

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

13.1995

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

È un piacevole dovere per me congedare questo volume di Lexis che comprende gli atti del colloquio che si è tenuto dal 24 al 26 novembre 1994 a Cagliari, sul tema dell'intertestualità nella tradizione classica. Il corpus degli atti mi sembra sufficientemente organico per non richiedere una presentazione ulteriore: la comunicazione introduttiva di Lowell Edmunds è stata a suo tempo ed è ora largamente adeguata a questa funzione. Mio compito è in questo momento ringraziare i colleghi che hanno tenuto le comunicazioni, Luigi Enrico Rossi che ha introdotto la tavola rotonda dell'ultima giornata e i numerosi partecipanti che hanno dimostrato il loro interesse con gli interventi che si sono succeduti alla fine delle singole comunicazioni e nel corso della tavola rotonda. Di quest'ultima sola è traccia parziale agli atti; i singoli oratori hanno tenuto conto del dibattito, come credevano, nella redazione dei testi definitivi.

Rinnovo in questa sede i ringraziamenti dovuti che ho formulato nella seduta introduttiva: ai colleghi del Dipartimento di Filologia classica e glottologia dell'Università di Cagliari, che con me hanno pensato e voluto questo convegno, in particolare a Gian Franco Nieddu che si è prodigato per realizzarlo; al Magnifico Rettore dell'Università, che ci ha seguito in ogni momento con interesse e con amicizia, a Maria Grazia Bonanno che non ci ha mai fatto mancare i suoi suggerimenti preziosi. Ringrazio ancora l'UCIIM della Sardegna, che ha promosso con noi l'iniziativa, e i numerosi enti pubblici e privati che con il loro sostegno finanziario l'hanno resa possibile: la Presidenza del Consiglio Regionale della Sardegna, la Presidenza della Giunta Regionale della Sardegna, l'Assessorato regionale agli affari generali, il Comune di Cagliari, la Provincia di Cagliari, il CNR, il Credito Industriale Sardo, il Banco di Sardegna, la SARAS s.p.a. Industrie Petrolifere della Sardegna, l'Ente Sardo Industrie Turistiche, il Ministero della Pubblica Istruzione che ha concesso agli insegnanti delle Scuole medie di primo e secondo grado l'esonero dal servizio per partecipare ai nostri lavori.

Vittorio Citti

INTERTEXTUALITY TODAY

The word 'intertextuality' was coined by Julia Kristeva in 1966¹. It is now often used by classicists to refer to the reference by a written text to one or more prior written texts, reference that, as such, confers some significance on the new text². For classicists, the word 'intertextuality' usually indicates an interpretive orientation, especially to Latin literature, that goes back to the essay, *L'Arte allusiva*, published by G. Pasquali in 1942³. For non-classicists, the word refers primarily to a body of literary theory that emerged in various writings of Kristeva and others in the *Tel Quel* group⁴. The main theoretical work was complete by about 1970 and is summed up in the dictionary published by O. Ducrot and Tzvetan Todorov in 1972. An enormous amount was written after 1972, especially in French and German,

- ¹ *Le mot, le dialogue et le roman* (written 1966), *Critique* 23, 1967, 438-65; repr. with slight changes in Σημειωτική: *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, 143-73. English trans.: *Word, Dialogue, and Novel*, in L.S. Roudiez, ed., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980, 64-91.
- ² R. Thomas, *Virgil's Georgics and the Art of Reference*, HSCP 90, 1986, 171-98 at 174: «... two absolute criteria ... the model must be one with whom the poet is demonstrably familiar, and there must be a reason of some sort for the reference—that is, it must be susceptible of interpretation, or meaningful». Cf. G.B. Conte, *Latin Literature: A History*, Baltimore - London 1994, 812, where 'intertextuality' is defined as «Phenomenon by which, in literature, each new text enters into a network of relations with other, already written texts (recalling them, imitating them, parodying them, in short, presupposing them)».
- ³ Pasquali was not the first, however. For antecedents, see G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985² (1974), 8 n. 10; Thomas, *Virgil's*, 171 n. 2; Conte and A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo - P. Fedeli - A. Giardina, ed. *Lo spazio letterario di Roma antica*, I (*La produzione del testo*), Roma 1989, 81-114 at 86 n. 7. An important anticipation is V. Imbriani. *Incontri, reminiscenze, imitazioni, plagii*. *Giornale napoletano della domenica*, June 11, 1882. Reprinted in id., *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, ed. B. Croce, Bari 1907, 350-58; QS 18, 1992, 141-48. I am grateful to G. Spina for bringing Imbriani's essay to my attention.
- ⁴ For the intellectual history of the concept of intertextuality, the indication that Kristeva provides in *Pour une sémiologie des paragrammes* (1966), in Σημειωτική, 174-207 at 182 n. 11 is important: she credits Ph. Sollers with the origin of the set of ideas that make up what we call intertextuality. For a bibliography on the *Tel Quel* group, see H.-P. Mai, *Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext*, in H.F. Plett, ed. *Intertextuality, Research in Text Theory*, XV, Berlin - New York 1991, 30-59 at 37.

building on the foundation laid in the 1960s. Classics, on the other hand, works with a concept of intertextuality that is still evolving. On the Greek side, it has been difficult to talk about intertextuality in archaic and fifth-century Greek literature.

We tend to think of that literature in terms of performance, whereas intertextuality seems to presuppose written texts. On the Latin side, the nature, function, and terminology of intertextuality continue to be controversial.

One can refer, then, to a classical philological or simply philological concept of intertextuality, and a post-structural one. These two have had little to do with each other.

Classicists have not been completely unaware of the theory of intertextuality that developed outside of Classics, but, for the most part, they have averted their eyes. The practice, in classical studies, has been research on individual authors and on particular examples. Post-structuralist discussion of intertextuality rarely takes examples from Greek and Latin, and rarely shows awareness of research by classicists.

One of the reasons for this mutual disregard is that the philologists and the post-structuralists have vastly different ideas about what a text is. A fortiori, their ideas about intertextuality will be different. A comparison between the philological and the post-structuralist concept of the text will be made later in this paper, and the question of the boundaries of intertextuality, the central question at the moment, will be raised. But I shall begin with a survey of intertextuality studies in Classics, and, for the sake of argument or exposition, I shall assume the definition of intertextuality given at the outset of this paper.

In that definition, writing was included. Greek literature, then, is not going to display intertextuality until well on in its history. There can be no intertextuality in the period of oral composition and performance, i.e. before any performance becomes a written text.

But oral poetic traditions were attaining enough fixity in the archaic period, in the mode of recomposition in performance, for one oral tradition, as distinguished from a text, to refer to another oral tradition⁵. Examples are the references by the *Odyssey* to the *Iliad*, or

⁵ Gr. Nagy, *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore - London 1990, 53; *The Best of the Achaeans*, Baltimore - London 1979, 35-58, esp. 43. Cf. G. D'Ippolito, *L'Iliade quale intertesto dell'Odissea*, in *Discipline classiche e nuova secondaria*, III, Foggia 1986, 442-57, written from the point of view of «oralità relativa». P. Pucci, *Odysseus Polutropos: Intertextual Readings in the*

by the funeral of Patroclus in the *Iliad* (Ψ) to the funeral of Achilles in the *Little Iliad*⁶. (There are those who say that such references are already intertextual, but here the matter is presented from an Parryist-oralist point of view).

Under the heading of references from one oral tradition to another, I would provisionally include apparent references in archaic lyric to Homer, the Epic Cycle, and Hesiod⁷. M.G. Bonanno in a series of studies published in *L'allusione necessaria* has shown the subtlety and complexity of such references. There is the question, however, of specifically lyric, and also of specifically elegiac and iambic, traditions that had their own formulas resembling epic ones, cognate with epic ones, but not actually modelled thereupon. In the case of Pindar, of whom we have a considerable number of poems and are on firmer ground than in the case of archaic lyric, it has been argued that his references to poems of the Epic Cycle are actually not to individual poems but to an undifferentiated epic tradition; further, that the presence of heroic narrative in Pindar is an outgrowth of a tradition specific to Pindar's own poetry. Analysis of the hexameter as a synthesis of dactylo-epitrite and of Aeolic metrical patterns even supports Pindar's claim that epic is an outgrowth of his own kind of poetry⁸. The two systems, dactylo-epitrite and Aeolic, are of course still differentiated and autonomous in Pindar. In sum, it is not

Odyssey and the Iliad, Ithaca - London 1987, translates the oral-written antithesis of Homeric studies into the phonocentrism-écriture antithesis of deconstruction, and, on this basis, treats the *Iliad* and the *Odyssey* as written texts that can then be analyzed in terms of intertextuality. The formulaic language of Homer, which in Nagy's conception admits of cross-reference between poetic *traditions*, then «turns out to be the very ground of a continuous intertextuality, of quotations, of incorporation, of an exchange of views or polemic among the texts» (242; my emphasis). In *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington 1991, J.M. Foley argues that the primary reference of noun-epithet formulas is not to their immediate context but to the sum of the contexts in which they have already appeared, i.e. to traditional usage.

- ⁶ The refusal of the Winds to blow has been shown to belong to the tradition of the funeral of Achilles, who had killed Memnon, the son of Aurora and the brother of the Winds: see J.T. Kakridis, *Homeric Researches*, Lund 1949, 75-83.
- ⁷ Cf. G. D'Ippolito, *Compattezza e novità nella poesia di Mimnermo (auto- e intertestualità)*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica: Scritti in onore di Bruno Gentili*, ed. R. Pretagostini, I, Roma 1993, 285-300, esp. 294-97 on the relation of Mimnermus fr. 8.1-4 G-P to Hom. Z 146-49.
- ⁸ Nagy, *Pindar's*, 416-17, 437.

surprising therefore that it is difficult to find in Pindar references to earlier poetry of a kind that could be called intertextual on, to repeat, the definition with which I am working.

When names are attached to a poem or to a corpus of poems, then one 'poet' can refer to another, as Solon does to Mimnermus, Simonides to Homer, and so forth⁹. But this practice did not secure any fixity of texts and probably does not presuppose written texts: concurrently with this reference by name of poet, there is a migration of lines from one corpus to another, without attestation, as we see again and again in the Theognidea, or from one poem to another, as in the case of a passage found in both the *Odyssey* and in Hesiod's *Theogony*¹⁰. This migration is not a function of writing, and we cannot talk about intertextual references by one text to the other. In the case of the intrusive passages in the Theognidea, they have very plausibly been explained in terms of originally oral, sympotic reuse.

When writing comes into use, the first step to intertextuality is immediately taken: a written text can refer to oral poetry and oral poetry can refer, at least implicitly, to writing, if not to a particular written text.

First, an example of the reference by a written text to oral poetry. One of the earliest texts written in the Greek alphabet, an inscription on a Late Geometric skyphos, begins with an allusion, in a line of prose, to the cup of Nestor in the *Iliad* (Λ 632-37), and continues with two hexameters parodying epic style¹¹. Thus it is an example of a written text referring to poetry that was still mainly oral, even if, as many believe, the *Iliad* and the *Odyssey* were already written down as early as the time of the skyphos, i.e. the late eighth century, and even if, as some believe, the *Iliad* and the *Odyssey* were composed with the aid of writing. There would, I believe, be general agreement that, neither for their composition nor for their recognition, do the poetic allusions in the inscription on the skyphos presuppose the availability of a written text of the *Iliad*¹². (The cup of Nestor returns in the

⁹ A. Ford, *The Politics of Authorship in Ancient Greece*, in T.J. Figuerira - G. Nagy, eds., *Theognis of Megara: Poetry and the Polis*, Baltimore - London 1985, 82-95 at 86.

¹⁰ *Theog.* 79-83; Hom. *θ* 166-77.

¹¹ B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge 1991, 163-67. Both here and at the end of my paper my discussion of Nestor's Cup relies on that of Powell.

¹² It should be remembered, furthermore, that the inscription on the skyphos is a

conclusion of this paper).

Second, an example of oral poetry referring to a written text or rather to a kind of a written text occurs in the leave-taking scene in *Iliad* Z, where Hector imagines the words of someone in the future who beholds Andromache as a slavewoman (Z 460-61). The exegetical scholia remark that Hector's words have an epigrammatic quality, and the same observation has been made by modern scholars concerning Hector's words in Book H when he imagines what someone will say in the future beholding the tomb of his slain opponent (H 89-90). The funerary epigram, composed in hexameters (often a single hexameter) or in elegiac couplets, is already by the seventh century and probably earlier, a written poetic form. Its use is for inscriptions on stone. Although the *Iliad's* fidelity to the picture of illiterate heroes prevents reference by Hector to an inscribed stele, his words nevertheless echo the style of the funerary epigram that was inscribed, written.

The next stage in the history of Greek intertextuality is the ambivalent text that is both the transcription of something composed for performance (leaving aside the question of whether writing was used in the composition or not) and also intended to be read and even studied. For this stage, again two examples.

The first is Aeschylean neologisms, and for these I refer to a monograph published by V. Citti in 1994¹³. Citti showed that some, not all, of these neologisms, when they reappear in Sophocles or Euripides, prompt a comparison between the later poet's reuse of them and their original use. In other words, the reuse is a deliberate allusion that contributes in some subtle way to the poet's meaning. The question of the audience's capacity to grasp such allusions immediately arises. Hearing the Aeschylean κρεοκοπεῖν μέλη in Euripides' *Cyclops* (359), would the audience have remembered the *Persians* and the battle of Salamis? Citti appeals to the notion of 'circles of competence', and at the center of the circles he discovers a reading public. He says: «We are obliged to think... that a part, and

written text in a special sense: when someone reads the inscription, presumably aloud, he speaks for the object (n.b. the first person singular) and thus recites or performs what is written. G. Nagy, *Homeric Questions*, TAPhA 122, 1992, 17-64 at 35: «writing was being used as an *equivalent* to performance, not as a *means* for performance» (his emphasis).

¹³ V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Lexis Suppl. 2, Amsterdam 1994.

not the least important part, of theatrical communication took place in a literary dialogue, conducted in a manner that for us evokes the manner of Alexandrian poetry, in the first place between poet and poet, and therefore for quite restricted circles of competence, in which the first and necessary condition was textual control of the ancient poet, so precise as to be impossible except on the basis of written texts¹⁴». With Citti's observation one can compare Simon Goldhill's remarks on the differences within Aristophanes' audience and the effects of these differences on the perception of the parody of Euripides' *Telephus* in *Acharnians* and of Euripides and Aeschylus in *Frogs*¹⁵.

The second example is the 'seal' of *Theognis* (19-26)¹⁶, which, it will be argued, is an ambivalent text, as those of Sophocles and Euripides must be, if Citti is right.

An opposition between the 'seal's' oral, performative and its written aspects emerges especially in lines 22-23 and by way of the relation of these lines to Homer. While it is obvious that *Theognis* here uses Homeric formulas, the peculiarities and effects of reuse will bear further observation. *Theognis*' ὦδε δὲ πᾶς τις ἐπέει (22) conflates two Homeric formulas that extend from the beginning of the line to one or the other of the caesuras in the third foot. The formula ὦς ποτέ τις ἐπέει is used three times in the *Iliad* to end a quotation¹⁷, and of these three, two are in the speeches of Hector to which I have already referred. These are speeches in which he imagines what

¹⁴ *Ibid.*, 165-66: «Dobbiamo pensare... che una parte, e non la meno significativa, della comunicazione teatrale sia avvenuta in un dialogo libresco, condotto in modo che per noi evoca quello della poetica alessandrina, anzitutto tra poeta e poeta, e quindi per cerchi di competenza assai ristretti, in cui condizione prima e necessaria era il controllo testuale dell'opera del poeta antico, così puntuale da non poter essere fatta se non su testi scritti».

¹⁵ S. Goldhill, *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991, 209-22.

¹⁶ A much fuller statement of my argument, with fuller citation, will be found in *The Seal of Theognis*, forthcoming in *Poet, Public, and Performance: Essays in Ancient Greek Literature and Literary History*, ed. by me and R. Wallace (the papers from the conference in honor of B. Gentili held at the American Academy, Feb. 12, 1994).

¹⁷ Hom. Δ 182; Ζ 462; Η 91. For a survey of the Homeric formula, see G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary*, II, Cambridge 1990, 222 on Ζ 459-62. For a survey of imitations of the formula in Greek, see J.R. Wilson, *KAI KE TIS QΔ' EPEEI: An Homeric Device in Greek Literature*, ICS 4, 1979, 1-15.

someone will say in the future about Andromache as a slavewoman or about his slain foe.

In Theognis, however, the Homeric formula is introductory, not concluding; the speaker, Theognis, refers to himself, not to someone else; and the quotation refers to the future perception of him as successful and universally famous. Theognis thus reverses the connotations of the Homeric formula. The quotation introduced at lines 22-23 takes the epic model (quotation of a future speaker) and remakes it for the purpose of entitling a written handbook or collection of poems. It is not only the model or the form of the quotation that is remade. The poet of the seal reuses, in the quotation, the formula πάντας ἐπ' ἀνθρώπους¹⁸ and reverses the Homeric usage of ὀνομαστός, which is only with a negative ('not to be named', 'abominable'). Theognis thus matches the epic incorporation of written hexameter or elegy with an elegiac incorporation of oral epic.

R. Renehan has pointed out that Theognis, like Hesiod, names himself only once and that the names of both poets are to be found in the same verse (22) of their respective poems¹⁹. If, as Renehan suggests, the Theognidea in this way deliberately recalls Hesiod, then the seal has, in the lines under discussion (22-23), managed to combine allusion to Homer with allusion to the other great poet of archaic hexameter. The poet of the seal in effect alludes to the two as the pair that they were traditionally held to be²⁰. The particular manner of the allusion to Hesiod might presuppose that the poet of the seal has counted the lines of the *Theogony* in a written text. But no matter what the poet's method of observation of the position of the name of Hesiod, the parallel position of the name of Theognis, if deliberate, subtly calls attention to a new kind of composition, i.e. in writing, that can create allusions of a new, almost learned kind, unlike the allusions to Homer in the same lines, which need only the reader's or listener's so to speak general memory of Homeric formulas. The allusion to Hesiod is probably opaque to the listening symposiast; it is only for a reader.

At what point does a text refer, as a written text, i.e. as a text

¹⁸ Hom. K 213, etc.

¹⁹ R. Renehan. *Progress in Hesiod*, CPh 15, 1980, 339-40.

²⁰ Xenoph. fr. B 11 D-K; cf. Herakl. frs. B 56-57 D-K; Hdt. 2.53; Pl. *Ion* 531a-b; Isoc. *Panath.* 18, 33; *Certamen Homeri et Hesiodi*, cf. Hes. *Op.* 650-59.

composed in writing, to another text as a written text? At what point does the first intertextuality directed to a reader occur? What is the first example?

As for prose, it seems that the first example should appear in the second prose work in the history of Greek literature, whatever it was, which would inevitably refer to the first prose work, whatever it was. But, looking through the fragments of Hecataeus, Acusilaos, Pherecydes, and Hellanicos, with their Old Testament-like genealogies and their folktale-like stories in paratactic style, one gets the impression that such intertextuality as they practiced was at the level of citation (of Homer or Hesiod, for example) or at the level of whole narratives, which would have been a form of contestation - my version of an event replaces someone else's version. The intertextuality of these writers was not, I think, at the level of diction.

There are three other bodies of early prose-writing that should be considered. One is the Hippocratic corpus, on which no comment will be offered here. The problems of dating and authenticity are discouraging, as are the simplicity of the prose and the explicitly polemical nature of the argumentation, which seems to preclude intertextuality in the sense in which I have been using the term. The second body of prose-writing is that of the pre-Socratic philosophers. Unlike the Ionian logographers, Heraclitus, Democritus, and Anaxagoras wrote an artistic prose that borrowed many devices from poetry. But whether there are intertextual relations amongst the pre-Socratics or whether there is an intertextual relation of this philosophical writing (again, as distinguished from explicit citation) to other kinds of writing, is difficult to say. (Empedocles and Parmenides and others who wrote in verse are yet another problem.) The third body of prose is fifth-century history. S. Hornblower's commentary on Thucydides I-II shows repeated implicit polemical allusion to Herodotus. Such allusion is in the nature of correction. It seems to me that a fairly precise knowledge of Herodotus is presupposed by this kind of allusion and thus a reading knowledge, even if Thucydides, in Book 1.21, seems to conceive of Herodotus in terms of oral performance. Another kind of allusion by Thucydides to Herodotus is one that could be called intertextual: Thucydides sometimes gives his narrative an «Herodotean touch»²¹ by the use of a distinctly Herodotean word

²¹ S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides*, I, Oxford 1991, 215. (I have not read Hornblower's article on Herodotus and Thucydides in the Hector Catling Festschrift; nor have I read Th. Scanlon, *Echoes of Herodotus in Thucydides: Self-*

or phrase the effect of which is to evoke a scene or passage in Herodotus as coloring of the context in Thucydides.

Examples are Ξέρξης ἥσθη (Xerxes was pleased 1.129.1) in reaction to Themistocles' letter and ἀνὴρ εὐζῶνος ('a man travelling light' 2.97.1) in an ethnographic context.

Thucydides uses the phrase twice in this context and never elsewhere. Besides allusions of this kind, there is also allusion from Thucydides to Herodotus on a larger scale. The figure of the warner in Thucydides, Archidamos in Book I, Nicias in Book VI, is modelled on the warner in Herodotus, who himself has Homer as a model²². While the first kind of allusion seems to presuppose a reading of Herodotus, the other kinds could be perceived by someone who had heard but not read Herodotus. So, as in the case of Sophoclean and Euripidean allusions to Aeschylus, it is probably necessary to think in terms of circles of competence.

What about the first intertextuality in poetry? A certain Pigres, called by the Suda the brother of Artemisia of Halicarnassus, is said to have gone through the *Iliad* adding a pentameter to each hexameter²³. It is difficult to see how he could have done so without the aid of a written copy of the *Iliad*, unless he had memorized the whole poem, and without putting his new version into writing. The one line of Pigres that survives, the second line of the rewritten *Iliad*, makes the Muse the source of *sophia*, and thus begins to accommodate the epic to what I believe is a specifically elegiac program²⁴. Pigres' reuse of Homer is thus intertextual in the sense in which I am using the term, the sense, to repeat, that is normal in Classical studies.

Sufficiency, Admiration and Law, *Historia* 43, 1994, 143-76, of which I learned just as I finished this paper).

- ²² Another Herodotean-Homeric allusion is found at 2.12.3. G. Crane has suggested to me another example of this kind of allusion: the Athenians at Melos are modelled, with ironic implications, on the embassy led by Alexander that brought a peace offer to the Athenians. For references for the warner, see Hornblower, 125.
- ²³ I am grateful to R.P. Martin for reminding me *per litteras electronicas* of Pigres. Compare P. Scarron's *Virgile travesti en vers burlesques* (1648-52), which is one of the examples discussed by G. Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris 1982.
- ²⁴ L. Edmunds, *The Genre of Theognidean Poetry*, in T.J. Figueira - G. Nagy, eds., *Theognis of Megara: Poetry and the Polis*, Baltimore - London 1985, 100.

For the history of intertextuality in Greek literature, we are on firmer ground when we come to Plato, who was a writer in a very familiar sense. There is the anecdote in Dionysius of Halicarnassus about the different versions of the first sentence of the *Republic* found on a writing tablet after Plato's death²⁵. Plato could imitate any style necessary to his purposes. The speech of Lysias in the *Phaedrus* is so intertextual with the extant speeches of Lysias that it has sometimes been called a quotation of Lysias, not an imitation of Lysias by Plato.

When we come to the Alexandrian poets, we are of course at the point at which Greek studies join hands with Latin studies. In fact, G. Giangrande, one of the pioneers in the study of intertextuality in Alexandrian poetry, explicitly linked his project to G. Pasquali's foundational - for Latin studies, that is - essay, *L'Arte allusiva*²⁶.

With Pasquali, I turn to a brief survey of intertextuality in Latin studies, a much more difficult project. First, Pasquali is not an absolute beginning. There were others before Pasquali. There was Pasquali before Pasquali, in the sense that the main idea about allusion is already in the *Orazio lirico* of 1920. And there was E. Norden in the background of *Orazio lirico*.

And yet one can speak, as G.B. Conte does, of a specifically Italian tradition that goes back to the 1942 essay²⁷.

In P.V. Cova, *L'omerismo alessandrino dell'Eneide* (1963), one finds citation of Pasquali's article of 1942; one finds the concept of Homer as 'model', as distinguished from influence; in short, one finds an approach that would now be called intertextual. In Latin studies, the foremost representatives of this tradition, at least from an American point of view, are now Conte and A. Barchiesi. In the United States, there was a distinct tradition of intertextual studies that did not become aware of the Italian one until the time of the first translation of Conte's work into English, in 1986, *The Rhetoric of Imitation*. In the

²⁵ *Comp. verb.* 6.25.33; cf. Quint. 8.6.64; Diog. Laert. 3.37.

²⁶ G. Giangrande, 'Arte allusiva' and *Alexandrian Poetry*, CQ 17, 1967, 85-97. For a survey of the study of allusion in Hellenistic poetry, see P. Bing, *The Well-Read Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Göttingen 1988. 73-74 n. 39. See also M. Campbell, *Echoes and Imitations of Early Epic in Apollonius of Rhodes*, Leiden 1981; *Commentary on Apollonius of Rhodes 'Argonautica' III 1-471*, Leiden 1994.

²⁷ G.B. Conte, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, ed. Ch. Segal, Ithaca-London, 1986, 24.

same year, R. Thomas, writing in *Harvard Studies* on intertextuality in Vergil's *Georgics*, cites neither Conte nor any other Italian scholar. One can contrast the perspective of the Englishman Ol. Lyne, who, in the following year, 1987, in his chapter on allusions in the *Aeneid*, cites both Conte and Barchiesi. But if one goes back a few years in the history of English scholarship to 1979, to the collection of papers entitled *Creative Imitation and Latin Literature*, edited by D. West and T. Woodman, one finds no citation of Conte or Barchiesi or any other Italian, and almost no citation of Americans. Who are the scholarly antecedents of the notion of 'creative imitation'? My guess is that these antecedents are German scholars writing before the Second World War. To turn again to the U.S., when did the American tradition, also parochial, start, and what were its sources? There were the articles on the *Aeneid* and Homer published by W.S. Anderson in 1957 and 1963²⁸. There was W. Clausen's article *Callimachus and Latin Poetry* in 1964²⁹. Clausen's influence was great. His student D. Ross was the teacher of R. Thomas at Michigan. When Thomas went to teach at Harvard in the late 1970s, he came into direct contact with Clausen, and I believe that this contact had an influence on Thomas' work. J. Zetzel, who entered into controversy with Thomas over intertextuality in Catullus, was also a student of Clausen. One could also mention P. Knox, D. Kubiak, and other Americans who were influenced by Clausen through studying with him.

On the basis of the surveys that I have now given, I shall say what I see as the major gains and what I see as problems that remain for further study.

The major gains achieved by intertextual studies in Greek and especially in Latin are four. First, typology: I refer in particular to the typologies of allusion in Latin poetry proposed by Ol. Lyne and by R. Thomas³⁰ and to the theoretically based typologies of G. D'Ippolito³¹. Second, hand-in-hand with typology, came a nuanced under-

²⁸ *Vergil's Second Iliad*, TAPhA 88, 1957, 17-30; *On Vergil's Use of the Odyssey*, *Vergilius* 9, 1963, 1-8.

²⁹ GRBS 5, 1964, 181-96.

³⁰ Thomas, *Virgil's*, 171-98: R.O.A.M. Lyne, *Further Voices in Vergil's 'Aeneid'*, Oxford 1987, ch. 3 (*Allusion*). For a further stage of Lyne's views, see *Vergil's Aeneid: Subversion by Intertextuality: Catullus 66.39-40 and Other Examples*, G&R 41, 1994, 187-204.

³¹ G. D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia: sondaggi da Virgilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio*, Palermo 1985, ch. 1.

standing of the functions of intertextuality. The first step had already been taken by Pasquali, whose main point was in fact that what he called 'allusion' had an artistic function. Within the Italian tradition, already in the early 1970s, Conte conceived of this function as analogous to that of the rhetorical figure³². The typologies of Lyne and Thomas included many subtle observations on the function of allusion. Third, the study of intertextuality, again within the Italian tradition, led to a distinction between allusion at the level of individual words and passages, and allusion at the level of genre or system or poetic langue. This distinction was advanced by Conte in *Virgilio: il genere e i suoi confini* (1984) and, in the same year, by Barchiesi in *La traccia del modello: effetti omerici nella narrazione virgiliana*³³. Fourth is the metapoetic aspect of intertextuality, which has emerged especially in study of post-Augustan literature³⁴. D. Kennedy has observed a «recent consensus» that «post-Virgilian epic is to be read as a response to the cultural authority of the *Aeneid*», and the self-consciousness of this response produces the metapoetic³⁵.

Of the major problems that appear to remain, the first is intentionality, the question $\pi\alpha\sigma\iota\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\upsilon\sigma\sigma\alpha$ as V. Citti has called it³⁶. Pasquali understood allusion strictly in terms of the intentions and even the biography of the poet. For example, Vergil's allusion to Varius,

³² Conte, *The Rethoric*, 38-9; cf. M.G. Bonanno, *L'Allusione necessaria: ricerche intertestuali sulla poesia greca e romana*, Roma 1990, 26. Outside of classical scholarship, the conception of intertextuality in terms of rhetorical figures is found in L. Jenny, *La stratégie de la forme*, Poétique 7, 1976, 257-81 at 275-78.

³³ See the comments in Conte, *Memoria*, 120-21 (in a postscript to the 1974 edition).

³⁴ A. Barchiesi, *Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's 'Heroides'*, HSCP 95, 1993, 333-65 at 352: «Allusions always focus on individual models, but, to some extent, every allusive text makes also some broader reflexive statement: 'I am poetry', or 'fiction' or 'I belong in a tradition'». Cf. M. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, in U. Broich- M. Pfister, ed., *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, 1-30 at 26: «So treibt Intertextualität immer auch zu einem gewissen Grad Metatextualität hervor, eine Metatextualität, die den Prätext kommentiert, perspektiviert und interpretiert und damit die Anknüpfung an ihm bzw. die Distanznahme zu ihm thematisiert».

³⁵ D. Kennedy, *Subject Review*, G&R 41, 1994, 90. A prime example of a metapoetic interpretation of post-Vergilian epic is J. Masters, *Poetry and Civil War in Lucan's 'Bellum Civile'*, Cambridge 1992. For similar work on Seneca, see A. Schiesaro, *Forms of Senecan Intertextuality*, *Vergilius* 38, 1992, 56-63.

³⁶ Citti, *Eschilo*, 164 n. 11.

«l'amico del suo cuore», was a compliment. Vergil's intentions could also be rivalrous and thus take the form of emulation, a form of intention that Pasquali stressed. Conte and Barchiesi, on the other hand, would exclude intention from the discussion of intertextuality³⁷. J. Farrell, in his study of intertextuality in Vergil's *Georgics*, states that the student of allusion «cannot simply wish the problem away» and «is on some level concerned with a poet's intention»³⁸.

The reader is the second problem. Whether we speak of the author's intention or of the effect of the text, we presuppose a reader. In Pasquali's view, every kind of allusion depended on a reader. «Allusions do not produce their intended effect except on a reader who clearly recalls the text to which reference is made»³⁹. The reader is important in Conte's understanding of intertextuality, too. In the preface to *Generi e lettori* (1991), he distinguishes between the reader-addressee (lettore-destinatario) and the reader-interpreter (lettore-interprete), and defines the former as «a form of the text; it is the figure of the recipient as anticipated by the text. To this prefigurement of the reader, all future, virtual readers must adapt themselves»⁴⁰. The difference between Pasquali and Conte is that one sees the reader in terms of an effect intended by the author, the other sees the reader as an effect of the text.

The subject of intertextuality and the reader prompts several suggestions. First, to return for a moment to the first problem, which was intentionality, it seems to me that if we subordinate 'intentional' to 'conscious', we can do justice to the function of the author and at the same time reach a more nuanced description of the reader's rela-

³⁷ Conte, *Memoria*, 114; Conte-Barchiesi, *Imitazione*, 88-93; and Lyne's latest work, *Further Voices*.

³⁸ J. Farrell, *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic: The Art of Allusion in Literary History*, New York 1991, 23. Cf. Thomas, *Vergil's*, 174 and n. 13; Bonanno, *L'allusione*, 22 on intention.

³⁹ G. Pasquali. *L'arte allusiva*, *L'Italia che scrive* 25, 1942, 185-87. Repr. in *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951, 11-20 and in *Pagine stravaganti*, II, Firenze 1968, 275-82. My references are to the last of these. The sentence quoted, which refers to the reader of Horace and Vergil, is at 275: «[L]e allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono».

⁴⁰ G.B. Conte, *Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano 1991, 6: «una forma del testo, è la figura del ricettore quale viene anticipata dal testo. A questa prefigurazione di lettore deve adeguarsi ogni futuro, virtuale lettore».

tion to the text. In fact, on the basis of the distinction between conscious and unconscious, it becomes possible to give a logically complete account of every possible relation between reader and text or author. Such an account is provided by W. Füger⁴¹.

My second suggestion concerns the Model Reader, as Conte sometimes calls his text-determined reader. This concept of the Model Reader is discussed systematically in U. Eco, *Lector in Fabula*, with reference to an already extensive literature⁴². I believe that the concept is already problematic in Eco and earlier, but I will confine my remarks to the use of the concept in the field of Classics. M.G. Bonanno has recently distinguished between different kinds of readers⁴³, and Citti, as said, has appealed to the notion of circles of competence in his discussion of intertextuality in Euripides⁴⁴.

In his discussion of the marking of intertextual reference, Füger reached the paradox that, the more clearly marked the reference, the more inaccessible it is to the reader. Instead, then, of a single Model Reader, perhaps we should think of a variety of readers, amongst whom intertextuality functions as a discriminatory principle.

My third suggestion concerns the situation, fully described by Füger, of the reader who is completely unconscious of a reference to an earlier text. In our reading of ancient literature, this unconsciousness is sometimes determined by the loss of the relevant pre-texts. Pasquali had already stated in *L'arte allusiva* his belief that it was «certissimo» that most of the allusions in Vergil and other Roman poets to their contemporaries escape us⁴⁵. Only by chance do we have the lines of Varro of Atax preserved by Servius or the lines of Varius preserved by Macrobius that permit us to grasp certain Vergilian allusions. But, even when the reader is hypothetically capable of grasping an allusion, he may miss it. Even as he misses it, he may also have some non-intertextual understanding and enjoyment of the text, just as we do in the case of Vergil, where most allusions to his

⁴¹ W. Füger, *Intertextualia Orwelliana: Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität*, Poetica, 1989, 179-200.

⁴² U. Eco, *Lector in Fabula*, Milano 1979, 66 n. 10 for bibliography on the Model Reader.

⁴³ Bonanno, *L'allusione*, 34.

⁴⁴ Citti, *Eschilo*.

⁴⁵ Pasquali, *L'arte*, 278-79.

contemporaries are lost along with their works. If we think of the non-comprehension of intertextuality on a broad, historical scale, in the history of reception, it becomes even clearer that an author, like Vergil in the Middle Ages, may be highly prized for long periods of time by multitudes of readers who are unaware of his intertextual dimension. I conclude that, whereas intertextuality may be necessary in the writing of texts, it is unnecessary in their reading⁴⁶.

My fourth suggestion about the reader starts from this notion of the history of reception just invoked. Whereas Conte and others assume a static relation of reader, text, and earlier text, the fact is that, after the moment of the initial reception of a text, there is never a reader who has not read subsequent texts. The question therefore arises of the effect of later texts on the perception of texts and their references to earlier texts. Conte's essay on Lucretius, *Instructions for a Sublime Reader: Form of the Text and Form of the Addressee in Lucretius' 'De rerum natura'* is a useful case⁴⁷. This essay was originally published as the introduction to a translation of Lucretius in the *Classici Rizzoli* (1990). The reader-addressee of Lucretius, as described by Conte, is based on pseudo-Longinus' concept of the sublime⁴⁸. Conte uses pseudo-Longinus to describe what the reader of Lucretius experiences.

In other words, his description of the sublime reader depends upon his use of an author, pseudo-Longinus, who lived long after Lucretius and whose concept of the sublime could not be a projection of the text of Lucretius. Conte's construction of the sublime reader thus embodies an intertextual procedure that I believe is common and indeed inevitable: the reading of a text in terms of later texts that the author of the target text did not know and could not have anticipated. The historical distance of the reader from the text produces a surplus of intervening texts that influence his reading. In the case of Conte's reading of Lucretius, the model of the sublime reader deriving from pseudo-Longinus caused him to be most aware of Empedocles as an

⁴⁶ Cf. A. Barchiesi, *La traccia del modello: effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa 1984, 120: «Voglio dire che il riferimento a Omero è senz'altro *costitutivo* del testo... ma non è per nulla indispensabile alla corretta decifrazione del testo».

⁴⁷ Conte, *Generi*, 9-52: «Insegnamenti per un lettore sublime: forma del testo e forma del destinatario nel *De rerum natura* di Lucrezio».

⁴⁸ Conte, *Generi*, 26ff.

earlier text and to minimize other kinds of intertextuality, for example, the diatribe.

The third problem that I find is the concept of the text that underlies intertextual studies in Classics. I introduce this problem by comparing the philological and the post-structural concepts of the text.

Classicists use 'text' in two ways. First, to mean «The wording adopted by an editor as (in his (or her) opinion) most nearly representing the author's original work; a book or edition containing this; also, with qualification, any form in which a writing exists or is current, as a good, bad corrupt, critical, received text»⁴⁹. To establish a text representing an ancient author's original work was for centuries the primary and most honorable function of the classical scholar, and the critical edition was the chef d'oeuvre of classical studies. The second way in which classicists, or some classicists, use 'text' is quite different. I shall take another example from Conte's preface to his *Genres and Readers*, where he speaks of «the text itself» and «the text... conceived and structured per se»⁵⁰. 'Text' here clearly means 'original work' and, since the reference is to poetry, to the original work as an esthetic object, which is assumed to be structured, unitary, and complete. It has these qualities because it expresses some anterior meaning that it intends to communicate. I would call attention to Conte's stress on communication in the pages from which I quoted those phrases on the text. We can then translate Conte's 'text itself' into 'work itself'. If we compare this second use of 'text' with the first, it seems that some classicists - Conte is hardly alone, I should add - would like to conflate the material fixity and substantiality of the critical edition with the ideal permanence of the work of literature.

For a post-structuralist concept of the text, there are several possibilities. As Kristeva was the first to theorize and to name intertextuality, her concept of the text will here be taken as an example. In the first place, her concept was intended, very much in the spirit of the 1960s, as a revolutionary, Marxist one. The term 'text' was itself polemical. She used this term to argue against the concept of the

⁴⁹ *OED* s.v. 'text' l.d.

⁵⁰ *Genres and Readers*, Baltimore-London 1994, 4-5 = *Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano 1991, XVIII-XIX; cf. Conte 1985, 113: «il testo in quanto sistema di rapporti conclusi tra loro, in quanto costruzione destinata ad una vita autonoma».

work of literature as a real object endowed with esthetic value. In her perspective, the work of literature was only an ideological phenomenon. She replaced it with the concept of the text as 'signifying practice'. As an object of exchange between a sender (destinateur) and a receiver (destinataire), the 'signifying practice' is a 'process of production of sense', and it is studied as 'structuration', as distinguished from structure. A text is therefore a 'productivity', which means that it stands in a 'redistributive (destructive-constructive)' relation to the language in which it is written...⁵¹ Given this redistributive relation of text to language, one can see that intertextuality was going to enter the picture. The literary text in particular Kristeva spoke of as a 'paragram'. She said: «The literary text presents itself as a system of multiple connections that one could describe as a structure of paragrammatic networks (*réseaux*). We use the term paragrammatic network for the *tabular (non-linear) model* of the elaboration of the literary image, in other words, the dynamic, spatial graphism designating the pluridetermination of sense (different from the semantic and grammatical norms of ordinary language) in poetic language. The term network replaces univocity (linearity) while including it, and suggests that each ensemble (sequence) is the end and the beginning of a plurivalent relation. In this network, the elements present themselves as the *highpoints* of a graph..., which will help us to formalize the symbolic function of language as dynamic mark, as moving 'gram' (thus as paragram) that makes rather expresses a meaning»⁵².

My purpose is not to say which concept of the text should be preferred; I would only point out how diverse are the concepts of intertextuality that follow from the two concepts of the text, the philological and the post-modern. For Kristeva, as the text belongs, in virtue of its linguistic basis, to a social-historical ensemble regarded as already a textual ensemble, intertextuality is the interaction of codes that is produced in a single text. Kristeva says: «Intertextuality is a notion that will be the index of the manner in which a text reads

⁵¹ *Problèmes de la structuration du texte*, in *Théorie d'ensemble*, Paris 1968, 297-316 at 311-12.

⁵² In *Pour une sémiologie des paragrammes*, (1966), in Σημειωτική: *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, 174-247 at 184. This passage, in an intertextual gesture, is quoted by O. Ducrot and T. Todorov, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, Baltimore - London 1979, 359 without attribution.

history and inserts itself in history. The concrete mode of realization of intertextuality in a given text will confirm the major characteristic ('social', 'esthetic' [etc.]) of a textual structure»⁵³.

To take Conte as an example again, intertextuality operates within a specifically literary history⁵⁴. He speaks of the «cardinal and privileged role of memory within poetry», which seems to exclude or override any contemporary literary strands of the textual network. He has the notion of a «chain of poetic discourse» in which individual poems find their place⁵⁵. He has a very strong sense of an autonomous poetic tradition as the locus of intertextuality⁵⁶. In this respect, he is still close to the estheticism of Pasquali. In short, for Conte, intertextuality is a matter of a poem's relation to the past, to its particular literary past, whereas, for Kristeva, intertextuality is a matter of a poem's relation to its present.

As an example of Conte's relation to the philological concept of the text, I refer again to the essay on Lucretius. Conte allows that «Lucretius ends up making different discursive structures collude with one another»⁵⁷, and he mentions in particular the philosophic diatribe, with its sarcasm and moralism and its favorite themes of misery, exile, old age, and death. Conte is in fact the author of an important article on the diatribe in Lucretius. But Conte's presuppositions cause him to rule out the intertextual force of the diatribe in the *DRN*. The diatribe is «a field of expressive counterforces that dissent from the sublime but almost always end up being cancelled out by it»⁵⁸.

The fourth problem is already implicit in the example that I have just taken from the work of Conte: it is the problem of the relation of the text to the non-literary historical context from which it emerged. How can a text belong to an autonomous literary tradition, expressed

⁵³ *Problèmes*, 311: «Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle. Le mode concret de réalisation de l'intertextualité dans un texte précis donnera la caractéristique majeure ('sociale,' 'esthétique') d'une structure textuelle».

⁵⁴ Conte, *The Rhetoric*, 49.

⁵⁵ *Ibid.*, 44, cf. 56-57.

⁵⁶ Especially *ibid.*, 42-43.

⁵⁷ Conte, *Genres*, 31 = *Generi*, 42: «Lucrezio si trova a far colludere diverse strutture discorsive insieme».

⁵⁸ Conte, *Genres*, 32 = *Generi*, 42: «campo di contro-forze espressive che dissentono dal sublime, ma quasi sempre finiscono per annullarsi in esso».

in its diachronic intertextual dimension, and, at the same time, maintain a synchronic intertextual relation to the non-literary codes of the social and political milieu in which it was created? How to read a line like *o nata mecum consule Manlio* (Hor. c. 3.21.1), which is hymnal⁵⁹, borrows the language and form of a label on a wine jar⁶⁰, and may also, as A. Zissos has suggested to me, echo Cicero's *o fortunatam natam me consule Romam*⁶¹? It seems that it would be useful for historically oriented scholarship to have a concept of intertextuality that would permit the reconciliation of these various kinds of allusion or reference.

In conclusion, I return briefly to the conflicting concepts of the text outlined above. The autonomy of the text was the cornerstone of philology and thus, for a long time, of the discipline of Classics. The idea of the critical edition and the idea of the work (the poem, the oration, or whatever) are easily conflated, and the autonomy of the text becomes a principle for all other kinds of research. But, without committing itself to a boundless, borderless text, without committing itself to an endless play of traces and differences, classical scholarship could still work with a more open concept of the text that would remove texts from an exclusively literary history and restore them to the rest of the history in which they participated (I mean without restricting them to the status of documents for the biography of the author). This larger notion of the text might already be a consequence of, for example, the work that has been done on the relation between iconography and written texts. One also thinks of O. Murray's observations on the Callimachean graffito on the wall of the Auditorium of Maecenas⁶². As he says, the graffito puts us on a border, very difficult to define, between poetry and life. The larger notion could be expanded to the relation between texts and other bodies of discourse that, although not written, are defineable as, let us say, kinds of discourse, and therefore susceptible of discussion as intertextuality. Then it would be necessary to rewrite the survey of intertextuality that I gave,

⁵⁹ E. Norden, *Agnostos Theos*, 1916; repr. 1956, 143-63.

⁶⁰ Cf. *CIL* IV 255.1 = Dessau 8584; *CIL* XV 4539 = Dessau 8580; *CIL* XV 4571 = Dessau 8581.

⁶¹ 17 Morel. Cf. Conte-Barchiesi, *Imitazione*, 101-03 on Hor. *epist.* 2.1.256 (*et formidatam Parthis te principe Romam*).

⁶² *Symposium and Genre in the Poetry of Horace*, in N. Rudd, ed. *Horace 2000: A Celebration: Essays for the Bimillennium*, Ann Arbor 1993, 89-105 at 94-5.

beginning with Nestor's cup.

The inscription on the cup begins with a line of prose or perhaps an iambic trimeter. This line not only alludes to the cup of the Homeric Nestor but is also a *type* of graffito, a proprietary formula. The inscription continues with two dactylic hexameters probably modelled on Homeric ones but composed in a spirit of parody. The first of the hexameters, like the very first line of the inscription, also imitates a kind of graffito, a curse formula: «Whoever steals this cup...». But here the formula is varied to: «Whoever drinks from this cup...» and then the second hexameter completes the thought *para prosdokian*. «He will be seized by the desire of Aphrodite». It has been suggested that the division of the lines, all three written in retrograde, reflects the practice of the symposium by which the invitation to sing passed from one guest to the next. Even if this suggestion is unfounded, the fact remains that the inscription represents an intertextuality in which both poetic and non-poetic texts serve as models and are synthesized, through parody and imitation, in a new text. In the beginning, then, was intertextuality, and a rather complex one, too⁶³.

New York

Lowell Edmunds

⁶³ I am grateful for many *interventi* and for private conversations at the conference at Cagliari Nov. 24-6, 1994. All have contributed to this paper. It would be impossible to name everyone. The intellectual encounters with S. Rossetti Favento, S. Impellizzeri, and E. Degani are an especially vivid memory.

L'ARTEMIDE BAMBINA DI CALLIMACO (a proposito di intertestualità)

Un recente documento di lavoro del "Centro internazionale di Semiotica e Linguistica di Urbino", appositamente dedicato a *la notion d'intertextualité*, registra l'ormai generale acquisizione di termini quali 'intertesto' e 'intertestuale' nel vocabolario della critica letteraria contemporanea (peraltro interessata «à toutes les périodes d'écriture, du passé le plus lointain jusqu'au présent»), ma pure invita a un globale ripensamento onde evitare l'indebita confusione dell'intertesto con il cosiddetto ipotesto, se non l'irriducibile pratica della 'critique des sources' (la confusione sarebbe alimentata dall'uso non sempre univoco della stessa terminologia)¹.

Mentre rinviando ad una lucida disamina 'nostrana' dei termini via via in auge presso i semiotici (il maggiore sforzo distintivo e classificatorio sembra restare quello di Genette)², sentiamo quel vago disagio tipicamente procurato dal *déjà vu* (e *déjà lu*): non era la stessa Kristeva, l'inventrice del fortunatissimo termine 'intertextualité', a disconoscere la propria creatura perché malamente adottata quale 'critica delle fonti', e quindi a sostituirla con 'transposition'?³ Ma, appena nato, il neologismo 'intertestualità' (e affini) ha cominciato a vivere di vita autonoma, imponendosi per chiara evidenza di significato e implicita indicazione di metodo, perché «ha il vantaggio di cogliere oggettivamente ed empiricamente il fenomeno della compresenza di uno o più testi in un altro», senza contare l'ulteriore vantaggio - per noi classicisti - che, «ragionando in termini di intertestualità non si esclude ciò che *imitatio* o 'arte allusiva' sanno cogliere, e ci si adatta a comprendere molto di più»⁴. Si tratta dunque

¹ D. Gullentops, *A propos de la notion d'intertextualité*, Urbino 1992, 1 ss. e 22 n.1.

² Cf. G. D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia. Sondaggi da Vergilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio*, Palermo 1985, 10 ss.

³ J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris 1974, 57 ss. (per il termine 'intertestualità', che in verità traduce la nozione 'dialogismo' di Bachtin, cf. Σημειωτική, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, 143 ss.)

⁴ Così G.B. Conte-A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica, I, La produzione del testo*, Roma 1990, 87.

di una scelta non solo terminologica, ma teorica e insieme operativa, che implica l'idea di una letteratura dove ogni testo - sempre rivolto ad un lettore competente - si configuri come assimilazione e, soprattutto, trasformazione di altri testi. Qui sta il superamento della critica delle fonti, poiché non si deve credere che l'applicazione della nozione d'intertestualità consista nella semplice individuazione dell'intertesto (l'insieme dei testi che entrano in relazione in un dato testo)⁵, ché, in tal caso, l'individuazione dell'intertesto anteriore coinciderebbe con la 'ricerca delle fonti', quella dell'intertesto posteriore con la 'storia della fortuna' o *Nachleben*⁶.

Il filologo ha tuttavia la sensazione, se non la consapevolezza, di dover ormai procedere da solo, riconoscendo i meriti 'sistematici' degli studi di linguistica e retorica, ma ritornando all'esperienza che gli è propria, abituata all'imprevedibile, dove la varietà dei casi fa 'saltare' qualsiasi sistema che intenda classificarli troppo ordinatamente.

Basterà non trascurare alcuni 'punti di riferimento' (in senso topografico), conquistati dall'elaborazione teorica soprattutto in campo semiotico, oggi appartenenti a un comune patrimonio culturale, dove sarebbe arduo, talora, distinguere la paternità di questa o quell'asserzione⁷: prima fra tutte (ma si tratta di un *topos* critico, basti ricordare l'apoforisma di Wölfflin che tutti i quadri devono ad altri quadri piuttosto che all'osservazione diretta) la dichiarata certezza che nell'opera letteraria le parole non significano in quanto si riferiscono - direttamente - a cose o a concetti o, più generalmente, a un universo non verbale, ma perché rinviano a un sistema rappresentativo già perfettamente integrato nell'universo verbale del linguaggio⁸. L'intertestualità parla dunque una lingua il cui vocabolario è costituito dal complesso dei testi (pre-)esistenti⁹, ma soprattutto è la condizione della leggibilità letteraria, non cogliendosi il senso e la struttura di un'opera se

⁵ Secondo la definizione di M. Arrivé, *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris 1972, 28 («ensemble des textes qui entrent in relation dans un texte donné»).

⁶ Cf. D'Ippolito, 23.

⁷ Oltre al nome di Arrivé, si possono fare quelli di Jenny, Dällenbach, Riffaterre, Genette, Segre, Corti e altri (cf. D'Ippolito, 21).

⁸ Si suole citare, in proposito, M. Riffaterre, *L'intertexte inconnu*, *Littérature* 41, 1981, 6.

⁹ Cf. L. Jenny, *La stratégie de la forme*, *Poétique* 7, 1976, 266.

non in rapporto a dei modelli, a loro volta risultato di una quantità di testi in progressiva e reciproca relazione: «fuori da questo sistema l'opera letteraria è innaturale: la sua percezione presuppone una 'competenza' nella decifrazione dei linguaggi letterari che ha come condizione la pratica di una molteplicità di testi»¹⁰.

Ne consegue una lettura in senso tutt'affatto 'lineare', intesa a penetrare la superficie 'opaca' del testo, il quale parla una lingua difficile: 'impedita' secondo Sklovskij¹¹, non unico tra i formalisti russi a cogliere l'opposizione tra linguaggio poetico e linguaggio pratico, quest'ultimo composto di ἐπιπόλαια, già secondo Aristotele, cioè di espressioni comuni, ordinarie, che, in quanto 'superficiali', sono chiare e non necessitano di alcuna introspezione: τὰ παντὶ δῆλα, καὶ ἄ μηδὲν δεῖ ζητῆσαι (*rhet.* 3.1410 b. 21 ss.). La ζήτησις invece dell'intertesto letterario, di quella pluralità di testi nascosti (τὰ ἄδηλα), di codici sottesi all'evidenza, spetta istituzionalmente proprio al filologo, però consapevole che «un testo può assomigliare ad un altro non per derivazione diretta..., ma perché l'uno e l'altro possono rimandare ad una comune codificazione letteraria»¹². In questa prospettiva, sembra opportuno rivisitare la nozione pasqualiana di 'arte allusiva', che esalta - in un sistema bilanciato dove ogni autore produce un testo per un lettore ideale - la ripresa, e la scoperta, preferibilmente puntuale: anche di una sola parola.

Oltre a questa memoria, per così dire, localizzata, e dunque disposta alla scoperta di quei «nessi inediti»¹³ altrettanto puntualmente localizzati dal filologo, esiste una memoria 'circolare' che scopre in qualunque singolo testo «l'impossibilità di vivere al di fuori del testo infinito», secondo una suggestiva definizione di Barthes¹⁴, valida a superare la spesso meccanica inclusione del testo in una serie culturale (come in una serrata catena di cause ed effetti) e a confermare l'appartenenza della *parole* al 'testo infinito' della *langue*, nella fattispecie poetica, già risultato comprensivo delle varie *paroles*. Per

¹⁰ Così Conte-Barchiesi, 88.

¹¹ Sulla definizione di Sklovskij e sulla nozione di linguaggio 'pratico' (opposta a quello di linguaggio 'poetico') di Jakubinskij, cf. B. Ejchenbaum, *La teoria del 'Metodo formale'*, in T. Todorov, *I formalisti russi*, tr.it. Torino 1968, 44 ss. (cf. 38).

¹² Così G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985², 115.

¹³ L'espressione è di M. Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino 1983, 70.

¹⁴ Così R. Barthes, *Il piacere del testo*, tr.it. Torino 1975, 36.

non ripetere qui cose (anche da me) già dette, vorrei ricorrere ad una εἰκών, un'immagine forse un po' ardita: il testo è come se avesse un inconscio non (solo) individuale ma (anche) collettivo, e rispondesse ad alcune strutture originarie (o, meglio, generative) non rintracciabili immediatamente in un dato testo, ma piuttosto percepibili in rapporto a un modello che non è più un testo particolare, bensì «un insieme di tratti distintivi»¹⁵ reperibili in più testi e costitutivi di un codice. Non abbiamo tuttavia invocato la nozione iunghiana di 'archetipo', ché, non a caso, è parsa più utile ad affermare, con E.R. Curtius, la centralità nella creazione poetica dei «grandi motivi, leggende, elementi tramandati dalla storia più lontana», appunto «intesi nel senso delle immagini-archetipi di Jung»¹⁶. Lungi dal voler abbracciare l'intera tradizione (letteraria) europea come categoria ideale, ci preme anzi dichiarare che qui non interessano tanto i *topoi*, ovvero quel deposito, anche 'autorevole', di «idee di carattere generale, tali da poter essere usate in ogni discorso e in ogni scritto»¹⁷ al fine di persuadere retoricamente: il nostro non è un interesse tematico, ma formale, e per 'trasformazione' di un testo intendiamo - etimologicamente - una modificazione, sempre *m o t i v a t a*, che tocchi le forme sia dell'espressione sia del contenuto.

Siamo entrati nel vivo della questione. Il superamento della positivista *Quellenforschung* non avviene con la scoperta dell'"intenzione" dell'autore (peraltro difficile da recuperare), ma piuttosto con l'oggettiva *observatio* della trasformazione testuale come fosse in atto. L'approccio intertestuale, in fondo, non è che la regola del lettore-filologo-modello, immerso nella testualità almeno quanto gli autori che abitualmente frequenta, e immune dai difetti del lettore-filologo-empirico, perché in grado non solo, e non tanto, di individuare 'quali' testi entrino in relazione in un dato testo, ma 'come' i testi variamente sottesi si trasfondano nel nuovo testo col risultato di una rinnovata, anzi riformata, produzione di senso. Così, una nozione forte come il 'dialogismo' di Bachtin resta forse la più idonea per una rilettura intertestuale anche delle letterature classiche. Il filologo può infatti concordare col semiologo nel constatare come la nozione altrettanto

¹⁵ Cf. Conte-Barchiesi, 95.

¹⁶ Cf. R. Antonelli, *Filologia e modernità*, introduzione a E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, tr. it. Firenze 1992, XVII.

¹⁷ *Id.*, XXV.

forte dell'ipogramma di (lontana) matrice saussuriana¹⁸ privilegi il processo di derivazione delle microstrutture poetiche, comportando un'apertura obbligata e un po' meccanica verso l'ipotesto, laddove nell'orizzonte bachtiniano agisce una sorta di dinamismo che investe le stesse macrostrutture, orientando comunque la lettura poetica in senso affatto unidirezionale. Il testo dialoga con i testi precedenti ma è anche aperto a quelli futuri, poiché le tradizioni letterarie si conservano e vivono non certo nella memoria soggettiva dell'individuo, e neppure in una psiche collettiva, ma nelle «forme oggettive» della cultura¹⁹. Bachtin esalta il principio della interazione permanente dei 'discorsi', dove la parola, per così dire, contiene l'autore e sa di avere un lettore: «ogni parola letteraria sente con maggiore o minore acutezza il proprio ascoltatore, lettore, critico e riflette in sé le sue previste obiezioni, giudizi, punti di vista. Oltre a ciò la parola letteraria sente accanto a sé l'altra parola letteraria, l'altro stile» e, naturalmente, «la parola colta è parola rifratta»²⁰. Il principio per cui la parola è il *medium* eternamente mobile, e mutevole, della relazione dialogica ha la virtù di rompere ogni chiusura del testo senza comprometterne la convenzione formale di unità, guidandone la lettura oltre l'individuazione dell'ipotesto, e verso una continuità sia seriale che circolare, al fine di cogliere quell'insieme di possibilità semantiche che orientino in modo pertinente l'interpretazione del testo. Solo così l'intertestualità «se révèle indispensable à la structuration du texte poétique et à l'orientation de sa lecture»²¹.

Avevamo tuttavia accennato a come il filologo debba ormai procedere da solo, con nuova consapevolezza dei propri mezzi. Anche perché da parte semiotica (e retorica), donde si sono tratte preziose indicazioni metodologiche, sembra annunciarsi una sorta di abbandono della letteratura, la quale peraltro imponeva uno sconfinamento di campo, così che «retorica e linguistica hanno sempre più accettato il limite di un'analisi che, se vuol superare i confini della frase, cambia nettamente di statuto»²².

¹⁸ Cf. Gullentops, 2 s. Da qui (in sostanza da una consapevole *abusio* della nozione di Saussure) partono le ricerche analitiche di Riffaterre.

¹⁹ Cf., in proposito, T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrit du cercle de Bakhtine*, Paris 1981, 131.

²⁰ Cf. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tr. it. Torino 1968, 255 e 264.

²¹ Così Gullentops, 22.

²² Così Conte-Barchiesi, 99. Senza contare che un'analisi raffinata come, ad esempio,

Il filologo dovrà dunque riconoscersi lettore privilegiato dell'intertestualità, e il filologo classico doppiamente privilegiato. Oggi, che la nozione di testo vince su quella di autore, è semmai il lettore a fare (fin troppo) da protagonista; in più il filologo classico, già lettore-modello per istituzione, legge testi di una letteratura, e cultura, dove l'idea tutta moderna di originalità (la 'pura' ispirazione di eredità romantica) non sfiora la mente di autori e fruitori per i quali la mimesi è, notoriamente, cardine poetico ed estetico.

Molto opportunamente, i recentissimi *Studi di estetica* monograficamente dedicati alla nozione di *mimesis* - di nuovo al centro della riflessione teoretica occidentale²³ - si appropriano dei saggi 'classici', e noti in ambito filologico, di Koller, Reiff, Flashar, mentre annunciano, nell'introduzione, un intervento di V. Kapp, intitolato *Intertextualité et rhétorique de citations*, e così motivato: «Un neologismo recente come quello di intertestualità ha concettualmente più di una affinità con l'idea di mimesis: una riflessione su questo rapporto può dare consapevolezza e spessore a una discussione che in alcuni casi sembra bruciarsi tutta nell'attualità... Abituati a considerare l'imitazione come copia servile e influenzati dal discredito che il romanticismo aveva gettato sull'idea, ci si era dimenticati della pluralità di significato del termine originario (i.e. *mimesis*), con gravi conseguenze anche per l'interpretazione della cultura antica»²⁴.

Nella (nostra) cultura antica, considerata sotto l'aspetto letterario, dobbiamo comunque distinguere fra letteratura greca e latina. Quest'ultima nasce in relazione con i modelli greci già raccolti in sistema: «abbiamo dunque a che fare con una duplice serialità che presuppone spesso un bilinguismo poetico; e risulta di per sé evidente che tutte le operazioni che coinvolgono una pluralità di linguaggi finiscono per alimentare una sensibilità allusiva». In una letteratura come quella latina, già per nascita, grazie a traduttori-letterati e traduttori-poeti, esplicitamente 'al secondo grado'(il metaforico

quella di Riffaterre, condotta concretamente su un testo (*Le rouet d'Omphale* di Victor Hugo) e sottoposta a verifiche concrete come, ad esempio, quelle di Gullentops, non sembra ormai implicare riferimenti teorici inediti (semmai un richiamo al dialogismo bachtiniano piuttosto che all'ipogramma post-saussuriano, cf. Gullentops, 16 ss.), ma risponde ad una *observatio* necessariamente filologica.

²³ Cf. la *Presentazione* di E. Mattioli, n. 7/8, 1993, 5 ss.

²⁴ *Id.*, 6.

‘palinsesto’!), persino la trasgressione (neoterica) riposa sulla tradizione (alessandrina), mentre in séguito sempre più emerge una «volontà di adeguamento» nei confronti dei modelli ‘classici’, come insegna l’esemplare rapporto Virgilio-Omero²⁵. Il dialogo con la tradizione greca dà la misura, variamente graduata, di quella ‘rigenerazione’ che la vecchia triade *interpretatio, imitatio, aemulatio* tentava di definire e distinguere. Natura e funzione dell’allusività di Orazio, ad esempio, stanno, secondo Pasquali, nella tensione tra forme antiche e contenuti nuovi o, meglio, nella tensione dentro le stesse nuove forme, poiché anche «lo stile e il verso è insieme vecchio e nuovo»²⁶. Il programma poetico è comunque implicato nella stessa elezione di modelli ‘classici’ (Archiloco, Alceo), tradotti sì, ma poeticamente, e dunque rigenerati (perché rimotivati): nel caso di *O navis referent in mare te novi* (1.14) un’allegoria costruita quale ‘metafora continuata’, l’ode rappresenta, come ho tentato ‘artigianalmente’ di dimostrare²⁷, l’esemplare trasformazione di un testo (anzi di più testi) di cui si conserva la forma progettuale: come se la nave-stato alcaica venisse smontata e, pezzo per pezzo, rimontata con gli aggiornamenti imposti dal contemporaneo e ‘augusto’ referente. Ne risulta però un testo carico di quel «senso storico» che propriamente «implica non solo l’intuizione dell’ ‘essere passato’ del passato, ma anche quello della sua presenza», un testo di uno «scrittore tradizionale», ma, in termini eliotiani, «acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua contemporaneità»²⁸.

Veniamo finalmente alla letteratura greca, a partire dal *πρωτος ευρητης*, in realtà di tutta la letteratura d’Europa: il sentimento, ancora di Eliot, che tale letteratura, dopo Omero, ha una «simultanea esistenza e forma un ordine simultaneo»²⁹ è forse eccessivo. A noi basta osservare che nel *corpus* omoglotta della poesia greca, e nell’arco che l’abbraccia dall’età arcaica a quella alessandrina, è possibile

²⁵ Cf. Conte, 41.

²⁶ Cf. G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti*, II, Firenze 1968, 277.

²⁷ Cf. M.G. Bonanno, *L’allusione necessaria*, Roma 1990, 207 ss.

²⁸ Così T.S. Eliot, *Il bosco sacro, saggi di poesia e critica*, tr.it. Milano 1971 (si tratta delle celebri pagine sulla dialettica fra «tradizione e talento individuale»).

²⁹ Così E.R. Curtius, *Studi di letteratura europea*, tr. it. Bologna 1963, 404 (Eliot è in compagnia di Joyce e Hofmannsthal: tutti e tre, per Curtius, individuano «uno spazio e un tempo unitari; lo spazio è l’intera Europa occidentale, il tempo è quello della sua tradizione» da Omero in poi, cf. Antonelli, XV).

apprezzare in modo speciale la nozione d'intertestualità. A cominciare, si diceva, da Omero.

Se è vero che è possibile cogliere il senso e la struttura di un'opera soltanto in rapporto a dei modelli, la vecchia formula "Ὅμηρου ἐξ Ὀμήρου σοφηνίξειν può ben significare oltre la lettera l'unica possibilità intertestuale, sincronica e diacronica ad un tempo. Poiché prima di Omero non c'è che Omero. Ma dopo di lui vale la formula, questa volta bacchilidea, ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός: a indicare già linguisticamente l'alterità nella continuità della tradizione; e a cogliere - nel 'grande mare dell'oggettività' intertestuale (greca), dove (come di norma) reminiscenze imitazioni calchi allusioni confluiscono, senza distinzione che non sia funzionale, verso un principio unitario e costruttivo del discorso poetico - la specialità dell'allusione.

Si riconosce (rispetto ai poeti romani) che «gli Alessandrini l'avevano già conquistata all'interno di una sola lingua, ma appunto grazie allo sviluppo di istituti letterari, codificazioni specifiche, generi e sottogeneri poetici, la grande tradizione precedente si offriva come un intertesto ricco di voci contrastanti»³⁰. Occorre in merito, e in primo luogo, invocare quel processo - così 'materiale' da condizionare modi e forme del produrre poetico - rappresentato dal compiuto passaggio dalla cultura orale a quella scritta. L'allusione - 'conquistata', si diceva, dagli Alessandrini - si presenta come un invito particolare e persino individualizzato alla partecipazione di un desiderato *Mitspieler* che sappia stare al gioco³¹ quando ormai la partecipazione certa perché 'fisica' di un'intera collettività è venuta meno da tempo. La 'cultura del libro', ormai istituzionale, assieme all'affermarsi della filologia, anch'essa ormai istituzionale, comporta la generalizzata diffusione libresca anche della poesia: è questo il dato distintivo, rispetto al passato, dei nuovi modi della comunicazione, e della mutata destinazione della letteratura. I riflessi dell'ormai definitivo transito al testo scritto, per essere letto e riletto, sono avvertibili nella maniera propriamente alessandrina del riuso della parola altrui: l'allusione, la cui esistenza, e consistenza, dovrà dirsi «subordinata al libro» non meno dell'esistenza stessa della filologia³².

³⁰ Così Conte-Barchiesi, 100.

³¹ Sul concetto di arte come 'gioco' e sulla necessità di *mitspielen*, cf. H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, tr.it. Genova 1986, 25 ss.

³² Per la nascita della filologia «come disciplina intellettuale autonoma», cf. R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica. Dalle origini all'età ellenistica*, tr. it. Napoli 1973, 22.

Naturalmente, non si vuole qui escludere che forme di allusione esistessero in precedenza (e non si fa riferimento allo statuto già antico della parodia, il cui inventore, Ipponatte, non a caso sarà amato da Callimaco, e neppure si rinvia alle sistematiche allusioni comiche a testi seri, costitutive della paratragedia, ad esempio aristofanea). Si intende qui affermare, necessariamente schematizzando: se è vero che l'intertestualità non riguarda esclusivamente una cultura dominata dalla letteratura scritta (la poesia epica e quella simposiale, dette e trasmesse oralmente, sono 'continue' trasformazioni di modelli poetici noti), è pur vero che i modi e le forme dell'intertestualità registrano variazioni apprezzabili, lungo l'arco, si diceva, proteso dall'età arcaica a quella alessandrina. E, in età alessandrina, data la perfetta trasformazione del messaggio da orale a scritto (non ci sembra inutile insistere, un'ultima volta, su questo dato 'materiale'), accade che il comporre dialogando filologicamente (il poeta *doctus* è anche filologo) con una tradizione 'compiuta', e comunicando con un lettore che «poteva riconoscere a suo comodo e 'assorbire' e 'pensarci su'», produce qualche 'nuova' conseguenza, se è vero, d'altra parte, che «soltanto quando il linguaggio viene fissato per iscritto diventa possibile riflettere su di esso»³³.

L'allusività è la necessaria attitudine di una poesia che dialoga sistematicamente con una 'tradizione' data per conclusa, e dunque leggibile come un testo storicamente acquisito perché fissato per sempre, su cui è dato riflettere, riflettendo sulla forma stessa del testo. La poesia alessandrina è così la prima (nella cultura europea) meta-poesia che programmaticamente enuncia le regole del gioco intertestuale (come già, grazie però alla parodia, il metateatro aristofaneo scopriva le carte del testo tragico, mentre, ancor prima, la parodia ipponattea aveva scoperto e decostruito la finzione dell'*epos*) esponendo la propria poetica nel corso stesso del poetare: finendo per produrre taluni espliciti e compatti *Programmgedichte* (il prologo degli Αἴτια di Callimaco, le *Talisie* di Teocrito, il mimo VIII di Eronda), ma cominciando da unità progettuali anche minime, magari affidate alla singola parola (allusiva) come alla più sottile e tuttavia materiale espressione del progetto poetico.

³³ Così E.A. Havelock, *La musa impara a scrivere*, tr.it. Roma-Bari 1986, 137 e 140.

Non andrò oltre nell'analisi dell'allusione, e del suo 'disvelamento', per non ripetere cose già dette altrove³⁴. Preferisco portare l'esempio (come la geometria dimostra con le figure, diceva E.R. Curtius, così la filologia con i testi) di un intertesto che, dall'età arcaica a quella classica, quietamente, per così dire, si stratifica e si consolida per poi impreziosirsi, in età ellenistica, grazie ad un elegante 'capriccio' (in senso musicale) callimacheo, che, per ragioni finora non ben chiarite, estrosamente varia un mito tradizionale come quello della 'vergine selvatica', raccontato in poesia soprattutto per inneggiare alla divina Artemide, e secondariamente per ricordare l'emula Atalanta.

Ci apprestiamo - e dall'inizio, appunto secondo la formula dell'inno cletico - ad assistere alle vicende e virtù della dea. Osserva l'editore e commentatore dell'inno callimacheo che «per decenni la scena della piccola Artemide, che all'età di appena nove anni chiede al padre eterna verginità e i privilegi della dea della caccia, è apparsa come un tipico quadretto di genere ellenistico: solo nel 1952 la pubblicazione di un papiro ha dimostrato che il motivo preesisteva a Callimaco e che egli ha indubbiamente modificato, ma non creato la scena»³⁵.

In verità, il frammento di inno eolico contenuto nel *PFouad* 239, pubblicato da Lobel e Page, ha innanzitutto permesso di ricostruire una *fabula* le cui funzioni narrative si trovano non solo in riferimento ad Artemide. Abbiamo già trattato questo argomento³⁶: ne riportiamo qui succintamente i termini testuali, anzi intertestuali.

Il fr. 44 A (a) V. di Saffo

]σαορες..[
 Φοίβω χρυσικό]μα τὸν ἔτικτε Κόω.[
 μίγεισ(α) Κρ]ονίδα μεγαλονύμφ.
 "Αρτεμις δὲ θεῶν] μέγαν ὄρκον ἀτάμοσε
 κεφά]λαν· αἱ πάρθενος ἔσσομαι
]ων ὄρεων κορύφαισ' ἔπι

³⁴ Cf. Bonanno, 24 ss.

³⁵ Cf. F. Bornmann, *Callimachi hymnus in Dianam*, Firenze 1968, XXII.

³⁶ Cf. Bonanno, 105 ss. (cui rinvio per la bibliografia relativa al problema dell'attribuzione, e per una più minuta trattazione dei singoli testi).

ἴδε νεῖσον ἔμωι χάριν·
 ἔνευξε θεῶν μακάρων πάτηρ·
 ἐλαφιβόλον ἀγροτέρων θεῶν
 ἴσων ἐπιωνύμιον μέγα
 ἴμερος οὐδόμα πύλινται·
 ἴ. [.]...μαφόμε[.]ἴερω

era già stato messo in relazione da Lobel e Page con *scol. anon.* 3 Diehl (= *carin. con.* 3 Page) ἔτικτε...λατῶ / Φοῖβον χρυσοκόμαν.../ ἐλαφιβόλον τ' ἀγροτέρων / "Αρτεμιν, dove tuttavia la coincidenza degli epiteti non sembra sufficiente ad inferirne un'obbligata dipendenza. Gli stessi Lobel e Page citavano per il motivo della verginità (a parte Callimaco) *HVen.* 26 ss., dove Estia, come Artemide e Atena, insensibile al sorriso di Afrodite,

ὤμοσε δὲ μέγαν ὄρκον, ὃ δὴ τετελεσμένος ἐστίν
 ...
 παρθένος ἔσσεσθαι πάντ' ἤματα δια θεῶων.

Naturalmente non compete a Estia l'aspirazione alla caccia e alla selva. Aspirazione invece di Atalanta, mortale seguace della divina Artemide, e capace di fuggire a lungo il γάμος ἀνδρῶν nonché gli Ἀφροδίτης δῶρα, e, come racconta Theogn. 1292,

ὄχετο δ' ὑψηλὰς ἐς κορυφὰς ὄρεων.

Atalanta, a differenza della divina Artemide, non sarà per sempre παρθένος, e dovrà infine cedere pur contro voglia (καὶ μάλ' ἀναινομένη) all'implacabile legge di Afrodite. Per l'aspetto propriamente testuale, il racconto teognideo è prezioso, non solo per la probabile attribuzione dell'inno eolico a Saffo, ma anche perché suggerisce, in una probabile lettura, una sicura correzione:

κοῖχωμαι μεγάλων ὄρεων κορυφαῖς ἐπι
 θηρεύουσα κτλ.

Si impone un verbo di moto in quanto κορυφαῖς è sicuramente un accusativo, e non un dativo eliso: in greco lo stato in luogo si costruisce col dativo semplice oppure accompagnato da ἐν. Il caso di ἐπί col dativo unicamente reperibile in E 523 ἐπ' ἀκροπόλοιω ὄρεσσω riguarda un cumulo di nuvole radunate e s o s p e s e da

Zeus sopra eccelse montagne. Una conferma (allusiva?) sembra venire da un passo di Aristofane, che, in *Nub.* 279

ὑψηλῶν ὄρεων κορυφὰς ἔπι,

racconta (con aulica anastrofe come nel canto eolico, noto, evidentemente, e oggetto di attenzione anche prima di Callimaco) l'azione - espressa con il verbo di moto ἀρθῶμεν (v. 276) e dunque con l'accusativo κορυφὰς (ἔπι) - delle divine, nonché vergini (v. 299 παρθένοι) Nuvole, topicamente anelanti alle vette dei monti, in ossequio a una privilegiata tradizione. La sorridente vena aristofanea sdrammatizza, ma pure riconosce, una vicenda femminile, umana e divina.

La stessa vicenda sembra avere interessato - in ambito lirico - Ibyc. S 199 Page

[]ναφ.[
 []δολοπ[λόκ-
 []φαθ' ω[
 []. τερασ.[
 []ν μελέων.[
 []ἐπικρατέως[
 []νουκος.[
 {]ν γὰρ νιν αυ[
 []ήνατο π[ο]τ[ι]ν[ι-
 []ας κορύφ[ας
 [].θεω[
 []θάνατα[
 [].νο[ι].]α[
 []νμ[

Dagli esigui resti papiracei affiorano ben tre elementi ascrivibili, ed anzi essenziali alla morfologia del racconto della vergine selvatica. L'indispensabile Afrodite è assicurata dall'epiteto δολοπλόκος, esclusivo della dea. La virago antagonista è invece deducibile dalle due funzioni narrative che le competono: il preliminare casto rifiuto e la successiva ricerca delle vette montane. Palmare risulta - non meno di κορυφὰς - ἀν]ήνατο *vel* ἀπαν]ήνατο, che si attiene al codice (oltre che del citato Teognide) di Hes. fr. 76.6 M.-W. ἔτ' ἀναινομένη δῶρα [χρυσῆς Ἀφροδίτης e 73.4 s. ἀ]παναίνετο φύλον ὀμιλ[εῖν / ἀνδρῶν ἐλπομένη φεύγ]ειν γάμον (il soggetto è Atalanta), nonché 26.12, dove le vergini Πάρθωνίδες dimorano sugli ἄκρα κάρηνα del Parna-

so, ἔργ' ἀπανα]ι[νό]με[ν]αι χρυσο[σ]τεφάνου Ἀφροδίτης. Dell'uso di (ἀπ)αναίνεσθαι, específico ἐπὶ τῶν κατὰ τοὺς γάμους καὶ τὰ ἀφροδίσια, avvertivano peraltro gli antichi grammatici (cf. Harpocr. 31.7 Dindorf)³⁷.

Dal racconto così intessuto - nient'altro che un macrotesto con varianti formali, tutte, per così dire, adiafore - la trama 'tiene' fino in età ellenistica, quando subentra, si diceva il capriccio, ma ora, per restare alla metafora tessile, si dovrà parlare di 'ricamo' callimacheo, che impreziosisce e insieme precisa taluni dettagli. Uno, innanzitutto, non ha mancato di impressionare gli interpreti, incluso Bornmann, il quale - come prima accennavamo - nel capitolo (introduttivo all'edizione commentata) *L'inno ad Artemide e la tradizione degli inni* dà particolare rilievo all'età infantile della dea, mentre nel «frammento di inno eolico contenuto nel papiro la dea che parla non sembra essere una bambina»³⁸. Ma leggiamo l'esordio callimacheo, ai vv. 4 ss.:

ἀρχμενοι ὡς ἴδτε πατρὸς ἐφεζομένη γονάτεσσι
 παῖς ἔτι κουρίζουσα τάδε προσέειπε γονῆα
 «δὸς μοι παρθενίην αἰώνιον, ἅππα, φυλάσσειν,
 καὶ πολυωνυμίην, ἵνα μὴ μοι Φοῖβος ἐρίζη,
 δὸς δ' ἰοὺς καὶ τόξα κτλ.»

L'accattivante allocuzione - «in Omero un discorso comincia immediatamente con δὸς solamente quando i due interlocutori sono su un piede di parità ... o chi parla è in posizione di superiorità» - subito annuncia «la confidenza che la piccola ha col padre degli dei e la sua impazienza di avere tutto e subito»³⁹. La precoce Artemide inserisce, tra il primario desiderio παρθενίην αἰώνιον... φυλάσσειν e l'immancabile proponimento οὕρησι οἰκήσω (v. 20: conseguente alla domanda 'totalitaria' di v. 18 δὸς δέ μοι οὕρεα πάντα), una serie di petulanti e vezzose richieste, che surclassano quelle del «racconto tradizionale dell'inno lesbico»⁴⁰: oltre a πολυωνυμίην .../... ἰοὺς καὶ τόξα e, dopo

³⁷ Se la protagonista qui sia Artemide (o altra vergine selvatica, ad es. Atalanta) non è il caso di chiedersi: per maggiori dettagli, cf. comunque quanto scrivevo in Bonanno, 115 s.

³⁸ Bornmann, XXIV.

³⁹ Così Bornmann, 7 (cf. p. 8: «a tutto l'episodio allude Ov. met. 1.486 ss. *inque patris blandis haerens, scil. Dafne, cervice lacertis* / *da mihi perpetua, genitor carissime* / *dixat* / *virginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae*. Ma il tono è più sentimentale»).

⁴⁰ Così Bornmann, 8.

un bizzoso ripensamento circa frecce, arco, faretra (provvederanno i Ciclopi), φαεσφορίην, χιτῶνα (frangiato, e che non superi il ginocchio!), ἐξήκοντα χορίτιδας Ὀκεανίνας, nonché Ἀμνισίδας εἴκοσι ὑμῶνας (vv. 11 ss.).

Bornmann, che annette grande importanza al papiro dove, peraltro, uno scolio marginale menziona Callimaco⁴¹, non esita a credere che il motivo della παρθενὴ αἰώνιος sia ricavato dall'ἄϊ πάρθενος (ἔσσομαι) del canto eolico, di cui sarebbe intellettualistica traduzione il sostantivo astratto accompagnato dall'aggettivo prosastico (cf. le consimili neoformazioni πολυωνυμῆ e φαεσφορίη). Mentre, riportando l'attenzione sulla scena, il suo modello sembrerebbe Φ 505 ss., dove Artemide, in lacrime, corre a rifugiarsi presso le ginocchia di Zeus (δακρυόεσσα δὲ πατρὸς ἐφέζετο γούνασι) per sottrarsi alle furie di Era. Esiste anche il precedente di Teti, che prega il padre abbracciandogli le ginocchia e carezzandogli il mento, al fine di ottenere, sempre a dispetto di Era, aiuto per i Troiani e vendetta per Achille (A 500 ss.). Lo studioso osserva che «l'Artemide di Omero che siede sulle ginocchia del padre è adulta, e l'effetto che ne consegue non preoccupa la fantasiosa ingenuità dell'epos, mentre in Callimaco il gesto della bambina acquista di colpo un nuovo valore in coerenza con tutto l'atteggiamento della dea; d'altra parte il richiamo alla scena di Tetide è in chiave umoristica» (si noti peraltro che, mentre la dea adulta accarezzava il mento di Zeus, la dea bambina tenta di toccargli la barba) «perché riporta in un ambiente familiare - una piccola fanciulla cosciente di sé e capricciosa, insieme a un padre bonario, scetticamente rassegnato alla gelosia della moglie - quello che in Omero è detto in tono molto serio e ha implicazioni tragiche per i destini della guerra»⁴². Ci troviamo insomma ad apprezzare «una trasposizione in termini borghesi del motivo epico tradizionale che compare nelle scene in cui Zeus consola Artemide e promette aiuto a Tetide», ed «anche il tema del dio che già da fanciullo vuole avere i suoi privilegi è tradizionale» (per Apollo, cf. *HAp.* 127 ss., Eur. *IT* 1249 ss.; fanciullo precoce è anche Hermes, cf. *HMerc.* 17 ss.)⁴³.

Certamente incontriamo qui una «transposition» (nella dizione

⁴¹ Cf. Bornmann, XXVIII: la lettura κολλιμμοχ è comunque suggerita *dubitanter* dai primi editori Lobel e Page, cf. CQ 2, 1952, 1.

⁴² *Id.*, XVIII (per l'accenno 'borghese' a Era da parte di Zeus, cf. vv. 30s.).

⁴³ *Id.*, XXVIII; XXIV.

kristeviana) di ben localizzate memorie omeriche in versione 'borghese', ma la novità di Artemide bambina non si dovrà unicamente al fine di razionalizzare l'improprio accoccolarsi di Artemide adulta sulle ginocchia del padre (Φ 505 ss.), bensì, sempre razionalisticamente, alla necessità di giurare per tempo sull'eterna *παρθενίη*. Mentre sarà da rovesciare la logica per cui l'accorrere della bambina alle ginocchia del padre è in coerenza con tutto l'atteggiamento della dea: l'atteggiamento della dea è in coerenza con la scelta di aver fatto di Artemide una bambina.

Quanto al clima 'borghese', si conferma indubbiamente il fatto - già rilevato dai critici appunto a proposito degli inni callimachei - che «gli dei dell'Olimpo appaiono umanizzati e rimpiccioliti; spesso la sacralità del mito sfuma nei toni distaccati della fiaba o, peggio ancora, sfocia nello scherno e nell'ironia»⁴⁴. *L'Inno ad Artemide* è esemplare in tal senso, caricandosi anche oltre - là dove si descrivono le dee-mamme pronte a chiamare i Ciclopi o Hermes in funzione di spauracchio per una figlia troppo vivace - di note bozzettistiche e di ordinaria quotidianità⁴⁵. Avremo modo di tornare su quest'episodio. Conviene per ora fermarci al v. 6, con cui inizia il discorso della piccola Artemide, che Herter ebbe a definire un capolavoro della poesia callimachea⁴⁶.

Colpisce subito ἄππα, un *hapax* altrove ricorrente nell'*Etymologicum Genuinum* che sembra darlo come macedone⁴⁷, e che da Bornmann è definito *Lallwort* di marca ellenistica, inserito tra i vocaboli non epici presumibilmente d'invenzione callimachea: a parte Esichio (α 681 L.), che spiega ἄππας con ὁ τροφεύς, non sarà certo il

⁴⁴ Così G. Serrao, *La poetica del "nuovo stile": dalla mimesi aristotelica alla poetica della verità*, in *Storia e civiltà dei Greci*, a c. di R. Bianchi Bandinelli, IX, Roma 1981, 235. Opportunamente Bornmann osserva che «Callimaco è stato preso troppo sul serio» da H. Staehelin, *Die Religion des Kallimachos*, Diss. Zürich 1934, e rinvia alle «giuste osservazioni sul carattere degli dei negli *Inni* di Callimaco» in A. Körte-P. Händel, *Die hellenistische Dichtung*, Stuttgart 1960, 22 (Bornmann 1968, XXV n.2).

⁴⁵ Cf. R. Pretagostini, *La poesia ellenistica*, in *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, a c. di F. Montanari, Firenze 1988, 296.

⁴⁶ Cf. H. Herter, *Kallimachos und Homer*, in *Kleine Schriften*, München 1975, 385.

⁴⁷ Cf. *Etym. Gen.* α 1377 L.- L. (= *Etym. M.* α 2054 L.- L.), che definisce ἄππα come ἐπιφθεγμα τιμητικὸν νεωτέρου πρὸς παλαιότερον, e informa: εἴρηται παρὰ τὸ ἄππα κατὰ Μακεδόνας, τροφή τοῦ π εἰς τ. Si veda, in proposito, Chantraine *DELG* I 99.

caso di seguire la traccia epigrafica che riferisce il termine a un sacerdote di Zeus, o i papiri che lo attribuiscono a un prete cristiano⁴⁸. Il nostro ἄππα è però un ipocoristico che linguisticamente rinvia a πάππα, ἄττα, ἄπφα, «terme de tendresse» secondo Chantraine, il quale cita ἀπφύς, «para», di Theocr. 15.14⁴⁹.

Ma il nostro ἄππα è anche una 'spia', disposta a guidarci all'agnizione di una voce omerica, unica quanto peculiare: l'*harax*, e vocativo, ἄππα non può non richiamare l'*harax*, e vocativo, πάππα, già dall'antico lessicografo chiosato con προσφώνησις παιδὸς πρὸς τὸν πατέρα, perché «adatto a un fanciullo carezzevole»⁵⁰, ed in effetti pronunciato da Nausicaa, quando 'carezzevole' si rivolge al padre per ottenere il carro e le mule, in vista della gita al fiume in compagnia delle ancelle (ζ 57 ss.):

«πάππα φίλ', οὐκ ἂν δὴ μοι ἐφοπλίσειαις ἀτήνην
ὕψηλὴν εὐκυκλον, ἵνα κλυτὰ εἶματ' ἄγωμαι
ἔς ποταμὸν κτλ.»

Più decisa (come già grammaticalmente dimostra l'uso dell'imperativo in luogo dell'ottativo), ai vv. 6 ss. dell'inno, Artemide domanda:

«δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν,
καὶ πολυκωμῆμιν, ἵνα μὴ μοι Φοῖβος ἐρίζη,
δὸς δ' ἰοῦς καὶ τόξα κτλ.»

Le due richieste, a parte l'identica προσφώνησις al padre, si esprimono con l'identico uso della finale, introdotta (rispettivamente dopo cesura femminile e maschile) da ἵνα, identicamente accompagnato dal

⁴⁸ Cf. Bornmann, 8. Una sintetica ma compiuta documentazione fornisce Chantraine, l.c. Che non si tratti di un'invenzione callimachea sostiene con verosimiglianza R. Schmitt, *Die Nominalbildung in den Dichtungen des Kallimachos von Kyrene*, Wiesbaden 1970, 9.

⁴⁹ Chantraine *DELG* I 100: si tratta di una «série de termes hypocoristiques» (ἄπφα, ἀπφίον, ἀπφία, etc.) «à géminée aspirée expressive».

⁵⁰ Così J.B. Hainsworth, *Omero. Odissea*, II (libri V-VIII), Milano 1982, 192. Il lessicografo (Hesych. π 439 Schmidt) dipende da *schol.* ζ 57 (I 298 Dindorf) πάππα: πάτερ. ψελλιζομένη ἐστὶ τις φωνή, προσφώνησις φιλοφρονητικῆ νεωτέρου πρὸς πρεσβύτερον κτλ. B. Marzullo sottolinea che πάππα è «solo qui» (scil. ζ 57), ma E 408 «offre παππάζειν», altrettanto isolato sebbene mascherato, parlando dei figlioletti che scherzano sulle ginocchia di chi torna dalla guerra» (*Il problema omerico*, Milano-Napoli 1970², 231).

verbo al congiuntivo e in *explicit*.

Passiamo alla risposta paterna. Nel caso di Alcinoο, il re sagace intuisce la vera ragione (il vagheggiato γάμος) della richiesta (taciuta per pudore da Nausicaa) e benevolmente promette (vv. 68 ss.):

«οὔτε τοι ἡμιόνων φθονέω, τέκος, οὔτε τευ ἄλλου.
ἔρχευ· κτλ.»

Nel caso di Zeus, il dio sornione e sorridente, risponde alla bimba (che, viceversa, non vuol sentire parlare di γάμος) in consonanza col regale, pur se mortale, predecessore (vv. 29 ss.):

φῆ δὲ καταρρέζων· «ὄτε μοι τοιαῦτα θέαναι
τίκτοιεν, τυτθόν κεν ἐγὼ ζηλήμονος Ἥρης
χωμένης ἀλέγοιμι· φέρου, τέκος, ὅσσ' ἐθελημός
αἰτίσεις, καὶ δ' ἄλλα πατὴρ ἔτι μείζονα δώσει.»

Qui la tecnica, indubbiamente 'alessandrina', della ripresa non si esaurisce, tuttavia, in una serie di echi microtestuali, ma investe l'intera situazione, dove il rovesciamento del 'giovane' desiderio femminile - παρθενίη vs γάμος - annuncia un tono semiserio, come si vedrà, tutt'altro che estemporaneo, ma lungamente protratto quanto armoniosamente calibrato. L'aspetto serio dell'operazione callimachea, se non la sua stessa legittimità, sta comunque nell'identificazione già omerica di Nausicaa con Artemide, due volte celebrata da un celebre, iterato μακαρισμός (mentre la fanciulla è due volte definita παρθένος ἀδμής). Notissimo, innanzitutto, il paragone che esalta Nausicaa nel gruppetto (δμωαὶ καὶ αὐτή) impegnato al gioco della palla (vv. 102 ss.):

οἷη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεα ἰοχέαιρα,
ἢ κατὰ Τηϋγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,
τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείης ἐλάφοισι·
τῇ δέ θ' ἄμα νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,
ἀγρυνόμοι παῖζουσι· γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·
πασῶν δ' ὑπὲρ ἢ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,
ρεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι·
ὥς ἢ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμής.

«L'oggetto o *tertium comparationis* di questa bella similitudine (che attirò l'attenzione di Virgilio *Aen.* 1.498-502)», osserva Hainsworth, «è

la preminenza di Nausicaa, ma l'evocazione di Artemide, la più casta tra le dee, implica la purezza di Nausicaa e l'innocenza del suo gioco» (in verità, l'espressione παρθένος ἄδμής sembra insinuare un pizzico d'ironia tragica, nel momento in cui la protagonista, che sogna le nozze, si libera simbolicamente del velo assieme alle compagne, per giocare)⁵¹.

Il richiamo ad Artemide si rinnova nell'altra e non meno celebre similitudine, pronunciata dall'accorto (e, sembrerebbe, edotto) Odisseo, che, prima di paragonare Nausicaa a un tenero virgulto di palma, ne ribadisce la somiglianza con la dea (vv. 150 s.):

Ἄρτέμιδι σε ἐγὼ γε, Διὸς κούρη μέγαλοιο,
εἶδός τε μέγεθός τε φύην τ' ἄγχιστα εἶσκω.

Non stupisce a questo punto che, con studiata inversione, mentre in Omero, a guardare la propria figlia circondata dalle ninfe, γέγηθε δὲ φρένα Λητώ (ζ 106), in Callimaco, vedendo che tra le ninfe vengono scelte le proprie figlie, χαίρει δὲ Καίρατος ... χαίρει δὲ Τηθύς (v. 44) nell'affidarle Λητωίδι. Ma c'è di più. La scena della visita di Artemide all'officina di Efesto, con le conseguenze 'biotiche' (le bimbe impaurite dai Ciclopi e dall'«uomo nero» Hermes) e umoristiche che ne derivano, è tutta esemplata, con qualche rischio di parodia, sulla già favolosa apparizione del 'mostruoso' Odisseo in ζ 127 ss., un passo che si colloca precisamente fra le due citate similitudini.

Odisseo sbuca (ὑπεδύσεται) dalla selva, simile a un leone dagli occhi infuocati (οἱ ὄσσε δαίεται) che si avventa in mezzo (μετέρχεται) alle greggi, e orribile (σμερδαλέος) appare a Nausicaa e compagne, perché imbrattato (κεκακωμένος) di salsedine. È nota la reazione delle due ancelle, le quali (v. 137)

τρέσσαι δ' ἄλλυδις ἄλλη ἐπ' ἠϊόνας προύχουσας,

mentre Nausicaa non si scompone (v. 139 ss.):

οἷη δ' Ἀλκινόου θυγάτηρ μένε· τῆ γὰρ Ἀθήνη
θάρατος ἐνὶ φρεσὶ θῆκε καὶ ἐκ δέος εἶλετο γυίων.
στῆ δ' ἄντα σχομένη· κτλ.

⁵¹ Hainsworth, 195.

L'Artemide callimachea raggiunge, a sua volta, l'antro dei Ciclopi in compagnia delle ninfe, ma subito (v. 51)

αἱ νύμφαι δ' ἔδδειςαν, ὅπως ἴδον αἰνὰ πέλωρα,

atterrite in particolare dal terribile unico occhio (φάεα μουνόγληνα... δεινὸν ὑπογλαύσσοντα) e dal pesante ansimare, per cui (v. 62 s.)

... οὐκ ἐτάλασσαν ἀκηδέες Ὀκεαῖναι
οὔτ' αὐτην ἰδέειν οὔτε κτύπου οὔασι δέχθαι.

Il poeta non si sorprende, perché le stesse figlie degli dei, neppure tanto piccole, hanno normalmente paura dei Ciclopi, che le divine madri usano come spauracchi. Ed improvvisamente, dai recessi questa volta casalinghi, avanza (ἔρχεται) Hermes, cosparso (κεχρισμένος) di cenere. Mentre tutte le bimbe, pur divine, si spaventano, leziosamente coprendosi gli occhi con le manine, la sola Artemide, all'età di tre anni, restava indifferente e osava, anzi, strappare un ciuffo di peli dal petto di Bronte. A maggior ragione, ora che di anni ne ha nove, si rivolge ai Ciclopi (v. 80):

τῷ μάλᾳ θαρσαλέῃ σφε τάδε προσελέξασσιν.

Il θάρσος, a Nausicaa infuso da Atena (ζ 140), appartiene *naturaliter* ad Artemide. Una differenza che obbedisce alla verisimiglianza del nuovo μῦθος, che così brillantemente rinnova l'antico. Allo stesso registro sembra rispondere la presenza delle 'mitiche' cerve che tirano il carro divino, in luogo delle mule che tiravano il carro di Nausicaa.

Gli interpreti non hanno mancato di rilevare precisi e circostanziati raffronti (il v. 51 dell'inno, ad esempio, αἱ νύμφαι δ' ἔδδειςαν, ὅπως ἴδον αἰνὰ πέλωρα, è variazione di κ 219 ... τὸ δ' ἔδδειςαν ἐπεὶ ἴδον αἰνὰ πέλωρα: si tratta della reazione dei compagni di Odisseo di fronte alle belve nella dimora di Circe). Ma, ribadiamo, non sono tanto le riprese puntuali e verbali a impressionarci, quanto le movenze del nuovo racconto, la sua *Stimmung*, atta a suggerirci una non banale rimotivazione di quello che, fra gli inni callimachei, «ha incontrato il minor favore della critica», impegnata nella ricerca di «un filo conduttore», di «un'idea centrale», di «una determinata figura di Artemide»⁵².

⁵² Cf. Bornmann, XXVI.

Sembra almeno acquisita, ormai, la struttura deliberatamente rapsodica dell'inno, il cui progetto narrativo si compie a tappe, di episodio in episodio, per così dire, con frantumata continuità. La ricerca di un perno - si diceva di «un filo conduttore», «un'idea centrale» - non solo risulta vana, ma pure incongrua, se il testo manifestamente esibisce una elaborata *variatio* tematica, non imputabile, dunque, al caso né tanto meno all'imperizia. E, quanto alla 'figura di Artemide', sembrano superati i tentativi di determinarla con l'occasione di una cerimonia (quella della Diana Efesina) o d'identificarla con la dea cirenaica⁵³.

La celebrazione di Artemide, nell'inno callimacheo, si risolve fuori da ogni occasione, e vocazione, religiosa: in pura favola, di ascendenza tuttavia letteraria. Nel senso che la motivazione del racconto è percepibile (oltre che espressa) all'interno di un universo letterario, nella fattispecie quasi totalmente identificabile con l'enciclopedia omerica. È un fatto che per i poeti Alessandrini gli inni omerici I-VI appartengono a una tradizione canonica cui attingere senza distinzione dall'Omero dei poemi⁵⁴. Gli inni omerici 'lunghi', per il prevalere della parte narrativa, sono il primo termine di riferimento, però aperto a tutto l'*epos*: che il Callimaco degli inni sia un 'Ὀμηρικὸς κατ' ἐξοχήν non richiede, osservava del resto Herter, alcuna dimostrazione⁵⁵. Resta semmai da dimostrare non solo 'quanto' Omero stia nel Callimaco degli inni (ed ora nel nostro inno), ma 'quale' intertesto omerico cooperi col testo callimacheo alla costruzione di un nuovo senso.

L'immagine di Artemide bambina è certamente il dato più vistoso del nuovo racconto, e forse quel 'perno' più volte ricercato dalla critica, attorno al quale la *fabula* intreccia i più vari episodi, dove abbondano i tratti borghesi e realistici, ma in forma fin troppo aggraziata, come pretende la stessa protagonista.

Una protagonista che rischia addirittura di assumere - in un famoso saggio di Snell - il ruolo, autoironico, di *alter ego* femminile di un autore (Callimaco) felice di chiamare «la sua maniera di poetare 'gio-

⁵³ *Id.*, XXVI.

⁵⁴ *Id.*, XV.

⁵⁵ Herter, 371. Sulle inevitabili differenze di composizione e di 'gusto', converrà sempre citare G. Perrotta, *Storia della letteratura greca*, Milano 1946, 74 s. (cf. Serrao, 235).

co da fanciulli' (παίξειν) e le sue poesie 'gioco' (παίγνιον). 'Come un fanciullo' (παῖς ἄτε), dicono di lui i Telchini nel sesto verso del prologo degli *Aitia*, egli compone le sue brevi poesie. Quest'infantilità di Callimaco è così genuina che egli è stato il primo poeta greco capace di rappresentare l'infanzia, sia pure con una leggera sfumatura d'ironia, che lo salva dal cadere goffamente nel puerile⁵⁶. L'identificazione con l'infantile 'creatura' sembra tuttavia esclusa dalla presenza di «qualcosa della bonarietà del nonno, nel modo come Callimaco vede la piccola Artemide, senza sentimentalismi, senza rinunciare alla sua superiorità di adulto e senza voler artificiosamente fare il bambino»⁵⁷. Un esempio saggistico, certamente alto, di come far entrare in gioco le intenzioni e la psicologia dell'autore.

Vediamo, invece, come il punto di vista intertestuale può lavorare oggettivamente, ed esclusivamente, sui testi, colti in flagrante e reciproco dialogo. La favola di Artemide bambina rispetta i dati del mito con uno scrupolo e una compiutezza inusitati fino a Callimaco: e fin da quando παρθένος, ἐλαφύβολος, ἀγροτέρα veniva chiamata la dea in quell'inno eolico ritenuto principale 'ispiratore' dell'inno ellenistico. Dove, peraltro, la precisata età della protagonista comporta una razionalizzazione e non una semplice variazione del racconto tradizionale. Il quale sembra così ridimensionarsi o, se si vuole, assumere la misura di una favola destinata ad un pubblico adulto, e aduso al precetto ἀμόρτυρον οὐδὲν αἰδῶ, per l'occasione operante al secondo grado. Intendo dire che l'imborghesimento e il rimpicciolimento (anche anagrafico) di Artemide sono legittimati da una realtà attestata in poesia, dunque dal già raccontato *in litteris*.

Un'operazione in qualche modo analoga (metapoetica) interessa il tema dell'ἔρις fra Artemide e Apollo: tema che, annunciato fin

⁵⁶ Così B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it. Torino 1963⁴, 377. Il saggio, intitolato *Il giocoso in Callimaco*, già compreso nella prima edizione (Hamburg 1946: *Über das Spielerische bei Kallimachos*), presenta non pochi punti discutibili circa la poetica callimachea e, più in generale, alessandrina, ma, per quanto riguarda *das Spielerische* (non senza la componente dell'umorismo e dell'ironia), precede di qualche anno il saggio di Chr.M. Dawson, *The Iambi of Callimachus*, YClS 11, 1950, 138 ss., che inserisce i giambi callimachei nella «vasta classe dello *spoudaiogeloion*. Un tipo di letteratura che offriva saggi consigli con cortese *humour* o con scherzosa e malcelata ironia» (Serra, 232). Ma «anche a proposito di alcuni inni si può parlare di poesia serio-comica», osserva più di recente Pretagostini, 298.

⁵⁷ *Ibid.*

dall'inizio (v. 7 ἵνα μή μοι Φοῖβος ἐρίζη) come lo scopo delle svariate richieste, è svolto lungo una serie di 'allusioni' all' omerico *Inno ad Apollo*, che certamente «ha fornito a Callimaco elementi strutturali e singoli temi», però con un singolare effetto. Osserva puntualmente Bornmann che «il ricevimento della dea nell'Olimpo (168 ss.) vuole contrapporsi a quello di Apollo all'inizio dell'inno omerico (1 ss.); come là le armi di Apollo erano raccolte dalla madre (5 ss.), così qui Hermes riceve quelle di Artemide (142 s.); Apollo discende dall'Olimpo per scegliere una sede per il suo oracolo (216 ss.), Artemide per raccogliere le ninfe (40 ss.): la voluta reminiscenza di *h.h.Ap.* 225 al v. 41 serve a richiamare l'affinità fra le due scene; il motivo topico del luogo che piace più di tutti alla divinità, che a 183 ss. viene svolto con sorprendenti novità, era già nell'inno omerico (220); l' εὐρὺ θέμελλον del tempio di Artemide a Efeso (248) riecheggia i θεμέλια... εὐρέα del tempio che Apollo tentò di fondare presso la fonte Telfusa (254 s.); etc.»⁵⁸. D'accordo. Ma l'ἔρις tra i due fratelli divini si risolve in Callimaco 'a parole', col contrappunto di *loci similes* che spostano la competizione dal piano esistenziale a quello letterario: una soluzione metaforica, nella fattispecie metapoetica, in ogni caso squisitamente alessandrina.

È ancora la letteratura a risolvere il 'caso' di Artemide, umanizzata e bambina, con una rivisitata applicazione dell'"Ομηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν, per cui l'immagine epica della dea adulta, impropriamente accucciata presso il padre, viene 'corretta' ed anzi sostituita dalla figura umana e fanciullesca di Nausicaa. La fanciulla Nausicaa è la garanzia (omerica) che la piccola Artemide callimachea è veramente umana, essendo anzi ἄρτιον (letterario) dell'umanizzazione di un'Artemide peraltro ringiovanita: una umanizzazione, e un'età, richieste dal 'nuovo' realismo ellenistico, ma suggerite da una figura tradizionale disposta a ripresentarsi con altra maschera sulla scena letteraria⁵⁹.

Nausicaa, però, inevitabilmente reca con sé le risonanze del proprio racconto : non solo taluni precisi spunti di uno degli episodi più

⁵⁸ Così Bornmann, XVI.

⁵⁹ Artemide è 'interprete' di Nausicaa, se si vuole l'"interpretante": sulla 'ri-presentazione' del primo segno, nei confronti del quale il secondo diviene l'"interpretante" (Peirce), si sofferma Gullentops, analizzando la possibile serie infinita, e regressiva, dei segni, dato il carattere «représentatif» del segno e la funzione «interpretative» del suo referente (a sua volta segno di un altro referente, e così via, cf. Bornmann, 15 ss.).

celebri del mito di Odisseo (la sua epifania, ad esempio, che fa scappare le compagne e non Nausicaa), ma anche l'aura incantata e soffusa attorno a tutto il sesto canto dell'*Odissea*, la cui protagonista femminile, la più giovane (!) tra le donne omeriche, umane e divine, la παρθένος ὀδμής che sogna le nozze inutilmente (almeno dentro i confini di 'quella' favola), bella come la divina παρθένος ὀδμής Artemide, tenera come un virgulto di palma, nato, se non a Delo (nella visione di Odisseo), pur sempre nella terra dei Feaci, proiezione ideale di tutte le terre che ignorano la guerra, dove le navi raggiungono direttamente la meta senza nocchiero e senza timone, dove la stessa competenza tecnica sembra avere «tutti i tratti di una 'gratuità' in certo modo irrazionale», rivelando «un aspetto ludico, pari a quello delle danze, dell'amore, del gioco della palla di Nausicaa sulla riva del fiume»⁶⁰.

Nausicaa pensava sí alle nozze, ma ancora giocava. Le regole di quel gioco erano destinate a resistere a lungo per rimotivare un 'altro' gioco. A ben vedere, la stessa provvisoria ambiguità dell'eroina omerica, annunciata dall'eroe che le domanda se sia donna o dea, riaffiora durevolmente nell'Artemide callimachea, per sempre umanissima dea. Certo, in Callimaco, Artemide è proprio piccola (ha solo nove anni), il mostro che fa scappare le sue amiche è effettivamente un orrido Ciclope (ma è poi il fuliginoso Hermes a reimpersonare Odisseo sporco di salsedine). Il rischio della parodia è comunque, e sempre, evitato: non c'è alcun declassamento dell'antico e primo racconto, non c'è alcuna 'lotta tra due intenzioni' (Bachtin), la parola di Callimaco contro la parola di Omero. C'è anzi, da parte callimachea, un'osservazione minuta ma non pedante, amorevole e insieme distaccata, del testo omerico.

Non si è mancato di decantare la 'tecnica' con cui Callimaco ha saputo descrivere nell'*Ecale* il risveglio di una città, con realistica attenzione ai più umili particolari della vita quotidiana, dove «non c'è più l'aurora 'dalle dita di rosa' che succede alla 'veneranda' notte..., ma c'è la gelida brina dell'alba, la cantilena dell'acquiolo, lo stridore dei carri e l'assordante martellare delle officine»⁶¹. Uguali effetti

⁶⁰ Così E. Avezzi, *Omero. Odissea*, introduzione e traduzione di M.G. Ciani, commento di E.A., Venezia 1994, 830, memore di C. Diano, *La poetica dei Feaci*, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 185 ss.

⁶¹ Così Serrao, 228.

derivano dall'*observatio* del poeta applicata non più alle cose, ma alle parole, però come fossero pietre, perché già materializzate nel racconto.

Abbiamo visto come gli elementi 'realisticamente' caratterizzanti il 'nuovo' racconto alessandrino - Artemide umanamente e borghesemente atteggiata sull'Olimpo più che se abitasse sulla terra; la sua età infantile, per razionalizzare, anche nel tempo, l'essenziale richiesta di eterna verginità - siano curiosamente prodotti da una finzione di secondo grado che implica la rappresentazione del già rappresentato. La bimba Artemide vive (letterariamente) grazie alla fanciulla Nausicaa: è vera, in perfetto codice callimacheo, perché ben attestata. Se dobbiamo credere a ciò che racconta il poeta, che le Muse gli hanno svelato in sogno l'origine delle cose, dobbiamo anche credere che gli abbiano, nella stessa occasione, ispirato l'ἄξιον dell'umanità e della fanciullezza della dea rammentandogli l'antico μῦθος.

In sogno è ancora più difficile distinguere tra la realtà e i suoi simulacri, tra vita e letteratura : tra storia e poesia. E tale distinzione non preoccupa più, com'è noto, Callimaco e i poeti come lui, la cui 'novità' è pur sempre misurata sulla tradizione più 'vera'. Una contraddittoria consapevolezza che alimenta ulteriori e non meno affascinanti conflitti culturali d'età ellenistica: filologia e poesia, riflessione e creatività, realismo e raffinatezza, πολυμαθίη e λεπτότης, diffusione libresca e produzione elitaria, codificazione di generi e dialetti ma rifiuto di ogni purismo in materia. Così accade che l'ineludibile conflitto tra originalità e imitazione si risolva, nei casi più sereni, non tanto nel ripudio dei modelli tradizionali, quanto in una loro 'estrosa' trasformazione. Abbiamo visto il serenissimo caso dell'Artemide callimachea - esempio d'invenzione propriamente intertestuale - cogliere perfino un po' scherzosamente nell' antico (il più antico!) testo la ragione di esistere quale altro (e nuovo) testo. Laicamente il poeta celebra le virtù di una dea, ricorrendo ad un luogo profano della tradizione che pure aveva cantato il sacro.

Se è vero che il sacro è ormai assorbito dalla favola, e non incute più timore, si tratta comunque di narrarlo (secondo il monito di Apollo nell'inno da Callimaco a lui intitolato) sempre risalendo alla fonte più pura, ma dai più misconosciuta perché non immediatamente né facilmente attingibile. In questa radicale ricerca di una 'propria' verità, persino in bilico, si diceva, tra sacro e profano, tra realtà e finzione (malgrado ogni effetto di realismo), sta una delle chiavi del

'moderno' sentire alessandrino, che si concede alla storia e dunque al relativo. Al relativo appartiene anche il dialogo fra i testi, storicamente esercitato da Omero in poi, ma (del tutto) consapevolmente a cominciare dai poeti-filologi d'età ellenistica : quando non sembra più esserci niente di assoluto, così nella precarietà del vivere, come nell'esperienza, non meno instabile, del poetare.

Roma

Maria Grazia Bonanno

FIGURE DELL'INTERTESTUALITÀ NELL'EPICA ROMANA

vaga certat imago

Valerio Flacco

Il tema che mi è stato affidato è bello ma tanto vasto da preoccupare, e ho dovuto riflettere su come spendere i miei 45 minuti senza lasciarvi impressioni troppo minute e dispersive. Il sistema di analizzare una serie di piccoli contesti, alternando le analisi con aperture teoriche e allargamenti di campo, è ormai consacrato in una tradizione critica da cui abbiamo tutti imparato, ed è difficile, almeno per me, evitare di ripeterla. Ma non è mia intenzione presentarvi la mia personale TOP TEN delle allusioni in poesia latina.

Ho pensato a una possibile alternativa. Si usa parlare di intertestualità attraverso esempi, che vogliono tempo, e producono piacere testuale, e poi richiedono laboriose generalizzazioni. Ma se ci occupiamo di autocoscienza dell'intertestualità, possiamo almeno creare una rastrelliera per le nostre osservazioni: quello che stiamo osservando, non sono più rapporti fra singoli individui-testo, ma modi di rappresentare questi rapporti, tropi che li traspongono, figure che li condensano e rendono visibili. È possibile allora combinare un piccolo repertorio dei modi in cui la cultura romana riflette e media la propria coscienza dell'intertestualità.

Il campo che ho scelto è la poesia epica, per almeno tre motivi. È un genere letterario ben riconoscibile e compatto al suo interno. È un genere in cui c'è un forte riferimento alla tradizione, che però convive con una censura della citazione esplicita. I poemi epici non godono di una libertà di citare che in altri generi letterari è del tutto ovvia¹ e persino i proemi tendono a citare i loro modelli con strategie indirette. Chi legge il primo verso dei *Punica* di Silio, *ordior arma*, ha pochi dubbi che il senso di fondo sia: 'comincio: eccovi un poema epico di tradizione virgiliana' ma è notevole che Virgilio non sia citato in modo diretto. Valerio Flacco non nomina Apollonio nel suo proemio - anche se la sua insistenza su Apollo è a più livelli indicativa e

¹ Simonide PMG 59 già cita per nome i suoi predecessori, Omero e Stesicoro; cf. anche le sue esplicite citazioni omeriche in *fr. eleg.* 20.14 e 19.1-2 West (2).

suggestiva². Solo l'ultimo dei poemi epici di età classica (un testo che rimpiango di non poter neppure sfiorare oggi), l'*Achilleide*, contiene nel proemio una menzione esplicita di un suo modello (1.3-4 *cantu / Maeonio*)³. Infine, i poemi epici romani sono libri di poesia composti in una civiltà della scrittura e per un pubblico di lettori⁴ ma - anche qui subentra una restrizione o una censura - tendono a non menzionare questa loro costituzione materiale e anzi a occluderla: questi poeti cantano e dicono e ricordano e chiedono alle Muse, e forse nessuno avrebbe comprato un libro epico che contenesse espressioni quali 'io scrivo' e tanto meno 'io leggo'. Per giusta misura, nessun personaggio epico legge libri. Nessun autore epico romano ha a disposizione effetti paragonabili a quelli che nascono se un personaggio shakespeariano (nel *Titus Andronicus*) legge un brano dalle *Metamorfosi* di Ovidio (naturalmente dalla storia di Tereo e Filomela)⁵, o se l'eroe nero di

² Rivelazioni apollinee e profezie hanno un ruolo quasi ossessivo nel poema di Valerio: è come se un accentuato senso di secondarietà e di imitazione portasse il poeta romano ad accentuare e chiarificare gli scorci profetici di Apollonio. La nave di Valerio è, fin dal proemio (1.2), dotata di chiaroveggenza (*fatidica*). Gli Argonauti hanno a bordo ben due profeti apollinei in competizione fra loro, Mopso e Idmone. Valerio si autopresenta nel proemio come un quindicemviro (1.5 ss.), il sacerdote che è incaricato di conservare i libri sibillini: la sua invocazione a Febo (1.5) è insieme un atto di soggezione ad Apollonio (1.1) e una dichiarazione di professionalità. Il vate Fineo, già operante in Apollonio ma sottoposto a misteriose censure, si espone in Valerio come depositario di una conoscenza quasi libresca (cf. 4.438 ss. *novimus... legens... sensi... vates... Apollo*): sembra un lettore che ha acquisito conoscenza anticipata della storia. La solare coscienza profetica del poema è perciò anche un modo di vivere con rassegnazione all'ombra di un modello già scritto e vincolante. Pagine importanti in D.C. Feeney, *The Gods in Epic*, Oxford 1991, 315-18. V. anche sotto, p. 54, sul nesso tra profezia e intertestualità in Virgilio.

³ In realtà, per quanto posso vedere, si tratta di una movenza insidiosa, non di un banale *credit*. Devo però, per motivi di spazio, rinunciare a trattare dell'*Achilleide*, che pure offre spunti di grande interesse nella prospettiva di questo convegno. Il racconto dell'educazione di Achille trasforma in azione narrata - l'apprendistato, il diventare eroe attraverso il canto eroico - quella che è la condizione produttiva dell'opera stessa - l'assimilazione della tradizione epica da parte di Stazio. Questo Achille che impara canti eroici trasmessi dal suo maestro Chirone è tra le più ricche 'figure dell'intertestualità' a Roma.

⁴ Non si sentiva il bisogno di una nuova esposizione del nostro senso di colpa verso la scrittura e della nostra nostalgia dell'oralità perduta: ma per una nuova versione, con libri, Romani, e filologi nella parte dei cattivi e greci, simposio e *mouvance* nella parte dei buoni v. F. Dupont, *L'invention de la littérature*, Paris 1994.

⁵ È già un classico l'analisi di L. Barkan, *The Gods made Flesh*, New Haven-London 1986, 243-47.

Apocalypse now tiene sul comodino una copia di *Cuore di Tenebra*⁶.

È ironico notare che le eccezioni a questa *avoidance*, cioè le esplicite confessioni di non-oralità, si ritrovano solo associate al più antico e 'primitivo' tra gli epici romani: è lui, il premoderno Nevio, il poeta che 'scrive' (Enn. *ann.* 206-7 Sk.) e fa circolare libri fra i suoi eroi (Naev. *Bell. Poen.* 4 B.).

Mi sono soffermato su questa preistoria scritta dell'epica 'orale' solo per far notare quanto sia autoriflessa e secondaria l'epica romana: ogni volta che gli interpreti pronunciano questi aggettivi come se fossero giudizi di valore, perdono un'occasione per scoprire che i poeti romani sono già lì prima di loro e vanificano la condanna: 'siamo poeti da tavolino' 'siamo epigoni' 'questa è letteratura' segnalano astutamente mentre il critico moderno di estrazione romantica si lascia sfuggire le loro confessioni e scambia per fallite imitazioni di una spontaneità originaria quelle che invece sono sofisticate e ironiche ammissioni di colpa. Naturalmente questo modo di concepire la letteratura ha ben poco a che fare con la questione del rapporto con la 'vita vissuta'. Nevio stesso aveva visto molta più guerra di quanta potessero conoscerne certi genuini aedi preomerici o certi bardi di Roncisvalle o di Hastings: ciò non gli impediva di essere un letterato autocosciente, oltre che un reduce della prima guerra punica.

Almeno da Virgilio in poi, i libri scarseggiano e le dichiarazioni di poetica si fanno sempre più oblique. Proprio per questo diventa interessante seguire l'evoluzione di certi istituti tematici e di certe convenzioni formali della poesia epica, quelli che nel titolo di questo contributo cerco di etichettare quali 'figure dell'intertestualità'.

IL FATO, LA FAMA

Possiamo anzitutto segnalare alcune modalità del discorso che hanno proprietà metaletterarie e che si prestano a trasporre l'intertestualità all'interno dell'azione narrata perché hanno a che fare con idee di trasmissione e interpretazione. Il fato, la fama, la memoria e la profezia sono tra le modalità più produttive. In un poeta come Virgi-

⁶ Con un effetto di particolare ironia se davvero il romanzo conradiano è un'allegoria della lettura quale ricerca di un centro assente, come pare a T. Todorov, *I generi del discorso*, Firenze 1993, 202.

lio, operazioni quali ricordare gesta passate, interpretare il destino, profetizzare il futuro e diffondere la fama sono tutte in qualche misura legate a una coscienza intertestuale. Si tratta sempre, pur con tutte le varietà dei singoli contesti, di aprire l'azione narrata all'ingresso di discorsi preformati: l'azione dell'Eneide è come sospesa fra un passato già scritto e un futuro già scritto, per cui il Fato riflette la tradizione e la Fama la diffonde e rielabora. Il futuro è accessibile nelle processioni di ombre degli Inferi, dove la densità delle memorie fa pensare, come ha notato Glenn Most, che l'oltretomba sia anche una sorta di biblioteca⁷.

Fato e fama - entrambe parole 'comunicative', legate a *fari* - hanno una funzione importante e complementare nell'epos virgiliano. Si può dire in breve che il fato definisce l'orizzonte dell'azione, e la fama ne esprime il risultato, cioè il trasporre delle gesta in parole. In una storia così legata alla tradizione, il piano del fato tende a coincidere con il condizionamento della tradizione epica e della leggenda tramandata. In certi casi, è persino difficile distinguere fra il ruolo del fato nell'azione e il ruolo del genere letterario come programma implicito dell'opera: l'amore fra Enea e Didone è antagonistico ai voleri del fato - ma anche ai canoni del genere epico, perché rappresenta a più livelli un'irruzione di codici non previsti e non omologati (erotico-elegiaco, erotico-tragico). Il 'superamento' del deviante episodio cartaginese si risolve in una vittoria del fato ma anche del genere epico.

L'Eneide tende così a produrre una storia in cui la tradizione, rielaborata dal narratore, si risolve in 'fato', e per converso usa il fato come sua bussola, e necessaria costrizione, nei meandri della tradizione e degli influssi letterari. Uno fra i più acuti lettori di Virgilio, l'Ovidio delle *Metamorfosi*, offre un preciso commento a questa identificazione tendenziale fra narrazione e fatalità. Verso la fine delle *Metamorfosi* (appena in tempo, visto che di fato non si è parlato un granché nel poema) Giove ammonisce Venere: esiste un archivio del fato, costruito in bronzo, ferro, e acciaio (*met.* 15.808 ss. *aere... solido... ferro... adamante perenni*), e lì è scritto per sempre il solido destino della famiglia Giulia: Giove l'ha letto, memorizzato, ed è ora in grado di ripeterlo (15.815 *referam*). Le capacità profetiche di Giove si sono fatte più liberesche rispetto all'*Eneide*: ora il dio ha accesso non solo a

⁷ G. Most, *Il poeta nell'Ade: catabasi epica e teoria dell'epos tra Omero e Virgilio*, SIFC 10, 1992, 1014-25.

un indefinito e solenne volere del fato, ma a un testo indistruttibile, citabile, e archiviato per sempre. Il seguito del discorso mostra chiaramente che Giove parla così perché ha letto l'*Eneide*: sta per rieseguire a beneficio di Venere - che dev'essere un po' distratta, cf. 815 *ne sis etiamnum ignara futuri* - la profezia sul destino della famiglia Giulia che già aveva illustrato nel libro primo dell'*Eneide*. La stabilità massiccia e indistruttibile della registrazione del fato allude al successo dell'*Eneide*, che si è imposta come capolavoro epico e insieme come consacrazione del destino imperiale dei Giulii⁸. Tale è il successo di questo blocco epico-dinastico, che il Giove ovidiano risponde alle ansie di Venere con un implicito rimprovero: «ancora non hai letto l'*Eneide*?». (Non si tratta solo di ironia; Ovidio sta interpretando le ambizioni di un poema tanto diverso dal suo, per poi mostrare che esistono vie alternative per l'epica romana).

Dicevo però che la fama svolge un ruolo complementare nel progetto epico di Virgilio. Vedremo più avanti il significato metaletterario assunto dalla fama di Enea nella descrizione del tempio di Cartagine. Mi limito per ora ad un'osservazione generale e a un esempio. Si è visto che il fato si associa volentieri a un'idea di tradizione come testo chiuso e immutabile: la tradizione che Virgilio accetta, con tutto il suo peso; l'ambizione dell'*Eneide* di farsi parola definitiva di una comunità. La fama non è un semplice riflesso di questo progetto: anche se è vero che, fin dai poemi omerici, azione epica e canto epico convergono nell'obiettivo comune di produrre *kleos*, 'fama'⁹.

In realtà direi piuttosto che la fama reagisce alla fissità del fato con un immaginario più fluido e mobile. Non a caso, la Fama ha il suo trionfo nell'*Eneide* proprio quando si tratta di divulgare un 'fatto' che è la più scandalosa innovazione imposta dal poeta sulla tradizione epico-storica: una storia d'amore clandestina fra il creatore della stirpe romana e la fondatrice di Cartagine¹⁰. Virgilio sottolinea con

⁸ V. p. es. A. R. Smith, *Allusions of Grandeur: Studies in the Intertextuality of the 'Metamorphoses' and the 'Aeneid'*, Pennsylvania 1990, 133-34; Ph. Hardie, *Questions of Authority: the Invention of Tradition in Ovid 'Metamorphoses' 15*, in T.N. Habinek-A. Schiesaro (edd.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, in corso di stampa.

⁹ V. p. es. M. Lynn-George, *Epos: Word, Narrative, and the Iliad*, Basingstoke-London 1988.

¹⁰ Ipotizzando, come per più versi mi sembra conveniente, che Nevio non avesse già un suo incontro erotico dopo lo sbarco di Anchise ed Enea in Africa: anche se non

gusto che il suo poema non è solo il frutto di una tradizione già scritta, e 'fatalmente' accolta, ma anche produzione di una nuova fama: tipico della fama è lo scarto, la differenza, la propagazione in variando piuttosto che la fissità sacrale del fato. Ma è importante vedere che fato e fama (oltre che molte altre cose ben note) sono due divergenti modi di immaginare il rapporto fra il poeta e il suo intertesto e fra il poeta e la sua opera.

IL SOGNO

Il fato che guida le azioni e la fama che le fa conoscere non esauriscono le modalità epiche del contatto fra mondi diversi e della trasmissione di conoscenza; è interessante esaminare i modi più specifici in cui discorsi preformati vengono trasmessi nell'azione narrata e ne influenzano il corso. Prima di trattare della profezia, che ci darà da fare nel prossimo paragrafo, possiamo sostare un momento a discutere di sogni e rivelazioni ultraterrene. Il sogno ha una sua tradizione omerica, ma è ben noto che Virgilio ne fa un uso nuovo e diverso. Teniamo in mente a questo punto il problema che avevo posto all'inizio: la ricerca di 'figure dell'intertestualità' nel linguaggio narrativo, per più versi tradizionale, dell'epica romana.

La storia di Enea trae impulso iniziale da una visione onirica: l'ombra di Ettore visita l'eroe dormiente e gli mostra una via di salvezza e una missione da compiere. Le analisi di questo brano hanno mostrato che nell'apparizione di Ettore c'è quasi la forza di un nuovo proemio dell'*Eneide*: da qui, da questa ricomparsa di un defunto eroe omerico, prende senso l'investitura di Enea a eroe del nuovo epos¹¹. È importante che l'azione del poema proprio nel momento in cui Enea comincia ad esistere come personaggio individuale, sia messa in moto dall'evocazione di un'ombra che era stata un personaggio omerico¹².

L'altra rivelazione fondamentale del poema sarà per Enea non un'apparizione in sogno di un fantasma, ma la visione di un'anima

è certo questione da trattare in una nota a pie' di pagina.

¹¹ A. Perutelli, *Commento ad alcuni sogni dell'Eneide*, Athenaeum 52, 1974, 241-67, ha visto bene la funzione dei segnali 'incipitari' nel discorso di Ettore riferito da Enea.

¹² Ph. Hardie, *The Epic Successors of Virgil*, Cambridge 1993, 102-03, da cui è ispirato tutto questo paragrafo.

nell'oltretomba - il confine fra le due manifestazioni è comunque tenue, e Enea finirà per lasciare l'Averno attraverso la porta dei sogni non veri (6. 895-98). Anchise spiega a Enea le leggi universali del cosmo e il posto della sua stirpe nella storia. Se Ettore lo aveva spinto verso l'azione e la salvezza, il padre Anchise gli darà una visione complessiva e una motivazione.

Il punto che mi interessa è che queste due rivelazioni oltre la morte hanno un aspetto in comune: mostrano entrambe un influsso proveniente dal sogno proemiale che apriva gli *Annales* di Ennio, la grande 'scena primaria' in cui l'epica romana veniva autorizzata e ispirata dalle rivelazioni oniriche dell'ombra di Omero. Come Ettore, Omero appariva in sogno (2. 270 *in somnis, ecce*; Enn. *ann.* 2 SA. *somno leni placidoque revinctus*; 2. 271 *visus adesse mihi*; *ann.* 3 SA. *visus Homerus adesse poeta*) e piangeva (2. 271 *largosque effundere fletus*; Lucr. 1. 124-25 *lacrimas effundere salsas / coepisse*); come Ettore, sembrerebbe¹³. Omero era definito dall'esclamazione *ei mihi qualis erat* (2. 274; *ann.* 442 Sk.). Come Anchise, Omero piangeva (6. 686 *effusaeque genis lacrimae*; Lucr. *cit.*) lodava la *pietas* del suo successore (6. 688 *tuaque expectata parenti ... pietas*; *ann.* 4 Sk. *o pietas animi*) illustrava leggi universali della natura e destino delle anime (Enn. *ann.* 5 Sk. *desunt rivos camposque remanant*, etc.).

Così questi due episodi cruciali di rivelazione e di contatto con l'aldilà sono entrambi influenzati non solo - come è vero in genere nell'*Eneide* - da Omero, ma anche, più in dettaglio, dall'Omero di Ennio; come Ennio aveva ricreato un suo Omero dall'Ade, così Virgilio raffigura i suoi informatori defunti; Enea trae ispirazione da figure che guardano al proemio programmatico degli *Annales*, il testo che aveva giustificato l'imitazione di Omero nella poesia epica di Roma. Proprio perché l'*Eneide* tende a negarsi spazi esplicitamente programmatici¹⁴, questo ritorno traslato del sogno enniano ha un valore potenziato e implica una genealogia letteraria; far rinascere Ettore;

¹³ Sulla possibilità che il frammento 442 appartenga al sogno v. O. Skutsch, *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford 1985, 600-01 e, per la ricostruzione del sogno, *ibid.* 153-58. Petrarca, *Africa* 9. 175 *aspice, qualis erat quondam cum vixit Homerus*, percorre la strada inversa; sapendo dall'esegesi virgiliana del modello enniano, adatta l'apparizione di Ettore alla sua apparizione di Omero, resuscitando così a suo modo l'ombra di Ennio... Cf. Hardie, *Epic*, 103 n. 22.

¹⁴ Si può confrontare il carattere obliquo e indiretto dei suggerimenti programmatici nel 'proemio al mezzo' dell'*Eneide* (G.B. Conte, *YCIS* 29, 1992, 153; R.F. Thomas, *CQ* 33, 1983. 92 ss.).

far rinascere il padre Omero; far rinascere Ettore (davvero *mutatus ab illo*); far rinascere il padre Ennio (da cui il padre Anchise trarrà non pochi spunti anche linguistici, come ha documentato E. Norden).

LA PROFEZIA

Come il sogno può complicarsi di un richiamo, anche di un'iterazione del passato letterario, così anche la profezia può aprire una finestra intertestuale. Abbiamo già visto quale sia la densità di rapporti fra la poetica dell'epos, l'idea di fatalità, e il nesso che lega insieme sviluppo della trama e ripetizione del 'già scritto'. Ora, appunto, la profezia, per la sua natura di enunciato separabile e anche, in certa misura, preformato, si presta molto bene a fissare un'interferenza, non solo fra diversi stadi del tempo (raccontato e non) ma anche fra testi diversi. Personaggi come il Fineo di Apollonio Rodio, i numerosi profeti di Lucano, Valerio, e Stazio, e la Sibilla dell'Eneide, ci trascineranno in una discussione troppo lunga per i limiti di questo contributo, e scelgo perciò un esempio breve, ma spero anche rappresentativo.

Apollo, il dio che mette in azione la trama dell'Iliade, ha anche nell'Eneide una funzione propulsiva. Arrivato a Delo, Enea ascolta dalla voce diretta del dio l'indicazione di una meta, quella che risulterà essere l'Italia, e la promessa di un grande futuro per la dinastia:

*Hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris
et nati natorum et qui nascentur ab illis*

(*Aen.* 3,97-8)

È interessante che questa profezia, tanto risolutiva nella trama del poema romano, sia di fatto la riesecuzione di un passo celebre dell'*Iliade*:

*νῦν δὲ δὴ Αἰνεΐου βίη Τρώεσσιν ἀνάξει
καὶ παίδων παῖδες, τοὶ κεν μετόπισθε γέγονται*

Αἰνεΐου βίη Τρώεσσιν - Α. γένος πῶρτεσσιν Strab. 13.1.53 (C 608)

(Hom. Y 307-08)

Con mossa davvero alessandrinnistica¹⁵, Virgilio fa dire ad Apollo due versi omerici e vi introduce una variante colta, 'dominerà su tutti' invece che 'sui Troiani'; *cunctis...oris* riprende e amplifica il πάντεσσω che qualcuno, per ottenere una profezia retrospettiva e un'interpretazione 'romana' del testo omerico, voleva introdurre come congettura al posto dell'originario Τρώεσσω. Certo un'iniziativa non priva di mordente geopolitico: l'imitazione-riscrittura abilita Enea a lasciare la Troade invece di inchiodarlo lì con l'autorità di Omero, che di per sé renderebbe vana la leggenda delle origini troiane di Roma¹⁶. Ma qui mi interessa notare le implicazioni letterarie del procedimento. Questo Apollo che cita l'*Iliade* fa sì che tutta l'*Eneide* sia per un certo verso la continuazione di una profezia dell'*Iliade* - il contesto in cui Posidone aveva detto a chiare lettere «il destino vuole che Enea esca vivo di qui» (Y 302). Non si poteva dire più chiaramente che Virgilio vuole continuare Omero: salvo che, come si notava un attimo fa, questo implica anche riscrivere Omero: l'imitatore produce un 'nuovo Omero' adattato ai suoi bisogni, non una riproduzione basata sulla lettura tradizionale del testo omerico.

La profezia riguarda dunque non solo il futuro di Enea ma anche il programma poetico dell'*Eneide*. C'è forse di più. L'imitazione di Omero era stata criticata in un testo poetico che ha grande influsso sulla cultura in cui Virgilio si era formato: l'*Inno ad Apollo* di Callimaco. In questo testo insieme religioso e metaletterario, l'Invidia attacca colui che non sa cantare 'come il mare' (*i.e.* come il grande Omero)¹⁷ e il dio risponde con la famosa critica al 'fiume Assiro'. L'Apollo di Callimaco viene regolarmente citato, da Catullo in poi, come l'autorità che si oppone al rinnovarsi di un'epica omerizzante. In questa prospettiva, è curioso che la visita di Enea a Delo sia basata, come episodio, su due inni callimachei, *A Delo* e *Ad Apollo*¹⁸: il prodigio che accompagna l'epifania di Apollo raccontata da Enea si

¹⁵ La profezia si presenta in Virgilio come un vero testo da interpretare: il viaggio del libro terzo comincia come sforzo di decrittare, attraverso malintesi e segnali supplementari, la voce 'omerica' dell'Apollo di Delo.

¹⁶ Per le implicazioni storiche di questa manipolazione del testo v. p. es. E.S. Gruen, *Culture and National Identity in Republican Rome*, London 1993, 12-3.

¹⁷ Accetto l'esegesi di F. Williams nel suo commento *ad loc.*, Oxford 1978.

¹⁸ V. ora S.J. Heyworth, CQ 43, 1993, 255-57; A. Barchiesi, CQ 44, 1994, 438-43.

ispira all'epifania di Apollo annunciata da Callimaco al principio del suo inno più programmatico. Insomma: un Apollo non privo di tratti callimachei autorizza la missione di Enea - ma anche il programma omerizzante di Virgilio. La profezia è anche un modo per tenere in contatto omerismo e callimachismo, forze forse inconciliabili, ma comunque entrambe attive nello sperimentalismo di questa epica così audace. (Nel finale del terzo libro, Enea imbarca uno dei compagni di Odisseo e si fa raccontare prima l'episodio del Ciclope, ma poi anche una sorta di periplo erudito delle città sicule [3.690-91] che sembra avere modelli nelle elegie eziologiche di Callimaco¹⁹: forse un altro modo per mettere insieme, con un po' di provocazione, quello che sembrava inconciliabile, sublimità epica e dottrina callimachea).

Il rapporto fra profezia e tradizione in Virgilio meriterebbe altre osservazioni, ma ho tempo solo per un altro accenno, che ci permette almeno di non spostarci dal finale del terzo libro. Dopo quel rilassante catalogo di città sicule e delle loro origini, la narrazione di Enea ha una svolta drammatica: l'improvvisa morte del padre Anchise in un approdo di Sicilia. Possiamo capire l'amarrezza di Enea: «Questo lutto atroce non me l'aveva predetto nessuno, né l'infausta Celeno, né il profeta Eleno...» (3.712-13). Ma l'emozione di Enea è in perfetto accordo con la reazione del lettore: questa morte di Anchise in Sicilia davvero nessuno l'aveva predetta, pre-detta. Non Nevio, che fa giungere Anchise nel Lazio. Non Ennio, che fa giungere Anchise nel Lazio (e così, solo per una volta, va d'accordo col suo predecessore). E neppure Catone. Solo Virgilio, per primo a quanto pare, divide così presto l'eroe fondatore da suo padre: possiamo capire l'effetto di svolta inattesa, che combina insieme lo smarrimento di Enea e la percezione del lettore acculturato. In questa zona d'ombra del discorso profetico si afferma l'autorità di Virgilio come riformatore della tradizione.

L'IMMAGINE

Ma i poeti epici conoscono un'altra importante strategia di inquadramento intertestuale: i testi del passato possono affacciarsi nel nuovo testo non solo come discorsi preformati (fama, oracolo, rivelazione onirica) ma anche come, se così posso dire, testi figurati,

¹⁹ Per la presenza di Callimaco nel finale del III libro v. M. Geymonat, HSCP 95, 1993, 323 ss.

immagini che mediano il riferimento a modelli letterari. È quella che usiamo chiamare, nel nostro gergo moderno, ecfraresi.

Virgilio offre già il massimo sviluppo possibile di questa strategia. Il tempio di Cartagine dipinge il passato di Enea e riassume insieme l'eredità omerica e ciclica di cui l'Eneide ha bisogno per avviare la nuova storia. Enea è sorpreso che la fama delle sue guerre sia già esposta a una notorietà universale

bellaque iam fama totum vulgata per orbem

ma il linguaggio della poetica callimachea consentirebbe anche una lettura metaletteraria²⁰:

«guerre rese trite dalla fama (*omnia iam vulgata...*) attraverso la rotazione del ciclo epico» - *orbis* è la parola latina che rende *kyklos* nella critica letteraria dell'epoca. Il tempio di Cartagine riassume l'influenza dell'epica greca e del ciclo troiano, e insieme la incornicia e la distanzia: dopo aver riletto questa storia nel tempio, Enea sarà pronto a farsi narratore di una nuova versione della presa di Troia e dei nostoi. L'ecfresi funziona quindi - questa sarà la tendenza generale nell'epos latino - come un accumulo di energia intertestuale e uno spazio di riflessione sul rapporto con i modelli. (Non siamo più tanto lontani dall'eroe cinematografico che legge un romanzo di Conrad: ciò che rende più tollerabili certe strategie è probabilmente il cambio di *medium* espressivo; cinema e letteratura, letteratura e monumento). Complementare al tempio di Cartagine, lo scudo di Enea elabora il rapporto con l'altra tradizione epica, quella dell'epos annalistico e celebrativo. La successione cronologica delle scene, largamente orientata su Ennio, permette di leggere nel futuro una possibile epica su Roma, qualcosa che Virgilio non ha voluto scrivere e che offre solo come miniatura figurativa. Anche qui è evidente che l'ecfresi è insieme un modo di accogliere la tradizione e di negoziarne il peso. La terza ecfresi importante del poema, il portale di Apollo a Cuma, permette a Virgilio di focalizzare il suo rapporto con una terza tradizione epica, quella della poesia narrativa alessandrina: le immagini suggeriscono, prima che Enea sia bruscamente distolto da questa lettura diversiva, allusioni a Catullo 64 e all'*Inno a Delo* di Callimaco.

Le sperimentazioni degli epici di età flavia mostrano la tenace

²⁰ Rinvio per brevità alla mia discussione dell'episodio in A&A, 40, 1994, 109-24.

vitalità di questa tradizione metaletteraria e autoriflessiva. La *Tebaide* di Stazio non offre ai suoi lettori né un tempio né uno scudo, ma un oggetto artistico che ha qualcosa di perturbante. La collana di Armonia ha una storia che è una *series* di delitti e di follie - come la *series* di orrori che Stazio prometteva nel proemio²¹ - e la sua stessa tessitura è una serie di malefici: l'ecfrasi scopre nell'oggetto un'energia malvagia perfettamente adeguata alla nuova poetica di Stazio e al suo rapporto con la sacralità della tradizione. La collana è un collage di frammenti del passato mitologico e di residui assemblati con pazienza, fra cui cenere dei fulmini di Zeus Tonante e un crine della furia Tisifone, il più potente centro di forza soprannaturale nel poema; la miniatura dell'oreficeria e il *sudor* necessario a elaborarla fanno di dottrina, di *poikilia* e di *labor limae* alessandrino, ma alla forgia hanno collaborato, «noti per le loro creazioni» (2.274), i Telchini - i maligni demoni che sfidavano con un programma epico le maledizioni di Callimaco²²; e l'opera è pur sempre prodotta dai Ciclopi che tuttavia, commenta l'ironico Stazio²³, erano ammaestrati a comporre opere più grandi, *docti maiora*: la forza che ha prodotto gli epici scudi di Achille e di Enea deve essere piegata a un nuovo intreccio, una miniatura di disordine e follia adattata al cosmo di un epos claustrofobico e deviante.

Il mondo di Valerio lascia aspettare soluzioni meno dinamiche, perché il modello apolloniano offre alla lettura una bussola costante. Ma anche Valerio non rinuncia a complicare attraverso l'ecfrasi il suo rapporto con la tradizione. Arrivati finalmente alla Colchide, e prima di intraprendere qualsiasi azione, gli eroi si trovano a leggere un poderoso manufatto artistico: un tempio istoriato che sbanca qualsiasi modello di ecfrasi epica perché ricapitola dalle origini²⁴ una storia

²¹ 2. 268 s. *longa est series, sed nota malorum / persequar* (cf. Verg. *Aen.* 1. 341-42); 1,7 *longa retro series*; *series* si addice sia alla catena di sciagure e misfatti che è la storia di Tebe, sia alla foggia della collana, intreccio e concatenazione di fili, schegge e frammenti vari.

²² *Aitia* fr. 1 Pf.: *amica / certatim iuvere manu* (2. 274 s.) è una definizione poco innocente: queste creature perfide collaborano, per una volta, con insolita bonarietà, ma soltanto perché la creazione è insieme epica e iettatoria, come si addice ai loro gusti poetici e personali.

²³ Feeney, 363 s.

²⁴ Abbagliati dai simboli del culto solare e consapevoli di essere in un santuario di Apollo-Helios (5. 407-09), gli eroi visitano il tempio come se fosse un palazzo del Sole: così Valerio allude obliquamente alla grande ecfrasi delle porte dell'esotica

completa della nazione colchica, e del mito del vello d'oro e addirittura - con un quieto colpo a sorpresa degno di questo poeta sottovalutato - anticipa il futuro destino di Giasone e Medea. Se avessero tempo di analizzare le immagini, e per fortuna non ne hanno, gli Argonauti vedrebbero tutta la storia culminare in un carro alato che si libra sopra una città greca devastata dal lutto. Per un attimo l'ecfrasi minaccia di risucchiare gli attori della storia²⁵ - e i lettori romani con loro - nella lettura di un mito già scritto che rende inutile lo sviluppo dell'azione anticipandola. Offrendo un anticipo della tragedia di Medea a Corinto, Valerio mostra di aver riflettuto sulla strategia intertestuale del suo modello epico; il terzo e quarto libro di Apollonio sono orientati sull'attesa di una tragedia imminente, e come Apollonio scriveva per i lettori di Euripide, così ora Valerio scrive per i lettori di Euripide, di Apollonio, di Ovidio, e persino di Seneca²⁶... L'irritante chiarezza della visione di questo tempio solare attira i lettori verso un maelstrom intertestuale. Valerio ha l'audacia di definire questa ecfrasi incomprensibile ai suoi destinatari un *error* (5.455 *quin idem Miryas operum defixerat error...*). E il volo di Medea, una sorta di apoteosi del crimine, è posto come conclusione in modo da offrire una sovversiva risposta all'idea di fine che era stata programmata dal proemio: lì, nel suo programma ufficiale, il poeta aveva annunciato (1.4) di voler concludere con l'assunzione in cielo della pia nave Argo...

Ma il modello di Apollonio può anche essere integrato dalla visione di tradizioni alternative. Apollonio aveva rifiutato di narrare la costruzione della nave e la sua fattura aiutata da Atena, tema già

reggia del Sole nelle *Metamorfosi* di Ovidio (2. 1-18), uno dei suoi modelli principali in questa fase narrativa che ha per oggetto il 'dispotismo orientale' della barbara Colchide (cf. *met.* 1. 778-79 sulla marcia di Fetonte verso l'estremo Oriente). D'altra parte Valerio avrà imparato molto dall'uso dell'ecfrasi in Apollonio: la strategia delle inserzioni digressive nel poema è ancora più complessa e carica di valenze programmatiche, e ovviamente influenza già Virgilio (R. Hunter, *The Argonautica of Apollonius*, Cambridge 1993, 53-54 e 149).

²⁵ Gli Argonauti sono perplessi e i Colchi, che pure non capiscono (*nondum noscentibus* 5. 452) l'oscuro manufatto profetico (*caelarat*, 434, contiene forse un gioco di parole con *celare*), distolgono lo sguardo perché provano ribrezzo per l'immagine di Medea che vola sopra Corinto (5. 454 *odere tamen visusque reflectunt*).

²⁶ 448 *omnes secum dequesta labores* fa proprio pensare che Medea dovrà passare dall'epica alla tragedia prima che la vicenda abbia fine.

sfruttato dai «cantori del tempo che fu» (A.R. 1.18-9)²⁷. Valerio si assume con finta ingenuità il ruolo del narratore superato, e integra il modello di Apollonio con un'ecfrasi della nave Argo (1.121-49). Scopriamo così che la nave era stata decorata di inedite pitture. Il soggetto, storie di eroi precedenti ai tempi della spedizione argonautica, ha la solita funzione di riepilogo del passato e di esempio per il futuro che Virgilio aveva consacrato nel tempio di Cartagine. Ma la scelta delle immagini - Teti che va a nozze con Peleo, Galatea corteggiata dal Ciclope, la battaglia di Lapiti e Centauri - non può che rinviare i lettori di poesia romana - i lettori per cui Valerio scrive - a una precisa tradizione di poesia mitologica latina: il carne 64 di Catullo e le *Metamorfosi* di Ovidio. Così l'ecfrasi non solo integra la storia con riferimento al passato, ma integra anche il programma intertestuale dell'opera: Valerio è erede non solo di Apollonio ma anche dell'epililo neoterico (che probabilmente già influenzava l'epos argonautico di Varrone) e della grande summa mitologica ovidiana.

Un dimenticato esempio di Silio Italico offre a questa tradizione una svolta imprevedibile²⁸. Per un'unica volta nella storia dell'ecfrasi epica, il manufatto viene descritto e, quasi con lo stesso tratto di penna, cancellato per sempre:

in cineres monumenta date, atque involvite flammis!

(*Pun.* 6.716)

Annibale scopre a Literno un portico che commemora con i suoi affreschi le vittorie romane nella prima guerra punica. Per una volta sola nella tradizione dell'ecfrasi, ammiriamo un oggetto artistico dal punto di vista di uno che lo odia e lo distruggerà dopo un attimo. Silio deve aver riflettuto sul fatto che nell'epos i monumenti non sono destinati a durare: questo è un genere di poesia che sostituisce e oblitera la memoria dei monumenti che descrive. Il muro acheo a Troia deve sparire: l'epos è l'unica traccia che rimane della guerra. I numerosi monumenti edificati dalle parole di Virgilio sono effimeri per i lettori dell'*Eneide* (con l'eccezione dell'Ara Maxima, relitto isolato dei tempi

²⁷ Su questa che è quasi una *recusatio* v. J.J. Clauss, *The Best of the Argonauts*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993, 20-21.

²⁸ Questo brano originalissimo è ora sottoposto a un'acuta analisi in D. Fowler, *Even better than the real Thing*, di prossima pubblicazione in un volume collettivo dedicato all'ecfrasi.

eroici). Ora Annibale percorre con odio le immagini delle vittorie romane e, prima di spazzarle via, promette un'ecfrasi celebrativa che commemorerà la vittoria di Cartagine nella seconda guerra punica. Finalmente, sembra di capire, Cartagine avrà una sua ecfrasi epica senza pagare omaggi ai vincitori: ricordiamo con imbarazzo che Virgilio aveva dato vita a un originario monumento fenicio-punico solo per iscrivervi, oltraggiosamente per gli sconfitti, il *charter myth* della cultura romana, Troia. L'ecfrasi progettata da Annibale suona come una possibile sovversione dei *Punica* di Silio: non a caso l'ultima parola che forma la *climax* del progetto, *Tonantem* (6.713: «Giove Capitolino sbattuto giù dalla rupe Tarpea») è la stessa parola che chiude l'intero poema epico (17.655).

Ma come mai Silio lascia che Annibale distrugga la memoria della prima guerra punica? Il proemio dei *Punica* aveva già spiegato che ci furono tre guerre contro Cartagine, e che la seconda (1.8-14) merita più attenzione perché Roma allora e solo allora rischiò di estinguersi. Facendosi cantore della seconda guerra punica, Silio accoglie l'eredità di Ennio, poeta che non a caso è rappresentato nei *Punica* come militare eroico (notizia del tutto antistorica, come Silio stesso doveva sapere), combattente che si procura una nicchia di celebrità nella materia del suo stesso canto poetico (12.393 ss.).

Progettando un poema epico intitolato *Punica*, Silio non era forse indifferente all'esistenza di un poema intitolato *Bellum Poenicum*, e dedicato alla prima guerra romano-cartaginese. Spinto dalla competizione con Nevio, Ennio aveva dedicato a quella guerra un semplice sommario, concentrando ogni sua energia sulla guerra contro Annibale. Ora Silio offre un sommario e una sinossi di quel remoto schema annalistico, un *longus rerum et spectabilis ordo* (6.657). La formula di apertura dell'ecfrasi (657 *monimenta... signata... quis inerat...*) era stata conosciuta da Nevio per una sua ecfrasi epica²⁹ (fr. 12 Buchner *inerant signa expressa, quomodo Titani...*), e ora Silio usa l'ecfrasi per ricapitolare i temi a cui certo Nevio aveva dedicato il suo interesse: la

²⁹ Non sembrano esserci altri esempi della formula come apertura di descrizione (M. Barchiesi, *Nevio epico*, Padova 1962, 275); mancano altri casi in *ekphrasis* poetica a parte Verg. *Aen.* 6. 26 *Cnosia tellus: hic Minotaurus inest*, che comunque è «determinazione secondaria» (*ibidem*), cioè si riferisce a uno spazio interno della raffigurazione non, come in Nevio e in Silio, al rapporto fra oggetto artistico e spazio istoriato. Alla documentazione greca sulla formula raccolta da Barchiesi e da M. Mayer, *Die Giganten und Titanen*, Berlin 1887, 267 s., mi sembra il caso di aggiungere Eur. *Ion* 1146 s. ἐντῆν δ' ὑφ'αὐτῶν γράμμασιν τοιαῖδ' ὑφαί: οὐρανός...

contestata dichiarazione di guerra del console Appio, l'eroismo di Regolo, Lutazio alle Egadi³⁰, la partecipazione di Venere Ericina³¹ ai successi romani in Sicilia. Non possiamo controllare perché non abbiamo Nevio, e può darsi che neppure Silio lo leggesse³²; ma la distruzione del monumento significa appunto questo, un omaggio a un predecessore dimenticato, che il programma del nuovo poema emargina a favore di Ennio; un omaggio che si autoconsuma. È ironico pensare che Silio rappresenta Ennio nel ruolo di eroico combattente (12.393 ss.)³³ delle guerre puniche: un ruolo che era stato invece di Nevio, come Silio (è da presumere) sapeva³⁴, e che ora viene trasferito al suo competitivo continuatore e rivale³⁵. Ancora una volta, l'*ekphrasis* ha la funzione di accogliere un influsso ma anche di

³⁰ Con 687-91 si possono confrontare i frammenti 46 e 47 B. dal VII libro di Nevio.

³¹ 6. 697 (ultimo verso della descrizione) *Haec Eryce e summo spectabat laeta Dione*. Per la possibilità di un nesso fra Nevio (fr. 16 B.), il culto di Afrodite / Venere / Astarte in Sicilia, e la fondazione del tempio capitolino di Venere nel 217, cf. Feeney, 109-11.

³² Naturalmente Nevio poteva esistere come poeta per Silio senza essere letto direttamente; e comunque lo stile di Silio rende difficile anche riconoscere prestiti dal molto più 'moderno' Ennio, un autore che Silio certamente leggeva. Ricordo inoltre che conoscenza diretta di Nevio è dimostrata ancora in età neroniana per Cesio Basso; Silio è, per formazione culturale se non per attività poetica, a tutti gli effetti un autore neroniano.

³³ Silio segnala al suo lettore dotto che si tratta di un clamoroso falso storico ai vv. 390-92 *sed vos, Calliope, nostro donate labori / nota parum (!) magni longo tradantur ut aevo / facta viri, et meritum vati sacremus honorem*. Forse c'è un precedente in Virgilio, che stilizza il suo re guerriero Messapo come degno avo di un futuro poeta di gesta eroiche (v. le mie osservazioni in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a c. di L. Belloni, G. Milanese, A. Porro, I, Milano 1995, 5-18).

³⁴ La notizia secondo cui Nevio aveva combattuto nella guerra e ricordava questo fatto nel suo poema risale attraverso Gellio 17. 21 al primo libro del *de poetis* di Varrone.

³⁵ Il tempio si trova a Literno, presso Capua; Silio, collezionista di memorie romane e residente in Campania, poteva sapere che Nevio veniva proprio da quella zona, cf. Gell. 1. 24. 2 (dove *Campanus* vale 'di Capua'; H.T. Rowell, MAAR 19, 1949, 17-34); l'idea di un tempio istoriato con immagini poetiche e collocato nella patria del poeta stesso avrebbe un netto parallelo con *georg.* 3. 13 ss., il tempio di Mantova che Virgilio evoca per celebrare la sua gloria poetica futura e il suo progetto di epica romana. (D'altra parte, la scelta di Literno deve comunque essere un rinvio a Scipione, futuro eroe della nuova guerra e dei *Punica*; cf. H.G. Nesselrath, Hermes 114, 1986, 213. Annibale spazza via la memoria della guerra dal luogo che resterà consacrato alla memoria di un nuovo vincitore, il suo vincitore).

decentrarlo, in modo che sia controllato dal programma intertestuale della nuova opera. La riproduzione delle storie attraverso l'arte figurativa, e la trascrizione del manufatto in ecfrasi verbale, agiscono come segni dell'appropriazione intertestuale che nutre della sua complessità ogni nuova impresa epica.

L'ECO³⁶

Ma in una cultura tanto povera di riproducibilità tecnica rispetto alla nostra, non si può sottovalutare il ruolo dell'eco come icona della ripetizione e della memoria poetica. Poeti per cui è vitale imparare a parlare con voce *non* propria erano predestinati a incontrarsi con questo naturale artificio. Vi risparmio un'ennesima lettura del mito ovidiano di Eco - che pure potrebbe riservarci qualche gioia intertestuale - ma chiudo con un esempio tratto da Valerio - un esempio che certo, ora lo ammetto, figurerebbe nella mia top ten preferita di accordi intertestuali³⁷. Ecco la sua versione di Ercole alla ricerca di Ila - un mito per cui Valerio ha già alle spalle, quanto meno, Teocrito, Apollonio, Nicandro, Varrone Atacino, Virgilio Properzio, etc.: è questa, insomma, l'ennesima volta che Ercole cerca disperatamente l'amato perduto e grida il nome dell'assente:

*nursus Hylan et nursus Hylan per longa reclamat
avia: responsant silvae et vaga certat imago*

(Arg. 3.596-97)

Che cosa c'è di più semplice che un nome e la sua eco? Come è giusto, un'eco non può creare una voce nuova³⁸: e questa voce ripete

³⁶ Fondamentale introduzione all'acustica intertestuale è R. Hollander, *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and after*, Berkeley-Los Angeles-London 1981.

³⁷ La mia discussione, come si potrà vedere, è complementare all'analisi del tratto di tradizione Teocrito-Virgilio-Propertio compiuta da M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria*, Roma 1990, 195-201, e sono lieto che i nostri due contributi partecipino alla stessa dimensione acustica e si pongano in risonanza reciproca. Per altre riflessioni su eco e intertestualità v. S. Hinds, *The Dynamics of Appropriation*, Cambridge (di prossima pubblicazione).

³⁸ Nicandro, fr. 48 Schneider, prese l'importante iniziativa di trasformare Ila in un'eco (sempre che sia attendibile il riferimento a Nicandro tramandato insieme ad Antonino Liberale 26). V. anche P. Fedeli (ed.), *Sesto Propertio. Il primo libro delle elegie*, Firenze 1980, 482-4, che spiega come in Prop. 1.20. il *nomen* sia, appunto, l'eco del nome 'Ila!' gridato da Ercole.

una ripetizione che abbiamo già ascoltato:

*his adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum
clamassent, ut litus 'Hyla, Hyla' omne sonaret*

(Verg. ecl. 6.44-5)³⁹

La presenza di Virgilio è confermata dal raro uso di *responso* (Aen. 12.757), dalla significativa geminazione di *rursus*⁴⁰, e soprattutto dall'eco di un altro fenomeno acustico delle *Bucoliche*:

non canimus surdis: respondent omnia silvae

(Verg. ecl. 10.8).

Ma se le selve - dall'egloga X - vengono messe in risonanza⁴¹ con il grido e la sua eco dell'egloga VI il risultato sarà per una volta - appropriato al titolo di questo convegno - un dialogo fra testi: perché Valerio fa sì che le *silvae* ripetano il nome *Hylas* che ha dentro di sé il corrispettivo greco di *silva*, *hyle*⁴², in una totale compenetrazione di

³⁹ M.A. Malamud-D.T. Mc Guire jr, *Flavian variant: myth. Valerius' Argonautica*, in A.J. Boyle (ed.), *Roman epic*, London 1993, 213 (ma già percepito da Hollander, 13).

⁴⁰ 'Di nuovo' esprime insieme l'iterazione fonica e l'iterazione intertestuale del nome; *reclamat*, dopo il virgiliano *clamassent*, è una glossa a questo processo di replica del già detto/scritto. L'iterazione forte *Hylan...Hylan*, prodotta dalla voce stentorea di Ercole, è, paradossalmente, la fonte acustica di cui Virgilio offriva l'eco in dissolvenza (con il prezioso effetto prosodico *Hyla Hyla*, su cui v. A. Traina, in Id.-G. Bernardi Perini, *Propedeutica al latino universitario*, IV ed., Bologna 1992, 280 - non strettamente pertinente al mio tema, ma troppo bello per non citarlo -: «nel prosodico affievolirsi della parola iterata è quasi lo spegnersi di un saluto, di un grido, verso il silenzio definitivo») in modo che il modello virgiliano risulta essere, se così posso dire, un'eco della sua imitazione.

⁴¹ L'importanza del nesso fra canto poetico e produzione di eco era già annunciata da ecl. 1. 5 *formosam resonare doces Amarillida silvas*; dove la concordanza con Longo 2. 7. 6 («solevo lodare Eco perché chiamava insieme a me il nome di Amarillide»), come nota W. Clausen *ad loc.*, Oxford 1994, 37, dà da pensare: se Longo dipende da un modello greco noto anche a Virgilio, allora già Virgilio, e nello spazio 'proemiale' delle *Egloghe*, giocava sull'interferenza fra ripetizione acustica e ripetizione testuale. In tal caso sarebbe ancora più chiaro che non c'è una divisione naturale e assoluta fra l'autocoscienza di un epigono e quella di un poeta 'classico' (sulla questione del rapporto fra giudizi di valore e studio dell'imitazione v. anche il mio intervento al dibattito conclusivo, *infra*).

⁴² Per giochi etimologici su Ηλα/ύλη v. I. Opelt, RAC VI 1966 col. 807; Arg. *Orph.* 645 (con G. Agosti, MD 32, 1994, 179 n.17) e soprattutto Strab. 12.4.3: εὐρτή... καὶ ὀρειβασία θιασεύοντων καὶ καλούντων Ὑλαν, ὡς ἂν κατὰ ζήτησιν τὴν ἐκείνου πεπονημένων τὴν ἐπὶ τὰς ὕλας ἔξοδον.

significanti e significati: dopo tanti poeti in competizione successiva tra loro il mito ha trovato ancora una sua formula riassuntiva, capace di sintetizzare l'etimo e l'eziologia che lo animano, e insieme di manifestare la coscienza di una condizione ecoica e derivativa serenamente accettata. Davvero, per ripetere l'arguto commento finale di Valerio che serve da ora da chiusa al mio ragionamento

vaga certat imago.

Verona

Alessandro Barchiesi

INTERTESTUALITÀ IN ANTICHIstica

La relazione consta di una disamina dei concetti operativamente più rilevanti che riguardano il fenomeno della intertestualità e il suo specifico configurarsi nell'ambito della testualità antica grecolatina; quindi di una rassegna di mie applicazioni, succinta ma tale - spero - che esprima un significativo ventaglio di temi, metodi e risultati: il tutto, sul fondamento di una dozzina d'anni di ricerche sull'argomento¹.

La parola 'intertestualità' ha duplice accezione: designa una poetica, cioè un modo di produzione di un testo, anzi una sorta di arci-poetica, un carattere costante della produzione di ogni testo, e non solo letterario in senso stretto, e nemmeno soltanto verbale - ma qui ci occupiamo solo di testi verbali (non pittorici, ad esempio, né musicali), e in particolare letterari -; ma anche designa una ermeneutica, un modo di interpretazione. Da un lato, infatti, la intertestualità appare come l'insieme delle relazioni che all'interno di un determinato testo si manifestano con testi sia della tradizione letteraria (intertestualità esterna o intertestualità *tout court*; ma ne esiste anche una eterosegnica - oltre che omosegnica - nel caso di rapporti della lette-

¹ Punto di riferimento principale è G. D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia. Sondaggi da Vergilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio*, Palermo 1985, dove confluiscono cinque relazioni congressuali: la prima, mai edita, è una Comunicazione letta il 3.3.1982 a Palermo nell'ambito dell'Incontro Virgiliano nel bimillenario della morte del Poeta', intitolata *Vergilio e l'epica greca: il libro primo dell'«Eneide»* (punto di avvio del cap. 2°: *L'«Odissea» intertesto dell'«Eneide»*, 35-55); le altre, editate tutte dopo il vol.: *Intertestualità e transcodificazione nella poesia cristiana tardogreca*, La Memoria. AFLFUPalermo 3, 1984, 93-107 (confluente nel cap. 3°: *Intertestualità e transcodificazione: la poesia cristiana tardogreca*, 56-72); *Semiologia e 'Quellenforschung': origine, sviluppo, applicazioni del concetto di intertestualità*, in AA.VV., *Semiotic Theory and Practice*. Proceedings of the Third International Congress of the IASS Palermo 1984, Editors M. Herzfeld - L. Melazzo, Berlin - New York - Amsterdam 1988, 441-53; *Semiologia e antichistica: la 'Quellenforschung' nella prospettiva della intertestualità*, *Didactica Classica Gandensia* 24-25 (1984-1985) (= J. Veremans - F. Decretus [a. c. di], *Acta Colloquii Didactici Classici Decimi*, Thème: Les sciences dans les textes antiques, Bâle 23-28 septembre 1984), 258-67; *L'«Iliade» quale intertesto dell'«Odissea»*, in AA.VV., *Discipline classiche e nuova secondaria*, a. c. di V.F. Cicerone, Foggia 1986, 442-57 (queste ultime tre, base del cap. 1°, teorico: *Il rinnovamento della 'Quellenforschung' nella prospettiva semiologica della intertestualità*, 7-34). Dei miei scritti ulteriori darò conto più avanti, quando se ne presenterà l'occasione.

ratura con altre arti²) sia del medesimo autore (intertestualità interna o, in unica parola, autotestualità), e deve considerarsi un carattere specifico e permanente di ogni scrittura letteraria - letteraria *stricto sensu*, cioè poetica, anche se, per casi isolati e isolabili, è presente in ogni atto linguistico³ -, anzi un fattore primario indispensabile nella genesi, nella manifestazione e nella ricezione di un'opera; dall'altro lato, sul versante ermeneutico, il carattere permanente del fenomeno determina la necessità, e non solo la opportunità, di una lettura 'intertestuale' come strumento di una piena comprensione, cioè una lettura verticale, che scavi nello spessore degli intertesti.

In base a tale duplicità di accezione, il titolo *Intertestualità in antichistica* tocca sia il modo di produzione 'intertestuale' della letteratura dei Greci antichi e dei Latini sia l'analisi intertestuale così come viene recepita e messa in atto dagli antichisti.

Muovo dal secondo aspetto, e constato come quel che Gian Franco Pasini chiama «unanimismo intertestuale»⁴, riferendosi alla critica in genere, nel campo antichistico sia lontano dal sussistere. In particolare, molti antichisti di fatto praticano analisi intertestuali, ma rifiutano almeno il termine, convinti che in certo modo usurpi, conseguendo identici risultati, il campo d'indagine della *Quellenforschung*, dalla storia lunga e gloriosa, o, in altri casi, tendono a ricondurre il concetto nell'alveo della filologia classica, enfatizzando la portata innovativa della pasqualiana 'allusività'. Ma il fenomeno che Giorgio Pasquali divulgò come arte allusiva, attribuendolo solo a poesia colta - ad esempio, la poesia alessandrina -, è invece un aspetto di quel carattere costante della poesia d'ogni tempo, che si può globalmente chiamare 'intertestualità'⁵.

² Si pensi, ad es., alle descrizioni di opere d'arte, come la "Ἐκφρασις τοῦ νοσθῆς τῆς ἀγίας Σοφίας di Paolo Silenziario (sec. VI d.C.), testo poetico poggiate su un testo architettonico, la chiesa di Santa Sofia in Costantinopoli.

³ Cf. P.M. Bertinetto, *Metafora, co(n)testo e intertesto. Per una caratterizzazione della metafora poetica*, in AA.VV., *Simbolo, metafora, allegoria*, Atti del IV Convegno Italo-tedesco (Bressanone, 1976), a c. di D. Goldin, Padova 1980, 239-77, in part. pp. 247-55.

⁴ G.F. Pasini, *Dossier sulla critica delle fonti (1896-1909)*, Bologna 1988, 7-30 (cap. introduttivo alla raccolta dei testi, intitolato *Dalla polemica sulle 'fonti' all'unanimità intertestuale*).

⁵ G. Pasquali, *Arte allusiva*, L'Italia che scrive 25, 1942, 185-87, rist. in Id., *Stravagante quarte e supreme*, Venezia 1951, 11-20, poi in *Pagine stravaganti*, II, Firenze 1968, 275-82: naturalmente, lo studioso non ignora che «questo procedimento è anche moderno» (p. 275), addirittura che non è esclusivo della letteratura, ma è

Le ragioni di tale resistenza stanno proprio nella forza millenaria di un costume critico, prima, e di una disciplina, poi, che hanno sempre privilegiato il rapporto fra testi. E veramente le prime tracce di un interesse critico per la ricerca delle fonti⁶ - di fatto, anche se inconsapevolmente, intertestuale - si rinverrebbero addirittura nella monografia di Eraclide Pontico *Su Archiloco e Omero*, se è giusto attribuirle il testo frammentario del papiro Hibeh 173, dove tre trimetri del poeta di Paro (frr. 83-85 Tarditi) vengono confrontati con *loci similes* omerici: di siffatta raccolta attrae l'ipotesi che lo scopo fosse retorico, e che vi si fornissero esempi di μεταφοράς, del modo, cioè, in cui un autore riusa passi altrui. Ma la filologia dei *loci similes* sarebbe stata sviluppata meglio di tutti da Aristofane di Bisanzio, ad Alessandria.

Nel percorso, poi, della *aemulatio*, fin dalla prima stagione e dalla traduzione artistica, le lettere latine presuppongono testi greci (forse il caso più vistoso e costante di intertestualità eteroglossa), e la critica antica già riconosce e apprezza l'«arte allusiva» dei poeti latini: Seneca il Vecchio (*Suas.* 3.7), per esempio, afferma che Ovidio non rubava (*subripere*) versi a Vergilio, ma li prendeva a prestito (*mutuari*), sollecitandone l'agnizione da parte del lettore (*ut vellet agnosci*).

Non si considera, in genere, che la intertestualità è termine e concetto che proviene dalla semiologia della letteratura. Ogni discorso sulla letteratura oggi richiede una interazione fra semiologia e filologia, cioè fra scienza dei segni e scienza dei documenti. Questa collaborazione, che non da oggi perseguito⁷, in tanto regge in quanto

«comune a tutte le arti» (p. 276); sottolinea, però, che è nella poesia augustea che diventa «essenziale» (p. 277): pur se alla fine ammette che «il costume di alludere è in sé molto più antico dell'età ellenistica», egli accetta per le età precedenti solo l'allusione sporadica, quando anche non la giudica «non propriamente stilistica» (p. 282).

⁶ A. La Penna, *Testo e letteratura: l'ermeneutica letteraria*, in AA.VV., *Il sapere degli antichi*, a c. di M. Vegetti, Torino 1985, 45-62, in part. pp. 55-7.

⁷ G. D'Ippolito, *Per una semiologia del dramma attico*, in AA.VV., *Studi Salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, a c. di I. Gallo, Salerno 1981, 243-70; Id., *Semiologia e antichistica*, in AA.VV., *Per una storia della semiologia: teoria e metodi*, Palermo 1981, 225-35; Id., *Per una analisi attanziale dei 'Dionysiaca' di Nonno*, *JÖByz* 32/3, 1982 (= XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4.-9. Oktober 1981, Akten, II/3), 145-56; seguono i lavori sull'intertestualità citati alla nota 1. Ottimo esempio recente di collaborazione semio-filologica è il vol. del mio allievo M. La Matina, *Il testo antico. Per una semiologia come filologia integrata*, Palermo 1994.

poggia sulla convinzione di fondo che la letteratura, come ogni prodotto culturale, e in particolare la poesia, come ogni prodotto artistico, si configura quale costruzione segnica. La ricerca semiologica, appunto, attraverso il concetto di intertestualità, fra i più produttivi nel campo ermeneutico, offre alla filologia valida base per una reimpostazione della pur storicamente benemerita *Quellenforschung*.

Di questa 'critica delle fonti' oggi da più parti, anche senza uscire dall'ambito della filologia classica, è dato cogliere una chiara tendenza al rinnovamento. In particolare, la originaria fase 'statica', ha via via ceduto il posto a una fase 'dinamica'.

La fase statica, di matrice positivistica, tende alla oggettività, mira al reperimento minuto dei *loci similes* o, più ampiamente, alla individuazione delle fonti, intese come precedenti tematici, e dei modelli, intesi come precedenti formali. La grande benemerita di questa critica risiede nella raccolta di una enorme mole di materiali, non raramente, però, ipertrofici e privi di adeguata selezione. Gli aspetti deteriori consistono non già nella accumulazione di materiale inerte, pur sempre di possibile utilizzazione, ma proprio in taluni procedimenti interpretativi distorti, che, ripetendo vezzi della filologia antica, prospettano registri di *furta* o la improponibile *σύγκρισις* fra due autori, finalizzata ad esprimere una sentenza di primato.

La fase dinamica, di matrice prevalentemente idealistica, si fonda sui concetti, certo già antichi ma rinnovati, di imitazione e di emulazione, e giunge, nelle sue più mature esperienze, al tentativo di una impostazione del problema della funzionalità delle imitazioni, impostazione che di fatto, anche se quasi mai esplicitamente, è di tipo semiologico. Circoscrivendo la esemplificazione al campo antichistico, va citato sopra tutto Michael Wigodsky⁸, che a proposito di Vergilio distingue fra imitazione strutturale, connessa al codice del genere nel quale si colloca l'autore, e imitazione allusiva, cioè intenzionale, la sola davvero creativa: una distinzione apprezzata, tra gli altri, da Elio Pasoli⁹, che la configura anche in termini di distinzione saussuriana tra *langue* e *parole*. Ma un passo importante verso una impostazione organica del problema lo ha compiuto, con un libro meritamente noto, Gian Biagio Conte¹⁰, il quale attribuisce alla allusività la dignità

⁸ M. Wigodsky, *Vergil and Early Latin Poetry*, Wiesbaden 1972, 1-15.

⁹ E. Pasoli, *Per una semiologia della 'memoria' poetica: 'presenze' comiche (ed enniiane) in epistole oraziane*, QUCC 29, 1978, 71-80, in part. pp. 71-72 e nota 5.

¹⁰ G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*,

di fattore costitutivo di ogni scrittura poetica, e non solo accidentale, come era nelle prime formulazioni del concetto: essa funziona come una figura retorica, corrispondendo alla metafora, se si presenta quale vera e propria allusione, già che si ha integrazione di senso, alla similitudine, se nella veste di citazione, già che si ha giustapposizione di senso.

Il limite di tale atteggiamento critico, che lo stesso Conte¹¹ riconosce e supera, è di restare, in fondo, ancorato al concetto di imitazione, pur se questa non s'intende più come fatto in sé negativo ma si prospetta anche come 'imitazione creativa': a parte l'ambiguità di tal formula ossimorica, si tratta sempre di una critica aleatoriamente soggettiva, tesa come è ad indagare sulle intenzioni degli autori più che a privilegiare i prodotti, i testi, da vedere anche nella loro connessione con i destinatari.

Lo strumento di un vero rinnovamento può offrirlo un concetto chiave sviluppato dalla semiologia della letteratura negli ultimi venticinque anni, quello di intertestualità. Il termine nasce nel 1966 ad opera di Julia Kristeva¹²; il concetto risale al 'dialogismo' di Michail Bachtin¹³, come mostra la stessa studiosa, interpretando le teorie linguistiche estrapolabili dalle ricerche bachtiniane sul romanzo ed allargandole, in guisa da implicare, in generale, la parola letteraria. Questa non viene più concepita, staticamente, come un punto, con un senso fisso, ma, dinamicamente, come un incrocio di superfici testuali, come dialogo tra più scritture, che sono quelle dell'autore, del destinatario, dei rispettivi contesti culturali¹⁴.

Torino 1974, ediz. riv. e aggiornata 1985; ma ancor prima Id., *Memoria dei poeti e arte allusiva (A proposito di un verso di Catullo e di uno di Virgilio)*, StrCr 5, 1971, n. 16, 325-33 (rist. in Id., *Memoria* 1974 e 1985, 3-14).

¹¹ G.B. Conte, *A proposito dei modelli in letteratura*, MD 6, 1981, 147-57; Id., *Memoria* 1985, 109-22.

¹² J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Critique 23, 1967, n. 239, 438-65, rist. in Ead., *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, 143-73, tr. it. *Σημειωτική. Ricerche per una semantisi*, Milano 1978, 119-43 e 316-18.

¹³ M. Bachtin, *Dostoevskij (Problemy poetiki Dostoevskogo)*, Moskva 1963 (2^a ediz. riv. e ampliata dell'opera *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad 1929), tr. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1963; Id., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva 1965, tr. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979.

¹⁴ A volere rintracciare una archeologia del concetto, dovremmo guardare a quei critici, specialmente italiani, che superano, da una parte, la nozione meccanica di

A partire dalla formulazione kristeviana il concetto è stato sottoposto a numerose verifiche applicative e a pluridirezionali approfondimenti teorici. Richiamo solo qualche tappa, particolarmente rilevante, del dibattito.

Si deve, qualche anno più tardi, ad Anton Popovič¹⁵ la individuazione di un principio unificante, che permetta di costruire un sistema comprensivo di tutti i tipi fondamentali di rapporti fra testi, nella concezione del testo come 'metatesto'. Egli osserva che una poesia tradotta in altra lingua, quindi metapoesia, è tuttavia un altro genere di oggetto testuale rispetto alla poesia donde deriva. Se poi si allarga l'idea della traduzione come metatesto a tutti i tipi di manipolazione dei testi, si può concludere che la comunicazione letteraria è fondamentalmente una metacomunicazione, dove possono cambiare i soggetti comunicanti, che vanno da un altro autore al traduttore o al critico o all'attore che recita. Il collegamento intertestuale diventa dunque, in ottica semiologica, un rapporto tra modelli, tra un prototesto (che nella realtà non esiste, già che ogni testo è una reazione a qualcosa che è già esistito) e un metatesto.

Passando agli anni Ottanta e sorvolando su molti lavori¹⁶, fermia-

fonte della scuola positivistico-storica, dall'altra, la radicale svalutazione idealistica, crociana in particolare, di una ricerca su antecedenti dell'opera in nome di una pretesa assoluta autonomia creativa. A titolo esemplificativo, riporto un pensiero, veramente anticipatore, di M. Fubini (*Critica e poesia. Saggi e discorsi di teoria letteraria*, Bari 1956, 6), espresso nell'ambito di una breve ricognizione sul problema delle fonti, nella quale, superando la negazione crociana, ammette la utilità - non la necessità - del loro studio per la valutazione critica, a patto che non si esaurisca in curiosità erudita: «il poeta non muove da un caos indistinto di passioni, ma da parole già dotate di una loro vita, siano esse parole di altri poeti o parole dei comuni parlanti, e in tanto intravede una possibilità di dar forma a quel che gli urge dentro, in quanto una forma ha già quelle altre parole che lo sollecitano come un esempio, che quasi lo avviano all'espressione sua, a quel discorso in cui esse ricompariranno antiche e nuove ad un tempo. Di qui l'opportunità di un'analisi, che ci dà modo di inserirci in certo senso nel processo della vita espressiva, di cogliere il punto d'incontro fra l'antica e la nuova parola ...».

¹⁵ A. Popovič, *Text a metatext*, Slavica slovacca 8, 1973, 347-73, tr. it. *Testo e metatesto (Tipologia dei rapporti intertestuali come oggetto di ricerche della scienza della letteratura)*, in AA.VV., *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, a c. di C. Prevignano, Milano 1979, 521-45.

¹⁶ Ne ricordo tre: U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979, cui si deve la assai opportuna precisazione del concetto di intertestualità come elemento della «cooperazione interpretativa» degli utenti (dunque si può parlare anche di una intertestualità pragmatica o dei ricettori: lettore modello sarà quello che teoricamente possederà una enciclopedia analoga a quella dell'emittente, e per questo sarà in grado di cogliere tutte le possibili

mo l'attenzione su un globale tentativo di reimpasto terminologico effettuato da Gérard Genette nelle cui pagine iniziali di un volume¹⁷, fondamentalmente dedicato al fenomeno che egli chiama «ipertestualità», viene esibita una ampia articolazione del concetto di intertestualità. L'idea centrale del libro è già nel titolo (*Palimpsestes*) e nel sottotitolo (*La littérature au second degré*): tutta la letteratura è in fondo una letteratura al secondo grado e funziona al pari di un palinsesto.

Attraverso la metafora del palinsesto Genette introduce il suo discorso sulle relazioni di intertestualità - che escogita di chiamare, con parola ancor meno pronunciabile, 'transtestualità' -, e ne distingue cinque tipi: 1) 'Intertestualità', che comprende nella forma più esplicita la citazione, quindi, nelle forme via via meno esplicite, il plagio e l'allusione; 2) 'Paratestualità', che è il caso di un testo che ne richiama un altro per mezzo del paratesto, cioè titolo, sottotitolo, prefazione, postfazione, avvertenze, note, illustrazioni, ecc.; 3) 'Metatestualità', che è il caso di un testo che ne commenta un altro; 4) 'Iptestualità', cioè la relazione tra un testo B (ipertesto) e un testo anteriore (ipotesto), sul quale si innesta («se greffe») in una maniera che non è quella del commentario (è il caso - sviluppato in tutto il libro attraverso moltissimi esempi - nel quale la metafora del palinsesto trova la più totale applicazione: ipertesti sono opere derivate da testi ante-

isotopie che i rapporti intertestuali sviluppano in un dato testo); A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979, un brillante volume impostato secondo il punto di vista intertestuale (la condizione del discorso letterario è quella secondo la quale ogni parola rinvia ad altra parola ed ogni scrittura è una glossa, anzi, una *entreglosse*) e dedicato alla più scoperta tra le diverse modalità della ripetizione del *déjà dit*, e cioè alla citazione, ma non solo al fenomeno in sé bensì sopra tutto a quello che egli chiama *le travail de la citation*, *l'appropriation ou la reprise, la seconde main*; B. Mortara Garavelli, *L'appropriazione debita: i rimandi intertestuali in poesia*, Prometeo 2, 1982, 1, 68-78, dove la studiosa, prendendo le mosse dal libro di Compagnon, avanza una terna di opportune distinzioni: tra «appropriazione debita», che comporta un distacco evidente dal testo citato, e «imitazione», che spinge alla identificazione (p. 69), tra le «allusioni ai costituenti adespoti del repertorio poetico» (che rinviano al codice) e le «citazioni» vere e proprie (che rinviano a messaggi) - distinzione fondamentale, che riprenderemo, e richiama la 'arctestualità' di Genette e la 'interdiscorsività' di Segre - (p. 73), tra «intertestualità», che si vuol limitare ad allusioni e citazioni, e «paratestualità», che implica una sorta di rapporto parafrastico di un testo rispetto ad altri (p. 78).

¹⁷ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, 7-14.

rioni, per trasformazione, come la parodia, o per imitazione, come il *pastiche*; 5) 'Arcitestualità', cioè la relazione che unisce un testo all'universo di discorso cui appartiene (quale il genere).

Lo sforzo tassonomico di Genette, pur lodevole, non riesce, tuttavia, a mio avviso, ad eliminare le confusioni teoriche o le generalizzazioni operativamente disutili, che si trae dietro la problematica assai dilatata sulla intertestualità. Mi spiego. I punti 2, 3 e 4, su paratestualità, metatestualità e ipertestualità, non costituiscono che casi specifici di intertestualità: il così detto paratesto fa parte a tutti gli effetti del testo (la 'Introduzione', ad esempio, è parte integrante del testo dei *Promessi Sposi* manzoniani, come il titolo *Mattina* è inscindibile dai due trisillabi ungarettiani «M'illumino / d'immenso»), mentre la metatestualità e la ipertestualità rappresentano casi di intertestualità globale; e infine, quanto alla 'arcitestualità', essa non concerne due testi, e perciò cade al di fuori della intertestualità: è un concetto assai utile, tuttavia, che va assimilato a quello di cui andiamo a parlare.

Una efficace delimitazione del concetto di intertestualità è stata operata, con lucidità e concreto senso filologico, da Cesare Segre¹⁸: si tratta della distinzione, fondamentale anche se non sempre netta nella pratica, fra la intertestualità vera e propria, che riguarda le relazioni fra due testi, e la 'interdiscorsività' o, come preferisco chiamarla 'interdiscorsualità'¹⁹, che riguarda le relazioni fra un testo e il codice culturale, in particolare, per esempio, il sottosistema della lingua poetica.

Se vogliamo adesso passare a riferire, anche con semplici titoli, sulle applicazioni del concetto di intertestualità, ci accorgiamo che è compito assai arduo e, comunque sia, inesauribile. Le difficoltà sono di varia natura. Anzi tutto, quelle di aggiornamento bibliografico, già che, da una parte, la ricerca intertestuale copre il dominio di tutte le

¹⁸ C. Segre, *Intertestuale / interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in AA. VV., *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a c. di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo 1982, 15-28, rist. col nuovo titolo *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984, 103-18.

¹⁹ Termine introdotto la prima volta, per analogia suffissale col termine 'intertestualità', cui nascendo si contrapponeva, in G. D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia greca antica (Omero, Mimnermo, Nonno)*, in AA. VV., *Cultura e Lingue Classiche* 3, 3° Convegno di aggiornamento e di didattica, Palermo, 29 ottobre - 1 novembre 1989, a c. di B. Amata, Roma 1993, 43-59, in part. p. 44.

letterature in senso vuoi diatopico vuoi diacronico e, più in generale, quello di tutte le arti, per cui non è ovviamente alla portata di un singolo studioso anche solo scorrere le migliaia di titoli che mese per mese si producono, d'altra parte, non tutte le ricerche intertestuali recano titoli trasparenti e, viceversa, non tutti i titoli che si richiamano alla intertestualità mantengono la promessa (non è scomparsa ancora la tendenza a sostituire *sic et simpliciter* la parola 'fonti' con la parola 'intertestualità' senza che alla mutazione verbale ne corrisponda una concettuale). A queste si aggiungono difficoltà di ordine interno, riassumibili nella espressione 'confusione terminologica'. In particolare, esistono casi in cui un medesimo termine è usato per concetti diversi, e, al contrario, casi in cui un concetto identico (o quasi) viene espresso con termini diversi: esempio di questi secondi, la 'arcitestualità' di Genette e la 'interdiscorsività' di Segre.

Ciò premesso, segnalo qualche titolo tra quelli che, a mia conoscenza e a mio giudizio, costituiscono buoni punti di riferimento in questo campo. Fra i primissimi, ancora negli anni Settanta: il libro di Michel Arrivé²⁰ sui linguaggi di Jarry e il numero monografico di *Poétique* 7, 1976, n. 27 (*Intertextualités*) (da cui cito *infra* Jenny). Negli anni Ottanta: gli studi vergiliani di Alessandro Barchiesi²¹; il numero 41, monografico (*Intertextualités médiévales*), di *Littérature* (1981) (da cui cito *infra* Riffaterre); la miscellanea intitolata *La parola ritrovata* - dove, oltre al citato Segre²², si segnala nel campo antichistico la ricerca pindarica di Antonino Luppino²³ -; il libro di Maria Corti²⁴ dedicato a Cavalcanti e a Dante - forse la migliore applicazione finora tentata di una metodologia intertestuale -; la mia ricerca sui riferimenti poetici nell'opera di Basilio di Cesarea²⁵, che cito per il ten-

²⁰ M. Arrivé, *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris 1972.

²¹ A. Barchiesi, *Le molte voci di Omero. Intertestualità e trasformazione del modello epico nel decimo dell'«Eneide»*, MD 4, 1980, 9-58; rist. con qualche aggiornamento in Id., *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa 1984, 11-54.

²² Segre, *Intertestuale /interdiscorsivo*.

²³ A. Luppino, *La fonte assente (Pindaro, 'Olimpica' I, 25-27)*, in AA.VV., *La parola*, 29-34.

²⁴ M. Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino 1983.

²⁵ G. D'Ippolito, *Basilio di Cesarea e la poesia greca*, in AA.VV., *Basilio di Cesarea. La sua età, la sua opera e il basilianesimo in Sicilia*. Atti del Congresso Internazionale (Messina 3-6 XII 1979), I, Messina 1983, 309-79.

tativo teorico-classificatorio che ne sta alla base (su cui tornerò *infra*), oltre ai lavori citati alla nota 1; la densa miscellanea di anglistica edita da Broich e Pfister²⁶; la riedizione del libro già ricordato su Catullo, Vergilio, Ovidio e Lucano di Conte, arricchita di una postfazione²⁷, dove l'autore, oltre a chiarire retrospettivamente le sue posizioni teoriche, le evolve, accogliendo il concetto di intertestualità. Più vicini nel tempo, oltre ai miei lavori qui via via menzionati e utilizzati, ricordo, limitandomi agli antichisti²⁸, almeno i densi volumi di Vittorio Citti²⁹, che spazia dall'antico (Eschilo, Saffo, Menandro, Meleagro, Lucrezio, Vergilio) al moderno (Foscolo, Manzoni, Pascoli), e di Maria Grazia Bonanno³⁰, che percorre sulle tracce dell'allusione la poesia grecolatina, anche prealessandrina, ed infine una miscellanea curata da Arturo De Vivo e Luigi Spina³¹, che, dedicata alla citazione poetica in testi di prosa greci e latini cronologicamente e tipologicamente distanti, trova il suo punto più stimolante nel tentativo nuovo di ricostruire una riflessione antica sull'argomento³², e il numero monografico (*Mimesis*) di *Studi di estetica* (21, 1993, n. 7/8) a cura di Emilio Mattioli, che raccoglie e traduce molti importanti testi stranieri sul tema.

Le riflessioni teoriche che sovente, accanto alle analisi, questi lavori presentano - siano spunti o ampie costruzioni - sono talora particolarmente interessanti in quanto rispondenti in modo più concreto e specifico alle esigenze applicative.

²⁶ AA.VV., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. v. U. Broich u. M. Pfister, unter Mitarbeit v. B. Schulte-Middelich, Tübingen 1985.

²⁷ Conte, *Memoria* 1985, 109-22 (*La retorica dell'imitazione*). Cf. ancora G.B. Conte - A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica*, dir. G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, I, *La produzione del testo*, Roma 1989, 81-114.

²⁸ Al di fuori del campo antichistico, ricordo solo AA.VV., *Intertextuality*, ed. by H.F. Plett, Berlin-New York 1991.

²⁹ V. Citti, *La parola ornata. Ricerche sullo statuto delle forme nella tradizione poetica classica*, Bari 1986.

³⁰ M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.

³¹ AA.VV., 'Come dice il poeta...'. *Percorsi greci e latini di parole poetiche*, a c. di A. De Vivo e L. Spina, Napoli 1992.

³² L. Spina, *Ermogene e la citazione poetica*, *ibid.*, 7-20.

Un importante oggetto di discussione - che permette di affrontare il cuore del problema, cioè il confronto fra intertestualità e critica delle fonti - è il termine e il concetto di 'intertexto'. Esso va inteso con Arrivé³³, che lo ha introdotto, come «l'ensemble des textes qui entrent en relations dans un texte donné». Ma l'errore che commette la maggior parte dei critici - ammonisce Michael Riffaterre³⁴ - è quello di credere che la intertestualità consista unicamente nella individuazione dell'intertexto. Se le cose stessero così, potremmo fare a meno del termine: l'intertexto anteriore rientrerebbe nell'ambito della tradizionale ricerca delle fonti, l'intertexto posteriore nella storia della fortuna. Donde una ridefinizione della intertestualità³⁵:

Il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens. C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'oeuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts, ou plus généralement par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier.

È per questo che - come affermava Laurent Jenny³⁶ - la intertestualità rappresenta la condizione stessa della leggibilità letteraria: «Hors de l'intertextualité, l'oeuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue».

Come scrivevo ancor prima di occuparmi di intertestualità³⁷, un autore, davanti ad un testo anteriore, può porsi in tre maniere diverse: può semplicemente conoscerlo, ovvero conoscerlo e utilizzarlo, ovvero conoscerlo, utilizzarlo e imitarlo. La semplice conoscenza può dar luogo ad una intertestualità involontaria, dunque a reminiscenze (inconsapevoli). La utilizzazione può essere poco significativa, se si considera il testo anteriore come fonte spicciola e meccanica; può,

³³ Arrivé, *Les langages*, 28.

³⁴ M. Riffaterre, *L'intertexte inconnu*, *Littérature* 41, 1981, 4-7, in part. pp. 4-5.

³⁵ *Ibid.*, 5-6.

³⁶ L. Jenny, *La stratégie de la forme*, *Poétique* 7, 1976, 257-81, in part. p. 257.

³⁷ G. D'Ippolito, *Trifiodoro e Vergilio: il proemio della 'Presca di Ilio' e l'esordio del libro secondo dell'Eneide*, Palermo 1976, 10-12.

invece, riguardare la intertestualità, quando implica un rapporto che ho definito di «imitazione celata»³⁸, secondo il quale l'intertesto non viene esibito a proprio vanto di *doctrina*, ma accuratamente nascosto, ed è il caso, per esempio, dei poeti tardogreci, come Trifiodoro e Nonno, nei confronti di grandi poeti latini quali Vergilio e Ovidio³⁹. La imitazione - ma il termine tradizionale nell'ottica intertestuale andrebbe sostituito con l'anodino 'dialogo'- comporta appunto la volontà di dialogare con testi anteriori e di esibire questo dialogo, e si articola, come è ovvio, in varie forme.

Ma il dialogo non è che una forma di citazione, e questa fa parte dell'universo dei riferimenti. A tale universo perciò ritengo utile a questo punto volgere l'attenzione, riprendendo lo schema tassonomico approntato per l'analisi dei riferimenti poetici prima in Basilio poi in Imerio, ma applicabile, nella sua voluta ampiezza, a qualsivoglia tipo di indagine intertestuale⁴⁰.

Distinguevo un riferimento generico (contenutistico o espressivo), che si può assimilare al concetto di interdiscorsualità, e un riferimento specifico, che richiama un testo particolare, ed ha tre modalità: menzione, testimonianza e citazione. Semplici le prime due, la citazione è oggetto di numerose distinzioni; può essere: a) in base alla genesi, mediata o immediata; b) in base al microcontesto, occulta od esplicita; c) in base al rapporto di funzionalità con il testo citante, essenziale o accidentale; d) in base alla dislocazione nel macrocontesto, isolata o seriale; e) in base alla struttura testuale, compendiaria, parafrastica o letterale; f) in base al codice linguistico, eteroglotta od omoglotta. Quanto alle funzioni di una citazione, ne distinguevo sei: funzione logica, psicologica, estetica, ludica, sociologica, erudita; ma per l'ambito specifico della poesia, tutte queste funzioni vanno ricondotte alla superiore funzione estetica. Tra le ulteriori suddivisioni è importante la tripartizione delle citazioni occulte (parallela alla distinzione sopra esposta fra conoscenza, utilizzazione e imitazione) in reminiscenze (intertestualità involontaria), imitazioni celate (che possono arrivare al plagio), allusioni (cf. l'«arte allusiva» di Pasquali,

³⁸ D'Ippolito, *Basilio*, 331 = Id., *Introduzione*, in G. Cuffari, *I riferimenti poetici di Imerio*. Introduzione di G.D., Palermo 1983, 13.

³⁹ G. D'Ippolito, *Trifiodoro*, in AA.VV., *Enciclopedia Virgiliana*, V*, Roma 1990, 268-71; Id., *Studi Nonniani. L'epillio nelle 'Dionisiache'*, Palermo 1964, 75.

⁴⁰ D'Ippolito, *Basilio*, 326-31 = Id., *Introduzione*, 7-14.

riformulata, dalla parte del destinatario, come 'agnizioni di lettura' da Nencioni⁴¹, o, in riferimento al mittente, come 'memoria dei poeti' da Conte, nel quale, però, la allusività, come abbiamo visto, trova già la sua dignità di elemento costitutivo del discorso poetico in quanto discorso di riuso).

Ma le citazioni - occulte o esplicite (più comuni nella prosa) - coprono solo in parte il fenomeno della intertestualità (che non riguarda esclusivamente, come spesso si crede, la allusività). Una tassonomia dei riferimenti intertestuali - quelli cioè che sono da ricondurre ad una volontà di dialogo - si fonda, sulla scorta di Popovič⁴², su tre aspetti, ognuno dei quali comporta opposizioni: l'aspetto dimensionale distingue un rapporto parziale, che può riguardare una citazione, da un rapporto globale, che è il caso della traduzione⁴³; l'aspetto assiologico distingue un rapporto riproduttivo, normale nel caso di traduzione, da un rapporto prosecutivo od oppositivo (qui sostituisco con una mia tripartizione la opposizione affermativo/oppositivo di Popovič); l'aspetto strategico distingue un rapporto evidente, come nei casi di citazione esplicita o di traduzione, da un rapporto occultato, come nei casi di plagio.

Che cosa, in concreto, guarda e come può articolarsi una analisi intertestuale? Un rapporto fra testi poetici o, più generalmente, d'arte, non può essere che un rapporto tra forme, essendo appunto, un testo, una materia calata in una forma. Allora, escludendo gli spiccioli prelievi contenutistici, che l'autore può ricavare da testi poetici anteriori come anche, indifferentemente, da manuali o dizionari (per essi il termine 'fonte' è opportuno mantenerlo), o quei prelievi formali riconducibili al fenomeno della interdiscorsualità, una indagine intertestuale seguirà i tre gradi formali che idealmente si possono distinguere in un testo poetico, e cioè un livello superficiale o discorsuale, che definirei lessimorfico⁴⁴ (della forma dell'espressione), un livello

⁴¹ G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, StrCr 1, 1967, n. 2, 191-98.

⁴² Popovič, *Testo e metatesto*.

⁴³ Cf. G. D'Ippolito, *Civiltà teatrale greca e traduzione semiologica (formulare nell'epica, scenica nel dramma)*, in AA.VV., *La traduzione dei testi classici. Teoria prassi storia*, Atti del Convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988, a c. di S. Nicosia, Napoli 1989, 71-90; Id., *Traduzioni in parallelo: l'Inno alla morte' di Ungaretti nelle versioni di Dalmati ed Elitis*, in AA.VV., *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi)*, Messina 1994, 363-74.

⁴⁴ Termine da me usato per la prima volta in due lavori: G. D'Ippolito, *Stilemi ilomorfici nel macrotesto plutarco*, in AA.VV., *Aspectos Formales de la Obra de*

che ho chiamato ilomorfo⁴⁵ (della forma del contenuto, della organizzazione, cioè, peculiare di ogni singola opera, delle unità di contenuto), e un livello profondo, che, specificamente per la poesia narrativa, è quello attanziale o, più precisamente, attanziale-attoriale (delle funzioni narrative). Nell'ordine, dunque, si distinguono relazioni intertestuali di primo, secondo e terzo grado.

Per affrontare l'analisi del livello profondo, la griglia critica che, per il suo alto grado di generalizzazione, mi pare più adatta è quella attanziale di Algirdas Julien Greimas⁴⁶, che ho avuto occasione di sperimentare, adeguandola all'oggetto mediante selezione e integrazione di concetti, a proposito dei *Dionysiaca* di Nonno⁴⁷.

Quanto alla intertestualità interna o autotestualità, essa si realizza a due livelli: il primo riguarda un solo testo, il secondo più testi di un unico autore. Mentre l'analisi del primo livello illumina sulla compattezza strutturale del testo, e nel giuoco delle riprese permette di individuare nuove isotopie, ma, tutto sommato, si muove nel solco delle analisi testuali tradizionali, l'autotestualità a livello macrostrutturale offre la possibilità di interessanti, nuove prospettive interpretative.

Sul problema del rapporto fra testi e macrotesto i contributi, a mia conoscenza, più interessanti sono quelli della Corti⁴⁸, a proposito de *I racconti di Marcovaldo* di Italo Calvino, e di Marco Santagata⁴⁹, sul *Canzoniere* del Petrarca. «Una raccolta di racconti» - osserva la

Plutarco. Actas del IV Simposio Español sobre Plutarco, Salamanca 26-28 mayo 1994 (in corso di stampa); Id., *Intertesto evangelico nei 'Dionysiaca' di Nonno: il livello attanziale*, in AA.VV., *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a c. di L. Belloni, G. Milanese, A. Porro, I, Milano 1995, 215-28.

⁴⁵ Termine già usato in D'Ippolito, *L'approccio* 1985, 28.

⁴⁶ I testi da cui deduco la sua teoria attanziale sono i seguenti: A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, tr. it. *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Milano 1969; Id., *Du sens*, Paris 1970, tr. it. *Del senso*, Milano 1974; Id., *Les actants, les acteurs et les figures*, in AA.VV., *Sémiotique narrative et textuelle*, ouvrage présenté par C. Chabrol, Paris 1973, 161-76.

⁴⁷ D'Ippolito, *Per una analisi*.

⁴⁸ M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, StrCr 9, 1975, n. 27, 182-97; rist. riv. in Ead., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino 1978, 185-200.

⁴⁹ M. Santagata, *Connessioni intertestuali nel 'Canzoniere' del Petrarca*, StrCr 9, 1975, n. 26, 80-112; poi confluito in Id., *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova 1979, rist. aggiornata 1989.

Corti⁵⁰ -, e il discorso vale anche per una raccolta di poesie, «può essere un semplice insieme di testi o configurarsi essa stessa come un macrotesto»; se si configura come macrotesto, allora «ogni racconto» (o poesia) «è una microstruttura che si articola entro una macrostruttura, donde il carattere funzionale e 'informativo' della raccolta». «La funzionalità e possibilità di informazione di una raccolta come tale si ha quando si verifica almeno una di queste condizioni: 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare se non al posto in cui si trova»⁵¹.

Proviamo adesso a domandarci in che consista la differenza fra vecchia critica delle fonti e analisi intertestuale, e quali conseguenze rechi l'assunzione dell'analisi intertestuale come pratica ermeneutica essenziale.

Per rispondere alla prima domanda cerchiamo di confrontare schematicamente il vecchio concetto di fonte col nuovo di intertesto. Le fonti erano (o sono) viste: 1) fenomenologicamente, come prelievi contenutistico-formali; 2) funzionalmente, come residuo inerte; 3) strutturalmente, come relazioni accidentali. Nell'ottica intertestuale, i testi anteriori che stanno in rapporto col testo considerato costituiscono, rispettivamente: 1) un sottoinsieme di testi privilegiati da un autore in funzione dei principi costitutivi della sua opera, testi che offrono anche, in virtù della 'intertestualità incrociata' o, meglio, 'regressiva'⁵², un modello di strutturazione del sistema letterario; 2) testi generatori, attraverso la transcodificazione, di nuovo senso, anzi proprio di nuovi livelli di senso (isotopie); 3) relazioni necessarie nel processo costitutivo dell'opera, la quale, in definitiva, non è altro, sempre, che la trasformazione di altri testi.

⁵⁰ Corti, *Il viaggio*, 185.

⁵¹ *Ibid.*, 186. Nel campo antichistico, ho affrontato il problema a proposito del *Canzoniere* di Gregorio Nazianzeno (poco più che un suggerimento), degli *Inni* di Sinesio e della *Nanno* di Mimnermo (cf. *infra*), ma anche nell'ambito della saggistica, a proposito del *corpus* plutarcoo (G. D'Ippolito, *Il corpus plutarcoo come macrotesto di un progetto antropologico: modi e funzioni della autotestualità*, in AA.VV., *Strutture formali dei 'Moralia' di Plutarco*, Atti del III Convegno Plutarcoo, Palermo 3-5 maggio 1989, a c. di D'Ippolito e I. Gallo, Napoli 1991, 9-18; Id., *Stilemi*).

⁵² Corti, *La felicità*, 70; spiega la studiosa: «un testo si proietta nel passato della letteratura in modo da creare nessi fino a quel momento inediti».

Per rispondere alla seconda domanda, direi che, concepita la intertestualità come un carattere specifico e permanente di ogni scrittura letteraria, conseguenza prima è la dissoluzione della tradizionale e fondamentale questione della originalità. Che il poeta dialoghi con altri testi diviene appunto cosa pacifica, e il fenomeno arricchisce, non depaupera la scrittura, già che ogni elemento di intertestualità implica sempre una transcodificazione, vale a dire una trasformazione di senso in seguito al mutamento di codice. Per tanto il problema non sarà più quello di scoprire quali testi stanno in rapporto col testo analizzato ma di mostrare in che modo vi stanno in rapporto, come funzionano nel nuovo testo, di quale fascia di valori semantici connotativi l'intertesto è responsabile. Il valore della poesia sarà tanto più alto quanto meglio l'autore saprà costruire nuovi testi nei quali tutti i riferimenti precedenti entrino con perfetta nuova funzionalità e si attualizzino nel nuovo co-testo, esprimendo così al meglio il proprio contesto, cioè il proprio tempo (dove è chiaro che per 'co-testo' intendo l'ambiente linguistico all'interno del testo, per 'contesto' la realtà extratestuale in cui il testo è generato e recepito). Vista come lettura verticale, dello spessore testuale, l'intertestualità diventa «anche una avvincente forma di ermeneutica testuale»⁵³.

Una speciale considerazione merita quella specificità della intertestualità che è legata ai testi letterari antichi, e greci in particolare. Distinguiamo elementi di specificità strutturali (natura della intertestualità) ed elementi di specificità ermeneutici (possibilità attuali di ricezione della intertestualità).

La intertestualità, nell'ambito della letteratura grecolatina, è piuttosto vistosa e scoperta. Questo, per un almeno duplice ordine di motivi.

In linea generale, la letteratura antica, e in particolare la poesia, poggia tutta su una sorta di arcipoetica della imitazione, intesa in due sensi: l'arte imita la natura ma imita anche, sopra tutto, l'arte stessa⁵⁴. Questo secondo tipo di imitazione non è dovuto, manieristicamente, al riconoscimento di modelli insuperabili - atteggiamento che emergerà nell'età alessandrina - bensì al fatto che ai poeti non si richiede

⁵³ *Ibid.*, 62.

⁵⁴ Della dottrina della μίμησις nell'antichità la ricostruzione più importante, almeno sul versante letterario e greco, rimane quella di J. Bompain, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958, 11-154 (*Première partie: La doctrine de la mimésis*).

novità di materia, ma essi si sentono chiamati, per lo più, ad operare nell'ambito di quel repertorio di temi divino-eroici che è la mitologia. Per tanto, costituendo una specie di costante variazione su temi già dati, la poesia ha in sé come una molla agonistica che stimola al dialogo assiduo fra poeti che trattano argomenti analoghi. Naturalmente, in ordine a poetiche individuali, non tutte le imitazioni sono eguali, ma prevedono, come ho detto, una triplice modalità di rapporti: riproduttivo, prosecutivo, oppositivo.

A rendere vistosa e scoperta la intertestualità nella poesia antica, è, in ambito specifico greco, anche il fatto che essa nasce nel contesto di una «civiltà teatrale»⁵⁵: tutti i testi greci da Omero all'età attica non rientrano *stricto sensu* nella nozione di letteratura ma sono testi teatrali, nel senso che tutti presuppongono un contesto pragmatico di fruizione, nel quale vi sia un pubblico di spettatori-ascoltatori e, naturalmente, uno spazio scenico che accolga la *performance* dei declamatori-attori. Ora, una fruizione teatrale implica naturalmente una lettura non remeabile, e questo porta con sé una chiara vistosità nel dialogo intertestuale, non già per quanto riguarda il suo minuto procedere, quanto per il suo inequivoco orientamento iniziale: donde la presenza, molto ricorrente, di spie intertestuali costituite da citazioni o addirittura dalla menzione più o meno esplicita dell'autore. La poesia alessandrina, poi, pur facendosi libresca ed elitaria, non abbandonerà anche il tipo di fruizione come declamazione non remeabile: di conseguenza, non varieranno le forme di intertestualità se non nel senso di una maggiore complessità e raffinatezza.

Se tali requisiti strutturali possono favorire il lettore e critico che si volga ad uno studio intertestuale della poesia greca antica, esistono, di converso, gravi elementi di ostacolo, dovuti alla difficoltà materiale della ricostruzione della catena degli intertesti, compromessa dalla irreparabile frammentarietà con cui ci è pervenuta la letteratura antica. Una cosa, pur nel grave disastro, è positiva: Omero è rimasto, ed Omero è il poeta con cui tutti quanti i poeti greci dialogano, vuoi per riprodurlo, vuoi per cercare di continuarlo, vuoi per opporvisi. Parafrasando Vergilio, ogni esegeta di poesia greca deve costantemente ripetere a se stesso: «ab Homero principium».

⁵⁵ G. D'Ippolito, *La civiltà greca arcaico-classica come civiltà teatrale*, Dioniso 54, 1983 (= Atti del IX Congresso Intern. di Studi sul Teatro Antico, sul tema: Il teatro antico: testo e comunicazione [Siracusa, 24-26 marzo 1983]), 155-72; Id., *Civiltà*.

In conclusione, e specificamente nel campo antichistico: sostenuta da un agguerrito e assiduo uso degli strumenti filologici - volti ad integrare la distanza che separa la enciclopedia dell'autore da quella degli attuali ricettori, ma pure a medicare lo stato imperfetto della trasmissione dei testi (e questo, come è ovvio, assume aspetti particolarmente vistosi nel campo antichistico) -, l'analisi intertestuale si palesa come un momento essenziale di quella integrazione dei livelli esegetici nella quale consiste il processo ermeneutico, già che due sono i poli verso i quali, a partire dal testo, il critico deve muoversi: l'uno è il contesto storico-culturale, l'altro il contesto letterario, l'intertesto col quale ogni opera si trova a dialogare.

Procederò adesso con una rassegna di esempi, già oggetto di miei studi nel corso di vari anni. Tralascierò molti segmenti dell'analisi e più mi soffermerò su metodi e tipologia di risultati. E in primo luogo mi occuperò di ricerche ai livelli lessimorfico e ilomorfico in un intreccio di campi, intertestuali autotestuali interdiscorsuali, non sempre nettamente definibili⁵⁶.

Il primo esempio⁵⁷ costituisce un caso limite. Per meglio mostrare come la intertestualità sia un carattere permanente di ogni 'scrittura', trascuriamo pure la poesia dotta e scegliamo un ambito 'popolare', l'epica arcaica di comunicazione orale: vi si scopre un giuoco di rimandi altrettanto vasto e raffinato, che permette di delineare una

⁵⁶ È il caso, ad es., trattato in G. D'Ippolito, *Nonno e Gregorio di Nazianzo*, in AA.VV., *Storia poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli 1994, 197-208. Il carattere disomogeneo della produzione poetica dei due autori - narrativa quella nonniana, ' lirica ' e talora, al più, micronarrativa quella di Gregorio - impedisce *a priori* che fra i due *corpora* si possano postulare relazioni a livello profondo. Ecco allora che nostro compito si precisa quello di distinguere, fra le concordanze indubitabili, che si rilevano numerose fra il *Canzoniere* di Gregorio e i due poemi nonniani, quelle di natura interdiscorsuale e quelle che implicano veri rapporti intertestuali, sia di primo grado sia, in qualche caso, di secondo. Certo, taluni raffronti non superano il livello interdiscorsuale, e documentano la presenza di una nuova *κωυή* formulare, enormemente distante dalla formularità 'totale' dell'epica arcaica, perché non più funzionale alla composizione. Quanto ai rapporti intertestuali, nessuno appare raggiungere il grado di allusione, mancando ogni spia, sia esplicita (citazione o menzione) sia implicita (riferimento emblematico): il livello è quello della conoscenza e della utilizzazione.

⁵⁷ D'Ippolito, *L'Iliade* (cf. nota 1).

vera isotopia intertestuale. Se l'*Iliade* è, per noi, il primo 'testo' greco, già col secondo, l'*Odissea*, è subito intertestualità. L'*Odissea* è la prima metapoesia. Una fondamentale isotopia nell'*Odissea* è quella legata al suo rapporto con l'intertesto iliadico. In altri termini: l'*Odissea* non si spiega a pieno se non si conosce l'*Iliade*. Si tratta di un rapporto assiduo, ma che naturalmente emerge a livelli macroscopici di allusività sopra tutti in luoghi spiccati, come il proemio.

Consideriamo i due proemi dell'*Odissea* (α 1-7) e dell'*Iliade* (A 1-11). Livelli di analisi pertinenti sono l'ilomorfico e il lessimorfico, mentre le relazioni di terzo grado, che riguardano il livello attanziale, non possono venire considerate, per il loro alto grado di generalizzazione, nel confronto di due singoli passi.

Per quanto concerne il livello ilomorfico, che chiamerei microilomorfico - si tratta appunto di microstrutture: schemi relativi alla sintassi -, degli undici punti analogici da me registrati, qui mi soffermo sui primi quattro:

1. Entrambi i proemi esordiscono con un sostantivo all'accusativo ("Αυδρα/Μῆνιν), che esprime il tema. L'analogia è ancor più notevole se si considera che, mentre l'accusativo della cosa con un verbo di dire è costruito normale, non lo è altrettanto l'accusativo della persona, che perciò appare un'ascendenza iliadica. A tale riflessione mi spinge lo scolio al v. 204 degli *Acarnesi* di Aristofane, dove, chiosando il costrutto τὸν ἄνδρα πυνθάνου, si osserva: ἀντὶ τοῦ περὶ τοῦ ἀνδρός. ὁμοίον γάρ ἐστι τῷ «ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα».

2. Segue una sequenza - imperativo + vocativo (μοι ἔννεπε, Μοῦσα, / ἄειδε θεά) - che esprime la invocazione alla Musa.

3. Segue - immediatamente nell'*Odissea*, dopo due indispensabili genitivi soggettivi che personalizzano la μῆνις, nell'*Iliade* - un attributo che esprime una caratterizzazione del tema, in entrambi i proemi un aggettivo (sia pure verbale, un participio, nel caso iliadico) quadrisillabo (πολύτροπον/σύλομένην).

4. Segue una espansione dell'attributo mediante una proposizione relativa epesegetica (ὅς μάλα πολλὰ πλάγχθη / ἦ μυρὶ Ἴαχαιοῖς ἄλγεα θῆκε).

Quanto al livello lessimorfico, di tre analogie qui riprendo solo la prima, l'invocazione alla Musa. Isolatamente considerata, è un elemento interdiscorsuale, risalente cioè al modello epico generale. È ovvio che μοι ἔννεπε, Μοῦσα è diverso da ἄειδε, θεά, ma il θεά iliadico torna nella ripresa del v. 10 e, quanto al verbo αἶδω, non espri-

me affatto una maniera diversa di esecuzione, cantata anzi che recitata, ma «indica [...] soltanto l'adozione di un registro tonale differente da quello della lingua d'uso»⁵⁸, e quindi è solo qualcosa di più specifico ma non in contrasto col generico 'dire, parlare' espresso dal verbo ἐννέπω. Ma se, sempre al livello di discorso, proviamo a considerare come intertesto tutta quanta l'*Iliade*, oltre a trovare una gran quantità di concordanze assai interessanti, ci accorgiamo che il modo iniziale della invocazione - μοι ἔννεπε, Μοῦσα - non è che la formula iliadica della invocazione al mezzo, usata per sottolineare un momento importante della narrazione: la formula di primo emistichio ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι, che ricorre 4 volte, in B 484, Λ 218, Ξ 508, Π 112, e, con le modifiche flessionali che la fanno coincidere con la forma odissiacca, ricompare, dislocata in clausola, in B 761. Ritengo questa la vera spia allusiva che subito, a patto di conoscere l'*Iliade*, istrada lo spettatore-ascoltatore antico e il moderno lettore dell'*Odissea* sui binari di una specifica isotopia intertestuale.

Una analisi intertestuale, che di norma 'completa' la interpretazione, permettendo di cogliere isotopie connotative, può anche coinvolgere il livello denotativo di essa. Ed ecco che la lettura intertestuale reca un contributo decisivo alla soluzione di un dibattuto problema, il significato del *bis dictum* odissiacco πολύτροπος. Gli omerologi antichi gli attribuirono il senso proprio di 'girovago' ('di molti movimenti') o quello metaforico di 'ingegnoso' ('dai molti espedienti'). La prima interpretazione ci è nota dallo scolio E (τὸν πλανηθέντα), ma è la seconda che è prevalsa sia fra gli antichi (pur con più sottili differenziazioni: lo scolio π, per esempio, distingue πολλῶν τρόπων ἔμπειρον ἢ ἐπὶ πολλὰ τρέποντα τὴν διάνοιαν) sia fra i moderni fino al più recente commento di Stephanie West (Vicenza 1981): il senso metaforico, infatti, fu l'unico ad affermarsi nei testi postomerici (cf. *h.Hom. Merc.* 13 e 439; *Thuc.* 3.83.3; *Plat. Hipp. min.* 364e: ma nel tardo Nonno ricorre anche il senso proprio, come in *Dion.* 28.304); esso, d'altra parte, corrisponderebbe alla autocaratterizzazione odissiacca di ι 19-20 (εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, δς πᾶσι δόλοισιν / ἀνθρώποισι μέλω) e farebbe del raro aggettivo un sinonimo degli epiteti più comuni di Odisseo πολύμητις, πολύφρων, πολυμήχανος e ποικιλομήτης. Ma il rapporto intertestuale col proe-

⁵⁸ M. Durante, *Sulla preistoria della lingua poetica greca*, I, *Continuità della tradizione poetica dall'età micenea ai primi documenti*, Roma 1971, 123 nota 1.

mio iliadico appaia πολύτροπον al corrispondente quadrisillabo οὐλομένην: entrambi vengono 'spiegati' dalla successiva relativa epesegetica, secondo un procedimento di autoermeneutica⁵⁹ comune in genere nella poesia e già assai sperimentato da Omero (cf. le relative epesegetiche di α 299-300, E 63, I 124). Tanto più che l'epiteto è una vera e propria glossa, un termine raro, cioè, non ricorrendo altrove se non in κ 330, dove s'impone il medesimo significato, per congruenza con un'altra relativa seguente, non apertamente epesegetica ma sempre connessa al motivo dei viaggi⁶⁰. In entrambi i luoghi, dunque, non significa che 'girovago'. Del resto, un epiteto di tal senso viene attribuito, sia pure indirettamente, a Odisseo: πολυπλάγκτω γὰρ ἔουκε (ρ 511); ma Omero non poteva riferire πολυπλάγκτος direttamente all'eroe: l'epiteto, infatti, si addice al vento (Λ 308), ai pirati (ρ 425) o ai comuni mortali (ν 195), non è da eroi; e in genere il viaggio, per gli antichi, non è degno di un eroe: se questi viaggia è sempre perché costretto dal fato. La traduzione che suggerisco è «di molte vie»: in tal modo, tenendo conto che non è da escludere che già Omero abbia pensato all'ambiguità del termine, lascio aperto un varco verso quella interpretazione metaforica, che prevarrà da Antistene (cf. scoli omerici HMQR) in poi, imponendosi col *virum ...versutum* di Livio Andronico⁶¹.

Torniamo al problema generale della relazione intertestuale fra proemio odissiaco e *Iliade*, e traiamone le conclusioni. Sorvolo su un ricco, anche se in genere superato, dibattito critico⁶², per approdare

⁵⁹ Cf. G. D'Ippolito, *Critica di una ermeneutica ricognitiva nei testi poetici*, in AA.VV., *La controversia ermeneutica*, a c. di G. Nicolaci, Milano 1989, 31-47, in part. 40-42. L'esempio si trovava già avanzato in R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968, tr. it. *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, introduzione di M. Gigante, Napoli 1973, 44. La monografia di P. Pucci, *Odysseus polutropos. Intertextual Reading in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca-London 1987, non reca traccia di una interpretazione dell'epiteto alla luce dell'autoermeneutica.

⁶⁰ D'Ippolito, *Civiltà*, 80. Diversamente, con troppa cautela, mi ero espresso la prima volta (*L'Iliade*, 451): «i due sensi sarebbero egualmente accettabili».

⁶¹ Noto con piacere che la più recente delle traduzioni odissiache (Omero, *Odissea*, Intr. e tr. di M.G. Ciani, comm. di E. Avezzi, con testo a fronte, Venezia 1994) accoglie la interpretazione non metaforica dell'epiteto, rendendolo in entrambi i luoghi con «dal lungo viaggio».

⁶² I. Bekker (*Über den Anfang der Odyssee*, Monatsber. Berl. Ak. 1853, 635-43, rist. in Id., *Homerische Blätter*, I, Bonn 1863, 99-107) fu il primo, a mia conoscenza, a sottolineare e analizzare rapporti fra i due proemi: la sua posizione è in certo senso emblematica di quel particolare tipo di *Quellenforschung* 'statica', volta ad

ad un breve ma problematico discorso di Pasquali⁶³, sul quale si innesta, per contrasto, la mia conclusione: lo studioso dubita di molte cose ma non del fatto che il proemiatore dell'*Odissea* (così definisce il poeta: non crede alla paternità omerica del poema né è sicuro che il nostro sia il proemio per tutta la 'nostra' *Odissea*) sia consapevole della differenza fondamentale con l'*Iliade* e si sforzi di esibirla. Tutta la mia analisi, invece, tende a mostrare il contrario, che il poeta dell'*Odissea* - che non v'è motivo per non chiamare, con la tradizione, Omero - non tanto voglia marcare differenze quanto affermare una continuità.

Richiamando la distinzione fra intertestualità esterna ed autotestualità, è proprio di quest'ultima che si tratta nel rapporto fra i due poemi, un rapporto funzionale di richiamo e legamento, che si esprime non solo attraverso le relazioni fra i due proemi ma sopra tutto attraverso quelle fra il proemio odissiano e l'intera *Iliade*. Le allusioni mostrano una volontà di imitazione non riprodotiva né oppositiva ma prosecutiva: è un discorso che il poeta vuole non già riprodurre né rinnovare del tutto bensì consapevolmente proseguire. Odisseo non è Achille, patisce molti dolori ma ἐν πόντῳ: la presa di Troia è un ricordo; adesso è d'altro che il poeta deve trattare, di un eroe 'borghese', cui si addice un certo tono smorzato, minore: ed eccolo adottare, dell'*Iliade*, per indicare il mutamento, non più la invocazione principale, col reboante αἰῖδω, ma la invocazione al mezzo, col più dimesso ἐννέπω.

In qualche caso la lettura verticale, col scoprire tutta la pregnanza semantica di un passo, consente anche un contributo testologico. L'esempio rafforza per altro, al di fuori del proemio, l'affermata consistenza di una isotopia iliadica nell'*Odissea*. Si legga la seguente coppia di versi:

ε 13 ἄλλ' ὁ μὲν ἐν νῆσῳ κεῖται κρατέρ' ἄλγεα πάσχωιν

B 721 ἄλλ' ὁ μὲν ἐν νῆσῳ κεῖτο κρατέρ' ἄλγεα πάσχωιν

esprimere sentenze di primato, ed ecco che il proemio odissiano viene svalutato come maldestra imitazione iliadica e considerato non omerico addirittura per imprecisione di linguaggio e oscurità di idee («Unbestimmtheit des Ausdrucks und Undeutlichkeit der Meinung»).

⁶³ G. Pasquali, *Il proemio dell' "Odissea"*, in AA.VV., *Miscellanea G. Galbiati*, I, Milano 1951, 1-3, rist. in Id., *Stravaganze quarte e supreme*, 35-38, poi in Id., *Pagine stravaganti*, II, 294-97.

Il verso odissiano si riferisce a Odisseo nell'isola di Ogigia, quello iliadico a Filottete nell'isola di Lemno. Gli antichi scolasti, seguiti da qualche critico moderno, condannano il verso odissiano: οκειώτερον ἐν Ἰλιάδι κεῖται περὶ Φιλοκτῆτος. νῦν δὲ ἔδει «τετιμημένου ἥτορ» εἶναι. Esso, invece, va ritenuto a posto già al suo livello denotativo, perché, evidentemente, nel caso iliadico si tratta di ἄλγεα sopra tutto fisici, nell'altro di ἄλγεα spirituali, che del resto Omero non manca di richiamare attraverso tutto il poema (cf. α 49-50 e 55-9, δ 556-58, ε 82-84, 151-58, 160-61 e 395, η 258-60, ρ 142-44). La lettura intertestuale, attraverso il riconoscimento di una formularità allusiva, rivela la raffinata integrazione metaforica Odisseo-Filottete, che Omero conferma e rende esplicita qualche canto più avanti per bocca dello stesso Odisseo (θ 219):

οἶος δὴ με Φιλοκτῆτης ἀπεκαίωτο τόξω.

Ma ancora un richiamo, indiretto, si può leggere in ε 395:

πατρός, δς ἐν νούσῳ κεῖται κρατέρ' ἄλγεα πάσχωιν,

ove l'immagine del padre malato - caro ai figli, come a Odisseo naufrago fu cara la terra - ci riporta, attraverso la paronomasia νούσῳ/νήσῳ, sia alla situazione anteriore dell'eroe dolente nell'isola di Ogigia sia alla metafora del malato Filottete.

Il concetto che lega i due personaggi è quello di essere entrambi eroi della sofferenza punitrice: qualunque motivazione diano le fonti della sofferenza di Filottete, essa proviene ἐκ θείας τύχης (Soph., *Phil.* 1326), a causa di un errore se non di una colpa commessa nei confronti di una divinità (Crise, secondo Sofocle; Era, secondo Igino, *fab.* 102; Eracle stesso, secondo Servio, *ad Aen.* 3.402), così come la sofferenza di Odisseo proviene dall'ira di Posidone. Ma entrambi sono anche l'emblema della umana ingegnosità, che lotta con tenacia nella sventura, ed alla fine riesce vittoriosa.

Il secondo esempio riguarda Mimnermo, sia attraverso i suoi moduli autotestuali che ne evidenziano la compattezza poetica⁶⁴ sia

⁶⁴ G. D'Ippolito, *Compattezza e novità nella poesia di Mimnermo (auto- e intertestualità)*, in AA.VV., *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma 1993, 285-300.

accomunato col tardo Nonno in un dialogo col capofila dei poeti greci, e in particolare con l'*Iliade*, l'opera in assoluto più letta, più citata, più 'riusata' dell'antichità⁶⁵. Prendiamo in esame il fr. 8 Gent.-Pr. Sedici versi: otto distici elegiaci. Quasi certamente, a mio parere, una elegia completa, così come lo è il parallelo fr. 7⁶⁶.

La struttura ilomorfica bipartita e oppositiva dell'elegia riflette quello che in generale è l'impianto oppositivo ideologico-tematico della poesia di Mimnermo, che tutta si sviluppa attorno ad una rete complessa di motivi e antimotivi autotestuali costitutivi del tema amore (denotativi) o ad esso pertinenti (connotativi). Ciò fa della *Nanno* certamente un macrotesto, cioè una raccolta di elegie formalmente e ideologicamente unitaria, e determina la specificità e la compattezza della poesia di Mimnermo. Ma il suo forte grado di novità può venire ancor meglio apprezzato qualora si guardino i testi secondo un'ottica intertestuale e interdiscorsuale.

Nel nostro caso, la interdiscorsualità - che, concernendo relazioni fra un testo e il codice culturale, interessa i rapporti con quel sottosistema della lingua poetica che è il linguaggio 'omerico', sentito come proprio, per analogia di metro, da un elegiaco arcaico - svolge un ruolo basilare, tanto che anche nel suo ambito è possibile evidenziare una transcodificazione: la presenza di vocaboli frasi formule risalenti alla tradizione poetica anteriore, in un poeta di grande personalità come Mimnermo, costituisce, in genere, l'occasione per dare nuovi sensi al materiale vecchio.

Anche se è vero che la presenza di rapporti intertestuali non va esagerata, ed è certo più rara di quanto non faccia apparire la serie dei *loci similes* che gremisce le edizioni⁶⁷ - sovrabbondante, in genere,

⁶⁵ Id., *L'approccio* 1993 (cf. nota 19).

⁶⁶ Gli ultimi editori la credono, come il fr. 7, una elegia mutila della parte iniziale; i più, dell'inizio e della fine. Elementi autotestuali, e precisamente il θεός del verso finale del fr. 7 e lo Ζεύς del verso finale della nostra elegia, due clausole stichiche accomunate nel segno del destinatario dei mali umani, promuovono l'idea che si tratti di finale del carne. Quanto ai due inizi, 7.1 (Τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσέης Ἀφροδίτης;) è richiamato nell'oraziano (*epist.* 1.6.65-66) *si, Mimnermus uti censet, sine amore iocisque / nil est iucundum, vivas in amore iocisque*, mentre 8.1 assume quasi motto la citazione di un famoso paragone iliadico, come vedremo tra breve: si sa che sono gli *incipit* i luoghi privilegiati dei richiami intertestuali; non creano ostacolo, d'altra parte, i δέ iniziali, coordinatori dal valore qui debolmente transitivo, non rari in apertura di testi che siano parti di un macrotesto, come i canti omerici o le singole elegie di una raccolta.

⁶⁷ Giusta, a questo riguardo, la critica di M. Cannatà Fera, *A proposito di arte allusiva negli elegiaci arcaici*, QUCC n.s. 32 (61), 1989, 121-24, ad A.W.H. Adkins,

perché spesso si tratta di affinità elementari, ma, viceversa, insufficiente nei molti casi in cui un riferimento è legato solo alla forma del contenuto e non alla scorza del significante -, è pur vero che, nella poesia greca, come sopra abbiamo detto, essi si presentano, di norma, in maniera così vistosa ed esplicita che è assai difficile negarli⁶⁸: ogni rapporto intertestuale, nella sua forma più funzionale, comporta la presenza di qualche elemento spia, quasi sempre collocato ad *incipit*, che orienti il fruitore decisamente verso l'intertesto, in altre parole una allusione più chiara delle altre o, addirittura, una citazione esplicita. Muovo, perciò, da un esempio di allusività sicura, che è matrice stessa del carme⁶⁹, la 'citazione' incipitaria del famosissimo paragone degli uomini con le foglie contenuto in Z 146-49, in fr. 8.1-4:

ἡμεῖς δ' οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ἄρη
 ἔαρος, ὅτ' αἴψ' ἀγῆς ἀΐζεται ἡελίου
 τοῖσ' ἴκελοι πήχυον ἐπὶ χρόνον ἀνθεσῶ κῆρης
 τερπόμεθα, ...

L'analisi mette in evidenza come l'intertesto della elegia sia l'*Iliade*, come il poeta dialoghi con Omero attuandone una transcodificazione in chiave oppositiva, come d'altra parte anche elementi autotestuali possano orientare e rafforzare la interpretazione. Si tratta, infatti, di un caso importante e complesso di rapporto intertestuale, che interessa le due elegie complete di Mimnermo (fr. 7 e 8)⁷⁰ e permette di andare al cuore del suo mondo poetico.

Poetic Craft in Early Greek Elegists, Chicago-London 1985.

⁶⁸ Posizione decisamente negativa, e non condivisibile, sulle possibilità di allusioni nella lirica greca arcaica è quella di R.L. Fowler, *Homer and the Lyric Poets*, in Id., *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*, Toronto-Buffalo-London 1987, 3-32: la prima allusione ad Omero sarebbe offerta nel sec. VI da Ibico, PGM 282(a) (pp. 37-38), mentre l'inizio di Mimn. fr. 8 rientra - unico passo citato del nostro - (pp. 32-33) nel suo lungo elenco di pseudoallusioni.

⁶⁹ Poco fondamento ha il ridurre la influenza omerica a non più che uno spunto (L. Massa Positano, *Mimnermo e Omero*, PP 1, 1946, 361-62).

⁷⁰ Pur senza affidarsi apparentemente ad una griglia teorica rigorosa, con taglio letterario piacevole, l'analisi migliore del groviglio intertestuale che interessa i fr. 7 e 8 è quella di C.M. Dawson, Σπουδαιωγέλοιον: *Random Thoughts on Occasional Poems*, YCIS 19, 1966, 39-76, in part. pp. 42-50: il nostro discorso vi ha trovato, per questa parte, un costante punto di riferimento. Molti spunti interessanti ci ha fornito anche M. Griffith, *Man and the Leaves: A Study of Mimnermos fr. 2*, CSCA 8, 1976, 73-88: l'articolo, pur ricco di bibliografia, non appare utilizzare, però, il lavoro di Dawson.

Moviamo da Z 145-49:

Τυδείδῃ μεγάλῃσι τῆ γενεῆν ἑρεεῖνεις;
οἷη περ φύλλων γενεῆ τοῖη δὲ καὶ ἀνδρῶν.
φύλλα τὰ μὲν τ' αἶμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη
πληθῶσα φύει, ἔσρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη·
ὡς ἀνδρῶν γενεῆ ἢ μὲν φύει, ἢ δ' ἀπολήγει.

I commentatori a questo punto citano spesso altri quattro luoghi omerici che ripropongono la similitudine fra gli uomini e le foglie: in Φ 464-66, nel contesto della θεομαχία, Apollo rifiuta il combattimento con lo zio Posidone perché non sarebbe da saggio fargli guerra a causa di mortali «meschini, simili a foglie, i quali ora / son vigorosi, mangiando il frutto della terra, / ora giacciono esanimi»; in B 468 i guerrieri Achei si fermano nella piana fiorita dello Scamandro «a migliaia, quanti nascono foglie e fiori nel loro tempo (ὥρη)», e più avanti, 800, Iride, sotto l'aspetto del figlio di Priamo Polite, annunzia al re l'approssimarsi dell'esercito acheo, un esercito mai visto tanto grande, di guerrieri «assai simili a foglie o a grani di sabbia»; infine, in ι 51, il protagonista, parlando dei Ciconi ai Feaci, narra che essi sopraggiunsero tanto numerosi «quanti nascono foglie e fiori nel loro tempo» (e qui si riprende alla lettera il luogo di B). Ora, in realtà, accumulare una tale congerie di *loci similes* non giova alla comprensione della poesia: se invece facciamo un po' di chiarezza, essi ci aiuteranno a bene intendere anche la similitudine donde siamo partiti.

Una similitudine consta di tre elementi, forma il cosiddetto triangolo comparativo: al vertice A sta il comparato (*Tenor*, secondo la terminologia di I.A. Richards)⁷¹, al vertice B il comparante (*Vehicle*), al vertice C il *tertium comparationis* (*Ground*). Si può osservare subito che nelle cinque similitudini omeriche sopra raccolte coincidono sempre A e B, comparato e comparante, uomini e foglie, differente è invece C, il *Ground*: nelle due similitudini di B 468 e ι 51 è il tempo di primavera, come luogo della pienezza ontologica dell'uomo; in B 800 la similitudine è molto ristretta, v'è l'immagine della pienezza, ma non della primavera, e si capisce, dal momento che si tratta di una pienezza portatrice di morte per chi parla; in Z 145-49 la

⁷¹ I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York 1936, tr. it. *La filosofia della retorica*, Milano 1987, 91-96.

similitudine si dispiega in tutta la sua completezza: la pienezza diventa la realtà umana sempre risorgente, la perpetuità dell'uomo in uno con la perpetuità della natura.

Esaminiamo il contesto iliadico. Poco prima, in Z 123-43, il greco Diomede aveva chiesto al suo avversario Glauco chi fosse, dedicando quindi 16 dei complessivi 21 versi del suo discorso al pericolo di affrontare un immortale. Diomede aveva ragione di essere cauto: Apollo lo aveva acerbamente diffidato di non mescolarsi in battaglia con dei. E Glauco tosto lo rassicura (145-49), rivelando il suo essere mortale, la sua umanità caduca ma perpetuamente rinnovantesi come le foglie. Continua poi svelando, in particolare, di essere un discendente di Sisifo, e in tal modo, paradossalmente, denunciando la sua mortalità si salva la vita, almeno per il momento: tra la sua famiglia, infatti, e quella di Diomede intercorrevano legami di antica amicizia, e dunque non potevano duellarsi. Ma quel che mi preme evidenziare è come nella diffida del dio si trovi l'origine e la spiegazione dell'apparentemente strano *excursus* iniziale di Glauco sulle caratteristiche della stirpe umana. Aveva detto Apollo (E 440-42): *Φράζεο Τυδεΐδη καὶ χάζεο, μηδὲ θεοῖσιω / Ἰσ' ἔθελε φρονέειω, ἐπεὶ οὐ ποτε φύλων ὁμοῖων / ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων.*

Dal φύλων al φύλλον: ecco, a mio parere, l'affinità fonica che provoca il paragone.

Tornando a Mimnermo, talune precise concordanze di primo grado, cioè del livello discorsuale, orientano in maniera sicura il rapporto intertestuale tra l'*incipit* dell'elegia 8 e il passo di Z: il comparante è introdotto da analogo aggettivo (οἶα/οἴη), il verbo φύει si collega al primo φύει omerico, di valore transitivo, la ὥρη / ἔαρος scandita dalla inarcatura è la ἔαρος ... ὥρη omerica, marcata dall'iperbato. Questi stretti, certamente voluti e quindi allusivi riferimenti, costituiscono una vera e propria spia intertestuale, della quale Mimnermo si serve per avviare il dialogo col testo omerico, che nel corso della elegia diverrà più complesso per via di richiami e di manipolazioni di altri passi iliadici strettamente collegati. Intanto, in questa iniziale similitudine la sapiente rielaborazione già si coglie nella nuova ottica individualistico-borghese, e da qui erotica e pessimistica, secondo la quale appare trasformato l'intertesto iliadico: le foglie, pur sempre legate alla pienezza della stagione di primavera, non esprimono più

l'avvicinarsi del ciclo naturale delle generazioni ma la caducità di una pienezza, che nell'uomo, individuo borghese, è la caducità della giovinezza e delle gioie dell'amore.

Al v. 5 il tono diventa più cupo e sconsolato, specie se ci raccorriamo ad un nuovo intertesto iliadico. Due Chere scure ci stanno accanto, l'una di vecchiaia e l'altra di morte, due destini che dovremo entrambi subire, uno dopo l'altro, senza possibilità di scelta, a meno che non si muoia giovani. Ma c'è qualcuno che poté scegliere, ed è Achille, come egli stesso rivela in I 410-16:

Μήτηρ γάρ τέ μέ φησι θεὰ θέτις ἀργυρόπεζα
διχθαδίας Κήρας φερέμεν θανάτῳ τέλοσδε.
εἰ μὲν κ' αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,
ἄλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται·
εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἵκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
ἄλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρὸν δέ μοι αἰών
ἔσσεται, οὐδέ κέ μ' ὄκα τέλος θανάτῳ κιχεῖη.

L'eroe soppesa le διχθαδίας Κήρας (v. 411: anche qui una precisa spia intertestuale) e sceglie una vita breve e gloriosa; Mimnermo preferisce anch'egli una vita breve ma lieta per l'attimo che dura il fiore di giovinezza: dopo, «subito l'esser morto è meglio che la vita» (v. 10). Dalla giovinezza si passa improvvisamente alla vecchiaia, come dalla luce al buio senza un crepuscolo, vecchiaia della quale altrove, negli altri testi di Mimnermo, non troviamo descrizione più nera, già che non vi si scorge che povertà, solitudine e malattie.

Una più equilibrata immagine del vecchio, invece, offre la seconda parte del fr. 7 (vv. 5-10): diventa brutto anche se prima era bello, è pieno di ansie, non si rallegra di vedere il sole, è odiato dai ragazzi e disprezzato dalle donne. Vediamo qui far capolino il motivo dell'onore, un onore molto diverso da quello scelto da Achille, ma pure assai importante, anzi altrettanto vitale per il giovane di Mimnermo.

In realtà Achille sente di aver mancato il successo eroico, e in Σ 98-99, così risponde alla madre, che lo ha chiamato ὠκύμορος: αὐτίκα τεθναίνῃ, ἐπεὶ οὐκ ἄρ' ἔμελλον ἑταίρω / κτεινομένῳ ἐπαμύναι.

Il suo αὐτίκα τεθναίνῃ dà luogo all'αὐτίκα τεθνάμεναι di fr. 8.10 e all'altrettanto diretto grido τεθναίνῃ, *incipit* di fr. 7.2: τεθναίνῃ, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι. Dunque, l'insuccesso eroico e quello erotico possono evocare una identica risposta: «Possa io essere morto!».

Se può avere successo solo chi è ἀγήρωσ e ἀθάνατος, ecco che questa combinazione di aggettivi ci ricorda ancora Glauco, e, più precisamente, il compagno d'armi Sarpedone, che così lo coinvolge in un attacco al muro acheo (M 322-28):

ὦ πέπον, εἰ μὲν γὰρ πόλεμον περὶ τόνδε φυγόντε
αἰεὶ δὴ μέλλοιμεν ἀγήρω τ' ἀθάνατω τε
ἔσσεσθ', οὐτέ κεν αὐτὸς ἐνὶ πρώτοισι μαχοίμην
οὐτέ κε σὲ στέλλοιμι μάχην ἐς κυδιάνειραι·
νῦν δ' ἔμπης γὰρ Κήρες ἐφειστάσω θανάτω
μυρία, ὅς σὺκ' ἔστι φυγεῖν βροτῶν οὐδ' ὑπαλύξαι,
ἴομεν ἢ τῷ εὖχος ὀρέξομεν ἢ τις ἡμῖν.

Tornano le Chere che sovrastano gli uomini, mentre Sarpedone adombra Achille, come lui, un guerriero che morì giovane e non vedeva aspetti positivi nella vecchiaia, un guerriero che presto perdette la vita ma per sempre conservò l'onore.

Dunque, Mimnermo deve avere avuto in mente almeno quattro luoghi iliadici, dai libri 6, 9, 12 e 18, quando compose le due elegie corrispondenti ai fr. 7 e 8: egli, usando le parole di Glauco, Sarpedone e Achille, mostra che la gioventù è il tempo dell'amore, non della guerra; e la morte ha almeno il merito di impedire un altro tipo di disonore, quello di non più amare e non più essere amati.

Per esprimere una sintesi del messaggio emergente dai testi a confronto, si può dire che quella salvezza che Omero riserva in generale all'umanità, col suo perpetuo rinnovarsi come le foglie, ma individualmente solo all'eroe, attraverso la prova di valore che gli dà fama imperitura, in Mimnermo diventa, secondo una visione individualistico-borghese, la effimera pienezza che l'uomo comune trova nelle gioie dell'amore legate alla fugace giovinezza.

Con un salto di undici secoli arriviamo a Nonno e alle sue *Dionisiache*, delle quali che sia Omero un intertesto principale non ha bisogno di particolare dimostrazione.

L'epica nonniana rappresenta la fase finale, più marcata, di quel barocco letterario greco che inizia in uno con la rivoluzione storico-culturale alessandrina⁷². Come tale, il barocco tardogreco ingloba gli

⁷² Cf. D'Ippolito, *Studi Nonniani*, 31-58; Id., *Straniamento ossimorico e mitopoiesi nel barocco letterario tardogreco*, in AA.VV., *Mito storia società*, Atti del III Congresso internazionale di studi antropologici siciliani, Palermo, 7-9 Dicembre 1981, a c. di E. Marchetta, Palermo 1987, 347-57; Id., *Epici greci minori*, in AA.VV., *Dizionario degli Scrittori Greci e Latini*, dir. da F. Della Corte, I, Settimo Milanese 1988, 719-61, in part. pp. 750-54.

elementi manieristici espressi dalla letteratura alessandrina, cioè il dichiarato rapporto con il classico, di mimesi ma anche di trasgressione⁷³, ed insieme la frattura fra contenuto ed espressione, con istituzione della letteratura come sistema autonomo. La poesia classica greca è sempre poesia di occasione, esige una *performance*, una fruizione teatrale, e nasce quindi per essere destinata ad una comunità di cittadini-spettatori; la poesia ellenistica da aurale diventa sopra tutto anagnostica, si ascolta ma più si legge, e si rivolge ad una ristretta cerchia di letterati, ai pochi che intendono la scrittura. Mentre, dal punto di vista della sostanza del contenuto, diviene per buona parte, direi quasi, una metaletteratura, volta com'è a misurarsi coi temi classici, è la forma a ricevere ogni cura, e si sviluppa enormemente la scienza retorica.

Ma volgiamoci all'esame del testo scelto, nel cui microcosmo ritroveremo i dati generali espressi. Nonn. *Dion.* 3.248-56:

Νύμφα φίλη, τί με τόσσον ἀνείρειαι αἶμα γενέθλης:
 Ἰκυμόρων μερόπων γενεῆν φύλλοις εἴσκω·
 φύλλα τὰ μὲν κατέχευαι ἐπὶ χθονὶ θυιάδες αὐραι
 ὤρης ἰσταμένης φθινοπωρίδος, ἄλλα δὲ καιρῷ
 εἰαρινῷ κομέουσι τεθλότα δενδράδες ὕλαι·
 ὡς βροτὴ γενεὴ μυκῶριος ἢ μὲν ὀλέθρῳ
 δάμναται ἰππεύσασα βίου δρόμον, ἢ δ' ἐπιθάλλει,
 ἄλλη ὅπως εἴξειεν· ἐπεὶ παλιᾶγρετος ἔρπων
 εἰς νέον ἐκ πολισίῳ ῥέει μορφούμενος Αἰῶν.

La relazione intertestuale, di primo e secondo grado, con Z diventa qui manieristicamente molto più esplicita, e il risultato barocamente amplificato. La similitudine, che in Omero occupa quattro versi, qui ne occupa il doppio. E non basta: Nonno riproduce anche la situazione di cornice della similitudine, mettendo in bocca a Cadmo la medesima domanda iniziale di Glauco (Perché mi chiedi della mia stirpe?). Si rifletta anche sul fatto che, pur trovandoci già al III libro delle *Dionisiache*, questo è il primo dialogo del poema: proprio con lo ζῆλος Ἵμηρικὸς ci si spiega come Nonno apra la serie rifacendosi ad uno dei più famosi dialoghi dell'*Iliade*.

⁷³ Il carattere oppositivo della mimesi omerica di Nonno è ora ottimamente lumeggiato da F. Vian, *Nonno ed Omero*, Κουωνία 15, 1991, 5-18, ma fra i numerosi esempi considerati non figura il nostro passo.

L'impianto formale del contenuto - si tratta naturalmente di livello microilomorfo - è saldamente omerico, con precisi rinforzi al livello di forma dell'espressione. Si osservi l'eguale attacco, con l'iniziale vocativo formato da sostantivo + aggettivo e la seguente interrogativa, al verso seguente la medesima parola tematica *γενεή* posta in aggetto al centro dell'esametro, tra la cesura pentemimere e la efte-mimere, quindi l'eguale schema *φύλλα τὰ μὲν... ἄλλα δὲ... ὤς... γε-νεή ... ἦ μὲν... ἦ δὲ...* Le divergenze da Omero possiamo classificarle di tre tipi: un caso di esplicitazione manieristica può vedersi nel presentare la similitudine col verbo *είσκω*; molte amplificazioni di gusto barocco: *ἀνδρῶν* diventa *ὠκυμόρων μερόπων*, *ἄνεμος* si trasforma in *θειάδες αἶψαι*, la stirpe umana viene definita *μινυῶριος*, e si potrebbe continuare; infine un paio di novità riflettono, invece, il mutato contesto culturale: la prima è il fatto, in apparenza strano, che Nonno citi tre generazioni, in vece delle due omeriche, ma qui non si tratta di amplificazione barocca bensì di adesione alla concezione tardoorfica di un tempo ciclico sempre ritornante; la seconda è la introduzione finale della divinità del tempo, Eone, *Αἰών*, non certo omerica né classica, ma in auge solo a partire dall'età imperiale, dio della vita umana, che sempre si rinnova, lasciando i suoi capelli bianchi per ritrovare la giovinezza.

Ma v'è ancora una divergenza che tocca il significato del brano ed è di stampo intertestuale. Nonno non sceglie la posizione della reintegrazione, sia pure sotto una veste formale barocca e con singole novità di origine contestuale, non torna, cioè, con Omero, alla immagine della perpetuità dell'uomo in uno con la perpetuità della natura. Mimnermo non è passato invano. Nonno opera una sintesi fra i due intertesti. La stirpe umana è marchiata da una inequivoca qualifica che si ripete ossessivamente all'inizio del paragone e alla fine: essa è 'effimera, caduca'. Con *ὠκυμόρων μερόπων* si apre il paragone e con *βροτή γενεή μινυῶριος* si conclude. Ed è facile vedere l'origine di questo *μινυῶριος*, che si staglia al centro dell'esametro tra cesura mediana maschile e dieresi bucolica, nel *μίνυυθα* di Mimnermo (fr. 8.7), cui lo lega la paronomasia e la simile posizione metrica.

Un approccio nella prospettiva intertestuale alla poesia cristiana tardogreca si rivela particolarmente utile e denso di sviluppi ai fini vuoi di una situazione di tale prodotto nel sistema letterario vuoi della

risoluzione del problema annoso ma male impostato della sua originalità. I testi cui mi riferisco sono i *Carmi* di Gregorio Nazianzeno e gli *Inni* di Sinesio. E questo, perché tali *corpora* si possono considerare gli unici testi poetici sopravvissuti di rilevante consistenza e sicura collocazione storica (escludendo opere come parafrasi e centoni, che presentano problemi *sui generis*); ma anche perché, secondo la opinione corrente della critica, che non condivido, a questa rilevante consistenza quantitativa non ne corrisponde una qualitativa⁷⁴.

Ho considerato, di Gregorio, il carme 1.2.14, Περὶ ἀνθρωπίνης φύσεως, *De humana natura*, 'la condizione umana', una elegia di 132 versi.

Leggendo i versi proemiali (1-14; dei quali giova qui riportare almeno il distico esordiale: Χθιζὸς ἔμοις ἀχέεσσι τετρυμένος, οἷος ἀπ' ἄλλων / ἤμην ἐν σκιερῷ ἄλσει, θυμὸν ἔδω), la situazione che a tutta prima sembrerebbe emergere è quella di un innamorato che cerca invano nella solitudine di una natura gioiosa refrigerio alle sue forti pene d'amore. A questo primo quadro ermeneutico ci porta il codice elegiaco nel quale, a prima vista, inseriamo il carme: codice elegiaco che consiste nella idea che noi - e naturalmente anche i destinatari di Gregorio - ci siamo fatta del genere letterario, attraverso la lettura e il confronto di una serie di testi che a tale genere appartengono. E già che la elegia, da politematica che era nell'età arcaica, si specializza, come è noto, nell'età ellenistica e a Roma, sul tema erotico, la prima lettura di questo esordio non può che avvenire in tal senso.

Ma certo non sarebbe bastato il solo codice elegiaco ad autorizzare questa lettura in chiave erotica. La grande abilità di Gregorio è di non far nulla per togliere l'ambiguità. Il suo primo riferimento, interdiscorsuale, è dunque il codice elegiaco-erotico. Lo denunciano vari elementi linguistici e tematici. Tra gli elementi lessicali, i termini usati per indicare sofferenza, da ἄχος (v. 1) a πάθος (v. 3) ad ἄλγος (vv. 12 e 14), appartengono tutti anche al registro erotico, e così i due termini tematici quali φάρμακον e κῶμα (vv. 3 e 6), cui la posizione metrica - prima della dieresi bucolica nel primo caso, dopo la dieresi

⁷⁴ Per citare un esempio di questo tipo di valutazione, B. Wyss (*Gregor von Nazianz. Ein griechisch-christlicher Dichter des 4. Jahrhunderts*, MH 6, 1949, 171-210, in part. p. 187), sulla base di una presunta innaturalità della lingua e attraverso esemplificazioni parziali, bolla i versi di Gregorio sotto l'etichetta di *Humanistenpoesie*, una poesia cioè retorico-erudita, impostata su una imitazione 'riproduttiva', priva di originalità.

mediana del pentametro nel secondo - conferisce aggettivo. Nell'ambito dei motivi, almeno due appartengono alla sfera erotica: la ricerca della solitudine nella sofferenza, e sopra tutto, perché più specifico, l'abbandono di ogni partecipazione alla vita esterna (v. 13: τῶν ... οὐκ ἀλέγιστον).

Ma se dal campo interdiscorsuale passiamo a quello intertestuale vero e proprio, allora scopriamo un secondo livello di senso, che richiede una più vasta competenza del lettore. Va detto subito, però, che Gregorio si rivolge sì ad un lettore colto, ma facilmente rinvenibile nell'ambiente dei letterati coevi: la competenza che egli esige è la conoscenza di Omero, e Omero, se si leggeva poesia, era il primo ad esser letto. L'intertesto principale è l'*Odissea*; il personaggio che si integra con quello del poeta è Odisseo. E tutto è vistosamente allusivo già dal primo distico, dove l'οἶος ὅπ' ἄλλων (v. 1) è clausola odissiaca (δ 192) e l'ἄλλος (v. 2) è presentato omericamente come σκιερὸν (υ 278; cf. Λ 480), per non parlare del successivo, spiccante θυμῶ κεκαφῆσι (v. 7; cf. E 698 e ε 468).

Passiamo a confronti testuali ancor più precisi con κ: Circe - è Odisseo che racconta - mi invitava a mangiare, ma questo non piaceva al mio cuore, e sedevo (ἤμην: v. 374) ad altro pensando, e mali vedeva il mio cuore. Circe nota la cosa e così si rivolge all'eroe: «Perché così, Odisseo, siedi simile a un muto, mangiandoti il cuore ...? (θυμὸν ἔδων: v. 379)». Non solo in Gregorio c'è analogia di situazione, ma, nel giro di sei versi, due precisi elementi testuali sono riutilizzati ad *incipit* ed *explicit* del primo pentametro (v. 2): ἤμην ...θυμὸν ἔδων.

Ma più delle particolari analogie di natura linguistica quel che conta sono le atmosfere, e queste nessun registro, pur minuzioso ed esauriente, di *loci paralleli* le potrà mai raccogliere. Bisogna leggere i testi, rifare il percorso dell'autore. Si noterà allora che è l'entrata in scena di Odisseo nel suo poema che Gregorio memorizza e transcodifica: Odisseo ad Ogigia, la sua solitudine dolente, il giardino della ninfa, meraviglioso anche per un dio quale Ermes, eppure a lui estraneo. Quel che manca, di importante, è il mare; se non che Gregorio lo doveva eliminare per scrupolo realistico: non c'è nella sua Cappadocia.

Ma la integrazione metaforica Gregorio - Odisseo non si limita alla situazione esordiale: essa percorre tutto il carme e nel seguito trova la sua completezza. Si può vedere che entrambi piangono per-

ché, insoddisfatti della condizione presente, ricercano una patria. Mentre Odisseo, però, la sua Itaca la cerca sulla terra, Gregorio tende alla patria del cielo. Entrambi vanno errando, e tutti e due allontanano dalla patria la 'nebbia' (19-20: 'Ἄλλ' αὐτὸς νεφέλη κεκαλυμμένος ἔνθα καὶ ἔνθα / πλάζομαι...; tutto un mosaico di formule omeriche, specialmente odissiache), ma è ovvio che in Gregorio il movimento è interiore, e la nebbia una metafora, la nebbia della carne.

Si può concludere che il proemio prepara il nucleo del carne in maniera esemplare, attraverso una pluralità di isotopie, che solo una ricerca intertestuale è in grado di mettere bene in luce.

Ma anche la intertestualità interna giuoca un ruolo importante nella elegia di Gregorio. Il breve epilogo narrativo (vv. 129-34) ritorna alla situazione iniziale, sia esterna - la scenografia del paesaggio - sia interiore, in una sorta di *Ringkomposition* messa in evidenza da determinazioni di tempo (v. 1: χθιζός - v. 130: ὀψέ) e di spazio (v. 2: ἐν σκιερῷ ἄλσει - v. 130: ἀπὸ σκιεροῦ ἄλσεος), assimilate da eguale posizione metrica, ad *incipit* la prima, a cavallo della cesura mediana la seconda. Il colloquio con se stesso (il φάρμακον del v. 3) e il canto poetico (v. 129: ἐπάεισε) hanno offerto a Gregorio una pausa di serenità: ma è un momento, e la situazione conflittuale ricomincia, attenuata dalla possibilità di ridere ogni tanto di certi propri folli pensieri (vv. 131-32).

Il secondo testo è l'*Inno IX* di Sinesio, di 134 versi anacreontici. Secondo la condivisibile conclusione della Placco⁷⁵ Sinesio appare qui impegnato a riprodurre il modello innodico nella sua struttura più completa e 'classica'. Vi si ritrovano, infatti, tutte le parti tradizionali del genere innodico.

Fermiamo l'attenzione sul primo verso - "Ἄγε μοι, λίγεια φόρμιγξ -, ingiustamente trascurato dai critici («Né il poeta - scrive Del Grande⁷⁶ - procede per chiuse vie; già al principio, ai vv. 2-3, scopre le carte»: ma la chiave è ancor prima, appunto nel verso iniziale). A volere seguire i *loci similes* elencati dal Terzaghi⁷⁷, si dovrebbe guardare anche in questo caso ad Omero come intertesto. Infatti vie-

⁷⁵ G. Placco, *Appunti sulla tradizione classica negli 'Inni' di Sinesio: l'inno IX Terzaghi*, AFLM 12, 1979, 243-60, in part. 254.

⁷⁶ C. Del Grande, *Composizione musiva in Sinesio*, Byzantion 33, 1963, 317-23, in part. p. 320.

⁷⁷ *Synesii Cyrenensis Hymni*. N. Terzaghi recensuit, Roma 1949.

ne ricordato che il nesso *λίγεια φόρμιγξ* si incontra in I 186 e θ 67 e 105 (e allora perché non aggiungere all'elenco ancora θ 254, 261 e 537, poi χ 332 e ψ 133, e *Inno omerico* 21.3, quest'ultimo passo sfuggito pure alla più puntuale registrazione della Hawkins⁷⁸). Ma questi sono solo richiami fuorvianti. In tutti questi luoghi l'acuta cetra' si riferisce concretamente allo strumento che l'aedo sta portando con sé; in Sinesio è un oggetto di invocazione.

Il problema anche qui si risolve se oltre ai lessici leggiamo i testi, sopra tutto quelli appartenenti al medesimo sottogenere. Diversi inni omerici iniziano con una invocazione alla *Μοῦσα λίγεια*: 14.2, 17.1, 20.1. Sin dall'attacco il Nostro vuole situare il suo inno nel solco della tradizione più antica: sostituendo, però, la Musa, impossibile in un contesto cristiano, con la cetra, intesa anch'essa traslatamente come ispiratrice di canto. *L'incipit*, dunque, rappresenta la transcodificazione cristiana della pagana, tradizionale, invocazione alla Musa. In questa transcodificazione Sinesio si sarà probabilmente appoggiato a precedenti saffici (fr. 103.1 V.: ἄγι δὲ χέλυ δία) e pindarici (*Pyth.* 1.1: Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων / σύνδικον Μοισῶν κτέανου), che, pure in forma espressiva differente, presentano per la prima volta una invocazione alla cetra.

Che la intenzione del poeta sia quella di affermare una sua forte collocazione nel sistema letterario classico, lo confermano i versi 2 e 3, dove si ricordano rispettivamente Anacreonte e Saffo, e la parallela coppia di versi 6-7 e 8-9, ciascuna delle quali dedicata a definire emblematicamente il contenuto della loro poesia (imenei e canti pederotici). Ma lo conferma anche un riferimento, evidente eppure mai notato, nella chiusa della protasi. Sia nell'invito a fuggire la dolce sciagura degli amori terreni (vv. 14-15) sia sopra tutto nel susseguente incalzare di domande (vv. 16-19) volte a sostenere che nulla - né forza o bellezza né oro o fama né onori regali - vale quanto il pensiero di Dio, va colta, anche su una base di analogia formale (la successione delle interrogative e la loro struttura [τίς / τί + δὲ + sostantivo al nominativo]), una allusione oppositiva al famosissimo esordio del fr. 7 Gent.-Pr. di Mimnermo (citato - oltre che da Giovanni Stobeo 4.20.16, che riporta tutto il frammento - da Plutarco, *virt. mor.* 6.445f, come esempio di ἀκολασία; passato pure in proverbio: cf. Michele Aposto-

⁷⁸ M.M. Hawkins, *Der erste Hymnus des Synesius von Kyrene. Texte und Kommentar*, München 1939.

lio [o il figlio Arsenio] 16.61c [*Paroem. Gr.* II 678, 17-18]; ripreso da Simonide, fr. 79 Page; ricordato e parafrasato da Orazio, *epist.* 1.6.65-66)⁷⁹: alla dea Afrodite, senza la quale non c'è vita né gioia, si sostituisce il Dio cristiano.

La intertestualità interna al livello microtestuale è evidente anche in Sinesio e in particolare nell'inno da noi preso in esame. Il poeta se ne serve non già perché a corto di mezzi ma per sottolineare una precisa volontà strutturante.

Si osservi: il verso incipitario "Ἄγε μοι, λίγεια φόρμιγξ, riecheggia variato altre due volte. Al v. 128 sottolinea l'inizio del congedo: "Ἄγε μοι, ψυχά. È l'anima, alla fine del canto, ad essere invitata a lasciare la terra per unirsi al Padre. Al v. 71, Μένε μοι, θρασεῖα φόρμιγξ, «fèrmati, mia cetra audace», scandisce il passaggio alla seconda parte dell'inno, con una *recusatio* che subito si palesa del tutto fittizia, perché non si verifica alcuna vera svolta nell'argomento, e si continuano a trattare non τὰ νέρθε (v. 74) ma τὰ δ' ἄνω (v. 75). Il motivo, alessandrino, callimacheo, viene qui transcodificato, nel senso che, in vece di segnare il passaggio reale da un tipo di poesia più elevato a un tipo, relativamente all'argomento, più modesto, assume la funzione, da una parte, di segnatura, dall'altra, di netto richiamo intertestuale, diretto ancora una volta alla forte collocazione dell'opera nel sottosistema letterario della innodia pagana. Che, infatti, alla base ci sia una famosa *recusatio* (alessandrina?) è richiesto dall'accordo formale con Orazio, e non solo con *carm.* 3.3.70-72 (*Quo, Musa, tendis? desine pervicax / referre sermones deorum et / magna modis tenuare parvis*), citato *ad locum* dall'editore Lacombrade⁸⁰, ma sopra tutto con *carm.* 2.1.37-40 (*Sed ne relictis, Musa procax, iocis / Caeae retractes munera neniae, / mecum Dionaeo sub antro / quaere modos leviole plectro*).

Una indagine al livello macrotestuale, a volerla compiutamente sviluppare, potrebbe costituire l'argomento di un libro per ciascuno dei due poeti. Se la tentazione di vedere nell'opera poetica del Santo di Nazianzo un *Canzoniere* cristiano è molto forte ma vari ostacoli - la mancanza di una edizione critica, la mole stessa dell'opera - ne rendono difficile la dimostrazione, la qualità di macrotesto appare, invece,

⁷⁹ Cf. *supra*, nota 66.

⁸⁰ Synesios de Cyrène, Tome I, *Hymnes*, texte ét. et trad. par Chr. Lacombrade, Paris 1978.

accertabile per Sinesio: i rapporti intertestuali sono proprio curati dall'autore in vista di una coesione fra i microtesti. Bastino un paio di esempi: l'"Αγε μοι, ψυχά, che avvia il congedo dell'ultimo inno, il IX, da noi considerato, è la identica formula con cui si inizia la raccolta, proprio al primo verso dell'*Inno I*; e il 'canto dorico' (Δώριον ᾠδάν) del v. 5 viene spiegato bene dall'"armonia dorica' (Δώριον ἁρμονίαν) del primo verso dell'*Inno VII*, dove è chiaro il riferimento al modo musicale, considerato tradizionalmente solenne.

Circa la intertestualità al livello attanziale, due sono i lavori nei quali ho analizzato il rapporto intertestuale di terzo grado, cioè a livello profondo, fra due testi: l'uno riguarda l'*Eneide* e l'*Odissea*⁸¹, l'altro le *Dionisiache* di Nonno e il *corpus dei Vangeli*⁸².

Un dato è incontrovertibile, eppure forse sconcertante per i profani: solo pochissime parti dell'*Eneide* - direi anzi pochi singoli versi - non si collegano in qualche modo con i poemi omerici. Di fronte agli imponenti registri di Knauer⁸³, la cui opera rappresenta la felice summa della ricerca filologica precedente, emerge con nettezza la esigenza di una ottica intertestuale nell'analisi ma sopra tutto nella valutazione di questa enorme massa di dati.

E come prima conseguenza generale dell'adozione di tale ottica, cadono tutti gli sforzi che la critica ha variamente espresso, studiando il rapporto fra Vergilio e la tradizione, nel tentativo di recuperare al sommo poeta una astratta, astorica originalità assoluta, o di giustificare i suoi *furta*, cavallo di battaglia dei *Vergili obtrectatores*. Né si può più essere d'accordo in tutto con la teoria - espressa nella forma più chiara dalla Guillemin⁸⁴ - secondo la quale i poeti latini, e Vergilio in particolare, avrebbero seguito una convenzione che oggi non sarebbe comprensibile, quella di gareggiare su identici temi per una trattazione sempre più bella. Questo concetto di *imitatio* come *aemulatio*,

⁸¹ D'Ippolito, *L'approccio* 1985, 35-55 (*Capitolo secondo: L'"Odissea" intertesto dell'"Eneide"*); Id., *Odissea*, in AA.VV., *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma 1987, 821-26.

⁸² D'Ippolito, *Intertesto*, cf. nota 44.

⁸³ G.N. Knauer, *Die 'Aeneis' und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der 'Aeneis'*, Göttingen 1979² (1964).

⁸⁴ A.-M. Guillemin, *L'originalité de Virgile. Étude sur la méthode littéraire antique*, Paris 1931.

infatti, non pertiene in modo esclusivo alla poesia latina: riguarda, invece, la scrittura poetica di ogni tempo, già che, come qui si vuol dimostrare, è solo effetto di quella intertestualità, che è regime ordinario di significazione poetica.

Se sotto il profilo estetico è solo l'*Illiade* a giocare il ruolo di 'antagonista', la *Quellenforschung* ha obiettivamente rilevato la presenza assidua di entrambi i poemi. Tuttavia la bipartizione fra una *Eneide* 'iliadica' (libri VII-XII) ed una *Eneide* 'odissiacca' (libri I-VI) appare troppo schematica⁸⁵. Ed ecco l'assunto che mi son proposto di dimostrare: se rispetto all'*Eneide* è pacifico che i poemi omerici costituiscano un intertesto di primo e secondo grado, è soltanto l'*Odissea* l'intertestato di terzo grado.

Sulla base del già ricordato modello attanziale metatestuale greimasiano, che individua tre coppie di funzioni narrative - Soggetto / Oggetto, Destinatore / Destinatario, Aiutante / Oppositore -, così configuro i modelli attanziali-attoriali dell'*Odissea* e dell'*Eneide*:

DESTINATORE → Ζεύς <i>Fatum (Iuppiter)</i>	→	OGGETTO → Πατρὶς ἄρουρα <i>Antiqua mater</i>	→	DESTINATARIO Ὀδυσσεύς <i>Roma</i>
		↑		
AIUTANTE → Ἀθήνη <i>Venus</i>	→	SOGGETTO ← Ὀδυσσεύς <i>Aeneas</i>	←	OPPOSITORE Ποσειδῶν/Μινηστήρες <i>Iuno/Turnus</i>

Il confronto fra i due modelli mostra, accanto a qualche differenza - di fondamentale importanza, però, nella illuminazione dei due mondi lontani che i due poemi esprimono -, molte rilevanti concordanze.

Soggetto è nell'un caso e nell'altro un *vir* / ἄνθρωπος, e Oggetto è una terra, la propria terra perduta che si cerca di raggiungere, l'*antiqua mater* e la πατρὶς ἄρουρα, *Latium* e Itaca: dunque, l'azione principale ha lo schema di un νόστος, pur particolare o 'capovolto'⁸⁶, già che

⁸⁵ E.G. Schmidt, *Achilleus - Odysseus - Aeneas: Zur Typologie des Vergilischen Helden*, LF 106, 1983, 24-28.

⁸⁶ B. Otis, *The Originality of the 'Aeneid'*, in AA.VV., *Virgil*, ed. by D.R. Dudley,

Enea, al contrario di Odisseo, lascia una terra nota per 'tornare' ad una ignota, la patria degli avi.

Vi sono poi, in entrambi i poemi, un Aiutante e un Oppositore principali ben precisi: si tratta di due divinità, Venere / Atena e Giunone / Posidone. Le prime due, Venere ed Atena, forniscono il loro aiuto in modi anche abbastanza simili, e tuttavia - qui sta la prima importante differenza - nell'una vediamo esprimersi la sollecitudine materna, mentre nella dea greca, arcaicamente e freddamente, l'aiutare Odisseo a riacquistare i suoi diritti contro gli usurpatori non sembra se non la esplicazione dell'antico suo ruolo di dea del palazzo, protettrice del re. Quanto, poi, a Giunone e a Posidone, eguali appaiono molte delle loro manifestazioni di collera, eppure qui, più che altrove, le relazioni intertestuali si rivelano segnate dalla transcodificazione: Odisseo viene odiato per una colpa individuale, anche se inconsapevole (è stato costretto, per salvarsi da una situazione disperata, ad accecare Polifemo, ma lo ha fatto ignorandone la nascita divina), Enea non è neppure sfiorato da macchia, già che viene odiato solo in quanto troiano, cioè per colpe di altri (la stirpe è *genus invisum* sia per il famoso *iudicium Paridis* sia per almeno due motivi di gelosia: perché Dardano, progenitore dei Troiani, era nato da una unione adulterina di Zeus con la ninfa Elettra, e perché Ganimede, figlio del re troiano Tros, amato dal re degli dei, fu sostituito ad Ebe, figlia di Zeus e di Era, nell'ufficio di coppiere divino). Ma di Oppositori principali v'è un'altra coppia, Turno / Pretendenti, la quale a prima vista non sembrerebbe costituibile; ed invece va notato che anche l'eroe italico è un pretendente - unico, a differenza dei molti dell'*Odissea* - della stessa donna, Lavinia, cui aspira il Soggetto, Enea.

Una importante diversità riguarda il Destinatore: si potrebbe parlare di *Iuppiter* / Zeus in entrambi i poemi, ma in realtà Vergilio parla di *fatum*, ed il Giove che agisce nell'*Eneide* non è che il garante di questa provvidenza che dirige gli eventi.

Ma la differenza più grande sta nel diverso Destinatario. L'*Odissea* presenta un modello attanziale che ho chiamato chiuso, in quanto Soggetto e Destinatario si costituiscono in arciazzante, vale a dire sono semanticamente rappresentati da un medesimo personaggio, Odisseo. L'*Eneide* presenta un modello attanziale aperto, perché il Destinatario è costituito da attori diversi da quelli pertinenti al Soggetto. Il che

vuol dire, in maniera esplicita: Odisseo ricerca la sua Itaca per riacquistare la propria antica signoria, domestica e regale; Enea ricerca il suo Lazio, perché si possa preparare l'avvento di Roma (*Tantae molis erat Romanam condere gentem* è il verso, 1.33, che significativamente conclude il lungo proemio). Insomma: all'individualismo e laicismo odissiaco si contrappongono il patriottismo e la religiosità eneica.

La più importante conferma testuale si può avere attraverso l'esame della protasi (1.1-11), nella quale sono presenti i principali attori, intesi come forze agenti nel poema. Con esclusione di Venere, l'Aiutante principale, e di Turno, il secondo degli Oppositori, si trovano nominati, e in ordine non casuale: il Soggetto dapprima, *virum* (v. 1), quindi il Destinatore, *fato* (v. 2), l'Oppositore principale, *Iunonis* (v. 4), l'Oggetto cercato, *Latio* (v. 6), ed infine il Destinatario, *Romae* (v. 7). Si vuol dire che questa protasi richiama i due proemi, iliadico e odissiaco, in egual misura: ed invece è dall'esordio odissiaco - esemplato a sua volta su quello iliadico - che riceve la più forte impronta. Anzi, il verso incipitario è proprio un verso spia, come si possono chiamare quei versi che servono da rimandi intertestuali.

Si confrontino i due esordi:

* Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά

Arma virum que cano, Troiae qui primus ab oris / .../ (v. 8) Musa

Eguale appare la sequenza sintattica oggetto-verbo-pronome relativo, con il vocativo spostato all'inizio del v. 8; e l'eguaglianza non è solo strutturale ma semantica (*ἄνδρα / virum; ὃς / qui*) o addirittura fonica (*Μοῦσα / Musa*). La differenza concernente il verbo è rilevante: il poeta dice *cano* in prima persona, perché non più parla per il suo tramite la Musa, che tuttavia, pur relegata alcuni versi più avanti, resiste per suggestione letteraria.

Siamo passati così dal terzo livello di relazioni intertestuali al livello ilomorfo o addirittura superficiale. Mi pare sostenibile che, come la struttura profonda del particolare *νόστος* eneico è esemplata sul più famoso dei *νόστοι*, quello odissiaco, così anche agli altri due livelli l'intertesto principale dell'*Eneide* rimane l'*Odissea*.

Lo conferma uno sguardo al livello ilomorfo (in genere, appunto perché vuole essere rapido, macroilomorfo) e al livello lessimor-

fico (vi sono casi vistosi: oltre che l'esempio del proemio, non rare sono vere e proprie citazioni metafrastiche).

Vergilio inizia la narrazione in piena adesione alla forma del contenuto odissiaca. Le corrispondenze permettono diverse deduzioni. Più di tre quarti del libro I dell'*Eneide* sono modellati sull'*Odissea*; nessun libro contiene un numero così elevato di corrispondenze. Il che non è casuale: significa che Vergilio vuol presentarsi all'inizio con chiarezza come *alter Homerus*, ed insieme indicare al suo destinatario colto una isotopia assai interessante, quella che nel rapportarsi continuamente all'eroe dell'*Odissea* permette di cogliere meglio l'eroe della nuova epica romana.

Due procedimenti, già alessandrini, si osservano nel dialogo di Vergilio con l'intertesto odissiaco: la contaminazione e la condensazione⁸⁷. Se si può dire che Enea che arriva e si ferma a Cartagine è esemplato su Odisseo che arriva e si ferma nella Feacia, e dunque i canti presenti nel libro I dell'*Eneide* sono essenzialmente $\epsilon-\theta$, tuttavia Vergilio, appunto perché la situazione del suo eroe è ben diversa da quella dell'Itacese, è in grado e ritiene opportuno di operare notevoli contaminazioni con elementi ilomorfici attinti da altre parti delle avventure odissiache, cioè anche da $\iota-\nu$. Vergilio inoltre condensa la narrazione omerica: se Omero impiega quattro libri ($\epsilon-\theta$) per presentarci la tempesta con cui lotta l'eroe, il suo incontro con Nausicaa e l'ospitalità ricevuta da Arete ed Alcino, Vergilio raccoglie questi elementi narrativi in un sol libro, eliminando molti particolari - ma pochi anche ne amplia, e ne introduce alcuni nuovi, romani - e sopra tutto fondendo i personaggi, per cui nella prima presentazione di Didone si assommano le caratteristiche dei tre ospiti greci: è donna bella e affascinata dallo straniero come Nausicaa, di grande forza e prestigio come Arete, sovrana come Alcino⁸⁸.

La situazione di Enea che - nei libri II e III - racconta agli ospiti il suo viaggio incerto e difficile da Troia a Cartagine è analoga a quella di Odisseo che fa il suo racconto ai Feaci. La condensazione di Vergilio è evidente: i quattro libri $\iota-\mu$ si riducono a due, e in realtà ad uno, se consideriamo che il libro II dell'*Eneide* è tutto dedicato ad argomento non odissiaco (né iliadico), e cioè alla *Iliuperside*.

Ma proprio all'inizio del libro II val la pena di segnalare una

⁸⁷ P.V. Cova, *L'omerismo alessandrino dell'Eneide*, Brescia 1963, 16.

⁸⁸ W.S. Anderson, *On Vergil's Use of the 'Odyssey'*, *Vergilius* 9, 1963, 1-8, in part. p. 3.

allusione oppositiva. In risposta all'invito espresso da Didone alla fine del libro precedente, Enea, prima di iniziare il suo racconto, dice tra l'altro (vv. 10-13):

*Sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breviter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
incipiam.*

In η 241-43, ad Arete, la regina dei Feaci, che lo ha invitato a raccontare le sue vicende, Odisseo risponde:

Ἄργαλέον, βασιλεια διηλεκέως ἀγορευῖσαι
κῆδε', ἐπεὶ μοι πολλὰ δόσω θεοὶ Οὐρανίωνες
τοῦτο δέ τοι ἔρω ὃ μ' ἀνείρεαι ἠδὲ μεταλλῶς.

Il confronto risale a Macrobio (*Sat.* 5.5.2), e non è senza importanza che già la esegesi antica si rendesse conto del valore programmatico dei due passi, simili e al tempo stesso opposti. Nei due avverbi διηλεκέως e *breviter*, termini polari, si condensano due ideali d'arte: διηλεκέως caratterizza la narrazione omerica ampia e lenta, *breviter* quella assai più rapida e concentrata di Vergilio⁸⁹.

In conclusione, sia a livello profondo sia a livello ilomorfo (e lessimorfico) - presenti più o meno tutti i libri odissiaci tranne gli otto da π a ψ - l'intertesto principale dell'*Eneide* è senza dubbio l'*Odissea*. Questo porta ad affermare che fra i sensi dell'*Eneide* va inclusa la integrazione metaforica Enea - Odisseo, come asse portante di una isotopia che è legittimo vedere in questo stretto rapporto intertestuale.

È giusto chiederci, infine, le ragioni e il significato di tale scelta vergiliana. Un primo motivo, abbastanza ovvio e riconosciuto, è che, volendo Vergilio scrivere il poema epico nazionale, non poteva non riferirsi al primo assoluto degli epici greci, e l'*Odissea*, per varie ragioni, appariva come il poema più vicino alla sua idea dell'*Eneide*: come poema con un solo protagonista, come poema di un νόστος, come poema più interessante per l'ambiente romano (in quanto precocemente le avventure di Odisseo erano state localizzate - non ostante i generici dati omerici, fantastici e formulari - in buona parte sulle coste italiane), come poema, infine, anche più familiare nella enciclo-

⁸⁹ D'Ippolito, *Trifiodoro*, 26-28.

pedia dei ricettori per via della traduzione di Livio Andronico.

Ma tutto questo non basta. Attraverso la metafora Enea - Odisseo, Vergilio collega i due eroi che, separatamente (Latino è figlio dell'Itacese già in Esiodo, *Theog.* 1013) o insieme (fonderebbero addirittura Roma in Ellanico, *FGrHist* 4 F 84), la tradizione mitica aveva posto all'origine della civiltà latina. Enea, quale eroe *patrem in umeris portans*, aveva, però, le carte in regola per prevalere⁹⁰, e Vergilio si compiacque nel suo poema di sviluppare un livello di senso che procedesse sul filo di una costante *σύγκρισις*, per mettere in evidenza la umanità del suo eroe, la *pietas* sopra tutto, che per l'ambiente romano era la virtù fondamentale.

Rapporti tra le *Dionisiache* e il *Vangelo*⁹¹ sono stati da tempo notati, frequenti ma talora discutibili o solo apparenti, spesso enfatizzati dalla mediazione della *Parafrasi*⁹², ed in genere risolti nel senso che Nonno ha tratto ispirazione dal Cristianesimo⁹³.

Un buon margine di incertezza, a mio parere, è dovuto al fatto che le relazioni fra i due *corpora* non sono state studiate sulla base di una griglia teorica rigorosa. Guardando ai primi due livelli solo strutturalmente, ho preso in esame il modello narrativo, la struttura nar-

⁹⁰ F. Bomer, *Rom und Troia. Untersuchungen zur Frühgeschichte Roms*, Baden-Baden 1951, 39-47.

⁹¹ D'Ippolito, *Intertesto*, cf. nota 44.

⁹² Cf. sopra tutto A. Saija, *Sulla parafrasi del IV vangelo di Nonno di Panopoli*, *Studi Tardoantichi* 8, 1989 (= *Polyanthema. Studi di letteratura cristiana antica offerti a S. Costanza*, 2), 145-59. Rilevando comunanza di termini e immagini tra le due opere di Nonno, la studiosa conclude (p. 158): «sembra quasi [...] che egli voglia idealmente collegare *Dionisiache* e *Parafrasi*, a cui sembra presiedere una comune 'impronta divina'».

⁹³ Cf. sopra tutto J. Golega, *Studien über die Evangeliendichtung des Nonnos von Panopolis. Ein Beitrag zur Geschichte der Bibeldichtung im Altertum*, Breslau 1930, 62-88; D. Gigli Piccardi, *Dioniso e Gesù Cristo in Nonno 'Dionys.'* 45, 228-39, *Sileno* 10, 1984 (= *Studi in onore di A. Barigazzi*, I), 249-56; decisamente orientati per una ispirazione in chiave oppositiva: P. Collart, *Nonnos de Panopolis. Études sur la composition et le texte des 'Dionysiaques'*, Le Caire 1930, 9; H. Bogner, *Die Religion des Nonnos von Panopolis*, *Philologus* 89, 1934, 320-33; R. Keydell, *Nonnos* 15, in *RE* XVII, Stuttgart 1936, coll. 904-20, in part. col. 915; da segnalare, infine, la posizione di W. Fauth, *Eidos poikilon. Zur Thematik der Metamorphose und zum Prinzip der Wandlung aus dem Gegensatz in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*, Göttingen 1981, 28-30, per il quale i legami col *Vangelo* si spiegherebbero tutti entro l'ambito di una dinamica dionisiaca.

rativa profonda, fondandomi su una proposta di analisi attanziale dei *Dionysiaca* da me formulata più di una dozzina di anni fa⁹⁴, integrata sul modello del confronto attanziale imbastito tra l'*Odissea* e l'*Eneide*.

Convinto com'ero della coerenza formale - sia, di certo, espressiva sia, pur se meno palesemente, contenutistica - del poema nonniano, che a suo tempo definii⁹⁵ «il frutto più coerente ed immediato» di «una totale visione barocca della vita e dell'arte», giustificandone la caratteristica forma compositiva epillica alla luce della mobilità diacronica del genere letterario dell'epica, il problema che volli impostare fu quello della unità, genericamente chiamata di ispirazione, e semiologicamente da riferire alla esistenza di un coerente modello narrativo, struttura profonda nella quale si intrecciano rapporti funzionali investiti di contenuto semantico.

I risultati dell'analisi attanziale dei *Dionysiaca* si profilano come una conferma di molto di quanto da me e da altri osservato a proposito della fenomenologia delle strutture superficiali⁹⁶: la struttura epillica di superficie corrisponde ad una articolazione multipolare anche a livello profondo. In particolare, due, e non uno, mi sono apparsi i modelli attanziali principali (*A 1* e *A 2*), l'uno aperto e l'altro chiuso, e accanto ad essi si rileva una serie di modelli attanziali minori, paralleli (*B*) o subordinati (*C*), strettamente correlati sul piano paradigmatico. Naturalmente, siamo in presenza di modelli atoriali ad espansione massima, direi la maggiore che sia dato riscontrare nell'epica greca.

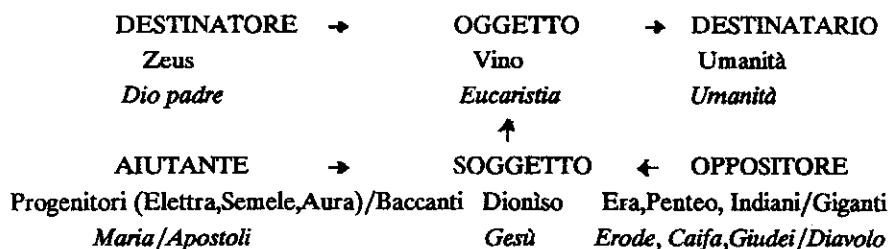
In breve: esistono nel microuniverso dei *Dionysiaca* di Nonno due modelli attanziali principali, uno chiuso (*A 2*), per cui il messaggio profondo dell'opera consiste nella progressiva acquisizione da parte di Dioniso, per volontà di Zeus, della natura divina, attraverso varie prove di sofferenza, l'altro aperto (*A 1*), per cui Dioniso stesso, nel suo farsi dio, redime dal dolore attraverso il dono del vino gli uomini che hanno voluto accoglierlo. Trascurando qui i modelli attanziali minori, fermeremo l'attenzione sul modello principale aperto (*A 1*), già che è solo un modello aperto che mi pare emerga dalla struttura

⁹⁴ D'Ippolito, *Per una analisi*.

⁹⁵ Id., *Studi Nonniani*, 52.

⁹⁶ Mi riferisco sopra tutto ai miei citati *Studi* e al volume di B. Abel-Wilmanns, *Der Erzählufbau der Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*, Frankfurt am Main-Bern-Las Vegas 1977, i due più ampi lavori dell'ultimo trentennio sulla struttura narrativa dei *Dionysiaca*.

profonda del racconto evangelico. Ecco come si configurano i due modelli attanziali-attoriali:



Il confronto fra i due modelli mostra, accanto a fondamentali differenze, talune, più o meno importanti, concordanze. Soggetto è nell'un caso e nell'altro un uomo-dio, nato da Zeus/Dio padre (Destinatore) e da una donna, vergine e madre, (Semele) Aura/Maria, seguito da fedeli seguaci, Baccanti/Apostoli (categoria Aiutante) e avversato da uomini, Penteo, Indiani/Caifa, Giudei, e da esseri sovrumani, Giganti/Diavolo (categoria Oppositore); Oggetto è in parte la medesima bevanda, il vino, che, in quanto prodotto del Soggetto (vino da Bacco-vite/sangue di Cristo), redime l'umanità (Destinatario) dal dolore/peccato.

Che le linee delle due 'vicende', bacchica e cristiana, coincidevano in molti punti prima ancora di Nonno, non è un mistero. Ma risulta chiaro da una analisi qualificativa e funzionale che il Panopolitano ha fatto il possibile per incrementare tale rassomiglianza. Gli elementi evangelici pervadono i *Dionysiaca* sin nella loro struttura profonda, sì da costituire una vera e propria isotopia, un livello di senso che arricchisce la comprensione dell'opera: nessuna polemica è, a mio parere, rintracciabile, ed invece vi si legge il giuoco di un poeta cristiano, il quale, proprio attraverso una enciclopedia mitologica pagana *sub specie Dionysiaca*, ha voluto anche fare intravedere la perennità del racconto evangelico, prefigurato già nei miti pagani⁹⁷.

⁹⁷ Che Nonno fosse cristiano anche quando compose il poema 'pagano' altre ragioni, oltre al più scaltrito esame interno, lo postulano: pur se non si voglia aderire alla plausibile identificazione del poeta con Nonno vescovo di Edessa, sostenuta da E. Livrea, *Il Poeta ed il Vescovo. La 'questione nonniana' e la storia*, Prometheus 13, 1987, 97-123 (rist. in Id., *Studia Hellenistica*, II, Firenze 1991, 439-62), il contesto

Altro esempio concerne una intertestualità apparentemente eteroideologica, che in realtà contribuisce a confermare un legame di genere. Storiografia e romanzo costituiscono un connubio non solo dimostrabile per via storico-filologica, ma anche ovvio sotto il rispetto della semiologia della letteratura. Storia e romanzo non sono che due facce della medesima prosa narrativa⁹⁸. Identiche le esigenze di intrattenimento. Identiche le forme dei titoli, sopra tutto nel caso della storiografia locale (siamo noi oggi a distinguere, rendendo, ad esempio, *Συκελικά*, se titolo storico, con *Storia della Sicilia*, se titolo di romanzo, con *Storie siciliane*). Ma, sopra tutto, la più antica narrativa romanzesca che ci sia testimoniata è costituita da quei frammenti di romanzo, nei quali si coglie la mistione di personaggi storici, come Nino, Semiramide, il faraone Sesoncosi, calati in situazioni di fantasia: essi possono considerarsi gli anelli mancanti dell'unica catena storiografia-romanzo. Per non parlare di veri e propri testi di confine, come la *Ciropedia* di Senofonte, nei quali la distinzione fra storia e romanzo appare solo una opzione lessicale.

Un ordine di prove è quello intertestuale/interdiscorsuale. In quanto di norma tale tipo di rapporti privilegia, com'è naturale, l'ambito di un unico genere o di generi analoghi, come l'epica e l'elegia (accomunati dalla metrica dattilica), anche pochi prelievi credo varranno ad aggiungere forza all'idea dell'unità di genere.

Caritone inizia il suo romanzo (1.1) non come gli altri romanzieri, ma con una formula introduttiva che non troviamo presso suoi contemporanei: *Χαρίτων Ἀφροδισιεύς, Ἀθηναγόρου τοῦ ῥήτορος ὑπογραφεύς, πάθος ἐρωτικόν ἐν Συρακούσαις γενόμενον διηγήσομαι*. Essa, però, chiaramente riprende quella dei maggiori storici del V secolo: Ecateo, Erodoto, Antioco di Siracusa e Tuciddide⁹⁹.

culturale panopolitano sempre più va delineandosi come cristiano-sincretistico (da ultimo, D. Willers, *Dionysos und Christus - ein archäologisches Zeugnis zur 'Konfessionsangehörigkeit' des Nonnos*, MH 49, 1992, 141-51, richiama l'attenzione su un frammento di tessuto posseduto dalla fondazione Abegg di Riggisberg, il quale proviene proprio da Achmim-Panopoli, risale al sec. IV d.C. e raffigura temi dionisiaci: ebbene, il tessuto è stato rinvenuto in una tomba cristiana, accanto ad altri che rappresentavano temi evangelici, e costituisce ulteriore prova, non letteraria, in favore del sincretismo espresso dalle due opere nonniane).

⁹⁸ G. D'Ippolito, *Le origini della prosa narrativa greca*, Δίπτυχα 6, 1994-95, 369-88.

⁹⁹ Ἑκαταῖος Μιλήσιος ὧδε μυθεῖται· τάδε γράφω, ὥς μοι δοκεῖ ἀληθέα εἶναι (Demetr., *De elocut.* 12 = *FGrHist* 1 [Hekataios v. Milet] F 1a); Ἡροδότου Ἀλικαρνησέως ἱστορίας ἀπόδεξις ἥδε (1.1): Ἀντιόχος Ξενοφάνεος τάδε συνέγραψε περὶ Ἰταλίας ἐκ τῶν ἀρχαίων λόγων τὰ πιστότατα καὶ σαφέστατα

Lo stesso Caritone termina (8.16) con questa frase: Τούτῳδε περὶ Καλλιπρόης συνέγραψα. Poi che abbiām visto che ha iniziato alla maniera degli antichi storici, è da supporre che anche questa conclusione - dove torna il verbo συγγράφω, proprio dello «scrivere storia» - sia una formula, e richiamasse modelli non sopravvissuti.

Intanto, anche un altro romanziere, Eliodoro, conclude in modo analogo (*Aethiop.* 10.41.4): Τοῖόνδε πέρας ἔσχεν τὸ σύνταγμα τῶν περὶ Θεαγένην καὶ Χαρίκλειαν Αἰθιοπικῶν· ὃ συνέταξε ἀνὴρ Φοῖνιξ Ἑμισσηνός, τῶν ἀφ' Ἡλίου γένος, Θεοδοσίου παῖς Ἡλιόδωρος. Che anche questa sia una formula lo dimostra Procopio, l'ultimo degli storici greci dell'antichità. Egli inizia (*De bellis* 1.1) con la formula classica: Προκόπιος Καισαρεὺς τοὺς πολέμους ξυνέγραψεν, οὗς Ἰουστινιανὸς ὁ Ῥωμαίων βασιλεὺς πρὸς βαρβάρους διήνεγκε τοὺς τε ἔφους καὶ ἐσπερίους. Conclude (*De bellis* 8.35) con una formula, che, richiamando le chiuse dei due romanzi, attesta, se non una intertestualità, una interdiscorsualità circolante nell'ambito della prosa narrativa: ... καὶ τὸ ὀκτωκαιδέκατον ἔτος ξυνετελεύτα τῷ Γοτθικῷ πολέμῳ τῷδε, ὃν Προκόπιος ξυνέγραψε.

Indubbiamente intertestuale è invece il rapporto che lega il proemio di Longo al capitolo programmatico di Tucidide, un rapporto di tipo oppositivo, che definisce orgogliosamente una poetica. Spia intertestuale evidentissima è la parola chiave κτῆμα, usata per definire la propria opera. Il famoso κτῆμα [...] ἐς αἰεὶ di Tucidide (1.22.4), diviene in Longo κτῆμα τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις: si tratta di una chiara rivendicazione di legittimità della fantasia (il μυθῶδες condannato dallo storico) a costruire una narrazione altrettanto utile e duratura nella sua funzione psicagogica e pedagogica di preparare e curare le dolenti esperienze dell'amore.

Nessuna meraviglia, dunque, che gli antichi non abbiano dato un nome specifico al romanzo. Non soddisfa la spiegazione, oggi abbastanza accreditata, che si tratterebbe di letteratura di consumo, e perciò minore, anzi «una forma letteraria ibrida, bassa, marginale»¹⁰⁰, dunque non degna nemmeno dell'attribuzione di un nome. In realtà,

(D.H., *Antiq. Rom.* 1.12.3); Θεουκιδίδης Ἀθηναῖος ξυνέγραψε τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων ὡς ἐπολέμησαν πρὸς ἀλλήλους (1.1).

¹⁰⁰ M. Fusillo, *Letteratura di consumo e romanzesca*, in AA.VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, dir. G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, I, *La produzione e la circolazione del testo*, t. III, *I Greci e Roma*, Roma 1994, 233-73, in part. 273.

per esserci una letteratura di consumo occorre che ci sia un consumo di letteratura, intendo un consumo non elitario, e questo non è immaginabile in una società come quella ellenistica, ancora molto lontana da una alfabetizzazione generalizzata. La lacuna risale invece al concetto ancora fondamentalmente unitario di prosa narrativa¹⁰¹.

Palermo

Gennaro D'Ippolito

¹⁰¹ Un ampio discorso meriterebbe la intertestualità nel teatro antico, da me affrontata a proposito dell'*Edipo* seneciano (*Modi della intertestualità teatrale: l'Edipo di Seneca*, QCTC 6-7, 1988-1989 [ma 1992] (= *Atti II Sem. di Studi sulla Tragedia Romana, Palermo 8-11 novembre 1988*, a c. di G. Aricò), 263-72), un discorso che comporta una riflessione su due specificità. Da una parte, la specificità della intertestualità teatrale (cf. M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano 1982, 97-98, 149-55, 247-48, 267), una intertestualità multidimensionale, in relazione alla molteplicità e alla eterogeneità sia dei testi parziali che compongono uno spettacolo (per esempio: il testo verbale o la gestualità o i costumi o la scenografia) sia dei soggetti della enunciazione intertestuale (per esempio: il drammaturgo, gli attori, lo scenografo, il costumista, il musicista, oggi primariamente il regista). D'altra parte, la specificità dell'approccio intertestuale al teatro in quanto antico, un approccio che deve sfidare due grossi ostacoli, vale a dire la irrecuperabilità o la nebulosità di intere linee di codice e, cosa che l'accomuna ai testi puramente letterari, la estrema lacunosità dell'insieme dei possibili intertesti. Nel caso studiato, la individuazione dell'intertesto base - *l'Edipo re* sofocleo - non offriva problemi. Nell'articolato dialogo oppositivo, pochi sondaggi permettavano di cogliere, attraverso il confronto delle diverse strutture formali e del diverso taglio ideologico, quel processo di transcodificazione che fa dell'*Oedipus* un testo nuovo, tale da esprimere con buona funzionalità il proprio contesto storico-culturale.

ESCROLOGIA E INTERTESTUALITÀ

Intertestualità è un termine oscillante. Ciò è dovuto essenzialmente al fatto che i due elementi costitutivi del vocabolo - 'inter' (cioè rapporto, relazione) e 'testo' - non hanno, nella teoria e nella pratica dell'intertestualità, un significato ben determinato, ma uno spettro di significazioni molto ampio¹: lo spettro semantico dell'elemento 'testo' si estende da 'testo letterario fisso' fino a 'struttura culturale non verbale', mentre quello dell'elemento 'inter' va da 'riferimento consapevole dell'autore' fino a 'proiezione da parte del critico'. In questa cornice possono trovare collocazione tutte le possibilità intertestuali, fino al caso estremo della ricostruzione arbitraria di un rapporto impossibile fra due strutture culturali non-verbali.

Ma vi è un altro problema, e cioè come individuare, in questa cornice molto ampia, il campo, o meglio il settore, della ricerca filologica. Certo, esso non può essere limitato ai soli casi in cui si abbia un riferimento più o meno esplicito (come citazione, allusione ecc.), ma deve necessariamente estendersi anche a strutture verbali che non sono peculiari di un autore determinato, per esempio formule o strutture del racconto mitico. La distinzione saussuriana tra *langue* e *parole* spiega ottimamente questi due livelli differenti. Su una distinzione analoga si fonda anche questo contributo.

Nell'autunno di ogni anno, verso la fine di ottobre, le donne di Atene celebravano la festa delle Tesmoforie². La loro durata era di tre giorni, periodo durante il quale le donne rimanevano rigorosamente sole tra di loro. Nel santuario delle due divinità Thesmophóroi, cioè delle dee Demetra e Core, venivano erette delle capanne dove le donne abitavano assieme; questo piccolo insediamento era suddiviso e reso accessibile da strade.

Benché si trattasse di un impianto provvisorio, l'aspetto doveva essere quello di una piccola città. E in effetti esso veniva considerato come una vera e propria città, e non soltanto nel suo aspetto esterior-

¹ Sull'attuale situazione della ricerca cf. W. Rösler, recensione a M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria* (Roma 1990), *Gnomon* 66, 1994, 193-96, in part. pp. 193-94.

² Un'ampia documentazione sulla festa e sul fenomeno dell'escrologia ad essa collegata si trova in W. Rösler, *Über Aischrologie im archaischen und klassischen Griechenland*, in *Karnevalische Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*, Trier 1993, 75-97.

re; in cima alla scala gerarchica vi era un governo di arconti al femminile, eletto dalle donne. È solo sullo sfondo di una organizzazione quasi-politica delle donne durante la festa che si può comprendere appieno l'idea di Aristofane, che nella sua commedia dell'anno 411, le *Tesmoforiazuse*, farà tenere alle donne una assemblea - con un ordine del giorno stabilito da parte del consiglio - che riproduce parodicamente lo svolgimento di una assemblea popolare nella democrazia attica.

Tutto ciò è invenzione del poeta, visto che né l'*ekklesia* né la *boulé* erano presenti come istituzioni formali nel corso reale delle Tesmoforie. Eppure la relazione con la realtà è chiaramente riconoscibile: l'invenzione appare come un'interpretazione di questa realtà, esagerata in senso comico.

Le Tesmoforie avevano il significato di un 'rovesciamento', di una totale inversione della normalità. Ciò valeva, da una parte, per le abitudini di vita: il posto della donna ateniese era la casa, e la sua libertà era fortemente limitata, mentre al tempo delle Tesmoforie poteva abbandonare per giorni e notti intere la casa e la famiglia; dall'altra, per gli aspetti politico-istituzionali che la festa, come si è detto, metteva in gioco: la donna ateniese era totalmente tagliata fuori dalle istituzioni dello stato, eppure la città di capanne delle Tesmoforie si costituiva come '*polis* delle donne', con tanto di governo democraticamente eletto. Era dunque naturale che il periodo della festa fosse considerato, da parte degli uomini, come un evento capace di disturbare seriamente tutto ciò che era pacifico ed abituale, e addirittura di provocare l'arresto delle attività della vita pubblica.

Una componente forte e costante delle Tesmoforie fu quella che in epoca più tarda (per esempio in Platone ed Aristotele), con una valutazione tendenzialmente negativa, prese il nome di escrologia ('turpiloquio'). L'escrologia non era certo limitata alle sole Tesmoforie. La si incontra in generale nel contesto dei culti di Demetra e di Dioniso, nei quali sono pure caratteristici e importanti sia l'abbandono temporaneo della propria identità che lo scambio dei ruoli. In concreto, essa consiste in una serie di atti di aggressione verbale, rivolta contro singoli o gruppi, con una certa tendenza all'uso generalizzato dell'oscenità. A volte possono essere presenti entrambe le tipologie, secondo le circostanze di culto: l'attacco verbale può avvenire direttamente, in presenza della persona o delle persone pre-

se di mira, oppure indirettamente, senza dunque che vi sia confronto diretto tra le parti. Il conflitto tra i sessi si segnala come un argomento centrale dell'escrologia (e su di esso appunto si incentra anche questa mia relazione).

L'escrologia era ritenuta lecita nel corso di determinate feste e faceva dunque parte del rito. Pur assumendo nei suoi confronti un atteggiamento sostanzialmente negativo, Aristotele dovette riconoscere che essa era ormai sancita dalla consuetudine (*νόμος*) nel culto di alcune divinità (*Pol. H 17. 1336b. 16 s.*). Tra le occasioni in cui l'escrologia poteva avere luogo sono da ricordare, sempre nel culto di Demetra, oltre alle Tesmoforie, le Stenie (ad esse cronologicamente collegate), gli Aloa e infine la processione verso Eleusi; nel culto di Dioniso, le Antesterie, le Lenee e poi le Grandi Dionisie, che cominciarono ad essere celebrate nel VI sec. Tra queste devono essere sottolineate in particolare le Lenee e le Grandi Dionisie, perché esistono elementi molto chiari di connessione tra gli spettacoli della commedia attica antica e l'escrologia rituale. Un riflesso di questa circostanza si può riconoscere nel fatto che Aristotele, nel contesto che ho appena citato, mette in guardia contro il pericolo dell'escrologia per la gioventù, e al tempo stesso ritiene necessario proibire ai giovani, con l'autorità della legge, di assistere alle rappresentazioni di giambi e commedie (*Pol. H 17. 1336b. 3-23*). E in effetti, la definizione che abbiamo appena data dell'escrologia - atti di aggressione verbale con tendenza all'oscenità - comprende anche un momento determinato della commedia attica antica.

L'escrologia aveva dunque modo di manifestarsi in occasioni diverse, distribuite nel calendario delle feste: una forma di comunicazione particolare ed eccentrica, che rimaneva sospesa per la maggior parte dell'anno, ma che risuscitava immancabilmente, al rinnovarsi delle feste che la concernevano. Da questo punto di vista, dobbiamo aspettarci che l'escrologia non trovasse spazio in una cornice chiusa, costituita esclusivamente dalla festa in questione, ma che venisse intesa e sperimentata come qualcosa di interconnesso o - in altre parole - come qualcosa di intertestuale. Anche sotto questo aspetto, le *Tesmoforiazuse* di Aristofane sono particolarmente illuminanti. Si è soliti interpretare questa commedia come un'opera incentrata sulla parodia della tragedia (paratragodia)³, a causa del

³ P. Rau, *Das Tragödienspiel in den 'Thesmophoriazusen'*, in *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975, 339-56; M.G. Bonanno, *Παρατραγωδία in Aristofane*, Dioniso 57, 1987, 135-67 (una versione rielaborata in: Bonanno,

coinvolgimento di Euripide nell'azione. Ma le *Tesmofoiazuse* sono anche - e forse soprattutto - una commedia nella quale l'escrologia diventa essa stessa tema. Di ciò diremo brevemente in seguito.

Il mio punto di partenza è l'osservazione che 'parlare male' o 'dire male' di qualcuno oppure - dal punto di vista opposto - 'sentire dir male di sé' (κακά oppure κακῶς λέγειν, o altrimenti ἀκούειν) costituiscono il *Leitmotiv* di questa commedia. Come ho detto, escrologia è un termine di epoca relativamente tarda, in cui è presente un giudizio di condanna da parte dei filosofi; ma è comunque la parola che ha prevalso tanto da diventare una sorta di termine tecnico (e, in quanto tale, viene usato anche qui). Con κακά oppure κακῶς λέγειν Aristofane esprime lo stesso contenuto in maniera per così dire neutrale. L'espressione, presa di per sé rimane di senso alquanto generale, ma si precisa per l'appunto grazie al suo collegamento con le Tesmoforie. Dal suo uso come *Leitmotiv* si potrebbe dedurre che quella che qui Aristofane adopera costituisca una designazione corrente e consueta per il fenomeno dell'escrologia. All'inizio della commedia Euripide comunica al suo parente Mnesiloco quello che sarà il presupposto dell'azione comica: quel giorno stesso, le donne intendono fare un processo contro di lui, ed egli sente incombere su di sé la pena di morte, perché, dice, «parlo male di loro nelle mie tragedie» (v. 85).

Le rappresentazioni delle tragedie avvenivano durante le Grandi Dionisie, nella stessa occasione in cui aveva luogo anche l'escrologia poetica della commedia attica antica. Solo su questo sfondo - cioè tenendo conto del carattere della festa, che conteneva un elemento escrologico - si può riconoscere una *pointe* presente nella tipologia dell'azione comica: Aristofane mette in bocca alle donne ateniesi una interpretazione come 'escrologia' delle tragedie che Euripide per molti anni aveva fatto rappresentare in occasione delle Grandi Dionisie. Il fondamento dell'idea comica non consiste soltanto nel fatto che Euripide si era espresso in modo molto negativo e critico riguardo alle donne, ma anche, e soprattutto, nel fatto che queste espressioni, nella loro tendenza talvolta generalizzante e persino esagerata, si avvicinavano proprio a ciò che si poteva considerare vera escrologia. L'esempio più eloquente è costituito dal discorso tenuto da Ippolito nella tragedia omonima (vv. 616 ss.), dopo che la Nutrice gli ha

L'allusione, 241-76).

rivelato il colpevole amore di Fedra. Esso inizia con una sdegnata domanda rivolta a Zeus: «Perché hai fatto apparire alla luce del sole questo ingannevole malanno (κίβδηλον κακόν) per gli uomini, le donne?». Eppure sarebbe stato possibile garantire la procreazione dell'umanità - continua Ippolito - anche altrimenti, senza bisogno delle donne. Che la donna sia un grande malanno (κακὸν μέγα) si può argomentare anche dal fatto che il padre, per liberarsi da questo male, assegna alla figlia una dote (vv. 627 ss.) Ma anche chi la riceve, presto o tardi, perderà tutti suoi beni (vv. 630 ss.). Questa la conclusione, assurda sì, ma conseguente: l'unica donna sopportabile è quella che vegeta ottusamente in un angolo; in una parola, quella che non è altro che una nullità (vv. 638 ss.).

Qui si può riconoscere in modo significativo il punto di aggancio con quella logica comica che è stata instaurata nelle *Tesmoforiazuse*: un'allocuzione come quella di Ippolito rappresenta un vero e proprio atto di escrologia nell'ambito delle Grandi Dionisie. Spetta ora alle donne reagire in modo adeguato, ed è proprio la festa delle Tesmoforie ad offrire loro la cornice opportuna. L'ipotesi precedentemente espressa che il fenomeno dell'escrologia, al di là di tutte le interruzioni, costituisca qualcosa di interconnesso e intertestuale, sembra così confermata dai dati che si possono ricavare dalle *Tesmoforiazuse*.

Euripide dunque - come egli stesso dice fin da principio riferendosi all'accusa mossa contro di lui - «ha parlato male delle donne». E quasi con le stesse parole che aveva usato con Mnesiloco - il *Leitmotiv* della commedia - fa menzione dell'accusa e delle cattive intenzioni delle donne al collega Agatone, dal quale aspetta aiuto e sostegno: «mi vogliono rovinare, oggi, durante la festa delle Tesmoforie, perché parlo male di loro» (vv. 181 s.).

La scena successiva si svolge durante l'assemblea delle donne nel santuario delle dee Tesmofore, a cui partecipa Mnesiloco, travestito da donna. La principale rappresentante dell'accusa afferma che le donne «sentono dire su di loro molte cose cattive» da parte di Euripide (v. 388), e di seguito elenca i singoli punti: il poeta le rappresenta come lascive ed infedeli, ladre e ubriacone, piene di inganni, senza freno nel chiacchierare, in poche parole, un grandissimo malanno per gli uomini (μέγ' ἀνδράσω κακόν [v. 394]). Si direbbe quasi che l'accusatrice stia qui facendo una citazione. Viene in mente la formulazione quasi identica di Ippolito (v. 627; cf. vv. 616 s.) che

compare in Euripide in numerose varianti. La *pointe* comica dell'azione teatrale è costituita in non piccola parte dal fatto che le donne stesse, nel corso della commedia, ammettono o addirittura confermano queste accuse. La loro rivolta contro Euripide e il suo parente travestito da donna trova la sua ragione nel fatto che entrambi dicono la verità apertamente e senza riguardi. Il *Leitmotiv* cui ho fatto cenno prima ricorre ancor più frequentemente: Mnesiloco dovrebbe imparare a sue spese a non parlare più, in futuro, «male delle donne» (v. 538 s.). Dal canto loro, le donne intendono «parlare bene di sé stesse» - questa è l'affermazione che si trova in forma antitetica all'inizio della parabasi - visto che tutti «dicono molto male del genere femminile» (vv. 785 s.). E, naturalmente, questa lode di sé stesse si trasforma in escrologia contro gli uomini, la cui palese inferiorità alla fine viene ampiamente dimostrata: appare perciò tanto più sorprendente la successiva affermazione fatta dal coro delle donne (vv. 962 ss.): «se uno si aspetta che noi come donne parliamo male degli uomini nel santuario, si sbaglia». Ma in ciò si cela un ulteriore scherzo: è proprio questo che le donne hanno fatto per tutto il tempo, hanno per l'appunto 'parlato male', prima di Euripide, poi degli uomini in generale. Tale smentita ammiccante prepara l'imminente conclusione della commedia, con un conciliante 'lieto fine': la lite viene appianata ed Euripide promette alle donne per ben due volte, con una successione di parole quasi identica (per cui il *Leitmotiv* appare ancora più insistito verso la fine), che da parte sua non sentiranno mai più «dire male di loro» (vv. 1162 s., 1166 s.).

Come ha rivelato la parabasi delle *Tesmoforiazuse*, esiste dunque la possibilità di un passaggio progressivo, di una transizione slittante tra l'escrologia e il 'parlare bene di sé stesse'. Con ciò abbiamo ottenuto un punto di partenza, dal quale potremo tentare di comprendere qualcosa di più sulla funzione dell'escrologia. In quest'ottica, si può lasciare da parte il tanto discusso problema, se la componente sessuale dell'escrologia abbia a che fare con i riti di fertilità oppure se essa abbia o meno un carattere apotropaico. Quello che ci interessa assai di più, è piuttosto il problema della funzione svolta dall'escrologia nell'autodefinizione di coloro che la praticano. L'escrologia, come si è detto, è un fenomeno eccentrico, che contrasta con il quotidiano e la normalità. Irrompe all'interno di strutture già stabilite, di relazioni confermate, trasforma le regole del comportamento civile,

mette in rilievo ed accentua le opposizioni. È denuncia degli altri, designati come esseri inferiori. In ciò l'elemento osceno svolge un ruolo aggravante: colpisce il suo oggetto là dove si manifesta più indifeso. Nel momento in cui si sminuisce e umilia la vittima, si mette in evidenza la propria superiorità. Nell'atto dell'escrologia si realizza dunque un'esperienza della propria forza, tanto più quando si tratta di un avvenimento collettivo: la delimitazione dell'altro appare come un fatto solidale, attraverso il quale i partecipanti si costituiscono come collettività. Ed è questo il luogo in cui appare in tutto il suo significato in quale misura escrologia e 'parlare bene di sé' possono fondersi. Il coro delle donne in Aristofane si accerta della superiorità del proprio sesso proprio attraverso il discredito degli uomini. Il fatto che in questo caso il discredito si manifesti in maniera moderata e con una certa decenza ha una precisa giustificazione: in realtà questa 'escrologia femminile' costituisce la finzione di un uomo che si rivolge innanzitutto ad un pubblico di uomini. La vera escrologia delle donne durante la festa delle Tesmoforie doveva sicuramente suonare assai diversa!

Le Tesmoforie non erano una festa particolarmente legata ad Atene, al contrario, erano la festa greca più diffusa in generale, e ciò vale parallelamente per il fenomeno dell'escrologia, le cui radici affondano nelle origini della cultura greca. A partire dalla commedia attica antica è forse possibile gettare uno sguardo sulla storia più antica di questa manifestazione.

Il giusto orientamento ci viene fornito, come abbiamo visto, dal rapporto che Aristotele istituisce tra escrologia da una parte e commedia e giambo dall'altra, cui si aggiunge la derivazione della commedia dal giambo, che è discussa nel IV capitolo della *Poetica*. La relazione tra escrologia e poesia non è un tratto specifico della commedia attica; anzi è un fatto costitutivo già per il genere arcaico del giambo, la cui tradizione inizia per noi nel VII sec. a. C., circa due secoli prima. Significativa è al riguardo la testimonianza dell'*Inno omerico a Demetra*: la dea, che piange la scomparsa della figlia Core, viene rallegrata e infine indotta al riso dalle beffe della serva Iambe (vv. 202 ss.). Con ciò si individua una relazione diretta del giambo con il culto di Demetra, che equivale a dire: con occasioni di escrologia rituale come la festa delle Tesmoforie.

All'interno di questo quadro vorrei ora prendere in esame il cosiddetto *Giambo sopra le donne* di Semonide⁴. Questa composizione risale alla protostoria della tradizione giambografica, al VII sec.; e tra gli esempi del genere conservatisi è di gran lunga il più ampio. Il testo tradito - pervenutoci come citazione nel *Florilegio* tardo-antico di Stobeo - non ci restituisce il poema completo: manca evidentemente l'epilogo, mentre non sembra di poter escludere che l'inizio della citazione coincida con l'inizio della composizione. Vi si possono individuare sicuramente due parti distinte. Una prima, più ampia, riconduce le differenze tra le donne alla loro diversa origine: 'il dio' (in seguito identificato più concretamente con Zeus), oppure 'le divinità olimpiche' hanno creato le donne partendo da otto animali - scrofa, volpe, cagna, asina, donnola, cavalla, scimmia e ape - e derivandone altre due dalla terra e dal mare. In tutto si distinguono dieci tipi differenti di donne, che vengono descritte e caratterizzate in questa prima parte, nella quale i passaggi tra i particolari che provengono dall'osservazione del comportamento animale e quelli tratti dal comportamento umano appaiono fluidi. Si vedano per esempio i versi riguardanti la donna-donnola (vv. 50-6):

Un'altra, la fece dalla donnola
 ed è razza dannata e miserevole;
 non ha niente di amabile o di bello,
 niente di dolce, che ispiri l'amore.
 Però è smaniosa del letto amoroso
 al punto da nauseare l'uomo che le giace accanto.
 E, rubando, molti danni causa ai vicini
 e spesso si mangia le offerte sacrificali
 prima che siano dedicate agli dei.

Dopo che nella prima parte del componimento è stata tracciata un'immagine largamente negativa della donna (l'unica eccezione è rappresentata dalla donna-ape), seguono nella seconda parte alcune riflessioni generali, ispirate da una visione della donna del tutto negativa (vv. 94-118):

Ma le altre stirpi
 che ho descritto, per sua macchinazione,

⁴ Fr.7 Pellizer-Tedeschi (Semonides, *Testimonia et Fragmenta*, edd. E. Pellizer - G. Tedeschi, Roma 1990, da dove ho tratto le traduzioni che seguono).

tutte esistono, e soggiornano con gli uomini.
 Zeus ha infatti creato questo malanno sommo,
 le donne: e quand'anche possa parere
 ch'esse siano utili a qualcosa,
 per chi le ha con sè, non sono altro che un malanno;
 nemmeno un giorno intero potrebbe passare sereno
 chiunque si trovi a stare con le donne,
 né facilmente potrebbe cacciare da casa sua
 la Fame, che è un ostile convivente, un dio nemico.
 E proprio quando un uomo più sembra rallegrarsi
 nella sua casa, o per buona sorte venuta da un dio
 o per il beneficio di qualche uomo potente
 lei trova il Biasimo, e si prepara alla battaglia.
 Dove ci sta una donna, infatti, neppure un ospite
 che arrivi, si potrebbe accogliere
 tranquillamente nella propria casa.
 E proprio quella che più sembra casta e pura,
 proprio quella, si scopre, è la più corrotta,
 e suo marito rimane a bocca aperta!
 E i vicini godono nel vedere
 - eccone un altro! - quanto s'è ingannato.
 Ognuno si ricorderà di lodare la propria moglie,
 e non trascurerà di biasimare quella degli altri:
 e non ci rendiamo conto di subire tutti
 la stessa sorte!
 Zeus ha infatti creato questo malanno sommo,
 e ci ha avvinti con questo legame, ceppo irrefragabile
 fin dal tempo in cui Ades accolse gli uni...

«...ma il condottiero stesso» - così Fränkel ricostruì il seguito del racconto⁵ - «che ritornò vincitore, fu ucciso dalla propria moglie con l'inganno». La tesi che la donna sia il più grande dei malanni viene sottolineata alla fine del testo conservato attraverso un esempio mitologico - Elena come causa della guerra troiana - al quale poteva opportunamente collegarsi un cenno all'uccisione di Agamennone da parte di Clitennestra, secondo il suggerimento del Fränkel.

Nell'introduzione al suo commento dell'*Eracle* di Euripide (del 1889) il Wilamowitz, discutendo i rapporti tra culto di Dioniso e tragedia, scrisse *en passant* la seguente frase⁶: «Il *Giambo sopra le*

⁵ H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1969³, 234.

⁶ Citato dalla ristampa: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin 1907, 57 n.17 (= 1910, 58 n.17).

donne di Semonide, una sorta di predicozzo che sviluppa un tema esiodeo e sembra non avere in sé alcuno scopo preciso, prende senso e sapidità solo se viene inteso come una replica alle beffe e alle invettive delle donne durante la festa a Demetra. Non occorre neppure che ci sia stata una recita reale in questa occasione; è sufficiente che sia stato messo in relazione, in quanto ἄμβρος, con gli scherzi di Iambe, e che sia stato sentito come tale». A uno sguardo retrospettivo, si deve dire che questa proposta non ebbe una grande risonanza; nessuno ha finora tentato di darne una dimostrazione interpretativa. Ebbene, intendo in questa sede - con alle spalle ciò che insegnano le *Tesmoforiazuse* di Aristofane sull'escrologia e la sua funzione nel conflitto dei sessi - muovere qualche passo in questa direzione.

Escrologia - secondo la definizione che ne abbiamo dato all'inizio, e come si rileva nelle *Tesmoforiazuse* - significa aggressione verbale con una certa tendenza all'oscenità. Una qualche oscenità non manca neppure in Semonide, come dimostra l'esempio della donna-donnola; ed è anche in qualche modo presente nella rappresentazione della donna-asina (vv. 48 s.), mentre sembra di percepirne l'eco anche là dove si afferma che la donna-ape non prende parte alle chiacchiere erotiche delle altre donne (vv. 90 s.). D'altra parte rispetto alle accuse contro le donne che ricorreranno nelle *Tesmoforiazuse*, si possono riconoscere alcune differenze, che si giustificano con l'idea che sta alla base del *Giambo* semonideo, la derivazione del comportamento femminile da quello animalesco: la donna-scrofa è sporca, la donnacagna abbaia sempre, la donna-asina è bisbetica, ecc. Ma in linea di principio le corrispondenze si estendono fin nei particolari: all'accusa mossa da Semonide contro Elena come causa della guerra di Troia, corrisponde il rimprovero che Aristofane rivolge alle donne, di essere colpevoli di liti, baruffe, gravi ribellioni, sofferenze e guerra (vv. 787 s.). In Semonide le donne sono il «più grande dei malanni» (vv. 96 e 115), e in Aristofane esse si ribellano contro il verdetto che vuole che esse siano «un grande malanno» (v. 394), oppure «un malanno totale» (v. 787). Un'importante corrispondenza si può riconoscere ancora nel fatto che le Tesmoforie erano una festa delle donne sposate, che nel terzo giorno prendeva il nome di *Kalligéneia* ('florida prole'): sono sposate anche le *thesmophoriazousai* della commedia di Aristofane, una delle quali porta al seno un lattante (che in seguito risulterà essere un otre di vino: vv. 689 ss.). Allo stesso modo il *Giambo sopra le donne* di Semonide è orientato completamente sull'immagine della

donna nel ruolo di moglie, alla quale il marito (come lamenta il giambografo) si trova avvinto da «infrangibili ceppi».

Per quanto il carattere escrologico del *Giambo sopra le donne* di Semonide appaia trasparente se viene visto a confronto con le *Tesmofoiazuse*, ogni tentativo di trovargli una collocazione rituale nel calendario delle feste è risultato vano. Le Tesmoforie stesse non possono essere prese in considerazione; erano una festa esclusiva, nella quale gli uomini non potevano assumere alcun ruolo. Il *Giambo sopra le donne* di Semonide, dal canto suo, parla esplicitamente 'da uomo ad uomo': «e non ci accorgiamo di avere lo stesso destino» (v. 114). Si tratterà allora di un'aggressione verbale indiretta, così come accade nell'escrologia delle donne durante la festa delle Tesmoforie, un'aggressione priva di un confronto diretto delle due parti in causa.

Il *Giambo* di Semonide potrebbe aver fatto parte di una festa in onore di Dioniso; ma un tentativo di prendere in esame l'evoluzione del giambo come genere poetico nel suo insieme sembra piuttosto condurci in un'altra direzione. Come punto di partenza, si osserverà che, nel corso del VII sec., nel momento in cui ha inizio la tradizione giambografica, lo spettro tematico va ben oltre il campo dell'escrologia. In Archiloco, contemporaneo di Semonide, troviamo per esempio la descrizione di avvenimenti storici che sono collegati con l'isola di Paro. Circa due generazioni più tardi, Solone utilizza il giambo per giustificare il suo comportamento politico.

Il genere giambico, insomma, al momento che ne costituisce per noi l'inizio, si era già liberato da qualunque aggancio con l'escrologia culturale. Ma certo il ricordo di tale relazione rimase vivo anche in seguito, come dimostra il fatto che una parte considerevole della poesia giambica non si perita di trattare della sfera sessuale e di praticare l'invettiva e il biasimo. Questo rapporto appare particolarmente stretto proprio là dove (secondo l'interpretazione aristotelica) è avvenuta la trasformazione del genere: nella commedia attica antica. Da molto tempo però il giambo si era aperto a nuove occasioni e a nuovi contesti, in cui poteva coesistere con altre forme poetiche.

Luogo di importanza fondamentale per la comunicazione poetica era nella Grecia arcaica il simposio dei nobili, in cui gli uomini si ritrovavano tra loro. È agevole arrivare alla conclusione che il *Giambo* di Semonide si possa collocare precisamente in questo ambito: e cioè in una cerchia di uomini che si era costituita al di fuori della sfera

dell'escrologia rituale. A ciò si adatta anche il fatto che nel *Giambo* semonideo alla rassegnazione non si oppone alla fine nient'altro che quell'implicito richiamo alla solidarietà maschile: «e non ci rendiamo conto di subire tutti la stessa sorte!» (v. 114). Il *Giambo sopra le donne* sarebbe allora esemplarmente rappresentativo per l'evoluzione del genere, che ho qui cercato di delineare: libero dal legame rituale con una festa, ma tuttavia in rapporto con l'escrologia culturale, si potrà interpretare, se non come «replica» (secondo la formulazione di Wilamowitz), almeno come reazione alle invettive femminili.

Con ciò ritorna in evidenza quanto era già risultato a proposito delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane: l'escrologia costituiva un tipo di rapporto intertestuale e la sua influenza si estendeva ben oltre la motivazione rituale. L'escrologia era concepita come reazione e prosecuzione: ciò che poteva produrre l'escrologia, era, appunto, altra escrologia⁷.

Berlin

Wolfgang Rösler

⁷ Ringrazio di cuore Klaus Fabian, Ezio Pellizer (Trieste) e Gian Franco Nieddu (Cagliari) per l'aiuto che mi hanno prestato nella stesura della versione italiana della mia relazione.

SUR LA REPRISE D'HOMÈRE PAR ESCHYLE¹

Alors que je préparais un commentaire philologique de l'*Agamemnon*², je devenais de plus en plus impressionné par la présence continue dans ce texte de mots, de formules, de thèmes et même de scènes homériques déterminant massivement la *dictio* de cette pièce. La référence à Homère, sa réutilisation ou sa réécriture m'ont semblé être beaucoup plus présentes qu'on ne le pense d'ordinaire³. Le texte tragique semblait résulter d'un dialogue continu avec l'épopée et son originalité ne pouvait plus être évaluée au moyen d'une analyse seulement interne, comme si le texte était un univers sémantique clos. La manière dont l'*Agamemnon* se constitue devait plutôt être conçue comme un passage permanent de texte à texte, comme une interaction prolongée entre différents genres et différentes oeuvres. L'ampleur de cette 'intertextualité' au sein du drame nous interdit même de nous en tenir à la distinction habituelle entre sens littéral et allusion⁴. Dans de

- ¹ Les thèses développées ici avaient été discutées lors de la troisième réunion du séminaire *CorHaLi* (Cornell-Harvard-Lille) sur la poésie grecque archaïque, organisée par Gregory Nagy à Harvard en avril 1992 (*Archaic Poetry in Greek Tragedy*) et à l'occasion d'une conférence donnée à Yale University à l'invitation de Heinrich von Staden la même année.
- ² Le commentaire détaillé des épisodes de cette pièce, qui fera suite aux volumes consacrés aux parties chorales et publiés en collaboration avec Jean Bollack dans la série des *Cahiers de Philologie: L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, 3, Lille 1981-1982.
- ³ Le livre d'A. Sideras, *Aeschylus Homericus*, Göttingen 1971, donne une approche systématique de la question; les listes d'allusions qu'il propose peuvent toutefois être élargies et le problème de l'intertextualité, comme élément constitutif de la spécificité du texte d'Eschyle, demande à être posé en relation avec le projet esthétique qui lui est sous-jacent. R. Garner (*From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*, London-New York 1990) restreint drastiquement le champ de son étude en s'en tenant à des références littérales étendues (il s'agirait plutôt de citations - peu nombreuses - que d'allusions); il s'interdit par là d'interroger le travail de réécriture du matériau homérique qui définit en propre le style de l'écriture des Tragiques.
- ⁴ Il est clair qu'allusion et intertextualité ne se recouvrent pas. Le premier terme suppose une activité réfléchie et ponctuelle de la part de l'auteur, tandis que le second, si on s'en tient à sa définition d'origine par Julia Kristeva, nomme la condition de toute textualité, comme relation nécessairement multiple à d'autres textes, indépendamment d'une intention littéraire ou savante. Les deux mots renvoient ainsi à deux conceptions opposées de l'activité poétique. Je préférerai recourir au terme d'allégorie, pris au sens d'une retransmission de l'écriture d'autres

nombreux passages, le sens littéral d'un adjectif composé ou d'une syntaxe difficile ne peut être déchiffré que si nous identifions le mot homérique ou le vers de l'*Iliade* ou de l'*Odyssee* auxquels il est fait allusion. 'Homère' ne représente alors pas, pour ces passages, un langage poétique ou un code traditionnels dont la connaissance technique peut simplement nous aider à déchiffrer une phrase obscure; l'obscurité du texte d'Eschyle est plutôt à comprendre comme le signe d'une relation spécifique à un texte défini. Si, par exemple, on veut venir à bout de l'énigme que nous présente le vers 1389, où il est dit qu'Agamemnon «souffle un vif égorgement de sang» quand il est frappé par Clytemnestre (κάκφυσῶν ὀξείαν αἵματος σφαγήν), on doit avoir en tête le passage difficile de l'*Iliade* où il est dit que des loups (à savoir les Myrmidons) «vomissent un meurtre de sang» (ἐρευγόμενοι φόνον αἵματος II 162), de manière à expliquer la présence chez Eschyle du mot σφαγή, 'égorgement sacrificiel', mot que de nombreux éditeurs modernes considèrent comme inauthentique. Un texte est l'*index* d'un autre: la difficulté de cette phrase de l'*Agamemnon* renvoie précisément à la difficulté d'un vers de l'*Iliade*: d'une certaine manière, elle en donne une interprétation, tout en étant interprétée par elle. Eschyle montre qu'à son avis, dans le groupe difficile φόνος αἵματος, qu'il traduit par αἵματος σφαγή, le mot φόνος garde son sens habituel de 'meurtre sanglant'.

Je ne cherche pas à dire que le propos d'Eschyle était avant tout philologique et qu'il voulait nous donner sa propre lecture d'un passage discuté de l'*Iliade*. Nous devons plutôt admettre que cette référence à l'*Iliade* implique la présence d'un troisième élément. En citant et, simultanément, en transformant une expression de l'*Iliade* (avec σφαγή, pour φόνος), le texte d'Eschyle renvoie implicitement à une idée de ce qu'est le langage poétique, idée qui est affirmée et revendiquée au moyen de cette manière indirecte d'écrire. Sur un mode en quelque sorte autoritaire, la tragédie élabore son propre langage en construisant de nouvelles possibilités de sens par cette interaction entre des énoncés. L'expression d'Eschyle revendique ici la légitimité d'une syntaxe où le mot 'égorgement' (σφαγή) peut être le complément d'un verbe 'souffler', 'expirer': le meurtre d'Aga-

textes comme condition de l'écriture d'un texte nouveau, et donc comme phénomène éventuellement coextensif à un texte et non pas simplement ponctuel (voir ci-dessous la note 17).

memnon est ainsi défini sur un mode synthétique, à la fois comme une mort animale (ἐκφυσῶν se dit normalement de chevaux et rappelle le ἐρευγόμενοι des loups de l'*Iliade*) et un sacrifice (σφαγή). Cet emploi étrange de σφαγή ne nous déconcerte que si nous pensons que le poète est contraint à n'employer qu'un code préétabli.

Des exemples plus frappants encore de cette élaboration de nouvelles synthèses sémantiques apparaissent évidemment avec les nouvelles formations lexicales d'Eschyle et tout particulièrement avec ses adjectifs composés⁵. A plusieurs reprises, un nouveau composé cite, condense ou réduit une phrase homérique entière. L'innovation signifie alors un attachement étroit à la tradition poétique. C'est le cas de l'énigme bien connue que contient l'adjectif ἰστοτρίβης, au vers 1443, au moyen duquel Clytemnestre insulte Cassandre après sa mort en l'assimilant à une prostituée. Il est clair que nous sommes fondés à lire une obscénité dans le mot: s'il est vrai que l'ancienneté de la métaphore du 'mat', ἰστός, pour le phallus n'est pas attestée (Lasserre la lit chez Archiloque, fr. 247, mais à partir d'une conjecture discutable sur le texte de Démétrios Lacon⁶), l'obscénité se laisse reconstruire à partir de logique du passage. Le mot ἰστοτρίβης est en effet (comme M. West l'avait vu⁷, mais sans que j'adhère à sa lecture) une citation d'*Iliade* A 31, où Agamemnon décrit la condition future de sa captive, Chryséis, à Argos. Il refuse de la rendre à son père Chrysès car elle doit s'attendre à vivre à ses côtés chez lui, «allant et venant près du métier et se présentant devant mon lit» (ἰστών ἐποιχομένην καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιώσασαν). Clytemnestre sous-entend

⁵ Le livre récent de Vittorio Citti, *Eschilo e la lexis tragica* (Amsterdam 1994) propose pour la première fois une analyse systématique de la poétique sous-jacente à la création lexicale d'Eschyle et à sa reprise par les autres Tragiques. Les lignes qui suivent ne se comprennent qu'en relation avec les perspectives qu'il a ouvertes.

⁶ *De poematis*, 2.46 Romeo [voir le commentaire que donne C. Romeo, p. 242 s. de son édition, *Demetrio Lacone. La poesia (PHerc 188 e 1014)*, Napoli 1988]. Ni West, ni Traditi ne retiennent le fragment reconstruit d'Archiloque.

⁷ Cf. l'apparat critique de son édition (Stuttgart 1990) et le commentaire donné dans *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, 220 s. Il y refuse toute connotation obscène pour ἰστός au nom d'une conception rigide du style tragique et voit dans ce vers une simple moquerie contre Cassandre, présentée comme «the complete shipboard wife».

ironiquement que Cassandre remplira son rôle de captive sur un mode inhabituel: le métier (ἱστός) sur lequel elle devra travailler sera placé sur un navire, comme 'mat', et sa fonction sociale s'en trouvera totalement déconsidérée (normalement une femme, qu'elle soit épouse ou captive, ne s'embarque pas). La nouvelle formation, ἱστοτρίβης, renvoie ainsi à une expression épique et à une situation épique, qu'à la fois elle cite et rejette.

Dans de tels énoncés, le sens dit littéral n'a pas d'autonomie réelle et ne peut être opposé à l'allusion, qui viendrait apporter un sens supplémentaire, additionnel. L'allusion donne son sens au texte. Et si l'on adopte l'expression de G. Pasquali *arte allusiva*, comme le fait P. Pucci pour la *dictio* homérique elle-même⁸, nous devons prendre *allusiva* comme une épithète de nature: *allusiva* ne signifie pas que cet art déploie une habileté technique dans la multiplication des jeux de mots littéraires ou des ambiguïtés sémantiques, comme le ferait une poésie savante, mais que la tragédie, comme art, construit son propre langage et se différencie des autres genres poétiques sur un mode indirect, par référence à d'autres textes et aux autres conceptions du langage qui leur sont sous-jacentes. Le sens littéral n'est donc pas à prendre comme un terme fixe que l'interprète pourrait librement rapprocher d'autre sens littéraux, à savoir d'autres textes, dans un jeu libre et ouvert de relations dont il aurait le contrôle. Le texte tragique est par lui-même déjà une interprétation. Son ouverture suppose une relation définie à la tradition. Dans cette mesure, ce texte se constitue de deux manières. Tout d'abord, il analyse les différents sens qu'une expression traditionnelle peut offrir (en cela, il est légitime de parler d'un moment philologique constitutif de l'écriture poétique); puis ce déploiement analytique des sens possibles se trouve ressaisi et transformé en une nouvelle synthèse linguistique qui renvoie à une idée nouvelle des possibilités sémantiques du langage. La tâche de l'interprète ne se limite donc pas au déchiffrement de ce qu'il lit, à l'assignation d'un sens défini pour les mots; il lui faut aussi tenter de rendre compte de l'activité à la fois analytique et synthétique qui est inhérente à la tradition poétique. Il n'a pas seulement affaire à des sens, mais au fait qu'un texte signifie, à

⁸ *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca-London 1987, 236, avec la référence à G. Pasquali, *Arte allusiva*, dans: *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951, 11-20.

sa manière, en actualisant sa propre idée des potentialités du langage. Pour souligner cette distinction, nous pouvons recourir au contraste établi par J. Kristeva (avec un autre propos théorique) entre *signification* et *signifiante*, la signifiante, comme condition de la signification, étant, pour nous, le mode sur lequel un texte déploie sa puissance à faire sens et à devenir par là un événement linguistique dans l'histoire de la tradition.

Si l'on veut rendre compte de l'emphase avec laquelle le texte d'Eschyle renvoie à Homère, il nous faut donc comprendre une forme particulière de classicisme. Comme pour tout classicisme, nous n'avons pas affaire à une dépendance vis-à-vis de la tradition, à un retour à l'ancien. Au contraire, le classicisme réactualise la tradition en procédant à une double rupture. Tout d'abord, il suppose qu'un nouveau genre poétique, comme la tragédie, peut rompre avec les modes contemporains de parole et d'écriture : à tout moment, quelle que soit l'évolution du langage et des styles, il a à sa disposition un langage archaïque, auquel il peut revenir. Homère, comme figure de l'archaïsme, devient alors le lieu actuel à partir duquel une critique des discours contemporains, comme la cosmologie, l'éthique, la théorie politique, la poésie et même la science ou le mythe, peut être développée. Mais, simultanément, dans un geste contraire, le classicisme suppose que le passé, auquel le poète recourt pour rendre efficace sa critique des discours modernes, doit remplir une fonction nouvelle et doit donc être modifié. En opérant cette double rupture, avec le présent et avec la tradition, la tragédie 'classique' construit sa propre temporalité et sa propre validité : elle cherche à imposer sa norme et à se constituer comme événement historique autonome et autoritaire, c'est-à-dire légitimement nouveau.

Je lirai ici quelques passages de l'*Agamemnon* où ce double mouvement grâce auquel un nouveau sens cherche à s'imposer, apparaît clairement. J'essaierai, ce faisant, de répondre à deux questions : - si l'on accepte l'idée que l'histoire de la poésie est un processus de différenciation⁹ : comment la tragédie cherche-t-elle à se différencier des autres discours, poétiques et non poétiques ?

⁹ Comme le montre avec force G. Nagy dans son *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore-London 1990.

- quelle est la raison de cette différenciation? Autrement dit: quelle prétention élève la tragédie vis-à-vis des formes déjà existantes de discours?

L'une des citations les plus évidentes d'Homère dans l'*Agamemnon* est le vers 1480, où Eschyle, pour ce que l'on peut savoir, est le premier écrivain à réemployer la γλώσσα homérique pour le sang divin, ἰχώρ. La référence à *Iliade* E 339-42 est claire. Chez Homère, comme on sait, le sang immortel est défini comme un sang qui n'en est pas un. Le liquide qui s'écoule de la blessure d'Aphrodite est noir («sa peau adorable devenait noire», μελαίνετο δὲ χροά κολόν E 354) et la blessure la fait intensément souffrir (elle est «affligée de douleurs», ἀχθομένην ὀδύνησι). En cela, rien ne la distingue d'un humain. Cependant, les dieux sont dits «n'avoir pas de sang» (ἀναίμονες, v. 342). En eux coule l'ἰχώρ, et non le αἷμα car «ils ne mangent pas de pain et ne boivent pas le vin flamboyant» (v. 341). L'insistance que met Homère à définir cette humeur paradoxale montre que le mot ἰχώρ lui faisait déjà problème. Eschyle réécrit le passage presque terme à terme et, simultanément, applique la définition qu'il contient à une nouvelle réalité. Le sang dévient chez lui métaphorique et son immortalité qualifie l'éternel processus de vengeance sanglante qui accompagne l'histoire des Atrides (il s'agit du commentaire du meurtre d'Agamemnon que Clytemnestre expose aux vieillards du chœur, v. 1475-480): «Maintenant tu as corrigé le jugement de ta langue en appelant le démon trois fois gorgé de cette famille. Car de lui est issu le désir de lécher le sang qui est nourri dans son bas-ventre. Avant que ne cesse l'ancienne douleur, coule le nouveau sang (νέος ἰχώρ).»¹⁰

Deux problèmes avec ce texte. Tout d'abord, la syntaxe. Beaucoup d'éditeurs font de ἰχώρ une apposition au 'désir', ἔρωσ¹¹. Mais cela produit une légère incohérence sémantique : le désir du sang serait lui-même du sang, ou toute autre humeur. Il est donc meilleur de faire¹² de πρὶν καταλήξαι τὸ παλαιὸν ἄχος νέος ἰχώρ une phrase

¹⁰ οὖν δ' ὄρθωσας στόματος γνώμην, / τὸν τριτάχοντον / δαίμονα γέννης τῆσδε κυκλήσκων· / ἐκ τοῦ γὰρ ἔρωσ αἱματολιχὸς / νεῖραι τρέφεται· πρὶν καταλήξαι / τὸ παλαιὸν ἄχος νέος ἰχώρ.

¹¹ Pour le détail de la discussion grammaticale et son histoire, je renvoie à mon commentaire, à paraître.

¹² Avec Lloyd-Jones, Page et, au siècle dernier, Wellauer, Paley, etc.

nominale, comme le suggère d'ailleurs l'antithèse *πολαίων / νέος*. Les mots «avant que ne cesse l'ancienne douleur, le nouveau sang (coule)» ont alors une valeur explicative: ils désignent, avec *ἰχώρ* (le sang immortel), la cause du désir permanent de sang qui réside dans le ventre de la famille. Le second problème tient au sens du terme *ἰχώρ*. La plupart des interprètes modernes traduisent *ἰχώρ* par 'pus', *sanies*, car c'est le sens qu'ils croient trouver dans les écrits médicaux du V^{ème} siècle¹³. Mais, dans un article récent qui change radicalement les données de la question, J. Jouanna et P. Demont¹⁴ ont pu montrer que chez Hippocrate 'pus' et *ἰχώρ* ne sont jamais confondus. 'ἰχώρ, par opposition à 'sang' et à *sanies* note toujours une réalité bien définie, le *serum*. Si on suppose, comme le font ces auteurs (et comme je ne ferai pas), qu'Eschyle recourt ici à la terminologie médicale contemporaine, Clytemnestre dirait qu'une blessure reste ouverte dans le ventre de la race, qui serait donc affectée d'un ulcère. Par ailleurs, J. Jouanna et P. Demont pensent que ce sens technique, sérum et non sang, doit être également lu dans les passages d'Homère. Je ne souhaite pas discuter ici en détail cette nouvelle interprétation qui, à mon avis, repose sur une analyse erronée de la relative *οἷός περ τε ῥέει μακάρεσσι θεοῖσιν*, qu'ils prennent comme une restriction: Aphrodite laisserait couler de l'*ἰχώρ*, non pas n'importe quelle sorte d'*ἰχώρ*, mais celui qui coule dans les veines de la divinité. L'humeur des immortels serait donc une forme particulière du sérum; mais le relatif *οἷός περ* ne note normalement pas une restriction, mais plutôt une identification claire: «précisément celui qui...»¹⁵; et cette interprétation, qui pose l'existence d'un *ἰχώρ* générique, implique que les hommes pourraient aussi posséder l'*ἰχώρ*, ce qui n'est manifestement pas le cas. Je préfère donc m'en tenir à l'interprétation habituelle qui voit dans l'*ἰχώρ* le sang.

En fait, le problème que nous avons à traiter ici n'est pas tant de décider du sens originel du mot chez Homère que de définir la manière dont Eschyle, comme interprète d'Homère, le comprend. Le net contraste qu'il établit dans sa phrase entre *ἰχώρ* et *αἷμα* (avec

¹³ Comme le fait encore M. West, malgré l'article de J. Jouanna et P. Demont.

¹⁴ REA 83, 1981, 197-209.

¹⁵ Cf. Hom. II 557, λ 394, σ 192-94, etc.

αἱματολοιχός, un mot qui est lui-même la condensation d'un énoncé homérique, Φ 122 s.¹⁶) et la mise en relation de cet ἰχώρ avec le dieu (δαίμονα) nous poussent à poser qu'il entendait bien dans ἰχώρ le 'sang divin'. Le désir de lécher le sang humain qui se manifeste par la répétition de la violence de génération en génération se trouve alors expliqué par la permanence d'une force vitale au sein de la famille, par l'énergie continuellement renouvelée que déploie la puissance d'un sang divin. Le démon a donc une double action: d'une part, il corrompt la sexualité humaine en contraignant la matrice de la famille à engendrer un désir de mort et de sang humain (ce désir est clairement engendré par le démon: ἐκ τοῦ est formulaire dans le langage de la généalogie mythologique); d'autre part, il maintient actif ce désir humain par la force de sa propre énergie divine.

De cette brève analyse nous pouvons tirer deux conclusions quant au classicisme d'Eschyle. En réaffirmant la validité de la signification homérique du mot rare ἰχώρ, il s'oppose à son emploi technique chez les médecins, qui lui donnent le sens de *serum* (plus tard, Philolaos en fera la bile). Le mot était vraisemblablement obscur; comme γλώσσα, il demandait à être interprété (ce qui était déjà le cas pour Homère). Contre la solution donnée par les médecins à cette énigme - une solution qui excluait toute idée de signification théologique, avec la notion d'un sang divin -, la métaphore d'Eschyle essaie de prouver qu'une utilisation authentique du mot, tel qu'il doit être lu dans l'*Illiade*, faisait encore sens. Ce retour à la tradition ne manifeste aucune dépendance vis-à-vis d'une manière de pensée plus archaïque, il n'implique pas qu'Eschyle ait été moins 'moderne', moins partisan des 'Lumières' que les médecins contemporains. Il souligne le fait que les manières dont on se rapporte à la tradition diffèrent fondamentalement selon le genre de discours que l'on pratique (ici: poésie vs théorie médicale). Or, comme on le sait depuis Max Weber, la différenciation est en soi l'un des modes de la modernité.

Mais, inversement, le sens de l'expression homérique doit subir un changement profond. Elle est en effet prononcée par un personnage tragique (et non par un narrateur, comme dans l'*Illiade*), dont le propos n'est pas d'expliquer la pureté des dieux, comme le fait

¹⁶ Achille menaçant Lycaon: ἐνταυθοῖ νῦν κείσο μετ' ἰχθύσω, οἳ σ' ὠτειλήν / αἶμ' ἀπολιχμήσονται ἀκηδέες.

Homère, mais d'exprimer son ressentiment face à l'âpreté de la violence divine. Dans la tragédie, qui s'oppose en cela à l'épopée, l'essence des dieux olympiens (dotés d'un sang spécifique), à savoir ce qui caractérise en propre leur puissance, se manifeste dans le désir compulsif de se nourrir de sang humain. La vitalité divine (ιχθύς) apparaît à travers cette exacerbation des meurtres. Implicitement, cette réévaluation de la puissance divine dénie toute légitimité à une théologie théorique qui, comme c'est le cas dans l'*Iliade*, considérerait les dieux pour eux-mêmes en explicitant les attributs. Un tel jugement appartient en propre à la tragédie, comme genre nouveau.

L'homérisme a donc une double fonction. Ce qui doit être dit par le chœur ou par un protagoniste requiert une formulation homérique car, sur le plan sémantique, le langage épique permet d'identifier les enjeux d'une situation tragique donnée. La référence à la poésie héroïque fournit les catégories qui permettent d'identifier et de symboliser une action ou un événement. Beaucoup plus qu'on ne s'en est rendu compte jusqu'à maintenant l'univers de la tragédie, si l'on ne considère que ses composantes sémantiques, ne se distingue pas fondamentalement du monde poétique traditionnel, à savoir de l'épopée. Les codes homériques apportent le matériau symbolique qui permet l'élaboration et la communication d'identités poétiques. Comme modèles, ils garantissent leur intelligibilité aux actions divines et humaines ainsi qu'aux figures dramatiques (rois, guerriers, messagers, esclaves, etc.) qui y trouvent leur type initial. A travers cette utilisation massive et intentionnellement anachronique du monde déjà constitué de l'épopée (que l'on pense par exemple à la figure inactuelle du roi dans la tragédie), l'idée d'un monde poétique cohérent peut ainsi être portée à la représentation.

Mais ce n'est là que la moitié du processus *allégorique* (au sens d'un 'dire autrement'¹⁷) par lequel la tragédie répète et refaçonne

¹⁷ En ce sens 'allégorie' fait concurrence à 'intertextualité'. Alors que, *stricto sensu*, l'intertextualité désigne la condition générale d'existence d'un texte, qui, par essence, absorbe et transforme une multitude d'autres textes, dans un processus indéfiniment ouvert lié au mouvement linguistique inépuisable et anonyme qui produit la signification, l'allégorie pointe un écart et donc une pratique historique et individualisante, chaque fois définie. Voir J. Bollack, *Réflexions sur la pratique philologique*, Information sur les Sciences Sociales 16 (3-4), 1977, 375-84. Par rapport à 'allusion', les deux termes ont en commun de caractériser l'ensemble d'une écriture, et non certains de ces moments. 'Allégorie' suppose donc la

l'épopée. Si, d'un côté, l'épopée sert de schème toujours pertinent pour une représentation des événements dramatiques, il est, d'un autre côté, frappant que ce schème fonctionne presque toujours sur le mode de la déconstruction: chaque fois, ou presque, qu'une relation précise à Homère peut être identifiée, il s'agit d'une notation négative. Le personnage qui utilise la référence épique s'en sert ou pour désigner la grandeur du désastre en cours (cf. ici l'emploi de αἰματολοιχός) ou pour montrer que le langage épique s'applique en fait à une réalité contraire à la grandeur épique: la pureté des dieux devient dans la phrase d'Eschyle que nous avons lue violence compulsive de la destruction familiale; le monde immense de la guerre de Troie se réduit aux répétitions d'une haine domestique. La reprise d'Homère est alors un moyen de figurer la catastrophe tragique. Plus profondément, elle montre à l'oeuvre un principe esthétique propre à la tragédie, selon lequel les contenus que livre le drame ne peuvent être représentés que d'une manière contradictoire, au moyen du code épique et de sa négation; Clytemnestre parle d'une nature divine, dotée de sa physiologie propre, précisément parce que cette nature immortelle devient l'objet d'une expérience possible si on se la représente comme cause d'un sordide désastre humain.

Parfois la répétition d'Homère est plus ample. Je voudrais analyser brièvement la reprise du proème de l'*Iliade* que nous trouvons dans un *epithymnium*, le refrain que chante le chœur après le massacre d'Agamemnon. Il y accuse Hélène d'être la cause de la totalité du désastre grec, de la guerre de Troie à la mort d'Agamemnon (v. 1455-61): «Io, démente Hélène, qui, seule, as détruit d'innombrables vies, vraiment innombrables, sous Troie. Tu t'es maintenant fleurie d'une couronne ultime et mémorable, à cause d'un sang que rien ne lavera. Tu t'es fleurie de la querelle qui était alors dans la maison, solidement établie, souffrance d'un homme.»¹⁸

On reconnaît immédiatement les thèmes principaux du proème

tradition, comme milieu linguistique, ce que ne fait pas 'allusion', qui renvoie à une théorie de l'auteur et non de l'oeuvre (allégorie) ou du texte (intertextualité).

¹⁸ ἰώ· παράου·ς Ἑλένα, / μία τὰς πολλὰς, τὰς πάυ· πολλὰς / ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίαι· / νῦν δὲ τελέαν πολύμναστον ἐπηυθίσω / δι' αἱμ' ἀνιπτου, ἥτις ἦν τότ' ἐν δόμοις / Ἔρις ἐρίδιματος ἀνδρὸς οἰζύς.

de l'*Illiade*, et même leur ordre d'apparition dans ce texte. Comme pour le début de l'*Illiade*, la climax de ce refrain est le thème épique par excellence, l'ἔρις - qui devient ici une entité mythique autonome, selon la transformation que ce thème a subi au début des *Travaux et des Jours* d'Hésiode, où Éris, comme mauvaise Querelle, signale le contenu et l'orientation de l'épopée puisque l'opposition entre les deux *Érides* renvoie au contraste qui distingue la poésie guerrière d'Homère de la poésie didactique d'Hésiode, comme Philippe Rousseau l'a démontré¹⁹.

Mais, simultanément, ce texte propose une nouvelle interprétation de l'intrigue que l'*Illiade* prétendait raconter. Hélène en détruisant les vies des héros se substitue à la colère d'Achille et - ce qui est plus inattendu - se substitue également à Zeus en ce qu'elle impose, comme le note l'adjectif τελέαν ('ultime, parfaite'), l'issue de toute l'histoire (l'adjectif répond au Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή, de l'*Illiade*).

Avant de définir la relation que ce texte établit avec l'épopée, nous devons résoudre quelques difficultés syntaxiques.

- Tout d'abord, il nous faut décider de la construction des deux accusatifs τελέαν et πολύμναστος. De nombreux commentateurs en font les épithètes d'un ψυχάν sous-entendu, qu'ils tirent de la phrase précédente; les adjectifs qualifieraient donc la vie d'Agamemnon comme 'parfaite' et 'inouvable'. Mais le chœur est ici moins concerné par les exploits héroïques du roi que par la puissance destructrice qu'il doit assigner à Hélène. Je préfère donc, avec Wilamowitz, Fraenkel et Lloyd-Jones, rattacher τελέαν et πολύμναστος au complément inter-ne féminin de ἐπηυθίσω: «maintenant, tu t'es couronnée d'une cou-ronne ultime (ou parfaite) et qu'on n'oubliera jamais.»

- Le groupe δι' αἷμα ἀνιπτων, qui a gêné les éditeurs (la plupart suppriment διά), doit avoir une valeur causale: 'à cause de...' (ce ne peut être 'au moyen d'un sang...' ou 'en versant un sang...'). Il faut donc distinguer clairement l'acte lui-même (le meurtre d'Aga-

¹⁹ Dans deux études: *Un héritage disputé*, dans G. Arrighetti-F. Montanari (éds.), *La Componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario*, Pisa 1993, 41-72 et *Instruire Persès. Notes sur l'ouverture des 'Travaux' d'Hésiode*, dans F. Blaise et al. (éds.), *Le Métier du mythe. Hésiode et ses vérités*, Paris 1996, 93-167.

memnon) et la gloire qui s'ensuit (la couronne que mérite Hélène à cause de cet acte). Cette distinction temporelle au sein du *kleos* (l'exploit puis la gloire) est déjà thématisée dans l'*Iliade*²⁰.

- Dernière difficulté: ἦ τις au vers 1460. On corrige d'habitude le pronom relatif (ἦ τις ἦν ... "Ερις, Schütz: «en réalité, il y avait une Eris dans la maison»). Mais nous pouvons le conserver si nous faisons d'Éris son antécédent, et si nous construisons Éris comme l'apposition au complément d'objet interne de ἐπηυθίσω: la dernière couronne d'Hélène est la querelle qui s'était implantée dans la maison.

J'ai choisi ce passage non seulement parce qu'il suit de très près le programme poétique du début de l'*Iliade* mais parce qu'à mon avis il développe une réflexion critique sur le bien-fondé du récit épique lui-même, en tant qu'il s'oppose à l'expérience dramatique. Notre tâche est alors de définir la nature de cette critique.

Dans ce refrain, le chœur mêle deux genres poétiques différents : l'éloge lyrique et, comme nous l'avons vu, le récit épique. Adressé à une seconde personne, Hélène, il célèbre ironiquement une victoire héroïque présentée sous la forme d'un exploit athlétique panhellénique (cf. les couronnes de ἐπηυθίσω). Il reprend alors des traits formels de l'αἶνος, de l'éloge direct «which applies to the here and now», selon la définition de ce genre par G. Nagy²¹, tout en en donnant une version négative (un blâme). La *dictio* est en effet conforme aux règles de l'αἶνος: on y trouve un nombre relativement élevé de raretés verbales (παράνους, πολύμναστον, ἐρίδματος). Mais si la forme de la célébration est lyrique, son contenu appartient en propre à l'épopée : le nom d'Hélène résume l'ensemble du programme narratif de l'*Iliade*. Ce passage d'un genre à l'autre a pour effet de pervertir les règles de la symbolisation épique. Certes, un souvenir permanent (πολύμναστον) sera attaché à l'exploit d'Hélène, comme c'est le cas pour Achille ou Hector. Le composé πολύμνηστος, 'mémorable, renommé', qu'Eschyle rencontrait dans la langue comme nom propre²² et sans doute dans le poème d'Empédocle sur la

²⁰ Voir notamment à la fin de H l'analyse par Hector de la dynamique par laquelle un *kleos* finit par s'imposer.

²¹ *Early Greek Views of Poets and Poetry*, dans *The Cambridge History of Literary Criticism* (*Classical Criticism*, éd. par G.A. Kennedy), I, Cambridge 1989, 12.

²² Nom du père de Battos (Hdt. 4.150; Pind. *Pyth.* 4.59), nom d'un poète de Colophon (cf. F. Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur*

nature²³, est à prendre comme un *index*, signalant le *kleos* épique. Mais, d'un autre côté, il le nie de deux manières: au lieu de procurer l'oubli de la souffrance, comme le fait l'Hélène de l'*Odyssee* et comme doit le faire la poésie épique selon Hésiode (qui associe la mémoire, *Mnémosunè*, à son contraire, l'oubli, *Lésmosunè*, comme oubli de la peine²⁴), cette mémoire rappellera continuellement l'amertume du désastre. En second lieu, le mot reprend l'épithète de Pénélope dans l'*Odyssee*, πολύμνηστος, qui a alors un autre sens: 'abondamment courtisée' (de μνάομαι et non de μμνήσκω)²⁵. Hélène va remporter une gloire épique précisément parce qu'elle ne s'est pas comportée comme Pénélope.

Le mot nouveau ἐρίδματος reflète également cette relation double à l'épopée. Avec ἐρι-, qu'on ne trouve que deux fois dans les pièces d'Eschyle, c'est un homérisme emphatique (même si l'on sait bien que les adjectifs en -τος ont chez Homère un préfixe en ἀρι- et non en ἐρι-: ἀρίγυνωτος, ἀριδείκετος²⁶). Quant au sens de -δματος, je pense que l'interprétation traditionnelle qui y retrouve le verbe δέμειν, 'construire', et non δαμᾶν, 'dominer', est juste, comme le suggère la présence de ἐν δόμοις et le confirme la structure en chiasme ἐν δόμοις Ἔρις / ἐρίδματος. La Querelle est ainsi 'fortement, terriblement établie' au sein de la maison des Atrides²⁷. L'*éris* héroïque qui a causé la mort de tant de guerriers sur le champ de bataille ouvert de Troie (ὑπὸ Τροίᾳ) s'est transformée en querelle

Kaiserzeit, Halle 1917).

²³ B 3 Diels-Kranz (= 14 Bollack).

²⁴ *Theog.* 54 s.

²⁵ Hom. δ 770, ξ 64, ψ 149.

²⁶ Sur ces composés, voir P. Thieme, ἀριδείκετος, ἐρικυδής und *Genossen*, dans *Der Fremdling in Rgveda*, Leipzig 1938, repris dans R. Schmitt (éd.), *Indogermanische Dichtersprache*, Darmstadt 1968, 53-60.

²⁷ Le néologisme d'Eschyle s'écarte de l'usage en ce que normalement le préfixe ἐρι- précède un radical au sémantisme plein (comme ἐριβρομος ou ἐρίγδουπος), ce qui n'est pas le cas pour ἐρίδματος. La formation du nouveau composé laisse apparaître deux opérations: d'une part, Eschyle resémantise l'élément -δματος qui avait dans la langue poétique du V^{ème} siècle perdu sa valeur première (ainsi θεόδματος est chez Pindare épithète d'ἀπεταί - *Isth.* 6.11 - ou de χρέος - *Ol.* 3.7), en rappelant la valeur de 'construire'; de l'autre, il analyse le sens de ἐρι-, par l'étymologie que lui permet le rapprochement avec Ἔρις.

confinée et domestique. L'étymologie que laisse entendre la répétition "Ἐρίς-ἐρίδματος change en profondeur le contenu de l'*éris* iliadique. Plus rien ne différencie l'épouse qui a traversé la mer pour mettre en mouvement l'ensemble du récit épique de celle qui est restée à demeure pour détruire l'acteur principal de cette histoire. Hélène prête son nom aux deux femmes.

Quel est le propos d'une telle 'allégorie' d'Homère? En un certain sens, la manière dont la tragédie reformule ici quelques-uns des thèmes épiques majeurs implique une sorte de critique adressée au mode narratif de l'épopée: à tout prendre, la longue histoire de la guerre de Troie avec ses épisodes et ses nombreux revirements de fortune culmine en un seul événement horrible. Cette dernière catastrophe donne sa signification réelle au tout. Il n'y a donc plus lieu de prendre le point de vue d'un narrateur distancié qui relaterait en détail les tribulations et les exploits des héros : toute la matière épique se résume à un seul nom, Hélène, qui ne peut dès lors être énoncé sur un ton neutre, sans mépris et sans blâme. Si on généralise - et de nombreux autres exemples montreraient que nous avons affaire ici à une tendance générale de la tragédie -, on peut dire que la tragédie soumet l'épopée, comme forme de discours, à une analyse critique sévère: elle dénie la légitimité d'un récit qui ne prend pas réellement en compte le fait que tout discours renvoie à une situation particulière, réelle et à un locuteur particulier, ni le fait qu'il ne fait sens que parce qu'il est prononcé *ici et maintenant*²⁸. Le sens vrai de la guerre de Troie ne peut ainsi être exprimé et communiqué qu'au moyen du blâme, que prononce un locuteur personnellement engagé. La pertinence d'un énoncé ne dépend pas de ce qu'il dit, mais de la manière dont il renvoie à la situation du locuteur. En d'autres termes, la tragédie réactive la relation entre énoncé et occasion. Sous une forme stylisée, elle rappelle que l'occasion détermine le discours. C'est, par exemple, le message central de l'«Hymne à Zeus» dans la parodos de l'*Agamemnon*: le discours théologique doit s'appuyer sur

²⁸ Pour une analyse de la manière dont le discours, dans la tragédie, rappelle la dimension performative de son énonciation, je renvoie à mes études *Espace public et individualité selon la tragédie. Sur l'«Agamemnon» d'Eschyle*, *Hermès* 10, 1991, 39-56 et *Zur Darstellung des Individuums in der griechischen Tragödie durch ein pragmatisches Verfahren*, dans G. Boehm-E. Rudolph (éds.), *Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1993, 25-47.

une expérience humaine: le *mathos* doit renvoyer à un *pathos* défini pour faire sens.

Mais il ne suffit pas de repérer dans le texte le travail d'une réflexion critique appliquée au discours en général pour identifier le principe auquel obéit une nouvelle forme symbolique comme la tragédie et définir positivement la prétention nouvelle qu'elle élève face à des formes poétiques (et non poétiques) déjà existantes. On en resterait à un niveau trop formel et abstrait. Cette réflexion, que l'on découvre dans les textes, doit également avoir une signification esthétique, de manière à permettre, positivement, l'expression et la communication d'une nouvelle forme d'expérience, dont la tragédie montrerait qu'elle peut faire l'objet d'une représentation artistique.

Il nous faut donc faire un pas supplémentaire, le dernier. Pour tendre vers une conclusion, je soulignerai deux faits.

Il est clair que lorsqu'un personnage recourt à la *dictio* homérique il ne se transforme pas lui-même en narrateur épique. Il exprime, plutôt, sa propre relation, individuelle et temporelle, au monde de l'épopée, qui lui fournit à la fois les contenus de son expérience et les cadres symboliques lui permettant de la communiquer. Après la catastrophe, le chœur de l'*Agamemnon* découvre en Clytemnestre une seconde Hélène et en Hélène le principe de toute l'*Illiade*. Le code homérique est déformé parce qu'il devient un moyen expressif personnel. Il conserve néanmoins sa force d'origine, et reste contraignant car il fournit des symboles adéquats pour l'ampleur du désastre tragique. Certes, Hélène peut être présentée comme la cause véritable et négative de la grandeur épique et du coup anéantir cette grandeur, mais en assumant cette fonction, elle n'est plus simplement Hélène, elle devient un nom désignant un être prodigieux et monstrueux, qui transcende toute forme d'individualisation. Même s'il est déconstruit, le style épique impose donc encore la réalité qu'il fait vivre, à travers la figure synthétique qu'est désormais Hélène; le long récit épique se condense en un nom et un événement. La situation pathétique individuelle du chœur gagne ainsi en intensité car elle prend la consistance et la force de l'ensemble du processus épique qu'elle synthétise. La critique analytique que développe la tragédie (et qui rappelle que tout discours, et même la poésie traditionnelle, renvoie à un point de vue

particulier s'appuyant sur une expérience particulière) acquiert par là une signification esthétique en ce qu'elle rend possible une représentation objective et substantielle de l'individu, dont le *pathos* devient, comme ici à travers le ressentiment contre Hélène, la climax d'un processus universel et contraignant. L'épopée, dans la tragédie, ne sert ainsi plus à symboliser un monde, mais à figurer la relation de l'individu à ce monde; elle donne à cette relation sa consistance et son identité.

Mais comme nous avons affaire, avec la forme dramatique, au dialogue et donc à la controverse, le recours à l'épopée joue aussi un autre rôle. A travers lui, les personnages symbolisent leur relation problématique à leur propre identité et au monde objectif où ils se trouvent plongés, mais ces symbolisations sont provisoires et précaires: elles sont elles aussi soumises à la discussion et à la controverse. La citation d'une figure épique apparaît comme la tentative par laquelle un personnage donne sa propre interprétation de sa situation, mais cette interprétation peut elle-même être contredite par son antagoniste. Ainsi, pour les passages que nous avons lus, là où le chœur reconnaît la puissance universelle d'Hélène, assimilée à un démon, Clytemnestre découvre, au contraire, l'action maléfique d'un sang divin qui de l'intérieur détruit la famille.

Utilisée comme matériau symbolique à la fois prégnant, massif, et problématique, l'épopée permet ainsi à la tragédie de représenter des individualités de manière complexe. La référence à la tradition épique donne en effet aux locuteurs la possibilité de se référer à une identité définie et, par là, de se doter d'une forme constituée; mais, d'un autre côté, puisque cette référence aux symboles de la tradition peut à tout moment être remise en question, l'identité ainsi construite reste l'objet d'une pratique inter-individuelle ouverte. Par là, la tragédie se différencie des formes de discours contemporains (mythe, sagesse, philosophie, théories politiques, etc.) qui tentent de proposer aux individus des normes théoriques ou pratiques sans réellement affronter la question de l'individualité qui les pose ou qui doit s'y soumettre.

Lille

Pierre Judet de la Combe

LA TRADIZIONE POETICA SULLA BATTAGLIA DI SALAMINA¹

La letteratura greca da Omero sin alla tarda antichità forma un contesto unitario che può essere organizzato in vario modo. È tradizionale dissolvere questo nesso e disporre la letteratura secondo epoche storiche e società. Alcuni preferiscono, come è noto, una distribuzione secondo generi letterari. Ma si può considerare la letteratura anche negli aspetti tematici. Questa prospettiva vince la divisione convenzionale, senza in primo luogo tener conto dei limiti delle epoche e dei generi. È una prospettiva estensiva, è una prospettiva intertestuale.

In fondo esiste nella letteratura greca un'intertestualità complessiva, se la letteratura è considerata come un contesto globale congiunto da relazioni e rapporti diversi come, per così dire, un tessuto con i suoi svariati fili. Però nell'ambito di questa intertestualità complessiva si trovano numerosi e molteplici fenomeni intertestuali singoli, come nel caso dei testi poetici relativi alla battaglia di Salamina.

La battaglia di Salamina (480) fu un evento storico eminente. Con le vittorie sui Persiani, soprattutto con la decisiva vittoria navale di Salamina, i Greci assicurarono uno sviluppo indipendente alla loro cultura. Benché forse non fossero consapevoli del grande significato della loro resistenza anche per le età successive, questa battaglia divenne un soggetto che attirò l'interesse di poeti drammatici, epici e lirici, esercitando quasi un fascino che generò testi che altrimenti non sarebbero stati creati.

Tra le rappresentazioni poetiche della battaglia di Salamina o, per meglio dire, delle sue conseguenze eccellono i *Persiani* di Eschilo². Il poeta vinse con questo dramma nell'agone tragico del 472 - otto anni dopo Salamina. Corego di quella tragedia - cioè, come si direbbe oggi, lo sponsor, responsabile del finanziamento -, corego dunque fu Pericle che poco dopo divenne esponente di spicco tra i democratici. Ciò è non irrilevante, anche per la posizione mentale del poeta drammatico. Porterebbe qui troppo per le lunghe analizzare i *Persiani* eschilei, ma pensando alle altre rappresentazioni dello scontro di

¹ Per l'intervento nella discussione ringrazio soprattutto Luigi Belloni, Gabriele Burzacchini e Sergio Rossetti Favento.

² *Aeschylus Persae*, edidit M. L. West, Stuttgart 1991.

Salamina pare opportuno richiamare l'attenzione su alcuni punti centrali della tragedia.

Il dramma comincia dall'autopresentazione del coro che è formato dai consiglieri del re Serse i quali in metro anapestico cantano (1-4):

Τόδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων
'Ελλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται
καὶ τῶν ὀφνεῶν καὶ πολυχρύσων ἐδράνων φύλακες.

Dei Persiani partiti per la Grecia,
noi siamo chiamati i Fedeli,
custodi della sontuosa reggia piena d'oro³.

Però i Persiani - nel testo Eschilo dice significativamente Περσῶν τῶν οἰχομένων (cf. 13, 60, 252, 546, 915, 1002 s.) - non soltanto sono partiti, sono usciti, sono via, ma sono morti. Questo è il significato nascosto di τῶν οἰχομένων⁴. Il coro l'articola in ironia tragica senza sapere la fatalità. Sulla scena nessuno sa la catastrofe persiana - in contrasto con il pubblico che comprendeva molti combattenti di Salamina tra gli spettatori.

I personaggi sono in ogni caso nell'incertezza, e questa incertezza, congiunta con timore (cf. 10, 114 s., 161 s., 165, 168, 176-214), domina fino al verso 249, quando il messaggero porta la notizia della sconfitta persiana. Eschilo utilizzò l'atmosfera di incertezza per mostrare il potere dell'impero persiano e a chiarire valori dei Greci. Si ha l'impressione che la forza persiana, fondata su una ricchezza enorme (cf. 4, 45, 52, 79s., 159, 164), sia strapotente e l'uscito esercito dei Persiani invincibile (cf. 9, 11, 16-60, 73, 87-92, 147-49). Con questa realtà sono a confronto i Greci. Nel dialogo con il coro dei consiglieri del re (230-

³ *Eschilo I Persiani*. Tradotti dalla Scuola di Teatro Antico dell'INDA sotto la direzione di G. Monaco, Siracusa 1990. Questa traduzione è usata anche per gli altri versi citati dei *Persiani* eschilei.

⁴ Secondo *The Persae of Aeschylus*, edited with introduction, critical notes and commentary by H. D. Broadhead, Cambridge 1960, 38 «the opening sentence is purely factual». Ma cf. già P. Groeneboom, *Aischylos' Perser*, Zweiter Teil, Kommentar, Göttingen 1960 (traduzione dell'edizione olandese, Groningen 1930), il quale pensa (p. 7) ad un uso eufemistico di οἰχομαι. In *Eschilo I Persiani*, a cura di L. Belloni, Milano 1994², 75 è sostenuta un'«evoluzione, legata al pensiero degli anziani in un progressivo esplicitarsi». V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994, 22 n. 4: «... l'ambiguità del termine...».

45) la regina persiana, madre di Serse e vedova di Dario, chiede dove sorga Atene. Ciò sorprende perché lei è la regina.

Ma la domanda apparentemente paradossale dà al poeta l'occasione di presentare Atene e Grecia. Nel dialogo tra la regina e il coro sono accennati soprattutto l'efficiente esercito (235 s., 239 s., 243 s.), ma anche la fonte del reddito - πλοῦτος (237), 'ricchezza' nelle parole dei Persiani - cioè i proventi dello sfruttamento delle miniere del Laurion. La regina chiama poi l'organizzazione del potere in Grecia (e specialmente ad Atene) un ἐπιδεσπόζειν, 'essere despota' (cf. 241: κάπιδεσπόζει) ma il coro chiarisce (242):

οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ' ὑπήκοοι.

Di nessun uomo si dicono schiavi o sudditi.

Con ciò si segnala nel dialogo il culmine dei valori greci: la libertà - inconcepibile per l'imperio dispotico degli invasori.

La tragedia eschilea si svolge lontano da Grecia, alla corte persiana. Nel dramma non appare nessun Greco. I personaggi sulla scena sono i vinti. È una tragedia dei perdenti, rappresentata davanti ai vincitori. Il tutto è veduto dal punto di vista persiano - un'eccellente idea poetica. Ma non si può sottovalutare il ruolo del poeta che partecipò personalmente alla battaglia di Salamina come prima allo scontro di Maratona. Bisogna mostrare rispetto ad Eschilo, perché malgrado l'euforia della vittoria nessuno sciovinismo nasce nel dramma.

Quando mossero contro la Grecia, i Persiani della tragedia commisero gravi mancanze, per meglio dire, mancanze aggravanti.

πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη
βασιλείως στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν

(65-7).

Distuttore di città, l'esercito regio è passato
nel paese vicino, dall'altra parte del mare.

Distuggere una città è grave, più grave il passaggio dall'Asia alla Grecia, a una regione che è situata fuori della zona di competenza persiana (cf. 736, 798 s.). I Persiani hanno varcato la frontiera. L'espressione πεπέρακεν (65), 'è passato', sta, provocatoria, all'inizio della frase. La struttura grammaticale richiama la provocazione persiana della spedizione militare con cui hanno infranto i loro limiti.

Quel πεπέρακεν (65), 'è passato', pare comprendere un grido di dolore. Si aggiunga che con πεπέρακεν il metro in cui il coro finora cantava, cambia: agli anapesti dei versi 1-64 succedono con πεπέρακεν dei versi ioniaci.

Però non c'è solo questo. Il passaggio ominoso si è realizzato attraverso un ponte di chiatte sull'Ellesponto, un sacrilegio. Poiché lo stretto di mare in cui Elle, la figlia di Atamante, precipitò, quando fuggì nel mito con l'ariete d'oro, questo stretto di mare, è non soltanto il cosiddetto Ellesponto, ma anche la tomba di Elle. Su questa tomba marciarono i Persiani: ὁ... βασιλείως στρατός (65-7).

λυοδέσμων σχεδία πορθμόν ἀμείψας
'Αθαμαντίδος Ἑλλάς,
πολύγομφον ὄδισμα
ζυγὸν ἀμφιβολῶν αὐχένι πόντου

(68-72).

L'esercito regio è passato

varcando lo stretto di Elle Atamantide,
con zattere legate da corde;
ha gettato una strada tutta chiodata,
un giogo sul collo del mare.

Il sacrilegio, come il testo mostra, riceve dimensioni più grandi: con il ponte di chiatte l'esercito persiano ha imposto un giogo al mare divino. Più tardi nella tragedia l'ombra di Dario rinfaccia questa trasgressione a suo figlio Serse interpretando l'evento (cf. 744-50). Il fantasma dice che Serse si è arrischiato a «trattenere dal suo corso il sacro Ellesponto» (745: 'Ελλάσποντον ἱρόν), «incatenandolo come uno schiavo» (cf. 745 s.: δοῦλον ὡς δεσμώμασι ... σχήσειν). Il Bosporo è la corrente del dio (cf. 746: Βόσπορον ῥόον θεοῦ). Ma Serse, sebbene sia un mortale, credeva di vincere tutti gli dei, anche Posidone (749 s.: θνητὸς ὦν θεῶν τε πάντων ᾤετ' ..., / καὶ Ποσειδῶνος κρατήσειν).

Ciò significa che Serse ha passato le competenze dei mortali. Le sue mancanze contro gli dei - e gli uomini - condensano in un concetto greco pieno di negatività: ὕβρις, che si può tradurre approssimativamente con 'smoderatezza' o 'eccesso' o 'tracotanza'. Del termine ὕβρις si serve poco dopo l'ombra di Dario (808, 821). Nel verso 808 ὕβρις si riferisce all'invasione persiana in Grecia e all'empietà degli

aggressori (cf. 807-12). La catastrofe dei Persiani risulta dall'ὑβρις.

Preveggente, nel contesto drammatico riferito al 480, l'ombra di Dario anticipa la prossima sconfitta persiana di Platea del 479. I cadaveri «daranno agli occhi degli uomini ...un muto messaggio» (819: ἄφωνα σημανοῦσιν ὄμμασιν βροτῶν). Questo messaggio - qui pare emergere anche il messaggio della tragedia -, non si limita ad una parte, ma si indirizza agli uomini, ai mortali, βροτοί (cf. 819), senza distinguere tra vinti e vincitori. In che consiste il messaggio? «Che un mortale non deve concepire disegni superiori alla sua natura» (820: ὡς οὐχ ὑπέρφεν θνητὸν ὄντα χρῆ φρονεῖν). Con il suo accorgimento Eschilo ha generalizzato il problema della tracotanza.

Qui appare nel testo, non per caso, di nuovo il termine ὑβρις, nel verso 821. ὑβρις, «quando fiorisce, produce la spiga» della fatalità (822: ἄτης), «dove miete una messe di copiose lacrime» (821 s.: ὑβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσε στάχυν / ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμῆ θέρος). Dario ammonisce: «Nessuno disprezzi τὸν παρόντα δαίμονα (825) e dissipi, avido dell'altro, (la sua) grande prosperità» (824-826: μηδέ τις / ὑπερφρονήσας τὸν παρόντα δαίμονα / ἄλλων ἐρασθεῖς ὄλβον ἐκχέη μέγαν). Questa ammonizione concerne in primo luogo i Persiani i quali confidavano nel loro impero potente per sottomettere la Grecia (cf. 233 s.). Ma è verosimile che la parola sia rivolta anche agli Ateniesi, che dopo le guerre persiane si misero ad ingrandire il loro potere. Immediatamente dopo il poeta tragico cita significativamente l'autorità di «Zeus, che punisce i pensieri tracotanti» (827 s.: Ζεὺς τοι κολαστῆς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν / φρονημάτων). Con Ζεὺς κολαστῆς è raggiunto un'altra volta il piano del generale⁵.

Per altro una spinta universalizzante si trova già all'inizio della tragedia, dove il coro canta del «subdolo inganno di un dio» (cf. 93: δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ). «Qual è il mortale che può evitarlo?» (94: τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;). La fatalità (99: Ἄτα) «sospinge l'uomo nella rete da cui non è possibile salvarsi con la fuga» (98-100: παράγει / βροτὸν εἰς ἀρκύστ <ατ>' Ἄτα / τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν).

Questi versi sottolineano che sono decisive nella tragedia eschilea

⁵ R.P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, 14 s.: «Aeschylus must have hoped that his audience would be more perceptive. Yet the subsequent course of fifth-century history may well make us doubt whether the lesson of Ζεὺς κολαστῆς was really grasped by the Athenians».

le relazioni tra dio e mortale. Nel verso 99 si tratta della fatalità, vale a dire "Ατα, e della sua rete da cui nessuno può fuggire. Questa rete si estende in fondo a tutto il dramma (cf. 1007).

I temi fin qui esaminati, centrali nei *Persiani* eschilei, possono servire da punto di partenza per considerare i legami intertestuali tra i brani di poesia dedicati alla battaglia di Salamina.

Eschilo non fu il primo poeta drammatico che affrontò questo tema. Frinico lo precedette rappresentando le *Fenicie* verosimilmente nel 476⁶. Di questa tragedia sono conservati soltanto alcuni frammenti⁷, cosicché riesce difficile fare un confronto. Ma si può sostenere l'opinione che Eschilo avesse avuto un qualche modello tematico. Come affermava Glauco di Reggio, autore di uno scritto Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν καὶ μουσικῶν, nel V secolo, i *Persiani* eschilei furono rifatti secondo le *Fenicie*. Nella *hypothesis* dei *Persiani* si dice παραπεποιῆσθαι⁸. Però il confronto fra quanto è conservato rivela considerevoli differenze, sicché ci si deve chiedere se Frinico -senza nulla togliere alla sua autorevolezza - raggiunse il livello di elaborazione poetica al quale giunse Eschilo.

Vi sono innanzitutto tra i due drammi alcuni elementi in comune. Entrambi trattavano un tema contemporaneo di attualità, ebbero coreghi legati alle forze democratiche, rispettivamente Temistocle e Pericle, e vinsero l'agone tragico. Come si è menzionato, è verosimile che Frinico abbia vinto nell'anno 476 con le *Fenicie*. Eschilo vinse nel 472. Entrambe le tragedie si svolgono alla corte del Gran Re, mostrano dunque ogni avvenimento dal punto di vista persiano.

Ci sono però anche rilevanti differenze. Il primo verso dei *Persiani* eschilei: τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων, pare riprendere l'inizio delle *Fenicie*: τάδ' ἔστι Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων (F 8). Ma i verbi, sebbene apparentemente si rassomiglino, hanno un significato diverso. In Frinico si dice: i Persiani se ne andarono già da tempo. Invece si è portati a supporre che Eschilo voglia esprimere: i Persiani sono usciti, sono morti. Il secondo piano della morte nel primo verso manca nelle *Fenicie*⁹.

⁶ *TrGF*, I, editor B. Snell. Editio correctior et addendis aucta. Curavit R. Kannicht, Göttingen 1986, DID B 1 (p. 38).

⁷ *TrGF*, I, 3 F 8-12 (pp. 75-7).

⁸ Cf. questa *hypothesis* in *Aeschyli Persae*, 1.2.

⁹ È possibile che il motivo dell'adunanza del consiglio (cf. 140-43) risalga a Frinico: la *hypothesis* dei *Persiani* eschilei (*Aeschyli Persae*, 1.6 s.) attesta una tale

Il coro della tragedia eschilea è costituito dei consiglieri di Serse, nel dramma di Frinico, invece, dalle donne fenicie da cui viene il titolo della tragedia, le mogli dei marinai fenici che combattevano con i Persiani. Eschilo comincia la *pièce* con il coro, Frinico con un eunuco, ciò che pare essere irrilevante. Ma è importante che secondo la *hypothesis* dei *Persiani* eschilei l'eunuco nelle *Fenicie* annunciava all'inizio la sconfitta di Serse (ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἦτταν). Se subito da principio la catastrofe fosse stata conosciuta, non si sarebbe data un'occasione per creare quella atmosfera di incertezza e timore, che Eschilo realizza efficacemente prima dell'annuncio terribile. L'eccitamento dell'attenzione avvincente, questo artificio eschileo, manca nelle *Fenicie*¹⁰, così come la possibilità di confrontare le condizioni dell'impero persiano e i valori greci - presupposti che rendano la catastrofe comprensibile e la preparino. In particolare il problema della tracotanza e dell'Ἄτα non potrebbe essere stato esplicito sufficientemente in questa struttura drammatica che rinunciava a preparazioni previdenti.

Può restare incerto se le *Fenicie* di Frinico si limitassero sostanzialmente a un lamento, come talvolta si è supposto¹¹. Ci sono indizi di un riferimento della battaglia (F 10 a?)¹². Ma il soggetto stesso ben poteva dar luogo a parecchie considerazioni da parte di un poeta consapevole della problematica contemporanea. Con i suoi drammi, particolarmente con la *Presa di Mileto* (verosimilmente del 492) e le *Fenicie*, Frinico mostrava un senso di responsabilità per la sua πόλις - non diverso da Eschilo. Spiegando fatti storici di attualità Frinico introdusse un nuovo soggetto nella poesia tragica. In ciò Eschilo lo seguì con i suoi *Persiani*, tuttavia il soggetto proprio e caratteristico di una tragedia era e restava il mito. In quanto si è considerato il mito come storia, appare comprensibile includere anche temi storici contemporanei nel genere tragico. D'altra parte sembra

adunanza; cf. A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972³, 84 s.

¹⁰ Lesky, 59. J. Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993, 84.

¹¹ Cf. n. 10.

¹² O. Lendle, *Einführung in die griechische Geschichtsschreibung. Von Hekataios bis Zosimos*, Darmstadt 1992, 8 ritiene che questo rapporto sia stato probabilmente corto e globale. Invece presume che «vor allem» il riferimento eschileo della battaglia «das Besondere und Neuartige der aischyleischen Tragödie gegenüber dem Stück des Phrynichos darstellte». Ma con ciò l'invenzione di Eschilo sarebbe sottovalutata.

che l'evento di Salamina stesso - per la sua esemplarità - abbia potuto avvicinarsi al carattere esemplare del mito.

Se le *Fenicie* - eccetto pochi frammenti - sono perdute, i *Persiani* invece conservati, la tradizione forse ha espresso un giudizio. In ogni caso possiamo supporre che tra i due drammi abbia avuto luogo un 'dialogo', come era usuale nelle produzioni dei tre grandi tragici del V secolo¹³.

Questo 'dialogo' si compiva dentro il genere tragico, ma era un 'dialogo' immanente del genere tragico. Il tema della battaglia di Salamina si estese tuttavia ad altri generi letterari. Simonide di Ceo lo riprese in un poema¹⁴ che forse precedette le *Fenicie* di Frinico e i *Persiani* eschilei. Di preciso si può dire poco, perché questo componimento poetico non è stato tramandato. Plutarco, *Vita di Temistocle* 15.4 si riferisce a Simonide dipingendo la lotta. Invece Frinico ed Eschilo volsero la loro attenzione alle conseguenze del fatto, d'accordo coll'esigenza di una tragedia del V secolo, la quale vive della discussione, non della fattualità. Ma dalla sua poesia sulle guerre persiane¹⁵ si può concludere che Simonide non avrà dimenticato di elogiare anche qui la gloria dei combattenti.

Nell'ultimo terzo del secolo classico¹⁶ Cherilo di Samo compose un epos Περσικά¹⁷ in cui non mancò la battaglia di Salamina, come prevedibile. È probabile che gli fossero noti i predecessori poetici, insieme ad altre tradizioni, soprattutto Erodoto, lo storico delle guerre persiane che pure conobbe l'arte del dialogo¹⁸. Dai frammenti

¹³ H. Kuch, *Towards Function and Communication of Greek Drama*, Sileno 15, 1989, 57-67.

¹⁴ Cf. M. L. West, *Simonides Redivivus*, ZPE 98, 1993, 1-14, in part. pp. 2 s., correggendo la sua edizione *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, II, Oxford 1992², 116 s. Ma cf. p. 114 e 116.

¹⁵ Cf. West, *Iambi*, II, fr. 1-18 (pp. 114-22). *Epigrammata Graeca*, edidit D.L. Page, Oxford 1989 (first published 1975), fr. V-XXIV (pp. 10-9).

¹⁶ W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, I 2, in *Handbuch der Altertumswissenschaft* VII 1.2, München 1934 (Nachdruck 1959), 542.

¹⁷ *Supplementum hellenicum*, ediderunt H. Lloyd-Jones P. Parsons. Indices in hoc Supplementum necnon in Powellii Collectanea Alexandrina confecit H.-G. Nesselrath, Berlin-New York 1983, fr. 314-23 (pp. 146-51).

¹⁸ Cf. A. Beltrametti, *Erodoto: storia governata dal discorso. Il racconto morale come forma della memoria*, Firenze 1986. W. Marg, *Herodot über die Folgen von Salamis*, in *Herodot. Eine Auswahl aus der neueren Forschung*. Herausgegeben von W. Marg, Darmstadt 1982³, 609-28.

si vede che Cherilo prese in considerazione, per esempio, il ponte di chiatte sull'Ellesponto su cui passarono i corpi d'armata persiana (fr. 319 s.). È suo merito l'aver incluso soggetti storici nel genere epico, altrimenti vincolato al mito. Ciò fu un'innovazione (cf. fr. 317) resa possibile dal carattere eroico immanente specialmente all'avvenimento di Salamina.

Bisogna menzionare ancora un altro poeta inventivo. Timoteo di Mileto introdusse il soggetto della battaglia di Salamina - già spesso trattato - nel genere lirico del nomo. Il suo nomo con il titolo *Persiani*, composto all'incirca nel 400 e in parte conservato in un papiro del IV secolo a.C., descrive appunto la battaglia di Salamina¹⁹. Il nomo fu rappresentato dall'autore, un virtuoso esponente della Nuova musica, in relazione con un coro. Sebbene prevedesse una forma di rappresentazione, il nomo *Persiani* di Timoteo è molto diverso dai *Persiani* eschilei e dalle *Fenicie* di Frinico: Timoteo aveva una competenza poetica che lo portò a distinguersi consapevolmente dai poeti tragici, non solo per le esigenze del genere letterario. Qui appare ancora un 'dialogo' fra i testi.

Nonostante alcuni punti di contatto con la poesia precedente, i *Persiani* di Timoteo rappresentarono nell'ambito dell'intertesto su Salamina una novità. Prima si deve mettere in rilievo l'uso della Nuova musica che, servendosi di una rilevante flessibilità metrica, si oppose alla musica tradizionale del V secolo. Timoteo rinunciò alla struttura strofica e ottenne una libertà più grande della modulazione per mezzo della sua lira di undici corde²⁰. Il suo linguaggio è improntato a abbondanza e arditezza, Le metafore ricordano Eschilo²¹. Come sembra, nel nomo si deplora che l'Ellesponto sia stato chiuso (cf. fr. 425. 110-13; cf. anche 72-4). Ma a differenza da Eschilo, le conseguenze fatali non vengono prospettate. Per il nomo non ci sono tracotanza e fatalità.

Timoteo si compiacque nel narrare i particolari della battaglia. Egli pare anzi - a decenni di distanza - saperne di più di Eschilo, che

¹⁹ Cf. l'edizione di D. L. Page, *Lyrica Graeca selecta*, edidit brevis adnotatione critica instruit D. L. Page, Oxford 1988 (first published 1968), fr. 422-425 (pp. 214-25).

²⁰ M.L. West, *Melos, Iambos, Elegie und Epigramm*, in AA.VV. *Griechische Literatur*, Wiesbaden 1981, 73-142, in part. p. 123.

²¹ Cf. n. 20. A.M. Scarcella, *Letteratura e società nella Grecia antica. Problematiche*, Roma 1987, 220.

in quella battaglia aveva combattuto. Sulla fuga dell'esercito persiano:

...χειρῶν δ' ἔγβαλλον ὀρεί-
ους πόδας ναός, στόματος
δ' ἐξήλλοντο μαρμαροφέγ-
γυῖς παῖδες συγκροῦμένοι

(fr. 425. 90-3).

...e dalle mani
via gettavano i lunghi piedi montani delle navi (cioè i remi):
nell'urto saltavano fuor dalla bocca
i candidi denti, i suoi figli di marmo²².

Questa immagine ardita risulta meno strana, se si intendono i denti saltanti come i denti della nave (cf. fr. 425.91), cioè gli scalmi che trattengono i remi alla nave²³. Eschilo usa il termine σκαλμός (*Pers.* 376), 'scalmò', Timoteo insegue le proprie fantasie in un quadro sconcertante.

In Eschilo c'è «uno strepito di lingua persiana» (*Pers.* 406: Περσίδος γλώσσης ῥόθος). Timoteo fa parlare un Persiano che mescola la lingua greca e il linguaggio asiatico (fr. 425. 146 s.: 'Ελλάδ' ἐμπλέκων / 'Ασιάδι φωνᾶ). Per questo il Persiano parla in modo oscuro (cf. fr. 425. 147 s.) tentando di seguire le tracce della lingua ionica (fr. 425. 149: 'Ιάονα γλῶσσαν ἐξιχνεύων)²⁴. Dopo queste premesse Timoteo presenta realisticamente un linguaggio da straniero (cf. fr. 425. 150-61), comparabile all'idioma del Frigio nell'*Oreste* euripideo (cf. 1369-502)²⁵. Come pare, il più recente autore del nomo ebbe l'intenzione di superare il poeta tragico nella rappresentazione della lingua.

Timoteo si sforzò di scendere nei dettagli e sviluppare elementi che Eschilo aveva accennato. Però non potè affatto assegnare l'importanza dovuta alla battaglia di Salamina. Per Timoteo, come per Cherilo, questo scontro è divenuto storia, appartenente ad una generazione passata. Però l'autore del nomo rivela senza dubbio, ma non

²² A.M. Scarcella, *Letteratura e società nella Grecia antica. Documenti*, Roma 1987, 223.

²³ *Timotheos Die Perser*, aus einem Papyrus von Abusir im Auftrage der Deutschen Orientgesellschaft herausgegeben von U. von Wilamowitz-Möllendorff, mit einer Lichtdrucktafel, Leipzig 1903, 50, con H. Diels.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cf. N. Cipani, *Die Monodie des Phrygers in Euripides' 'Orest'*, Berlin 1993.

senza effetti, un ethos proprio che si fonda sulla libertà (fr. 422: κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον) e pudicizia (fr. 423: σέβεσθ' αἰδῶ συνεργὸν ἀρετᾶς δορυμᾶχου).

Il tema della battaglia di Salamina attirò i più diversi ingegni. A quanto pare, i poeti posteriori rifletterono le produzioni dei loro predecessori e produssero proprie idee poetiche: un 'dialogo' fra i testi. Le innovazioni in questa tradizione poetica si devono al genere letterario e al pubblico dell'epoca rispettiva, ma particolarmente all'individualità dell'autore.

Berlin

Heinrich Kuch

L'INCONTRO CON LE MUSE SULL'ELICONA IN ESiodO E IN CALLIMACO: MODIFICAZIONI DI UN MODELLO

La scelta di presentare ad un convegno sull'intertestualità una relazione come quella che sto per proporre potrebbe sembrare una sorta di provocazione¹. Infatti questa relazione è incentrata sull'analisi di due luoghi letterari che, pur rievocando un episodio analogo, l'incontro con le Muse sull'Elicon a rispettivamente di Esiodo e di Callimaco, per diversi motivi mal si adattano ad una lettura intertestuale²: l'uno perché, in quanto testo di Callimaco, non esiste - lo si conosce solo attraverso parafrasi e riferimenti di autori successivi -, l'altro perché, almeno per certi aspetti, va letto non tanto secondo la testimonianza che ne dà Esiodo stesso, quanto piuttosto secondo l'interpretazione che ne offre Callimaco. Sarà bene cominciare da Callimaco.

La struttura complessiva dei quattro libri degli *Aitia*, i tempi di composizione dell'opera, i rapporti interni fra le singole parti sono stati oggetto in questi ultimi anni di numerosi interventi da parte di vari studiosi, che hanno formulato una serie di ipotesi e tesi contrapposte³. Non è certo questa la sede per un'attenta disamina delle diverse posizioni; sarà sufficiente ricordare che anche il cosiddetto 'proemio del sogno', in cui Callimaco narra il suo incontro con le Muse sull'Elicon, entra in questo dibattito, soprattutto per quanto attiene al suo rapporto organico con il 'prologo dei Telchini' (fr. 1 Pfeiffer): in alternativa alla tesi tradizionale di Rudolf Pfeiffer⁴

¹ Per il concetto e le diverse tipologie di intertestualità si veda G. D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia. Sondaggi da Vergilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio*, Palermo 1985, 7-34 e M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990, 11-40, cui rimando anche per la puntuale analisi della vastissima bibliografia sull'argomento.

² Chiunque voglia oggi riproporre un'analisi di questi due luoghi non può prescindere da A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius*, Heidelberg 1965, un'opera che si impone per la ricchezza dei materiali e per la completezza dell'indagine; ad essa sono largamente debitore, anche nei punti in cui dissento.

³ Una precisa, anche se sintetica, esposizione sulle più recenti posizioni assunte dalla critica su questi complessi problemi è ora offerta da L. Lehnus nel bel saggio *Callimaco tra la polis e il regno*, in AA.VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I. *La produzione e la circolazione del testo*. Tomo II: *L'Ellenismo*, Roma 1993, 81-91; cf. anche G. Benedetto, *Il sogno e l'invettiva. Momenti di storia dell'esegesi callimachea*, Firenze 1993, 25.

secondo la quale il 'proemio del sogno' sarebbe stato scritto nella fase iniziale della composizione degli *Aitia* e, solo più tardi, ad esso sarebbe stato premesso il 'prologo dei Telchini', componimento della tarda maturità del poeta - tesi a cui, in linea di massima, mi sento ancora di aderire⁵ -, è stata formulata di recente l'ipotesi che 'prologo dei Telchini' e 'proemio del sogno' siano stati composti insieme, quando il poeta non era ancora in età avanzata, come unico *incipit* degli *Aitia*⁶; il che lascia impregiudicato se la redazione dell'opera si sia realizzata

⁴ R. Pfeiffer, *Ein neues Altersgedicht des Kallimachos*, *Hermes* 63, 1928, 302-41 (rist. in *Ausgewählte Schriften*, München 1960, 98-132). L'ipotesi di Pfeiffer non viene contraddetta dalla presenza fra prologo e proemio di una sezione di ricordo già ipotizzata da N. Krevans, *The Poet as Editor: Callimachus, Virgil, Horace, Propertius and the Development of the Poetic Book*, Princeton 1984, 285 e ora individuata da A. Kerkhecker, *Ein Musenanruf am Anfang der 'Aitia' des Kallimachos*, *ZPE* 71, 1988, 16-24; cf. P. Bing, *A Note on the new "Musenanruf" in Callimachus' 'Aitia'*, *ZPE* 74, 1988, 273-75, N. Krevans, *"Invocation" at the End of the 'Aitia' Prologue*, *ZPE* 89, 1991, 19-23 e M.A. Harder, *Between "Prologue" and "Dream" (Call. fr. 1a, 19 ff.)*, *ZPE* 96, 1993, 11-3.

⁵ Infatti essa sembra ancor oggi la più convincente; lo dimostrano non solo le esplicite affermazioni del poeta ai vv. 6 (τῶν δ' ἐτέων ἢ δεκάς οὐκ ὄλιγη, «non sono poche le decadi dei miei anni») e 35-36 (...τό μοι βῆρος ὄσσοις ἔπεστι / τριγλῶχῳ ὀλοῦ νῆσος ἐπ' Ἐγκελάδῳ, «e il peso [scil. della vecchiaia] grava su di me tanto quanto la Trinacria grava sullo sciagurato Encelado») del 'prologo dei Telchini', ma anche la considerazione che questo prologo, per la sua polemica nei confronti dell'epica altisonante (vv. 19-20, μηδ' ἀπ' ἐμεῦ διφᾶτε μέγα φοβέουσῶν αἰοιδῆν / τίκτεσθαι βροντῶν οὐκ ἐμόν, ἄλλὰ Διός, «e non andate in cerca di un canto altisonante / che da me nasca; tuonare non spetta a me, ma a Zeus», cf. vv. 3-5 e 13-16) sembra adattarsi meglio alla funzione di premessa all'edizione definitiva di tutte le sue opere, curata personalmente dal poeta in tarda età, piuttosto che a quella di semplice prologo dei soli *Aitia*, che, essendo un'opera elegiaca, appartenevano a un genere diverso rispetto a quello contro cui Callimaco sta ora indirizzando i suoi strali. La tesi secondo cui il 'prologo dei Telchini' fu composto in età avanzata e poi abilmente raccordato al 'proemio del sogno' è riproposta, da ultimo, da E. Livrea, *Callimaco, fr. 114 Pf., il Somnium ed il Prologo degli 'Aitia'*, *Hermes* 123, 1995, 55-62, anche se suscita molte perplessità il suggerimento di collocare il fr. 114 (e il 115) Pf. nel contesto del 'proemio del sogno' propriamente inteso (cf. H. Herter, *RE Suppl.* XIII, 1973, 209, 4 ss.; R. Kassel, *Dialoge mit Statuen*, *ZPE* 51, 1983, 9; E. Livrea, *Ennio e le lacrime di Omero*, *RFIC* 118, 1990, 41-2); ma già A. Kambylis, 89-92 e L. Torraca, *Il prologo dei Telchini e l'inizio degli 'Aitia' di Callimaco*, Napoli 1973², 85 n. 19 avevano sostenuto l'ipotesi che il 'proemio del sogno' fosse immediatamente successivo al 'prologo dei Telchini'.

⁶ L'ipotesi è formulata da A. Cameron nel recentissimo volume *Callimachus and his Critics*, ma alcune anticipazioni sono apparse in un suo saggio dall'identico titolo pubblicato in AA.VV., *Apodosis. Essays presented to Dr W.W. Cruickshank*, London 1992, 1-9.

in due momenti diversi, con una prima fase limitata ai soli primi due libri⁷, oppure se ci sia stata un'edizione unitaria di tutti e quattro i libri⁸.

La sola parte del 'proemio del sogno' che ci è giunta per tradizione diretta è il fr. 2 Pf., trasmesso unicamente dal *P. Oxy.* 2208, fr. 1⁹, un frustulo papiraceo particolarmente lacunoso di circa nove linee: solo tre di queste linee, i vv. 1, 2 e 5, sono testimoniate, nella loro interezza, dalla tradizione indiretta. Tuttavia, grazie ad alcuni scollii papiracei e alle numerose riprese da parte di autori successivi, è possibile ricostruire, nei suoi tratti generali, l'intera scena del sogno callimacheo. Questo il testo del fr. 2 Pf.:

ποιμῆνι μῆλα νέμονται παρ' ἵχνιον ὄξέος ἵππου
'Ἡσιόδῳ Μουσέων ἐσμὸς ὅτ' ἠγνίασεν
μ]έν οἱ Χάος γενεσ[
]ἐπὶ πτέρυγος ὕδα[
τεύχων ὡς ἐτέρῳ τις ἐῶ[κακὸν ἥπατι τεύχει
]ῶ ζῶειω ἄξιον α[
]εν πάντες σε· τὸ γὰ[
]δε πρήσσειν εὐμα[
]..πῆ. [-.]

«Quando lo sciame delle Muse andò incontro al pastore Esiodo / mentre pascolava le greggi presso l'orma del cavallo impetuoso (*scil.* l'Ippocrene), / (un riferimento alla genealogia di Chaos), / (ancora un probabile riferimento all'Ippocrene), / in che modo chi procura mali ad un altro procura mali al proprio fegato, / (riferimento al vivere degnamente e, poco oltre, all'operare con facilità)».

I primi due versi sono tramandati anonimi in un passo di un'epistola di Marco Aurelio a Frontone¹⁰: *Hinc ad Hesiodum pastorem*,

⁷ È quanto sostiene P.J. Parsons, *Callimachus: Victoria Berenices*, ZPE 25, 1977, 50, il quale ritiene tuttavia che il 'prologo dei Telchini' sia stato composto in occasione dell'edizione definitiva degli *Aitia*. Cameron, 3, pur accettando l'ipotesi di Parsons di una prima redazione limitata solo ai libri I e II, ritiene, come abbiamo già detto, che il 'prologo dei Telchini' facesse parte già di questa redazione.

⁸ Così A.S. Hollis, *The Composition of Callimachus' 'Aetia' in the Light of P.Oxy.* 2258, CQ n.s. 36, 1986, 471; che la prima redazione fosse già in quattro libri, privi del 'prologo', è opinione anche di N. Krevans, 149-53.

⁹ *L'editio princeps* del papiro si deve a E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri XIX*, London 1948, 1-2.

¹⁰ *Fronto epist. M. Caes.* 1.4 (p. 7, 18 ss. Van den Hout²).

quem dormientem poetam ais factum. At enim ego memini olim apud magistrum me legere ποιμένοι - ἠντίασεν. τὸ ' ὄτ' ἠντίασεν' vides quale sit, scilicet ambulanti obviam venisse musas. Dunque Marco Aurelio, testimone dei primi due versi del frammento, criticando l'affermazione di Frontone, il destinatario dell'epistola, secondo il quale il pastore Esiodo sarebbe stato fatto poeta mentre dormiva, cioè in sogno, precisa che ciò non è vero, perché, come si ricava dall' ὄτ' ἠντίασεν che egli leggeva in un distico di un poeta di cui non viene indicato il nome, ma che in realtà è Callimaco, l'incontro di Esiodo con le Muse era riferito come realmente accaduto. Segue, come si è detto, un riferimento alla genealogia di Chaos (v. 3, Χάος γενεσ[] e, dopo un ulteriore probabile accenno alla fonte citata all'inizio del frammento (v. 4, ἐπὶ πτέρυγης ὕδα[]), un verso tramandato per intero in vari luoghi di Eliano¹¹ (v. 5, τεύχων ὡς ἐτέρω τις ἐῶ κακὸν ἤπατι τεύχει), che, presentandosi come una chiarissima allusione al v. 265 degli *Erga* (οἱ αὐτῶ κακὰ τεύχει ἀνὴρ ἄλλω κακὰ τεύχων, «a se stesso prepara mali l'uomo che ad altri prepara mali»), rappresenta, nelle intenzioni callimachee, l'evocazione della tematica sentenzioso-'didascalica' insita in quest'opera esiodica¹², evocazione che, quasi certamente, continuava nei versi successivi, come si può ricavare dall'occorrenza di locuzioni quali ζῶειν ἄξιον (v. 6) e πρήσσειν εὐμα[] (v. 8)¹³. Dunque, sulla base del testo del fr. 2, secondo Callimaco le Muse, durante un incontro col pastore Esiodo sull'Elicona presso l'Ippocrene, la fonte scaturita dallo zoccolo del cavallo Pegaso¹⁴, gli avrebbero ispirato sia la materia della *Teogonia*,

¹¹ Aelian. *Var. Hist.* 8. 9; *Hist. An.* 7. 11; fr. 22c Domingo-Forasté (= 22 Hercher).

¹² È proprio nel primo Ellenismo che il concetto di poesia didascalica comincia ad essere impiegato come elemento distintivo e caratterizzante degli *Erga* esiodici nell'ambito della più ampia categoria dell'epica arcaica: quest'opera diviene il modello di riferimento di un genere poetico, appunto quello della poesia didascalica, che godrà di enorme fortuna nella letteratura posteriore, sia greca che latina.

¹³ Il papiro presenta un π soprascritto al μ di εῦμα[]. Secondo E. Lobel, 2 potrebbe trattarsi dell'indicazione di una *varia lectio* εὐπαλές in luogo di εὐμαρές. Entrambe le espressioni, ζῶειν ἄξιον e πρήσσειν εὐμαρές / εὐπαλές sembrano rinviare agli *Erga*; più specificamente, l'una alla prima parte dell'opera, cioè ai consigli morali indirizzati a Perse, l'altra alla seconda parte, in cui si formulano precetti per il lavoro e la gestione dei beni.

¹⁴ Per le attestazioni del mito dell'origine dell'Ippocrene si vedano Arat. *Phaen.* 216-21, Strab. 8. 6. 21, Paus. 9. 31. 3, Ov. *met.* 5. 256-57; Nicandro nel fr. 54 Schneider (*Heteroioumena*) parla solo del colpo dato da Pegaso con lo zoccolo senza accennare alla fonte.

sia quella degli *Erga*. Fin qui quanto resta del fr. 2. Tuttavia, a proposito degli argomenti ispirati dalle Muse ad Esiodo durante l'incontro sull'Elicon, merita attenzione anche la testimonianza contenuta in un epigramma tramandato come di Asclepiade o di Archia (*AP* 9.64)¹⁵, che, celebrando quell'incontro, per alcuni particolari - la sua localizzazione presso l'Ippocrene e, soprattutto, l'elenco degli argomenti ispirati dalle Muse -, sembra aver tenuto presente l'episodio nei termini in cui lo rievocava Callimaco nel proemio degli *Aitia*. A stare ai vv. 7-8 di questo epigramma:

οὐ σὺ κορεσσόμενος μακάρων γένος ἔργα τε μολπαῖς
καὶ γένος ἀρχαίων ἔγραφες ἡμιθέων,

«essendoti saziato di essa (*scil.* dell'acqua dell'Ippocrene), tu scrivesti perché fossero cantati / la stirpe dei beati, le opere e la stirpe degli antichi semidei»,

le Muse avrebbero ispirato ad Esiodo non solo la materia della *Teogonia* e degli *Erga*, ma anche quella del *Catalogo delle donne*, che cantava la genealogia dei semidei nati da padre divino e madre umana. Pertanto non sembra un'ipotesi azzardata ritenere che il riferimento al *Catalogo* non sia un'aggiunta personale di Archia, ma fosse presente già nel proemio callimacheo.

Dell'intera scena del sogno si può ricostruire la struttura, almeno nelle sue linee generali, fondandosi sulla parafrasi che di essa offre lo *Scolio fiorentino* al fr. 2¹⁶ e su un componimento adespoto dell'*Antologia Palatina*, l'epigramma 7.42; alcuni particolari della stessa scena si possono desumere o da altri scoli (gli *Scholia Londinensia*)¹⁷ o da un commentario papiraceo (*P. Oxy.* 2262, fr. 2a = fr. 2a Pf.)¹⁸ ai versi

¹⁵ Anche se, secondo il *corrector* (C) del codice Palatino, l'epigramma era attribuito da alcuni ad Asclepiade da altri ad Archia, Gow (A.S.F. Gow-D.L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, II, Cambridge 1965, 149), in base ad alcuni solidi indizi ritiene che «the ascription to Archias seems quite plausible».

¹⁶ Per il testo dello *Scolio fiorentino* relativo a questi versi si veda R. Pfeiffer, *Callimachus*, I, Oxford 1949, 11.

¹⁷ Il testo degli *Scholia Londinensia* (P. Lit. Lond. 181) compare in R. Pfeiffer, 3 e 7; i riferimenti ai versi, perduti, che interessano il problema di cui ci stiamo occupando sono a p. 7, ll. 42 ss.

¹⁸ Il *P. Oxy.* 2262 (*The Oxyrhynchus Papyri XX*, London 1952, 115-24 [ed. E. Lobel]) è stato edito anche da R. Pfeiffer, *Callimachus*, II, Oxford 1953, 100-06 (fr. 1a, 2a,

callimachei perduti. Secondo lo *Scolio fiorentino*, ll. 16-18:

ὡς κ'ἄτ' ὄναρ σ(υμ)μείξας ταῖς Μούσαις ἐν 'Ε- | λικῶνι εἰλήφοι π(αρ'
α)ύτ(ῶν) τ(ῆν) τ(ῶν) αἰτίων [ἐξήγη- | στω ἀρτιγένειος ὄν,

Callimaco, ancora giovane, incontra in sogno (κατ' ὄναρ συμμείξας) le Muse sull'Elicona e da loro apprende la spiegazione delle 'cause'. Più circostanziate, ai fini del nostro discorso, sono le notizie fornite dall'anonimo autore dell'epigramma *AP* 7.42, esplicitamente dedicato «al celeberrimo sogno del sapiente Battiade» (v. 1, ἄ μέγα Βαττιάδα σοφοῦ περίπυστον ὄνειαρ). Callimaco viene portato in sogno dalla Libia sull'Elicona per incontrarvi le Muse; e qui «esse riferivano 'le Cause', rispondendo a lui che le interrogava sugli antichi eroi e sugli dei» (vv. 7-8, αἱ δέ οἱ εἰρομένω ἀμφ' ὠγυγίων ἠρώων / Ἄτ' ἰα καὶ μακάρων εἶρον ἀμειβόμεναι). In questo quadro di riferimento si collocavano alcuni particolari più o meno significativi, deducibili, come si è detto, da scolii e commentari: le nove Muse erano indicate con il termine δεκάς¹⁹ - in ragione del fatto che nel loro numero veniva compreso un personaggio o esplicitamente citato²⁰ o semplicemente alluso, sia esso Apollo o, come pare più probabile, la regina Arsinoe²¹ - e veniva nominata la fonte Aganippe come figlia del fiume Permesseo²².

2b, 2c, 2d). A proposito dei lemmi del fr. 2a Pfeiffer (p. 105) giustamente rileva che «omnia lemmata fr. 2a ex 'Somnio' sumpta esse possunt».

¹⁹ Call. fr. 2a, ll. 5-15 Pf., cf. *Schol. Lond.* ll. 42-7 Pf.

²⁰ L. Torraca, 83-4 congettura che nel commentario il lemma fosse costituito non dal solo δεκάς, ma dal nesso Διὸς δεκάς; se questa ipotesi, accolta ora da Livrea, 56 e n. 19, è giusta, il testo callimacheo in questo punto menzionava apertamente Zeus.

²¹ Sulla base del testo del fr. 2a, ll. 5 ss. Pf., che avanza tre spiegazioni alternative sul perché l'appellativo δεκάς sia riferito alle nove Muse - la prima «adhuc incerta» (Pfeiffer, II, 102 *ad* 5 ss.) o connessa con Zeus (Torraca), le altre due connesse rispettivamente con Apollo e con Arsinoe -, a ragione Pfeiffer, II, 102 *ad* 7 ss., precisa «nunc autem discimus reginam a poeta hoc loco una cum Musis laudatam non fuisse, immo commentatores coniecerant Callimachum Arsinoen Musis adnumeravisse». Torraca, 83-86, ritiene, invece, che nel proemio fossero citati sia Zeus sia Apollo sia Arsinoe; ma se così fosse, il commentario non avrebbe dovuto fornire tre ipotesi interpretative *alternative*, ma tre motivazioni convergenti.

²² Call. fr. 2a, ll. 16-30 Pf. Sul valore e l'importanza del fatto che nel 'proemio del sogno', oltre alla fonte Ippocrene, fosse menzionata, molto probabilmente in contrapposizione ad essa, anche la fonte Aganippe, ritorna da ultimo Livrea, 59.

E proprio nella cornice del cosiddetto sogno trovava collocazione il riferimento all'incontro di Esiodo con le Muse evocato nel fr. 2, un riferimento la cui fondamentale importanza nell'economia degli *Aitia* è posta in tutta evidenza dal fatto che Callimaco lo ripropone quasi con le stesse parole, in una sorta di autocitazione, nell' 'epilogo' alla fine del quarto libro (fr. 112, 5-6 Pf., ...τῶ Μοῦσαι πολλὰ νέμονται βοτὰ / σὺν μύθους ἐβάλοντο παρ' ἰχνίων ὄξεος ἵππου, «a lui che pascolava molti animali le Muse / spiegaronο i racconti presso l'orma del cavallo impetuoso»), realizzando così una perfetta *Ringkomposition* fra inizio e fine dell'opera²³. La ragione per cui, al momento di narrare il suo incontro con le Muse sull'Elicona, Callimaco ha sentito la necessità di rievocare l'analogo incontro di Esiodo, è stata individuata ed esposta con estrema chiarezza da Gregorio Serrao: «Callimaco riconnetteva così la sua poesia a quella esiodea, il proemio degli *Aitia* a quello della *Teogonia* e implicitamente veniva quindi a contrapporre la sua poesia, che cantava la verità, a quella epica tradizionale che cantava "le menzogne simili alla verità"»²⁴.

La considerazione di Serrao è particolarmente importante perché in sostanza individua quale fosse la 'lettura' che Callimaco dava del prologo della *Teogonia* in riferimento all'incontro di Esiodo con le Muse. Callimaco rievoca quell'incontro perché esso fu l'occasione in cui le Muse procedettero all'investitura poetica dell'autore della *Teogonia* (vv. 30-31, καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄξον / δρέψασαι, θητήον, «e mi diedero un bastone, avendo colto un ramo d'alloro rigoglioso, / magnifico a vedersi»²⁵), un'investitura la cui caratteristica peculiare, nell'ottica callimachea, è quella di promuovere Esiodo a poeta che canta le cose vere in contrapposizio-

²³ La ricercata struttura ad anello, ovviamente intenzionale, in cui la fine del componimento si riconnette in modo emblematico con il suo inizio, è un indizio molto forte che il 'proemio del sogno', non il 'prologo dei Telchini', costituiva l'*incipit* degli *Aitia* nel disegno originario dell'opera.

²⁴ G. Serrao, *La poetica del "nuovo stile": dalla mimesi aristotelica alla poetica della verità*. B. Callimaco, in AA.VV., *Storia e civiltà dei Greci* V 9, Milano 1977, 228-29.

²⁵ L'atto della consegna del ramo d'alloro, dopo averlo colto, è attribuibile alle Muse solo se nel testo esiodeo, al v. 31, si accetta la lezione δρέψασαι, tramandata da un ramo della tradizione manoscritta ('a' secondo la *recensio* di West) e congettura sicura, per ragioni di spazio, nel P. Oxy. 2090, fr. 2, invece di δρέψασθαι tramandato da tutto il resto della tradizione e dagli scolii. A favore della lezione δρέψασαι convincenti risultano le motivazioni di G. Arrighetti, *Il testo della 'Teogonia' di Esiodo*, Athenaeum 39, 1961, 264-65; *contra* A. Kambylis, 65-6.

ne ai poeti che cantano le cose false in quanto solo verisimili (vv. 27-28, ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι, «noi sappiamo dire molte cose false simili al vero, / ma sappiamo, quando vogliamo, cantare le cose vere»). Quale legittimazione più autorevole per Callimaco, nel momento in cui si accinge a comporre gli *Aitia*, l'opera finalizzata ad indagare le cause vere delle cose, di quella costituita dall'immaginare che la materia del canto gli sia stata ispirata dalle Muse in un incontro sull'Elicona, proprio come era avvenuto per Esiodo, il poeta della verità?

Tuttavia, ricorrendo a questa assimilazione, Callimaco, consciamente o inconsciamente, opera una forzatura nell'interpretazione del prologo della *Teogonia*. È evidente, infatti, l'intenzione del poeta di Cirene di creare una strettissima omologia fra sé ed Esiodo relativamente all'incontro con le Muse, per poi servirsi del precedente costituito da Esiodo nella polemica tutta personale nei confronti di quanti, sulla scia della riflessione teorica aristotelica²⁶, difendevano i canoni della poesia epica tradizionale basata sul criterio del verisimile e criticavano invece le sue scelte innovative di poetica, che, proprio negli *Aitia*, promuovevano la ricerca delle 'cause' vere a elemento strutturante di un'intera opera poetica. Ma leggere i vv. 27-28 del prologo della *Teogonia* come se dietro di essi ci fosse un atteggiamento polemico di Esiodo nei confronti della poesia epica tradizionale in quanto essa cantava le cose non vere²⁷ è frutto, a mio parere, di una sovrinterpretazione da parte di Callimaco²⁸: Esiodo in realtà si limita ad affermare che *tutta* la poesia, sia quella che canta le cose verisimili sia quella che canta le cose vere, è ispirata dalle Muse²⁹.

²⁶ Serrao, 223-24.

²⁷ Questa opinione, d'altra parte, è senza dubbio presente già in arcaico, se è vero che l'espressione proverbiale πολλὰ ψεύδονται ἄνθρωποι è attestata in Solon fr. 25 Gent.-Pr.; cf. Xenophan. fr.1.22 Gent.-Pr., Pind. *Ol.* 1.28-9 e *Nem.* 7. 22-3. Ma essa evidentemente si applicava a singoli e circostanziati momenti, pur se numerosi, dell'epica tradizionale, non alla sua totalità; per dirla con M.L. West, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966, 162, «no Greek ever regarded the Homeric epics as substantially fiction».

²⁸ Fra gli studiosi moderni il più vicino alla 'lettura' callimachea del prologo della *Teogonia* è G. Arrighetti, il quale in *Poeti, eruditi e biografii. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987, 41 così ha sintetizzato il suo pensiero sull'argomento: «a questo punto l'opposizione è netta e distingue lui, Esiodo stesso, particolarmente gratificato dalle Muse con la rivelazione della verità ... da tutti gli altri, che possono essere ingannati e ingannare».

D'altra parte sarebbe paradossale che Esiodo, autore fra l'altro di una *Teogonia*, uno fra gli argomenti più tradizionali del genere epico³⁰, contestasse *in toto*, in quanto poesia del verisimile, quella tradizione di poesia epica alla quale egli stesso apparteneva.

Nonostante questa precisazione su quale fosse la 'lettura' callimachea del prologo della *Teogonia*, o forse proprio grazie ad essa, è assolutamente certo che l'incontro di Esiodo con le Muse, narrato in quel prologo, costituisce il modello a cui Callimaco si è rifatto per la costruzione del racconto del *suo* incontro con le Muse. Proprio alla luce del riconoscimento della funzione di modello esercitata dal prologo della *Teogonia* rispetto al proemio degli *Aitia* acquistano notevole importanza due differenze non irrilevanti che si presentano nell'ambito della più generale e riconosciuta omologia.

Nel testo esiodeo l'incontro del poeta con le Muse sull'Elicono è descritto come un'esperienza *reale* (vv. 22-34)³¹:

αἰὶνύ ποθ' Ἑσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδῆν,
 ἄρναις ποιμαίνουθ' Ἑλικῶνος ὑπὸ ζαθέοιο.
 τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
 "ποιμένες ἄγραιλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
 ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι".

25

²⁹ Il commento più lucido e centrato a questi versi mi sembra quello di G. Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, 24-5.

³⁰ I poemi di argomento teogonico e cosmogonico rientrano a pieno titolo nel panorama dell'epica arcaica; anche se la *Teogonia* di Esiodo rappresenta il più antico esempio a noi pervenuto di questo sottogenere dell'epica, ciò non esclude che potessero esistere poemi di questo tipo ad essa precedenti. Infatti già nei poemi omerici si trovano riferimenti a miti teogonici e cosmogonici presumibilmente ispirati a una specifica tradizione poetica - si prendano come esempio i ripetuti accenni presenti nel XIV libro dell'*Iliade* ad una teogonia che fissa in Oceano l'origine di tutti gli dei (vv. 201=302, 246) - e la comparazione dimostra che componimenti epici di argomento religioso sono tra i più presenti nel patrimonio poetico ariocuropeo. Né va sottovalutato l'influsso della poesia religiosa del Vicino Oriente nello sviluppo del genere teogonico in Grecia tra la fine dell'VIII e il VII sec. a. C.; cf. M.L. West, 18-31 e P. Walcot, *Hesiod and the Near East*, Cardiff 1966, 1-79.

³¹ Sul particolare che Esiodo presenta l'incontro con le Muse come un'esperienza realmente vissuta insiste K. Latte, *Hesiods Dichterweihe*, A&A 2, 1946, 155-58; cf. E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951, 117, A. Kambylis, 52-61 e, da ultimo, B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1995³, 125.

ὡς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἄρτιπέπεια,
καί μοι σκήπτρον ἔδου δάφνης ἐπιθηλέος ὄξου
δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν
θέσπιω, ἵνα κλείωμι τὰ τ' ἔσόμενα πρό τ' ἐόντα,
καί μ' ἐκέλουθ' ὕμνεῦ μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφῶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδω.

30

«Una volta esse (*scil.* le Muse) insegnarono ad Esiodo il bel canto, / mentre pascolava le greggi ai piedi del divino Elicona. / E subito le dee mi fecero questo discorso, / le Muse olimpie, figlie di Zeus eggioco: / "Pastori che abitate i campi, esseri ignobili, tutto ventre, / noi sappiamo dire molte cose false simili al vero, / ma sappiamo, quando vogliamo, cantare le cose vere". / Così dissero le figlie del grande Zeus che parlano abilmente, / e mi diedero un bastone, avendo colto un ramo d'alloro rigoglioso, / magnifico a vedersi, e mi ispirarono parola divina, / affinché cantassi le cose che saranno e quelle che furono, / e mi ordinarono di cantare la stirpe degli dei sempiterni, / ma soprattutto di cantare sempre loro all'inizio e alla fine».

Dunque nel racconto di Esiodo le Muse appaiono al poeta mentre egli sta pascolando il suo gregge, gli parlano, colgono un ramo d'alloro e glielo consegnano come bastone rapsodico per investirlo poeta e, così facendo, lo mettono in condizione di farsi cantore della poesia da loro ispirata. Sembra quasi che l'insistenza su due particolari fortemente realistici, come il pascolo delle greggi sull'Elicona e il taglio del ramo d'alloro, sia l'espedito scelto dal poeta per sottolineare che la scena descritta è realmente accaduta. Del resto Callimaco dimostra di aver correttamente colto questo aspetto essenziale dell'incontro esiodico con le Muse quando, nel ricordarlo nel proemio degli *Aitia* (fr. 2), sottolinea che «lo stuolo delle Muse andò incontro al pastore Esiodo che pascolava le greggi» (vv. 1-2, ποιμένοι μῆλα νέμονται παρ' ἵχνιον ὄξεος ἵππου / Ἑσιόδῳ Μουσέων ἔσμος ὅτ' ἠντίασεν): sia il verbo ἠντίασεν sia l'espressione ποιμένοι μῆλα νέμονται ribadiscono quegli elementi di realismo già presenti nella descrizione della scena fatta da Esiodo³². Anzi, a questo proposito, c'è da rilevare, nell'ambito del frammento callimacheo, un altro particolare interessante: il luogo dell'incontro sull'Elicona, che in Esiodo è lasciato indefinito (v. 23, Ἐλικῶνος ὑπὸ ζαθέοιο), in Callimaco è

³² Non capisco come Livrea, 50 n. 8 possa affermare che «Callimaco interpreta l'esperienza esiodica come un sogno» sulla base del κατ' ὄναρ dello *Scolio fiorentino*: nello scolio l'espressione è chiaramente riferita all'incontro con le Muse di Callimaco, non di Esiodo.

specificamente indicato essere l'Ippocrene (v. 1, παρ' Ἰχθυον ὄξέος ἵππου, cf. v. 4]ἐπὶ πτέρυγης ὕδα[). La ragione primaria di questa precisazione callimachea è da individuare nella generale tendenza della poesia alessandrina a specificare fin nel dettaglio quello che la tradizione poetica precedente aveva lasciato indefinito³³, come, nel nostro caso specifico, fa Esiodo, che, avendo citato in precedenza una serie di fonti e corsi d'acqua abitualmente frequentati dalle Muse - l'Aganippe, il Permesse, l'Ippocrene, l'Olmio (vv. 3-6) -, lascia poi indeterminato il luogo dell'incontro; tuttavia non v'è dubbio che la puntuale localizzazione operata da Callimaco ha come effetto quello di accentuare il realismo di tutta la scena. Del resto la precisazione che l'incontro avviene presso l'Ippocrene poteva servire a Callimaco per introdurre il particolare, non presente nella *Teogonia* di Esiodo e tutto alessandrino, del bere alla fonte da parte del poeta³⁴ come gesto simbolico dell'ispirazione poetica. Di più, la rivisitazione del proemio della *Teogonia* esiodica fatta da Luciano in *Adversus indoctum* 3 fonda la sua *vis* parodica sul presupposto che l'incontro di Esiodo con le Muse sia un fatto realmente accaduto³⁵.

Al contrario, sia lo *Scolio fiorentino* sia l'epigramma anonimo *AP* 7.42, i due testimoni più importanti sulla base dei quali siamo in grado di ricostruire, almeno nelle linee generali, l'episodio dell'incontro di Callimaco con le Muse, concordano sul particolare che esso avviene nell'ambito di un'esperienza onirica: lo scolio dice con tutta evidenza che Callimaco, essendo ancora giovane, incontra le Muse in sogno (κατ' ὄναρ), l'epigramma, espressamente dedicato al «celeber-

³³ Il gusto del poeta alessandrino per la definizione di dettagli trascurati dagli autori che rappresentano il suo referente letterario è stato da me già illustrato, anche se a proposito di un rapporto intertestuale fra Teocrito e Saffo, in *Ricerche sulla poesia alessandrina. Teocrito, Callimaco, Sotade*, Roma 1984, 109-11.

³⁴ Anche se Pfeiffer, I, 11 ritiene che «adhuc minime constat eum (scil. Callimachum) aut ipsum divinam aquam e fonte Heliconio bibisse aut Hesiodum bibentem introduxisse», non v'è dubbio che alcuni autori dell'*Antologia Palatina* (Alceo di Messene, *AP* 7.55.5 s.; il già citato Archia, *AP* 9.64.5-8; Antipatro di Tessalonica, *AP* 11.24.1 s.), i quali sembrano aver avuto presente proprio questo luogo di Callimaco, parlano esplicitamente di Esiodo che beve l'acqua dell'Ippocrene (cf. Torraca, 91-2). Resta comunque incerto se Callimaco abbia descritto anche se stesso nell'atto di bere a una fonte eliconia, forse non l'Ippocrene ma l'Aganippe (cf. Livrea, 59 e n. 27), come sembra ricavarsi da Properzio 3.1.6 *quamve bibistis* (scil. *Callimachus et Philitas*) *aquam?*

³⁵ Su questo luogo luciano si veda ora P. Angeli Bernardini, *Esiodo e l'Eliconia nella parodia di Luciano: 'Adversus indoctum' 3*, in *La montagne des Muses* (Colloque sur la Béotie antique, 1-2 novembre 1994), Vandoeuvres-Genève 1996.

rimo sogno del sapiente Battiade» (v. 1, ἄ μέγα Βαττιάδαο σοφοῦ περίπυστον ὄνειρα), è molto esplicito nel precisare che, proprio grazie a questo sogno, Callimaco fu trasportato dalla Libia sull'Elicon per incontrarvi le Muse (vv. 5-6, εὐτέ μιν ἐκ Λιβύης ἀναείρας εἰς Ἑλικῶνα / ἦγαγες ἐν μέσσαις Πιερίδεσσι φέρων, «quando, traendolo a volo [scil. Callimaco] dalla Libia, lo portasti sull'Elicon in mezzo alle Pieridi»). E, nell'ambito della poesia latina, un chiaro accenno al sogno del poeta di Cirene ricorre nel celebre invito di Properzio, il Callimaco romano³⁶, ad imitare in poesia *Philitan / et non inflati somnia Callimachi* (2.34.31-32). L'espedito del sogno potrebbe essere stato suggerito a Callimaco dalla straordinaria vicenda di Epimenide di Creta, poeta teogonico vissuto nel VI sec. a.C., il quale, nel corso di un lungo sonno durato 57 anni, ebbe in sogno la visione degli dei, che gli avrebbero ispirato la materia della sua opera intitolata *Oracoli*³⁷. Ma il precedente di Epimenide è per Callimaco poco più che una suggestione³⁸, poiché il sogno nel poeta di Creta si connota chiaramente come un'esperienza sciamanica³⁹, mentre in Callimaco, come vedremo meglio più avanti, sembra essere una scelta dettata da motivazioni di tipo sostanzialmente razionalistico. Comunque sia, il primo elemento di novità dell'incontro callimacheo con le Muse rispetto a quello esiodeo consiste nel fatto che mentre quest'ultimo viene descritto come un incontro reale, quello callimacheo viene presentato come un incontro immaginario, in quanto frutto di

³⁶ Cf. Prop. 4.1.64 *Umbria Romani patria Callimachi*.

³⁷ Testimonianze e frammenti di Epimenide in H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I, Berlin 1951⁶, 27-37 (3 A. B. Epimenides), nonché in F. Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, III B, Leiden 1950, 384-94 (457. Epimenides von Kreta). Secondo Pausania (1.21.2) anche Eschilo raccontava che, quando era ancora molto giovane, gli era apparso in sogno Dioniso e gli aveva ordinato di comporre tragedie.

³⁸ Torraca, 91 sembra attribuire maggiore importanza al sogno del poeta teogonico. Tuttavia proprio la citazione da parte di Callimaco nell'*Inno a Zeus* (v. 8) dell'emistichio Κρητες ἀεὶ ψεύσται tratto da Epimenide 3 B 1 D.-K. = *FGHist* 457 F 2 Κρητες ἀεὶ ψεύσται, κατὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί, potrebbe essere indizio di un atteggiamento critico del poeta di Cirene nei confronti di Epimenide, in quanto l'affermazione che «i Cretesi sono sempre mentitori» potrebbe facilmente ritorcersi, con una punta di ironia (cf. G.R. McLennan, *Callimachus. 'Hymn to Zeus'*, Roma 1977, 35), contro lo stesso Epimenide, il quale, come si sa, era di Creta!

³⁹ Secondo Dodds, 142 «tradition assimilated him (scil. Epimenides) to the type of a northern shaman».

un'esperienza onirica.

E veniamo all'altra differenza. Nel prologo della *Teogonia* le Muse si autopresentano come le divinità che sanno cantare «le cose false simili al vero e le cose vere» (vv. 27-28); è in virtù di questa divina capacità ispiratrice (vv. 31-32, ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν / θέσπι, «e mi ispirarono parola divina») che le Muse hanno insegnato ad Esiodo il bel canto (v. 22, αἶ νύ ποθ' Ἑσίοδον καλήν ἐδίδαξαν αὐδήν, «una volta esse (*scil.* le Muse) insegnarono ad Esiodo il bel canto»). In Esiodo dunque, secondo la consueta concezione arcaica del rapporto tra l'aedo e le Muse, sono queste ultime che ispirano il poeta; in sostanza il poeta arcaico si limita a recepire quanto gli viene 'dettato' dalla divinità: una volta individuata la tematica del canto, il canto stesso fluisce come lo hanno, per così dire, confezionato le Muse, senza un intervento creativo da parte dell'aedo⁴⁰. Dunque nel rapporto con le dee ispiratrici della poesia l'atteggiamento dell'aedo arcaico è un atteggiamento passivo: il poeta è un semplice portavoce, la «bocca sonora delle Muse», per dirla con Teocrito⁴¹. Callimaco, nel fr. 2 del proemio degli *Aitia*, dimostra di aver recepito nei suoi giusti termini l'affermazione esiodea del prologo della *Teogonia* secondo cui sono le Muse ad aver ispirato ad Esiodo la materia del suo canto (vv. 31-32, ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν / θέσπι, ἴνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἔοντα, «e mi ispira-rono parola divina, / affinché cantassi le cose che saranno e quelle che furono») ⁴²; infatti, quando nella parte più lacunosa del frammento elenca gli argomenti della poesia esiodea, evocando la tematica prima della *Teogonia* (v. 3, Χάεος γενεσ[)], poi degli *Erga* (v. 5 ss., τεύχων ὡς ἐτέρῳ τις ἐῶ κακὸν ἦπατι τεύχει; ζῶειν ἄξιον; πρήσσειν εὔμα[) e,

⁴⁰ Sul rapporto Muse / aedo molto interessanti sono le considerazioni di B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it. Torino 1963, 190-94 e di J. Svenbro, *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund 1976, 16-35, spec. p. 31 s.

⁴¹ Theocr. 7.37 καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισῶν καταρὸν στόμα.

⁴² West, 166 spiega le parole τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἔοντα come una prova della «close connexion between poetry and prophecy which is widespread in early literature», cf. Snell, 193 n. 1. Tuttavia non mi sentirei di escludere che il nesso possa essere interpretato anche nel senso che l'ispirazione delle Muse non riguarda solo le cose del passato, ma anche le cose che accadranno nel futuro (cf. *Theog.* 38) e che, una volta accadute, potranno essere cantate dal poeta; in altri termini l'espressione veicolerebbe il concetto che l'ispirazione delle Muse pertiene a tutta la poesia esiodea, proprio come sembra avere inteso Callimaco.

se è giusta la notizia che si ricava dall'epigramma di Archia precedentemente citato, anche del *Catalogo*, il poeta sembra voler ribadire con puntigliosità alessandrina che, nel loro incontro sull'Elicona, le Muse hanno dettato, quasi imposto, ad Esiodo tutti gli argomenti della sua poesia; del resto anche la formulazione, senza dubbio più generica, presente nel secondo riferimento callimacheo all'incontro di Esiodo con le Muse, quello contenuto nell' 'epilogo' (fr. 112), secondo cui al poeta-pastore le Muse $\sigma\upsilon\nu$ $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\upsilon\varsigma$ $\acute{\epsilon}\beta\acute{\alpha}\lambda\omicron\nu\tau\omicron$ (v. 6), in sostanza conferma che l'ispirazione da parte delle dee interessò non un singolo argomento, ma una pluralità di 'temi'.

Sostanzialmente diverso l'atteggiamento di Callimaco nel suo incontro in sogno con le Muse. Infatti il prezioso e più volte citato epigramma adespoto *AP* 7.42, nei versi finali, precisa il particolare importantissimo che le Muse si limitano a rispondere a delle precise domande sugli *aitia* degli eroi e degli dei formulate dal poeta; una notizia questa che trova puntuale conferma in molti frammenti degli *Aitia* che contengono vere e proprie interrogative dirette, come avviene, per citare solo due esempi, ai fr. 3 e 7, 19 Pf.: in entrambi i casi la particella interrogativa $\kappa\omega\varsigma$ introduce le domande, rivolte dal poeta alle Muse, rispettivamente sul sacrificio in onore delle Grazie a Paro e sui sacrifici di Anafe e Lindo. Dunque è il poeta che, nel momento in cui porge le domande alle Muse, di fatto seleziona la materia del suo canto. La situazione è sostanzialmente rovesciata rispetto al modello costituito dal prologo della *Teogonia*: se qui sono le Muse le ispiratrici e l'aedo è il passivo portavoce, nel proemio callimacheo è il poeta, in quanto formulatore delle domande, il protagonista attivo della selezione del canto, mentre le Muse si limitano a rispondere ai suoi quesiti⁴³.

Riassumendo, l'episodio dell'incontro con le Muse sull'Elicona così come è descritto nel prologo della *Teogonia* di Esiodo e nel proemio degli *Aitia* di Callimaco presenta due notevoli differenze, tanto più significative in quanto operanti all'interno di un voluto e riconosciuto rapporto intertestuale, un tipo di rapporto in cui le differenze, in molti casi, sul piano del significato sono pesanti almeno tanto quanto le omologie. Non resta quindi che cercare di definire il significato delle due differenze qui sopra evidenziate. La spiegazione più

⁴³ Su questa stessa linea interpretativa si muove L. Paduano Faedo nel saggio *L'inversione del rapporto poeta-musa nella cultura ellenistica*, *ASNP* s. II, 39, 1970, 377-86, incentrato sui vv. 20-22 del primo libro delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio.

plausibile di entrambe le diversità va, a mio parere, individuata nel nuovo clima culturale alessandrino. Per quanto riguarda l'espedito del sogno, infatti, un poeta del III secolo a.C. come Callimaco, che fa della verità uno dei fondamenti della sua poetica e che, soprattutto, in un luogo degli *Aitia* (fr. 178.27-9 Pf.) dichiara esplicitamente di non aver mai solcato il mare, per rendere credibile l'incontro con le Muse sull'Elicona, non ha altro mezzo che quello di trasferirlo dal piano razionalmente incredibile della realtà al piano razionalmente plausibile del sogno: l'epifania della divinità, che, per la mentalità dell'uomo greco arcaico, rappresenta un evento appartenente alla sfera del reale⁴⁴, per il dotto poeta alessandrino è ipotizzabile solo nella sfera dell'immaginario⁴⁵. È molto significativo, a questo proposito, che, sempre nell'ambito di una scena proemiale o, comunque, programmatica, all'espedito del sogno facciano ricorso due poeti latini che a giusto titolo possono essere considerati autori ellenistici, Ennio e Propertio⁴⁶. Il primo, nel proemio degli *Annales*, immagina che, piombato in un sonno particolarmente dolce (fr. 2 Skutsch, *somno leni placidoque revinctus*), gli compaia in sogno il poeta Omero (fr. 3 Skutsch, *visus Homerus adesse poeta*) e gli riveli che la sua anima, attraverso la metempsicosi, si è trasferita, secondo la dottrina pitagorica, nel corpo di lui⁴⁷, quasi a consacrarlo l'Omero latino⁴⁸. Propertio, nella celebre elegia 3.3, tutta incentrata sul tema della *recusatio*⁴⁹

⁴⁴ Su questo aspetto dell'uomo greco arcaico fondamentali restano le considerazioni di Dodds, 102-34; cf. Gentili, 124-26.

⁴⁵ Particolarmente significativo a questo proposito è che anche Eroda nel *Mimiambos* 8 colloca l'episodio della sua consacrazione a poeta giambico, erede di Ipponatte, nel contesto di un'esperienza onirica.

⁴⁶ Su Ennio e Propertio poeti 'ellenistici' rinvio, rispettivamente, all'illuminante capitolo *Gli Annales e l'arte di Ennio* in S. Mariotti, *Lezioni su Ennio*, Urbino 1991², 63-88 e ad A. La Penna, *Propertio*, Firenze 1951, 1-17 e 123-26.

⁴⁷ Porph. *ad Hor. epist.* 2.1.51 (p. 373, 6 ss. Holder): *securus iam de proventu suae laudis est Ennius, propter quam ante sollicitus in principio annalium suorum somnio se scripsit admonitum, quod secundum Pythagorae dogma anima Homeri in suum corpus venisset*; Schol. *ad Pers.* 6.10 (p. 342 Jahn): *sic enim ait Ennius in Annalium suorum principio, ubi se dicit vidisse in somnis Homerum dicentem fuisse se quondam pavonem et ex eo translata esse animam in se* (scil. in Ennium, cf. Skutsch, 152 e 164 e Mariotti, 54 n. 20), *secundum Pythagorae philosophi definitionem*. Per tutti i problemi relativi al sogno di Ennio rimando alla chiara messa a punto di O. Skutsch, *The 'Annals' of Q. Ennius*, Oxford 1985, 147-53.

⁴⁸ Cf. Hor. *epist.* 2.1.50 *Ennius, et sapiens et fortis et alter Homerus*.

⁴⁹ Per la *recusatio* in Prop. 3.3 si veda P. Fedeli, *Propertio. Il Libro Terzo delle 'Elegie'*, Bari 1985, 111-13. Una definitiva puntualizzazione dei concetti di *recusatio*

della poesia epica a vantaggio della poesia d'amore, costruisce tutto il componimento come se stesse rievocando un sogno (v. 1, *visus eram*): il poeta, mentre riposava sull'Elicona presso l'Ippocrene, viene distolto da Apollo dal dissetarsi alla fonte presso la quale un tempo si era dissetato Ennio e viene invece invitato da Calliope a bagnarsi le labbra presso la fonte a cui aveva bevuto Filita. Sebbene sia innegabile che per entrambi i poeti il proemio degli *Aitia*, pur se in misura diversa, rappresenta il modello letterario da imitare - o forse proprio per questa ragione -, la scelta 'onirica' operata da altri due poeti ellenistici, quali debbono essere considerati, al pari di Callimaco, Ennio e Properzio, costituisce una conferma che l'espedito del sogno risponde primariamente a un'esigenza di marcato razionalismo.

Anche il mutato rapporto fra aedo/poeta da una parte e Muse dall'altra è indicativo della divaricazione fra la concezione del poeta in età arcaica e in età ellenistica: se in arcaico il poeta è un semplice portavoce delle Muse, Callimaco, attraverso l'espedito del 'gioco dei perché', finalizzato a circoscrivere e selezionare la materia del suo canto, mostra di aver ormai conquistato una piena coscienza della funzione protagonista del poeta. Questa coscienza, che si manifesta soprattutto nella volontà di scegliere le tematiche della propria poesia ed è già presente, se è vera la notizia dello *Scolio fiorentino*, nel giovane Callimaco protagonista del sogno nel proemio degli *Aitia*, trova il suo esito naturale nell'autocoscienza di sé come grande poeta, nonostante la rinuncia alle tematiche dell'epica altisonante⁵⁰, che il poeta di Cirene, ormai anziano, proclama nel 'prologo dei Telchini': il 'prologo dei Telchini' rappresenta dunque l'esito estremamente coerente del lungo itinerario umano e poetico compiuto da Callimaco a partire dal 'proemio del sogno'.

Urbino

Roberto Pretagostini

e di *recusatio-excusatio* è ora offerta da G. D'Anna, *Studi su Virgilio*, Roma 1995, 79-86 e da G. Serrao, *All'origine della recusatio-excusatio: Teocrito e Callimaco*, *Eikasmos* 6, 1995, 141-52.

⁵⁰ Sulla polemica di Callimaco contro l'epica altisonante si veda ora R. Pretagostini, *L'opposta valenza del 'tuonare di Zeus' in Callimaco e in Plutarco*, in *AA.VV.*, *Studia classica Johanni Tarditi oblata*, I, Milano 1995, 617-24.

INTERTEXTUALITÄT IM GRIECHISCHEN ROMAN

I.

In seinem Essay *Der griechische Liebesroman* äußert sich Otto Weinreich zu einem der meistdiskutierten Probleme des antiken Romans, nämlich zur Frage seiner Genese¹: der griechische Liebesroman «stellt sich dar als das Ergebnis einer Kreuzung von zwei erzählenden Gattungen: des Epos und der romanhaften Historie. Sie bestimmen seine Gestalt, die hellenistische Poesie bedingt die Struktur des Gefühls, während Tragödie und Komödie je nach Bedarf Einzelmotive, Farben und Klänge zu bieten vermögen und je nach dem Plan des Dichters für entlegenere Schauplätze die Reise-fabulistik fruchtbar gemacht werden kann». Und in launiger, humorvoller Weise faßt Weinreich in demselben Essay wenig später² noch einmal die Geburtsgeschichte des griechischen Liebesromans und sein weiteres Schicksal in der europäischen Literaturgeschichte zusammen: «der griechische Liebesroman war die Frucht einer Liaison, die das gealterte Epos mit der kapriziös reizvollen hellenistischen Historiographie einging. Der Bastard wurde ein anziehendes und von der jungen Mutter her auch sehr vitales Geschöpf, mit manchen Patengeschenken von den Musen des Dramas und der Liebespoesie bedacht. Im Jungensalter las er gern Münchhausiaden und Geschichten aus fernen Ländern und lernte in der Rhetorenschule einiges Nützliche. Aber der Makel seiner Illegitimität war doch so stark, daß keine antike *Ars poetica* es wagte, den munteren Bankert in die vornehme Gesellschaft des alten literarischen Adels aufzunehmen».

Das Zusammenspiel der Gattungen, das das neue Genre 'Roman' hervorbrachte, wurde zwar immer schon beachtet und untersucht, und es war immer eine beliebte philologische Spielerei, den Ursprung des Romans in einer bestimmten Gattung zu verankern. Bis vor kurzem jedoch untersuchte man die erhaltenen Romantexte kaum unter dem

¹ Zitiert aus Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleä*. Übertragen von R. Reymer. Mit einem Nachwort von O. Weinreich, Zürich 1970, 344.

² a.a.O. 348.

Gesichtspunkt, *wie* der Autor eines Romans Elemente der verschiedenen Gattungen zu seinem polyphonen neuen Kunstwerk zusammenfügt oder welche Funktion ein Zitat, eine Episode oder eine bestimmte narrative Technik im Zusammenhang des neuen Werks besitzt. Das heißt: man las die Romantexte nicht im Sinne Genettes als Palimpseste³; vielmehr benützte man die 'Schichtenanalyse' vorwiegend dazu, um die Frage nach dem Ursprung der Gattung oder nach den ursprünglichen, die Gattung konstituierenden Vorläufer-Texten zu lösen. Erst in den letzten Jahren ließ man immer mehr die gattungsgenetischen Fragestellungen hinter sich und wandte sich Problemen zu, die man dem Bereich der Intertextualitätstheorie zurechnen kann. Es ist wohl unbestreitbar, daß gerade der griechische Roman mit der Vielzahl von Bezugstexten, die in ihm anklingen, das geeignete Objekt für intertextuelle Untersuchungen bietet⁴.

In meinem Beitrag will ich mich hauptsächlich auf einen Autor des 2. Jahrhunderts nach Christus konzentrieren, auf Longos, der sich meines Erachtens am besten von den erhaltenen griechischen Romanautoren dazu eignet, um die Vielschichtigkeit der intertextuellen Bezüge und ihre Funktion zu diskutieren.

II.

Unter den erhaltenen Romanautoren nimmt Longos⁵ eine besondere Stellung ein: als einziger stellt er seinem Werk, der in bukolischer Umgebung spielenden Liebesgeschichte der Hirtenkinder Daphnis und Chloe, ein Vorwort voran, in dem ein Ich-Erzähler darlegt, wie er den Stoff zu dem folgenden Roman gefunden habe⁶. Das Proömium

³ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982. Vgl. dazu auch M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990, 11f.

⁴ Hier ist vor allem M. Fusillo (*Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989) zu nennen.

⁵ Zu Longos vgl. vor allem B. Effe, *Longos. Zur Funktionsgeschichte der Bukolik in der Römischen Kaiserzeit*, Hermes 110, 1982, 65-84; R.L. Hunter, *A study of Daphnis and Chloe*, Cambridge 1983; D. Teske, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst*, Münster 1991.

⁶ Wir treffen hier also auf den Legitimations- bzw. Glaubwürdigkeitstopos, der zum Repertoire der Erzählkunst gehört - man denke nur an das Vorwort von U. Eco's *Der Name der Rose*.

dient jedoch nicht allein der Legitimation der folgenden Erzählung, sondern der Rehabilitation von fiktionaler Literatur überhaupt. Ferner weist es auf die literarischen Innovationen hin, die der Roman enthält, stellt das Werk in eine ganz bestimmte literarische Tradition und gibt schließlich die Haltung vor, die der Leser bei der Lektüre einnehmen soll⁷.

«Als ich auf Lesbos auf der Jagd war, sah ich in einem Hain der Nymphen das schönste Schaustück, das ich je gesehen habe: ein Gemälde, die Geschichte einer Liebe. Schön war nun freilich auch der Hain, voller Bäume, voller Blumen, von Bächen durchflossen. Eine Quelle tränkte alles, sowohl die Blumen als auch die Bäume. Doch das Bild war erfreulicher, das mit erlesener Kunst gemalt war und Freud und Leid einer Liebe darstellte. Und so kamen viele, auch Fremde, auf den Ruhm des Bildes hin, als Verehrer der Nymphen und als Betrachter des Bildes. Gebärende Frauen waren auf ihm zu sehen und andere, die Kinder in schöne Windeln legten, ausgesetzte Kinder, Tiere, die sie säugten, Hirten, die sie an Kindes Statt annahmen, junge Leute, die sich Treue gelobten, ein Überfall von Piraten, von Feinden ein Einfall. Als ich noch viele andere Dinge sah, und zwar solche, die mit Liebe zu tun haben, und sie bewunderte, packte mich das Verlangen, dem Gemälde ein literarisches Gegenstück zu schaffen.

Und ich suchte mir einen Erklärer des Gemäldes und arbeitete vier Bücher aus, einerseits als ein Weihegeschenk für Eros und die Nymphen und Pan, andererseits als einen erfreulichen Besitz für alle Menschen, der den Kranken heilen, den Betrübten aufrichten, den, der bereits geliebt hat, daran erinnern und für den, der noch nicht geliebt hat, eine Vorschule sein soll.

Denn völlig ist der Liebe noch niemand entgangen, und keiner wird ihr je entgehen, solange es Schönheit gibt und solange Augen sehen. Uns aber möge der Gott es gewähren, das Geschick anderer Leute mit ruhigem Sinne zu Papier zu bringen».

⁷ Die deutschen Übersetzungen aus Longos stammen - mit leichten Modifikationen - aus O. Schönberger, *Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*, Berlin 1980.

Der Erzähler beginnt das Vorwort mit der programmatischen Gegenüberstellung 'Kunstwerk - Natur'. Das Kunstwerk im Nymphenhain erhält den Superlativ κάλλιστον (das schönste), die Natur, der Hain, dagegen nur den Positiv καλόν (schön). Kunst übertrifft die Natur aufgrund der *Techne*, der gestaltenden Tätigkeit des Menschen. Erst menschliche Kunstfertigkeit kann also aus einem von Natur aus Schönen ein Schönstes herstellen. Diesem Superlativ kommt im Hinblick auf den Rezipienten das Prädikat τερπνότερον, 'erfreulicher' (sc. als die ungestaltete Natur), zu. Das Kunstwerk erweckt aufgrund der *Techne*, die in ihm steckt, ein höheres ästhetisches Vergnügen als die Natur.

Diese Ästhetik des Longos erhält ihre eigentliche Brisanz, wenn man sie vor der Folie der zwei Autoren liest, auf die Longos sich im Proömium deutlich bezieht und gegen die er sich mit seinem Programm wendet: gegen den Philosophen Platon und den Historiker Thukydides. Im 10. Buch des *Staates* verurteilt Sokrates die mimetischen Künste, da sie auf den, der kein Wissen von den Ideen habe, eine verderbliche Wirkung ausüben (595b 3-7). Longos evoziert in der Gegenüberstellung von Natur und Kunstwerk Platons Kritik gleich in den ersten Zeilen seines Vorworts. Nach Platons Hierarchie ist der Roman des Longos drei Stufen von der Wahrheit entfernt, ist er doch die Beschreibung eines Bildwerks, das nach der Platonischen Vorstellung schon zwei Stufen von der Wahrheit entfernt und deshalb minderwertig ist (603b 4). Indem Longos der Kunst das Prädikat κάλλιστον (am schönsten) verleiht, nimmt er explizit eine Gegenposition zu Platons Verurteilung des ästhetischen Vergnügens ein (607a 5-8). Anders als Platon, der der Kunst eine pädagogische Funktion abspricht, weist Longos seinem Roman sowohl eine psychologische als auch eine pädagogische Wirkung zu: kann doch sein Werk den Leser von Liebesleid heilen, ihn trösten, ihn an vergangene Freuden erinnern⁸ oder ihm ein Propädeutikum für zukünftige Liebeserfahrungen sein. Diese Wirkung kann Literatur ausüben, wenn in ihr *paradigmatisch* Lebenssituationen dargestellt werden, in denen der Leser sich wiedererkennen kann. Und genau dies soll dem Leser des Hirtenromans widerfahren, wie es in ähnlicher Weise auch Ovid von den Lesern seiner *Amores* erwartet (2. 1. 5-10):

⁸ In diesem platonischen Zusammenhang klingt hier sicherlich die Anamnesis-Lehre mit.

*Me legat in sponsi facie non frigida virgo
Et nudis ignoto tactus amore puer;
Atque aliquis iuvenum, quo nunc ego, saucius arcu
Agnoscat flammae conscia signa suae
Miratusque diu "quo" dicat "ab indice doctus
Conposuit casus iste poeta meos?"*

Ein Blick in den Roman selbst zeigt, in welchem Maße dieser Gegensatz 'Kunst - Natur' und der Aspekt der Mimesis bzw. der mimetischen Kunst das ganze Werk durchziehen. Im 4. Buch (32. 1) wird Chloes natürliche Schönheit konfrontiert mit dem bezaubernden Glanz, der von ihr ausgeht, nachdem Schmuck und Kosmetik die Natürlichkeit verfeinert haben: «nun konnte man sehen, was Schönheit ist, wenn sie Schmuck dazubekommt. Denn als Chloë angekleidet und frisiert war und sie sich ihr Gesicht gewaschen hatte, erschien sie allen um so viel schöner, daß sogar Daphnis sie kaum wiedererkannt hätte».

Kunstwerke sind auch die beiden Gärten, die im Roman beschrieben werden: der Garten des Hirten Philetas (2. 3. 3) und die Parkanlage des reichen Städters Dionysophanes (4. 2). Beide Anlagen sind durch menschliche Arbeit gestaltete Natur; erst menschliche Techne bringt Ordnung (κόσμος, τάξις) in die sonst ungeordnete Natur. Beide Gärten sind - als äußeres Symbol ihres Kunstcharakters - von einer Mauer wie von einem Bilderrahmen umgeben. In der Beschreibung des Parks des Dionysophanes treibt Longos den Gegensatz 'Natur - Kunst' auf die Spitze. Die menschliche Gestaltungskraft ist sogar in der Lage, im Betrachter der Gartenanlage den Eindruck, die Illusion zu erwecken, daß der eingegrenzte Park ein weites Feld sei (4. 2. 2) und daß in diesem gärtnerischen Kunstwerk selbst der natürliche Wuchs der Bäume so wirke, als sei er künstlich gestaltet (4. 2. 6).

Auch in der Musik und im Tanz kann der Mensch durch seine Mimesis der Natur im Betrachter ein ästhetisches Vergnügen erwecken. Dies wird besonders deutlich in der Schilderung des Solokonzertes, das der alte Hirte Philetas auf seiner Syrinx gibt. Durch sein virtuosos Können erweckt er im Zuhörer die Illusion, er blase auf mehreren Flöten zugleich und gebe ein ganzes Flötenkonzert zum besten (2. 35). Ebenso steht es mit der pantomimischen Tanzeinlage, die Dryas zur Begleitung des Philetas darbietet (2. 36): «Dryas stand auf, bat

Philetas, eine dionysische Weise zu spielen, und tanzte ihnen einen Winzertanz. Und bald sah es so aus, als ob er Trauben schneide, bald glich er einem, der die vollen Bütteln trägt, dann wieder einem, der Trauben stampft, einem, der die Fässer füllt, und schließlich einem, der den Most trinkt. All das tanzte Dryas so gekonnt und so ausdrucksvoll, daß man die Weinstöcke und die Kelter und die Fässer zu sehen glaubte und man meinte, daß Dryas wirklich trinke». Auch die Tanzkunst kann wie Musik und Gartenbau im Rezipienten die Illusion erwecken, er erlebe Tatsächliches. Höchste Kunst besteht also -so die Quintessenz aus den besprochenen Passagen - darin, den Kunstcharakter zu verhüllen und Kunst geradezu als Natur erscheinen zu lassen. Doch im Gegensatz zur wirklichen Natur ist die durch mimetische *Techne* gestaltete und veredelte Natur ein ästhetischer Gegenstand, der dem Rezipienten Vergnügen verschafft.

III.

Doch neben dieser Auseinandersetzung mit Platons Dichtungs- und Mimesiskritik ist in dem Vorwort ein zweiter Bezugstext verarbeitet, das sogenannte Methodenkapitel aus dem Geschichtswerk des Thukydides (1. 22). Mit der Charakterisierung seines Romans als ein Vergnügen bereitender *Besitz* für alle Menschen, der einen dreifachen Nutzen habe (heilen, trösten, erziehen), verweist Longos unüberhörbar auf den berühmten Schlußsatz des thukydeischen Methodenkapitels, in dem der Historiker sein Werk folgendermaßen beschreibt: «als Besitz auf Dauer, nicht als Prunkstück für ein einmaliges Anhören ist mein Werk verfaßt». Die Anspielung auf den Historiker kommt allerdings nicht überraschend. Gleich zu Beginn betont Longos, daß er die *Geschichte* einer Liebe beschreiben wolle; wie Thukydides gibt er *Quellen* (Ort, Lage) und Gewährsleute an. Die Anspielung auf Thukydides ist jedoch nicht bloßes Prunken eines *poeta doctus*; vielmehr muß der gesamte Zusammenhang des Methodenkapitels in die Betrachtung einbezogen werden, um den Angelpunkt der Anspielung zu entdecken. Unmittelbar vor der zitierten Passage (1. 22. 4) setzt Thukydides seine Art, Geschichtsschreibung zu betreiben, von der seiner Vorläufer ab: deren Darstellung beruhe auf dem Mythischen (τὸ μυθῶδες), also dem Fiktiven, während er der Genauigkeit den Vorzug gebe. Der wissenschaftliche Charakter seines

Werks bereite zwar weniger Vergnügen, könne aber wegen der zuverlässigen Darstellung der historischen Ereignisse und seines paradigmatischen Charakters für künftige Lesergenerationen von Nutzen sein. Aus der Thukydideischen Gleichsetzung von Nicht-fiktionalem mit ästhetisch Unerfreulichem läßt sich für Longos positiv ableiten: Fiktionales = erfreulich bzw. erfreulicher als Nicht-Fiktionales. Nach dem Urteil des Thukydides verdient ein Werk wie das des Longos keinesfalls das Prädikat *nützlich*. Doch wie Thukydides nimmt auch Longos - und deshalb können wir zu Recht von Rehabilitation der Fiktionalität sprechen - für seinen Roman einen *Nutzen* für künftige Leser in Anspruch.

Longos entwickelt also im Vorwort seines Romans vor der Folie der Platonischen und Thukydideischen Kritik von fiktionaler Literatur eine Rehabilitation von fiktionaler Prosa und eine Legitimation von Kunst überhaupt: erst die durch den Menschen gestaltete Welt kann aufgrund ihres paradigmatischen Charakters Erkenntnisprozesse in Gang setzen. Im Gegensatz zu Platon, der die mimetischen Künste verurteilt, da sie durch ihr Blendwerk der Erkenntnis der Wahrheit im Wege stehen, rehabilitiert Longos die Kunst als Katalysator menschlicher (Selbst-) Erkenntnis und als ein Freude bereitender Gegenstand.

IV.

Doch damit ist das Proömium noch nicht ausgeschöpft. Longos gibt in den wenigen Zeilen der Einleitung durch die Betonung des Kunstcharakters seines Werkes auch zu erkennen, in welche literarische Tradition er sich stellt: in die der hellenistischen Dichtung und hellenistische Dichtungstheorie, deren erklärtes Ziel es war, formvollendete Werke zu schaffen. Longos liefert die Bestätigung für diese Zuordnung auf mehreren Ebenen: zunächst ist das bukolische Ambiente, in dem sein Roman spielt, eine Wiederaufnahme der Hirtendichtungen Theokrits, die Longos in Prosa umsetzt. Die Namen der handelnden Personen, wörtliche Zitate und Anspielungen verweisen auf den hellenistischen Dichter. Doch auch das Verb, mit dem Longos seine Arbeit als Dichter beschreibt, läßt Vorstellungen

des Hellenismus anklingen. Im Proömium schreibt Longos, er habe vier Bücher 'ausgearbeitet' (ἐξεπονησάμην), d.h. in mühevoller Kleinarbeit ausgefeilt. Er verwendet das programmatische Verb ἐκπονεῖσθαι an zwei auffallenden Stellen seines Romans: im Proömium und in Buch 2. 3. 3, wo der Hirte Philetas erzählt, er habe seinen Garten 'ausgearbeitet', in mühevoller Arbeit (πόνος) gestaltet⁹. Es ist sicherlich kein Zufall, daß der alte, im Roman mit besonderer Autorität ausgestattete Hirte gerade Philetas heißt, ist doch Philetas (oder Philitas) von Kos der Archeget der bukolischen Dichtung des Hellenismus schlechthin.

Zentral für hellenistische Autoren ist neben dem Aspekt der *Techne* der Anspruch, Kunst aus Kunst herzustellen, neue Texte in Bezug auf und unter Einbeziehung der Vorgänger zu schreiben; zentral sind die Reflexion über Gattungsnormen und aus dieser Reflexion heraus das Spiel mit den Normen und schließlich ihre Durchbrechung, die Öffnung der Gattungen und ihre Mischung. Schauen wir uns vor diesem Hintergrund den Roman und das Proömium genauer an. Longos zählt im Vorwort die Einzelheiten des Gemäldes auf, das er auf Lesbos im Nymphenhain gesehen hat: gebärende Frauen, andere, die Säuglinge in Windeln legen, ausgesetzte Kinder, Tiere, die sie säugen, Hirten, die sie finden und an Kindes Statt annehmen, schließlich junge Leute, die sich Treue schwören, und Überfälle von Feinden und Seeräubern. Mit dieser Liste gibt Longos dem gebildeten Leser zu erkennen, welche literarischen Modelle er für seinen Roman ausgewählt hat: ausgesetzte Kinder aus bestem Hause, ausgestattet mit *Gnorismata*, Wiedererkennungszeichen, gehören zum typischen Repertoire der Neuen Komödie. Hirten und Tiere verweisen wie der gesamte Rahmen des Vorworts auf die Bukolik. Die verliebten Jugendlichen, vor allem aber die Seeräuber lassen sich als das typische Personal des Liebesromans identifizieren. Die Dominante unter diesen Bezugsgattungen spielt ohne Zweifel die Bukolik; die beiden anderen Gattungen, Komödie wie Liebesroman, haben untergeordnete Funktion; sie versuchen, die bukolische Welt zu stören und werden aus ihr wieder vertrieben. Dies wird an drei Stellen deutlich, die man als den Einbruch einer anderen Welt in den bukolischen Frieden deuten kann, oder literarisch gesprochen, als den Versuch der beiden subdominanten Gattungen, die Handlung zu bestimmen. In Buch I

⁹ Vgl. Theokrit 7. 51 τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα.

wird Daphnis von Seeräubern gefangen genommen, in Buch II Chloe von jungen Männern verschleppt. In beiden Situationen droht also eine dem Leser aus dem Liebesroman vertraute Trennung des Paares. Doch die Gefahr wird jeweils von der dominanten Gattung, der Bukolik, gebannt. Daphnis wird durch das 'Rinderwunder' gerettet: Chloe spielt die Hirtenflöte, die Rinder stürzen sich ins Meer, das Schiff kentert, die Seeräuber ertrinken, und Daphnis kann sich retten. Im Falle von Chloes Entführung werden die bukolischen Götter selbst aktiv: die Nymphen erscheinen Daphnis im Traum und verweisen ihn an den Hirtengott Pan, der die feindlichen Scharen in 'panischen' Schrecken versetzt, so daß sie Chloe wieder frei lassen.

Das Eindringen der Komödie wird durch eine typische Komödienfigur symbolisiert: durch den Parasiten mit dem sprechenden Namen *Gnathon*, 'Kinnbacke'¹⁰: der raffinierte Städter verliebt sich in den schönen Hirten Daphnis, der dies in seiner Naivität nicht wahrnimmt. Erst als Gnathon handgreiflich wird, durchschaut Daphnis seine Absicht und stößt den Angetrunkenen zurück: die Natürlichkeit des Hirten behält die Oberhand über die städtische Dekadenz des Parasiten; die Bukolik setzt sich gegen die Komödie durch.

Auf einen letzten Punkt sei noch hingewiesen: Longos behauptet im Proömium, daß er Literatur aus einem Werk der bildenden Kunst gemacht habe. Auf die Bedeutung des Bildbezugs vor dem Hintergrund Platonischer Vorstellungen habe ich schon hingewiesen. Doch es verbirgt sich in ihm ein weiterer wichtiger Aspekt. Ein Bild hat einen *Rahmen*. Gerade in diesem Punkt unterscheidet sich der Roman des Longos von allen anderen erhaltenen Liebesromanen. Auch er hat einen Rahmen: er spielt nur an einem Ort, auf der Insel Lesbos; die Liebenden müssen keine Irrfahrten durchmachen, und falls Trennungen drohen, werden sie von der Bukolik verhindert. Außerdem ist in dem Bildbezug ein rezeptionsästhetischer Aspekt enthalten: Longos hat seinen Roman so angelegt, daß er den Leser durch den Text wie durch einen Bilderzyklus hindurchführt, ja, daß er ihn sogar teilweise in die Rolle des Voyeurs drängt wie bei der

¹⁰ Vgl. A.W. Gomme - F.H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973, 420f.; H.-G. Nesselrath, *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Berlin - New York 1985, 38f. 108f.

Beschreibung der ersten mißglückten Liebesversuche von Daphnis und Chloe. Dies wird durch eine Vielzahl von Bild- und Naturbeschreibungen, die in den Roman eingelegt sind, unterstrichen. Insofern ist der Anspruch des Longos, er wolle dem Bild im Nymphenhain ein literarisches Gegenstück schaffen, durchaus auch wörtlich zu nehmen als der Versuch, Bilder in einen bildhaften Stil umzusetzen.

Im Werk des Longos haben wir somit einen frühen Vorläufer des modernen Romans, in dem Erzählung und Reflexion über das Erzählen, Oberflächenhandlung (Liebesgeschichte) und theoretisierende Substruktur eine faszinierende Einheit eingegangen sind. Nach der Lesart, wie ich sich sie in meinem Beitrag vorgeschlagen habe, ist der Roman des Longos demnach in der Tat ein 'polyphones Kunstwerk' - ganz im Sinne von Thomas Manns Diktum (im Vorwort zum *Zauberberg*): «der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen»¹¹. Bukolische Dominante, Motive der Neuen Komödie und des Liebesromans spielen bei Longos vor dem Hintergrund eines theoretischen Anspruches - der Rehabilitation der Fiktion und der Etablierung des Romans als literarische Gattung - in diesem symphonischen Kunstwerk zusammen.

V.

Was ich an Longos zu zeigen versuchte, den Versuch eines Autors, den Roman als seriöse Gattung durch intertextuelle Bezüge auf mehrere anerkannte Gattungen im antiken Gattungssystem zu etablieren, läßt sich bei den anderen Romanautoren ebenfalls nachweisen. Ich verweise in diesem Zusammenhang vor allem auf die Untersuchung von Th. Paulsen zu Heliodor¹². Nur Achilles Tatios fällt unter den erhaltenen Dichtern aus dem Rahmen. Der Spielart 'Roman', die dieser Autor verkörpert und die man als 'Schelmen-

¹¹ Longos entspricht somit jedenfalls teilweise der Definition, die M. Kundera (*Die Kunst des Romans*, Frankfurt 1989, 152) von dem Verhältnis Roman und Poesie gibt: «die Absicht, "vor allem die Schönheit zu suchen"; die Bedeutung jedes einzelnen Wortes; die intensive Melodik des Textes; /.../». Gerade die Melodik des Textes, γλυκύτης, ist ein wesentliches Merkmal von Longos' Stil.

¹² *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor*. Trier 1992 (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium Bd. 10).

roman' bezeichnen könnte - im Lateinischen müßte man natürlich Petron anführen -, werde ich mich in anderem Zusammenhang widmen¹³.

Ein Blick auf den frühesten Text, den man als Roman bzw. Erziehungsroman bezeichnen kann, auf Xenophons *Kyrupädie*, soll dies verdeutlichen: in diesem Werk, das Holzberg¹⁴ zum Beispiel in seiner Einführung in den antiken Roman aus der Gruppe der Romantexte ausscheidet, da in ihm die späteren signifikanten Gattungsmerkmale des Liebesromans noch nicht vorhanden seien, findet sich durchaus eine Liebeshandlung, die Dreiecksgeschichte zwischen der schönen Pantheia, ihrem Mann Abradatas und Kyros' Freund Araspes, eine Liebesgeschichte, die sich über die Bücher 5-7 der *Kyrupädie* erstreckt.

Während der Abwesenheit ihres Mannes Abradatas, der sich auf einen Feldzug in Baktrien befindet, fällt Pantheia bei der Eroberung des assyrischen Lagers Kyros in die Hände (Ende Buch IV). Die Frau soll der Beuteanteil des Perserkönigs werden. Kyros' Jugendfreund Araspes berichtet darauf dem König von der unglaublichen Schönheit der Frau (5. 1. 2ff.). Doch Kyros weigert sich, sich der Frau zu nähern, da er sich nicht von seiner eigentlichen Aufgabe, der Kriegsführung, ablenken lassen wolle (5. 1. 8). Im Gegensatz zu Araspes weiß der König von der Macht des Eros, Araspes dagegen meint, nur schwache Persönlichkeiten könnten gegen ihren Willen von der Liebe bezwungen werden. Kyros will seinem Freund nun deutlich vor Augen führen, wie Unrecht er mit seiner Auffassung vom Wesen des Eros habe, und überträgt ihm die Bewachung Pantheias. Das Erwartete tritt ein: Araspes verliebt sich in Pantheia. Der Faden der Liebesgeschichte wird erst zu Beginn des 6. Buches wieder aufgenommen (6. 1. 31ff.): Araspes macht Pantheia einen Antrag, und als diese standhaft in der Liebe zu ihrem Mann bleibt, setzt er ihr mit Drohungen zu. Da vertraut sich Pantheia dem König an, der seinen Freund sofort zur Audienz lädt und ihn in seiner verständnisvollen Menschenfreundlichkeit belehrt, daß seine These von der Unbezwing-

¹³ Lollianos und der Iolaos-Roman dürften in dieselbe Richtung gehen.

¹⁴ N. Holzberg, *Der antike Roman*, München - Zürich 1986, 23f. Vgl. dagegen B. Zimmermann, *Roman und Enkomion. Xenophons 'Erziehung des Kyros'*, WJA 15, 1989, 97-105.

barkeit des Eros eben doch richtig gewesen sei. Um Araspes nicht dem Spott aller auszusetzen, will ihn Kyros als Spion ins feindliche Lager schicken. Doch da greift Pantheia ein und verspricht Kyros, ihm in ihrem Mann einen zuverlässigeren Freund zu verschaffen. Nach einer nach homerischem Vorbild gestalteten Rüstungs- und Abschiedsszene (man denke an Hektor und Andromache im 6. Buch der *Ilias*, 466ff.) zieht Abradatas für Kyros in den Krieg, hat seine Aristie (7. 1. 29ff.) und fällt, Pantheia begeht daraufhin Selbstmord.

Wir können in dieser sich über mehrere Bücher hinziehenden Liebeshandlung, die die *Kyropädie* mit dem späteren Liebesroman verbindet, eine 'Legitimationstechnik' sehen, wie sie später Longos so vielschichtig in seinem Roman anwendet. Im Gegensatz zu Longos, der schon mit einem durch die alexandrinische Literaturtheorie geschulten Leser rechnen mußte, genügt jedoch Xenophon ein Hintergrundtext für seine Liebesgeschichte: die homerische *Ilias* und die darin entwickelten Modelle von Abschied, Auszug, Aristie und Tod des Helden.

Ein Blick auf Chariton, nach Xenophon der wohl zweitälteste Romanautor, bestätigt diesen Befund. Auch in diesem Roman fällt, wie allein schon die zahlreichen Zitate und Anspielungen belegen, den homerischen Epen eine tragende Rolle zu: das ganze Geschehen entwickelt sich unter dem direkten Einfluß der Götter. Durch den Plan des Eros werden Chaireas und Kallirrhoe ein Paar (1. 1. 3). Die abgewiesenen Freier werden von einem βάσκανος δαίμων gegen das glückliche Paar aufgehetzt, und als ihre Intrige Erfolg hat und Chaireas im Jähzorn Kallirrhoe niedertritt, steht er fortan unter dem Zorn der Gottheit (μῆνις-Motiv), den Aphrodite erst im 8. Buch, nachdem Chaireas für sein Fehlverhalten durch viele Gefährdungen und Irrfahrten (*Odyssee*-Motiv) gebüßt hat, wieder fallen läßt.

Im Gegensatz zu Longos, der mehrere Gattungen in seinem Roman als Bezugstexte anklingen läßt, genügt den frühen Autoren, Xenophon von Athen und Chariton, sich an Homer, den erzählenden Autor par excellence, anzuschließen. Im Verlauf der Entwicklung der Gattung 'Roman', insbesondere im Zusammenhang eines sich ausbildenden Gattungsbewußtseins, wie wir es bei Longos im Vorwort seines Romans vorfinden, wird die homerische Dominante durch eine

Vielzahl von wechselnden und sich ergänzenden Anklängen abgelöst, die Monodie des auktorialen, epischen Erzählers wird durch die Symphonie verschiedener literarischer Stimmen abgelöst¹⁵.

Düsseldorf

Bernhard Zimmermann

¹⁵ Ebenso ist bemerkenswert, daß beide frühen Autoren aus dem Bestreben heraus, 'Wahres zu sagen', ihre Erzählung in der Geschichte verankern - Xenophon mit größerem Aufwand als Chariton. Die frühen Autoren versuchen demnach, einen 'Wahrscheinlichkeitspakt' mit dem Leser zu schließen, indem sie ihre Geschichte in die Historie einlagern, um anschließend freie Hand in der Erfindung noch so großer unwahrscheinlicher Ereignisse und Zusammentreffen zu haben.

LA CAMENA E LA MEMORIA (Andr., *Od.* fr. 1 M.)

Come è noto, si deve a Gellio, 18.9.5, se si è salvata la traduzione andronichiana del primo verso dell'*Odissea* omerica:

Vinum mihi, Camena, insece uersutum.

Questo saturnio è stato ben studiato¹ in rapporto a Hom. α 1:

“Ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα πολύτροπον,...

ed è stato ben individuato il sistema di equivalenze e di opposizioni fra i due versi, fra *uirum* / ἄνδρα, *Camena* / Μοῦσα, *uersutum* / πολύτροπον. Non altrettanta attenzione si è però dedicata a *insece* / ἔννεπε. Gellio ha citato il saturnio proprio perché colpito dal fatto che in una copia della traduzione di Andronico, quasi sicuramente di epoca arcaica², aveva trovato scritto ‘*insece*’ sine ‘u’ littera, cioè nella forma grafica arcaica e non in quella classica (*inseque*). In genere, come significato, *mihi insece* viene considerato equivalente del greco μοι ἔννεπε, nel senso di ‘dimmi, cantami’³, spiegazione che troviamo già in Gellio⁴.

La forma *insece* inoltre, secondo quanto tramanda Gellio, 18.9.1-

- ¹ Cito per tutti il più recente A. Traina in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica*, II, Roma 1989, 104 s.
- ² Cf. E. Flores, *Sull'interpretazione del fr. 18 M.² e le dimensioni dell'‘Odusia’ di Andronico*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, II, Urbino 1987, 15.
- ³ A. Traglia, nell'ed. dei *Poeti latini arcaici*, I, Torino 1986, traduce «cantami» e scrive (p. 179): «*insece* ...invece di *inseque*, un verbo che riproduce sinanco nell'identità radicale (**en-sepe*) il corrispondente greco» (interpretazione già in L. Valmaggi, nel commento a Ennio, *ann.* 330 = 326 V², Torino 1900, 94 s.); E. H. Warmington, nell'ed. di Andronico nei *ROL* II, London-Cambridge Mass. 1967², 25, «Tell me»; e così anche J.C. Rolfe, nell'ed. di Gellio, London-Cambridge Mass. 1978²; G.A. Privitera, nella ed. della *Odissea* omerica (Milano 1981), traduce il testo greco con «narrami», e nel commento St. West scrive: «ἔννεπε ... coincide con l'*insece* ... di Andronico».
- ⁴ Gellio a 18.9.3, riporta l'opinione di un 'grammaticus' che intendeva *inseque* come *quasi perge dicere* (= comincia a dire), quindi già da Gellio domina l'interpretazione di *inseque* come *verbum loquendi*: cf. anche Paul. Fest. 99.10 L. *Inseque apud Ennium (ann. 326) dic. Insexit (inc. 36) dixerit.*

4, va attribuita anche ad Ennio, *ann.* 326 V². *Insece Musa* (che L. Valmaggi, cf. *supra* n. 3, traduce con il verbo it. 'dire'), e va assegnata a Catone, *orat. rel.* fr. 134 Sblendorio Cugusi, la forma *insecenda* (per *insequenda* del latino classico), dal significato non chiaro a causa della corruzione del testo di Gellio al riguardo⁵. In Ennio, probabilmente, *insece* diventa una 'citazione' letteraria da Andronico, e quale che fosse il significato che il Rudino attribuiva a *insece*, questo termine perde la funzionalità linguistica-concettuale propria della situazione culturale e antropologica dell'epoca e del testo di Andronico; si veda anche per *Musa*, prestito omerico che compare qui in latino per la prima volta (cf. anche *Ann.* 1 V². *Musae quae ecc.*; 2 *Musas quas memorant, nosce nos esse Camenas*).

Orazio, *ars* 141 s. *D i c m i h i, M u s a, u i r u m, c a p t a e p o s t t e m p o r a T r o i a e / q u i m o r e s h o m i n u m m u l t o r u m u i d i t e t u r b e s*, riassumendo il testo omerico di α 1-3, rendeva il *μοι ἔννεπε Μοῦσα* in un modo che sarebbe divenuto tradizionale nelle interpretazioni moderne del primo verso dell'*Odissea*, che tutt'al più avrebbero sostituito al 'dimmi' o un 'narrami' o un 'cantami', considerato questo più consono al 'canto' dell'aedo omerico.

In realtà *insece* è uguale a *inseque*⁶, II pers. sing. dell'imperativo del verbo *insequo*, lat. class. *insequor*. Come è noto, già nel III sec. a. C. i verbi deponenti latini tendono a divenire verbi attivi anche nella forma, e soltanto nell'epoca classica saranno di nuovo usati con quella forma passiva, ma di significato attivo, considerata come arcaica, o perché tale era stata effettivamente, o perché presunta tale per iper-correttismo. Quindi *insece* = *inseque* = *insequere* significa propriamente 'insegui (per me)'. L'equazione, si faccia attenzione, è già in

⁵ Il passo di Gellio 18.9.1, che riporta il contesto catoniano, è purtroppo corrotto: *insecenda*, che si ricava dal seguito della discussione di Gellio, va restituito, secondo F. Skutsch, così: «Sed si omnia dolo fecit, omnia auaritiae atque pecuniae causa fecit, eiusmodi scelera nefaria <atque insecenda fecit>, quae neque fando neque legendo audiuimus» (cf. ed. di P.K. Marshall, II, Oxford 1968, *ad l.*). Se tale è la esatta ricostruzione, o lo è quella di Scioppius che più semplicemente correggeva *nefaria* in *insecenda*, allora il termine qui può significare anche '(delitti) da perseguire' oltre che 'da non dire' (cioè *infanda* con «préfixe ... privatif»: vd. A. Ernout- A. Meillet *infra*). M.T. Sblendorio Cugusi, nell'ed. delle *Orationum reliquiae* di Catone, Torino 1982, 355, sospende il giudizio quanto al significato da dare a *insecenda* in Catone.

⁶ Cf. anche J.M. Kearns, Σειμύτης and *Dialect Gloss in the 'Odussia' of Livius Andronicus*, *AJPh* 111, 1990, 43-4.

Gellio, 18.9.3, sia pure in modo confuso: *traditumque esse 'inseque' quasi 'perge dicere' et 'insequere'*. Come si vede, nel *grammaticus* di cui Gellio riporta l'opinione secondo la quale la forma corretta per Ennio è *inseque* e non *insece*, si giustappongono e sovrappongono *inseque* con il significato di *comincia a dire*, quindi di *verbum loquendi*, ma anche il conguaglio con *insequere* = *proseguì, continua nel discorso*⁷. Il *grammaticus* che in Gellio difende la forma *inseque* gli dà poi sia il significato di *dire* che quello connesso al verbo *insequor*!

È poi da notare *insece* < *en-seq̄ - (o meglio *en-sek^w-), composto di *seq̄- (o *sek^w-) con il significato sia di *dire* che *seguire*⁸. In A. Ernout-A. Meillet⁹ si dice: «La racine *sek^w- indique une déclaration publique, un récit fait devant un public, etc. Une racine homonyme a fourni *sequor* 'je suis' et, dans d'autres langues, des formes comme got. *saihvan*, all. *sehen* 'voir'. Peut-être est-ce la même à l'origine, mais rien ne l'indique plus en latin». In effetti l'*insece* di Andronico può aver avuto in questo il valore di 'inseguì' più che 'dici, narra', e soltanto successivamente il secondo significato è stato sostituito al primo: qualcosa di analogo può essere avvenuto per l'*insecenda* catoniano, cf. *supra* n. 5, assimilato dai grammatici latini all'*insece* andronichiano. Quest'ultima, comunque, sembra una forma estremamente arcaica, anche di VI sec. a. C. e oltre¹⁰, quanto all'evoluzione fonetica del latino¹¹.

Andronico invoca la *Camena*, la ninfa eguagliata per il suo canto alla Musa omerica, perché insegua per lui Ulisse ecc. L'inseguire di cui qui si parla è un inseguire nella memoria del poeta il labile svolgersi del canto, far sì che egli lo ricordi. Andronico non è colui che crea *ex novo* il canto di Odisseo, è un più modesto vate che ha memorizzato in latino, dopo averla composta per iscritto, la traduzione di una parte¹² dell'*Odissea*, e la recita in pubblico. Non ha bisogno di una

⁷ Forse il 'grammaticus' per la sua interpretazione si è ricordato del *pergam atque insequar longius* (scil. *dicere*) di Cic. *Verr.* 2.3.20.51, e l'ha globalmente attribuito al significato di *inseque* in Ennio.

⁸ Cf. A. Walde- J.B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, I, Heidelberg 1938³, 702-03.

⁹ *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, a c. di J. André, Paris 1979⁴, 318.

¹⁰ Anche O. Skutsch nel commento a Ennio, *ann.* 322, Oxford 1985, 499, considera la forma andronichiana come «highly archaic».

¹¹ Per la resa della labiovelare *k^w- con la velare k- e non con la labiovelare latina *qu-*

¹² Vd. E. Flores, *Latinità arcaica e produzione linguistica*, Napoli 1978, 102 ss.; *Sull'interpretazione*, 9 ss.; *L'«Odissea» di Omero e la traduzione di Livio Andronico*, in *La*

Camena-Musa che l'aiuti a creare il canto, ma di una che l'aiuti a richiamare alla memoria un canto già scritto, cioè i saturni della sua traduzione, non passibili di essere variamente ricreati, modificati o ampliati, ad ogni successiva *performance* od esecuzione.

Se la *Camena* non inseguisse gli argomenti e la forma del canto per la memoria del vate Andronico, a questo essi sfuggirebbero, né come un aedo omerico ha la possibilità di crearli ogni volta *ex abrupto*, almeno così doveva pensare il poeta latino. Insomma, per quanto Andronico fosse nella situazione dei rapsodi successivi al primo che fissò (o ai primi che fissarono) in qualche modo, per iscritto, il testo omerico, e fosse quindi nella situazione di doverlo memorizzare come il personaggio dello *Ione*¹³ di Platone; a differenza di costoro, che potevano pur continuare a invocare una Musa che li aiutasse a *creare* il canto, a invocarla cioè nella forma appropriata di colui che per primo l'aveva così invocata, Andronico era pur sempre il traduttore in latino. E in questa traduzione, che avrebbe poi recitato, non poteva per questa doppia veste di traduttore e recitatore invocare la Camena a creargli il carme, perché esso era stato già creato da Omero una volta per tutte, ma doveva invocarla perché l'aiutasse a ricordarlo nel corso della recitazione. La Camena latina canta nella mente del vate-aedo per far ricordare, essa suggerisce, è la sua memoria. Forse questo aspetto era in parte già nel *μοι ἔννεπε* odisiaco e Andronico l'ha reso esplicito al massimo, perché egli non crea poesia omerica ma la recita, perché l'ha memorizzata, ma in latino, dopo averla tradotta.

Possibilità, dunque, che nel *μοι ἔννεπε* *Μοῦσα* omerico vi sia già qualche aspetto semantico che compare poi in Andronico. È innanzi tutto interessante la sottolineatura di P. Chantraine¹⁴ per il quale il

traduzione dei testi classici. Teoria prassi storia. Atti del Convegno di Palermo 6-9 aprile 1988 a c. di S. Nicosia, Napoli 1991, 187-96.

¹³ Su questo cf. R. Velardi, *Enthousiasmòs. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma 1989, 13 ss. La descrizione del rapsodo come attore, fatta da Velardi sulle fonti greche di V e IV sec. a. C., mi sembra valida anche per l'epoca latina di seconda metà del III sec. a. C., giacché nel caso di Andronico si tratta comunque di un recitatore-attore della propria traduzione dell'*Odissea* omerica, recitazione che sarà stata fatta dal poeta tenendo anche conto delle recitazioni rapsodiche omeriche contemporanee: su ciò Flores, *Latinità*, 101 s. e note.

¹⁴ *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris 1970, 350. Ricollega, infine, *ἔννεπε* all'*«ant.irl. insce 'discorso'»*, non saprei con quanto fondamento, M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, I, Roma 1971, 104.

verbo ἔννεπε è «terme archaïque du vocabulaire noble», sul che sembra esservi un generale consenso. Questo manca però nel ricostruire l'etimologia di ἔννεπε, soprattutto perché qualcuno oggi insiste su -νν- come «un allongement métrique de graphie éolienne» (Chantraine) contro un'assimilazione eolica di un originario -νσ- che riconduce di necessità a ἐν + *σεπε da *σέπω, forma probabilmente eolica e ben più arcaica del medio e attestato ἔπομαι. Come è noto, le vie dell'ideologia sono tortuose e infinite, lungo il loro corso il principio di non contraddizione è assente, ed esse sono talora praticate senza consapevolezza anche dai linguisti, di lessici etimologici e non, nel nostro caso sia sul versante latino che greco, tutti¹⁵ evidenziando che il lat. *insece* (*inseque*) coincide linguisticamente con ἔννεπε. L'accezione tuttavia di ἔννεπε è sempre e soltanto: 'dimmi, racconta'.

Tale interpretazione corrente e generalizzata di ἔννεπε, peraltro corrispondente a quella di *insece*, si può far risalire con sicurezza fino al *dic mihi* di Orazio; quanto, infatti, alla letteratura scoliastica¹⁶ essa, pur interpretando nel senso di εἰπέ, λέγε, ecc., è di datazione incerta. Che, tuttavia, μοι ἔννεπε di α 1 sia con il valore di *uerbum loquendi* non possiamo provarlo in nessun modo; possiamo però provare a fare un paio di ipotesi: che non lo sia e che il valore di *uerbum loquendi* si sia sviluppato o sovrapposto, successivamente, a quello di *uerbum insequendi*, quest'ultimo ancora presente in ipotesi in α 1. Se così fosse stato, Andronico non avrebbe fatto altro che tradurre con *insece* = 'inseguì per me (nella memoria)' quello che era già il significato di μοι ἔννεπε.

Seconda possibilità è che Andronico, avendo consapevolezza della etimologia di ἔννεπε, pur sapendo che il termine aveva assunto ai suoi tempi in α 1 il significato di *uerbum loquendi*, abbia voluto restaurare un più antico significato di 'inseguì' anche per il greco

¹⁵ Cf. F. Bechtel, *Lexilogus zu Homer. Etymologie und Stammbildung Homerischer Wörter*, Halle 1914, 125; É. Boisacq, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Heidelberg 1950⁴, 255 s.; Walde-Hofmann, *Lateinisches*; Ernout-Meillet, *Dictionnaire*; H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, I, Heidelberg 1960, 520; Chantraine, *Dictionnaire*; *Lexikon des frühgriechischen Epos*, 11 Lief., Göttingen 1984, 599 s.

¹⁶ *Scholia in Homeri Odysseae A 1-309 auctiora et emendatiora*, edidit A. Ludwich, Hildesheim 1966 (rist. dall'ed. di Königsberg 1888-1890), 7 s.

omerico. Questa seconda ipotesi ha tutta l'apparenza di essere assai debole, per il fatto che le conoscenze linguistiche dell'epoca di Andronico non gli avrebbero facilmente consentito di risalire da ἔννεπε a *ἔνσπεπε con il successivo conguaglio con *insece*. Così per S. Mariotti¹⁷ della «comune etimologia dei due vocaboli (...) Andronico non poteva avere coscienza», dando inoltre Mariotti per scontato che i due verbi significassero 'canta'. Una terza possibile ipotesi poi è che Andronico avesse dinanzi qualche più antica traduzione in latino dell'*incipit* dell'*Odissea* omerica, e abbia riutilizzato *insece* come equivalente latino del greco, quale che poi fosse il significato attribuitogli. Spostare però ad epoca ben più arcaica di Andronico la resa in latino di ἔννεπε, se è permesso dalla grande arcaicità, come si è detto, dell'esito *insece* (che spiega anche meglio l'equivalenza con ἔννεπε < *ἔνσπεπε), non aiuta tuttavia a spiegare quale poi fosse il significato che realmente Andronico dava a *insece*.

Infine, può essere anche un caso, nella traduzione latina, la eguaglianza delle radici dei due verbi, e Andronico ha badato soltanto a rendere il significato del verbo greco in latino. Poiché è tutto da dimostrare che *insece* all'epoca del poeta avesse il valore di *uerbum loquendi* e non piuttosto *insequendi*, è più probabile, come ipotesi più economica, che Andronico desse anche ad ἔννεπε il significato di 'insegu'. È infatti, lo si è visto, una *petitio principii* dire che *insece* = *dimmi* perché tale è il significato di ἔννεπε. George A. Sheets¹⁸ in mancanza di meglio sostiene che *insece*, nel senso sopraddetto, è «an Umbrian gloss», che è un modo di spiegare con l'ignoto il non noto¹⁹.

Nei fatti, sia per un antico che per un moderno prima dello sviluppo dell'oralistica omerica, che μοι ἔννεπε e *mihi insece* significano *dimmi* oppure *insegu per me* (nella memoria: cioè *suggeriscimi*,

¹⁷ Livio Andronico e la traduzione artistica. Saggio critico ed edizione dei frammenti dell'*Odysea*, Urbino 1986², 28, n. 36.

¹⁸ *The Dialect Gloss, Hellenistic Poetics and Livius Andronicus*, *AJPh* 102, 1981, 68.

¹⁹ Cf. la critica mossa da Kearns 1990, 43 s. L'argomento principale di Sheets è: «The root-final velar in place of labiovelar in *insece* < **ensek*^w is phonologically anomalous in Latin». Questo è falso perché, da una parte, fin dall'epoca latina più arcaica si ha il trattamento della velare greca -k- nella labiovelare lat. -qu- se a questa segue un'altra vocale: cf. nell'iscrizione di Lavinio di Castore e Polluce, del VI sec. a. C., il trattamento del gr. Πολυδεύκει in *Podlouquei* che, d'altra parte, darà successivamente l'esito *Polluci*; del resto Kearns ricorda «the variation sequor: secutus (< **sequutus*)», e la conclusione è che *insece* può aver dato luogo a *inseque* (e viceversa).

aiutami a ricordare) non faceva o non fa molta differenza. Oggi una diversa prospettiva di approccio a questi testi può recuperare una loro individualità storica, poi oscuratasi. E d'altro canto, sul piano linguistico, troppo poco conto si fa e troppo poco spazio si dà, come in questo caso, al mettere in evidenza la possibilità di intreccio, sovrapposizioni e simili, già alle origini del fenomeno indagato, di almeno due sistemi linguistici omofoni (come nel caso di *seq^u, vuoi nel significato di *insequire*, vuoi di *dire*, vuoi perfino di *vedere*: cf. A. Walde-J. B. Hofmann, I, 703).

La vera stranezza, infine, consiste in ciò, che in Gellio, accanto a *insece* come *uerbum loquendi* vi è anche il conguaglio con *insequere* = *inseguir*, e soprattutto a 18.9.9 s. si dice: *Doctores quoque et interpretes uocum Graecarum*: "Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, et ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι, dictum putant, quod Latine 'inseque' dicitur, namque in altero ν geminum, in altero σ esse tralatium dicunt. Sed etiam ipsum illud ἔπη quod significat uerba aut uersus, non aliunde esse dictum tradunt quam ἀπὸ τοῦ ἔπεσθαι καὶ τοῦ εἰπεῖν. Qui Gellio, a mio avviso, vuol dire che in ἔννεπε si è raddoppiato il ν (ενσ- > ενν-), mentre in ἔσπετε νσ si è mutato in σ (ενσπ- > εσπ-)²⁰.

Inoltre in Gellio vi è una chiara consapevolezza del rapporto etimologico di ἔννεπε ed ἔσπετε da (un composto di) ἔπομαι = *sequor* (così interpreta anche *ThlL* s.v. *inseco*, *insequo*, 49 ss.). Gellio, ora ci appare in modo assai chiaro, deriva qui da diverse fonti e riporta frammenti utili sia per l'interpretazione di ἔννεπε che di *insece*, riconnettendo tale forma al verbo *insequor* nel senso di *insequire*. Cade perciò a proposito anche ἔσπετε di B 484, ricordato da Gellio. Qui il valore del verbo può essere proprio quello di *insequire* con la memoria, quindi 'fatemi ricordare'. Si tratta, infatti, nel κατάλογος νεῶν di un lungo elenco di nomi per ricordare i quali occorreva una vera mnemotecnica. Soltanto le Muse μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον (B 492): la funzione mnemonica affidata alle Muse è qui manifesta. E c'è da aggiungere che se è vera la recenziarietà dell'attuale assetto dell'elenco essa garantisce per ἔσπετε di un appello alla memoria delle Muse, per farlo ricordare al rapsodo,

²⁰ Il testo è leggermente corrotto, come appare anche dalle varianti: si dice a proposito di qualche lettera che ha subito una mutazione, un cambiamento (*esse tralatum*). Poiché tutto il discorso riportato in Gellio ha di mira i conguagli con il lt. *inseque*, non è sufficiente dire che è cambiato il sigma, ovvero il solo ni (se con alcuni codd. si omette σ e si sottintende ν). Sospetto pertanto che in origine ci fosse νσ (cf. anche la corruzione g del cons. codd. γ).

piuttosto che di un appello alla loro forza creatrice²¹. In quest'ultima direzione invece interpretava, e non c'è da stupirsi per quanto si è detto, Virgilio, *Aen.* 7.641: *cantusque mouete*²², rivolgendosi alle Muse e aprendo così il suo 'catalogo' italico dei condottieri. Tuttavia in questa interpretazione virgiliana di ἔσπετε c'è una qualche ambiguità: infatti il successivo B 492 è così reso in *Aen.* 7.645: *et meministis enim, diuiae, et memorare potestis*, con amplificazione del verbo greco.

È interessante, infine, ricordare che proprio con B 484 ἔσπετε ὕψιν μοι, Μοῦσαι κτλ. sarebbe cominciata l'*Iliade* secondo alcuni, come riferiva Aristosseno ἐν α' Πραξιδάμαντείων, e quindi al più tardi nel quarto secolo a. C.²³. Il rilievo dato a questo verso, ancora all'epoca di Gellio, è un sintomo dell'importanza data ad esso in antico, a torto o a ragione.

In questo peregrinare e sviarci per testi omerici greci e latini, ritorniamo per un attimo ad α 1 e ad ἔννεπε che possa significare 'inseguì per me (nella memoria)': se così, allora bisognerebbe retrodatare fino all'aedo o rapsodo ricucitore di preesistenti brani odissiaci, e appunto autore di α 1, la concezione di una Musa che viene invocata per aiutare a richiamare alla memoria qualcosa di già dato ed esistente, non già invocata per aiutare a creare *ex novo* brani poetici su Odisseo. Se poi fosse sicuro che B 761 σύ μοι ἔννεπε, Μοῦσα, in clausola esametrica, è più antico di α 1, potremmo avere la

²¹ Per l'interpretazione complessiva del passo di B 484-92, trascalgo, da una bibliografia enorme, A. Setti, *La memoria e il canto. Saggio di poetica arcaica greca*, SIFC 30, 1958, 146 ss., che condivido solo in parte, ma che va segnalato per l'acutezza delle analisi venute ben prima della bibliografia oralistica dei primi anni '60; C. Brillante, *Il cantore e la musa nell'epica greca arcaica*, *Rudiae* 4, 1992, 22 ss., una sintesi accorta, ma vi si difende l'interpretazione tradizionale di ἔσπετε = narratemi; concordo maggiormente con E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, tr. it., Roma-Bari 1973, 145 ss. (e cf. anche 127 ss.), in part.: «le Muse simboleggiano il bisogno di memoria e la capacità di reminiscenza dell'aedo, non un'ispirazione spirituale che sarebbe certamente inappropriata per una lista» (p. 146). Sul fatto che a B 484 si tratti di «un poeta tardo» cf. S. Accame, *L'invocazione alla Musa e la "verità" in Omero e in Esiodo*, *RFIC* 91, 1963, 264 e 277.

²² Nella tr. ms. compare un paio di volte la variante *monete*, segnalata anche da Servio, con un significativo richiamo piuttosto alla memoria! Il v. 7.641 si ritrova tale e quale a 10.163, prima del cosiddetto catalogo etrusco, anche qui con la variante *monete* di alcuni codd.

²³ Cf. Th.W. Allen, *Homer. The Origins and the Transmission*, Oxford 1969 (rist. dall'ed. 1924), 289 s.

prova che l'aedo, o rapsodo che fosse, si serviva per l'*Odissea* di una formula già esistente con la quale invocare la Musa, per fargli ricordare la materia da cantare. Per S. Accame²⁴, un Maestro dei miei giovanili anni napoletani, era comunque ben chiaro, partendo da diverse premesse, che in B 761 e 484 la Musa «non è più invocata per cantare essa», come nell'*incipit* iliadico, «ma solo per suggerire».

La Musa dell'*incipit* odissiaco ha la funzione perciò di richiamare alla memoria la materia di canti già composti, non già di ispirazione per canti ancora da comporre. Siamo in una fase tardiva dell'insieme dei materiali dei poemi omerici, ad uno stadio di inoltrata creazione e rielaborazione, non a quello iniziale delle più antiche elaborazioni. E ciò è in genere riconosciuto²⁵ quanto alla composizione di α 1 ss. che è venuta molto tempo dopo la composizione delle peripezie di Odisseo.

Dando rilievo a questo aspetto di memoria, di mnemotecnica della poesia omerica, s'insiste non soltanto sulla fase più arcaica, dove era la memoria che consentiva la riutilizzazione formulare, ma anche sulla fase ultima, e più recente, dove è la memoria che consente il fissarsi del testo poetico, anche a causa della scoperta della scrittura alfabetica; s'insiste perciò su quello spazio della attività poetica con testi che diventano sempre più testi anche scritti, pur continuando ad avere una destinazione orale attraverso la recitazione rapsodica.

Ritorniamo ad Andronico, per il quale il caso ha voluto che si salvasse la citazione fatta da Prisciano in *GLK II* 198.12 = fr. 23M., che leggo con Fruterius, Lindsay e Paul Maas così:

*Nam diua Monetas filia me docuit*²⁶.

²⁴ Accame, 268.

²⁵ Si veda il Wilamowitz delle *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884, 20; cf. anche B. Marzullo, *Il problema omerico*, Milano-Napoli 1970², 100 ss., con importanti precisazioni, fra le quali quella di credere, con A. Ronconi, «ad una possibile dipendenza di B e Θ da α» (p. 100 in n.).

²⁶ I codd. di Prisciano hanno *filiam docuit*, corretto dallo Scaligero in *filia d.* e dal Fruterius (presso W. Meyer, RhM 33, 1878, 246), dal Lindsay (*The Saturnian Metre*, AJPh 14, 1893, 151) e infine dal Maas, sembra in modo indipendente, in *filia me* (la correzione fu comunicata privatamente a S. Mariotti, *Il 'Bellum Poenicum' e l'arte di Nevio, Saggio con edizione dei frammenti del 'B. P.'*, Roma 1970², 5, n. 2: vd. anche dello stesso Livio Andronico, 71). La correzione Fruterius - Lindsay - Maas non ha avuto fortuna neanche presso S. Mariotti, forse per motivi metrici che peraltro non mi sembrano impedienti. Paleograficamente, inoltre, appare più verisimile una caduta di *e*, anche a causa del verbo *docuit*, che l'inserzione di *m*. Così deve aver ragionato anche Buecheler (JKPh 87, 1863, 333), le cui correzioni <*e*>*m* (accolta da M. Lenchantin, nell'ed. 1937) oppure <*i*>*m*

La figlia divina di Moneta è appunto la Camena. Omero non conosce una Musa figlia di Μνημοσύνη, quest'ultima conguagliata alla latina Moneta da Andronico. È soltanto in Esiodo, *Theog.* 54, e nell'Inno cosiddetto omerico ad Hermes, 429-30, che compaiono le Muse come figlie di Μνημοσύνη²⁷, la dea della memoria, alla quale Andronico fa appunto corrispondere l'arcaica Giunone Moneta²⁸, da *moneo*, la dea che fa ricordare. Andronico, come si vede, cura molto le forme divine della memoria.

P. Maas rinviava a χ 347 s., come testo per la traduzione di Andronico, quando l'aedo Femio che sta supplicando Odisseo dice: αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας / παντοίας ἐνέφουσεν. Il passo andronichiano mi sembra scarsamente congruente con questo omerico, e si deve piuttosto ritornare a quello di θ 480 s., che tradizionalmente è stato sempre confrontato con questo verso di Andronico, dove Odisseo, parlando anche dell'aedo Demodoco, dice: οὐνεκ' ἄρα σφέας / οἶμας Μοῦσ' ἐδίδαξε (ad essi la Musa insegnò i canti). Si veda anche poco dopo a θ 488, dove Odisseo si rivolge a Demodoco: ἦ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάις.

Certo, la correzione *filia me* introduce un elemento nuovo nel testo andronichiano rispetto a questi ultimi due passi omerici. In Andronico è fuor di dubbio che *docuit* traduce alla lettera ἐδίδαξε (quale che poi sia il loro valore temporale, se di consuetudine o

(accolta da Bergfeld, vd. *infra*) non trovano però riscontro nel latino del III sec. a. C. H. Bergfeld, *De versu saturnio*, Marpurgi Cattorum 1909, 116, pensava anche alla possibilità di correggere in *filia eū = eum*, correzione non molto credibile; non si è ancora pensato a un possibile, originario, *filia méd docuit* ridottosi, progressivamente, a *filia me d. c* poi *filiam d.*

²⁷ Per E.A. Havelock, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, tr. it., Roma-Bari 1987, 101, Mnemosyne «significa l'esercizio della memoria come attività, ossia il 'ricordo' o la rievocazione», per cui «La ragione della loro (*delle Muse*) esistenza non è l'ispirazione, come divenne in seguito, bensì la funzione» (p. 102): su ciò cf. anche B. Gentili in QUCC 8, 1969, 14 s. Sul rapporto linguistico, generalmente ammesso, di Μοῦσα con una radice **men* connessa alla memoria, cf. Setti, 129 s. in nota, e Brillante, 26 s., che riassume lo stato della questione. Setti in particolare sottolinea l'origine di Μοῦσα in rapporto ai procedimenti della memoria, e quando si oscurò il significato del termine, in seguito alle trasformazioni fonetiche subite, tuttavia rimase una concettualizzazione alle Muse legata che fece sì che si desse poi loro per madre Mnemosyne (p. 131).

²⁸ Cf. E. Marbach in *RE* XVI, 1, 1933, cc. 113-19, s. v. *Moneta*.

meno), ma con *me* la riduzione alla prima persona del discorso di Andronico non può consentirci di ammettere facilmente che nel 'vate' latino sia Demodoco che parla²⁹. Forse in Andronico era Femio a parlare in prima persona, come in χ 347 s., ma nei termini degli altri due passi omerici. Come è noto, queste 'contaminazioni a distanza'³⁰ sono comuni in Andronico, e già riconosciute da tempo come parte della sua tecnica di traduttore.

Chiarito tutto questo, c'è però una diversa funzione che il saturnio verrebbe ad assumere all'interno della *performance* del poeta latino, che recitava in teatro la propria selezione in latino dall'*Odissea* omerica³¹. Laddove i due passi omerici parlano soltanto della Musa, figlia di Zeus, che è solita insegnare, Andronico va a cacciarsi in un ginepraio genealogico. Andronico, s'è visto, qui non nomina la *Camena*, ma la divina figlia di Moneta, con il conseguente sottinteso conguaglio di Moneta con Mnemosyne, mettendo a partito anche le proprie conoscenze di poesia esiodea e dell'Inno postomerico ad *Hermes*. Credo che una possibile spiegazione stia nel modo di guardare andronichiano alle funzioni della *Camena*, ergo della omerica Musa, che anche in lui sono essenzialmente rivolte ai meccanismi della memoria. Il richiamo a *Moneta*, la personificazione femminile del *monere*, del far ricordare³², con la suffissazione in *-ta* eguale a quella

²⁹ Che l'episodio di Demodoco sia stato, comunque, presente nella traduzione di Andronico - anche se in forma molto abbreviata - lo si deduce dal fr. 19 M., dove Ulisse si deterge le lacrime: cf. θ 88 (su cui vd. Flores, *L'Odissea*, 194 s.). Al libro VIII dell'*Odissea* si riferiscono anche altri versi: cf. fr. 20 M. ~ θ 138 s.; fr. 21 M. ~ *ib.* 322 s.; fr. 22 M. ~ *ib.* 378 s. Allo stesso episodio di Demodoco si riferirebbe il fr. 29M., se è vero il referente omerico di θ 510, individuato da E. Mengoni, AFLM 17, 1984, 337-49.

³⁰ Cf. Mariotti, 35, n. 51.

³¹ Insisto su questo aspetto, perché ancora di recente M. Scaffai (nelle note di aggiornamento alla traduzione in italiano di J. Tolkiehn, *Omero e la poesia latina*, Bologna 1991, 169, citando il mio *Latinità*, 102 ss.) sostiene falsamente che avrei parlato di «traduzione antologica destinata a rappresentazioni sceniche»: qui Scaffai, che chiaramente non ha letto quanto da me scritto, ripete i fraintendimenti di Traglia, 19, da Scaffai citato per le obiezioni inconsistenti a me rivolte. Ero già intervenuto in *L'Odissea*, 196 e n. 19, su Traglia, e su un altro caso analogo di citazione del mio libro di seconda mano.

³² Cf. Cic. *div.* 1.45.101: *atque etiam scriptum a multis est, cum terrae motus factus esset, ut suae plena procuratio fieret, uocem ab aede Iunonis ex arce exstitisse; quocirca Iunonem illam appellatam Monetam; nat. 3.18.47: ergo etiam Spes Moneta omniaque quae cogitatione nobismet ipsi possumus fingere; Hygin. fab. praef. 65: Ex Ioue et Moneta, Musae. Cf. anche G. Erasmi, *Studies on the Language of Livius Andronicus*, Ann Arbor-Michigan 1975, 520-21.*

della dea latino-arcaica *Carmenta*³³, la personificazione del *carmen*, o a quella delle *Indigitamentgottheiten*³⁴, vuole essere un corrispettivo, forse non soltanto paretimologico, di Μνημοσύνη, dove la suffissazione in -σύνη semantizza l'operatività della memoria³⁵.

Andronico recitava, e doveva memorizzare la propria traduzione. La memoria in lui ha una funzione primaria, deve aiutarlo a recitare un testo scritto e passibile soltanto di minime variazioni, è già una funzione assai vicina a quella della memoria per l'attore moderno.

Napoli

Enrico Flores

³³ Cf. Liv. 1.7.8; Hygin. *fab.* 277; D.H. 1.31.1: 32.2; Isid. *etym.* 1.4.1: in questi passi la ninfa *Carmenta* compare come madre di Evandro, in Dionigi e Isidoro è anche connessa esplicitamente a *carmen*, e in Igino e Isidoro anche al processo di alfabetizzazione degli antichi Latini in Italia. Cf. infine *R.E.* III, 2, 1899, s.v. *Carmenta* (*Carmentis*), cc. 1594 s.; G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, tr. it., Milano 1977, 343 s.

³⁴ Come *Voleta, Peta, Februata, Stata, Tacita*: cf. Marbach, c. 114. Per la suffissazione in *-ta* vd. anche *Iuuenta*.

³⁵ Cf. P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1933, 211 s.; U. Wyss, *Die Wörter auf -σύνη in ihrer historischen Entwicklung*, Aarau 1954, in part. 60 ss. Vd. anche C. Calame, *L'ispirazione delle Muse esiodee fra tradizione orale e scrittura: autenticità o convenzione letteraria?*, in AA. VV., *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, a cura di G. Cerri, Roma 1986, 95 s., con alcune buone osservazioni. Per i passi già esaminati dell'*Odissea*, J. Svenbro, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, tr. it., Torino 1984, 47 s., anticipa il rapporto Musa - Mnemosyne, ma a mio avviso senza alcun fondamento nella situazione testuale, che vede Mnemosyne comparire solo dopo i testi omerici.

IL MITO DI ORFEO TRA VIRGILIO E OVIDIO

Il racconto della favola di Orfeo nel IV libro delle *Georgiche* è una delle pagine più belle e famose della poesia latina: come tale non si contano gli studi sulla sua forma come sui contenuti, analisi delle fonti, rapporti con altre redazioni della storia. Di questa enorme messe di materiale critico terremo naturalmente conto - nei limiti imposti dalla sua mole, come sa chi si cimenta in studi virgiliani - concentrandoci tuttavia su un aspetto specifico, la struttura del racconto e le modalità narrative.

Il pastore Aristeo, disperato per la moria delle proprie api, si rivolge alla madre, la ninfa Cirene, supplicandola di venirgli in soccorso. Ma essa, visitata dal figlio in un fantastico mondo subacqueo, lo invita a assalire Proteo, uno strano dio marino, che si muta in ogni forma immaginabile, pur di sfuggire a chi lo interroga. Le sue facoltà sono infatti quelle di un veggente, l'unico che può rivelare a Aristeo la causa della morte delle api.

Se scorriamo l'insieme del racconto svolto dal bizzarro dio marino nella sua funzione di onnisciente come già era apparso nell'*Odissea* (δ 435 ss.), emerge una narrazione sentimentale, che mostra incongruenza col personaggio narratore. Per le giustificazioni possibili di tale incongruenza si sono espressi in molti e io stesso parecchi anni or sono ne ho proposta una, tutta di ordine poetico¹, a cui sostanzialmente resto fermo: il racconto si svincola ben presto dal suo narratore in quanto la consultazione di Proteo costituisce nulla più che un espediente per introdurre il racconto nel racconto (la storia di Orfeo all'interno di quella di Aristeo) secondo la tecnica dell'epillio.

Si diceva dunque di un racconto sentimentale ben lontano da Proteo, il bizzarro narratore. Lo attesta una estensione maggiore della descrizione dei sentimenti rispetto a quella degli eventi, con la ripresa di effusioni liriche, anch'esse caratterizzanti dell'epillio neoterico. Vale inoltre ricordare un altro dei caratteri già riconosciuti alla forma dell'epillio, la desultorietà della narrazione, la sua costruzione per scene più che per lunghe sequenze narrative, una qualità che certo era in parte influenzata dalla disposizione particolare di quella forma poetica a accogliere in sé l'*ekphrasis* di opere d'arte figurativa. La

¹ MD 4, 1980, 66 s.

costruzione a scene, oltre a rimandare all'ovvio referente drammatico, comporta di per sé una propensione a tralasciare i momenti di passaggio e sutura, a non curare la completezza del racconto. Di fronte a un ipotetico schema narrativo, un mito una favola o un evento storico che fosse, il poeta che opera con la forma dell'epillio si riserva una grande libertà nello scegliere e selezionare i momenti della vicenda, e soprattutto nell'omettere tutto ciò che non si presenta adatto a una narrazione particolarmente orientata. Carattere intrinseco dell'epillio è dunque, rispetto all'epos maggiore per sua natura tendente a una narrazione totale, una forte selezione dei temi e degli eventi e una facile omissione di quelli che non rispondono all'interesse particolare del poemetto². L'epillio propone quindi una scelta narrativa di parte, anzi provocatoriamente di parte, che si esprime in un'alternativa all'epos tradizionale. Solo gli elementi della 'storia' che rispondono all'effetto particolare richiesto da quel componimento ne verranno a costituire la narrazione, con la soppressione totale o parziale degli altri.

Nel racconto di Proteo³ dobbiamo all'inizio escludere i vv. 453-56, i quali si configurano come il passaggio necessario per introdurre: in linguaggio solenne dichiarano a Aristeo di quale inconsapevole colpa egli si sia macchiato. Quando arriviamo all'inizio del racconto (457), ancora fortemente condizionato dalla necessità di rispondere alla domanda di Aristeo, troviamo l'evento fondamentale, il morso mortale

² Folta è la bibliografia sulla definizione di questo problematico genere poetico. Tra i lavori più significativi ricordo: J. Heumann, *De epyllio Alexandrino*, Königsee 1904; G. May, *De stilo epylliorum Romanorum*, Kiliae 1910; C.N. Jackson, *The Latin Epyllion*, HSPh 24, 1913, 37-50; G. Perrotta, *Arte e tecnica dell'epillio alessandrino*, A&R 4, 1923, 213-29 = *Poesia ellenistica. Scritti minori*, II, Roma 1978, 34-53; M.M. Crump, *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Oxford 1931; A. Perutelli, *La narrazione commentata. Studi sull'epillio latino*, Pisa 1979; A. Thill, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris 1979, 355-412; K.J. Gutzwiller, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, Meisenheim am Glan 1981.

³ I caratteri essenziali della narrazione virgiliana furono colti bene da Ed. Norden, *Orpheus und Eurydice. Ein nachträgliches Gedenkblatt für Vergil*, SPAW, Berlin 1934, H.6 = *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, Berlin 1966, 468-532 (da cui cito). Questo saggio, una delle ultime fatiche del grande filologo tedesco, contiene ancora alcune delle pagine più importanti scritte sull'episodio di Orfeo in Virgilio e anche sul confronto col racconto in Ovidio. Per altro si tratta di un saggio, in cui l'autore recepisce completamente un'impostazione critica che non gli era familiare, quella inaugurata da R. Heinze nella sua *Virgils epische Technik*, Leipzig und Berlin 1915³.

del serpente, solo implicitamente indicato, e non assolutamente narrato. Se ci accostiamo alla lettura dei vv. 457-59, vi cogliamo facilmente nell'ottica narrativa una delusione per il lettore: la sposa di Orfeo destinata a morire non vide nella corsa un enorme serpente nascosto fra l'erba. Un destinatario della narrazione senza alcuna prevenzione di genere poetico e senza alcun bagaglio di informazione specifica si attenderebbe a questo punto una rievocazione, seppur breve, del morso e della morte di Euridice. Ma qui il racconto è come tagliato: sono introdotti invece il coro delle ninfe e il loro pianto che si diffonde e riecheggia per tutta la natura e accompagna il canto di Orfeo. Intanto il racconto patetico ha preso nettamente il sopravvento sulla funzione oracolare di Proteo e il pronome di seconda persona che appena al v. 457 era ancora riferito all'interrogante Aristeo, il destinatario, si converte adesso a designare Euridice, un personaggio del racconto, secondo i modi sviluppati soprattutto dall'epillio e dalla narrazione elegiaca.

Subito si manifesta la costruzione a scene e subito tale costruzione comporta l'omissione di particolari importanti, direi essenziali. La scena del canto patetico è quella amplificata a dismisura fino a congiungersi senza soluzione di continuità al diffondersi dello stupore nell'Ade. Come le foglie tutte le anime si muovono al canto disperato di Orfeo e persino i mostri infernali, le Eumenidi e Cerbero, sono stregati dalla magia del suo canto. L'ampio quadro si chiude col blocco inaudito della ruota di Issione (484). Al v. 485 la narrazione riprende con un'altra scena, la risalita dei due coniugi dall'Ade (*iamque pedem referens casus evaserat omnis...*), un salto, che comporta un'altra omissione cruciale nel racconto.

Tutto il momento della preghiera a Proserpina e la concessione del ritorno sulla terra di Euridice col relativo patto è saltato; un lettore che non fosse preventivamente informato sulla vicenda non riuscirebbe a comprendere come fosse stata concessa la risalita di Euridice dagli Inferi e non possiamo più oggi rassegnarci alla tranquillizzante affermazione di un vecchio lettore crociano, per cui «non c'è bisogno di molte parole per sentire che il nuovo miracolo è avvenuto»⁴. Rimane questa l'omissione più clamorosa nella desultoria narrazione virgiliana e ci riconduce facilmente all'orientamento privi-

⁴ G. Pavano, *La discesa di Orfeo nell'Ade in Vergilio e in Ovidio*, Mondo Classico 7, 1937, 347.

legiato dall'epillio: la rappresentazione del patetico specie in forme estreme, una rappresentazione che soffoca e comprime le esigenze prime della narrazione stessa. Come è riuscito Orfeo a commuovere Proserpina? A quali condizioni la sposa è stata riconcessa a Orfeo? Sono quesiti su punti essenziali alla narrazione che restano senza risposta all'interno del testo virgiliano: per il secondo un brevissimo richiamo parentetico qualche verso più avanti, 487 *namque hanc dederat Proserpina legem*, costituisce il minimo indispensabile per rendere appena intelligibile la storia, ma anche un segno tangibile di quanto sia elisa la narrazione.

In questa sezione, quella del tragico sguardo rivolto all'amata, e nella immediatamente successiva, in cui si rinnova il canto ancor più disperato di Orfeo, si attua in forma vistosa l'interferenza del narratore col racconto. L'analisi fondamentale di Brooks Otis⁵ ha messo in piena luce l'*empathia* che pervade tutta questa narrazione. Ai vv. 504-05 lo stile indiretto libero opera una sovrapposizione tra il sentire del narratore e quello del personaggio, ai vv. 511-15 la patetica similitudine dell'usignolo rinsalda la soggettività della narrazione. D'altronde, a chiudere il cerchio (anche la struttura a anello è un ben noto ingrediente nella poetica dell'epillio), ancora una serie di luoghi geografici che fanno da sfondo al pianto del cantore. Ai vv. 520 ss., così come per brevi cenni sommari era stata rievocata all'inizio l'origine di tutta la vicenda, altrettanto brevemente è accennato l'epilogo con la sola forte insistenza sull'ultima scena, il massimo del patetico, in cui la testa definitivamente mozzata di Orfeo continua a invocare la sposa Euridice. Struttura a anello, esaltazione del patetico, intensa soggettività, costruzione a scene sono tutti i caratteri della poetica dell'epillio che soverchiano la dimensione narrativa del poema e la costringono a funzione secondaria. Tutto infatti converge nel far perdere di vista l'obbiettivo primario del narrare; ché altro è l'uso del mito: come in un rifacimento lirico, ne vengono estratti e amplificati alcuni episodi, i quali rispondono a una precisa scelta poetica. L'impostazione del narrare virgiliano configura il testo come una poesia altamente dotta, che non ha lo scopo primario di informare il lettore, ma piuttosto quello di proporre estratti opportunamente orientati a un pubblico di elevata competenza, già al corrente della storia narrata. Data una ipotetica configurazione del racconto completo, Virgilio

⁵ *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963. L'analisi dell'episodio è contenuta alle pp. 190-214.

opera una fortissima selezione estrapolando qua e là le parti che più si adeguano al suo progetto poetico. Il risultato lirico è pressoché perfetto, ma quello narrativo (e l'epillio è pur sempre una forma narrativa) risulta costellato di numerosi vuoti, conseguenza diretta di altrettante scelte fortemente orientate.

Sull'essenza della narrazione ovidiana delle *Metamorfosi* si è detto abbastanza, perché si debba qui tornarvi problematicamente. Essa oppone al sentimentalismo virgiliano il pieno recupero del piacere del narrare, una precisa e sorvegliata mancanza di interferenze del narratore col personaggio, che non esclude la descrizione psicologica, purché sia condotta con distacco⁶; l'interesse concentrato sul miracoloso, come si conviene al poema che fin dall'inizio dichiara qual è il suo tema, *mutatas dicere formas*. Con lo stretto riferimento al modello virgiliano ne ripropone temi e rifacimenti, di cui non sempre è stato agevole cogliere la cifra esatta⁷. Per quel che riguarda Orfeo,

⁶ Ho discusso questo aspetto della narrazione ovidiana, non da tutti ugualmente recepito, in Perutelli, *La narrazione*, 96.

⁷ Anche la bibliografia specifica sul rapporto tra il racconto di Virgilio e quello di Ovidio è molto ricca. Fondamentale, al solito, il cit. saggio di Norden, soprattutto le pp. 509-18. Altrimenti si veda Pavano, 345-358; C.M. Bowra, *Orpheus and Eurydice*, CQ 46, 1952, 113-26; H. Wimmershof, *Einige Betrachtungen zu Orpheus und Eurydike in antiker und moderner Dichtung*, Gymnasium 64, 1957, 340-46; W.C. Stephens, *Descent to the Underworld in Ovid's 'Metamorphoses'*, CJ 53, 1958, 177-83; H. Gugel, *Orpheus' Gang in die Unterwelt in den 'Metamorphosen' Ovids*, ZivAnt 22, 1972, 39-59 (un'analisi dell'episodio in Ovidio, che prescinde pressoché totalmente dal riscontro virgiliano); F. Claus, *De Orpheus-Eurydicemythe van Vergilius en Ovidius suggesties vor cen parallele behandeling*, Klio 4, 1974, 88-91; A. Primmer, *Das Lied des Orpheus in Ovids 'Metamorphosen'*, Sprachkunst 10, 1979, 123-37; W.S. Anderson, *The Orpheus of Virgil and Ovid: flebile nescio quid*, in J. Worden (ed.), *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*, Toronto 1982, 25-50; C. Neumeister, *Orpheus und Eurydike. Eine Vergil-Parodie Ovids (Ov. 'Met'. X 1 - XI 66 und Verg. 'Georg'. IV 457-527)*, WJA N.F. 12, 1986, 169-81; G. Maggiulli, *Orfeo fra Virgilio e Ovidio*, in AA.VV., *Ovidio poeta della memoria*, Atti del convegno internazionale di studi, Sulmona, 19-21 ottobre 1989, Sulmona 1991, 259-74; C. Santini, *La morte di Orfeo da Fanocle a Ovidio*, GIF 44, 1992, 173-81; Id., *Orfeo come personaggio delle 'Metamorfosi' e la sua storia raccontata da Ovidio*, in AA.VV., *Orfeo e l'orfismo*, a c. di A. Masaracchia, Roma 1993, 219-33. In particolare Ch. Segal, che alcuni anni or sono si era in più occasioni interessato del problema (*Orpheus and the Fourth Georgic. Vergil on Nature and Civilization*, AJPh 87, 1966, 307-20; *Landscape in Ovid's 'Metamorphoses'. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden 1969, 76-7; *Ovid's Orpheus and Augustan Ideology*, TAPhA 103, 1972, 473-94 [tr. it. in Ch. Segal, *Ovidio e la poesia del mito*, Venezia 1991, 68-92]), vi è ritornato nel suo recente volume *Orpheus and the Myth of the Poet*, Baltimore - London 1989, dove alle pp.73-94 svolge una rassegna ragionata degli studi dedicati ai vari aspetti delle due redazioni del mito,

la storia è introdotta all'inizio del libro X e è ripresa a partire dalle nozze con Euridice e dall'infausta presenza del dio Imeneo, il quale invano aveva prima chiamato Orfeo. Alle nozze quindi presagi sfavorevoli e le conseguenze relative non si fanno attendere: in questo caso (vv. 8-10) il racconto è altrettanto breve che nel modello virgiliano, ma anche meno reticente. Quella sorta di attesa che abbiamo colto nel racconto delle *Georgiche*, la sospensione causata dall'introduzione improvvisa della scena del pianto senza che la morte di Euridice fosse adeguatamente esplicitata, la troviamo colmata dal v.10 *occidit in talum serpentis dente recepto*. Subito ai vv. 11 s. siamo davanti al caso contrario: la scena del pianto aveva avuto un'espansione straordinaria in Virgilio, Ovidio la ridimensiona così: *quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras / deflevit vates*, in cui è pressoché impossibile non attribuire a *satis* una doppia valenza infratestuale e intertestuale. Scontata la prima, l'avverbio sfiora una connotazione ironica se riferito alla lunga scena virgiliana. Personalmente non credo a una disposizione semplicemente parodica, ma certo *satis* riassume una situazione già sufficientemente descritta da Virgilio e a esso rinvia. Qualunque sia la funzione specifica dell'avverbio, la sua presenza ci richiama a una prima verifica del rapporto intertestuale fra i due brani: là dove il testo virgiliano era reticente e non specificava, Ovidio specifica e chiarisce; nell'occasione in cui il modello invece si diffonde in ampie descrizioni, Ovidio sintetizza e sorvola alludendo.

Sarà la discesa all'Ade e l'azione di Orfeo agli Inferi a introdurci definitivamente al rapporto che la narrazione ovidiana intrattiene con le *Georgiche*. Abbiamo sottolineato come uno degli effetti, il più clamoroso, che l'accentuata selettività dell'epillio virgiliano impone al racconto sia l'omissione della trattativa e della stipulazione del patto con Proserpina. Ebbene, questo in Ovidio non solo è presente, ma si ritrova vistosamente dilatato. All'Orfeo ovidiano non basta il canto che commuove le creature dell'Oltretomba, egli deve parlare (17 *sic ait*), svolgere una vera e propria suasoria per convincere la regina degli Inferi a restituirgli Euridice. Lungo e articolato è il discorso di Orfeo. A più riprese si è notato che esso si sviluppa come un'accorta e argomentata orazione⁸, certamente poco consona con la commozione

che sono apparsi nel frattempo. Il volume è adesso (*scil.* al momento di correggere le bozze) uscito in traduzione italiana, *Orfeo e il mito del poeta*, Torino 1995.

⁸ Già Norden, 516, osservava che il discorso risponde al quesito retorico τίνας ἄν

che il suo canto diffonde intorno a ogni essere animato e no: egli svolge un vero e proprio ragionamento. Disceso nell'Ade per il suo amore coniugale, quello stesso amore che ha coinvolto le divinità, anche quelle dell'Oltretomba, fa richiesta di un rinvio della morte di Euridice, non di un'abrogazione, perché in ogni caso alla morte tendiamo tutti. Come talvolta accade nel poema ovidiano, la stilizzazione è composita e si possono districare agevolmente le varie matrici, quella retorica della suasoria, le strutture della preghiera, le considerazioni sulla morte proprie della letteratura filosofica e così via; ma nulla di un canto in grado di commuovere il suo pubblico.

Proserpina dunque accetta e propone il patto: anche in questo caso la lacuna del racconto di Virgilio è colmata e a fronte di una narrazione desultoria ne troviamo una piena e complessa, solo abbreviata in quelle parti in cui il testo virgiliano si espandeva.

Questa modalità per così dire alternativa a Virgilio si verifica anche nello specifico del culmine del racconto, là dove Orfeo, cedendo all'impazienza o all'insicurezza del suo amore, si volta indietro violando il patto e perdendo la sposa. Nel testo virgiliano il passo è abbondantemente sottolineato da esclamazioni e da tutti i modi dell'intensificazione patetica: la follia di Orfeo è poi ripresa dalla stessa Euridice che interviene per svolgere il suo estremo lamento e saluto al coniuge. L'esclamazione (*Heu*) del v. 498 sembra riecheggiare quella del narratore (491) in modo che la voce del personaggio si sovrappone a quella del racconto soggettivo. Proprio l'enfasi patetica produce una trascuratezza accentuata nel disegnare i contorni dell'ambiente in cui si svolge la vicenda: l'unico riferimento spaziale è *iam luce sub ipsa* del v. 490. A conclusione delle parole di Euridice la tradizionale scena epica dei personaggi agli inferi, per cui l'eroe visitatore invano tenta di afferrare l'inconsistente ombra. Ma in Ovidio la descrizione del cammino è precisa e Orfeo non è in preda alla follia quando si volta indietro a guardare. Il suo desiderio si mescola al timore in quel sentiero così arduo, oscuro. È in tal modo contestata l'interpretazione virgiliana del gesto di Orfeo, l'atto di un folle fuor di senno, ne è proposta invece una del tutto razionale: Orfeo agisce dietro l'impulso di due motivazioni.

Non solo: l'Euridice di Ovidio esplicitamente non si lamenta del

εἶποι λόγους Ὀρφεὺς Πλούτωνα καὶ Περσεφόνην ἀπαιτῶν τὴν γυναῖκα.

coniuge (v. 61: di che cosa si sarebbe dovuta lamentare se non di essere amata?) e lo saluta con una semplice parola di addio: *vale*. Ecco la seconda, ancor più esplicita correzione di Virgilio. Euridice non rimprovera Orfeo, perché sarebbe assurdo, intende dire Ovidio.

Questo bisogno di correggere il testo precedente è un'esigenza ben antica già nella letteratura greca (basti pensare a passi famosi come la critica razionalistica che Euripide condusse del riconoscimento di Oreste secondo la versione di Eschilo), ma che Ovidio, il poeta delle *Metamorfosi*, ne svolga una razionalistica nei confronti di Virgilio è cosa assai singolare.

Credo occorra muovere due osservazioni a questo sorprendente intervento di Ovidio. La prima è che gli sfugge la dimensione che Virgilio aveva conferito al proprio racconto, una visione tragica, che si risolve non solo in un grido di dolore collettivo, ma anche accompagnato da un conflitto che si sviluppa tra le stesse vittime, Orfeo e Euridice. Il patetico col motivo della pazzia introduce anche quello del conflitto, in modo da realizzare una forma tragica compiuta.

La seconda osservazione, più pertinente al nostro tema, è che Ovidio esce in questa critica a Virgilio, dopo averne constatate varie anomalie, in particolare quelle sproporzioni nel racconto che avevamo indicato strada facendo. Eccessiva insistenza sul pianto di Orfeo, lacune nella scena agli inferi, ingiusto rimprovero di Euridice a Orfeo, sono le critiche più o meno esplicite che Ovidio muove al suo testo di riferimento. Dopo una serie di incongruenze che ha già avuto modo di rilevare e correggere nel testo virgiliano, Ovidio muove con rara esplicitazione una critica aperta.

La reazione di Orfeo, un personaggio assai meno sentimentale di quello virgiliano, è di stupore di fronte alla seconda perdita della sposa: e in questo caso Ovidio è andato ben al di là di Virgilio nell'inverosimiglianza. Si vede che il personaggio delle *Metamorfosi* mantiene una sua freddezza anche nei momenti più dolorosi: prima ha svolto tutta un'efficace orazione, ora assiste alla sparizione della donna amata con l'occhio di chi guarda a un miracolo. Qui il personaggio tradisce troppo clamorosamente la poetica a cui si lega: se l'interesse principale del poema ovidiano si concentra sopra il *mirum*, anche il personaggio Orfeo tende a farsene espressione, reagendo di fronte all'aspetto miracolistico dell'evento e trascurando altre reazioni che sarebbero più logiche e naturali. Ma interviene a tal proposito nel testo ovidiano il peso di un doppio statuto del personaggio, che sta per

sostituirsi al poeta stesso nella funzione di narratore: tutta la parte successiva del libro X è occupata da una serie di miti, che sono cantati direttamente da Orfeo, il quale si rende in tal modo voce dello stesso Ovidio nel condurre una parte delle *Metamorfosi*. E allora Orfeo sarà in tal senso un personaggio particolarmente sorvegliato da parte del narratore complessivo: visto che ben presto gli si dovrà cedere la parola, egli fin d'ora dovrà mostrarsi strettamente ligio alla poetica espressa nel poema.

Quindi la sua attenzione sarà rivolta al *mirum* in ogni circostanza, non disdegnerà l'uso dei mezzi retorici, non si sottrarrà all'impiego di uno stile variegato, che attinge alle suggestioni di generi diversi.

Ma quanto il personaggio del cantore sia circondato da cure particolari è mostrato ulteriormente da una complessa similitudine mitologica (64 ss.) con personaggi trasformati in pietre dalla paura. L'uso della similitudine, come si sa, è piuttosto limitato nelle *Metamorfosi*. Soprattutto esso è orientato, così come la metafora, a introdurre o stimolare il processo stesso della trasformazione di un essere in un altro. Un po' diverso questo caso, dove Orfeo, non soggetto in prima persona a trasformazioni, per rientrare a pieno titolo nel poema, viene paragonato a altri personaggi del mito che le metamorfosi le hanno subite e si dispone a interpretare la duplice funzione di personaggio e narratore: come personaggio è ora paragonato a miti di trasformazione, quale narratore ben presto ne canterà altri.

Infatti la narrazione ovidiana della storia di Orfeo e Euridice è condizionata dal lunghissimo intermezzo, che occupa tutto il resto del libro X: ma prima ancora una correzione precisa del modello virgiliano. In questo non si parla almeno esplicitamente di una nuova discesa di Orfeo agli inferi: si accenna solo indirettamente al v. 502 s. *nec portitor Orci / amplius obiectam passus transire paludem* a un tentativo di superare di nuovo lo Stige, ma non se ne hanno riscontri precisi. Ovidio ancora una volta riempie il vuoto lasciato da Virgilio e ai vv. 72 ss. riferisce esplicitamente di una richiesta (*orantem frustra que iterum transire volentem*), a cui segue il diniego di Caronte. Ma rispetto al canto che si protrae per sette mesi presso le acque dello Strimone, vi sono sette giorni di permanenza digiuno davanti allo Stige. Il permanere di Orfeo in un paesaggio desolato dal freddo, sottolineato con ridondanza da Virgilio, è appena accennato (v. 77 *se recipit Rhodopen pulsumque aquilonibus Haemum*); il rifiuto di ogni

altro amore di donna, appena accennato in Virgilio (516 *nulli Venus, non ulli animum flexere Hymenaei*), è a sua volta molto più diffusamente esplicitato (vv. 81-5) fino a specificare che Orfeo introdusse presso i Traci l'amore pederastico. Un motivo questo che Ovidio attingeva a qualche fonte anteriore (i commentatori citano un frammento del poeta Fanocle⁹), ma che Virgilio aveva opportunamente censurato per non togliere nulla alla passione del cantore.

Al v. 86 con il corteggio degli alberi che seguono il canto di Orfeo inizia di fatto la sezione che riporta tutti i vari miti rievocati direttamente in discorso diretto dal cantore tracio. Su questi e sulla loro attinenza con Orfeo si è discusso parecchio¹⁰: in particolare si è vista nella storia di Pigmalione una sorta di prosecuzione di quella di Orfeo e Euridice, ma il discorso su questa strada conduce lontano dal rapporto col testo di Virgilio, che si ripropone invece all'inizio del libro XI, quando al termine dei vari miti cantati da Orfeo, è introdotta la sezione finale della sua storia, in cui torna a essere personaggio. La morte del cantore e la sua definitiva discesa agli inferi occupano 66 versi di Ovidio a fronte degli otto (520-27) corrispondenti di Virgilio. Dopo l'episodio della preghiera agli inferi, si tratta della più vistosa espansione rispetto al modello.

Il racconto è complesso, al solito senza un'uniformità adeguata, e varie sono le suggestioni che persegue. L'assalto delle Baccanti risponde alla ricerca del favoloso: qualsiasi arma lanciata contro Orfeo è ammansita dal suo canto, ma il suono della lira è presto sopraffatto dai tamburelli, i flauti, i battimani e tutti gli schiamazzi consueti del culto di Bacco (15 ss.). Con gli arnesi presi ai contadini le Menadi si affrettano allora a far strage di tutti gli animali incantati da Orfeo e poi uccidono Orfeo stesso: dalla sua bocca, da cui era tante volte uscito un canto meraviglioso, ora esce l'anima. Per il suo compianto si unisce la natura intera come per la morte di Dafni bucolico: non è improbabile, come è stato recentemente notato¹¹, che si ritrovi qui l'eco del lamento della natura che nel testo di Virgilio aveva per oggetto la scomparsa di Euridice (460 ss.).

⁹ Phan. fr. 1.9-10 Powell ... Πρώτος ἔδειξεν ἐνὶ Θρήκεσσω ἔρωτος / ἄρρενος οὐδὲ πόθους ἦνεσε θηλυτέρων.

¹⁰ Si vedano in particolare le stimolanti osservazioni di Segal, *Orpheus and the Myth*, 85 ss. e A. Barchiesi, MD 23, 1990, 64 ss.

¹¹ Da P.E. Knox, *Ovid's 'Metamorphoses' and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge 1986, 49.

La lunga narrazione è un pezzo di grande bravura di Ovidio, il quale, nella linea dei congegni approntati per le metamorfosi, costruisce tutto l'evento come scarto rispetto alla consuetudine.

Il canto di Orfeo non riesce a avere effetto come al solito perché sovrastato dal suono dei cembali; i tirsi delle Baccanti che non sono fatti per essere armi (lo esplicita il v. 28 *non in haec munera factos*) diventano armi; armi altrettanto improprie sono i rastrelli e gli altri attrezzi strappati ai contadini¹²; la bocca di Orfeo fatta per cantare diventa semplicemente la via da dove esce la sua anima. Da tale costruzione Ovidio sa ricavare una narrazione fortemente suggestiva che propone in alternativa allo sbrigativo racconto virgiliano: ci fornisce anche un segnale della continua messa in parallelo: al v. 35 *vacuos...iacent dispersa per agros* rimanda inevitabilmente a *georg.* 4. 522 *discerptum latos iuvenem sparsere per agros*, dove si tratta delle stesse membra di Orfeo sparse per i campi dalle Menadi.

Ancora più vicina alla narrazione virgiliana la vicenda della testa trascinata via dal fiume Ebro. Il miracolo (che di miracolo si tratta è sottolineato da Ovidio al v. 51) è in qualche modo attenuato dal fatto che la lira, la lingua e le rive che fanno da eco emettono solo *flebile nescio quid*, non pronunciano il nome di Euridice. La suggestione di un suono indeterminato è più verosimile di quella di un nome preciso. Non si può evitare il ricordo di quanto Ovidio aveva corretto il saluto di Euridice prima di tornare definitivamente all'Ade: nell'un caso e nell'altro c'è una limitazione del discorso diretto nella direzione della verosomiglianza. L'ulteriore aggiunta, l'assalto del serpente scongiurato dall'intervento di Apollo (vv. 56 ss.), pare chiudere a cornice tutta la vicenda iniziata con il morso mortale del serpente.

L'ultimo episodio del racconto ovidiano riserba una sorpresa. Vi si narra la terza e definitiva discesa agli inferi di Orfeo, quella per cui egli ritrova la sposa e si ricongiunge a lei (vv. 61-6).

Aggiungendo quest'ultima parte a un vuoto assoluto nel testo virgiliano, Ovidio stavolta può mostrare al modello che esso aveva tralasciato, che si era fatto sfuggire un'ulteriore possibilità di allargare il suo stesso tipo di narrazione sentimentale.

In realtà la ricomposizione dell'unione dei coniugi nell'Ade non poteva esser funzionale al racconto virgiliano, fortemente interessato

¹² Su questo singolare episodio formula un'ipotesi Santini, *La morte*, il quale lo riconnette con l'uso altrimenti attestato che avevano le donne tracie di tatuarsi la pelle. I tatuaggi raffigurerebbero in origine gli arnesi con cui avevano ucciso Orfeo.

a mantenere aperto il conflitto di cui Aristeo subiva le conseguenze. Ma Ovidio la può aggiungere, mostrando per la prima volta di sapersi adeguare alla narrazione virgiliana, a cui si trova a svelare una possibilità trascurata.

Di proposito non ho preso in considerazione altri testi poetici press'a poco contemporanei, che arricchiscono la celebrazione di Orfeo (di un qualche interesse un passo del *Culex* pseudovirgiliano, il quale in ogni caso sembra essere posteriore alle *Metamorfosi*¹³), perché il rapporto diretto fra i due testi offre gli spunti più significativi. Proviamo per un attimo a immaginare come poteva lavorare Ovidio. Da una parte le varie fonti del mito con le sue varianti, disposte a costituire una sorta di narrazione piena, corredata di tutti i possibili episodi che si legano alla saga di Orfeo. Dall'altra però esiste anche un testo di riferimento, quello virgiliano, che propone già una sua scelta di elaborazione poetica della materia. L'operazione semplice sarebbe quella di lavorare direttamente sulle fonti e comporre insieme quegli episodi e quegli aspetti del mito, che più appaiono funzionali alla propria poetica. Ma tale operazione era già stata appena compiuta da Virgilio, per cui un forte condizionamento viene a essere esercitato sulla scelta ovidiana.

Tale condizionamento può assumere varie forme e dar luogo agli esiti più disparati, ma in ogni caso risulta fondamentale per le scelte narrative di Ovidio. Ciò non significa che Ovidio imiti Virgilio e vada sempre nella sua direzione; anzi il più delle volte le sue scelte sono di segno opposto: ma proprio la presenza del testo virgiliano induce a operare tali scelte.

Di fronte al racconto sentimentale, che procede per scene e omissioni, Ovidio propone un'alternativa, di cui si possono cogliere i punti salienti. Vi sono segni di una tendenza alla razionalizzazione: come questo sia possibile nel poeta del *mirum* si può spiegare. Quanto nelle *Metamorfosi* si va alla ricerca del prodigio e dell'incredibile, altrettanto si richiedono tutte le condizioni possibili perché il miracolo si compia. La trasformazione di un essere in un altro non costituisce quasi mai un evento isolato e casuale, ma viene presentata come la conseguenza di una particolare situazione estrema. Ora, proprio per-

¹³ Argomentazioni convincenti in tal senso sono offerte soprattutto a da D. Güntzschel, *Beiträge zur Datierung des Culex*, Münster 1972.

ché al miracolo viene data la massima evidenza e lo si vuole accompagnato dalla massima credibilità, le situazioni che lo generano devono essere il più possibile chiare e verosimili. Molto spesso la situazione di rottura da cui prende avvio la metamorfosi è psicologica e quindi la psicologia dei personaggi deve assumere caratteri di coerenza e verosimiglianza. Ecco allora che la narrazione di Ovidio manifesta un qualche sconcerto e insofferenza verso la congestione dei sentimenti che affolla il racconto virgiliano. Quella follia da cui sarebbe affetto Orfeo, quando volge lo sguardo all'indietro non può essere tale per chi analizza i sentimenti con raziocinio e ponderatezza. Vi sono invece cause altre di quel gesto, che possono e devono essere spiegate.

Similmente Euridice non può accusare lo sposo per un atto dettato dal troppo amore. In questo Ovidio prende posizione aperta; mette in luce quelle che gli sembrano le incongruenze, critica e corregge, propone alternative.

Altro punto fondamentale nel rifacimento ovidiano è lo statuto di Orfeo, il quale è personaggio, ma anche narratore in prima persona per una lunga sezione del poema. In tale prospettiva il cantore si avvicina fortemente a Ovidio stesso, fino a identificarsi completamente con lui. Orfeo deve dunque prepararsi a avere le stesse reazioni e sensazioni, la medesima disposizione verso gli eventi: così usa la retorica e uno stile variegato, così reagisce con la paura e lo stupore più che con il dolore.

Ho sottolineato questi apetti, perché mi sembra che non siano stati sottolineati a dovere nelle molteplici analisi dell'episodio. Ma la costruzione del racconto, la scelta degli episodi consegnati dalla tradizione, la loro successione e i modi specifici del racconto stesso sono gli elementi sui quali si gioca in gran parte l'essenza del rapporto fra i due testi. Lo abbiamo visto passo passo: Ovidio dialoga col testo virgiliano riempiendo i suoi vuoti e sorvolando o comprimendo là dove quello si espandeva¹⁴. Dunque, dato un ipotetico testo mitologico di partenza, un racconto si configura come complementare all'altro, tale da far combaciare i vuoti con i pieni e realizzare solo insieme con l'altro la pienezza del testo originario. Questo non lo si vede genericamente nelle aggiunte ovidiane, ma specificamente in quelle necessarie all'economia del racconto, come la saturazione del vuoto virgiliano nella preghiera agli inferi. Altrove, quando il narratore virgiliano si diffonde per lungo tratto, Ovidio non elide del tutto, ma

¹⁴ Di questa tendenza si accorge Maggiulli, 274.

comprime fortemente: la funzione del narrare per lui resta fondamentale e certi passaggi si possono abbreviare soltanto, non escludere. Nel complesso il testo virgiliano impone a Ovidio un dialogo forzoso, ma in gran parte orientato al negativo. L'intertestualità agisce con divieti più che con indicazioni positive: proibisce di trattare a lungo ciò che è stato già trattato, vieta l'accoglimento di elementi irrazionali, configura il testo anteriore nel tempo come modello negativo, dotato di caratteri narrativi da evitare. Pare insomma che tutto sia concesso all'Orfeo ovidiano, ma non di assomigliare troppo a quello di Virgilio.

Il valore così definito della relazione intertestuale può orientare con qualche vantaggio il discorso critico da tempo avviato sul trattamento che Ovidio narratore riserva a Virgilio: disapprovazione, parodia o che? Forse un po' di tutto questo, ma fundamentalmente l'assoluta esigenza di essere diverso.

Pisa

Alessandro Perutelli

I COLIAMI DI PERSIO

Sembra impossibile che quattordici versi abbiano suscitato tanti problemi. Rivendico, per questa occasione, il mio metodo di impostare alcuni di questi, come quello della comprensione d'insieme¹, perché mi sembra che possa illustrare una lettura intertestuale dei tanto dibattuti coliami di Persio.

L'idea che orienta questa lettura è che, chiusi in se stessi, alcuni testi mostrano spesso una certa opacità. Il contesto può aiutare a determinarli, dall'esterno. La luce che vi si proietta, però, spesso non penetra dentro di essi, rimane al di fuori. L'idea è dunque, che solo collocandoci all'interno di essi potremo fare luce e che la luce di un testo la possono accendere soltanto altri testi; così riconosciamo al testo il posto centrale che occupa e chiamiamo gli altri testi a collaborare nella nostra lettura. A partire dal testo cioè, rifacciamo e ricostruiamo la trama dell'intertesto, per ritornare al testo.

Poiché il testo dentro al quale ci poniamo appartiene necessariamente a una tradizione letteraria, sono sopra tutto gli altri testi di essa che bisogna interrogare - testi dello stesso autore, di autori della sua epoca, precedenti ad esso; appartenenti allo stesso genere, o anche ad altri generi più o meno affini. E, in fondo, non si rinuncia alla comparazione, che è l'intertestualità nel caso di due tradizioni diverse o di due opere in cui non è possibile stabilire un'eventuale relazione fra le due. Ad ogni modo, la condizione è non rinunciare mai alla perplessità - alle perplessità - che un determinato testo ci può creare; e di cercare quanto più possibile di porci dentro al testo, anteriormente alla tradizione esegetica che esso ha creato.

Comincio dunque il mio percorso da alcuni punti che mi sembrano contribuire in modo speciale all'opacità dei coliami. Dal mo-

¹ Questa che qui si propone come lettura intertestuale dei coliami di Persio, riprende e sviluppa le *Quatre notes sobre els 'coliams' de Persi* che videro la luce a Barcellona, nell'anno 1991, nel primo volume (pp. 239 ss.) dei *Treballs en honor de Virgilio Bejarano*. Pur conservando la dedica del mio lavoro a Virgilio Bejarano, saggia e buona persona, ringrazio ora Vittorio Citti e gli amici di Cagliari per l'opportunità che mi hanno dato di tornare sul mio lavoro, ripensandolo e ampliandone alcuni punti. Altrettanto, ricordo ora il mio debito di gratitudine ai Professori J.L. Vidal e C. Garriga, dell'Università di Barcellona, per le osservazioni che mi hanno fatto, molto utili, tanto per ciò che concerne la questione delle influenze e rapporti con Ennio, quanto per la segnalazione e valutazione di determinate caratteristiche foniche del testo nei versi degli uccelli.

mento che si vedrà che ne difendo il carattere unitario, mi si perdonerà se non mi soffermerò su tutto il dibattito filologico che questo tema ha suscitato. Se parto dunque dall'unità, parto anche dalla considerazione che alcuni di coloro che hanno voluto spezzettare il testo, ci hanno trascinato in questioni di difficile soluzione, questioni che non è sufficiente lasciare da parte ignorandole. Per esempio, l'idea di Leo² che l'editore postumo delle *saturae* avesse giustapposto due epigrammi, costituiti dai versi 1-7 e 8-14, rispettivamente, risponde a un problema ancora non ben risolto, quello, cioè, della relazione dei versi 8 e seguenti con i precedenti; similmente, anche se si tratta di un problema meno rilevante, nasce la questione dell'eventuale articolazione dei versi 12-4 con i precedenti, sulla quale ha insistito Marmorale³. Comunque bisogna rilevare che il fatto più convincente fra quelli addotti per provare l'unità di tutti i quattordici versi è che *Pegaseium nectar*, proprio alla fine, riprende *fonte...caballino*, che sta all'inizio, in una *Ringkomposition* che segna l'inizio e la fine⁴. Infatti il cavallo Pegaso aveva fatto sprizzare, con un colpo di zoccolo, due fonti che Persio cita: una è Pirene, che si trovava nella parte alta di Corinto, e l'altra è Ippocrene, sul monte Elicon, che è, si suppone, quella cui si allude con questo scherzo del *fons caballinus*. Entrambe le fonti, ovvio dirlo, sono luoghi sacri alle Muse, che dall'Elicon si chiamano Eliconidi. Con la fonte Ippocrene (v. 1) e le Muse Eliconidi (v. 4) si sogliono indicare i due tipi della poesia alta, esametrica, cioè l'epica e la didattica⁵. La poesia epica, fra l'ispirazione dei poeti e l'ampollosità dei risultati, è costantemente nel mirino di Persio, soprattutto nella prima satira, dov'è rappresentata dai cattivi traduttori-adattatori dell'*Iliade* e forse anche dall'ombra non del tutto mascherata di Nerone, autore di un poema in diversi libri sulla guerra di Troia e il destino della città, intitolato *Troica*⁶.

Quanto a Pirene (v. 4), sta qui probabilmente come alternativa, voglio dire, per indicare, un altro tipo di poesia. Sarebbe un caso parallelo a quello della fonte Aganippe in Callimaco (fr. 2a Pf.):

² F. Leo, *Zum Text des Persius und Juvenal*, Hermes 45, 1910, 48.

³ E. V. Marmorale, *Persio*, Firenze 1956², 330s.

⁴ E. Gaar, *Persiusprobleme*, WS 31, 1909, 131 ss.; cf. E. Pasoli, *Attualità di Persio*, ANRW, II 32.3, Berlin-NewYork 1985, 1816-1817.

⁵ L. Gil, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid 1967, 165 ss.

⁶ E. Cizek, *La Roma di Nerone*, tr.it., Milano 1984, 40.

Aganippe, figlia di un fiume, il Permessos, in Beozia, per Callimaco era un'alternativa alla poesia omerica, rappresentata dall'Ippocrene; un'alternativa, credeva Wilamowitz⁷, per indicare le nuove sorgenti della poesia callimachea, il nuovo senso della poetica del Cirenaico. Anche Pirene è figlia di un fiume, l'Asopos. Un tempo Artemide, la cacciatrice, le uccise un figlio, e lei pianse e pianse fino a che gli dei la trasformarono in fonte: deve essere dunque l'ispiratrice del pianto, del gemito, del dolore: *pallida* (v. 4) dal tanto piangere, in senso passivo, e anche, in senso attivo, che fa impallidire chi piange. Se il caso di Aganippe e di Pirene sono, dunque, paragonabili, visto che entrambe le fonti rappresentano alternative all'Ippocrene, la differenza sta nel fatto che Callimaco rappresenterebbe con Aganippe la sua poetica, mentre Persio, come aveva fatto con l'epica e la didattica, escluderebbe dalle sue intenzioni anche la poesia lugubre, rappresentata da Pirene.

Che cosa dovremmo intendere per poesia lugubre, si potrebbe forse dedurre ancora una volta dalla prima satira, dove al v. 31 si parla di *dia poemata*, che dopo risultano essere patetici e muovere al pianto, dal momento che trattano di Fillidi e Issipili (vv. 33-4) - la prima suicida a causa dell'amore non corrisposto di Demofonte e la seconda abbandonata da Giasone. Più oltre (vv. 75-8) questo indirizzo poetico sembra concretarsi nella tragedia, realmente vincolata, dopo Euripide e fra i romani, agli eccessi patetici: ne sono esempi Accio e Pacuvio, il primo dei quali appare come *Briareus*, vale a dire, in relazione a Dioniso, forse perché questo è il dio della tragedia o forse per gli eccessi di furore e disgrazia di cui danno esempio a volte i suoi fedeli o le sue vittime, ma soprattutto perché di Pacuvio si ricorda subito dopo la sua *Antiope*, che è tragedia di tema dionisiaco. Forse si riferisce anche a Nerone, che oltre ad aver scritto un poema epico ricco di enfasi patetica, aveva anche composto poemi drammatici e tragedie, che Dione Cassio (61.20.2) dice che cantava in teatro accompagnandosi con la cetra. Cita due titoli, *Attide* e *Baccanti*, ed è sintomatica la coincidenza con Persio 1.93, in cui è citato un explicit *Berecynthius Attis*⁸, e con 1.99-102, che è un esempio di poesia senza nervi secondo il poeta, ma per il tema inequivocabilmente dionisiaca,

⁷ U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, II, Berlin 1924 (rist. 1962), 93 ss.

⁸ Cf. Call. *Dian.* 246 con il commento di F. Bornmann (Firenze 1968, 120).

visto che si assiste proprio alla morte di Penteo.

Da un altro punto di vista, le fonti di cui parlavamo e l'Eliconia rappresentano, nel caso di altri poeti, l'ispirazione. E questa ispirazione veniva loro dall'aver bevuto a una fonte o semplicemente dallo stare su di una determinata montagna. Persio cita anche un'altra montagna, il Parnaso (v. 2), che è nella Focide, a nord di Delfi, un luogo certamente prestigioso sia per la religione sia per la poesia dei greci. In questi versi la modalità dell'ispirazione alla quale Persio si riferisce è un'altra: *somniasse*. Bere alla fonte o sognare sono due modi straordinari per il poeta - per alcuni grandi poeti - di accedere all'ispirazione. I luoghi e il modo sono intercambiabili e, secondo Persio, da rifiutare indistintamente. Com'è da rifiutare l'esempio di un altro poeta epico, questa volta Ennio, la cui poetica (*ann. fr.* 5-6 V².) si crede tradizionalmente che sia stata, sulla base dell'autorità di un antico scolio al verso 2 dei coliambi, rifiutata da Persio. È chiaro che nella satira VI (vv. 9-11) Persio metteva in ridicolo la pretesa di Ennio, di matrice pitagorica, di essere la quinta trasmigrazione dell'anima di Omero⁹. Ammesso, come credo si debba ammettere, che nei coliambi Persio criticasse Ennio senza citarlo, bisognerebbe tener presente Properzio 3.3 e in particolare i vv. 5-6 (cf., però, 51-2), *paruaque tam magnis admoram fontibus ora, / unde pater sitiens Ennius ante bibit*, perché sembra proponibile sia che *fonte caballino*, in Persio, riecheggi *tam magnis fontibus*, sia che il poeta che scriveva *labra prolui* ricordasse *parua admoram ora*.

Il Parnaso, è chiaro, se non ha Muse Eliconidi, ha in compenso una di queste schiere di fanciulle che abitano sulle montagne e lungo i fiumi, diciamo delle ninfe, le Tiadi, che sulle cime, dice Pausania (10.32.7), «folleggiano in onore di Dioniso e di Apollo»; non fanno altro che seguire in questa pratica dei due dei, l'esempio della loro madre ed eponima Tia, che vi introdusse i misteri di Dioniso, e che diede ad Apollo un figlio, precisamente Delfo, l'eponimo, spiega Pausania (10.6.4), della città che porta questo nome. Tutto questo è sullo sfondo della scelta che Persio fa del qualificativo *bicipite* (v. 2) per il Parnaso: una cima era dedicata a Dioniso, l'altra ad Apollo. Né fonti né montagne; né bere né sognare; né Muse né altre ninfe e neanche i due dei che per i Greci tradizionalmente presiedono alla

⁹ Una bibliografia su Persio ed Ennio in A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg 1965, 191; più recentemente, cf. l'pesteso commento di W. Kissel (Heidelberg 1990, 70 ss.).

Aggiungiamo ora le difficoltà che comporta l'usuale interpretazione di *sequaces*, come aggettivo concordato a *hederae*. Malgrado Dolç affermi¹⁶ che «designa una propiedad harto conocida de la hiedra», non mi sembra così: è chiaro infatti che *sequax* voglia dire che segue; riconosciuto questo, Harvey deve ammettere che ciò non ha senso con *hederae* («the literal meaning *pursuant* yields no sense in the context») e allora propone d'intendere 'che si arrampica', senso che considera «an extension based on the analogy of the partial synonym *lenta*»¹⁷.

In queste condizioni, se *illis* sono i poeti consacrati, lo sono perché ci sono i loro busti (*imagines* 1) nelle biblioteche e perché sono imitati, perché c'è chi lecca come modelli le loro (*quorum*) *imagines* (2). Se ammettiamo però che sia così, rimarrebbe la difficoltà di sapere perché le edere devono essere *sequaces* e com'è che queste edere leccano. A meno che *sequaces* volesse dire che imitano i consacrati e li leccano e ne limano le *imagines*. Trovo nel *ThiL* la testimonianza (Gell. 17.10.3), alla voce *lambo*, che Virgilio elaborava i suoi versi, come l'orsa che leccando (*lambendo*) dà forma ai suoi cuccioli; Persio potrebbe aver detto, dunque, che ci sono poeti i cui seguaci leccano, ovvero, lavorano e tornano a lavorare (*tractant*) l'eco dei modelli (*imagines*). Leccare vuol dire tirare fuori la lingua per provare a ripetere, come fa per esempio il pappagallo (ricordiamo, che è il caso, *illa loquax humanae uocis imago, / psittacus* di Ovidio, *am.* 2.6.37-8); come anche significa seguire incondizionatamente.

E, supponendo che questo funzioni così, cosa ne è di *hederae*? Se *sequaces* sembra che possa essere sostantivo, ed *hederae* deve essere nominativo, allora *hederae* si dovrà interpretare come un paragone implicito: 'come edere' (si arrampicano ai modelli come farebbero le edere: l'idea di arrampicarsi, chiaramente, non verrebbe da *sequaces*, ma dal fatto stesso che le edere si arrampicano normalmente, come l'esperienza e una quantità considerevole di luoghi greci e latini può confermare). Ma c'è anche la possibilità, per me assai ragionevole, che *hederae* sia il genitivo adnominale di *sequaces*, nel senso di poeti che vanno dietro all'edera, che la perseguitano: vogliono una corona, un posto fra i consacrati. *Hedera* può significare poesia ispirata, simbolo delle Muse e dell'ispirazione poetica¹⁸.

¹⁶ A. Persio Flaco. *Sátiras*, Barcelona 1949, 265.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Probabilmente la scelta dell'edera, dinnanzi al lauro, per esempio, che è più

poesia.

La negazione dell'ispirazione, simboleggiata da fonti e montagne, si rivolgerebbe dunque alla poesia alta, a Omero reso in latino - da Ennio ai traduttori contemporanei di Persio - e alla scena di iniziazione di Esiodo proprio all'inizio della *Teogonia*. È chiaro che *ut repente sic poeta prodirem* ha una relazione con il modo in cui Luciano (*rhet. praec.* 4) si riferisce a questa scena: Ἡσίοδος μὲν ὀλίγα φύλλα ἐκ τοῦ Ἑλικῶνος λαβὼν αὐτίκα μάλα ποιητῆς ἐκ ποιμένου κατέστη.

Il parallelismo è realmente significativo. Ora, *prodirem*, nel testo di Persio, forse ci indirizza piuttosto verso una recitazione pubblica, che potrebbe essere *sede celsa* (1.17) o in un banchetto (*ibidem* 32 ss.), ma che, fosse quel che fosse, punterebbe verso il pomposo, il drammatico, la ricerca di effetto.

Per i versi seguenti, dal 5 al 7, i commenti illustrano ogni tipo di problema; due dei quali, all'ora della verità, i traduttori e gli editori non possono evitare e risolvono in modo diverso: quello di decidere fra *lambunt* e *ambiunt* e quello d'interpretare *sequaces* - sempre però come aggettivo di *hederae*. Quasi tutti sembrano d'accordo per la sintassi del brano *illis remitto, quorum imagines lambunt hederae sequaces*. Così le traduzioni vanno da «els abandono a aquells els bustos dels quals llepa l'heura enfiladissa»¹⁰ a «Lascio a coloro alle cui immagini s'abbraccia la flessibile edera»¹¹: nella prima si rispetta la lezione *lambunt*, del manoscritto unanimemente riconosciuto come il migliore, mentre nella seconda s'introduce la glossa o variante dello stesso manoscritto *ambiunt* che troviamo anche nel testo di altri manoscritti. La prima considera che *sequax* vuol dire rampicante e la seconda che è flessibile, cose, come vedremo, quanto meno strane. Per ciò che riguarda *lambunt/ambiunt*, credo che non ci sia alcuna ragione per introdurre *ambiunt*: contro *lambunt* sta solo il fatto che crea difficoltà, ma questa non è una buona ragione per condannare una lezione in buona ecdotica¹². La difficoltà a cui mi riferisco è stata ben espressa da Harvey osservando che *lambo* «is elsewhere applied to water or fire, but ivy neither flows nor flickers»¹³. D'altra parte, nessuno di

¹⁰ M. Dolç, *Persi. Sàtires*, Barcelona 1954, 113.

¹¹ Trad. di E. Barelli in Persio, *Satire*, Milano 1979, 117.

¹² Comunque *ambiunt* continua ad avere difensori; così Pasoli, 1829, che torna a postularla, confrontato Properzio 2.5.26.

¹³ R. A. Harvey, *A Commentary on Persius*, Leiden 1981, 11.

coloro che si sono decisi in favore di *lambunt*, che sono la maggioranza, mi pare che sia riuscito a spiegare perché il poeta si sarebbe voluto servire proprio di questa parola.

Più oltre cercherò di chiarire nel suo contesto sintattico la ragione di *lambunt*. Ora, prima di esporre altre difficoltà o perplessità che ci si accostino, vorrei segnalare innanzitutto che *lambunt*, in confronto al banale *ambiunt*, ha il vantaggio di potersi mettere in relazione a *nec labra prolui*. Per bere, infatti, è necessario non solo bagnarsi le labbra alla fonte, ma anche muovere la lingua per deglutire, come se dicesimo leccare. L'enfasi che Pasoli ha messo nelle «possibilità semantiche» di *prolui*¹⁴, che vanno dal semplice 'inumidire' a 'pulire' e 'purgarsi' (degli animali), deve essere integrata con la constatazione che l'io poetico assume in negativo ciò che il verbo esprime: dice che non lo fa e lo limita con l'accusativo *labra*. La correlazione dunque, si stabilirebbe fra non bagnarmi le labbra, io, e leccare, loro, e se ne potrebbe far derivare che il soggetto di *lambunt* si bagnerebbe o si è bagnato le labbra alla fonte, loro, mentre l'io dei primi sette versi non leccerebbe ciò che loro di fatto leccano.

E qui si presenta la difficoltà di cosa leccano, che sono *imagines*, ossia propriamente, imitazioni; i testi paragonabili dimostrano che, per ciò che concerne il nostro caso, quest'imitazione può sia rappresentare un'icona, pittura o scultura (*imagines* 1), sia, trattandosi come si tratta di poeti, un'immagine verbale, riflesso o imitazione letteraria (*imagines* 2). Il verso di Giovenale 7.29 da cui impariamo che un poeta (verosimilmente epico: cf. v. 27) lavora *ut dignus uenias*, secondo quanto gli dice Giovenale, *hederis et imagine macra*, così come una serie di testi che ci informano circa l'usanza di adornare con busti di poeti illustri le biblioteche¹⁵, hanno fatto orientare l'interpretazione del luogo di Persio in discussione, verso l'interpretazione di *imagines* come immagine dei poeti consacrati, come effigi. Nell'insieme, si dovrebbe intendere che Persio dichiara di rinunciare alle Muse e alle fonti che avevano ispirato i poeti dei quali ora si trovano nelle biblioteche busti coronati d'edera che li lecca. Rimanendo dentro al testo, però, bisogna dire che non è necessario che *imagines* siano necessariamente busti, e neanche che qui si parli di biblioteche.

¹⁴ Pasoli, 1819.

¹⁵ Cominciando da Plinio, *N.H.* 35.9 ss. Ma si veda anche Kissel, 83 ss.

Se il punto fosse questo, fra gli *hederae sequaces* forse bisognerebbe considerare anzitutto Properzio. Non c'è dubbio che Properzio sia un modello della poetica che Persio critica, ma neanche che debba essere, fra questi modelli, colui che ha lasciato più profonda traccia con la sua opera. Lui che voleva essere il Callimaco romano, nella sorta di programma che costituisce la prima elegia del libro IV, reclama a Dioniso una corona d'edera, in contrapposizione a quella di Ennio, *hirsuta* perché «hecha de hojas ásperas de árboles como el roble»¹⁹; lo dice così (vv. 61-2): *Ennius hirsuta cingat sua dicta corona / mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua*. Se prima Persio ha criticato con fonti e montagne la poesia alta, ora renderebbe estesa la sua critica a coloro che vogliono l'edera dell'ispirazione dionisiaca, che vorrebbe dire una poesia più ellenistica e raffinata, ben fatta, ma ugualmente atisonante e pretenziosa, secondo Persio.

D'altra parte, che *hederae* implichi anche raffinatezza e buone maniere, risulta chiaro da un altro brano di Properzio 2.5.21-6. Alcuni studiosi si sono mostrati scettici²⁰ sul fatto che il brano ora citato di Properzio stia realmente dietro ai coliami. Invece a me sembra abbastanza chiaro. Nell'elegia di riferimento, l'io che parla si lamenta del comportamento di Cinzia, che l'ha chiaramente ingannato, e si propone di lasciarla. Pensa di vendicarsene non violentemente, bensì con l'elegia stessa - concretamente con il verso 28, che la crocifigge: *Cynthia, forma potens, uerba leuis*. È nei versi 21-6 di riferimento, che si fa la contrapposizione fra l'attitudine del violento, che vi è caratterizzato come *rusticus* (v. 25), e quella del poeta raffinato. Per indicare ciò che qualsiasi contadinotto farebbe, ma lui no, Properzio comincia con *nec...* per quattro versi di seguito (21-4) e si distanzia da questi *tam turpia proelia*, caratterizzando chi li sosterebbe come

specificatamente di Apollo, permette di supporre una maggior relazione, nell'opinione di Persio, fra Dioniso e poesia ispirata. In proposito, si possono ricordare le connotazioni diversamente dionisiache con le quali abbiamo visto che Persio caratterizzava Accio e Pacuvio sempre nella satira I (vv. 76-8), come il fatto che sia di tema dionisiaco, sempre nella stessa satira (vv. 99-102), il poema drammatico o tragedia lì messo in ridicolo. Bisogna anche fare attenzione, con la predilezione di Properzio per l'edera, che probabilmente implica raffinatezza e mollezze, al brano di Orazio, *carm.* 1.1.29 ss. perché non deve essere impossibile vederci una relazione fra l'edera che Orazio desidera e la protezione di Mecenate che domanda (vv. 35-6).

¹⁹ A. Tovar-M.T. Belfiore, *Propertio, Elegías*, Barcelona 1963, 191.

²⁰ In special modo, cf. La Penna in Barelli, 21, n.11.

rusticus, come dicevamo, e caratterizzando l'io che parla, che non li sosterebbe mai, come poeta cinto d'edera: *rusticus haec aliquis tam turpia proelia quaerat/cuius non hederæ circuire caput*.

Questo passo properziano risponde chiaramente a una struttura tradizionale che troviamo per esempio in Alcmane 8 C. (οὐκ... οὐδὲ... οὐδὲ... οὐδὲ... ἀλλὰ...), alla quale rispondono anche i primi sette versi dei coliami. Né in Properzio, né in Persio c'è l'avversativa, bensì la contrapposizione a qualcuno che è in un altro modo: chi ha il capo coronato di edera, in Properzio, è il *semipaganus* che è l'io che parla (*ipse*), in Persio - il quale inverte dunque l'intenzione di Properzio, in cui il coronato di edera si opponeva al *rusticus*: per questo *rusticus* era per lui *aliquis* e per Persio *semipaganus* è *ipse*. Il brano di Properzio, d'altra parte, implica il ricordo, in un contesto erotico, di una contrapposizione usuale in termini di poesia - e anche in termini d'amore - nella poesia greca (non solo nell'8 C. di Alcmane, già citato, ma anche in Saffo 57 V. e in Anacreonte 56 G.) e che in Properzio costituisce chiaramente un omaggio a Fileta e *variatio* di un suo tema (10 K.)²¹. Sullo sfondo, per Properzio, ci deve anche essere l'elegia 1.10 di Tibullo.

Da questa prospettiva, è dunque chiaro che Persio ha invertito i termini che Properzio ha in comune con la tradizione. In essa il negativo è ἀγροῦτης di Fileta (e ἀγρεῖος e ἀγροῦτης di Alcmane e Saffo), che non è una persona educata (ἀποφύλιος); il positivo, in cambio, è l'esperto, l'educato e raffinato che, nel frammento citato di Anacreonte, mescola i doni delle Muse con quelli di Afrodite, pensando al piacere desiderabile. Contrariamente, in Persio il positivo, riguardo all'io del testo, è ciò che fa *ipse* come *semipaganus* che è, e il negativo consiste nell'adottare modi da poeta di stile elevato o da raffinato che lecca i suoi modelli, ossia, la categoria di poeti che vanno dietro all'edera, ragione per cui il verso 6 dei coliami risulta così diviso, tanto graficamente, fra *hederæ sequaces* e *ipse semipaganus*.

Riassumendo, ci sono problemi nell'interpretazione corrente di più di un punto, e l'insieme potrebbe indurre a reimpostarla totalmente. O comunque non si deve poter dire che è inutile ripensarla. Da parte mia capisco che Persio si disinteressi dei poeti che, nei

²¹ Sul frammento e il topos, cf. C. Garriga, *Filetas de Cos, fr. 10K (10 Powell)*, *Lexis* 3, 1989, 79 ss.

generi alti, prestigiosi, si danno all'imitazione servile, e che i toponimi greci danno anche indizi di un rifiuto della moda ellenizzante a oltranza - che piaceva tanto a tanti, come a Nerone. A mio avviso, quello che Persio dice subito dopo (*ipse semipaganus / ad sacra uatum carmen adfero nostrum*: vv. 6-7) si deve capire in relazione a ciò che il poeta ha detto prima.

Ossia, che se il *carmen* che Persio apporta *ad sacra uatum è nostrum*, deve essere tale, suppongo, perché non è imitazione nello stesso senso in cui lo sono i componimenti che ha biasimato, e, fino a un certo punto, anche perché è romano: parlo come romano, viene a dire Persio, io (*ipse*), e non solo come eco di situazioni o di parole greche, come ci dirà che fa il pappagallo al verso 8: per questo il testo di Ovidio prima citato (*am.* 2.6.37-8) dev'essere giustamente rilevato, perché parla della voce del pappagallo come imitazione, come eco (giustamente *imago*) di quella umana. Ci permette dunque di accostare gli imitatori (i nostri *hederae sequaces* che leccano gli echi degli antichi) a pappagalli.

Questo senso di *nostrum* come mio proprio, opposto alla poesia imitativa che si limita ad echeggiare modelli greci, deve considerarsi in relazione con *semipaganus* e *sacra uatum*. I poeti dei quali si disinteressa Persio lavorano leccando *imagines*, che è un lavoro, come riferiscono che Virgilio diceva, di una lettura attenta, di leccare, di pulire o di rifare; o che sono busti nelle biblioteche, tanto vale: un lavoro cittadino o di clienti di un circolo, dal momento che le biblioteche esistono in città o nelle grandi case. Praticano il tipo di poesia alla moda, modelli ellenistici, squisita, elaborata formalmente, che lusinga i gusti di un pubblico di ricchi e di esperti. È in funzione di questo (contro questo, più precisamente) che il poeta si definisce *semipaganus*, perché i suoi carmi, contrariamente a questi altri, debbono essere ricondotti al luogo da dove sono usciti, che non sono i libri, ma una festa, le *Paganalia* («the metaphor is evidently draw from the Paganalia», commenta Harvey)²², che è l'equivalente romano delle Lenee ateniesi; una festa in campagna, festa a cui partecipano contadini con i quali, in questo contesto figurato, Persio si identifica ancorché a metà: *semipaganus*, ossia *semirusticus*.

Persio ha rifiutato l'ispirazione. Ma ora non dice di essere un poeta solo a metà, come hanno pensato tanti interpreti, bensì dice *semipaganus* in funzione di *sacra uatum*. Su *sacra* sottoscrivo il com-

²² *Ibid.*

mento di Poliziano (*quasi ad ea quae Λήνοια dicebantur*)²³ e capisco che *uatum* devono essere dunque, di primo acchito, i poeti comici attici, per la relazione fra commedia attica e feste Lenee e perché questi sono i poeti celebrati da Persio 1.121 ss.; che il *carmen* che vi porta, lui stesso, è *nostrum*, di lui stesso, come lo è quello che nel verso 122 di questa satira nomina il poeta *hoc ridere meum* e che bisogna mettere in relazione, perché così è implicitamente detto, con il magistero di Cratino, Eupoli e Aristofane, così come, allo stesso modo, con la tradizione della satira romana (*carmen nostrum*, di fatto, vuol dire «queste mie *saturae*»), connessa, come la poesia giambica greca, alle feste di contadini²⁴. D'altra parte, e d'accordo con l'esegesi più consolidata, nei vati si sottintende anche il modo di poetare che già Ennio aveva rifiutato, orgogliosamente, nel proemio del libro VII degli *Annales*, come cosa che *olim Faunei uatesque canebant* e che, non lontano dalla satira e dal saturnio, è stata tradizionalmente rappresentata, nella tradizione romana, dal *uates* Nevio.

Il poeta si oppone dunque, (io stesso: *ipse*) ai *sequaces* eruditi e consacrati alle forme alte della poesia, dato che egli nella tradizione dei vecchi *uates*, rustica, spontanea e netta, di fronte all'ellenismo adulatore e cittadino, esercita la *satura*, cioè, senza dubbio, un *carmen nostrum*; e vi si oppone perché rappresenta un ridere che, benché sia

²³ *Commento inedito alle satire di Persio*, a cura di L. Cesarini Martinelli e R. Ricciardi, Firenze 1985, 23.

²⁴ C. Miralles, *Ipponatte e Petronio*, QUCC n.s. 21, 1985, 91 ss. (C.M. e J. Pòrtulas, *The poetry of Hipponax*, Roma 1988, 102 ss.); *La tradizione giambica*, QS 29, 1989, 111 ss. Quanto ai modelli greci, Cratino ed Eupoli sono citati ognuno con il proprio nome *praegrandi cum sene*. I commenti (per esempio, D. Bo, *A. Persi Flacci Saturarum Liber*, Torino 1969, 35) sono soliti invocare Hor. *serm.* 1.4.1, in cui Aristofane, questa volta con il suo nome, accompagna Eupoli e Cratino. Con certezza praticamente assoluta «il grande vecchio» di Persio è effettivamente Aristofane, e questo modo di riferirsi a lui può darsi risalga non so se avendo capito il testo alle *Nuvole* 541, in cui appare un πρέσβυς ὁ λέγων τῶπι - è un verso della parabasi di quella commedia, dove Aristofane, scherzando, oppone le persone esperte e assennate, che sono gli ateniesi del pubblico, ai φορτικοί, che sono gli altri commediografi che l'hanno vinto, una situazione non senza rapporto con quella che suppone Persio, in fondo. Anche Eroda ebbe presente il vecchio di questa parabasi nel mimiambos VIII (cf. C. Miralles, *La poetica di Eroda*, *Aevum antiquum* 5, 1992, 106), ma qui si tratta d'Ipponatte. Che si trattasse d'Ipponatte nel caso di Persio è certamente molto meno probabile, anche se non assolutamente scartabile se si confronta Hor. *serm.* 2.3.11-2, in cui è Archiloco che accompagna tre poeti comici (Eupoli, Platone e Menandro), né se si ricorda che Ipponatte è precisamente l'inventore riconosciuto dei coliami (*test.* 21 Dg.).

opertum a causa della situazione politica, è la risata che nasce dal criticare crudamente la realtà, senza concessioni, dentro alla tradizione giambica, dai greci arcaici ed esemplarmente, deve intendere Persio, nella commedia attica più antica, vincolata alle Lenee e particolarmente aggressiva, critica verso tutto ciò che quei *vates* trovavano biasimevole, della realtà del loro tempo. Parimenti vuole fare Persio. E fra gli aspetti più biasimevoli della realtà del suo tempo, egli comprende il fatto che tutti i poeti compongono poesie per ricchi e potenti, con arie da Muse e corone di edera e statue nelle biblioteche. Precisamente questo, il denaro che i potenti danno infine in cambio di questi componimenti, è la ragione dell'apparizione del pappagallo e della gazza (vv. 8-9) nei giambi.

Anche questi due uccelli hanno presentato problemi. È chiaro però che rappresentano entrambi la situazione di un poeta che deve scrivere ripetendo, imitando, perché in cambio di questo viene mantenuto (vv. 10-1). Ciò che arruffa la matassa è la questione sollevata da tempo, se Persio voglia dire che questa è la sua situazione o se, al contrario intenda riferirsi a quella dei poeti che critica. Esporrò dunque che per me, nella linea dell'interpretazione globale che cerco di delineare, è possibile solo la seconda lettura. Pappagalli e gazze, sarebbero per Persio gli imitatori che ha biasimato prima.

Tuttavia a partire da un antico scoliasta si sono fatte sentire voci di eminenti studiosi che vorrebbero che Persio parlasse di se stesso: *apologiam*, dice lo scolio, *poeta facit et excusat se quodammodo non ideo scripsisse ut poeta appareret, sed potius impulsu quodam uentris, quia uidebat tunc multos poetriaae incumbere...*, etc.²⁵. Questa stessa opinione si trova in commenti canonici come quello di J. Conington²⁶ ed è quella espressa da A. La Penna: «la fonte della mia poesia», direbbe Persio, «non è nell'ispirazione divina, ma nel bisogno»²⁷. Quest'interpretazione, ancora, avrebbe a suo favore il parallelo con Orazio, con la seconda Epistola del libro II (vv. 48 ss.) dove il poeta spiega che *paupertas impulit audax/ut uersus facerem*.

Certamente non è il caso di discutere qui circa la sincerità di Orazio in questa frase, malgrado non sia superfluo notare che: a) non bisogna credere che Orazio parli letteralmente in termini di verità

²⁵ Ed. O. Jahn - F. Bücheler - F. Leo (Berlin 1910⁴).

²⁶ Oxford 1885; terza edizione a cura di H. Nettleship, Oxford 1893.

²⁷ La Penna in Barelli, 17.

biografica; b) se dobbiamo credere che ne parli, niente esclude che Orazio sia uno dei poeti criticati da Persio. Tornando a Persio, però, penso che tanto il pappagallo come la gazza sono nominati qui principalmente, come uccelli che ripetono l'eco, che imitano senza capire. Per ciò che concerne il pappagallo, basterà ricordare subito la testimonianza di Diogeniano (Leutsch-Schneidewin, II, 52), che dice che ψιττακός si riferisce ἐπὶ τῶν μιμουμένων τινάς e dà questa spiegazione: τοιοῦτον γὰρ τὸ ὄρνεον ὥστε ἀνθρωπίνην προίεσθαι φωνήν. Per la gazza, dei due epigrammi della *Palatina* che vengono qui al caso, l'uno, di Apollonida (*AP* 9.280 = G.-P. 21), la chiama μιμηλὸν βίωτου πτερόν, e l'altro di Archia (*AP* 7.191 = G.-P. 20), si riferisce al suo μιμητὰν ζῶλον; in quest'ultimo, la gazza, che parla in prima persona, ricorda com'era solita rispondere ai pastori, ai boscaioli, ai pescatori, come una sorta di eco (οἶά τις ἀχώ: v. 3); la gazza articola, dunque, parole sempre in cambio di altre, in risposta (ἀντίφθογγον: v. 1).

Tutta una tradizione esegetica, da Stadtmüller fino a Gow e Page²⁸, ha messo in relazione l'allusione di Persio al pappagallo con un altro epigramma, probabilmente di Crinagora (*AP* 9.562 = G.-P. 24), in cui l'uccello non ripete solo χαῖρε, ma anche χαῖρε Καίσαρ; e che ammaestrassero i pappagalli a ripetere precisamente questo saluto, lo conferma Plinio (*n. h.* 10.42.117) che presenta allo stesso livello questo preciso saluto e la capacità di ripetere (*imperatores salutatur et quae accipit uerba pronuntiat...*); così come in Marziale 14.73, dove la leggiamo tradotta in latino (*Caesar ave*), fra molti altri brani. Tutti questi testimoniano dunque la possibilità che il pappagallo significhi, in Persio, il poeta che non solo lecca i modelli, imitando e ripetendo, ma che anche lecca i potenti, e il più potente di tutti.

Bossi ha proposto prudentemente («non escluderei» dice)²⁹ la possibilità che Persio attacchi concretamente Crinagora. Non lo so. Ma neanche saprei escluderlo del tutto. In cambio proporrei la possibilità di vedere l'ombra di Nerone dietro a questi pappagalli che vanno ripetendo elogi a Cesare. I pappagalli erano in quel tempo una novità esotica a Roma e dovevano essere alla moda (come la poesia che il pappagallo rappresenta, pensa Persio). Un'allusione a Nerone e ai suoi gusti sofisticati, anche in poesia, legherebbe i colliambi alla

²⁸ A.S.F. Gow- D.L. Page, *The Greek Anthology. The Garland of Philip*, II, Cambridge 1968, 232.

²⁹ F. Bossi, *Pers. 'Chol'. 8 e 14*, GFF 11, 1988, 15.

prima satira che gravita in parte sul v. 121 (*auriculas asini quis non habet?*), dove termina la domanda già avanzata al verso 8 (*nam Romae quis non ...?*) e la cui risposta (si veda la fine della *Vita Persi*) è *auriculas asini Mida habet*, in cui il re Mida è Nerone³⁰.

Il pappagallo rappresenterebbe emblematicamente la ripetizione e l'adulazione, significherebbe il gusto per l'esotico decorativo; e rappresenterebbe, dal punto di vista del pappagallo, vendersi, accettare di ripetere ciò che piace a chi lo mantiene in cambio di un sostentamento che, nel caso degli uomini, è denaro (*nummi*, al v. 11). Per questo i corvi possono occupare il posto dei pappagalli, al verso 12, senza che questo implichi il dover pensare a qualche difficoltà né, evidentemente il mettere in dubbio neppure in questo caso l'unità dei quattordici versi. Non mi sembra neppure che le giustificazioni metriche, alle quali ricorre Bellandi³¹ per esempio, debbano servire a spiegare perché i corvi hanno sostituito i pappagalli. Questo è accaduto semplicemente perché tanto i pappagalli (che rendono il fatto più alla moda), quanto i corvi (che lo designano in modo più tradizionale e che il poeta sfrutta ancora, come vedremo, in un altro modo) servivano ugualmente all'intenzione significativa di Persio.

In effetti, che i corvi rappresentino la ripetizione pura e semplice di voci umane, lo conferma Apuleio *Flor.* 12.8: *et coruus et psittacus nihil aliud quam quod didicerunt pronuntiant*. Ma i corvi, inoltre, da Pindaro (*O.* 2.83 ss.) sono presentati come emblematici dei poeti che strillano in vano, voraci e ciarloni come sono, che incarnano un'utilizzazione della poesia interessata, per viverne, e per questo hanno imparato un'arte che per natura non avevano. Emettono un suono sgradevole, che è evocato nella sillaba *cor* del nome che hanno, tanto in greco come in latino, e che fa sì che in questa lingua questo suono sia designato da verbi come *crocare*, *crocitare*, *crocire*³². Nei versi 13-4 (*coruos poetas et poetridas picas/cantare credas...*) si osservano allitterazioni /c/, /r/, /t/, /s/, che, se non sono cacofoniche, non si può dire che siano gradevoli all'orecchio.

C'è ancora un motivo importante, ho l'impressione, per cui proprio al verso 13, Persio ha preferito i corvi ai pappagalli, ed è perché

³⁰ C. Miralles, *Ipponatte*, 102 (C. M. e J. Pòrtulas, *The poetry*, 117 ss).

³¹ F. Bellandi, *Note ai Coliambi di Persio*, *MCr* 21-22, 1986-1987, 375 ss.

³² D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Oxford 1936 (rist. Hildesheim 1966), 160.

l'uso di *coruos* come sostantivo in funzione aggettivale di *poetas* favorisce il gioco di suggerire *curuos*: *curuus*, come sostantivo si trova usato in Persio 4.12 e in altri luoghi della lingua latina; in Persio anche come aggettivo suole avere un senso morale (cf. ex. gr. 3.52). Si oppone chiaramente a *rectum*, come già in Orazio (*epist.* 2.2.44). Allo stesso tempo, questo deve servire anche a spiegare la relazione fra pappagalli e corvi, confrontato Aristotele *HA* 597b 25, in cui si dice, per introdurre il pappagallo, che tutti gli uccelli dagli artigli ricurvi (*γαμφώνυχα*) hanno il collo corto, la lingua larga (*πλατύλωσσα*) ed imitano (*μιμητικά*).

Per contrapposizione dunque, Persio rivendica il carattere parlato, naturale e non appreso, lineare e non contorto della sua poesia. Tutto questo indica il corvo, che inoltre, come la gazza, può illustrare la rapacità e rappresentare la putrefazione, lui che si alimenta del putrefatto e del decomposto. Un nuovo modo, particolarmente crudo, per dire che ci sono poeti come i corvi o gazze: voraci e necrofilii nelle loro imitazioni di opere che non hanno più vita. Che le gazze siano dello stesso rango può confermarlo un altro gioco malizioso che probabilmente anche si è permesso Persio, cioè con *poetridas* suggerire *putridas*³³.

Possiamo vedere, dunque, che non c'è contraddizione fra pappagalli e corvi, che questi ultimi completano le implicazioni di senso di quei primi applicati entrambi ai poeti. In definitiva, il pappagallo e il corvo, insieme alla gazza, si completano ammirabilmente per servire l'intenzione del poeta secondo la nostra ricostruzione.

Un'ultima questione. Persio inverte la funzione degli uccelli rispetto agli epigrammi greci che si possono prendere a confronto. In essi, effettivamente, se c'è qualche ironia - e ce n'è - nell'esempio dell'uccello che ripete parole, l'ironia è - logicamente per un grecofono - diretta a romani che ripetono ciò che dicono i greci. In Persio l'ironia è la stessa, ma le fa cambiare senso il fatto che Persio sia romano, che la sua lingua sia il latino. Se un greco si serve del pappagallo per arrivare a dire che un romano non potrà mai competere con

³³ Sulla monottongazione in *u* del dittongo *oe* cf. M. Bassols, *Fonética latina*, Madrid 1962, 72 ss., che segnala la resistenza, precisamente, delle parole che cominciano per *p*, ma non se la vocale seguente è una *i* (*poenus*, ma *punicus*). Il solo provocare questa confusione ha portato Persio a utilizzare una parola come *poetridas*, che, come commenta W. Barr (*The Satires of Persius*, trad. in versi di G. Lee, commento di W. B., Liverpool 1987), rappresenta «an exceedingly rare, if not unique, occurrence of the word in Latin» (65).

la ricchezza, con la tradizione, con la sottigliezza della poesia greca - quella ellenistica -, Persio se ne serve per mostrare che un romano non deve ripetere quella poesia, ma risalire alle fonti stesse dei poeti ellenistici, cioè i greci antichi, e i modelli della latinità, più antichi e originali (la commedia greca, la satira romana, principalmente, ma non unicamente, nel caso di Persio).

Fra pappagalli e corvi, però, forse sarebbe il caso di dedicare qualche attenzione al *uenter* del verso 11, che ha fatto credere ad alcuni interpreti, fin dagli scoliasti, che Persio parli, come si dice di Orazio, della sua povertà: povertà fino al punto di patire la fame e dover riempire, dunque, il ventre. Ci sono, effettivamente, molte frasi fatte e detti in cui la fame o la povertà svegliano e istruiscono gli uomini³⁴, però qui la questione di fondo non sarebbe questa, ma se sono riuscito a provare, come spero, che, malgrado gli scoliasti, Persio non parla di sé bensì dei poeti che si lasciano corrompere; il ventre in questione, di pappagalli e gazze, è poi il ventre dei poeti raffinati e imitatori che Persio critica. Ora, vale la pena insistere che, come questo *uenter* non ha niente a che vedere con il poeta, neppure implica alcuna relazione di causa-effetto con la celebre *paupertas audax* di Orazio (*epist.* 2.2.51) di cui abbiamo parlato, ma che è in assoluta coerenza sia con il contesto degli uccelli sia con quello, che vuol esattamente dire Persio.

In primo luogo, questo ventre dirime la contesa, di lunga tradizione presso i poeti ellenistici e i loro imitatori, fra l'*ars* e l'*ingenium*: perché tanto è *magister artis*, quanto *ingeni largitor* (v. 10). Al limite, l'unica differenza che vi si potrebbe vedere è una maggiore ironia per ciò che concerne l'*ingenium*, nel senso che è chiaro che *largitor* non vuol dire soltanto «donatore», come traduce Barelli³⁵, bensì implica liberalità, generosità eccessiva e l'unica connotazione possibile è negativa- cioè: liberalità interessata, generosità che è pratica di corruzione. Ora, il tema di fondo si può impostare mediante il confronto con Ovidio: da una parte *trist.* 2.424, dove Ennio è detto *ingenio maximus, arte rudis* e dall'altra *am.* 1.15.14, un pentametro in cui si formula che Callimaco *quamuis ingenio non ualet, arte ualet*³⁶. Il verso 10 di Persio non si adegua ai termini della contrapposizione vigente al

³⁴ Kissel, 92 ss.

³⁵ Barelli, 119 (cf. nota 11): «il maestro dell'arte, il donatore dell'ingegno, il ventre».

³⁶ C. Miralles, *Pocula plena*, Faventia 2, 1, 1980, 325 ss.

suo tempo, fra arte o tecnica e doti naturali o ingegno che si dica: ciò che lui rifiuta non è unilateralmente la tecnica o l'ingegno, ma l'imitazione e il servilismo, un ventre, dice con ironia, che tanto insegna il modo di fare versi - il mestiere, la tecnica - quanto dispensa liberalmente le condizioni naturali necessarie per farne - l'ingegno.

Nel testo i versi 10-11 sono la risposta alla domanda dei versi 8-9, così che il ventre *expediuit* e *docuit* gli uccelli a ripetere voci e parole umane. Per questo può essere detto *magister*, il ventre. Ora, non bisogna enfatizzare che mostrare - come conseguenza di aver slegato e preparato: *expedire* - e insegnare - come conseguenza di aver mostrato: *docere* - sono attività mentali, intellettuali: non costituiscono affatto l'attività normale che noi o gli antichi attribuiremmo al ventre. Ciò che è mostrato e insegnato va a finire nella mente, nell'intelligenza e da lì può uscire in forma di voce, di parole. Questo, è chiaro, fra gli esseri umani³⁷, ma gli animali solo hanno ventre; quando emettono voci, queste vengono dal ventre, ragione per la quale gli animali parlano - ripetono *chaere* o provano a fare *uerba nostra* - senza l'intermediazione della mente; il ventre è l'unico artefice del loro parlare: un *artifex* contro la natura, perché lo è *negatas sequi uoces*. Come se dicessimo che queste *uoces* sono *images*, echi del suono che emettono gli esseri umani, ma non *uoces* propriamente, perché *negatas*. Per questo il sintagma che definisce ciò che fanno questi animali, gli uccelli di Persio, non è dire o ragionare, bensì *sequi uoces*, espressione che riprende più radicalmente *uerba conari*, dal momento che tentare, provare a fare o perseguire è quello che si fa con qualcosa che non si ha, né si può avere, con qualcosa a cui la natura ha detto no (*negatas*).

In più, *sequi* qui probabilmente riprende *sequaces* (v. 6) e termina la definizione di ciò che fanno gli imitatori, che è provare a fare essi stessi ciò che non hanno la capacità di fare, cosa che converte in puro eco ciò che fanno. Nell'insieme, questo si lega bene a ciò che dice Claudio Eliano (*HA* 16.2) dei pappagalli, che 'imparano' come se fossero bambini: vuol dire che i bambini piccoli, incapaci di pensare da soli, ripetono i suoni che bisogna emettere e dicono senza capire ciò che è stato loro insegnato; così pappagalli e infanti, dice Eliano, sono *λάλοι καὶ φθέγγονται φθέγμα ἀνθρωπικόν*, ma non ragionano. Ora, senza maestro, niente di niente. Perché nei boschi, sempre secondo

³⁷ L'antropologia medica illustra questo in riferimento alla respirazione (*pneuma*): cf. P. Lain, *La medicina hipocrática*, Madrid 1970, 169 ss.

Eliano, riproducono l'eco degli uccelli, ma non in modo chiaro e ben articolato: quando non hanno maestro non possono emettere *uoces*, né provare a dire i *uerba* degli uomini.

D'altra parte, se l'Eliconia, fra altre montagne richiamava tra i poeti il vecchio Esiodo, questo avrebbe dovuto far pensare che, nella scena famosa della *Teogonia*, le Muse rimproverano i pastori chiamandoli γαστέρες οἶον (v. 26): «perchè l'unica cosa che li preoccupa è mangiare» (τροφῆς μόνης ἐπιμελούμενοι), come glossa Esichio. Questi uccelli ventriloqui dimostrano, nell'intenzione di Persio, che senza riflessione e pensiero, l'ispirazione della quale tanto si pavoneggia la poesia alta non è niente altro che l'eco, imitativa e compiacente per i potenti, di voci che i poeti di questo tipo non capiscono, che li oltrepassano (*negatas*), e che dette da loro, dunque, escono dal ventre.

Dev'essere chiaro, a questo punto, che l'unità dei coliami mi sembra un fatto indubitabile, e neppure credo che valga la pena, allo stato attuale degli studi, riproporre i dubbi, formulati in passato, circa la loro appartenenza a Persio. Al contrario, mi pare che potrebbe essere utile, come termine di questa nuova visita ai coliami, ritornare alla questione, anche tanto dibattuta, se costituiscono un prologo o un epilogo. O più esattamente che tipo di prologo costituiscono. Che siano un prologo risulta sufficientemente chiaro: per esempio, è nel prologo, o meglio, all'inizio di un poema, dov'è solito esserci, nella poesia alta, l'invocazione alle Muse e la scena d'iniziazione, e questo troviamo nei coliami, malgrado avvenga con la tecnica dell'inversio-
ne, della negazione, cara a Persio: siccome non si tratta di poesia alta, ma di satira, in questi versi troviamo la ragione per la quale non c'è né invocazione, né iniziazione.

Potrebbe sembrare che, malgrado il carattere programmatico di ciò che vi è detto, i coliami non fossero un prologo all'altezza delle inquietudini di Persio, più numerose durante tutta la lunghezza delle satire. Da un certo punto di vista però, si impone la considerazione che ciò che dicono è essenziale, quasi il nucleo delle inquietudini del poeta; e dunque opportunamente liminare. Non bisognerebbe trascurare a questo punto, la considerazione, che per il tema, i coliami si trovano abbastanza vicini, fra le sei satire, alla prima. Da questa prospettiva, si potrebbe anche pensare se Persio non avesse scritto i coliami come una sorta di premessa o prefazione alla satira I e non a tutto il libro. E, in questa stessa direzione, forse si potrebbe perfino

avanzare la domanda se non dovevano costituirne essi l'inizio.

Il retore Agamennone del *Satyricon* recita, nel capitolo quinto del frammento che è pervenuto a noi, alcuni esametri (dal verso 9 al 22) immediatamente preceduti da otto versi colliambici, e chiama il *carmen* così costituito (4.5) *schedium Lucilianae humilitatis*. Ecco una possibilità programmatica per Persio: improvvisare con umiltà seguendo il modello di Lucilio (portare, faccio un esempio, un componimento mio, nostro, non imitato, una satira, alle *Paganalia*), invece di leccare modelli greci, invocando Muse e bevendo da fonti di poetiche acque nient'altro che per una corona, per mantenersi e per avere denaro. Oltre ai poeti comici greci citati nella prima satira, Lucilio è con Nevio il più probabile candidato romano ad essere compreso fra gli innominati *vates* a cui si riferiva Persio (v. 7)³⁸. In modo dunque, che mi sembra un'idea produttiva per riproporre la questione del prologo, il fatto che i quattordici versi colliambici passino a essere considerati iniziali della satira I.

Naturalmente, bisognerebbe anche calcolare che, in qualche momento della trasmissione - cosa, per un aspetto, niente affatto difficile, dal momento che Persio è stato un poeta tradizionalmente mal capito -, qualcuno avesse separato dalla satira iniziale i colliambi, sopprimendoli o meglio, relegandoli alla fine. Forse erano già stati relegati alla fine nel manoscritto corretto a Barcellona, nell'anno 402, da Flavio Giulio Trifoniano Sabino, dato che in tutti i manoscritti che ne dipendono³⁹, i colliambi appaiono dopo la satira VI, alla fine della breve produzione di Persio; o forse furono spostati in questo posto proprio da Sabino. Effettivamente sappiamo che l'autore di questa *recensio*, *Sabiniana* oppure *Barcinonensis*, trovandosi con versi iniziali in un metro diverso non poteva confrontare nessun altro manoscritto per provare se anche lì c'erano⁴⁰, e avrebbe finito non per eliminarli,

³⁸ L'influenza di Lucilio su Persio è particolarmente individuabile nella satira I. Si veda in proposito E. Pasoli, *Note sui componimenti di argomento letterario di Persio*, *Paideia* 23, 1968, 318 ss. (*Tre poeti latini espressionisti: Propertio, Persio, Giovenale*, Roma 1982, 141 ss.).

³⁹ Fondamentalmente A (di Montpellier: *bibl. med.* 212), del secolo X, e B (*Vaticanus tabularii basilicae* H 36), dell'XI. Gli editori designano con α il consenso di questi due manoscritti, consenso che riflette, deducono, la situazione del testo nella redazione barcellonese. Cf. Bo, X.

⁴⁰ *temptavi emendare sine antigrafo*, ci dice lui stesso; cf. Dolç, 36 n. 10 e 50 n. 16; Bo, *ibid.*

per prudenza, ma per relegarli alla fine di tutto, come per indicare che non sapeva cosa farne.

In cambio, nel codice di Montpellier *bibl. med.* 125, che appartenne all'umanista Pithou e per questo è conosciuto con l'iniziale *P*, una seconda mano (*P*²) ha copiato i coliami prima della satira I. Consultato questo manoscritto, mi sembra chiaro che la prima mano aveva copiato un esemplare che risaliva a qualcuno che, essendosi trovato nella stessa riferita situazione del recensore di Barcellona, decise, bisogna dire con minore prudenza, di tirare dritto e semplicemente di eliminare i versi dei quali non sapeva cosa fare. Il copista di *P* dunque, cominciò con la prima satira sul recto del terzo foglio, lasciando il secondo come titolo. (Nel verso del primo e nel recto del secondo sono stati aggiunti posteriormente diversi altri scritti di diverse mani). Il revisore del lavoro del copista (*P*²) avrà avuto a sua disposizione anche un altro manoscritto in cui i coliami erano all'inizio; forse ancora uniti agli esametri della prima satira o forse no. Ad ogni modo, la prima mano non aveva lasciato posto per includerli prima degli esametri sul recto del terzo foglio, e la seconda li copiò sul verso del secondo foglio.

Non mi pare che quest'interpretazione dei dati relativi alla trasmissione manoscritta sia dunque in contrasto con la possibilità che i coliami fossero i quattordici versi iniziali della satira I, al modo di Lucilio, modo che aveva usato anche il retore Agamennone nel *Satyricon*.

Barcelona

Carles Miralles

FLUCT(US) INTERTESTUALITÀ ED ICONOGRAFIA NELLA TRADIZIONE CLASSICA*

Il visitatore, che nel Palazzo Pubblico¹ di Siena avanza dalla Sala del Mappamondo in direzione della Cappella, penetra in uno spazio tutto adorno di pitture. L'Anticappella appunto, secondo una terminologia ormai consolidata dall'uso. Nel secolo XV tuttavia il vestibolo serviva ugualmente da passaggio al Concistoro, come risulta dai documenti d'archivio². Siamo nel cuore del Palazzo Pubblico. Da un lato la Cappella, dall'altro il Concistoro, la religione e il governo dello stato. In questo ambiente tra il 1413 e il 1414, per incarico del Comune, Taddeo di Bartolo, che già aveva decorato la Cappella, eseguì una serie di affreschi, che costituiscono il più antico dei cicli di Uomini Famosi oggi conservati³. Se l'ispirazione religiosa è affidata alla decorazione della Cappella, prevale ora una prospettiva profana che fonde il gusto figurativo del Gotico Internazionale con i moduli della più aggiornata iconografia umanistica.

Sul pilastro di sinistra la prima figura che accoglie il visitatore è rappresentata da *Aristotele*⁴. Insolitamente giovanile, con una leggera barba, il filosofo siede come un professore dello Studio. In 'perfetti esametri' latini il maestro si presenta nell'epigrafe⁵ scritta in basso.

* Il contributo si muove su un terreno per buona parte inesplorato. In una prospettiva intertestuale si tenta di sistemare un materiale raccolto nel corso di quasi venti anni. Mi si perdonerà la frequente citazione di miei lavori. [Il carattere particolare di questa comunicazione suggerisce alla redazione di accogliere eccezionalmente il sistema di citazione Autore / Anno. - N. d. Redazione].

¹ Sul Palazzo Pubblico di Siena: Cairola - Carli 1963; Bisogni - Ciampolini 1985; Brandi 1983.

² Vedi: Milanese 1854, II, 29; Borghesi - Banchi 1898, 70; Rubinstein 1958; Symeonides 1965, 136-53 e 166-76. Sulla situazione logistica agli inizi del Quattrocento: Hansen 1989, 133-34.

³ Oltre al lavoro fondamentale di Rubinstein sui cicli di Uomini Famosi: Donato 1985. Sulle fonti letterarie ed i modelli classici: Guerrini 1981, 68-81; 1985a, 50-60 e 73, n.47; 1991a, 263-73.

⁴ Sulla iconografia di Aristotele: Symeonides 1965, 170. Più in generale: Donato 1988.

⁵ Sui *titoli* dell'Anticappella: Della Valle 1782-86; Rubinstein 1958; Symeonides 1965, 168-70. Una traduzione in Bisogni - Ciampolini 1985. Da tempo chi scrive

Magnus Aristoteles ego sum, qui carmine seno,
est etenim numerus perfectus, duxit ad actum
quos virtus tibi s i g n o viros, quibus atque superne
res crevit Romana potens celosque subivit⁶.

Altri versi, che formano questa volta un esastico, si leggono nel rotolo che Aristotele tiene tra le mani.

*Ille ego qui rerum causas s c r u t a t u s et artes
publica res d o c u i surgat quibus omnis in astra
exemplum civile tuum, praeclara Senarum
urbs, tibi m o n s t r o viros, q u o r u m vestigia sacra
dum sequeris foris atque domi tua gloria crescet
libertasque tuos semper servabit honores⁷.*

Aristotele non solo parla la lingua di Virgilio, parla come Virgilio: *Aen.* 1.1-3

*Ille ego qui quondam gracili m o d u l a t u s avena
carmen et egressus silvis vicina c o e g i
ut quamvis avido parerent arva colono
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
arma virumque c a n o, Troiae q u i primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit
litora*

L'allusione incipitaria⁸ col richiamo al proemio (o pre-proemio)

prepara la raccolta dei *tituli* latini e greci della pittura senese (*Corpus Titulorum Senensium*). Per quanto riguarda Taddeo di Bartolo il lavoro è stato predisposto da Rodolfo Funari con ampio commento sulle fonti letterarie antiche. Sui problemi critici legati alle 'scritture esposte': Ciociola 1992. Dove è possibile (ed i problemi esegetici lo consentano) si dà una traduzione dei *tituli*. Si segnano con il corsivo le riprese, spazieggiate le consonanze.

⁶ «Sono il grande Aristotele che in esametri, infatti questo è un ritmo perfetto, ti mostro gli uomini, che la virtù spinse all'azione e grazie ai quali lo stato romano crebbe in potenza e raggiunse il cielo».

⁷ «Io son colui che, scrutati i principi delle cose, le virtù insegnai con le quali ogni stato s'innalza al cielo. Come tuo esempio civile, illustre città di Siena, ti mostro gli uomini, dei quali finché seguirai le sacre vestigia, in patria e al di fuori la tua gloria crescerà e la libertà sarà sempre in onore».

⁸ Sull'arte allusiva (temi, moduli, bibliografia relativa al mondo antico): Bonanno 1990. Si vedano gli interventi a questo convegno, in particolare della stessa Bonanno, di Barchiesi ecc. Per la valenza della memoria incipitaria: Conte 1985.

dell'*Eneide* evoca un modello che nell'integrazione testo/immagine si rivela per più versi illuminante⁹.

Tibi signo viros/tibi monstro viros dichiara con insistenza Aristotele, additando ai personaggi posti più avanti sulla stessa parete. «O illustre città di Siena ti mostro gli uomini che fecero grande Roma, gli eroi da seguire come *exemplum civile*. Se non ti allontanerai dall'itinerario percorso da loro, raggiungerai la gloria e la libertà sarà sempre in onore». Accogliendo l'invito del maestro, il visitatore avanza verso il centro del vestibolo, sempre rivolgendo lo sguardo alla parete di sinistra. Ed ecco rivelarsi la *Galleria degli eroi*: tre condottieri collegati in alto con la *Magnanimità*, tre uomini di stato connessi con l'immagine sovrastante della *Giustizia*¹⁰. Altri personaggi s'iscrivono nei medaglioni che circondano le virtù. Una selva di titoli in latino e in volgare accompagna le figure, ne orienta la prospettiva e il significato. Delle due frasi che presentano la *Magnanimità*, la prima è tratta dall'*Etica Nicomachea*: *Nec successibus extollitur nec infortuniis deiicitur*¹¹. La seconda è costituita da un celebre verso di Virgilio (*Aen.* 6.852): *Parcere subiectis et debellare superbos*. Continua l'abbinamento Aristotele-Virgilio nel prospettare insegnamenti morali e politici. Né può ~~stuggire la~~ valenza iconografica del verso virgiliano. La *Magnanimità* viene raffigurata mentre colpisce con un pugnale chi si ribella; perdona, accoglie con il palmo aperto della mano chi si sottomette¹². Ma ancora più importante - forse - è cogliere il contesto in cui il verso s'inserisce, cioè in uno dei passi più celebri dell'*Eneide*, la *Galleria degli eroi* del sesto libro, quando Anchise presenta al figlio i grandi personaggi della storia futura di Roma¹³. Quegli eroi sono ora diven-

⁹ Sul pre-proemio dell'*Eneide* e bibliografia relativa si veda *Enciclopedia Virgiliana*, IV 259; *ANRW*, s.v. Il ruolo esercitato da questa sezione del poema virgiliano (come delle altre di cui parleremo in seguito) sull'iconografia umanistica è un tema del tutto insondato.

¹⁰ Rispettivamente Curio Dentato, Furio Camillo, Scipione l'Africano collegati alla *Magnanimità*; Scipione Nasica, Catone Uticense, Cicerone rapportati alla *Giustizia*.

¹¹ Naturalmente qui e altrove il richiamo va all'*Aristotele Latino* e alle varie traduzioni medioevali.

¹² Diversa la raffigurazione della stessa virtù nel Buon Governo: posta accanto al Vecchio, simbolo del Bene Comune, reca sulla testa la corona e tiene tra le mani un cesto pieno di monete. In Taddeo si tratta della *Magnanimitas ducum* (cf. *Flor. epit.* 13.16): Guerrini 1991a, 271.

¹³ *Aen.* 6.755 ss. Nunc age, Dardanium prolem quae deinde sequatur/gloria, qui maneant Itala de gente nepotes/*inlustres animas* nostrumque in nomen ituras,

tati degli antenati¹⁴ per i cittadini senesi, il futuro si è trasformato in passato, ma l'impianto che serve a prospettare idee e immagini resta fortemente correlato¹⁵. Fra testo letterario e testo iconografico si svela un naturale adeguamento. Tutta una serie di spie linguistiche confermano anche qui l'agnizione¹⁶. D'altronde il testo antico era in certo qual modo già orientato, si prestava naturalmente a diventare il modulo in cui riversare l'immaginario rinascimentale, perché dotato di forte carica ecfrastica, generato cioè da un rapporto strutturale con l'arte figurativa¹⁷.

Gli eroi effigiati sulla parete di fronte alla cappella non esauriscono il ciclo di Taddeo. Altri due personaggi, sempre appartenenti alla storia romana, sono posti sul pilastro di fronte ad Aristotele. Si tratta di *Cesare e Pompeo*, di cui veramente il filosofo-guida non sembra curarsi. In effetti i due sono portatori di una carica eversiva della Repubblica, come sottolinea il *titulus*, un altro esastico:

Hos spectate viros animisque infigite, cives,

expediam dictis.

- ¹⁴ Anchise presenta 'la prole di Dardano', i 'nepoti', le 'anime illustri' destinate alla 'gloria' (vv. 755 ss.). Il tema è la celebrazione di Roma, che estenderà il suo impero sulla terra e grazie ai suoi eroi *raggiungerà il cielo*: vv. 781-82 *illa incluta Roma/ imperium terris, animos aequabit Olympo*; vv. 788-90 *huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem/ Romanosque tuos. Hic Caesar et omnis Iulii/ progenies, magnum caeli ventura sub axem*. I personaggi dell'Anticappella, gli eroi presentati da Aristotele, sono invece eroi del passato, che hanno fatto grande Roma e grazie ai quali lo stato romano si è *innalzato fino al cielo*: *tibi signo viros quibus atque superne/ res crevit Romana potens celosque subivit*.
- ¹⁵ L'idea stessa della Galleria in cui gli eroi dell'Anticappella si presentano, il fatto che si raccolgano a gruppi non disposti secondo criteri rigidamente cronologici, la presenza di personaggi esclusivamente Romani (se si eccettua Aristotele che funge da guida) sono tutti elementi che rinviano con insistenza a Virgilio. Anche lo scarto dal modello tuttavia non deve sfuggire. Nella scelta degli eroi romani, se ci sono consonanze con Virgilio (Furio Camillo), si avvertono anche vistose differenze (Cicerone, Scipione Nasica). Inoltre rispetto alla celebrazione 'imperiale' operata da Virgilio si esprime in Taddeo una connotazione rigidamente repubblicana: l'Impero è visto come la fine della libertà, un segno della crisi che ha travolto lo stato romano. Sul programma politico che ispira la decorazione dell'Anticappella: Rubinstein 1958.
- ¹⁶ Oltre ad *Aen.* 6.852 che serve come *titulus* della *Magnanimità*, si veda ad es. nell'epigramma di Cicerone: vv. 2-3 *tandem Catilina rebellis/ ad mortem dulci pro libertate coactus* ~ *Aen.* 6.821 *ad poenam pulchra pro libertate vocabit*.
- ¹⁷ Vedi in proposito il commento di Norden 1957⁴, *passim*.

publica *concordi* nam *dum* bona mente secuti,
 maiestas Romana duces tremefecit et orbem,
 ambitio sed caeca duos ubi traxit ad arma,
 libertas Romana perit scissoque senatu
heu licet et *puero* caput altae abscondere Romae¹⁸.

E di nuovo la *Galleria virgiliana* lancia un segnale forte. In *Aen.* 6.825 ss. Cesare e Pompeo si mostrano appaiati e vengono presentati con inflessioni simili a quelle che ricorrono nell'epigramma senese:

Illae autem paribus quas fulgere cernis in armis
concordes animae nunc et *dum* nocte premuntur,
heu quantum inter se bellum, si lumina vitae
 attigerint, quantas acies stragemque ciebunt,
 aggeribus socer Alpinis atque arce Monoeci
 descendens, gener adversis instructus Eois!
 Ne, *pueri*, ne tanta *animis* ad s u e s c i t e bella
 neu patriae validas in viscera vertite viris

La consonanza linguistica e retorica¹⁹ fa scattare anche qui l'allusione, che permette di cogliere come dal modello si riverberi l'ispirazione parenetica e la forte accentuazione patetica²⁰. Gli artefici della guerra civile sono offerti all'esecrazione dei cittadini, come esempi negativi, da evitare, se si vuole preservare la *libertas* e l'integrità della Repubblica. Insomma una sorta di Cattivo Governo rispetto al Buon Governo rappresentato dagli eroi della parete di fronte. Si ripresentano così, secondo moduli umanistici, temi e motivi che caratterizzano la Sala della Pace con i celebri affreschi di

¹⁸ «Guardate questi uomini e fissateli bene in mente, cittadini. Infatti fino a quando seguirono il bene pubblico con animo concorde, la maestà Romana fece tremare i condottieri di tutto il mondo, ma dopo che la cieca ambizione spinse i due alle armi, la libertà romana è rovinata e, sconvolto il senato, anche ad un bambino - ahimè! - è lecito abbattere il capo dell'alta Roma».

¹⁹ *Concordi* mente ~ *Aen.* 827 *concordes* animae; animis infigite ~ *Aen.* 832 *animis* adsuescite; *puero* ~ *Aen.* 832 *pueri*; *heu* ~ *Aen.* 828 *heu*; *dum* ~ *Aen.* 827 *dum*. Le consonanze investono il piano lessicale e retorico, ma anche la struttura sintattica e non di rado la posizione all'interno dell'esametro. L'abbinamento Cesare-Pompeo, di per sé un unicum nei cicli di Uomini Famosi, rinvia dunque al testo virgiliano. Il modello tuttavia non esaurisce la gamma delle fonti che testo e immagine dell'Anticappella possono evocare. Qui solo il commento specifico dei titoli potrà rivelare a pieno la ricchezza della trama letteraria che sottende il programma.

²⁰ Cf. Norden 1957^A, *ad loc.*

Ambrogio Lorenzetti.

L'*Eneide* dunque si rivela più di una semplice fonte letteraria, che lascia il segno su questo o quell'altro elemento, per estendere il suo influsso all'intero impianto compositivo. Un testo-guida insomma, un modello forte che ispira i *tituli*, veicola l'immagine, guida la visione, determina le coordinate ideologiche del programma. Un'intertestualità che dal codice letterario interferisce su quello figurativo.

Questa situazione non pare esclusiva di Taddeo di Bartolo, ma coinvolge la genesi stessa dei cicli di Uomini Famosi in età umanistica²¹. Il modello virgiliano era già forte nella decorazione dell'*Aula Minor* di Palazzo Vecchio, oggi perduta, ma di cui restano gli epigrammi del *Salutati*²². Da quanto è dato giudicare, l'influsso della *Galleria* del sesto libro dell'*Eneide* ispirava non solo aspetti specifici della dizione, ma la stessa scelta dei personaggi, l'impianto d'interesse sezioni²³. L'analisi del resto rivela altri luoghi privilegiati del poema virgiliano.

Insieme con i guerrieri e gli uomini di stato del mondo antico nel programma del *Salutati* figuravano i poeti della tradizione fiorentina. Tra questi, naturalmente, non mancava il Petrarca, l'ottavo della serie, dopo Annibale e prima di Fabio Massimo:

Effigies inter procerum, Francisce Petrarca,
quos celebras florente stilo te *patria* miscet.
Hannibal hic moriens, illic est Scipio quorum
linquix inexploto prereptus carmine gesta.

Il cantore dell'*Africa* si colloca tra gli eroi antichi da lui celebrati nella sua opera: *effigies inter procerum*. L'epigramma conteneva dunque un rimando allusivo al settimo dell'*Eneide* vv. 177 ss., dove Virgilio descrive la reggia di Latino e le immagini degli antenati di cui era adorna, oggetto di culto e di venerazione:

²¹ Il ruolo di Virgilio di solito sfugge alla critica: Rubinstein 1958; Donato 1985. Vi ho accennato in *Memoria dell'Antico*: Guerrini 1985a, 73 n.47 e poi più diffusamente nello *Spazio Letterario di Roma Antica*: Guerrini 1991a, 263-73 (*I venerati volti degli antichi? Virgilio e i cicli umanistici di Uomini Famosi*).

²² Sull'*Aula Minor*: Hankey 1959; Donato 1985; Rubinstein 1987; Guerrini 1993a; Rubinstein 1995, 52-4.

²³ Guerrini 1993a, 210-11: la sezione relativa ai primi due personaggi, *Bruto e Camillo*, come quella che riguarda *Fabio Massimo e Marcello*, rispettivamente al n. IX e X, è tutta intessuta di rimandi alla *Galleria* virgiliana.

Quin etiam veterum effigies ex ordine avorum
 antiqua e cedro, Italusque paterque Sabinus
 vitisator curvam servans sub imagine falcem,
 Saturnusque senex Ianique bifrontis imago
 vestibulo astabant, aliique ab origine reges,
 Martiaque ob patriam pugnando vulnera passi.

Si evidenza così insieme con la *Galleria* del sesto libro un altro episodio del poema, carico di valenze ecfraistiche²⁴. Un luogo anche questo privilegiato per la concezione e l'immaginario dei cicli di Uomini Famosi. Come la reggia di Latino, l'*Aula Minor* nel cuore del Palazzo Pubblico di Firenze accoglieva le figure degli antenati, offerti all'ammirazione dei cittadini²⁵.

Chi abbia la fortuna di visitare il Palazzo Trinci a Foligno, potrà ancora ammirare i resti della grandiosa decorazione che ornava la *Sala degli Imperatori*, un altro dei cicli di Uomini Famosi, di poco successivo -forse- agli affreschi di Taddeo di Bartolo. Dei venti eroi romani che da Romolo a Traiano si succedevano nella Sala rimangono solo alcuni. In certi casi si possono ancora leggere gli epigrammi dettati da Francesco da Fiano, raramente integri, per lo più frammentari, quando non ridotti a qualche parola. Numerose testimonianze manoscritte e descrizioni antiche permettono una ricostruzione completa dei *tituli* che presentavano le figure: versi di tale eleganza e perfezione da trarre in inganno schiere di filologi, tra i più accreditati, al punto che furono presi per antichi o tardo-antichi, inclusi nell'*Anthologia Latina* e schedati dal *Thesaurus Linguae Latinae*²⁶. L'epigramma, che presentava l'intero ciclo (Riese 831)

²⁴ Sulla «consuetudine gentilizia di esibire nella domus le imagines maiorum» e insieme sul «carattere civico e non solo domestico del culto praticato entro la reggia di Latino»: Scagliarini Corlaita 1984, 668.

²⁵ «Nel settimo libro le animae illustres, destinate alla gloria futura di Roma, che popolano la *Galleria* (6.757 ss.) cedono il posto agli avi figure esemplari di un mondo remoto. Un procedimento che in qualche misura si verifica nell'*Aula Minor*, che al futuro della *Galleria* oppone il passato nel celebrare quegli eroi (vedi ad es. *Marcello I suspendit ~ Aen. 6.859 suspendet*) divenuti ormai antenati, rappresentanti illustri di un'età trascorsa, a cui vates cittadini garantiscono la continuità con il presente» (Guerrini 1993a, 212). Una prospettiva simile anche nell'Anticappella del Palazzo Pubblico di Siena, ed in genere nei cicli di Uomini Famosi che celebrano gli antichi Romani come propri antenati, personaggi esemplari a cui ispirarsi nella vita civile e militare.

²⁶ Cf. Riese 1906; Bertalot 1911; Salmi 1919; Messini 1942; Guerrini 1988a.

appare per più versi indicativo:

Quisquis ad ista moves fulgentia limina gressus
 priscorum hic poteris venerandos cernere vultus,
 hic pacis bellique viros, quos aurea quondam
 Roma tulit caeloque pares dedit inclita virtus.
 Grandia si placeant tantorum gesta virorum,
 pasce tuos in s p e c t u oculos et singula lustra²⁷

In consonanza con i versi ‘pronunciati’ da Aristotele nel ciclo di Taddeo di Bartolo affiorano rimandi allusivi alla *Galleria virgiliana*²⁸ secondo una tendenza che già conosciamo. Ma altri passi dell’*Eneide* vengono ugualmente posti in rilievo. Il sesto verso dell’epigramma rinvia all’episodio del primo libro (*Aen.* 1.445 ss.) in cui Enea osserva con dolente partecipazione le raffigurazioni nel tempio che i Cartaginesi stanno costruendo.

v. 453	Namque sub ingenti <i>lustrat</i> dum <i>singula</i> templo

v. 464	Sic ait atque a n i m u m p i c t u r a p a s c i t i n a n i

Lo stesso verso per altro evoca lo *Scudo di Enea* nell’ottavo libro:

vv. 617-18	Ille deae donis et tanto laetus honore expleri nequit atque <i>oculos</i> per <i>singula</i> volvit
------------	--

In entrambi i casi siamo di nuovo in presenza di ekphrasis: luoghi già orientati per una fruizione iconografica. Anche lo scarto dal

²⁷ «Chiunque tu sia che muovi i passi a codeste soglie luminose, qui potrai mirare i venerati volti degli antichi, qui uomini di pace e di guerra, che l’aurea Roma un tempo generò e l’inclita virtù innalzò al cielo. Se ti piacciono le alte imprese di uomini tanto grandi, pasci i tuoi occhi della vista ed ogni singola cosa scruta». Per un esame delle fonti antiche: Guerrini 1989.

²⁸ Vedi in particolare i vv. 3-4: hic pacis bellique *viros*, quos aurea quondam/ Roma tulit *caeloque* p a r e s d e d i t i n c l i t a virtus ~ *Aen.* 6.781 ss. illa *incluta* Roma / imperium terris, animos aequabit *Olympo.../... hanc a s p i c e gentem/ R o m a n o s q u e tuos. Hic* Caesar et omnis Iuli/ progenies magnum *caeli* ventura sub axem ~ epigramma su Aristotele di Taddeo di Bartolo (cf. sopra) vv.2-3 duxit ad actum/ quos *virtus* tibi signo *viros*, quibus atque superne/ res crevit Romana *celosque* subivit. Al di là delle consonanze tematiche si avverte una larga congruenza linguistica e metrica. Per ulteriori rimandi virgiliani dell’esastico introduttivo al ciclo di Foligno: Guerrini 1989, *passim*

modello andrà ugualmente messo in conto. Al dolore di Enea, che rivive attraverso le pitture le vicende della propria esistenza, corrisponde l'attitudine paradigmatica dello spettatore che si appresta ad ammirare «i venerandi volti degli antichi». D'altra parte la materia dello *Scudo di Enea* (v. 626 *illic res Italas Romanorumque triumphos*), se da un lato pare perfettamente funzionale al programma della *Sala degli Imperatori*, che da Romolo a Traiano celebrava i trionfi e l'espandersi dell'impero romano, dall'altro per la scelta dei vari personaggi (re, consoli, imperatori) si rivela ben poco utile. A questo proposito era ancora la *Galleria* la sezione dell'*Eneide* più ricca di spunti, anche per una consonanza più profonda che inerisce al genere. Il padre Anchise presenta al figlio gli eroi futuri di Roma, gli uomini illustri, o meglio quelli che saranno *viri illustres* e sono ancora *animae*:

Aen. 6.756-59 Nunc age, Dardanium prolem quae deinde sequatur
gloria, qui maneat Itala de gente nepotes,
inlustris animas nostrumque in nomen ituras
expediam dictis

L'attenzione dunque batte sul personaggio, la figura dell'eroe. Le imprese per cui raggiunge la gloria, sono suggerite o esplicitamente dichiarate, ma in primo piano resta la persona, l'*effigies*. Lo stesso succede nei cicli umanistici di Uomini Famosi, dove gli eroi antichi si presentano come figure, per lo più stanti, a mo' di statue. In primo piano anche qui restano i personaggi, i *viri illustres* appunto: le azioni per cui sono diventati famosi e si pongono come esemplari vengono in genere suggerite dal *titulus*, l'elogio, l'epigramma sottostante²⁹. Nello *Scudo di Enea* l'artista, *ignipotens*, ha rappresentato i soggetti, i fatti, gli episodi famosi della storia romana:

Aen. 8.626-29 Illic res Italas Romanorumque triumphos
haud vatum ignarus venturique inscius aevi
fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
stirpis ab Ascanio *pugnataque in ordine bella*

La prospettiva è certamente simile; celebrare la storia romana e

²⁹ Sull'esistenza di scene narrative nella Sala dei Giganti di Padova: Mommsen 1952; Donato 1985. Nel ciclo Piccolomini (serie di eroi ed eroine dell'antichità, opera di Francesco di Giorgio ed altri artisti senesi della fine del Quattrocento: Tatrai 1979) compare il personaggio, a mo' di statua, in primo piano, il *titulus* in versi latini nel basamento, il fatto esemplare sullo sfondo.

l'affermarsi nel tempo dell'impero, ma in un caso prevale la figura, nell'altro il fatto, l'azione esemplare. Nello *Scudo* inoltre la successione sembra rigorosamente cronologica, *in ordine bella*³⁰, nella *Galleria* invece i personaggi si presentano a gruppi (re, personaggi della repubblica fino ad Augusto), senza che l'ordine temporale venga sempre ed esattamente rispettato. Tutti elementi che sembrano aver influito non poco sulla scelta operata da Francesco da Fiano e sul modo in cui gli 'imperatori' si dispongono nella sala di Palazzo Trinci³¹. Ma suggestioni provengono anche da altre parti del libro sesto dell'*Eneide*. Di fatto nella circolarità testo/immagine il modello virgiliano si rivela una fonte continua d'ispirazione. Nella parete esterna della *Sala degli Imperatori* Publio Decio, che si sacrifica per la patria, è rappresentato con una benda bianca intorno alla testa. L'iconografia, di per sé tutt'altro che ovvia³², trova una sanzione virgiliana nell'epigramma posto al di sotto della figura (Riese 836) di cui restano in loco solo l'inizio del quinto e dell'ultimo verso:

Hic est qui vitam patriae devovit amatae
dum furor oppositos agitaret ad arma Latinos
sevaque crudelem cecinissent classica pugnam
inter tela aciesque virum cuneosque pedestres
c a n d i d a s a c r a t a r e l i g a t u s t e m p o r a v i t t a
ante aciem moriens hostilibus occidit armis³³.

I versi sottolineano allusivamente il richiamo alle schiere dei Campi Elisi (Virg. *Aen.* 6.660 ss.) tra cui figurano appunto quanti muoiono per la patria:

Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi,
quique sacerdotes casti, dum vita manebat,
quique pii vates et Phoebos digna locuti,
inventas aut qui vitam excoluere per artis,
quique sui memores alios fecere merendo:

³⁰ Cf. anche nella reggia di Latino: *Aen.* 7.176 *quin etiam veterum effigies ex ordine avorum.*

³¹ Guerrini 1991a, 265.

³² Blume 1989, 437.

³³ «Questi è colui che donò la vita per l'amata patria, mentre il furore spingeva alle armi gli avversari Latini e spietate trombe avevano alla crudele battaglia incitato, tra dardi e schiere di soldati e cunei di fanti, con le sacre tempie legate da candida benda, davanti all'esercito cadde colpito da armi nemiche».

omnibus his nivea cinguntur tempora vitta.

Al di là dell'influsso immediato il passo acquista un rilievo particolare per la tipologia degli eroi che compongono i cicli di Uomini Famosi. Oltre ai guerrieri che si sacrificano per la patria, fra coloro che abitano le 'sedi beate' figurano anche i poeti. Il rimando può aver giocato un ruolo non marginale nell'ampliarsi del canone petrarchesco, che in origine comprendeva esclusivamente 'armati' e 'togati', condottieri ed uomini di stato. La presenza di poeti nel catalogo degli Uomini Famosi è un'esigenza particolarmente forte nella tradizione fiorentina, dall'*Aula Minor* alla decorazione di Andrea del Castagno per Villa Carducci, ma la tendenza si avverte anche altrove³⁴. Nella Sala dell'Udienza di Lucignano³⁵ in mezzo agli Uomini Famosi compare Virgilio stesso. Nel libro aperto che il poeta tiene con la sinistra sono iscritti i celebri versi già evocati dal *titulus* della *Magnanimità* in Taddeo di Bartolo. La tradizione li presenta nella forma:

Aen. 6.851-53 tu regere imperio populos, *Romane*, memento
 (hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem,
 parcere subiectis et debellare superbos

Rispetto alla vulgata il testo di Lucignano mostra una variante significativa: *ratione* al posto di *Romane*³⁶. Virgilio dunque insegna a far uso della ragione nell'esercizio della cosa pubblica. Il tema è ripreso dai versi in volgare scritti accanto alla figura del poeta:

Virgilio fo poeta mantuano
che vi ricordo *regiate ad ragione*
el puopolo con perfecta conditione
come già fece el buon popol romano.

Il tessuto ideologico, che sottende il programma senese dell'Anticappella con i continui rimandi allusivi all'*Eneide*, si squaderna ora visivamente nell'immagine del 'poeta mantuano' e del suo poema, utilizzato sotto il duplice registro, della citazione e della versione in volgare. Al pari di Aristotele nel Palazzo Pubblico di Siena, Virgilio si

³⁴ Donato 1985 e 1986.

³⁵ Sul ciclo di Lucignano: Rubinstein 1958; Joost Gaugier 1984; Guerrini 1988.

³⁶ Per il resto non si avvertono differenze, anche se nel secondo foglio del libro che Virgilio tiene in mano, alcune lettere sono perdute.

offre come maestro di dottrina politica. Resta in primo piano il sesto dell'*Eneide* ed in particolare la *Galleria*.

Altrove il modello virgiliano diviene strumento di ricognizione iconografica. Nella *Galleria*, che Ghirlandaio dipinse nella Sala dei Gigli di Palazzo Vecchio, negli ultimi decenni del Quattrocento³⁷, compaiono sei eroi romani (tre per campata): accanto a Bruto e Muzio Scevola figura anche Camillo. Il vincitore dei Galli, saldamente piantato in un'attitudine che ricorda il Pippo Spano della Legnaia, inalbera una bandiera che si dispiega nel vento. L'iconografia ricorre anche altrove, ad esempio a Lucignano. Se uno si chiede perché Camillo sia caratterizzato da questo attributo, può trovare la risposta nel monastico che accompagna la figura del Ghirlandaio:

Hoste fero caeso victricia signa Camillum.

Il verso rinvia allusivamente ad un passo della *Galleria* virgiliana:

Aen. 6.825

aspice Torquatum et referentem signa Camillum

A sua volta il poeta antico sembra si sia ispirato ad un'opera d'arte, in cui l'eroe recava in mano il vessillo della vittoria³⁸. Con piena osmosi l'imitazione umanistica ricrea dal testo virgiliano parole ed immagini. Il motivo doveva figurare già nell'*Aula Minor*, se l'epigramma del Salutati suona:

Ingenio Veios domui, pietate Faliscos,
Gallos virtute, quos et dictator ad urbem
tractus ab exilio fregi, captivaque signa
e r i p u i victis senuique *Camillus* in armis³⁹.

L'esistenza di una tradizione letteraria ed iconografica avvalorata la corretta identificazione della splendida figura con le insegne di Siena in mano che compare nel bancale del Federighi alle Logge della Mercanzia⁴⁰. Si tratterà appunto di Camillo, al quale una leggenda cit-

³⁷ Dacos 1962.

³⁸ Norden 1957⁴ *ad loc.*

³⁹ «Con l'ingegno domai Veio, con la pietà i Falisci, i Galli con la virtù, che, dittatore, tratto dall'esilio in città, travolsi, e le insegne di guerra strappai ai vinti ed in armi, io, Camillo, invecchiai». *Captiva signa*: cf. Liv. 7.37.13

⁴⁰ Hansen 1988. Per una possibile identificazione dei cinque eroi: Guerrini 1991b, 83

tadina, recepita dal programma dell'Anticappella, assegnava il ruolo di eroe eponimo del terzo di Camollia.

Questo ruolo centrale dell'*Eneide* nell'interferenza dei codici e l'incidenza intertestuale sfugge di solito alla coscienza critica. Sarebbe tuttavia riduttivo, se non ingenuo, credere che il poema di Virgilio, per quanto ricco di spunti iconografici, potesse dar conto della genesi dei cicli di Uomini Famosi o di questo o quel programma nella sua complessità. Intanto il ventaglio delle fonti e dei modelli classici è ben più esteso. Né può sfuggire il rilievo istituzionale di opere quali l'opuscolo *de viris illustribus*, che al di là della complessa produzione petrarchesca, risale al mondo antico con diverse e discutibili attribuzioni (in epoca rinascimentale comunque assegnato a Plinio). Esso incide fin dalla nascita sulle origini del genere ed esercita un influsso costante ed esteso sull'intero tessuto del programma del Salutati per Palazzo Vecchio. Sempre a Firenze appare notevole l'incidenza di altri autori quali Floro e Claudiano, che possono illuminare su aspetti significativi, scelte determinate e in certi casi sulla concezione generale⁴¹. Una situazione non diversa emerge a Siena, Foligno o Lucignano, in una misura e in forme che solo un'indagine approfondita può rivelare. La specificità dei singoli cicli d'altronde non va dimenticata.

Chi si affidasse esclusivamente all'*Eneide* e alle altre fonti finora ricordate, riuscirebbe a penetrare ben poco nel mondo spirituale che ispira la decorazione del Collegio del Cambio a Perugia.

Verso la fine del Quattrocento il Perugino, grazie alla collaborazione del Maturanzio, allora il più celebre umanista della città, ha lasciato nel Collegio del Cambio uno degli ultimi e più perfetti documenti della tradizione degli Uomini Famosi⁴². Lo schema iconografico ricorda molto da vicino gli affreschi di Taddeo nell'Anticappella. Alle virtù in alto si collegano in basso tre personaggi famosi dell'antichità.

Ad un'analisi più attenta tuttavia emergono differenze non marginali. Intanto gli eroi del Cambio sono privi di *titoli*. Al di sotto delle figure infatti si legge solo il nome, non l'elogio, l'epigramma che

⁴¹ Guerrini 1992 e 1993a.

⁴² Sul Collegio del Cambio, la decorazione del Perugino, la figura del Maturanzio: Marchesi 1853; Venturi - Carandente 1955; Castellaneta - Camesasca 1969; Zappacosta 1970; Guerrini 1981; Scarpellini 1984; Guerrini 1993b.

illustra le tappe salienti della loro vita. Versi latini sono invece inclusi in tabelle poste tra le virtù e le figure storiche. Le didascalie danno voce alle singole virtù, che indicano nei personaggi in basso i propri rappresentanti esemplari. Se si leggono i distici relativi alla Fortezza, si apprende che la splendida figura 'raffaellesca' vanta i «propri muscoli»:

Cedere cuncta meis pulsa et disiecta *lacertis*
magna satis fuerint tres documenta viri
Nil ego pro patria timeo, carisque propinquis;
quacque alios terret, mors mihi grata venit⁴³.

Al di là di stilemi ovidiani⁴⁴ la metafora dei muscoli rivela il gusto retorico inconfondibile di Valerio Massimo, che è anche l'unico autore antico ad usare il vocabolo *in imagine*, cioè in rapporto alla raffigurazione della *Fortitudo*⁴⁵. Il rimando d'altra parte risulta perfettamente omologo. L'attestazione di *lacerti* in questo senso ricorre infatti nell'introduzione al capitolo *de fortitudine* nel terzo libro dei *Fatti e detti memorabili*:

Val. Max. *de fortitudine*. 3.2 *praef.*: ponderosissima vis et efficacissimi *lacerti* in *fortitudine* consistent.

Il richiamo intertestuale costituisce una spia preziosa. Se dalla prefazione si passa al primo degli esempi della sezione romana, si scopre che questo è Orazio Coclite, uno dei tre personaggi, che il Perugino ha rappresentato al di sotto della Fortezza. Gli altri due, Leonida Lacedemonio e Lucio Siccio Dentato, ricorrono ugualmente nello stesso capitolo e con espressioni che ne fanno i rappresentanti per eccellenza della *Fortitudo*. Insomma pare evidente che è stato trasferito in immagine lo schema del capitolo della raccolta di Valerio Massimo. In alto la virtù, corrispondente alla prefazione, in basso i personaggi storici che svolgono la funzione degli esempi esplicativi. L'analisi estesa agli altri casi rivela come i *Fatti e detti memorabili* abbiano fornito il criterio in base al quale gli eroi sono stati scelti e

⁴³ «Che tutte le cose cedano spezzate e lacerate dai miei muscoli, prove abbastanza valide potrebbero fornire tre uomini. Non temo niente per la patria ed i cari parenti; la morte, che spaventa gli altri, a me giunge gradita».

⁴⁴ *Ov. ep.* 1.47 *vestris disiecta lacertis*.

⁴⁵ *ThLL*. s.v. VII 2830.65.

posti in relazione alle singole virtù.

Allo stesso tempo emerge un'altra differenza rispetto alla tradizione quattrocentesca (da Taddeo a Ghirlandaio) che prevedeva triadi formate di soli personaggi romani. In Perugino invece ogni gruppo è costituito da due Romani e un Greco. Si riflette in questo il criterio compositivo che guida la raccolta di Valerio Massimo⁴⁶. Ogni capitolo dedicato ad una virtù o un vizio si divide in sezioni: la prima, che include esempi romani, la seconda quelli stranieri. Ora in genere gli esempi nazionali, romani, sono il doppio degli altri, gli 'esterni', come appunto si verifica nel Collegio del Cambio. Una volta trovata la chiave, il programma si dispiega con naturalezza e semplicità. Altre fonti entrano ugualmente in gioco, in primo luogo il *de officiis*⁴⁷, ma solo attraverso Valerio Massimo è possibile cogliere le coordinate che hanno ispirato l'impianto compositivo. E di nuovo un autore antico nell'interferenza testo/ immagine, fonti letterarie e tradizione iconografica si rivela fondamentale per la comprensione di singole opere d'arte del Rinascimento e del genere in cui s'inseriscono.

L'acquisizione dei *Fatti e detti memorabili* come modello per la tradizione degli Uomini Famosi pare del resto naturale, se si pensa al rilievo paradigmatico che fin dalle origini assumono le immagini dei personaggi antichi. Essi vengono presentati come *exempla*, in genere positivi, da imitare, ma anche negativi, da evitare. Siamo nel cuore della funzione paradigmatica, che costituisce il canone istitutivo di un'opera come quella di Valerio Massimo, l'unica raccolta di esempi a noi pervenuta dall'antichità, la cui fama è altissima per tutto il Rinascimento⁴⁸. Questo ruolo centrale dello scrittore latino, tuttavia, risalta solo con il Perugino. In precedenza i *Fatti e detti memorabili* assumono un rilievo molto più ridotto. Sta di fatto che in Taddeo e in altri cicli quattrocenteschi di Uomini Famosi il programma iconografico si rapporta essenzialmente con la storia romana. Alla 'città eterna' non di rado si intende collegare le origini della propria città⁴⁹.

⁴⁶ Su Valerio Massimo e la tradizione paradigmatica: Guerrini 1981.

⁴⁷ Sul ruolo del trattato ciceroniano nell'iconografia umanistica: Jenkins 1972; Guerrini 1981 e 1985a.

⁴⁸ Schullian 1984.

⁴⁹ In Taddeo di Bartolo compare una mappa di Roma (Symeonides 1965, 152-53). Nel Palazzo Trinci di Foligno la Loggia di Romolo e Remo, da quanto è dato giudicare dai resti degli affreschi, conteneva le storie sulle origini della città eterna. Motivi analoghi nell'epigramma relativo a Romolo, che apriva la serie degli eroi nella Sala degli Imperatori.

I primi cicli di Uomini Famosi, inoltre, sono percorsi da una intensa connotazione civile, con un richiamo alla *libertas* repubblicana, non privo di toni drammatici. La materia classica come medium per esprimere un discorso politico di attualità, una visione dello stato e della città che trova il suo referente nelle figure esemplari di Roma e la sua storia. In questa prospettiva i *Fatti e detti memorabili* potevano offrire tutta una serie di moduli linguistici, retorici e compositivi, ma difficilmente assurgere a testo-guida. Diverso è il caso del Perugino. Nel Collegio del Cambio gli eroi romani continuano ad essere predominanti, ma il rapporto si estende al mondo antico nel suo complesso. L'attualità politica cede il posto ad un discorso eminentemente etico. Re, filosofi, condottieri si dispongono sullo sfondo di un esile paesaggio come portatori assoluti di perfezione morale: una spiritualità dominata dalla grazia e l'equilibrio, cui la mano dell'artista assicura la sua cifra inconfondibile. Valerio Massimo diviene ora un punto di riferimento perfettamente adeguato. Il rapporto che regola la composizione dei personaggi esemplari, due Romani e un Greco (o meglio un 'esterno'), diviene allo stesso tempo un canone indiziario di immediata evidenza. E' questo un modulo che funziona anche in seguito, quando nel corso della prima metà del Cinquecento la tradizione degli Uomini Famosi viene meno. Al personaggio si sostituisce il fatto, alla figura esemplare l'episodio colto nel suo momento culminante o nello sviluppo narrativo: si hanno così *scene di storia romana o antica*. Se nell'impianto compositivo si susseguono tutti episodi romani (ad esempio il ciclo affrescato dal Papacello⁵⁰ nel Palazzo Passerini di Cortona), il ruolo di Valerio Massimo va esaminato caso per caso. Ma nei cicli, che alternano la storia romana e quella non romana con un rapporto 2/1 a vantaggio della prima, come nei due capolavori di Beccafumi (a palazzo già Bindi Sergardi e nel Concistoro di Palazzo Pubblico), i *Fatti e detti memorabili* sembrano destinati ad assumere un ruolo predominante. Il testo antico fornisce il filo conduttore che permette di percorrere l'itinerario complessivo, riconoscere la valenza simbolica delle singole scene, risolvere correttamente l'identificazione del soggetto⁵¹. La presenza di *tituli* veicola

⁵⁰ La decorazione si colloca di solito nel terzo decennio: Scapecchi 1980, 38; Guerrini 1987, 125; Gori Sassoli 1988, 362 e 793.

⁵¹ Guerrini 1981, 81-128 e 1985a, 60-73; Pinelli 1990.

l'arte allusiva nell'integrazione testo/immagine. In uno degli ottagoni del fregio Bindi Sergardi la storia di Scipione viene così presentata:

P.C. SCIPIO/ OMNI SPE DESTITUTOS/ MILITES SUOS/ TRIBUNUS AD
DECUS/ EREXIT

L'andamento linguistico e retorico (con la disgiunzione tra soggetto e *tribunus*) rinvia con insistenza a Valerio Massimo 5.6.7 *de pietate erga patriam*. Dopo la battaglia di Canne nel clima di sbandamento generale, Scipione, allora semplice tribuno, impedisce la congiura dei nobili che volevano abbandonare la patria. La fonte antica permette l'esatta identificazione del soggetto, correggendo la gustosa identificazione della scena come *Scipione nomina tribunum i suoi soldati* nata da una *bevue* grammaticale che confonde soggetto e complemento oggetto. Allo stesso tempo il carattere simbolico dell'episodio viene posto in evidenza. Si tratta appunto di un episodio di Amor di Patria che s'inserisce perfettamente nell'impianto ideologico e compositivo del ciclo, tutto intessuto dell'opera di Valerio Massimo. I procedimenti intertestuali sono dunque analoghi a quelli già messi in luce in opere precedenti, ma la novità di accenti, con cui Beccafumi rivive le esperienze romane, appare funzionale ad un riuso del testo antico, che nell'officina del nascente manierismo spinge a privilegiare episodi (*La giustizia di Zaleuco*) ispirati ad un gusto esasperato e convulso; temi rari (*Alessandro e il fanciullo Macedone*); motivi nati da una nuova coscienza del ruolo dell'artista (*Zeusi dipinge il ritratto di Elena*) con l'affiorare di parametri quale la *fiducia sui* essenziali alla sensibilità rinascimentale. Le sottigliezze che ispirano l'architettura di una raccolta come quella di Valerio Massimo, sono ora mutate nella disposizione della materia e lo sviluppo narrativo. L'impiego del modello antico si rapporta al momento storico e, nel permanere di alcune coordinate, sottende il variare delle esperienze culturali e figurative. Lo stesso soggetto d'altronde non significa di per sé l'uso della stessa fonte. Nello scrittoio dell'ospedale S. Maria della Croce a Montalcino, intorno al 1510 Vincenzo da San Gimignano, il giovane allievo del Sodoma, che lavorerà in seguito con Raffaello, realizza uno degli ultimi cicli di Uomini Famosi. La figura di Scipione nel muro d'ingresso presenta la scritta:

EGO IURO O PATRIA NON DESERAM/ NEQUE ALIUM CIVEM
ROMANUM DE/SER(ERE) PATIAR

Il rimando allusivo richiama Livio (22.53.10 *ego rem publicam populi Romani non deseram neque alium civem Romanum deserere patiar*) con qualche tangenza in direzione di Silio Italico 10.438 (*iuro n u m q u a m Lavinia regna/ l i n q u a m n e c l i n q u i patiar*). I *Fatti e detti memorabili* non sembrano aver influito più di tanto né lo studio delle altre figure e dei *tituli* modifica questa impressione⁵².

Se si segue la fortuna iconografica del soggetto, si esce al di fuori della tradizione degli Uomini Famosi. Scipione tribuno ritorna nel Palazzo dei Conservatori a Roma, Sala del Trono o degli Arazzi, in un ciclo affrescato nel 1544 da un artista non ancora ben noto (un allievo di Daniele da Volterra, Marco Pino appena giunto a Roma, un pittore aggiornato sul gusto alla Salviati)⁵³. La storia di Scipione, che dopo la battaglia di Canne, interviene ad impedire il tradimento e l'abbandono della patria, costituisce il terzo episodio di una serie tutta dedicata all'eroe romano. Otto episodi, due per parete, scanditi da raffigurazioni mitologiche e riproduzioni di statue antiche⁵⁴, disegnano una biografia di Scipione che dalla nascita arriva fino al trionfo dopo la battaglia di Zama. Siamo in presenza di una *biografia dipinta*, secondo una tendenza ben attestata nell'età di Paolo III. Il modello è quello plutarco⁵⁵. Che poi Plutarco non abbia scritto la biografia di Scipione o, se si preferisce, questa non ci sia arrivata, importa poco in rapporto alla cultura dell'epoca, quando si attribuisce allo scrittore greco la vita dell'eroe romano scritta dall'Acciaiuoli⁵⁶.

Se da Roma ci spostiamo a Grottaferrata è possibile vedere un altro esempio di *biografia dipinta*. Tre anni dopo in una sala del palazzo abbaziale Francesco da Siena, il 'creato' di Baldassarre Peruzzi, in onore dell'abate commendatario *Fabio* Colonna, dipinse le storie di

⁵² Guerrini 1991b, 24.

⁵³ Pietrangeli 1964; Sricchia Santoro 1967, 33-4; Pugliatti 1980, 26. n. 87.

⁵⁴ Sul fregio dipinto in età manieristica: Dumont 1973; Boschloo 1981.

⁵⁵ Guerrini 1985a, 83-93 (*Plutarco e la biografia. Personaggi, episodi, moduli compositivi in alcuni cicli pittorici romani. 1540-1550*) e 1985b.

⁵⁶ Su Plutarco e la sua fortuna nel Rinascimento: Resta 1962; Ziegler 1965; Criniti 1979. Sui codici miniati: Mitchell 1961. Per i rapporti con l'arte del periodo manieristico: Guerrini 1985a e 1985b.

*Fabio Massimo*⁵⁷. La volta, tutta adorna di grottesche, è collegata ad un fregio che si snoda sulle pareti con lo stesso impianto compositivo. Due episodi per parete, scanditi da cariatidi e figurazioni simboliche, prospettano la biografia del Temporeggiatore, dalla nomina a dittatore fino agli ultimi anni di vita dopo la conquista di Taranto. Il testo-guida è naturalmente Plutarco, che ispira i singoli soggetti e la loro concatenazione. Lo studio dei *tituli* permette di constatare come si sia utilizzata la traduzione latina confluita nella raccolta di Badio Ascensio, allora molto diffusa e presente nella stessa biblioteca dell'Abbazia. La scritta relativa al primo episodio è indicativa: FAB. MAX. DICTATOR DESIGNIATUS (sic!). L'espressione (*dictator designatus*) si spiega soltanto come calco dal greco, ed in effetti l'espressione ricorre nel testo tradotto e nelle notazioni marginali della stampa di Badio Ascensio⁵⁸. L'incidenza delle traduzioni latine nella dinamica intertestuale permette di risolvere, in certi casi, complessi rebus iconografici. Nel Collegio del Cambio già ricordato, la parete di fronte a quella con gli Uomini Famosi presenta sei profeti e sei sibille. I cartigli, che le figure si avvolgono intorno alle spalle o tengono in mano, hanno posto dubbi e interrogativi che sembravano di difficile risoluzione. Soprattutto le frasi, parole, parti di esse che secondo una tecnica allusiva si possono leggere nei cartigli delle sibille. Emblematico fra tutti quello relativo alla Persica, letto di solito: FLUC. La bibliografia critica più accreditata pone una serie di punti interrogativi o interpreta in modo fantasioso: *Fiat lux*. In realtà, ad un controllo, come ho potuto constatare dai ponteggi in occasione dei recenti restauri, si legge anche una T. Dunque la lettura esatta è: FLUCT. L'allusione tuttavia resta misteriosa, se non ci si addentra nel mondo vischioso dell'iconografia delle sibille⁵⁹, di gran moda nella seconda metà del Quattrocento.

Il canone completo della tradizione varroniana, attestata da Lattanzio⁶⁰, si ha nel Pavimento del Duomo di Siena. Le dieci sibille sono disposte cinque sulla parete destra e cinque su quella sinistra. Per chi

⁵⁷ Rocchi 1893; Pietrangeli 1969; Guerrini 1982.

⁵⁸ Sulle traduzioni latine delle *Vite Parallele*: Plutarco 1516; Giustiniani 1961. Sui *tituli* di S. Nilo: Guerrini 1984.

⁵⁹ Barbieri 1481-2; Mâle 1898 e 1908; Helin 1936; De Clercq 1978; Settis 1990; Gagliardo 1991.

⁶⁰ Lattanzio 1474, 1493, 1890.

segua l'itinerario all'interno della cattedrale, il rimando al celebre capitolo 1.6 delle *Divine istituzioni* si fa sempre più pressante. Il nome di Lattanzio non viene mai indicato, ma la sua cifra è inconfondibile. Per ogni sibilla si ricorda lo scrittore che ne ha parlato. Autori noti come Euripide, ma anche decisamente insoliti quali Pisone o Nicandro. Qualche esempio basterà in questo contesto:

SIBYLLA CUMAEA/ QUAM PISO IN ANN/ALIBUS NOMINAT
SIBYLLA PERSICA/ CUIUS MEMINT NIKANOR
SIBYLLA LYBICA/ CUIUS MEMINT/ EURIPIDES

Insomma per ogni riquadro un'epigrafe riproduce le parole di Lattanzio 1.6, senza che la fonte venga citata. Una tale formula non ubbidisce alla semplice esigenza di presentare le sibille. Per questo sarebbe bastato il nome soltanto. Si avverte piuttosto la volontà di evocare la fonte, non dichiarata, ma chiaramente sottintesa. L'agnizione permette di orientarsi, una volta messe in atto le opportune strategie⁶¹.

Oltre alla 'presentazione' ogni sibilla è contraddistinta da una profezia, di cui ugualmente si tace l'origine. Così nel secondo riquadro a destra fa la sua apparizione la *Cumea*, ovvero la *Cimmeria*⁶² raffigurata con «la veste altocinta, i lunghi capelli svolazzanti, sciolti sulle spalle»⁶³. In basso due angioletti sostengono un'epigrafe, che 'presenta' la sibilla con un testo che sappiamo provenire da Lattanzio 1.6. Da parte sua la profetessa reca in mano un'altra epigrafe:

ET MORTIS FATUM FINI
ET TRIUM DIERUM SO
MNO SUSCEPTO TUNC
A MORTUIS REGRESSUS
IN LUCEM VENIET PRIM
UM RESURRECTIONIS
INITIUM OSTENDENS⁶⁴

⁶¹ Della Valle 1786; Cust 1901; Carli 1979; Santi 1982; Guerrini 1991a, 299-306 (*Divinae Institutiones. Profeti e Sibille. Lattanzio e gli affreschi del Perugino al Cambio*); Carli 1992; Guerrini 1993b; Romaldo 1993.

⁶² Romaldo 1993, 62.

⁶³ Santi 1982, 10.

⁶⁴ «E porrà fine al destino di morte e dopo aver assunto il sonno per tre giorni, allora ritornato dai morti, verrà alla luce, mostrando l'inizio primo della resurrezione». Cf. Romaldo 1993, 60.

Il modo, con cui Giovanni di Stefano rappresenta la *Cumea-Cimmeria*⁶⁵, corrisponde per qualche tratto alla descrizione del Barbieri, non così la profezia, che risulta del tutto diversa. Da dove viene allora il testo dell'epigrafe senese? Il segnale in direzione di Lattanzio si rivela ora prezioso. Bisogna per questo passare dal primo al quarto libro delle *Divine Istituzioni*. Qui lo scrittore comincia ad esporre i principi della dottrina cristiana. Dapprima il mistero della Trinità, con la nascita *ab aeterno* del Figlio dal Padre: capp. 6 ss. Quindi l'Incarnazione, la Natività, i Miracoli, la Passione, Morte e Resurrezione del Cristo: capp. 12-19. Il disegno della Salvezza, dunque, delineato secondo una costante parafrasi dei testi sacri, in primo luogo i Vangeli. Ma ogni aspetto della venuta del Redentore era stato intuito e prefigurato non solo dai profeti dell'Antico Testamento, ma anche dai saggi del mondo pagano, come Ermete Trismegisto, e dalle stesse sacerdotesse pagane, quali le Sibille: un segno e una prova secondo Lattanzio della verità del Cristianesimo. L'esposizione viene continuamente scandita da citazioni della Bibbia, degli scritti ermetici e soprattutto degli *Oracoli Sibillini*⁶⁶. Così quanto lo scrittore afferma in 4.19.10-11 a proposito della Resurrezione fa al caso nostro:

Et ideo Sibylla impositurum esse morti terminum dixit post tridui somnum:

καὶ θανάτου μοίρου τέλεσει τρίτον ἡμῶν ὑπνώσας·

καὶ τότε ἄπο φθιμένων ἀναλύσας εἰς φῶς ἦξει

πρῶτος ἀναστάσεως κλητοῖς ἀρχὴν ὑποδείξας

vitam enim nobis adquisivit morte superata. Nulla igitur spes alia consequendae immortalitatis homini datur, nisi crediderit in eum et illam crucem portandam patiendamque susceperit.

Nel trattare della Resurrezione (4.19.7) Lattanzio introduce varie profezie di David e Osea, a cui fa seguire quella della Sibilla, citando gli *Oracoli Sibillini* 8.312-14⁶⁷. Come si vede, lo scrittore cita dal greco: è quanto risulta dalla tradizione manoscritta e dalla edizione di Brandt, da cui è tratto il testo riprodotto sopra. Ma se si prende un'edizione dell'epoca (ad esempio quella romana del 1474), il greco

⁶⁵ Sulle attribuzioni ai diversi artisti: Carli 1979. Sui documenti: Aronow 1989.

⁶⁶ Sulla cultura di Lattanzio e il suo modo di procedere rispetto alle fonti: Bickel 1930; Guillaumin 1976; Ogilvie 1978. Sui rapporti con la Bibbia: Monat 1982.

⁶⁷ Sul testo e la tradizione degli *Oracoli Sibillini*: Geffcken 1902; Collins 1987.

è integrato da una traduzione latina, che corrisponde perfettamente alla profezia della *Cumea* nel pavimento del duomo di Siena: *Et mortis fatum finiet ecc*⁶⁸. Il testo di altri testimoni (come Agostino) appare invece diverso. È dunque l'opera di Lattanzio il punto di riferimento, non quella storicamente corretta e criticamente ricostruita, ma utilizzata secondo i parametri dell'epoca.

Quanto vale per la *Cumea*, si estende agli altri riquadri. Nella stragrande maggioranza (sette su dieci) le profezie senesi derivano da traduzioni latine degli *Oracoli Sibillini*: tutti passi citati nel corso delle *Divine Istituzioni* originariamente in greco. Ogni sibilla risulta così collegata a Lattanzio due volte: da una parte la 'presentazione' storica tratta da 1.6 (SIBYLLA CUMEA/ QUAM PISO IN ANNALIBUS NOMINAT), dall'altra la profezia derivata dal quarto o settimo libro (ET MORTIS FATUM ecc.). Nei riquadri relativi alla *Cumana*, *Eritrea* e *Tiburtina*, la profezia rimanda ad una tradizione diversa, quella confluita nel Barbieri, che per la *Cumana* prevedeva l'utilizzazione della *Quarta Ecloga* di Virgilio (vv. 4-7). Anche in questi ultimi casi tuttavia la 'presentazione' deriva sempre da Lattanzio 1.6 (SIBYLLA ERYTREA/ QUAM APOLLODO/RUS SUAM AIT ESSE CIVEM) o ne arieggia l'andamento (SIBYLLA CUMANA CUIUS MEMINIT VIRGILIUS). Lo scrittore cristiano fornisce il testo-guida, continuamente evocato, suggerito allusivamente: il filo conduttore che permette di svolgere il bandolo del programma.

Alle stesse conclusioni si arriva analizzando le scritte relative *Ermete Trismegisto*⁶⁹, che compare nel primo riquadro della navata centrale, proprio all'ingresso del «castissimo tempio della Vergine⁷⁰». Nel libro che il grande legislatore consegna a due personaggi sulla destra si legge:

SUSCIPITE O LICTERAS/ ET LEGES EGIPTII

Traspare di nuovo un forte segnale in direzione di Lattanzio 1.6. *Nunc ad divina testimonia transeamus*: scrive lo scrittore cristiano in

⁶⁸ Guerrini 1991a e 1993b. Su alcune varianti tra il testo del Pavimento di Siena e le traduzioni latine degli *Oracoli Sibillini*: Romaldo 1993. Più in generale sulle traduzioni latine degli *Oracoli Sibillini*: Bischoff 1951.

⁶⁹ Sulla figura di Ermete Trismegisto: Siniscalco 1966-67.

⁷⁰ Vedi la scritta posta all'ingresso del portone centrale: CASTISSIMUM VIR / GINIS TEMPLUM / CASTE MEMENTO INGREDI.

apertura del capitolo. Dopo i poeti e filosofi antichi viene a parlare dei sacerdoti pagani, che hanno intuito e proclamato l'esistenza di un unico Dio. *Prima delle Sibille* introduce *Mercurio Trismegisto* (1.6.2): sulla scia di Cicerone⁷¹ lo presenta come il quinto Mercurio che dopo aver ucciso Argo, si rifugiò in Egitto e «consegnò agli Egiziani le leggi e le lettere»

apud Ciceronem C. Cotta...quinque fuisse Mercurios ait...quintum fuisse eum a quo sit Argus occisus...in Aegyptum profugisse atque Aegyptiis leges ac licteras tradidisse.

Il testo iconografico mostra in atto ciò che nel testo letterario figura come notizia indiretta. Nel pavimento del duomo di Siena Ermete sta consegnando 'le leggi e le lettere agli Egiziani', si rivolge ai suoi destinatari e dice loro: «ricevete le leggi e le lettere, o Egiziani». Al dativo (*Aegyptiis*) si sostituisce il vocativo (*o ...Egiptii*), all'infinito (*tradidisse*) l'imperativo (*suscipite*). L'oggetto invece resta lo stesso: 'le leggi e le lettere'. *Licteras et leges. Leges ac licteras*. Il rimando allusivo alla fonte evoca lo stesso testo e contesto che serve a 'presentare' le sibille⁷². Poco sotto infatti (1.6.6 ss.) Lattanzio riproduce il canone varroniano, che, come sappiamo, viene trasferito nei riquadri delle sibille. Si stabilisce così un legame tra Ermete e le Sibille che dalla fonte si riverbera nel pavimento del duomo.

Del resto un'altra epigrafe ben più complessa ed articolata si collega al grande sapiente dell'antichità. Mentre con la destra consegna il libro delle 'leggi' e delle 'lettere', Ermete poggia la sinistra su una tabella sostenuta da due sfingi, in cui sta scritto:

DEUS OMNIUM CREATOR
SECUM DEUM FECIT
VISIBILEM ET HUNC
FECIT PRIMUM ET SOLUM
QUO OBLECTATUS EST ET
VALDE AMAVIT PROPRIUM
FILJUM QUI APPELATUR
SANCTUM VERBUM⁷³

⁷¹ Cf. *nat.* 3.22.56.

⁷² Guerrini 1993b, 16 ss. Su altre interpretazioni (Bussagli 1991): cf. Romaldo 1993, 52.

⁷³ «Dio creatore di tutte le cose fece il secondo Dio visibile e questo fece primo e solo, in cui si compiacque e molto amò il proprio figlio, che si chiama il Santo Verbo».

L'iscrizione precedente serve a 'presentare' il personaggio sulla scorta di Lattanzio 1.6: Ermete Trismegisto, colui che 'ha dato le leggi e lettere agli Egiziani', *homo antiquissimus et instructissimus omni genere doctrinae*. In armonia con quanto avviene per le Sibille, la seconda iscrizione rinvia al quarto libro delle *Divine Istituzioni*, anzi all'inizio della trattazione dottrinarie: il mistero della Trinità mirabilmente intuito da Ermete Trismegisto. A questo proposito in 4.6.4 Lattanzio cita in greco un passo del *Discorso Perfetto*, in cui con una forzatura evidente interpreta il 'secondo Dio' degli Ermetici, come il Figlio, la seconda persona della Trinità. Nell'edizione già ricordata del 1474 il passo è tradotto in latino e corrisponde perfettamente all'epigrafe iscritta sul Pavimento del Duomo di Siena, mentre in rapporto ad altri testimoni, dall'*Asclepius* a Sedulio Scoto, emergono differenze linguistiche e lessicali⁷⁴. Appare chiaro allora perché proprio all'ingresso nella cattedrale si collochi una raffigurazione effettivamente inconsueta per un tempio cristiano come Ermete Trismegisto. Pur senza raggiungere la verità, il grande saggio pagano ha intuito il mistero centrale del Cristianesimo. Allo stesso tempo la nascita del Figlio dal Padre costituisce l'inizio del percorso dottrinario di Lattanzio. Dopo Ermete le Sibille. Il Figlio di Dio ('il secondo Dio nato dal Padre') è infatti il Dio che la Sibilla invita a conoscere. Immediatamente dopo aver citato il passo del *λόγος τέλειος* in 4.6.5 Lattanzio cita il verso degli *Oracoli Sibillini* 8.329, che opportunamente tradotto in latino suona

IPSUM TUUM CO/GNOSCE DEUM/ QUI DEI FILIUS EST.

È questa l'iscrizione che contraddistingue la *Delfica*, cioè la prima sibilla sulla navata destra. Seguendo il testo delle *Divine Istituzioni*, ci si sposta anche sul pavimento del duomo, si delinea un itinerario spaziale e spirituale che permette di cogliere il senso con cui le figure sono state disposte.

Le Sibille in effetti non si susseguono secondo l'ordine varroniano, riprodotto da Lattanzio in 1.6. La prima della navata destra è infatti la *Delfica* che corrisponde alla terza dell'ordine tradizionale. Segue la *Cumea-Cimmeria* che originariamente è la quarta, quindi come terza la *Cumana* che dovrebbe essere la settima e così via. D'altra parte, se

⁷⁴ Guerrini 1993b, 17, n.48

si segue la connessione tematica e ideologica con cui ogni profezia si lega alla successiva, si coglie un disegno cristologico che ripercorre le tappe della Salvezza descritte da Lattanzio nella sua opera, dal quarto al settimo libro. La prima e la seconda Natività, i Miracoli, la Passione, la Morte e Resurrezione, il giudizio Universale con una serie di rimandi interni, riprese allusive, che abbiamo già illustrato in altra sede. In sostanza chi ha preparato il programma ha compiuto un'operazione analoga a quella di S. Agostino, quando nella *Città di Dio* lega in un unico discorso teologico le citazioni sparse che degli *Oracoli Sibillini* aveva dato Lattanzio⁷⁵. Il medium tuttavia non è S. Agostino, ma Lattanzio, da cui vengono derivati moduli linguistici e compositivi, come la stessa prospettiva generale, particolarmente funzionale all'Umanesimo cristiano dell'epoca in cui il programma è stato concepito. La cultura antica è grandissima, nei suoi più alti rappresentanti aveva intuito e prefigurato le verità del Cristianesimo, ma è pur sempre insufficiente, inadeguata. Solo nel Cristo la Salvezza si realizza, la Verità si manifesta pienamente. Ermete e le Sibille rappresentano la prima parte dell'itinerario che dalla storia profana conduce verso la Rivelazione, la Legge divina. La storia sacra con i temi biblici del Libro dei Re, la Cacciata di Erode, la figura di Mosé, s'iscrive sul Pavimento più in avanti a partire dallo spazio sotto la cupola e si sviluppa in progressione sotto gli occhi del fedele che avanza verso l'altare⁷⁶.

Se dal Duomo di Siena si passa alla cappella Chigi in S. Maria della Pace a Roma (e dunque in un'aura in certo qual modo ancora senese), si possono osservare nel muro esterno quattro splendide sibille, assegnate a Raffaello e la sua scuola⁷⁷. Nessun nome - forse non a caso - distingue una figura dall'altra. Si leggono però dei *tituli* in greco. Una sibilla sta scrivendo su una tabella sostenuta da un angelo. Il testo non è ancora completo:

ΘΑΝΑΤΟΥ ΜΟΙΠΑΝ ΤΕ

Più in basso una seconda sibilla è collegata ad un'altra iscrizione:

⁷⁵ Aug. *civ.* 18,23 ss.

⁷⁶ Per un tentativo di interpretazione iconologica: Ohly 1979.

⁷⁷ Sull'iconografia: Ettlinger 1961.

ΕΙΣ ΦΑΟΣ ΗΞΕΙ

Si tratta di frammenti di un unico testo che l'arte allusiva recupera dalla memoria: i versi degli *Oracoli Sibillini* 8.312-14 citati da Lattanzio in 4.19.10:

καὶ θανάτου μοῖραν τελέσει τρίτον ἡμῶν ὑπνώσας·
καὶ τότε ἄπὸ φθιμένων ἀναλύσας εἰς φῶς ἦξει
πρῶτος ἀναστάσεως κλητοῖς ἀρχὴν ὑποδείξας

La citazione, tradotta in latino, come sappiamo, costituisce la profezia della Cuma nel pavimento del duomo di Siena: ET MORTIS FATUM FINIET ecc. A Roma, in un ambiente di squisita cultura umanistica, invece della traduzione si usa l'originale greco. Allo spettatore non è prospettato il testo nella sua integrità, ma questo viene richiamato allusivamente, ricorrendo all'incipit del verso 312 e alla clausola del 313. La profezia inoltre non coinvolge una sola sibilla, ma si squaderna per fasi successive affidate a due diverse sacerdotesse⁷⁸. Con tutto ciò il medium resta lo stesso: Lattanzio come testimone della tradizione oracolare, utilizzata nelle *Divine Istituzioni* (in particolare nel quarto libro). Anche per la Cappella Chigi d'altronde i procedimenti allusivi riportano al contesto in cui la citazione oracolare s'inserisce, il tema della Resurrezione che lo scrittore cristiano svolge in 4.19.10. Il soggetto sottinteso a Siena, come a Roma, è il Cristo che sconfigge la morte e ritorna alla luce portando la salvezza al genere umano. Il riferimento alla Resurrezione, progettata per l'altare della cappella, diviene così trasparente. Ma senza addentrarsi nel programma iconografico, occorre fissare l'attenzione su un altro dei *tituli* in greco. Nella tabella in alto, all'estremità sinistra, si legge:

ΝΕΚΡΩΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ

Se le argomentazioni svolte finora sono giuste, si dovrebbe trattare di un rimando allusivo ad una citazione degli *Oracoli Sibillini*. Ed in effetti scorrendo il quarto libro di Lattanzio (il più 'indicato'), non è

⁷⁸ Le sibille non recano alcun nome (forse volutamente sulla scia di Lattanzio: Ettlinger 1961). Per un tentativo di identificazione: Reho 1983. Sui *tituli* in greco nel Rinascimento (ma non quelli presi in esame in questo lavoro) vedi ora Wilson 1992.

difficile trovare quello che interessa. Nel cap. 15 Lattanzio tratta dei miracoli compiuti dal Cristo, preannunciati dai Profeti, in particolare Isaia 35.3 ss. le cui parole vengono riportate in 15.13. Immediatamente dopo (15.15) lo scrittore prosegue citando gli *Oracoli Sibillini* 8.205-07 *Sed et Sibylla eadem cecinit his versibus:*

νεκρῶν δ' ἐπαύστασις ἔσται
καὶ χωλῶν δρόμος ἀκύτατος καὶ κωφὸς ἀκούσει
καὶ τυφλοὶ βλέψουσι, λαλήσουσ' οὐ λαλέοντες

Si riproduce qui il testo stampato da Brandt, che per il v. 205 prevede ἐπαύστασις secondo diverse congetture ottocentesche, probabilmente corrette. Ma nel Rinascimento si leggeva ἀνάστασις come si vede dalle edizioni a stampa e da molti codici. Non c'è dubbio in ogni modo che l'iscrizione di S. Maria della Pace rimanda all'incipit oracolare citato da Lattanzio, tanto più che NEKPQN ANASTASIS sviluppa la tematica della Resurrezione. Accanto al greco (o al suo posto) nel Rinascimento, come sappiamo, si ricorreva di solito alla traduzione latina. In 4.15.15 questa si presenta nella forma:

Mortuorum autem surrectio erit et claudorum cursus velox. Surdus audiet, caeci videbunt, loquentur non loquentes.

Ma MORTUO(RUM) SURRECTIO è uno dei *tituli* del Cambio di Perugia, esattamente della *Cumana*. Siamo così tornati al punto da cui eravamo partiti: i misteriosi cartigli delle Sibille del Perugino. Grazie agli elementi di cui ora disponiamo, la soluzione dovrebbe essere vicina.

A Perugia tutti i *cartigli* sono *in latino*: come a Siena il riferimento sarà alle *traduzioni degli Oracoli citati da Lattanzio*. Come in Santa Maria della Pace per altro non viene riprodotto il testo nella sua integrità, ma solo una parte di esso: si tratterà dunque di un *rimando allusivo*. Basta così aprire il quarto libro di Lattanzio secondo un'edizione dell'epoca, ad es. quella veneziana del 1493, ed il programma del Cambio si squaderna nella sua articolazione. I *tituli* delle varie sibille non sono altro che gli *incipit* di passaggi degli *Oracoli* che Lattanzio cita nel cap. tredicesimo e soprattutto nel quindicesimo:

FLORESCET (Libica):	Lattanzio	4.13.21= <i>Orac. Sib.</i> 6.8 Geffcken
OMNIA VERBO AGENS (Eritrea):		4.15.9= <i>Orac. Sib.</i> 8.272
MORTUORUM SURRECTIO (Cumana):		4.15.15= <i>Orac. Sib.</i> 8.205-07
PANIBUS SIMUL QUINQUE (Tiburtina):		4.15.18= <i>Orac. Sib.</i> 8.275-78
FLUCT (Persica)/ VIVIFICABIT MORTUOS (Delfica):		4.15.25= <i>Orac. Sib.</i> 6.13-15

Lattanzio sta trattando della venuta del Redentore, la 'seconda Natività', l'Incarnazione del Cristo, Uomo e Dio insieme. In particolare il cap. 15 è dedicato ai miracoli, segno della Divinità e manifestazione della Salvezza. Secondo il *meccanismo incipitario* i titoli delle sibille lanciano così una serie di riferimenti alla figura del Cristo che Lattanzio presenta nella sua opera, ma che è presente nel Cambio, sulla parete di fondo, dove Perugino ha rappresentato il Natale e la Trasfigurazione. *Dal testo all'immagine* e viceversa: grazie alla fonte letteraria, il modello a cui il programma s'ispira, lo spettatore si colloca al centro di un percorso simbolico che ha in Lattanzio ancora una volta il suo tramite.

Certi procedimenti similari, che ispirano *l'arte allusiva*, meritano ugualmente di essere sottolineati. In 4.15.25 Lattanzio cita gli *Oracoli* 6.13-15, che nella traduzione latina suonano:

*Fluctus perambulabit, morbos hominum resolvet.
Vivificabit mortuos, arcebit dolores a multis.
Ex uno fonte potus saties erit viris.*

Dunque FLUCT rimanda a *fluctus*, al miracolo del Cristo che cammina sulle acque, preannunciato dalla Sibilla, di cui Lattanzio parla in 4.15.25. All'interno della stessa citazione si è utilizzato in questo caso non solo il primo verso, ma anche il secondo: VIVIFICABIT MORTUOS (e non IUDICABIT) si legge nel cartiglio della Delfica, l'ultima sulla destra. In modo analogo, come abbiamo visto, si è proceduto in Santa Maria della Pace. Degli *Oracoli* 8.312-14 citati in 4.19.10 il primo verso ha fornito il cartiglio di una sibilla: ΘΑΝΑΤΟΥ ΜΟΙΠΑΝ ΤΕ; il secondo il *titulus* di un'altra sibilla: ΕΙΣ ΦΑΟΣ ΗΕΙ. Nella cappella Chigi tuttavia si ricorre all'*incipit* del v. 312 e alla clausola del v. 313. A Perugia vige un metodo esclusivamente incipitario. Anche la 'grammatica' dei *tituli* ha il suo rilievo. Sintomatico il futuro alla terza persona singolare: FLORESCET - VIVIFICABIT - ΗΕΙ - VENIET. Si rimanda ad un soggetto sottinteso, che l'allusione svela essere il Cristo. Il Redentore sarà il soggetto

anche di altre formulazioni verbali: OMNIA VERBO AGENS. Talora il meccanismo incipitario mette in evidenza espressioni nominali: MORTUORUM SURRECTIO - ΘΑΝΑΤΟΥ ΜΟΙΠΑΝ (MORTIS FATUM). In altri casi le prime lettere di una parola: FLUCT(US) - TE(ΛΕΞΕΙ). Le sibille del Cambio, dunque, sulla scorta di Lattanzio delineano una trama di rimandi allusivi al Cristo, raffigurato sulla parete di fondo, al centro della decorazione del Perugino. Nella stessa prospettiva s'inseriscono i cartigli dei sei profeti rappresentati nella campata destra accanto alle sibille. Qui il gioco allusivo sembra più facile da seguire anche alla luce dell'*esperienza liturgica*. Il meccanismo è quello dell'*antifona*, solo di recente scalfito dall'abolizione del latino nella Chiesa Cattolica. Così il *titulus* di *Isaia*, all'estremità sinistra, ECCE VIRGO CONCIPIE(T), rimanda facilmente nella tradizione del Natale ad Is. 7.14: *ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel*. Con la stessa naturalezza si snodano le allusioni contenute nei cartigli degli altri profeti. *Mosé*: ORIETUR STELLA EX IAC(OB) = Num. 24.17; *Daniele*: VIDEBA(M) = Dan. 7.13; *David*: VERITAS DE TERRA ORTA EST = Ps. 84.12. Diverso è invece il caso del cartiglio in cui si avvolge la splendida figura di Salomone, il primo sulla destra del gruppo: INFIRMATUS ES(T). Qui non affiora nessuna allusione a passi della Bibbia. Il *titulus* resiste ad ogni scandaglio linguistico e lessicale. La via infatti è un'altra. Il *medium* risulta ancora una volta Lattanzio, il solo testimone del testo evocato nel Collegio del Cambio.

In apertura del dodicesimo capitolo (sempre nel quarto libro delle *Divinae Institutiones*) Lattanzio tratta della 'seconda Natività' l'Incarnazione, il Natale. «Lo Spirito divino scelse la santa vergine nel cui grembo introdursi» Spiritus dei sanctam virginem cuius utero se insinuaret elegit et sine ullu adtactu viri repente virginalis uterus intumuit (4.12.1-3). Si realizza così l'evento centrale della storia: il Figlio di Dio fatto Uomo. «Ciò che sarebbe incredibile» secondo la mentalità di Lattanzio - «se non fosse stato annunciato prima». In questo contesto s'inserisce la citazione della 'diciannovesima ode di Salomone'. Dice infatti il profeta:

Infirmatus est uterus virginis et accepit fetum et gravata est et facta est in multa miseratione mater virgo.

Questo passaggio ha suscitato non poche difficoltà esegetiche⁷⁹,

⁷⁹ Monat 1982, 115.

in parte dissolte dopo la scoperta del manoscritto siriano delle *Odi* attribuite a Salomone, nel primo decennio di questo secolo⁸⁰. Sta di fatto che la testimonianza di Lattanzio era nel Rinascimento (e resta tuttora) l'unica attestazione dell'esistenza di una tradizione latina delle *Odi*. Perciò un *titulus* come INFIRMATUS ES(T) abbinato a Salomone *non poteva non richiamare* Lattanzio. In questo caso, certamente, il meccanismo incipitario risulta più arduo, sottile, rispetto alla pratica liturgica dell'antifona, presupposta da un *titulus* quale ECCE VIRGO CONCIPIE(T). Il rimando all'ode di Salomone rivela un gusto per il γρηγορος, la ricercatezza, l'erudizione che ispira ugualmente la scelta dagli *Oracoli Sibillini* o dai testi ermetici riprodotti nelle *Divinae Institutiones*. Ma, com'è noto, questa è la *dimensione dell'arte allusiva*, che richiede un pubblico preparato, colto e consapevole. E che questa sia più in generale la *cifra dell'iconografia umanistica*, non c'è bisogno di ulteriori sottolineature.

Una volta acquisita la fonte, occorre passare al contesto. Subito dopo la diciannovesima ode di Salomone Lattanzio (4.12.4) cita Isaia 7.14 e poi nel corso dei capitoli 12-15 il *Salmo* 84.12, Daniele 7.13, *Numeri* 24.17 da cui sono tratti i *tituli* dei profeti del Cambio. Dunque non è la Bibbia il punto di riferimento, ma Lattanzio che cita le profezie dell'Antico Testamento puntualmente realizzate nel Cristo. Sulla stessa linea lo scrittore colloca testi non canonici (le *Odi* attribuite a Salomone), i testi ermetici o gli *Oracoli Sibillini* che ugualmente prefigurano la venuta del Redentore, l'Incarnazione del figlio di Dio, i Miracoli. Ne deriva una trama di allusioni che rinviano alla Natività e alla Trasfigurazione sulla parete di fondo al centro della sala, dove compaiono la Vergine e il Cristo, Uomo e Dio. Da Lattanzio deriva anche qui la prospettiva generale, con un'accentuazione più specificamente civile ed etica rispetto alla Cattedrale di Siena e alla Cappella Chigi⁸¹. Per la celebrazione della Giustizia, che si esercita nella Udienza del Cambio, il mondo antico si pone come esemplare. Re, condottieri, sapienti, gli Uomini Famosi della parete sinistra, esprimono la perfezione morale. Con tutto ciò la cultura antica è inadeguata, incapace di raggiungere la Verità, che la Prudenza «insegna a scrutare», come si legge nella didascalia relativa: SCRUTARI

⁸⁰ Harris - Mengana 1916-20.

⁸¹ Guerrini 1993b e 1994a.

VERUM DOCEO. Solo nel Cristo, verso cui convergono le allusioni di Profeti e Sibille, Verità e Giustizia si realizzano pienamente. Attraverso Lattanzio si evidenziano le coordinate che ispirano il programma iconografico: una visione generale secondo i moduli dell'Umanesimo cristiano perfettamente percepibile dallo spettatore, che si sposta nella sala e osserva l'impianto della decorazione. L'analisi dei *tituli* permette un'interpretazione più concreta, precisa ed articolata. Si avverte il segno di un'epoca che ha in Lattanzio un autore di larga consonanza spirituale. È ben noto d'altra parte che il Matuziano si ispirava allo scrittore latino come al suo modello più alto⁸².

Talvolta nel passaggio dal greco al latino s'inseriscono errori e modificazioni che incidono sull'iconografia. Nel 1516 appare a Venezia un'edizione delle *Vitae* di Plutarco tradotte in latino. Ogni biografia è preceduta da un'incisione, che illustra un episodio significativo. Quella relativa a Licurgo (fol. XIIv.) risulta per più rispetti sorprendente. Sulla destra è raffigurata la scena in cui il legislatore, ormai compiuta la sua opera, fa giurare i suoi concittadini che non avrebbero modificato la costituzione (*Lyc.* 29.1-5). Sulla sinistra è raffigurato l'*interitus Lycurgi*, la morte dell'eroe, uno dei momenti fondamentali delle biografie plutarchee e non di rado rappresentati nelle incisioni veneziane. Giunto a Delfi, e avuta dal dio la sanzione che le leggi erano buone e che Sparta sarebbe «rimasta sempre gloriosissima, se avesse continuato ad applicarle», Licurgo «decide di non sciogliere più i suoi concittadini dal giuramento, ma di porre fine volontariamente alla propria vita, siccome ormai era giunto a un'età in cui è conveniente tanto vivere ancora quanto morire, come uno vuole, e il bilancio della sua vita appariva ormai sufficiente per la sua felicità» (*Lyc.* 29.6-7). Quindi Plutarco narra il modo in cui avviene la morte:

Plu. *Lyc.* 29.8

ἔτελεύτησεν οὖν ἀποκατερήσας ἡγούμενος χρῆναι τῶν πολιτικῶν ἀνδρῶν μηδὲ τὸν θάνατον ἀπολίτευσον εἶναι μηδ' ἄργον τὸ τοῦ βίου τέλος, ἀλλ' ἐν ἀρετῆς μερίδι καὶ πράξεως γενόμενον.

In una corretta traduzione moderna il passo è reso:

Dunque si lasciò morire di fame, pensando che neppure la morte degli

⁸² Zappacosta 1970.

uomini di governo deve essere priva di valore sociale nè la fine della loro vita inutile, ma avere una qualche virtù ed efficacia⁸³.

Se si guarda al modo in cui l'incisore ha illustrato il testo di Plutarco, c'è qualcosa che non torna. Si vede infatti un vecchio che si dà la morte con la spada (in alto la scritta LYCURGI CONST.). Sta di fatto che l'incisione non si rapporta al testo greco, ma alla traduzione di Lapo Fiorentino, riprodotta nella stampa veneziana⁸⁴. Il passo relativo all'*Interitus Lycurgi* (fol. XVIIv) è illuminante da questo punto di vista:

ergo sese ipse interimens diem obiit, ratus quidem decere civiles viros operam dare, quo neque eorum mors virtute civili vacet neque vitae finis ociosus sit.

Dunque il verbo ἀποκατερήσας è stato tradotto con *sese ipse interimens*, secondo un uso linguistico, che rinvia al suicidio eroico, come quello di Lucrezia in Cicerone *fin.* 2.66⁸⁵. In questo senso, com'è naturale, interpretava Iaconello che traduce dal testo latino:

*unde se uccise con sue proprie mani, extimando che gli uomini civili devessero a tal cose dare studio, che demonstrasse la loro morte non essere vacante de virtu, ne essere ocioso e disutile el fine de sua vita*⁸⁶.

Le due vignettes, che illustrano il volgarizzamento, si pongono sulla stessa linea: da una parte il giuramento degli Spartani, dall'altra il suicidio di Licurgo che si getta sulla spada. L'ascendenza catoniana, che deriva a questa iconografia, si riverbera sulla scritta LYCURGI CONST(ANTIA) nell'incisione del testo latino. È la *constantia sapientis* che si manifesta nel trovare una morte adeguata alla propria dignità. La traduzione latina dunque chiarisce il formarsi di una certa iconografia. Allo stesso tempo la nostra esperienza si arricchisce di un

⁸³ Trad. Manfredini (Plutarco 1980). Sulla morte di Licurgo: cf. Piccirilli (Plutarco 1980) *ad loc.* 284-85.

⁸⁴ Sulle traduzioni di Lapo: Luiso 1899.

⁸⁵ Sull'uso del riflessivo *se interimere*: *Th.J.L.* s.v. Il verbo, in relazione ad alcune morti 'esemplari' (oltre Lucrezia, Virginia, Porcia ecc): Guerrini 1994b.

⁸⁶ Cf. Iaconello 1518 fol. XXXII. Come risulta dal titolo dell'opera, Iaconello traduce dal latino. Si tratta del primo volgarizzamento sistematico di Plutarco. Sulle incisioni: Plutarco 1958. Nell'edizione Einaudi si riproduce di solito una delle due 'vignettes'.

ulteriore casistica. Quando si debba procedere all'identificazione di un soggetto non altrimenti indicato, d'ora in avanti si farà bene a tenere presente che un vecchio che si uccide con la spada, nell'arte del Rinascimento, oltre a Catone e Caronda di Turi può essere anche Licurgo⁸⁷.

Le incisioni del resto aprono al filologo un campo d'indagine in gran parte insondato. Tra le numerose stampe, che riproducono la *Galerie* di Francesco I a Fontainebleau⁸⁸, ve n'è una che illustra il *cartouche inférieur* della *travée V*: vi è raffigurata la *Carità romana*, celebre episodio in cui una figlia allatta il padre condannato a morire di fame in prigione. Rispetto all'originale l'incisione presenta in più una scritta latina che corre in basso:

QUO NON PENETRAT, AUT QUID NON EXCOGITAT PIETAS? QUAE IN
CARCERE SERVANDI PATRIS NOVAM RATIONEM INVENTIT⁸⁹.

Nella stampa non è indicata la fonte, ma questa si ricava facilmente: si tratta di Valerio Massimo *de pietate erga parentes* 5.4.7. A conclusione della parte romana, dopo aver raccontato la *pietas* eccezionale di quella donna che allatta la propria madre condannata a morire di fame in carcere, lo scrittore latino secondo il suo consueto stile retorico, se ne esce in una domanda che intende sottolineare enfaticamente la virtù del personaggio esemplare. Allo stesso tempo, come accade frequentemente nei *Fatti e detti memorabili*, la riflessione finale serve ad introdurre la sezione seguente, quella 'externa', degli esempi 'stranieri', che comincia con la storia parallela di Pero che allatta il proprio padre condannato a morire di fame in carcere⁹⁰. Questo spiega la variante, che la stampa di Fontainebleau inserisce rispetto al testo di Valerio Massimo, che in realtà scrive *servandae*

⁸⁷ Catone, con la spada che affiora dalla veste, fa la sua comparsa in Taddeo di Bartolo. Si ritrova anche in altri cicli di Uomini Famosi (ad es. Lucignano). L'Uticense mentre si getta sulla spada in Beccafumi, Palazzo già Bindi Sergardi. Lo stesso Beccafumi rappresenta Caronda, che si uccide con la spada nella Sala del Concistoro del Palazzo Pubblico di Siena Vedi anche la perduta decorazione di Holbein per il Rathaus di Basilea: Salvini - Grohn 1971, 98.

⁸⁸ Sulla *Galerie* di Francesco I: AA.VV. 1972 (cf. p. 135)

⁸⁹ «Dove non penetra o che cosa non escogita la pietà? La quale trovò un nuovo modo di salvare il padre in carcere».

⁹⁰ Valerio Massimo 5.4.7 ~ 5.4. ext. 1.

genitricis e non servandi patris. Al di là dei sottili problemi critici, l'incisione svolge un ruolo altamente didattico: non solo riproduce l'opera d'arte, portandola a conoscenza di un pubblico più vasto di quello che poteva esaminare de visu la Galleria di Francesco I, ma ne orienta la comprensione, fornendo le coordinate che permettono di riconoscere la fonte che ha ispirato il soggetto e la valenza simbolica (la *pietas erga parentes*, l'«amore verso i genitori»). Un elemento di estrema importanza per l'interpretazione dell'impianto tematico-ideologico della *Travée V* e di tutta la *Galerie*⁹¹.

La documentazione finora ha mostrato la congruenza tra soggetto e modello, ugualmente ispirati al mondo antico. La traccia del modello tuttavia si avverte anche in soggetti non antichi. Il ritratto di Cosimo il Vecchio, uno dei capolavori del Pontormo, oggi agli Uffizi, presenta sulla destra un albero d'alloro, in cui si avvolge un cartiglio con la scritta:

UNO AVULSO NON DEFIC(IT) ALTER

Il rimando al 'ramo d'oro' pare evidente:

Aen. 6.143-44

Primo *avulso non deficit alter*
aureus, et simili frondescit virga metallo

In un tessuto pittorico tutto percorso da accenti funerei, l'ascendenza virgiliana suggerisce, nell'alternarsi di rami viventi e morti, la perenne vitalità del tronco mediceo⁹².

Altrove la connotazione del genere letterario sembra lasciare il segno. La *Pietà* di Brera, uno dei capolavori più intensi di Giovanni Bellini, reca nello zoccolo in basso un distico latino:

HAEC FERRE CUM GEMITUS TURGENTIA LUMINA PROMANT
BELLINI POTERAT FLERE JOHANNIS OPUS

Al di là dei problemi esegetici traspare un richiamo allusivo a Properzio 1.21.3

⁹¹ Guerrini 1991a, 289-94 (*Letteratura paradigmatica. Valerio Massimo a Fontainebleau. Il tema della 'pietas erga parentes' nella 'Galerie' di Francesco I*).

⁹² Berti 1973, 94. La variante PRIMO/UNO non pare inconsueta nel contesto iconografico: vedi sopra ROMANE/RATIONE nel Virgilio di Lucignano.

Quid nostro gemitu turgentia lumina torques?

Si tratta di un caso per più versi eccezionale. L'impiego di Properzio, tanto più in un contesto religioso, non sembra offrire altri riscontri nell'arte del Rinascimento. Il senso dell'operazione, il riuso del testo antico, appare tutt'altro che definito. Certo la vicenda fortemente patetica, che ispira l'elegia 21 della *Monobiblos*, con il tema del compagno e del fratello morto in guerra, insinua una nota elegiaca di grande autenticità sul compianto, che il corpo straziato del Cristo suscita alla Madonna e San Giovanni. Si può parlare in certo qual modo di *elegia depicta*. Con l'Umanesimo le sofferenze del Cristo divengono sempre più reali, concrete, 'umane'. In questo senso la intensità del testo properziano poteva offrire una valida marca. Con tutto ciò quel corpo martoriato risorgerà. La 'disperazione' si fonde con la speranza nel Dio che salva. E qui la cultura antica non serviva più⁹³.

Siena

Roberto Guerrini

⁹³ Belting 1985, 30 ss.; Goffen 1989, 70 ss., n.56; Guerrini 1991a, 284-86 ('*Elegia depicta*'. *La Pietà di Brera. Bellini e Properzio*).

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1972 = *La Galerie François I au château de Fontainebleau*, Paris 1972.
- Aronow 1989 = G.S. Aronow, *A documentary History of the Pavement Decoration in Siena Cathedral*, Ann Arbor 1989.
- Barbieri 1481-82 = F. Barbieri, *Discordantiae nonnullae inter Sanctum Hieronimum et Augustinum*, Romae 1481-2.
- Belting 1985 = H. Belting, *Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in Venetianischen Malerei*, Frankfurt 1985.
- Belting-Blume 1989 = *Malerei und Stadtkultur in der Danteszeit*, Herausgegeben von H. Belting und D. Blume, München 1989.
- Bertalot 1911 = L. Bertalot, *Humanistisches in der 'Anthologia Latina'*, RhM 66, 56-80.
- Berti 1973 = *Pontormo*, a cura di L. Berti, Milano 1973.
- Bickel 1930 = E. Bickel, *Zur Orakelliteratur bei Lactanz*, RhM 79, 1930, 279-302.
- Bischoff 1951 = B. Bischoff, *Die lateinischen Übersetzungen und Bearbeitungen aus den 'Oracula Sibyllina'*, in *Melanges Ghellinck*, Gembloux 1951, 121-47.
- Blume 1989 = D. Blume, *Astrologia e antichità: per un'iconologia degli affreschi nel Palazzo Trinci*, in Trinci 1989, II 431-47.
- Bisogni-Ciampolini 1985 = F. Bisogni-M. Ciampolini, *Guida al Museo Civico di Siena*, Siena 1985.
- Bonanno 1990 = M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.
- Borghesi-Banchi 1898 = S. Borghesi-L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898.
- Boschloo 1981 = A.W.A. Boschloo, *Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento*, MNIR 43, 1981, 129-41.
- Brandi 1983 = *Il Palazzo Pubblico di Siena*, a cura di C. Brandi, Milano 1983.
- Brandt 1890 = L. Caeli Firmiani Lactanti, *Opera Omnia, I, Divinae Institutiones et Epitome Divinarum Institutionum*, rec. S. Brandt, Vindobonae 1890.
- Bussagli 1991 = M. Bussagli, *Arte e magia a Siena*, Bologna 1991.
- Cairola-Carli 1963 = A. Cairola-E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Roma 1963.
- Carli 1979 = E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova 1979.
- Carli 1992 = E. Carli, *Alfonso Landi, 'Racconto del Duomo di Siena'*, Firenze 1992.
- Carter Southard 1979 = E. Carter-Southard, *The Frascaes in Siena's Palazzo Pubblico 1285-1539. Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany*, New York-London 1979.
- Castellaneta-Camesasca 1969 = C. Castellaneta-E. Camesasca, *Perugino*, Milano 1969.
- Cat. 1983 = *I luoghi di Raffaello a Roma*, Catalogo della mostra, Roma 1983.
- Cat. 1990 = *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Catalogo della mostra, Milano 1990.
- Cavallo-Fedeli-Giardina 1991 = G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, *Lo spazio letterario di*

- Roma antica, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, IV (*L'attualizzazione del testo*), Roma 1991.
- Ciociola 1992 = C. Ciociola, *'Visibile parlare': agenda*, Cassino 1992.
- Collins 1987 = J. Collins, *The Development of the Sibylline Tradition*, ANRW 2/1, 1987, 421-59.
- Conte 1985 = G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985.
- Criniti 1979 = N. Criniti, *Per una storia del Plutarco occidentale*, NRS 63, 1979, 187-207.
- Cust 1901 = R.H. Cust, *The Pavement Masters of Siena (1369-1562)*, London 1901.
- Dacos 1962 = N. Dacos, *Ghirlandaio et l'antique*, BIBR 34, 1962, 419 ss.
- De Clercq 1978-79 = C. De Clercq, *Quelques séries italiennes de Sibylles*, BIBR 48-49, 1978-79, 105-27.
- Della Valle 1782-86 = G. Della Valle, *Lettere Senesi I-III*, Roma 1782-86.
- Donato 1985 = M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in Settis 1985 II, 97-148.
- Donato 1986 = M.M. Donato, *Famosi cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento*, Ricerche di Storia dell'Arte 3, 1986, 27-42.
- Donato 1988 = M.M. Donato, *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena). palazzo pubblico e l'"iconografia politica" alla fine del Medio Evo*, ASNP III, 18, 1988, 1105-272.
- D'onofrio- Pietrangeli 1969 = *Abbazie del Lazio*, a cura di C. D'Onofrio-C. Pietrangeli, Roma 1969.
- Dumont 1973 = C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne*, Genève 1973.
- Ettlinger 1961 = L.D. Ettlinger, *Notes on Raphael's Sybils*, JWCI 24, 1961, 322 ss.
- Fagiolo 1985 = *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985.
- Gagliardo 1991 = M. Gagliardo, *Le sibille nel giardino. Un ciclo di affreschi per Giovanni Romei a Ferrara*, Prospettiva 64, 1991, 15-37.
- Geffcken 1902 = J. Geffcken, *Die 'Oracula Sibyllina'*, in *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*, Leipzig 1902.
- Giustiniani 1961 = V.R. Giustiniani, *Sulle traduzioni latine delle 'Vite' di Plutarco nel Quattrocento*, Rinascimento 1, 3-62.
- Goffen 1989 = R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven-London 1989.
- Gori Sassoli 1988 = M. Gori Sassoli, *La pittura del Cinquecento nel territorio aretino*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, Milano 1988, 359-69.
- Guerrini 1981 = R. Guerrini, *Studi su Valerio Massimo (con un capitolo sulla fortuna nell'iconografia umanistica: Perugino, Beccafumi, Pordenone)*, Pisa 1981.
- Guerrini 1982 = R. Guerrini, *Il 'creato' di Baldassarre Peruzzi. Testimonianze su Francesco da Siena (ed altri artisti senesi del Cinquecento)*, Bull. Sen. Stor. Patr. 89, 1982, 155-95.

- Guerrini 1984 = R. Guerrini, *Plutarco e il ciclo pittorico di Francesco da Siena nel Palazzo Abbaziale di Grottaferrata*, Athenaeum 62, 1984, 78.
- Guerrini 1985a = R. Guerrini, *Dal testo all'immagine. La "pittura di storia" nel Rinascimento*, in Settis 1985, II, 45-93.
- Guerrini 1985b = R. Guerrini, *Plutarco e l'iconografia umanistica a Roma nel Cinquecento*, in Fagiolo 1985, 87-110.
- Guerrini 1987 = R. Guerrini, *Immagini di Plutarco. Arte e biografia nel Rinascimento*, in Petrone 1987, 111-29.
- Guerrini 1988a = R. Guerrini, 'Anthologia Latina' Riese 831-55. *Per un'edizione critica degli epigrammi di Francesco da Fiano. (Sala degli Imperatori, Palazzo Trinci, Foligno)*, MD 20-1, 1988, 1-14.
- Guerrini 1988b = R. Guerrini, *Da Piediluco a Lucignano. Cicerone, Dante ed i modelli letterari nei cicli di Uomini Famosi*, in Nico Ottaviani 1988, XCIII-CIV.
- Guerrini 1989 = R. Guerrini, *I venerati volti degli antichi. Gli epigrammi di Francesco da Fiano nel salone dei Trinci a Foligno ('Anthologia Latina' 831, 833, 841)*, in Trinci 1989, II, 459-69.
- Guerrini 1991a = R. Guerrini, *L'arte figurativa*, in Cavallo - Fedeli - Giardina 1991, IV, 263-307.
- Guerrini 1991b = R. Guerrini, *Vincenzo Tamagni e lo scrittoio di Montalcino*, Siena s.d. (1991).
- Guerrini 1992 = R. Guerrini, *Orbis moderamina. Echi di Claudiano negli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio a Firenze*, AFLS 13, 1992, 319-29.
- Guerrini 1993a = R. Guerrini, *Effigies procerum. Modelli antichi (Virgilio, Floro, de viris illustribus) negli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio*, Athenaeum 81, 1993, 201-12.
- Guerrini 1993b = R. Guerrini, *Le 'Divinae Institutiones' di Lattanzio nelle epigrafi del Rinascimento. Il Collegio del Cambio di Perugia e il Pavimento del Duomo di Siena (Ermete Trismegisto e le Sibille)*, An. Ist. St. Dioc. Siena 1, 1993, 1-38.
- Guerrini 1994a = R. Guerrini, *Le 'Divinae Institutiones' di Lattanzio nelle epigrafi del Rinascimento. Arte allusiva ed impianto compositivo: dal Collegio del Cambio di Perugia al Pavimento del Duomo di Siena*, in *Atti del Convegno Internazionale "Vox Lapidum"*, Eutopia 3/1-2, 1994, 115-32.
- Guerrini 1994b = R. Guerrini, *L'exemplum in contesto di Variazione: vocaboli nuovi e nomina agentis in Valerio Massimo*, MD 33, 1994, 207-21.
- Guillaumin 1976 = M. L. Guillaumin, *L'exploitation des Oracles Sibyllins par Lactance et par le Discours à l'Assemblée des Saints*, in *Lactance et son temps, Actes du IV Colloque d'Etudes Historiques et Patristiques*, Chantilly 1976, 185-202.
- Hankey 1959 = T. Hankey, *Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence*, JWCI 22, 1959, 363-65.
- Hansen 1988 = S. Hansen, *Die Loggia della Mercanzia in Siena*, Worms 1987.

- Hansen 1989 = D. Hansen, *Antike Helden als "causae". Ein gemaltes Programm im Palazzo Pubblico von Siena*, in Belting-Blumé 1989, 133-49.
- Harris-Mengana 1916-20 = J.R. Harris-A. Mengana, *The Odes and Psalms of Salomon*, Manchester 1916-20.
- Helin 1936 = M. Hélin, *Un texte inédit sur l'iconographie des Sibylles*, RBPh 15, 1936, 349-66.
- Iaconello 1518-1525 = *Vite de Plutarcho traducte de Latino in Vulgare per Baptista Alexandro Iaconello de Rieti*, Venezia 1518-1525.
- Jenkins 1972 = M. Jenkins, *The Iconography of the Hall of the Concistory in the Palazzo Pubblico, Siena*, The Art Bulletin 54, 1972, 429-51.
- Joost-Gaugier 1984 = C.L. Joost Gaugier, *Why Janus at Lucignanus? Ovid, Dante, St. Augustine and the first King of Italy*, Act. Hist. Art. Hung. 30, 1984, 109 ss.
- Kristeller-Cranz 1984 = *Catalogus Translationum et Commentariorum*, a cura di P.O. Kristeller-F.E. Cranz, V, Washington 1984
- Lattanzio 1474, 1493, 1890 = L. Caeli Firmiani Lactanti, *Divinae Institutiones*, ed. Romae 1474; Venetiis 1493; Vindobonae 1890 (cf. Brandt).
- Luiso 1899 = F.P. Luiso, *Studio sull'epistolario e le traduzioni di Lapo da Castiglionchio Juniore*, SIF 7, 1899, 205-99.
- Mâle 1898 = E. Mâle, *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, Paris 1898.
- Mâle 1908 = E. Mâle, *L'art religieux à la fin du Moyen Age*, Paris 1908.
- Marchesi 1853 = E. Marchesi, *Il Cambio di Perugia*, Prato 1853.
- Messini 1942 = A. Messini, *Documenti per la storia di Palazzo Trinci di Foligno*, Rivista d'arte 24, 1942, 74-98.
- Mitchell 1961 = Ch. Mitchell, *A fifteenth Century Plutarch*, London 1961.
- Milanesi 1854-6 = G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854-6.
- Mommsen 1952 = TH.E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, Art Bulletin 34, 1952, 95-116.
- Monat 1982 = P. Monat, *Lactance et la Bible*, Paris 1982.
- Nico Ottaviani 1988 = M.G. Nico Ottaviani, *Piediluco, i Trinci e lo statuto del 1417*, Perugia 1988.
- Norden 1957⁴ = E. Norden, *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1957⁴.
- Ogilvie 1978 = R.M. Ogilvie, *The Library of Lactantius*, Oxford 1978.
- Ohly 1979 = F. Ohly, *La cattedrale come spazio dei tempi. Il Duomo di Siena*, Siena 1979.
- Petrone 1987 = *Chi ci libererà dai Greci e dai Latini? Le riscritture dei classici*, a cura di G. Petrone, Palermo 1987.
- Pietrangeli 1964 = C. Pietrangeli, *La Sala del Trono*, Capitolium 37, 1964, 869-76.
- Pietrangeli 1969 = C. Pietrangeli, *L'abbazia di Grottaferrata*, in D'Onofrio-Pietrangeli 1969.
- Pinelli 1990 = A. Pinelli, *Il "picciol vetro" e il "maggior vaso". I due grandi cicli profani di Domenico Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistoro*, in Cat. 1990,

- Plutarco 1516 = *Vitae Plutarchi Cheronei novissime post Iodocum Badius Ascensium ionge diligentius repositae...una cum figuris suis locis apte dispositis*, Venetiis 1516.
- Plutarco 1958 = Plutarco, *Vite Parallele*, Introduzione e traduzione di Carlo Carena, Torino 1958.
- Plutarco 1980 = Plutarco, *Le Vite di Licurgo e di Numa*, a cura di M. Manfredini e L. Piccirilli, Roma 1980.
- Prince d'Essling 1908 = Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens*, Firenze-Paris 1908.
- Pugliatti 1980 = T. Pugliatti, *Due momenti di Girolamo Siciolante e il problema degli interventi nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo*, Quad. Ist. Stor. Ar. Messina 4, 1980.
- Reho 1983 = I. Reho, *Le Sibille e i Profeti della Pace in rapporto alla tradizione iconografica di ambiente romano*, in Cat 1983, 151-54.
- Resta 1962 = G. Resta, *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento*, Padova 1962.
- Riese 1906 = *Anthologia Latina*, ed. A. Riese, Lipsiae 1906.
- Rocchi 1893 = A. Rocchi, *De coenobio Criptoferatensi*, Tusculi 1893.
- Romaldo 1993 = A. Maria Romaldo, *Corpus Titulorum Senensium, Le Divinae Institutiones di Lattanzio e il pavimento del Duomo di Siena*, An. Ist. Stor. Dioc. Siena, 1, 1993, 51-81.
- Rubinstein 1958 = N. Rubinstein, *Political Ideas in Sieneese Art*, JWCI 21, 1958, 179-207.
- Rubinstein 1987 = N. Rubinstein, *Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence*, JWCI 50, 1987, 29-43.
- Rubinstein 1995 = N. Rubinstein, *The Palazzo Vecchio 1298-1532*, Oxford 1995.
- Salmi 1919 = M. Salmi, *Gli affreschi di Palazzo Trinci a Foligno*, Bollettino d'Arte 13, 1919, 139-80.
- Salvini-Grohn 1971 = *Holbein il Giovane*, a c. di R. Salvini e H.W. Grohn, Milano 1971.
- Santi 1982 = B. Santi, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Firenze 1982.
- Scapecchi 1980 = P. Scapecchi, *Cortona*, Genova 1980.
- Scarpellini 1984 = P. Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984.
- Scagliarini Corlaita 1984 = D. Scagliarini Corlaita, in *Enc. Virg.* 1, 1984, 688.
- Schullian 1984 = D.M. Schullian, *Valerius Maximus*, in Kristeller-Cranz 1984, V 287-403.
- Settis 1985 = S. Settis, *Le Sibille di Cortina*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smith II*, Firenze, 1985, 437-57.
- Settis 1984-6 = *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino vol. I 1984, vol II 1986.
- Siniscalco 1966-67 = P. Siniscalco, *Ermete Trismegisto, profeta pagano della Rivelazione Cristiana*, AAT 101, 1966-67, 83-113.
- Symeonides 1965 = S. Symeonides, *Taddeo di Bartolo*, Siena 1965.
- Sricchia Santoro 1967 = F. Sricchia Santoro, *Daniele da Volterra*, Paragone 213, 1967, 3-34.

- Tatrai 1979 = V. Tatrai, *Il maestro della storia di Griselda e una famiglia senese di mecenati dimenticata*, Act. Hist. Art. Hung. 25, 1979, 27-66.
- Trinci 1989 = *Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: l'esperienza dei Trinci*, Atti del Convegno, Perugia 1989.
- Venturi-Carandente 1955 = L. Venturi-G. Carandente, *Il Perugino. Gli affreschi del Collegio del Cambio*, Torino 1955.
- Wilson 1992 = N.G. Wilson, *Greek Inscriptions on Renaissance Paintings*, IMU 35, 1992, 226-52.
- Zappacosta 1970 = G. Zappacosta, *Francesco Maturanzio umanista perugino*, Bergamo 1970.
- Ziegler 1965 = K. Ziegler, *Plutarco*, tr. it. Brescia 1965.

TAVOLA ROTONDA. Proposte di ricerca in tema di intertestualità. Interventi di A. Barchiesi, A. Grillo, J. Pòrtulas, S. Rossetti Favento, L. Spina, M.G. Bonanno. Riflessioni conclusive di Luigi Enrico Rossi.

Poche volte, come nel corso di questo convegno e soprattutto alla fine di esso, mi sono trovato a interrogarmi con assoluta urgenza sul significato del nostro e del mio lavoro. Cerco qui di formulare il frutto di alcune riflessioni che sono forse in parte mie, ma che debbono la loro esistenza all'incontro, appunto, intertestuale con le relazioni degli oratori.

La ragione dell'urgenza sta nel fatto che questo convegno ha proposto, come tema centrale e anzi unico, l'intertestualità, quello che spesso era ancora ritenuto solo *uno* dei procedimenti delle letterature greca e latina e quindi *uno* dei filoni e dei metodi d'indagine della nostra attività filologica e critico-letteraria. Oggi, dopo la maturazione di questi ultimi decenni favorita anche dai contributi della linguistica, ci siamo chiariti non solo e non tanto che si tratta di un procedimento di *tutte* le letterature, ma soprattutto che è *il* procedimento tipico dell'attività letteraria in sé, che in esso è racchiuso quello che dobbiamo definire lo specifico letterario. Chi scrive letteratura usa una lingua letteraria che si è venuta costruendo attraverso i secoli di una specifica cultura, e 'lingua' significa in questo caso tutte le istituzioni di cui un codice è fatto, e cioè il lessico, il livello di lingua, lo stile, il metro, il genere letterario. Le culture possono essere più d'una, nel senso dell'assimilazione: inutile ricordare la *Graecia capta* per i romani, e ovvia è anche la *lignée* poesia - poesia latina - Petrarca - lirica europea moderna. Tutto questo non può non comportare un rapporto continuo e 'necessario', per usare l'efficace aggettivo usato da Maria Grazia Bonanno nel titolo del suo libro del 1990, con tutti i testi precedenti: l'*'allusione necessaria'* è lo spazio metaforico in cui vive la connotazione letteraria.

Il rapporto di un testo con i testi che lo circondano si realizza in una prospettiva cronologica che va dal passato di quel testo (paradigmaticità recepita al passivo, per così dire: gli antichi come modello) al presente di quel testo (sintagmaticità del sistema letterario contemporaneo) e finalmente al futuro di quello stesso testo (paradigmaticità agita all'attivo). Quest'ultimo viene comunemente rubricato come fortuna di un testo, e quindi riguarderebbe soltanto i testi che lo seguono: ma è esperienza comune, anche se non sempre teorizzata, che le reazioni degli epigoni aiutano sempre a scoprire nuove valenze dei testi anteriori: «La luce di un testo la possono accendere soltanto altri testi», come ha detto Miralles. Abbiamo capito che l'intertestualità è un corto circuito fra testi che va seguito anche nei suoi aspetti retroattivi, e quindi da Virgilio a Omero, per capirci, oltre che da Omero a Virgilio. Virgilio ci fa capire meglio Omero, ce ne fa scoprire valenze che non avremmo viste. In altre parole, vedo le opere di Virgilio rispetto a Omero come una sorta di meta-letteratura quasi sempre implicita e qualche volta esplicita, che diventa poi anche critica letteraria e storia letteraria.

Ora, il rapporto fra testi è lo specifico letterario, come dicevo, perché il codice di un'opera è la lingua letteraria come si è venuta formando, come si sta formando e come si formerà. Il codice letterario si sovrappone al codice linguistico e lo ingloba, come anche la connotazione ingloba in sé la denotazione, modificandola con valenze nuove. La comunicazione letteraria vive del suo codice, che è costituito dalle opere di

letteratura, tutte quelle che un ambiente culturale è in grado di raggiungere e di fare proprie, di metabolizzare. Questo convegno ci ha proposto in modo definitivo la pervasività totale dell'intertestualità. 'Ditelo con i testi', deve essere il nostro motto.

Langue poetica e *parole* poetica. Ci si può trovare di fronte a una generica appartenenza al codice, e allora l'intertestualità è totale nel senso che in un testo agiscono *tutti* i testi di un determinato istituto letterario (il genere epico: il poema epico come architetto), la *langue*. Ma il rapporto fra testi può restringersi, può privilegiare una determinata *parole*, e allora l'intertestualità si intensifica, si concentra: e allora nasce l'allusione, il richiamo preciso, la citazione, la monogamia testuale.

Non è il caso di entrare qui nello spinoso problema di definire che cosa intendiamo per 'testo': diamolo per empiricamente chiaro. Dirò solo che darei meno importanza di quanta ne ha data Edmunds alla distinzione fra testo scritto e testo orale, e certo non parlerei di intertestualità cominciando solo dall'inizio della pratica della scrittura. Questa visione è influenzata troppo dal nostro atteggiamento di fronte alla parola, che per due millenni è stato un rapporto con la parola scritta: il rapporto dei greci dell'età arcaica, cultura orale/aurale, era con la parola parlata e agita, addirittura indipendentemente dal fatto che un testo fosse stato fissato con la scrittura o no, com'è il caso del dramma, che era scritto ma volitava nelle acustiche dei teatri e riviveva quotidianamente nella memoria dei cittadini, i quali godevano a sentirsela ripetere sulle scene e a riconoscerla. Fra il *Telefo* di Euripide (438 a. C.) e gli *Acamesi* di Aristofane (425) passano tredici anni, il che ci fa capire che la memoria verbale e scenico-tematica dei greci era molto superiore alla nostra proprio per il fatto di trovarsi confrontata con una cultura aurale. La mancanza di un rapporto quotidiano con la scrittura portava a una pratica continua della memoria, a una *manutenzione* della memoria, del tutto paragonabile alla prassi odierna di canticchiare *La donna è mobile*: e, se questo continuava ad esser vero nel V secolo, ancora più vero era stato all'epoca dell'epos arcaico composto oralmente. Edmunds ci ha prospettato solo rapporti fra testi orali e testi scritti e viceversa. Ma vediamo chiaramente che esistono rapporti intertestuali non solo fra Omero e la poesia dell'età lirica (da orale a scritto, ma pur sempre aurale), bensì anche all'interno di Omero stesso (da orale a orale). Senza contare i caratteristici e istruttivi rapporti fra testo e testo nella pratica simposiale del riuo e della *metapoiesis*.

Ed è qui che dobbiamo chiederci: che cosa abbiamo fatto finora, specialmente noi antichisti che lavoriamo su un materiale così intensamente intertestuale? Gli antichi avevano per la tradizione una venerazione che mi piace definire quasi maniacale. Se, alla fine di queste due dense giornate, dovessimo scoprire che nel passato non abbiamo praticato l'intertestualità, ci sentiremmo colpiti da una tremenda crisi d'identità, da un attacco di schizofrenia acuta. Dovremmo dirci «Non so più cosa son, cosa faccio» e dovremmo esclamare, all'opposto di Monsieur Jourdain, «Je n'ai jamais fait de la prose!» In realtà, l'abbiamo sempre praticata, ma forse oggi abbiamo capito che l'intertestualità è tutto. Il pericolo sarebbe quello di praticarla solo episodicamente, come del resto avevano fatto gli antichi, definendola con il campo semantico di *mimesis* / *zélou* e di *imitatio* / *aemulatio*, termini che presi alla lettera ci appaiano restrittivi, ma che nella sostanza contengono i concetti fondamentali dell'istituzione letteraria: modello e competizione. Possiamo scaricare sugli antichi solo la responsabilità per l'essere stati noi spesso episodici, perché abbiamo su di loro solo il merito di aver creato un sistema teorico più raffinato, di

essere dei super-scolasti. Episodica in questo senso è stata l'intertestualità dei filologi positivisti, verso i quali dobbiamo però riconoscere di avere debiti ingenti: hanno raccolto molto materiale, hanno segnalato molti contatti fra i testi, anche se usando il *confer* come segno diacritico indiscriminato. G.B. Conte ha definito molti anni fa questo procedere come 'conferrismo'. Di *confer* ne troviamo a iosa negli apparati delle nostre edizioni critiche e dobbiamo riconoscere che sono in realtà materiali preziosi, ma così come ce li ha offerti la filologia positivista, e cioè indiscriminatamente e tutti sullo stesso piano, sono soltanto materiali da elaborare: dobbiamo ogni volta saggiarne la pertinenza e la rilevanza, ordinandoli in una graduatoria assiologica che ce ne mostri la funzione precisa. L'intertestualità può essere infatti anche una trappola, quando non si sia in grado di dimostrare che il contatto è storicamente possibile o probabile, e cioè 'necessario' nel senso oggettivo di cui si parlava prima e non solo necessario soggettivamente all'esegeta che vada in cerca di accoppiamenti acrobatici. Salvo poi alle volte mettere del tutto da parte casi di rilevanza a grado zero, come parole e nessi di *langue* comune (e anche di *langue* poetica comune), che non provano affatto il contatto diretto fra testi, e tanto meno il corto circuito. Sembra una regola ovvia: ma non è poi sempre praticata.

Quanto al livello di *coscienza* del rapporto intertestuale, è un problema che non mi pongo, e dirò perché. Se si tratta di codice linguistico in generale, e cioè di *langue*, ho appena sottinteso che l'atto linguistico è al di sotto del livello di coscienza, né è il caso di entrare qui nei complessi problemi di psicologia linguistica (Piaget, per evocare un nome). Se invece si tratta di rapporto di *parole*, penso che sia in condizioni normali impossibile accertare il grado di coscienza, di volontà, di *Kunstwollen* che sottostà a un accostamento intertestuale. Impossibile, mi pare, è la biografia della memoria profonda individuale, ma è anche inutile: anche se un ideale biografo che stesse accanto a Teocrito mi comunicasse che quel determinato accostamento era in lui non cosciente, lo metterei ugualmente fra quelli da registrare. Per una valutazione letteraria ci interessa l'opera che ci sta di fronte, non l'autore.

Per chiudere queste poche note, ho due belle citazioni da offrire, due *bons mots* che ho scoperti di recente. Senza essere riuscito a scoprirne la paternità¹, ho trovato una formulazione: «Tutto quello che non è tradizione è plagio». Non sono sicuro di che cosa intendesse la persona geniale che l'ha creata, tanto più che sono costretto a vederla fuori dal suo contesto, ma ci sento tante valenze, tutte importanti, e posso tentare di offrire almeno una delle esegesi possibili. Un atto di comunicazione che si situi all'interno del codice linguistico comune è plagio nel senso che prende dal codice linguistico parole e nessi con senso denotativo e basta, lasciandole tali e quali; mentre, se si situa all'interno di una tradizione letteraria, la comunicazione diventa creativa in quanto fa vibrare in sé quella tradizione e l'atto, in quanto creatore, è *imitatio* ma non è plagio perché è innovatore. Si potrebbe proporre una traduzione paradossale: «Solo chi imita è originale», dove 'imitare' porta con sé la banalità che consente in superficie l'efficace paradosso, ma si riscatta con il senso di *mimesis* = *imitatio* di cui si parlava prima.

L'altro *bon mot* è di Borges, ed è degno di lui². In un'intervista gli fu chiesto che

¹ È - penso - di ambiente iberico (Rafael Alberti?), avendolo io trovato in contesto spagnolo: «Todo lo que no es tradición es plagio». Sarei grato a chi ne scoprisse la paternità.

cosa pensasse di un detto di Gérard de Nerval: «Il primo che operò la similitudine della donna con una rosa era un poeta, il secondo un imbecille». Un poeta così profondamente romantico, in effetti, non poteva che rifiutare programmaticamente il classicismo. E Borges rispose secco, suscitando una risata nell'uditorio: «Il terzo è un classico». Voleva certo dire non solo che un poeta vive all'interno della tradizione, ma anche - se vogliamo dare senso pregnante alla sua battuta - che chi vive nella tradizione è un poeta.

Quelli che qui seguono sono solo i miei appunti presi dalle relazioni, esposti nell'ordine in cui le relazioni stesse sono state tenute.

Edmunds ci ha richiamati alla storia della parola, che è della Kristeva (1966), e alle formulazioni teoriche di quelli a cui la Kristeva stessa si riferiva, come Ph. Sollers. Tutto appare quindi molto recente, ma non ci ha dato la preistoria del procedimento critico, che - come dicevo - è invece assai lunga, databile fin dal mondo antico. Ci ha fornito una lista di varie problematiche dell'interstualità, come tipologia, funzione, livello (parole e nessi *versus* genere), aspetti metapoetici (espliciti), intenzionalità; ci ha proposto varie definizioni di testo, lasciando capire la sua simpatia per quelli non tradizionali, ma in sostanza operando principalmente (come senza danno facciamo quasi tutti noi) con quella tradizionale che è storica e storicistica.

La Bonanno ha il merito non solo di averci dato ulteriori precisazioni teoriche e la loro storia, ma anche di averci restituito una buona coscienza filologica: l'esplorazione della opacità di ogni testo è proprio compito del filologo, o, come lei ha detto, del «lettore-filologo», che si serve di strumenti antichi per risultati alle volte sorprendentemente nuovi, frutto anche - vorrei aggiungere - di quella buona coscienza oggi ritrovata. La sua lettura raffina le precedenti letture di Callimaco fatte su Omero, ma scopre anche nuove valenze in Omero stesso, guidata dalle alchimie di Callimaco. Il testo proiettato nel futuro, il testo infinito di Barthes: vorrei prendere un'immagine dal nostro laboratorio storico-letterario, quella del ciclo epico, e parlare del ciclo perenne dei testi.

Barchiesi ci ha presentato alcuni epici romani colti nel loro divincolarsi, esplicitamente dichiarato e vittorioso, fra le reti dei loro architesti e testi, comportandosi da veri Protei che sanno resistere ai lacci e che si offrono, ben coscienti, all'applauso. Fra le sue mantisse di riflessione mi ha colpito il coraggio, ovvero l'eliminazione del troppo consueto pudore, con cui ha proposto la necessità del giudizio di valore di un testo (la cultura e l'abilità di un autore, per dirla in modo semplice)³. Perché i nostri pudori? - mi chiedo: forse (e rispondo per me) come reazione all'estetica crociana dell'interiezione «quanto è bello!». Leggendo molti anni fa l'*Aegritudo Perdicae*, prodotto di ambiente draconziano del V sec. d.C., mi colpì quanto risultasse difficile praticarvi la critica testuale a causa delle modeste qualità dell'autore, del quale è a volte impresa disperata identificare le intenzioni: correggendo o integrando testi del genere, la coerenza si rischia di crearla, non di restaurarla, tradendo il nostro

² L'ho citato nella mia *Letteratura greca*, Firenze 1995, 9. L'ho ricavato dal periodico *Vuelta*, 117, 1986, 31. Sono grato a Lucio Ceccarelli per avermelo segnalato.

³ Ne ho parlato, ad altro proposito, nella relazione *Letteratura di filologi e filologia di letterati* nel convegno *Poeti e filologi, filologi-poeti* tenuto a Brescia il 26-27 aprile 1995 per l'Università Cattolica di Milano.

mestiere. L'interiezione viene più facile al negativo: «quanto è brutto!». Siamo al confine con i centonari, veri facchini dell'intertestualità. Noi abbiamo bisogno di operare - insomma - con opere belle: e Barchiesi ci mostra, in una veloce retrospettiva storica, che abbiamo progressivamente allungato il canone delle opere belle.

A D'Ippolito siamo grati per un panorama storico dei metodi e degli studi che informa esaustivamente sulla ricca area italiana, comprendente sia classicisti sia italianisti e critici letterari, e lui stesso vi ha contribuito con vari lavori. Ha ulteriormente riflettuto su implicazioni teoriche e su strumenti di lavoro. Utili alcune formulazioni, come la vecchia *Quellenforschung* come 'fase statica' e la successiva 'fase dinamica' che confluiscono nell'attuale fase più matura. La parte esemplificativa tocca testi come Omero, Mimnermo, Virgilio, Sinesio, Nonno e i Vangeli, su cui mette alla prova i suoi strumenti e la sua terminologia (alle volte forse troppo frantumata, ma è solo un mio parere). Molto interessanti sono le sue considerazioni, basate su precise formule, sulla mancanza di una consapevolezza di genere autonomo nel caso del romanzo, che veniva sentito come una propaggine della storiografia.

Rösler ci ha guidati, con l'escrologia, in un intreccio di rapporti fra giambo arcaico, tragedia e commedia, impostando una contestualità rituale che era quella delle feste delle Tesmoforie. Come fa da tempo, parte dai testi e ci apre delle prospettive sul più ampio contesto culturale in cui nascono. Si può ben parlare qui di una strategia ormai da molti anni predicata e praticata da G.B. Conte, la 'sociologia delle forme'.

Judet de La Combe ha affermato, giustamente, che «un testo è l'indice di un altro»: vorrei solo dire che è 'un lessico di tutti gli altri', dove, nel nostro uso, 'lessico' spiega le parole, mentre 'indice' ne sarebbe solo l'elenco. Ci guida attraverso un percorso esegetico che è obbligato: le difficoltà del testo di Eschilo si risolvono soltanto con un appropriato riferimento a Omero, al quale il tragediografo si rifà per affermare sia la propria prossimità sia la propria distanza rispetto all'epos passando attraverso la lirica: Eschilo assimila in tragedia la forma dell'elogio lirico e la sostanza del dolore epico, e cioè Eschilo come 'allegoria' di Omero. Mi piace ricordare qui il *Los-von-Homeros* di G. Björck⁴, e cioè il progressivo allontanarsi da Omero di tutti i testi che lo seguono.

Kuch ha presentato la panoramica di un tema narrativo molto popolare, quello della battaglia di Salamina, offrendoci una falsariga su cui potremo meglio impostare proposte di rapporti fra testi.

Pretagostini ci ha fatto vedere più le differenze che le somiglianze, queste ultime da sempre notate, nel primo episodio di una lunga catena intertestuale, quello dell'investitura poetica in Esiodo e in Callimaco. L'investitura è episodio reale in Esiodo, ma sogno in Callimaco, per tendenza realistico-razionalistica; le muse dettano al primo, mentre il secondo pone domande e ottiene risposte, in omaggio a una poetica che si propone come più piena d'iniziativa, innovatrice. Due dettagli che non sono né casuali né insignificanti, e che, una volta individuati, sono in perfetto accordo con la nuova cultura. Il poeta alessandrino è sorvegliato, quasi ossessionato dalla volontà di funzionalizzare tutto: sta a noi scoprire le sue sottili strategie.

⁴ G. Björck, *Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache*, Uppsala 1950, 217 e pass.

Zimmermann ha scoperto l'ideologia letteraria di Longo Sofista nell'opposizione a Platone, con la quale viene promossa l'arte a scapito della natura; e nell'opposizione a Tucidide, con la quale viene promosso il racconto fantastico a scapito dell'evento storico, e il riferimento è esplicito perché anche il suo romanzo viene da lui chiamato *ktêma*. Il romanzo riflette su se stesso e si crea uno statuto tutto suo, non rinunciando a riferirsi alle antiche autorità e ai loro testi, sia pure per capovolgerle.

Flores ci conduce con la guida dei nostri strumenti filologici (linguistica, *histoire du mot*, critica testuale, storia delle religioni) in un rifrangersi dei testi da Omero a Livio Andronico a Gellio e in direzione opposta, non senza conseguenze storico-esegetiche sullo *status* dell'epica romana arcaica. I rapporti intertestuali consentono ovviamente di fare anche storia: e sono storia, perché sono letteratura.

Perutelli ci ha presentato prima un Orfeo agli Inferi virgiliano, patetico (come da poetica virgiliana) e sintetico (come da poetica dell'epillio vicino alle sue origini: epica in scorcio); e poi un Orfeo agli Inferi ovidiano, razionalista secondo il nuovo atteggiamento ovidiano e narrativamente più diffuso, più epico nel senso della grande narrazione epica che non lascia vuoti e che esige che vengano riempiti i vuoti lasciati dall'epillio virgiliano (fu H. Fränkel che ci prospettò tanti anni fa il 'pieno' narrativo dell'epica arcaica). Abbiamo visto come il rapporto intertestuale sia continuamente sottolineato da Ovidio con riferimenti alle volte quasi del tutto espliciti e alle volte con la volontà *ostentata* di fare diversamente dal modello.

Miralles ci offre un *tour de force* col quale affronta i maledettamente oscuri coliami di Persio. Anche qui vengono mobilitate le armi della filologia, diciamo, più tecnica: critica testuale (*lambunt/ambiunt*), esegesi delle parole, criteri compositivi (posizione dei coliami all'inizio o alla fine). Miralles non si dispiacerà se dico che il testo da lui affrontato non è di quelli che metteremmo nel canone dei belli, secondo quanto dicevamo prima: anzi, questo non fa che aumentare il nostro debito verso di lui per il fatto di aver cercato di chiarirlo almeno in parte.

Guerrini ci ha offerto un'altra delle sue prestazioni iconologiche, nelle quali è ormai uno specialista, illustrando i modi di un'epoca, come il Rinascimento, fervidamente impegnata a una intertestualità che travalica i confini fra codice letterario e codice figurativo. Alle origini delle stilizzazioni iconologiche troviamo sempre, con la sua guida, dei testi: ed è un procedere dal testo all'immagine per un pubblico che non legge ancora e che preferisce vedere (ce lo ricorda Auerbach) piuttosto che ascoltare. Per di più la figura si alimenta alla parola di generi e di epoche diverse: Virgilio, Properzio, Lattanzio.

Questo convegno ha trasformato materia tradizionale di studio in un plesso incandescente di nuove idee e di nuove esigenze. Vorrei dar voce a una di queste esigenze. Si è parlato in prevalenza di rapporti fra testi letterari. Ma una cultura vive in una continua diffrazione e rifrazione reciproca di testi letterari e di testi figurativi: questo è molto vero oggi, specie dal momento in cui è nato il cinema, a cui si è poi affiancata la televisione con una grammatica figurativa ancora in tumultuosa formazione; ma è stato vero sempre, sia nel mondo antico sia nei lunghi secoli della grande arte figurativa europea. La relazione di Guerrini è stata esemplare in questo senso. Rivolgersi sistematicamente ai rapporti fra letteratura e arte figurativa, nell'ambito del nostro mondo antico, comporta il riconoscimento della avvenuta

traduzione reciproca dei due codici in termini dell'altro: il poeta che traduce in parole il monumento artistico e l'artista che traduce in immagini il testo letterario. È intertestualità anche questa, che passa attraverso l'adattamento di codici diversi. Pensando ad alta voce, o *currenti calamo*, mi viene di ricordare «la presa di Troia secondo Stesicoro» dell'iscrizione sulla *Tabula Iliaca Capitolina* con tutti i problemi intertestuali che il rapporto fra Stesicoro e l'artista figurativo rappresenta. Non che questi problemi stesicorei non siano stati trattati, tutt'altro: forse l'esempio mi è venuto in mente proprio per la ricchezza di bibliografia recente, fra l'altro anche italiana. Si tratterebbe solo di formalizzare motivazioni e procedimenti: da una parte, per esempio, motivazioni politiche (la presenza centrale di Enea nella *Tabula*) e dall'altra i procedimenti narrativi dell'arte figurativa (soprattutto quelli dei grandi cicli dei templi) confrontati con quelli della parola. Si tratterebbe solo di coordinare sempre più e sempre meglio i risultati del lavoro degli archeologici e dei filologi⁵.

Concludo con la formulazione di un ulteriore *desideratum*. A continuazione di quanto si è detto in questo convegno, sarebbe molto utile che si provvedesse a un affinamento ulteriore dei nostri strumenti d'indagine: l'appetito viene mangiando, come si dice. L'intertestualità è tutto, ma è pur vero che è un tutto assai articolato.

Sarebbe bene che si riflettesse in grande e in dettaglio su quelli che sono per noi oggi gli *istituti* dell'intertestualità (allusione, citazione, parafrasi, traduzione, riuso, *metapoiesis*, parodia, satira etc.) e sulle funzioni di questi istituti, partendo sempre da casi particolari con valore esemplare. Ma altrettanto se non addirittura più utile (e mi riferisco a quanto dicevo sopra) sarebbe una *storia* della sensibilità al fatto intertestuale e della valutazione che se ne è data via via fin dall'antichità e fino ai giorni nostri, sfruttando la nostra competenza nel mondo greco e romano e facendo fare assaggi nell'immenso campo delle letterature moderne e della critica letteraria modernistica. Sistema e storia, dunque, o storia e sistema: il chiasmo è necessario, per non dare precedenza a un'indagine piuttosto che a un'altra, dovendosi marciare sempre su doppio binario. Tutto questo è semplicemente un invito a non interrompere quella riflessione che qui abbiamo intensamente praticata e che è necessario periodicamente rinnovare.

Roma

Luigi Enrico Rossi

* * * * *

Nei miei appunti di viaggio congressuale si sono depositate quattro sintetiche tesi, che vorrei presentare alla vostra attenzione perché spero che possano essere accolte come momenti di provvisorio consenso fra studiosi provenienti da esperienze diverse e in cammino verso risultati solo parzialmente concordi. Si tratta della mia risposta a un quesito che è implicito, credo, in tutta l'impostazione di questo incontro di studio: che cosa sta cambiando nelle ricerche sull'intertestualità; quali atteggiamenti critici si stanno affermando a spese di altri in un campo di studio che non è stato 'inventato' da nessuno in particolare e che è antico quanto la critica anzi, più esattamente, quanto la

⁵ Il recente C. Marconi, *Selinunte. Le metope dell'Heraion*, Modena 1994, spec. 307 ss. è un bell'esempio di applicazione del metodo della traduzione dei vari codici.

poesia e la sua autocoscienza. Ecco dunque quattro momenti che mi sembrano da indicare, come anticipazioni su possibili punti di consenso operativo, e insieme come differenze rispetto al più recente passato della filologia classica.

(i) L'intertestualità non è un oggetto ma un evento; è un rapporto in movimento, una dinamica, una destabilizzazione persino, e non un dato fisso da analizzare, una cosa.

Questo punto, che mi sembra emergere da vari interventi e in particolare dal testo di Judet de La Combe e dall'introduzione di Edmunds, corrisponde al senso comune dei commentatori e degli interpreti, che ben sanno come si possano dare vari tipi di 'istantanea' critica in risposta a un 'evento' intertestuale che si produce come 'in transito' fra un testo e un altro¹. Molte implicazioni di questa rappresentazione sono ancora da approfondire, ma una per ora mi sta a cuore: dato un testo che si riferisce a un altro testo, non esiste alcuna autorità critica che possa stabilire a priori (a) quanta parte del testo implicato è presente nel testo implicante, e quanta invece 'deve andarsene'; (b) se l'effetto prevalente debba essere un rapporto di similarità o di differenza.

(ii) (collegato al precedente) È illusorio pensare che identificare dei modelli sia soprattutto un modo per restringere e vincolare il significato di un testo. L'esperienza insegna che tracciare dei rapporti intertestuali arricchisce e complica, apre dialettiche e tensioni, più che chiudere e semplificare l'atto dell'interpretazione. L'autocoscienza poetica ci indica la strada: lo scontro fra Enea e Turno nel finale dell'*Eneide* non è solo il ritorno di uno scontro fra paradigmi omerici - Achille vs. Ettore - ma anche una lotta fra interpretazioni di questi paradigmi - quale dei due è Achille e quale è Ettore? In quali momenti? E chi ha più ragione? - e una lotta per l'influenza, una disputa in cui il testo virgiliano orienta la lettura di Omero e le possibili letture di Omero influenzano il testo virgiliano. Non c'è molto da stupirsi se l'uccisione di Turno suscita reazioni conflittuali negli interpreti. Dire che Virgilio intende significare qualcosa perché allude a Omero in un certo momento della storia - come è strategia tipica di G.N. Knauer nel suo fondamentale *Die Aeneis und Homer* - significa credere che l'intertestualità si riduca a un messaggio da decifrare, mentre assomiglia, più che a un messaggio, a un codice. Occorre riflettere sul fatto che leggere Virgilio comporta anche leggere Omero: se si legge Omero in modo semplificato, come in qualche misura è necessario dato che il nostro testo principale è Virgilio, non conviene però dimenticare che l'intertestualità coinvolge - al minimo -

¹ Questa concezione dell'intertestualità è testimoniata p.es. dall'uso del termine 'effetti' nel sottotitolo del mio libro su Virgilio e Omero (*La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa 1984), o dal titolo del libro sull'arte allusiva di St. Hinds, *The Dynamics of Appropriation*, Cambridge (in corso di stampa), o dal concetto bivalente di 'possession' in G. Nagy, *Pindar's Homer. The lyric possession of the epic past*, Baltimore 1990; interessante anche la messa a punto di L. Edmunds, *From a Sabine Jar. Reading Horace, Odes 1,9*, Chapel Hill & London 1992, 120 s. «For intertextuality itself is the code... These are not facts that can be isolated from the two poems but are always in a state of transition (corsivo mio) from the Greek to the Latin poem. The intertextual code keeps the similarity and the difference in play».

l'interpretazione di due testi, non di uno solo.

(iii) Occuparsi di intertestualità non significa prendere posizione in un dibattito, più o meno implicito, fra letture formalistiche e letture storicistiche dei testi antichi. La polemica tra formalisti e storicisti si è esaurita da tempo² e gli ultimi giapponesi appostati nella giungla dovrebbero essere stati avvisati di questo. Non esiste alcuna contraddizione fra leggere un testo 'nella storia' e leggere un testo nella sua dinamica intertestuale. Il confine stesso tra 'forma' e 'contenuto', fra 'impegno' e 'ricerca artistica' è una convenzione altamente nociva per chi vuole fare sul serio storia della letteratura. Non è affatto vero che i testi più densi di intertestualità siano anche i meno legati a un contesto sociale e politico. Può darsi che studiare l'uso di Tucidide in Sallustio sia un'attività separata rispetto a studiare l'allusività dei poeti alessandrini, ma queste due aree hanno anche problemi di metodo in comune, ed è sbagliato etichettare il primo campo come 'storia delle idee' e il secondo come 'arte per l'arte'. Quando leggo la frase di Callimaco «i re vengono da Zeus» (*H.* 1.79) sono grato ai critici che mi fanno vedere il raffinato alessandrinismo della citazione esiodica «i re vengono da Zeus» (*Theog.* 96) ma sono ancora più riconoscente a chi mi fa vedere intorno a questa citazione un problema di mutamenti culturali e politici e di conflitti fra concezioni diverse del rapporto fra poesia, persuasione e autorità: Esiodo diceva anche, nello stesso contesto, «i cantori vengono da Zeus»; Callimaco non itera questa affermazione, e il contesto dell'*Inno a Zeus* di Callimaco lascia pensare che tutta la questione dell'autorità - monarchica, religiosa, poetica - sia un problema ben vivo per Callimaco e i suoi lettori. Il problema di metodo - il valore dell'atto di citare, e il ruolo delle omissioni accanto a quello della citazione esplicita - si intreccia con la 'storia' dei poeti e dei re - i re di Esiodo, i Tolomei. Un convegno sull'intertestualità può essere molte cose, ma certo non è un luogo in cui si afferma il trionfo di un malinteso formalismo su uno storicismo caricaturale.

(iv) Lo studio dell'intertestualità presuppone un certo grado di fiducia nella competenza degli autori che vogliamo analizzare. Questa apertura di credito presuppone a sua volta un riferimento a qualcosa che non amiamo nominare ma che tuttora esiste nei nostri studi: il giudizio di valore.

Vedo in questa sala di Cagliari, novembre 1994, studiosi che hanno dato contributi importanti a testi che per lungo tempo sono stati ingiustamente deprezzati: epica di età imperiale, greca e romana; poesia parodica greca; teatro romano; epigramma; generi 'minori' ellenistici e romani. Studiare meglio questi autori ha significato, di fatto, ampliare il canone; ogni nuova lettura ha fatto emergere la ricchezza dei significati generata dalla competenza intertestuale di autori che fino a poco tempo fa non si ritenevano interessanti, non si ritenevano capaci di questa produttività. Mi pare ovvio dire che i progressi sono sempre ottenuti da critici che in qualche modo 'si fanno piacere' i testi che studiano. La nostra attuale retorica del lavoro critico esclude però che il fine della lettura sia la formazione di un giudizio di valore, di una gerarchia o di un canone. Le storie letterarie evitano sempre più di

² Già negli anni '70 un lavoro sul 'dialogo intertestuale' che ha avuto particolare influenza, *Il genere e i suoi confini* di G.B. Conte, si concludeva auspicando una 'sociologia delle forme' che metta in rapporto modelli culturali e allusività poetica.

effondersi sui meriti rispettivi degli autori e dei periodi analizzati. I commentatori si astengono da epifonemi di ammirazione o bacchettate sulle dita. Il linguaggio della critica si è fatto obiettivo.

Curiosamente, la valutazione, che è stata espunta come *meta*, riemerge però come *premessa* del lavoro filologico: come premessa il più delle volte implicita, segreto professionale dei filologi. Proprio per questo non conviene dimenticare che il problema esiste tuttora. La situazione in cui viviamo è in continuo slittamento. Quando ho cominciato a studiare testi greci e latini, un certo modo - chiamiamolo 'ricco' - di studiare la presenza dei modelli nei testi era normalmente praticato per autori come Teocrito, Virgilio e Catullo, già meno per Arato, Apollonio, Lucano e Ovidio, e molto meno per autori come Meleagro, Seneca tragico, Valerio e Stazio. Poi è successo che progressivamente, quasi insensibilmente, il canone deve essersi allargato, e la frontiera continua a spostarsi. Proprio in omaggio a questa tendenza ho usato in questa relazione molti esempi tratti dall'epica romana 'decadente' e 'argentea': è una tendenza che continua a incontrare sorde resistenze, ogni volta che si redigono tetre liste di 'paralleli' e 'imitazioni' senza una parola di commento, ogni volta che si presuppone che un eccesso di dipendenza dalla tradizione renda in sostanza indifferente e smussato l'effetto dell'allusività - quando almeno per me è evidente che tra i prossimi protagonisti dell'estensione del canone ci sono non solo Stazio e Silio, ma anche Nonno e Claudiano, che devono essere liberati da tecniche di lettura 'povere', impoverenti... Che ci piaccia o no, per apprezzare la memoria dei poeti occorre una qualche fiducia nella bravura dei poeti.

Verona

Alessandro Barchiesi

* * * * *

Prendendo la parola all'inizio del dibattito opportunamente programmato quale momento conclusivo del convegno, mi viene da fare anzitutto un'osservazione suggerita dalla serie stessa delle interessanti relazioni che sono state svolte dagli illustri colleghi avvicendatisi alla tribuna.

Relative al mondo greco o a quello latino, le analisi intertestuali presentate hanno avuto quasi tutte per oggetto composizioni in versi: solo una, quella di B. Zimmermann, ha preso in considerazione opere prosastiche, trattando del romanzo classico.

Certo, una così netta preferenza per i testi poetici da parte degli studiosi che abbiamo potuto ascoltare nelle due precedenti giornate di lavori potrebbe anch'essere il sorprendente risultato di circostanze del tutto casuali. C'è però da chiedersi se la medesima preferenza, in misura più o meno consistente, non sia riscontrabile nell'insieme delle ricerche intertestuali fin qui condotte (almeno in ambito classico). Ovviamente io non ho avuto modo di fare neppure un sondaggio in proposito, ma ritengo piuttosto improbabile che ci si sbagli rispondendo sin da adesso in senso positivo a siffatto quesito. Se anche a Voi sembra che sia così - e soprattutto se il dato emerso in questa sede trovasse sostanziale conferma a livello generale - sarà forse

opportuno domandarsi per quali ragioni l'interessante approccio intertestuale tenda ad essere praticato molto di più per la produzione poetica che per quella (letteraria) in prosa: il fatto dipende essenzialmente (o almeno prevalentemente) dai critici/lettori e dalla loro predilezione verso la poesia? oppure esso è da attribuire in primo luogo alla diversa natura dei testi stessi ed in particolare ad un 'visibile' carattere intertestuale di quelli poetici (senz'altro più presenti nella memoria dei letterati e quindi più facilmente soggetti a 'riuso')? È appena il caso di aggiungere qui che, data la sicura rilevanza dell'intertestualità a livello di produzione dei testi letterari e, di conseguenza, anche sul versante ermeneutico, sarà ben giustificata l'ulteriore attenzione che si vorrà dedicare all'ampliamento ed approfondimento del discorso teorico su tale fenomeno.

Per concludere, un'ultima notazione. Nel vasto ed articolato panorama di proposte critiche di tipo intertestuale che questo importante incontro scientifico ci ha offerto, non potevano mancare e non sono mancati contributi di valore per la critica del testo. Su questo piano, a mio modesto avviso, si deve insistere in modo specifico, nella convinzione che lo scavo sistematico nello spessore degli intertesti potrà fornire 'reperiti' preziosi per la migliore sistemazione dei tanti *loci* ancora bisognosi di attente cure.

Messina

Antonino Grillo

* * * * *

1. Intendo riferirmi alla relazione del prof. Lowell Edmunds. Nella sua tassonomia appare un «riferimento asimmetrico orale vs scritto»: credo che sia utile farne ancora un esempio. Tutti i Greci (come, del resto, tutti noi) conoscevano a memoria la famigerata massima delfica Γνώθι σαυτόν. Si tratta, per così dire, di un 'testo orale', anche se, in un dato momento, fu inciso nelle mura del tempio di Apollo. Possiamo chiederci allora se Eraclito, fr. 101 DK, ἐδιζήσάμην ἐμειωτόν, costituisce una parafrasi immediata di questa γνώμη. Parecchi commentatori - che risalgono ad alcune delle nostre fonti, come Plut. *Ad. Col.* 20.1118 c; Jul. *Or.* 6.185 e - propendono per il sì. Invece M. Marcovich (*Heraclitus. Greek Text with a short Commentary*, Mérida, 1967, 57) dichiara in modo perentorio che in queste parole 'enigmatiche' non c'è bisogno di trovare nessuna allusione alla massima delfica. Eraclito vuole proclamare soltanto la radicale novità del suo pensiero, il rifiuto degli insegnamenti tradizionali, di tutto quanto hanno detto gli altri. La sua parafrasi è: «I asked myself [and nobody else]». (Della stessa opinione sono anche Bollack & Wismann - che commentano: «Héraclite ne serait l'obligé de personne» e García Calvo).

Invece, se si stabilisce un dialogo intertestuale fra il fr. 101 e il fr. 116 DK, ἄνθρωποι πᾶσι μέτεστι γινώσκειν ἑαυτοὺς καὶ σωφρονεῖν (la cui autenticità è stata qualche volta messa in dubbio, ma secondo me a torto), le cose diventano un po' diverse. L'antica γνώμη serve da metatesto per ambedue i frammenti eraclitei; e l'accumulazione di termini che appartengono al campo semantico della conoscenza (διζέσθαι, γινώσκειν, σωφρονεῖν) diventa più pregnante. Il verbo διζέσθαι, quando ha come oggetto diretto 'se stesso' può essere valutato come *variante significativa* di

γινώσκειν (anche se stesso), in un contesto simile a quello della massima delfica. Aggiungiamo soltanto che διζέσθαι può significare proprio 'indagare per capire il senso vero di un oracolo' (cf. Hdt. 7.142).

Allora, mi sembra che dalla valutazione dei rapporti intertestuali emerga a chiara luce un dialogo (certamente polemico e ricco di senso) fra Eraclito e la massima delfica.

2. Si dovrebbe parlare forse d'intertestualità non soltanto linguistica ma anche d'intertestualità culturale. Ascoltando la relazione del prof. Rösler, mi è venuto in mente il fr. 15 DK di Eraclito: «se non fosse Dioniso il dio a cui fanno la processione e cantano l'inno in onore degli αἰδοῖσιω, farebbero qualcosa di troppo vergognoso (ἀναιδέστατα); ma il medesimo sono Ade e Dioniso, per il quale impazzano e infuriano (ληναίζουσιν)». L'allusione a feste come le Lenee o le Anthesterie è fin troppo palmare; ma quello che mi preme di sottolineare è che l'*aischrologia* rituale rientra, ovviamente, nel culto dionisiaco, ma possiede anche la capacità di andare oltre i limiti stretti di parecchie sistemazioni moderne.

3. Credo di poter aggiungere un piccolo dettaglio ai rapporti intertestuali fra Esiodo e Callimaco così brillantemente segnalati da Roberto Pretagostini. È stato evocato da lui il lungo sogno di Epimenide Cretese; ma il fr. 1 DK di Epimenide, benché probabilmente pseudo-epigrafo, suona così: Κρήτες αἰεὶ ψεύδοι, κακὰ θηρία, γαστέρες ἄργαί. Non occorre soffermarsi sulla ripresa di Esiodo, *Th.* 26; ma se ne può concludere, a mio avviso, che il sintagma 'ispirazione personale vs nemici mentitori' costituisce un nesso veramente arcaico, il quale, dopo Esiodo, ha conosciuto una straordinaria fortuna, anche molto prima del periodo alessandrino.

Barcelona

Jaume Pòrtulas

* * * * *

I intervento di Sergia Rossetti Favento.

Sui filologi grava un compito di grandissimo interesse e di pesante responsabilità: quello della conservazione e della corretta trasmissione dei testi antichi greci e latini, in cui è racchiusa l'identità d'origine della civiltà occidentale. Vi è poi una trasmissione orale, riscontrabile nella relazione di R. Guerrini, *Fluct(us): intertestualità ed iconografia*, che può dar luogo ad un'intertestualità nuova tra testo scritto, citato a memoria, e divenuto con ciò una sorta di testo orale, e nuovo testo scritto; ma può dar luogo anche ad un testo orale, trasmesso oralmente, come oralmente si trasmette quella storia che viene definita, appunto, storia orale. La storia del testo, anche di singoli frustoli di un testo, che col tempo subiscono interessanti variazioni e modificazioni semantiche, permette di constatare come la sostituzione di un termine stravolga il contenuto e muti il contesto interno. Ringrazio a questo proposito il prof. Barchiesi per aver dichiarato conclusa la 'guerra' tra storicisti e filologi.

Vi è anche un'intertestualità, di cui abbiamo un esempio nella relazione Guerrini,

un'intertestualità che si potrebbe definire tematica, tra forme di espressione diverse, tra arte pittorica, narrazione storica e poesia latina, in questo caso.

A proposito dell'osservazione linguistica sulla parola *televisione*, fatta dal coordinatore della tavola rotonda, L.E. Rossi, non direi che è una parola sbagliata per il fatto che è una commistione di derivazione greca e di derivazione latina. È piuttosto un esempio di interlinguaggio in cui si usano frammenti semantici di origine diversa per formare un termine nuovo, che costituisce una creazione linguistica adatta a designare un concetto o un oggetto nuovi.

Il intervento di Sergia Rossetti Favento sulla replica di E. Flores.

Riferendomi alla «conservazione dei testi greci e latini, in cui è racchiusa l'identità della civiltà occidentale», non intendevo dare a questa espressione altro significato da quello culturale, né volevo con ciò minimamente affermare la superiorità della cultura occidentale su quella orientale, ma solo constatarne la diversità, dovuta ad una diversa evoluzione della storia dell'uomo. Conservare la tradizione occidentale significa anche dare ad altri la possibilità di conoscerla e di fruirne, per quanto d'importante per la storia del presente essa racchiude. È dal confronto della civiltà occidentale con quella orientale che oggi possiamo trarre qualche cosa di utile per lo sviluppo della storia presente.

Trieste

Sergia Rossetti Favento

* * * * *

Uno dei problemi posti da questo convegno può essere individuato nello squilibrio (o nell'equilibrio da raggiungere) tra analisi del fenomeno e questione terminologica. Viene in mente, analogicamente, la bipartizione con cui, nella fase tarda della produzione latina di *artes grammaticae*, si condensarono le sei parti della grammatica individuate fin da Dionisio Tracce: *oristica* ed *esegetica*. Nell'*oristica* si concentra la parte normativa, classificatoria, tassonomica; nell'*esegetica*, tutto il versante riguardante la critica letteraria, la parte, si potrebbe dire, mobile, meno legata alla ferrea legge delle norme. Ora, uno dei problemi che solleva il termine *intertestualità* è che in esso si condensano almeno due referenti:

1) una modalità compositiva (quasi *a parte auctoris*), un modo cioè di produrre testi (sia poesia che prosa), caratterizzato dalla presenza fondante di altri testi, coi quali, in varie forme, si attua un rapporto;

2) la descrizione, l'individuazione di questa modalità *a parte lectoris*, o del critico letterario.

Noi diamo ad entrambe queste pratiche lo stesso nome, così come, con espediente grafico, Raffaele Simone, nel suo *Manuale di linguistica*, distingue una 'teoria della grammatica' (= G) da una 'grammatica della lingua' (= g).

Ora, per la parte, per così dire, *oristica*, classificatoria e definitoria, il contributo degli studiosi non specificamente classicisti è stato rilevante, ha segnato una vera e propria egemonia culturale. Dall'ambito della semiologia e della critica letteraria (basti pensare alla Kristeva e a Genette) è venuta l'impalcatura teorica e tassonomica.

Ma è sull'altro versante, quello che ho riassunto nel punto 1, che il patrimonio offerto dai testi classici può, come già si intravede nel lavoro di questi anni e in alcuni interventi di questo convegno, 'riequilibrare' tale squilibrio egemonico.

Il laboratorio poetico degli scrittori antichi, i contesti di comunicazione nei quali si realizza l'evento letterario - penso ad un recente contributo di J. M. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, tr. it., Parma 1992, ed. or. 1989, nel quale l'analisi dei generi e delle loro denominazioni viene condotta alla luce dell'atto comunicativo -, tutti questi elementi (ed altri ancora) fanno delle modalità compositive degli scrittori greci e latini un modello 'intertestuale' molto fecondo, accompagnato, inoltre, dall'affermarsi delle prime forme di critica letteraria e stilistica.

Un solo esempio: il modello operativo della cosiddetta *quadrupertita ratio* (aggiunta, sottrazione, metatesi, sostituzione), individuato già da filosofi e grammatici greci e latini, applicato ai meccanismi del linguaggio, dai più semplici (costituzione delle parole) a quelli più elaborati (costruzione delle figure retoriche), offre, a mio parere, uno schema utilizzabile proficuamente anche nel campo dell'intertestualità.

Si può forse osservare che, per portare avanti questo progetto di riesame delle letterature classiche, le attuali ripartizioni disciplinari e tematiche presenti nelle nostre istituzioni universitarie, nonché certe forme di didattica tradizionali, costringono tali analisi in forme che, necessariamente, oscurano i risultati che potrebbero essere prodotti, invece, da uno scambio dialettico tra discipline diverse, che si trasferisca anche in una didattica adeguata. Si tratta, probabilmente, di inventare una sorta di 'trasferimento di tecnologie' come quello che avviene in campo scientifico, ed investire di tali nuovi risultati la scuola, che rimane uno dei terreni coi quali la didattica e la ricerca universitarie devono continuamente fare i conti.

Rimotivare la validità degli studi classici, costruire una 'piattaforma generazionale' che sia capace di adeguare alla nostra epoca un rinnovato 'dialogo' con le culture antiche, questo compito affascinante e necessario deve trovare, nel campo dei nostri studi, nuove forme di elaborazione, magari con seminari più agili e più ravvicinati. La suggestione che uno scrittore del nostro tempo, morto prematuramente per uno dei tragici mali del nostro tempo, Pier Vittorio Tondelli, ha voluto lasciarci, raccontando del fascino della poesia di Alceo e Orazio scoperta attraverso le canzoni di Francesco Guccini, potrebbe costituire uno spunto 'intertestuale' nuovo, più vicino al mondo delle/dei ragazze/i del nostro tempo, per far continuare alle future generazioni il dialogo *nelle e con le letterature classiche*.

Napoli

Luigi Spina

* * * * *

Questa mia è una semplice nota in margine a quanto già espresso da Alessandro Barchiesi, poco fa, nel suo bell'intervento: «L'intertestualità non è un oggetto ma un evento», un processo, cioè, che si è compiuto o che si può compiere, «un rapporto in movimento, una dinamica...e non un dato fisso da analizzare, una cosa». Da un punto di vista complementare (prescindendo dal peculiare aspetto 'dinamico'), vorrei dire: l'intertestualità non è una corrente, e men che mai una disciplina, ma un fenomeno,

che può essere osservato e studiato attraverso la conoscenza (diretta) dei testi. E, in effetti, è stata tentata una fenomenologia dell'intertestualità, come raccolta di dati empirici, più o meno sottoposti a teoriche tassonomiche. Dicevo che l'intertestualità non è una corrente, e men che mai una disciplina, per sgomberare il campo da un possibile equivoco, non tanto terminologico (il che non ci preoccuperebbe), quanto concettuale. Non esistono, insomma, come talora si vocifera, gli 'intertestualisti', i quali, usurpando il ruolo dei filologi, si proporrebbero di liquidare, da un lato, la *Quellenforschung*, dall'altro, il *Fortleben* di un testo, per instaurare un nuovo 'potere' di marca post-strutturalista o semiotica. Il filologo ha da sempre apprezzato, istituzionalmente, il fenomeno dell'intertestualità con risultati, nel migliore dei casi, eccellenti. Tutto qui.

L'intertestualità indica, si può dire etimologicamente, il 'dialogo', oppure, se si vuole, gli 'incroci' fra testi, e, poichè intertestualità contiene testo, sarei, in linea di principio, d'accordo con Cesare Segre nel riservare l'uso della fortunata nozione ai rapporti fra testo e testo piuttosto che a «le interrelazioni constatabili fra i testi e i movimenti linguistici o tematici e gli archetipi...dalla cui combinazione i testi, ad opera degli autori, risultano». Ma conviene interrompere tale discorso, che ci porterebbe lontano (magari a un altro, apposito convegno). Qui mi preme ribadire che, se la (ri)scoperta dell'intertestualità non può certo rivoluzionare la migliore prassi filologica, anche classica, può tuttavia spingerla verso un aggiornato ripensamento (in qualche modo 'alessandrineggiante': una sorta di critica della critica, testuale ma soprattutto esegetica). E abbiamo già volentieri ammesso, due giorni fa, nel corso della relazione callimachea, di non poter rinunciare al termine intertestualità perché doppiamente felice: per immediata evidenza di significato e implicita indicazione di metodo.

Vorrei concludere - sempre in margine a un'osservazione, peraltro molto spiritosa, di Barchiesi, circa l'eventuale quanto inutile protrarsi della polemica tra formalisti e storicisti (esiste, esiste, eccome, qualche superstite giapponese, tuttora appostato nella giungla e tuttora ignaro della defunta *querelle*) - ricordando che lo stesso *New Historicism* - da taluno ritenuto il movimento della critica americana più interessante e significativo dell'ultimo decennio, inteso a restituire importanza al contesto storico dei testi, al loro modo di produzione, al loro 'messaggio' socialmente condizionato - non ha voluto, né avrebbe potuto, ritornare banalmente alle vecchie forme di storicismo, sociologismo, idealismo (quello della storia delle idee immediatamente calate nei testi). Pur alludendo già nel nome, polemicamente, al *New Criticism*, e a tutta quella critica (post-strutturalista, semiotica, narratologica, perfino decostruzionista) attenta al testo nella sua autoreferenzialità, questo nuovo storicismo non ha comunque rinunciato nei casi migliori - come quello rappresentato dagli studi di Stephen Greenblatt su Shakespeare - alla «forte tendenza a ragionare in termini di intertestualità» (Remo Ceserani): come dire alla imperitura tendenza (oltre l'obsoleta opposizione tra formalisti e storicisti) a ragionare con gli strumenti della filologia.

Roma

Maria Grazia Bonanno