatti inverosimile che qualche commentatore antico si premurasse di precisare che Aristofane prendeva qui in giro un poeta ormai più avvezzo ai simposi - dove replicava parti già stantie di suoi antichi successi - che non alle più impegnative tenzoni sceniche, un Cratino insomma ὡς μελῶν ποιητής, e che la successiva tradizione scoliografica banalizzasse tale indicazione, facendo di questo Cratino un melico *tout court*: Κρατῖνος· οὗτος μελῶν

calvo, visto che la sua rasatura è permanente (ἀεί), è stata ripresa da Bona, 186: ma la presunta calvizie del Cratino comico (della quale il verso sarebbe l'unica attestazione) non può ovviamente essere assunta a prova della sua identificazione con questo personaggio.

²⁵ S. Bergler, *Aristophanis Comoediae Undecim*, I, Lugduni Batavorum 1760, 535.

²⁶ *Eq.* 531. Al contrario, Aristofane (*Pax* 749 s.) si dipingeva come il poeta che «creò una grande arte per noi e la fece torreggiare edificandola con versi grandi e riflessioni e scherzi non triviali».

²⁷ Cf. Anon. *De com. (Prol. de com. III)* 20 p. 8 Kost. (test. 2a K.-A.), *AP* 2.357-60 (Christod.). Si vedano A. Körte, *Kratinos*, in *RE* XI 2, 1922, 1654; G. Norwood, *Greek Comedy*, London 1931, 141; Schmid, 67. Per la *vox tragica* di Cratino, cf. Ar. *Eq.* 526-28 (test. 9 K.-A.), *Ran.* 357 (test. 11 K.-A.), ove è detto ταυροφάγος, appellativo di Dioniso in Soph. fr. 668 R.

²⁸ Cf. Perusino, 157.

ποιητής²⁹. Il tratteggio di un uomo eccessivamente portato a indulgere alla «musica» (v. 851), e l'attestazione di un rallentamento, se non proprio di un distacco (cf. Schol. VEG³⁰ Ar. Eq. 400a ~ Suda κ 2216 A. = Cratin. Pyl. test. ii K.-A.), nell'attività scenica di Cratino subito anteriore al 423 sono elementi solidali con questa interpretazione.

b) L'aggettivo περιπόνητος, come si è detto, è una comica ('cratiniana')³⁰ *contaminatio* tra i due epiteti affibbiati da Anacreonte ad Artemone, περιφόρητος (fr. 27.2) e πονηρός (fr. 43.4): il primo, in particolare, che in Anacreonte graffiava il 'donnaiolo', ai tempi degli *Acarnesi* sembrava ancora più espressivo perché poteva essere riferito a un altro Artemone, l'abilissimo μηχανοποιός al servizio di Pericle nella guerra contro Samo (cf. Diod. Sic. 12.28), che già negli anni '20 era solito muoversi in carrozzella - come il personaggio anacreonteo (cf. fr. 43.10-12) - ma a causa di una zoppia senile: l'epiteto del primo passò - reinterpretato in senso fisico - al secondo che, «zoppo, veniva portato (περιεφέρετο) a visionare i macchinari» (*App. Prov.* 4.32)³¹. Non si può allora escludere che, deformando la tradizione, Aristofane tentasse di sintetizzare in περιπόνητος³² le caratteristiche negative di Cratino: volgare come l'anacreonteo figlio della Cica, ed ormai vecchio e costretto a trascinarsi sulla scena come l'ingegnere contemporaneo. Un penoso avanzare ben descritto dal participio di βαδίζω, che in Aristofane indica spesso l'«incedere a fatica» (non di rado a causa dell'ubriachezza), non lo 'stroll' o il 'passeggiare oziosamente'³³. Il duplice riferimento nascosto nel nome di Artemone rappresenterebbe, in questo caso, un altro esempio di «metafora ambivalente» nel teatro di Aristofane³⁴.

Ma c'è di più: come un catalogo nel catalogo, i vv. 848-59 presentano una piccola rassegna di straccioni ove, oltre a Cratino, compaiono il παμπόνητος Πάυσιων ed il περιαιλουργός Λυσίστρατος³⁵. In questo contesto rientra anche

²⁹ Una suggestione del genere è anche in Sommerstein, *Ach.* 198. Si potrebbe addirittura ipotizzare una corruzione meccanica: Κρατίνος· ὡς μελῶν ποιητής > Κρατίνος· ὄς μελῶν ποιητής poi precisato in Κρατίνος· οὗτος μελῶν ποιητής.

³⁰ Cratin. fr. 223 K.-A. εἶτα Σάβας ἀφικνῆ καὶ Σιδονίου καὶ Ἑρεμβούς, / ἔς τε πόλιν δούλων, ἀνδρῶν ν ε ο π λ ο υ τ ο π ο ν ἦ ρ ω ν, / αἰσχυρῶν, Ἄνδροκλέων, † Διονυσσοκουράωνων.

³¹ Cf. Ephor. *FGrHist* 70 F 194, Plin. *NH* 34.56, Schol. REI Lh Ar. *Ach.* 850a (che confonde i due Artemoni e - forse sulla base della σοφία dell'ingegnere - attribuisce a περιφόρητος il significato di σοφός). Si vedano Blaydes, 128 s., Van Leeuwen, 142; Starkie, 175; Sommerstein, 199; Mastromarco, *Comm.* 178 n. 136. È significativo come già i peripatetici (Heracl. Pont. fr. 60 Wehrli², Chamael. fr. 44 Giordano [= 36 Woerli²) criticassero l'identificazione dell'ingegnere nel περιφόρητος Ἀρτέμων e riconducessero l'epiteto (erroneamente inteso, però, come 'scarrozzato', sulla base di Anacr. fr. 43.10-12) al personaggio anacreonteo.

³² L'epiteto è spiegato come un errore per περιφόρητος dallo Schol. Lh Ar. *Ach.* 850b e ben inteso invece da Hesych. π 1831 Schm. s.v. περιπόνητος, che distingue i due Artemoni (contrariamente a quanto afferma Starkie, 175).

³³ Cf. *Ach.* 1165, *Nub.* 128, *Vesp.* 257, 1401 s., *Ran.* 36, 716 s.

³⁴ Cf. Perusino, 158.

³⁵ Per la proverbiale povertà di questi due personaggi, più volte ricordata da Aristofane, cf. Mastromarco, *Comm.* 179, nn. 137 e 138.

περιπόνητος, di solito (correttamente) interpretato come commistione degli epiteti dell'Artemone anacreonteo, ma non anche come una sorta di fusione di quelli riservati ai susseguenti Pausone e Lisistrato³⁶, 'accattoni' più che 'perversi'. La medesima funzione, anche in questa prospettiva, è assolta da βαδίζων, che anticipa il Cratino dei *Cavalieri*, il quale «ormai vecchio va errando,/ come un Conna, con una corona secca» (vv. 533 s.). Anche quando hanno registrato questo parallelo, gli studiosi si sono sempre limitati al v. 533, trascurando l'importanza della similitudine seguente, che non solo richiama una parodia cratiniana di Esiodo³⁷, ma, ripetendone puntualmente la storpiatura Κουνῶς³⁸, chiama in causa Conno, musico maestro di Socrate, sempre coronato dall'alloro della vittoria, ma poi avvizzito e divenuto simbolo della decadenza senile³⁹. Anche qui, dunque, il bersaglio di Aristofane potrebbe essere il Cratino grande decaduto, περιπόνητος (detto di chi è divenuto un mendicante, con uno scarto semantico rispetto agli epiteti anacreontei) come un Pausone o un Lisistrato, e βαδίζων sotto il peso degli anni (e del vino)⁴⁰.

c) La similitudine di Conno può gettare luce anche sull'espressione «sempre rasato all'adultera a fil di rasoio». L'indimostrabile ipotesi di un Cratino adultero e lussurioso è già stata agevolmente contestata da Erbse, il cui ricorso a una comicamente sfruttabile calvizie del poeta, anche in questo rivale del calvo Aristofane, non poggia, d'altra parte, su altro documento che questo stesso passaggio. Non ci sarebbe da stupirsi, invece, se Cratino fosse qui «sempre rasato» in quanto è sfiorito l'alloro di vittoria che gli ornava la fronte⁴¹, poiché è «sempre tosato» negli agoni pubblici - proprio come

³⁶ Un cursorio accenno è solo in Blaydes, 129, che peraltro confonde περιπόνητος e παμπόνητος.

³⁷ Cratin. fr. 349 K.-A. «mangia e da' gioia al tuo ventre affinché la fame ti prenda in odio e ti ami invece Conna dalle molte ghirlande»: il parodiato è Hes. *op.* 299 s. Cf. Perusino, 150 s., Bona, 184 s.

³⁸ Gli onomastici in -ῶς (cf. O. Masson, ZPE 11, 1973, 1-19 = *Onomastica Graeca selecta* [OGS], Nanterre 1990, 163-81, W. Clarysse - O. Masson, ZPE 20, 1976, 231 = OGS 241; J.B. Curbera, ZPE 108, 1995, 101 s.), con funzione deformante, erano noti a Cratino (cf. Schmid, 87 n.6; B. Marzullo, *Annotazioni critiche a Cratino*, in AA.VV., *Studien zur Textgeschichte und Textkritik*, Köln-Opladen 1959, 150 s.). Su Κουνῶς, si veda R.A. Neil, *The Knights of Aristophanes*, Cambridge 1909, 80.

³⁹ Cf. Amips. fr. 7-11 K.-A. (dal Conno, secondo posto alle Dionisie del 423, davanti alle *Nuvole* e dietro la *Bottiglia* dello stesso Cratino), Eupol. fr. 77 K.-A. (riferito a Conno da A.G. Winckelmann, *Platon. 'Euthydemus'*, Berolini 1833, XLI; si vedano Kassel-Austin, V, 1987, 334), Ar. *Vesp.* 675, *Com. adesp.* fr. 371 K.-A., Plat. *Euthyd.* 272c, *Menex.* 235e-236a, Callistr. 326.52 Schm., Euphron. fr. 72 Strecker; dubbi, invece, gli Scholl. RVILh Ald. Taur. Ar. *Vesp.* 675 (a-e). Sul motivo della vecchiezza di Cratino in Aristofane, cf. Bona, 182-84. Sul contrasto generazionale Cratino/Aristofane, cf. K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972, 215; Bona, 186 s.

⁴⁰ Un Anacreonte vecchio ed ebbro, e quindi instabile e vacillante nell'incedere, è in AP 16.308 (Eug.).

⁴¹ Cf. K.J. Reckford, *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapell Hill-London 1987, 124. Sulla 'secca' vecchiaia, cf. A. Lorenzoni, *Ares e i fanciulli* (*Aesch. 'Ag'* 76 ss.), *Eikasmós* 3, 1992, 82 s. (in part. n. 26). Il poeta, che qui è definito «figlio di padre Caprese», nel *Dionisalessandro* aveva descritto in termini analoghi la tosatura delle greggi: fr. 39 K.-A. «ci sono lì dei rasoi

l'egineta Κριός (un nome parlante: 'Montone') di simonidea memoria, che fu «tosato a dovere» a Nemea, cioè sconfitto nell'agone di lotta⁴² - e deve ora limitarsi ad assistervi, 'rasato', in prima fila⁴³. Nel *Witz* della rasatura 'all'adultera', insomma, persisterebbe l'idea della perdente senilità di Cratino, e in quell'«unico rasoio» si potrebbe forse ravvisare una compiaciuta autostima di Aristofane, sempre più orgoglioso di 'tosare' nei concorsi cittadini il tradizionale avversario.

d) Né *lymphatus cantum* né *extemporaneus poeta* sembrano significati soddisfacenti per ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν, fondati come sono su una non immediata equazione μουσική = κομωδία, e anche il 'ciangottare' di Cratino irriso nei Cavalieri è espresso dal verbo ληρεῖν (v. 536) o παραληρεῖν (v. 531), qui assente. Piuttosto, è possibile che, con μουσικήν (propriamente 'canto lirico'⁴⁴), Aristofane volesse bersagliare la senile 'ritirata' di Cratino dalla scena al simposio, dalla commedia alla sua frantumazione in μέλη per avvinnazzati, dall'impegno dialogico-narrativo, che ogni *fabula* necessariamente comportava, alla disimpegnata esibizione, questa sì estemporanea, di virtuosismi musicali.

e) Gli ultimi accenni alla «puzza d'ascelle» e al «Caprese», secondo Erbse, conterrebbero una precisa presa di posizione poetica di Aristofane rispetto all'arte di Cratino, nata da una geniale commistione di alcuni elementi tradizionali del teatro comico (dai tipi della farsa dorica al linguaggio sboccato e rustico di quella megarese)⁴⁵ con la ἰαμβικὴ ἰδέα, con un forte legame con la

censori (μόχαραι κουρίδες),/ con i quali rasiamo le greggi (κείρομεν τὰ πρόβατα) e anche i pastori». Cf. Kassel-Austin, 141.

⁴² Simon. fr.2 (PMG 507) «fu tosato Crio non indegnamente/ giunto che fu all'alberato splendente recinto di Zeus». Aristofane si ricorderà di questi versi, come esempio di poesia *démodée*, anche in *Nub.* 1355 s. Analogamente, tratteggiando con un altro *Schurkenkatalog* i primi sintomi della sbornia di Filocleone (*Vesp.* 1299-325), un servo narra come questi, irriso da un convitato, lo avesse paragonato a una cavalletta che ha perso l'abito, e al modesto tragico Stenelo, τὰ σκευάρια διακεκαρμένους: su questa *pointe*, cf. Schol. RV Ar. *Vesp.* 1312, nonché G. Monaco, *Paragoni burleschi degli antichi*, Palermo 1966², 31s., Mastromarco, *Comm.* 543 n. 210. Nella poesia comica latina il verbo (*de*)*pectere* assume talora il significato di 'conciare per le feste' (cf. Plaut. *capt.* 896, Ter. *heaut.* 951).

⁴³ Cf. Ar. *Eq.* 535 s. «proprio lui che per le precedenti vittorie bisognava che bevessa nel pritaneo,/ non già che straparlasse, ma che sedesse spettatore, bello lucido (λιπαρόν), accanto a Dioniso»; per λιπαρός nel significato di «*gay and sleek*» (Neil, 80), cf. Xen. *mem.* 2.1.31. Si veda anche la Perusino, 151 n. 13.

⁴⁴ Cf. e.g. Pind. *Ol.* 1.15, Hdt. 6.129.2, Thuc. 3.104.5, Plat. *Symp.* 196e, *Resp.* 376e.

⁴⁵ È sintomatica la difesa cratiniana della farsa megarese contro le affettate raffinatezze del pubblico (cf. fr. 342 K.-A.), come contro le spocchiose sottigliezze di innovatori quali Ecfantide, che nel fr. 3 K.-A. aveva dichiarato «scanso il canto della commedia megarese, poiché ho vergogna di comporre un dramma megarese», e che era stato pertanto colpito nel fr. 502 K.-A. come 'Cherilecfantide' (cf. Hesych. e 220, 1439 L., χ 643 Schm.), attraverso una 'fusione' con il suo servo Cherilo o con quella Cherile che fu moglie di un altro 'modernista': Euripide (cf. Kassel-Austin, 333).

vita della città⁴⁶, e caratterizzata da *fabulae* di grande effetto scenico ma scarsamente coerenti, vivaci ma rustiche, impetuose ma *lutulentae*, guidate da un'irruenza linguistica di stampo archilocheo⁴⁷, e talora - ciò che qui più interessa - rielaborazioni comiche di Eschilo, soprattutto di quello satiresco⁴⁸. Nell'innovativo progetto di raffinare il teatro comico, Aristofane, pur senza riconoscersi nei sobri 'garbatissimi concetti' del κραιβότατου στόμα di Cratete⁴⁹, non poteva accettare lo stile del *bibulus* Cratino, dal quale parevano allontanarlo valutazioni circa i rapporti vino/poesia⁵⁰, poeta/pubblico (cf. e.g. Cratin. fr. 342 K.-A. ~ Ar. fr. 488 K.-A.) e, soprattutto, tragedia/commedia⁵¹.

Tutto ciò è certamente possibile, anche se «la puzza d'ascelle» e il «padre Caprese» sembrano allusioni un po' povere, ancorché sottili, per un Aristofane in vena di epocali confronti di poetica. Non è mai stato fatto notare, piuttosto, come ὄζων κακὸν τῶν μασχαλῶν potrebbe riprendere proprio Cratino, che in un contesto simposiale (fr. 301 K.-A.) aveva affermato ὡς ἄνω / τὴν μασχάλην αἴρωμεν ἐμπεπωκότες⁵². Il fetore emanato da queste ascelle, in tal caso,

⁴⁶ Cf. V. Tammaro, in M.G. Bonanno, *Democrazia ateniese e sviluppo del dramma attico. II: La commedia*, in AA.VV., *Storia e civiltà dei greci*, III, Milano 1979, 321-25; G. Mastromarco, *Comici greci minori*, in AA.VV., *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Milano 1987, 525-27.

⁴⁷ Scarsa coerenza: Platon. *Diff. char. (Prol. de com. II)* 1 p. 6 Kost. (test. 17 K.-A.). Stampo archilocheo: Platon. *Diff. char. (Prol. de com. II)* 1 p. 6 Kost. (test. 17 K.-A.), nonché Norwood, 141 («his only model appears to have been Archilochus») e la Perusino, 149; questa caratteristica di Cratino incontrava, naturalmente, tutta l'ammirazione di Bergk, 3 («nam cum esset magno ingenio et eximia morum gravitate, aegerrime tulit rem publicam praeceptis in perniciem ruere»).

⁴⁸ Cf. Anon. *De com. (Prol. de com. III)* 20 p. 8 Kost. (test. 2a K.-A.). Si veda Norwood, 141.

⁴⁹ *Eq. 539*. Per il significato di questa immagine, si veda M.G. Bonanno, *Studi su Cratete comico*, Padova 1972, 36-39.

⁵⁰ Cf. e.g. Ar. *Eq. 88, 349* ~ Cratin. fr. *203, 319 K.-A. Per la nascita e la diffusione della *querelle* tra μεθυληγες (come il *vinosus* Cratino) ed ὑδρονότοι (tra cui Aristofane) in età classica ed ellenistica, cf. E. Degani, *Note sulla fortuna di Archiloco e di Ipponatte in epoca ellenistica*, QUCC 16, 1973, 79-104 ~ *Poeti greci giambici ed elegiaci*, Milano 1977, 106-26 = *Studi su Ipponatte*, Bari 1984, 171-86; P.E. Knox, *Wine, Water and Callimachean Polemics*, HSPH 89, 1985, 107-19. La polemica avrà séguito tra i filologi tedeschi dell'800, con il decimo comandamento del 'vinoso' Ritschl: «du sollst nicht glauben, was einige von den Heiden gesagt haben, Wasser sei das Best» (il pagano, naturalmente, è Pind. *Ol. 1.1*). Per la proverbialità dell'immagine, si veda R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, 347 (nr. 741). Sul vino nella commedia antica, si veda ora E.L. Bowie, *Wine in Old Comedy*, in O. Murray - M. Tecusan (edd.), *in vino veritas*, London 1995, 113-25.

⁵¹ Solitario signore della scena, l'Aristofane delle *Rane* riabiliterà *in toto* Cratino (v. 357), recuperandone il criterio poetico di utilità (cf. Anon. *De com. [Prol. de com. V]* 12 p. 13 Kost. [test. 19 K.-A.]), preferendo la saggezza di Eschilo all'eleganza di Euripide (v. 1413), e forse pentendosi degli attacchi giovanili (vv. 857 s. «non sta bene che i poeti si insultino come fornaie»).

⁵² Il frammento, per la verità, è *incertae fabulae*, ma proprio questo parallelo, a mio avviso, potrebbe essere un argomento per datarlo anteriormente al 425. Sull'«alzare l'ascella», un movimento di danza che mima il *gestus bibentis*, cf. Poll. 6.26, Hesych. α 2066, μ 374 L., Σ^b (*An. Gr. I*) 356, 31 Bekk., Greg. Cypr. 1.6 (2.54.7 s. L.-S.), Zenob. 5.7 (1.116.17-117.3 L.-S.), Diogenian. 6.33 (1.275. 1 s. L.-S.), Apost. 1.74 (2.258.12 L.-S.), Phot. α 640 Th., 249.16-18 P., *Suda* α 283, μ 273 A. Si veda K. Latte, *De saltationibus Graecorum capita quinque*, Gießen 1913, 18.

non sarà stato se non il solito puzzo di 'terzanello' dell'ultimo Cratino, macchietta da simposio piuttosto che re della commedia, fiacco *cantor* di avvinazzati μέλη, ormai nauseabondi *Stücke* di tanto, antico successo. Insomma: «figlio di padre Caprese»⁵³, repellente ombra ubriaca di se stesso⁵⁴.

Relegato Cratino nelle bevute simposiali e nella musica dozzinale, il giovane Aristofane si sentiva padrone della σκηνή. Gli *Acarnesi* vinceranno il primo premio alle Lenee del 425 e l'anno successivo i *Cavalieri* ne bisseranno il successo. Ma il 'vino' avrà ancora un guizzo, proprio a spese di Aristofane, nella *Bottiglia* delle Dionisie del 423, quando il vecchio poeta riuscì a riconquistare la scena, trasformandola in un simposio.

Bologna

Camillo Neri

⁵³ L'odore del caprone (κινάβρα: cf. Ar. *Pl.* 294, Lucian. *DMort.* 20.9), tradizionalmente accostato a quello delle ascelle (γράφος: cf. Eupol. fr. 258 K.-A., Ar. fr. 923 K.-A.) da scoliasti e lessicografi (cf. e.g. Schol. Ar. *Pl.* 293, Schol. Tz. Ar. *Pl.* 294, Poll. 2.77, Phryn. *PS* 60.11-13), richiama forse Hippon. fr. *196.8 Dg. = *117.8 W. τῆ[ῶ]ν πνέοντα φῶρα (su cui, cf. Degani, *Studi*, 271, *Orazio e la tradizione giambica greca*, in AA.VV., *Lettere oraziane*, a c. di G. Bruno, Venosa 1993, 87 s.), primo esempio di un fortunato *topos* comico-parodico: cf. e.g. Pherecr. fr. 30 K.-A. (su cui F. Conti Bizzarro, *MCR* 23/24, 1988/1989, 263 s.), Ar. *Pax* 811, *Pl.* 294, Eupol. fr. 7 K.-A., *AP* 11.240.2 (Lucill.) (cf. pure *AP* 11.239 [Lucill.], *AP* 11.427 [Lucian.], Lucian. *Bis acc.* 10, *DMar.* 1.5, *AP* 9.368.3 [Iulian.] = *FGE* 1.2159), Plaut. *Pseud.* 738, Catull. 69.6, 71.1, Hor. *epod.* 12.4 s., *serm.* 1.2.27 = 1.4.92 (cf. pure *carm.* 1.17.7, *epist.* 1.5.29, nonché F. Citti, *Orazio. L'invito a Torquato*, Bari 1994, 221 s.), Dom. Mars. *FPL* 5 Blänsdorf, Ov. *ars* 1.522, 3.193, Mart. 3.93.11 (dove il puzzo di capra è associato alla vecchiaia), 6.93.1-3. Sull'odore del τράγος, cf. S. Lilja, *The Treatment of Odours in the Poetry of Antiquity*, Helsinki-Helsingfors 1972, 132, 139 n. 1, 151 s.

⁵⁴ Per analoghe *boutades* aristofanee sulla radice τραγ-, cf. *Ach.* 808, *Pax* 814, ove τραγομάσχαλοι sono Morsimo e Melanzio, nipoti di Eschilo e pessimi tragediografi (cf. Erbse, 86 n. 2, Mastromarco, *Comm.* 623 n. 84). Anche la τρύξ (con i suoi numerosi derivati e composti), che Aristofane usa di frequente in contesti di polemica poetica (cf. A.T. Edwards, *Aristophanes' Comic Poetics: Τρύξ, Scatology, Σκῶμμα*, TAPhA 121, 1991, 157-63), pare essere servita per attaccare Cratino, se alla feccia cantata da quest'ultimo (fr. 269.2 K.-A. ἔλκων τῆς τρυγός) è accostabile il puzzo del rozzo Strepsiade (*Nub.* 50 ὄζων τρυγός). Un'associazione tra il vino (filtrato dai reni) e la pelle di ... pecora è forse riscontrabile anche in *Eq.* 400, dove, come attestano già gli antichi (cf. Schol. I [VEΓ³ΘM] II [VEΓΘ] Ar. *Eq.* 400a, Scholl. Lh Ar. *Eq.* 400b-c), il κῶδιον è nominato perché Cratino, come poi Rùsone, *comminxit lectum potus* (Hor. *serm.* 1.3.90).

LES CHIFFRES DANS L'ARCHÉTYPE DE THUCYDIDE.

Je reprends ici le titre d'un article¹ de 1951, où je développais une théorie qui remonte à Karl Wilhelm Krüger (1796-1874). En 1990, Walter Lapini a lu mes cinq pages la plume à la main, et en a tiré une étude déconcertante².

En 1.103.1, il hésite entre la correction du grand Krüger et celle d'un Classen et d'un Steup. Ces derniers (Lapini, 25-26) changent δεκάτω en ἕκτω.

Quant à Krüger (Lapini, 24), il change δεκάτω en τετάρτω. Ainsi, l'erreur s'expliquera paléographiquement:

Δ «4» ayant été pris pour Δ «10».

Qui plus est, il y a une évidence aveuglante en faveur de Krüger³, car Δ «4» a été pris pour Δ «10» dans cinq passages de Thucydide:

1.57.6; 1.103.1; 1.116.1; 5.25.3; 8.67.2.

On est stupéfait de voir W.L. opter enfin pour Classen et Steup (pp. 25-26).

Voici quelques autres remarques.

Lapini, 20. Thuc. 4.38.5.

«Ancora a negligenza dello storico si può attribuire il computo all'ingrosso degli Spartiati catturati a Sfacteria, detti essere εἴκοσι καὶ τετρακόσιοι, mentre erano in realtà solo 292».

W.L. n'a pas compris le passage. En réalité, Thucydide est parfaitement précis:

420 hoplites = 292 vivants + 128 morts.

292 vivants = 120 Spartiates + 172 Hilotes.

Lapini, 21-22. Thuc. 2.7.2.

Je corrige πεντακοσίων en πεντήκοντα (*Le dénombrement des navires péloponnésiens*, sous presse dans le "Bollettino dei classici").

Lapini, 22. Thuc. 4.8.6.

Ronald Montagu Burrows (qui depuis fut vénizéliste) corrige ΔΠ en ΔΔΠ (*Pylos and Sphacteria*, JHS 1896, 76). Sa correction est certaine, puisqu'il l'a faite *in situ*.

¹ SIFC 1951, 89-93.

² *Tucidide e il sistema numerale acrofonico*, Prometheus 1990, 19-28.

³ Qui a corrigé 1.57.6; 1.103.1; 5.25.3.

Lapini, 22. Thuc. 4.46.1

Une fois n'est pas coutume: Classen a manifestement raison quand il écrit <τεσσαράκοντα> ναυσίν d'après 4.2.2.

Lapini, 23. Thuc. 4.54.1.

Je corrige διοχιλίους en ὀκτακοσίους d'après 8.25.2. Les deux passages sont rapprochés par Jowett dans son admirable commentaire (*Thucydides*, II, Oxford 1881, 252).

Enfin, je groupe à dessein cinq passages qu'il n'y a pas lieu de corriger.

Lapini, 21. Thuc. 5.1.

N'en déplaise à Canfora, διελέλυτο n'est pas «insensato»; puisque c'est l'un des paradigmes du *LSJ* (s.v. διαλύω. 3): αἱ σπονδαὶ διελέλυτο.

Quant à μέχρι Πυθίων, Bloomfield le traduit par: «about the time of the Pythian games» (vol. II, London 1829, 415).

Lapini, 22. Thuc. 3.50.1.

Certes 1000 exécutions sont un nombre énorme. Mais, avec un fou sanguinaire comme⁴ Cléon, il n'est pas de limites aux massacres.

Lapini, 24. Thuc. 2.20.4.

Il ne faut pas corriger τρισχίλιοι γὰρ ὀπλίται ἐγένοντο, étant donné qu'il est immédiatement précédé de μέγα μέρος ὄντες τῆς πόλεως. C'est là une remarque décisive de Jowett dans son commentaire (p. 99).

Lapini, 24-25. Thuc. 5.8.4.

Conforme à l'ὀλιγανθρωπία spartiate, le chiffre de 150 hoplites ne doit pas être corrigé⁵. Perrot d'Ablancourt écrit naïvement à propos de Thuc. 4.38.5:

«Qui ne rira des Lacédémoniens, rivaux de la gloire d'Athènes, qui sont au désespoir pour avoir perdu 400 hommes, dont il n'y avait eu que 120 de morts; et qui sont contraints d'envoyer demander la paix, pour essayer de ravoit les autres?»

(à la troisième page de sa préface à sa traduction de Thucydide, Paris 1662).

Lapini, 26-28. Thuc. 6.31.5.

W.L. voudrait corriger πολλά en πλέον ἢ ὀγδοήκοντα. Mais à quoi bon corriger un texte sain?

Paris

Bertrand Hemmerdinger.

⁴ Ou comme le général marquis de Galliffet, à Paris en 1871.

⁵ Il est à rapprocher du nombre des soldats de la Légion Etrangère engagés aujourd'hui en Afrique.

Nota. Dans mon article de 1951, à la page 93, s'agissant de corrections en 4.57.1 et 8.67.1, j'écrivais:

(Λ «30» précédemment pris pour) Δ «4» pris pour Δ «10».

C'était compliquer inutilement les choses. Aujourd'hui, je pose:

Λ «30» pris pour Δ «10».

La parte conservata dell'*omphalos* dei *Persiani* di Timoteo è scandita in quattro scene che si intercalano alla descrizione della battaglia navale. Ciascuno di questi quattro 'quadri' ha il suo centro focale in un discorso, che pronunciano, nell'ordine, tre combattenti dell'armata persiana e per ultimo il Gran Re: in essi si dà voce - con toni variati che vanno dal furioso parossismo alla comicità involontaria - ai sentimenti e alle ansie degli sconfitti.

La prima di queste scene, che con ogni probabilità si prolungava dal v. 40 al v. 85¹, ha per protagonista un naufrago, un dignitario della flotta persiana, forse il comandante di una nave affondata, che, non avvezzo al nuoto come la maggioranza dei *Persiani*² (cf. Hdt. 8.89.2), cerca di sopravvivere aggrappato ad un relitto (cf. vv. 45-46 [ἔ]πλει νησιῶ-/τας)³. Travolto di continuo dalle onde e costretto ripetutamente a ingoiare l'acqua salsa, egli, allo stremo delle forze, prorompe in una invettiva contro il mare (vv. 72-81), introdotta da alcune espressioni che descrivono il suo atteggiamento rabbioso e vanamente minaccioso (vv. 66-71): ὄξυπαραοδήτῳ / φωνᾷ παρακόπῳ τε δόξαι φρενῶν / κατακορῆς ἀπέιλει / γόμφοισ<ιν> ἔμπρῳν / τμιμούμενος† λυμεῶν/νι σώματος θαλάσσαι.

I vv. 70-71

τμιμούμενος† λυμεῶν-
νι σώματος θαλάσσαι

presentano un problema testuale e interpretativo di una certa difficoltà. Il participio μιμούμενος è stato da molti considerato corrotto. Per sanarlo sono stati proposti vari emendamenti, nessuno dei quali ha avuto particolare fortuna, tanto è vero che gli ultimi editori, Page⁴ e Campbell⁵, si rassegnano alle *crucis* e stampano il testo come lo abbiamo presentato sopra. Ricordiamo:

- 1 Benché l'interruzione costituita dai rovinatissimi vv. 52-59 non ci lasci l'assoluta certezza che il personaggio che si dibatte in acqua ai vv. 40-51 sia lo stesso che lotta con il mare ai vv. 60-85.
- 2 Secondo E. Hall (*Drowning by Names: The Greeks, Swimming, and Timotheus' 'Persians'*, in *The Birth of the European Identity; The Europe-Asia Contrast in Greek Thought 490-322 B.C.*, ed. by H.A. Khan, Nottingham 1994, 44-80), vari testi, fra cui i *Persiani* di Timoteo, dimostrerebbero che i Greci sentivano la loro attitudine al nuoto come un elemento distintivo della loro identità etnica e della loro superiorità rispetto a quei popoli barbari che non avevano familiarità con il mare.
- 3 Cf. T.H. Janssen, *Timotheus. Persae. A Commentary*, Amsterdam 1984, 48-49.
- 4 *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962 (cito secondo la numerazione di questa edizione).
- 5 *Greek Lyric*, V, Cambridge Mass.-London 1993.

βριμούμενος (O.A. Danielsson)⁶
 θυμούμενος (J. van Leeuwen)⁷
 μισουμένωι (M. Croiset)⁸
 λαμοῦ μένος (B. Keil)⁹
 μιγνύμενος (T.H. Janssen)¹⁰

Wilamowitz, Sudhaus, Diehl e Del Grande hanno invece accettato la lezione tràdita, tentando, più o meno convincentemente, di spiegarla.

Come si evince dalla punteggiatura che adotta¹¹ e dalla parafrasi che fa del testo¹², Wilamowitz¹³ collega μιμούμενος all'azione espressa da γόμοις ἐμπρίων¹⁴ e pensa che l'atteggiamento minaccioso del naufrago sia assimilato a quello di un animale che sta attaccato con un morso ostinato ad un altro animale con cui lotta¹⁵. L'oggetto sottinteso di μιμούμενος sarebbe però in questo caso alquanto difficile da ricavare dal testo, anche perché un altro oggetto, θάλασσαν, andrebbe sottinteso al vicino ἐμπρίων.

S. Sudhaus¹⁶ sostiene la necessità di staccare μιμούμενος da γόμοις ἐμπρίων e di legare quest'ultima locuzione ad ἀπείλει. Egli fa notare con ragione che, mentre ἀπείλει può essere inteso assolutamente (il contesto permette di arguire facilmente che il suo oggetto deve essere il mare), μιμούμενος non può rimanere sospeso, ma ha bisogno di un oggetto espresso. Siccome nella sua esegesi del passo Sudhaus pensa che oggetto di μιμούμενος sia il mare stesso, egli corregge in due punti (λυμεῶνα e θάλασσαν) il testo del papiro e propone: μιμούμενος λυμεῶνα σώματος θάλασσαν¹⁷. Il naufrago

⁶ *Zu den Persern des Timotheos*, *Eranos* 5, 1903, 17, seguito da J.M. Edmonds, *Lyra Graeca*, III, 314, che traduce: «In impotent anger gnashing his teeth he would storm and rage at the sea that was the despoiler of his life».

⁷ *Ad Timothei Persarum carminis lyrii fragmentum nuper repertum*, *Mnemosyne* 31, 1903, 340.

⁸ *Observations sur 'Les Perses' de Timothée de Milet*, *REG* 16, 1904, 345 n. 1: «Je propose de rétablir μισουμένωι que je rapporte à λυμεῶνι (cf. v. 90 παλεομίσημα)».

⁹ *Zu den Persern des Timotheos*, *Hermes* 48, 1913, 130-31, che pensa alla descrizione di un conato di vomito: «γόμοις ἐμπρίων λαμοῦ μένος 'wobei er den Schlund gewaltsam in die Zähne (Kiefern) hineinsägte (hineindrägte)'. Es ist die Brechbewegung des Schlundes geschildert».

¹⁰ Janssen, 57: «I venture hesitatingly to propose μιγνύμενος = 'engaged in a hand-to-hand fight', or, ironically, 'dissolving, vanishing'».

¹¹ κατακορήσ ἀπείλει, / γόμοις ἐμπρίων / μιμούμενος, λυμεῶ-/νι σώματος θαλάσσαι.

¹² ἠπείλει τῇ θαλάσσει τῇ τὸ σῶμα διαλυμαινομένη, διὰ μιμήσεως γούιν τοῖς ὁδοῦσι καταπρίων (ἤγουν ὁ τῇ θαλάσσει καταπνιγόμενος ἐφαίνετο οἶον θηρίον ὁδᾶξ ἐχόμενον τοῦ ἀντιστάτου).

¹³ *Timotheos. Die Perser*, Leipzig 1903.

¹⁴ La correzione di γόμοις in γόμοισ <ω> di Page è ininfluenza per la presente discussione.

¹⁵ Come emerge dalla parafrasi, ancor più chiara, che si legge a p. 53: «μμεῖται γὰρ τὸν τοῖς ὁδοῦσι τὸν ἀντίπαλον ἐμπρίοντα».

¹⁶ *Zu den Persern des Timotheos*, *RhM* 58, 1903, 483-84.

¹⁷ Il papiro ha ΘΑΛΑΣΑΣ (originariamente ΘΑΛΑΘΑΣ, poi corretto).

go, secondo lo studioso, nella sua affannosa frenesia, urlando, digrignando i denti, eruttando l'acqua schiumosa, imiterebbe involontariamente («unwillkürlich») il mare muggiante e ribollente¹⁸: il digrignare i denti, però, mi sembra che sfugga al parallelismo. Questa interpretazione è sostanzialmente approvata da K. Aron¹⁹, che tuttavia rifiuta come innecessaria la correzione di λυμεῶνι in λυμεῶνα e, con ragionamento contrario a quello di Sudhaus, ritiene di poter ricavare l'oggetto di μιμούμενος da λυμεῶνι, che lascia dipendere da ἀπείλει (ἀπείλει τῷ λυμεῶνι σώματος μιμούμενος αὐτόν è la sua parafrasi); quindi, giudicando che λυμεῶνι σώματος sia comprensibile di per sé senza bisogno di accompagnarsi a θαλάσσαι, offre il seguente testo: μιμούμενος λυμεῶνι σώματος· θάλασσ(α) ἤδη θρασεῖα καὶ πάρος κτλ., facendo iniziare il discorso diretto con il vocativo θάλασσα.

E. Diehl²⁰ stampa ἀπείλει / γόμφοισ' ἐμπρίων / μιμούμενος λυμεῶ-νι σώματος θαλάσ<σ>ας, che in apparato così rende: «idem "minitabatur ... imitatus perditore corporis maria"», supponendo - a quanto sembra - una poco plausibile costruzione ad incastro, con ἀπείλει che governa λυμεῶνι e μιμούμενος che ha per oggetto θαλάσ<σ>ας (un plurale che peraltro desta perplessità).

C. Del Grande²¹ adotta una punteggiatura poco felice (virgola dopo ἐμπρίων), separando il verbo (ἀπείλει) dal suo complemento (λυμεῶνι σώματος θαλάσσαι), ma aggiunge in apparato una interessante osservazione, che può costituire - a mio avviso - il punto di partenza per un riesame e una risistemazione del passo: «μιμούμενος mihi videtur significare: 'imitatus <regem Xerxem>'». Come fa notare Janssen, una simile ellissi è troppo ardita per essere ammissibile. Ma l'idea merita attenzione: le stesse prime parole del naufrago, subito dopo, fanno esplicito riferimento al famoso 'aggiogamento' del mare da parte di Serse, creando in qualche modo la possibilità di un collegamento tra il naufrago e il suo re. In che cosa potrebbe consistere l'imitazione di Serse da parte del personaggio dei *Persiani*? Innanzitutto proprio nell'indignata e furente allocuzione che il naufrago rivolge al mare. Serse, dopo che una tempesta distrusse i ponti di barche sull'Ellesponto, ordinò ai suoi ministri di far accompagnare la punizione simbolica, inflitta al mare con ceppi, marchi e sferzate, da un risentito e minaccioso discorso, che conosciamo da Erodoto (7.35.2). Questo discorso presenta analogie con quello

¹⁸ Sudhaus, 484 pensa che l'imitazione' del mare potesse essere rappresentata col mezzo della musica e cita il parallelo del *Nauplio* (fr. 785 P.), dove pare che con la musica Timoteo tentasse di riprodurre il fragore di una tempesta. Più in generale si può osservare che, benché non abbia qui un valore 'teorico', il concetto espresso dal verbo μιμῆσθαι ha un ruolo importante nella poetica ditirambica e nei suoi eccessi (cf. B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari 1989, 32-39): a tale significativo verbo si rinuncia malvolentieri in un testo come i *Persiani* e solo se la sua conservazione si dimostri veramente insostenibile.

¹⁹ *Beiträge zu den Persern des Timotheos*, Greifswald 1920, 5-6.

²⁰ *Anthologia lyrica Graeca. Melici*, II/5, Leipzig 1942², 184.

²¹ *Ditirambografi. Testimonianze e frammenti*, Napoli 1946 (?), 110-11.

dei vv. 72-81 dei *Persiani*. Entrambi sono strutturati in tre parti: (1) allusione alla pena inflitta al mare (ω πικρὸν ὕδωρ, δεσπότης τοι δίκην ἐπιτιθεῖ τήνδε ~ *Pers.* 72-74); (2) una minaccia espressa con il futuro (καὶ βασιλεὺς μὲν Ξέρξης διαβήσεται σε, ἦν τε σύ γε βούλη ἦν τε μή ~ *Pers.* 75-78)²²; (3) un giudizio ostile e sprezzante sull'elemento marino (σοὶ δὲ κατὰ δίκην ἄρα οὐδεὶς ἀνθρώπων θύει ὡς ἔονται καὶ θολερῶ καὶ ἀλμυρῶ ποταμῶ ~ *Pers.* 79-81). Ma esiste anche un'altra possibilità: che l'imitazione si riferisca direttamente - e più comprensibilmente - a un gesto del naufrago. Se è così, tale gesto non può essere altro se non quello espresso con le parole γόμφοις ἐμπρίων. Questa locuzione è stata intesa in due modi, che appaiono entrambi ammissibili: o nel senso di 'mordere con i denti' (*scil.* il mare)²³ oppure in quello di *infrendere dentibus*, 'digrignare i denti'²⁴. È stato notato che γόμφος = 'dente', invece del più usato γομφίος, è un hapax semantico²⁵, ma non è stato fatto alcun efficace tentativo di spiegare la scelta di tale termine²⁶, tanto più che il significato proprio di γομφίος è 'dente molare', che non è il più adatto né al digrignare né all'azzannare. Siccome γόμφος nel suo valore proprio significa 'chiodo, cavicchio'²⁷, ritengo possibile che esso alluda ai chiodi del ponte di barche²⁸ che Serse impose al mare e che il naufrago richiama nelle sue prime parole. La testimonianza di *Aesch. Pers.* 71-72 πολύγομφου ὄδισμα / ζυγὸν ἀμφιβάλλων αὐχένι πόντου mostra come i chiodi (γόμφοι) fossero un elemento significativo nella descrizione dell'inusitata via di transito. Se dunque i γόμφοι, i denti con cui il naufrago morde il mare, possono ricordare i γόμφοι, i chiodi della nota opera bellica di Serse (alla quale il *Persiano* del resto allude nelle sue prime parole), ecco spiegato il modo dell'imitazione. Ma abbiamo visto che l'oggetto dell'imitazione, cioè in questo caso Serse, non può restare sottinteso. Esso può

²² Questa somiglianza è stata già notata da H.L. Ebeling, *The Persians of Timotheus*, *AJPh* 46, 1925, 320, che aggiunge: «The impotent rage of the Phrygian resembles the absurd fury of Xerxes». Sudhaus, 486 ravvisa nelle parole del naufrago la stessa νόσος φρενῶν che Dario (*Aesch. Pers.* 750) attribuisce a Serse allorché ne rievoca il sacrilegio contro il mare, cioè contro Poseidone. Si può osservare che tale νόσος φρενῶν può essere anche verbalmente richiamata da παρακόπων δόξα φρενῶν del v. 67.

²³ Wilamowitz, 53, seguito da Keil, 130-31.

²⁴ Danielsson, 17, seguito da: Sudhaus, 483 n. 1; Aron, 5; E. Cricca, *Note ai 'Persiani' di Timoteo (fr. 15 P.)*, *GFF* 7, 1984, 106-07; Janssen, 56; Campbell, 101.

²⁵ Di tale accezione è rimasta traccia solo in Esichio (γ 805, 810 Latte).

²⁶ Non risolutiva l'osservazione di Wilamowitz, 53 n. 1 che lo stile elevato sia solito evitare i diminutivi, anche quelli apparenti. Un simile rilievo vale, come è ben noto in special modo a chi si occupa di dramma satiresco, per la lingua della tragedia, ma nulla ci dice che sia altrettanto applicabile alla così polimorfica lingua della poesia ditirambica, di Timoteo in particolare.

²⁷ Cf. *ThGL* III 707A, s.v.: *cuneus, clavus*; *LSJ*, 356 s.v.: 'bolt'; *DGE* IV 831, s.v.: 'perno, espiga ... clavo'.

²⁸ Si tratta dei chiodi di commessura delle navi che, tenute insieme da grosse gomene, formavano il ponte mobile, cf. N.G.L. Hammond-L.J. Roseman, *The Construction of Xerxes' Bridge over the Hellespont*, *JHS* 116, 1996, 88-107.

tuttavia affiorare nel testo se solo correggiamo λυμεῶνι in λυμεῶνα:

μιμούμενος λυμεῶ-
να σώματος θαλάσσης

e intendiamo: «minacciava, mordendo con i denti, imitando colui che aveva maltrattato²⁹ il corpo del mare». L'espressione «corpo del mare» può parere singolare, ma in realtà soddisfa pienamente: essa conferisce vita e fisicità all'ostile elemento marino³⁰, alloquito dal naufrago come un nemico in carne ed ossa, e non è senza paralleli: cf., negli stessi *Persiani*, i vv. 183-85, dove si parla del «corpo del fuoco»; inoltre, Chaerem. F 17.2 TrGF, dove l'acqua è detta ποταμοῦ σῶμα; Emped. B 100.11 D-K (= 96.12 Gallavotti) ὕδατος ... τέρεν δέμας ἀργυφέοιο³¹; Plat. *Tim.* 53c πῦρ καὶ γῆ καὶ ὕδωρ καὶ ἀήρ ὅτι σώματά ἐστι, δῆλον που καὶ παντί; Lucr. 2.232 *corpus aquae*.

Qualora si sospetti di una sequenza: verbo + oggetto (*nomen agentis*) + genitivo ogg. + genitivo di possesso, senza alcuna inversione, come ordine di parole troppo lineare, basterà rinviare a: fr. 780, 1-2 ἔγχευε δ' ἔν μὲν δέπας κίσσινον μελαίνας / σταγόνος ἀμβρότας, 4-6 ἀνέμισγε / δ' αἶμα Βακχίου νεορρύτοισιν / δακρύοισι Νυμφᾶν, fr. 789 σέβεσθ' αἰδῶ συνεργὸν ἀρετᾶς δοριμάχου.

Vale infine la pena di osservare l'economicità di un'unica correzione sul testo dato dal papiro rispetto ai due interventi che comunemente si accolgono (su ΜΙΜΟΥΜΕΝΟΣ e su ΘΑΛΑΣΣΑΣ)³².

Cagliari

Tristano Gargiulo

²⁹ La flagellazione, che Serse aveva inflitto al mare, rientra nella sfera semantica di λυμαίνειν: cf. Hdt. 3.16.1 e 5.

³⁰ Per un'analogia personificazione del mare, non come nemico ma come amante, cf. l'espressione rivolta dal comandante della flotta persiana Callicratida al suo rivale Conone: Κόνωνι δὲ εἶπεν ὅτι παύσει αὐτὸν μοιχῶν τὰ τῆν θάλατταν (Xen. *Hell.* 1.6.15).

³¹ Cf. *LSJ*, s.v. δέμος I 2.

³² Anche se - va detto - in ΘΑΛΑΣΣΑΣ l'assimilazione della finale alla terminazione della parola precedente (σώματος) sarebbe un errore di tipo comune, testimoniato anche nell'ultima parola dello stesso P. Berol. 9875. Che ΘΑΛΑΣΣΑΣ rechi traccia di una correzione (cf. supra, n. 17), può tuttavia indurci - credo - ad avere sufficiente fiducia in questa lezione: in tutti gli altri casi in cui lo scriba ha corretto, il testo che gli editori accolgono è quello che risulta dalla correzione (cf. vv. 24, 133, 165, 173-174, 185, 196, 233).

Nella requisitoria contro Eratostene (la famosa orazione XII), Lisia ricorda come i Trenta avessero stabilito di proscrivere i meteci più ricchi con un accorto πρόσχημα: quello di aggiungere alla lista nera anche dei meteci indigenti (due su dieci, per la precisione)¹, onde poter negare, all'occorrenza, che il movente delle confische fosse l'avidità di denaro piuttosto che il bene dello Stato:

ἔδοξεν οὖν αὐτοῖς δέκα συλλαβεῖν, τούτων δὲ δύο πένητας, ἵνα αὐτοῖς ἢ πρὸς τοὺς ἄλλους ἀπολογία, ὡς οὐ χρημάτων ἔνεκα ταῦτα πέπρακται, ἀλλὰ συμφέροντα τῇ πολιτείᾳ γεγένηται, ὥσπερ τι τῶν ἄλλων εὐλόγως πεποικότες (12.7).

La difficoltà di questo passo non risiede nel *nominativus pendens* πεποικότες (accordato a senso con αὐτοῖς), bensì nella modale ipotetica introdotta da ὥσπερ, alla quale l'avverbio εὐλόγως ('secondo ragione'), conferisce un tono beffardo e ironico. In tal modo la pericope ὥσπερ... πεποικότες andrebbe riferita non a tutto il periodo nel suo insieme, ma solo all'ultima parte, e sarebbe un commento non sullo stratagemma in sé (perseguire anche alcuni poveri per non far capire che si mirava ai ricchi), ma sulla *motivazione ufficiale* del 'terrore' scatenato dai Trenta, quello di giovare allo Stato. «Proprio loro - direbbe Lisia - ci vengono a parlare del pubblico bene; loro che...», ecc. Più o meno tutti i commentatori e i traduttori ammettono l'intento ironico. Il Rauchenstein ricordava gli analoghi ὥσπερ + participio di 7.5, 24.18, 25.31 e 32.22, oltretutto ὡς di 14.16². Altri passi si possono aggiungere, ad esempio 5.3 e 12.64, i quali forniscono paralleli anche più stretti di quelli indicati dal Rauchenstein. Nel primo si legge: «Questi uomini, invece, che in tutta la vita hanno commesso delitti gravi e fatto esperienza di molte miserie, adesso, *come se in passato avessero compiuto alcun bene* (ὥσπερ ἀγαθοῦ τινος αἴτιοι γεγενημένοι), montano le loro accuse mirando alla libertà». Nel secondo si legge:

¹ Xen. *Hell.* 2.3.21-22 fornisce una versione differente: dice che i Trenta decisero di scegliersi ciascuno un meteco e di giustiziarlo, confiscando i suoi beni. Ciò vuol dire che i meteci catturati furono trenta (che diventano sessanta in Diod. 14.5.5-6). Per sanare questa divergenza, il Markland propose di leggere τριάκοντα συλλαβεῖν dove il cod. lisiano ha δέκα συλλαβεῖν. Gli studiosi rifiutano giustamente questa correzione, anche perché, come osserva Avezzi, due soli meteci poveri (su trenta ricchi) sarebbe un numero sproporzionato (*Lisia, Contro i tiranni*, a c. di G. Avezzi, Venezia 1991, 118 n. 14); oltretutto, una correzione come quella del Markland si potrebbe giustificare soltanto con l'ipotesi di una confusione fra Λ (= 30) e Δ (= 10), cioè con la confusione di segni numerali appartenenti a due diversi sistemi, alfabetico il primo e acrofonico il secondo. Poiché Lisia rientra fra quegli autori che possono aver utilizzato il sistema acrofonico, sarebbe facilmente spiegabile lo scambio inverso, mentre è assai più difficile - benché comunque non impossibile - spiegare come un copista abbia potuto dare ad un segno alfabetico il valore di un segno acrofonico. L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari 1989³, 336, accoglie τριάκοντα, rimandando, per un errore analogo, a Thuc. 8.67.1 (*ibid.* n. 3). Io credo, da parte mia, che il testo tucidideo sia sano.

² *Ausgewählte Reden des Lysias*, erkl. von R. Rauchenstein, Berlin 1876⁷, *ad loc.*

«I suoi sostenitori aspirano a cariche pubbliche, come se alla città avesse procurato benefici e non invece gravi sventure (ὥσπερ πολλῶν ἀγαθῶν αἰτίου ἄλλ' οὐ μεγάλων κακῶν γεγενημένου), lui che...»³, ecc. Questi ὥσπερ hanno dunque il compito di confutare le giustificazioni che gli avversari allegano alle loro azioni presenti con un allusivo richiamo a quelle del passato, ispirate ad una condotta ben diversa.

L'interpretazione ironica della frase è dunque pienamente in regola con lo stile e con il *modus argumentandi* di Lisia, e il testo è di per sé insospettabile. Vale però la pena di ricordare che alcuni studiosi ottocenteschi trovarono delle difficoltà in questo passo. Il Rauchenstein suggeriva di mutare τῶν ἄλλων in καλόν, e il Frohberger proponeva τῶν καλῶν. Il Thalheim lasciava intatto il trådito, ma lo parafrasava così: «Prudentia usi ut in ceteris rebus», cioè riferiva ὥσπερ a τὶ τῶν ἄλλων e non a πεποιηκότες⁴. La difficoltà a cui questi critici intendevano far fronte è quella di εὐλόγως, al posto del quale ci si aspetterebbero avverbi come ὁσίως, εὐσεβῶς, δικαίως, συμφερόντως e simili. Le proposte di Rauchenstein e Frohberger non sciolgono il nodo, mentre l'interpretazione del Thalheim si fonda sull'equivalenza, linguisticamente molto dubbia, τὶ τῶν ἄλλων = (πάντα) τὰ ἄλλα. Comunque bisogna riconoscere che, accettando la linea del Thalheim, εὐλόγως recupererebbe un valore più consono all'unica sua altra occorrenza nel *corpus* lisiano (9.12), nonché un valore assai opportuno rispetto al contesto. I Trenta - verrebbe a dire Lisia - usarono praticare il male, ma ebbero sempre l'astuzia di fabbricarsi un pretesto, di gettare fumo negli occhi.

... Un modo per mantenere l'esegesi del Thalheim senza far violenza alla lingua sarebbe quello di supporre che il nostro τὶ sia nato da erronea lettura di un περί abbreviato in π. Dunque «come nelle altre cose», «come nelle altre occasioni», oppure «come riguardo agli altri», dal momento che, come mi suggerisce A. Casanova, τῶν ἄλλων potrebbe altrettanto bene essere inteso come maschile. Non è naturalmente necessario commentare il comunissimo scambio π / τὶ, ma non sarà inutile addurre qualche caso in cui il π isolato - in funzione di compendio o di sigla numerica - si è trovato al centro di fraintendimenti. Un caso molto noto è quello di Thuc. 2.13.3 τὰ γὰρ πλεῖστα τριακοσίων ἀποδέοντα μύρια ἐγένετο, citato dallo sch. ad Aristoph. *Plut.* 1193 con la variante περιεγένετο per μύρια ἐγένετο. A seconda della lezione che si adotta, si dovrà supporre che un μύρια compendiato in M sia stato letto Π e sciolto come abbreviazione di περί (se si dà credito alla tradizione indiretta), oppure che un περί abbreviato in Π sia stato letto M e quindi inteso come numerale (se si accetta la lezione dello scolio). In Thuc. 1.116.2 si legge un τρισὶ τείχεσι che il Fabricius, molto probabilmente a ragione, ha corretto in περιτειχίσει. Se l'emendazione è giusta, la lezione trådita si sarà originata

³ Le traduzioni (la prima delle quali modificata) sono tratte da *Lisia, Orazioni*, a c. di E. Medda, Milano, vol. I 1991, vol. II 1995.

⁴ Per una rassegna completa dei tentati interventi cf. *Lisia, Contro Eratostene*, ed. crit. e intr. di G. Avezzi, Padova 1992, ad loc. e p. 95.

grazie ad un Π (= περί) letto come Γ (= 3). Infine si può ricordare, con Hemmerdinger⁵, il caso (secondo me meno sicuro) di Dion. Hal. *Amm.* 10, in cui la variante πέντε δὲ λόγους δημοσίους, che corregge l'insensato περί δὲ λόγους δηλώσει οὐς dei codd., rivela ancora uno scambio fra un Π numerico e l'abbreviazione di περί.

Nel Palatino di Lisia gli errori di maiuscola abbondano, e spesso si rivelano estremamente insidiosi. In 4.7, per esempio, credo sia da accettare la correzione di ἦ in τι del Cobet nella frase εὐρήσομεν ὄστρακον ἢ ὄτω κτλ. (dove ὄτω è restauro del Markland per il trådito οὐτω), e in 6.23 è certamente giusto ἦ ἀργυρίου di Taylor per μαρτυρίου. Oltre agli scambi con παρά e con ὑπέρ⁶, è possibile che un περί sia caduto in 1.36 (davanti a τῆς μοιχείας) e in 1.46 (davanti a τούτων συνειδέναί). La scrittura Π avrebbe facilitato queste omissioni.

Non me la sentirei di insistere troppo sul mio περί, che vorrei presentare solo come una possibilità. Il trådito, come ho detto, è più che accettabile. Solo che con esso l'εὐλόγως andrebbe inteso con valenza oggettiva, non cioè in riferimento alla 'ragionevolezza' dei Trenta, ma alla ragionevolezza che un governo dovrebbe avere sempre, e che ai Trenta è tragicamente mancata. Di questa oggettività nella soggettività, del resto, non mancano esempi accertabili. Il primo *pamphlet* politico che si conosca, l'*Athenaion Politeia* dello Pseudo-Senofonte, finisce distinguendo fra coloro che sono stati condannati giustamente e coloro che sono stati condannati ingiustamente dal demo (3.12)⁷. L'autore del libello è un oligarchico incallito, e l'idea che l'operato del demo possa a certe condizioni essere giusto non dovrebbe neppure sfiorarlo.

Può sfuggire (ma non è sfuggita al vigile occhio di G. Avezzi, 1992, ad loc.) la correzione di εὐλογίστως proposta dal Canfora nella sua *Storia della letteratura greca* (p. 336): «Fecero i loro brevi calcoli come se si trattasse di un'operazione qualunque». Il ritocco, semplice e molto fine, elimina l'ironia (o comunque l'attenua), ma lascia in forse il valore di τι τῶν ἄλλων.

Firenze

Walter Lapini

⁵ B. Hemmerdinger, *Essai sur l'histoire du texte de Thucydide*, Paris 1955, 24.

⁶ Fra questi ultimi è certo il restauro ὑπέρ di Blass per περί nel titolo della quarta orazione; viceversa, in 3.44, ὑπέρ fu mutato in περί dal Markland.

⁷ Qualcosa del genere si legge anche in 1.2, dove il testo afferma che ad Atene «è giusto che i poveri abbiano più dei ricchi». Qui, tuttavia, credo che si debba correggere, e che quindi il senso della frase non sia questo.

DUE ESEMPI DI INTERTESTUALITÀ IN ARISTENETO

I. Nella lettera diciassettesima del primo libro delle *Ἐπιστολαί* di Aristeneto, Senopite, destinatario dell'epistola, lamenta la ritrosia dell'amata Dafnide. A differenza delle pur numerose donne concupite dal protagonista, la fanciulla, indifferente alle lusinghe dei complimenti e del denaro, risponde con l'ostilità alle attenzioni dell'innamorato. In particolare, l'atteggiamento scontroso ed intransigente di Dafnide è stigmatizzato dalla presenza di due espressioni proverbiali (*ὄνος λύρας* e *οὐδὲ γρῦ*, r. 18), che denotano efficacemente l'indifferenza e l'ostinato silenzio della fanciulla alle esortazioni di Senopite¹.

W.G. Arnott, in un contributo che si propone di integrare la mappa dei *loci similes* fornita per l'epistolario di Aristeneto dall'*apparatus fontium* dell'edizione teubneriana di O. Mazal², sottolinea l'occorrenza delle due espressioni idiomatiche nell'ambito della Commedia Nuova, segnalandone, in particolare, la presenza ai versi 291 e 295 del *Misoumenos* di Menandro. La circostanza porta lo studioso a concludere che «the presence of both expressions in one short passage of Men. Mis. makes it at least possible that this play was Aristaenetus' specific source here»³.

L'ipotesi di Arnott può essere, a mio avviso, argomentata. Una lettura at-

¹ Il testo e la numerazione delle righe per i passi di Aristeneto che citerò nel corso di questo lavoro sono da *Aristénète. Lettres d'amour*, Texte établi et traduit par J.-R. Vieillefond, Paris 1992. *ὄνος λύρας*, espressione proverbiale ben attestata dai paremiografi (Diogenian. 7.33 = CPG 1.291; Greg. Cypr. 4.66 = CPG 2.125; Macar. 6.38-39 = CPG 2.193; Apostol. 7.82 = CPG 2.563), si inserisce nel solco di una consolidata tradizione, di origine mesopotamica, che connette l'asino a questo strumento musicale (cf., ad es., G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino 1981, 38-47). In ambito greco, il proverbio, attestato con lieve variante già in Cratin. fr. 247 K.-A., connota «una persona rozza o stupida come un asino, che, sentendo il suono della lira, invece di rimanere estasiato, si allontana» (R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, 225. E si vedano anche H.P. Houghton, *Moral Significance of Animals as Indicated in Greek Proverbs*, Amherst 1915, 44 e D.A. Tsirimbas, *Παροιμιαί καὶ παροιμώδεις φράσεις παρὰ τῷ ἐπιστολογράφῳ Ἀρισταινέτῳ*, Platon 2, 1950, 67). Nelle attestazioni successive (Men. Mis. 295, fr. 460 K.-Th.; Macho 140), il rifiuto della lira da parte dell'asino allude a un atteggiamento ostile e refrattario (cf. anche la spiegazione di Suda o 391 Adler: λέγεται δὲ ἐπὶ τῶν μὴ συγκατατιθεμένων μηδὲ ἐπαιούντων). Varianti sono attestate in Eup. fr. 279 K.-A. (*ὄνος ἀκροῦ σάλπιγγος*) e in Luc. *D. Meretr.* 14.4, dove una persona particolarmente grossolana è paragonata a un *ὄνος αὐτολυρίζων*. Per le altre attestazioni (cui aggiungerei almeno il sottile riecheggiamento del proverbio in Call. fr. 23.5 Pf.) si veda Tosi, 225 e per ulteriori particolari cf. C.S. Koehler, *Das Tierleben im Sprichwort der Griechen und Römer*, Leipzig 1881, 35; H. Adolf, *The Ass and the Harp*, Speculum 35, 1950, 49-57; M. Vogel, *Der Esel mit dem Leier*, Düsseldorf 1973. Su *οὐδὲ γρῦ*, espressione idiomatica di origine oscura, attestata in Ar. *Pl.* 17; Antiph. fr. 188.13 K.-A.; Men. *Mis.* 291, *Sam.* 655, fr. 304.1 e 454.1 K.-Th.; Zen. 5.54 = CPG 1.142; Stob. 19.17; Hdn. 436; Tz. *H.* 4.887; si vedano W.S. Teuffel-O. Kaehler, *Die Wolken des Aristophanes*, Leipzig 1887, 147 e J. van Leeuwen, *Aristophanis Ranae*, Lugduni Batavorum 1896, 141, ad Ar. *Ra.* 913. Per *γρύζω* = *γρῦ λέγω* cf. Ar. *Eq.* 294, *Nu.* 938, *V.* 373 e 741, *Pax* 97, *Lys.* 509 e 656, *Th.* 1095, *Pl.* 454 e 598 (ma la forma *ἀγρυξία* è già in Pi. fr. 229 Machler).

² *Aristaeneti Epistularum Libri II*, ed. O. Mazal, Stuttgart 1971.

³ *Annotations to Aristaenetus*, MPhL 1, 1975, 20.

tenta alla coerenza espressiva del testo di Aristeneto consente, infatti, di individuare il sistema di significazione dell'epistola nell'adesione organica al modello del *Misoumenos* menandro, che articola e organizza il senso della lettera. La conoscenza del quarto atto della commedia, in particolare, è in più punti tradita nella lettera presa in esame e consente di rilevare tra i due testi affinità di ordine (a) *contenutistico*, (b) *lessicale*, (c) *stilistico*.

(a) Il quarto atto del *Misoumenos* costituisce, come si evince dalle parole del servo Geta (vv. 302-10), il punto di arrivo della lacerazione affettiva tra Trasonide e Crateia, che individua, com'è noto, il nucleo di partenza della trama della commedia. Geta, infatti, informa gli spettatori di un episodio accaduto retroscenicamente ed evidenzia l'atteggiamento di rifiuto e di negazione, nei confronti del soldato, del padre di Crateia, Demea, e poi della stessa fanciulla (vv. 291-95 e 302-10). Crateia, in particolare, suscita la reazione sdegnata del servo, solidale con la sofferenza del padrone: la fanciulla, ostile e silenziosa, non fa alcun conto dei suggerimenti e delle suppliche del soldato, pronto a ribadirle il suo amore e la sua devozione (v. 310)⁴. La conclusione del quarto atto, sia pure molto lacunosa, lascia intendere la volontà del soldato di resistere e sopportare virilmente il dolore (ἔστῳ στ[έγ]ειν με καὶ λί[θο]ν ψυχὴν φ[έ]ρειν, v. 360)⁵.

Analogamente, il destinatario della lettera di Aristeneto, Senopite, lamenta la ritrosia della donna cui ha deciso di affidare il proprio destino di amante. Dafnide, infatti, ostenta un atteggiamento particolarmente scontroso (r. 1) e un'espressione accigliata (rr. 16-17), evidenziando così lo scarto rispetto alle numerose donne che Senopite ha precedentemente conosciuto, fossero esse etere, serve o donne sposate (rr. 3-8)⁶. A nulla valgono le accorte

⁴ Le sofferenze d'amore di Trasonide sono note agli spettatori sin dal prologo, in cui il soldato invoca la notte, silenziosa testimone delle sue pene d'amore. La recente edizione di un papiro ossirinchita (*P. Oxy.* 3967, fr. 2) del III secolo d.C. da parte di M. Maehler (*The Oxyrhynchus Papyri*, LIX, London 1992, 59-70) ci ha restituito una sezione di versi, che concludeva verosimilmente il quarto atto, in cui si fa esplicito riferimento all'infelicità amorosa in cui versa il soldato. In entrambi i contesti scenici (A 4-5; *P. Oxy.* 3967, v. 413) ἄθλιος connota l'infelicità di Trasonide. Analoga valenza erotica l'aggettivo assume al v. 268, dove il soldato, che si interroga circa l'approvazione di Demea al suo matrimonio con Glicera, si predispone a diventare μακάριος ovvero ἄθλιος. L'uso di ἄθλιος in contesti erotici è attestato anche in *Pk.* 535, *Sam.* 90-91, *Sic.* fr. 13.16 Kassel e nella *Khalkaia* (fr. 442.1 K.-Th.). Sulla valenza erotica dell'aggettivo in Menandro si veda anche A.M. Belardinelli, *Menandro. Sicioni*, Bari 1994, 247-48. Si confronti, inoltre, in ambito latino, l'uso analogo dell'aggettivo *miser*, frequentemente impiegato in poesia per designare il malato d'amore: si veda, in proposito, J. Svennung, *Catullus Bildersprache. Vergleichende Stilstudien*, Leipzig 1945, 124; P. Salat, *L'adjectif 'miser', ses synonymes et ses antonymes chez Plaute et Térence*, REL 45, 1967, 258.

⁵ Il verbo στέγω, propriamente riferito a recipienti che trattengono agevolmente i liquidi, è attestato nel significato metaforico di 'resistere', 'sopportare' (cf. *LSJ*, s.v. στέγω). Particolarmente significativa la valenza erotica che il verbo assume al verso 30 del *Fragmentum Grenfellianum*, dove la fanciulla, che ha reso partecipe la notte delle sue pene di amante non corrisposta, si augura di riuscire a sopportare i tormenti derivanti dalla sua condizione.

⁶ La *iunctura* ὁμοζύγων διαφόρων (rr. 3-4), con cui Aristeneto designa le donne sposate, è organica alla tipica metafora erotica unione sessuale o matrimoniale / giogo, su cui cf. S.

strategie di seduzione messe in atto dall'innamorato, che pure in passato ha conseguito, in ambito amoroso, brillanti trionfi (καὶ πολλακοῦ κατὰ γυναικῶν [...] ἔσθησα τρόπαια, προσφόρως ἐκάστη τὰς ἐρωτικὰς μεθόδους προσάγων, rr. 6-8)⁷. Nei confronti di Dafnide, che è l'«elenco vivente delle malizie da cortigiane»⁸, non si può che registrare una dura sconfitta (rr. 9-11): la fanciulla, del tutto insensibile alle sollecitazioni del denaro⁹, percorre

OT 826, Tr. 536; E. Alc. 994, El. 99, Hipp. 546, IA 907, Tr. 676; X. Oec. 7.18; Theoc. 27.7, 30.28-29; Call. AP 12.149.2; *Fragm. Grenf.* 2; Luc. Am. 11; Aristacnet. 2.7.39. In ambito latino, l'immagine del giogo, che, sin da Catullo 68.118, è metafora propria dell'unione coniugale, connota, di frequente, lo spazio elegiaco. Si vedano, *e. gr.*, Prop. 2.5.14, 3.25.8; Tib. 1.2.90, 1.4.16; Ov. rem. 89-90, ep. 6.97-8, 9.6 e 12. Cf., inoltre, Hor. *carm.* 1.33.11, 1.35.28, 2.5.1, 3.9.17-18.

⁷ Per l'uso della metafora militare in un contesto erotico, Arnott, 20 rinvia a X. Eph. 1.4.4: *νενίκηκας εἶπεν, Ἔρωσ, μέγα σοὶ ἐγήγερται τρόπαιον καθ' Ἀβροκόμου τοῦ σῶφρονος*. Andrà comunque osservato che i termini e le immagini del lessico militare (per la *iunctura* *τρόπαιον ἴσθημι*, significante della vittoria militare, cf. S. Tr. 1102; E. Andr. 694 e 763, Or. 713; Ar. Eg. 521, Pl. 453; And. 1.147; Lys. 2.25; X. An. 7.6.36; e su *προσάγω*, in ambito militare, si vedano, E. Ph. 1104; X. Cyr. 1.6.43, An. 1.10.9, HG 2.4.27 e 7.5.23; D. S. 2.32, 12.46) individuano un'isotopia semantica, congrua all'equazione amore-guerra. Sul motivo, attestato sin da Sapph. fr. 1.28 V., si vedano diffusamente A. Spies, *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*, Diss. Tübingen 1930, A. La Penna, *Note al linguaggio erotico latino*, Maia 4, 1951, 192-94 e, con particolare attenzione all'elegia latina, E. Pianezzola, *Il canto di trionfo nell'elegia latina. Trasposizione di un topos*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, III, Urbino 1987, 131-42.

⁸ La denuncia dell'atteggiamento di Dafnide è contenuta nell'espressione proverbiale *κύρβις γὰρ ἐταϊρικῶν ἐστὶν κακῶν* (rr. 10-11), attestata dai paremiografi (cf. Zen. 4.77 = CPG 1.105; Diogenian. 5.72 = CPG 1.265; Greg. Cypr. 2.53 = CPG 2.76; Apost. 10.27 = CPG 2.492) e impiegata «de valde scelestis hominibus» (F.H.M. Blydes, *Aristophanis Comoediae*, Pars IX: *Nubes*, Halis Saxonum 1890, 345; si veda, inoltre, Tsirimbis, 39). *Κύρβις*, che originariamente designava le tavolette triangolari ruotanti su di un perno su cui, nell'Atene arcaica, venivano scritte le leggi (cf. Poll. 8.128, II p. 141 Bethe; Hesych. κ 4664 Latte; Suda κ 2744 Adler, *scholl.* Ar. Nu. 448, Av. 1354), conserva il suo significato originario in Ar. Av. 1354, Lys. 30.17, Pl. Plt. 298e, ma in Ar. Nu. 448 designa spreghiativamente il *leguleius*, la personificazione delle leggi (cf. K.J. Dover, *Aristophanes, Clouds*, Oxford 1968, 157 ad v. 445). Che Aristeneto abbia desunto proprio dal passo delle *Nuvole* la formula sprezzante delle righe 10-11 è stato suggerito da P. Magrini, *Lessico platonico e motivi comici nelle lettere erotiche di Aristeneto*, Prometheus 7, 1981, 158.

⁹ Ostentato disinteresse nei confronti dei gioielli e dei vestiti donati da Trasonide, mostra anche la Crateia del *Misoumenos* (A 39-40). Un comportamento analogo è tenuto dalla protagonista della *Perikeiromene*, indifferente alle sollecitazioni dei regali che le sono stati offerti dal soldato come prova tangibile del suo affetto (v. 525). L'inefficacia dei *munera* come strumento di seduzione, lamentata dall'innamorato *δυστυχῆς* del frammento 25 K.-A. della *Neera* di Timocle, è sperimentata anche dal Ciclope dell'idillio XI di Teocrito, che invano offre alla sua Galatea doni bucolici (vv. 40-41). Senz'altro più consueto il motivo del potere del denaro in amore, ricorrente in Luciano (*D. Meretr.* 6.1-2, 7.1-4, 9.3, 12.1), Alcifrone (4.3.1, 4.7.4, 4.9.1-2, 4.11.3-4, 4.17.5, 4.15) e noto anche agli epigrammisti dell'*Antologia Palatina* (Antip. Thess. 5.30, 31, 109, 9.420; Marc. Arg. 5.113; Parmen. 5.33, 34; Cillact. 5.29; Strat. 12.239; Anon. 12.90). In ambito latino, il motivo, cui si associa di frequente la deprecazione dell'avidità della cortigiana o dell'amasio, presente già nella commedia (cf. Pl. *Asin.* 167 ss., *Pseud.* 306-7, *Trin.* 244 ss., *Truc.* 79 ss., 732 ss.; Ter. *Heaut.* 234), è ripreso dai poeti elegiaci (cf., *e. gr.*, Tib. 1.4.57-8; Ov. *ars* 2.161-68, 273 ss., 3.531; su cui si veda ora M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984, 220-26); ulteriori riferimenti in V. Hoelzer, *De poesi amatoriae a comicis Atticis exulta, ab elegiacis imitatione expressa*. Pars prior, Diss. Marpurgi Cattorum

imperterrita la sua strada (rr. 11-14), mostrandosi indifferente alle esortazioni di Senopite (rr. 16-19). Il proposito che l'innamorato espone all'amico destinatario della lettera¹⁰ è, comunque, quello di non cedere (rr. 20-26): d'altra parte tenacia e ostinazione sono propri dell'amore (rr. 26-27).

Per quel che concerne il contenuto, dunque, sia la scena del *Misoumenos* che la lettera di Aristeneto focalizzano l'attenzione su un momento di crisi del rapporto amoroso dei due protagonisti, assumendo il punto di vista dell'innamorato deluso.

(b) Ai versi 313-18 del *Misoumenos*, Geta esprime la sua solidarietà al padrone e biasima il comportamento di Crateia, che 'gratifica' degli appellativi di βάρβαρος¹¹ e λέαινα¹² (v. 311). La definizione deve apparire particolar-

1899, 64 ss. e 70.

¹⁰ Il vocativo ὦ φίλε (r. 19) costituisce un tentativo di coinvolgimento del destinatario della lettera (peraltro estraneo alla vicenda narrata) e una garanzia del rispetto della finzione epistolare. Non escludo, tuttavia, che un ulteriore richiamo alla *fictio* della lettera, particolarmente significativo in un'opera in cui scarseggiano la credibilità e la motivazione della comunicazione epistolare (si veda, in proposito, G. Zanetto, *Un epistolografo al lavoro: le Lettere di Aristeneto*, SIFC n.s. 5, 1987, 194-200), possa essere costituito dal ricaricamento semantico del nome del destinatario, chiamato a riconnettere il piano di intestazione a quello dell'epistola. Ξενοπείθης potrebbe prestarsi, infatti, ad un'interpretazione in chiave etimologica che consentirebbe ad Aristeneto di giocare sul doppio significato di βάρβαρος = 'rude', ma anche 'straniero'. Senopite potrebbe essere, dunque, 'colui che persuade lo straniero', ovvero Dafnide-βάρβαρος (per l'equivalenza ξένος-βάρβαρος si vedano Hdt. 9.11.2, 53.2, 55.2; esempi analoghi sono citati da W.G. Arnott, *Pastiche, Pleasantry, Prudish Erotism: the Letters of 'Aristaenetus'*, YCS 27, 1982, 293 e da Zanetto, 197-98). In generale, sulla fragilità dell'intersezione fra il piano dell'epistola e il piano dell'intestazione, si vedano le osservazioni di Arnott, *Pastiche*, 300-01.

¹¹ L'aggettivo, che dal fondamentale senso di 'straniero', 'non greco' deriva connotazioni legate alla rozzezza e alla ferocia (cf. A. Eichhorn, BAPBAPOS. *Quid significaverit*, Leipzig 1904, 62-64; Y.A. Dauge, *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie*, Bruxelles 1981, 164-67), è qui usato nell'accezione di 'brutale', 'rude', attestata da Hesych. β 109 Latte e ricorrente in Ar. *Nu.* 492, E. *Heracl.* 131, *IT* 1174, X. *An.* 5.4.34, D. 21.150 e 26.17, Men. *Epit.* 898, Plu. *Art.* 6.8, *Pel.* 21.5. All'esatta definizione del significato del termine giova l'uso di βάρβαρος al v. 1330 della *Medea* di Euripide, dove, nelle parole con cui Giasone sancisce l'estraneità di Medea al sistema culturale greco, «perspicum est notionem admixtam esse ferociae crudelitatis saevitiae» (Eichhorn, 34). Di particolare interesse l'uso di βάρβαρος in tre epigrammi erotici dell'*Antologia Palatina* (Strat. 12.218.4; Paul. Sil. 5.274.5; Anon. 5.2.5), dove il termine connota la crudeltà della cortigiana e dell'amasio che non corrispondono l'amore del poeta, e in Philostr. *Ep.* 61.2, in cui si definisce ὀνόητος e βάρβαρος chiunque rifiuti i doni di Afrodite. Sull'evoluzione semantica del lessema, originaria voce onotomatopeica che «dictam esse apparet [...] de omnibus qui nihil articulate explicaret aut explicare viderentur, sed quasi bar-bar sonarent ita ut raucus et asper sonitus tantum, qui in nullam omnino significationem cadebat a Graecis perciperetur» (Eichhorn, 9), si vedano, inoltre, J.U. Steinhof, *Dissertatio critica de voce BAPBAPOS*, Tubingae 1732; H. Werner, *Barbarus*, NJA 41, 1918, 389-408.

¹² A proposito di questo appellativo, già A.W. Gomme e F.H. Sandbach (*Menander. A Commentary*, Oxford 1973, 478; ma sulla possibilità di integrare λέαινα anche in *Mis.* A42, in riferimento a Crateia, si veda, da ultimo, W.G. Arnott, *Notes on Menander's 'Misoumenos'*, ZPE 110, 1996, 30) rinviano ad E. *Med.* 1342-43, dove una denominazione analoga spetta alla protagonista, definita da Giasone λέαινα, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρθηίδος / Σκύλλης ἔχουσαν ἀγρωτέρων φύσιν. Né va trascurato che, pochi versi prima, lo stesso Giasone, che ricorda di aver condotto Medea in Grecia da una terra barbara (v. 1330), giudica il comportamento

mente incisiva ad Aristeneto, che ne ha memoria alla riga 1 della sua lettera a chiarire il carattere, quasi ferino, della δύστροπος γυνή. Laddove, però, Menandro aveva scritto epigraficamente βάρβαρος λέαινά τις, Aristeneto riscrive ὦ δυστρόπου γυναικός, ὦ βαρβάρων ἡθῶν, ὦ ψυχῆς ἀνημέρου μηδὲ ἴσα θηρίοις τιθασσευομένης τῆν φύσιν (rr. 1-2), lasciando inalterato il termine βάρβαρος, che connota Dafnide anche alla r. 15, e parafrasando invece il sintetico λέαινα menandro¹³.

Al verso 295 della commedia, Geta formalizza l'atteggiamento intransigente ed ostile del padre di Crateia nei confronti di Trasonide in una espressione proverbiale (ὄνος λύρας), che torna parallelamente alla riga 18 dell'epi-

dell'eroina proprio di un essere barbaro e feroce, in stridente contrasto con le consuetudini delle donne greche (vv. 1339-40). La leonessa, come termine di paragone di donne efferate, ricorre anche in Hom. Φ 483, A. Ag. 1258, E. El. 1162, Med. 187 e 1358, Theoc. 26.21, Lyc. 1107 (sul leone come animale simbolo di ferocia e crudeltà si vedano i passi raccolti da R.G.M. Nisbet- M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes II*, Oxford 1978, 210-11). L'assimilazione della cortigiana ad animali, per lo più feroci o comunque nocivi all'uomo, nota a diversi generi letterari (cf. F. Bechtel, *Die Attischen Frauennamen*, Göttingen 1902, 97-98; W. Headlam-A.D. Knox, *Herodas. The Mimes and Fragments*, Cambridge 1966², 96-97), è frequente in commedia, dove «the comparison of hetairai to mythological monsters - especially devourers of men - is a common subject for ironical jest» (E.K. Borthwick, *A 'femme fatale' in Asclepiades*, CR 81, 1967, 251). Il paragone con la leonessa ricorre, in particolare, in Anaxil. fr. 22.5 K.-A., Men. Sent. 374 Jäkel, Macho 168; si vedano, inoltre, J. Henderson, *Aristophanes Lysistrata*, Oxford 1987, 96; Borthwick, 251 n. 7. Il paragone, comune a Menandro e ad Aristeneto, della donna insensibile alle sofferenze dell'innamorato con una fiera, presuppone l'elaborazione del *topos* per cui un comportamento disumano implichi origini non umane. Sul motivo, attestato a partire da Hom. II 34 e Alc. fr. 359 V., si vedano le dettagliate trattazioni di F. Klingner, *Catull's Peleus-Epos*, SBAW 6, 1956, 84-86 = *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zürich 1964, 217-20; O. Weinreich, *Catull c. 60*, Hermes 87, 1959, 75-90; G. Lieberg, *Catull 60 und Ps. Theokrit 23*, Hermes 94, 1965, 115-19; P. Oksala, recensione di E. Schäfer, *Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull*, Wiesbaden 1966, Latomus 30, 1971, 438; H. Tränkle, *Appendix Tibulliana*, Berlin-New York 1990, 133-34. Notevole l'incidenza del motivo nella letteratura erotica greco-latina (per cui si veda Weinreich, 84), in cui spesso, nell'ambito di rapporti amorosi contrastati, all'amante ostile viene rimproverata dal partner un'origine inumana. Di particolare interesse Theoc. 3.15, dove lo stesso Eros è stato allevato da una leonessa, e Theoc. 23.19, in cui un *eromenos* ritroso e inesperto dei giochi d'amore viene definito 'figlio di una leonessa feroce'. Singolari analogie con la lettera di Aristeneto presenta Catull. 60, in cui il poeta si rivolge ad un destinatario dai sentimenti simili a quelli di una belva, lamentandone il carattere ostile ed intrattabile e ipotizzandone la nascita da una leonessa. Il riconoscimento del motivo, che ricorre anche ai vv. 154-57 del carme 64, oltre che le analogie col testo di Aristeneto, confortano, a mio avviso, l'identificazione del destinatario del carme con Lesbia (come già ipotizzato, seppure con cautela, da R. Ellis, *A Commentary on Catullus*, Oxford 1889², 207, G. Lieberg, *Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam 1962, 275-83 e F. Della Corte, *Catullo. Le poesie*, Verona 1977, 286), piuttosto che con un generico amico, come ritenevano J. Süss, *Catulliana, Acta Seminarii Philologici Erlangensis I*, Erlangen 1878, 29 e G. Friedrich, *Catulli Veronensis Liber*, Leipzig-Berlin 1908, 199.

¹³ Che l'epistolografo eviti processi di adattamento lineari dei suoi modelli è cosa nota: si vedano, a tal proposito, le osservazioni di Arnott, *Pastiche*, 301-09, il quale ha efficacemente rilevato, nelle *Lettere*, la molteplicità delle forme di citazione intertestuale, che vanno dalla ripresa letterale dell'archetipo al più sottile riecheggiamento.

stola di Aristeneto ad esemplificare il comportamento poco duttile di Dafnide nei confronti di Senopite ('Αλλ' οὐδὲν αὐτῇ τῶν ἐμῶν ἐμέλησε λόγων ὄνος λύρας, r. 18).

Il verso 291 del *Misoumenos*, seppure lacunoso, lascia intravedere la presenza dell'espressione idiomatizzata οὐδὲ γρῦ, che ricompare alle righe 18-19 del testo di Aristeneto a stigmatizzare il silenzio e l'indifferenza di Dafnide alle sollecitazioni dell'innamorato (οὐδὲ γρῦ τῆς ἐμῆς συμβουλῆς ἐπαίειν δοκεῖ).

Da un punto di vista lessicale, dunque, l'individuazione nella lettera di precise espansioni linguistiche provenienti dalla stessa scena del *Misoumenos* sembra sollecitare la memoria letteraria del lettore e fa pensare ad una puntuale conoscenza, da parte dell'epistografo, della commedia menandrea.

(c) Il ricorso alla cristallizzazione del proverbio, espressione di una fissità ideologica e formulaica, caratterizza le battute pronunziate dal servo Geta ai versi 291 (οὐδὲ γρῦ), 295 (ὄνος λύρας) e 303 (ὄς ὄρει)¹⁴. Aristeneto, probabilmente influenzato dal contesto menandreo, ripropone il referente stilistico del proverbio, della codificazione di comportamenti e di valori, ricorrendo a frasi idiomatiche alle righe 10-11 (κύρβις γὰρ ἐταιρικῶν ἐστὶν κακῶν), 18 (ὄνος λύρας), 18-19 (οὐδὲ γρῦ), 20-22 (ῥάνις γὰρ ὕδατος ἐνδελεχῶς ἐπιστάζουσα καὶ πέτραν οἶδε κοιλαίνειν), 31 (κοιῆ γὰρ ναῦς, κοιὸς κίνδυνος).

Alla luce di queste osservazioni, mi sembra lecito affermare che l'agnizione del testo menandreo oscura ogni altro parallelo, configurandosi come elemento strutturalmente fondante, partecipe della genesi stessa dell'epistola.

II. Il piano d'intestazione dell'epistola 1.22 coinvolge uno scrivente e un destinatario illustri: Luciano ed Alcifrone. È Luciano, infatti, a raccontare all'amico epistografo la vicenda di Glicera, innamorata non corrisposta del giovane Carisio. Decisa a non tollerare ulteriormente l'atteggiamento arrogante del μεφάκιον e desiderosa di mutare in odio la sua passione devastante, la fanciulla sollecita i consigli della sua serva, la mezzana Doride, la quale comunica al giovane l'improvviso interesse della sua padrona nei confronti di un tal Polemone. Lo stratagemma escogitato da Doride, elementare ma efficace, suscita la gelosia di Carisio oltre che il rinnovato interesse del μεφάκιον nei confronti di Glicera: la lettera, che non coinvolge più in alcun modo lo scrivente e il destinatario¹⁵, si conclude con la prevedibile riconciliazione dei

¹⁴ Appare evidente che l'elemento caratterizzante l'idioletto di Geta, sin dal prologo (A 15-16), è costituito dal proverbio, cui si associano espressioni metaforiche (A 43) e paragoni tratti dal mondo animale (vv. 101 e 303). A ragione, dunque, lo «gnomic style» del servo (la definizione è di G.S. Feneron, *Some Elements of Menander's Style*, Diss. Stanford 1976, 113) è stato nettamente differenziato dal linguaggio di Trasonide, che, invece, «richeggia quello dei filosofi» (F. Bornmann, *Il prologo del 'Misoumenos' di Menandro*, A&R 25, 1980, 157; sul linguaggio gnomico dei servi menandrei si veda anche W.G. Arnott, *Menander's Manipulation of Language for the Individualisation of Character*, in AA.VV., *Lo spettacolo delle voci*, a c. di F. De Martino e A.H. Sommerstein, Bari 1995, 150).

¹⁵ La comune conoscenza di Carisio da parte di Luciano ed Alcifrone (οἶσθα γὰρ τὸν νέον καὶ τὸν τρόπον αὐτοῦ, rr. 2-3) costituisce il sia pur fragile punto di intersezione fra il piano di intestazione e il contenuto dell'epistola, destinato a non coinvolgere altrimenti lo scrivente e

due amanti. In relazione al meccanismo generativo dell'epistola, Arnott ha osservato che la situazione descritta nella lettera «is generally reminiscent of comedy» e che gli stessi nomi dei protagonisti della vicenda evidenziano una matrice comica¹⁶. Lo studioso ritiene, in particolare, di poter individuare negli *Epitrepontes* e nella *Perikeiromene* i testi più vicini all'elaborazione concettuale dell'epistola: Aristeneto può aver desunto la caratterizzazione del protagonista maschile della lettera dai versi 908 ss. degli *Epitrepontes*, in cui il giovane Carisio riconosce i propri errori e loda la fedeltà della moglie, nonché dai versi 493 ss. della *Perikeiromene*, dove il pentimento di Polemone per la sua collera esasperata costituisce l'indispensabile premessa della riconciliazione con Glicera. E, tuttavia, Arnott, pur considerando la lettera un centone delle due commedie di Menandro, non esclude l'interferenza di un modello comico perduto cui assimilare i dati apparentemente incidentali, arbitrari o non propriamente omologabili ai modelli menandrei già individuati. Questi paralleli tra Aristeneto e Menandro rischiano, però, di risultare poco puntuali proprio perché pertengono a diverse commedie e non a una sola scena di commedia. Consapevole di questa difficoltà, la Magrini¹⁷ riconosce il modello generativo della lettera nei *Dialoghi delle Cortigiane* (8) di Luciano, dove la cortigiana Ampelide racconta come è riuscita a far innamorare l'amante superbo e arrogante suscitandone la gelosia. Aristeneto, dunque, secondo la Magrini, può aver derivato il *Leitmotiv* della lettera, la gelosia come φάρμακον per l'amante orgoglioso, da questo dialogo luciano, facendo agire le due commedie menandree, gli *Epitrepontes* e la *Perikeiromene*, come repertorio privilegiato di immagini e marche lessicali. E, tuttavia, la difficoltà del riconoscimento di un modello letterario dominante può riemergere alla significazione previo il ricorso a un sistema interpretativo più efficace. È possibile, infatti, a mio avviso, rintracciare una precisa intenzionalità del testo di Aristeneto, in relazione a quello che mi sembra il modello dominante del-

il destinatario. Ancora una volta, dunque, venuta meno l'*Ich-Erzählung*, è un breve inciso parentetico a salvare la credibilità della 'forma' epistola.

¹⁶ *Imitation, Variation, Exploitation. A Study in Aristonetus*, GRBS 14, 1973, 205. È appena il caso di ricordare che Polemone, Glicera e Doride sono nomi che, nella *Perikeiromene* menandrea, connotano rispettivamente l'irascibile soldato protagonista della commedia, la sua concubina e la serva. Su Polemone come nome parlante ed eminentemente comico, legato alla tipologia del soldato ἀλαζών anche in *Luc. D. Meretr.* 9, cf. Gomme-Sandbach, 465 e A. Barton, *The Names of Comedy*, Oxford 1990, 28, 30. Glicera, nome femminile assai diffuso nella Grecia antica per connotare etere o donne sposate (si vedano F. Bechtel, 44; Gomme-Sandbach, 466; P.M. Fraser-E. Matthews, *A Lexicon of Greek Personal Names*, I, Oxford 1987, 108; N.G. Osborne - S.G. Byrne, *A Lexicon of Greek Personal Names*, II, Oxford 1994, 94-95), ricorre pure nei fr. 87 e 280 K.-Th. di Menandro ed è il nome della protagonista dell'*Andria* terenziana. Glicera è ancora nome di una cortigiana in *Luc. D. Meretr.* 1 e della corrispondente delle lettere di Menandro in *Alciphr.* 4.18 e 19, che, evidentemente, sfrutta il motivo, ormai tradizionale, del legame amoroso tra Menandro e Glicera. Doride è nome di schiava nel *Kolax* e nel fr. 951 K.-Th. di Menandro, oltre che nell'*Eunuchus* terenziano. Carisio è, infine, il nome del giovane protagonista degli *Epitrepontes* di Menandro.

¹⁷ Magrini, 154-55.

l'epistola: la *Perikeiromene* menandrea¹⁸.

La commedia di Menandro e la lettera di Aristeneto presentano notevoli analogie coinvolgenti (i) *l'intreccio della vicenda narrata*, (ii) *la funzione strutturale della ζήλοιστία*, (iii) *la caratterizzazione dei personaggi*.

(i) Nel prologo della *Perikeiromene* (vv. 121-71), Agnoia chiarisce gli antefatti delle vicende che i protagonisti hanno già avviato nella scena iniziale della commedia, per noi perduta¹⁹. Gli spettatori sono così informati del fatto che il *ménage* affettivo di Polemone e Glicera è stato sconvolto dall'intervento di Moschione, in realtà fratello della fanciulla (v. 147). Questo legame familiare, ignorato sia da Polemone che da Moschione, ma non da Glicera (vv. 147-50), fa sì che la fanciulla non respinga quest'ultimo ma si lasci andare ad un gesto di spontanea affettività (vv. 151-57). L'episodio suscita la gelosia del soldato che, in un'azione verosimilmente retroscenica, punisce Glicera con il taglio dei capelli²⁰. Alla rabbia e alla gelosia, tuttavia, fanno seguito, non senza un calcolato effetto comico, l'incalzante rimorso e la disperazione, come si evince sia dalle parole del servo Sosia, che descrive il soldato mentre piange buttato sul letto (vv. 172-74), sia dai ripetuti propositi di suicidio espressi dallo stesso Polemone ai versi 505 e 976. I pensieri di morte si alternano, comunque, alla ricerca di uno spazio reale di alternativa. Di qui la continua richiesta, da parte del soldato, di una mediazione presso Glicera, rivolta prima a Pateco (vv. 507-10) e poi a Doride (vv. 980-84). Sarà proprio quest'ultima a informare Polemone della felice evoluzione della vicenda (v. 990), che si conclude con la promessa di matrimonio resagli da Pateco (vv. 1013-14), noto agli spettatori, a partire dal verso 678, come il padre di Glicera²¹.

Nella lettera di Aristeneto, il rapporto affettivo dei due protagonisti risulta all'inizio fortemente compromesso dall'ἀγερωχία di Carisio (rr. 1-4). Soltanto lo stratagemma escogitato dalla serva e ruffiana Doride sollecita il

¹⁸ L'ipotesi della dipendenza della lettera di Aristeneto dall'archetipo della *Perikeiromene* fu formulata da M. Heinemann *Epistulae amatoriae quomodo cohaereant cum elegiis Alexandrinis*, Argentorati 1910, 77, il quale, però, si limitava a rilevare, nei due testi, la presenza del medesimo schema narrativo.

¹⁹ Sulla ricostruzione della scena con cui si apriva la commedia, si rinvia a G. Mastromarco, *L'inizio della 'Perikeiromene': un problema di restauro scenico*, Sileno 11, 1986 (*Studi in onore di A. Barigazzi*), 33-40.

²⁰ Che la visione diretta del taglio dei capelli venisse risparmiata agli spettatori ritengono, con le dovute cautele, Gomme-Sandbach, 468, G. Paduano, *Menandro. Commedie*, Milano 1980, 400, G. Mastromarco, 37, il quale ipotizza che l'oltraggio compiuto da Polemone ai danni di Glicera fosse oggetto, nella scena iniziale della commedia, del racconto dell'infelice soldato.

²¹ Giova ricordare che il medesimo schema narrativo ricorre, con lievi varianti, anche nel *Misoumenos* e nei *Sicioni* menandrei, incentrati sulla figura del *miles amatorius*. Le due commedie menandree si organizzano, infatti, intorno a due nuclei drammatici: 1) la causa dell'allontanamento della fanciulla dal soldato è frutto di un equivoco, il cui scioglimento consente la riconciliazione dei due amanti; 2) il riconoscimento della nascita libera della fanciulla e l'intervento di un *kyrios* consentono al soldato di realizzare un'unione legittima con l'amata. Sulle significative affinità tra la trama della *Perikeiromene* e quelle del *Misoumenos* e dei *Sicioni* si veda ora Belardinelli, 53.

rinnovato interesse di Carisio nei confronti di Glicera (rr. 18-23). Spesso, infatti, la gelosia ravviva sentimenti ormai sbiaditi (rr. 19-20). Alla notizia del repentino quanto inatteso interesse di Glicera nei confronti di Polemone, Carisio reagisce dapprima col pianto e la disperazione (rr. 23-25), in seguito con il riconoscimento dei propri errori (rr. 30-31). L'ammissione di colpa, tuttavia, si accompagna alla consapevolezza della propria buona fede (rr. 25-27) e al desiderio, espresso a Doride, di implorare il perdono di Glicera (rr. 31-36). La lettera si conclude con la riconciliazione dei due amanti (rr. 39-45) alla presenza della serva, che ride di nascosto, facendo cenni di complicità alla sua padrona (rr. 45-47)²².

La *fabula* dei due testi, dunque, individua alcuni tratti elementari corrispondenti, accomunati da un identico orientamento funzionale. Tali elementi narrativi comuni si rivelano evidentemente (a) *l'iniziale situazione di crisi del rapporto affettivo dei due protagonisti* (determinata, in entrambi i casi, dall'arroganza e dall'impulsività del personaggio maschile); (b) *la dolorosa presa di coscienza, da parte del protagonista, dei propri errori* (Polemone in Menandro, Carisio in Aristeneto); presa di coscienza che segue ad una prima reazione emotiva di smarrimento e di disperazione; (c) *la riconciliazione dei due amanti*.

(ii) La gelosia che caratterizza il protagonista della *Perikeiromene* (ζηλότυπος ἄνθρωπος, v. 987) costituisce l'elemento drammaturgico intorno a cui si organizza l'azione scenica²³. È infatti la reazione spropositata di

²² Sull'immagine della serva che *λαθραίως μειδιῶσα* διένευσε (rr. 45-46), sembra aver influito più che il recupero di situazioni tipicamente novellistiche (è questa l'interpretazione di S. Grandolini, *Osservazioni sul tema dell'astuzia nelle epistole di Aristeneto*, *Materiali e contributi per la storia della narrativa greca* 2, 1978, 151), l'adesione ad una consolidata tradizione che vuole inganno e riso strettamente connessi alla sfera amorosa; cf., e. gr., Hom. Ξ 222; Hes. *Theog.* 205; Sapph. fr. 1.14 V.; Theoc. 1.96 (dove Afrodite si manifesta λάτρη... γελάουσα). Si vedano, inoltre, M. Platnauer, *Theocritea*, CQ 21, 1927, 202 e G.A. Privitera, *La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo*, QUCC 4, 1967, 35-37 = *La rete di Afrodite*, Palermo 1974, 55-58. Afrodite, infatti, cui già in Hom. Γ 405 e Sapph. fr. 1.2 V. spettano gli epiteti di δολοφρονέουσα e δολόπλοκος (sulla connotazione erotica di δολοφρονέουσα in Omero, dove l'attributo è riferito ad Afrodite o a personaggi che rientrano nella sua sfera di influenza, si veda M.G. Bonanno, *Theogn. 1245 s. W.*, MCr 15-17, 1980-1982, 54 e n.4) è connotata dal sorriso (cf. Γ 424, Δ 10, E 375, Ξ 211, Υ 40, Θ 362; Hes. *Theog.* 989; Cypr. fr. 5.1 Bernabé; *h. Hom.* 1.17, 49, 56, 65, 155, 10.2-3; e si veda G. Tarditi, *Il sorriso di Afrodite*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, III, Urbino 1987, 350-51). Non è un caso, dunque, che il motivo del riso, noto a diversi generi letterari e frequentemente attestato nella commedia attica (cf. F. Wickers, *Quaestiones Ovidianae*, Diss. Gottingae 1917, 41-2 e la bibliografia raccolta da D. Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris 1990), costituisca un *topos* della letteratura erotica greco-latina, dove spesso il sorriso si connota come efficace arma di seduzione; si vedano Sapph. fr. 31.5 V.; Theoc. 1.36 e 30.4; Mel. *AP* 12.125.3, 126.3, 179.3; Anon. *AP* 12.125.5, 156.4; Luc. *D. Meretr.* 1.2, 6.1-2; Aristaenet. 1.1.48; Catull. 51.3-5; Hor. *carm.* 1.22.23-24; Ov. *ars* 3.281; si veda, inoltre, Arnould, 90-91.

²³ È lecito supporre che il motivo della gelosia, fondante e costitutivo nella *Perikeiromene*, percorra tangenzialmente anche la trama del *Misoumenos* e dei *Sicioni*, dove i riferimenti alla gelosia di un personaggio (cf. *Mis.* v. 423, *Sic.* fr. 11.1 Kassel) sembrano alludere rispettivamente alla gelosia di Trasonide per Crateia e a quella di Stratofane per Filumena. Questo elemento di continuità nello schema narrativo delle tre commedie è stato ipotizzato da Belardinelli, 243-44.

Polemone, in preda ad una violenta crisi di gelosia, a determinare l'allontanamento di Glicera dalla casa del soldato (ἀπελήλυθεν δ' οὐ κατὰ τρόπον σου χρωμένου / αὐτῆι vv. 492-493: così dalle parole di Pateco), favorendo, al verso 678, il riconoscimento tra la fanciulla e suo padre e, dunque, la risoluzione del nodo drammatico. Ed è significativo che la funzione determinante del comportamento di Polemone ai fini dell'evoluzione dell'azione drammatica sia sottolineata da Agnoia ai versi 44-45 del prologo (allorché la dea sostiene che l'ira del soldato, peraltro indotta dal suo intervento, è funzionale al riconoscimento dei parenti) e ribadita poi, a fine commedia, dallo stesso Pateco (νῦν μὲν γὰρ ἡμῖν γέγονεν ἀρχὴ πραγμάτων / ἀγαθῶν τὸ σὸν πάροινον, vv. 1021-22).

Nella lettera di Aristeneto, la gelosia di cui è preda il protagonista si identifica con l'espedito in grado di far evolvere positivamente una situazione potenzialmente negativa, dal momento che πολλοὶ γὰρ ὦν κατεφρόνουν ἐπ' ἐξουσίας ὑπὸ τοῦ ζηλοτυπεῖν ἠράσθησαν ἐκφανῶς (rr. 19-20).

In entrambi i testi, quindi, la gelosia, che acquista significato soltanto come proiezione di una realtà virtuale immaginata dal protagonista, lungi dall'essere elemento marginale ed episodico, assolve ad una funzione strutturale e costitutiva della vicenda narrata²⁴.

²⁴ Il motivo della gelosia, noto all'epos arcaico e alla lirica monodica e simposiale (cf. M. Pizzocaro, *Il triangolo amoroso. La nozione di 'gelosia' nella cultura e nella lingua greca arcaica*, Bari 1994) si organizza in un sistema organico di segni e significanti specifici a partire da Ar. *Pl.* 1016 e Plat. *Smp.* 161, dove ricorrono, per la prima volta nella letteratura greca conservata, rispettivamente l'aggettivo ζηλότυπος e la forma verbale ζηλοτυπεῖν (sull'evoluzione semantica del lessema ζηλοτυπία e delle forme ad esso correlate, si veda ora E. Fantham, *ΖΗΛΟΥΣΙΑ: A Brief Excursion into Sex, Violence, and Literary History*, Phoenix 40, 1986, 45-57). Il *topos*, che sottende l'elaborazione del V *Mimiambos* di Eronda, è frequentemente attestato negli epigrammi dell'*Antologia Palatina* (cf., e. gr., Mel. 5.151 e 152; Phld. 5.306; Ruf. 5.41 e 43; Strat. 12.175; Paul. Sil. 5.248; ma soprattutto Agath. 5.218, in cui si fa esplicito riferimento ad un personaggio che, novello Polemone, in preda ad una folle gelosia, punisce l'amante con il taglio dei capelli) e ricorre anche ai vv. 23, 30 del *Fragmentum Grenfellianum* e in Luc. *D. Meretr.* 8.9 e 15, Alciph. 4.4, Theophilact. *Ep.* 48. Tra le numerose attestazioni dei romanzieri (per cui cf. F. Conca-E. De Carli-G. Zanetto, *Lessico dei romanzieri greci*, II (D-I), Hildesheim-Zürich-New York 1989, s.vv. ζηλοτυπέω, ζηλοτυπία, ζηλότυπος, 238-39) va segnalato almeno Hld. 1.25.3, in cui, ancora una volta, la gelosia è appannaggio di un *miles ἀλαζών*. In ambito latino, dove la forma aggettivale ζηλότυπος sopravvive, caratterizzandosi come espressione del *sermo cotidianus* (cf. Petr. 45.7, 69.2; Juv. 1.5.45, 6.2.78; Apul. *met.* 9.16; Tert., *apol.* 3.4; Vulg. *Eccles.* 26.8; si veda, inoltre, L. Callebat, *Sermo cotidianus dans les Métamorphoses d'Apulée*, Caen 1968, 67), il motivo della gelosia è attestato sin da Ter. *Ad.* 101-03 e Catull. 83, 92, ma diviene ricorrente in ambito elegiaco (cf. Prop. 2.5.23, 4.8.55 ss.; Tib. 1.10.53 ss.; Ov. *am.* 1.7.45-50, *ars* 2.169 e 451, 3.567-70, 677-78; in generale, sul tema elegiaco della gelosia, si veda S. Lilja, *The Roman Elegist' Attitude to Women*, Helsinki 1965, 156-72). L'analisi delle attestazioni letterarie relative alla gelosia, in cui, a partire dal passo platonico già citato, il motivo si associa a manifestazioni di violenza fisica o verbale, consente, a ragione, di affermare che «in Alexandrian poetry, and certainly in Roman Elegy and later Hellenistic literature, a physical beating inflicted on a girl by her lover (or vice versa) was the result of the lover's jealousy and so indicated the depth of his love» (J.C. Yardley, *Lovers' Quarrels: Horace Odes I 13, 11 and Propertius IV 5,40*, *Hermes* 104, 1976, 127, il quale individua nel Polemone della *Perikeiromene* l'archetipo di una tipologia di lunga durata).

(iii) Il soldato protagonista della *Perikeiromene*, presentato sin dal prologo come σφοδρὸς νεανίσκος (v. 128)²⁵, è coerentemente caratterizzato da Menandro come σοβαρός (v. 172)²⁶, πολεμικός (v. 172), παράνομος (v. 186). Il comportamento di Polemone viene, inoltre, qualificato ai versi 1016-17 come incauto e precipitoso, tipico appunto di un soldato e stigmatizzato da Pateco, a fine commedia, come παρωϊα (v. 1021). Organico alle coordinate caratteriali del protagonista risulta, d'altra parte, anche l'elemento prosopico della maschera del soldato, allorché Moschione, nell'esprimere tutto il suo disprezzo nei confronti del rivale, definisce Polemone «chiliarca pennuto odioso agli dei» (v. 294)²⁷.

E, tuttavia, la coerenza della tipizzazione di Polemone come soldato-όλαζών, inficiata sin dal prologo dall'affermazione di Agnoia per cui il soldato non è collerico di natura ma in seguito al suo intervento (vv. 44-45), viene, nel corso dell'azione drammatica, faticosamente contraddetta²⁸. Polemone, infatti, che, come chiarisce Pateco a Glicera, ha agito senza piena consapevolezza delle proprie azioni (οὐχ ἔκούσιον γέγρονε τὸ δεινόν, vv. 723-24), in seguito all'allontanamento della fanciulla, κλάει κατακλιεῖς (v. 174)²⁹ e a nulla vale

²⁵ Sulla σφοδρότης come caratteristica precipua di Polemone si rinvia alla dettagliata trattazione di W.W. Fortenbaugh, *Menander's 'Perikeiromene': Misfortune, Vehemence, and Polemon*, Phoenix, 28, 1974, 430-43.

²⁶ L'esatta valenza di σοβαρός nel passo menandro è stata chiarita da Gomme-Sandbach, 475 (e cf. ora *La fanciulla tosata*, Testo critico, introduzione, traduzione e commentario a cura di M. Lamagna, Napoli, 1994, 180). Sul valore ironico della ripresa dell'aggettivo in Hld. 7.25.1 (dove σοβαρός è riferito, insieme a υπερήφανος, al soldato Teagene) si veda E.W. Whittle, *A Quotation from Menander*, CPh, 6, 1961, 178-79.

²⁷ L'elmo con i cimieri connota la dignità del soldato a partire dai guerrieri omerici (Alessandro: Γ 337; Agamennone: Λ 41-42; Patroclo: Π 137-38; Achille: Τ 380-81). Si confrontino, inoltre, A. Th. 384; Ar. Ach. 575, 586, 965, 1109, Pax 395, 1173; Alciph. 2.13.2.

²⁸ È noto che i soldati menandrei ricodificano, secondo le esigenze di una nuova temperie culturale, la caratterizzazione canonica del *miles gloriosus*, definita a partire dal Lamaco degli *Acamesi* di Aristofane. Sulla figura del soldato menandro, si vedano diffusamente: W.Th. MacCary, *Menander's Soldiers. Their Names, Roles and Masks*, AJPh 93, 1972, 279-98; G. Wartenberg, *Der Soldat in der griechisch-hellenistischen Komödie und in den römischen Komikerfragmenten*, in W. Hofmann-G. Wartenberg, *Der Bramarbas in der antiken Komödie*, Berlin 1973, 7-82.

²⁹ Il pianto di Polemone, rievocato da Philostr. *Ep.* 16.2 (κλάει γοῦν καταπεσών καὶ μεταγνώσκει τῷ φόνῳ τῶν τριχῶν), trova puntuale rispondenza nel *Misoumenos* (v. 295; cf. inoltre la testimonianza di Arr. *Epict.* 4.1.19 = fr. 2 Sandbach) e nei *Sicioni* (vv. 219-20), dove i soldati protagonisti, che non vedono ricambiato il loro amore, si abbandonano a pianti disperati: si veda, a tal proposito, Belardinelli, 178. Andrà comunque rilevato che il motivo del pianto dell'innamorato infelice, turbato dall'allontanamento del partner o provato dalle sofferenze d'amore, è frequentemente attestato nella letteratura greca; cf. e. gr. Sapph. fr. 94.2 V.; S. Tr. 49-55; E. Med. 24-26, Hipp. 274-75; A.R. 3.673, 1064; Theoc. 2.64; Asclep. AP 12.50.3; Mel. AP 5.144.3, 190.2, 212.2, 12.68.6, 80.1, 116.2, 132.2; sul *topos* si veda, inoltre, Arnould, 81-85 e, in relazione alla poesia ellenistica, G. Giangrande, *Propertius: 'Callimachus Romanus'?*, in *Colloquium Propertianum (secundum)*, Assisi 1981, 147-67 = *Scripta Minora Alexandrina*, IV, Amsterdam 1985, 553-55. In ambito latino, le lacrime, che in Lucr. 4.1177 connotano l'*exclusus amator*, sono motivo ricorrente in ambito elegiaco, dove spesso costituiscono un mezzo per piegare la durezza dell'amante: per la raccolta dei passi relativi si rinvia a R. Pichon, *Index verborum amatoriorum*, Paris 1902, 181-82, s.v. *lacrimae*; A.R. Baca, *The Themes of Querela and Lacrimae in Ovid's Heroides*, Emerita 39, 1971, 195-201.

la presenza degli amici accorsi a confortarlo (vv. 175-76)³⁰. Alla notizia comunicatagli da Pateco che Glicera non lo ama più (vv. 493-94), il soldato, in un empito di disperazione, giunge addirittura ad ipotizzare il suicidio, come comunica a Pateco nel corso di un dialogo oltremodo concitato (οὐκ οἶδ' ὅ τι / λέγω, μὰ τὴν Δήμητρα, πλὴν ἀπάγξομαι, vv. 504-05), e come ribadisce a Doride, all'inizio del quinto atto (ἴν' ἑμαυτὸν ἀποπνίξαιμι, v. 976)³¹. L'acquisita consapevolezza dei propri errori e l'autocritica del proprio comportamento (vv. 986-87) portano Polemone a desiderare una mediazione presso Glicera: il soldato, convinto da Pateco dell'efficacia della persuasione (λοιπὸν τὸ πείθειν τῷ κακῶς διακειμένῳ / ἐρῶντί τ' ἐστίν, vv. 498-99), lo prega di fargli da intermediario presso la fanciulla (ἐλθὼν διαλέγου [...]) ἵκετεύω σε, vv. 509-10), della quale può farsi garante lo stesso Pateco (vv. 509-10).

Il protagonista della lettera di Aristeneto ricorda da vicino, per i comuni attributi di giovinezza³² ed arroganza, il soldato della commedia di Menandro. La qualifica di Carisio come ἀλαζών³³, emblematico segnale connotativo, è

³⁰ La funzione soccorritrice degli amici nell'ambito di rapporti d'amore contrastati ricorre anche in Men. fr. 642.1-2 K.-Th.; Mel. *AP* 12.81.84; *Frag. Grenf.* 39; Plaut. *Merc.* 951; Hor. *epod.* 11.24 ss.; Prop. 1.1.25; sul motivo si veda, inoltre, G. Giangrande, *Los tópicos helenísticos en la elegía latina*, Emerita 42, 1974, 10-11 = *Scripta Minora Alexandrina*, II, Amsterdam 1981, 470-71.

³¹ La morte per impiccagione auspicata da Polemone, che si configura come tipo di suicidio precipuamente femminile (cf., e. gr., Epicasta: Hom. *θ* 271; Giocasta: S. *OT*. 1263; Antigone: S. *Ant.* 1221; Leda: E. *Hel.* 136; Amata: Verg. *Aen.* 12.603. Si veda inoltre N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris 1985, tr. it. *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma-Bari, 1988, 54), ricorre frequentemente in contesti di morte per amore. Cf., in particolare, E. *Hipp.* 802; A.R. 3.789; Theoc. 23.51; Parth. *SH*, fr. 646.4-5; Ov. *rem.* 601; *ep.* 2.141-42; *met.* 14.733 ss. Il virile soldato del *Misoumenos*, sollecitato da analoghi tormenti, decide, invece, di darsi la morte con uno ξίφος (cf. la testimonianza di Arr. *Epict.* 4.1.19 = fr. 2 Sandbach. Al tentativo di suicidio di Trasonide si allude anche al v. 321), che costituisce spesso un'alternativa alla morte per impiccagione; cf. E. Fraenkel, *Selbstmordwege*, *Philologus* 87, 1932, 472 (= *Kleine Beiträge* I, Roma 1964, 465-67), O. Zwierlein, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1986, 117-18.

³² È implicita, nella radice Χαρ del nome di Carisio, la connotazione giovanile del protagonista, ribadita dalle definizioni di μειράκιον (rr. 2, 43), νέος (rr. 2, 15, 43), νεωίος (r. 10): A.H. Sommerstein, (*The Comedies of Aristophanes*, IV: *Wasps*, Warminster 1983, 170) rileva, infatti, che i nomi composti con *Khar.* o *Khaer*, già attestati nell'*archaia*, rinviano costantemente nella *nea* ad una condizione giovanile. Non è un caso, dunque, che anche i giovani protagonisti delle epistole 1.13 e 2.1 si chiamino rispettivamente Caricle e Caridemo.

³³ Per il significato di ἀλαζών, si vedano le testimonianze di Hesych. α 2731 Latte, Phot. α 889 Theodoridis, Sud. α 1057 Adler, *schol.* Ar. *Ra.* 280, *AB* 65.3. In generale, sulla tipologia dell'ἀλαζών, cui Arist. *EN*. 1108a 20 attribuisce una notevole capacità di dissimulazione, contrapponendola all'abilità simulatoria dell'εἴρων, si veda la classica trattazione di O. Ribbeck, *Alazon. Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntniss der griechisch-römischen Komödie, nebst Übersetzung des plautinischen 'Miles Gloriosus'*, Leipzig 1882. Per una sintesi più agile delle attestazioni letterarie e in particolare comiche si vedano R.G. Ussher, *The Characters of Theophrastus*, London 1960, 193 e P. Steinmetz, *Theophrast Charaktere*, 2 Band: *Kommentar und Übersetzung*, München 1962, 263-67.

coerente, infatti, con la sua ἀγερωχία (r. 2)³⁴, la sua βαρύτης (r. 32)³⁵, il suo essere ὑπερήφανος (r. 47)³⁶. La descrizione delle manifestazioni di dolore, tangibili ed esterne, che la ζηλοτυπία determina sull'ἀλαζονεία di Carisio consente di individuare un parallelismo morfologico con il personaggio comico, garantendo l'esattezza dell'agnizione del modello menandro. L'orgoglioso μειράκιον, infatti, che ha reagito con l'incredulità alla notizia del repentino mutamento d'umore di Glicera nei suoi confronti ("Τί δὴ ἄκων", φησίν, "λελύπηκα τὸ Γλυκέριον;" , rr. 25-26)³⁷, parla con voce flebile (φθέγγεται ταπεινόν, r. 21), piange disperatamente ('Εδάκρυνε τε ἀστακτὶ μεταστραφεὶς ἐπὶ θάτερα, καὶ τῆδε κάκεισε τὸ πρόσωπον ἐξωθῶν ὡς ἀποπέμπεσθαι τὰ δάκρυα τῶν παρειῶν, rr. 23-25)³⁸ e, lacerato dal dolore, si sente ormai prossimo alla morte (τεθνηκῶς ἀθυμία, rr. 21-22). Si tratta, evidentemente, di reazioni prevedibili dal momento che εἴωθε γὰρ ἡ βαρύτης, εἰν ἀμελεῖσθαι δοκῆ, καταβάλλεσθαι (rr. 22-23)³⁹. E, tuttavia, la consapevolezza della propria

³⁴ L'esatto significato di ἀγερωχία è chiarito dalle testimonianze antiche (Phot. α 152 Theodoridis, Sud. α 202 Adler, *AB* 9.6; si vedano, inoltre, Suet. *de blasph.*, p. 56 Taillardat e *Et. Gud.* 1.10.13 de Stefani) che considerano il termine sinonimo di ἀλαζονεία e di ὑπερηφανία. In questa accezione il lessema ricorre in Plb. 10.35.8 e in D. Crm. 32.9. Di notevole interesse l'evoluzione semantica della forma aggettivale ἀγέρωχος, usata da Omero per connotare la fierezza dei Troiani, dei Rodi e dei Misi (cf. B 654, Γ 36, K 430) e da Esiodo (fr. 33a.12 M.-W.), in riferimento al valore di Periclimento. Ἀγέρωχος ricorre poi in Alc. fr. 79c e 82b1 C. = 5.1 e 10b D., nel significato di σεμνός, e in Alc. fr. 402 V. ed Archil. fr. 261 W. nell'accezione di ἄκοσμος e ἀλαζών (cf., inoltre, per la connotazione negativa di ἀγερωχία e ἀγέρωχος Sapph. fr. 7.4 e 90a III 12-13 V.). Sul valore ironico della ripresa dell'aggettivo tipicamente omerico in Alceo ed Archiloco e sul significato di ἀγέρωχος come sinonimo di ἀλαζών, si veda Ribbeck, 53, che ricorda proprio questa lettera di Aristeneto.

³⁵ Il lessema, che Polluce (8.79, II p. 126 Bethe) considera sinonimo di ὑπερηφανία, ricorre in questa accezione in Arist. *Rh.* 1391a 28. Analogo significato conserva la forma aggettivale βαρύς, attestata in Arist. *Rh.* 1391a 27; Men. fr. 948 K.-Th.; Theoc. 1.100; Str. 14.1.42; Plut. *mor.* 279c; Car. 1.11.7; Hld. 1.25.3 (dove il soldato Teagene, che si rende particolarmente molesto per la sua gelosia, è definito τῶν συμφορῶν βαρύτερος).

³⁶ Sull'aggettivo, che Polluce (1.42, I p. 13 Bethe) considera equivalente a βαρύς, si vedano le osservazioni di Ribbeck, 9 e 52, il quale colloca l'attributo fra i sinonimi di ἀλαζών. Notevole l'occorrenza dell'aggettivo alla r. 38 dell'epistola 2.1. In questa lettera, che presenta numerose analogie formali e contenutistiche con la 1.22, la ὑπερηφανία, ancora associata alla ἀγερωχία, è, però, con emblematico rovesciamento dei ruoli, appannaggio di Calice, la donna amata da Caridemo.

³⁷ Già Arnott, *Imitation*, 205 rileva che la reazione di Carisio alla notizia che Glicera è innamorata di un altro ricorda da vicino quella di Polemone in *Pk.* 493-94 (τί φῆς; οὐ κατὰ τρόπον; τουτί με τῶν πάντων λελύπηκας μάλιστ' εἰπῶν): il soldato, che ha appena avuto conferma del disinteresse di Glicera nei suoi confronti, reagisce vibratamente all'accusa mossagli da Pateco circa il suo discutibile comportamento.

³⁸ Le parole con cui Aristeneto descrive Carisio mentre piange disperatamente per il timore di aver perso l'amore di Glicera ricordano Plat. *Phd.* 117c ἐμοῦ γε βίη καὶ αὐτοῦ ἀστακτὶ ἐχώρει τὰ δάκρυα, ὥστε ἐγκαλυψάμενος ἀπέκλαιον ἑμαυτόν, in cui il discepolo di Socrate piange di fronte al filosofo che ha ormai bevuto la cicuta. Sulla presenza del lessico platonico nelle lettere di Aristeneto si veda Magrini, 146-52.

³⁹ Fonte rivelata dell'espressione sentenziosa, che considera l'indifferenza il rimedio più efficace contro la superbia dell'amante, è Alciph. 4.10.3 (εἴωθε γὰρ ἡ βαρύτης τῷ ἀμελεῖσθαι καταβάλλεσθαι). Aristeneto aderisce al *topos*, diffuso nella letteratura erotica

buona fede e la volontà di riparare agli errori commessi hanno come esito prevedibile la sottomissione di Carisio a Glicera (οὐδ' ἄν ἰκετεύωω προσπέσω, r. 34)⁴⁰ e la riconciliazione dei due amanti.

Di notevole interesse mi sembra, infine, la definizione di Carisio come τριπόθητος (r. 38)⁴¹. L'aggettivo costituisce, a mio avviso, un preciso richiamo intertestuale al τρισκακοδαίμων, che al verso 978 della *Perikeiromene* connota la condizione di Polemone. La polarità delle due definizioni rivela un'opposizione di punti di vista. La coscienza limitata del personaggio Polemone suggerisce la scelta di τρισκακοδαίμων, la memoria letteraria di Aristeneto, consapevole del lieto fine della commedia, prefigura il futuro menandro del suo personaggio.

Alla luce di queste considerazioni, mi sembra di poter suggerire che il rapporto della lettera di Aristeneto con la *Perikeiromene* menandrea non implichi un'esteriore convergenza di dati contenutistici, ma riproduca un meccanismo generativo i cui elementi funzionali ricorrono nell'epistola e nella commedia.

L'analisi delle due lettere di Aristeneto, accomunate oltre che dal riuso dei valori letterari della tradizione, dall'evidenza del modello menandro⁴², consente, a mio avviso, di far luce sul meccanismo poetico che sottende la raccolta di *Lettere* e, insieme, di incrinare il tenace pregiudizio di un Aristeneto epitomatore, impegnato a determinare la propria capacità di emulazione. Il testo delle due epistole, che pure è contrassegnato da una straordinaria varietà di modelli, risulta, infatti, sempre orientato da una coerente intenzionalità, dalla presenza cioè di un modello genetico che, contaminando situazioni, strutture, lessico, funzionalizza secondo la sua peculiare esigenza di comunicazione l'oggetto della narrazione. L'aver

(si veda A.A. Day, *The Origins of Latin Love-Elegy*, Oxford 1938, 48), secondo cui, in un rapporto amoroso, è necessario alternare passione e disinteresse, conciliando atteggiamenti polari. Il motivo, presente anche in Aristaenet. 2.1.20, ricorre in Asclep. AP 12.153, Luc. D. Meretr. 8.3, Alciph. 2.14.1 e 4.16.6, Ter. *Heaut.* 366, Prop. 2.14.19 e 4.5.29.

⁴⁰ Il ruolo della persuasione nell'ambito di rapporti amorosi contrastati, noto già da Hom. η 258 e Sapph. fr. 1.18-19 V., è discusso da N.P. Gross, *Amatory Persuasion in Antiquity. Studies in Theory and Practice*, London-Toronto 1985, 15-31.

⁴¹ Il numerale di τριπόθητος è verosimilmente dotato di valore intensivo piuttosto che numerico, come sembra confermare il significato generico che l'aggettivo, riferito ad Adone, ha in Bion 1.58 (cf. M. Fantuzzi, *Bionis Smyrnaei Adonidis Epitaphium*, Liverpool 1985, 93. Si vedano anche le osservazioni di A.S.F. Gow, *Theocritus, II*, Cambridge 1952², 289, a proposito di τριφίλατος analogo attributo di Adone, dotato secondo lo studioso di «intensive, not numerical force»). Τριπόθητος ricorre anche in Bion fr. 2.15 Gow, Mosch. 3.51, Luc. *Somn.* 6, *Hist. conscr.* 31, Hippol. *Haer.* 5.9. Per l'uso del prefisso τρι con valore superlativo si veda Gow, 222-23.

⁴² La presenza del testo menandro come archetipo privilegiato dell'opera dell'epistografo, negata da F. Leo, *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin 1912, 128), è parsa, invece, determinante ad Heinemann, 77-78 e, più di recente, ad Arnott, *Imitation*, 205.

individuato nel modello menandro il linguaggio profondo che articola il senso delle epistole consente, dunque, di sottrarre alla dispersione asimmetrica i numerosi richiami intertestuali, che orientano la coerenza semantica del testo di Aristeneto.

Bari

Anna Tiziana Drago

ANCORA SULLA FUNZIONE DEI PROLOGHI NELLE MONOGRAFIE DI SALLUSTIO

La questione dei prologhi delle monografie sallustiane è antica: fu posta per la prima volta da Quintiliano, che, parafrasando il giudizio di Aristotele sui proemi epidittici (*rhet.* 3.14.1-2), ne citava gli esempi dell'*Encomio di Elena* e del *Panegirico* di Isocrate e dell'*Olimpico* di Gorgia (*inst.* 3.8.8-9), e poi aggiungeva: *Quos uidelicet secutus C. Sallustius in bello Iugurthino et Catilinae¹ nihil ad historiam pertinentibus principiis orsus est*, riconoscendo così l'evidente parentela che legava i proemi sallustiani ai proemi dell'oratoria epidittica greca, estranei, o quasi, all'esposizione successiva. Nel 1903 riconsiderò la questione G. Boissier riproponendo il giudizio quintiliano²: dopo di lui quello dei prologhi sallustiani divenne un 'problema filologico'. Le pagine ad esso dedicate da R. Syme nel *Sallustio*³ e, soprattutto, da A. La Penna nel *Sallustio e la "rivoluzione" romana*⁴, nonché da K. Vretska nel suo monumentale commento⁵, mi consentiranno la possibilità di alleggerire il discorso ed evitare qualche rinvio bibliografico.

Se paragonati alla nutrita letteratura prefatoria delle opere tecnico-scientifiche e, più specificatamente, ai proemi di Vitruvio⁶, i prologhi delle monografie di Sallustio potrebbero giustificarsi entro i limiti assegnati loro da Quintiliano, e ritenersi una sorta di *performance* retorica a sé stante, nutrita di un repertorio di luoghi comuni. Ma questo varrebbe soltanto per i primi due capitoli. Mentre il proemio del *Bellum Catilinae*, a partire dalla metà del terzo

¹ Appare da qui con ogni evidenza che il titolo della monografia era *Bellum Catilinae*, eppure, per fare qualche esempio, Vretska titola *De Catilinae coniuratione*, Ernout *De coniuratione Catilinae*, precisando, in apparato: «Inscriptio' e Sallustio ipso deprompta est (cf. Cat. 4.3)», e, alla nota 1 sotto la traduzione francese: «Le titre adopté généralement par les éditeurs modernes n'est pas celui que donnent les manuscrits, dont les en-tête du reste divergent; les anciens citent l'ouvrage sous le nom de *Bellum Catilinarium*. Il paraît préférable d'adopter l'appellation tirée de Salluste lui-même, en particulier du chapitre 4, 3»: ma al c. 4.3 si legge *de Catilinae coniuratione!* La teubneriana di Kurfess ha *C. Sallusti Crispi Catilina. Iugurtha...* sul frontespizio, ma *Catilinae coniuratio* come titolo preposto al testo; va segnalato poi che tra le *Praescriptiones et subscriptiones codicum* che Kurfess elenca, p. 1, *Bellum Catilinae explicit* è in K, un mutilo, il *Palatinus* 887, secc. X-XI. Solo P. McGushin fra i recenti titola il suo commento *Bellum Catilinae* (Lugduni Batavorum 1977).

² *Les prologues de Salluste*, JS n.s. 1, 1903, 59-66.

³ 266-71, tr. it. (Brescia 1968) dell'ed. oxoniense del 1962.

⁴ 15-67, Milano 1973 (1968¹). E già prima ne *Il significato dei proemi sallustiani*, Maia n.s. 11, 1959, 23-43 e 89-119.

⁵ C. Sallustius Crispus, *De Catilinae coniuratione*, Heidelberg 1976, 23-29 in generale, 29-116 in dettaglio.

⁶ Una breve, puntuale rassegna sui motivi di ascendenza filosofico-protreptica nei proemi di opere letterarie di vario genere in La Penna, 16 e 21-25; amplissima panoramica sull'argomento offrono i due volumi a cura di C. Santini-N. Scivoletto, *Prefazioni, prologhi, proemi di opere tecnico-scientifiche latine*, Roma 1990-92.

capitolo e per tutto il quarto, è occupato da una digressione autobiografica, nella quale Sallustio schizza un quadro a forti tinte della sua giovanile infatuazione per la vita politica: abisso di corruzione dal quale, dopo molte tristezze e rischi, prese la solenne decisione di ritirarsi a vita privata, e, riprendendo gli studi interrotti dalla sua *mala ambitio*, di dedicarsi all'attività storiografica⁷. Questo tratto autobiografico, così simile a quello del proemio delle *Tusculanae*, dove Cicerone dichiara di riprendere, *Bruto hortante*, gli studi filosofici interrotti dagli impegni forensi e politici, indurrebbe ad interpretare il proemio del *Bellum Catilinae*, come quello delle *Tusculanae* per Cicerone, come il tentativo di un uomo politico, costretto dalle circostanze al ritiro a vita privata, di difendere la propria immagine invocando l'eccellenza della scelta operata nel suo *otium*⁸. Ma anche questa prospettiva è parziale, adattandosi ai soli capitoli terzo e quarto, e riduttiva, in quanto non ancorata al contesto storico-culturale di riferimento.

Ora se, come rammenta La Penna (pp. 19 s.), l'elogio della storiografia era divenuto un pezzo rituale nella tradizione greca, ad esempio in Polibio e in Diodoro, in Roma il valore dell'attività storiografica venne a trovarsi al centro del problema nodale che investì la cultura nel ventennio 60-40: atteneva al progetto ben più ambizioso, e trascendente il destino delle singole personalità, di legittimare la cultura in generale, e la storiografia in particolare, come valori autonomi e assoluti, indipendenti dalla prassi politica⁹. Ma la realizzazione del 'nuovo corso' non era priva di difficoltà se Sallustio nel *Bellum Catilinae* deve concedere più volte, a breve distanza, che in Roma la storiografia si collocava su di un piano inferiore rispetto all'attività politico-militare¹⁰. Il salto di qualità si avverte nel *Bellum Jugurthinum*, dove, definita la storiografia attività intellettuale di grandissima utilità (4.1: *Ceterum ex aliis negotiis quae ingenio exercentur in primis magno usui est memoria rerum gestarum*), Sallustio afferma sprezzante che anche i suoi detrattori dovranno riconoscere che dal suo ritiro dalla vita pubblica deriverà allo Stato un vantaggio maggiore che

⁷ Sallustio ribadisce con veemenza la bontà delle sue scelte, abbandono della vita pubblica e impegno nell'attività storiografica, nel terzo e quarto capitolo del *Bellum Jugurthinum*, contrapponendole alla corruzione dilagante nella vita politica, per la quale ormai non si deve più nutrire aspirazioni.

⁸ L'*otium* come condizione indispensabile alla realizzazione del progetto storiografico accomuna Sallustio, *Cat.* 4.2: *... statui res gestas populi Romani... perscribere, eo magis quod mihi a spe metu partibus rei publicae animus liber erat*, a Cicerone, *leg.* 1.8: *Neque enim occupata opera neque impedito animo res tanta (scil. historia) suscipi potest: utrumque opus est, et cura uacare et negotio*.

⁹ Ovvero il βίος θεωρητικός (rispetto al βίος πρακτικός, secondo una tradizionale distinzione e contrapposizione che data da Pindaro e Bacchilide, e scende, attraverso Platone, Aristotele e le loro scuole giù, lungo la direttrice neostoica di Panezio e di Posidonio, fino a Seneca, lasciando vistosi sedimenti in Orazio, *sat.* 1.1 e *carm.* 1.1, cf. A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963² (rist. 1969), app. I, 203-24.

¹⁰ 3.1: *Pulchrum est bene facere rei publicae, etiam bene dicere haud absurdum est*; 3.2: *Ac mihi quidem, tametsi haudquaquam par gloria sequitur scriptorem et auctorem rerum, tamen in primis arduum uidetur res gestas scribere*; 8.5: *optimum quisque facere quam dicere, sua ab aliis bene facta laudari quam ipse aliorum narrare malebat*.

dalla partecipazione di altri (4.4: *maius... commodum ex otio meo quam ex aliorum negotiis rei publicae uenturum*). Un netto avanzamento nel volgere di pochissimi anni, ma la visione sallustiana è ancora inevitabilmente lontana da quella tucididea, secondo la quale fare storia e scrivere storia sono due momenti coevi, come il grande storico afferma nell'esordio della sua opera, e secondo la quale vita attiva e vita intellettuale di necessità convivono indissolubili nel buon cittadino per il bene dello Stato, come fa dire a Pericle nel celebre elogio della civiltà ateniese nel discorso per i caduti del primo anno della guerra del Peloponneso (2.40.2-3).

Gli echi del dibattito sul valore autonomo della cultura risuonano nelle recriminazioni del proemio del *De finibus* per quanto concerne la filosofia¹¹; quanto alla storiografia, i passi del *De oratore*, 2.51-5, del *De legibus*, 1.6-7, del *Brutus*, 228, denunciano l'acerbità di un genere che non ha ancora trovato in Roma un artefice degno di elevarlo al rango della tradizione greca¹². D'altronde Quintiliano inaugura la rassegna degli storici romani con Sallustio e con Livio (*inst.* 10.1.101): *Nec opponere Thucydidi Sallustium uerear, nec indignetur sibi Herodotus aequari Titum Liuium*¹³, e sconsiglia di far leggere Catone (che pure definisce *historiae conditor*, 12.11.23) e i Gracchi ai *pueri*, affinché non diventino, come quegli antichi, *horridi atque ieiuni* (2.5.21). E dunque, se si confrontano i prologhi delle due monografie, non si può, da un lato, non consentire che essi «discutono e difendono il diritto di scrivere storia, in maniera discreta nella prima monografia, esplicitamente e aggressivamente nella seconda»¹⁴; dall'altro però, anche per questa via non si fa luce sulla funzione dei primi due capitoli né, soprattutto, sul loro rapporto col terzo e il quarto, dal cui complesso i proemi sono costituiti.

Un tentativo di spiegare la funzione e il raccordo dei quattro capitoli spetta a La Penna, che attribuisce in entrambe le monografie alla prima coppia il ruolo esclusivo di premessa alla seconda: le argomentazioni sulla superiorità delle attività dello spirito su quelle del corpo servirebbero da fondamento alla

¹¹ 1.1: *Nam quibusdam, et his quidem non admodum indoctis, totum hoc displicet, philosophari. Quidam autem non tam id reprehendunt, si remissius agatur, sed tantum studium tamque multam operam ponendam in eo non arbitrantur. Erunt etiam, et hi quidem eruditi Graecis litteris, contemnentes Latinas, qui se dicant in Graecis legendis operam malle consumere. Postremo aliquos futuros suspicor, qui me ad alias litteras uocent, genus hoc scribendi, etsi sit elegans, personae tamen et dignitatis esse negent.*

¹² Solo Cicerone avrebbe potuto assolvere questo compito, secondo Cornelio Nepote, che se ne duole non senza enfasi, fr. 3: *Non ignorare debes unum hoc genus Latinarum litterarum adhuc non modo non respondere Graeciae, sed omnino rude atque inchoatum morte Ciceronis relictum. Ille enim fuit unus qui potuerit et etiam debuerit historiam digna uoce pronuntiare, quippe qui oratoriam eloquentiam rudem a maioribus acceptam perpoliuerit, philosophiam ante eum incomptam Latinam sua conformarit oratione.*

¹³ Cf. *ibid.* 32. Ma Sallustio è superiore a Livio, secondo Quintiliano, *inst.* 2.5.19: *Ergo optimos quidem et statim et semper, sed tamen eorum candidissimum quemque et maxime expositum uelim, ut Liuium a pueris magis quam Sallustium, et hic historiae maior est auctor, ad quem tamen intellegendum iam profectu opus sit.*

¹⁴ Syme, *Sallustio*, 267.

storiografia come attività superiore e come giustificazione della scelta operata da Sallustio¹⁵. Una spiegazione analoga aveva dato A.D. Leeman: «[le] parti iniziali dei... prologhi... sembrano riflessioni generali, ma in realtà preparano il lettore in modo assai raffinato all'applicazione personale di quelle riflessioni che è contenuta nella parte conclusiva di entrambi i prologhi»¹⁶. Né l'una né l'altra risultano convincenti, e tanto meno convince la pretesa di riconoscere un tratto di raffinatezza nella congerie di esausti luoghi comuni contenuta nei primi due capitoli.

La spiegazione va ricercata altrove. Ebbene, se è sconcertante che Sallustio apra la sua prima opera storica con un accumulo di luoghi comuni sfibrati da una lunga tradizione, che da Isocrate, Senofonte, Platone, Aristotele si era diffusa a macchia d'olio soprattutto lungo la via del protrettico filosofico e della densa letteratura *περὶ βίων*¹⁷, è addirittura implausibile che egli riproponga questo consunto viatico concettuale da una monografia all'altra ripetendo la medesima struttura proemiale con le due coppie di capitoli in sequenza. Il ritornello del dualismo tra la superiorità dell'anima che comanda e l'inferiorità del corpo che obbedisce, tra la superiorità dell'uomo che possiede la *virtus*/*ἀρετή*, e gli animali che ne sono privi, tra la caducità dei beni terreni e l'eternità della fama che deriva dalle azioni ispirate dalla virtù può contare complessivamente (calcolo per difetto) su sette modelli isocratei, cinque platonici, sei aristotelici (dei quali cinque dal *Protrettico*), due senofontei¹⁸. Si tratta di riprese pressoché letterali: non si dovrà dunque dubitare del rapporto diretto¹⁹ tra Sallustio e Isocrate (che, non a caso, è il primo nome che viene alla mente di Quintiliano), né si dovrà ammetterlo per negarlo proprio nei proemi²⁰, se nel primo capitolo del *Bellum Catilinae* se ne hanno almeno sette reminiscenze, alcune delle quali *ad verbum*²¹. Non sarà inutile, per comodità

¹⁵ La Penna, *Sallustio*, 18: «Le riflessioni filosofiche sul dualismo di anima e corpo, sull'eccellenza dell'anima, dell'*ingenium*, rispetto al corpo, sull'importanza della *virtus* in quanto freno morale, moderazione di fronte al valore della guerra, sulla superiorità delle attività spirituali rispetto a quelle corporee... servono solo a fondare il valore della storiografia: giacché anche la storiografia, non solo la politica, è attività dell'anima, esplicazione della *virtus*, e questa dimostrazione a sua volta serve a giustificare la scelta che Sallustio ha compiuto tra la storiografia e la politica. Sia nel proemio del *Bellum Catilinae* sia in quello del *Bellum Iugurthinum* le argomentazioni dei primi due capitoli servono solo a fondare le affermazioni dei due capitoli successivi».

¹⁶ Cito dalla traduzione italiana dell'edizione inglese, Amsterdam 1963: '*Orationis ratio*'. *Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, Bologna 1974, 248. Ma già prima Leeman aveva trattato in forma più articolata l'argomento nei due contributi: *Sallusts Prologe und seine Auffassung von der Historiographie*, *Mnemosyne* IV s., 7, 1954, 323-39; 8, 1955, 38-48.

¹⁷ Cf. n. 9.

¹⁸ I riscontri, suscettibili di qualche ritocco, sono nei classici contributi di P. Perrochat, *Les modèles grecs de Salluste*, Paris 1949 e di W. Avenarius, *Die griechischen Vorbilder des Sallust*, SO 33, 1957, 48-86.

¹⁹ La Penna, *Sallustio*, 19.

²⁰ *Ibid.* 18.

²¹ *Cat.* 1.1-2 ~ *Pan.* 48; *Cat.* 1.2 ~ *Antid.* 180; *Cat.* 1-2 ~ *Pan.* 1-2; *Cat.* 1.3 ~ *Nic.* 37; *Cat.* 1.3 ~

del lettore, fornire qui di seguito uno *specimen* selettivo dell'intersezione di fonti in questa pagina proemiale di Sallustio:

Sall. *Cat.* 1

Pl. *Resp.* 586a Gli uomini estranei a saggezza e a virtù ... come le bestie, guardando sempre in basso chini verso la terra e la tavola, si riempiono di cibo...

(b) Isocr. *Antid.* 180 È riconosciuto che la nostra natura è composta di corpo e di anima, e di questi due elementi nessuno potrebbe negare che l'anima è di per sé la più adatta a comandare, ... il compito del corpo è di eseguire le decisioni dell'anima. - Pl. *Phaed.* 80a Quando corpo e anima sono uniti, la natura impone al primo di servire ed essere comandato, all'altra di comandare e fungere da padrona. - Arist. *Pol.* 1254a L'essere animato consiste di anima e corpo, dei quali per natura l'una comanda, l'altro è comandato; *Protr.* 59 Inoltre in noi ci sono da una parte l'anima, dall'altra il corpo, e l'una comanda, l'altro è comandato, e l'una si serve del secondo, il secondo le è subordinato come uno strumento.

(c) Isocr. *Nic.* 37 Poiché ti è toccato in sorte un corpo mortale, cerca di lasciare un ricordo immortale della tua anima. - *Phil.* 134 Devi pensare che tutti noi abbiamo un corpo mortale, ma che grazie alle lodi, agli elogi, alla fama e al ricordo che ci accompagna nel tempo, ci rendiamo partecipi di un'immortalità, cui è giusto aspirare con ogni nostro sforzo e a prezzo di qualsiasi sofferenza (cf. Pl. *Symp.* 208d).

(c)-(d) Isocr. *Pan.* 76 Non in base al denaro valutavano la felicità, ma l'uomo che sembrava possedere la ricchezza più solida e più bella era chi compisse azioni tali da ricavarne per il futuro la maggior gloria e lasciare ai figli la più alta reputazione.

(e) Xen. *Cyr.* 3.3.19 Le battaglie si decidono più con le forze dell'anima che con quelle del corpo.

(a) *Omnis homines qui sese student praestare ceteris animalibus summa ope niti decet*

(a) *ne uitam silentio transeant ueluti pecora, quae natura prona atque uentri oboedientia finxit.* (b) *Sed contra omnis uis in animo et corpore sita est; animi imperio, corporis seruitio magis utimur; alterum nobis cum dis, alterum cum beluis commune est.*

Quo mihi rectius uidetur ingeni quam uirium opibus gloriam quaerere et, (c) *quoniam uita ipsa qua fruimur breuis est, memoriam nostri quam maxume longam efficere.*

(d) *Nam diuitiarum et formae gloria fluxa atque fragilis est, uirtus clara aeternaque habetur.* Sed diu magnum inter mortalis certamen fuit (e) *uine corporis an uirtute animi res militaris magis procederet.* Nam et prius quam incipias consulto et, ubi consulueris, mature facto opus est. Ita utrumque per se indigens alterum alterius auxilio eget.

La ragione di tale rassegna di *communes loci* di ascendenza oratoria e filosofica, facilmente individuabili e così addensati in uno 'spazio letterario'

Pan. 76 (cf. *Phil.* 134); *Cat.* 1.4 ~ *Demon.* 5-6; *Cat.* 1-6 ~ *Demon.* 34.

così ristretto, non poteva non rispondere a un piano accuratamente premeditato. In un passo centrale della lunga teorizzazione storiografica del *De oratore* Cicerone aveva individuato i due grandi filoni del genere storico nella Grecia del (V-)IV secolo, quello oratorio, di matrice isocratea, e quello filosofico, di matrice platonica e aristotelica, 2.57s.: ... *ex clarissima quasi rhetoris officina duo praestantes ingenio, Theopompus et Ephorus, ab Isocrate magistro impulsu se ad historiam contulerunt... denique etiam a philosophia profectus princeps Xenophon Socraticus ille, post ab Aristotele Callisthenes... scripsit historiam.* Anche Sallustio chiama in causa quelle due scuole, ma in modo diverso, con un intento diverso: disseminando cioè l'esordio del *Bellum Catilinae* di citazioni che evocavano allusivamente nel pubblico colto della morente repubblica i modelli di quelle due scuole, al fine di suggerire, ricorrendo al simbolico i n t r e c c i o delle citazioni, la sua candidatura a loro erede u n i f i c a n t e nel mondo romano.

Questa la funzione programmatica dei primi due capitoli dei prologhi. Ad essi segue, con toni, come si è visto, diversi da una monografia all'altra, la difesa della storiografia come attività eletta dello spirito; e l'interesse per la storiografia è il tratto che *ovviamente* accomuna le due coppie di capitoli, a condizione però che non se ne costringa la linea di sviluppo concettuale entro i termini di un rapporto necessario e consequenziale. Tanto più in quanto ritengo legittimo supporre che i primi due capitoli abbiano un'origine propriamente retorica - siano lo scampolo di un *thema* più ampio oppure costituiscano un breve pezzo d'obbligo di repertorio -, che provengano cioè dall'ambito delle *declamazioni*, la cui pratica stava diventando da privata pubblica e, come si sa, fortunatissimo esercizio scolastico e diffuso costume insieme²².

Tacito inaugurava gli *Annales* ricalcando l'esordio del capitolo sesto del *Bellum Catilinae* (*Ann.* 1.1.1: *Vrbem Romam a principio reges habuere*, cf. *Cat.* 6.1: *Vrbem Romam, sicuti ego accepi, condidit atque habuere initio Troiani*), e un *incipit* si modella su di un altro *incipit*. Per Tacito la narrazione storica iniziava con l' 'archeologia': tutto ciò che precedeva era altra cosa, compreso il ritratto di Catilina, pezzo di bravura oratoria più che esposizione storica.

A conoscenza dei progetti che Cicerone aveva in serbo per la storiografia e della puntuale teorizzazione delineata nel *De oratore* (2.51-64)²³, e conscio del perdurante ritardo del genere nel panorama letterario latino, Sallustio intuì lo spazio che gli si apriva dinnanzi. La scelta dei periodi storici da

²² Sempre utile H. Bornecque, *Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le Père*, Lille 1902 (rist. Hildesheim 1967), in part. pp. 39-48.

²³ E certo non ignorando un passo come *leg.* 1.5: *Postulatur a te iam diu uel flagitatur potius historia; sic enim putant te illam tractante effici posse ut in hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus... Abest enim historia litteris nostris, ut et ipse intellego et ex te persaepe audio*, dove Attico è l'interlocutore dal quale Cicerone si fa esortare, e dove *iam diu* e *persaepe* presumono *de orat.* 2.51-64, nonché i progetti, dei quali era stato messo a parte nell'epistolario (2.1.1, anno 60; 2.1.2, anno 60; 2.6.2, anno 59) su di una storia in greco o in latino sul consolato del 63, scritta sul modello stilistico di Isocrate e della sua scuola, non senza un tocco degli *Aristotelia pigmenta*, del colorito cioè della storiografia peripatetica.

trattare fu marcatamente ideologica, com'è evidente per le monografie e anche per le *Historiae*; ma anche la scelta dello stile fu ideologica. Scelse Tucidide, suo modello riconosciuto da subito²⁴, anche perché col suo radicalismo stilistico rappresentava una novità seducente nell'ambito dell'Atticismo - ne abbiamo più che il sentore nelle affermazioni polemiche di Cicerone nell'*Orator*²⁵ - : uno stile di segno opposto a quello che l'Arpinate aveva codificato alla fine del lungo *excursus* del *De oratore* (2.64): *Verborum autem ratio et genus orationis fusum atque tractum et cum leuitate quadam aequabiliter profluens sine hac iudiciali asperitate et sine sententiarum forensibus aculeis persequendum est*. Ma anche lo stile ricco di *pathos* di Teopompo e forse reminiscenze di Eforo entrano come ingredienti nella mistura della dizione sallustiana, come è stato osservato²⁶; ciò che invece non è stato messo in debito rilievo è, ancora una volta, quella che definirei la tecnica della 'contestualizzazione allusiva'. Nell'apertura del *Bellum Catilinae* (3.2): *in primis arduom uidetur res gestas scribere: primum quod facta dictis exaequanda sunt; dehinc quia... quae sibi quisque facilia factu putat, aequo animo accipit, supra ea ueluti ficta pro falsis ducit* una citazione di Isocrate²⁷ e una di Tucidide²⁸ si susseguono e assai probabilmente si sovrappongono in *arduom*, criticata resa di χαλεπόν, secondo la testimonianza di Gellio²⁹: con questo procedimento Sallustio informa il lettore sulle componenti che si alternano e si intrecciano nel proprio stile. D'altra parte egli fa esordire Catone nel suo discorso in risposta a quello di Cesare (*Cat.* 52.2-3) con una citazione ricalcata sull'esordio della terza *Olintiaca* di Demostene³⁰ per riecheggiare poi (52.11) un passo di

²⁴ Sen. *suas.* 6.21: *Quoties magni alicuius <uiri> mors ab historicis narrata est, toties fere consummatio totius uitae et quasi funebris laudatio redditur. Hoc semel aut iterum a Thucydide factum, item in paucissimis personis usurpatum a Sallustio; Vell. 2.36.2: ... aemulum Thucydidis Sallustium.*

²⁵ 29 s.: *Dicat igitur Attice uenustissimus ille scriptor ac politissimus Lysias... dum intellegamus hoc esse Atticum in Lysia, non quod tenuis sit atque inornatus, sed quod nihil habeat insolens aut ineptum: ornate uero et grauius et copiose dicere aut Atticorum sit aut ne sit Aeschines neue Demosthenes Atticus. Ecce autem aliqui se Thucididios esse profitentur: nouum quoddam imperitorum et inauditum genus.*

²⁶ Limitano molto l'influsso di Eforo sia Syme, 270 e n. 24, sia La Penna, 42 s. (che non esclude però un'influenza indiretta, 25 n. 25), riconoscendo il maggiore ascendente di Teopompo, Syme 270 e n. 25, La Penna 49 s., 154 s. e n. 266.

²⁷ *Pan.* 13: χαλεπόν ἐστὶν ἴσους τοὺς λόγους τῷ μεγέθει τῶν ἔργων ἐξευρεῖν.

²⁸ Thuc. 2.35.2: χαλεπόν γὰρ τὸ μετρίως εἰπεῖν ἐν ᾧ μόλις καὶ ἡ δόκησις τῆς ἀληθείας βεβαιούται.

²⁹ Gell. 4.15.3-6.

³⁰ «*Longe mihi alia mens est, patres conscripti, cum res atque pericula nostra considero, et cum sententias nonnullorum ipse mecum reputo. Illi mihi disseruisse uidentur de poena eorum, qui patriae, parentibus, aris atque focis suis bellum paruere; res autem monet cauere ab illis magis quam quid in illos statuamus consultare*» da confrontare con *Olynth.* 3.1: Οὐχὶ ταῦτὰ παρίσταται μοι γινώσκειν, ᾧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, ὅταν τ' εἰς τὰ πράγματα ἀποβλέψω καὶ ὅταν πρὸς τοὺς λόγους οὖς ἀκούω· τοὺς μὲν γὰρ λόγους περὶ τοῦ τιμωρῆσασθαι Φίλιππον ὀρῶ γιγνομένους, τὰ δὲ πράγματα εἰς τοῦτο προήκοντα, ὥσθ' ὅπως μὴ πεισόμεθ' αὐτοὶ πρότερον κακῶς σκέψασθαι δέου.

Tucidide³¹, e poi ancora (52.19-21) la terza *Filippica* di Demostene³². È insomma la tecnica tipica di Sallustio, che utilizza significativamente i suoi modelli, di volta in volta, sia che si tratti di alludere a situazioni particolari sia che intenda *dichiarare* il suo ambizioso disegno di neofondazione del genere storiografico romano.

Venezia

Alessandro Franzoi

³¹ *Iam pridem equidem nos uera uocabula rerum amisimus*, da confrontare con 3.82.4: Καὶ τὴν εἰωθυῖαν, ἀξίωσιν τῶν ὀνομάτων ἐς τὰ ἔργα ἀντήλλαξαι τῇ δικαίῳσει.

³² *Nolite existimare maiores nostros armis rem publicam ex parua magnam fecisse. Si ita res esset, multo pulcherrumam eam nos haberemus: quippe sociorum atque ciuium, praeterea armorum atque equorum maior copia nobis quam illis est. Sed alia fuere, quae illos magnos fecere, quae nobis nulla sunt*, da confrontare con *Phil.* 3.40: Ἐπεὶ τρίτῃρις γε καὶ σωμάτων πλῆθος καὶ χρημάτων καὶ τῆς ἄλλης κατασκευῆς ἀφθονία, καὶ τᾶλλα οἷς ἂν τις ἰσχύειν τὰς πόλεις κρίνοι, νῦν ἅπανσι καὶ πλείω καὶ μείζω ἐστὶ τῶν τότε πολλῶ ἄλλα ταῦτ' ἄχρηστα, ἄπρακτα, ἀνόνητα ὑπὸ τῶν πωλούντων γίγνεται, e 36: Ἦν τι τότε', ἦν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, ἐν ταῖς τῶν πολλῶν διανοαῖσις δ νῦν οὐκ ἔστιν, δ καὶ τῶν Περσῶν ἐκράτησε πλοῦτου καὶ ἐλευθέραν ἦγε τὴν Ἑλλάδα... νῦν δὲ ἀπολωλὸς ἅπαντα λελύμανται. La scelta dell'*Olintiaca* e della *Filippica* è ben calcolata, in quanto rappresentano un esempio situazionale emblematico: in ambedue le orazioni, come per la congiura di Catilina, si tratta di momenti critici, di un grave, imminente pericolo, al quale si deve porre tempestivo rimedio.

ELLENISMO E MITO CLASSICO NELLA NARRATIVA DI E.M. FORSTER

«Greece is a spirit which can appear not only in any time but also in any land». Questa frase tratta da uno dei suoi saggi¹, ben definisce l'atteggiamento di E.M. Forster come scrittore e come uomo verso il mondo classico.

Una delle caratteristiche che contraddistinguono i racconti e i primi romanzi di Forster è l'uso ricorrente di immagini prese dalla mitologia greca e un'atmosfera di gusto ellenico che pervade tutti i suoi scritti. Un fauno appare nella campagna inglese in *The Curate's Friend*, un gruppo di posati inglesi è sopraffatto dal terrore alla vista del caprino Pan in *The Story of a Panic*, in *A Room with a View* il calesse, durante la gita a Fiesole, è condotto da un vigoroso giovane italiano con accanto una bella fanciulla che impersonano Fetonte e Persefone, l'immagine della Demetra di Cnido appare ripetutamente come simbolo pregno di significato dell'intero romanzo *The Longest Journey*, *The Story of a Siren* risveglia reminiscenze omeriche e la lista degli esempi potrebbe allungarsi ancora.

I riferimenti classici ricorrono con maggior frequenza e in maniera più evidente nel primo periodo della produzione letteraria di Forster. Le opere concepite e scritte tra il 1902 e il 1908 - *Where Angels Fear to Tread*, *The Longest Journey*, *A Room with a View*, ma specialmente le due raccolte di racconti *The Celestial Omnibus* e *The Eternal Moment* - rivelano una più marcata dipendenza da motivi classici.

Su questi scritti sarà maggiormente concentrata la nostra attenzione, sebbene si debba sottolineare che l'influenza del mondo greco è avvertibile in tutta la produzione forsteriana, anche quella posteriore, in maniera sottile e penetrante.

Maurice, infatti, che nonostante la pubblicazione postuma nel 1971 fu scritto tra il 1913 e il 1914, interpreta il tema dell'omosessualità come strettamente correlato a una certa visione del mondo classico. Attraverso una fitta rete di riferimenti dotti alla cultura ellenica, il romanzo rivela l'ansia dell'intellettuale di trovare nel mondo greco, che tollerava e non condannava il rapporto tra uomini, una giustificazione culturale e morale, facendosi forte della grande ammirazione che quella civiltà aveva sempre suscitato² attraverso i secoli.

¹ «La Grecia è uno spirito che può apparire non soltanto in qualsiasi tempo, ma anche in qualsiasi luogo», *Gemistus Pletho* (1905), in *Abinger Harvest*, San Diego 1964, 187.

² Sull'omosessualità nella Grecia antica: K.J. Dover, *Greek Homosexuality*, London 1978 (tr. it. *Omosessualità nella Grecia antica*, Torino 1978); mentre sul tema dell'omosessualità in Forster vedi: *A Chalice for Youth*, *Times Literary Supplement*, 8 Oct. 1971, 1215; J.P. Levine, *The Tame in Pursuit of the Savage: the Posthumous Fiction of E.M. Forster*, *PMLA* 99/1, 1984, 72-88; I.B. Nadel, *Moments in the Greenwood: Maurice in Context*, in *E.M. Forster. Centenary Revaluations*, ed. by J. Sherer Herz and R.K. Martin, London 1982; J.H. Stape, *Comparing Mythologies: Forster's Maurice and Pater's Marius*, *English Literature in Transition* 1990, 141-53.

Passage to India, invece, da molti critici considerato il capolavoro di Forster, è forse anche l'opera più lontana dall'ideale classico degli inizi perché il più vicino alla mitologia indiana, un tema che aveva attirato l'interesse dell'autore dopo i viaggi in India del 1912-13 e 1921.

Chiare allusioni di stampo ellenico scompaiono in questa ultima fase per essere sostituite in parte da una visione mitologica 'travestita'³, in parte da una nuova mitologia: quella indiana.

Perciò gran parte della narrativa di Forster e parte della sua saggistica sono abitate da figure mitologiche o si servono del mito come correlativo di una storia, come qualcosa che conferisce ulteriori significati e rafforza la struttura del romanzo.

Ciò che risulta quindi interessante indagare è: era semplicemente una moda del tempo? Forster si stava uniformando a un costume letterario influenzato dal revival ellenico che si stava diffondendo negli ultimi anni del secolo nell'Inghilterra vittoriana? O era qualcosa di più profondo, un modo di pensare realmente sentito e condiviso, niente a che fare con la sterile ornamentazione, ma un conscio stratagemma letterario per dare coerenza ai suoi testi?

Certamente l'educazione che Forster ricevette nella Inghilterra tardo vittoriana giocò un ruolo primario nel formare il suo amore per i classici.

Richard Jenkyns nel suo *The Victorians and Ancient Greece*⁴ afferma che l'influenza del mondo antico fu immensa e che «l'Antica Grecia era quasi un'ossessione per molti Vittoriani». Ciò che lui chiama «l'incantesimo dell'El-lade» si insinuò nella menti vittoriane attraverso l'educazione, giacché «la maggior parte di coloro che ricevevano un'educazione erano principalmente formati sui classici greci e latini».

L'effetto di questa influenza era espresso anche visivamente attraverso l'edilizia pubblica caratterizzata da motivi architettonici neoclassici, attraverso dipinti aventi come soggetti divinità greche⁵, attraverso lo stile del mobilio e in forma meno aulica nell'impaginazione di annunci e persino nei frontoni ionici e dorici di pub e negozi.

La familiarità di Forster con il mondo classico ebbe inizio nei primi anni dei suoi studi presso la Tonbridge Public School. Lì frequentò il liceo classico e, come P.N. Furbank fa notare⁶, ciò allora significava una dieta settimanale di diciannove ore di lettere classiche.

³ Vedi J.S. Martin, *Mrs. Moore and the Marabar Caves: a Mythological Reading*, *Modern Fiction Studies* 11, 1965-66, 429-33, in cui la figura di Mrs. Moore è paragonata a quella della Sibilla.

⁴ R. Jenkyns, *The Victorians and Ancient Greece*, Oxford 1980.

⁵ A questo proposito si ricordano i ritratti del Principe di Galles in abiti classicheggianti o i numerosi esempi di pudiche fanciulle vittoriane vestite da ninfe nei dipinti di Leighton, Waterhouse, Hurt ecc.. Per i riferimenti al mondo classico nelle arti visive durante il periodo vittoriano vedi R. Jenkyns, *Dignity and Decadence: Victorian Art and the Classical Inheritance*, London 1991.

⁶ P.N. Furbank è uno dei maggiori biografi di E.M. Forster. Il suo voluminoso ed esaustivo saggio sul nostro autore è tuttora il più completo: *E.M. Forster, A Life*, London 1977-78.

Una figura significativa per il giovane Forster fu a quel tempo, Isaac Smedley, un insegnante che si sforzava di far capire ai ragazzi che la letteratura era qualcosa di vivo, non un reperto polveroso del passato, e che leggerla poteva rivelarsi un piacere. Si dice che fosse capace di far appassionare gli studenti al mondo solitamente freddo e distante del greco e del latino e la sua visione dei classici certamente gettò nella mente di Forster un seme destinato a crescere negli anni seguenti.

Forster entrò a Cambridge come studente di lettere classiche nel 1897. La lista delle sue letture per l'anno 1899 comprendeva i seguenti autori: Omero, Pindaro, Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Platone, Aristotele, Plauto, Cicerone, Lucrezio, Lucano, *Euripides the Rationalist* di Verrall, il *Caesar* di Ward Fowler, *Outline of Ancient Philosophy* di Mayor, *On Translating Homer* di Arnold, oltre a una vasta scelta di romanzieri del Settecento e Ottocento⁷.

Nel corso dell'Ottocento lo studio del greco e del latino (ma specialmente del greco) era stato incoraggiato da figure letterarie di spicco come Matthew Arnold⁸. Secondo la sua opinione i Greci incarnavano in maniera impareggiabile «l'armonia e la luce» della civiltà umana. Mentre l'Ebraismo ci tramandava l'eredità di una certa severità di coscienza, ciò che egli chiamava «strictness of conscience», il retaggio dell'Ellenismo era invece una «spontanea consapevolezza» («*spontaneity of consciousness*») alla quale la borghesia inglese, a lungo incline a una rigida intransigenza etica, andava educata.

Arnold ammirava in particolar modo l'Atene del V sec. la cui letteratura, arte e società egli considerava l'apice, il momento di più grande esaltazione dei valori classici di armonia, bellezza, equilibrio e serenità. Lodava quella che veniva chiamata *symmetria prisca*: «i particolari più adatti disposti con rigoroso senso delle proporzioni, in funzione di un risultato complessivo grandioso e di nobile concezione, proprio in questo sta la bella *symmetria prisca* dei greci, e proprio qui cadiamo noi inglesi»⁹.

Un grosso contributo al risveglio dell'interesse per il mondo greco e la sua cultura fu certamente dato dal trasferimento dei fregi del Partenone al British Museum nei primi anni dell'Ottocento. L'esposizione dei marmi Elgin, portati da Atene a Londra ad opera di Lord Elgin e ospitati nell'edificio di fattezze classicheggianti del British Museum, fu un evento molto popolare e suscitò l'entusiasmo di centinaia di visitatori che per la prima volta poterono vedere gli originali invece di copie mal eseguite, calchi o stampe.

Un mondo lontano e affascinante penetrava con i suoi raggi luminosi nella

⁷ La lista si trova in Furbank, 70.

⁸ Forster sembrava nutrire una certa ammirazione per Matthew Arnold. Nel 1910 lesse un suo scritto su Arnold alla locale Società Letteraria a Weybridge. In *Two Cheers for Democracy*, London 1951 (citazioni dall'ed. London 1972) un saggio è interamente dedicato alla sua figura, mentre in *In My Library* (*ibid.*, 295) ci fa sapere di annoverare tra i suoi «testi impegnati» il Tucidide, il Tacito e l'Omero di Arnold.

⁹ In D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, London 1991, 976.

fitta nebbia londinese e l'incanto e l'eleganza delle figure di dei ed eroi su piedistalli giungeva all'uomo della media borghesia e lo avvinceva.

Forster stesso, quale affezionato visitatore del British Museum, rimase profondamente impressionato da questo evento artistico, così tanto da ambientare proprio in quelle suggestive stanze alcune scene dei suoi romanzi.

Ansell, il filosofo di *The Longest Journey*, nell'aggirarsi per le sale dedicate alla scultura descrive queste sensazioni:

«The comfort of books deserted him among those marble goddesses and gods. The eye of an artist finds pleasure in texture and poise, but he could only think of the vanished incense and deserted temples [...] He left the Parthenon to pass by the monuments of our more reticent beliefs - the temple of the Ephesian Artemis, the statue of the Cnidian Demeter. Honest, he knew that here were powers he could not cope with [...]»¹⁰.

La vitalità dei greci, la ricchezza spirituale del loro patrimonio, trionfano nonostante la freddezza di un museo e colpiscono la sensibilità di Ansell trasportandolo indietro per secoli ai templi abbandonati e profumati d'incenso. Questo mondo lontano rivive nella sua mente di studioso e si arricchisce per opposizione con la mediocrità del presente e con l'inadeguatezza del mondo moderno.

Il 13 marzo 1904 Forster annota nel suo diario le impressioni suscitate dalle statue greche del British Museum:

«Each time I see those Greek things in the B.M. [British Museum] they are more beautiful and more hopeless. It is simple to say they are gods - down to the bull going to sacrifice on the Parthenon frieze. But I don't believe gods would make one so unhappy. Up to Demeter and Persephone on the pediment they are human and our perpetual rebuke»¹¹.

La pienezza della vita, la luminosità, lo splendore, la forza che emanano come effigi di un mondo spiritualmente ricco e denso di significati, si ergono a nostro eterno rimprovero, il monito a un'epoca che ha perso quella meravigliosa consapevolezza ed è lacerata e divisa. Come disse Walter Pater, le statue greche sembrano non essere consapevoli dell'anima e del suo mal di vivere. La salute spirituale che lasciano trasparire e la loro ricchezza sono un perpetuo ammonimento al mondo borghese che ha dimenticato la pienezza dello spirito e vive per la materialità grezza.

Gli ultimi anni del XIX secolo portarono un nuovo contributo all'interpretazione della mitologia greca. Le divinità olimpiche e la cultura greca in genere si mostrarono sotto una nuova luce grazie alle conquiste dell'antropologia che aveva scavato a fondo nel loro vero significato religioso.

Proprio nel periodo in cui Forster stava frequentando i corsi di lettere classiche al King's College, nasceva e si sviluppava la famosa scuola di

¹⁰ *The Longest Journey*, London 1984, (citazioni dall'edizione Harmondsworth 1989², 182).

¹¹ Voce del diario di Forster, 13 marzo 1904, dagli scritti inediti di E.M. Forster posseduti dalla biblioteca del King's College di Cambridge, citato in J. Sherer Herz, *The Short Narratives of E.M. Forster*, London 1988.

Cambridge. Ne facevano parte studiosi come Jane Harrison, Gilbert Murray, A.B. Cook, Francis Cornford¹² che si raggruppavano intorno alla figura di sir James Frazer. La pubblicazione dei primi volumi del suo *The Golden Bough* nel 1890 fu il punto di partenza per questo nuovo corso di ricerche che portò ad affermazioni rivoluzionarie riguardanti la nuova idea di un'origine rituale del mito. L'antropologia giocò un ruolo importante in questo ampliamento di orizzonti, giacché attraverso questi studi Frazer poteva formulare l'ipotesi che esistesse una sovrastruttura comune di credenze magiche anche dietro le culture più avanzate. L'analisi delle società arcaiche aprì una nuova frontiera anche nell'interpretazione della letteratura greca. È perciò facile ipotizzare che, vivendo a Cambridge in quel periodo, Forster non potesse non essere al corrente di ciò che stava accadendo; egli probabilmente partecipò al clima intellettuale nuovo, vitale e stimolante che doveva essersi creato, e la sua immaginazione letteraria venne verosimilmente colpita dalla rivitalizzazione degli antichi miti.

Gli dei greci non vennero più associati soltanto al decorativo e all'estetico, ma acquisirono un significato più crudo, qualcosa di connesso al principio dionisiaco, al subconscio, alle oscure profondità della psiche.

Questo aspetto misterioso e brutale svelato dagli studiosi della scuola di Cambridge può dar ragione delle numerose creazioni mitologiche della letteratura del periodo, le «divinità oscure» (come le chiama F. Crews¹³) che abitano le pagine di D.H. Lawrence, Yeats, Eliot e la sequela di racconti dell'orrore scritti tra il 1890 e il 1930 che vedevano nel ruolo principale un Pan sinistro (una 'Pan School' sorse nel periodo edwardiano con autori minori come A. Machen, Benson, Saki, Hichens)¹⁴.

The Story of a Panic (1901), il primo racconto scritto da Forster, è emblematico a questo riguardo e pesantemente influenzato da tale clima letterario.

In esso si narra dell'apparizione improvvisa e piuttosto terrificante del dio pagano Pan a un gruppo di composti turisti inglesi durante un picnic nella campagna attorno a Ravello.

L'improvvisa e inaspettata intrusione di un personaggio mitologico in un'ambientazione realistica e strettamente convenzionale¹⁵ è uno dei tratti caratteristici nelle opere del nostro autore e possiede un preciso significato. È

¹² Sulla Cambridge School vedi l'articolo di H. Versnel, *Myth and ritual*, in *Approaches to Greek Myth*, a c. di L. Edmunds, Baltimore-London 1990, 23-90.

¹³ Fr.C. Crews, *E.M. Forster: The Limitations of Mythology*, *Comparative Literature* 12, 1960, 97-112.

¹⁴ Andando a ritroso nel tempo possiamo anche ricordare i racconti di W. Pater, *Denys l'Auxerrois* e *Duke Carl of Rosenmold* (in *Imaginary Portraits*, London 1887), con le loro atmosfere cupe e quel paganesimo aleggiante che inaugurarono la corrente della narrativa mitica di questo tipo, dove poteri inspiegabili e figure quasi demoniache spaventavano e affascinavano insieme il lettore.

¹⁵ Ciò che Forster chiama «l'impatto dell'invisibile sul visibile», in *Howards End*, Harmondsworth 1910, 30 (tr. it., Milano 1975).

l'incarnazione narrativa di un sentimento nostalgico per il mondo classico che rappresenta l'armonia con la natura, l'equilibrio tra anima e corpo, la consapevolezza di sé, la libertà e la riaffermazione di una natura umana non 'costretta' e ingessata da rigide consuetudini etiche.

In questo racconto l'uomo moderno, attraverso le parole dell'artistico Leyland, rimpiange che Nereidi e Oreadi non abitino più stagni e montagne e affettatamente esprime la sua preoccupazione: «La Natura sta perdendo tutta la sua poesia, i suoi laghi e i suoi stagni sono disseccati, i suoi mari imbrigliati, le sue foreste abbattute [...] Siamo inesorabilmente immersi nella volgarità. E io non faccio eccezione. È a causa nostra e per nostra vergogna che le Nereidi hanno abbandonato i ruscelli e le Oreadi le montagne, che i boschi non danno più asilo a Pan»¹⁶. Un riferimento nostalgico a un tempo in cui la natura aveva una stretta connessione con il sacro, con il divino. Allo stesso modo Rickie Elliot in *The Longest Journey* sembra essere affascinato da questa visione naturalistica e afferma di «credere, di credere veramente che i Fauni vivano in una certa doppia siepe vicino a Gog Magog»¹⁷ e di ritenere che ogni olmo nella campagna inglese nasconda una Driade.

Al contrario, il reverendo Sandbach, la voce del cristianesimo in *The Story of a Panic*, afferma che «Pan è morto». Egli ricorda un antico racconto di Plutarco secondo il quale dei «marinai che stavano veleggiando vicino alla costa al tempo della nascita di Cristo [...] udirono tre volte una voce gridare: "Il grande dio Pan è morto"»¹⁸.

Il mondo pagano di spontaneità e gioia, di pienezza ed armonia si scontra con le nubi oscure della Cristianità, con i tremori della coscienza suscitati dal Medio Evo e sconosciuti all'antico greco. Pan non è morto, sembra dire Forster lasciando maliziosamente alcune misteriose impronte di zoccoli caprini nella radura dove il gruppo di inglesi sta facendo picnic. Attraverso la provvidenziale apparizione della strana creatura mitologica a delle persone in abiti moderni, egli suggerisce il perdurante dominio del dio sugli uomini, a volte anche a dispetto della loro volontà e nonostante il loro rifiuto di riconoscerlo. Ma l'uomo moderno non riesce più ad affrontare l'incontro col soprannaturale: quando costoro si trovano davanti Pan, il pagano dio-capro, o meglio ne avvertono la presenza, non sono in grado di sostenere tale visione e, sopraffatti da un'inesplicabile paura, fuggono terrorizzati.

L'inquietante apparizione di Pan sconvolge perché fa appello ai più intimi recessi dell'animo umano e della psiche risvegliando sensazioni e istinti a lungo sopiti.

La tradizione letteraria ci ha tramandato due aspetti di Pan: a volte è il

¹⁶ *The Story of a Panic*, in *Collected Tales of E.M. Forster*, New York 1988¹¹, 9 (tr. it. *La storia di un panico*, in E.M. Forster, *I racconti*, Milano 1988, 12).

¹⁷ In *The Longest Journey*, 71.

¹⁸ *The Story of a Panic*, 9. La leggenda, raccontata in origine da Plutarco (*def. orac.* 419c.4), acquisì un'interpretazione cristiana ad opera di Eusebio che paragonò Pan a un demone costretto a fuggire dalla venuta del Salvatore in questo mondo.

Pan benevolo, l'arcadico protettore di greggi e boschi, spesso rappresentato mentre danza gioiosamente o suona il flauto, il Pan delle egloghe virgiliane e dell'*Asino d'oro* di Apuleio; altre volte è il sinistro Pan del terrore, il Pan degli inni omerici, che impersona non una natura idilliaca e benigna, ma una natura inquietante e imprevedibile e di conseguenza si configura in un essere irsuto, che odora di selvaggio, connotato da riferimenti fallici e misterioso. È metà dio, metà capro, riassumendo così in se stesso le due nature divina e bestiale.

La creazione mitica di Forster partecipa di entrambe queste nature. È sia benevolo che sinistro, incute terrore ma è anche liberatorio e ciò a seconda di chi entra in contatto con lui¹⁹.

In *The Story of a Panic* tutti fuggono a precipizio eccetto Eustace, il ragazzo prima descritto come scontento e apatico, che a differenza dei suoi compagni vive un'esperienza di felicità e pienezza, una specie di estasi seguita da una rinascita, qualcosa che cambierà la sua vita.

Vedere Pan significa metaforicamente intuire che c'è un 'altro regno', la cui visione la civiltà moderna ci nega, imprigionata com'è in una gabbia di pregiudizi. Significa capire la vita reale al di là delle convenzioni, riguadagnare pienezza e naturalità, essere in vera armonia con la natura²⁰.

Eustace è l'unico che accetta tale visione ed sperimenta una sorta di risveglio, come molti altri personaggi di Forster in tali situazioni. La sua corsa delirante attraverso il bosco, dopo l'incontro, è in qualche modo dionisiaca e le parole rivelatrici del cambiamento nel suo animo suonano come un vero e proprio inno a Pan e alle sue forze:

«He spoke first of night and the stars and planets above his head, of the swarms of fire-flies below him, of the invisible sea below the fire-flies, of the great rocks covered with anemones and shells that were slumbering in the invisible sea. He spoke of the rivers and waterfalls, of the ripening bunches of grapes, of the smoking cone of Vesuvius and the hidden fire channels that made the smoke, of the myriads of lizards who were lying curled up in the crannies of the sultry earth, of the showers of the white rose-leaves that were tangled in his hair. And then he spoke of the rain and the wind by which all things are changed, of the air through which all things live, and of the woods in which all things can be hidden»²¹.

Ma più Eustace si immerge nella pienezza delle emozioni per la natura, più è giudicato un pazzo dai suoi compatrioti e il divario tra naturalità e mondo moderno, convenzionale, ipocrita e gretto si fa più evidente.

Un'esperienza simile di risveglio spirituale accade anche in *The Curate's*

¹⁹ P. Merivale nel suo esauriente saggio sulla figura di Pan nella letteratura (*Pan the Goat-God, His Myth in Modern Times*, Cambridge Mass. 1969, 181) dice del Pan di Forster: «L'avvicinarsi a Pan rivela un mondo interiore a coloro che sono capaci di percepirlo, mentre i rappresentanti di una umanità gretta e insensibile sono costretti a fuggire atterriti, come un branco di animali presi da quello che i greci avevano chiamato panico» [traduzione mia].

²⁰ «To be in touch with nature, just as the Greeks were in touch», essere in contatto con la natura proprio come lo erano i greci è anche quello che Rickie Elliot, protagonista di *The Longest Journey*, auspica nei suoi racconti.

²¹ *The Story of a Panic*, 28.

Friend a un tranquillo curato inglese di campagna la cui vita viene sconvolta dalla presenza di una figura mitologica che visualmente si concretizza in un Fauno «di quelli che fanno capriole sui rilievi neo-attici»²² (ben noti a Forster per via delle sue visite al British Museum).

La creatura, per quanto sia strano trovarla nei boschi del Wiltshire, funge qui, e ancora una volta, da araldo di un messaggio di naturalità a lungo dimenticato dall'uomo e legato al mondo classico. Sebbene più domestico e familiare e difficilmente causa di panico, il fauno è fautore di un cambiamento nel modo di vivere del curato e della sua fidanzata, e li aiuta a scoprire il loro vero io²³.

Pan e il Fauno, quali abitanti silvestri del bosco, incarnano entrambi lo stile di vita spontaneo e privo di vergogna che l'uomo moderno ha perduto, sono sovrapponibili a livello simbolico e si possono interpretare anche come proiezioni esterne del bisogno dell'autore di recuperare un mondo pagano di gioia, bellezza e armonia.

Ma sia Eustace che il curato, sebbene siano nella posizione privilegiata di chi ha riguadagnato un mondo pieno di emozioni, devono confrontarsi con una società ostile. Non possono far partecipi gli altri della loro visione, non possono rivelare l'intera loro esperienza se non a rischio di essere considerati dei pazzi dalla società civile. E il finale di *The Curate's Friend* è appunto un brusco ritorno alla realtà: «sono stato costretto a usare l'indegno strumento della narrativa e ora debbo togliervi ogni illusione nel dichiararvi che vi trovate di fronte a una novella, di quelle che si leggono in treno», niente di più. Osserva M.E. Cole che «come la maggior parte degli eroi del mito che hanno vissuto un'avventura e ritornano alla realtà, egli può solo indirettamente condividere la sua visione»²⁴, perché l'apparire di un fauno nel Wiltshire non si può spiegare in termini logici ed è perciò difficilmente accettato da una società civile che ragiona per comuni procedimenti logici. Così il curato è libero solo a metà ed Eustace, a causa della sua improbabile fuga nel bosco, rimane isolato dal resto della comunità.

Possiamo ritrovare la stessa conclusione in altri racconti: in *Albergo Empedocle* Harold che è convinto di essere stato un greco in un'altra vita e agisce come tale, finisce i suoi giorni in manicomio; Giuseppe che vede una sirena in *The Story of a Siren* diventa quasi pazzo e così sua moglie.

²² *The Curate's Friend*, in *Collected Short Stories*, London 1947 (citazioni dall'ed. Harmondsworth 1956², 89).

²³ Il racconto segue il tipico schema del racconto mitico che J. Campbell ha analizzato nel suo saggio *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton 1968). Il protagonista come altri personaggi che si trovano a vagare nei domini di Pan o dei fauni, fa un incontro inconsueto, solitamente in una foresta, nei pressi di un grande albero o vicino a una sorgente, si spaventa, ma si apre alla rivelazione di un mondo insospettato, viene a conoscenza di 'un altro regno', entra in contatto col trascendente e questo lo porta a un «awakening of the self» e a una revisione della sua filosofia di vita.

²⁴ M.E. Cole, *Search of a Mythic View: the Early Fiction of E.M. Forster*, diss. Ph.D., Case Western Reserve University 1988, 55.

Le reazioni e lo sconcerto suscitati da queste personificazioni ci danno la misura di quanto l'uomo moderno si stia allontanando dagli ideali e dai valori classici. La sensibilità moderna non può più sostenere la visione del passato e vacilla se ne ha appena un bagliore, anche solo sul piano narrativo. È impossibile ritornare allo stile di vita semplice, libero, naturale, pieno degli antichi, di conseguenza l'uomo moderno può viverlo soltanto attraverso un sentimento di nostalgia, può soltanto leggere storie e divagarsi con una trasposizione in termini narrativi.

Non è un caso dunque che Rickie Elliot, il protagonista fragile e lacerato di *The Longest Journey* scriva una raccolta di racconti intitolati *I flauti di Pan*, ma che nella vita reale non riesca a fare suoi quei valori che il suo simbolo, Pan, incarna.

E allo stesso modo non è un caso che il suo carattere abbia molti tratti in comune con quello di Forster e sia in parte autobiografico, così tanto che uno dei racconti che Rickie scrive «su una ragazza che si trasforma in Driade» corrisponde da vicino a *The Other Kingdom* di Forster.

L'attitudine intellettuale di Rickie verso il mondo classico è in qualche modo rivelatrice della disposizione dello stesso Forster: intellettuale pallido, romanticamente innamorato della Grecia, affascinato dalla sua cultura e dai suoi ideali che è capace di rivivere però solo sul piano narrativo.

J. Hillman nel suo *An Essay on Pan*²⁵ ha spiegato molto acutamente il fenomeno dal punto di vista psicologico. Egli ritiene che il 'ritorno alla Grecia' e ai suoi miti che molti scrittori e poeti hanno perseguito nel corso dei secoli, sia da leggersi come una fuga della coscienza dall'insoddisfazione della cultura moderna verso una sorta di età dell'oro, verso una Grecia che non è connotata geograficamente e storicamente, ma è un 'paesaggio interiore', una 'regione psichica', una Grecia fantastica e atemporale che vive di una sua vita propria nell'immaginazione collettiva.

Hillman osserva inoltre che molti scrittori che hanno elaborato il mito della Grecia nelle loro opere, non conoscevano la lingua greca e non erano mai stati in Grecia; scrivevano in base a sensazioni che l'idea della Grecia risvegliava in loro (a questo riguardo Forster era un'eccezione poiché l'aveva visitata più volte nella sua vita e, grazie agli studi classici, ne conosceva a fondo la cultura, la letteratura, la storia).

Ma una delle preoccupazioni più frequenti degli scrittori del Novecento è la ricerca di una mitologia che riesca a rappresentare il loro tempo e i valori o disvalori che esso incarna. E Forster non sfugge a questa regola:

«Why has not England a great mythology? Our folklore has never advanced beyond daintiness and the greater melodies about our countryside have all issued through the pipe of Greece. Deep and true as the native imagination can be, it seems to have failed here. It has stopped with the witches and the fairies»²⁶.

²⁵ *An Essay on Pan*, c. I *passim* (tr. it., Milano 1989).

²⁶ *Howards End*, 262.

Forster aveva avvertito l'inadeguatezza della mitologia nazionale e si era rivolto alla mitologia classica, seguendo i suggerimenti dettati dalla sua educazione e la sua personale affinità con gli ideali della classicità. L'Inghilterra si è fermata alle streghe e alle fate, cioè a espressioni del soprannaturale più domestiche e meno grandiose e gli autori inglesi dal Rinascimento in poi hanno tradizionalmente preso a prestito archetipi, miti e storie dal mondo ellenico.

Ma il ruolo del mito greco e il suo significato hanno subito grossi cambiamenti dall'origine a oggi. Mircea Eliade nel suo saggio *Mythes, rêves et mystères*²⁷ definisce il mito come una storia sacra di dei e divinità che riferisce di un avvenimento che ha avuto luogo *in illo tempore*, nel tempo primordiale, ma che è costantemente rivissuto e sottolinea il fatto che nell'antica Grecia esso non era soltanto un racconto, ma la vera e propria base della vita sociale e culturale. Non è confinato al mondo dell'immaginario e del fittizio, ma esprime una 'verità assoluta', ed è reale. È un codice di comportamento e una struttura di riferimento necessaria.

Una delle caratteristiche più significative del mito è che dà all'uomo una visione ordinata del mondo in cui vive, fornisce dei modelli e svela dei significati nascosti dell'esistenza umana. Il mito aiuta a spiegare il mondo, a percepirlo come «perfettamente articolato, intellegibile e significativo»²⁸.

L'uomo della società in cui il mito è cosa vivente, comprende il mondo attraverso il linguaggio cifrato del mito e attraverso di esso «coglie la misteriosa connessione fra temporalità, nascita, morte e risurrezione, sessualità, fertilità, pioggia, vegetazione e così via»²⁹. Creando il mito l'uomo chiarifica a se stesso un mondo altrimenti oscuro e caotico. Ha trovato così un linguaggio per interpretare l'essenza del mondo, gli oggetti e le creature non sono più 'sconosciuti', lontani e opachi, ma diventano 'familiari' e trasparenti, intellegibili³⁰ e allo stesso tempo suggeriscono, interpretando la natura, una realtà trascendente. Questa struttura di riferimento è una base molto solida per l'uomo arcaico, che si sente a suo agio nel mondo, ma è un sostegno che manca all'uomo moderno che non possiede questo tipo di certezza.

Il Razionalismo ha spazzato via il mito e ha portato a una progressiva demitologizzazione del mondo moderno³¹.

²⁷ M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Milano 1986².

²⁸ M. Eliade, *Mito e realtà*, Roma 1985, 178.

²⁹ Eliade, *Mito*, 175.

³⁰ Riguardo alla teoria della creazione di dei e miti da parte dell'uomo antico con lo scopo di rendere più familiare e meno ostile il mondo che lo circonda vedi anche l'interpretazione che ne diede G.L. Dickinson (1861-1932), carissimo amico di Forster e Fellow di storia a Cambridge, nel suo *The Greek View of Life*, London 1896.

³¹ Secondo M. Eliade questo processo cominciò molto presto, già con l'avvento del razionalismo ionico e con Socrate e Platone. Le aspre critiche e le lucide analisi dei filosofi si rivelarono corrosive per la mitologia classica; essi attaccarono soprattutto il comportamento capriccioso e immorale degli dei, la loro condotta bizzarra e talvolta ingiusta, mentre Platone stesso definì i miti come 'falsi racconti', 'ψευδῆ', 'falsità' e li considerò pericolosi e fuorvianti per i giovani (Plat. R. 2.377 e 3.286-392c).

Gradualmente la natura del mito si è andata trasformando, svuotandosi dei suoi significati religiosi e arrivando ai posteri soltanto come 'patrimonio culturale'. Il mito è stato privato della sua forza e del suo significato originario, della sua intima essenza ed è stato spesso ridotto a 'vestito' letterario o pittorico. Così l'uomo moderno non possiede più una chiave d'interpretazione del mondo, manca di una struttura di riferimento e percepisce questa mancanza attraverso un pervaso senso di disagio, di conflitto col mondo naturale, di dubbio interiore.

Forster vive in questo mondo ed è consapevole di questa condizione e infatti l'uso che fa della mitologia può essere genericamente interpretato come un tentativo di avvicinare l'uomo moderno al sovrannaturale, la cui visione ha perduto. Cosicché Mr. Lucas in *The Road from Colonus* dopo la sua esperienza mitica e mistica «aveva in breve tempo scoperto non soltanto la Grecia, ma l'Inghilterra e tutto il mondo e la vita»³²; Giuseppe dopo aver visto la sirena (*The Story of a Siren*) acquisisce una conoscenza del mondo più completa anche se più dolorosa; il curato si apre a una vita più felice e motivante dopo l'incontro col fauno.

La mitologia perciò spesso diventa un ponte letterario per mettere l'uomo in contatto con una realtà trascendente, per 'connettere', e 'connettere' è l'ambizioso scopo della narrativa di Forster: «Only connect ...» è l'epigramma d'apertura di *Howards End* e Margaret Schlegel raccomanda a Henry Wilcox «di connettere la prosa e la passione», «di non vivere più in frammenti». Gli sforzi di Forster sono diretti a «costruire un ponte ad arcobaleno che possa connettere la prosa che è in noi con la passione. Senza di questo noi siamo frammenti senza significato, metà monaci, metà bestie, archi sconnessi che non si sono mai uniti in un uomo»³³.

Così un uomo è una creatura completa, come lo erano i greci, se non vive più in parti separate, fingendo di non vedere il suo lato istintuale ed essendo cieco al sovrannaturale e alle ninfe che ancora abitano il bosco. Forster, pur vivendo in un mondo essenzialmente anti-mitico, dove l'atteggiamento borghese, imprenditoriale e pratico, prevale, cerca di suggerire un ideale mondo di bellezza, di amore ed amicizia, «di splendore ed eroismo», assolutamente fuori dagli schemi. La mitologia è un mezzo per colmare il divario che si è creato fra l'individuo e l'universo ed egli non è più in grado di mantenere il contatto con l'eterno a causa della dissociazione avvenuta tra 'ideale' e 'reale', tra il calore della passione e la temperanza della ragione³⁴.

D'altra parte Forster si rende ugualmente conto che una pura visione miti-

³² *The Road from Colonus*, in *Collected Tales*, 130.

³³ *Howards End*, 225.

³⁴ D. Shusterman in *The Quest for Certitude*, London 1965, 33: «Man in twentieth-century society was a split personality, torn between what the theologians would call his higher and lower natures; his good and evil selves; his inner, aesthetic, ethical self as against his outer, prosaic, inartistic, non-ethical self».

ca in questo mondo moderno risulterebbe fuori posto, una artificiosità forzata, una nota stridente, poiché l'età di Omero è finita e con essa i suoi eroi. La società moderna può generare soltanto «uomini senza qualità», uomini con una sensibilità dissociata, confusi esseri razionali come Rickie, non dei. Così, non volendo rinunciare a una visione mitica del mondo, l'unico modo di reinstaurarla era attraverso una visione obliqua, attraverso le lenti leggermente deformanti dell'ironia, attraverso una trattazione non troppo seria, attraverso l'ammiccamento dell'autore dietro parole e immagini. Un esempio significativo di questo può essere la presentazione del fauno in *The Curate's Friend*:

«It is uncertain how the Faun came to be in Wiltshire. Perhaps he came over with the Roman legionaries to live with his friends in camp, talking to them of Lucretilis, or Garganus, or of the slopes of Etna; they in the joy of their recall forgot to take him on board, and he wept in exile; but at least he found that our hills also understood his sorrows, and rejoiced when he was happy. Or perhaps he came to be there because he had been there always. There is nothing particularly classic about a faun: it is only that the Greeks and the Italians have ever had the sharpest eyes. You will find him in the 'Tempest' and the 'Benedicite'; and any country which has beech clumps and sloping grass and very clear streams may reasonably produce him»³⁵.

Il tono scherzoso di Forster è l'unico modo per introdurre una tale creatura soprannaturale nell'ambientazione moderna di una tranquilla parrocchia inglese. Qui è richiesta una sorta di «suspension of disbelief», come spiega l'autore in *Aspects of the Novel*³⁶; al lettore si chiede «di pagare un extra», di acuire la sua immaginazione poiché il mito non è più parte della nostra vita quotidiana come lo era per gli antichi greci e perciò il lettore moderno rimarrà facilmente perplesso di fronte a impronte caprine, o all'esistenza di fauni, di Driadi e sirene.

La mitologia e un mondo anti-mitico sono difficili da conciliare e soltanto la fantasia ci può aiutare. «ci sono in un romanzo due forze: gli esseri umani e un groviglio di varie cose non esseri umani, ed [...] è compito del romanziere aggiustare queste due forze e conciliare le loro pretese»³⁷. Forster si serve perciò sia di elementi tratti dal mondo della mitologia, al fine di suggerire una realtà trascendente, invisibile e significativa, sia della parodia per temperare con l'ironia allusioni al soprannaturale altrimenti difficilmente accettabili dal disincantato lettore moderno.

È per questo che il Fetonte che Forster prende a prestito dalla tradizione classica e che inserisce come personaggio minore in *A Room with a View* non possiede le stesse qualità tragiche che ha invece nelle *Metamorfosi* di Ovidio, e non è nemmeno preso così seriamente come lo sono stati Prometeo da Shelley o Endimione da Keats.

Egli è di fatto soltanto il giovane italiano che guida la carrozza che sta

³⁵ *The Curate's Friend*, 86.

³⁶ *Aspects of the Novel*, Harmondsworth 1990, 103.

³⁷ *Ibid.*, 101.

portando i protagonisti inglesi del romanzo a Fiesole per una gita. Appartiene alla schiera di *natural characters* ricorrenti nelle opere forsteriane ed è descritto come «un giovane tutto irresponsabilità e fuoco» (un riferimento all'avventato e splendente figlio di Febo), l'incarnazione della forza e della sconsideratezza, un 'dio' nel suo splendore vicino alla sua 'dea', Persefone, una ragazza graziosa e genuina. Egli rappresenta l'istintualità priva di ipocrisia, è l'ambasciatore di un mondo di purezza che il gruppo di inglesi rifiuta nella figura del reverendo Eager che fa di tutto per rompere l'incantesimo e dividere i due giovani a causa del loro comportamento un po' sconveniente.

Ma l'ironia si nasconde dietro la forza di questa allusione classica, degradandola, svilendola: Fetonte è in realtà «Phaeton in Tuscany driving a cab», un rozzo e ineducato giovane di campagna che guida la carrozza, che ha portato con sé una ragazza per passare il tempo, un dio più domestico che con gesto assai poco cavalleresco, se pur spontaneo, cerca a più riprese di baciarla e comicamente fa di tutto per guidare con il braccio intorno alla vita di lei. Così egli ci appare come la figura di nobile dio radioso, portatore di principi positivi nell'ambito simbolico, ma si rivela in realtà un rustico italiano, spontaneo e ignorante, secondo il cliché che ne avevano allora gli inglesi.

Possiamo perciò distinguere una doppia valenza nell'uso della mitologia: la parodia che fa in modo che si possa inserire lo straordinario nell'ordinario insieme a personaggi ordinari, e il suggerimento, scopo forse più importante, di 'un altro regno' ben lontano dalla filosofia di vita borghese della *middle class*. La mitologia può essere un mezzo per inviare dei messaggi, per creare connessioni a lungo dimenticate tra spirituale e istintuale, proponendo il valore di un mondo naturale e non corrotto, libero da rigide convenzioni, un mondo di «Coraggio e Amore», come urla George Emerson a Lucy nella campagna toscana di *A Room with a View*. Queste figure gioiose, possono, in un mondo che è spesso grigio, confuso e mentalmente ristretto, aiutarci ad aprire una finestra su una 'vista' interiore e a svelare il vero significato della Vita; qualche volta, come nel racconto *The Other Side of the Hedge*³⁸, dobbiamo solo fare un passo dalla strada polverosa e affollata e passare al di là della siepe al vicino Eden.

Il mito, abbiamo detto, può essere proposto attraverso gli occhiali dell'ironia o del mezzo sorriso come in questa umoristica spiegazione dei miti di Apollo e Dafne e di Pan e Siringa date da J. Ford a Evelyn Beaumont in *The Other Kingdom*: «Supponiamo che quel brutto capelluto di un Apollo sia pronto a darvi una lezione di musica. Eccoti trasformato in un alloro. Oppure entra in scena la Natura Universale. Non vi sentite particolarmente attratto da lei. Eccovi trasformato in canna»³⁹. O ancora il commento scettico di Mrs. Worters sullo studio della mitologia classica: «La prego abbia la cortesia di dirmi a che cosa serve tutto questo. Ho studiato anch'io, sa? Giove, Venere, Giunone li conosco: tutta la compagnia. E molte delle loro storie anche inde-

³⁸ Fa parte della raccolta *The Celestial Omnibus*, in *Collected Tales*.

³⁹ *The Other Kingdom*, anch'esso parte di *The Celestial Omnibus*, 62

centi»⁴⁰. Un degno commento per un personaggio ordinario che ricorda dei classici non la grande ricchezza spirituale, ma, con un senso di tipica vergogna vittoriana, le loro storie d'amore piuttosto indecenti e il fatto che siano assolutamente inutili per ciò che si chiama 'vita moderna'.

Un altro esempio significativo di come Forster si serva della parodia è la rivisitazione del mito di Apollo e Dafne nel racconto *The Other Kingdom*. Qui Forster rielabora abbastanza fedelmente il racconto di Ovidio (*met.* 1.452-67) adattandolo a una versione moderna: una giovane e vitale ragazza irlandese viene trasformata in un albero per sfuggire alla presa di Mr. Worters, uomo d'affari ottuso, pretenzioso e privo d'immaginazione che cerca di imporre la sua visione borghese e imprenditoriale alla sua promessa sposa non ancora corrotta.

Il riferimento alla leggenda di Ovidio è sottolineato di proposito. Per tutto il racconto la ragazza è ripetutamente associata a un albero: il corpo sottile è paragonato a un tronco snello, le braccia a rami, l'ondeggiante vestito verde a «innumerevoli foglie» fino alla trasformazione finale: «her garment was a foliage upon her, the strength of her limbs as boughs, her throat the smooth upper branch that salutes the morning or glistens to the rain. Leaves move, leaves hide it as hers was hidden by the motion of her hair». Numerosi dettagli suggeriscono una stretta relazione con la versione latina del racconto⁴¹ confermata anche dal motivo dell'inseguimento e della fuga: Mr. Worters rincorre la giovane nel bosco, sembra sempre essere sul punto di afferrarla ma lei gli sfugge, allo stesso modo Apollo spinto dalle ali di Amore (*pennis adiutus Amoris*⁴²) segue bramoso Dafne ed è sul punto di afferrarla quando la metamorfosi da lei invocata la salva.

Va evidenziato come in questo caso il mito sia rovesciato. Mr. Worters in realtà non è un Apollo anche se è descritto come «irradiante energia e ricchezza, come un sole terrestre», ma è un cinico e ottuso uomo d'affari, «che vive per l'adesso [...] per i cinque minuti che sono passati e per i cinque a venire»⁴³ e la fanciulla non sta realmente fuggendo da un rapimento amoroso, ma dal suo opposto, da una vita che significherebbe uccidere gli istinti naturali, soffocare sotto la coltre dei falsi valori borghesi. L'autore perciò rovescia il mito classico, lo adatta a una versione moderna e in virtù di questo lo carica di un ulteriore significato simbolico che include un'aspra critica. Nonostante ciò mantiene, al di là del rovesciamento e forse proprio grazie a questo e alla trattazione ironica, un interesse più forte come messaggio, come richiamo alla

⁴⁰ *Ibid.*, 55.

⁴¹ *Ov. met.* 1.549-52 ...*torpor grauis occupat artus, / mollia cinguntur tenui praecordia libro, / in frontem crines, in ramos bracchia crescent; / pes modo tam uelox pigris radicibus haeret, / ora cacumen habent; remanet nitor unus in illa.*

⁴² *Ibid.*, 1.540.

⁴³ Queste parole sono pronunciate da Mr. Wilcox in *Howards End*, 245, ma si adattano assai bene a Mr. Worters, suo antenato narrativo.

natura, alla spontaneità, alla libertà.

L'abbondanza di riferimenti mitici nei racconti e i racconti stessi sono stati forse un po' trascurati dalla critica ufficiale o per lo meno sono stati considerati come lo sterile indulgere in una moda corrente. Al contrario il mito e l'ellenismo sono un importante elemento costitutivo nella narrativa forsteriana e una chiave per giungere a una più profonda interpretazione delle opere di Forster, incluse quelle più tarde.

La rielaborazione di soggetti mitici si esplica a diversi livelli. Oltre a quelli già esaminati della parodia o del rovesciamento, ci troviamo di fronte anche all'uso del mito in senso più ampio come correlativo di una storia, di un'idea, di una struttura, di un romanzo.

Le *Collected Short Stories*, per esempio, sono dedicate a Hermes, «il mitico narratore», come lo definisce Forster nell'introduzione, «the messenger, machine-breaker, and conductor of souls to a not-too-terrible hereafter»⁴⁴. Hermes aveva infatti il ruolo del 'traghettatore di anime' e di 'messaggero degli dei' proprio come nei racconti di Forster le figure mitologiche sono portatrici di messaggi dall' 'altro regno' all'uomo moderno, sono araldi e mediatori, oltre che mezzo di connessione tra il loro mondo di armonia e naturalità e un mondo anti-mitico di barriere e di «telegrammi e rabbia». Il loro ruolo di connessione deve essere visto nel più ampio contesto dello schema letterario di Forster.

Hermes, nelle vesti di ψυχοπομπός, di 'guida delle anime', è la divinità che presiede allo spazio tra i due mondi⁴⁵, e anche se non è più esplicitamente nominato dopo la dedica dell'introduzione, il suo spirito aleggia su tutta la raccolta di racconti: prima di tutto come correlativo mitico dello spirito ambiguo della Fantasia «poiché la Fantasia sebbene sia spesso femmina, a volte ha le sembianze di un uomo e funge anche da Hermes»⁴⁶, un dio sulle cui ali è portato al lettore un messaggio da un mondo trascendente e ideale, un'invenzione narrativa per giungere dove la ragione e la logica fallirebbero. E poi si può avvertire la sua presenza nel valore simbolico di figure come Mr. Tytler in *The Story of a Panic*, che assume il ruolo, ancora una volta parodico, del 'narratore'⁴⁷ o di Harold 'il traghettatore' nel racconto vagamente onirico *The Point of it*, che, portando Mickey sulla barca «dalla vita alla morte, alla vita dell'aldilà e di ritorno alla vita», anche iconograficamente coincide con i tradizionali ruoli di Hermes.

E Demetra stessa, in qualche modo legata a Hermes, si rivela come un'al-

⁴⁴ Introduzione all'edizione del 1947 delle *Collected Short Stories*.

⁴⁵ Sull'interpretazione della figura di Hermes nella narrativa di Forster vedi J. Scherer Herz, *The Short Narratives of E.M. Forster*, London 1988, cap. IV *passim*.

⁴⁶ Introduzione alle *Collected Short Stories*.

⁴⁷ Secondo la definizione che ne dà K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Zürich 1951, (tr. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1980⁴, 16): «La parola greca *mythologia* non contiene soltanto le 'storie', i *mythoi* stessi, ma anche il 'raccontare' (*légein*): un raccontare che originariamente era anche un suscitare risonanza, intima risonanza, in quanto si destava anche l'idea che la storia raccontata riguardava personalmente il narratore e gli ascoltatori».

tra figura mitologica importante nella narrativa di Forster. Con passo leggero attraversa le trame sia di *The Longest Journey* che di *Howards End*. Nel primo, forse il lavoro dove l'amore per i classici è più avvertibile e anche quello che Forster si dichiara «più contento di aver scritto», ella appare sotto forma di un quadro della Demetra di Cnido nella stanza di Stephen Wonham, personaggio al quale è sempre e coerentemente associata. È la Demetra di Cnido che Forster descrisse nell'omonimo saggio⁴⁸, trasportata dalla Grecia al British Museum nel 1857 dove egli certamente la vide. È «la dea che si allieta nella primavera»⁴⁹, la divinità legata alla terra, l'incarnazione stessa della terra come madre, la custode dell'armonia tra natura e uomo al quale ha fatto «il suo dono di grano e lacrime»⁵⁰. In *The Longest Journey* ella funge da simbolo di un principio naturale, suggerisce una connessione con la terra che l'uomo non sente e non gode più, una condizione che nel romanzo solo Stephen possiede e che Rickie agogna. Stephen è in qualche modo l'archetipo dell'uomo del passato, «un completo pagano»⁵¹, somiglia a «certe figure di greci alle quali noi continuamente torniamo [...]»; è tornato da qualche luogo, dalla tavola degli dei»⁵² e appartiene allo stesso mondo di Demetra. Ella simboleggia la fertilità e Stephen, a differenza di Rickie, chiuderà il romanzo con la meravigliosa sensazione di aver «creato la vita» stringendo tra le braccia la sua bambina. E la figura di Demetra ricompare infatti nelle ultime pagine, illuminata dai raggi del sole che tramonta, come a sottolineare la vittoria del suo protetto.

Ma *Howards End* è senza dubbio il romanzo in cui lo spirito di Demetra è più vivo, in cui si rivela essere una invenzione narrativa con il compito di contrastare il demone del materialismo e l'avanzare dell'urbanizzazione rappresentati dalla città di Londra, che minaccia il mondo tranquillo, armonioso ed equilibrato della campagna, simboleggiato da casa Howard.

Il compito di contrastare tutto questo attraverso i valori che incarna è assegnato alla figura elegante e leggera della signora Ruth Wilcox, e più tardi, attraverso uno scambio di consegne, a Margaret Schlegel, entrambi correlativi del mito di Demetra, unite insieme nel simbolo nonostante la differenza di carattere, di cultura, di abitudini. Le due donne sono ripetutamente associate al fieno (emblema distintivo di Demetra in quanto pianta simile al grano e simbolo di nutrimento), alle fragranze della natura, ma soprattutto rappresentano e difendono un mondo in cui le ore sono scandite «dai movimenti delle messi e dal sole, non da un ufficio londinese». E il rimando a una divinità legata alla terra è coerentemente portato avanti fino alle ultime pagine del

⁴⁸ *Cnidus in Abinger Harvest*, New York 1936.

⁴⁹ «The goddess rejoicing in spring» (*The Longest Journey*, 255).

⁵⁰ «Her gift of corn and tears», in *Cnidus*.

⁵¹ *The Longest Journey*, 123.

⁵² *Ibid.*, 213.

romanzo. L'ultimo capitolo è contrassegnato da continui riferimenti a pratiche rurali, a elementi della natura, alla pienezza e fertilità della Natura, in uno scenario di prati coperti di papaveri e margherite in cui il profumo dell'erba appena tagliata si confonde con il sibilo leggero della falce. La Natura è viva e lo sarà sempre, attraverso il ciclo dell'avvicinarsi delle stagioni secondo uno schema di nascita, morte e rinascita che unisce passato e futuro ed è l'eternità stessa, ed è perciò mitico nell'essenza. Niente di quello che Demetra protegge perirà mai, perché uno dei significati principali del mito è proprio la continuità; la Natura rinnova se stessa, e il romanzo si chiude sul bambino di Helen, erede immaginario del regno di Demetra, che gioca felice con un mazzetto di fieno, mentre la madre osserva che per l'anno a venire il raccolto sarà abbondante come non mai.

Molti altri elementi mitici, palesi o suggeriti, sono presenti in tutta l'opera di Forster, la cui cultura tradisce a ogni parola un legame col mondo classico. Non pretendendo quindi di esaurire con questo articolo un argomento così ampio, si è inteso soltanto suggerire alcune chiavi interpretative del fenomeno 'mitologia' nella narrativa forsteriana.

Ci sembra perciò appropriato concludere con una citazione da Pindaro che ben riassume l'atteggiamento di Forster verso lo splendente e perduto mondo greco abitato da dei; citazione che era diventata per Forster, come ci dice lo stesso P.N. Furbank, una sorta di talismano: negli ultimi anni teneva ripiegato dentro il suo barometro un foglietto di carta con queste poche frasi:

«Man's life is a day. What is he, what is he not?
Man is the dream of a shadow. But when the god-given brightness comes
A bright light is among man, and an age that is gentle comes to birth»⁵³.

Venezia

Federica Ferrarin

⁵³ Pind. *Pyth.* 8.95 ss.:

«La vita dell' uomo è un giorno. Che cos'è egli, cosa non è?
L'uomo è il sogno di un'ombra. Ma quando la luce degli dei viene
un luminoso splendore è tra gli uomini, e una nobile età vede la luce».
In Furbank, 101 [mia la traduzione dall'inglese].

1. A 13 anni dal rifacimento del Morel¹, curato dall'ultimo Büchner², Jürgen Blänsdorf³, che già ne aveva corretto le bozze dopo la morte del maestro, offre agli studiosi questa nuova silloge, che in realtà – come informa nella prefazione (p.X) – era pronta per la stampa nel 1988, ma che le difficoltà dovute alla riunificazione delle due Germanie hanno ritardato di alcuni anni: per questo la bibliografia risale sostanzialmente a quegli anni, tranne qualche sporadico aggiornamento.

2. Piuttosto che approntare un'ed. nuova, il Bl. ha preferito riprodurre testo e numerazione di Bü., pur tenendo conto delle molte osservazioni dei suoi recensori⁴, nonché del ricco dibattito sviluppatosi in questi ultimi anni, a partire dai lavori di Dahlmann⁵ e di Beck⁶, dagli studi compresi nelle miscellanee curate da Tandoi⁷, per arrivare alle edd. dei

* Sono debitore di preziosi suggerimenti e integrazioni bibliografiche ai professori M.De Nonno, S.Mariotti, A.Traina, nonché al condirettore della rivista, prof. P.Mastandrea; alla cortesia di G.Kloss e M.Magnani debbo il reperimento di numeroso materiale bibliografico.

Per brevità nel corso della rassegna mi sono servito delle sigle indicate da Bl. (nel *Conspectus librorum*, pp.XIII-XX, e nelle bibliografie premesse ai singoli autori), là dove erano disponibili, il che comporta qualche incongruenza nelle citazioni (in part. si noti che il numero in esponente per Bl. non indica l'edizione, ma semplicemente è distintivo all'interno di un elenco di opere di uno stesso autore, cf. ad es. le sigle di Dahlmann, ricordate infra, n. 5)

¹ *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium iterum* edidit W.Morel, Lipsiae 1927 (rist. 1963) [d'ora in poi Mor.], «iterum» rispetto alla raccolta di Baehrens, *Fragmenta poetarum Romanorum* collegit et emendavit A.Baehrens, Lipsiae 1886 [d'ora in poi Bae.].

² *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium* post W.Morel novis curis adhibitis edidit C.Buechner, Lipsiae 1982 [d'ora in poi Bü.]: sulla ambiguità dell'indicazione «2. Auflage» (p.IV) e «Praefatio editionis secundae» (p.V) riferita a questo rifacimento di un'opera che già si presentava come seconda ed. rispetto al Baehrens, cf. L.Gamberale, *Nota a Settimio Sereno, fr. 19 Mor.*, in *DMP II*, 278, n.1; l'ambiguità prosegue ora con la dizione «3. Auflage» (p.IV), «Praefatio editionis tertiae» (p.IX).

³ *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium* post W.Morel novis curis adhibitis edidit C.Büchner. Editionem tertiam auctam curavit J.Blänsdorf, Stutgardiae et Lipsiae 1995, XXVI-494 pp., 195 DM (v. le rec. di E.Courtney, *BMCR* 7.3, 1996, 221-29; J.Dangel, *RPh* 69, 1995, 363 s.; F.Cupaiuolo, *BStudLat* 26, 1996, 321 s.; C.Nicolas, *REL* 73, 1995, 258-60; H.Tränkle, *MH* 53, 1996, 320-21; G&R 43, 1996, 259).

⁴ E.Courtney, *Fragmenta Poetarum Latinorum*, *BICS* 31, 1984, 131-36 [= Courtney, rec.]; M.De Nonno, *Per i 'Fragmenta poetarum Latinorum'*, *RFIC* 113, 1985, 241-52 [= De Nonno]; P.Grimal, *REL* 61, 1983, 344; P.K.Marshall, *The New Morel*, *LCM* 10, 1985, 71; H.Solin, *Arctos* 19, 1985, 272 s.; V.Tandoi, *Premessa a DMP I VI-IX, II V-XII*; A.Traina, *Dal Morel al Büchner. In margine alla nuova edizione dei Fragmenta poetarum Latinorum*, *RFIC* 113, 1985, 96-119 (= *Poeti latini e neolatini*, III, Bologna 1989, 35-66 [= Traina, rec.]).

⁵ Ovvio il rinvio almeno a *Zu Fragmenten römischer Dichter*, Wiesbaden I 1982 (AAWM 1982,11), II 1984 (AAWM 1984,12), Stuttgart III 1987 (AAWM 1987,6), citati, secondo le sigle del Bl., come Dahlmann^{2, 3, 4}.

⁶ V. in part. *Annianus, Septimius Serenus und ein vergessenes Fragment*, Stuttgart 1994 (AAWM 1994, 4) che, nel distinguere come autonomi i due fr. *si qua flagella iugabis* e *si qua flagella iugas* era stato preceduto parzialmente da L.Nosarti, *Questioni metriche. GL VI, 620-625 K.: Fragn. Bob. De versibus. GL VI, 81, 33 ss. K.: Aphon., De metris lib. II*, in *Problemi di edizione e di interpretazione nei testi grammaticali latini*, a c. di L.Munzi, Roma 1994 (= *AION* 14, 1992), 65-101, in part. 93 l.100, da integrare nella bibliografia del Bl., ad Annian. fr.3 p.346.

⁷ *Disiecti Membra Poetae. Studi di poesia latina in frammenti*, a c. di V.Tandoi, Foggia I 1984, II 1985, III 1988 (cit. con la sigla *DMP*).

Poeti novelli e di Tiberiano della Mattiacci⁸, – per fare qualche nome – alle due edd. del *Supplementum Morelianum*⁹ e al volume *The Fragmentary Latin Poets* di E.Courtney¹⁰. In alcuni casi, tuttavia potevano essere sfruttati più a fondo i contributi oggettivi alla revisione dell'apparato forniti tra l'altro da Lunelli¹¹, Marshall e De Nonno (cf. infra, § 9)¹².

3. Una delle critiche mosse al Bū. è di avere ecceduto negli interventi personali, spesso più per il gusto della congettura che per vere motivazioni testuali o linguistiche: delle 19 congetture inserite nel testo — se non me ne è sfuggita qualcuna —, il Bl. con maggiore prudenza ne accoglie, sempre nel testo, solo otto, alcune delle quali, peraltro, non immuni da critiche:

p.24 Liv.Andr. fr.9 in *Pylum deveniens, aut ibi<dem> ommentans*, su cui cf. Traina, rec., 42; p.123 Suetius 1.1 *admiscet bacam, basilisca haec nomine partim (admisce tuaca basilicis NPbVRF : admisce tua calia silicis TMB')*; p.183 Q.Cic. v.14 *vigent haec (v. umi codd.)*; pp.188 s. Memm. 1 *ne ardua <sis> nitens*, su cui v. Traina, rec., 49; p.213 Calv. 12 *vexatur (vergatar B)*, su cui v. Traina, rec., 48; p.229 Varro At. 2 *Tiphyn <et>*; p.287 Ov. 7 *bis rapitur vixitque tibi semel < ↓ J Orpheu>*; p.453 inc. 83 = *ignotus de Venere* p.190 Bū., v.2 <si> *quibus*, su cui v. Traina, rec., 62 s.

Altre dieci, seguendo le osservazioni dei recensori, riporta più prudentemente in apparato¹³; la ricostruzione di Sept.Ser. fr.2.3 (p.173 Bū.) *partes ad ut <ego mi> ingeram (ut ad ingerere PS)*, rifiutata da Dahlmann⁴ 67-70¹⁴ non viene neppure più menzionata dal Bl., che torna a *ingerere ut ad <partes ...>* di Bae.¹⁵.

4. Due soli – se ben ho visto – gli interventi personali del Bl.: a p.22, per Liv. Andr. 3 *mea puera, quid verbi ex tuo ore supra fugit?* (cf. infra, § 9), propone in apparato la divisione in due versi, *mea p. q. v. e. t. o. s. | f.*; a p.164, per Cic. fr. 27 *ap. div. 1.52 tertia te*

⁸ *I frammenti dei «poetae novelli»*, a c. di S.Mattiacci, Roma 1982; S.M., *I Carmi e i frammenti di Tiberiano*, Firenze 1990.

⁹ *Supplementum Morelianum* confecerunt A.Traina - M.Bini, Bologna 1986 [= *S.Mor.*¹]; *Supplementum Morelianum iterum curaverunt auxerunt* A.Traina - M.Bini, Bologna 1990 [= *S.Mor.*²] (con le recensioni di X.Ballestrer, *Emerita* 57, 1989, 181-83; M.Billerbeck, *MH* 44, 1987, 287; L.Cristante, *MusPat* 5, 1987, 182 s.; H.Dahlmann, *Gnomon* 59, 1987, 445 s.; F.Della Corte, *Maia* 39, 1987, 75 s.; M.De Nonno, *RFIC* 117, 1989, 79-87 [= De Nonno, rec. *S.Mor.*¹]; A.Léonard, *AC* 57, 1988, 403 s.; A.Salvatore, *BStudLat* 16, 1986, 143 s.); cf. anche A.Traina, *Supplemento Moreliano addendum*, *RFIC* 119, 1991, 198 s.

¹⁰ Oxford 1993 [= Courtney], su cui si vedano le rec. di X.Ballestrer, *Tempus* 11, 1995, 89-92; H.D.Jocelyn, *Hermathena* 159, 1995, 53-77; J.B.Hall, *JRS* 85 1995, 270; J.J.O'Hara, *CPh* 89, 1994, 384-91; M.Possanza, *BMCRev* 6.7, 1995, 581; G&R 42, 1995, 88. Lo stesso Courtney ha poi curato il volume *Musa lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta 1995.

¹¹ A.Lunelli, *Aerius. Storia di una parola poetica (Varia neoterica)*, Roma 1969, in part. 143-62, cf. anche *Replica neoterica*, *RFIC* 103, 1975, 491.

¹² Cf. ad es le osservazioni a proposito di Liv. Andr. fr. 23 p.30; *Epitaph. Naev.* p.73; *Porc. Lic.* 1 p.97; *Mat.* 3 p.113; *Laev.* 3.4 p.130; 16 p.135; *Bibac.* 2 p.199; *Calv.* 12 p.213; *Varro At.* 5 p.232; inc. 27 p.423.

¹³ Cf. p.120 *Manil.* fr. 1.1; p.121 *Manil.* 3.2; p.156 *Cic.* 7 (cf. Tandoi, *DMP II*, VIII e Traina, rec., 47); p. 235 *Varro Atac.* 13 (cf. Traina, rec., 49); p.265 *Epigr. in August.* 1 = 1 Bū. (pp.134 s.; cf. Traina, rec., 50); p.275 *Macer* 7 (cf. Traina, rec., 52); p.292 *Albinov.* v.19; p.336 *Turn.* 1.2 (cf. Tandoi *DMP I*, X); p.377 *Albinus* 2 (cf. Tandoi, *DMP I*, X); p.442 inc. 62 = 34 Bū. (cf. Tandoi, *DMP I*, XI).

¹⁴ Cf. A.Traina, *Dal Büchner al Dahlmann (ancora sui frammenti dei poeti latini)*, *RFIC* 116, 1988, 370-79 (= *Poeti latini e neolatini*, IV, Bologna 1994, 9-20), in part. 378 = 19 s.; Tandoi, *DMP I*, X; Courtney, rec., 135.

¹⁵ Restano in apparato le congetture a *Volcac.* fr. 2.2 p.102; *Pupius* 1.1 p.110; *Mat.* 16 p.117 (su cui v. Tandoi *DMP II*, VI); *Cornif.* 2 p.225; *Albinov.* v.3 p.291; *Corn. Sev.* 8 p.295; *Rabir.* 4 p.305; inc. 41 p. 428 = 18 Bū. p. 205; inc. 91 p.455 = 54 Bū.; inc. 107 = 70 Bū. (su cui v. Tandoi, *DMP II*, XII).

Phthiae tempestas laeta locabit, la nota in apparato «an 'Phthiae' scribendum» potrebbe far pensare ad intervento ortografico del Bl.: in realtà così stampa già Traglia nelle edd. del 1962 (fr.63 p.113) e 1963 (fr.63 p.118; cf. infra, § 9), secondo le indicazioni del classico W.Schulze, *Orthographica et Graeca Latina*, Roma 1958, 42, 49-52, 75 (ed. or. Marpurgi Cattorum 1894, XXIX, XXXIV s., LI)¹⁶.

5. In generale, l'ed. si ispira a criteri di brevità: come già Mor., e poi Bū., Bl. rinuncia all'analisi metrica dei fr., anche nei casi in cui sono state supposte fornite diverse, e quindi ricostruzioni testuali diverse. Per lo stesso principio di brevità i testimoni non sono raccolti in un'apposita mantissa dell'apparato, in calce al fr., ma questo è riportato all'interno del contesto del testimone principale. Questo può essere un criterio, anche se non è il più evidente, perché talora si possono confondere testo del testimone e testo del fr., ma soprattutto perché i testimoni 'secondari' sono spesso solamente menzionati, talora in maniera selettiva: questo priva il lettore di utili elementi sulla diffusione e l'interpretazione antica del testo e in qualche caso anche sulla costituzione del testo. Rare le utili *adnotatiunculae* esegetiche che si trovavano in Mor., e sporadiche le note sui problemi di attribuzione — anche quando il Bl. introduce nella raccolta fr. nuovi, o che erano stati eliminati da Mor. Mancano indici delle fonti e dei fr. esclusi; le tavole di confronto con le edd. precedenti sono ancora quelle di Bū. e quindi non vi compaiono i nuovi fr. Considerato il proliferare delle edd., sarà utile in futuro una tavola di confronto più completa, e possibilmente non parcellizzata in calce a ciascun autore, ma raccolta alla fine del volume. Quello che qui viene offerto, quindi, è semplicemente un testo, senza una prima guida nell'interpretazione che indichi, là dove ce ne siano, le varie difficoltà e soluzioni e che dia conto delle modalità di stratificazione della raccolta: una scelta diversa, per fare un esempio, da quanto sta avvenendo in filologia greca per le raccolte dei tragici o dei comici, o nella stessa collana teubneriana per i lirici.

6. Questa ed. si presenta più che raddoppiata nella mole (494 pp., rispetto alle precedenti 219), per quanto l'incremento sia dovuto anche ad una differente veste tipografica. Accogliendo (parzialmente) i suggerimenti dei recensori (tanto al Mor. che al Bū.), e del *Supplementum Morelianum*, Bl. ha ampliato la collezione, facendo inoltre precedere i fr. dei singoli autori dai testimoni sulla vita e l'opera. Il volume è risultato così arricchito di 17 autori e 103 fr., segnalati con un asterisco (*) nel testo:

*Carmen** p.1; L.Livius Andronicus 36a* p.35; Cn.Naevius 60a* p.67; *Epitaphium Naevii** p.72; L.Accius, 25a* p.90, 32*-33* pp.91 s.; *In Memmium versus popularis**, p.109; Manilius, 3a* p.121, 5*-7* p.122; Suetius 4a* p.125; Gannius 4*-5* p.143; M.Tullius Cicero 3a* p.150 s., 12a p.157, 35a p.172; M.Terentius Varro Reatinus* (1*-3*) p.186; C.Iulius Caesar 3* p.191; P.Valerius Cato* p.195; Furius Bibaculus vel Furius 6a* p.201; P.Terentius Varro Atacinus 24a* p.240; Pompeius Lenaeus (*P.Magni familiaris*)* (1*) p.242; C.Cornelius Gallus 5* p.258, 6* p.259; P.Vergilius Maro* (1*-2*) pp.259 s.; Q.Horatius Flaccus* p.263; Albius Tibullus* (1*) p.270; M.Verrius Flaccus (*aetate Augusti*)* (1*) p.271; Domitius Marsus 8*-9* p.283; P.Ovidius Naso 4a* p.286, 17*-18* p.289 s.; Germanicus* p.306; L.Anaeus Seneca 2* p.311, 3*-8* p.312, 9*-11* p.313; Petronius Arbitrator* p.319; M.Anaeus Lucanus 6a* p.323; Turnus 2* p.336; Passenus Paulus (*aetate Traiani*)* p.340; M.Cornelius Fronto 3*-4* p.361; (L.) Apuleius 6a* p.366; Q.Septimius Florens Tertullianus* p.367; Commodus imperator* p.368; *Versus in Caesares Romanos ex Historia Augusta* 6a* p.371; Terentianus Maurus* p.376; P.Licinius Egnatius Gallienus* p.378; L.Caecilius Firmianus Lactantius* 1*, 2* p.379; Tiberianus* (1*-8*) pp.381-83; Claudius Claudianus* p.393; Ambrosius* (1*) p.394; Eusebius Hieronymus* (1*-5*) pp.395 s.; Macrobius Ambrosius Theodosius* p.400; Aurelius Augustinus 2* p.409; *Priscillianistarum praeceptum** p.410; Priscianus* p.413. Inoltre nella sezione degli «Incertorum Versus»: *ex tabulis triumphalibus* 6*-7* p.415; *Ignoti cuiusdam carmen Nelei* 7a* p.416; *Templi Tarracinensis inscriptio* 8a* p.416; *Aenigmata* 15* p.418; *Praecepta rustica et medica* 20*- 21*, 23*-24* p.420-22; *Versus*

¹⁶ Sul rilievo del nome proprio «isolato nella sua pronuncia esotica», e sul problema grafico, v. le osservazioni di Tra.¹ (sigla di Bl. p.147) = *Vortit barbare*, Roma 1974², 97 s., e F.Biville, *Les emprunts du latin au grec. Approche phonétique*, I, Paris-Louvain 1990, 203.

fortasse Luciliani 31* p.424; *Versus aevi Catulliani* 45a*-45b* p.429. Tra i «*Versus aevi augustei* vel I p.C. saeculi», *Bellum Actiacum* (Rabiri?, Corneli Severi?) 46*, 46a*-p* pp.430-38; ed ancora 53* pp.439 s.; tra i «*Serioris aetatis versus*», *Ignoti auctoris* (C.Iulii Solini?) *Pontica* (s. IV?)* (77*) p.447; 78*-80* pp.448 s.; *Ignoti auctoris Historia Apollonii regis Tyri* (s. IV-VI)* (82a* 1,2) pp.450-52; *Versus metri causa laudati* 90* p.454, 105*-106* p.458, 124*-127* p.462; *Versus reciproci* 135* p.465, 137* p.466.

Il Bl. ha comunque opportunamente tralasciato — come risulta dalla prefazione, IX s. — i testi compresi nell'*Anthologia Latina* e nei *Poetae Latini Minores* di Baehrens — tranne poche eccezioni —, rinviando ad essi «*suis locis*»; ed inoltre gli *Aratea* di Cicerone, gli *Arati Phaenomena* di Germanico; i fr. del secondo libro di Rutilio Namaziano, il *Carmen de Alceste* («*cum integrum esse videretur*»), e ancora i «*versus orationi pedestri interspersos ut in operibus prosimetri solet*», come i versi di Petronio; i «*versus metri causa fictos*», i versi tragici, eccetto le sole traduzioni latine di versi scenici greci, ed i carmi epigrafici.

Rispetto al Bū. ha eliminato i fr.inc. 2 e 55 perché spuri, e spostato sotto Pompeius Lenaeus il fr.inc. 17, sotto i *Versus in Caesarem* il fr.inc. 19, e sotto Tiberiano il fr.inc. 87. Il fr.inc. 20 secondo la *Praefatio* (p.X) è stato spostato anch'esso tra i *Versus in Caesarem*, ma qui in realtà non lo si trova. Molto è stato accolto di quanto si trova nel *S.Mor.*²: 48 fr. dei 58 ivi compresi¹⁷; tuttavia il Bl. non precisa quale criterio lo abbia ispirato nella selezione. Certo più scettico sarei stato su Sen. fr.2* (p.311), e soprattutto su Prisc.* (p.413) e Claud.* (p.393; cf. infra *ad l.*)¹⁸. Per quest'ultimo epigramma, De Nonno (rec. *S.Mor.*¹, 82 s.) ha mostrato in maniera definitiva che la indicazione «*Claudiani ut fertur / iocosi versus*» nel cod. B si riferisce a quanto precede, cioè una serie di carmi claudiane; per di più una mano diversa ha corretto tale indicazione annotando «*non, sed Papien(sis)*», attribuendone la paternità al cardinale Iacopo Ammannati Piccolomini, «*presente più oltre nello stesso A come destinatario di numerosi epigrammi e di un'epistola*». La conclusione è dunque che tale testo dovrà confluire nell'*Anthologia Latina* e non nei *FPL*.

Su alcune altre novità, come il fr.36a* di Livio Andronico (p.35), il fr.3a* di Manilio (p.121), il fr.4a* di Suetonio (p.125), il fr.7a* il *Carmen Nelei* (p.416), che potrebbero essere versi scenici, esprimo qualche perplessità a suo luogo (cf. infra, § 9); quanto meno l'inserimento nella raccolta degli epici e dei lirici meritava una nota esplicativa. C'è da chiedersi, poi, se nel caso di Livio Andronico o Nevio — per fare un esempio — non gioverebbe maggiormente un'ed. complessiva, in cui inserire quei fr. di dubbia assegnazione, piuttosto che disperderli in tra epici e scenici, con il rischio che qualche cosa, omesso da un editore, resti poi oscurato, come è accaduto per il frammento di Livio Andronico segnalato da S.Timpanaro (cf. infra, § 9). Ugualmente discutibile l'inserimento dei fr. di autori tramandati anche per tradizione diretta, e raccolti già nelle edd. dei singoli *corpora*, come può essere per Catullo, Tibullo, Ovidio, tanto più che spesso quelle edd. si rivelano più complete (cf. infra, a proposito di Catullo, pp.204 s.).

Non avrei invece tralasciato il nuovo fr. neviriano individuato da Mario De Nonno in una serie di estratti grammaticali che questi ha proposto di chiamare *Excerpta Andecavensia*: v. infra, a conclusione delle note su Nevio — ma probabilmente i lavori di De Nonno sono usciti troppo tardi perché il Bl. ne potesse prendere visione¹⁹.

¹⁷ I dieci fr. del *S.Mor.*² esclusi dal Bl. sono: p.17, *vetera proverbialia*, nr.1; p.20, *Porc.Lic.*, nr.2; p.22, *vers. ap. Cic. fin.* 4.72; p.23, *vers. pop. in Clod. et Clodiam*; p.27 *ign. vers. ap. Sall. Catil.* 10.5; p.40, *ign. vers. ap. Sen. tranq.* 4.5, nr. 2; p.53, *Tert.*, nr.2; p.67, *cantio magica ap. Marcell. med.* 18.30; *Macr.* p.69, nr. 1.

¹⁸ Il Bl. poteva trovare riserve su questi due testi nel *S.Mor.*² (65 e 72, che accoglie le osservazioni di De Nonno, cens. *S.Mor.*¹), che pure cita in altri casi: sarà opportuno in futuro unificare i riferimenti sempre alla seconda ed.

¹⁹ Degno di considerazione è poi il v. anon. *ap. Mar.Victor. (Apth.) GL VI 103,15 iubar superne fulgida lucet arce caeli* (trad. di Eur. fr. 929 N.²), escluso anche dal *S.Mor.*, 11, su cui ha richiamato l'attenzione L.Cristante, rec. *S.Mor.*¹, 182, e *Aphthoniana*, Padova s.d., 8-9.

7. Un'utile innovazione rispetto a Bü. è il *Conspectus librorum saepius laudatorum*, pp.XI s., che evita numerose ripetizioni, come auspicato fra l'altro dai recensori (cf. Traina, rec., 39), anche se permane qualche incongruenza dovuta alla fedeltà all'ed. di Bü.: ad es. a p.118 (nella bibliografia di Ninnio Crasso) e p.119 (nella bibliografia della *Naeui Cypria Ilias*) sono citati per intero Leo³ e Traglia¹, di cui sarebbe opportuno citare la seconda ed. riveduta, Roma 1974, non una semplice ristampa (cf. infra, a proposito di Sevio Nicanore, p.107). Di qualche utilità è poi la traduzione italiana del Tolkiehn per i ricchi aggiornamenti di M.Scaffai (I.T., *Omero e la poesia latina*, Bologna 1991); la quarta ed. di Warmington *ROL II* 1967, è in realtà, come indicato a p.IV del volume, una ristampa (nel 1982 ne è uscita una quinta).

8. Segue il *Conspectus editionum adhibitaram* (pp.XIII-XX): del Calcidio di Waszink (= Plato latinus, IV) esiste una seconda ed. del 1975; del *De dubiis nominibus* (testimone di Naev. fr. 11, Maecen. fr. 1; 9; 11), dopo il Keil, *GL V* 567-594, ha fornito una nuova ed. F.Glorie, nel *C.Christ.* SL 133A, Turnolti 1968, pp.755-820; per le *epistulae ad familiares* di Cicerone l'ed. di Watt (Oxford 1982) ha sostituito quella di Purser; per Frontone e Gellio rispettivamente van den Hout e Marshall hanno pubblicato una seconda ed. (Leipzig 1988 e Oxford 1990); di Igino lo stesso Marshall ha pubblicato ora una nuova ed. (Stuttgart-Leipzig 1993); per Mario Vittorino, accanto al Keil, il Bl. indica ora l'ed. di I.Mariotti (Firenze 1967): bisognerebbe precisare che questa comprende solo le pp.3-31 K., mentre le successive comprendono il trattato *De metris* di Elio Festo Aftonio, unito a Vittorino, e tradito sotto il suo nome già nel V secolo²⁰. Per Marziano Capella, dopo l'ed. di Dick rivista da Préaux (Stuttgart 1978), v. ora quella di Willis (Leipzig 1983); per M.Valerio Probo, *Excerpta de nomine*, *GL IV* 207-16 andrà inserita l'ed. di M.Passalacqua, (citata dallo stesso Bl., p.128); per l'*Appendix Sallustiana* all'ed. di Kurfess preferirei ora quella di L.D.Reynolds (Oxford 1991), per Seneca retore a Müller o quella di M.Winterbottom (Cambridge Mass. 1974), o la più recente di Håkanson (Leipzig 1989), mentre le *naturales quaestiones* senecane di Gercke sono state sostituite nella Teubner dall'ed. di Hine (Stuttgart-Leipzig 1996), di cui ovviamente il Bl. non poteva tenere conto. Accanto all'ottima ed. di Svetonio, *de grammaticis et rhetoribus*, a cura di Brugnoli, sono uscite ora le edd. annotate di Marie-Claude Vacher (Paris 1993) e di R.A.Kaster (Oxford 1995, preceduta da un volume di *Studies on the Text of Suetonius De Grammaticis et Rhetoribus*, Atlanta 1992). La sezione *De syllabis* di Terenziano Mauro è ora edita e commentata dal discusso J.-W.Beck (Göttingen 1993); per Giulio Valerio (solitamente citato come Iul.Val., ma a p.XIX sotto Val.) Bl. eredita da Bü. l'ed. di Kuebler (Leipzig 1888), ma poi, p.385, fa riferimento alla nuova (ed indispensabile) ed. di M.Rosellini, Leipzig 1993. Per Velleio Patercolo, infine, è disponibile ora la teubneriana di W.S.Watt (Leipzig 1988).

Il *Conspectus* comprende solamente i principali testimoni: così le edd. della *Historia Apollonii regis Tyri* sono indicate solamente prima dei versi (p.450), mentre per il v. di Prisc. *praeex.* 10, accanto a Keil (*GL III* 432,23 ss.) e Halm (*RLM* p.553,21ss.), ricorderei ora l'ed. di M.Passalacqua (*Opuscula*, I, Roma 1987). Ugualmente selettiva la lista *Sigla codicum auctorum saepius adhibitorum*, non solo per quanto riguarda gli autori, ma anche per lo scioglimento delle sigle dei codici.

9. Veniamo ora all'esame dei testi, seguendo l'ordine del Bl., un esame necessariamente parziale, data la vastità della materia: si scuserà la pedanteria, ma, trattandosi di un'ed. critica di primaria importanza, mi è parso utile segnalare anche eventuali errori tipografici,

²⁰ Rimando almeno al recente L.Cristante, *Appunti sul I libro De Metris di Aftonio*, in *Problemi di edizione*, cit., 201-09. Per distinguere i due trattati sarebbe perciò opportuno impiegare la dicitura «Mar.Vict. (Aph.)», con la grafia dissimilata stabilita da W.Schulze, cit., 71 s. (= XLVIII s.).

e, in alcuni casi, soffermarmi anche su alcune questioni di metodo, dal modo di citare i testimoni all'uso dei segni diacritici, non sempre coerente.

Le integrazioni bibliografiche, che non hanno alcuna pretesa di completezza, comprendono opere in parte precedenti, in parte successive alla data di pubblicazione del volume: moltissimo è uscito ultimamente sui fr. dei poeti latini, e mi sembra che il quadro che si delinea in questo paragrafo confermi la necessità di approfondite rassegne autore per autore, che consentano di 'metabolizzare' tutto il lavoro critico di questi anni²¹.

* Pp.1 s. *Carmen** (nuovo 'autore', non compreso nelle precedenti raccolte di Bü., Mor. e Bae.): sterminata la bibliografia in proposito, dal classico A.Momigliano, *Perizonius, Niebuhr and the Character of Early Roman Tradition*, JRS 47, 1957, 104-14 (= *Secondo Contributo*, Roma 1960, 69-88), ai più recenti A.M.Addabbo, '*Carmen*' magico e '*carmen*' religioso, CCC 12, 1991, 11-27; M.Bonaria, *La musica conviviale dal mondo latino antico al Medio Evo*, in *Atti del VII Convegno di Studio «Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400»*, Viterbo 1983, 119-47; G.Brugnoli, *Mimi edaces*, ibid., 77-90; E.Flores, *L'inno nella cultura latina arcaica*, in *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico*, Napoli 1993 (= AION 13, 1991), 55-71; N.Horsfall, *The Prehistory of Latin Poetry. Some Problems of Method*, RFIC 122, 1994, 50-75; N.Zorzetti, *The Carmina Convivalia*, in O.Murray (ed.) *Symptica. A Symposium on the Symposium*, Oxford 1990, 289-307.

Ugualmente selettivo l'elenco dei *Testimonia*, cui si potrebbe aggiungere ad es. Cic. *Tusc.* 1.3 (e 4.3 = *Cato orig.* 118 P. *HRR* I p.92 = VII.13 pp.53 s. Ch.); Serv. auct. *ad Verg. Aen.* 1.641; Non. 107 L. (=77,2-5 M.) *Varro de vita populi Romani lib. II in conviviis pueri modesti ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant maiorum, et assa voce et cum tibicine* (cit. a p.2), corrisponde al fr.84 Riposati (v. anche il commento, pp. 187-92); cf. inoltre Varro, *Cato vel de liberis educandis* fr.26 R. ap. Non. 108 L. (=77,6 ss. M.).

Pp.9-11, *Carmen Fratrum Arvalium*: qui, come altrove (cf. ad es. Liv.Andr. p.17) è stato purtroppo eliminato nella composizione lo spazio di una riga che nel Bü. divideva le edd. (in ordine cronologico) dagli studi (in ordine alfabetico)²². Alla bibliografia si aggiungano: l'ed. commentata di E.Courtney, *Musa Lapidaria*, cit., 34 s. e 199-204, quindi i lavori di E.Flores, *L'inno nella cultura latina arcaica*, cit., in part. 59-62; I.Paladino, *Frates Arvales. Storia di un collegio sacerdotale romano*, Roma 1988, nonché J.Scheid, *Romulus et ses frères. Le collège des frères Arvales, modèle du culte public dans la Rome des Empereurs*, Roma 1990 (con ricca bibliografia, pp.644-46). Analisi metrica in part. nel volume (poco utilizzato da Bl.) di G.Pasquali, *Preistoria della poesia romana*, con un saggio introduttivo di S.Timpanaro, Firenze 1981 (ed. or. 1936), 114-16.

Pp.11-13, Appius Claudius Caecus: alla bibliografia aggiungere R.G.Böhm, *Logisches und Philologisches zu den Sententiae des Appius Claudius*, RCCM 30, 1988, 3-18; L.Ferrero, *Studi sul pitagorismo nel mondo romano dalle origini alla fine della repubblica*, Torino 1955, 152-74; E.Flores, *Latinità arcaica e produzione linguistica*, Napoli 1978, 27-37; L.Herrmann, *Les Sententiae d'Appius Claudius* in *Hommages à J.Bayet*, Bruxelles 1964, 255-59; M.Marini, *Osservazioni sui frammenti di Appio Claudio*, RCCM 27, 1985, 3-11; in part. sul fr.3, B.Biliński, *Appio Claudio Cieco e l'aspetto sociale della sentenza Fabrum esse suae quemque fortunae*, in *Letterature comparate. ... Studi in onore di E.Paratore*, Bologna I 1981, 283-91; cf. infra anche la bibl. relativa al fr.inc. 3 p.414.

Pp.13 s., A.Atilius Calatinus: l'*Elogium* di Calatino (come del resto quelli degli Scipioni) è commentato da A.Traina, *Comoedia. Antologia della Palliata*, Padova 1997⁴,

²¹ Ho fatto precedere da un asterisco — utilizzando lo stesso espediente grafico di Bl. — i paragrafi relativi ai nuovi fr. o ai nuovi autori.

²² Nella fattispecie andrebbe inserito uno spazio tra l'ed. di Diehl e l'articolo di Bernardini (in Liv.Andr. p.17, tra l'ed. di Mariotti e l'articolo di Bettini).

170, che rimanda inoltre a L.Chioffi, *Gli Elogia Augustei del foro romano*, Roma 1996. In apparato poteva essere utile ricordare che la congettura di Madvig si fonda sull'inizio dell'*Elogium Scipionis*, precisando quel generico riferimento «cf. Anthologia Latina CLE nr.6 ... (*Scipionis elogium: hoc oino ploirume e.q.s.*)», e perciò è preferibile a *unum complurimae* di Havet.

Pp.14-6, Cn.Marcus vates: per l'interpretazione dei tre versi come saturni, v. ora G.Morelli, *Metrica greca e saturnio latino. Gli studi di Gennaro Perrotta sul saturnio*, Bologna 1996, 40 s. Nel saggio *Per la ricostruzione di un frammento del Vate Marcio*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F.Della Corte*, Urbino 1987, II 3-7, egli ha individuato una traccia del fr.2, normalmente citato solo attraverso Paul. Fest. 185,4 L. (*ningulus nullus. Marcus vates: 'ne ningulus mederi queat'*), anche in Fest. 184,17 ss. L., in cui egli suppone - come già Lindsay²³ - una caduta dovuta a un saut du même au même, e propone, sulla base di Paolo Diacono, di integrare così: '*ningulus*', *nullus, ut Ennius lib. II* [fr. 130 V.² = 131 Sk.]: '*qui ferro minitere atque in te ningulus <-->; et in carmine Marci vatis 'ne ningulus' mederi queat*'. Poiché il fr. di Marcio termina con *queat*, e Festo soleva citare versi interi, Morelli suppone inoltre che si tratti di un verso mutilo nella parte iniziale. Sono argomentazioni persuasive, di cui bisognerà tenere conto in futuro, quanto meno nell'indicare anche Festo come testimone.

In *Metrica greca*, cit., 40-42, Morelli rivendica l'autenticità come saturni dei *Carmina Marciana* 1-3 Mor. (contra v. C.Thulin, *Italische sakrale Poesie und Prosa. Eine metrische Untersuchung*, Berlin 1906, 64 ss., e S.Timpanaro, *Scvola Mariotti*, Belfagor 48, 1993, 302).

Pp.17-38, L.Livius Andronicus: tra le edd., come viene giustamente richiamato Warmington (preciserei II 1-43; 596 s.), non ometterei Traglia⁴, 159-91). Come già Bü., Bl. ha separato Mar.¹ (l'ed. dei fr.), da Mar.³ (lo studio su «Livio e la traduzione artistica»), ma ha indicato la nuova ed. (Urbino 1986²) solo per Mar.³, a p.18²⁴. In realtà, poi, in calce ai fr., Bl. continua a citare le pagine della 1^a ed. del Livio di Mariotti, mentre, come si vedrà, la 2^a ed. presenta significative divergenze²⁵. Qui, come per gli altri autori — non starò a ripeterlo — il Bl. non cita le ristampe, anche se rielaborate e aggiornate (come nel caso dei contributi di Traina, confluiti in *Vortit barbarae*, cit.) né le semplici anastatiche (ad es. del volume di Verrusio, Roma 1977, ovvero del saggio di J.Waszink, rist. negli *Opuscula selecta*, Leiden 1979, 89-98), tranne casi sporadici, come per gli studi di Timpanaro, ristampati nei *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma 1978²⁶.

Per quanto riguarda il problema cronologico, oltre al già datato W.Beare, *When Did Livius Andronicus Come to Rome?*, CQ 34, 1940, 11-19, le recenti discussioni sulla datazione acciana (cf. Acc. fr. inc. sed. 18 p.29 GRF = fr. gramm. inc. 14 p.257 Dangel ap. Cic. Brut. 72, cit. da Bl. p.19 s.) di H.B.Mattingly, *The Date of Livius Andronicus*, CQ 51, 1957, 159-63; G.Marconi, *La cronologia di Livio Andronico*, MAL 12, 1966, 125-213 (con la rec. di Mattingly, Gnomon 43, 1971, 680-87), nonché la rapida messa a punto del problema nella *Storia della letteratura latina* di von Albrecht (Torino I 1995, 113 n.52 = ed. or. Bern I 1992, 92 n.1). Si potranno poi aggiungere: A.Barchiesi, *Livio Andronico, Omero e l'ironia drammatica (Odyssea fr. 38 Mor. = 20 Mar.)*, RFIC 113, 1985, 405-11; G.Bernardi Perini,

²³ L'osservazione, già in Bae. (p.36), è stata omessa dal Mor. (e quindi da Bü. e Bl.), ma si trova negli editori enniani, Vahlen e Skutsch (p.286).

²⁴ Nella stampa, p.18, è caduta poi la parentesi tonda chiusa tra «Urbino I» e «Milano 1952».

²⁵ Alcune imprecisioni: le pagine di Carr.¹ sono 125-40 (e non 135); il titolo di Mar.² è *Adversaria philologa* e non *philologica*, come già indicato dai precedenti recensori, ed ancora Men. (E.Mengoni, *Livio Andronico, Odusia fr. 32 Bü.*) è apparso sugli AFLM (Annali della Facoltà di Lettere di Macerata), e non negli Annali dell'Univ. di Padova.

²⁶ Per quanto non manchino anche in questo caso imprecisioni nei titoli e nelle pagine (Ti¹. [pp. 186-89] è rist. come *Gli esametri di Livio Andronico*, pp. 83-96, Ti². come *Livio Andronico, Odyssea fr. 24 Morel (16 Mariotti)*, pp. 97 s.).

Livio Andronico, Od. fr. 3 Morel, in *Mnemosynum. Miscellanea A.Ghiselli*, Bologna 1989, 11-17; G.Erasmi, *The Saturnian and Livius Andronicus*, *Glotta* 57, 1979, 125-49; E.Flores, *L'Odissea di Omero e la traduzione di Livio Andronico*, *Lexis* 4, 1989, 65-75; E.Flores, *La Camena e la memoria (Andr. 'Od.', fr.1)*, *Lexis* 13, 1995, 187-98; S.M. Goldberg, *Epic in Republican Rome*, Oxford 1995, 46-52, 64-72 (che, privilegiando l'aspetto nazionale, si schiera contro l'alessandrinismo di Livio e Nevio, cf. la rec. di P.Parroni, *RFIC* 124, 1996, 344-46); J.M.Kearns, *Σεμνότης and the Dialect Gloss in the Odusia of Livius Andronicus*, *AJPh* 111, 1990, 40-52; A.Mazzarino, *I Feaci nell'Odusia di Livio Andronico*, *Helikon* 1978-1979, 387-90; R.Oniga, *'Importunae undae'. Livio Andronico, Od. fr. 18 Büchner*, *QUCC* 84, 1977, 43-47; E.Schmid, *Römische Theologie in der Odusia des Livius Andronicus in Geschichte - Tradition - Reflexion. Festschrift für M.Henzel zum 70. Geburtstag*, Tübingen 1996, 287-303; A.Traglia, *Problemi di letteratura latina arcaica. I. Livio Andronico*, *C&S* 19, 1980, 57-66. Ricorderei infine la traduzione italiana del Tolkielhn (cit., pp.115-18), soprattutto per gli aggiornamenti, pp.167-71.

Testo e ordinamento dei fr. sono immutati rispetto al Bü., con l'aggiunta del fr.36a* (per cui v. infra): metodo di presentazione dei testimoni e illustrazione delle questioni di attribuzione (non solo alla raccolta, ma ai singoli libri odissiaci) presentano le caratteristiche di brevità, ma anche di semplificazione eccessiva indicate supra, § 5. Scelgo solo qualche esempio: p.22, il fr.2 *pater noster, Saturni filie*, traduce, come è noto, il formulare (*Od. α 45 = 81 = ω 473*) ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων: piuttosto che registrarlo in corrispondenza della prima ricorrenza della formula omerica, come fa Bl. (e i suoi predecessori: è infatti il fr.2 Bae. = Mor. = Bü. = War. = Tra. = Len.), mi pare perciò più corretto fare come Mariotti che lo colloca tra i fr. inc. sedis (19, cf. anche Carratello, fr.25 p.106).

Lo stesso discorso vale per il fr.3, *mea puera, quid verbi ex tuo ore supra fugit?*, traduzione di τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρχος ὀδόντων (*Od. α 64 = ε 22 = τ 492 = ψ 70*), che Mariotti considera opportunamente tra gli inc. sedis (fr.20; cf. anche Bro.¹, 86 e G.Bernardi Perini, cit., 12 s.): cautela metodologica che è evidente nella organizzazione della raccolta, comprendente 35 fr. (seguiti da 4 spuri), raggruppati in 18 di sede certa (contro i 24 della prima ed.), 15 di sede incerta, 2 dubbi, a fronte di Bü. e Bl. che presentano 29 fr. di sede certa, 4 di sede incerta, 4 dubbi (3 in Bü.). Non inopportuno, poi, poteva essere ampliare la testimonianza di Carisio, includendo, come già Bae., anche la citazione di Varrone (= fr. 250 F. *ubi tamen Varro cum 'a' puera putat dictum, sed Aelius Stilo magister eius [fr. 47 F.] et Asinius [fr. 6 F.] contra*), dal momento che, per Reichardt e Lindsay, Varrone si riferiva a Livio, come ricorda Bernardi Perini, cit., 13 e n.13²⁷: risulterà così più chiara la nota dell'apparato «*puer teste Charisio Varro*» (che dovrà essere corretta in «*puera teste Charisio Varro*» nel caso si accetti la ricostruzione suddetta). Degna di menzione mi pare poi l'ipotesi di Bernardi Perini di leggere *suprafugit* — come già suggerito da Thulin — come calco di ὑπερεξέφυγεν, che poteva trovarsi in una glossa (Fränkel), nonché di considerare (come aveva proposto Knoche) le citazioni di Prisciano e Carisio come rese indipendenti di due dei tre luoghi formulari, risolvendo così il problema delle varianti *puer/puera* e *audio/fugit*: in Prisciano si avrebbe *mea puera, quid verbi ex tuo ore / suprafugit*, in Carisio *mea puer, quid verbi ex tuo ore / (audio)?*

Anche per il fr. 4 la situazione è più complessa di quanto si evince dal Bl.: ai modelli indicati si potrebbe aggiungere ω 400 ss., proposto da Bro.¹ 27-34 (ma v. le osservazioni di Parroni e Gamberale, nonché di Barchiesi, cit.). Barchiesi riesamina l'intera questione e conclude convincentemente (come già Mar.³, 36-38), che il modello del fr. 4 è ξ 144, di cui il traduttore ha accentuato il pathos con l'apostrofe *in absentia* ad Odisseo, in realtà presente, con un effetto di ironia tragica, un procedimento che Livio poteva trovare in Omero

²⁷ Non così per Funaioli e Leo, che riferiscono la lezione varroniana al solo *carmen Nelei* citato dopo Livio Andronico (= fr. inc. 7a* p.416).

stesso, nell'analogia apostrofe della vecchia Euriclea ad Odisseo, τ 363-69. In ogni caso se si accetta α 65 come modello del fr. 4 e α 64 del fr. 3, come fa Bl., occorrerebbe indicare, con Bae., «cohaeret cum priore» (ma, oltre alle note obiezioni di Leo, v. anche le riserve di Mar.³ 36-38, per cui *tamen* del fr. 4 mal si concilia con il verso precedente)²⁸.

P.23 fr.5: Bl., e già Bü., seguendo un suggerimento di Mor. (che comunque riportava il fr. a φ 433) considerano *inque manum suremit hastam ...* traduzione di α 99: il fr. è citato da Fest. 298 M. = 382,34 s. L. anonimo, e in maniera lacunosa, ma è supplito da Paul. Fest. 299 M. = 383,15 s. L., come ricordava Mor. (più opportunamente Lenchantin, p.23, e Ribbeck³, *trag. inc.* 235 p.314, riportando separatamente i due testimoni²⁹). Mi pare molto giusta la cautela di Mar.³ (p.63): dato il contenuto estremamente generico, egli non esclude che il fr., probabilmente di saturnio, potesse essere anche di Nevio, e lo colloca tra i *dubia* (35). In ogni caso alla laconica espressione *Livio attribuit Buecheler*, si poteva aggiungere qualche precisazione sui dubbi di attribuzione, con riferimento oltre all'ipotesi di Mariotti, anche al Ribbeck (come del resto facevano Mor. e Lenchantin)³⁰. P.27: nella bibliografia in calce al fr.18 aggiungerei Cav. (cf. p.17) che, seguendo B.Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Bari 1977, 106 n.32, si pronuncia contro la lacuna iniziale postulata dagli editori fino al Bü. (ed ancora nella seconda ed. di Mariotti)³¹. La correzione *filia m<e>*, al posto del trådito *filiam* nel fr.21, già formulata prima che da Maas (comunicazione privata a S.Mariotti) da Fruterius ap. W.Meyer, *Des Lucas Fruterius Verbesserung zu den Fragmenta poetarum veterum Latinorum, a. 1564*, RhM 33, 1878, 246 e da W.M.Lindsay, *The Saturnian Metre*, AJPh 14, 1893, 151 (cf. anche Mar.³ 71), ora è sostenuta da E.Flores, *La Camena e la memoria*, cit., 195 s. e n.26. Lacunoso l'apparato per il fr.22, *quoniam audivi paucis gavis*: il testo trådito è difeso da Bü., mentre per la maggior parte dei critici, sulla base di ι 413 ὤς ἀρ' ἔφαν ἀπίοντες, ἐμὸν δ' ἐγέλασσε φίλον κῆρ, *paucis* è fuori luogo, e si richiede un rafforzamento di *gavis*, donde *hau paucus* di Bae. (fr.32 p.41)³², *plurimum eis* di Mariotti (fr.13 p.72), *tum magis* di Flores, che pensa ad un iniziale <haec> (cf. già Mariotti, cit., e <quae> di Bergfeld). Su *paucis* interviene anche A.Mazzarino, *I Feaci nell'Odusia di Livio Andronico*, cit., correggendo in *Paiacis*. P.30 fr.23: per l'apparato notava il Marshall, rec.: «C reads the correct *Morta* (which means that the reported *mortua* of V is a worthless aberration)»³³. In luogo del trådito *facit* nel fr.25 (p.30), S.M.

²⁸ L'oscuro «tamen enim ADHGLK, *War.*» dell'apparato sarà da correggere in «tamen] enim ADHGLK, *War.*», come era nel Bt.; *enim*, prima che in Warmington, era in Bae. (— *neque enim te oblitus*, | *Lertie, sum, noster*, che segue la grafia di BLK), nonché nella ricostruzione esametrica di L.Müller: — *neque enim te oblitus sum, Laertie noster*, su cui Mar.³ 57 n.7).

²⁹ Fest. 298 M. = 382,34 s. L. <*Suremit sumpsit: Inque*> *manum su<remit hastam>*; Paul. Fest. 299 M. = 383,15 s. L. *Suremit sumpsit: inque manu suremit hastam*.

³⁰ Nel testo di β 423, riportato in calce al fr. 16, p.27, correggere ἀπτεσθαι in ἀπτεσθαι.

³¹ Gerrit Kloss mi suggerisce la sistemazione metrica *namq(ue) nullum peius / mácerat humánnum quamde mare saevom: / vires cui sunt mágnae toppe confringent / importúnae úndae*: «die zahlreichen vermeintlichen Korrekturen zu diesem Zitat sind ebenso überflüssig wie die Annahme, daß die letzten vier Kola überhaupt korrupt überliefert sind [...]. Durch einfache Verschiebung der Versgrenzen um ein Kolon erhält man makellose Saturnier. Die Endung von *macerat* zeigt noch — erwartungsgemäß — die ursprüngliche Länge des Vokals».

³² Questa correzione che Bü., per una svista, attribuiva ad un cod. B, è ora scomparsa dall'apparato di Bl.

³³ Per *topper citi ad aedis venimus Circae*, G.Kloss mi comunica un'interessante ipotesi: «Die Vorlagestelle dürfte übrigens nicht κ 252 εὔρομεν ἐν βήσσησι τετυγμένα δώματα κατὰ sein (so Bl.), da Odysseus Gefährte Eurylochos diese Worte spricht, der zu diesem Zeitpunkt Kirkes Namen noch gar nicht kennt (siehe unmittelbar darauf 254f. ἐνθα δὲ τις μέγαν ἰστὸν ἐποιομένη λίγ' αἶειδεν / ἧ θεὸς ἠὲ γυνή; Odysseus selbst hört den Namen erstmals aus dem Munde des Hermes V. 282, obgleich er ihn als Erzähler der Apologe natürlich schon vorher

Goldberg, cit., congettura *facti* (sulla base dell'omerico ἐγένοντο), ma v. le osservazioni di P. Parroni, rec. cit., 345. Per quanto riguarda il modello omerico (κ 395), poi, giustamente Mariotti stampa ἄνδρες δ'αἴψ (ἄψ Arist.) poiché, come ha mostrato Broccia 47, probabilmente Livio aveva a mente quel testo.

* P.35: tra i 'fragmenta dubia atque falsa', Bl. introduce il nuovo fr.36a* *ap. Fest. p.375 M.*³⁴ *vecorde et malefica vacerra*. Il fr., non compreso in Mor. e Bü., era già in Bae., fr.33 p.41: l'attribuzione all'*Odusia* risale a Scaligero che lo confrontava con β 243; mentre Hermann richiamava ρ 248³⁵. Dall'apparato non risulta che *m. vacerra* è congettura di Scaligero sulla base del lemma di Festo, in luogo del trådito *m. vecordia*, conservato da Lindsay, nella sua sistemazione del verso, <*vacerra*> *corde et malefica vecordia*³⁶. L'attribuzione all'*Odusia* non è concorde: Ribbeck³ lo accoglie fra le commedie di Livio (*inc. nom.* 5 p.4), e così pure fanno Warm. e Traglia, come il cit. Lenchantin. Il Bl. non aggiunge alcuna spiegazione, e non è dato sapere che cosa lo spinga a riproporre il v. all'interno della traduzione omerica. Mi sembra perciò che, in mancanza di nuovi riscontri, resti valido il criterio editoriale proposto da Mar.³ 60, per cui trattandosi qui di una traduzione, «i frammenti sicuri di Andronico che possono essere scanditi indifferentemente come saturni o come versi drammatici e che non trovano persuasiva corrispondenza nell'*Odissea* omerica debbono essere pubblicati soltanto fra gli *scenica*».

Lo stesso Mariotti osservava poi che «i frammenti sicuri di Andronico che per la loro stessa brevità non si prestino ad attribuzioni certe debbono rientrare soltanto in una ed. di tutta l'opera liviana, fra quelli *incertae sedis*», pronunciandosi contro gli attuali fr.35 e 36 Bl.³⁷: si tratta di un criterio rigoroso, ispirato da un'esigenza di economia e di chiarezza, valido non solo per Livio Andronico, cui si potrebbe venir meno solo in mancanza dell'alternativa di edd. complete attendibili — ma su questo intendo ritornare (cf. infra, § 10).

Secondo questo principio non andrà inserito in una raccolta dell'*Odusia* neppure il fr. su cui ha richiamato l'attenzione S. Timpanaro, *Note al commento serviano-danielino ad Aen. X, con contributi minori a poeti ivi citati e a problemi di lingua latina*, RFIC 122, 1994, 152-74. Alle pp.167-71 T. discute di Serv. auct. ad Verg. *Aen.* 10.636 p.455,21 ss., *NUBE CAVA: erit nominativus 'haec nubes'; nam 'nubs' non dicimus, quod ait Livius Andronicus, qui primus edidit fabulam Latinam apud nos*, difendendo («pur con incertezza») *Latinam* omissa da F ed espunta da Thilo: si tratta di un passo che Bl. non comprende tra i *testimonia de vita et opera*, ma non solo: *nubs*, nominativo rifatto dal genitivo *nubis* che ricomparirà nell'*Appendix Probi* e in testi tardi, manca come fr. nelle più recenti edd. di Livio Andronico, tra i fr. dell'*Odyssia* del Mor., del Bü., del Mariotti, manca nei tragici di Ribbeck e Klotz, nelle raccolte di Warmingtton e di Traglia (e pure nell'*Index Livianus et Naevianus* di A. Cavazza e A. Resta Barrile) non mancava tuttavia tra le *Incertae sedis reliquiae*, IV, p.45 dell'ed. di M. Lenchantin de Gubernatis, che lo traeva dai *Poetae scenici Latinorum* di F.H. Bothe, Halberstadii 1823, I 22, nr.57. Come osserva il Timpanaro (p.170), «riferimenti a nubi tempestose non mancano, come è noto, nell'*Odissea* ...; d'altra parte le parole di Servio ... farebbero pensare a un fr. scenico, come *nubis* in Plauto: l'argomento non è tuttavia decisivo, poiché gli scoliasti, e Servio tra essi, amano

erwähnt). Vielleicht ist κ 308f. ἐγὼ δ' ἐς δώματα Κίρκης / ἦϊα die Vorlage (Odysseus berichtet im poetischen Plural), und das auffällige *topper citi* bei Livius erklärt sich auch κ 309 πολλὰ δέ μοι κραδίη πόρφυρε κίοντι?».

³⁴ Un'altra delle incongruenze editoriali del Bl., che altrove si riferisce per lo più all'ed. di Lindsay: si tratta per la precisione di Fest. p.375 M. = 512,30-514,1 L. e Paul. Fest. p.374 M. = 513,5-7 L.

³⁵ *Elementa doctrinae metricae*, Lipsiae 1816, 626.

³⁶ Questa soluzione, accolta da Lenchantin (*com. inc.* 2 p.43), ha — come si è detto — il pregio di salvare la seconda parte del testo trådito: cf. anche Mar.³ 30 n.40, che osserva come accanto al ritmo giambico si possa supporre uno trocaico, un settenario.

³⁷ Manca in questo caso nel Bl. l'indicazione tra parentesi del numero di Mor.: 43.

sfoggiare notizie erudite anche quando non sono indispensabili all'interpretazione o, come qui, ad una singola notazione grammaticale. Certo bisognerà che in future edizioni, o in ristampe di edizioni già eccellenti, la paroletta di Andronico ricompaia».

Pp.35 s., *Odusia Latina hexametris non multo post Ennium exarata*: come già Bū., Bl. separa opportunamente questi versi da quelli di Livio Andronico, pur adottando una numerazione unitaria (sono i fr.37-40), come voleva già Tolkiehn, 84 (= trad. it. 117, e 168 s.), che rimanda alla sua più ampia trattazione, *De Livii Andronici Odyssia et de Cn. Matii Iliade Latina*, in *Festschrift zum 70. Geburtstage O.Schade dargebracht*, Königsberg i. Pr. 1896, 289-96.

P.36 fr.39, *cum socios nostros mandisset impius Cyclops*: al modello di v 19 s. ἤματι τῷ, ὅτε μοι μένος ἄσχετος ἦσθε Κύκλωψ / ἰφθίμους ἑτάρους, Bl. premette, aggiungendolo rispetto al Bū., il riferimento a ι 296 s. Αὐτὰρ ἐπεὶ Κύκλωψ μεγάλην ἐμπλήσατο νηδὺν / ἀνδρόμεα κρέ' ἔδων, che meglio si confà alla traduzione latina (cf. A.Traina, *Vortit barbare*, cit., 29-33, in part. 32). Bl. però non cambia l'ordine dei fr. rispetto a Bū.: di qui una certa ambiguità. I casi sono due: ο ι 296 s. è il modello omerico, nel qual caso il fr.39 attuale deve precedere il 38 (come in Mar.¹ e Courtney)³⁸, oppure se il modello è v 19 s., questa citazione doveva precedere ι 296 s. nella mantissa, eventualmente con indicazione di dubbio (cf. ad es. Traglia), o come scelta di *alii*.

Courtney, 46, attribuisce agli esametri pseudoliviani il fr. cit. da Prisc. *GL* II 151,21, *Livius in VI (VII pauci codd.): iam in altum expulsa lintre*, integrando nel testimone *VI <Odissiae>*, considerandolo «the middle of a hexameter; iam would presumably not be elided but scanned short by 'prosodic hiatus'». Egli pensa che il fr. traduca ζ 170-172, piuttosto che ε 269 oppure μ 401 o 403, cui solitamente veniva fatto rinvio. Inserito tra i 'dubia' da Bac. (fr.43 p.42) e Warmington (1 p.42), tra gli 'incertae sedis et dubia' da Mor. (fr.42 p.16) e Lenchantin (39 p.27), il fr. è stato eliminato dalla raccolta da Bū., che, evidentemente lo considera, con L.Müller (cit., p.110), un fr. dello storico Livio (cf. le motivazioni di Mar.³ 57 s.³⁹): mi pare che anche questo caso dimostri — secondo il principio editoriale enunciato da Mariotti (v. supra) — la necessità di edd. complessive dei singoli autori, con complete sezioni anche di 'dubia' e 'spuria' (cf. infra, § 10).

Pp.38-71, Cn. Naevius: in bibliografia si potranno aggiungere⁴⁰ per la cronologia e il rapporto con i Metelli oltre agli studi di D'Anna, *RIL* 88, 1955, 301-20 e *ArchCl* 25-26, 1973-1974, 188-93 (che peraltro il Bl. cita, p.96): H.D.Jocelyn, *The Poet Cn. Naevius, P. Cornelius Scipio and Q. Caecilius Metellus*, *Antichon* 3, 1969, 32-47; A.Luppino, *Ancora sul contrasto fra Nevio e i Metelli*, *GIF* 3, 1972, 96-101; S.Mariotti, *I piaceri senili di Nevio e Plauto*, in *Filologia e forme letterarie. Studi ... Della Corte*, cit., II, 21-26; H.B.Mattingly, *Naevius and the Metelli*, *Historia* 9, 1960, 414-39; L.Schaaf, *Die Todesjahre des Naevius und des Plautus in der antiken Überlieferung*, *RhM* 122, 1979, 24-33 (su Cic. *Brut.* 60, test. p.42 Bl.). In generale e su singoli fr.: R.Ash, *Warped Intertextualities: Naevius and Sallust at Tacitus, Histories 2,12,2*, *Histos* 1997; A.Borghini, *Codice antropologico e narrazione letteraria. Il comportamento del soldato valoroso (Nevio, Bellum Poenicum fr. 42 M.)*, *L&S* 14, 1979, 165-76 (fr.50 Bl. = 42 Mor.); G.Broccia, *De minimis curat grammaticus*,

³⁸ Anche qui Bl. non usa la seconda ed. di Mariotti, pp. 83 s.; l'esatta corrispondenza dei fr. sarà: 37 Bl. = Bue. = 6 Mor. = [1] Mar. = 1 Courtney; 38 Bl. = Bū. = 25 Mor. = [2] Mar. (1^a ed.) = [3] Mar. (2^a ed.) = 3 Courtney; 39 Bl. = Bū. = [3] Mar. (1^a ed.) = [2] Mar. (2^a ed.) = 2 Courtney; 40 Bl. = Bū. = 35 Mor. = 4 Mar. = 4 Courtney.

³⁹ Cf. inoltre Leo e Tolkiehn citati da Mor.: il rinvio a Tolkiehn 292 si riferisce al citato articolo *De Livii Andronici Odyssia*.

⁴⁰ Come per Livio Andronico, manca Traglia⁴; l'articolo di M.P.Pieri è per l'esattezza *Una reminiscenza del Bellum Poenicum neviano in Frontone?*, in *Studi di poesia latina in onore di A. Traglia*, Roma 1979, I, 11-23; dello studio di Mazzarino il Bl. cita la parte II (Maz.¹; Maz.²), non la prima, *Appunti sul Bellum Poenicum di Nevio*, *Helikon* 5, 1965, 157-58 (in part. sul fr. 8 Bl.).

AFLM 16, 1983, 483-504 (fr.48 Bl. = 46 Mor.); G.D'Anna, *Didone e Anna in Varrone e in Virgilio*, RAL 30, 1975, 3-34; A.M.Eckstein, *The Perils of Poetry. The Roman «Poetic Tradition» on the Outbreak of the First Punic War*, AJAH 5, 1980, 174-92 (fr.35 Bl., in prospettiva storica); E.Flores, *Per la ricostruzione del testo di OGR II,3 e il B.P. fr. 3 di Nevio*, in *Studi di filologia classica in onore di G.Monaco*, Palermo 1991, III 1269-73 (fr.25 Bl. = 3 Mor.); *La preghiera di Scipione in Livio 29,27 e i frr. 5 e 35 M. del «B.P.» di Nevio in Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di M.Gigante*, Napoli 1994, 209-16 (frr.6 e 38 Bl.); *La sibilla Cimmeria in Nevio*, in *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, a c. di G.Cerri, Roma 1986, 127-41; R.Godel, *Virgile, Naevius et les Aborigènes*, MH 35, 1978, 273-82 (in part. sul fr.10 Bl. = 21 Mor.); S.M.Goldberg, *Epic in Republican Rome*, cit., in part. 53-57; 73-82; A.Lehmann, *La place de Naevius dans les écrits philologiques de Varron*, Ktema 17, 1992, 263-72; J.Safarewicz, *Remarques sur la langue des fragments épiques de Naevius*, Meander 35, 1980, 15-25; K.-H.Schwarte, *Naevius, Ennius und der Beginn der ersten Punischen Kriegen*, Historia 21, 1972, 206-23; I.Tar, *Über die Anfänge der römischen Lyrik*, Szeged 1975, 56-58; A.Traglia, *Problemi di letteratura latina arcaica. II. Gneo Nevio*, C&S 19, 1980, 40-58; A.Traina, *Un probabile verso di Ennio e l'apposizione parentetica*, MD 34, 1995, 187-93 (= *Poeti latini e neolatini*, V, Bologna 1998, 11-17, sul fr.1); G.Villa, *Problemi dell'epos neviano. Passaggio dall'archeologia mitica alla narrazione storica*, RAIB 64, 1977-1978, 119-52.

P.44 fr.1: alla mantissa bibliografica aggiungerei ora A.Traina, *Un probabile verso di Ennio*, cit., in part.192 s. (= 16 s.), che, supponendo in *novem Iovis concordae filiae sorores* il più antico caso di apposizione parentetica, interpreta il testo come «(le) nove sorelle, concordi figlie di Giove», conformemente al modello esiodeo, in cui ὁμόφρονες sono le θυγατέρες di Zeus (contro l'ipotesi del modello esiodeo si pronuncia ora S.M.Goldberg, cit., 73, che richiama piuttosto Liv.Andr. 12 Bü., ma v. P.Parroni, rec. cit., 345)⁴¹. P.45 fr.4: lo scolio serviano è stato pubblicato da J.J.Savage, *Notes on Some Unpublished Scholia in a Paris Manuscript of Virgil*, TAPhA 56, 1925, 229-41; cf. anche H.T.Rowell, *The scholium on Naevius in Parisinus Latinus 7930*, AJPh 78, 1957, 1-22: per possibili contatti e differenze rispetto alla tradizione annalistica (o sibillina), cf. G.D'Anna, *Il prodigio delle mense nel Bellum Poenicum di Nevio*, Quad. RCCM 3, 1961, 50-67 (che non sono riuscito a trovare, nonché Anonimo. *Origine del popolo romano*, a c. di G.D'Anna, Milano 1992, 94-96, oltre a F.Altheim, *Naevius und die Annalistik*, in *Untersuchungen zur römischen Geschichte*, Frankfurt 1961, I 100-24; W.Strzelecki, *Naevius and Roman Annalists*, RFIC 91, 1963, 302-22), e S.Timpanaro, *Due note enniane*, in *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna 1994, 166 n.2 (v. infra, al fr.25). P.45 fr.5: la congettura di Spangenberg (E.S., *Q.Ennii Annalium libb. XVIII fragmenta ...*, *Naevi de Bello Punico fragmenta*, Lipsiae 1825, 191), in realtà preceduto da Voss (come indicava Barchiesi, 490), è *Troade* (non *Troide*). P.46 s. fr.6: nel testimone i tre versi non sono citati di seguito dopo *ait*, come parrebbe da Bl., ma il testo è: (*invenio admirans*) ... *sane adamat poeta ea quae legit diverso modo proferre. Naevius belli Punici primo de Anchisa et Aenea fugientibus haec ait «eorum sectam sequuntur multi mortales», ecce hoc est 'invenio admirans numerum': «multi alii e Troia strenue viri», ecce hi sunt 'animis parati': «ubi foras cum auro illic exhibant», ecce et 'opibus instructi'*. P.47 fr.9: si dovrà notare in apparato che *pietatei* del testo è congettura di Vahlen (accolta da Hertz, Bü., Müller, Warmington, Strzelecki), mentre *pietati* (di BHLKR²) recepito da Barchiesi (p.418, 493), si trova ora anche in Traglia⁴ (fr.15 p.254)⁴².

⁴¹ P.45 fr.3: in apparato «Bernardi M. : M. V. c. e. p. / in e. d. Kloss» sarà da correggere in «Bernardi : M. V. c. e. p. / in e. d. Kloss».

⁴² Precisazioni sulle lezioni dei manoscritti prisciani (GL II 235, 23 H.) per Naev. 23 Bl. offre

P.53 s. fr.25: v. ora E.Flores, *Per la ricostruzione*, cit., nonché *La sibilla Cimmeria in Nevio*, cit. P.55 fr. 30: non particolarmente evidente il fr. monoverbale (*Lucetium*), come viene stampato ora da Bl. e prima di lui da Bü.: altra chiarezza hanno p. es. Mor. o Strzelecki. P.64 fr.54: *simul alius aliunde rumi>tant inter <se>*. L'uso delle parentesi uncinata si può giustificare se si edita Fest. 332,6 ss. L., supplito da Paul.Fest. 333,2 s. L. (e in quel caso sarebbe più corretto lasciare *<se>* come fa Lindsay, pur soggiungendo in apparato «an se?»), ma non Nevio (si potrebbe discutere dell'uso delle emiquadre). Come altrove, il modo di presentare il testo (inserito nel primo testimone) incide sul corretto uso dei segni diacritici. P.64 fr.55 (ascritto da Bae., p.51 fr.62, alle *Saturae*): per l'espressione *Luca bos*, cf. i recenti interventi (anche se orientati in senso linguistico) di L.Arena, *Divagazioni su Luca bos*, RFIC 116, 1988, 185-97; E.Peruzzi, *I romani di Pesaro e i Sabini di Roma*, Firenze 1990, 281-316, in part. 281-83, e A.Filippin, *Latino 'lucabos': sanscrito 'luṣabhaḥ'*, ASGM 35-36, 1994-1995, 64-75. P.67 fr. 61 ap. Fest. 306,25-30 L., *quianam pro quare et cur positum e<s>t apud antiquos, ut Naevium ... in Satyra: quianam Saturnium populum pepulisti?*: Bl. tace, come già Bü. sul problema dell'attribuzione a Nevio di una *Satura*. Al solito era più preciso Mor., che annotava: «V. Leo¹ p.41,1 [ma sarà 49] qui dubitat, num titulus recte traditus sit». Dubbioso per motivi di contenuto e metro anche Courtney, 3, che stampa tra croci † *Satyra* †; v. anche la nota di Traglia⁴. Alla bibliografia si aggiunga poi I.Tar, *Über die Anfänge*, cit. (favorevole all'attribuzione di *Saturae* a Nevio). P.67 fr.62: alle *Saturae* lo ascrive il Bae. (p.51 fr.61); si poteva poi riportare che Mor. (p.187) elimina dalla sua raccolta questo e il fr.64 Bl. (= 36 p.48 Bae.) considerandoli anapesti, sulla scorta di Leo¹, 60 s. n.4. Per *Dea<na>* di Fleckeisen si dichiara anche Duff (rec. al Mor., 262).

* P.67 fr.60a* Bl. ap. Serv. auct. ad Verg. *Aen.* 1.213 *ahenum plumbeum*: così stampa il nuovo fr. Bl., accogliendo nel testo la correzione di Thilo, e inserendolo giustamente fra gli 'incerta'. Si potrebbe aggiungere, come già nel *S.Mor.*² p.13 s., e come ha sottolineato De Nonno, rec. *S.Mor.*¹, cit., 81 s., che il luogo potrebbe essere anche scenico. In bibliografia (oltre che aggiornare alla seconda ed. la citazione del *S.Mor.*¹, p.11) integrare quindi De Nonno e H.T.Rowell, *Aelius Donatus and the D Scholia on the Bellum Punicum of Naevius*, YCIS 15, 1957, 113 s.

* È sfuggito al Bl., poi, il nuovo fr. di Nevio segnalato da M.De Nonno, *Nuovi apporti alla tradizione indiretta di Sallustio, Lucilio, Pacuvio e Ennio*, RFIC 121, 1993, 17-20 e *Un esempio di dispersione della tradizione grammaticale latina: gli inediti 'Excerpta Andecavensia'*, in *Problemi di edizione*, cit., 234 e 251: in questi *excerpta*, 24.2, rr. 298-300, p.251, si trova infatti la poco chiara citazione *Modo imperativo, eodem modo tempore futuro salve<to>*, [eodem] *modo infinito salvere tantum, ut est apud Pacuvium in primo Belli Punici*. De Nonno, postulando un antico guasto per omeoteleuto, ha proposto di leggere *apud Pacuvium < * * Naevium > in primo B. P.*; questa forma *salvere* non è attestata in alcuno dei fr. superstiti né di Pacuvio, né di Nevio. Avremo così un nuovo fr. neviano e uno pacuviano, in cui è caduta la citazione.

P.72, *Metellorum versus in Naevium*: cf. supra la bibliografia indicata per Nevio e i Metelli; in calce al fr., tra i testimoni secondari, nella citazione Ps. Ascon. ad Cic. *Verr.* 1.10.29, riappare — senza neppure un'annotazione — il verso *fato Metelli Romae fiunt consules*, fr.63 p.52 Bae. di Nevio (ascritto alle *Saturae*), che Mor. (p.187) aveva interpretato come senario e eliminato, seguendo Leo, ma di cui i recensori, da Housman («if you want to know who wrote 'fato Metelli Romae fiunt consules' you must enquire of the universe while Mr. Morel sits clanking his chains», p.77 = 1149 s.) a Duff (262),

M.De Nonno, *Ruolo e funzione della metrica nei grammatici latini*, in *Metrica classica e linguistica*, Urbino 1990, 485 s. Pp.50 s. fr.19: per un banale errore tipografico si legge qui l'oscura sigla *Mon.* (e non *Mon*, in neretto e senza punto, per cui v. p.XXIII).

lamentavano la perdita. Cf. ora Traglia⁴, fr. inc. op. 5 p.268, e n.75 ivi: anche questo è un testo che meriterebbe di comparire fra i fr. spuri, in un'ed. completa di Nevio.

* Pp.72 s., *Epitaphium Naevi* (= Naev. 64 Mor.): non è una vera e propria aggiunta, già Bü. lo stampava al di fuori dei fr. di Nevio (p.39 s.). Si poteva ricordare che il Bae. lo inseriva fra i fr. di Varrone ('Ex hebdomadam epigrammatis' 3 p.296), come pure Funaioli (fr.57 GRF p.210); ne ha sostenuto la paternità neviana Marmorale, 137-43 (con ulteriore bibliografia)⁴³. Come già segnalava Marshall, recensendo Bü., si dovrebbe aggiungere in apparato che al v. 3 *Orcho* è difeso da F.Skutsch (nell'ed. gelliana di Hosius), Hosius, Fraenkel (RE Suppl. VI, 1935, 637) e da Marmorale, nonché da Marshall stesso nell'ed. di Gellio: per *Orchi* è invece A.Lunelli (cf. *Mortis thesauri*, QIFL 2, 1972, 1-23, in part., 5 s. n.10); al v.4 in apparato: *oblitae* non è di β , ma congettura di J.F.G.Gronovius, accolta da Brachmann (cf. Marmorale, 142 s.).

P.74, *Acilii Glabrionis Tabula* e *M.Aemili Regilli Tabula*: sono commentate (come la *tabula anon.* = fr. inc.6 p.415 Bl.) in A.Traina, *Comoedia*, cit., 171 s. (con bibliografia).

P.75, *Pacuvii Epigramma*: alla bibliografia aggiungere *M.Pacuvii Fragmenta*, edidit J.D'Anna, Roma 1967, 179 (che rinvia a E.Bornmann, *Die Grabschrift des Dichter Pacuvius und des L.Maecius Philotimus*, AEM 1894, 227-39), ed ora M.Massaro, *Epigrafia metrica latina di età repubblicana*, Bari 1992, 12-18. L'apparato è decisamente selettivo: cf. ad es. le diverse soluzioni testuali ai vv.1-2 adottate da D'Anna e da Bae. (con diversa sistemazione stichica). A Varrone lo attribuiscono Bae. e Funaioli, 62 GRF p.212.

P.75, *Pompili Epigramma*: oltre a questo epigramma, citato da Varrone nella *Men. ὄνος λύρας* (v. il commento di J.P.Cèbe, IX, Roma 1990, 1476 e 1527-30) a Pompilio viene attribuito da Bergk (quindi da Hertz — non da Keil, come afferma il Bl., p.108 — Bae. e altri)⁴⁴ l'*Epigrammation Papini sive Pomponi* p.108 Bl. (cui ci si attenderebbe almeno un rinvio), ed inoltre il verso tragico conservato da Varro *ling.* 7,93 (p.263 R.³) è per Havet parte di una satira. La questione è esaminata da Bardon I 52 s. (con ulteriore bibliografia) e da Cèbe, 1528 s. (cf. anche B.Riposati, *Su alcuni aspetti tecnici e formali delle 'Menippeae di Varrone*, in PLF, 54).

Pp.76-78, Hostius: bibliografia da integrare con S.M.Goldberg, *Epic in Republican Rome*, cit., 135 s. P. 77 fr. 4: il testimone, *Macr. Sat.* 6.5.8: *sed et Hostius libro secundo belli Histrici*, come spesso, è tagliato un po' bruscamente, con il *sed* iniziale che richiede un'integrazione di senso. Meglio Courtney: *quam pius Arquitenens (Aen. 3.75) hoc epitheto usus est ... Hostius libro secundo Belli Histrici*: Macrobio confuta l'idea che *a.* sia neoforazione virgiliana, e cita vari esempi⁴⁵. Accanto all'integrazione di Bergk (*Kritische Analekten. XXX*, *Philologus* 16, 1880, 631 n.21⁴⁶), ricorderei — per quanto meno convincente — <ruit> di Ritschl (*Opuscula philologica*, III, cit., 236 n.*), che così ricostruisce i due versi: *dia Minerva <ruit>, simul autem invictus Apollo / arquitenens <instat> Latonius*). In apparato l'indicazione *simulavit A* non è perspicua: si tratta di una variante al posto di *simul autem*, come risulta chiaramente da *simulavit invictus A* di Willis. Il passo è stato oggetto di numerosi interventi (*simul cunctis* Fabricius, *simulque* Jahn): sarebbe doveroso indicare il problema, e l'interpretazione della Vinchesi, che difende il testo trådito, considerando *autem* coordinante-prosecutivo. P.78 fr.5: il fr. è citato da Serv. auct. *ad Verg. Aen.* 12.121 subito dopo il fr.1, espressamente preso dal libro primo del *Bellum Histricum*. Si poteva ricordare che (come già la *Collectio Pisauensis*, cf. Vinchesi, 42) Bae. lo ascriveva al lib. 1 (fr.3 p.139), e così pure faceva per il fr. successivo (6 Bl. = 1

⁴³ È il Marm. citato da Bl. p. 38, e che bisognerà integrare qui in bibliografia.

⁴⁴ Cf. la nota di Goetz-Schoell a Varro *ling.* 7,28, p.273.

⁴⁵ Cf. Naev. fr.62 p.67, dove il testimone è citato in maniera più chiara.

⁴⁶ Quest'articolo contiene numerose osservazioni anche sugli altri fr. documentati dalla *Vita Terenti* svetoniana.

p.138 Bae.) ma questo tipo di problemi non è quasi mai trattato dal Bl. Lacunose anche le indicazioni di apparato al fr.6 p.78: è opportuno indicare che la Vinchesi suppone lacuna ad interno di verso (*i, uiolabis < ~ - | ~ ~ > templa antiqua ~ - ~*)⁴⁷; un po' criptico, nonché inesatto, il riferimento a Courtney, che considera l'iniziale *i* una traccia dell'ordinale del libro, per cui distingue due citazioni, di cui la seconda (numerata autonomamente come fr.6a p.54) tratta dal libro secondo (*et I>I: uiolabis / templa antiqua < * * * tesca >*)⁴⁸. Impreciso il riferimento a Courtney anche per il fr.7 Bl. (p.78): l'integrazione ai rr.3-4 di Festo (= p.434,4 L.) *sca<evum usurpavit* non è di Courtney, ma risale a F.Orsini (e di lì è passata in Bae., fr.7 p.139); di Courtney è invece la dubbiosa integrazione nel testo del fr. *sentit scaeu<a? ***>*. Anche qui, poi, non risulta chiaro quale parole il Bl. attribuisca a Ostio: il Bae., per es., osservava «ad uerba in initio et fine in codice mutilata num quae secuntur in proxima linea *obit penitus*⁴⁹ pertineant, perdubium est», e Courtney (p.55) le tralascia. Il problema è forse insolubile, dato lo stato del testo, ma il dubbio va segnalato.

Pp.79-92, L.Accius: una rassegna delle tre recenti edd. di Dangel (Paris 1995), Courtney e Bl. si trova in M.Rosellini, *Fortuna e sfortune di Accio negli anni Novanta*, RFIC 124, 1996, 110-24 (in part. per le opere comprese nel Bl., cf. 120-24). Nuovi saggi d'insieme offrono H.D.Jocelyn, *Accius*, in *OCD*³, 3 e W.-L.Liebermann, *Accius*, in *NP I* 1996, 50-53. In bibliografia aggiungere: R.Degl'Innocenti Pierini, *Studi su Accio*, Firenze 1980, in part. 55-89; F.Della Corte, *La filologia latina dalle origini a Varrone*, Firenze 1981², 61-80; E.Peruzzi, *I Romani di Pesaro*, cit., 205-25; G.B.Pighi, *Gli 'Annali' di Accio*, in *Scritti in onore di C.Vassalini*, Verona 1974, 373-80; F.Casaceli, *Lingua e stile in Accio*, Palermo 1976; J.Dangel, *Accius grammaticus?*, *Latomus* 49, 1990, 37-58 (in part. 38 e 50-52); A.Traglia, *Problemi di letteratura arcaica, VII. Lucio Accio*, *C&S* 22, 1983, 69-81⁵⁰.

Qualche osservazione marginale: p.87 fr.17, oltre a G.Hermann anche Lachmann, Müller e Bae. (fr.20 p.269) pensano che la citazione di Gellio contenga dei versi sotadei (cf. Dangel, ed. cit., 258). P.88 fr.21, incompleto il riferimento a G.Hermann (*De L.Attii libris Didascalicon*, in *Opuscula*, Lipsiae 1877, VIII 390-394 [ed. or. 1841]) che al v.1 non solo stampa *sulcos signare*, ma corregge anche *proscissas* in *proscissos* (il testo dei due versi risulta dunque: *bene proscissos sulcos signare ordine, / et porcas bidenti sulco rectas deruere*).

* P.90 fr.25a*: Bl. ripropone qui opportunamente quello che in Mor. era il 'fragmentum falsum' 33 di Accio (p.40)⁵¹, di cui Timpanaro ha rivendicato la genuinità, e che U. von Wilamowitz, *Lesefrüchte*, *Hermes* 34, 1899, 637-38, e quindi Leo², 391 n.2, e W.Kroll, *De Attio et Praxidico*, *AJPh* 59, 1938, 479 avevano giudicato non acciano (così ora anche Courtney, p.64) e che forse per questo era scomparso tacitamente in Bü. (cf. Traina, rec., 36). Nel Bl. non c'è traccia del dibattito, tanto meno di quello relativo al titolo dell'opera, dato dallo stesso Plinio come *Praxidicus* qui (18.20), e come *Praxidica* nel *conspectus fontium* iniziale, 1.18: per *Praxidicus* v. O.Crusius, *Accius in Praxidico*, *Philologus* 57, 1898, 642, e Timpanaro⁵²; per la forma *Praxidica*, O.Ribbeck, *Praxidica und Parerga des*

⁴⁷ Ad inizio di verso la postula invece Bae., ~ ~ ~ ~ ~ per gentis altiulantum.

⁴⁸ Così si dovrà scrivere, e non «u. / t.a.d.<...tesca>».

⁴⁹ È così il testo di Fest. 434,7 L., e non *obit* come stampa Bl.; secondo la Vinchesi (p. 56), inoltre, la lacuna sarebbe di circa 15 lettere.

⁵⁰ Lo studio di Timpanaro sul *Praxidicus* è ristampato ora con aggiornamenti in *Nuovi Contributi*, cit., 227-40, da cui cito, dello stesso Timpanaro v. anche *Una nuova edizione di Accio*, *Paideia* 51, 1996, 195-219 (sulla Dangel); alcuni refusi p.79: r.4, al posto di *Gramatici*, leggere *Grammatici*; r.19, al posto di *L'alliterazione*, leggere *L'allitterazione*.

⁵¹ Nel testimone, Plin. nat. 18.20 si dovrà correggere l'inattestato *Atticus* in *Attius* (su questa forma, che ha creato problemi nell'attribuzione ad Accio, v. Timpanaro, 230 s.).

⁵² Egli propone inoltre (p. 233) di leggere, nella prima citazione di Plinio (*Attius qui Praxidica scripsit*), «q. *Praxidicum* s.:

Accius, RhM 41, 1886, 631 s., ed ora Dangel, ed. cit., 54 s. e 392.

P.90 fr.26: il noto fr. è riportato da Servio, che riconosce in Verg. *Aen.* 4.404 *it nigrum campis agmen* (detto delle formiche) un emistichio «forgiato da Ennio per gli elefanti (*ann.* 474 Vahl.²) e trasferito da Accio agli Indiani (fr. 26 Mor. [= Bl.])» (A.Traina, *Da Ennio al Pascoli: variazioni su un'immagine*, Maia 27, 1975, 100 = *Poeti latini e neolatini*, II, Bologna 1991², 216). O.Skutsch, *Studia Enniana*, London 1968, 114, e quindi *The Annals of Q.Ennius*, Oxford 1985, fr.502 pp.656 s., corregge *atrum* in Ennio e Accio, ma v. la difesa del testo trådito in S.Timpanaro, 'Muta cum liquida' in *poesia latina e nel latino volgare*, RCCM 7 (= *Studi ... A.Schiaffini*) 1965, 1079 s. e quindi in *Due note enniane*, RFIC 114, 1986, 5-47 (= *Nuovi contributi*, cit., 164-202, in part. 194-202), e inoltre A.Traina, cit., 217, e soprattutto 277 s.

* P.91 fr.32* [= 6 Courtney, *ann.* 5 (*inc. sed.*) Dangel, p.264]: alla bibliografia aggiungere *S.Mor.*², nonché O.Skutsch, che su suggerimento di B.Bischoff, richiamava l'attenzione sul verso (Gnomon 26, 1954, 469). Per quanto riguarda il *sunt* in enjambement nel secondo esametro, espunto da Mariotti, lo difende ora Dangel (ed. cit., 264 e 391), con qualche dubbio («si ... n'est pas une addition fautive à la citation»), rinviando a J.Soubiran, *Essai sur la versification dramatique des Romains. Sénairé iambique et septénaire trochaïque*, Paris 1988, 166 (che a sua volta rinvia ad Hellegouarc'h) per cui questo tipo di enjambement è documentato solo in Lucrezio. Lo conserva anche Courtney, che pensa a una sequenza anapestica di origine tragica. All'osservazione di apparato «post defendere finem versus esse putat Löfstedt» preciserei che L. distingueva una serie giambica o trocaica, derivante da una tragedia (o da qualche opera minore). Mi paiono comunque ancora convincenti le osservazioni di Mariotti⁵³ relative a metro, stile e contenuto («il contenuto 'narrativo' del fr. non raccomanda in modo particolare l'attribuzione a tragedia, anche se naturalmente non l'esclude», p.182 — che si pronuncia anche contro la scansione anapestica, n.2 *ibid.*), e soprattutto l'esame della tecnica di citazione del testimone, Malsacano — che gli editori successivi hanno trascurato, soffermandosi solo sulla difficoltà metrica —: la citazione di Accio è infatti preceduta da quattro citazioni di Virgilio, «in ben tre delle quali (cioè in tutte quelle che mancano di verbo finito) subito dopo *nixus* (*abnixus*, *obnixus*) si trova aggiunta nella tradizione la copula: p.248,18 *nixus est ab aggere telum* (Verg. *Aen.* 9.769 *conixus ab aggere dexter*), 19 *adnixus est viribus* (*ibid.* 744 *adnixus viribus*), 19 sg. *obnixus est latis humeris* (*ibid.* 725 *obn. latis hum.*)»; il grammatico sarebbe stato indotto ad integrare la copula dal fatto che il capitolo tratta del perfetto indicativo (per l'espunzione di *sunt*, v. ora anche Timpanaro, *Una nuova edizione*, cit., 217).

* Pp.91 s. fr.33* *ap.* Varro, *ling.* 6.80: *hinc visenda vigilant † vigiliū invident † et atti cum illud: obliuio lauet qui incidit inuidendum*. In luogo del trådito & *attj* || *cū* assieme a Victorius leggono *et anticum* anche A.Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890 (= Hildesheim 1988), s.v. *invidere*, nr.870, p.176 n.*, e K.Stiewe, *Invidia, invideo*, MH 16, 1959, 162-71, in part. 170 s. (= *Beiträge aus der Thesaurus-Arbeit*, Leiden 1979, 166-75, in part.174 s.), ed ora anche l'ultimo editore di Varrone, Flobert, Paris 1985. Difendono invece la menzione di Accio E.W.Fay, *Varroniana*, *AJPh* 35, 1914, 251 e Traglia (ed. di Varrone, Torino 1974), con differenti sistemazioni del luogo disperato. La questione è ben delineata da Goetz-Schoell, p.268, di cui non pare trascurabile l'osservazione secondo cui il contesto, che prosegue con la conclusione *a quo violavit virginem pro vit<i>avit dicebant*, richiede il verbo *violare* (cf. anche Varrone, *De*

errori fra i più frequenti: l'omissione della -m finale (indicata spessissimo nei codici con un "tilde" sopra la vocale precedente) e la confusione tra u e "a aperta").

⁵³ L'articolo (pp.183 s.) contiene anche un esame del contenuto degli *Annales*, e si sofferma sul problema della mescolanza di elementi storico-guerreschi (di cui tratta anche il fr. 32* Bl.) e mitologico-antiquari, ma v. anche dello stesso S.Mariotti, la voce *Accius* KP I 1964, 28-30.

lingua Latina. Libro VI, a c. di E. Riganti, Bologna 1978, 175).

Pp.92 s., Valerius Aedituus: in bibliografia aggiungere Granarolo¹, 312-13 e Granarolo², 50-55, nonché Büttner (cit. da Bl. per Lutazio Catulo); rinvierei poi a F. Della Corte, *Per l'identità di Valerio Edituo con Valerio Sorano*, RFIC 63, 1935, 68-70 (= *Opuscula*, II, Genova 1972, 73-75, cit. dal Bl. per Valerio Sorano, p.104).

Per quanto riguarda la bibliografia sul fr.1, aggiungerei G.B. Pighi, *De nonnullis veterum Romanorum poetarum fragmentis*, in *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di A. Rostagni*, Torino 1963, 552 (per l'integrazione al v.3 subito <gelidus> mihi sudor)⁵⁴, cf. anche *Fragmenta lyricorum Romanorum*, rec. I.B.P., Bologna 1960, e inoltre *Il libro di G. Valerio Catullo e i frammenti dei «poeti nuovi»*, Torino 1974 (rist. aggiornata 1996), 394 (per la congettura *taceo* in luogo di *pudeo* al v.4); *duplideo* tra gli altri è adottata da F. Schulze, *Zu Gellius (XIX, 9, 11)*, JKPh 131, 1885, 631-32; per *dum pudeo* di Usener, v. A. Traina, *Forma e suono*, Roma 1977, 41-45⁵⁵. L'influenza di questo epigramma di Edituo su Catull. 51 (dopo H. Bardon, *Catulle et ses modèles de langue latine*, Latomus 16, 1957, 614-27, in part. 624 s.), è ora investigata da L. Cassata, *Dall'afasia di Saffo a quella di Catullo*, in *DMP I*, 61-70. H.D. Jocelyn, *Some Observations on Valerius Aedituus ap. Gell. XIX 9,12*, Eikasmos 5, 1994, 247-50, si occupa in part. del gioco di parole nel fr.2.5, e propone di stampare *ueneris* minuscolo, come genitivo epesegetico di *ignem*, ad indicare il desiderio sessuale maschile; v. inoltre (pp.248 s.) le riserve alle correzioni introdotte da Courtney, p.70, v.3 *istanc* <aut>, v.4 *concitus* (di Bae., fr.2 p.275) al posto di *candidus*.

Pp.94-96, Q. Lutatius Catulus: oltre a Pascucci (cit. da Traina, rec. 44), v. Granarolo¹, 313 s., V. Tandoi, *Gli epigrammi di Tiburtino a Pompei, Lutazio Catulo e il movimento dei preneoterici*, QAICCF 1, 1981, 133-75 (= *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, Pisa 1992, 128-55), ed il quadro di insieme di A. Perutelli, *Lutazio Catulo poeta*, RFIC 118, 1990, 257-81. Marginalmente tratta dell'epigramma, fr.1 p.95, J. Marneffe, *Note sur une expression horatienne (dimidium/pars animae meae)*, Latomus 56, 1997, 118-20.

Pp.96-100, Porcius Licinus: p.97 fr.1. come già sottolineava Marshall, rec., nel testimone al posto di *in his verbis*, leggere *in his versibus* (con tutti i codd.); alla bibliografia del fr. aggiungere almeno (oltre a Skutsch, p.120 s.), H. Dahlmann, *Studien zu Varro De poetis*, Wiesbaden 1963 (AAWM 1962,10), 29-32 (Gellio si rifà a Varrone, fr.56 GRF p.210, ma la cosa non si evince dal Bl.), e S. Timpanaro, *Alcuni tipi di sinonimi in asindeto in latino arcaico e in età classica repubblicana*, RFIC 116, 1988, 257-59; 385-428 (= *Nuovi contributi*, cit., 1-74), in part. 408-18 = 56-65, con una completa disamina dei problemi testuali ed interpretativi. P.98 fr.2: l'apparato si potrebbe arricchire con l'indicazione (cf. *S.Mor.*², 20) che O. Skutsch ha cercato di ricostruire un settenario trocaico e mezzo, unendo a *coluit Tutilinae loca*, un v. tratto da Hier. *chron.* p.133, 5-8 H. *admodum parco contentus sumptu et una ancillula*⁵⁶. Accanto alla correzione *regionem* di Turnèbe (** *ligionem* codd.), riporterei, con Traina, anche ... *re>ligionem* della vulgata e di Pighi. P.99 fr.1.7 (= v.8 in *Mor.* e Courtney): già Housman, nella rec. al *Mor.* (78 = 1151), scriveva «*Publio not Ritschl but cod. Vrb.*».

Pp.101-03, Volcacius Sedigitus: testimoni e fr. sono raccolti anche in *GRF* pp.82-84. P.102 fr.2: A. La Penna, *Il viaggio di Terenzio in Asia: un errore della tradizione manoscritta?*, RFIC 124, 1996, 282-84, ritiene che la notizia del viaggio in Asia sia dovuta

⁵⁴ L'articolo copre le pp. 552-61, e contiene note a Valerio Edituo, Papinio, Manilio, Mazio, Sueio; Levio; Furio Bibaculo; Licinio Calvo; Volumnio; Varrone Atacino; Emilio Macro.

⁵⁵ Traina, rec., 44, inoltre, per Valerio Edituo, Lutazio Catulo e Porcio Licinio, ricorda S. Piazza, *L'epigramma latino*, I, Padova 1898.

⁵⁶ Cf. De Nonno, rec. *S.Mor.*¹, 84; scettico si dichiara Traina, *S.Mor.*², 20, sulla genuinità del pentametro riportato da Fulg. *serm. ant.* 34, sostenuta da Pasoli (GIF 24, 1972, 363-71, lavoro che Bl. cita, ma non discute, ad es. in una sezione di 'spuria').

a un errore della tradizione ms., e che «il viaggio in Asia non può essere diverso da quello in Grecia, giacché, come ci dice lo stesso Sedigito, fu lo stesso durante il quale Terenzio morì»: propone perciò di correggere in *Achaiam* (oppure *Achaiam*) il trådito in *Asiam* (v. p.283 s. per i problemi metrici connessi). Sempre al v.2 da ricordare <In> *navim* di Schoell (e ora di Courtney, che, seguendo la precisazione di Sabbadini, individua tale lezione in S), <at> *navem* di Bae. L'integrazione <et> *navem* ..., accolta da Bl., come già da Mor. e Bü., non è di Leo, ma di Roth (*C.Suetoni Tranquilli Quae supersunt omnia*, rec. C.L.R., Lipsiae 1882, che nella 'Praefatio', p.LXXX, annota «*et navem ut pro navem (navim) ut ego. navim cum edd.*»), come registra ad es. S.Prete: «*et navem ut se. Roth Fleck. Leo Thierf.*»⁵⁷. P.103 fr.3 de <Hecyra in e>numeratione nel testimone è integrazione di Leo² (al posto di *denumeratione, de enumeratione, de enuntiatione* dei codd.), ma non risulta dall'apparato, che trascura anche altre soluzioni (v. la cit. ed. di Prete).

Pp.103-06, Q.Valerius Soranus: testimonianze e fr. in *GRF* pp.77-79; bibliografia (per il fr.2 p.105) in Traina, rec. 43. Una futura ed. dovrà discutere la posizione di Courtney 65, che omette i fr.3-7 «since we have no assurance that they are from verse works» (un accenno in Bl. solo al fr.7). P.106 fr.6: cf. Varro 228 *GRF* p.262; il lemma di Non. p.161,26-162,2 L. è *flavisas*, non *flaviscus* (e, nella citazione, p.162,1 [=r.3 di Bl.] con la grafia *flavissas* rispetto a *flavisas* di Gellio).

Pp.107 s., M.Sevius Nicanor, *Sevius Nicanor Marci libertus negavit. / Sevius post ¶huius† idem ac Marcus docebit*: decine gli interventi su questi versi rompicapo citati da Suet. *rhet.* 5.1 (9 Br.): una completa rassegna a partire da Scaligero, nell'ed. svetoniana di Brugnoli, e quindi in quelle della Vacher, pp.8 e 77-80, e di Kaster, 10 e 107; testimonianze e fr. sono raccolti anche da Funaioli, *GRF* p.86. In ogni caso limitandomi ad alcune rettifiche ed osservazioni, mi pare innanzi tutto che — data la situazione testuale — accogliere nel testo la correzione dello Stefano (*negavit* per *negabit* dei codd.) sia azzardato, perché si rompe la struttura parallela dei due versi. La cosa è tanto più vera se al v.2 il *post* è corrotto, e ci si deve attendere un nome di persona. In apparato Bl. annota: «*Pothos Della Corte (Pothus Robinson, qui post negabit Sevius Nicanor interp.)*». In realtà la parentesi andrà chiusa dopo Robinson, come fa Traglia, da cui evidentemente Bl. attinge: Robinson (1925) stampa infatti *Sevius Nicanor Marci libertus; negabit / Sevius Nicanor Pothus idem; at Marcus docebit* (su cui v. le giuste obiezioni della Vacher, 78), mentre Della Corte (nell'ed. del 1968) ha *Sevius Nicanor Marci libertus? negabit / Sevius Nicanor. Pothos isdem ac Marcus docebit*. Nella terzultima riga dell'apparato, poi, trascrivendo da Bü., Bl. annota: «*idem ABC*», il che farebbe pensare ad una lezione di codici. In realtà *idem ABC* è congettura di Bergk (*ap. Roth, cit., LXVIII*), che legge dunque *Saevius Postumus idem ABC Marcus docebit*, seguito da Bae. La svista è dovuta al Traglia che nella prima ed. dei *Poetae novi* (1962) aveva in apparato «*idem ABC*», e che nella seconda (1974) ha aggiunto il nome di Bergk, lasciando tuttavia l'impressione che le lettere dell'alfabeto indichino dei codici («*idem ABC Bergk*»). È giusta l'osservazione di Bl. che *idem ac Marcus docebit* non entra nell'esametro, se si considera *idem* neutro, come in effetti traduce Traglia 1962, 166, «*Sevio Nicanore Pothos dimostrerà la stessa cosa di Marco*»⁵⁸. Tuttavia lo stesso Traglia si è corretto nella 2ª ed., in cui stampa nel testo *Sevius Nicanor Marci libertus negabit: / Sevius Postumus ... idem ac Marcus docebit*, e propone e.g. (p.135) *Sevius Postumius tamen, idem ac Marcus, docebit*. Alla bibliografia, oltre al più recente R.A.Kaster, *Studies on the Text of Suetonius*, cit., 54-59, si potrà aggiungere E.-B.Brewster,

⁵⁷ Cf. *P.Terenti Afri Comoediae*, edidit S.Prete, Heidelberg 1954, 50. Mi sono limitato a questo controllo, ma numerose sono le divergenze d'apparato anche per altri fr. (cf. ad es. Porc. Licin. 3.3) tra Prete e Bl. [e tra Courtney e Bl.] che dichiara di utilizzare l'ed. — peraltro non critica e sprovvista di apparato — di A.Rostagni: ci sarebbe bisogno di un'indagine più approfondita.

⁵⁸ Questo non vale se si tratta di nominativo, come lo intende Della Corte (con grafia *isdem*).

On Suetonius De Grammaticis 5, CPh 10, 1915, 84-87 (che propone al v.2 *Saeuius Posthumius vero idem ac Marcus docebit*) e C.Bione, *Note critiche ed esegetiche a Svetonio 'De grammaticis et rhetoribus'*, RFIC 69, 1941, 22-23 (*Seuius Postumus idem eadem quae Marcus docebit*). Ci si attenderebbe infine un rinvio al problema della identificazione di Sevio con Sueio, accettata ad es. da Della Corte (*Marco Seio Nicatore, grammatico e poeta*, RFIC 63, 1935, 240-43 = *Opuscula*, II, cit., 77-79) e da Rostagni, e rifiutata anche di recente da Granarolo¹, 331 n.82 e da Cèbe (*Satires Ménippées*, II, Roma 1974, 208 s.: ulteriore bibliografia in A.Perutelli, *Sueio fr. I Mor.*, in *DMP I*, 71 s. n.1).

P.108, *Papini sive Pomponi Epigrammation*, v. supra a proposito di p.75, *Pompili Epigramma*. Al v.1, G.B.Pighi, *De nonnullis*, cit., 553, difende il trådito *amici*: «Cd. *amici*, quod nescio cur Turnebus correxerit, cum *tua*, ut est amantium consuetudo loquendi, *amica* non egeat; alloquitur igitur poeta *amici* filium *Potonis*». La grafia *Cascam*, che Bl. opportunamente reintroduce (dopo *cascam* di Mor. e Bü., *cascum* di Bae.) prima che di Dahlmann³, 8 n.3, è di tutti gli editori di Varrone, eccetto Goetz-Schoell, cf. Ferraro, 50 s.

* P.109, *In Memmium versus popularis*: aggiornare la citazione del *S.Mor.*¹, 16, al *S.Mor.*², 21. Scettici nei confronti della interpretazione di Harnecker (prima che nel commento, in *Zu Cicero De oratore*, JKPh 135, 1887, 277-78) si mostrano ora A.D.Leeman-H.Pinkster-E.Raabe (commento al *De oratore*, Heidelberg 1989, III 246), che suggeriscono di intendere piuttosto «Crassus behauptet, Graffiti gefunden zu haben, die einer bekannten Inschriftformel ähnlich sind (LLM ~ LLLMM); deshalb ist die Geschichte überzeugend. Er kann die Inschriften aber nicht erklären und befragt einen Eingeborenen, der eine völlig unerwartete Deutung gibt, und das sogar in der Form eines Senars».

P.110, *Versus Pupio attributi*: oltre a Dahlmann², 48-53, v. I.G.F.Estré, *Horatiana prosopographeia*, Amsterdam 1846, 70 s., nonché *Quinti Horati Flacci Epistulas ... ediderunt* S.Obbarius et Th.Schmidius, Lipsiae 1837, I 81 (con rinvio agli studi precedenti). Al testimone Schol. Γ'abfV *Hor. epist.* 1.1.67 p.212, 18-23 K., aggiungerei l'autonomo Schol. Cruq., anche se in questo caso non porta novità testuali⁵⁹. Al v.2, Bae. (*FPR* p.348, e già nel commento a Catullo, Lipsiae 1885, 560) opera la traiectio *et noti bene* al posto del trådito *et bene noti*.

P.110 s., A.Furius Antias: v. ora il lavoro di insieme di W.W.Batstone, *The Fragments of Furius Antias*, CQ 46, 1996, 387-402⁶⁰. Sul v. b, *omnia noctescunt tenebris caliginis atrae*, v. G.Broccia, *Un frammento di Furio Anziate e un verso di Virgilio*, RFIC 118, 1990, 43 s., che riferisce il verso all'ottennebrarsi «della vista del guerriero colpito a morte e ferito», con rinvio tra l'altro a Verg. *Aen.* 11.824 «dove Camilla ferita a morte dice così alla sorella (*nunc vulnus acerbum*) *conficit, et tenebris nigrescunt omnia circum*» (B. pensa proprio ad una dipendenza diretta di Virgilio da Furio). È un vero peccato che i lemmi di Nonio siano solo ricordati in apparato, e non citati per intero come testimoni: essi sono di qualche utilità non solo per la costituzione del testo (v. c), ma soprattutto per l'esegesi (cf. ad es. quanto scrive Broccia, 44, per Non. 211 L. (= 145,9 M.) *noctescere, caecari*).

Pp.111-17, Cn. Matius: in bibliografia aggiungerei tra le edd. almeno quella di L.Müller (*Catulli Tibulli Properti accedunt Laevii Calvi Cinnae aliorum reliquiae et Priapea*, Lipsiae 1870) e, per i *Mimiambi*, con utili noti esegetiche, *Herondae Mimiambi. Accedunt Phoenicis Coronistae, Mattii Mimiamborum fragmenta*, ed. O.Crusius, Lipsiae

⁵⁹ Cf. *Q.Horatius Flaccus ex antiquissimis undecim lib. m.s. et schedis aliquot emendatus, et plurimis locis cum Commentariis antiquis expurgatus et editus*, opera I.Cruquii Messeni, Antverpiae 1578, 510 s.: *Puppi: Puppis tragoediographus ita movit affectus spectantium ut eos flere compelleret: inde distichō fecit, flebunt amici, & bene noti mortem meam, nā populus in me vivo lachrymavit satis*.

⁶⁰ La sigla Alfonsi¹ impiegata a p.110 (e anche pp.111, 122, 127 [Al¹]) manca nel *Conspectus* di p.XI, ma si tratta dell'ivi cit. L.Alfonsi, *Poetae novi*, Como 1945.

1892, 72-75, e (con sistemazione talora diversa) *Herondae Mimiambi novis fragmentis adiectis* ed. O.Crusius. *Accedunt Phoenicis Coronistae, Mattii Mimiamborum fragmenta, Mimorum fragmenta et specimina varia*, Lipsiae 1914⁵, 94-97. Tra gli studi si possono integrare G.Colombo, *Cneo Mazio e la sua versione dell'Iliade*, RIL 115, 1984, 141-59; A.Ronconi, *Interpreti latini di Omero*, Torino 1973, 35-36 e 78; A.Traina, *Mazio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma 1987, 409-10; v. anche l'aggiornamento al Tolkiehn italiano, cit., 118-21 e 171-73.

P.113 fr.3: *vincenti* prima che di J.F. e J.Gronovius [1651, 1687 e 1706] era già nell'ed. princ. di Gellio, «e poi diffusissima lezione», come notava Lunelli, 147, cui peraltro il Bl. rinvia. Un po' semplificato l'apparato: *vitasset* di X (cf. Hertz e Marshall) è adottato da Stephanus, mentre appongono le croci († *vitassent* †) Traglia, Granarolo e Courtney, che in un primo momento (rec., 132) aveva proposto <Achillem> / *altera pars acii vitans se in fluminis undas* / <proiecit>, e ora, nell'ed., p.102 *misit se in* (sulla scorta di *mittunt* [-it] *se in* di Traglia). P.114 s. fr.8 *an maneat specii simulacrum in † morte silentum?*: con Morel, Traglia, Courtney (che considera *silentum* genitivo plurale, «an image of the appearance of those silent in death», e non aggettivo concordato con *simulacrum*, come in Laev. fr.9 Bl.) e gli ultimi editori gelliani (da Hosius, a Marshall, a Bernardi Perini), considererei soddisfacente il testo trådito.

P.118, Ninnius Crassus: in bibliografia aggiungere A.Ronconi, *Interpreti latini di Orazio*, cit., 37 e 78 e l'aggiornamento al Tolkiehn italiano, cit., 121 e 173⁶¹. Fr. 1: per <o> *socii*, cf. la nota di A.Traina, *Virgilio. L'utopia e la storia*, Torino 1997, a Verg. *Aen.* 1.198 *O socii* ...: «è il greco φίλοι, che il latino traduce su un registro meno familiare e più generico, con *socii* (*Aen.* 2,387; 3,560; Hor. *carm.* 1,7,26) o *viri* (*Aen.* 2,373; 9,158; Cic. *poet. fr.* 59,1 Tr.⁶²; Hor. *carm.* 1,7,30) e già *Vortit barbare*, cit., 71-72. Fr.2, *nam non<dum> conivi oculos ego deinde sopore*: come ha notato Courtney, 107, il verbo «is not elsewhere transitive»: preciserei che qui (come ad es. in Tubero, *hist.* 9 *palpebras ... eius, ne conivere posset, sursum ac deorsum diductas insuebant*, Cic. *nat. deor.* 3.8 *cur te duobus contuear oculis et non altero coniveam?*) il soggetto è personale a sottolineare la volontarietà dello sforzo rispetto all'originale greco (μύσαν ὄσσει) in cui l'azione è subita, ed inoltre sostituisce *sopore* al formulare *c. somno* (cf. Turpil. *com.* 173 R³. *dum ego conixi somno*, Cic. *nat. deor.* 2.143 *oculis somno coniventibus*, *Tusc.* 1.117 *coniventem somno consopiri sempiterno*, Calv. fr.11 Bl.), non presente nel modello omerico, Ω 637, ma forse indotto da ὑπνῶ ὑπο γλυκερῶ del v. precedente. Discutibile l'uso delle parentesi tonde nel testimone, «Prisc. *GLK* II 478, ... *Ninnius Crassus in XXIII (I, corr. Scaliger) Iliados*»: meglio sarebbe stato «XXIII<I> (corr. Scaliger)», altrimenti non è chiaro se Bl. accetta o meno l'intervento di Scaligero, e quale questo sia.

P.119: l'intricato problema di attribuzione dei fr. della *Naevii Cypria Ilias* è solo in parte accennato dal Bl.: Non. 762 L. e Prisc. *GL* II 478 riportano due fr. di una *Ilias* di Ninnio Crasso (1-2 p.118 Bl.), mentre Char. (o meglio Iul. Rom. *ap.* Char.) 184 B., un fr. della *Cypria Ilias Naevi* e Prisc. *GL* II 502 parla di una *Ilias Naevi* (fr. 1-2 p.119 Bl.)⁶³. In questi due ultimi luoghi, Scriberius ha corretto *Naevius* in *Nimius*, correzione accolta da Ribbeck⁶⁴ e Schanz-Hosius I 268, che a questo autore attribuiscono due opere differenti, una *Ilias* e una *Ilias Cypria*. Bae., invece, ritiene che tutti e quattro i fr. siano da ascrivere

⁶¹ Qui e a p.119 sostituire «Bardon I 162 n.8» con «161 n.8»; «Leo, F., *Die römische...*», con «Leo³» [di cui v. in part. p.190] e «Traglia, A., *Poetae novi...*» con «Traglia¹».

⁶² È il fr. 23.1 Bl., *ferte viri, et duros animo tolerate labores*.

⁶³ A.Bernabé, *Poetae Epici Graeci*, Leipzig 1988, non trovando nei resti delle *Ciprie* un esatto corrispondente per i fr. 1 e 2 di Nevio, li inserisce nella sua ed. come fr. 6 e 7, p.48.

⁶⁴ Cf. O.Ribbeck, *Storia della poesia romana. I. Poesia dell'età repubblicana*, Roma 1909 (ed. or. Stuttgart 1894²), 352.

ad una *Ilias Cypria* di Ninnio, seguito da Bardon segue Bae. poiché «aucun des fragments conservés n'est une traduction de l'*Iliade*» (ma v. Tolkiehn). Contro l'attribuzione a Levio v. L.Müller, *Catulli Tibulli Properti*, cit., XL. Per il contesto del fr.1, cf. O'Hara, rec. al Courtney, cit., 390.

Pp.120-22, Manilius: in bibliografia⁶⁵ aggiungere RE XIV 1.1115 (Manilius 4); i frt. sono raccolti anche da Funaioli, GRF 84 s., con un preciso esame delle testimonianze, e in *Iurisprudencia anteiustiniana*, post P.E.Huschke edd. E.Seckel-B.Kübler, Lipsiae 1908, I 5-7. P.120 fr.1.1: seguendo Dahlmann³, 8 n.3, Bl. preferisce *cascam* a *Cascam* di Bü.: si potrebbe precisare che già Bardon, pur avendo nel testo *cascam*, traduce: «qu'un Cascus ait épousé une Casca» e rinviare se mai all'epigramma di Papinio, p.108 (dove si pone lo stesso problema testuale). Al v.2 la congettura di Scaligero - accolta da Bardon - è *Caron eas* (*Charoneas* è di F.Orsini). P.121 fr.2: per esattezza stamperei *est Coe<o>*; Bae. propone di integrare ad inizio verso *Lato* (al posto di *ea* del test.: «dubites sitne *ea* est an *Lato* est in initio ponendum», p.284 fr.2). Un'ardita ricostruzione in Pighi, *Il libro di Catullo*, cit., 404.

* P.121 fr.3a*, *o sancte Apollo, qui umbilicum certum terrarum obtines*: questo ottonario giambico è citato da Varro *ling.* 7.16 come di Manilio, e anonimo da Cic. *div.* 2.115, che fa seguire un settenario trocaico, *unde superstitiosa primum saeva evasit vox fera*⁶⁶: Ribbeck li stampa — giustamente — di seguito, come fr.inc. 18-19 p.274 (= 18-19 p. 319 Klotz = 13-14 Warmington, ROL II p.601, sotto la dicitura «Ennius?»), e annota «dubium vix est quin Enniana haec sint». I due versi sono stati attribuiti ad Ennio già da J.Barnes, *Notae*, Oxford 1762, 163 (come si ricava da *The Tragedies of Ennius. The Fragments*, ed. ... by H.D. Jocelyn, Cambridge 1969, 206), ma non hanno trovato spazio né in Vahlen, né in Jocelyn (sono invece in Traglia⁴, Enn. fr.inc.45 p.362). In generale per l'interpretazione del fr., attribuito ad Ennio, e in part. sul v.2 e sulla correzione proposta da Skutsch (comm. ad Ennio, *Annales*, p.550: *ferae* al posto di *fera* e *saeva* predicativo), cf. gli interventi di S.Timpanaro in M.Tullio Cicerone, *Della divinazione*, Milano 1988, 395; *Alcuni tipi di sinonimi in asindeto*, RFIC 116, 1988, 406 s. (= *Nuovi contributi*, cit., 55 s.); *Dal-l'Alexandros di Euripide all'Alexander di Ennio*, RFIC 124, 1996, 5-70 (in part. 63 s.), dove è discussa anche l'espunzione dell'*o* iniziale proposta da Gruter, e accolta da B.Snell, *Euripides Alexandros und andere Strassburger Papyri*, Berlin 1937, 62. Sia che si accetti l'ascrizione ad Ennio, sia che si ritenga, con Courtney, che si tratti di una tragedia di Manilio, pare indubbio — per metro e contenuto — che ci troviamo di fronte a versi scenici, che pertanto non dovrebbero essere compresi nei *Fragmenta epicorum et lyricorum*.

* P.122: il fr.5* *ap.* Plin. *nat.* 10.4 era già in Bae., fr.5 p.284 s., che riconosce una cadenza giambica nel testimone (cf. *nemo extitit, qui viderit venustum* — passi tuttavia omessi da Bl.), mentre B.Maurenbrecher, *Zu den Fragmenten römischer Dichter*, PhW 19, 1899, 1307, ricostruisce interi versi giambici (cf. Bardon I 177).

* P.122 fr.7* *ap.* Fest. p.450,22-27 L.: Bl. inserisce nel testo (lacunoso nel cod.) le integrazioni di Scaligero e Orsini, senza le indispensabili parentesi (uncinate, per uniformità col Lindsay): *sexagenarios <de ponte olim deiciebant,> cuius causam Manilius hanc refert, quod Roma>m qui incoluerint <primi Aborigenes, aliquem> hominem, sexaginta <annorum qui esset, immola>re Diti patri quot<annis soliti fuerint.> eqs.* Anche il nome di Manilio è integrazione (di Mommsen, 284, con grafia *Manlius* <*Mamius*, coll. D.H. *ant.* 1.19); diversa ad es. la restituzione congetturale in Huschke-Seckel-Kübler (fr. 10).

Pp.122-26, Suetius: riguardo il fr.1.7 (p.124) continua la commedia degli equivoci sul-

⁶⁵ L'art. di Mommsen è intitolato *Manilius Sura, Aemilius Sura, L.Manlius; Litterarhistorisches* è il titolo della sezione.

⁶⁶ Sarebbe perciò opportuna nel test., Cicerone, una barretta di fine v. tra *obsides* e *unde*; in apparato si potrebbero registrare con più chiarezza le varianti *obtines* di Varrone, *obsides* di Cicerone.

l'intervento di Ribbeck. Bü. stampava *disseruere* nel testo e in apparato registrava «*disserere* O.Ribbeck : *dissevere* Granarolo», e Traina, rec. 45 s. annotava: «in realtà *dissevere* è del Ribbeck, ma per errore di stampa (corretto nella 2^a ed.) è diventato *disserere* nell'apparato di Traglia, dal Traglia è passato nel Granarolo che lo spiega come «présent de narration» [...], dal Granarolo nel B.». Mal interpretando Traina, Bl. ha così corretto l'apparato: «*disseruere* codd. : *dissevere* Ribbeck, *disseruere* id. in ed. corr.», attribuendo una ed. corretta a Ribbeck (che in realtà aveva formulato la sua congettura in *Coniecturae Sueianae*, RhM 27, 1872, 182), mentre Traina si riferiva a Traglia, che, in effetti, nell'ed. del 1974, 46, dà a Ribbeck quello che è di Ribbeck, e cioè *dissevere*. P.124 fr.2-4: v. l'inquadramento ai *Pulli* e l'esame dei fr. (con ricco apparato) di A.Sparti, *I Pulli di Sueio*, in *Studi Noniani*, V, Genova 1978, 299-311.

* P.125 fr.4a*, Char. 132,4-7 B. *gulam, ut Iulius Modestus ait, per u scribemus, non per y, ... ut Sueius ait in Nido: 'inter se degularunt omnia'*. Così Bl., che annota in apparato: «*ut insuemur ait in nuro N : ut sue mus (postea suprascr. suecius) ait in nido C : ut suecius ait in Mido Pu. : ut in sue mure * ait in Nuru Hertz | inter se om. C*». Sarà bene ricordare che la congettura *Sueius* e quindi l'attribuzione a Sueio è di Bae.⁶⁷, seguito dal Pighi, *Il libro di Catullo*, cit., 412, mentre la congettura di Hertz (*Charis. Inst. gramm. I p.80 P. 58 L.*, RhM 7, 1850, 480) è *Nuro*, non *Nuru*, come afferma Bl., rifacendosi all'apparato di Barwick (che pure stampa proprio *ut in sue mure * ait in nuro* [sic] '*inter ... omnia*' di Hertz⁶⁸). Ribbeck (che ricostruisce così il testo, ... *ut in sue mure. Atta in nuro*) dopo avere pensato a Giovenzio nella prima ed. dei comici, nelle successive attribuì il fr. ad Atta (11¹ R.²⁻³), seguito ora da A.Daviault, *Comoedia togata. Fragments*, Paris 1981, 256 (fr.13), quindi da T.Guardi, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, Milano 1984, 94 e 180, mentre Ritschl aveva pensato a Titinio (*ut Titinius usurpat in Varo*, cf. *Parerga zu Plautus und Terenz*, I, Berlin 1845 [= Amsterdam 1965], 27 s.). Questa riproposizione — dopo Bae. — del fr. tra gli epici e i lirici mi pare comunque discutibile perché il verbo *degulare*, attestato altrove solo in Afranio e Nonio, pare tipico della commedia⁶⁹, per cui — se anche di Sueio — il verso dovrebbe stare tra gli scenici⁷⁰. Ma soprattutto contro l'attribuzione a Sueio mi pare conclusiva la felice osservazione di Hertz: «*wie mir scheint, steckt in Insuemur überhaupt kein Autor, überhaupt kein Mensch, sondern ein Paar Bestien, deren Name als Beleg für die vorgetragene Lehre dienen soll: in sue mure* [es. di termini scritti con *u* e non *y*]. Danach ist dann eine Lücke anzunehmen, an deren Schlusse sich das citirte Fragment aus dem Lustspiel *Nurus* befand».

P.125 s. fr.6: v. la puntuale *Adnotatio* di Goetz-Schoell, p.277: «Cf. Buecheler Mus. Rhen. XXIX p.197, qui de Aesopo tragico actore cogitat⁷¹. De Iuventio nullo modo cogitari potest, de *Suei* nomine quod solum litteris accommodatum est, Ribbeckii dubitationem sustulit Sp. praef. p.XLIX: ipsa vero verba quoad intellegi possunt etsi paucissimis quae novimus de *Suei* poematis non conveniunt, tamen facile carmini eius aliunde ignoto tribui possunt». Sul luogo disperato è intervenuto G.B.Pighi, *Commentariolus electorum*, Aevum 18, 1944, 41-47, che ha offerto una ricostruzione di fantasia («*principium poematis quoddam siue Sueiani siue Pascoliani siue mei [...] mihi quidem finxi*») in *De nonnullis*, cit., 554 (cf. anche *Il libro di Catullo*, cit., 410 fr.2, e *Fragmenta Lyricorum Romanorum*

⁶⁷ «*Sueius ita scripsi*» annota al fr.5 p.286: a sua volta Bae. era stato preceduto da L.Müller (*C. Lucili Saturarum reliquiae ... accedunt Acci (praeter scaenica) et Suei carmina*, Lipsiae 1872) che inseriva il fr. tra i 'dubia', I p.313.

⁶⁸ Nella lacuna doveva trovarsi il nome dell'autore, forse Titinio, o Atta o Afranio.

⁶⁹ Cf. A.Pasquazi Bagnolini, *Note sulla lingua di Afranio*, Firenze 1977, 25-26.

⁷⁰ Comunque, se proprio si vuole inserirlo in questa raccolta, mi attenderei almeno che questo fr. fosse inserito, con maggior cautela, tra i versi dubbi di Sueio (se non tra quelli spuri).

⁷¹ La nota *Zu den Fragmenten der lateinischen Komiker*, RhM 29, 1874, 195-200, è ristampata in *Kleine Schriften*, II, Leipzig 1927 (= Osnabrück 1965), 72-77.

qui a Luciliana usque ad Vergilianam aetatem fuerunt, Bologna 1960, 9).

Pp.126-42, Laevius: in bibliografia aggiungere ora: L.Alfonsi, *Noterelle preneoteriche*, *Aevum* 60, 1986, 38-40 (fr. 24); P.G.Mc Brown, *The date of Laevius*, *LCM* 5, 1980, 213; N.B.Crowther, *Parthenius, Laevius and Cicero. Hexameter poetry and Euphorionic myth*, *LCM* 5, 1980, 181-83; M.Fantuzzi, *Levio, Saffo e la grazia delle fanciulle lidie (Laev. fr. 18)*, in *Studia classica I.Tarditi oblata*, Milano 1995, I 340-47; A.M.Harmon, *Protesilaudamia Laevii*, *AJPh* 33, 1912, 189-94; L.A.Holford-Strevens, *Laevius and Melissus*, *LCM* 6, 1981, 181-82; S.Ingallina, *Una nota su Levio fr. 27,3 Traglia*, in *Studi ... in onore di G.Monaco*, cit., 1991, II 643-53; P.Magno, *La poesia di Levio*, *Sileno* 8, 1982, 57-68; A.Perutelli, *Spunti dalla lirica di Levio*, in *Lirica greca e latina* (= *AION* 12, 1990), Roma 1992, 257-68 (quadro di insieme ed esame in part. dei fr. 4, 8, 9, 20); V.Tandoi, *Dalla Protesilaudamia di Levio alle Heroides ovidiane*, in *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, Pisa 1992, I 112-27; V.Pöschl, *Ein Liebesspiel des Laevius*, *RhM* 138, 1995, 59-67; A.M.Tupet, *La magie dans la poésie latine*, I, Paris 1976, 212-19.

P.129 fr.1: la correzione accolta nel testo è di Bae. (che al fr.1 p.287 annota *numquod scripsi*) — come giustamente riferiva Mor. fr.1 p.55 —, non di L.Müller, che stampa (*Catulli Tibulli Properti*, cit., fr.1 p.77) *nunc quod* di un Anonimo presso l'Aldina di Bentinus. P.130 fr.3: non sono accolte le osservazioni di De Nonno, 241-42, che ricordava come saranno da aggiungere ai testimoni Serv. *GL* IV 441,2 s. *nam invenimus in Plauto 'meminens'* («dove l'errata attribuzione di *meminens* a Plauto è correttamente spiegata dal Keil nell'apparato *ad loc.*») e l'*Anonymus de verbo ad Severum GL* V 655 in app. a 654,28 (= 60,23 Passalacqua⁷²) *nulla ex his* (sc. *odi novi memini*) *participia veniunt, quamvis lectum sit 'meminens' sed apud rudem ...*, «segnalato già nel 1851 da Jacob Becker»⁷³, ma la selezione dei testimoni è un problema più generale nell'ed.

P.130 fr.4.4: Bl. continua ad accettare *insolita plexit munera* (già in Bae. [che propone però *plexiti*], Müller, Mor., Bü., Traglia, Courtney), attribuendo la correzione a Scaligero [1574]: rispetto alla tradizionale attribuzione a Grotius, è accolta la prima retrodatazione offerta da Lunelli, 147, che, al capoverso successivo, precisa ulteriormente come *plexi<t>*⁷⁴ era già «nell'edizione di Prisciano Venetiis, Hannibal Fuxius Parmensis & socii, 1485, [...] e si ritrova poi nell'edizione aldina di Prisciano, 1527, e nello Stefano, *Fragmenta poetarum veterum Latinorum ...*, s.l., Henricus Stephanus, 1546, p.146». La difesa del tràdito *insolito ... munere* da parte di Lunelli, 103-07 (che traduce l'espressione «... intrecciò con atto d'amore inconsueto») è ora accolta da Perutelli, cit., 260. P.135 fr.18: M.Fantuzzi, cit., individua nei vv.3-4 un riecheggiamento di Sapph. 96.1-8 V.: in part. sulla base del confronto tra *vūv δè* e l'iniziale *aut nunc*, riferisce (346, n.16) l'ipotesi di E.V.Maltese «che in base al precedente saffico l'*aut* iniziale [...] vada corretto in *at*: la corruttela potrebbe essere stata indotta dai due *aut* immediatamente successivi nel v.3». P.131 fr.6, *humum umidum pedibus fodit*: la grafia paretimologica *humidum*, tràdita concordemente dai codd. di Prisc. *GL* II 269,7⁷⁵ prima che essere riproposta da A.Traina, *Forma e suono*, cit., 47-50 (ed accettata ora dalla 2^a ed. di Traglia, nonché dal Courtney), era già in F.H.Bothe, *Poetae scenici Latinorum*, Halberstadii V 1823, 7, e nello Hertz, come segnala lo stesso Traina, *Epilegomeni a Forma e Suono*, in *Poeti latini e neolatini*, III, Bologna 1989, 31), che è ritornato sulla questione in «*Ed è subito pera*»: *il pranzo del parassita*

⁷² L'opera della Passalacqua è menzionata in bibliografia ad loc., eppure il testimone non è riportato, e neppure ricordato.

⁷³ La congettura di Becker (menzionata anonima da Müller, fr.3 p.77, e il cui autore è stato identificato da De Nonno, 242 n.3) è *varo corde*, non *Varo c.*, come risulta dal Bl.

⁷⁴ Così si dovrà scrivere, più correttamente, anche in questo caso.

⁷⁵ Ancora una volta poco chiaro l'apparato di Bl., «*humi dum H : humidum Traina*», che fa pensare a grafia *umidum* nei codd. priscianeî, e a correzione di Traina, sulla base di H.

(Pomponio, fr. 80 s. Ribb.³, 76 s. Frass.), MD 28, 1992, 175 (= *Poeti latini e neolatini*, IV, cit., 37). P.134 fr.14, *tunc inruunt, cachinnos, / ioca, dicta risitantis*: accogliendo le osservazioni di Traina, rec., 46, Bl. stampa ora *risitantis* (già in Bae.), cui Mor. e Bü. avevano preferito *risitantes*. Bisognerà annotare che si tratta di evidente correzione di F³ per il trådito *riisitantis* di Non. 309 L. (= 209,27 M.). P.135 fr.16: per la grafia *Protesilaodamia*, v. Marshall, rec. P.135 s. fr.18.2: *de Ilio*, come ha mostrato Lunelli, 149 s., è congettura di Weichert (che pensava erroneamente di averla trovata in Vossius, dov'era invece *te Ilio*), mentre Scaligero leggeva *aut nunc alia te quaeipiam / Asiatico*. Bisognerà poi osservare, sempre con Lunelli, n.6 p.151, che nel *Lex. Vat. ap. Maium auct. class.*, VIII, p.305, il testo è *quaeipiam te mulier lydio fulgens ornatu et gratia pellicuit*, mentre a p.416 è *quaeipiam te lydio fulgens decore et gratia pellicuit*, in entrambi i casi attribuito a Livius. P.139 fr.27: alla bibliografia aggiungere almeno Ingallina e Tupet. Impreciso l'apparato: al v.3 *trochiscili, ungues, taeniae*, aggiungerei le lezioni dei codd.: (*ungues* φ : *unges* F; *trochiscili* Fφ). Scaligero propone (seguito da Müller, Havet, Leo, Tupet e da Ingallina, cui rimando per un completo esame delle differenti proposte e per ulteriore bibliografia) *trochisci, iunges* [opp. *iunges*], *taeniae*; la congettura di Bartalucci, 85, non è *lychmi*, ma *luchmus* (il verso risulterebbe dunque *trochisci luchmus taeniae*)⁷⁶. P.139 fr. 29: Fronto 9 N. = p.9,13s. v.d.H.¹ = p.9,8 v.d.H.². P.140 fr.32: si tratta verosimilmente di un fr. dell'*Ino* (cui lo ascrive ora con certezza Courtney, 128). Aftonio (Mar.Victor. *GL VI 68*) ha al v.1 *sed iam*, mentre Ter. Maur. 1935 *et iam*: bisognerà correggere il testimone e integrare l'apparato⁷⁷. P.141 fr.34: discussa l'identificazione di Levio Melisso con Levio poeta (v. L.A.Holford-Strevens, cit.), ma non solo: i codd. di Svetonio hanno *Levius, Livius, Len(a)eus Melissus*, su cui gli editori sono variamente intervenuti, da ultimo Kaster, sulla base del *Caius* di Vahlen ha stampato *Gaius* (cf. *Studies on the text*, cit., 41-47), ma v. le obiezioni di G.Brugnoli, *Per il testo del 'De grammaticis'*, cit., 198-99 (oltre alla Vacher, 54 n.11).

Pp.142 s., Gannius: in bibliografia aggiungere almeno Traglia¹ 62 s., 136 (nella 2^a ed.).

* P.143 fr.4* *ap. Varro ling. 6.81 Canius (Canius ait Laetus, C.Anius ait B)*: '*sensumque inesse et motum in membris cerno*'. Come altrove si passa sotto silenzio questo problema dell'identificazione di *Canius* e *Gannius* (accettata tra l'altro da Bardon, ma rifiutata da Traglia): Bl. accoglie l'ascrizione a Gannio di Bae., che segnala anche il problema relativo al nome del poeta⁷⁸, p.297: «de nomine poetae lis inter doctos: de G. (vel C.) Annio Huschkus, de Ennio cogitavit Bergk (cf. adnot. Hertzii idemque II p.381); sed Gannium adserit Paulus p.369 pedestris orationis fragm. adferens; nec dubito quin apud Varronem de l.l. VI 81 [...] restituendum sit *Ganius*, ut eodem modo quo *Gratius* et *Grattius* etiam *Ganius* et *Gannius* variata sint»; lo stesso Bae. (p.218) soggiunge poi: «quamquam senarius Varronis potius ex fabula videtur esse petitus». Il v. stampato da Bl. è tuttavia incompleto: sarà necessario intervenire, come hanno fatto Bae. (*cernito*) e L.Spengel (*cernimus*). Flobert, cit., 38 e 157, attribuisce il fr. ad Accio («Peut-on penser au *Brutus?*»).

* P.143 fr.5* *ap. Paul.Fest. 507,7 s. L., non Fest., come scrive Bl., la cui citazione è da integrare con il lemma e l'interpretamentum Veteratores callidi dicti a multa rerum agendarum vetustate. Gannius: 'mulieri non astutae facile veterator persuasit'*. L.Havet, *Gannius ap. Fest. p.369*, RPh 14, 1890, 24 (che cito dal Bardon, I 54 n. e da Schanz-Hosius), vi aveva individuato un settenario giambico «coupé après 4 pieds et demi», pensano invece a un fr. di prosa Müller, Bardon e Lindsay, «nam orationes Catonis, Gracchi, etc. huic capituli particulae materiam praebent» (*Gloss. Lat. IV 459*).

⁷⁶ Egli ritiene comunque opportuno mantenere nel testo la lezione trådita *iunges*.

⁷⁷ In una analoga confusione è caduto Courtney, che attribuisce *sed* a Terenziano Mauro. Il riferimento a Mariotti è 49-50, n.81, nella seconda ed.

⁷⁸ Hertz, Prisc. *GL II 237,9*, stampa in realtà «*G.Annius*» («sic vel potius *C.Annius* Huschkus de *C.Annio Cimbro* p.12»).

Pp.143 s., Egnatius, in bibliografia aggiungere Traglia¹, 63 e 136-37 e Bardon I 335 e 362. P.144 fr.1: l'apparato non tiene conto del progresso degli studi sulla tradizione di Macrobio, dopo Jan, in part. di Willis e del controllo autoptico di Marinone (PLF 190 e n.47 = *Analecta Graecolatina*, Bologna 1990, 349 e n.47): *ipse* è «lezione della tradizione α (NPT) rispetto a cui β (RFA) presenta la sola divergenza *et ipse*».

Pp.144-81, M.Tullius Cicero: mi limito a qualche integrazione bibliografica: L.Ceccarelli, *L'allitterazione a vocale interposta variabile nell'opera poetica di Cicerone*, RCCM 26, 1984, 23-44 (in part. 23-27 sul fr.6); W.Clausen, *Cicero and the New Poetry*, HSCPh 90, 1986, 159-70; S.M.Goldberg, *Epic in Republican Rome*, cit., 135-57; S.J. Harrison, *Cicero's 'De temporibus suis': the Evidence Reconsidered*, *Hermes* 118, 1990, 455-63; M.Hose, *Cicero als hellenistischer Epiker*, *Hermes* 123, 1995, 455-69; R.Montanari Caldini, *La torcia del sole (Cic. de consul. 2,20 sgg.) in Munus amicitiae (Scritti in memoria di A.Ronconi)*, Firenze 1988, II 57-89; aggiungerei infine le pagine del Tolkien italiano, cit., 121-28 e 174-78.

* P.150 s. fr.3a* (dubium): Bl. ripropone qui la testimonianza di Plin. *epist.* 7.4.3, che ricorda di avere letto in Asinio Gallo, *De comparatione patris et Ciceronis*, un epigramma erotico di Cicerone, indirizzato a Tirone, riassunto ai vv.7-10 dell'epigramma pliniano. Il fr., assente in Mor. e Bü., era il 15 Bae. = inc. 10 Traglia = *Epigr.* 3 p.298 Soubiran (= Plin. I, pp.366-67 Courtney). Anche se non è improbabile che si tratti di un epigramma spurio (cf. A.N.Sherwin-White, *The Letters of Pliny*, Oxford 1966, 406, Büchner, *RE* VII A 1 [1939], 1259, e il chiaro quadro di Soubiran, 65-69, anche in relazione al successivo fr.4 Bl.), è comunque opportuna la scelta di Bl. di non tralasciare questo testo, per quanto segnalerei con maggiore chiarezza i problemi di attribuzione. Alla bibliografia aggiungere G.B.Pighi, *Vestricio Spurinna*, *Aevum* 19, 1945, 114-41, W.C.McDermott, *M.Cicero and M.Tiro*, *Historia* 21, 1972, 259-86, in part. 272-74.

P.151 fr.4: considerato giovanile almeno da Malcovati, Büchner, Traglia e Alfonsi, questo epigramma è dubbio in Courtney, e spurio per Soubiran (66-67), cui fa difficoltà il non attestato *Vettu<s>* (di Müller e Leo), mentre *Vetto*, etnico e antroponimo, richiede un abbreviamento «qui ne deviendra usuel qu'un demi-siècle plus tard». In ogni caso, se Bl. accetta *Vettu<s>* nel testo, mi pare tanto più meritevole di menzione la proposta *Vetto<s>* di Al¹.

Pp.152-53 fr.6: R.Badali, *Note testuali al 'de divinatione' ciceroniano*, in *Studi ... in onore di G.Monaco*, cit., II 829-34, propone al v.50 la congettura *inruere in gentem*, mentre per la soluzione di Bae. propende S.Timpanaro, *Cicerone, Della divinazione*, cit., 249)⁷⁹.

* P.157 fr.12a* (assente in Bae., Mor., Bü., ma non nelle edd. specifiche di Ewbank, Traglia e Soubiran): in bibliografia aggiungere *S.Mor.*², 24 (cf. già l'*Addendum* del *S.Mor.*¹, 67), dove risulta che *Onchesmites* è di «Latinius (Latino Latini) ap. Victorium (Pietro Vettori, *Variae lectiones*, Florentiae 1569, XXXVI. XXI, 192 = ibid. 1582, 424 s.)» per *anchesmitis* dei codd.

P.164 fr. 27: per la grafia *Pthiae*, cf. supra, § 4. Traina (Tra¹ = *Vortit barbata*, cit., 91-99) ha mostrato come Cicerone si rifaccia ad Omero, e non solo al v. citato da Platone, I 263, ma «è risalito con la memoria anche al v. precedente»; v. ora anche Id., *Cicerone tra Omero e Virgilio (tra Callimaco e Catullo?)*, in *Letterature comparate. ... Studi in onore di E.Paratore*, cit., I 429-33 (= *Poeti latini e neolatini*, II, cit., 55-62), con fini osservazioni sul condizionamento metrico alla base del capovolgimento sintattico *tertia lux* rispetto a ἤματα τρίτατα dell'originale omerico in Cicerone e in Verg. *Aen.* 3.116 — ma non in Calcidio fr.2 p.401 Bl.⁸⁰ «perché *tertiā* doveva avere consonantizzato la *i* nella pronunzia del suo

⁷⁹ Come già visto in altre occasioni, i testimoni 'secondari' dei fr. 11 e 12 p.157 sono solamente menzionati, per di più in maniera selettiva.

⁸⁰ Manca una mantissa dei luoghi paralleli, ma in questo caso un rinvio a Calcidio sarebbe auspicabile — come d'altra parte c'è all'inverso, per Calcidio (p.401).

tempo» (p.429 = 56).

* P.172 fr.35a*: questa traduzione di un verso tragico perduto⁸¹, forse di Sofocle, manca in Müller, Bac., Mor., Bü., Ewbank, Traglia, Soubiran, è recuperata dal *S.Mor.*², 25, che ricorda inoltre come, prima di Della Corte, già Bothe aveva attribuito il verso agli *Epigoni* di Accio, mentre Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875 (= Hildesheim 1968), 492, pur attribuendo il verso a Cicerone, non escludeva che potesse anche essere di Accio.

P.176 fr. 45: Cicerone cita il verso, ma nell'originale greco⁸², in *Att.* 7.13.4.

Pp.181 s., Q.Tullius Cicero: in bibliografia⁸³ aggiungere, oltre al commento ausoniano di Green, A.H.Mamoojee, *Quintus Cicéron et les douze signes du zodiaque*, in *Mélanges d'études anciennes offerts à M.Lebel*, Québec 1980, 247-56; M.Possanza, *Two Notes on Q.Cicero's De duodecim signis: (FPL p.79 Morel; p.101 Büchner)*, CPh 87, 1992, 44-46; A.Traglia, *Sul frammento astronomico di Quinto Tullio Cicerone*, in «*Humanitas*» classica e «*sapientia*» cristiana: scritti offerti a R.Iacoangeli, Roma 1992, 65-72.

* Pp.183-84, Tullius Laurea: è probabilmente l'autore di tre epigrammi greci (*AP* 7.17; 7.294; 12.24) editi e commentati da A.S.F.Gow-D.L.Page, *The Garland of Philip*, Cambridge 1968, ll. 3909-3930 (e vol. II 461-63), cf. Bardon I 334.

Pp.184-86, M.Terentius Varro Reatinus* (nuovo autore): ricompaiono qui (e in Courtney, 184 s.) i fr. degli epigrammi compresi nelle *Imagines*, fr. 1*, 2*, 3*, che Mor. aveva eliminato dalla raccolta, opportunamente, credo, giacché sarebbe preferibile pensare ad un'ed. complessiva dell'opera. Ampia la bibliografia, dall'ed. di Chappuis (*Fragments des ouvrages intitulés: Logistorici, Hebdomades vel De imaginibus, De forma philosophiae*, ... par Ch.Chappuis, Paris 1868, cf. anche i fr. 68-69 di Funaioli, *GRF* 214 s.), agli interventi di Brunn, Merklin, Ritschl, Schmidt, Urlichs, ristampati in F.G.Ritschl, *Opuscula*, III, Leipzig 1877, 508-592 - per citarne solo alcuni -; v. anche i più recenti A.Bethe, *Buch und Bild im Altertum*, Leipzig 1945, 2 s.; A. von Salis, *Imagines illustrium*, in *Eumusia. Festgabe für E.Howald*, Zürich 1947, 11-29. Si vedano inoltre le bibliografie di B.Riposati-A.Marastoni; G.Galimberti Biffino; B.Cardans.

P.186 fr.2: v. L.Herrmann, *Notes de lecture*, n.207. *Varron, Hebdomades (Nonius Marcellus, p.528 M.)*, *Latomus* 27, 1968, 203⁸⁴; p.186, fr. 3*: testimone (*demolio Varro in poetico libro 'et ... rostra'*) è Diom. *GL* I 400,29, non Carisio.

P.189, Volumnius: il trådito *stridenti* (*stridenti*<s> vulgo, e Bl.), oltre che da Bae., è difeso da G.B.Pighi, *De nonnullis*, cit., 560: «cdd. *stridenti*, quod recte positum videtur; sententia enim haec est: dabitur, i.e. supponetur, patella stridenti cymae. Cf. Pascoli, *Cilix* 119-120, in *exigua fumans olus acre patella Exhilarat frontem reduci nidore bubulci*»⁸⁵. Per Bücheler v. *Coniectanea XVI*, JKPh 111, 1875, 126 (= *Kleine Schriften*, cit., II 133).

Pp.191-94, *Versus populares in Caesarem et similia*: v. G.Cupaiuolo, *Tra poesia e politica. Le Pasquinate nell'antica Roma*, Napoli 1993, 36-54; B.Luiselli, *Forme versificatorie e destinazione popolare in Ilario, Ambrogio e Agostino*, *Helikon* 22-27, 1982-1987, 65-67.

P.194, Poetae Novi: la bibliografia comprende il solo Courtney, 189 ss.: opportuno almeno un rinvio ad Alfonsi, Castorina o Granarolo. Comunque sui *neoteri*, e in part. sull'espressione *cantores Euphorionis*, v. W.Allen, *Ovid's cantare and Cicero's cantores*

⁸¹ L'incomprensibile «fr. ad 3» sarà da correggere in «fr. ad. 3».

⁸² Il verso — comunemente attribuito ad Eur. fr. 973 N². —, è ascritto dallo Schol. Aristid. III 403,17 s. D. a Menandro, probabilmente per una confusione con un altro luogo menandro, cf. Men. fr. 941 K.-Th.

⁸³ Nel titolo di Shackleton Bailey correggere «*Anthologia Palatina*» in «*Anthologia Latina*».

⁸⁴ Herrmann ricostruisce così i due vv.: *Hic Demetrius est <statuis di>catis / <tot> quot lucis habet annus absolutus*, coll. Plin. nat. 34.27.

⁸⁵ Cf. *Il libro di Catullo*, cit., 438 s., dove il verso è reso «si metterà il piatto sotto lo sfrigolante cavolfiore».

Euphorionis, TAPhA 103, 1972, 1-14; G.Burzacchini, *Cantores Euphorionis*, Sileno 4, 1978, 179-84; N.B.Crowther, *Οἱ νεώτεροι, Poetae Novi and Cantores Euphorionis*, CQ 20, 1970, 322-27; R.O.A.M.Lyne, *The Neoteric Poets*, CQ 28, 1978, 167-87; A.Traina, *Introduzione a Catullo*, Milano 1996⁹, 27 (= *Poeti latini e neolatini*, V, cit., 39; C.Tuplin, *Cantores Euphorionis*, Pap. Liv. Lat. Sem. 1976, 1-23; 'Cantores Euphorionis' again, CQ 29, 1979, 358-60. Problemi di critica testuale affronta X.Ballestrer, *Filología y crítica textual. A propósito del testimonio neotérico*, Veleia 4, 1987, 319-33.

P.195, P.Valerius Cato* (nuovo autore): le testimonianze sono raccolte anche da Funaioli, *GRF* 141-43. Per una discussione delle testimonianze svetoniane, v. ora le note complementari della Vacher, cit., 113-19.

P.196, *Versus aequalis cuiusdam Valerii Catonis (an Horatii?)*: cf. E.Fraenkel, *Lucili quam sis mendosus*, *Hermes* 68, 1933, 392-99. = *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, Roma 1964, II 199-208, nonché l'ulteriore bibliografia indicata da W.Kißel, *Horaz 1936-1975: eine Gesamtbibliographie*, ANRW II.31.3 (1981), 1481⁸⁶.

Pp.197-203, *Furius Bibaculus*: in bibliografia aggiungere A.Taliercio, *Il ruolo di Furio Bibaculo e di Varrone Atacino nei poetae novi*, *BStudLat* 9, 1979, 268-71.

P.198: su *Plin. nat. praef.* 24, cf. X.Ballestrer, *The 'Lucubrations' of Furius Bibaculus (Plin. praef. 24)*, in *Analecta Indoeuropea Cracoviensia I.Safarewicz memoriae dicata*, Cracoviae 1995, 61-64, che propone di considerare *facetissimi* genitivo dipendente dal trådito *lucubrations*, e leggere *Baculum* al posto di *Bibaculus*.

P.199 fr.2.6: a favore della congettura *deficere* di Toup (ormai vulgata nelle edd. dei poeti frammentari, cf. Bae., Müller, Mor., Traglia, Bü, Courtney), si pronuncia ora Kaster, *Studies on the text*, cit., 78-80, mentre difende il trådito *difficile* Brugnoli, *Per il testo del 'De grammaticis'*, cit., 203 s. (cf. anche Granarolo¹ e Vacher, cit., 15 e 124). Precisazioni su Burman (P.B. sr., ed. Svetonio, Amstelodami 1736) in Lunelli, 153. Sul fr.6 p.200, v. C.Pace, *Sull'uso grammaticale di πράττω e 'facio'*, *Eikasmos* 3, 1992, 251-60, che ritorna alla interpretazione (proposta da Terzaghi) di *facit poetas*, come «spiegare un poeta nelle scuole», individuando il precedente di quest'uso nell'accezione tecnica di πράττω nella tradizione grammaticale greca. Sull'interpretazione dei due versi, v. i commenti svetoniani di Kaster, cit., 153 s. e Vacher, cit., 115 s.⁸⁷

* P.201 fr.6a*: il fr., pubblicato tra quadre da Bae. (fr.7 p.318) che lo considerava tratto da un'opera in prosa, è stato eliminato a partire da Mor. (cf. Traglia, 142), ma non da Müller, fr.4 p.90. Bl. lo ripropone qui (seguendo Brugnoli, 255 s., e prima di lui Lachmann)⁸⁸, stampando *duplici (inquit) toga involutus*, in cui non è chiaro che *inquit* fa parte del testimone, e non del verso. Sono due — come ricordava già Müller — le citazioni nelle *Glossae Salomonis* (edite da H.Usener, *Vergessenes. VIII*, RhM 28, 1873, in part. 417-22)⁸⁹: p.418,21-22 [non 428] (*de comoedia*): *Rome tragoedias comediasque primus egit idemque etiam conposuit Livius Andronicus duplici toga involutus (incolatus GM, infolatus B)* e p.419,10-12 (*de tragoedia*): *Tragoedias comoediasque primus egit idemque etiam conposuit Livius Andronicus duplici toga infolatus (infolatus M)*.

Pp.204 s., *Catulli Veronensis Fragmenta*: è questa una innovazione di Bü. (ma v. già Traglia), di dubbia utilità (per quanto v. l'apprezzamento di Tandoi, *DMP I*, X), poiché non si tratta altro che dei 5 fr. 'standard' che si ritrovano nelle edd. dell'intero *corpus Catul-*

⁸⁶ Al v.6, al posto di I.Ronconi, leggere A.Ronconi (il titolo del lavoro è *Quaeque notando*):

⁸⁷ Non ho potuto consultare R.Scarcia, *Latina Siren. Saggi di critica semantica*, Roma 1964².

⁸⁸ L'affermazione «ex carmine esse defendit Mazzacane 137, n.26» non mi pare rispondere a verità: questi infatti si limita a dire «La produzione di Furio Bibaculo indiscutibilmente accolta è rappresentata dai fr. 1-5 Morel e forse 17 Morel. Il fr. 7 Baeh. citato da Carisio (p.161,25 Barw.) è espunto dal Baehrens e omesso senza alcun chiarimento dal Morel», ma v. Mor. p.188.

⁸⁹ Seguo la grafia e la punteggiatura di Usener, cui rinvio per una descrizione dei codd. (418), e per una discussione della testimonianza su Livio (421 s.).

lianum (cf. ad es. Mynors). In bibliografia ricorderei i commenti di Baehrens e di Ellis, con le più ricche raccolte complete di dubbi e spuri (15 e 18 frr. considerati), nonché L. Alfonsi, *Sul primo Catullo*, in *Forschungen zur römischen Literatur, Festschrift zum 60. Geburtstag von K. Büchner*, Wiesbaden 1970, 2-9; F. Della Corte, *L'altro Catullo*, in *Due Studi catulliani*, Genova 1951, 1-102 (= *Opuscula*, II, cit., 165-266); T. Frank, *On Some Fragments of Catullus*, CPh 22, 1927, 413-14; C. Pascal, *I frammenti dei carmi di Catullo*, RIL 54, 1921, 440-46 (= *Athenaeum* 9, 1921, 264-72); nella ristampa del 1996 le pagine di Pighi sono 21-23. Si veda ora la completa disamina in I. Scherf, *Untersuchungen zur antiken Veröffentlichung der Catullgedichte*, Hildesheim-Zürich-New York 1996, in part. 47-58.

P.205 fr. 1: al solito solo accennati i testimoni (a parte Terenziano Mauro)⁹⁰; al v. 2 ricorderei che Lachmann (nell'ed. di Terenziano Mauro, Berolini 1836) cerca di difendere il testo trådito (o al più di correggere *est in erit*), e registrerei *lege <quaque> Priapi* di Alfonsi, *quaque <silva> Priapi* di Scaligero (accolto da L. Müller, mentre Eisenhut esprime apprezzamento per *est usque quaque, Priape* di Keil). Per il fr.2 v. L. Müller, *Zu Catullus und Calvus*, RhM 27, 1872, 183 s. (che propone *o Priape, ubi de mero ligurrire libidosi*) ed E. Zaffagno, *Catullo in Nonio Marcello*, in *Studi Noniani*, III, Genova 1976, 257-263 (adotta *abligurrire*, con GPELH); per sapere che il fr.3 è ritenuto da alcuni (cf. ad es. Kroll *ad l.*, fr.4 p.290, ed ora Schert, 55) una citazione erronea di 40,2 (o di 54,6) bisognerà fare comunque ricorso alle edd. e ai commenti di Catullo. Cf. anche A. Mazzoni, *At non effugies meos iambos (Catullo LIV)*, A&R 18, 1938, 307-13.

Pp.206-16, C. Licinius Calvus: in bibliografia integrare H.D. Jocelyn, *C. Licinius Macer Calvus, fr. 18 Büchner*, Eikasmos 7, 1996, 243-54; C. Pascal, *Poeti e personaggi catulliani*, Catania 1916, 3-46; R.F. Thomas, *Cinna, Calvus and the Ciris*, CQ 31, 1981, 371-74; *Theocritus, Calvus and Eclogue 6*, CPh 74, 1979, 337-39.

P.212 fr.7: sull'accusativo femminile *deum*, v. S. Timpanaro, *Per la storia della filologia virgiliana antica*, Roma 1986, 144 s. P.213 fr.12 *Bistonis* prima di Bae. era di Munro, cf. Lunelli, 154, e Housman, rec. al Mor. (78 = 1151). P.214 fr.17, *Bithynia quidquid / et paedicator Caesaris umquam habuit*. Bl. conserva, aggiungendo errore ad errore, l'apparato di Bü. — che pure stampava *pedicator* —, «*predicator* codd., corr. edd.: *praedicator* Baehrens». In realtà, come notava Perutelli, 99, *praedicator* è il testo dei codici, *predicator* si trova la prima volta nell'ed. a stampa a c. di G.A. Campano del 1470, mentre *paedicator*, lezione accolta dal Bl., è il testo di Bae. (fr.17 p.322), rara forma con dittongo, con cui egli «intendeva probabilmente giustificare meglio paleograficamente la corruzione in *praedicator*» (Perutelli, 99). P.215 fr.18: compare finalmente qui (come già in Courtney) tra i testimoni Schol. Iuv. 9.133 (trascurato dagli editori precedenti). Al posto dell'interpunzione tradizionale, proposta da Scaligero, *Magnus, quem metuunt omnes, digito caput uno / scalpit: quid credas hunc sibi velle? uirum*, Jocelyn, cit. (dopo un'ampia disamina dei vari interventi editoriali), propone di leggere *quid? dicas hunc sibi velle virum*, o in alternativa *quo credas hunc sibi velle virum*⁹¹.

Pp.216-23, Helvius Cinna: aggiungere in bibliografia X. Ballestrer, *Cinna y la poesia neoterica*, in *Traballos en honor de V. Bejarano*, Barcelona 1991, I 147-52; G. Brugnoli, *Per il testo del 'De grammaticis'*, cit., 223 (sul *permaneant* stampato dalla Vacher, fr.14); E. Flores, *La dedica catulliana a Nepote e un epigramma di Cinna*, Vichiana 5, 1976, 3-18 (sul fr.11); P.E. Knox, *Cinna, the Ciris and Ovid*, CPh 78, 1983, 309-11; D. Kubiak, *Cinna, fragment 6 Morel*, CPh 76, 1981, 296 s.; L. Landolfi, *I carmi metaletterari neoterici fra Programmgedicht e stilemi formulari*, CL 4, 1984, 89-100 (frr.11 e 14); G.E. Manzoni, *Elvio Cinna sodale cenomano*, in *Letteratura dell'Italia settentrionale*, Brescia 1992, 17-59;

⁹⁰ Inserire una barretta di fine verso tra i vv. 2754 e 2755 *Priapo / inter quos*.

⁹¹ Oltre a Tandoi, citato da Bl., anche Jocelyn, 250, non esclude che si possa conservare *homines* dei codici, al v. l.

J.D.Morgan, *The Death of Cinna the Poet*, CQ 40, 1990, 558-59; C.Pascal, *Poeti e personaggi catulliani*, cit., 49-91; A.Perutelli, *Elvio Cinna e il suo esegeta*, *Aevum*(ant) 8, 1995, 189-98 (in part. sul fr.5); R.F.Thomas, *Cinna, Calvus*, cit.; G.D.Williams, *Representations of the Book-Roll in Latin Poetry*, *Mnemosyne* 45, 1992, 178-89 (fr.11); E.Zaffagno, *Carchesia, summa pars mali*, in *Studi Noniani*, V, Genova 1978, 313-21 (difesa dell'attribuzione a Catullo del verso *ap. Non. 876,22 L.*, normalmente identificato col fr.2 di Cinna).

Pp.224 s., Q.Cornificius: in bibliografia aggiungere E.Rawson, *The Identity of Q.Cornificius*, CQ 28, 1978, 188-201; V.Tandoi, *Cornificio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma 1984, 896 s.

Pp.226-41, P.Terentius Varro Atacinus: in bibliografia integrare A.Arcellaschi, *Sur la fortune de deux vers de Varron de l'Aude*, REL 76, 1988, 76-91; G.Brugnoli, *XXXV annum agens Graecas litteras cum summo studio didicit*, in *Studi ... in onore di A.Traglia*, cit., I 193-216; E.Calderón Dorda, *Traducciones latinas perdidas de los Fenómenos de Arato*, *Myrtia* 5, 1990, 23-45 (fr. 21 e 22); W.Clausen, *Ariadne's Leave-Taking. Catullus 64.116-20*, ICS 2, 1977, 219-23 (fr. 7); N.B.Crowther, *Varro Atacinus, Traditional or Neoteric Poet*, AC 56, 1987, 962-68; J.Gil, *Miscelánea crítica*, ECLás 24, 1980, 135-42; A.Lunelli, *Il grido delle ninfe ortigie: Varrone Atacino e Callimaco (Varro At. fr. 5 Büchn. = 5 Mor.)*, in *Studi ... in onore di G.Monaco*, cit., II 655-69; A.Taliercio, *Il ruolo di Furio Bibaculo e di Varrone Atacino ...*, cit.; V.Tandoi, *La ninfa Anchiale nel poema argonautico di Varrone Atacino*, in *Studi ... in onore di G.Monaco*, cit., 183-202⁹².

P.230 fr.3: come già Bü. e Courtney, Bl. stampa *cupiens* di Servio e di Vibio Sequestre (mentre Bae., Mor. e Traglia avevano *capiens* di V³), come auspicava V.Tandoi, *La ninfa Anchiale*, cit. Nonostante non siano mancati tentativi di difendere *dicta* (già di Saumaise, e in tempi recenti di Alfonsi, Hofmann ed altri, cf. Tandoi, 187, 194), mi pare che, sulla base di Δικταίων ἀνὰ σπέος di Apollonio Rodio (1.1130) si debba pensare con Thilo («pro *dicta* scriptum fuit fortasse *Dictaeo* et totus Varronis versus, quem in *antro* exisse suspiceris, laudatus») a qualcosa come *Dicta<eo> ... <sub antro>*⁹³. Lo stesso Tandoi (e non Thilo, come afferma Bl.)⁹⁴, è l'autore della ricostruzione (che accoglie *quondam* di Pighi), *Dicta<eo quondam est enixa sub antro>*. P.232 fr.2: A.Lunelli, *Il grido*, cit., avanza la proposta di conservare — come già Keil — *Ortygiae* dei codd. (*ortygiae* B : *elicon ortigie* M), corretto da F.Wüllner, *De P. Terentii Varronis Atacini vita et scriptis*, Münster 1829, 19 ss., sulla base dell'originale greco (Ap.Rh. 2.711 s. πολλὰ δὲ Κωρύκται νύμφαι, Πλειστοῖο θυγάτρεις, / θαρσύνεσκον ἔπεσσιν “ἦ ἴε” κεκληγυῖαι). Varrone, argomenta persuasivamente Lunelli, avrebbe introdotto una variante dotta, rivolgendosi «al modello del modello, a Callimaco» (fr.18.5 ss. Pf.), «il figlio di Esone [a te le mani] levava, Ioio, e in voto — diceva — molte offerte [a Pito] avrebbe mandato, e molte ad Ortigia» (trad. D'Alessio), πολλὰ δ' ἔς Ὀρτυγίαν, riprendendolo e «per le *res* (le ninfe di Delo) e per il *verbum*». Anche al v.2, sulla scia di Burtha (che leggeva *ioio*), Lunelli propone, pur dubi-

⁹² Alcuni refusi in bibliografia: l'articolo della Bonvicini è apparso sul «Bollettino di studi latini» (non «Bolletino»); il lavoro della Hoffman compare due volte, la prima in maniera corretta, la seconda come Hoffmann, e senza titolo. L'articolo intitolato *Nel nome di Medea*, che segue Lenz nell'ordine alfabetico, è di A.Lunelli.

⁹³ Così Traglia (e già Pighi, *Dictae<o quondam peperisse sub antro / dicitur>*, v. i paralleli della clausola indicati da Tandoi, 188; in *antro* è proposto da E.Buhla, *De P.Terentii Varronis vita et scriptis quaestiones novae*, Jena 1921, 33-35.

⁹⁴ Questi, come è evidente dalla citazione su riportata, non ricostruiva l'intero verso; l'errore è dovuto probabilmente ad erronea interpretazione della nota di Tandoi, *DMP I*, IX, «seguendo il Thilo, al quale però nell'apparato critico non si rende piena giustizia, credo sia da supplire *scindere Dicta<eo quondam est enixa sub antro>*». Poco chiaro anche Courtney, che accetta nel testo l'integrazione di Tandoi e in apparato annota «suppl. Thilo, Tandoi, *DMP I*, p.IX».

tosamente, una forma più vicina al testo tràdito, *hortantes*, 'o *Phoebe*', | 'io | io' *acclamarunt* (con triplo iato)⁹⁵. P.253 fr.7: per il testimone, Sergio (*GL IV 564*, 17 s.), abbiamo ora l'ed. di U.Schindel, *Die lateinischen Figurenlehren des 5. bis 7. Jahrhunderts und Donats Vergilkommentar*, Göttingen 1975, p.263,101 fondata non solo sul codice L (*Laventinus 2/1*, s. VIII), ma anche su M (*Oxon. Mar. Magd. 64*, s. XV), in questo caso concordi nel leggere *expedit alamentatur*. Pp.235 s. fr.13: v.3 le *Glossae Salomonis* (cf. H.Usener, *Liber glossarum*, RhM 24, 1869, 389) hanno *adserat*, non *asserat*⁹⁶; aggiungere come testimone — e di conseguenza in apparato (in part. per *auferat* del v.3) — le c.d. 'Glosse di Byrhtferth' a Beda, *De temporum ratione*, PL 90, 451 B Varro ita dicit: *Et quinque aetherius zonis accingitur orbis, / Ac vastant imas hiemes mediamque calores; / Sic terrae extremas inter mediamque coluntur, / Quam solis valido numquam ut auferat igne.*

* P.240 fr.24a*: Bl. propone qui l'epigramma, *AL 414* (non 24) p.319 R. = 411 S.-B., e attribuito a Varrone Atacino dal cod. S, nonché dallo Schol.Pers. 2.36 p.285 s. J. (anonimo è invece in Schol. Cruq. Hor. *ars 301*)⁹⁷, che Bae. aveva inserito nei *PLM IV 64*. Come nota anche Courtney, 237, ci sono difficoltà cronologiche per l'attribuzione a Varrone Atacino, ma v. la dettagliata argomentazione di I.G.F.Estré, cit., 561 s., «Licinus, de quo Scholiastes, is esse videtur, quem in exemplum praedivitis proponunt quoque Seneca, Persius, Iuvenalis et Martialis. Natus in Gallia fuerat, captus a Romanis servusque Iulii Caesaris factus, post ab eo manumissus, ab Augusto adeo procurator Galliae creatus, quo in munere quam turpiter se gesserit, poenam tamen effugerit, tradit Dio ad a. 739. [...] Varronis autem, sive Terentium, sive Atacinum cogites, Epitaphium esse non potest, utriusque enim superstes Licinus fuit. Est Tironis, cui tribuitur in Cod. Schol. Persii, ab Heinsio collato. Tiro vitam produxit usque ad a. u. 749. s. 750». Münzer (*RE XIII.1* [1926] 503-05) ritiene che il nome di Atacino fosse uno pseudonimo per il vero autore, nonostante distingua il Licino barbiere oraziano dal procuratore di Augusto; Wiseman, cit., 132 pensa invece ci fossero tre Licini differenti, confusi dagli scoliasti, e che qui si tratti di un senatore Licino contemporaneo di Cesare, attaccato da Varrone Atacino. Questo epigramma, dunque, dovrebbe essere compreso tra i fr. dubbi o tra gli spuri, a seconda di come si risolve il problema prosopografico, e corredato di una nota esplicativa.

* P.241, Pompeius Lenaeus*: è il fr.inc.17 p.205 Bü. = Pompeius Lenaeus, *S.Mor.*², 26, già edito come testimonianza 4 da Funaioli, *GRF* pp.403 s., che comprende giustamente anche la frase successiva di Svetonio, *et vita scriptisque monstrosum, praeterea priscorum Catonisque verborum ineruditissimum furem*⁹⁸. W.McDermott, *Suetonius, De grammaticis 15*, *Mnemosyne 35*, 1982, 346-48, rileva l'ordine alfabetico dei quattro aggettivi (*lastaurum, lurconem, nebulonem, popinonem*), e pensa che Leneo abbia rivolto a Sallustio una serie di insulti in ordine alfabetico, come se avesse avuto in mente una sequenza di *oppropria*⁹⁹: su questa base Courtney propone <*nequam atque*>. Varrebbe la pena ricordare che tracce di questa polemica si trovano nel fr.inc.40 p.427 Bl., che Traglia (105 e 163) ha attribuito dubbiosamente proprio a Pompeo Leneo.

⁹⁵ In apparato si corregga «*et Iolicona clamarunt B*» in «*et Iolicona clamarunt B*»; la congettura *et ieie conclamarunt*, era stata suggerita a Wüllner da W.H.Grauert (cf. Lunelli, 162, e quindi *Il grido*, cit., 656).

⁹⁶ Si tratta del f.237 s.v. *zona: de quibus zonis Varro ita dicit A quinque etheriis zonis accingitur orbis. ac vastant imas hiemis mediamque calores. sic terre extremas inter mediamque coluntur. quam solis valido numquam adserat ignes.*

⁹⁷ Bisognerebbe poi segnalare più chiaramente in apparato il differente *ordo verborum* dello Schol. Cruq.; secondo T.P.Wiseman, *Some Republican Senators and their Tribes*, CQ 1964, 132 n.5, il fr. è ascritto a Varrone anche «in manuscript m of the *Comm. Cruq.*».

⁹⁸ Come già Bentley, Kauer espunge il *-que* di *Catonisque*: cf. *Studies on the text*, cit., 87, e la difesa del testo tràdito di G.Brugnoli, *Per il testo*, cit., 205 s.

⁹⁹ Scettica la Vacher, 135; De Nonno, rec. *S.Mor.*¹, 84, approva invece la congettura di Traina.

P.242, C. Asinius Pollio: v. almeno J.André, *La vie et l'oeuvre d'Asinius Pollio*, Paris 1949, ed H.Malcovati, *De C.Asinii Pollionis carminibus*, Athenaeum 1, 1923, 131-36. Courtney (che, come Néraudau, 1742 s., difende il tràdito *Cuprus*) pensa che il verso venga «from a tragic passage of lyrics», e che pertenga perciò piuttosto alla raccolta dei TRF; la scansione esametrica di Bae., accolta dal Mor. e dal Bü. è ora riproposta da Bl. (per altre letture, v. Néraudau).

Pp.243-48, C.Cilnius Maecenas: v. ora G.Lieberg, *Mecenate letterato*, BStudLat 26, 1996, 9-18 (= Orpheus 16, 1995, 1-14); M.L.Coletti, *Mecenate e Orazio*, in *Musis amicus. Atti del Convegno Internazionale di Studi su Q.Orazio Flacco*, Chieti 1995, 291-314; S.Mattiacci, *L'attività poetica di Mecenate tra neoterismo e novellismo*, Prometheus, 21, 1995, 67-86; su Seneca e Mecenate (testt., pp.244 s., e fr.4, 8), v. almeno G.Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970, 247-50, con bibliografia.

P.245 fr.1: non risulta chiaro che il testimone inserisce all'interno del verso l'*ait* (*Catinus masculino genere dicitur, ut Maecenas in X 'ingeritur' ait 'fumans calido cum farre catinus'*) che il Bl. sposta prima della citazione. Nulla si dice su quel «X», riferito ora ad un decimo libro di carmi, ora a un componimento epico, ora a un dialogo: cf. Avallone, 322 s., M.L.Coletti, cit., 312 s. P.246 fr.3.3: Bl. stampa *ninnio* (come Bü., e prima Lunderstedt e Avallone), attribuendo la congettura a P.Pithoeus, seguito da Scaligero: in realtà Pithoeus aveva corretto in *Ninnio*, mentre *ninnio* è di Scaligero (accolto anche da E.Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, 16 n.4 e da altri, cf. Avallone, 296 n.3), e — ancor prima di Mureto (1551), *ninnio* era approvato anche da Sicco Polenton (cf. la vita svetoniana di Orazio curata da Lenchantin; una rassegna delle varie proposte in S.Mattiacci, cit., 76 n.30, e M.L.Coletti, cit., 307 n.80). P.248 fr.11: è discusso se si tratti di opera di prosa o di poesia (Bae. fr.10 p.339 ne fa un finale d'esametro; Courtney, 281 sostiene che *Quirites* singolare è un poetismo), ma soprattutto se il fr. non sia da riferire piuttosto ad Orazio (*carm.* 2.7.3): cf. ora M.L.Coletti, *Testimonianze grammaticali sul 'Quiritem' oraziano (Carm. II 7,3)*, in *Atti del XVI Convegno di Studi Oraziani*, Venosa 1983, 19-21¹⁰⁰.

Pp.249-52, L.Varius Rufus: v. ora, oltre alla monografia di P.V.Cova, *Il poeta Varro*, Milano 1989, G.Brugnoli-F.Stock, *Questioni biografiche, III-V*, GIF 43, 1991, 133-50 (fr. 4.1); P.V.Cova, *Il poeta Varro tra neoteri e augustei*, Athenaeum 84, 1996, 562-73; Dahlmann³, 16; M.Gigante, *Il 'forte epos' di Lucio Varro Rufo*, in *Aspetti della poesia epica latina*, a c. di G.Reggi, Lugano 1995, 75-92; M.Gigante, *Lucio Varro Rufo e Virgilio*, SO 71, 1996, 100 s.; A.S.Hollis, *L. Varius Rufus, De morte (frs. 1-4 Morel)*, CQ 27, 1977, 187-90; M.Leigh, *Varius Rufus, Thyestes and the Appetites of Antony*, PCPS 42, 1996, 171-97 (non limitato al solo *Tieste*); D.Romano, *Vario Rufo e le proscrizioni del 43: un'interpretazione del fr. 4 Büchner del De morte*, Scia 4, 1987, 9-21; R.Rocca, *Epici minori d'età augustea*, Genova 1989, 37-64.

Pp. 252-59, C.Cornelius Gallus: la bibliografia è per lo più limitata al solo papiro di Qaṣr Ibrīm: aggiungerei almeno J.-P.Boucher, *Caius Cornelius Gallus*, Paris 1966; G.E.Manconi, *Foroiulienensis poeta. Vita e poesia di Cornelio Gallo*, Milano 1995; P.Mayerson, *Aelius Gallus at Cleopatra (Suez) and on the Red Sea*, GRB 36, 1995, 17-24; F.Skutsch, *Aus Vergils Frühzeit*, Leipzig 1901, 2-27; *Gallus und Vergil*, Leipzig 1906;

¹⁰⁰ Si noti che *quamq<uam>* è integrazione di Keil, per il *nam* dei codd. Per i fr. 1, 9, 11, così come per gli altri autori citati dal *De dubiis nominibus*, in una prossima revisione si dovrà tenere conto dell'ed. di Glorie, cit. Solo alcuni esempi: fr.1 *ap.* Dub. Nom. 87, p.765,161 s. G., Glorie, sulla base di Carisio scrive: *catinus generis masculini, ut Maecenas ait* (correggendo l'*et* dei codd. e di Keil) *'fumantes * calido cum farre catinos*'*; al fr.9 (Dub. Nom. 428, p.813,807 s. G.), Glorie stampa come lemma *Tornus generis masculini ... (Tornum Keil, Turnum MW, Turnus N)*. Da considerare poi l'intervento sul testimone di Macer, fr.10 p.276 (Dub. Nom. 444, p.816,839 s. G.) *sed singularem non recipit, quamvis <A>emilius Macer dicat: 'veper occulta ruis*'*, là dove i codd. e Keil hanno *masc(uline)*, espunto dal Bae.

R. Whitaker, *Did Gallus Write Pastoral Elegies?*, CQ 38, 1988, 454-58.

* P.258 fr.5* (omesso da Bl. che aveva accolto gli altri resti del papiro): la fonte (come pure dei fr. 2-4) è indicata solo prima della bibliografia (p.252), senza l'indicazione di col. e riga nell'originale, in questo caso col. I, rr. 10-12. Imprecisa la trascrizione: al v.1 (r.10) Bl. stampa «]...[.....]», ma nel papiro la lacuna è in realtà assai più estesa. Al v.2 (r. 11) stando alla ed. princ., ma la cosa è chiara dalle foto, dopo la lacuna (anche in questo caso più estesa di quanto non indichi Bl.), segue «]. Tyria». Al v.3 (r.12) l' ed. princ. riporta tracce solo di una lettera.

* P.259 fr.6*: Bl. si limita a citare la nota di Serv. *ad Verg. ecl.10.46, hi autem omnes versus Galli sunt de ipsius translatis carminibus*: mancano i versi che deriverebbero da Gallo, e cui Servio si riferisce, né qualche nota viene in soccorso: Courtney riporta i versi virgiliani 42-63, da ultimo Clausen (commento alle egloghe, Oxford 1994, 291 s.), pensa che i versi in questione siano 46-49; cf. anche G.D'Anna, *Gallo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma 1984, 894-96.

* Pp.259 s., P.Vergilius Maro*: nuovo autore; il fr.1* = *PLM* IV p.157, *AL* 261 R., 255 SB.; per il fr.2*, v. la ricca bibliografia del *S.Mor.*², 28 s. (v. inoltre De Nonno, rec. *S.Mor.*¹, 85), anche per il problema dell'autore.

* P.263, Q.Horatius Flaccus*: Bl. inserisce un semplice rinvio al fr. inc. 95, compreso nella sezione dei 'Versus metri causa laudati', *acephalus primus quorum hic quem dicimus ipse est, / nam prior est tribrachys*, attribuito dal Fr.Berol. *GL* VI 636,29-31 ad un Horatius¹⁰¹, probabilmente per un errore «in locum scriptoris metrici (fortasse Albinus)», come annotava Bac. p.406, e ad un generico «Horatius?» lo ascrive Courtney 427, soggiungendo «the name of this author may well have been corrupted into a familiar one».

Pp.265 s., *Epigrammata et populares versus in Augustum*: v. ora G.Cupaiuolo, *Tra poesia e politica*, cit., 54-60.

* P.270, Albius Tibullus*: viene qui inserito il verso cit. da Carisio, e compreso nelle edizioni complessive di Tibullo e nel *S.Mor.*², 30: cf. Levy, *PhW* 48, 1928, 1188, citato da De Nonno, rec. *S.Mor.*¹, 85, ed anche I.G.Taifacos, *A Note on Tibullus' Indirect Tradition*, *Philologus* 129, 1985, 155-59. Non mancherei di osservare che per alcuni si tratta di una citazione erronea di I.8.26; Herrmann pensa che si tratti di un fr. di Sulpicia.

* P.271, Verrius Flaccus*: bibliografia in *S.Mor.*², 38: nel testimone al posto di «*passivam habet sic significationem*» si legga «*passivam habet hic significationem*».

Pp. 271-78, Aemilius Macer, v. ora anche F.Brena, *Nota a Macro, fr. 17 Büchn.*, Maia 44, 1992, 171 s.; E.Magioncalda, *Emilio Macro in Nonio*, in *Studi Noniani*, IX, Genova 1984, 137-47; R.Rocca, *Epici minori*, cit., 96-99. Traina, rec., 52 s., approva la congettura *fluitantem* in di Unger al fr.16 pp.277 s.; Barwick p.82,1, stampa *fumant minu* (non *minus*).

Pp.278-83, Domitius Marsus: v. L.Lombardi, *A proposito di alcuni recenti studi su Domizio Marso*, *BStudLat* 7, 1977, 343-58; A.Traglia, *Poeti latini dell'età giulio-claudia misconosciuti. I. Domizio Marso*, *C&S* 26, 1987, 44-53.

P.280 s. fr.1.7: per la congettura di Mariotti si dichiara S.Timpanaro, *Scevola Mariotti*, cit., 307. P.282 fr.5, *hircum et alumen olens*: registrerei in apparato che *alumen* è correzione del Putschius per *alumens* di AM.

* P.283 fr.8*-9*: cf. *S.Mor.*² per le note esegetiche e la bibliografia. Non avrei escluso il titolo, *Domitii Marsi de Atia matre Augusti* cod. : *De matre Augusti* A [Avantius, ed. Veneta 1507] edd., per il fr.8, e *Eiusdem* (*Eiudem* cod.) in *eandem* per il fr. 9. Nell'*Epigr. Bob.* 40 (fr.9), Bl. adotta la grafia *genetrix*, che si trova anche in Courtney, il cod. la grafia *genitrix*, accolta dagli editori.

Pp.283-90, P.Ovidius Naso: cf. E.Calderón Dorda, *Traducciones latinas perdidas de*

¹⁰¹ Per quel che ho potuto vedere il fr. non è compreso nelle edd. moderne del venosino, Borzsák, Klingner, Lenchantin-Bo, Müller, Shackleton Bailey.

los *Fenómenos de Arato*, Myrtia 5, 1990, 23-45 (sui fr.1-2); F.Della Corte, *Ovidiana deperdita*, Euphrosyne, 5, 1972, 475-82 (= *Opuscula*, IV, Genova 1973, 65-72), che, fra l'altro propone differenti modelli aratei¹⁰².

P.287 fr.5: per una difesa del trádito *eam* corretto da Dahlmann in *Tyriae*, v. A.Traina, *Ancora sui frammenti dei poeti latini*, RFIC 116, 1988, 371 s. (= *Poeti latini e neolatini*, IV, cit., 11 s.). Bisognerà poi annotare che Housman, Austin, Dahlmann e Traina vedono «materiale ovidiano anche nella frase che precede». P.287 fr.6: le argomentazioni con cui Cristante mostra che questo non è un fr. ovidiano, ma un semplice riecheggiamento dall'*ars amatoria* (cui Marziale allude anche al v.23) paiono convincenti, e sono accolte ora anche da Courtney, 310: bisognerà includerlo piuttosto tra gli spuri, o, al massimo tra i dubbi. P.287 fr.8 (ap. Dub. Nom. *GL V* 576, 6 = p.769,208 Glorie), '*crystalum*' generis neutri, ut (sed Traina) *Ovidius*: '*currus crystallo lucidus albo*': l'apparato registra «*alba* codd., corr. Haupt, Traina». Bisognerà innanzi tutto rilevare che i codd. e gli edd. del trattatello hanno *crystallo*, mentre *crystallo* è dovuto agli editori ovidiani. In secondo luogo Traina (373 = 13) non optava per la correzione *albo*, come si evince dall'apparato, ma per il trádito *alba* (correggendo di conseguenza *ut* in *sed*): «sin dai tempi del Keil s'impone il dilemma: o correggere *ut* in *sed* o *alba* in *albo*. ... la correzione *albo* sarebbe banalizzante; d'altronde è consuetudine dell'anonimo grammatico far seguire con *sed* (*tamen, quamvis*) esempi devianti rispetto al lemma. A meno d'ipotizzare una sempre possibile lacuna¹⁰³: ma il femminile ovidiano s'inserirebbe bene in una linea di preziosismo poetico che va da Cinna a Propertio, come calco del femminile κρύσταλλος, 'quarzo ialino, cristallo di rocca'».

* P.289 fr.17*: cf. Courtney, rec., 134, *S.Mor.*², 34 s., cui rimando per la bibliografia e le note esegetiche. Preciserei meglio in apparato lo stato della tradizione, *at oĩvoi' áγαθοĩo* Radermacher : *Adoinoia etuio eo A*; <i>oco cludit Heraeus : *ocoeoludit A*, cf. l'ed. di Winterbottom che pone tra croci entrambi i passi.

* Pp.289 s. fr.18* (ap. Prisc. *GL II* 333, 9-16), *Antiquissimi ... et 'hic gausapes' et 'haec gausapa' et 'hoc gausape' et plurale neutri 'haec gausapa' quasi a nominativo 'hoc gausapum' protulisse inveniuntur ... Seneca Ovidium sequens: 'gausapa si sumpsit, gausapa sumpta proba'*: si tratta evidentemente di un verso di Seneca (fr.4 p.17 Haase, *S.Mor.*², p.42), che riecheggia *Ov. ars* 2.300 *gausapa si sumit gausapa sumpta proba*, non di un fr. ovidiano¹⁰⁴. V. inoltre De Nonho, rec. *S.Mor.*¹, 86, che fornisce precisazioni sull'isolamento della lezione *proba* di R nei codd. di Prisciano, e propende per leggere *probat*: «se qui, come mi sembra probabile, si fa riferimento ad un'ironica utilizzazione, in contesto prosastico, del paradossale verso ovidiano, nessuna difficoltà farebbe, accanto alla piccola divergenza *sumit / sumpsit*, l'«adattamento» dell'imperativo in indicativo».

Pp.290-92, Albinovanus Pedo: v. ora le rassegne di A.Cozzolino, *Trent'anni di studi sui poeti epici minori d'età augustea (1956-1985)*, Vichiana 15, 1986, 244-54 e L.Duret, *Dans l'ombre des plus grands: I*, cit., in part. 1496-1501, e ancora A.Cozzolino, *Sul frammento di Albinovano Pedone*, in *Miscellanea di studi in onore di A.Salvatore*, Napoli 1992, 109-20; R.Rocca, *Epici minori*, cit., 107-32.

Pp.292-99, Cornelius Severus: integrare la bibliografia con A.Cozzolino, *Trent'anni di studi*, cit., 237-44; R.Rocca, *Epici minori*, cit., 133-58; A.Traina, *Ancora sul fr. 8 Mor. e Büchn. di Cornelio Severo*, RFIC 12, 1994, 279; A.Traglia, *Cornelio Severo e il frammento sulla morte di Cicerone*, C&S 27, 1988, 56-61.

P.299, Iulius Montanus: sul tema della rondine nel fr.1, v. L.Alfonsi, *Appunti sui poeti*

¹⁰² P. 284, completare i dati relativi all'art. di Cristante, apparso in *Prometheus* 16, 1990, 181-86; e all'art. di Traina, che copre le pp.370-79.

¹⁰³ È quello che fa il Glorie, come bisognerà segnalare in una futura riedizione.

¹⁰⁴ Cf. ora R.Degl'Innocenti Pierini, *Studi sugli epigrammi attribuiti a Seneca. I. Il padrone del tempo*, *Prometheus* 21, 1995, 163 s.

dell'età tardo-augustea e tiberiana, *Aevum* 61, 1987, 132-36, T.Privitera, 'Infelix avis': una nota a *Hor. Carm. IV 12*, in *Musis amicus*, cit., 173-89.

P.301, Rabirius: v. la bibliografia compresa in *S.Mor.*², 36, in part. A.Cozzolino, *Trent'anni di studi*, cit., 254-61; R.Rocca, *Epici minori*, cit., 65-85 (73-85 sul *Bellum Actiacum*). Sul fr.2 p.302, v. J.E.B.Mayor, *Fragment of Rabirius*, CR 24, 1910, 84. Ricorderei inoltre che Fulg. *exp.serm. ant.* 58, attribuisce un verso di una *satira* a Rabirio, per quanto si debba considerare questo testimone con la dovuta cautela: cf. Bardon II 73, n.73, e M.Haupt, *Über einen vermeintlichen Vers des Rabirius bei Fulgentius*, RhM 3 1845, 307-10 (= *Opuscula*, I, Leipzig 1875 [= Hildesheim 1967], 158 ss.), ed anche — in generale *S.Mor.*², 20 («Fulgentiana fere omnia perquam suspecta»); possibilista U.Pizzani, *Fabio Planciade Fulgenzio, Definizione di parole antiche*, Roma 1968, 203 s.

Pp. 307 s., Cn. Cornelius Lentulus Gaetulicus: v. A.Traglia, *Cn. Cornelio Lentulo Gaetulico e il suo frammento esametrico*, C&S 27, 1988, 56-61.

Pp.309 s., Vagellius: v. L.Duret, *Dans l'ombre des plus grands. II*, ANRW II.32.5 (1986), 3178-81; G.Mazzoli, *Due note anneane. II. L'inclitum carmen di Vagellio*, *Athenaeum* 46, 1968, 363-68; *Seneca e la poesia*, cit., 257 s.

Fr. 1 (*ap. Sen. nat.* 6.2.9): l'integrazione *si<ve>* è ora restituita da Hine (che Bl. non aveva a sua disposizione) a F.Haase, *L.A.Senecae Opera*, 1897 III, XXVI («versus fortasse talis fuit: *sive cadendum | est mihi de coelo me cecidisse velim*»). Non è chiaro cosa ci sia nel testimone; si cf. con testo e apparato di Hine: *egregie Vagellius meus in illo incluto carmine, 'si cadendum est' inquit 'mihi, e caelo cecidisse velim' (est inquit mihi ΖΘΠ : e-mi-AB; m-e-i-V : est [mihi] inquit Gercke)*. P.310 fr.2: nel testimone al posto di *libet mihi* si legga *libet igitur mihi*. Inesatta la nota «Vagellio dedit Unger, quod verisimile, sed non certum»: cf. Hine, *ad l.*, p.237: «Vagellio primus adscripsit Bergk 635-636, Lucano Unger² 26-28, Neroni Gercke in app. Lucilio Herrmann² 16,66»¹⁰⁵. La confusione era già in Morel, mentre Bae. (p.362) voleva correggere *Vagellius* in *Arellius*.

* Pp.310-13, L.Annaeus Seneca: opportunamente, accanto all'inno di Cleante, Bl. comprende anche le altre traduzioni senecane in versi, segnalate in *S.Mor.*², 39 ss.¹⁰⁶, e in più (fr.2*) il verso segnalato come anonimo *ap. Sen. ep.* 94.28, sempre in *S.Mor.*², 39 (cui in genere ci si deve ancora rivolgere per una più completa informazione). In realtà, come ricorda Traina, Bücheler aveva notato che si tratta di un secondo emistichio che costituisce un unico esametro con il luogo virgiliano citato immediatamente prima: è discusso se l'integrazione sia di Seneca, o se questi avesse davanti un testo già interpolato (per quest'ultima ipotesi, v., fra gli altri, S.Timpanaro, *Nuovi contributi*, cit., 306 n.16). In questo caso, come notava De Nonno, rec. *S.Mor.*¹, 83, non dovrebbe rientrare nella silloge dei *FPL*: il posto di questo come di «altri supplementi di *versus imperfecti* virgiliani, antichi o tardoantichi, attestati già in codici in capitale ... o menzionati dai commentatori ... come del resto quello di ogni interpolazione antica ad un autore classico (cfr. Büchner, *FPL VI* [=Bl. VII]), dovrebbe per me restare l'apparato critico (o il testo, tra parentesi quadre) dell'autore interpolato».

* P.313 fr.9: De Nonno, rec. *S.Mor.*¹, 81, ritiene — come già Borucki «auctore Sonnenburg» (Traina) — che non sia un verso senecano, ma possa essere una citazione di un senario scenico arcaico e cita, per la clausola, *lucrum facit* di Plaut. *Cas.* 395, osservazione recepita in *S.Mor.*², 44.

Pp.314 s., Lucilius Iunior: oltre al Courtney citato da Bl., rinvio almeno a G.Mazzoli,

¹⁰⁵ Cf. T.Bergk, *Kritische Analekten*, *Philologus* 16, 1860, 635 s. e R.Unger, *Lexidia*, Friedland 1862, 26-28, che non sono riuscito a reperire.

¹⁰⁶ Per il verso senecano *gausapa si sumpsit, gausapa sumpta proba*, compreso in *S.Mor.*², 42, v. supra a proposito di Ov. fr.18* p.289 Bl.; sui versi cit. nell'*epist.* 115.14 (fr. 3*-10*, pp.312 s. Bl.), che traducono le *Danae* euripidee, v. A.Martina, *Alcune considerazioni sul concetto di imitazione in Orazio e in Seneca*, *QCTC* 10, 1992, 131 s.

Seneca e la poesia, cit., 258-64, L.Duret, *Dans l'ombre des plus grands. II*, cit., 3181-87. Mazzoli ricorda (263 n.162) inoltre che Gercke e Oltramare, sulle orme di Ruhkopf, hanno recuperato un ulteriore fr. (*nemo aratorum respicit caelum*) in un accenno a Lucilio come poeta, in *nat. quaest.* 4 a 2.2.

Per parte sua il Mazzoli propone di attribuire a Lucilio anche il fr.inc.49 p.439 Bl. ap. *Sen. epist.* 77.2 *alta procelloso speculatur vertice Pallas*, un verso che fa pensare a poesia geografico-odeporica, cui sembrano riferirsi anche altre testimonianze sulla poesia luciliana (cf. *Sen. epist.* 79.5, e il fr.4). L'attribuzione a Lucilio è fatta sua da L.Duret, *Lucilius Junior, poète scientifique?*, in *Filologia e forme letterarie. Studi ... Della Corte*, cit., III 373-85, in part.383, mentre Dahlmann³, 54 s. «pensa a un autore fra Ovidio e Seneca, forse a uno dei due», cf. Traina, *Ancora sui frammenti*, cit., 376 = 16 s.

P.314 fr.1¹⁰⁷: nel testimone il Bl., che pur afferma di servirsi dell'ed. di Reynolds, torna — senza farne parola — a *versum* dei codici (come Beltrami), mentre gli editori preferiscono *sensum* di Bücheler: cf. B.Axelson, *Neue Senecastudien. Textkritische Beiträge zu Senecas Epistulae Morales*, Lund 1939, 192 s.

Pp.315 s., Attius Labeo: aggiungere in bibliografia almeno V.Ferraro, *L'uso proverbiale di Hom. Δ 35*, RFIC 101, 1973, 92-106, e Tolkiehn, 94, nella trad. italiana 128 e 179, dove M.Scaffai dà conto puntualmente dell'ipotesi per cui Attio Labeone «possa essere una creazione fittizia degli scoliasti di Persio» (così Jahn e Conington-Nettleship nel commento a Pers. 1.4, Ferraro, Courtney, 350, e rec. cit., 135; di avviso contrario E.Pasoli, *Attualità di Persio*, ANRW II 32.3 [1985], 1821 s. e W.Kißel, nel commento a Persio, Heidelberg 1990, 114 n.21). Ai testimoni aggiungere lo Schol. Pers. 1.121, p.276 J.; lo Schol. Pers. 1.4 *Labeo poeta Latinus fuit ... pisinnos*, cit. dal Bl. (p.315), è, come ricorda Ferraro (p.80), lo Schol. r¹ (*Reginensis I d 31*) z¹ (*Leidensis Vossianus Lat. q.18*), edito dallo Jahn p.248 n.4, mentre quello che il Bl. p.248 definisce «id. B» non è uno scolio in un cod. B., ma semplicemente una sigla utilizzata da Ferraro (che per comodità ha chiamato il primo scolio A e il secondo B): si tratta dello Schol. Pers. 1.4 p.248 J. *Labeo transtulit Iliada et Odyseam verbum ex verbo, ridicule satis, quod verba potius quam sensum secutus sit. Eius ... pisinnos*.

P.318, Caesius Bassus, fr.7: come osservava già Tandoi (*DMP II*, X), Bū. ereditava alcune confusioni di Mor., stampando [*sed ibi*] *sedet ibi Bromia † devata pede mulier*. Il Bl. è intervenuto a correggere, ma solo parzialmente: stando al Keil (e all'apparato di Bl.) i codd. (AB_S) hanno *sede tibi* e non risulta quell'iniziale [*sed ibi*] espunto, cui accennava Mor. («del. in cod.»).

* P.319 Petronius Arbiter*: nuovo autore, in realtà limitato ad un rinvio a *PLM IV* 74-108, pp.88-101 Bae., *AL* 209 ss. S.-B.: v. ora E.Courtney, *The Poems of Petronius*, Atlanta 1991, nonché l'ed. del *Satyricon* di K.Müller, Stuttgart-Leipzig 1995⁴, 176-195, che raccoglie i fr. e i carmi di tradizione diretta ed indiretta.

Pp.319-26, M. Annaeus Lucanus: i *Deperditorum operum fragmenta* sono ora anche in R.Badali, *Lucani Opera*, Romae 1992, 391-98. Questioni testuali e relative ai fr. dubbi discute P.Esposito, *Sulla fortuna delle opere minori di Lucano attraverso i secoli*, Vichiana 6, 1977, 85-92; Id., *Un esempio della fortuna di Lucano nel medioevo. Il frammento 12 Morel e Gualtiero di Châtillon*, Vichiana 6, 1977, 132-35; *I frammenti 9 e 12 Morel e il Lucano «minore»*, in *Seconda miscellanea filologica*, a c. di I.Gallo, Napoli 1995, 113-20; *Lucano e Ovidio*, in *Aetates Ovidianae*, Napoli 1995, 57-76, nonché W.D.Lebek, *Das angebliche Lucan-Fragment 12 FPL (Morel) und Walter von Châtillon*, *MLatJb* 18, 1983, 226-32. Che l'epigramma, fr.9 non sia di Lucano — ma un *epimythion* che conclude la favola 25 di Aviano —, aveva visto, prima del Courtney, A.Guaglianone, *Gli epigrammi di Lucano*, Sileno 2, 1976, 51-58, in part. 55.

* Pp.323 s. fr.6a* (dubium): Bl. ripropone qui, accettando una ipotesi di Bolton, due

¹⁰⁷ Nella stampa è caduto il numero del fr.

versi citati da Sen. *ira* 2.35.6, che Bae. aveva collocato (p.359) tra gli 'incertorum versus', 26 *sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum* e 27 – *scissa gaudens vadit Discordia palla*, acefalo quest'ultimo, secondo un'ipotesi di Roszbach, seguita anche dagli editori (cf. Hermes, Reynolds, Viansino), che assegnano giustamente l'*aut* a Seneca, come fa pensare la sintassi del passo intero: *vel, si videtur, sit qualis apud vates nostros est 'sanguinem quatiens dextra Bellona flagellum' aut 'scissa gaudens vadit Discordia palla' aut si qua magis dira facies excogitat diri adfectus potest*. D'altra parte mi pare ben fondata l'ipotesi che qui ci si trovi di fronte ad una citazione imperfetta da Virgilio (il plurale *vates* sarà generalizzante), cf. G.Mazzoli, *Seneca e la poesia*, cit., 217 e ora S.Timpanaro, *Sulla tipologia delle citazioni poetiche in Seneca: alcune considerazioni*, GIF 36, 1984, 163-82 (=Nuovi contributi, cit., 299-316), che esclude per motivi cronologici l'attribuzione a Lucano (avrebbe dovuto aver scritto gli *Iliaca*¹⁰⁸ a circa dieci anni, ed inoltre è incredibile che Seneca lo definisse *vates* al pari di Virgilio¹⁰⁹): al contrario è Lucano che 'rende omaggio' a Seneca, «alludendo al verso di Virgilio nella forma modificata da Seneca, che corrispondeva al suo gusto di pathos più intenso» (p.316).

P.325 fr.11: oltre a Lebeck, citato dal Bl., v. i lavori di Esposito, nonché Dahlmann³, 36 s. e Traina, rec., 57 s., con ulteriore bibliografia.

Pp.326-31, Nero imp.: in bibliografia integrare anzitutto la recente rassegna di J.P.Néraudau, *Néron et le nouveau chant de Troie*, ANRW II.32.3 (1985), 2032-45, quindi H.Bardon, *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*, Paris 1968, 191-226; *Les poésies de Néron*, REL 14, 1936, 337-49; A.Guaglianone, *Nerone cantautore*, AFLM 10, 1977, 91-134; G.Mazzoli, *Seneca e la poesia*, cit., 255-57; C.Morelli, *Nerone poeta e i poeti intorno a Nerone*, Athenaeum 2, 1914, 117-52; R.Scarcia, *Nerone dionisiaco*, in *Studi ... in onore di A.Traglia*, cit., II, 713-17; J.P.Sullivan, *Ass's ears and Attises. Persius and Nero*, AJPh 99, 1978, 159-70. Non improbabile — e comunque degna di menzione — l'ipotesi che il fr.2 p.329, appartenga ai *Troica* (cf. C.Morelli, cit., 135; H.Bardon, *Les poésies*, cit., 347; G.Mazzoli, cit., 257). Nei *Troica* Tandoi (*DMP I*, 178 s., n.9) vorrebbe vedere poi il verso *ap. Mythogr. 2.197 mater pastori furtim transmisit alendum*, individuato da C.Morelli, cit., 136 (per la cui struttura metrica, con «quattro spondei iniziali» De Nonno, rec. *S.Mor.*¹, 80, richiama il fr.1,3, senza però convincere Traina, *S.Mor.*², 8).

Pp.333 s., P.Papinius Staius: integrare la bibliografia con V.Tandoi, *Per la comprensione del 'De bello Germanico' staziano muovendo dalla parodia di Giovenale*, in *DMP II* 223-34.

* P.336 Turnus fr.2*: Bl. inserisce qui, come Courtney, il verso citato da Serv. *ad Verg. georg.* 3.325, compreso nel *S.Mor.*², 48, cui rinvio per la bibliografia e il problema dell'attribuzione. In apparato indicare la variante *nocturnis* (PVM, Schol. Bern. p.273 H.), fatta propria da Duret (ANRW II 32.5 [1986], 3214-3218, in part. 3217).

P.337, Sentius Augurinus: in bibliografia aggiungere V.Ferraro, *La figura di Plinio il Giovane nel ritratto di un 'sodalis'*, Maia 23, 1971, 254-65; D.A.Magariños, *Sobre unos versos de Sentius Augurinus en Plinio Ep.IV,27,4*, in *Actas del II Congreso español de Estudios clásicos*, Madrid 1964, 377-86, e soprattutto B.Pieri, *Poesia e amicizia in un epigramma di Senzio Augurino (Plin. Epist. IV 27,4)*, Eikasmos 6, 1995, pp. 191-202, che procede a un riesame dell'intero epigramma: al v.7 *Cato* non è Catone Uticense, che poco ha a che fare con Catullo e Calvo, ma, come già aveva visto Rostagni, Valerio Catone, il neoterico scopritore di talenti poetici che Catullo, 56,3, esortava: *ride quicquid amas, Cato, Catullum*. Il luogo catulliano conferma inoltre al v.8 la lezione *quisquis amas (quisquis sapias F : quisquis apias B : qui sapias a [Aldina 1508] accolta da Ferraro)*, e la traduzione

¹⁰⁸ Bl. non spende una parola sulla variante *Iliacon* (cf. i testimoni dei fr. 5 e 6); per quest'opera v. anche Tolkiehn 138 s. (= 197 s. e l'aggiornamento, 254 s.).

¹⁰⁹ Cf. anche P.Esposito, *Per la lettura di Seneca, 'De ira' II 35, 16*, Vichiana 7, 1978, 178 s.

in senso non erotico del verbo *amo*: per cui il verso finale sarà da rendere, con una *pointe* ironica: «E ora, chiunque tu sia che lo [Plinio] ami [= ne sei amico], va' pure a non amarlo!». Aggiungerei poi tra i testimoni sulla vita e l'opera, il § 5 della lettera 4.27, che documenta i rapporti di Augurino con Spurinna e Antonino, nonché l'*ep.* 9.8, che fa riferimento alle sue opere, e in part. ai versi su Plinio.

* P.340, Passenus Paulus: cf. *S.Mor.*², 48, per la bibliografia e l'interpunzione (*iubes?* nelle edd. antecedenti a Schuster), ed inoltre Bardon II 228, e O.Hiltbrunner, *Prisce, iubes*, ZRG 96, 1979, 31-42.

Pp.340-42, L.Annaeus Florus: della Malcovati rinviare alla seconda ed. del 1972; v. ora anche il commento di B.Baldwin, *An Anthology of Later Latin Literature*, Amsterdam 1987, 3 e 8-19. Qui, come in altri carmi manca una nota o un segno diacritico che indichi che non ci troviamo di fronte ad un fr., ma ad un componimento intero, come sottolinea I.Mariotti, *Note in margine ai poeti novelli*, in *Munus amicitiae*. (Scritti ... A.Ronconi), cit., 11 (ma l'art. copre le pp.11-21). Sarebbe doveroso indicare che P.de Winterfeld, *Observationes criticae*, Philologus 58, 1899, 299 s., seguito ora da Di Giovine¹¹⁰, ha ipotizzato lacuna tra *amb(u)lare per e Britannos*, spostato al v.3 (*amblare per < / l t / latitare per > Britannos*)¹¹¹.

Pp.342-44, Hadrianus imperator: v. B.Baldwin, *An Anthology*, cit., 1-7; le rassegne di J.M.André, *Hadrien littérateur et protecteur des lettres*, ANRW II.34.1 (1993), 583-611; S.A.Sterz, *Semper in omnibus varius: the Emperor Hadrian and Intellectual*, ANRW II.34.1 (1993), 612-28, quindi E.Andreoni, *Animula vagula blandula. Il mito dell'anima e i suoi echi nel tempo*, Aufidus 26, 1995, 7-27; *Animula vagula blandula: Adriano debitore di Plutarco*, QUCC 84, 1997, 59-69; H.Bardon, *Les empereurs et les lettres latines*, cit., 393-424; E.Kraggerud, *Hadrian's animula vagula. Diagnosis and Interpretation*, SO 68, 1993, 72-95.

P.343 fr.1: I.Mariotti, *Note in margine ai poeti novelli*, cit., in part. 15 s., propone di espungere il v.2, pensando che Adriano abbia voluto additare il punto debole di Floro, «con un'elegante variazione, non *ambulare* o *amblare*, ma *latitare*, ineccepibile per il metro e usato in poesia fin da Plauto». Nello stesso lavoro (pp.17-21), Mariotti ritorna sulla sua proposta di lettura e interpunzione del fr.3.3.

Pp.347 s., Ignotus: è Dahlmann (non Courtney), che ha attribuito il carme ad Apuleio: il Courtney si limita ad affermare «certainly much in it recalls the style of Apuleius».

Pp.352-60, Septimius Serenus: in bibliografia integrare C.Coppola, *Analisi formale di Settimio Sereno, fr. 10 Morel*, in *Miscellanea Filologica* a cura di I.Gallo, Napoli 1986, 177-78; G.Morelli, *Due frammenti di Settimio Sereno in Aftonio*, in *Studi Traglia*, cit., II 895-97 ha segnalato, per i fr.10-11, un nuovo test. in Mar.Victor. (Aph.) GL VI 121,26-122,2, recepito da Bl., che non ha segnalato la variante *dum* di Aftonio in apparato.

P.358 fr.19: da «*salo currat* post Baehrens Mattiacci», non è chiaro che l'interessante congettura di Bae., fr.19 p.387 è *salo currit*, nel testo, mentre in apparato egli propone in alternativa *curret* («*salo currit (curret) scripsi*»); *salo currat* della Mattiacci (FPN 179-84) è ora fatto proprio da Courtney, 415.

P.360, Fronto: in bibliografia aggiungere S.Timpanaro, *Alcune citazioni di autori antichi nella corrispondenza epistolare di Frontone e Marco Aurelio*, in *Tra linguistica generale e linguistica storica. Scritti in onore di T.Boelli*, Pisa 1985, 303-21. Questi, (p.311), osservava per il fr.2: «senz'altro da eliminare è il fr.2, p.140 Morel ... citato senza nome di autore da Diomede e Rufino. Il fatto che nel verso compaia il nome di Frontone

¹¹⁰ Anche Di Giovine, come Mueller, Baehrens e Mattiacci citati in apparato dal Bl., adotta *amblare* di Casaubon.

¹¹¹ La solita incoerenza nell'uso dei segni diacritici in apparato: a «<latitare per Sabaeos> add. Clausen» segue «l.p. <Sugambro> Steinmetz ... : l.p. <Pelagos> Soubiran ... : l.p. <Syriscos> Baldwin : l.p. <Petraeos> susp. Courtney».

non vuol dire affatto che qualcuno lo abbia attribuito a Frontone come autore: a volere essere pedanti, non dovrebbe figurare nemmeno tra i 'dubia et spuria'»¹¹².

* P.361 fr. 3* (= fr. VI p.240 v.d.H.¹, 51 p. 271 v.d.H.²): testimone è Consent. *GL V 349* (non Fronto), di cui allargherei la citazione per consentire la comprensione: *item Fronto ... Dorocorthoro. Apparet nominativo casu posuisse Dorocorthoro. Sive igitur dicas haec urbs sive hic vicus sive hoc oppidum, nominativus erit Dorocorthoro; et obliqui casus ad huius similitudinem declinabuntur*¹¹³.

* P.361 fr.4* (segnalato già da van den Hout, ap. Fronto p.151 v.d.H.¹, 155,13 s. v.d.H.²) cf. *S.Mor.*², 51 che stampa opportunamente i due emistichi a formare un solo esametro; v. Timpanaro, 310 s.

P.362, M.Aurelius Imperator: l'*hendecasyllabus ingenuus* riportato già da Mor. è citato qui da Bl. dall'ed. di Naber, 30 = p. 30,3 v.d.H.¹, 30, 10 s. v.d.H.². È rimasto inascoltato Timpanaro, 309 s., quando osservava che un simile verso casuale non sarebbe dovuto figurare nel rifacimento del Mor.; cf. ora anche Id., *Nuovi contributi*, cit., 360.

P.364 fr.1: la congettura della Rocca (*sed fuisti quondam saucius atque abstemius*), ancorché dura semanticamente non è ametrica (*praeter metrum*); oltre ai passi citati dalla Mattiacci (240, e n.17 ivi), Ambr. in *psalm.* 118.20.4 e Auson. *Prof.* 15.9, per la iunctura *parcus atque abstemius*, v. anche Ven. Fort. *carm.* 8.1 s. *parca cibo Eustochium superans, abstemia Paulam / vulnera quo curet dux Favicola monet*¹¹⁴.

P.376, Terentianus Maurus*: indicherei almeno come dubbi questi versi che — non compresi nel *De litteris, syllabis et metris*, ma che Westphal vorrebbe inserire dopo il v.2451 — vengono attribuiti a Tiberiano da Bae. (e posti da Bl. tra i dubbi); a Settimio Sereno li attribuisce L.Müller (v. il commento a Tiberiano della Mattiacci, 207).

* Pp.378 s., P.Licinius Egnatius Gallienus: Bl. accoglie questi versi citati nella *Historia Augusta* e in *AL II 711 R*. Ancora una volta c'è da eccepire sull'uso delle uncinete, corretto se si tratta di un'ed. degli *SHA*, ma non qui, dove si edita un carne tradito per due fonti diverse. Al massimo si dovrà ricorrere alle emiparentesi¹¹⁵.

* Pp.381-83, Tiberianus: Bl. inserisce qui solo i fr. di tradizione indiretta, contando, fra l'altro sull'ed. commentata della Mattiacci (il poco diffuso lavoro di U.Zuccarelli, *Tiberiano*, Napoli 1987, si limita ai carmi, ma tratta anche del problema della datazione e del *Pervigilium Veneris*, su cui v. ora D.Shanzer, *Once again Tiberianus and the Pervigilium Veneris*, *RFIC* 118, 1990, 306-18). Sul *Prometheus* del fr. 5, v. S.Mattiacci, *L'attività poetica di Mecenate*, cit., 83 s.

* P.381 fr.1*: è questo, come è noto, il v.3 del carne 2, ed è anzi grazie a questa citazione di Servio che il componimento viene attribuito con certezza a Tiberiano: il luogo che meglio gli compete è dunque l'apparato di quel carne, come del resto fa giustamente Courtney 437 s. (v. anche la sua rec. al Bl., 227). V. anche al fr. 4*.

* P.381 fr.3* *dubium*: cf. supra, p.376, Terentianus Maurus*. Qui non viene nemmeno registrato che al v.2 i codd. hanno *imagines nemorum*, espunto dal Thilo.

* P.382 fr. 4*: si tratta solo di un rinvio, «cf. fr. 8». Non è proprio chiarissimo il significato di questo fr., se non si confronta Bl. con la Mattiacci, che raccoglieva tra i 'Testimonia et fragmenta' come nr.4 il verso citato da Fulgenzio, *Pegasus hinnientem transvolaturus aethram*, in cui è stato riconosciuto il v.10 s. del fr.8. Opinabile il criterio

¹¹² In apparato, al posto di «frontone Bam.», leggi «frontone Bam» (ove am sono 2^e mani di AM).

¹¹³ Non molto perspicuo l'apparato: «*Durocorthoro* Mai: *Dorocortoro*, Baehrens, Fronto ep. ed. van den Hout, Lugdun. Bat. 1954, 240»: sembrerebbe che v.d.H.¹ avesse *Dorocortoro*, e invece stampa *Dorocorthoro*.

¹¹⁴ Non ho potuto consultare E.Castorina, *Apuleio poeta*, Catania 1950; riguardo Apul. 6a* ap. met. 9.8 *sorte unica <sem>per ca<rt>ulis*, bisognerà notare che Helm, p.300, si è corretto e preferisce *unica per<astute> assulis*.

¹¹⁵ Al v. 3 la grafia *bracchia* non trova riscontro né nella *SH* né nell'*AL* (si leggerà *brachia*).

impiegato dalla Mattiacci (che Bl. ha seguito anche per il fr.1), ma ancora più discutibile, ancorché forse dettata dal desiderio di non cambiare numerazione, questa variante di Bl., dal momento che egli separa testimoni e frammenti.

* P.382 fr.6*: <nisi> è integrazione di Helm (si poteva inoltre ricordare la variante *au-rea lingua* di alcuni codd., accolta dal Muncker); questo *liber de Socrate* (*de Socrate* EL : *de Socratis* cett. codd. : *de <deo> Socratis* Helm) andava messo in relazione con il carne 2, v. Mattiacci, 212-214.

* P.382 fr.8*: neanche ricordato l'ablativo *Hyppocrene* della PL¹¹⁶, e quindi di Scarcia e della Mattiacci al posto del genitivo analogico *Hippocrenae*. Prima che da Scarcia, il fr. è stato attribuito a Tiberiano già da Helm, cf. lo stesso Scarcia, 202 s.

Pp.383 s., Publius Optatianus Porphyrius: i fr. sono compresi nell'ed. commentata di G.Polara, *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina*, Torino 1973: fr.1 = *carm.* XXIX p.111 (commento nel vol. II, 167) e fr.2 = XXX p.112 (commento nel vol. II, 167 s.). P.384 fr. 2.2: degna di nota la correzione *haut* di Helm (accolta da Polara), altrettanto valida paleograficamente del più pesante *nam haut* di Knoche.

Pp.385-93, Iulius Valerius Alexander Polemius: fr.2 p.386: in apparato al v.2 (*de fine <vitae semper esse> nescium [= r. 1044 R.]*) al posto di «de F <...>escium T» leggere «de f[...]escium T^k»¹¹⁷. Per le già più volte segnalate «importune parentesi ad uncino»¹¹⁸, già in Morel, cf. Mariotti, 310, del quale si dovranno considerare con più attenzione le obiezioni alla correzione di Skutsch («ha l'aria di un semplice *lusus* fatto senza tener sufficiente conto della lezione di A, e anche la ripetizione di *vitae* lascia qualche dubbio»), e la restituzione *certo lucis esse* (adottata dalla Rosellini) divenuta <*certo lucis esse*> nell'apparato del Bl. La integrazione <*ex*> tacitamente entrata già nel Mor., risale ad A.Eberhard, *In Iulium Valerium coniectanea*, in *Festgabe für W.Crecelius*, Elberfeld 1881, 24, come ricorda ancora Mariotti, 315, che conserva lo iato del testo trådito, richiamando l'attenzione su analoghi iati dopo parola terminante in *-m* ai vv. 45 e 47. Già Traina, rec., 61, segnalava la difesa del trådito *caerula* nel fr.3.1, ma Bl. preferisce ancora *caerulea* di A.Mai. Dall'apparato della Rosellini si può apprendere poi che *regi* si trovava nell'ed. di Berengo, Venezia 1852, prima che in Mariotti, 317 s., che ha riproposto la correzione in maniera più articolata e prudente di quanto non si evinca dal Bl.: «l'editore nell'apparato dovrebbe richiamare l'attenzione sul costruito e indicare dubbiosamente la possibilità dell'emendamento»¹¹⁹.

* P.393, Claudius Claudianus: cf. supra, § 4, per l'attribuzione a Claudiano, e il conseguente inserimento (o meno) nei FPL; come ha rilevato De Nonno, rec. *S.Mor.*¹, 82, e come ha recepito il *S.Mor.*², il *contenditur* di B è «correzione del copista stesso di B realizzata espungendo l'ultima *-n-* e sostituendola in interlinea con una *-d-*».

* Pp.394-96, Eusebius Hieronymus: fr.1* p.395: bisognerà annotare che, come ha mostrato Tolkiehn (cf. *S.Mor.*², 30), qui Gerolamo non traduce da Omero, ma da Eus. *praep. ev.* 10.12.12, che presenta nel testo öv al posto di αὐ (variazione già in Clem. Alex. *strom.* 1.101.2-107.6, cf. De Nonno, rec. *S.Mor.*¹, 86, che inoltre a conforto dell'ipotesi — formulata nel *S.Mor.* — che il fr.3* p.395, sia traduzione di Hes. *Th.* 940 s., ricorda che quegli stessi versi sono citati da Eus. *praep. ev.* 10.12.20.

P.410, Calcidius fr.10: v. A.Traglia, *Calcidio traduttore di Empedocle*, C&S 28, 1989, 34.

* P.413, Priscianus (*praex.* 10 GL III, 432, 23 ss.¹²⁰ = RLM p.553,21 H) *virtutis*

¹¹⁶ Correggere il refuso «Aug. mus. 3,3 P. 1116» in «Aug. mus. 3,3 c. 1116».

¹¹⁷ Cito dall'ed. della Rosellini, con le sigle ivi impiegate.

¹¹⁸ La cosa vale anche per il v.36.

¹¹⁹ È quanto ha fatto la Rosellini: «regis AP (cf. Hofm.-Szantyr 87 sq.; D.Norberg, In Reg. Greg. M. studia critica II, 148; Mariotti¹, 317 sq.): *regi* Berengo».

¹²⁰ L'insulsa citazione «Prisc. praex. 10 III (GLK III 432)» si deve a fraintendimento della sigla di Traina, «Prisc. praex. 10, III [che sta per GL III] p.432,23 ss. K.»

sudorem di longe posuere: così Bl., che accoglie tacitamente la correzione *di* (in luogo del *trådito dei*), con cui Keil ha cercato di dare forma metrica alla traduzione da Hes. *op.* 289, (mediata da Hermog. *progymn.* 2, II p.7,4 Sp. = p.8,9 R.), che sarà quindi da considerare in prosa, come di norma in Prisciano (cf. l'ultima editrice, M.Passalacqua (*Prisciani Caesariensis Opuscula*, I, Roma 1987, XXIII, e 37 n.46, cf. anche *S.Mor.*², 72): anche in questo caso il Bl. poteva almeno segnalare il dubbio.

P.414 fr.inc.3 (= *fr. ex antiquo carmine* p.7 Bū. = *inc. sententia* p. 6 Mor. = Nigid. 4 Sw. = 4 Fun.) *ap.* Gell. 4.9.1: cf., oltre a P.Ferrarino, *Antologia della letteratura romana*, I, Padova 1954, 30, M.Margherita, *Il frammento 4 Swoboda di Nigidio Figulo*, RCCM 28, 1986, 161-64, M.Mayer, *Sobre el fragmento 4 ed. Swoboda de Publio Nigidio Figulo*, CFC 9, 1975, 319-28. Si potrebbe poi da ricordare che, mentre Fleckeisen e Ribbeck, *TRF*³, 297 ne fanno un settenario trocaico, per Leo¹ si tratta di un saturnio (così anche per Ferrarino e per Bernardi Perini che, nell'ed. di Gellio, pp.52 s. e 428, stampa *religiosum nefas* della *vulgata*).

P.415 fr.inc.4, *Ignoti cuiusdam carmen Priami*: alla bibliografia aggiungere S.Timpanaro, *Nuovi contributi*, cit., 22 s., il quale ribadisce l'ipotesi che si tratti di un componimento arcaizzante, non arcaico.

* P.416 fr.inc.7a*, *Ignoti cuiusdam carmen Nelei*: difficile comprendere questa nuova acquisizione nei *FPL*, e per di più limitata a un solo verso: come è noto sotto il nome di *carmen Nelei* ci sono giunti 6 fr., raccolti da Bae. fr.inc.1-6 p.53, ma che già O.Ribbeck, *Die römische Tragödie*, cit., 629-31, riteneva parte di un componimento scenico, cf. *TRF*³ inc. 2-5, p.270 s.; inc. 215 s., p.310. Il fr. qui riportato è il 5 R.³; Ribbeck però pone tra croci il verso e annota «nec numeros nec verba tangere audeo, sed videtur *sancta p. f. Saturni* verum esse, quod iambis sic fere: *sancta filia, | Puér Saturni* comprehendas».

P.416 fr.inc.8*, *Templi Tarracinensis Inscriptio*: v. testo e commento in E.Courtney, *Musa lapidaria*, cit., 150, nr.156¹²¹.

P.418, *Aenigmata*: v. ora G.Polara, *Aenigmata* in *Lo spazio letterario del Medioevo*, I. *Il Medioevo latino*, Roma I.2 (1993), 197-216, in part. 198 s. sul fr.inc. 14.

* P.418 fr.inc.15*: in bibliografia aggiungere *S.Mor.*² 47, ove si suppone che il v. possa essere di Valgio Rufo; l'originale greco è il fr. epic. ad. 3 Dav.; al ciclo lo attribuisce Meineke, *FCG* IV 604, alle *Ciprie* Schneidewin.

Pp.419-22 frr.incc.16-24* *Praecepta rustica et medica*: della scansione come saturni dei fr.16, 17, 19, 22, tratta G.Morelli, *Metrica greca e saturnio latino*, cit., 42 s.

P.422 fr.inc.25 *ap.* Isid. *orig.* 2.21.16, *si vinco et pereo, quid ibi me vincere praestat?*: L'Anonymus Ecksteinii, *Scemata dianoeas quae ad rhetores pertinent*, von U.Schindel, Göttingen 1987, 338 s., p.165 presenta (nei due codd. PC) la forma degna di nota *si vinco et pereo, quid iam mihi vincere praestat?*. Già Schindel (p.145) notava: «Infinitiv und Dativ ist bei praestat ebensogut möglich wie Acl, einen Wertunterschied wird man da wohl kaum machen können. Aber das emphatische quid iam gegenüber ist dem schwächlichen quid ibi zweifellos die inhaltlich bessere Version, denn sie hebt das eigentlich Inkommensurable der beiden Resultate schärfer heraus — wodurch der Vers gleichzeitig seine Beispielfunktion im Kontext viel präziser erfüllt».

P.422 fr.inc.27: cf. De Nonno, 245-50 per un puntuale esame dei testimoni, qui solo citati in apparato, come non si parla della variante ametrica *poterant et* in Prisciano e Giuliano di Toledo, p.187,19-21. Lo stesso De Nonno ha segnalato il luogo in cui Lindsay ha attribuito il verso a Lucilio (*Julian of Toledo 'De vitiis et figuris'*, Oxford 1922, 13 s.).

P.429 fr.inc.45a*: ricorderei che A.Traina, *S.Mor.*², 46, cui rinvio anche per ulteriori integrazioni bibliografiche, pensa che si possa trattare di endecasillabi ovidiani.

* P.430 fr.46* *Bellum Actiacum*: in bibliografia aggiungere A.Cozzolino, *Il Bellum*

¹²¹ Per *greculos* in C, oltre che in P, v. Marshall, rec.

Actiacum e Lucano, BCPE 5, 1975, 81-86; G.Kloss, *Die dritte Kolumne des 'Carmen de Bello Actiaco' (P.Herc. 817)*, ZPE 116, 1997, 21-27. Si noti in generale che il trattamento del *Pap.Herc. 817* presenta le solite incoerenze editoriali, con le uncinate a segnare lacuna nei fr. 46b-46h, e — meglio — le quadre nei fr. 46i-46p. L'apparato non consente di comprendere cosa si legge esattamente nel papiro — e negli apografi —: in questi casi sarebbe necessario distinguere trascrizione diplomatica (possibilmente in una prima mantissa dell'apparato), e quindi fare seguire le letture e gli interventi dei singoli studiosi.

Solo qualche esempio, desunto da un rapido confronto tra Bl., Garuti, Immarco, Frassinetti, Courtney, senza approfondire ulteriormente l'indagine: p.431 fr.46b*, per <C>*aesaris* .. a, v.3, l'apparato registra *Imm.*, ma questo non significa che sia integrazione di Immarco, ma solo che la soluzione proposta da Bae. e Riese è fatta propria da Immarco, che ad inizio riga, al posto della corrente lettura «. *cesar* ...», ha individuato (388) in *c* «un sovrapposto difficilissimo da individuare», sotto il quale si è potuta rilevare una *a* preceduta da tracce di inchiostro. Al v. 4 <ho>*rtans ille* l'apparato annota: «hortans Fra.: fert his Gar.», in realtà Garuti è stato preceduto da Kreyssig 1835; al v.7 *adsidu*<us attribuito a Frassinetti, è già in Ciampitti, Kreyssig, Riese: ugualmente *adsiduos* prima che in Garuti era in Baehrens, Riese e Baeckstroem. Mancano i sottopunti nelle lettere, e non è cosa da poco: ad es. al v.9 *a*<nt>*e omnis* è integrazione di Immarco, che in verità stampa *a*[nt]*e omnis* (su questa base si potrà anche capire come mai Garuti possa stampare *a*[ut d]oma[t obstanti]s, nec defu[it] impetus ille). Ciampitti formula sì la congettura *cum d*<omin>*a* registrata nell'apparato al v.9, ma per la col. II (= fr. 46c*, seguito da R.Ellis, *On the Fragments of the Latin Hexameter Poem Contained in the Herculean Papyri*, JPh 16, 1888, 83, e da Kraggerut) e non per la I, dove propone *adsiliens muris*.

La situazione non migliora ad es. nel fr.inc. 46e* p.433 (col. IV), dove, al v.5, Bl. stampa ad inizio riga <Part>*ho*<s qu>*i posset* e l'apparato dichiara «*Parthos qui Garuti : Parthica si Frassinetti*». Nel papiro però si legge distintamente solo l'*h*: *Part*]h[os qu]i stampa Garuti, con Ciampitti, *Part*]h[ica prima di Frassinetti è di Ellis (cit., p.84), mentre *si* era già di Kreyssig e Baeckstroem (*Part*]h[os si). Al v. 6 *s*[pre]vit era già in Ciampitti; incerta la *s* di *his* al v.7 (*his* O: *hic* Fe. [Ciampitti, Riese, Baeckstroem]). Nel fr. 46n* p.437, senza un minimo di apparato, Bl. accoglie in toto le letture e i supplementi di Immarco, anche l'ametrico *cār*]nae ad inizio di esametro¹²² (non per niente *carina* è quasi sempre clausola esametrica, eccetto Enn. *ann.* 386, 478 V.²: cf. *ThlL* s.v., 457,11 s.).

Una ingegnosa ricostruzione della col. III, fr.46d*, con nuove proposte di integrazione, offre il cit. art. di G.Kloss, che non può essere preso come soluzione definitiva ai problemi testuali e interpretativi del passo, ma che ha il pregio di cercare una coerenza nel testo.

* P.431 fr.inc.46a*: cf. *S.Mor.*², 36 s., cui rimando per la bibliografia e l'attribuzione al *Bellum Actiacum*.

P.439 fr.inc.49: è attribuito a Lucil. Iun. da Mazzoli, v. supra, riguardo pp.314 s.

* P.454 fr.inc. 90*: v. *S.Mor.*² 63, per la bibliografia e la scansione.

Pp.464-66, *Versus Reciproci*: v. gli studi di G.Polara, *I reciproci*, in *Filologia e forme letterarie. Studi ... Della Corte*, cit., IV, 349-363; *I palindromi*, in *Studi ... in onore di G.Monaco*, cit., III, 1335-43.

P.466 fr.inc.136, *sole, medere pede, ede perede melos*: con G.Polara, *I palindromi*, cit., in part.1341, mi pare inevitabile leggere al posto di *pede* (MCP), *pedes* (F, cf. G.de Jerphanion, *Bulletin d'archéologie chrétienne*, OCP 93, 1934, 202 s., A.Loyen (*Sidoine Apollinaire*, III, Paris 1970, 171 e 208 n.62), così come è preferibile l'interpretazione «anatomico-sanitaria» di *pes*, nel contesto di un invito a curarsi i reumatismi mediante il canto (Polara, de Jerphanion), piuttosto che quella «metrica» di Loyen, che considera *sole*

¹²² Ametrica anche la sua integrazione *milites* al v.9 della col.I, fr. 46b (che risulterebbe *a*[nt]*e omnis* [mili]es nec defu[it] impetus illis).

un vocativo di *solus*, e traduce «soigne en solitaire les pieds de tes vers, compose et recompose des chants» (così farà anche Bl., data la punteggiatura).

10. Questa nuova edizione, come si è visto, ha i suoi inconvenienti, e non sempre da poco, ma certo ha il merito di avere cercato di ridefinire il canone dei *Fragmenta Poetarum Latinorum*, un argomento su cui molto hanno scritto i recensori di Mor. e Bü.; sarebbe stato certamente preferibile che il Bl. avesse accompagnato l'inserimento di questi nuovi fr. ed autori, non sempre così pacifico, con qualche nota illustrativa. La definizione del contenuto dei *FPL* ha sempre un margine soggettivo: già i recensori del Bü. hanno proposto di escludere dalla raccolta autori come Livio Andronico, Nevio, Cicerone, per cui esistono ormai numerose edd. a sé stanti, così come è stato fatto a suo tempo per Ennio e Lucilio. Per parte mia non avrei replicato qui i fr. di tradizione indiretta di autori di cui sono disponibili edd. complete, ad es. Catullo, Tibullo e Ovidio. La stessa idea di una raccolta degli epici e lirici trova il suo limite quando incontra autori di satire come Turno, e soprattutto quando deve affrontare autori «trasversali», che si sono occupati per es. anche di teatro: qui le cose, soprattutto per quanto riguarda i fr. *incertae sedis* e spuri, si complicano notevolmente. In questo caso un'ed. complessiva per singoli autori (e non per generi) sembra la soluzione non solo più comoda, ma migliore, anche per fornire un quadro completo di ogni autore. Quello che pare invece pressoché certo è che, data l'ampiezza dell'arco cronologico coperto da questi autori, oggi un solo studioso non possa più affrontare il moltiplicarsi della bibliografia: meglio sarebbe — in un futuro — articolare in varie sezioni il volume affidandone la cura a studiosi diversi, secondo le competenze. Per l'immediato, il materiale che qui ho raccolto mostra la necessità di un ulteriore lavoro sui poeti latini in frammenti, a partire forse da documentate e critiche rassegne bibliografiche per quest'ultimo quindicennio.

Bologna

Francesco Citti

OMERO, *Iliade*, introduzione e traduzione di G. Cerri, commento di A. Gostoli, con un saggio di W. Schadewaldt, testo greco a fronte, Rizzoli, Milano 1996, pp. 1333.

Il volume comprende un saggio introduttivo di W. Schadewaldt, *La composizione dell'«Iliade»*, uscito postumo a Frankfurt am Main nel 1975 e tradotto, per la prima volta in Italia, da Cl. Groff (pp. 7-61), un'ampia *Introduzione* (pp. 63-94) di G. Cerri, seguita dalle *Avvertenze sul testo, sulla traduzione, sulle note e sull'uso degli indici* (pp. 95-97) e dalla *Bibliografia*, articolata in quindici sezioni, essenziale, senz'altro utile a chi si accosti al testo omerico per indagarne lingua, metrica, ma anche religione, mito, ideologia e sociologia, nonché storia della critica. Il testo greco (quello dell'edizione oxoniense di D.B. Monro e T.W. Allen) e la traduzione occupano le pp. 115-1271; numerose le note di commento a piè di pagina, ad opera di A. Gostoli, necessario strumento ermeneutico per chi non sia in grado di fruire del confronto con l'originale (soprattutto a tali utenti, anzi, si rivolge il commento, dal quale sono infatti escluse annotazioni di tipo prettamente linguistico), ma anche ricco di notizie dedicate agli aspetti di maggiore interesse per chi voglia penetrare nel sistema culturale in cui i poemi si iscrivono, il che non va affatto a scapito della precisione, dell'aggiornamento, dell'attenzione ad ogni significativo snodo della trama, alle incongruenze, ai luoghi ardui per la critica (va a tal proposito segnalata la perfetta sintonia fra scelte esegetiche di Cerri e annotazioni della Gostoli), alle riprese ad opera dei lirici. Concludono l'opera *l'Indice delle parole greche spiegate in nota* e *l'Indice dei nomi* (tutti corredati di notizie etnografiche, storiche o geografiche).

La scelta del saggio di Schadewaldt, iniziatore della corrente neounitaria che nell'*Iliade* individua una struttura perfettamente coerente e coesa, opera di un singolo autore letterato, non tragga in inganno sulla posizione assunta da Cerri a proposito della questione omerica. La presenza del saggio è determinata certamente dal seguito, e dall'influenza, della corrente neounitaria, che ha finito con l'accogliere i risultati della scuola oralista, per quanto concerne le fasi che precedono la scrittura del nuovo poema, il quale recherebbe anche evidenti tracce rielaborate di canti preomerici (aspetto cui si è dedicata in particolare la cosiddetta neoanalisi). Ma soprattutto Schadewaldt illustra in modo lucido e chiaro la complessa concatenazione della trama, dando ragione, con intelligente sensibilità, dell'effetto che *l'Iliade* produce su di un pubblico definitivamente dedito alla lettura e che non può prescindere dagli infiniti testi che dall'antico poema dipendono.

Per Cerri è proprio la tesi unitaria ad essere insostenibile. Ritorna al tormentato XXIV libro (del quale si è occupato in AA.VV., *Scrivere e recitare*, a c. di G. Cerri, Roma 1986, 1-53), con la restituzione del corpo di Ettore e il dibattito fra Apollo, portatore di un concetto innovativo, vale a dire la condanna dello scempio di un cadavere, ed Era che continua a sostenere l'arcaico concetto «dell'«onore», della «gloria», che spetta a ciascun guerriero in proporzione diretta con il suo valore» (p. 85). L'evidente «situazione di conflittualità tra orientamenti ideologici» opposti, in riferimento alla vicenda narrata «ma anche rispetto al contesto storico nel quale vissero l'autore (o gli autori) e gli uditori destinatari del canto», «può essere spiegato in un solo modo: assegnando a un'epoca più tarda il momento della [...] composizione» dell'ultimo libro (pp. 86 ss.). E tuttavia «questa struttura narrativa e questa reazione emotiva furono volute e previste da chi per primo introdusse nella trama dell'*Iliade* l'episodio del libro XXIV come canto conclusivo» (p. 87).

Condivido largamente le teorie di Cerri. Mi sembrano infatti ravvisabili nel poema sia l'accumulazione progressiva, che opera secondo un principio strutturale, sia il mantenimento di nuclei arcaici, influenzato «da un principio quasi collezionistico» (p. 81), ed evidente mi appare anche l'intenzionalità, in vista di un fine specifico, dell'aggiornamento, che non sempre però, a mio avviso, agisce senza provocare alterazioni (cf. p. 89). Alcuni nuclei tematici (è questo il caso del piano di Zeus) denunciano un adeguamento progressivo ad una trama che ha via via subito importanti mutamenti, altri (come gli interventi di Teti) sembrano invece soggetti ad una rielaborazione totale, altri, infine (ad esempio la «scelta» di Achille), vengono spostati, ritardati, rispetto alla tradizione mitica, così da assumere un diverso rilievo ed un nuovo significato. D'altro canto anche Tigay nella sua ricostruzione dell'Epopèa classica di Gilgamesh (documentata dalle tavolette appartenenti ad epoche diverse) analogamente riconosce la conservazione di episodi arcaici, la soppressione di altri, e l'introduzione di nuovi episodi (in particolare quello del Diluvio universale) tali da modificare anche la presentazione di episodi attestati nelle versioni precedenti (*The Evolution of the Gilgamesh Epic*, Philadelphia 1982).

La traduzione del poema è inscindibile dai presupposti scientifici con cui Cerri si accosta al testo dell'*Iliade*, così come è inscindibile dal suo intero percorso scientifico che, sin dagli esordi (segnati dalla recensione [apparsa in QUCC 8, 1969, 119-33] al noto *Preface to Plato* di Havelock), si snoda fra i due poli fondamentali costituiti da Omero e da Platone, con forti interessi per il contesto socio-politico, per il sistema ideologico e per la tecnologia della comunicazione (illuminante, a tal proposito, il bel volume su *Platone sociologo della comunicazione*, Lecce 1996), un percorso sostenuto da una non comune sensibilità rispetto alle sfumature della lingua greca e al valore anche semantico della metrica.

Non a caso quando, pochi mesi dopo l'uscita del volume, fu insignito del premio «Città di Monselice» (9 giugno 1996) per la sua traduzione, Cerri identificò proprio in questi termini il convincimento che lo aveva guidato nel corso del lavoro e gli scopi che si era prefisso. La persuasione che «il testo omerico, opera di raffinatissime scuole rapsodiche succedutesi nel tempo, non era destinato in prima istanza alla lettura da parte di letterati o anche soltanto di persone acculturate attraverso un tirocinio scolastico, bensì doveva servire e servì effettivamente per secoli all'intrattenimento spettacolare di un pubblico vasto e popolare, in gran maggioranza analfabeta, che riusciva ad incatenare per ore e ore alla magia del racconto, con un linguaggio semplice, immediatamente comprensibile, dunque non 'letterario'», sta alla base dell'adozione da parte sua di «un linguaggio comune molto vicino al parlato, non solo sul piano del lessico, il più possibile quotidiano, ma anche sul piano della sintassi», al fine di ottenere «la leggibilità, perfino la ascoltabilità» del poema. E ancora l'attenzione al singolare fenomeno rappresentato dalla composizione e dalla ricezione dell'epica è stata fondamentale anche per la seconda scelta importante, quella cioè di creare «una sorta di mimetismo ritmico, cercando di riprodurre la natura bipartita dell'esametro greco arcaico, articolato da una cesura variabile in *cola*, in "segmenti ritmici", ognuno dei quali è anche un'unità di significato, spesso corrispondente ad una delle formule ripetitive, che costituivano l'armamentario dell'improvvisazione e della memorizzazione di aedi e rapsodi», senza dimenticare «la perfetta coincidenza tra articolazione metrica in *cola* ed articolazione sintattica, cioè concettuale». Cerri ha compiuto dunque una scelta molto diversa da quella di M.G. Ciani, che ha anch'essa tradotto di recente l'*Iliade* (Venezia 1990) optando per la prosa, e una prosa di fluidità ed eleganza trasognata, «di timbro quasi fiabesco» (definizione di Cerri che coincide con la sensazione che ne ho ricavata).

Nelle *Avvertenze* premesse al testo l'autore è giustamente più cauto circa il lessico omerico, descritto in questo caso come una «sintesi [...] inimitabile tra distanza epica e realismo, tra forme del linguaggio quotidiano e forme tradizionali di sapore arcaico». Si tratta per la verità di una lingua artificiale ('letteraria', dunque, a suo modo), mai parlata in alcun luogo e in alcun tempo (fittizia e composita per la lunga tradizione dalla quale deriva e nella quale di proposito gli aedi si inseriscono, conformandovisi talora con evidenti forzature, così come fittizio e composito è il carattere della cultura rappresentata), davvero impervia, e d'altra parte miracolosamente ecumenica, tale da essere intesa, anche se non nelle sue sfumature (come dimostrano i tanti dubbi esegetici già dei dotti antichi), dal pubblico dell'intero mondo greco, che comunque conosceva le vicende narrate e dal contesto poteva dedurre quanto gli risultava oscuro. Rimane l'irrisolvibile problema di rendere un simile impasto linguistico, o meglio di *creare* una lingua con caratteristiche di questo genere, che al tempo stesso sia comprensibile per un pubblico moderno altrettanto indifferenziato, un destinatario che non è per larga parte in grado di apprezzare alla lettura, per non dire all'ascolto, sottigliezze lessicali. La scelta di un linguaggio quotidiano è d'obbligo (a parte qualche eccezione nel caso di similitudini dal tono indiscutibilmente elevato) se ci si propone, come Cerri si è proposto, di rendere facile e dilettevole la fruizione del poema («l'unico scopo che mi ero prefisso», come egli stesso, con troppa modestia, afferma [p. 96], uno scopo che non solo ha raggiunto, ma di certo superato; ben diverso è evidentemente il lettore ideale cui si rivolge la Ciani, così come diversi sono gli effetti che intende produrre: una sorta di straniamento, io credo, dal mondo attuale alla ricerca dell'intuizione di un mondo perduto).

Ancora nelle *Avvertenze* Cerri sottolinea, in questo caso con minore vigore di quanto abbia fatto a Monselice, la linearità sintattica della poesia omerica, determinata dalla paratassi, così vicina al parlato e così fruibile all'ascolto: linearità che egli sa cogliere e rendere con ammirevole difficile facilità (mentre proprio il sovrappiù rispetto per la sintassi induce sovente oscurità nella traduzione in versi liberi della Calzecchi Onesti), fornendoci anche un esempio di «mimetismo ritmico» di qualità e godibilità indubbie. Basti, unico esempio fra i molti che si potrebbero citare, la bella traduzione dei versi dedicati alla morte di Reso: «Quando finalmente il Tidide raggiunse il sovrano, / per tredicesimo a lui portò via la vita dolcissima / mentre smaniava: un

brutto sogno incombeva su lui / quella notte, il figlio del figlio di Oineo, per volere di Atena» (K 494-97). Sono rispettati gli *incipit*, le pause, persino il clima onirico-fantastico con quel «figlio del figlio» al posto di un duro patronimico, che è sì nel testo, ma come dilatato dalla dieresi e dalla terminazione del genitivo in -oo. Però egli non esita a trascurare un *enjambement*, ad invertire i membri del verso, per salvare la musicalità interna di una sequenza: «poi scendono in branco lungo una fonte di scura corrente / a lambire l'acqua nera con le loro lingue sottili / a fiore dell'onda, rigurgitando un fiotto di sangue; / anche se il ventre è pesante, in loro l'animo è intrepido» (II 160-63). In quest'ultimo verso Omero reca il verbo «è oppresso», «è pieno», ma con «pesante» si salva non la rima, assente da testo, bensì l'incalzante tono degli esametri che descrivono l'incedere dei lupi, nonché la forte cesura pentemimere dell'originale.

In un passo celebre Cerri fornisce la versione corretta, al posto di quella erronea (famosa sia per la mediazione di S. Weil, che su questo verso frainteso fondava una parte importante del suo studio sull'*Iliade* come poema della forza, sia per la diffusissima traduzione di R. Calzecchi Onesti): «È imparziale Enialio, uccide anche chi sta per uccidere» (Σ 309), invece di «Enialio è imparziale, e uccide chi ha ucciso», contrario all'etica del poema oltre che alla lingua greca. Ambigua è la situazione di T 301 s.: «Così parlava piangendo, e le donne in risposta gemevano, / per Patroclo, come dicevano, ma anche ognuna per i suoi lutti» laddove la Calzecchi Onesti traduceva: «per Patroclo in apparenza, ma, dentro, per il suo dolore ciascuna». Importante era eliminare la nozione di *pretesto*, che limita la corralità di sentimenti e accentua le durezza della schiavitù (ancora una volta con S. Weil), ma non sono certa che quel «come dicevano» sia sufficiente a chiarire il senso esatto del testo: la morte di Patroclo rinnova dolori personali, è *motivo* della rievocazione di altri lutti. Singolare, in quanto isolata (ma sostenuta da Leaf), è l'esegesi di un verso non meno importante dei precedenti, in questo caso per l'enorme influsso che ha esercitato sull'arte iconografica oltre che sulla letteratura: «Ho sopportato quello che al mondo nessun altro mortale, / di portare la mano alla bocca dell'uccisore di mio figlio» (Ω 505 s.), e non, come per lo più si è inteso, «di portare la bocca alla mano», patetico e originalissimo tratto difeso, fra gli ultimi, da Macleod e preferito anche da Richardson il quale, a proposito del verbo, certo inusuale nel senso di «portare a sé», afferma: «but the middle can surely also mean 'to reach to myself'» (*The 'Iliad': a Commentary*, VI, Cambridge 1993, 327). La traduzione di questo verso si riflette inoltre sul v. 508: «allora afferrò la sua mano e scansò dolcemente il vecchio» (sulla stessa linea il commento: rifacendosi al rituale gesto del supplice che abbracciava le ginocchia del supplicato con la sinistra, e con la destra ne accarezzava il mento, la Gostoli rinvia infatti, come è giusto, a A 500 s., ma anche al nostro verso). In questo caso mi sembra naturale ritenere che Achille prenda *per mano* il vecchio, così come lo fa sollevare, tenendolo ancora per mano, al v. 515. La traduzione di un'ultima espressione-chiave, infine, «Ed io l'ho perduto!» (Σ 82), è intimamente connessa all'esegesi complessiva del poema. Achille appare qui stupefatto dall'imprevisto esito di un intervento divino che egli stesso aveva sollecitato: sull'uomo predomina dunque l'imperscrutabilità dei disegni degli dei; chi intende «e io ne ho causato la morte» (così Schadewaldt e, se pure con cautela, J. Griffin, *On Life and Death*, Oxford 1980) fornisce invece ad Achille il riconoscimento della propria responsabilità, un senso di colpa destinato a proiettare un'ombra lunga sulla mentalità eroica stessa e ad aggiungere spessore alla vendetta su Ettore che provocherà anche la morte dell'eroe greco (miticamente certa anche se esterna all'*Iliade*), spegnendo sia l'esecutore materiale sia quello morale dell'uccisione di Patroclo.

Bologna

Simonetta Nannini

E.A. HAVELOCK, *Alle origini della filosofia greca, Una revisione storica*, introd., revisione e note a cura di Th. Cole, premessa di B. Gentili, "Collezione storica", Laterza, Roma-Bari 1996, pp. XXXIII + 222

Aristotele, Platone, e prima? I «preplatonici»: questo sembra essere il suggello al tentativo revisionista intrapreso da H. nei confronti dei primi testi del pensiero filosofico occidentale. A otto anni di distanza dalla morte dell'insigne studioso angloamericano, esce con l'introduzione dell'allievo Th. Cole l'agevole ma impegnato lavoro che avrebbe dovuto costituire il quadro teorico per una nuova traduzione commentata e annotata dei frammenti sia dei 'presocratici' sia dei 'sofisti'. Un'operazione progettata in risposta alle ricerche di Kirk-Raven-Schofield (*The Pre-*

socratic Philosophers, Cambridge, 1957, 1983) e di W.K.C. Guthrie (*A History of Greek Philosophy*, I-III, Cambridge 1962-69), ma soprattutto con l'attenzione rivolta alle tesi di Diels-Kranz: come era stato possibile parlare di 'presocratici' quando i dati cronologici non consentono di separare i sofisti da Socrate? Chi è mai Socrate, una volta che si prescinda dall'immagine platonica (anacronistica poiché appartenente al IV, non al V secolo a.C.) che si evince dai cosiddetti dialoghi socratici?

Forse occorre ripulire il terreno e limitarsi a proporre un discrimine solo tra Platone e i suoi predecessori (appunto i 'preplatonici'), un discrimine che si potrebbe cogliere esclusivamente analizzando il lento e problematico passaggio da un «tipo di lessico e di sintassi narrativo, orale e concreto, qual era quello tramandato dai poeti, ad un altro, analitico, scritto e astratto» (p. XXII); di quest'ultimo allora e oggi filosofi e scienziati sarebbero i fruitori. Insomma a un preplatonismo unitario dalle fondamenta linguistiche ristrette succederebbe un *corpus* platonico/aristotelico dall'immane ampiezza che spiegherebbe i modi pregiudicati attraverso i quali è stato finora affrontato il problema delle origini. In realtà i preplatonici, secondo H., non sono né quanto di loro scrisse Platone né furono quei primi originari pensatori che si posero ingenuamente le medesime questioni metafisiche poi potentemente illuminate e identificate da Aristotele, né coloro che pronunciarono proprio quegli *ipsissima verba* che solo la grande stagione della filologia otto-novecentesca avrebbe saputo isolare e liberare.

H. chiama «miraggi» e «illusioni» i passati obiettivi di ricerca e i risultati sin qui ottenuti; specialmente problematico ritiene identificare l'evoluzione in direzione filosofica di un sentire religioso (come teorizzò E. Rohde nel 1890-1894) o magico-religioso-profetico (come precisò F.M. Cornford nel 1952), o addirittura confinare sullo sfondo con supponenza il pensiero atomistico. L'esigenza basilare deve invece permanere costantemente quella di ricostruire un contesto storico-sociale e culturale dal quale e nel quale il linguaggio riceve la sua sostanza; per questo la categoria dei sofisti è ritenuta da H. centrale. Chi sono costoro che cercarono di mutare, sfruttando il linguaggio, il modo stesso di percepire il mondo e la natura umana?

La questione è esplicitamente affrontata nel c. VI: *I "sofisti" e Socrate: due casi di faintesa identità*, pp. 101-19. Certo il *sophistès* è «l'uomo di *sophia*» (p. 107): una *sophia* però che, prima di significare quanto suggerisce Aristotele, denota solo «l'abilità dell'artigiano» e, nello specifico dell'atmosfera culturale platonica, la competenza di chi fa della manipolazione del linguaggio (= del *logos*) il proprio compito. E ciò non secondo la pratica del poeta o dell'aedo: piuttosto secondo quella dell'organizzare logico. Se questo sia, da ultimo, il segno dell'assennatezza rimane ambiguo, come ambigua rimane - nella tradizione - la valutazione del ruolo del sofista (è il saccente? è l'intellettuale dalle dubbie credenziali?); lo rivela con la sua carica di estrema e disarmante forza contraddittoria il sofista/tragico Euripide, *Hipp.* 921-22: *δεινὸν σοφιστὴν εἶπας, ὅστις εὖ φρονεῖν τοὺς μὴ φρονούοντας δυνατός ἐστ' ἀναγκάσαι*. Come dire: ci vorrebbe di sicuro un *sophistès* straordinario per trasformare i dissennati in assennati; meglio ancora: dove un sofista potrebbe trovare la forza per togliere il velo di contraddizione (= far *εὖ φρονεῖν*) senza contraddirsi?

Viene spontaneo aggiungere - ma questo forse non sarebbe condiviso da H. - che è proprio nella condizione contraddittoria del sofista che va rinvenuta l'origine del pensiero logico-abstracto dell'Occidente, quel «pensiero irresponsabile/responsabile» che drammaticamente - senza peraltro accorgersi di appartenervi - Platone stigmatizza: *ὡς παντὸς μᾶλλον πανούργως εἰς ἄπορον ὁ σοφιστὴς τόπον καταδέδουκεν*, *Soph.* 239c.

Tornando ora al concetto di 'revisione' occorre ribadire l'obiettivo centrale di H.: denunciare i limiti di chi non sa tenere presenti a se medesimo le pregiudiziali storiche e culturali della propria ricerca: si pensi alla sottoranea «urgenza di collocare la cultura greca classica nel contesto di quella religiosità che la tradizione giudaico-cristiana ha reso familiare» (p. 132), per cui restarono definitivamente compromessi lavori importanti quali la *Theology of the Early Greek Philosophers* di W. Jaeger (Oxford 1947), e *The Greeks and Their Gods* di W.K.C. Guthrie (London 1950). Si pensi anche alle motivazioni - analogamente riconducibili alla tradizione religiosa e metafisica giudaico-cristiana, una tradizione dunque non materialistica e senz'altro non atea - per cui di Pitagora, così precariamente attestato, si è fatto un protagonista sicuro, mentre Democrito, i cui frammenti già in D.-K. occupano ben 77 pagine, rimane ampiamente svalutato.

In conclusione, il suggerimento postumo di H. sembra esser davvero esplicito: occorre riconsiderare anzitutto noi stessi, il nostro contesto storico-culturale e gli strumenti in nostro possesso per poter ricostruire, distinguendone i tratti per progressiva differenziazione, il quadro

contestuale platonico-aristotelico e, di qui, quello preplatonico. Scompariranno immediatamente gli *ipsissima verba* ed emergeranno in primo piano le trame ben segnate dei testimoni che della filosofia delle origini ci parlano. Si comprenderanno le loro intenzioni e le nostre. Si capirà il loro *logos* e il nostro.

Tuttavia mi permetto di avanzare un interrogativo: sarà possibile su queste basi impostare correttamente quella che a mio parere è la questione cruciale, se cioè sia la filosofia occidentale quel *logos* cui i vari *logoi* (a cominciare da quello della filosofia greca) appartengono? E sarà possibile far ciò respingendo nel contempo l'accusa di finire così per «leggere la storia all'indietro», come capitò per primo ad Aristotele e poi, tra gli altri, a Hegel?

Probabilmente un interrogativo teoretico di questo genere esula dall'intento che mosse H. e i suoi collaboratori; tuttavia in questa direzione conducono molti accenni di quest'introduzione a un'opera che - stando anche al piano di sviluppo originariamente previsto - sarebbe stata di sicuro taglio innovativo. Proficuo dunque confrontarsi con le tesi di fondo che la sostengono.

Venezia

Stefano Maso

Lorenzo PERILLI, *La teoria del vortice nel pensiero antico, Dalle origini a Lucrezio*, Supplementi di "Museum Criticum", Pacini, Ospedaletto-Pisa 1996, pp. 215.

Si tratta di uno studio esauriente e documentato con grande cura. In esso l'autore mira a descrivere la storia del 'vortice' nel pensiero antico partendo dal presupposto che la ricostruzione di un percorso concettuale basata sull'indagine semantico-terminologica dovrebbe sempre comportare, tra i suoi frutti migliori, una vera e propria storia delle idee: in quest'occasione lo spunto è dato da tre luoghi delle *Nuvole* di Aristofane (vv. 365-81, 828, 1471) nei quali gli eventi cosmologici sono squalificati a semplici fenomeni atmosferici, motivo per cui la causa non andrebbe più riposta in Zeus ma nell'*αἰθέριος δῖνος*. Ironicamente insomma è presa in considerazione la cultura filosofico/scientifica del V secolo. Infatti, oltre che 'vortice', *δῖνος* significa - come ben sa Aristofane - anche 'vaso' di terracotta: «all'epoca della rappresentazione delle *Nuvole*, la familiarità del pubblico con la rotazione vorticoso come principio cosmologico era ormai diffusa, l'intenzionale fraintendimento tra il *δῖνος* (come vaso) ed il *Δῖνος* (come novella divinità) poteva dimostrare tutta la sua efficacia, se Aristofane per tre volte ripropone la medesima *Anspielung*, mettendola per giunta in carico a Socrate e ai Socratici, con un'ulteriore quanto significativa generalizzazione» (p. 85). Ma al di là di questo - e qui sta l'aspetto più interessante del volume - si apre uno spiraglio per studiare l'uso che di 'vortice' si fece alle origini (già in Omero) e che si farà in seguito (si pensi alla dottrina di Cartesio e, da ultimo, alle moderne concezioni della fisica e dell'astrofisica).

I Greci, documenta P., conoscono cinque lessemi per designare il 'vortice'. All'arcaico *δίμη* si accompagna *στροφάλιγξ*. Entrambi i vocaboli sono attestati già in Omero e risultano applicati soprattutto ad osservazioni empiriche quali il gorgo dell'acqua o il turbinare della polvere. Risalente al V secolo è il maschile *δῖνος* che suggerirebbe una maggiore astrazione, dato il suo impiego nelle concezioni cosmogoniche e cosmologiche quale principio universale. Da segnalare quindi il raro *δίνευμα* (che è presente negli *Inni orfici*, 8.7 e 18.10, la tradizione dei quali non è però affidabile) probabilmente attestato in un papiro ercolanense di Epicuro (*Pap.* 1042, 9 IV, 10 = VH¹ II 6, 10 = [26] 38, 10 Arr.: *διω[ευ]μάτων*) e che riemergerà nella forma *δίμημα* solo nel IV sec. d.C. Infine ecco l'aristotelico *δίμησις*, anch'esso presente in Epicuro. Dietro a questi lessemi occorre riconoscere una progressiva e marcata assunzione concettuale che trova in Empedocle un autentico baricentro; si pensi al fr. [31] B 35.3-7 D.-K.: esso costituisce da un lato un vero e proprio compendio di cosmogonia dove sono presenti la Contesa e l'Amicizia, la parte e il tutto, l'abisso e il centro, il vortice (*δίμη*) e il turbine (*στροφάλιγξ*) quale suo sinonimo; dall'altro, il superamento degli schemi arcaici e la «robusta metaforizzazione del concetto primario» in sintonia con le più tarde formulazioni di Platone, Aristotele, Epicuro e i Latini (pp. 62-63). Proprio ad Empedocle P. riserva particolare attenzione per poter di lì sondare le ascendenze di *δίμη/δῖνος* nel Chaos di Esiodo e soprattutto nei milesii Anassimandro e Anassimene, ascendenze normalmente negate dagli studiosi. Ciò che si va progressivamente precisando è l'idea di movimento circolare, l'idea di rotazione; dio stesso - così in Senofane - sembra assumere la circolarità/sfericità quale forma a lui congrua. Si tratta in pratica della 'circolarità' che può essere intesa anche come 'reversibilità' (= *περιχώρησις*) in Eraclito oppure - e qui si sco-

pre un ulteriore territorio di ricerca - come 'principio' di armonia e di ordine (anche nella dimensione della circolarità del tempo) nei pitagorici. Sarebbe infatti da attribuire a Pitagora la connessione tra la teoria del vortice cosmologico e quella della rivoluzione della terra (pp. 49-54). La posizione di Anassagora è l'ultimo ulteriore passo innanzi in vista della teoria atomistica: è lì in evidenza sia l'azione centripeta accanto a quella centrifuga, sia la sovranità dell'Intelletto su questo agire che si esprime essenzialmente nella forza della rotazione. Infatti τῆς περιχωρήσιος τῆς συμπάσης νοῦς ἐκράτησεν, ὥστε περιχωρησάτην ἀρχήν, [59] B 12. 5-6 D.-K.; come dire: «sulla rotazione che ovunque agisce l'Intelletto ebbe il potere così da imprimervi il moto iniziale». La cosmogonia dunque e la cosmologia finiscono per identificarsi, come giustamente P. sottolinea, nella prospettiva dell'ordine definitivo (διακοσμεῖν) che spetta al Tutto. Ma qualcosa fa difficoltà: come conciliare questa intelligenza originaria (νοῦς) con il semplice 'vortice' di per sé ἀνόητος (cf. [59] A 57 D.-K.) e quindi necessario ma non per questo vincolato a una intenzione razionale?

P. dedica pagine accurate (pp. 70-74) proprio al concetto di περιχώρησις allo scopo di evitare arbitrarie anticipazioni/attribuzioni a proposito dell'esigenza teorica di conciliare la casualità con la razionalità: esigenza teorica che - con la relativa proposta di soluzione - si affaccia indubbiamente con Democrito. Appunto al di là della definizione e formalizzazione del concetto di 'vortice' che, all'interno dei rispettivi sistemi, ne fanno sia Platone sia Aristotele in rapporto alla dottrina cinetica, è fondamentale capire come la dottrina atomistica in generale (comprendendovi cioè anche la posizione epicurea) risulti rivoluzionaria. Non si procede più nella direzione del demiurgo platonico escogitato quale principio ordinatore «che sopperisce alla presunta irrazionalità del δῶος» (p. 109); nemmeno si approfondisce il tentativo aristotelico di rifiutare la teoria del vortice quale causa della conformazione attuale del cosmo e attiva presenza nello sviluppo del moto circolare, rettilineo e di trasformazione: l'atomismo - con Epicuro - *intende essenzialmente superare l'opposizione tra casualità e necessità*. È forse questo il punto più delicato e peraltro solo abbozzato da P. Infatti è sì documentato lo sforzo di mediazione che si evidenzia nel tentativo di accogliere «sia la teoria degli atomi (e parzialmente, del vortice), sia quella del loro peso e della conseguente caduta verticale... fino a postularne la fusione: con il risultato di ipotizzare una pioggia di atomi, ed introdurre, di conseguenza, la forzosa immagine del *clinamen* per spiegarne il contatto» (p. 121); tuttavia l'operazione di Epicuro è interpretata dallo studioso come sostanzialmente funzionale al progetto etico per cui παρέγκλισις finirebbe per coincidere con ἐλευθερία (al riguardo P. cita [p. 140] Diogene di Enoanda, fr. 33 IIs., p. 41 W. = 32 IIs Chilton = Democr. A 50 D.-K.). Non è solo questo: in Epicuro la forza della proposta etica dipende proprio dalla forza di una proposta fisico-atomistica che vive di una coerenza intima e originaria, quasi rispettando il messaggio di Leucippo che sottolineava l'implicazione di razionalità e necessità: οὐδὲν χρῆμα μάτην γίνεται, ἀλλὰ πάντα ἐκ λόγου τε καὶ ὑπ' ἀνάγκης ([67] B 2 D.-K.). È infatti per l'impossibilità fisica di assistere a una 'mutazione' incausata della caduta degli atomi che *di necessità* Epicuro postula la 'deviazione': come ἀνάγκη sovrintende all'ineluttabile 'caduta', così essa sovrintende - affinché la stessa caduta possa essere percepita/registrata - all'ineluttabile e imprevedibile (si badi: solo quanto al momento e al luogo) «deviazione spontanea» dal cadere rettilineo. Di qui il verificarsi degli scontri tra atomi e il loro aggregarsi; di qui anche - se si vuole - la possibilità di immaginare il cosmo come un insieme di 'vortici' costituiti da atomi *quae porro magnum per inane vagantur* (Lucr. 2.105; cf. 114 ss.). Insomma se, facendo riferimento all'*epist.* 1.43 di Epicuro, si accetta quanto precisano le testimonianze indirette (cf. Aët., 1.12.5 = *Dox. Gr.* 311 = 156 A.; 1.23.4 = *Dox. Gr.* 319 = 157 A.), dobbiamo trarre fino in fondo le conclusioni per cui 'Επίκουρος δύο εἶδη τῆς κωέσεως, τὸ κατὰ στάθμην καὶ τὸ κατὰ παρέγκλισιν. E ovviamente qui il quadro di riferimento è esclusivamente di fisica teorica, per cui l'atomo di Epicuro (dotato di forma, peso, grandezza e della facoltà di deviare) e il divenire conseguente sono condizionati: alla necessaria fatalità che presiede al meccanico incontrastato fluire si oppone la necessità che questa stessa fatalità abbia ad essere condizionata arbitrariamente.

Che per questa via sia consequenziale ritenere la παρέγκλισις non come un'invenzione ma come «l'apice di una evoluzione concettuale» (p. 148, ma cf. anche L. Perilli, *Empedocle, Platone e il clinamen epicureo*, MCr 25-28, 1990-93, 281-89) risulterà chiaro; ma soprattutto si apre coerentemente lo spazio alla meccanica moderna e al recupero del *vortex-model* sul piano cosmologico. A mio parere, fuori da ogni implicazione etica sarà allora interessante sottolineare che «il ritorno ad una connessione tra vortice e atomi sul finire dell'Ottocento, e ad un vortice in ambito cosmologico nella scienza contemporanea, segna una inattesa saldatura tra le origini più

remote di una teoria, culminata nell'atomismo greco del V secolo, ed i suoi più recenti ed indipendenti sviluppi. Una sorta di sequenza di immaginifiche *Weltschöpfungen*, filosofiche cosmogonic, ipotetiche cosmologic, e acclarate istanze scientifiche, intesa non a stabilire improbabili e talora inverosimili nessi, a rilevare invece la persistenza ossessiva di un concetto» (p. 187).

Venezia

Stefano Maso

Gabriella MORETTI, *Acutum dicendi genus, Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nelle tradizioni retoriche degli stoici*, Pàtron, Bologna 1995 (Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino, 42), pp. 214, L. 28.000.

Cicerone parla a più riprese dei maestri della Stoa, presentandoli come *horridiores, asperiores, duriores et oratione et moribus, populo non satis uendibiles*, insomma come antiretorici (*totum hoc genus Zeno et qui ab eo sunt aut non potuerunt <tueri> aut noluerunt, certe reliquerunt*, Cic. *fin.* 4.7); eppure è noto come gli stoici, Zenone in particolare, considerassero la retorica non un'arte, ma una scienza (ἐπιστήμη) del *bene dicere*, ed anch'essi furono autori di trattati di retorica (*quamquam scripsit artem rhetoricam Cleanthes, Chrysippus etiam, sed sic, ut, si quis obmutescere concupierit, nihil aliud legere debeat*, Id., *ibid.*), di cui ben poco si è salvato. Dopo i classici lavori di F. Striller (*De Stoicorum studiis rhetoricis*, Breslau 1886), e K. Barwick (*Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik*, Berlin 1957), la ricerca sulle tracce della tradizione retorica stoica era stata relegata soprattutto a margine di esplorazioni sullo stile senecano, come il ricco studio di A. Setaioli, *Seneca e lo stile* (*ANRW II 32.2*, 1985, 776-858) o quello più recente di M. Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies, Étude sur les images de Sénèque*, Paris 1989 (preceduto da un articolo sull'idea di immaginazione presso gli antichi filosofi e retori, in *Pallas* 1979 e 1980): G. Moretti, che da tempo si veniva occupando del problema, ci offre ora un volume complessivo che si sforza di mettere in sistema, cronologicamente e tematicamente, le testimonianze sulla retorica stoica. Oltre che molto numerose, a riprova dell'interesse suscitato nell'antichità, esse sono «impressionanti tanto per la densità quanto per l'omogeneità e la coerenza che le caratterizza, e [...] vengono a designare un panorama preciso - e assai più vasto e frastagliato di quanto di consueto si pensi - dello stile della Stoà».

Il primo capitolo, *Tradizioni retoriche e prassi espressiva dei maestri della Stoà* (pp. 37-70), si apre con la definizione «gestuale» di Zenone, per cui la retorica è simboleggiata da una mano aperta, e la dialettica da un pugno chiuso. Questa immagine, apparentemente molto semplice, indica il profondo legame tra retorica e dialettica, entrambe parti della logica, ma rimanda anche alla quinta virtù, la συντομία, la *brevitas*, che gli stoici aggiunsero alle quattro *uirtutes orationis* di Teofrasto. La retorica stoica, che rifiutava la psicagogia, in ossequio alla ricerca dell'*apatheia*, si riconnetteva infatti alla tradizione socratica, in cui si fondono brevità dialettica e apoftegmatica, di tipo «laconico». Questa esigenza espressiva che scarnifica il discorso, limitandolo alle *res*, per tendere nelle forme estreme all'afasia, alla pura gestualità, è evidenziata dalla Moretti attraverso l'esame di una serie di aneddoti che si rivelano estremamente significativi: così Seneca esclamava *si fieri posset, quid sentiam, ostendere quam loqui malletm* (*epist.* 75.2), e Cleante, rimproverato di non dialogare piacevolmente con gli amici, rispose: «Sì, è dolce, ma per quanto sia dolce, lo è tanto di più ritrarsi in sé di fronte agli amici» (615 *SVF I*, p. 137). Si passa quindi all'esame della presenza della scuola a Roma (*Gli Stoici a Roma*, pp. 71-105), a partire dal discorso misurato e sobrio (*modesta et sobria*) di Diogene, nell'ambasceria dei filosofi del 155, alla posizione moderata di Panezio, *tristitiam atque asperitatem fugiens*, e per questo apprezzato da Cicerone. Alcune pagine sono dedicate alla spinosa questione del rapporto di Catone il Vecchio con gli stoici, in particolare alle sentenze *orator est uir bonus dicendi peritus et rem tene, uerba sequentur*. La M. opta per un equilibrato possibilismo: «la suggestione stoica doveva essere [...] tanto diffusa, e fusa con la cultura romana, da consentire una rielaborazione catoniana in direzione del *mos maiorum* [...] e in un senso intellettualistico schiettamente e concretamente romano». Il tradizionalismo romano trovava cioè una serie di consonanze nel rigorismo stoico, etico e retorico. Grazie alle testimonianze di Cicerone vengono poi delineate le caratteristiche tra gli altri di Spurio Mummio e di Rutilio Rufo, programmaticamente contraria alla psicagogia, di Q. Elio Tuberone Maggiore, di L. Elio Stilone, di Gaio Aurelio Cotta ed infine di Catone Uticense, il personaggio «che già per Cicerone [...] incarna l'essenza stessa dello Stoicismo a Roma». Meno tradizionale l'impostazione del terzo capitolo, «*Acutum dicendi*

genus» (pp. 107-38), un'interessante indagine del costituirsi di un lessico, «una terminologia critica relativa al modo di esprimersi dello Stoicismo molto coerente ed icastica», con la formazione di un insieme di epiteti formulari incentrati intorno all'idea di oscuro, breve, sottile, acuto e acuminato. È così ad esempio che dall'aggettivo *acutus* con cui è qualificato lo stile conciso di Crisippo e degli stoici, si passa alle metafore del pungere, degli *acumina*, gli *aculei* o le *spinae* (*quorum sunt contorta et aculeata quaedam sophismata*, Cic. *Ac.* 2.75); l'altro aspetto della retorica stoica, il ricorso a sofismi dialettici è visualizzato in immagini quali le tele di ragno, i lacci contorti, le reti. Il capitolo successivo approfondisce l'indagine sul terreno della dialettica, l'uso di antinomie semantiche e contraddizioni logiche, di sofismi e procedimenti sillogistici, con un inevitabile riflesso anche a livello stilistico, in un periodare fitto, concentrato e sentenzioso. L'ultimo capitolo (*I paradossi degli stoici*, pp. 159-89) parte dalla definizione di paradosso, per poi esaminarne la struttura argomentativa, «costruita su una cancellazione dei termini medi e delle gradazioni (ὄτι μόνος ...), [...] suscettibile di generare asserzioni fortemente ossimoriche». Come mostra la resa latina del termine *παράδοξον*, *admirabile*, esso si basa su «uno spiazzamento intellettuale del pubblico»: così ad es. nel tipo *sapiens solus diues*, sullo scarto tra ciò che si intende comunemente per *diues*, e la connotazione etica della scuola. Uno scarto che lo stesso Seneca avvertiva, come mostra la distinzione (in *epist.* 59.1), tra *verba publica* (accezione essoterica) e *significatio Stoica* (accezione esoterica, cf. A. Traina, *Lo stile «drammatico» del filosofo Seneca*, Bologna 1995⁴, 84 e 205). La M. esamina poi echi e parodie dei paradossi stoici nella satira latina, da Lucilio a Giovenale (ed anche oltre), che si addensano soprattutto intorno ad alcuni temi (*furor*, *insania*, il *sapiens* infreddolito o calzolaio), evidenziando come essi perdano il loro valore iniziale di affermazione contraria alla *δόξα*, per diventare semplicemente una forma gnomica tipica, ben nota e quindi soggetta a parodia. Le conclusioni (pp. 191-96), delineano il processo di sviluppo e di rinnovamento della parola stoica, che si spoglia sempre più dell'elemento dialettico, facendo prevalere l'elemento sentenzioso aforistico, da Seneca ad Epitteto e Marco Aurelio. Mentre nel primo la funzione psicagogica fa del filosofo un *monitor*, un *praeceptor* (*epist.* 14.72 e 73.4), rivestendo le *sententiae* della retorica della predicazione, in Marco Aurelio (un autore trattato un po' tangenzialmente dalla M.) la saggezza parla sottovoce (Traina). Il filosofo-imperatore, che non per niente ha come destinatario l'interno del sé, ripercorrendo le strade dell'antiretorica, ritorna alla parola breve, aforistica, facilmente memorizzabile (una brevità che si riscontra ad ogni livello, anche nella tecnica allusiva, cf. G. Cortassa, *Il filosofo, i libri, la memoria, Poeti e filosofi nei Pensieri di Marco Aurelio*, Torino 1989, 174), a portata di mano (*πρόχειρον*), come dice egli stesso, con un'espressione che fa tornare alla mente l'immagine zenoniana della mano chiusa a pugno, da cui la ricerca aveva preso le mosse.

Nonostante la tecnicità del tema, la M. è riuscita ad adottare una prosa discorsiva, assai leggibile, cui, se mai, a volte si potrebbe imputare la mancanza di *συνομία*: piuttosto a volte poteva essere utile una maggiore documentazione per i testi frammentari, per i quali si possono presentare, al di là dei problemi testuali, difficoltà esegetiche e di contestualizzazione: per es. per Lucil. 747 M. *sarcinatorem esse summum, suere centonem optume*, che la M., seguendo Cichorius, considera una parodia del paradosso stoico del sapiente re, analoga a quella del sapiente calzolaio, si poteva annotare che comunque Marx e Otto propongono una spiegazione diversa (non sarei poi così sicuro che Iuv. 7.192 – un passo discusso dagli editori – si riferisca all'atto di fabbricare le calzature e quindi sia pertinente a questo interessante paradosso, su cui peraltro intendo ritornare in altra sede)¹.

Il volume, completato da un'ampia bibliografia (cui aggiungerei il poco noto, ma classico J. Lipsius, *Manuductio ad Stoicam philosophiam*, Antverpiae 1604, le cui pagine 132-212 sono dedicate ai paradossi stoici) e da un indice dei luoghi, costituisce, come si è visto, un'utile e aggiornata introduzione alla retorica stoica, ricca di spunti di vario interesse e di stimoli ad ulteriori approfondimenti critici.

Bologna

Francesco Citti

¹ Per una successiva ristampa segnalo alcuni fastidiosi refusi: a p. 62 in luogo di τῶν ὀνόματος καὶ δόξης ἀξιοθέτων si legga τῶν γούν ὀνόματος καὶ δόξης ἀξιοθέτων (il testo del v. A. che la M. adotta presenta poi alcune lievi differenze dalle più recenti e autorevoli edizioni di Usener-Rademacher e di Aujac-Lebel); a p. 131, nella citazione da Luc. *Pisc.* 31 (che segue la ripartizione dialogica di Longo) in luogo di ὀρμῶς e βαβαί si legga ὀρμῶς e βαβαί; a p. 146 in luogo di *audentium* si scriva *audientium*.

Come spiega l'A. nella premessa, due erano le possibilità per affrontare la materia, ricca e complessa sia sul piano linguistico, testuale ed esegetico, che per l'ampiezza della prospettiva cronologica (con attestazioni da Livio Andronico fino ai cristiani): o un «esame esaustivo, ma di necessità sfrondato di approfondimenti e discussioni» o un «sondaggio più approfondito di qualche esemplare e momento significativo della storia della categoria, che potesse comunque ad un tempo suggerire il senso della complessità dei problemi e le linee essenziali di un quadro d'insieme».

Il libro adotta questa seconda via, per sondaggi, in verità non così sporadici: il titolo del primo capitolo *Tertulliano e gli avverbi in -tus* (pp. 9-61) non rende piena giustizia al contenuto, giacché, dopo un primo censimento generale, la S. procede a un'analisi della presenza degli avverbi in *-tus* negli autori latini dalle origini a Tertulliano (e oltre). Ai 37 avverbi elencati dal Neue-Wagener (II 736-43) *abintus, animitus, antiquitus, caelitus, canitus, claritus, communitus, cordacitus [cordicitus], deintus, desubtus, diuinitus, exradicitus, funditus, gentilitus, germanitus, humanitus, imitus, immortalitus, intus, largitus, lapiditus, medullitus, natiuitus, naturalitus, oculitus, originitus, passiuitus, penitus, primitus, publicitus, pugnitus, radicitus, sollemnitus, stirpitus, sublimitus, subtus, uicinitus*, si devono aggiungere almeno: *profunditus*, nella versione latina dei *Salmi* fatta da Teodoro di Mopsuestia (in *psalm.* 51.6, p. 343 D.; «senza corrispondenza specifica nell'originale greco; evidente il modello di *funditus*», P. Mantovanelli, *Profundus, Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Roma 1981, 328); *simplicitus* (che Non. p. 176,24 s. = 259 L. documenta in *Plaut. Merc.* 14, in cui la tradizione diretta ha giustamente *sim implicitus*, e che perciò il Neue-Wagener considera un errore) è «fantasma» in Plauto, esiste tuttavia nel testo e nella coscienza linguistica del lessicografo, dal quale si trasmette ai glossari» (p. 11); inoltre nella «sottocategoria degli improbabili avverbi in *-tus* il meno improbabile» sarà *planitus* (*Tert. pall.* 3.7). A titolo di pura curiosità la S. segnala poi che il latino medievale e quello umanistico fornirebbero ulteriori lemmi, come ad esempio *ferocitus, paternitus* (cf. n. 1, p. 10). Saranno invece giustamente da eliminare l'aggettivo *praestus* (indicato come avverbio da O. Gradenwitz, *Laterculi uocum Latinarum*, Leipzig 1904, 534), il non attestato *simitus* (A. Draeger, *Historische Syntax der lateinischen Sprache*, I, Leipzig 1878-81, 125), l'astratto verbale *bullitus* (considerato avverbio in *Vitr.* 8.3.3 da La Cerda, cf. la n. 141, pp. 56-57), il congetturale *longitus* (n. 1 p. 10), e, con ogni probabilità, il discusso *miseritus* di Catull. 63.49, dove gli editori preferiscono, pur con qualche dubbio, *miseriter* di V (n. 2, p. 10).

Si passa quindi all'analisi semantica del suffisso, che mostra «un valore ablativale che si concretizza di norma nell'idea della derivazione e della provenienza, suscettibile comunque di specializzarsi su piani contigui ed affini, la nozione dell'agente e della causa-strumento» (p. 13). Questo valore originario tende ad essere affiancato da quello "vuoto", modale, degli avverbi in *-ter* e in *-e*: in questo caso la produttività del suffisso sarà dovuta a motivi di ordine stilistico e non semantico. Due sono i nuclei originari di sviluppo che la S. individua: uno tecnico, della lingua sacrale, agricola e giuridica (cf. ad es. *diuinitus* e *radicitus*), e uno legato all'espressività affettiva ed emotiva della lingua d'uso (cf. ad es. *medullitus* e *germanitus*); un caso particolare che si colloca all'intersezione dei due filoni, è *humanitus* che, come si vedrà è legato ad una formula eufemistica tecnica, ed esteso da Terenzio «alla sfera etico-affettiva dei rapporti umani e familiari» (p. 15).

Sul piano cronologico il suffisso si rivela produttivo in due fasi: la prima, quella arcaica, è documentata a partire da Livio Andronico (*trag.* 9 R³. *sollemnitusque † adeo ditati laudet lubens*, attribuito in realtà a Lucilio dai codd. di Non. p. 176,12 = 259 L., cf. p. 14, n. 10) fino all'età di Cesare e Cicerone. La seconda è quella degli arcaizzanti, a partire da Frontone, Gellio e Apuleio.

La distribuzione letteraria in età arcaica di queste formazioni (prescindendo, come è ovvio, da avverbi comuni, diffusi a ogni livello, come *funditus, penitus*, e «non sostituibili» come *intus*) conferma la natura affettiva, espressiva di questi avverbi: nel teatro comico sono frequenti le neoformazioni espressive come *exradicitus* di *Plaut. Most.* 1112, *non radicitus quidem hercle, uerum etiam exradicitus*, in cui «la *climax* etimologica salda la clausola alla precedente [v. 1111] allitterante *repperi radicitus*» (p. 16, n. 19). Analoga *Augenblicksbildung* è *pugnitus* in *Caecil. com.* 49 R³. *nisi quidem qui sese malit pugnitus pessum dari*, probabilmente «nato dalla sintesi di

pugnīs funditus pessum dare» (A. Traina, *Comoedia*, Padova 1997⁴, 103, coll. Plaut. *Trin.* 165 *funditus pessum dedit*). Al livello opposto, quello elevato dell'epos e della tragedia, a una sostanziale emarginazione della categoria, e non solo in età arcaica, ma per tutta l'età classica e del primo impero (fatta eccezione per gli «avverbi più comuni e diffusi, eventualmente nobilitati attraverso la stilizzazione del contesto», cf. Acc. *trag.* 22 R³. *cuiatis stirpem funditus fligi studet*) si oppone la testimonianza di Livio Andronico e una presenza significativa negli *Annales*, che vengono perciò considerati più approfonditamente. *Humanitus* (ann. 125 V². *si quid me fuerit humanitus ut teneatis*) si spiega come formula eufemistica arcaica, ufficiale, per di più connessa al testamento spirituale di Numa; *diuinitus* (ann. 11 V².) compare in un contesto filosofico-dottinario (all'avverbio è dedicato più avanti un capitolo specifico). Il solo luogo che presenta forma e materia epica è ann. 183 ss. *proletarius publicitus scutisque feroque / ornatur ferro. muros urbemque forumque / excubiis curant*, in cui l'avverbio di natura tecnica (cf. Plaut. *Persa* 508, Lucil. 428 s. M. *huic homini quaestore aliquo esse opus atque corago, / publicitus qui mi atque e fisco praebeat aurum*, Titin. *com.* 122 s. R³.), che però nei documenti ufficiali è sostituito da *publice* (cf. CIL I² 724 L. Cornelio *publice statuta*, e Lucil. 530 M. *publicitus uendis*, di contro a *publicite ueniei <t>* di CIL I² 585,75), è accompagnato dagli ulteriori tecnicismi *proletarius* e *ornatur*, ed inserito in una «trama fonica di studiate alternanze e combinazioni di allitterazioni e omeoteleuti» (p. 27). L'avverbio in *-tus*, dunque, non è caratterizzante della poesia alta, ma può essere accolto in dati contesti: è così che si spiega anche il passo su citato di Livio Andronico, *trag.* 9 R³., in cui la formularità della clausola allitterante e isosillabica (*laudet lubens*, riduzione del modulo ampliato *laetus lubens laudes ago*, per cui vd. Plaut. *Trin.* 821), la possibile intonazione precettistico-rituale, «sono elementi solidali che confortano l'ipotesi ... che vi sia qui, stilizzata, l'eco di formule ufficiali inerenti a pratiche religiose» (p. 30). Abbastanza modesto anche l'uso nella prosa, con qualche significativa traccia nella tradizione storiografica ed oratoria (*humanitus* in Hemina, *hist.* 35 P., *diuinitus* in Met. *Mac. or. fr.* 7 M⁴., *ap.* Gell. 1.6.8, secondo la ricostruzione di G. Bernardi Perini, BSL 9, 1979, 65-70, e nell'edizione gelliana, Torino 1992). *L'hapax communitus* sarà conservato da Varr. *ant. rer. diu.* 85 Car. *etenim et deos colere debet communitus ciuitas, sic singulae familiae debemus*, ancora una volta per il colore formulare dell'espressione, in cui all'allitterante *communitus ciuitas*, corrisponde il sintagma *singulae familiae*; l'analogia con avverbi come *sollemnitus* e *publicitus* fa pensare si tratti di residuo arcaico (come spesso in Varrone, e non solo menippeo) piuttosto che di neoformazione. È questo un problema che si propone spesso nell'indagine su questi vocaboli: così per *antiquitus*, attestato per la prima volta in Cesare (6 x *bellum Gall.*, 5 x *ciu.*), ma probabilmente più antico e nato con la storiografia in lingua latina, cui resterà prevalentemente confinato (ad es. non si trova mai in Cicerone), sul modello del greco ἀρχήθεν.

Nonostante lo schema giambico-pirrichio, e talora dattilico, rendesse gli avverbi in *-tus* disponibili per l'uso poetico, il carattere tecnico e colloquiale dovette frenarne la diffusione, assieme alla più generale tendenza della poesia ad evitare gli avverbi. A partire dall'età di Cicerone il suffisso non è più operante a livello formativo: piuttosto si opera una selezione del patrimonio costituito. Qui lo spoglio è meno sistematico, pochi e rari sono comunque gli avverbi in poesia: *antiquitus* solo in Silio (5 x), *diuinitus* solo in Verg. (1 x), *primitus* solo nell'*Appendix virgiliana* (2 x), *radicitus* (2 x Catull., 1 x Prop., discusso il caso di *Aen.* 5.449, in cui Mynors stampa *radicibus*, mentre Geymonat adotta *radicitus* di parte della tradizione e di Prisciano). Diverso l'atteggiamento di Lucrezio, più vicino alla libertà e frequenza della prosa: *diuinitus* si trova 8 volte, *primitus* 2, *radicitus* 2, ed anche i più comuni *intus*, *funditus* e *penitus* hanno frequenze più alte, rispettivamente con 25, 20, 28 occorrenze. L'inserimento anche di qualche dato numerico potrebbe essere illuminante: mentre in Lucrezio i tre avverbi ritornano rispettivamente ogni 296, 370 e 264 versi, in Virgilio ogni 717, 4304 e 516 (con 18, 3, 25 occorrenze), in Orazio ogni 1117, 7825 e 1956 (con 7, 1 e 4 occorrenze, e si noti che, stando al Bo, sono le sole testimonianze della categoria). Ancora più alieno da tali forme Catullo, con 1 sola ricorrenza di *intus*, 1 di *funditus* e 4 di *penitus* (su un corpus di 2281 vv.). La ragione di questa peculiarità lucreziana è quella già rilevata per Ennio: «il genere del suo poema, che, di materia filosofico-scientifica e di impianto didascalico, doveva rispondere ad esigenze particolari e specifiche e importava remore e riserve linguistiche meno rigide» (p. 34).

A partire dal II sec. d.C. si compie, nel quadro della tendenza arcaizzante, «la rinascenza» degli avverbi in *-tus*, come recupero morfologico della produttività del suffisso *-tus* e come recupero lessicale di avverbi dagli autori arcaici. In questa fase il suffisso compare prevalentemente

mente con valore pieno, spesso (un terzo delle attestazioni) con valore affettivo (latente nella fase arcaica); alta è inoltre la percentuale di avverbi rari, o addirittura di *hapax* che, considerato il contesto di elevata ricercatezza stilistica, sono probabilmente anche neoformazioni.

Per dissimilazione lessicale (in luogo di *antiquitus*) si spiega *canitus* in Virg. gramm. *epit.* 1.2.3 *quaedam eorum quae antiquioribus Hebreorum legibus ... canitus promulgata sunt*; preziosismo lessicale è *cordacitus* di Sidon. *epist.* 4.6.1, *hapax*, costruito su *cordax* di Claud. Mam. *anim.* 3.10, p. 171,22 E., a sua volta *hapax*. *Hapax* sono ancora i già ricordati *profunditus*, nonché *sublimitus* di Fronto p. 128,14 v.d.H². *pauci militum equum sublimitus insilire, ceteri aegre calce, genu, poplite repere*, probabile neoformazione anch'esso, dovuta a ragioni semantico-stilistiche (e in parallelo al gr. ὑψόθεν, cf. p. 39). Ma accanto a queste formazioni in cui il suffisso *-tus* ha valore pieno, la S. rileva come negli avverbi più antichi e diffusi si assiste ad un progressivo svuotamento semantico che porta a *iuncturae* come «*caelitus erigi, funditus cadere, medullitus infundere, radicitus plantare* e, su altro piano, *primitus quam*» (p. 42).

Si viene così al tema del capitolo, Tertulliano (pp. 42-61), che - a differenza degli arcaizzanti Frontone, Apuleio e Gellio, in cui sono compresenti neoformazioni e recuperi eruditi, talora in forma di vere e proprie citazioni - presenta soprattutto una tendenza innovativa. Unica eccezione è *adu. Marc.* 3.9.5 *et quia non possent (angeli) humanitus tractari ab hominibus nisi in substantia humana*, che riprende la *iunctura* di Ter. *Haut.* 99 ss. *coepi non humanitus / neque ut animum decuit aegrotum adulescentuli / tractare, sed ui et uia peruolgata patrum*, ma con diverso valore. L'avverbio, frequente nella già ricordata formula eufemistica *si quid me humanitus fuerit*, e sempre impregnato di una connotazione negativa dei limiti dell'uomo, viene profondamente rinnovato da Terenzio che per primo, con un brusco scarto semantico - non del tutto rilevato dai commentatori - lo impiegò con «forte pregnanza etica e positiva», con il valore di φιλανθρώπως, «contro l'orientamento della lingua che avrebbe preferito per l'accezione etico-positiva le forme *humane* e *humaniter*», la prima inutilizzabile in clausola, e la seconda non congeniale al poeta, che di rado ricorre agli avverbi in *-ter*. Tertulliano, a sua volta, rimuove il contenuto etico dell'espressione terenziana, per dimostrare la «realtà veramente umana e corporea assunta degli angeli» (p. 48, e «corporealmente» lo traduce Moreschini), rinviando all'idea di una gerarchia classificata degli esseri. In questo valore, meno biologico che nella formula e meno positivo che in Terenzio (e in qualche passo comico successivo), che considera l'uomo in confronto alla divinità o alla gerarchia degli esseri viventi, doveva affermarsi nella successiva tradizione cristiana.

Nuovi apporti tertullianei sono poi *natiuitus* (*de anima* 12.1 e 391.1), *gentilitus* e *passiuitus*, coppia di *hapax* in *pall.* 3.7, *quarum* (sc. *uariarum indumentorum formarum*) *pars gentilitus inhabitantur, ceteris incommunes, pars uero passiuitus, omnibus utiles, ut hoc pallium*: piuttosto che intendere *gentilitus* come κατά ἔθνη, con la maggior parte dei commentatori, la S. propone di considerarlo (come già facevano Iunius e ai giorni nostri Cataudella), a partire dal valore ablativale del suffisso, «un agente avverbializzato», con valore di *a* (*singulis*) *gentilibus*. Le neoformazioni si inseriscono in una struttura perfettamente simmetrica, con anafora di *pars*, «imperniata sull'antitesi degli avverbi isosillabici e omeoteleutici, e definita dalle due appendici appozionali, sintatticamente parallele ... e concettualmente opposte» (p. 53). Una volta avverbializzata la prima determinazione d'agente, la seconda neoformazione era una mossa inevitabile nell'economia del passo: che l'esigenza sia puramente stilistica, e non semantica, è confermato dal fatto che in *passiuitus* il suffisso è svuotato del suo valore originale. Resta un ultimo esempio, sempre nel *de pallio*, 4.9, dove la tradizione, concorde (secondo anche una ricognizione diretta operata dalla S.), conserva l'*hapax planitus*, corretto dagli editori moderni in *planius* (*At nunc in semetipsas lenocinando, quo planius adeantur, et stolam et supparum et crepidulum et caliendrum, ipsas quoque iam lecticas et sellas, quis in publico quoque domestice ac secreta habebantur, eierauere*). Giustamente la S. suggerisce di considerare con maggiore attenzione la propensione dell'autore agli avverbi in *-tus*, mentre la regolarità dell'espressione prosastica e ciceroniana *quo planius* avrebbe dovuto preservarla dalla corruzione: d'altra parte il comparativo (*planius*) non è strettamente richiesto, visto che in Tertulliano, accanto al tipo *quo facilius* si trova anche quello *quo facile*, e per di più l'*hapax* lessicale «poteva svolgere sul piano stilistico una funzione enfaticamente ampiamente sostitutiva» e compensativa. Per di più *plane* è impiegato costantemente in Tertulliano con il valore svuotato di *omnino, sane*: la neoformazione *planitus* quindi potrebbe avere la motivazione semantica di recuperare il valore concreto di «plana via, senza ostacoli», che *plane* aveva perduto. Tutte argomentazioni pienamente condivisibili, per cui non si

può che sottoscrivere il recupero testuale e lessicale dell'avverbio, ormai scomparso da tutti i lessici.

Il secondo e il terzo capitolo approfondiscono la storia di due avverbi, *diuinitus* (pp. 63-107) e *caelitus* (pp. 109-23): il primo, attestato in *Enn. ann.* 10 V². *oua parere solet genus pennis condecoratum, / non animam. [et] post inde uenit diuinitus pullis / ipsa anima*, ritorna poi in Lucrezio e in Virgilio (*georg.* 1.410 ss.), una solidale catena intertestuale di tono filosofico-didascalico, per cui un autore riprende e corregge il precedente. È per questo (oltre che per motivazioni contestuali e linguistiche) che, dopo l'esegesi dell'avverbio come «from the sky» avanzata da Skutsch, giustamente la S. ripropone in Ennio l'accezione di provenienza dalla sfera del divino dell'anima: Lucrezio non per niente ne farà parola tematica, collocata nella sfera negativa della paura, contrapponendo alle religioni tradizionali il polo positivo della scienza e della filosofia epicurea. A sua volta Virgilio - in un passo assai problematico - alluderà alla clausola enniana e alla polemica lucreziana per negare a sua volta una facoltà innata di preveggenza di origine divina negli animali: Paolino di Nola doveva ricordarsi poi del mantovano, reimpiegando l'avverbio isolatamente nella poesia cristiana. Rispetto al quadro fornito dal *The-saurus*, che qualifica l'avverbio *caelitus* come «vox inferioris aetatis», fornendo materiale a partire dal IV s. d.C., la S. fornisce un'importante precisazione: l'avverbio, testimoniato dal cod. *Bruxellensis* 10.054-56 (come congettura lo davano già Neue-Wagener), è stato ripristinato dagli editori più recenti in *Apul. Plat.* 1.12, p. 206, un passo complesso, in cui l'autore tratta dei tre gradi della provvidenza. Mentre al dio sommo spetta l'atto della creazione di un ordine e della costituzione di leggi atte a garantirne la conservazione, agli *dii secundae prouidentiae* è delegata la tutela anche di *omnia, etiam quae caelitus mortalibus exhibentur*. Si tratta probabilmente di un neologismo (come *naturalitus* in *met.* 1.12.1), alla cui formazione ha forse concorso «l'opportunità stilistica di rimarcare con l'omeoteleuto la correlazione tra i due poli spaziali della realtà in questione», nonché la diffusione nella prosa contemporanea, soprattutto giudaico-cristiana, dell'avverbio omerico *σὺρανόθεν*.

L'ultimo capitolo (pp. 125-32) traccia una panoramica delle numerose ipotesi legate alla diffusione e al valore del suffisso *-tus* dall'indoeuropeo al latino; chiudono il volume una ricca bibliografia e utili indici dei nomi, dei luoghi, delle parole e delle cose.

Si tratta, come si è visto di un volume di grande interesse, che, con fini e approfondite analisi linguistiche e stilistiche, fornisce un ampio quadro dell'origine e della diffusione degli avverbi in *-tus*, ma anche notevoli apporti all'esegesi di passi controversi di singoli autori: in conclusione, non c'è che da augurarsi che un giorno l'autrice voglia riprendere in mano la materia completando l'indagine di quei tasselli che ora non ha svolto compiutamente, ma cui ha solo accennato.

Bologna

Francesco Citti

Alberto CAVARZERE, *Sul limitare, Il 'motto' e la poesia di Orazio*, Pátron, Bologna 1996, pp. 300, L. 35.000.

Frutto di una attenta sensibilità poetica e linguistica e di vaste letture, che spesso trascendono la sfera specifica dell'antichistica, questo volume, opera di uno studioso che ad Orazio aveva già dedicato una pregevole edizione commentata degli *Epodi* (Venezia 1992), delinea la storia e la preistoria del concetto di 'motto' e dell'uso di questa convenzione poetica nella poesia ellenistica e romana, e soprattutto in Orazio. In realtà non è erranea la valutazione corrente che riporta il termine all'esegesi oraziana di G. Pasquali, ed in particolare al suo epocale *Orazio lirico*; a questo proposito tuttavia Cavarzere ricorda che Pasquali ha portato a maturazione ed ha applicato organicamente una intuizione di E. Norden e, già prima, di R. Reitzenstein (su questo punto, si veda già E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, 159). Questo caso non è certo unico: i saggi oraziani di Reitzenstein, ancor che scritti in un tedesco puntuto ed involuto, meriterebbero di essere meglio valutati nella storia critica della poesia augustea, anche presso di noi.

Nel primo capitolo, *Il mondo greco arcaico e classico*, Cavarzere scava sistematicamente alla ricerca delle origini dell'uso del motto, attingendo ad una sicura conoscenza dei testi ed ad ampie visitazioni di *Sekundäre Literatur* non solo nell'area latina. Seguendo una proposta di F.

Cupaiuolo, prende le mosse da Mimnermo, che apre il fr. 8 G.-P. con la similitudine delle foglie, ripresa da Hom. Z 145 ss., «una vera e propria spia intertestuale, della quale M. si serve per avviare un dialogo col testo omerico»: Cavarzere stesso però obietta che non sappiamo se il frammento di Mimnermo ci sia giunto integro, ed è quindi problematica la presenza in esso di un 'motto' iniziale. L'analisi prosegue toccando successivamente i *Persiani* di Eschilo e le *Fenicie* di Frinico, i *Mirmidoni* dello stesso Eschilo ed Hom. ψ 124, Soph. *Ant.* 1 ed Aesch. *Sept.* 718: la conclusione è che in nessuno di questi casi si può riconoscere un preciso precedente del 'motto' oraziano.

È invece nella poesia ellenistica che viene documentata la presenza del 'motto': anzitutto in Apollonio Rodio, che non solo - come hanno mostrato Rossi e Conte - ha alluso nell'ultimo verso delle *Argonautiche* a ψ 296, dove Aristofane ed Aristarco collocavano il τέλος dell'*Odissea*, mentre in apertura dello stesso libro si trova una allusione, con una complessa *variatio* ed una combinazione ad incastro, agli incipit dei due poemi omerici, ma (è sempre Rossi che parla) ha assunto il motto di apertura del poema dall'*Inno Omerico* a Demetra e quello del proemio del libro III da Mimnermo (10.1 G.-P.), come già Pasquali aveva suggerito. Un procedimento analogo si riscontra nell'idillio XIX di Teocrito, che inizia οἶνος, ὦ φίλε παῖ, καὶ ἀλάθεια, precisa citazione poetica da Alc. 366 V.: la ripresa delle parole alcaiche richiama l'atmosfera del banchetto e la situazione contestuale omoerotica; e così ancora Theocr. 17.1 assume come motto ἐκ Διὸς ἀρχώμεθα, da Arat. *Phaen.* 1. Tutto questo discorso è intrecciato da un continuo rinvio bibliografico, in cui Cavarzere sembra nascondersi dietro le schede che riporta, per far capolino alla fine e scegliere, sempre con molto equilibrio e consapevolezza, tra le tesi prospettate. Il discorso procede con Callimaco, nell'incipit della *Victoria Berenices* e in quello del primo componimento del libro dei *Giambi*. La conclusione è che attraverso il motto iniziale i poeti ellenistici stabiliscono con i loro lettori una sorta di 'contratto generico' che garantisce loro «il riuso dei valori poetici, letterari ed extraletterari, di cui il testo così emblematicamente rammentato è portatore» (Conte): «l'incipit è dunque una specie di segnale categorico, valido per entrambe le direzioni temporali, del passato e del futuro» e qui è Cavarzere, che ricorda subito dopo Conte: in esso trovano la «loro sede naturale tutti i segnali che da un lato connotano l'opera in quanto nuova, dall'altro la situano all'interno della serie letteraria».

L'analisi continua attraverso il mondo latino (c. 4), da Ennio a Catullo a Virgilio, con alcune notazioni precise ed innovative, specialmente a proposito di quest'ultimo; necessariamente tuttavia il centro di questa indagine era e doveva essere Orazio: la terza parte affronta pertanto il problema della presenza del 'motto' nella prima poesia oraziana, *Satire* ed *Epodi*, ed in particolare nel XVI epodo; la quarta e la quinta esaminano partitamente l'uso di questo procedimento stilistico nelle *Odi*, dove la tecnica oraziana del 'motto' iniziale giunge a maturità. L'analisi è condotta anzitutto sul primo libro, dove la discussione avviene quasi per tutti i testi, quindi sui successivi libri, nei quali si considerano numerosi, significativi esempi. L'analisi risulta importante sia per l'esegesi delle *Odi* considerate, sia per la conoscenza della poetica oraziana. Valido è il risultato cui si approda nelle conclusioni: «nella ripresa incipitaria di un modello, non necessariamente greco, si può cogliere in Orazio non solo 'la dimensione puntuale e microcontestuale della memoria poetica' (Barchiesi), ma anche la formazione di una più ampia area di intersezione tra il testo del modello e l'inizio della poesia che ne dipende» (p. 257); «a volte, poi, è possibile individuare nella poesia oraziana anche la persistenza del modello che le ha offerto lo spunto, per cui 'il poeta non perde mai di vista quel proemio ..., ma, giovandosene quasi di filo conduttore, lo tiene di continuo presente alla memoria ed alla fantasia dei lettori'» (Pasquali), ma «talora, infine, la memoria poetica può riaffiorare più avanti, nel corso della nuova composizione». Si tratta quindi di una tipologia polimorfa: in questo l'indagine del Cavarzere amplia notevolmente il concetto comunemente corrente del fenomeno considerato, oltre a dare un resoconto estremamente efficace e puntuale del dibattito scientifico intorno ad esso. Così viene dimostrato che l'influenza del metro sulla tecnica del 'motto' è grande, ma non sempre determinante, tanto è vero che esistono anche alcuni esempi di modelli prosastici (p. 258); inoltre per Orazio, mentre nel primo libro delle *Odi* il modello alcaico è presso che esclusivo, negli altri libri compaiono echi di Bacchilide, Omero, Pindaro, Simonide, Esiodo, Callimaco, nonché di poeti latini. Viene infine confutata l'ipotesi del Richmond, secondo la quale Orazio avrebbe sempre desunto il motto iniziale dall'inizio dei testi assunti a modello. Quando tuttavia questo avviene, come quasi di norma nel primo libro delle *Odi*, questo fatto implica una assunzione intenzionale e globale della tematica dell'ipotesto. All'interno della poetica oraziana la prassi del

motto documenta l'istanza del poeta di risalire al di là di Callimaco, «riscoprendo classici di cui Callimaco stesso si era nutrito» (Barchiesi): in questo modo il poeta romano rivendica il senso pieno della poetica ellenistica, assunta non in assoluto, ma come punto di arrivo di una tradizione formale unitaria.

Abbiamo cercato di rendere, oltre al contenuto del lavoro, il metodo con cui esso procede, dialogando continuamente con i suoi molti referenti, talvolta assumendoli, più spesso riferendone i punti di vista (anche documentati attraverso citazioni ampie) e valutandoli criticamente sulla base del testo illustrato. La forza dell'autore sta nella larghezza e nella sistematicità della documentazione, oltre che nella sagacia con cui scava le testimonianze e nella chiarezza con cui costruisce il suo sistema discorsivo. Un buon contributo allo studio della poetica antica, una voce autentica che interviene nel dibattito in corso sull'intertestualità.

Cagliari

Vittorio Citti.

Gianluigi BALDO, *Dall'«Eneide» alle «Metamorfosi», Il codice epico di Ovidio*, Imprimatur, Padova 1995 [Studi Testi Documenti. 7. Dipartimento di Scienze dell'Antichità. Università di Padova].

Questa ricerca sulle relazioni tra Ovidio e Virgilio muove dal convincente presupposto che «l'intertestualità è, per la poesia ovidiana, una prospettiva irrinunciabile» (p. 7). Il confronto tra generi e il gioco delle forme letterarie sono opportunamente circoscritti a tre campioni specialmente rappresentativi della presenza virgiliana all'interno delle *Metamorfosi*: la sequenza 'eneadica' (13.623.-14.580), l'uso delle similitudini, il 'riuso' in una scena di battaglia (4.610-5.241). Lo stimolante ripensamento che il volume propone sulla peculiare 'epica' ovidiana coinvolge molti problemi, sondati consapevolmente anche in rapporto ad ipotesi comuni ai due autori, come Omero.

Il quadro della ricerca precedente mostra come sia difficile inquadrare l'ambiguo rapporto di Ovidio con l'*Eneide*. Emblematico il dibattito pro o contro il concetto di parodia: in esso senza sforzo B. riconosce i segni della *petitio principii* esegetica. L'analisi ravvicinata della sezione delle *Metamorfosi* dedicata ad Enea mostra invece la mobile varietà delle relazioni intertestuali intrattenute da Ovidio con Virgilio: esse attraverso le modalità molteplici del riuso configurano un «epos 'leggero' che non piega mai l'ipotesto al pieno straniamento parodico, ma se ne serve con avveduta superficialità» (p. 81). Ovidio attinge all'epica virgiliana come a repertorio di stereotipi più che come modello preciso individuabile. Ciò facendo egli depista il lettore in un continuo rincorrere e fuggire le suggestioni convenzionali dell'epica alta e strutturata, ed in particolare gli aspetti sublimi e patetici del 'modello' virgiliano. Le fini analisi proposte progressivamente nel libro chiariscono così che la categoria di 'parodia' è almeno riduttiva rispetto al carattere estremamente complesso ('ricettivo') del *lusus* letterario ovidiano tra codice epico e codice elegiaco.

Alieno da ogni magmatico 'conferrismo', lo studio di B. si segnala anche per la consapevolezza con cui affronta l'indagine metatestuale: le riflessioni sulla parodia, sulla intenzionalità allusiva, sulla competenza del lettore, richiamano esigenze che debbono esser sempre tenute presenti, soprattutto per la complessa pseudomorfosi cui Ovidio sottopone l'ipotesto virgiliano attraverso una «compiaciuta arte combinatoria» (p. 237) che sa elegizzare l'epica non meno che epicizzare l'elegia (p. 246).

Le *Metamorfosi* impongono, nel loro sfuggente rapportarsi all'*Eneide*, la propria natura di testo di secondo grado. Il carattere secondario si esterna in molteplici forme (di qui l'impossibilità di una formula soddisfacente): sintetizzando il risultato delle sue puntuali analisi, B. riconosce un meccanismo in qualche modo unitario in un processo di 'disgregazione' della materia epica, riusata prevalentemente in funzione stereotipa, anche attraverso una riduzione riassuntiva. In questo Ovidio si comporta proprio come 'lettore' di Virgilio: al lettore di Ovidio il meccanismo si ripropone, complicato di un livello ulteriore. Merito di B. averlo dipanato con grande efficacia e chiarezza.

Venezia

Carlo Franco

Ovidius Tristia, edidit J.B. Hall, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1995, pp. XXX+263.

J.B. Hall, editore per la Teubner anche dei *Carmina* di Claudiano (1985), presenta ora il frutto dei suoi studi sulla tradizione manoscritta dei *Tristia* ovidiani, già anticipato da una serie di articoli apparsi in *Euphrosyne* 16, 1988; 18, 1990; 20, 1992; in *PCPhS Suppl.* 15, 1989 e in *LCM* 16, 1991.

Dei 104 codici contenenti i *Tristia* ovidiani, H. indica quelli definiti «primarii» da lui collazionati con le sigle dell'edizione Luck, Heidelberg 1967 (eccetto L_u - il *Laurentianus* 91 - ora chiamato L4); per gli altri codici occasionalmente utilizzati in apparato, ha invece adottato sigle nuove, mentre cita i *Florilegia* ciascuno con il suo nome. Il compito dello studioso inglese non deve esser stato agevole, in presenza di una tradizione complessa e fortemente contaminata qual è quella dei *Tristia*, che appariva quasi disperata già a Nicolaus Heinsius (editore del testo nel 1661), il quale rifiutò di spendere troppo tempo «inter sordes exemplarium mendosissimum». Il testo ebbe una vasta circolazione in età medioevale, ma tuttavia, nella sua forma completa, ci è giunto tradito da testimoni non anteriori al XII secolo; i codici precedenti, non noti ad Heinsius, sono il *fragmentum Trevirense* (Tr) del X secolo (purtroppo composto di due soli fogli, e di difficile lettura: «fere ubique caligo» è l'impressione di H.), il *Laurentianus Marcianus* 223 (M, dell'XI secolo), anch'esso incompleto, contenente 1.5.11 - 3.7.1 e 4.1.12 - 4.7.5 trascritti da una prima mano, mentre il resto è dovuto a un copista più recente, e il *Vaticanus Ottobonianus lat.* 1469 (V2, del XI-XII secolo) che tramanda fino a 4.8.17 il testo ad opera di una mano più antica, e la parte restante trascritta da una mano posteriore: il codice era stato segnalato per primo da C. Questa (in *Scriptorium* 13, 1959, 217-32), e poi valutato in modo insufficiente da Luck nel 1967, utilizzato sporadicamente da André nell'edizione Budé del 1968, apprezzato nel suo giusto valore come testimone di «several good readings» da R.J. Tarrant (in *Text and transmission*, Oxford 1983, 283 n. 8), che auspicava un suo maggiore utilizzo da parte dei futuri editori (auspicio che si è realizzato con la collazione ad opera di H.)

Per Ovidio H. dichiara di attenersi agli stessi criteri seguiti nell'edizione di Claudiano, presentando un apparato critico che «modo positivus est ... modo negativus, ... saepissime semipositivus» (*Praefatio*, XVII): una scelta eclettica che aveva già suscitato la perplessità dei recensori dei *Carmina* claudiane (si veda per es. R. Verdère in *Latomus* 47, 1988, 891, contrario anche all'impiego delle abbreviazioni *ac* [ante correctionem] e *pc* [post correctionem] che ritroviamo in questa edizione ovidiana). E, come già era stato osservato da altri per il Claudiano del 1985, non possiamo fare a meno di rimpiangere l'assenza dei *loci similes*, auspicando che la scelta di ometterli non si estenda all'intera collana Teubneriana.

L'apparato risulta nel complesso chiaro e leggibile, benché riprenda l'inquietante consuetudine, inaugurata da H. nell'edizione del 1985, di segnalare con un asterisco in apparato la *lectio fortasse recta*, che tuttavia non viene accolta nel testo.

Le scelte editoriali di H. sono guidate dalla convinzione che nella tradizione dei *Tristia* «nulla est lectio seu vera seu falsa quae contaminando migrare non possit» (*Praefatio*, XII) e che siano stati vani gli sforzi di Luck (1967, 18) per elaborare uno *stemma codicum*. Perciò H. è disposto a riconoscere l'apporto insostituibile dei testimoni mutili Tr M V2 (v. sopra) e del gruppo A G H P V (la cui concordanza era indicata da Luck con la sigla N), al quale aggiunge il codice LA (*Laurentianus* 91 sup. 25) in quanto apografo di A, il famoso «Marcianus deperditus vel amissus» collazionato dal Poliziano, di cui Owen aveva rintracciato le annotazioni in margine all'edizione parmense del 1477 conservata alla Bodleiana di Oxford.

Tuttavia si dichiara convinto che in diversi casi i *vetustissimi* conservino lezioni errate, e si debba ricorrere ai *recentiores*, privilegiando la *ratio* dell'editore (*Praefatio*, XIV e XV); in realtà però, in alcuni degli esempi citati a riprova dell'attendibilità dei codici più recenti, l'apparato sembra contraddire le affermazioni precedenti: si veda per es.

- 2.21, *Musaque, quam mouit, motam quoque leniat iram*, dove è preferito *leniat* di B B2 H3 a *leniet** (con l'asterisco della *lectio fortasse recta*) di Dac Tr? *cett. mei* (corrispondente al *feret** dell'apparato, al verso precedente, 2.20, che nel testo ha *ferat* di B M V2ac B2 H3ac)

- oppure 3.5.15, in cui H. stampa *bracchiaque accepi presso pendentia collo*, lezione di O1 e della *Veneta* del 1474, ma cita con l'asterisco *maesto* di A C *cett. mei*. In casi come questi rimane oscura al lettore la ragione per la quale lezioni che parevano quelle giuste non siano state accolte nel testo, e l'asterisco, se favorisce una più attenta riflessione sui passi problematici,

finisce per sollevare più dubbi di quanti non ne sciogla.

Altrove le trasposizioni di versi operate da H. lasciano perplessi: ricordiamo

- 3.10.55-66, in cui la sequenza stampata, che sposta 65-66 subito dopo 56, anticipa troppo il rogo finale delle capanne, che dovrebbe suggellare la scena del saccheggio; per brevità rimandiamo alla discussione del passo nel contributo di S.J. Heyworth, *Notes on Ovid's 'Tristia'*, PCPhS 41, 1995, 138-52, che propone a p. 141 s. uno spostamento più persuasivo, intercalando 61-64 dopo 56, e lasciando 65-66 alla conclusione del passo.

- In 4.9.23 *trans ego tellurem, trans latas audiar undas*, non condividiamo la preferenza di H. per *latas* di Cmg d L2, invece di *altas* che non è in margine ma tradito nel testo da C e dal resto della *paradosis*: è vero che entrambi gli attributi formano *iuncturae* ovidiane con *unda* (per es. *am.* 3.6.85 *latis in undis*, ma anche *ibid.* 3.6.69 *ad altas ... undas*) e che l'idea della 'vastità' del mare è appropriata al passo, ma non risulta mai attestata in Ovidio la contiguità di *trans* con *latus* (né nella declinazione dell'aggettivo né in quella del sostantivo, omofona al nominativo singolare), che crea una fastidiosa parafonia con le forme del participio passato di *transfero*; *altas* invece presenta il vantaggio di allitterare con il successivo *audiar*, in un contesto di enfatica esaltazione della poesia in cui le figure di suono sono particolarmente frequenti (cf. solo nei vv. precedenti, da 17 a 21, *Scythicus / submotus / siccaque / signa, immensas / ibunt, occasum / ortu*).

- Invece in casi come quello di 5.8.27 appare convincente la scelta di H. di privilegiare una lezione dei *deteriores* a scapito del *consensus* dei codici più autorevoli: (*Fortuna volubilis errat, / et manet in nullo certa tenaxque loco*), / *sed modo laeta nitet, vultus modo sumit acerbos, / et tantum constans in levitate sua est*, in cui *manet* è evidentemente interpolato dal verso precedente, ed era già stato emendato a partire da Heinsius (*uenit*) in avanti; a favore di *nitet*, ricordiamo per es. *met.* 11.690 (*non ille ... habebat*) *adsuetos vultus nec quo prius ore nitebat*.

Al di là di occasionali dissensi, comunque, resta prezioso il contributo di H. allo studio della tormentata tradizione dei *Tristia*, e lodevole l'accuratezza con la quale dà conto della sua collazione precisando anche i passi nei quali non concorda con quelle dei precedenti editori: per es. *ad* 2.1.3, in cui non è in grado di confermare la lezione *causa* attribuita da Ehwald-Levy ad una seconda mano del *fr. Trevirensis*, oppure *ad* 3.5.31, dove afferma che in V «non legitur» quel «*quis enim*» che il pur lodato Heinsius ricavava dal suo «*optimus Vaticanus*»; in effetti, a proposito dell'opera di Heinsius come editore dei *Tristia*, H. è più che disposto a riconoscerne i meriti e a concordare con le sue valutazioni dei codici *Vaticanus lat.* 1606 (V), *Hautiensis Gl. Kgl. S.* 2014 (F), *Oxon. Bodl. Auct. P. II,2* (A, *Politiani Marcianus*) e *Vat. Pal. lat. 910* (P); solo O6, *Oxon. Bodl. Douce 146* («*Combii codex Venetus*» per Heinsius) suscita in lui molte perplessità, sembrandogli «*subtilium fons coniecturarum*» (*Praefatio*, IX).

Il volume è completato, oltre che dalle preziose notizie sulla tradizione manoscritta contenute nella *Praefatio*, dalla concordanza delle sigle fra la presente edizione e quelle di Luck e Owen, dalla bibliografia aggiornata al 1995 e da due indici finali, quello ortografico e (ben più utile) l'*Index nominum*, nel quale vengono registrate non solo le occorrenze ma anche i casi nei quali sono declinati i nomi propri, e viene fornito al lettore un minimo di informazione sui lemmi meno ovvi (per es. «*Tempyra: oppidum Thraciae*»).

Bologna

Paola Pinotti

Françoise LÉTOUBLON, *Les lieux communs du roman, Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, E. J. Brill, Leiden-New York-Köln 1993, VII + 248.

Genere 'palinsesto' per eccellenza (G. Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris 1982, 7-17), frutto maturo della civiltà classica cresciuto ai margini della cultura ufficiale, il romanzo ellenistico sfugge ai tentativi di indagine sistematica come si è sempre sottratto alle definizioni. Già A. Calderini aveva cercato, nei *Prolegomeni* alla sua traduzione delle *Avventure di Cherea e Callioe* (Torino 1913, 65-113), di rintracciare quelli che prudentemente definiva, senza ricorsi alla topica aristotelica, gli «elementi costitutivi del romanzo». Tre grandi gruppi - relativi alla sfera del sentimento, dell'azione romanzesca, della «cultura ostentata dall'autore» - racchiudevano una variopinta teoria di elementi «secondari» che andavano dalla sofferenza d'amore all'espressione della gioia, dalla morte apparente all'etica dei personaggi (Dionisio, l'*anèr pepaideuménos* del romanzo di Caritone; il violento Tersandro di Achille Tazio; i vecchi

virtuosi di Eliodoro...). Lo studioso passava in rassegna caratteri (i malvagi, i lenoni, le Fedre dissolute), dèi, oracoli, riti; analizzava il rapporto padri e figli, popolo e protagonisti, in connessione a 'elementi' più circoscritti, quali la fuga da casa, il riconoscimento, il legame conflittuale degli eroi con la loro bellezza, il primo sguardo, le notti insonni, il problema della comunicazione diretta o mediata tra gli amanti; sfiorava persino, minimizzandolo, il tema dell'«inquinamento» prodotto dalla presenza dell'«amore maschile» in questi inni alle giuste nozze, minacciate dal veleno della gelosia e tratte in salvo dalla collaborazione preziosa di amici e confidenti. Un'ampia sezione era riservata alla menzogna e all'inganno, giustificati dai loro meriti nell'economia del racconto; né sfuggivano all'attento lettore il motivo del suicidio, o i rapidi cenni di critica comparata, con i riferimenti d'obbligo a Shakespeare o a Richardson.

La galleria degli «stereotipi greci d'avventura e d'amore» era quasi completa, ma quell'affollamento confuso mostrava un certo margine di soggettività, invocava una terminologia coerente, qualche categoria di riferimento: anche scomposto in sottoinsiemi, il 'genere' romanzo manteneva i suoi segreti.

In quasi un secolo di rigorosa ricerca le grandi teorie del racconto e l'analisi semiologica hanno fornito strumenti preziosi: lo studioso del romanzo antico conosce la sua accentuata 'intertestualità' (J. Kristeva, *Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, tr. it. Milano 1978, 97-98; ead., *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague-Paris 1970, 139-46; A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva, Modi e funzioni dell'intertestualità*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica*, a c. di G. Cavallo- A. Giardina-P. Fedeli, I, Roma 1989, 81-114), la sua esigenza 'pluridiscorsiva' (M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, tr. it. Torino 1975, 67-230; contra C. Segre, *Teatro e romanzo, Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984, 92 ss.), il suo carattere 'polifonico' (Bachtin, 71-83; M. Fusillo, *Il romanzo greco, Polifonia ed eros*, Venezia 1989).

Il saggio di Fr. Létoublon muove da questa nuova consapevolezza critica, «ispirandosi liberamente» alle sue proposte metodologiche, per dimostrare il «carattere ripetitivo» (p. 7) dei cinque romanzi greci conservati dalla tradizione manoscritta attraverso l'analisi sistematica della loro topica (p. 2).

Termine tecnico di lunga tradizione retorica, della nozione di *topos* si è spesso abusato. Il gruppo di ricerca SATOR sta compiendo notevoli progressi nello studio di questo termine inteso come «configurazione narrativa ricorrente» (M. Weil, *Comment réperer et définir le topos?*, SATOR 5, 1994, 1-6); gli esperimenti su Diderot, Prévost, Perrault (cf. ex. gr.: *Vers un thésaurus informatisé: topiques des ouvertures narratives avant 1800, Actes du quatrième colloque international SATOR*, par P. Rodriguez-M. Weil, Montpellier 1991), R. Challe (sui suoi rapporti con Caritone ha indagato la Weil nella tesi in corso di stampa per Groz, Paris) hanno dato risultati incoraggianti, di cui la Létoublon ha saputo tener conto. L'applicazione rigorosa degli stessi parametri alla narrativa antica mostra però qualche limite.

L'A. si sforza di segnalare preferibilmente ricorrenze multiple (p. 3), ma ha come punto di riferimento la storia del genere, che i romanzi rappresentano in embrione (p. 7): questo la rende libera di utilizzare con elasticità il sistema di classificazione di partenza (p. 9). L'analisi procede così meno serrata: le sequenze si muovono indocili sugli assi del suo paradigma, la prospettiva ipertestuale prevale sull'indagine più concreta cui forse si sarebbero prestate alcune serie microtestuali, secondo le utili esperienze condotte in questa direzione da Cl. Calame, cf. ex. gr.: *La formulation de quelques structures sémiotiques ou comment segmenter un texte*, in H. Parret-H.G. Ruprecht, *Exigences et perspectives de la sémiotique, Recueil d'hommages pour A. J. Greimas, I (Le paradigme théorique)*, Philadelphia 1985, 135-47; *Du figuratif au thématique: aspects narratifs et interprétatifs de la description en anthropologie de la Grèce ancienne*, in AA.VV., *Le discours anthropologique: description, narration, savoir*, Adam J. M. et al. edd., Paris 1990, 111-32; *Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antique*, EL 4, 1991, 3-22.

La Létoublon segue piuttosto un percorso parallelo a quello compiuto da Fusillo nel saggio citato, che l'A. ha conosciuto in traduzione francese (Paris 1991), in uno stadio avanzato del proprio lavoro (p. 2 e n. 4). Fusillo studia i principali motivi tipici analizzando la trama dei rapporti che la riscrittura romanzesca ha istituito con le pratiche poetiche e retoriche codificate nei generi tradizionali, individua la relazione tra voci letterarie e visioni narrative presupposta dai testi, collega le diverse tecniche narrative adottate dagli autori alle loro diverse visioni del mondo. Criticato severamente da P. Robiano (*Heurs et malheurs du roman grec*, Kentron 8, 1992, 45-54), il pregevole contributo (cf. la mia recensione in Sileno 18, 1992, 292-96) suscita

forse qualche perplessità per l'esclusione di Longo e per la rigida suddivisione in due fasi del *Corpus*, peraltro molto comune. In prospettiva programmaticamente opposta, problemi analoghi ha affrontato nello stesso periodo (*ibid.*) A. Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris 1991, che passa in rassegna tutti i tipi umani e le figure sociali del romanzo (pp. 139 ss.), e dedica pagine molto intense a aspetti cari alla Létoublon, quali il rapporto dei testi con la realtà e con il lettore. Entrambi gli studiosi evidenziano, come lei, lo stretto legame che corre tra il teatro, la Commedia Nuova in particolare, e il romanzo greco. Si dovrà aggiungere almeno l'autorevole voce di B.P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton 1991 (una mia recensione è in *Sileno* 20, 1994, 447-49), che individua nella commedia di Menandro «the most obvious precursor» (p. 82) del romanzo, partendo da un punto di vista ancora una volta diverso: l'analisi della sua struttura in base ai principi della *Poetica* aristotelica. Per F. Létoublon, questo legame è «genetico e storico», tanto che il carattere ripetitivo del romanzo va inteso anche con accezione scenica, poiché esso rappresenta la «prova generale» del romanzo moderno (p. 11). Alla luce di quest'ultimo, scelta come referente privilegiato, non a caso, la «storia moderna di un'eroina greca» (p. 56) raccontata nell'*Histoire d'une grecque moderne* da Prévost, la L. ci accompagna in un viaggio affascinante.

L'A. muove dalla scenografia geografica, familiare e sociale dipinta nel romanzo ellenistico (c. 1), «image d'une image» (p. 37); tocca i momenti salienti della sua ricezione, dove trova giusto riconoscimento l'opera critica di P.D. Huet (c. 2); entra nel cuore della ricerca mettendo a confronto spazi (naturali, architettonici, culturali) e tipi umani comuni a tutti o ad alcuni degli *Erotici Scriptorum* che, attingendo alla tradizione letteraria, e segnatamente teatrale, li consegnano alla narrativa europea (c. 3).

Delineate le sue caratteristiche di genere autonomo (c. 4), la L. indaga il romanzo «d'amore», valore supremo dell'individualismo ellenistico (p. 117), motore di ogni intrigo (p. 118), nei suoi cinque movimenti, stereotipi anche nell'ordine in cui si susseguono, dal primo sguardo alla felice soluzione. La «composizione» romanzesca ubbidisce, come quella musicale, a un ordine obbligato di «movimenti», che possono dar luogo a sviluppi più o meno notevoli (p. 106): presentazione e identità dell'eroe (c. 5: *Prima dell'incontro amoroso: i topoi di presentazione e di identità dell'eroe*: pp. 118-36); incontro e fenomenologia della passione (cc. 6-7: *I topoi dell'amore; L'amore viene dal testo, o la letteratura allo specchio nel romanzo*: pp. 137-74); ostacoli (c. 8: *Gli ostacoli dell'amore*: pp. 175-94); riunione e epilogo, letti attraverso i problemi della comunicazione tra gli amanti, metafora di quella tra autore e pubblico (c. 9: *Come comunicare?*: pp. 194-208).

La colorata schiera di avversari, gli amici e i vecchi saggi, eroi potenziali di un'altra storia (p. 170), sfilano senza rivelare grandi novità (pp. 80-105), che affiorano invece nell'analisi dei 'luoghi'. La casa di famiglia è lo spazio che deve essere abbandonato per entrare nel ciclo delle prove (p. 61), il giardino «un concentrato artificiale di natura destinato a servire da quadro al piacere umano» (p. 70); la prigione (concreta e metaforica) stimola i sogni di evasione del lettore, sul quale l'eroina prigioniera e vittima di supplizi esercita una forte attrazione erotica (pp. 72, 189).

In questo loro assumere, o fissarsi in una funzione, sta il potere allusivo, quindi in qualche modo 'dimostrativo' di questi nuclei narrativi, che ne giustifica la definizione come 'topoi'. Essa ricorre in altri studi sul romanzo, per gli stessi o per altri motivi e sequenze narrative, e anche altrove invade campi diversi della retorica, come qui nel c. 10 (*Gli ornamenti dello stile*: 209-24), dedicato piuttosto a una breve rassegna di tropi e di figure di pensiero, dalla metafora all'apostrofe.

A volte l'arbitrarietà che collega gli elementi comuni farebbe parlare di spazio «topologico» piuttosto che tipico. I *lieux communs* non si addicono a soddisfare attese troppo sistematiche: uno non è accolto da due autori su cinque (p. 68), o ha una funzione particolare (p. 78), un altro non avrebbe esiti moderni (p. 203), la letterarietà di un altro è affermata con convinzione, intuitiva, ma non soddisfatta da un elenco di fonti (*ex. gr.* pp. 76, 80, 126, 179, 200, 214). Il rapporto col teatro, e con la *Nea* in particolare, non si spinge a riferimenti testuali (*ex. gr.* pp. 25, 60, 92, 103, 170).

Qualche pagina ripercorre strade già battute dalla critica (pp. 80-124, 164-69), che negli ultimi vent'anni ha mostrato nuova attenzione per tutta la narrativa «di consumo»: tra i titoli significativi di una produzione vastissima, U. Eco, *Il superuomo di massa, Studi sul romanzo popolare*, Milano 1976; gli interventi raccolti in "*Trivialliteratur?*" *Letterature di massa e di*

consumo, Trieste 1979; D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris 1992.

Qualcuno potrebbe discordare con «l'ampio concetto di topos» adottato dall'A., come nota S. Wiersma nella sua positiva recensione (in *Mnemosyne* 48, 1995, 462); necessariamente, certe belle intuizioni (pp. 96, 111, 152, 173, 190), qualche argomento (*l'exemplum* mitico: p. 80; la citazione: p. 198), o carattere (*ex. gr.* Dionisio, p. 89) sono appena sfiorati. Ma altre osservazioni danno una svolta risolutiva a problemi la cui discussione era ormai divenuta più stereotipa del suo oggetto, o ci incantano per la forza e la lucidità dell'argomentazione. Due esempi su tanti possibili: lettere (p. 198) e sogni (p. 203) sono interpretati come originali mezzi di comunicazione, soprattutto se 'intercettati' da imprevisi destinatari; i pirati sono letti come metafora della *peira* più ardua (pp. 219-21, da un'idea del dottorando P. Longuet). Esaminarle nei dettagli toglierebbe il gusto di una lettura che ha pagine avvincenti come un racconto, soprattutto quando si concentrano sulle *Etiopiche* di Eliodoro, profondamente amato e studiato dall'A. nelle sue pieghe più segrete: *roman du métissage* (alla sua ideologia cosmopolita, ripresa qui a pp. 126-34, l'A. ha dedicato una sottile analisi nel Colloquio sui *Métissages* di Saint Denis de la Réunion, J. M. Racault et al. édd., 1992), indocile fino alla rivolta (p. 107), orchestrato dalla figura di Calasiris (pp. 131, 144 n. 8 e *passim*).

Ogni immagine stereotipa dell'amore, l'amore ferito (pp. 145-48), geloso (pp. 149-51; cf. 204), fraterno (p. 152; cf. 22-24), bugiardo (pp. 171-74), «viene dal testo» (c. 7), dalla letteratura, che riflette se stessa mettendosi in scena (pp. 157, 169) e, in una circolarità degna di Calvino (p. 157), sa accendere il desiderio (p. 161). «Come il teatro, il romanzo deriva dal gusto naturale dell'essere umano di mostrarsi per quello che non è, e di far credere alle illusioni che fabbrica» (p. 174).

Maestro di specularità (p. 159), Eliodoro gioca col racconto che mette in scena (pp. 211-13), facendone una metafora del genere romanzesco e della letteratura: la sua eroina Cariclea, nata dal compiacimento estetico per un quadro a soggetto mitologico - figlia di un mito, dunque, che è ormai solo un tema 'scrittoriale' e pittorico (p. 163) - è figlia dell'arte, simbolo della creazione letteraria (p. 222).

Insofferente come i suoi testi alle costrizioni, la L. misura la terminologia con le proprie necessità, preferendo, ad esempio, «riflessività» all'abusato *mise en abîme* (pp. 153, 168 n. 22), o evitando di parlare a sproposito di «logica della comunicazione» (p. 195 n.1); non si lascia travolgere dal mare della bibliografia, entro cui opera una scelta ricca e articolata (pp. 240-48), che correda di agili indici: dei passi (pp. 225-28), dei personaggi (pp. 229-32), delle opere e degli autori antichi (pp. 233-37), dei critici citati (pp. 238-39). Nella selezione, come nota ora anche P. Liviabella Furiani (*Romanzi a confronto: dalla Grecia antica al mondo contemporaneo*, GIF 47, 2, 332), non hanno trovato spazio alcuni utili contributi italiani: dopo Walden, il codice spettacolare di Eliodoro è stato studiato da E. Marino (*MD* 25, 1990, 203-18); la rivisitazione romanzesca del mito di Fedra è stata analizzata da G. Fiorencis e G. F. Gianotti (*ibid.*, 71-114); M. F. Ferrini si è occupata dei monologhi, un aspetto importante della comunicazione romanzesca (GIF 42, 1990, 45-85), M. Bettini del racconto in prima persona (*Il ritratto dell'amante*, Torino 1992, 200-10), e ha raccolto i risultati di un convegno tenutosi a Siena nel dicembre 1988 sul tema della specularità (*La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari 1991), che offre buoni spunti (in partic. pp. 13-29) all'indagine della simmetria della coppia romanzesca. A. Borgogno ha analizzato finemente il personaggio di Dionisio in Caritone (*RFIC* 1971, 257-63), L. R. Cresci quello di Melite in Achille Tazio (*A&R* 23, 1978, 74-82).

Nell'accurata edizione, si segnalano rarissimi errori di stampa (pp. 48 r. 24, 54 r. 9) e qualche piccola svista: a p. 72 r. 19 si legga *Caritone* invece che Achille Tazio, a p. 180 *Caritone* invece che *Etiopiche*, a p. 172 n. 28 Winkler 1990 invece che 1989; a p. 127 manca purtroppo la n. 18.

Il saggio risulta superiore alle stesse intenzioni: le situazioni e i personaggi di cinque romanzi, che hanno segnato profondamente la storia del gusto della cultura europea, risplendono vivi nella loro forza persuasiva, scrigni preziosi di una tradizione al tramonto, specchio della società che li produsse ma ancor più specchio di se stessi, in un dialogo complesso e ininterrotto con la narrativa di ogni tempo, grazie a una lettura che coglie con la sensibilità di una scrittrice, prima ancora che di una studiosa, i segnali del codice privilegiato con cui i romanzieri si rivolgevano al lettore accorto. Delle modalità di questa comunicazione l'A. si è occupata, oltre che in questo volume (pp. 156 ss.), in *Le miroir et la boucle*, *Poétique* 40 1983, 19-35; il lettore pensa

inevitabilmente anche alle lezioni di P. Fedeli (*Le intersezioni dei generi e dei modelli*, in AA.VV., *Lo spazio*, 375-79) e G.B. Conte (*A proposito di modelli in letteratura*, MD 6, 1981, 148 ss.; cf. id., *Virgilio, Il genere e i suoi confini*, Milano 1984², in parti. pp. 145 s., 151).

Più che alla riflessione critica, la nostra percezione del 'farsi' di un racconto deve la propria consapevolezza a alcune esperienze letterarie fondamentali, come quella racchiusa nelle righe che seguono: «Le stazioni si somigliano tutte: poco importa se le luci non riescono a rischiarare più in là del loro alone sbavato, tanto questo è un ambiente che tu conosci a memoria, con l'odore di treno che resta anche dopo che tutti i treni son partiti. Un pulviscolo di carbone ancora aleggia nell'aria delle stazioni dopo tanti anni che le linee sono state tutte elettrificate, e un romanzo che parla di treni e stazioni non può non trasmettere quest'odore di fumo. È già un paio di pagine che stai andando avanti a leggere e sarebbe ora che ti si dicesse chiaramente se questa... è una stazione d'una volta o una stazione d'adesso; invece le frasi continuano a muoversi nell'indeterminato, nel grigio, in una specie di terra di nessuno dell'esperienza ridotta al minimo denominatore...».

Così I. Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore...*, Torino 1979, 12 s.) svela il potere allusivo e suggestivo dei 'luoghi' della letteratura. F. Létoublon ha fatto tesoro della sua lezione, degli ironici giochi di U. Eco, dei raffinati percorsi di Borges; e ci ha restituito intatta la magia di quei racconti, insieme al senso dei suoi «luoghi comuni».

Trieste

Daria Crismani

Alessandro di Afrodisia, *Il destino*, prefazione, introduzione, commento, bibliografia e indici di Carlo Natali; traduzione di C. Natali ed E. Tetamo, I Classici del pensiero, Filosofia classica e tardo-antica, Rusconi, Milano 1996, pp. 303.

Per questo pressoché sconosciuto, ma autorevolissimo, commentatore di Aristotele del II-III secolo d.C. sembra essere nato un interesse nuovo negli ultimi anni: sia riguardo a una messa a punto filologicamente aggiornata della sua attività esegetica (notevoli sono ancora i problemi aperti per una sicura definizione delle opere autentiche a lui attribuite e per la sistemazione della tradizione indiretta dispersa anche in versioni siriane, arabe, ebraiche e latine), sia relativo all'edizione, traduzione in lingue moderne e commento di opere più originali quali il *de anima*, il *de mixtione* e, soprattutto, il *de fato*. Di quest'ultima si segnalano i miglioramenti apportati all'edizione di I. Bruns, Berlin 1892, da: R.W. Sharples, *Alexander of Aphrodisias. On fate, text, transl. and comm.*, London 1983 (Sharples è poi autore del lavoro d'insieme più sostanzioso su Alessandro: *Alexander of Aphrodisias, Scholasticism and innovation*, ANRW II 36/2, 1987, 1176-243), da P. Thillet, *Alexandre d'Aphrodise, Traité du destin, texte ét. et trad.* par P. T., Paris 1984, da A. Zierl, *Alexander of Aphrodisias, Über das Schicksal, üb. und komm.* A. Z., Berlin 1995. In Italia è recentemente apparsa una traduzione del *de fato* curata, per i tipi di Ponte alle Grazie, Firenze 1996, da A. Magris; ma soprattutto ecco questo volume che N. dedica al problema del destino in riferimento alla scuola peripatetica e a quella stoica, prendendo - per così dire - lo spunto da una originale traduzione accuratamente commentata del *de fato* di Alessandro e corredata da una bibliografia esauriente e stimolante.

Nell'intenzione N. mira a raggiungere un ambito di lettori non esclusivamente costituito da filologi di professione o da storici della filosofia antica, per cui la traduzione è sì realizzata tenendo a riferimento il testo di Bruns e, a lato, le edizioni Sharples e Thillet, con l'aggiunta di alcune verifiche effettuate direttamente sul ms. Marciano gr. 258; tuttavia il testo greco così criticamente rivisto - in qualche caso indispensabile per cogliere bene la terminologia tecnica di riferimento - non è a fronte: probabilmente è questa una costrizione precisa della collana, che lo studioso peraltro aggira in modo intelligente attraverso un meticoloso ed efficace commentario nel quale la struttura d'insieme dell'opera, le sottintese polemiche di scuola e la terminologia tecnica sono descritte, analizzate, sottolineate e riorganizzate con metodo.

Eppure ciò che più colpisce è l'approccio strategicamente segnato che caratterizza l'introduzione: se si vuole rendere parlante allo studioso e allo studente universitario un testo come questo di Alessandro, occorre non tanto limitarsi a un'indagine tecnico-linguistica che illumini la terminologia di Alessandro in confronto a quella, per esempio, dello stoico Crisippo

(«una identica terminologia, infatti, a nostro parere può nascondere concezioni profondamente diverse, così come una terminologia differente può invece celare una profonda concordanza concettuale», p. 104); piuttosto, è indispensabile cercare, «con un approccio di tipo filosofico, di ricostruire le argomentazioni delle due parti, perché ci pare che solo con questa ricostruzione si possano individuare i presupposti teorici che stanno alle spalle, ed a fondamento, delle loro affermazioni» (*ibid.*).

E di qui poi ecco il confronto con il concetto moderno di 'determinismo' e con le posizioni della filosofia moderna che studia la teoria dell'azione in rapporto a una concezione della causa affatto nuova: si pensi a Hume o alle spiegazioni che si rifanno a Wittgenstein oppure al tentativo della Anscombe di non rinnegare la prospettiva 'aristotelico/alessandrina'; si pensi al significato di libertà e responsabilità in Schlick e in Ayer.

Per Alessandro di Afrodisia è evidente l'esistenza della libertà e della responsabilità dell'uomo, il quale, per essenza, appunto è «principio e causa delle azioni che accadono suo tramite» (§ 186). Due vocaboli in evidenza: ἀρχή e αἰτία; infatti con il primo si stabilisce che l'uomo non è causa intermedia, 'agita' da altro, come - a detta di Alessandro - accade per gli stoici: egli è causa prima del suo agire, nel senso in cui lasciava intuire già Aristotele ipotizzando in tale modo una effettiva rottura nella catena della causalità efficiente. Con il secondo si tocca la questione decisiva: cosa si deve intendere per causa? Ebbene, come N. ricorda, in Aristotele la complessa dottrina delle cause tende a chiarire il modo di essere, la natura, l'essenza degli eventi, per cui il divenire è sia il succedersi di fenomeni causalmente connessi l'uno all'altro sia la serie dei cambiamenti in un soggetto che permane ed è - in quanto appunto permanente - in grado di selezionare i successivi eventi possibili; per gli stoici c'è invece l'evidenziazione della sola causa efficiente, senza peraltro che sia negata la possibilità di intendere materia / forma / causa finale come «condizioni necessarie dell'evento» (pp. 33-41).

Alessandro di Afrodisia interviene nella questione attraverso una interessante strategia argomentativa: dapprima (cc. II-VI) espone la teoria positiva del destino secondo l'angolo prospettico dell'aristotelismo; poi (cc. VII-XXXVIII) vi fa seguire la critica dello stoicismo. Sia nella prima parte che nella seconda sono numerosi, secondo N., gli elementi di originalità che Alessandro propone. Per esempio ecco l'introduzione di una versione *ante litteram* della scommessa pascaliana: anche se si ritenessero non definitive le argomentazioni peripatetiche, «è più vantaggioso agire come se le nostre azioni dipendessero da noi, dato che il determinismo porta facilmente alla rinuncia dell'agire» (p. 43); ma soprattutto ecco lo sforzo di confutare gli avversari dimostrando (da buon dialettico) la contraddittorietà delle loro posizioni in base ai loro medesimi principi, e, per di più (da abile, smaliziato e dunque originale interprete), reinterpretando la posizione dei suoi avversari in base alle categorie filosofiche peripatetiche.

Ma che pensa, da ultimo, Alessandro del destino?

Secondo N. «egli non nega che vi siano cause predeterminanti, ma piuttosto nega che *tutti* gli eventi possano essere *completamente* predeterminati dal destino» (p. 50); per cui da un lato tende a identificare nel destino l'insieme indeterminato di cause costituito dalla natura, dall'altro - in modo davvero non aristotelico - assimila il destino al carattere individuale. E, si badi, si tratta pur sempre di un destino che determina l'agire 'per lo più', dal momento che pur sempre occorre considerare la variabile irrazionale insita nell'anima di ogni individuo. Più in generale, il problema di Alessandro rimane quello di conciliare l'affermazione che «la catena della causalità non è deterministicamente connessa in modo inalterabile» con l'assunto che comunque «nulla avviene senza causa»: di qui la teorizzazione di cause prime in gran numero «che introducono nella catena degli eventi quello che gli inglesi chiamerebbero *a fresh start*», cause prime che finiscono per identificarsi con il singolo ente in un suo modo particolare costituito, «come se, per usare un paragone anacronistico, si sostenesse che nel DNA di ogni essere vivente sono già programmate, o tutte le sue azioni, o gran parte di esse» (pp. 58 s.).

Discutere di problemi simili non è semplice nemmeno oggi e soprattutto occorre preliminarmente spazzare il campo da fraintendimenti concettuali e/o terminologici. Per cui, se da parte di Alessandro il tentativo di affrontare la questione è denso di allusioni, apparenti chiarimenti, polemiche di scuola esplicite o a noi sfuggenti, si immagini quanto problematico risulti il lavoro dell'interprete/traduttore. A questo riguardo occorre riconoscere la validità dell'operazione tentata da N. insieme a E. Tetamo: *mantenendosi alla lettera dell'originale, rendere leggibile oggi l'opera in virtù della ricostruzione del quadro teorico che la sostiene*. Ed è in funzione di ciò che va apprezzata la scelta coraggiosa di tradurre le espressioni tecniche senza

ricorrere alle abituali - ma a volte ambigue - normalizzazioni: così τὸ καθ' ὁρμὴν γινόμενον rimane «ciò che avviene per impulso», mentre τὸ ἐφ' ἡμῶν non diventa «la libertà». Il che, al c. XIV § 182, consente per esempio di distinguere bene appunto «ciò che dipende da noi» (τὸ ἐφ' ἡμῶν) dalla «piena indipendenza» (τὸ αὐτεξούσιον), mentre Thillet era costretto a tradurre οὐκ ὄνομα μόνον τοῦ ἐφ' ἡμῶν τιθέντες τοῦτ' ἀπαιτοῦσι, ἀλλὰ καὶ σημαϊνόμενον ἐκεῖνο τὸ αὐτεξούσιον creando qualche confusione: «(Les Stoiciens) ne demandent pas cela en considerant le seul mot de liberté (ὄνομα μόνον τοῦ ἐφ' ἡμῶν), mais aussi sa signification, la liberté elle même (ἐκεῖνο τὸ αὐτεξούσιον)».

Ovviamente anche seguendo questa prassi non tutte le ambiguità potranno essere chiarite: ma è sicuro che, se pure in certe occasioni la soluzione definitiva ancora non può dirsi raggiunta, gli autori una qualche prospettiva l'aprono sempre. Al capitolo XXXIII si osservi un esempio di tutto ciò e di quanto possa risultare complicata, poiché criptica, l'argomentazione di Alessandro: egli mai - come del resto in nessun punto del trattato - cita espressamente gli stoici, eppure che alle loro tesi si riferisca non si dubita a cominciare dall'Arnim, il quale inserisce il passo tra i frammenti di Crisippo (= SVF II 1001). Alessandro, riepilogando tematiche già svolte in precedenza (cf. c. XIV), sembra irridere le assunzioni deterministiche dimostrando che - anche concedendo agli avversari di Aristotele una serie di passaggi - la loro tesi non può funzionare. Nel commentario di N. si parla di «andamento piuttosto strano e circolare» (p. 289) dell'argomentazione addotta dagli ignoranti avversari di Alessandro per sostenere che «quanto dipende da noi, cioè quanto può accadere e può non accadere per causa nostra» (τὸ τοιοῦτον ἐφ' ἡμῶν, ὃ δυνατὸν ὑφ' ἡμῶν γενέσθαι τε καὶ μὴ) comunque permanc all'interno di quanto accade in base a «impulso determinante» (ἐν τοῖς καθ' ὁρμὴν γινόμενοις ἐστὶ).

Ebbene, è certamente «circolare» l'argomentazione, ma non per questo «strana», se essa - così mi pare - si propone solo di esibire l'inconcludenza degli ignoranti avversari di Alessandro. Non è inutile a questo proposito analizzare accuratamente la scansione del greco: così si potrà individuare da un lato (A) la denuncia di chi non condivide la posizione peripatetica (per la quale non è lo stesso «ciò che dipende da noi», τὸ ἐφ' ἡμῶν, e l'«agire secondo impulso», τὴν καθ' ὁρμὴν τῶν ζώων ἐνέργειαν); dall'altro, (B) una serie di affermazioni tra loro concatenate le quali dovrebbero portare a sostenere l'assoluto determinismo ma che a ciò non approdano: per riuscirvi sarebbe infatti necessario che lo stoicismo, per così dire, paradossalmente inglobasse la posizione peripatetica.

Questo insomma potrebbe alla fine risultare lo schema del c. XXXIII:

πῶς οὐ παντάσῃσιν ἀγνοούντων ταῦτα ...

«Come non può essere da persone assolutamente ignoranti dire ciò? cioè ...»:

(A) τὸ δὲ λέγειν πλανᾶσθαι, dire che sbagliano gli Aristotelici, coloro che non ritengono che nel far salvo l'agire secondo impulso di tipo animale (ἐν τῷ σφύζεσθαι τὴν καθ' ὁρμὴν τῶν ζώων ἐνέργειαν), già così si faccia salva anche la libertà di volere (τὸ ἐφ' ἡμῶν): e ciò per il fatto che, sempre secondo gli Aristotelici, non tutto ciò che diviene secondo impulso (τῷ μὴ πᾶν τὸ καθ' ὁρμὴν γινόμενον) è riconducibile a coloro che l'hanno determinato (ἐπὶ τοῖς ὁρμῶσι εἶναι);

καὶ διὰ τοῦτο

«e in conseguenza di tutto questo» è da ignoranti

(B) 1. ἐρωτᾶν interrogarsi se (= porre in discussione se) τὸ ἐφ' ἡμῶν, ciò che dipende da noi (= la libera facoltà di volere), non sia qualcosa che è un agire (μὴ ἐνέργημα τι ... ἐστὶ); e una volta appurato questo, καὶ λαβόντας,

2. ἐπὶ τούτῳ πάλιν ἐρωτᾶν a tal riguardo di nuovo chiedersi se tra i nostri atti non sembri che a) qualcosa sia secondo impulso (καθ' ὁρμὴν), e b) qualcosa non sia secondo impulso (οὐ καθ' ὁρμὴν);

appurato questo, ὁ λαβόντας,

3. πάλιν προστιθέναι τούτῳ di nuovo aggiungere a ciò il fatto che, tra gli atti (τῶν ἐνεργημάτων), quelli che non sono secondo impulso (μὴ καθ' ὁρμὴν) non siano qualcosa che dipende da noi (τὸ μὴ ... εἶναι τι ἐφ' ἡμῶν);

e trovandosi un accordo su questo stesso punto, οὐ καὶ αὐτοῦ συγχωρουμένου [come dire: concedendo quanto un aristotelico potrebbe benissimo concedere],

4. ἐπὶ τούτοις λαμβάνειν su questa base supporre che tutto ciò che accade secondo impulso (καθ' ὁρμὴν γινόμενον) risieda in coloro che in tal modo agiscono (ἐπὶ τοῖς οὕτως ἐνεργούσιν εἶναι), dato che non è in nessuna delle cose che diversamente agiscono (ἐπειδὴ ἐν

μηδενὶ τῶν ἄλλως ἐνεργουμένων ἐστὶ);
e in forza di ciò, καὶ διὰ τοῦτο,

5. λέγειν sostenere che presso di loro [= gli stoici] è fatto salvo anche ciò che dipende da noi - cioè ciò che può accadere per causa nostra -, dato che anche quanto così accade (τὰ οὕτως γενόμενα) [= che accade per nostra libera volontà] risiederebbe pur sempre tra quanto accade in base a impulso (ἐν τοῖς καθ' ὄρμην γινομένοις ἐστὶ) [= risiederebbe nel determinismo].

Insomma, da un lato è ridicolizzato (A) [= il fatto che *libertà e impulso determinato coincidono*], dall'altro (B), al quale si richiede - per non essere inconcludente - di contenere quanto in (A) altrimenti era ridicolizzato [= *libertà che sarebbe compresa nella determinazione*, nel luogo cioè in cui libertà e determinazione coincidono].

La difficoltà di una traduzione complessiva del passo che risulti adeguata è, a questo punto, evidente. N. e T. cercano di mantenersi il più possibile letterali, senza avventurarsi per esempio nell'ipotesi di Isnardi Parente che, forzando la grammatica, interpretava il genitivo assoluto οὐ καὶ αὐτοῦ συγχωρουμένου addirittura evocando l'entrata in campo di Aristotele in persona (cf. *Stoici antichi*, I, Torino 1989, 550). Tuttavia pur scegliendo la via della corretta e, per certi versi, inevitabile giustapposizione delle frasi, mi pare che rischino di perdere di vista la distinzione e l'interazione tra le due parti (A e B). Probabilmente di qui l'effetto di 'stranezza' che sembra cogliersi nell'argomentazione di Alessandro, per rimediare alla quale e dare così senso - seguendo peraltro in ciò la maggioranza dei moderni editori - sono spinti a sopprimere il μή di τῶ μη πάν τὸ καθ' ὄρμην γινόμενον che invece l'autorevole ms. Marciano gr. 258 attesta e ancora von Arnim conservava.

Ribadisco: segnalo quest'ultimo passaggio a titolo d'esempio per far capire quanto sia complicato - e appunto perciò grandemente meritorio - il tentativo di presentare, rendendolo davvero 'parlante oggi', Alessandro di Afrodisia, l'esegeta aristotelico per eccellenza. E in effetti l'operazione di N. centra il bersaglio soprattutto perché in essa è per prima cosa studiato e ricostruito con maestria il tessuto teoretico all'interno del quale agiva il pensatore; insomma, solo poi, cioè *partendo da lì*, è risultato possibile al curatore calibrare un'interpretazione con l'occhio attento al senso che l'interpretazione dell'interpretazione oggi possiede.

Venezia

Stefano Maso

Ars Narrandi. Scritti di narrativa antica in memoria di Luigi Pepe, a cura di C. Santini e L. Zurli, E.S.I., Napoli 1996, pp. 264, L. 42.000.

Nell'attualissimo interesse per la narrativa antica l'opera di L. Pepe, scomparso nel 1993, ha rappresentato uno dei poli italiani più significativi. Giusta quindi l'iniziativa di ricordarne la memoria con una miscellanea di studi che rileggono aspetti diversi della letteratura antica e medievale, con sguardo attento a testi narrativi, ma anche verso opere antiche *lato sensu*. L'analisi del volume potrà in effetti secondare questa bifocalità, presentando i saggi su temi e testi 'stravaganti' separatamente da quelli dedicati alla narrativa (anche se la ripartizione non è sempre nettamente operabile).

Nel rileggere l'epistola 1.20 di Orazio P. Fedeli (pp. 11-25) affronta la doppia chiave del testo, come storia di un *liber* e storia di un *puer*, prima curato da pochi poi da molti maneggiato, quale autoritratto del poeta posto a sigillo del libro. Poi G. Polara presenta (pp. 27-31) un biglietto di E. Curtius, ricostruendone il contesto nei viaggi italiani dell'archeologo; R. Scarcia (pp. 55-76) riflette sulla validità della varia lectio *marinis/latinis*, per *Aen.* 9.485, in base a citazione senecana; circa il peculiare episodio omerico degli amori di Ares e Afrodite, S. Grandolini (pp. 97-111) punta a ridimensionare la sottolineata 'diversità' dei Feaci: il canto di Demodoco, con il suo carattere novellistico, costituisce un esempio di *spudogeloion* che educa attraverso il biasimo dell'adulterio. G. Brugnoli riconsidera (pp. 151-57) le fonti classiche del lussuoso catalogo di *Inferno* 5.50-72. M. Donnini analizza in chiave narratologica la trecentesca *Vita di San Giuliano Ospitaliere* (pp. 159-76), mostrando in essa come noti *topoi* edipici, dal vaticinio al parricidio, vengano riuniti a formare un diverso testo, arricchito di motivi novellistici e romanzeschi e

inquadrate nel gusto popolare dell'agiografia. E. Coli valorizza (pp. 177-83) una descrizione sinora inedita della Fontana Maggiore di Perugia; R. Leotta studia (pp. 185-92) la presenza nelle commedie latine del XII e XIII secolo di parole pirrichie. M. von Albrecht affronta (pp. 193-201) il tema delle 'rinascentze' legate alla forza della tradizione latina nella cultura europea. Lo *Zeitgeist* non può spiegare tutto: la conservazione e perdita dei classici seguì vicende spesso non logicamente ricostruibili, mentre l'alternata fortuna delle riscoperte sembra talora legata a circostanze transitorie. La ricchezza dell'esperienza culturale romana - mediatrice in parte anche di quella greca - ha finalmente fatto dell'eredità classica una radice dell'Europa. D. Lassandro presenta (pp. 203-08) alcune riflessioni sul genere della favola antica. C. Santini analizza alcuni elementi della coppia di eroi Aeneas e Achates (pp. 209-24): *fidus*, ma «triste e statico» in Virgilio, Achates ricompare nei *Fasti* (3.595 ss.) in un contesto di parodia virgiliana, ma scompare nel corrispondente luogo di Silio Italico (*Pun.* 8.65 ss.), sostituito da Iulo. N. Scivoletto sottolinea (pp. 225-32) i rapporti tra le tradizioni su Francesco d'Assisi e l'autorappresentazione che Salimbene da Parma diede dal proprio ingresso nell'ordine francescano. L. Zurli affronta alcuni problemi testuali e critici circa la *Aegritudo Perdicae* (pp. 233-61), argomentando poi, in base a dati prosodici e metrici, contro l'attribuzione a Draconzio ma anche contro il fantasma dell'"ambiente" draconziano, escludendo che vi siano elementi per ipotesi più specifiche.

I contributi riservati a testi narrativi si aprono con lo stimolante saggio di G. Mazzoli: in *Eumolpo multimediale* (pp. 33-53) egli rilegge il personaggio petroniano con peculiare attenzione ai temi della comunicazione (presentazione e autopresentazione del personaggio, temi letterari a lui legati). La molteplice varietà di forme e espressioni che ruota intorno a Eumolpo, maldestro poeta ma seducente narratore, è vista in funzione della struttura narrativa del romanzo, in un continuo ma proficuo scambio tra narrazione principale e metadiegesi: ciò consente importanti rivalutazioni non solo delle novelle - tradizionalmente apprezzate - ma anche degli inserti in versi. «Una sottile, ma sensibile, isotopia sembra legare il personaggio al proprio autore» (p. 49): il nesso di queste riflessioni con quelle ora svolte da Gian Biagio Conte (*L'autore nascosto*, Bologna 1997) appare assai produttivo.

G. Schmeling, con *Motivation, Probability and Interpretation in the Ancient Novel* (pp. 77-86), usa diverse suggestioni della narratologia moderna per riflettere su meccanismi narrativi dei romanzi antichi, in particolare sui loro inizi: giustamente egli rimarca come la motivazione dell'intreccio vada ricercata più nelle leggi del genere - ovvero nella competenza del destinatario - che nella verisimiglianza oggettiva. In questo senso è vero che il richiamo alla Tyche come motore esterno delle vicende dei protagonisti rinvia più al ruolo dell'autore che ad una concezione casuale del mondo e della vita umana.

Su talune incoerenze nella narrazione delle *Etiopiche* torna A. Scarcella (*La folla d'Etiopia e le bévues d'Elidoro*, pp. 87-95), che rivendica credibilmente la funzionalità di talune sfasature, ma ammette il carattere ingiustificato di altre. P. Liviabella Furiani analizza con attento riscontro al testo la funzione della bellezza nel *Cherea e Calliroe* (pp. 113-31), evidenziando non solo lo spessore del motivo entro la vicenda dei personaggi, ma anche il nesso con il tema della felicità. Se la bellezza, unica forse tra le realtà polari del romanzo, non lascia spazio al suo opposto, la felicità è in prevalenza determinata per opposizione dallo stato di infelicità, che il protagonista aspira a capovolgere per raggiungere il bene - o tornarvi -. G. Traina presenta (pp. 133-50) alcuni materiali da un lavoro più ampio sulla versione armena del *Romanzo di Alessandro*, introducendo un ripensamento del testo originale, dopo i recenti apporti critici, secondo le prospettive attuali di ricerca sullo Pseudo-Callistene: viene anticipata anche la traduzione della *Lettera ad Aristotele sulle meraviglie dell'India*.

Nella sua diversificata natura il volume val bene a rappresentare sia gli orientamenti dello studioso onorato, sia le prospettive critiche delle persone che a lui furono legate: agli interessi del recensore forse i saggi 'romanzeschi' sono apparsi i più caratterizzati, i più coerentemente produttivi entro la riflessione odierna.

Venezia

Carlo Franco

Maturano talora, nello studio della letteratura antica, dei 'new chapters', ossia acquisizioni che mutano significativamente il quadro noto non tanto per correzione interpretativa, quanto per radicale accrescimento dei dati. Se in passato - ma anche più recentemente - la lirica o la commedia hanno avuto in questo senso un ruolo decisivo, è questo il tempo del romanzo antico. Gli studi sul settore, che conoscono in questi anni una fioritura notevolissima, hanno raggiunto risultati che impongono di rinnovare ormai l'impostazione tradizionale (centrata sul problema della genesi). Si tratta anzitutto di un lavoro approfondito sui testi noti da tempo (ovvero i *big five*, ma anche la narrativa latina): su di essi ha operato il congiunto magistero della narratologia e della filologia, con frutti insieme innovativi e solidi. Altrettanto notevole è stato l'interesse portato verso i testi frammentari, per lo più di tradizione papiracea: nuovi apporti arricchiscono di anno in anno il quadro di riferimento. Emerge così da subito un aspetto saliente di questa ricerca, cioè il suo assetto interdisciplinare tra papirologia, paleografia, storia della cultura e della letteratura. L'intreccio di queste differenziate competenze, applicate anche a materiali che un tempo si sarebbero giudicati 'minori', approda infatti a un ripensamento decisivo della letteratura imperiale e tarda. Essa impegna lo studioso al di fuori del contesto (piuttosto rassicurante) dei letterati 'callimachei' con venticinque lettori; lo porta a 'contaminarsi' con scritti di destinazione ampia, seppur non solo popolare, a valutare nel concreto della pratica scrittoria la cultura e i gusti degli uomini antichi, a riflettere con autentica concretezza sul problema dei libri e del loro pubblico: non a caso la testimonianza forse più citata in questo volume è il passo di Aulo Gellio (9.4.1-5) sui vecchi libricci in vendita presso il porto di Brindisi.

Giustamente nella *Premessa* (pp. 5-7) si puntualizza il concetto di «letteratura di consumo», pur adottato a motto del Convegno: l'anacronismo si giustifica con la volontà di «ricondurre in una cornice unitaria la riflessione critica su un ricco patrimonio testuale» estraneo al marchio elitario prevalente nella letteratura antica. Si tratta in effetti di una documentazione che deve essere analizzata con strumenti almeno in parte diversi da quelli tradizionali del filologo. Si può studiare Euripide sullo sfondo della Sofistica, mentre il *Romanzo di Alessandro* si comprende solo entro le maglie allargate della cultura tardoantica, fatta di testi 'alti' ma anche di gusti e pratiche di lettura 'basse'.

Esemplare a riguardo il contributo d'apertura di G. Cavallo su *Veicoli materiali della letteratura di consumo. Maniere di scrivere e maniere di leggere* (pp. 11-46), che inserisce subito nel problema 'editoriale' dei romanzi antichi: quali libri fossero, come confezionati, quanto circolanti, per quale pubblico. Partendo dalla materialità dei papiri C. delinea in modo assai convincente la realtà di un genere 'trasversale', fruibile da un lettore meno impegnato come da destinatari più attenti (i lettori 'istruiti'). M. Fusillo prosegue con *Il romanzo antico come paraletteratura? Il 'topos' del racconto di ricapitolazione* (pp. 47-67) le sue riflessioni narratologiche, muovendo dai tratti (ripetizione, debole confine tra realtà e finzione, prevalenza dell'intreccio) che portano a classificare il romanzo antico come 'paraletteratura' per studiare, attraverso il meccanismo della ricapitolazione, l'orizzonte di attesa presupposto dai cinque romanzi superstiti per tradizione bizantina (con una marcata differenza per i più tardi Longo ed Eliodoro). Apparentemente a margine del tema principale, E. Livrea studia *La 'Visione' di Dorotheos come prodotto di consumo* (pp. 69-95): ma la discussione su questo testo, classificabile come poesia «non colta, non dotta, non alessandrina», documenta utilmente una realtà poco considerata della poesia greca imperiale, che può aiutare - per esempio - a comprendere esperienze ancora sfuggenti come i coliami del *Romanzo di Alessandro*. A. Stramaglia riflette *Fra consumo e impegno: usi didattici della narrativa nel mondo antico* (pp. 97-166), assemblando in modo stimolante le tracce di un rapporto tra letteratura di romanzo e della formazione scolastica: ad esempio tra gli esercizi di prosopopea e le lettere fittizie, così caratteristiche del romanzo antico. Necessaria in questo ambito una visione del genere giustamente allargata a testi solitamente emarginati, come il *Romanzo di Alessandro*, di cui si discutono alcune lettere e il dialogo tra il re e i Gimnosofisti. Quanto ai romanzi 'd'amore', l'analisi dell'epistolografia erotica mostra che la loro alterità rispetto alle letture scolastiche deve esser ridimensionata, mentre studi papirologici portano a concludere che, ad esempio, Achille Tazio fosse posseduto da biblioteche di istruzione: «con-

mo e impegno [...] non si fronteggiarono come entità impenetrabili, ma [...] conobbero alcune significative convergenze».

A proposito de *La dissoluzione della storiografia: il 'romanzo storico'*, R. Dostálová richiama (pp. 167-88) gli elementi relativi a vari romanzi (di Nino, Sesoncosi, Amenofi, etc.) e alcuni aspetti della ricerca moderna: ne emerge il ruolo importante della fiaba come componente della narrativa antica. In *Extra legem: consumo di letteratura in Petronio, Arbitro*, A. Barchiesi si sposta con grande efficacia all'ambito latino (pp. 189-208): convincentemente il *Satyricon* è letto come opera in cui il lettore può distinguere solo l'autore empirico (Encolpio) senza poter recuperare con certezza il punto di vista del narratore. Ma una struttura ferrea governa la *degradazione* su cui l'opera s'incentra (del *plot*, rispetto ai romanzi erotici, del protagonista, etc.): opera così una riflessione di 'sottocultura' da cui si recuperano i gusti dell'autore implicito come 'arbitro' dei personaggi e dei materiali riusati. L'aspetto folklorico della letteratura di consumo emerge da un approfondimento di S. Merkle su *Fable, 'Anecdote' and 'Novella' in the Vita Aesopi*. *The Ingredients of a 'Popular Novel'* (pp. 209-34), che dalla vita del favolista antico estrae interessanti spunti metaletterari. Alla biografia ancora si dedica I. Gallo, *Biografie di consumo in Grecia: il 'Romanzo di Alessandro' e la 'Vita del filosofo Secondo'* (pp. 235-64), che individua nella «fluidità e flessibilità» dei testi e nella loro durevole fortuna la caratteristica distintiva di alcuni testi intermedi tra biografia e romanzo: ciò per altro non condurrebbe a sottolinearne il carattere popolare. Su *Letteratura prosimetrica e narrativa antica* sintetizza le proprie precedenti ricerche D. Bartonková (pp. 251-64), approfondendo i problemi di «definizione e classificazione» dei testi noti. Altro allargamento è offerto da G.F. Gianotti, *Forme di consumo teatrale: mimo e spettacoli affini* (pp. 265-92), che discute testi teatrali veri e propri come il mimo di Charition e le presenze teatrali in Apuleio, tra pratica letteraria e spettacolo.

Il profilo tracciato da F. De Martino *Per una storia del 'genere' pornografico* (pp. 293-341) appare forse inconsueto, ma è del tutto pertinente al tema e decisamente proficuo: la ricerca riunisce frammenti di una realtà mal definibile (stanti le diversità nell'approccio etico) e molto rimossa tra gli antichi - a livello di 'visibilità' - e tra i moderni - perché troppo remota dal 'miracolo greco', almeno fino all'Archiloco di Colonia -. Nell'intreccio di piani differenti (dalle arti figurative alla letteratura di tono erotico alla 'manualistica') l'analisi appare attenta nello sforzo di delineare non tanto il livello dell'oscenità, quanto i problemi della 'pratica sociale' (privato/pubblico, sacro/profano, etc.), quindi - a livello di destinatario - della diffusione dei testi a carattere erotico. La loro marginalità antica li rende noti assai poco (il che porta a qualche catena d'ipotesi oltre la dimostrabilità [p. 325]), ma il panorama qui fornito contribuisce con misurata partecipazione ad aprire molte porte. A una diversa marginalità rinvia il contributo di M. Dorati e G. Guidorizzi su *La letteratura incubatoria* (p. 343-71), un sottogenere mal definito (vi rientrano epigrafi ma anche i *Discorsi Sacri* di Elio Aristide) con alcune caratteristiche e tematiche precise: i testi permettono, in sintonia con l'evolversi delle forme di religiosità, di ricostruire importanti modelli culturali.

Di grande ampiezza e respiro l'analisi coordinata di G. Schepens e K. Delcroix su *Ancient Paradoxography: Origin, Evolution, Production and Reception* (pp. 373-460), divisa tra periodo ellenistico (G.S.) e romano (K.D.). Si tratta di un settore complesso ma in fondo poco esplorato *in sé*: «nineteenth-century research on Greek paradoxography almost exclusively focused on source-criticism and on related questions of authenticity, time and place» (p. 377). Avvicinandosi al genere come fine, non come strumento di altre ricerche, si può abordar seriamente il quesito sulla natura della paradossografia (p. 380). Il meraviglioso e il paradossale, che ne sono il fulcro, si accompagnano ad una esibita ricerca di credibilità di quanto riportato, con relativo sforzo di 'selezionare' e 'documentare' i dati. Ma proprio la onnivora disponibilità e la classificazione generica dei dati serve a mostrare che il paradossografo era essenzialmente un compilatore, un *patchworker* da biblioteca che operava con una «marginalization of personal inquiry amid the overwhelming presence of written sources» (p. 389): ciò può spiegare anche perché nella critica moderna abbia dominato una strumentale *Quellenforschung*. A chi era destinato un testo paradossografico? Non mancano tracce di un concreto interesse regio nella promozione di questi lavori, ma resta pur sempre valida l'idea che il destinatario primo fosse di medio livello: la paradossografia, come «derivative literature», suggerisce in complesso una fruizione trasversale. In ambito romano l'analisi parte dalla già citata pagina di Gellio (9.4), dimostrando come ad un atteggiamento di sufficienza verso questo genere 'inutile' si accompagnasse una certo favore

presso il pubblico romano: gli autori romani di *admiranda* sono piuttosto numerosi. Plinio ne è l'esempio più noto: proprio nel rapporto con la paradossografia gli intenti culturali dell'*Enciclopedia* risultano credibilmente definiti, e senza l'insofferenza che molti moderni hanno mostrato verso 'l'inventario del mondo'. Le vicende del genere sono seguite fino al trascolorare entro la *paideia* cristiana: la paradossografia romana si qualifica nel suo inclinare dal *paradoxon* al *monstrum*, da preservare entro l'ambito della tradizione.

Più discosti dal fulcro del convegno i saggi di F. Pordomingo su *La poesía popular griega: aspectos histórico-literarios y formas de transmisión* (pp. 461-82) che affronta i problemi di definizione del genere, soprattutto in rapporto alla poesia colta, e il contributo di J. Fernández Delgado su *Relatos oraculares y modelos del folclore: el caso de Plutarco* (pp. 483-503), che richiama un aspetto meno considerato della letteratura oracolare: il suo contatto con il folclore. Chiude gli Atti, in piena coerenza tematica, il saggio di R. Cribiore sopra *Gli esercizi scolastici dell'egitto greco-romano: cultura letteraria e cultura popolare nella scuola* (pp. 505-28), che circolarmente riporta a temi accennati nella relazione Cavallo. Entro una meditata analisi sul piano concreto della pratica didattica, con riflessi precisi sulle letture di testi, si presenta anche un testo poetico 'brutto', un inno al Nilo (III-IV d.C.), che risulta un ottimo test per definire il livello culturale medio dell'epoca.

Il dettaglio con cui si è voluto render conto del volume - corredato anche di preziosi indici dei luoghi antichi (pp. 529-45) - è un segno concreto della sua importanza (arricchita, come strumento di lavoro, dalle cospicue bibliografie). I contributi - alcuni dei quali grandemente stimolanti - inducono il lettore a diverse riflessioni: prima fra tutte la necessità di considerare la complessa stratificazione della cultura ellenistico-romana. Per essa, come per pochi ambiti della letteratura antica, il ripensamento sulla comunicazione tra autore, testo e pubblico, assume una qualificazione speciale: donde l'opportunità di un approccio intertestuale e interdisciplinare. Ma un frutto non minore della ricerca è nella consapevolezza della cautela: l'allargamento della documentazione rende più ricco ma anche più complesso lo sforzo di definire pubblici e destinatari, giacché solo a partire da questi ultimi trova giustificazione la categoria del 'consumo'. Questa si può anche pensare come un inquadramento provvisorio, nato dalla volontà di segnalare la differenza tra alcuni prodotti della cultura ellenistico-romana e il tono della letteratura alessandrina. La dominante dei più stimolanti contributi è infatti la trasversalità di destinazione: ciò induce a credere che non si tratti di sola fruizione 'bassa', ma di una circolazione caratterizzata da interferenze, da letture a più livelli. Anche la dimensione 'urbana' più volte richiamata nel Convegno giungerà con il procedere della ricerca a una definizione più sfumata: se il parco dei lettori ellenistico-romani fu veramente largo quanto oggi si ritiene, dovremmo considerarne parte integrante i viaggiatori, i mercanti, i soldati, le cui prove di alfabetizzazione riconosciamo nei papiri e negli ostraka, ma anche - più mediamente - nelle iscrizioni.

In fondo il tema del Convegno è un altro scossone alle pigrizie del classicismo deterioro: contro l'illusione falsante che gli antichi producessero e praticassero solo capolavori universali dello spirito umano, i romanzi e i generi minori dell'età ellenistica e ancor più imperiale mostrano non solo l'esistenza, ma anche il peso di una letteratura 'brutta', finora troppo trascurata ma in realtà di grande ricchezza. Nella concretezza dei libri e delle carte di studio e di scuola si chiarisce finalmente il tema dell'allargamento della cultura antica, ma non in termini genericamente ottimistici: la riflessione sui destinatari è qui svolta con grande consapevolezza. Nella Premessa si evoca di sfuggita la mazzariniana 'democratizzazione' della cultura: questo solo indizio val bene a mostrare l'impegno di riflessione storica sotteso al Convegno.

Venezia

Carlo Franco

Rom und der Griechische Osten. Festschrift für Hatto H. Schmitt zum 65. Geburtstag, hrsg. von Ch. Schubert und K. Brodersen, unter Mitarbeit von U. Huttner, F. Steiner Verlag, Stuttgart 1995, pp. X-375.

Il volume raccoglie 30 contributi di «Schüler, Freunde und Münchener Kollegen» in onore dello studioso delle relazioni romano-rodie e di Antioco III: temi relativi all'età ellenistica e al mondo greco-romano di età imperiale dominano nella maggior parte dei saggi, con approfondi-

menti che coinvolgono la storia e la storiografia, la numismatica, l'epigrafia e l'archeologia. Se ne segnalano qui alcuni, discutendo altri che più hanno sollecitato gli interessi del recensore: ma è da credere che questo volume miscelaneo sarà sul tavolo di lavoro di molti storici del mondo antico, così come lo sono gli scritti di H. Schmitt.

L.M. Günther analizza (pp. 81-85) il monumento di Lucio Emilio Paolo a Delfi, che è stato interpretato ora come un segno di ellenizzazione, ora un 'messaggio' ai Greci: ma nuove analisi archeologiche chiariscono che si trattò della rilavorazione di un monumento precedente, attuata forse come *damnatio memoriae* antimacedone. N. Holzberg (pp. 93-101) analizza gli spunti storici riscontrabili nella «fiktional Prosa», inquadrandoli entro l'annoso problema della definizione del genere - solo in parte coincidente con quanto oggi chiamiamo 'romanzo antico' - e nell'attitudine dei fruitori antichi. U. Huttner studia (pp. 103-12) il motivo della discendenza eracleide di Antonio, sottolineandone la base 'occidentale' e valutando con cautela i dati sopra il suo uso propagandistico. D. Kienast affronta (pp. 117-33) il ruolo di Delfi durante le guerre persiane in rapporto al formarsi della coscienza nazionale greca. S. Kreuter presenta materiali (pp. 135-50) sulle relazioni tra Roma e Creta nel II-I secolo a.C., inquadrandole nel loro contesto politico e ancor più economico. N. Mantel (pp. 175-86) valuta il peso della tradizione storiografica sul trattato tra Filippo V e Annibale, soprattutto nella deformazione liviana; T.S. Scheer (pp. 209-23) ripensa il problema della restituzione delle statue templari d'Asia da parte di Augusto, evidenziando anche in questo caso una tendenziosa autocelebrazione del *princeps* nelle *Res Gestae* (24.1): da un lato si conserva notizia di molti monumenti che furono 'prelevati' da Ottaviano Augusto, ma non restituiti, dall'altro la pratica seguita da Antonio non configura la violazione empia che ad Augusto piace far credere avvenuta. Il punto è un altro: la restituzione riguardò solo quanto Antonio aveva posseduto *privatim* (in questo entra il confronto con Verre), e valse come segno politico di clemenza, non di *pietas*. J. Seibert (pp. 237-48) ripercorre le notizie sul timore romano di 'invasione' da Est nel III e II secolo a.C., rivendicandone la relativa concretezza in ragione anche dei turbamenti seguiti al trauma annibalico. F.W. Walbank (pp. 273-85) rilegge in parallelo la vicenda di Polibio e Giuseppe Flavio, astraendo da ogni moralismo e tentando una valutazione oggettiva delle situazioni storiche in cui i due 'traditori' si trovarono a compiere scelte ardue, indubbiamente «Unheroic». H. Beister (pp. 329-49) riesamina, con procedimento umile e discreto, i passi polibiani relativi alla natura della *pragmatike historia*, che troppo spesso è stata definita dai moderni in modo sbrigativo e incerto.

J.-D. Gauger porta con *Orakel und Brief: zu zwei Hellenistischen Formen Geistiger Auseinandersetzung mit Rom* (pp. 51-67) entro il grande tema del *geistiger Widerstand* antiromano: esso viene ripercorso a partire dagli *exempla* canonici (gli oracoli sibillini di Flegonte, le profezie su Mitridate), senza dimenticare spunti filoromani, come le profezie 'giudaiche' sul futuro dominio di Vespasiano. Si aggiunge però il problema della propaganda politica affidata a *Herrscherbriefe* di origine fittizia: spiccano in quest'ambito soprattutto i 'documenti' inseriti nel *Romanzo di Alessandro* e la lettera di Annibale agli Ateniesi (*PHamb.* 129), di cui l'autore sottolinea piuttosto il carattere retorico che il valore di «Widerstandsymbol». Ad una conclusione analoga approda in buona sostanza il saggio di Ch.G. Leidl, *Historie und Fiktion. Zum Hannibalbrief (P.Hamb. 129)* (pp. 151-69), che esamina la lettera entro le possibili interpretazioni *alternative* (testo autentico, propagandistico, letterario) con particolare attenzione ai fattori stilistici e ai particolari contenutistici: si conclude per una natura fittizia, fors'anche ironica. Questi saggi richiamano un problema urgente quanto complesso: in quale misura cioè taluni testi ambigui, espressione di spinte 'oppositive' possano essere valutati storicamente. Molte 'fonti' che la ricerca di marca positivista emarginò dal rango della 'vera storia' respingendole nel limbo della finzione sono state successivamente sollecitate in chiave ideologica, riscoprendo in esse elementi emarginati dalla tradizione forte, deformati sì, ma non privi di connotazione e spessore: il cammino in questo senso della ricerca sul *Romanzo di Alessandro* è esemplare. Ma una più minuta indagine sulle modalità di produzione e circolazione dei testi porta talora ad attenuare la pregnanza riscoperta: se la lettera di Annibale è un esercizio di scuola, il suo rapporto con le tensioni antiromane e con l'Atene di Mitridate va molto sfumato, se non rimosso. Il contemporaneo 'ritorno alla retorica' che spinge a considerare con più attenzione talune espressioni formali della letteratura antica, più come 'esercizi di stile' che come pagine di politica, pone lo studioso di fronte al rischio della sovradeterminazione interpretativa.

Un problema, in qualche modo analogo, di valutazione non preconcepita dello spessore della tradizione antica, emerge dal saggio di W.Suerbaum, che studia sistematicamente in *Rhetorik*

gegen Pyrrhos (pp. 251-65) le testimonianze antiche sul famoso discorso di Appio Claudio Cieco contro la possibilità di una trattativa con il re epirota: un testo cui gli antichi e i moderni hanno attribuito grande peso, ma un fantasma, in realtà, di cui si conoscono solo le 'versioni' di Ennio, Plutarco e Appiano, e che sembra stare nello «Zwischenreich zwischen Fiktion und Historie» (tema ricorrente ormai!). Se esistito e pubblicato, però, il discorso sarebbe la vera 'prima pagina' della letteratura latina, ben prima del debutto scenico di Livio Andronico: così l'autore sollecita a credere. Ma i dati appaiono ambigui. Cicerone parla di questo testo come realtà (*Cato* 16), ma fa iniziare l'oratoria latina da Catone (*Brutus* 61). Per quanto consente una documentazione così incerta, va richiamata, attraverso un'analogia, la necessità di cautela: gli antichi valutarono molto la *vis* oratoria di Pericle, ma si è di recente ricordato (R. Nicolai, in QS 44, 1996, 95-113) che di lui nulla in realtà leggevano, se non quanto gli attribuivano storici come Tucidide. Si può dunque davvero esser certi che Cicerone leggesse Appio Claudio, o si deve pensare ad una sottolineatura voluta, funzionale ad una ideologia 'enniana'?

Venezia

Carlo Franco

AA.VV., *Viaggi e commerci nell'antichità*, a c. di Bianca Maria Giannattasio, Atti della VII Giornata Archeologica, Università di Genova-Facoltà di Lettere (Genova, 25 novembre 1994), Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET. n.s. 161, Genova 1995, pp. 160+XXXV tavv. f.t.

Le GA genovesi (iniziate nel 1988) affiancano le pubblicazioni a carattere filologico del DARFICLET dell'Università di Genova. Viene qui proposto il tema relativo al 'viaggio (reale o ideale)' e al 'commercio', visti attraverso analisi di documentazioni archeologiche, epigrafiche e letterarie.

M. Martelli (pp. 9-26) esamina una serie di oggetti suntuari provenienti da necropoli etrusche, considerati sia in relazione alla loro «sfera d'uso e con il significato enunciato dal loro possesso», sia al loro «contesto di rinvenimento e alla loro contestualizzazione all'interno di un sistema simbolico» (p. 10) nello 'stile del potere' della vita cerimoniale delle élites, sullo sfondo della colonizzazione greca e fenicia in Occidente (VIII-VII sec. a.C.).

M. Cristofani (pp. 27-38) propone alcune puntualizzazioni sui traffici marittimi alto-arcaici nel Tirreno, riflettendo sui reperti del relitto della *ὀλκός* del Giglio (590-80 a.C.). Il carico, di provenienza greco-orientale (Samo?) con destinazione Francia meridionale, dopo tappe a Corinto e in Etruria meridionale, offre anche alcune evidenze riguardo alla vita di bordo (di tenore aristocratico) e alla figura del *ναύκληρος*: un mercante aristocratico greco-orientale che in Etruria avrà trovato «luoghi di integrazione...fra partners» commerciali, con una «compartecipazione etrusca alle forme del culto» degli stranieri ospiti (p. 31), ai quali appunto l'aristocrazia etrusca concede spazi e luoghi di accoglienza. Ciò risulta anche a Gravisca e, a situazione rovesciata, ad Egina, con *xenoi* etruschi ammessi al culto del santuario di Aphaia, i quali utilizzano materiale greco per le *προσφοραί*: l'aristocrazia mercantile si caratterizza per la sua *φιλοξενία*.

F. Berti (pp. 39-64) presenta le schede del vasellame decorato nord-italico, rinvenuto nel 1981 all'interno del relitto di Valle Ponti-Comacchio: *officinae* di C. Aco, L. Sarius Surus e manufatture del loro entourage (52 pezzi). Lo stock dei manufatti era eterogeneo già alla partenza del carico: visti gli «aspetti apparentemente contraddittori» (p. 41) delle produzioni 'tipo Aco' e 'tipo Surus', l'A. ritiene che la provenienza potrà esser chiarita solamente con l'analisi delle argille «estesa a campionature che raccolgano esemplari veneti, emiliano-romagnoli e lombardi» (p. 41). Sul problema del tragitto (*terminus p. q.* per il naufragio: 12 a.C.) l'A. ipotizza che la nave provenisse dal Meridione e fosse diretta verso l'interno della Val Padana (corso del Po), dopo una tappa d'imbarco merci a Ravenna, che si conferma così «collettore di un bacino produttore ed economico di vasta estensione» (p. 41).

T. Ritti (pp. 65-84) ricava dal corpus epigrafico di Hierapolis di Frigia contributi alla storia economica e sociale, attraverso dati sulle 'associazioni di mestiere'. H. era città industriale manifatturiera a produzione di lusso (lana, lino) caratterizzata da un'estrema specializzazione degli artigiani e da sensibili riflessi economici. Talune corporazioni disponevano addirittura di capitali in eccedenza da destinarsi a onoranze, opere pubbliche, donazioni; erano «ricevitrici di benefici...dispensatrici di onori...evergeti della città» (p. 66), con un 'evergetismo del committente'; i commercianti di prodotti di lusso potevano intraprendere una ascesa sociale con possibilità

di «conseguire il più elevato rango come buleuti» (p. 76). Per quanto riguarda il 'progresso delle tecniche', l'A. sottolinea la presenza a H. di una ἐργασία di ὑδρολήται che le consente di retrodatare, dal IV agli inizi del III s. d.C., «l'introduzione capillare del mulino ad acqua» (p. 74). Rimangono invece ancora insoluti, o aperti al dubbio, alcuni problemi inerenti alle corporazioni (organizzazione interna, vita associativa, ruolo politico, posizione sociale). Naturalmente il problema 'tecnologico' si sarebbe potuto discutere sulla scorta di quanto Ö. Wikander ha affermato contro una presunta refrattarietà degli antichi a manualità e tecnica ('teoria della stagnazione'). È vero, d'altra parte, che «le tecniche degli antichi erano perlopiù 'invisibili' in quanto non erano codificate dalla cultura egemone mediante l'elevazione a dignità letteraria» (G. Traina, *La tecnica in Grecia e a Roma*, Roma-Bari 1994, 16, al quale si rinvia). L'idraulica era parsa una 'eccezione' nel quadro generale della stagnazione (J.P. Oleson): in realtà, come sfruttamento 'razionale' della natura, i mulini ad acqua non erano eccezioni, «bensì uno dei tanti esempi di progresso riscontrabili nel mondo antico» su cui ci sono dati letterari certi «almeno a partire dalla fine del I sec. a.C.» (Traina, 15 e 17). Mulini ad acqua in Frigia sono noti anche da un'iscrizione di Orkistos del III sec. d.C. (MAMA 7.305 i.20 ss.).

S. Pittaluga (pp. 85-106) conduce un excursus dal tono espositivo orale sul rapporto tra viaggi e letteratura, nelle varie tipologie, dall'antichità all'Umanesimo, scegliendo come comune denominatore il tema dell'Oriente 'meraviglioso'. L'a. si sofferma in particolare su: *Itinerarium Egeriae*, *Itineraria* medioevali, Petrarca (*Itinerarium syriacum*), *Genesi*, *Apocalisse*, Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*), *Romanzo di Alessandro*, San Brandano (*Navigatio*), Beda il Venerabile (*Historia Ecclesiastica*), *Lettera del Prete Gianni*, *Liber scale Machometi*, Ciriaco de' Pizziccolli (*Commentarii e Itinerarium*), Cristoforo Colombo.

Gli Atti, nelle diversificate competenze dei Relatori, offrono stimoli per riflessioni e ricerche: il convegno si proponeva infatti di approfondire prospettive particolari di un tema molto ampio.

Venezia

Davide Zammattio

Aischylos, *Tragödien*, übers. von O. Werner, hrsgg. von B. Zimmermann, Sammlung Tusculum, Artemis & Winkler, Zürich 1996.

La quinta edizione dell'Eschilo della Tusculum si presenta in una formula di evidente compromesso. Vengono riproposti il testo di Werner, risultante da una rielaborazione di quello presentato nella seconda edizione di Murray, e la traduzione di esso, mentre le note e l'appendice sono state interamente rielaborate da B. Zimmermann, che ha riformulato essenzialmente, aggiornandole sulla base degli studi recenti, le notizie sulla vita e le opere del poeta, aggiungendo cenni sull'esecuzione e sulle interpretazioni sceniche, e ha riscritto radicalmente le annotazioni, riducendole all'essenziale. È stata eliminata la selezione dei frammenti, come la tavola di confronto tra il testo di Werner e la seconda edizione di Murray. A questo punto all'editore si aprono due vie: è possibile assumere come base un testo più recente, scegliendolo tra quelli che in questi anni sono stati messi a disposizione degli studiosi, e fornirlo di una nuova traduzione tedesca, oppure affidarsi ad uno studioso (che potrebbe benissimo essere l'attuale curatore) che affronti radicalmente una nuova costituzione del testo e ne fornisca attraverso la traduzione una esegesi continua. La situazione attuale del testo di Eschilo, che dispone di eccellenti strumenti di studio ma di sistemazioni altamente problematiche, ci induce ad augurarci che la scelta vada in questa seconda direzione.

Cagliari

Vittorio Citti

Albin LESKY, *La poesia tragica dei Greci*, tr. it., Mulino, Bologna 1996, pp. 824, L. 80.000.

Non tardiva giunge la versione italiana di questo grande classico sul teatro attico, nella sua terza edizione del 1972: la qualità dell'opera, il suo equilibrio di informazione ed analisi, ne preservano il valore di strumento sempre attuale. I tre grandi tragici tengono il posto principale nel libro, anche perché la trattazione generale è affiancata dalla «analisi descrittiva» dei testi conservati, che forma delle piccole monografie sulle singole tragedie (ma uno sguardo proficuo è dedicato anche ai frammenti più significativi). Delle altre sezioni (sulla tragedia in generale, sui tragici minori) si può segnalare l'esposizione sul problema delle origini, dove l'intricato dibattito, pro o contro Aristotele, tra le varie posizioni delle teorie moderne, è esposto con grande equilibrio e chiarezza, e con la consapevolezza che la soluzione non è, né potrà essere, univoca e netta in base ai dati disponibili. Il lavoro di Lesky, per momento di stesura e per orientamento dell'autore, poco concede al prevalere delle teorie moderne per l'analisi del teatro antico (sociologiche o strutturali o altro) rispetto ad una meditata lettura del testo. Ma proprio questo si rivela non un limite, ma la garanzia della migliore tradizione filologica europea, che in quest'opera fornisce al pubblico italiano uno strumento classico di sicura utilità.

Venezia

Carlo Franco

Esclavage et dépendance dans l'historiographie soviétique récente, (edd.) M.M. Mactoux - E. Geny, Besançon-Paris 1995, (Annales Littéraires de l'Université de Besançon 577), pp. 211.

Proseguendo una coerente linea culturale, oltre che scientifica, il Centre de Recherches d'Histoire Ancienne presenta in questo volume la traduzione francese di contributi opera di studiosi sovietici, incentrati sul tema sociale della schiavitù antica e del regime della terra: si tratta, con l'eccezione di un ampio lavoro sulla Tessaglia, di lavori apparsi tra il 1981 e il 1991 su 'Viestnik Drevnei Istorii', rimasti poco noti al pubblico degli storici antichi a causa dei problemi che da sempre affliggono le pubblicazioni in lingue dell'Europa Orientale. I saggi, ora di maggior respiro, ora puntati ad approfondimenti più particolari, coprono un arco cronologico e geografico assai ampio, che va dalla Grecia arcaica al tardo antico, dall'Egitto al Mar Nero, dalla Sicilia alla Tessaglia. Testi letterari e storiografici, fonti legislative, documenti epigrafici e papirologici sono esplorati con un approccio di storia sociale che rivela evidenti matrici ideologiche, ma anche una buona produttività problematica. Il rapporto tra il politico e l'economico nella polis arcaica, i caratteri del conflitto sociale inerente al controllo della terra, la codificazione giuridica dello status schiavile sono i temi principali dei saggi, dai quali il lettore può cogliere aspetti rilevanti di dibattito antichistico che varie divisioni, non solo linguistiche, hanno reso spesso parallelo a quello 'occidentale', e non sempre ad esso integrato.

Venezia

Carlo Franco

Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham 18-20 July 1990, ed. by A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann, Levante Editori, Bari 1993, (*Le Rane*, 11), pp. 617.

Il volume riunisce ventotto saggi di studiosi americani ed europei sul tema del teatro attico: ciò che accomuna i differenziati contributi (nell'impossibilità oggettiva di render conto di ognuno) è un approccio alla politicità del teatro ateniese più cauto rispetto a certa produzione di anni passati, e più attento allo specifico della comunicazione e della funzione teatrale (pubblico, attori, modalità di rappresentazione). In questo senso, come osserva A. Sommerstein nel saggio introduttivo, certa differenziazione fra tragedia e commedia viene (socraticamente) a ridursi, mentre si fa più sensibile la difficoltà per i moderni ad apprezzare la valenza di altri generi dionisiaci 'collaterali' come il ditirambo o il dramma satiresco. Merito degli studiosi intervenuti appare anche la accortezza con cui affrontano la peculiarità del teatro attico: gli spettacoli che per certi aspetti richiamavano la vita della polis, per certi altri andavano oltre o al di fuori di essa, sia negli orrori della tragedia, sia nelle utopie della commedia. Da tale complessa oscillazione dipende in fondo la capacità delle opere teatrali del quinto secolo di valere contemporaneamente per il luogo e il momento in cui erano rappresentate, e di contenere elementi per un riuso universalizzante - già attuato in antico, per altro -: di questa doppia dimensione sia i contributi generali, sia quelli specificamente dedicati a un solo dramma danno adeguata documentazione. Da segnalare poi nel volume le aperture verso temi 'minori' e verso il quarto secolo, per quanto riguarda la fortuna e l'evoluzione della tragedia: nonostante il pessimismo delle *Rane*, il genere ebbe un seguito.

Venezia

Carlo Franco

Vedere l'invisibile, Nicea e lo statuto dell'immagine, a c. di L. Russo, Aesthetica, Palermo 1997, pp. 211.

Il secondo concilio di Nicea, tenuto dal settembre all'ottobre 787, pose fine ad un secolo di lotte iconoclaste, in cui in nome della conservazione o meno dell'omaggio reso tradizionalmente alle immagini dei santi si combatté una lotta spietata tra il potere degli imperatori iconoclasti e quello dei grandi monasteri devoti alle immagini della Vergine, degli angeli e dei santi. Questa lotta per il potere si ammantò del fanatismo religioso più assurdo e diede occasione all'oscurantismo più tetto: tra l'altro i classici greci, tradizionali glorie della nazione, per lungo tempo non furono più trascritti e giacquero abbandonati. Dopo Nicea si aprì l'età più splendida della filologia bizantina, l'età di Fozio e di Areta, in cui fu inventata la minuscola e con essa un nuovo tipo librario: i classici traslitterati conobbero una nuova stagione di gloria.

Questo aspetto della rinascita bizantina è piuttosto noto, mentre stranamente l'aspetto più propriamente iconografico della vicenda, che dovrebbe ragionevolmente essere considerato primario, è sempre stato tenuto in minore considerazione. Oggi uno studioso di estetica traduce e pubblica gli atti del Concilio per mettere (fondatamente) in luce come da esso abbia ripreso le mosse la civiltà dell'immagine, ben nota al mondo antico, ma che nell'età moderna della tecnologia è divenuta addirittura signora assoluta delle forme di comunicazione. Dal sinodo niceno è stata riaffermata «la liceità dell'immagine, sacra e non sacra, artistica e non, per il piacere dei sensi, per la propaganda politica e ideologica, per la pubblicità e la conoscenza scientifica, insomma per le più rarefatte esperienze dello spirito e i più concreti interessi materiali», come recita la quarta di copertina, parafrasando la *Presentazione*. Russo ha una grande fiducia nella capacità del documento di comunicare non solo le proprie argomentazioni legate alla situazione del dibattito, ma altresì le potenzialità assolute di esse: pertanto si limita a pubblicare i testi conciliari limpidamente tradotti ed accompagnati da una breve (ma illuminante) introduzione, note esegetiche e tre appendici che debbono fornire le coordinate storiche e teologiche della vicenda. È questa una metodologia paradossale, come lo è forse l'idea matrice del progetto, ma non si può negarle una singolare capacità di attrazione e di persuasione.

Cagliari

Vittorio Citti

LIBRI RICEVUTI

- Achillis quae feruntur astronomica et in Aratum opuscula: de universo, de Arati vita, de phaenomenorum interpretatione* ed. G. DI MARIA, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Studi e ricerche 27, Palermo 1996.
- APOLLODORO, *I miti greci*, a c. di P. SCARPI, tr. di M.G. CIANI, pp. XXXIV-846.
- ARAT, *Fenòmens*, Text revisat i traducció de J. ALMIRALL I SARDÀ, Fundació Bernar Metge, Barcelona 1996, pp. 177.
- Atti del secondo incontro internazionale di linguistica greca*, a c. di E. BANFI, Labirinti 27, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, Trento 1997, pp. 570.
- Introduzione di E. Banfi, interventi di M. Negri, F. Aspesi, C. Milani, C. Consani, F. Scheppers, G. Cajani, S. Crippa, L. Daziano, C.A. Mastrelli, M. Morani, P. Radici Colace, A. Rijksbaron, R. Stefanelli, P. Berrettoni, G. D'Ippolito, L. Spina, A.M. Taragna, A. Veneri, W. Dahmen e J. Kramer, J. Kristophson, A. Landi, C. Carpinato, G. Spadaro, L. Coveri e B. Roveda, A. Gentilini, M. Katsoyannou, C. Nikas, E. Petrounias.
- Atti dei Convegni 'Il mondo scenico di Plauto' e 'Seneca e i volti del potere'* (Bocca di Magra, 26-27 ottobre 1992, 10-11 dicembre 1993), DARFICLET, Genova 1995, pp. 238.
- M. BERNAL, *Atena nera, Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, I, *L'invenzione dell'antica Grecia 1785-1985*, tr. it. di L. FONTANA, Pratiche, Parma 1992², pp. XIX-677.
- A. BIERL, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne, Theoretische Kunzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Drama Beiheft 5, M & P, Verl. für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1996, pp. 124.
- Uno studioso già noto per vari significativi interventi compie qui un interessante e lucidissimo esame delle messe in scena dell'*Orestea*, da quella promossa dal Wilamowitz alla fine dell'Ottocento fino alle più recenti di L. Ronconi (1972), di A. Mnouchkine (1992), di P. Stein (1994), e a quella postmoderna di R. Castellucci (1995).
- C. CALAME, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque, La création symbolique d'une colonie*, Payot, Lausanne 1996, pp. 185.
- G.B. CONTE, *L'autore nascosto, Un'interpretazione del 'Satyricon'*, Il Mulino, Bologna 1997, pp. 218.
- V. DI BENEDETTO - E. MEDDA, *La tragedia sulla scena, La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, PBE 639, Einaudi, Torino 1997, pp. XV-422.
- L. EDMUNDS, *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' 'Oedipus at Colonus'*, Rowman & Littlefield, Lanham 1996, pp. 190.
- G. ESPOSITO VULGO GIGANTE, *Vite di Omero*, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II 12, Giannini, Napoli 1996, pp. 215.
- EURIPIDE, *Medea*, intr. e tr. di M.G. CIANI, comm. di D. SUSANETTI, Il Convivio, Marsilio, Venezia 1997, pp. 226.

EURIPIDES, *Ausgewählte Tragödien*, griechisch-deutsch, übers. von E. BUSCHOR, hrsgg. von B. ZIMMERMANN, 2 Bde, Sammlung Tusculum, Artemis & Winkler, Zürich 1996, pp. 897.

E. BARBARO IL VECCHIO, *Aesopi fabulae* a c. di C. COCCO, Favolisti latini medievali e umanistici VI, DARFICLET, Genova 1994, pp. 187.

H. FRÄNKEL, *Poesia e filosofia della Grecia arcaica, Epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del V secolo*, tr. ed ed. it. a c. di C. GENTILI, intr. di E. DEGANI, pp. 763.

Un monumento della filologia europea, concepito da un grande maestro della disciplina nello sforzo di riscoprire, dopo la catastrofe della crisi culturale che aveva coinvolto la concezione idealistica della filologia classica tedesca, un nuovo rapporto con l'antico e di riscoprire in termini non classicistici la civiltà greca arcaica. Un libro molto citato e poco letto da molti ellenisti.

I. GALLO, *Studi sulla biografia greca*, Storie e testi 7, M. D'Auria, Napoli 1997, pp. 217.

R. HEINZE, *La tecnica epica di Virgilio*, tr. it. di M. MARTINA, a c. di V. CITTI, intr. di G.B. CONTE, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 561.

Un classico dell'esegesi virgiliana, che ha inaugurato un modo diverso di considerare il poema virgiliano, non più in relazione all'imitazione di Omero ma nella sua propria creatività ed originalità.

I poemi conviviali di Giovanni Pascoli, Atti del Convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996, a c. di M. PAZZAGLIA, Quaderni di San Mauro 13, Firenze, La Nuova Italia 1997, pp. VIII-327.

Contributi di R. Barilli, Giorgio Barberi Squarotti, Giovanni Barberi Squarotti, M.A. Bazzocchi, C. Chiummo, V. Citti, M.L. Ghelli, A. Girardi, G. Guglielmi, G. Leonelli, M. Marcolini, G. Nava, G. Raffaelli, E. Salibra, A. Soldani: la partecipazione di un nutrito gruppo di pascolisti vecchi e nuovi, riuniti nell'invito dell'Accademia Fascoliana e del suo presidente Mario Pazzaglia, ha dato luogo a un dibattito convergente da parecchi e complementari punti di vista, del quale contiamo di dare conto a suo tempo.

La didattica nelle lingue classiche, I corso di aggiornamento per docenti di lettere classiche (Catania 11 ottobre-5 novembre 1994), a c. di C. CURTI, R. CARPINO e B. CLAUSI, Saggi e testi classici, cristiani e medievali 10, Centro di studi sull'antico cristianesimo, Università di Catania, 1996.

Contributi di N. Scivoletto, G. Salanitro, M. Morani, C. Mandolfo, F. Corsaro, B. Clausi, V. Milazzo, C. Curti, L. Serianni, G. Rapisarda, B. Amata, G. Basta Donzelli, S. Ardizzone Lutri, G. Crimi Di Marco, B. Petrillo, R. Carpino.

La letteratura di consumo nel mondo greco-latino, Atti del convegno internazionale, Cassino 14-17 settembre 1994, a c. di O. PECERE e A. STRAMAGLIA, Università degli Studi di Cassino, Cassino 1996, pp. 547.

Premessa di O. Pecere, interventi di G. Cavallo, M. Fusillo, E. Livrea, A. Stramaglia, R. Dostàlovà, A. Barchiesi, S. Merkle, I. Gallo, D. Bartonková, G. F. Gianotti, F. De Martino, M. Dorati-G. Guidorizzi, G. Schepens-K. Delcroix, F. Pordomingo, J.-A. Fernández Delgado, R. Criboire.

L. LANDOLFI, *Il volo di Dike, Da Arato a Giovenale*, Pàtron, Bologna 1996, pp. X-197.

D. LANZA, *La disciplina dell'emozione, Un'introduzione alla tragedia greca*, La cultura, Saggi 522, Il Saggiatore, Milano 1997, pp. 295.

D. LANZA, *Lo stolto, Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio ed altri trasgressori del senso comune*, Einaudi, Torino 1997, pp. XVII-260.

W. LAPINI, *Commento all' 'Athenaion Politeia' dello Pseudo-Senofonte*, Studi e testi 13, Univ. degli Studi di Firenze, Dipartimento di Scienze dell'Antichità 'Giorgio Pasquali', Firenze 1997.

Questo commento, tratto da una tesi di dottorato presso l'Università di Padova e premessa ad una futura edizione già annunciata presso Les Belles Lettres, si sofferma soprattutto su problemi di critica testuale e linguistico-esegetici; appare esemplare per sicurezza metodica ed acribia critica. (V.C.)

Le métier du mythe, Lectures d'Hésiode sous la direction de F. BLAISE, P. JUDET DE LA COMBE et Ph. ROUSSEAU, Cahiers de Philologie 16, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 1996, pp. 570.

Testi di G. Arrighetti, A. Ballabriga, F. Blaise, C. Calame, J.-C. Carrière, L. Coulobaritsis, M. Crubellier, P. Judet de la Combe, A. Lacks, A. Lernould, G. Nagy, A. Neschke, E. Pellizer, P. Pucci, Ph. Rousseau, J. Rudhardt, D. Santillan, J.-P. Vernant, H. Wismann, F.I. Zeitlin.

A. LESKY, *La poesia tragica dei Greci*, tr. it. di P. ROSA, a c. di V. CITTI, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 824.

Un manuale fondamentale, che il grande filologo austriaco ha rielaborato e rivisto continuamente a distanza di anni; raccoglie puntualmente e pazientemente tutta la discussione critica di cinquant'anni sulla tragedia greca, dai grandi problemi dell'origine del genere e delle personalità maggiori a quelli più puntuali riguardanti l'autenticità di intere tragedie o di parti di esse, questioni di datazione o di esgesi.

MANILIO, *Il poema degli astri (Astronomica)*, vol. I, libri I-II, a c. di S. FERABOLI, E. FLORES e R. SCARCIA, Fondazione Lorenzo Valla / A. Mondadori, Verona 1996, pp. LXXIX-385.

Il volume risulta dalla collaborazione di tre rispettabili studiosi: E. Flores, che da molti anni studia i manoscritti di Manilio - e i molti titoli riuniti in bibliografia stanno ad attestarlo - ha curato il testo e la relativa *Nota al testo*; S. Feraboli ha scritto la *Nota sulla cosmologia di Manilio* e la parte del commento di carattere astronomico ed astrologico, mentre R. Scarcia ha provveduto alla introduzione, alla traduzione e al resto del commento. Ne risulta un lavoro di alto livello testuale ed esegetico. (V.C.)

C. MARZOLO, *L'ultimo Euripide: tra gesto e parola*, Antenore, Padova 1996, pp. 180.

MASSIMO DI TIRO, *L'arte erotica di Socrate, Orazione XVIII*, ed. crit., tr. e comm. a c. di A.F. SCOGNAMILLO, Congedo, Galatina 1977, pp. XXIX-155.

Miscillo flamine, Studi in onore di Carmelo Rapisarda, a c. di A. DEGL'INNOCENTI e G. MORETTI, Labirinti 25, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1997, pp. 352.

Bibliografia di C. Rapisarda, contributi di A. Aloni, G. Andreotti, E. Banfi, L. Belloni, G. Beschin, C. Bevegni, F. Boldrer, S. Carrai, A. Cavarzere, A. Degl'Innocenti, M. Di Marco, A. Fambrini, F. Ferrari, P. Gatti, E.V. Maltese, E. Migliario, G. Moretti, A. Neiger, L. Nosarti, A. Perutelli, A. Russo, N. Scivoletto, G. Silvani, A. Tessier, G.M. Varanini, J.W. Wos, L. Zurli.

L. NOSARTI, *Studi sulle 'Georgiche' di Virgilio*, Il Libraccio/Zielo, Padova 1996, pp. 329.

M. PAZZAGLIA, *Tra San Mauro e Castelvecchio, Studi Pascoliani*, Quaderni di San Mauro 14, La Nuova Italia, Firenze 1997, pp. 168.

M. Pazzaglia ristampa qui, rivedendoli radicalmente, aggiornandoli ed arricchendoli di nuove riflessioni, una serie di saggi comparsi in prevalenza tra il 1980 ad oggi: *Il declino di un mito (e di una vita)*, nota aggiunta a *Semantica e metrica del 'Diario autunnale' del Pascoli* (1974), *Ritorno a San Mauro* (1986), *Pascoli lettore dei 'Promessi Sposi'* (1989), *Considerazioni su 'L'asino' di Giovanni Pascoli* (1990), *Poetiche di 'Myrica'* (1991, notevolmente rimaneggiato ed ampliato). In parte questi saggi nascono dall'attività del P. come promotore dei convegni dell'Accademia Pascoliana di San Mauro Pascoli e come direttore della «Rivista Pascoliana»: documento dell'impegno sagace e vivace di uno studioso che ha saputo ben conciliare con il lavoro puntuale dell'esegeta l'attività brillante dell'animatore di importanti imprese culturali. (V.C.)

Seneca e i giovani, a c. e con concl. di I. LANA, Polline 7, Osanna, Venosa 1997, pp. 220.

Volume coordinato da I. Lana con saggi di suoi allievi (A. Balbo, M. Guerra, M. Guglielmo, S. Rota, R. Strocchio, B. Villa) sull'infanzia e l'adolescenza di Seneca e sulla presenza dei giovani nell'opera di Seneca filosofo e poeta.

SENECA, *Naturales quaestiones II*, a c. di R. MARINO, Biblioteca di Studi antichi 79, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1996.

SERVIO, *Commento al libro IX dell'«Eneide» di Virgilio, Con le aggiunte del cosiddetto Servio Daniolino*, Intr., bibliogr., ed. crit. a c. di G. RAMIRES, Pátron, Bologna 1996, pp. XCIV-155.

Dopo G. Thilo (1887) questa è la prima edizione critica del commentario di Servio all'*Eneide*, che tiene conto della monumentale ricerca sui manoscritti promossa dalla scuola di Harvard, la cui edizione peraltro è ferma al quinto libro da quarant'anni.

M. SIMONETTI - E. PRINZIVALLI, *Letteratura cristiana antica, Antologia di testi*, I-III, Piemme, Casale Monferrato 1996, 1042-1038-853 pp.

SOPHOKLES, *Dramen, griechisch-deutsch, hrsgg. und übers. von W. WILLIGE, überarbeitet von K. BAYER, mit Anmerkungen und einem Nachwort von B. ZIMMERMANN*, Sammlung Tusculum, Artemis & Winkler, Zürich 1985², pp. 783.

Studi di linguistica greca II, a c. di E. BANFI, Materiali linguistici, Univ. di Pavia, FrancoAngeli, Milano 1997, pp. 191.

Presentazione di E. Banfi, interventi di E. Banfi, G. Calboli, S. Cristofaro, P. Cuzzolin, H. Kurzová, F. Letoublon, L. Melazzo, D. Muchnová, A. Parenti.

Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto, Ludus Philologiae 7, Quattroventi, Urbino 1996, pp. XVII-398.

Bibliografia di R. Cappelletto a c. di M. Peruzzi, contributi di M. Bettini, R.M. Danese, R. Raffaelli, A. Tontini, G. Cavallo, P. Parroni, S. Lanciotti, M.G. Sassi, F. Gori, E. Cecchini, S. Boldrini, M. Feo, C. Villa, S. Mariotti, M.D. Reeve, R. Fabbri, A. Gattucci, M. Regoliosi, G. Arbizzoni, C. Bianca, L. Monti Sabia, G. Nonni, S. Rizzo, J.-L. Charlet, C. Questa, S. Sconocchia.

D. SUSANETTI, *Gloria e Purezza, Note all'«Ippolito» di Euripide*, Supernova, Venezia Lido 1997, pp. 127.

Annotazioni relative alla lingua della tragedia ed allo sviluppo dell'azione tragica.

P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, tr. it. a c. di F. VERCELLONE, PBE 631, Einaudi, Torino 1996, pp. XVIII-163.

Una esposizione esemplare del grande dibattito sull'essenza del tragico nel classicismo tedesco e nella filosofia romantica, seguita dall'analisi in relazione alla tematica del 'tragico' su otto grandi testi da Sofocle a Büchner: un momento fondamentale della riflessione che la cultura europea ha condotto sulle proprie radici nel mondo classico. (V.C.)

Tragedie latine del XII e XIII secolo, a c. di F. BERTINI, DARFICLET, Genova 1994, pp. 345.

A. TRAINA, *Comoedia, Antologia della palliata*, Quarta edizione aggiornata, Cedam, Padova 1997, 199 pp.

Quarta edizione di questa fortunata antologia, con dieci pagine di *Addenda e corrigenda* che aggiornano la bibliografia al 1997.

Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma, Atti del convegno (Pesaro, 28-30 aprile 1994) a c. di R. RAFFAELLI, Commissione per le pari opportunità tra uomo e donna della Regione Marche, Ancona 1995, pp. 541.

Prefazione di G. Gentilini, nota introduttiva di R. Raffaelli, cronaca del convegno, contributi di C.T. Altan, D. Lanza, G. Mastromarco, M.G. Ciani, C. Mainoldi, A. Paradiso, A. Beltrametti, S. Romani, R. Raffaelli, G. Guidorizzi, P. Angeli Bernardini, C. Petrocelli, A. Stramaglia, F. Mencacci, L. Bacchelli, E. Cantarella, G. Petrone, L. Beltrami, S. Lanciotti, S. Boldrini, G.B. Bronzini, P. Fedeli, R. Dimundo, A. Barchiesi, M. Bettini-G. Guastella, R. Marchionni, M.G. Sassi, C. Questa, R.M. Danese, F. Gori, S. Ronchey, F. Ela Consolino, G.B. Conte, P. Fedeli, G. Gentilini, R. Raffaelli, G. Cavallo, E. Cantarella, M. Bettini.

XENOPHON, *Anabasis, Der Zug der Zehntausend*, griechisch-deutsch, hrsgg. von W. MÜRI, bearbeitet und mit einem Anhang versehen von B. ZIMMERMANN, Sammlung Tusculum, Artemis & Winkler, Zürich 1997², pp. 515.