

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

4 · 2022



Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici



I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» - Mascalucia (CT)

Dipartimento di «Civiltà Antiche e Moderne»
Università degli Studi di Messina

CONTATTI

I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi», via Case Nuove, I-95030 Mascalucia (CT)
Tel. + 39 095 7272517
e-mail: ctis02600@istruzione.it
PEC: ctis02600@pec.istruzione.it

URL: www.classicavox.it
Corrispondenza editoriale: classicavox@gmail.com

Copyright ©
2022

Quest'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons AttributionNonCommercialNoDerivatives 4.0 International il cui testo è disponibile alla pagina Internet <https://creativecommons.org/licenses/byncnd/4.0>

ISSN 2724-0169 (*online*)

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

4 · 2022



CATANIA · MESSINA

2022

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

* * *

DIREZIONE

Nicola BASILE - Paola RADICI COLACE - Anna Maria URSO

COMITATO SCIENTIFICO

Sergio AUDANO (Genova); Mario BOLOGNARI (Messina); Loredana CARDULLO (Catania); Menico CAROLI (Foggia); Paolo CIPOLLA (Catania); Francesco DE MARTINO (Foggia); Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ (A Coruña); Giuseppe GIORDANO (Messina); Mario LENTANO (Siena); Brigitte MAIRE (Lausanne); Claudio MELIADÒ (Messina); Angelo MERIANI (Salerno); Philippe MUDRY (Lausanne); Michele NAPOLITANO (Cassino); Vincenzo ORTOLEVA (Catania); Nicoletta PALMIERI DARLON (Reims); Maria Rosaria PETRINGA (Catania); Rosario PINTAUDI (Firenze); Donatella PULIGA (Siena); Massimo RAFFA (Milazzo); Giovanni SALANTRO (Catania); Rosa SANTORO (Messina); Luigi SPINA (Bologna); Gennaro TEDESCHI (Trieste); Renzo TOSI (Bologna); Giuseppe UCCIARDELLO (Messina).

COMITATO DI REDAZIONE

Lucia Maria SCIUTO (Coordinatore); Mimma FURNERI; Eliana GUGLIELMINO; Valeria LO BUE; Rosa Alba PAPALE; Domenico PELLEGRINO; Maria Angela ROVIDA; Maria SOTERA; Maria Rosaria STRAZZERI; Maria Grazia TOMASELLI.

REDAZIONE TECNICA & WEBMASTER

Carlo MANFREDINI

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

Classica Vox è una Rivista annuale di Studi Umanistici *on-line*, consultabile e scaricabile *open access*, che coniuga in un'unica proposta editoriale la ricerca scientifica e la sperimentazione didattica per un dialettico confronto di saperi ed esperienze tra Università e Scuola.

Nasce dalla già consolidata collaborazione tra il Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne dell'Università di Messina e l'I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» di Mascalucia-Catania, e si rivolge, nella declinazione delle sue Sezioni, sia agli studiosi impegnati nella ricerca scientifica sia ai docenti interessati alla proposta di nuovi modelli formativi e alla sperimentazione didattica.

Si avvale di un Comitato Scientifico internazionale e della procedura di *peer review* per la selezione e valutazione anonima dei contributi da pubblicare.

Si articola nelle seguenti Sezioni:

- Saggi e note (Filologia e linguistica, testi e contesti letterari, ricezione dell'antico)
- Sperimentazione e innovazione didattica
- Recensioni

INDICE

SAGGI E NOTE

- Barbara GIUBILO
Uno sgradevole personaggio. Appunti sul ritratto di Sanno in Hippon. fr. 129 Dg. 9
- Menico CAROLI
Per un'edizione digitale dell'Ippolito kalyptomenos di Euripide: un'ipotesi di lavoro 23
- Crescenzo FORMICOLA
Epi- (Pan-)demia tra letteratura (classica), etica e politica: pesti e la 'peste del Norico' 45
- Mario LENTANO
Divieti fondativi. Il primo libro di Livio e le origini della cultura romana 65
- Philippe MUDRY
Cendres et mystères. Encore sur la mort de Pline l'Ancien 87
- Antonio STRAMAGLIA
Libri 'a fumetti' nel mondo greco-romano 97
- Stefania SANTELLIA
Fili che non si spezzano. Da Omero alla tarda antichità 115
- Anita DI STEFANO
Aurora e notturni corippeï 125
- Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ
Vino a la mandrágora: enmienda e interpretación de un pasaje de Isidoro de Sevilla (Etym. 17, 9, 30) 143
- Svetlana HAUTALA
On the Obelisk in the Poesis Osca by Jacob Balde 153
- Sergio AUDANO
Leopardi e l'ombra di Alceste. Tracce euripidee in Sopra un bassorilievo antico sepolcrale 167
- Nadia CENTORBI
La ricezione dell'Agamennone di Eschilo in Hans Erich Nossack 187
- Michele NAPOLITANO
Le Eliadi di Ovidio e il corpo rappreso di Marta. Note in margine a Corpomatto di Cristina Venneri 201

SPERIMENTAZIONE E INNOVAZIONE DIDATTICA

Rossana LEVATI

Alceste, le infinite trame del mito. Un'esperienza didattica 217

RECENSIONI

Paolo FEDELI (ed.), Properzio, *Elegie*, 2021 (Crescenzo FORMICOLA) 229

Alfredo CASAMENTO (ed.), Seneca, *Le Troiane*, 2021 (Mario LENTANO) 237

Florence GHERCHANOC, Stéphanie WYLER (edd.), *Corps en morceaux. Démembrer et recomposer les corps dans l'Antiquité classique* (Alessandra SCIMONE) 241

AUTORI 247

SAGGI E NOTE

BARBARA GIUBILO

*Uno sgradevole personaggio.
Appunti sul ritratto di Sanno in Hippon. fr. 129 Dg.*

SOMMARIO

Il fr. 129 Dg. di Ipponatte ha come protagonista un avido ghiottone di nome Sanno, il cui *identikit*, come suggeriscono più elementi del testo, sembra coincidere con quello di un *àkletos*, il commensale che si presentava senza invito a feste pubbliche e private, figura antesignana del *paràsitos* della commedia successiva.

Parole chiave: Ipponatte, poesia giambica, critica letteraria, *àkletos*, *paràsitos*, immagini animali.

ABSTRACT

Hipponax's fr. 129 Dg. has a greedy glutton called Sannus as its protagonist. Sannus' profile, as is suggested by several elements in the text, seems to coincide with that of an *àkletos*, an uninvited guest who would show up at public and private functions, the predecessor of the *paràsitos*, who is featured in successive comedy.

Keywords: Hipponax, iambic poetry, literary criticism, *àkletos*, *paràsitos*, animal imagery.

1. *La graduale detorsio della funzione sacra del paràsitos*

Nell'ambito di una disquisizione sul παράσιτος, Ateneo (6, 234c-235e) attesta che in origine il termine aveva una connotazione neutra ed era anzi ὄνομα σεμνὸν καὶ ἱερὸν, in quanto designava chi prestava servizio all'interno di un tempio e partecipava per questo ai banchetti comuni in onore delle divinità¹. Solo a partire dal IV secolo a.C., per opera dei poeti della *mese*, il vocabolo assunse un'accezione spregiativa, passando a indicare, per *detorsio* comica, lo 'sbafatore' delle mense altrui². Tuttavia, a prescindere da come venisse designato prima della *mese*, è noto come la figura del parassita sia vitale nella commedia greca già a partire da Epicarmo, che nei fr. 32-34 K.-A. ne delinea efficacemente i tratti³.

Per la verità, i precedenti letterari di questa figura si possono far risalire fino a Omero, giacché il prototipo del parassita è incarnato da Odisseo mendico alla

¹ Per un inquadramento storico-sociale della figura del funzionario denominato παράσιτος, vd. SCHMITT-PANTEL 1992, 100-104.

² È *sub indice* se ad adottare per primo il vocabolo παράσιτος, per designare lo *stock character* del parassita, sia stato Alessi (fr. 183-185 K.-A.), oppure Ararote (fr. 16 K.-A.); sulla questione, vd. ad esempio NESSELRATH 1985, 102-103, n. 314; ARNOTT 1996, 542-545; OLSON 2007, 55.

³ Cfr. Ath. 6, 235e; secondo Poll. 6, 35, πρῶτος Ἐπίχαρμος τὸν παράσιτον ὀνόμασεν (cfr. anche schol. T II. 17, 577b, IV, 410, 21-22 Erbse). Diversi studiosi, tra cui ad esempio NESSELRATH 1985, 93, ritengono tuttavia che Polluce attribuisse a Epicarmo non tanto l'impiego del vocabolo παράσιτος, quanto l'introduzione, nelle sue *pièces*, del personaggio del parassita; in generale, su questo tema, si rimanda all'ampia bibliografia citata da OLSON 2007, 55. Comportamenti parassitici caratterizzano peraltro diversi personaggi dell'*archàia*: in merito, vd., ad esempio, TOTARO 1999, 48-52; NAPOLITANO 2012, 13-14, n. 4, 127-128, 223-224.

mensa dei Proci, nonché dallo *πρωχός* itacese Iro⁴. Dopo Omero, tracce di questa figura, che coincide spesso con quella dell'*ἄκλητος*⁵ – il commensale che si presentava senza invito a feste pubbliche e private –, si ravvisano in Archiloco, che nel fr. 124b W. così stigmatizza lo ‘scroccone’ Pericle⁶:

πολλὸν δὲ πίνων καὶ χαλίκρητον μέθυ,
οὔτε τίμον εἰσενείκας <- - - x - - ->
οὐδὲ μὲν κληθεῖς <- - * > ἦλθες οἶα δὴ φίλος,
ἀλλὰ σεο γαστήρ νόον τε καὶ φρένας παρήγαγεν
εἰς ἀναιδείην.

bevendo in abbondanza vino puro
non hai pagato la tua parte...
sei venuto senza invito... come certo un amico,
ma l'ingordigia ha spinto la tua mente e il cuore
alla sfrontatezza⁷.

A questa categoria appartiene, a mio avviso, anche il famelico protagonista del fr. 129 Dg. di Ipponatte, ricostruito grazie a un commentario anonimo ai versi del poeta (*P.Oxy.* 2176; frr. A B C Dg.)⁸. Si riporta di seguito il testo del frammento:

- a ὦ Σάνν', ἐπειδὴ ρίνα θεό[συλιν]εις
καὶ γαστρός οὐ κατακρα[τεῖς,
τοῦς μοι παράσχες, ὦ []ν·
σύν τοί τι βουλευῶσαι θέ[λω
- b λαιμῶν δέ σοι τὸ χεῖλος ὡς ἐρωιδιοῦ
- c τούς] βρα[χίονας
καὶ τὸν τράχ[ηλον
κα [] μή σε γαστρή [
- d πρῶτον μὲν ἐκδὸς νεῖμ[ον]⁹

⁴ Per Odisseo ‘accattono’ alla mensa dei Proci, si rimanda a FEHR 1990, 185-187; su Iro e Odisseo come prototipi dell'*ἄκλητος*, vd. anche STEINER 2009, 73; 91-96; CATONI 2010, 33-35.

⁵ Secondo FEHR 1990, 186, il *parásitos* della commedia successiva altro non sarebbe che una delle «most important variants of the *akletos*». Sulla sostanziale identità tra *ἄκλητος* e *παράσιτος*, vd. anche AVEZZÙ 1989, 235-240; WILKINS 2000, 71; CATONI 2010, 33.

⁶ Per il nome del bersaglio archilocheo cfr. Ath. 1, 7f.; sul frammento, vd. SWIFT 2019, 311-313.

⁷ Trad. di Russello, in GENTILI, RUSSELLO 1993, 121.

⁸ Lo *hypòmnema* in questione risale al II secolo d.C. e fu pubblicato per la prima volta da LOBEL 1941, 87-96 (add. 184). Il *P.Oxy.* 2176 (su cui vd., da ultimo, NICOLOSI 2019) consta di vari frammenti, afferenti a componimenti diversi. I primi tre frammenti del papiro, indicati con lettere maiuscole (A B C), restituiscono i resti dell'epodo in questione (fr. 129a-e Dg.). Con le lettere minuscole (a b c d e) è invece designato l'ordine dei lemmi che costituiscono il testo dell'epodo, secondo la ricostruzione di DEGANI 1991, 132-134; vd. anche DEGANI 1984, 271-272; 2007, 50, 134.

⁹ DEGANI 2007, 50, riporta, come unica differenza rispetto a DEGANI 1991, 132-134, l'integrazione νεῖμ[ον] nel fr. d.

smunto¹⁶ a dispetto del suo incessante rimpinzarsi (fr. a, 2, γαστρὸς οὐ κατακρα[τεῖς]¹⁷. Questa ingordigia patologica viene illustrata da Ipponatte attraverso una dettagliata descrizione della fisionomia del suo bersaglio, a partire dal naso (ῥῖνα). Secondo l'integrazione di Lobel, proposta «sulla base dell'*interpretamentum* del commentatore» – che chiosa θεός[con ἱερόσυλις – «e poi comunemente accettata»¹⁸, la ῥίς di Sanno è θεός[συλις (fr. a, 1)¹⁹. Ora, il lessema θεόςσυλις è un *hapax* da intendersi con accezione analoga a θεοσύλης, vocabolo con cui venivano designati gli empi, rei della violazione dei templi, e i ladri sacrileghi²⁰. Nel contesto ipponatteo, θεόςσυλις viene generalmente interpretato come sinonimo di βωμολόχος, inteso nel senso etimologico di ‘accattone di avanzi sacrificali’²¹. In tal modo, è assai probabile che Sanno venga caratterizzato come un «avido ghiottone, dal naso quanto mai portato ad apprezzare certe fragranze, non escluse quelle provenienti dai sacri altari»²². Tale ricostruzione rende il profilo del personaggio non dissimile e anzi coerente con quello di un *ἀκλετος*. Come ha messo in luce Fehr, infatti, peculiarità precipua degli ἄκλητοι è quella di possedere un ventre insaziabile²³, per soddisfare il quale «they appear wherever they hope to gain a meal», «sacrificial feasts» inclusi²⁴.

Interessante in questa prospettiva è la testimonianza di Asio di Samo²⁵, che nel fr. 14 W. (= Ath. 3, 125d-e) così delinea il ritratto di un *ἀκλετος*:

χολός, στιγματίης, πολυγήραος, ἴσος ἀλήτη
ἦλθεν κνισοκόλαξ εὔτε Μέλης ἐγάμει,
ἄκλητος, ζωμοῦ κεχρημένος· ἐν δὲ μέσοισιν

¹⁶ Secondo l'antico commentatore (fr. C, 8-9 Dg.), il collo e le braccia di Sanno sarebbero consunti (τοὺς β[ραχίονας | καὶ τὸν τράχηλον ὅτι ἐφθίνω]). Per la forma del verbo φθίνω da integrare, vd. SLINGS 1987, 77, 86; DEGANI 1991, 137; NICOLSI 2019, 268-270.

¹⁷ Vd. WEST 1974, 147; della stessa opinione SLINGS 1987, 86. Per un confronto tra il Sanno ipponatteo e l'Erisittone callimacheo (Call. *hymn.* 6, 88-93), vd. ad esempio FARAONE 2004, 230-231.

¹⁸ Vd. NERI 1995, 11.

¹⁹ Cfr. fr. A, 14 Dg. Sull'integrazione θεόςσυλις, proposta da Lobel *ap.* MAAS 1942, 133, n. 1, vd. SLINGS 1987, 73; DEGANI 1991, 132; NICOLSI 2019, 262-263. Secondo WEST 1974, 143, ῥίς sarebbe una metafora per «phallus». Tuttavia, come osserva DEGANI 2007, 135 «nulla induce a supporre che l'incontinenza di Sanno sia anche sessuale»; vd. anche SLINGS 1987, 85.

²⁰ Il lessema ricorre ad esempio in Alc. fr. 298, 18 V., ove è riferito ad Aiace, reo di aver usato violenza a Cassandra nel tempio di Atena: un crimine, come nota NERI 1995, 12, n. 8, «connesso con gli altari»; cfr. anche *Adesp. ia.* fr. 35, 9-11 W.; Ael. *VH* 5, 16, 6.

²¹ Cfr. Hesych. β 1389 Latte-Cunningham: βωμολόχος [...] ἱερόσυλος· παρὰ τὸ λοχεῖν εἰς τοὺς βωμούς; cfr. anche schol. Aristoph. *Nub.* 910a-b, 130 Koster; schol. Aristoph. *Eq.* 901b, 212 Jones-Wilson; *Et. Gud.* 293 De Stefani; *Suid.* β 490 Adler; SLINGS 1987, 84; DEGANI 1991, 132. Secondo Harp. *Lex.* β 27, 60 Keaney, il termine βωμολόχος era usato in senso etimologico da Pherecr. fr. 150 K.-A. (su cui vd. FRANCHINI 2020, 228-230). Sulla figura del parassita-*bomolochos* vd. WILKINS 2000, 88-90.

²² Vd. DEGANI 2007, 135. Che per via del suo naso θεόςσυλις Sanno sia caratterizzato come un βωμολόχος è ipotesi che risale a LATTE 1948, 45, n. 1; vd. anche DEGANI 1980, 514; MIRALLES, PÓRTULAS 1988, 62; NERI 1995.

²³ Cfr. ad esempio *Od.* 18, 364, ove Eurimaco attribuisce a Odisseo mendico un «ventre senza fondo» (γαστέρ' ἄναλτον). In *Od.* 18, 2, un'analoga accusa è rivolta allo πτωχός itacese Iro, il quale ἔπρεπε γαστέρι μάργη («spiccava per il ventre mai sazio», trad. di Privitera, in RUSSO 1985, 51).

²⁴ Vd. FEHR 1990, rispettivamente 185 e 188.

²⁵ Poeta vissuto forse nel VI secolo a.C.; vd. WEST 1998, 2, 46.

ἥρως εἰστήκει βορβόρου ἕξαναδύς

zoppo, marchiato a fuoco, decrepito, simile a mendico,
venne un adulatore per l'arrosto, quando si sposava Melete,
non invitato, bramoso di brodo: in mezzo
se ne stava, eroe venuto su dal fango²⁶.

Il personaggio descritto da Asio, presentatosi a mangiare a sbafo a un banchetto nuziale, è definito al contempo ἄκλητος (v. 3) e κνισοκόλαξ (v. 2), termine che letteralmente indica il «parassita appresso al fumo»²⁷ (dei sacrifici) e che Edwards più estesamente interpreta come segue: «presumably someone who performs the offices of *kolax* in expectation of a share of sacrificial meat, perhaps a cousin of the more violent *bōmolochos*»²⁸. In questo testo, dunque, la figura dell'ἄκλητος mostra i tratti dello scroccone di avanzi sacrificali²⁹.

Un'altra osservazione, a mio avviso, potrebbe contribuire all'identificazione di Sanno con un *ἄκλητος*. Come si è detto, caratteristica prima degli ἄκλητοι è quella di possedere un ventre insaziabile, che li induce a presentarsi ovunque vi sia la prospettiva di un pasto – proprio come Sanno, che γαστρὸς οὐ κατακρατεῖ. A questa caratteristica, Fehr ne affianca una seconda: l'accondiscendenza a esibirsi in ridicole performance, umiliante forma di compensazione con cui i 'non invitati' divertivano gli astanti³⁰.

Una testimonianza esplicita, al riguardo, si incontra in Xen. *Symp.* 2, 22, ove il parassita Filippo, giunto «senza invito» al banchetto di Callia³¹, si comporta da buffone, dimenandosi in una danza grottesca e forsennata al suono dell'*aulōs*³². Fehr osserva ancora che una proiezione della figura dell'ἄκλητος sarebbe ravvisabile nel personaggio di Ippoclido, il rampollo ateniese dei Filaidi, la cui

²⁶ Trad. di Greselin, in CANFORA *et alii* 2001, I, 325.

²⁷ Vd. Greselin, in CANFORA *et alii* 2001, I, 28, n. 1. Il termine κνισοκόλαξ è forse accostabile a κνισοτηρητής, *hapax* che si incontra in *Com. adesp.* fr. 622 K.-A., così chiosato da Phryn. *PS* 84, 20 de Borries: κνισοτηρητής· ὁ κνίσαν καὶ δεῖπνα ἐπιτηρῶν, «chi sorveglia il fumo e le mense» (al fine di arraffare qualcosa).

²⁸ Vd. EDWARDS 2010, 304. Il parassita veniva talvolta indicato anche col termine κόλαξ; cfr. ad esempio Ath. 6, 236e: οἱ δ' ἀρχαῖοι ποιηταὶ τοὺς παρασίτους κόλακας ἐκάλουν. In merito, vd. ad esempio OLSON 2007, 55, con ampia bibliografia sull'argomento.

²⁹ Figura analoga al personaggio descritto da Asio è l'ingordo auleta Cheride, che, in Aristoph. *Pax* 951-955, insidia le vittime sacrificate da Trigeo, in vista del banchetto di nozze con Opora; cfr. anche Epichar. fr. 32 e 34 K.-A.

³⁰ Anche in questo caso, secondo FEHR 1990, 186, l'archetipo sarebbe da individuare nell'*Odissea* (18, 8-107), ove Odisseo e Iro si esibiscono in un «boxing match» per accaparrarsi il pasto, dando vita a una performance che è fonte di grande ilarità per i Proci (vd. in merito anche STEINER 2009, 91; CATONI 2010, 36). Ancora FEHR 1990, 188-191 ritiene che una rappresentazione di convitati ἄκλητοι sia rintracciabile nei cosiddetti *padded dancers*, danzatori dal ventre prominente e dall'aspetto ridicolo, raffigurati su vasi corinzi di fine VII secolo a.C., e su vasi attici, beotici e laconici di fine VI secolo a.C.; cfr. Epichar. fr. 32, 1-4 K.-A., ove un ἄκλητος si descrive come γελωτοποιός.

³¹ Cfr. Xen. *Symp.* 1, 13.

³² Dopo aver parodiato i passi dei due ballerini esibitisi in casa di Callia, Filippo si lancia in una danza sfrenata: κελεύσας τὴν αὐλητρίδα θάπτονα ρυθμὸν ἐπάγειν ἕει ἅμα πάντα καὶ σκέλη καὶ χεῖρας καὶ κεφαλὴν («dopo aver chiesto alla flautista di accelerare il ritmo, muoveva tutto insieme le gambe, le mani e la testa», trad. di DE MARTINIS 2013, 881).

vicenda è narrata da Hdt. 6, 129. Erodoto racconta che il giovane, pretendente favorito alla mano della figlia di Clistene di Sicione, vide sfumare le nozze per aver improvvisato una versione troppo audace di χειρονομία o ‘danza delle mani’³³, nel corso di un convito. In preda all’ebbrezza, dopo aver chiesto all’auleta di suonare per lui (ἐκέλευσέ οἱ τὸν ἀύλητὴν ἀύλησαι ἐμμέλειαν), Ippoclido si mise a ballare, agitando sconciamente le gambe in aria (non le braccia), col capo all’ingiù e con una τράπεζα per poggiatesta (τὴν κεφαλὴν ἐρείσας ἐπὶ τὴν τράπεζαν τοῖσι σκέλεσι ἐχειρονόμησε). Una condotta che suscitò la recisa riprovazione del tiranno, il quale avrebbe esclamato la celebre frase: ὦ παῖ Τεισάνδρου, ἀπορχήσαό γε μὲν τὸν γάμον («O figlio di Tisandro, con la danza ti sei giocato il matrimonio»)³⁴. A parere di Fehr, l’errore di Ippoclido, che alla festa era ufficialmente invitato, sarebbe stato quello di comportarsi «da buffone al banchetto, assumendo il ruolo del parassita»³⁵, ossia di un ἄκκλητος senza dignità.

Potrebbe non essere un caso che il commentatore di *P.Oxy.* 2176 ricorra al verbo χειρονομέω per chiosare l’imperativo νεῖμ[ον] (fr. C, 11-13 Dg.: παραι-|νεῖ αὐτῷ πρῶτον χειρονομ[ήσαντι τὸ | φάρμακον πιεῖν)³⁶. Come si è visto, per mezzo di χειρονομέω, Erodoto allude a una sorta di danza, ballata in un contesto conviviale al suono dell’aulòs, seppur apparentemente ‘anomala’, poiché eseguita da Ippoclido con le gambe³⁷.

In ogni caso, Xen. *Symp.* 2, 19 adotta il verbo χειρονομέω come un sinonimo di ὀρχέομαι, allorché Carmide, nel corso di un dialogo con Socrate, ammette placidamente di non aver mai appreso a ballare propriamente, ma solo a χειρονομεῖν (ὀρχούμην μὲν οὐ, οὐ γὰρ πώποτε τοῦτ’ ἔμαθον, ἐχειρονόμουν δέ ταῦτα γὰρ ἠπιστάμην)³⁸. Ulteriore elemento di raccordo tra il *character* ipponatteo e la figura dell’ἄκκλητος – così come è stata delineata da Fehr – potrebbe essere dunque la performance danzante – peraltro ‘priva di veli’ – cui Sanno viene beffardamente sollecitato nel fr. d (πρῶτον μὲν ἐκδὺς νεῖμ[ον]): forse la nudità (ἐκδύς) doveva contribuire a rendere ancor più ridicola l’esibizione di Sanno.

³³ Cfr. Poll. 2, 153: χειρονομῆσαι δὲ τὸ ταῖν χερσῶν ἐν ῥυθμῷ κινήσθαι («*cheironomēsai* significa muovere entrambe le mani ritmicamente»).

³⁴ Trad. di NENCI 1998, 139.

³⁵ Vd. Gambato, in *CANFORA et alii* 2001, I, 26, n. 1, che condivide l’ipotesi di FEHR 1990, 191-192. Sul carattere sconveniente della χειρονομία eseguita da Ippoclido, vd. LONSDALE 1993, 218-222; sulla risposta di Ippoclido a Clistene, divenuta celebre, vd. MILETTI 2010, in particolare 142-144.

³⁶ Secondo DEGANI 2007, 135, è probabile che l’imperativo νεῖμ[ον] del fr. d equivalga a χειρονόμησον (cfr. Hesych. v 236 Latte-Cunningham: νεῖμον· ὀρχησαι); vd. anche WEST 1974, 148.

³⁷ L’anomalia è in effetti rilevata da Poll. 2, 153: dopo aver osservato che χειρονομῆσαι δὲ τὸ ταῖν χερσῶν ἐν ῥυθμῷ κινήσθαι, aggiunge: Ἡρόδοτος δὲ εἶρηκεν ἐπὶ Ἰπποκλείδου τοῦ Ἀθηναίου τοῖς ποσὶν ἐχειρονόμησε, «ma Erodoto [6, 129, 3] dice dell’ateniese Ippoclido che egli ‘gesticolò’ con i piedi».

³⁸ OLSON 2018, 262-263, definisce la χειρονομία «a dance-like movement of the arms performed to the *aulos*». Pur afferendo anche al lessico della palestra (cfr. ad esempio Orib. 6, 30, 1), la *cheironomia* doveva in effetti risultare associabile a un ballo: vd. anche NERI 2004, 57-58. Per ulteriori significati di χειρονομία e χειρονομέω, vd. OLSON, SEABERG 2018, 341-342.

3. Sanno ἐρωδιός (o degli uccelli paràsitoi)

In linea con la rappresentazione di Sanno ‘accattone di avanzi’ sembra essere anche la similitudine con l’ἐρωδιός. Secondo l’antico commentatore (fr. B, 4-5 Dg.), il paragone sarebbe motivato dal fatto che l’airone è un uccello dalla natura rapace (ἀρπακτικὸν δὲ τὸ | [ῥνεο]ν ὁ ἐρωδιός)³⁹. A tal proposito, le fonti letterarie non sono particolarmente prodighe di dati, ma una testimonianza si distingue dalle poche altre e sembra confermarne la fama di ῥρνις vorace e predatore: si tratta di Sem. fr. 9 W. (= 14 Pell.-Ted.): ἐρωδιὸς γὰρ ἔγγελον Μαιανδρίην / τρίορχον εὐρών ἐσθίοντ’ ἀπείλετο («un airone, trovato uno sparviero che stava divorando un’anguilla del Meandro, gliela portò via»)⁴⁰. Secondo Tedeschi, Semonide riferiva la vicenda, a mo’ di *exemplum*, «a due commensali venuti a diverbio per un piatto particolarmente appetitoso». La deduzione dello studioso si basa proprio sul confronto con il fr. 129 b di Ipponatte, messo in parallelo con il frammento semonideo, per la presenza di un «paragone animalesco [...] teso a sottolineare la voracità e l’ingordigia di un commensale»⁴¹. Con la cautela necessaria, dato che il contesto non consente ricostruzioni certe, a me pare che i due frammenti possano essere accostati per gli elementi che mostrano in comune: la rappresentazione simbolica di un medesimo uccello come figura della voracità, trasferita a un commensale o a un avversario, nel contesto beffardo di una composizione che, con buona verisimiglianza, si può immaginare di ambito simposiale.

Occorre peraltro ricordare che la tradizione greca, già a partire da *Il.* 1, 3-5⁴², sceglie di caratterizzare gli uccelli per una straordinaria voracità⁴³, tanto che questi animali saranno spesso emblemi del παράσιτος. Esempio, a tal proposito, è il gabbiano, cui Matrone, fr. 1, 8-9 O.-S. (= *SH* 534, 8-9 = Ath. 4, 134e) associa l’avidissimo *paràsitos* Cherefonte (παράσιτος / Χαιρεφόων πεινῶντι λάρω ῥρνιθι ἐοικώς, «il parassita Cherefonte, come un gabbiano affamato»)⁴⁴. Proprio al λάρος, non a caso, Aristofane paragona più volte Cleone, il demagogo corrotto e «‘gran divoratore’ delle ‘cose pubbliche’»⁴⁵.

³⁹ Cfr. anche schol. T *Il.* 10, 274, III, 58, 1 Erbse: ῥνεον [...] ἀρπακτικόν ἐστίν.

⁴⁰ Trad. di Pellizer, in PELLIZER, TEDESCHI 1990, 104.

⁴¹ Vd. Tedeschi, in PELLIZER, TEDESCHI 1990, 177; vd. inoltre Marchiori, in CANFORA *et alii* 2001, I, 717, n. 4. Sulla prelibatezza delle anguille del Meandro, considerate una deliziosa ghiottoneria, cfr. ad esempio Clem. *Paed.* 2, 3, 1. Ulteriori testimonianze sulla voracità dell’airone provengono dall’iconografia: vd. SIRON 2015, 218-220.

⁴² Sono, com’è noto, i versi in cui il poeta descrive lo scempio operato da cani e uccelli sui cadaveri degli eroi caduti per l’ira di Achille: πολλὰς δ’ ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν / ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε κύνεσσιν / οἰωνοῖσι τε πᾶσι.

⁴³ Vd. ad esempio MYNOTT 2018, 172-176.

⁴⁴ Trad. di Citelli, in CANFORA *et alii* 2001, I, 347 (cfr. 347-348, n. 10).

⁴⁵ Vd. LAURIOLA 2004, 94. Per l’immagine di Cleone-gabbiano cfr. Aristoph. *Eq.* 956; *Nub.* 591. In *An.* 567, invece, al λάρος è associato Eracle, eroe ghiottone *par excellence* nella tradizione comica; in *Eq.* 958 il volatile è emblema del parassita Cleonimo. Ancora, Luc. *Tim.* 12, 7, indica il gabbiano come il prototipo del commensale rapace, alla pari dell’avvoltoio (*Tim.* 8 e 46) e del nibbio (*Tim.* 54).

Nella tradizione greca, dunque, diverse specie ornitologiche serviranno a simboleggiare il commensale parassita, di cui l'accattone βωμολόχος rappresenta una delle emanazioni⁴⁶. Non a caso, «in greco, erano detti *bōmolōchoi* anche gli uccelli che insidiavano le vittime dei sacrifici»⁴⁷.

Questa notizia è riportata da *Et. Gud.* 293, 12-14 De Stefani: βωμολόχοι καὶ οἱ ὄρνιθες οἱ τὸν βωμὸν περιϊπτάμενοι καί τι τῶν κρεῶν τῶν ἀπὸ τῶν ἐντόμων ἀρπάζοντες, οἷον οἱ κόρακες, οἱ ἰκτίνες καὶ τὰ τοιαῦτα τῶν ὄρνιθων («*bōmolōchoi* sono anche gli uccelli che volano intorno all'altare e abbrancano pezzi di carne dalle vittime, quali corvi, nibbi e altri rapaci simili») ⁴⁸.

Per tornare dunque all'ἔρωδιός, che esso faccia parte degli uccellacci βωμολόχοι, usi alla rapina degli altari sacri, è infine attestato anche in *Cyranides* 3, 13 Kaimakis, in cui si legge: ἔρωδιός ἐστιν ὄρνεον ἐν βωμοῖς ἢ κτίσματος τοῖς ἐν πόλεσι σκηνοποιοῦν καὶ φωλεῦον («l'airone è un uccello che nidifica e si rintana presso gli altari e le costruzioni cittadine»).

4. Dimmi con chi vai...

Da quanto si evince dal frammento ipponatteo, il nostro famelico protagonista si trova in compagnia del 'mago' Κίκων (fr. e: αὐλήσει δέ σοι / Κίκων). Il personaggio, qualificato come καύης, «stregone», nel fr. 3 Dg.⁴⁹, compare anche nel fr. 78, 7 Dg., ove sembra svolgere il ruolo di un sacerdote-guaritore connesso al culto dei Cabiri, e nel fr. 105, 17 Dg., in un contesto che è però troppo lacunoso per formulare ipotesi circa la sua precisa funzione⁵⁰.

Come ha notato Bettarini, «il Cicone auleta-guaritore del fr. 129e sembra non essere altro che una 'proiezione' del Cicone indovino-stregone del fr. 3 perché

⁴⁶ Sulla stretta affinità tra *bōmolōchoi* e *parāsitoi*, vd. FISHER 2000, 372; WILKINS 2000, 88-90.

⁴⁷ Vd. CACIAGLI 2014, 90; cfr. anche Aristoph. *Av.* 518-520.

⁴⁸ Informazioni analoghe si ricavano da passi quali, ad esempio, Aeschyl. *Suppl.* 751-752: κόρακες ὥστε, βω- / μῶν ἀλέγοντες οὐδέν («come corvi che non hanno rispetto degli altari», trad. di Citti, in MIRALLES, CITTI, LOMIENTO 2019, 103); cfr. anche Sem. fr. 12 W. (= 16 Pell.-Ted.); Aristoph. *Av.* 891-892. Per una rassegna di luoghi in cui compaiono uccelli βωμολόχοι, vd. JOHANSEN, WHITTLE 1980, 106; KIDD 2012, 248-251.

⁴⁹ Tzetz. *Exeg. Il.* A 14 (114, 10-14 Papatomopoulos), che tramanda il fr. 3 Dg., associa Cicone a maghi e veggenti: ἦν δάφνην οἱ ἱερεῖς τοῦ ἡλίου, ἦτοι μάντιες καὶ μάγοι, οἷος ἦν καὶ ὁ Χρῆσης, στεφανούμενοι ἐπορεύοντο, καθὼς δηλοῖ καὶ Ἰππώναξ ἐν τῷ κατὰ Βουπάλου ἰάμβῳ: Κίκων δ' ὁ πανδάλητος ἄμμορος καύης †τοῖόνδε τι δάφνης κατέχων† («alloro con cui procedevano incoronati i sacerdoti del sole, ovvero indovini e maghi, quale Crise, come attesta anche Ipponatte nel giambo contro Bupalò: "Cicone, quell'eversore (?), sciagurato (?) stregone / [con un siffatto ramo d'alloro]»). La traduzione del fr. 3 è di DEGANI 2007, 13.

⁵⁰ È possibile tuttavia che nel fr. 105 Cicone prendesse parte a uno strano rituale, connesso a un sacrificio. A Cicone si riferisce anche il fr. *dubium* *188 Dg., attribuito a Ipponatte da SCHNEIDEWIN 1844, 103, οὐδὲν αἴσιον προθεσπίζων, che è parte della glossa di Hesych. κ 2669 Latte-Cunningham (Κίκων-ὁ Κίκων Ἀμυθάνοος ἦν, οὐδὲν αἴσιον προθεσπίζων, «Cicone era figlio di Amitaone e non profetava nulla di propizio»).

in effetti [...] tali attività, nei tempi più antichi, potevano essere strettamente connesse»⁵¹.

Ora, vale forse la pena di osservare che il lessema *καύης*, ‘stregone’, con cui *Κίκων* viene etichettato nel fr. 3, è talora glossato con *λάρος*, ‘gabbiano’⁵². Secondo Miralles e Pòrtulas, tale identificazione rimanderebbe alla famigerata avidità di indovini e sacerdoti, giacché, come si è accennato, il *λάρος* era uno degli uccelli giudicati più voraci⁵³. Se l’ipotesi dei due studiosi fosse corretta, Sanno e Cicone sarebbero presentati come due degni comparì, ossia come individui della stessa risma.⁵⁴

A questa singolare coppia si aggiunge l’autore del *μέλος* suonato da Cicone, Codalo⁵⁵. Il nome di questo musico compare anche in uno dei *dubia* del *corpus* dell’efesino, il fr. *198 Dg.: *Κωδάλου χοϊνιξ*, «la chenice di Codalo». Si tratta di un’espressione proverbiale, così chiosata dalla fonte (Diogenian. 5, 69, *CPG* I, 264, 13 L.-Sch.): *ἐπὶ τῶν μεγάλοις μέτροις κεχημένων* («di coloro che si servono di misure grandi») ⁵⁶. Poiché la chenice era una frazione di medimno con cui, come attesta Diog. Laert. 8, 18, si misurava la razione giornaliera di cibo (*ἡ γὰρ*

⁵¹ Vd. BETTARINI 2017a, 227; vd. inoltre DEGANI 2007, 135. Come nota Strab. 7, fr. 19, infatti, anticamente gli indovini si dedicavano anche alla musica (*τὸ παλαιὸν οἱ μάντιες καὶ μουσικὴν εἰργάζοντο*). Secondo MEDEIROS 1961, 172, Cicone sarebbe qui rappresentato come un «improvisado auleta»; vd. anche WEST 1974, 147-148; GERBER 1999, 443, n. 2; NICOLISI 2019, 271.

⁵² Cfr. schol. Lyc. 741, 238, 28-33 Scheer: *καύηξ ὁ λάρος διὰ τὸ ἀδηφάγον· καύη γὰρ ἡ τροφή [...]* ὁ δὲ Ἴππωνάξ καύης λέγων οὕτωσὶ [fr. 3, 1]. *καύης δὲ ὁ λάρος κατ’ Αἰνιάνας ἐστὶν* («*kaueix* indica il gabbiano per via della sua ingordigia. Il *kaue* infatti è il cibo [...] Ipponatte lo chiama *kaues*, dicendo così [fr. 3, 1 Dg.]. *kaues* è il gabbiano presso gli Eniani»; cfr. anche schol. Lyc. 425, 156, 15-17 Scheer). Su questa base, dunque, *καύης* sarebbe voce equivalente a *καύηξ*, variante di *κήξ*, con cui si indicava un uccello marino (cfr. Hesych. κ 2525 Latte-Cunningham: *κήξ· ὁ λάρος κατὰ Ἀπίωνα. λέγεται δὲ καὶ καύηξ*; schol. Hom. *Od.* 15, 479, 619 Dindorf; ARNOTT 2007, 128). Grazie ad alcune epigrafi di Sardi, sappiamo che *καύης* è trascrizione del vocabolo lidio *kaueis*, “sacerdote” (vd., da ultimo, HAWKINS 2013, 183-187). Tuttavia, Ipponatte potrebbe aver adottato il termine *καύης* proprio per la contiguità fonica con *καύηξ*, generando così una sorta di *calembour* (ipotesi già adombrata da FELISARI 2012-2013, 725-727).

⁵³ Vd. MIRALLES, PÒRTULAS 1988, 11-12, 41. Sul *topos* letterario dell’avidità degli indovini cfr. Cratin. fr. 62 K.-A.; Aristoph. *Pax* 1046-1116; *Av.* 975-988; Soph. *Ant.* 1033-1047, 1055; Plat. *Resp.* 2, 364b; Automedonte, *AP* 11, 324; IMPERIO 1998, 56-59. In termini poco lusinghieri doveva forse essere descritto anche l’indovino Batusiade da Archil. fr. 182-183 W.: vd. BETTARINI 2017b, 106, n. 3; SWIFT 2019, 342-343.

⁵⁴ Peraltro, l’*ἐρωδιός* viene talvolta associato dalle fonti proprio al *λάρος*. Lo si evince ad esempio da schol. Lyc. 592, 204, 13-14 Scheer: *ἀποθανόντος γὰρ Διομήδους (scil. φίλοι) ἐρωδιοὶ ἢ λάροι γεγόνασι* («dopo la morte di Diomede, i suoi compagni sono divenuti aironi o gabbiani»). Come osserva ARNOTT 2007, 75, è possibile che con *ἐρωδιός* venissero talora indicati anche uccelli marini, in quanto «there are one or two indications, in the Greek-Latin glossaries (e. g. *CGL* 2.24.22, cf. 3.360.47, 494.46; *GL* 2.153) and elsewhere, that the name *Erōdios* may have been occasionally given to sea birds such as the *Laros*».

⁵⁵ Codalo è citato da Ath. 14, 624b, che lo associa a Cicone e Babi: *παρὰ δὲ Ἴππωνάκτι Κίκων καὶ Κώδαλος καὶ Βάβυς*. Sebbene, nei frammenti superstiti di Ipponatte, il nome di Babi non ricorra, questi era proverbialmente noto per essere un pessimo musico (la fonte riporta il detto *κάκιον ἢ Βάβυς αὐλεῖ*). È pertanto possibile, come ritiene DEGANI 2007, 136, che «i suoi colleghi non saranno stati da meno» (vd. n. 51). Sulle figure di Cicone, Codalo e Babi, vd. da ultimo BETTARINI 2017a, 225-230.

⁵⁶ Trad. di DEGANI 2007, 159, cui si rimanda anche per ulteriori fonti del proverbio; vd. inoltre DEGANI 1991, 176. L’attribuzione del proverbio a Ipponatte risale a CRUSIUS 1895, 12, n. 2.

χοϊνιζήμερήσιος τροφή), per estensione essa indicava anche il pane o il pasto⁵⁷. Pertanto, «Codalo doveva essere un personaggio dalle esigenze fuori dal comune, verosimilmente un ghiottonone»⁵⁸. Se così fosse, l'avidità sarebbe un *fil rouge* che lega i vari personaggi del frammento.

Ora, che Sanno e Cicone potessero agire in un contesto conviviale sembra potersi dedurre anche dall'espressione del fr. e, ἀλλήσει δέ σοι, la quale riecheggia una fraseologia topica dei contesti metasimposiali. Paralleli significativi si incontrano in Theogn. 1055-1056 (ἐμοὶ σύ / ἀλλει) e negli anonimi scolii alfabetici traditi da *P.Oxy.* 1795, ove la formula ἀλλει μοι funge da *refrain* per la chiusa di ogni strofe della silloge⁵⁹.

Analoghi inviti all'auleta da parte di un convitato si incontrano spesso anche in commedia. Si pensi, ad esempio, ad Amips. fr. 21, 1-2 K.-A.: ἀλλει μοι μέλος / σὺ δ' ἄδε πρὸς τήνδ' ἐκπίομαι δ' ἐγὼ τέως («suonami qualcosa con l'aulo / e tu accompagnala con il canto: intanto io mi scolerò una coppa»), in cui la *persona loquens* si rivolge prima a un'auletride (τήνδ'), poi a un compagno, nell'ambito di una «vivace scenetta simposiale»⁶⁰.

5. Un possibile contesto del frammento

Se davvero, come sembra suggerire il contesto, il poeta efesino prendeva di mira uno scroccone da convito, per il fr. 129 si potrebbe ipotizzare il seguente quadro: l'ingordo Sanno, in preda allo stimolo incontrollabile del ventre, tipico degli ἄκλητοι, si è abboffato a un banchetto, arraffando anche gli avanzi a mo' di ἐρωδιός, uccello forse come altri βωμολόχος, ed è per questo afflitto da disturbi intestinali. Per alleviare i suoi fastidi, gli toccherà dunque bere un φάρμακον – quanto risanante resta peraltro incerto. Inoltre, affinché la pozione possa diffondersi agevolmente nell'organismo, il mangione dovrà eseguire i movimenti ritmici della χειρονομία al suono dell'*aulòs*, magari dimenandosi ridicolmente come l'Ippoclide erodoteo. A guidarlo nelle danze, non sarà infatti un esecutore qualunque, bensì un auleta-guaritore da strapazzo, Cicone, che interpreterà per lui il μέλος di Codalo, forse omologo di Sanno in quanto a ghiottoneria. Sembra

⁵⁷ Questa è l'accezione omerica; cfr. *Od.* 19, 27-28 (οὐ γὰρ ἀεργὸν ἀνέξομαι ὅς κεν ἐμῆς γε / χοϊνικός ἄπτηται, «non lascerò inoperoso chi attinge / al mio grano», trad. di Privitera, in RUSSO 1985, 85), su cui vd. RUSSO 1985, 238. Sul rapporto tra le unità di misura della chenice e del medimno vd. DEGANI 2007, 105.

⁵⁸ Vd. DEGANI 2007, 159; cfr. inoltre MASSON 1949, 307-308. Su Codalo proverbiale ghiottonone vd. BETTARINI 2017a, 227-230; 2018, 47-48.

⁵⁹ Come nota TEDESCHI 1991, 235, «il *P.Oxy.* 1795 [...] presenta i resti di una silloge costituita da quartine intercalate dall'epifonema *extra metrum* ἀλλει μοι» (cfr. anche *P.Oxy.* 15, su cui vd. TEDESCHI 1991, 261). Tale esortazione, lievemente variata, ricorre inoltre in Xen. *Symp.* 2, 21, ove il buffone Filippo richiede il suono dell'*aulòs* (ἀλλησάτω) per accompagnare la sua grottesca esibizione di danza, in casa di Callia; vd. *supra*.

⁶⁰ Per esempi analoghi di esortazione alla performance rivolta all'auleta in contesti comici, e per l'analisi del frammento di Amipsia, vd. TOTARO 1998, 181-183, di cui è la traduzione; vd. inoltre ORTH 2013, 299-300.

allora lecito chiedersi se l'esortazione a muoversi ritmicamente per meglio assorbire un φάρμακον non sia da intendersi come una sorta di goliardico pretesto, una scusa, cioè, piena di ironica malizia, per dare la stura a una performance assai poco dignitosa. Ciò induce a dubitare che la cura raccomandata da Ipponatte al suo bersaglio, nella cornice di questo paradossale contesto conviviale, avesse qualche *chance* di arrecare giovamento. In effetti, a ben guardare, la beffa del poeta potrebbe consistere proprio in questo, ossia nell'affidare l'avido Sanno a dei ciarlatani incapaci, o inadatti, a dispensare un trattamento terapeutico di qualche reale efficacia⁶¹. D'altra parte, come nota Bettarini, difficilmente sarà stato «il recupero della salute da parte di Sanno il vero interesse del giambografo, semmai il contrario»⁶².

Bibliografia

ARNOTT 1996 = W. G. ARNOTT, *Alexis. The Fragments. A Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

ARNOTT 2007 = W. G. ARNOTT, *Birds in the Ancient World from A to Z*, London-New York, Routledge, 2007.

AVEZZÙ 1989 = E. AVEZZÙ, *Il ventre del parassita: identità, spazio e tempo discontinuo*, in O. LONGO, P. SCARPI (edd.), *Homo edens. Regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, Verona, Diapress, 1989, 235-240.

BELARDINELLI *et alii* 1998 = A. M. BELARDINELLI, O. IMPERIO, G. MASTROMARCO, M. PELLEGRINO, P. TOTARO (edd.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, Adriatica, 1998.

BETTARINI 2017a = L. BETTARINI, *Testimonianze di anletica in Ipponatte*, in A. GOSTOLI (ed.), *Poeti in agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, Turnhout, Brepols, 2017, 225-236.

BETTARINI 2017b = L. BETTARINI, *Lingua e testo di Ipponatte*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2017.

BETTARINI 2018 = L. BETTARINI, *Proverbi in Ipponatte*, «Quaderni urbinati di cultura classica» 119, 2018, 41-52.

CACIAGLI 2014 = S. CACIAGLI, *Bomolochos nell'erudizione antica*, in S. CACIAGLI, M. CORRADI, M. GIOVANNELLI, M. REGALI, *Un lessico per il teatro comico. Buffoni e 'bomolochoi'*, «Stratagemmi» 29-30, 2014, 88-90.

CANFORA *et alii* 2001 = L. CANFORA *et alii*, *Ateneo. I Deipnosophisti. I dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora, introduzione di Ch. Jacob, 4 voll., Roma, Salerno editrice, 2001.

CATONI 2010 = M. L. CATONI, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano, Feltrinelli, 2010.

CRUSIUS 1895 = O. CRUSIUS, *Ad Plutarchi de proverbii Alexandrinorum libellum commentarius*, Tübingen, Armbruster & Riecker, 1895.

⁶¹ L'ipotesi è già in WEST 1974, 147-148.

⁶² Vd. BETTARINI 2017a, 226-227.

DEGANI 1980 = E. DEGANI, recensione di M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, «Gnomon» 52, 1980, 512-516.

DEGANI 1984 = E. DEGANI, *Studi su Ipponatte*, Bari, Adriatica, 1984 (rist. Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2002).

DEGANI 1991 = E. DEGANI (ed.), *Hipponax. Testimonia et fragmenta*, iterum edidit H. Degani, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1991.

DEGANI 2007 = E. DEGANI, *Ipponatte. Frammenti*, introduzione, traduzione e note di E. Degani, premessa di G. Burzacchini, aggiornamenti di A. Nicolosi, Bologna, Pàtron, 2007.

DE MARTINIS 2013 = L. DE MARTINIS (ed.), *Senofonte. Tutti gli scritti socratici. Apologia di Socrate, Memorabili, Economico, Simposio*, Milano, Bompiani, 2013.

EDWARDS 2010 = A. T. EDWARDS, *Tyrants and Flatterers: Kolakeia in Aristophanes' Knights and Wasps*, in P. MITSIS, C. TSAGALIS (edd.), *Allusion, Authority and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, Berlin-New York, de Gruyter, 2010, 303-338.

FARAONE 2004 = C. A. FARAONE, *Hipponax Fragment 128W: Epic Parody or Expulsive Incantation?*, «Classical Antiquity» 23, 2004, 209-245.

FEHR 1990 = B. FEHR, *Entertainers at the Symposion: The Akletoi in the Archaic Period*, in O. MURRAY (ed.), *Symptica. A Symposium on the Symposion*, Oxford, Clarendon Press, 1990, 185-195.

FELISARI 2012-2013 = C. FELISARI, *Cicone καύης. Hippon. 3, 1 D. e i suoi interpreti antichi*, «Aevum Antiquum» 12-13, 2012-2013, 721-729.

FISHER 2000 = N. FISHER, *Symposiasts, Fish-Eaters and Flatterers. Social Mobility and Moral Concerns in Old Comedy*, in D. HARVEY, J. WILKINS (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London-Swansea, Duckworth-The Classical Press of Wales, 2000, 355-396.

FRANCHINI 2020 = E. FRANCHINI (ed.), *Ferecrate. Krapataloi-Pseudberakles (fr. 85-163)*, introduzione, traduzione, commento, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.

GENTILI, RUSSELLO 1993 = B. GENTILI, N. RUSSELLO (edd.), *Archiloco. Frammenti*, Milano, Rizzoli, 1993.

GERBER 1999 = D. E. GERBER, *Greek Iambic Poetry*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 1999.

HAWKINS 2013 = S. HAWKINS, *Studies in the Language of Hipponax*, Bremen, Hempen, 2013.

IMPERIO 1998 = O. IMPERIO, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in BELARDINELLI *et alii* 1998, 43-130.

JOHANSEN, WHITTLE 1980 = H. F. JOHANSEN, E. W. WHITTLE (edd.), *Aeschylus: The Suppliants*, vol. III, København, I Kommission hos Gyldendalske Boghandel, 1980.

KIDD 2012 = S. KIDD, *The Meaning of Bōmolokhos in Classical Attic*, «Transactions of the American Philological Association» 142, 2012, 239-255.

LATTE 1948 = K. LATTE, *De nonnullis papyris Oxyrrhynchiis. I, De Hipponactis Epodo*, «Philologus» 97, 1948, 37-47.

LAURIOLA 2004 = R. LAURIOLA, *Aristofane, Eracle e Cleone: sulla duplicità di un'immagine aristofanea*, «Eikasmós» 15, 2004, 85-99.

LOBEL 1941 = E. LOBEL, *Hipponax, Iamboi*, in E. LOBEL, C. H. ROBERTS, E. P. WEGENER (edd.), *The Oxyrrhynchus Papyri. Part XVIII*, London, Egypt Exploration Society, 1941, 67-96.

LONSDALE 1993 = S. H. LONSDALE, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1993.

MAAS 1942 = P. MAAS, *Commentarii in Hipponactem P. Oxy. 2176 fragm. 6*, «Classical Quarterly» 36, 1942, 133.

MASSON 1949 = O. MASSON, *Sur un papyrus contenant des fragments d'Hipponax (P. Oxy XVIII.2176)*, «Revue des Etudes Grecques» 62, 1949, 300-319.

MASSON 1962 = O. MASSON, *Les fragments du poète Hipponax. Édition critique et commentée*, Paris, Klincksieck, 1962.

MEDEIROS 1961 = W. DE SOUSA MEDEIROS, *Hipónax de Éfeso, I. Fragmentos dos Iambos*, Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1961.

MILETTI 2010 = L. MILETTI, «*Ippoclìde non se ne cura!*»: Erodoto storico delle forme brevi, in E. LELLI (ed.), *ἸΛΠΟΜΛΑΚΩΣ. Il proverbio in Grecia e a Roma*, introduzione di R. Tosi, postfazione di R. Di Donato, vol. I, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010, 137-144.

MIRALLES, PÒRTULAS 1988 = C. MIRALLES, J. PÒRTULAS, *The poetry of Hipponax*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988.

MIRALLES, CITTI, LOMIENTO 2019 = C. MIRALLES, V. CITTI, L. LOMIENTO (edd.), *Eschilo. Supplici*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2019.

MYNOTT 2018 = J. MYNOTT, *Birds in the Ancient World. Winged Words*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

NAPOLITANO 2012 = M. NAPOLITANO (ed.), *I Kolakes di Eupoli*, introduzione, traduzione, commento, Mainz, Antike, 2012.

NENCI 1998 = G. NENCI (ed.), *Erodoto. Le Storie. Libro VI. La battaglia di Maratona*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1998.

NERI 1995 = C. NERI, *L'empietà del naso (Hippon. fr. 129a, 1 Dg.)*, «Eikasmós» 6, 1995, 11-14.

NERI 2004 = C. NERI, *La lirica greca. Temi e testi*, Roma, Carocci, 2004.

NESSELRATH 1985 = H. G. NESSELRATH, *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Berlin-New York, de Gruyter, 1985.

NICOLOSI 2019 = A. NICOLOSI, *Hipponax*, in *Commentaria et lexica graeca in papyris reperta (CLGP). Pars I: Commentaria et lexica in auctores*, vol. II, *Callimachus-Hipponax*, fasc. 6, *Galenus-Hipponax*, Berlin, de Gruyter, 2019, 233-304.

OLSON 2007 = S. D. OLSON, *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

OLSON 2018 = S. D. OLSON, *χειρονομία and the aulos: How Hippokleides "Danced away" His Marriage*, «Glotta» 94, 2018, 259-263.

OLSON, SEABERG 2018 = S. D. OLSON, R. SEABERG (edd.), *Kratinos fr. 299-514*, translation and commentary, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.

ORTH 2013 = C. ORTH (ed.), *Alkaios-Apollophanes*, Einleitung, Übersetzung, Kommentar, Heidelberg, Antike, 2013.

PELLIZER, TEDESCHI 1990 = E. PELLIZER, G. TEDESCHI (edd.), *Semonides. Testimonia et fragmenta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990.

RUSSO 1985 = J. RUSSO (ed.), *Omero. Odissea*, vol. V, *Libri XVII-XX*, traduzione di G. A. Privitera, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1985.

SCHMITT-PANTEL 1992 = P. SCHMITT-PANTEL, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, Ecole Française de Rome, 1992.

SCHNEIDEWIN 1844 = F. W. SCHNEIDEWIN, *Beiträge zur Kritik der Poetae Lyrici Graeci*. Edidit Theodorus Bergk, Göttingen, Kessinger, 1844.

SIRON 2015 = N. SIRON, *Girl with a Heron: Gender and the Erotic in Greek Iconography (Sixth-Fourth Centuries BCE)*, «Clio. Women, Gender, History» 42, 2015, 213-239.

SLINGS 1987 = S. R. SLINGS, *D. Anonymus. Commentary on Poem(s) of Hipponax*, in J. M. BREMER, A. M. VAN ERP TAALMAN KIP, S. R. SLINGS (edd.), *Some Recently Found Greek Poems: Text and Commentary*, Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1987, 70-94.

STEINER 2009 = D. STEINER, *Diverting Demons: Ritual, Poetic Mockery and the Odysseus-Iros Encounter*, «Classical Antiquity» 28, 2009, 71-100.

SWIFT 2019 = L. SWIFT (ed.), *Archilochus. The Poems*, introduction, text, translation and commentary, Oxford, Oxford University Press, 2019.

TEDESCHI 1991 = G. TEDESCHI, *ΣΚΟΛΙΑ alfabetici. Edizione commentata*, in K. FABIAN, E. PELLIZER, G. TEDESCHI (edd.), *OINHPA TEYXH. Studi triestini di poesia conviviale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1991, 235-269.

TOTARO 1998 = P. TOTARO, *Amipsia*, in BELARDINELLI *et alii* 1998, 133-194.

TOTARO 1999 = P. TOTARO, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1999.

WEST 1974 = M. L. WEST, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York, de Gruyter, 1974.

WEST 1998 = M. L. WEST, *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1998.

WILKINS 2000 = J. WILKINS, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

MENICO CAROLI

*Per un'edizione digitale dell'Ippolito Kalyptomenos di Euripide:
un'ipotesi di lavoro*

SOMMARIO

L'edizione digitale di un testo antico, risorsa ancora poco utilizzata nel campo della filologia classica, può essere valorizzata nell'ottica di un'analisi approfondita e completa dei testi frammentari, soprattutto tragici: al riguardo, l'*Ippolito Kalyptomenos* offre un caso di studio significativo.

Parole-chiave: edizione digitale, frammenti tragici, Euripide, *Ippolito Kalyptomenos*.

ABSTRACT

The digital edition, poorly used in the field of classical philology, may fit for a deep and comprehensive analysis of fragmentary texts, especially of tragic fragments. Euripides *Hippolytus Kalyptomenos* offers a significant study case.

Keywords: digital edition, fragmentary tragedy, Euripides, *Hippolytus Kalyptomenos*.

L'edizione digitale di un testo classico gode di potenzialità ancora inesprese nel campo del dramma attico frammentario di V-IV secolo¹. Nella prospettiva di un'edizione digitale dei frammenti di Euripide², si è scelto di muovere dall'analisi dell'ampio *dossier* costituito dai resti dell'*Ἰππόλυτος Καλυπτόμενος*, pervenuti in misura tale da permettere di ricostruire la fisionomia del *plot* «with fair assurance»³. Nel presente contributo formulo alcune considerazioni preliminari sul progetto di un'edizione, nativamente digitale, del dramma in oggetto, aperta a possibili interventi migliorativi da parte di specialisti accreditati⁴. Oltre al testo critico, alla traduzione e al commento delle testimonianze e dei frammenti (per i quali restano imprescindibili le pagine curate da Richard Kannicht nel quinto volume dei *Tragicorum Graecorum*

¹ Tra i progetti che adoperano le potenzialità dell'edizione digitale in ambito grecistico, segnalo, senza pretese di completezza, alcuni lavori già fruibili in rete: *Euripides Scholia: an open-access on line* (<<https://euripidesscholia.org/>>); *Brill's New Jacoby* (<<https://brill.com/view/db/bnjo/>>); *Suda On Line: Byzantine Lexicography* (<<http://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>>); *Eratosthenica* (<<https://www.eratosthenica.it/>>); *Homer Multitext Project* (<<http://www.homermultitext.org/>>). Per un primo inquadramento bibliografico relativo all'impiego delle tecnologie digitali in progetti di ambito antichistico, vd. Berti 2019.

² Cfr. il progetto *DEFrAG-Tragedy*, acronimo di *Digital Edition of Fragmentary Ancient Greek Tragedy*, *DEFrAG-Tragedy*, su cui vd. ROSSO, CASTELLANETA 2020: il progetto mira alla costituzione di un paradigma e di un protocollo per l'edizione critica digitale dei frammenti tragici, a partire dall'analisi di una rosa di perduti drammi euripidei, tra cui l'*Ἰππόλυτος Καλυπτόμενος*.

³ SOMMERSTEIN 2014, 171. Preciso che obiettivo del presente contributo è solo quello di prospettare le potenzialità di un'edizione elettronica dei frammenti del perduto *Ippolito*; bibliografia dettagliata su questioni qui solo rapidamente accennate è reperibile nel mio studio preparatorio su questo dramma: CAROLI 2020.

⁴ Esemplifica i vantaggi del modello 'aperto' di una *digital edition* il progetto *Suda On Line* (*supra*, n. 1) sotto ciascuna voce edita, il portale registra data di modifica e nominativo del collaboratore/editore intervenuto a integrare i contenuti di ogni scheda.

Fragmenta, apparso nel 2004⁵), l'edizione digitale prevede un *folder* nel quale rendere fruibili documenti rari, se non inediti, riconducibili al versante della storia degli studi. Ne sono un esempio le carte inedite di Dirk Canter, filologo e umanista olandese che fra il 1570 e il 1580 attese a un progetto di edizione della poesia frammentaria greca mai portato a termine. È conservato a Oxford il faldone autografo contenente l'Euripide frammentario di Canter⁶: come la raccolta bodleiana dedicata ai comici⁷, completata da un ulteriore manoscritto conservato in Francia⁸, i materiali preparatori furono postillati da Joseph Justus Scaliger e rilavorati da André Schott, che li riordinò, corresse e tradusse in latino, in vista di una pubblicazione mai realizzata⁹.

Al fine di ricostruire il contenuto e la sequenza dei frammenti, sono di vitale importanza le testimonianze letterarie e iconografiche, una mole di testi e immagini che il sistema digitale può gestire e valorizzare in modo quanto mai versatile. I frammenti conservati sono diciannove (frr. 428-447 Kannicht), cui se ne aggiungono sette *incertae fabulae* (frr. 385, 897, 898, 929a, 953f, 987, 1067) dai più ricondotti al Καλυπτόμενος¹⁰. Il motore di ricerca, di cui l'edizione digitale è corredata, consentirà non solo di risalire ai passi di una certa sezione del dramma, ma anche di mettere a confronto le diverse soluzioni prospettate dagli editori in merito alla successione dei frammenti all'interno dell'opera. Nella ricostruzione del *plot*, le differenze più vistose dipendono, infatti, non tanto dalla fantasia degli editori, quanto dalle fonti disponibili al tempo in cui questi operavano. Va da sé che, negli anni Sessanta del secolo scorso, studiosi come Barrett, Snell o Webster, tra i primi ad avanzare ipotesi di ricostruzione del *plot* in funzione di sequenze di frammenti¹¹, non potevano conoscere i resti di una importante *hypòthesis* papiracea del Καλυπτόμενος, di cui diremo, pubblicati tra il 1988 e il 2003. Viceversa, recenti editori euripidei, pur disponendo di tale fonte, non sembrano averla valorizzata: penso, in particolare, alle edizioni di Halleran¹² o di Jouan e van Looy, che del prezioso argomento riproducono solo i brani maggiori e, sempre, con grandissima prudenza¹³.

Il commento dei frammenti sarà strutturato in modo tale da assicurare una serie di articolate relazioni interne grazie ad appositi *links*. Questi consentiranno l'apertura di una o più finestre collegate a risorse quali: immagini dei frammenti papiracei e relativi dossier bibliografici all'interno di motori di ricerca come, ad esempio, *Trismegistos* (cfr. fig. 1); schede delle fonti iconografiche (cfr. figg. 4-6);

⁵ Vd. *TrGF* 5.1, 459-474.

⁶ The Bodleian Libraries; The University of Oxford, ms. D'Orville 121; vd. COLLARD 1995.

⁷ The Bodleian Libraries; The University of Oxford, ms. D'Orville 123; vd. COMENTALE 2017.

⁸ Bibliothèque Nationale de France, ms. Par. suppl. Gr. 1013 (l'unico, ad oggi, consultabile *on line* presso <<https://gallica.bnf.fr/>>); vd. COMENTALE 2017.

⁹ Le rocambolesche vicende del progetto di Canter ricostruisco in CAROLI 2014, 235-254, su cui vd. LORENZONI 2017, 448, n. 9.

¹⁰ Su uno di essi, il fr. **953f Kannicht, torneremo più avanti.

¹¹ Cfr. BARRETT 1964, 15-45; SNELL 1964, 23-46; WEBSTER 1967, 66-71.

¹² Vd. HALLERAN 2000², 25-37.

¹³ Vd. JOUAN, VAN LOOY 2000, 221-248, in part. 233-234.

banche dati, dizionari *on line* (cfr. *Perseus Digital Library*; *LSJ on line*); lessici antichi come la *Suda*, con relativo collegamento al portale *Suda on line* (cfr. fig. 2).

Un'apposita sezione potrebbe essere strutturata come una sorta di inventario dei riecheggiamenti del *Καλυπτόμενος* in opere letterarie di altri autori. Si pensi al richiamo aristofaneo di quanto Euripide riporta nel fr. 429 Kannicht dell'*Ippolito*, dove, a seguito di una minacciosa dichiarazione di vendetta, forse da parte di Fedra, qualcuno afferma: «Noi donne cresciamo come un fuoco che va al posto di un altro fuoco, più grande e molto più difficile da combattere» (Ἀντὶ πυρὸς γὰρ ἄλλο πῦρ / μεῖζον ἐβλάστομεν γυναῖ- / κες πολὺ δυσμαχότερον). È una dichiarazione d'intenti che rimase iconica, se è vero che Aristofane la riprese nel perduto *Poliido*, in un passo forse riferibile alle nozze di Teseo e Fedra (fr. 469 Kassel-Austin): ἰδοὺ δίδωμι τήνδ' ἐγὼ γυναῖκά σοι / Φαίδραν· ἐπὶ πῦρ δὲ πῦρ ἔοιχ' ἦκεν ἄγων («Ecco, io ti concedo in sposa costei, Fedra: mi sembra infatti di essere venuto ad aggiungere fuoco a fuoco»)¹⁴.

Un altro possibile riecheggiamento conduce verso un testo letterario ancora poco esplorato nelle sue potenzialità come le *Etiopiche* di Eliodoro, inopinatamente relegate da Kannicht fra le testimonianze dubbie del *Καλυπτόμενος*¹⁵. A ragione Reinhold Merkelbach scorgeva in un racconto delle *Etiopiche* (1, 10, 2), incentrato sulle disavventure di Cnemone, una probabile citazione dal primo *Ippolito*, riecheggiata anche da Seneca nella *Fedra*. Nel racconto di Eliodoro, Cnemone, novello Ippolito, è insidiato dalla matrigna Demeneta e viene esiliato dal padre dopo che la donna, rifiutata dal giovane, lo ha accusato di falsa violenza. In Eliodoro, il piano di seduzione ha inizio con la scena di Demeneta che si avvicina a Cnemone con la seguente affermazione, corrotta nei codici: ὁ νέος Ἰππόλυτος, ἢ ὁ Θεσεὺς ὁ ἐμὸς† (*TrGF* 5.1, 46, test. [2]). Tra i tentativi di correzione esperiti dalla critica, spicca la proposta di Merkelbach di emendare il passo in ὁ ἐμὸς Ἰππόλυτος, ὁ Θεσεὺς ὁ νέος, da interpretare come ripresa paratragica dal perduto *Ippolito*. Fedra avrebbe sminuito la gravità del suo folle progetto di seduzione, affermando di amare il figliastro quasi fosse una proiezione ringiovanita del suo legittimo consorte: Ippolito era il suo 'nuovo Teseo'. La strategia sarebbe piaciuta anche a Seneca che, nella *Fedra*, vi avrebbe costruito l'iconica affermazione della matrigna decisa a blandire il giovane nel ricordo di Teseo (cfr. v. 658: *est genitor in te totus*). Poiché, concludeva Merkelbach, il poeta latino non poteva conoscere le *Etiopiche*, sia Seneca sia Eliodoro avrebbero attinto a un comune modello letterario da rintracciare nel perduto *Ippolito*¹⁶.

Se meno di una decina sono le testimonianze del *Καλυπτόμενος*, portate a stampa nelle pp. 460-465 di *TrGF* 5.1 (testt. I-VI), in vista del nuovo lavoro di edizione una parte di esse dovrà essere sottoposta ad attenta revisione. Si prenda a esempio la test. I, costituita dalla seconda *hypòthesis* che precede, nei manoscritti

¹⁴ Sui due passi, vd. CAROLI 2020, 196-197; sul frammento aristofaneo, come ripresa parodica del *Καλυπτόμενος*, vd. COLLARD, CROPP 2008, 479, n. 1; *MUSSO-BURLANDO, 317 e n. 7; SOMMERSTEIN 2014, 178; TOSI 2017², nr. 1799, con ampia esemplificazione del *topos* πῦρ/γυνή.

¹⁵ *TrGF* 5.1, 466, test. (2).

¹⁶ Vd. MERKELBACH 1957; cfr. CAROLI 2020, 182-183.

medievali, la stesura conservata dell'*Ippolito*, il cosiddetto *Στεφανηφόρος*. È un testo breve, e certamente corrotto, che si suole attribuire al *corpus* degli argomenti tragici redatti da Aristofane di Bisanzio. La *hypòthesis* è testimonianza sia dello *Στεφανηφόρος* sia del *Καλυπτόμενος*, perché quest'ultimo è presentato come l'ipotesto da cui sarebbe derivata la stesura 'corretta' del dramma giunto fino ai nostri giorni. L'ipotesiografo afferma infatti che la prima andata in scena dell'*Ippolito* produsse un giudizio di ferma riprovazione che indusse l'autore a riformulare la tragedia in termini più accettabili: «infatti», dice, «quanto c'era di sconveniente e passibile di accusa è stato rettificato in questo dramma» (τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι). Seguendo il testo portato a stampa da Kannicht, si ha l'impressione che la *hypòthesis* afferisca ad altre due sostanziali questioni: datazione dello *Στεφανηφόρος* (ἐδιδάχθη ἐπὶ Ἐπαμείνωνος ἄρχοντος Ὀλυμπιάδι πζ' ἔτει δ' = 428 a.C.) e sua posteriorità rispetto al *Καλυπτόμενος* (ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος). Kannicht, inoltre, condivide con i precedenti editori che in altra parte della *hypòthesis* il tràdito *Στεφανίας* costituisca una variante del titolo *Στεφανηφόρος*¹⁷, ma il passo che contiene la notizia non convince: ἔστι δὲ οὗτος Ἰππόλυτος δεύτερος, <ὁ suppl. Nauck> καὶ Στεφανίας προσαγορευόμενος. Nell'edizione digitale della testimonianza, la pericope in oggetto dovrà recare segni diacritici atti a segnalare l'incidenza di due probabili lacune (ἔστι δὲ οὗτος Ἰππόλυτος δεύτερος < > καὶ Στεφανίας προσαγορευόμενος < >), la prima delle quali non può essere sanata dall'articolo (<ὁ>) integrato da Nauck come anello di congiungimento tra il titolo d'autore Ἰππόλυτος e il titolo alternativo Στεφανίας, che tale in realtà non sembra essere. La grafia del titolo tramandato nella tradizione manoscritta del secondo *Ippolito* è infatti *Στεφανηφόρος*¹⁸, mentre *Ἡρακλῆος Στεφανίας* sembra afferire ad ambito comico con funzione di titolo (cfr. il *Τραυματίας* di Alessi) o di *nickname* di Ippolito. Conduce verso tale esegesi il participio *προσαγορευόμενος*, in luogo del quale – se *Στεφανίας* fosse stato veramente il titolo alternativo della tragedia – avremmo dovuto leggere *ἐπιγραφόμενος*. Il verbo *προσαγορεύω*, infatti, si attaglia più alla formulazione di caricaturali *nicknames* che alla introduzione di titoli.

Ulteriori perplessità solleva la chiusa della test. I: τὸ δὲ δράμα τῶν πρώτων. La frase è interpretata dai più come un giudizio di valore volto ad annoverare il rifacimento dell'*Ippolito* fra i drammi *migliori* di Euripide. E tuttavia, almeno due indizi sembrano revocare in dubbio la lezione τῶν πρώτων: 1) la frase è tramandata in coda alla sezione dell'argomento che tratta il problema dell'ἀπρέπεια del *Καλυπτόμενος*, per cui τὸ δράμα potrebbe riferirsi al primo *Ippolito* e non al secondo; 2) sospetto è il lessico del presunto giudizio di valore. Nelle *hypothèses* della tradizione manoscritta, l'eccellenza di un'opera teatrale è in genere rimarcata da aggettivi di senso perspicuo. Gli argomenti dell'*Edipo a Colono* e dell'*Antigone* di Sofocle parlano, ad esempio, di δράματα τῶν θαυμαστώων e τῶν καλλίστων. Un giudizio simile a quello rilevato per l'*Ippolito* figura, invece,

¹⁷ Vd. *TrGF* 5.1, 459.

¹⁸ Vd. CAROLI 2020, 159-160.

in un argomento dell'*Andromaca* di Euripide: l'opera è presentata come «un dramma di seconda categoria» (*hyp.* II Diggle: τὸ δὲ δράμα τῶν δευτέρων), giudizio che una parte della critica ha tentato di ribaltare proprio sul fondamento della frase τὸ δὲ δράμα τῶν πρώτων riferita all'*Ippolito*¹⁹. Probabile, dunque, che anche la chiusa della *hypòthesis* sia compromessa da un guasto riconducibile al passaggio di un originario τῶν προτέρων nel tradito τῶν πρώτων: il Καλυπτόμενος sarebbe uno «dei primi» drammi portati in scena da Euripide²⁰. Il problema si riallaccia alla *vexatissima quaestio* della ignota cronologia del primo *Ippolito*. Che il dramma potesse andare in scena all'inizio della carriera di Euripide non escludono le indagini confluite nei lavori sui frammenti del tragediografo a cura di Jouan e van Looy²¹. Essi, in particolare, propongono di porre il Καλυπτόμενος tra il debutto di Euripide, risalente al 455 con le *Peliadi* (test. 55 Kannicht), e il 429, un ampio arco temporale che neanche l'esame metrico dei frammenti concederebbe di ridimensionare²². Altri studiosi hanno valorizzato la circostanza che Euripide ottenne la sua prima vittoria nel 441 a.C. (test. 56 Kannicht), reputando ragionevole che solo da quella data egli divenisse personalità nota «and that a play which acquired instant notoriety, as *Hippolytos Kalyptomenos*, was produced in 441 or later»²³. Pickard-Cambridge tentò invece di collocare l'opera nel 440/429, presumendo che la sua composizione potesse risalire al periodo in cui Euripide manifestò una predilezione per quelle «stories of unlawful love» su cui fondò le trame di *Fenice*, *Cretesi* e *Stenebea*²⁴. Da tale arco di tempo andrebbero esclusi gli unici due anni dei quali siano noti, dalle didascalie (test. 63 Kannicht), i titoli delle tetralogie con cui Euripide partecipò alle Dionisie del 438 (*Cretesi*, *Alcmeone a Psofide*, *Telefo*, *Alcesti*) e del 431 a.C. (*Medea*, *Filottete*, *Ditti*, *Satiri mietitori*). Il *range* temporale sarebbe ulteriormente riducibile accreditando poi la tesi, variamente condivisa, secondo la quale «the tragic dramatists normally did not put on productions at Athens in successive years»²⁵. Dovremmo altresì escludere l'anno 429, se si considera che difficilmente il riproponimento di un'opera rimaneggiata, a distanza di un solo anno, non avesse lasciato notizie negli annali del dramma attico. Altri anni assumibili in relazione alla data del primo *Ippolito* sono: 439, 436, 435, 434, 433, 432, 430. Quest'ultimo era contemplato da Wilamowitz come *terminus* per collocare il Καλυπτόμενος all'interno di una trilogia, rappresentata almeno due anni prima di quella di cui faceva parte lo Στεφανηφόρος, costituita assieme all'*Egeo* e al *Teseo*. Di tale ipotetica trilogia sarebbero comune denominatore le tre ἀραί concesse da Poseidone a Teseo, di cui una fu causa della morte di Ippolito²⁶.

¹⁹ Cfr. STEVENS 1971, 26-28.

²⁰ Per quanto rilevato in merito ai problemi testuali della test. I Kannicht del Καλυπτόμενος, vd. diffusamente FUNAIOLI, MARZULLO 1994; CAROLI 2020, 159-160.

²¹ Cfr. JOUAN, VAN LOOY 2000, 225.

²² Vd. CROPP, FICK 1985, 80.

²³ SOMMERSTEIN, TALBOY 2006, 271.

²⁴ PICKARD-CAMBRIDGE 1933, 129.

²⁵ SOMMERSTEIN, TALBOY 2006, 271, sul fondamento di MÜLLER 1984, 60-77.

²⁶ WILAMOWITZ 1880, 483-484, avanzava l'ipotesi (condivisa tra gli altri da MAYER 1883, 59-73, ROBERT 1920, 743, SÉCHAN 1926, 324-325) che il riferimento a tre desideri/maledizioni potesse

Un'altra ipotesi che ha fatto discutere è quella di Friedrich, propenso a datare il perduto *Ippolito* su fondamento astronomico: il rito lunare, che uno scolio a Teocrito attesta essere compiuto da Fedra nel primo *Ippolito* (test. IV Kannicht), sarebbe correlato al ricordo di una recente eclissi di luna che, col suo bel carico di superstizioni, avrebbe lasciato tracce sia nel dramma di Euripide sia nella *Fedra* di Seneca²⁷. Nel dramma latino, infatti, la descrizione della luna «da poco» (v. 788: *nuper*) rosseggiante, e non più oscurata, tradurrebbe la vicinanza cronologica di un'eclissi che, nel modello greco, poteva riferirsi all'evento astronomico avvenuto il 9 novembre del 435 a.C.²⁸. L'eclissi lunare consentirebbe di datare il *Καλυπτόμενος* al 434 o al 433, una cronologia che, secondo Cantarella, non permetteva a Friedrich di coniugare il rigore del calcolo astronomico con pari solidità filologica²⁹. A parere dello studioso italiano, il primo *Ippolito* avrebbe seguito nel tempo i *Cretesi*, a suo avviso portati in scena nel 433. La storia di Fedra s'inserirebbe nel quadro delle trasgressive vicende amorose della stirpe femminile cretese, alle quali Euripide si sarebbe appassionato nell'arco temporale già richiamato da Pickard-Cambridge (*supra*). Il poeta si sarebbe interessato al tema dell'aberrazione in amore, declinandolo attraverso due figure imparentate del mito: Pasifae (esempio nei *Cretesi*, del 433, di un amore contro natura) e la figlia Fedra (protagonista nel *Καλυπτόμενος*, del 432 a.C., di un amore proibito e incestuoso). Al 432 come anno di probabile rappresentazione del primo *Ippolito* pensa anche Avezzù, che pone tale data, senza motivarla, nei suoi preziosi *Annali della tragedia attica*³⁰. L'insuccesso del dramma, secondo la ricostruzione di Cantarella, avrebbe indotto Sofocle a comporre la sua *Fedra* e a portarla in scena nel 430, per insegnare a Euripide il modo migliore di trattare un mito pruriginoso e complesso. Incassato il colpo, Euripide si sarebbe cimentato nella riscrittura del dramma, inscenandolo vittoriosamente nel 428³¹. Evidentemente, pur in

rappresentare il relitto di un motivo sviluppato all'interno di una trilogia che si concludeva con il *Καλυπτόμενος*. Che tale tema potesse ricoprire un ruolo importante in quest'ultima tragedia ritiene ancora DANEK 1992, 23, 32; cfr. VIANSINO 1993, I.2, 592; *contra* CANTARELLA 1964, 107, n. 12; JOUAN, VAN LOOY 2000, 223.

²⁷ Cfr. vv. 788-792; un'altra possibile allusione alla stessa eclissi è colta nella preghiera della Nutrice ai vv. 406-422, passo che include un riferimento alla divinità lunare Ecate, evocata forse anche nel *Καλυπτόμενος*. In particolare, ZINTZEN 1960 ha avanzato l'ipotesi che le *tristes ominum* ... *minas* paventate dalla Nutrice al v. 408 derivino da un luogo del primo *Ippolito* contenente un'allusione alla citata eclissi lunare, fenomeno associato nel mondo antico a eventi infausti (*contra* CASAMENTO 2011, 178-179, 210).

²⁸ Vd. FRIEDRICH 1953, 148-149; cfr. JOUAN, VAN LOOY, 225, n. 13; la data dell'eclissi era ricavata dal *Canon der Finsternisse* di Theodor von Oppolzer, monografia, pubblicata nel 1887 presso l'Accademia Imperiale delle Scienze di Vienna, che raccoglieva dati relativi a migliaia di eclissi databili a partire dal 1207 a.C.

²⁹ Vd. CANTARELLA 1964, 106-107, n. 12; perplessità sulla datazione 'lunare' di Friedrich esprime anche NEWTON 1980, 6, n. 3.

³⁰ Cfr. CROISSET 1910, 218; Delebecque 1951, 463; AVEZZÙ 2003, 56 e 152.

³¹ A parere dello studioso (vd. CANTARELLA 1964), tra i *Cretesi* e il secondo *Ippolito* sussisterebbero affinità lessicali, linguistiche e strutturali (105, n. 9); i *Cretesi* dovevano venir prima del *Καλυπτόμενος*, perché «sembra difficile che Euripide creasse una Pasifae dopo la Fedra che aveva dato scandalo» (106-107); il fatto che Fedra, nello *Στεφανηφόρος*, tenti di disculparsi, ricordando il precedente dell'infelice e peccaminoso amore di sua madre (v. 337), costituirebbe un richiamo a quanto il pubblico teatrale già conosceva attraverso la recente rappresentazione dei *Cretesi* (lo studioso presuppone che la stessa allusione fosse presente anche nel primo *Ippolito*,

assenza di dati certi che collochino cronologicamente l'opera sofoclea rispetto alle due versioni di Euripide, Cantarella considera il dramma di Sofocle intermedio nel susseguirsi di *Ippolito* primo e secondo. Studi più recenti propendono tuttavia per una datazione bassa della *Fedra*, che giungerebbe così per terza. Tale successione è suggerita dalla possibilità di collocare il dramma sofocleo in una data restituita dalla contemporaneità dell'opera teatrale con l'introduzione del culto ateniese di Asclepio nel 421/420 a.C. Su base epigrafica, l'evento è ricondotto a un privato cittadino, Telemaco del demo di Acarne, che in un'epigrafe (*SEG XXIV*, 226, r. 3) si vanta di essere il primo ad aver eretto un tempio ad Asclepio, di cui fu sacerdote, sul versante meridionale dell'Acropoli³². La *Fedra* sofoclea, che probabilmente si concludeva con la rinascita di Ippolito a opera del dio, non sarebbe disgiunta dal programma delle celebrazioni relative al culto di Asclepio. La circostanza suggerisce dunque di rivedere la successione temporale dei drammi di V secolo, dedicati al mito di Fedra e Ippolito, ponendo nell'ordine: Ἰππόλυτος πρῶτος (*ante* 428 a.C.), Ἰππόλυτος δεύτερος (428 a.C.), Φαίδρα (ca. 420 a.C.)³³.

Consultando i *testimonia* del primo *Ippolito*, nell'edizione di Kannicht, si nota subito che per questa tragedia si dispone di una importante, quanto problematica, *hypòthesis* (testt. IIA + IIB) attestata in due versioni fortemente lacunose di altrettanti papiri: *P.Oxy.* 68, 4640, del I-II secolo d.C. (TM 68949), frammento di una silloge di *argumenta* euripidei disposti κατὰ στοιχείον³⁴, e *P.Mich.* inv. 6222A, databile al II-III secolo d.C. (TM 59844), costituito da

vd. WEBSTER 1967, 66, 86; per il ricordo dell'infelice passione di Pasifae nella *Fedra* di Seneca, cfr. i vv. 113, 698). La tesi di Cantarella ha riscosso non pochi consensi (cfr. VIANCINO 1993, I.2, 592; MILLS 1997, 199-200), ma sia per la datazione della *Fedra* sofoclea, da cui muove, sia per la datazione dei *Cretesi*, posta nel 433 a.C., crea complicazioni: vd. COZZOLI 2001, 9-11, propensa a datare i *Cretesi* tra il 442 e il 432.

³² Per la documentazione storico-epigrafica, vd. GIUDICE 2017, 62-64; la collocazione cronologica della *Fedra* sofoclea, in consonanza con l'introduzione del culto di Asclepio in città, nel 421/420 a.C., si deve a Gelli 2004 e 2007.

³³ Una tale sequenza era ricostruita, su altra base, da WILAMOWITZ 1891, 57, disposto a riconoscere nei frammenti della *Fedra* caratteristiche già tipiche del teatro di Euripide, come la confessione di una figura femminile al cospetto di un Coro, anch'esso femminile, o l'origine divina della passione di cui è vittima Fedra. Propenso a collocare la Fedra dopo lo Στεφανηφόρος è CASANOVA 2007, 7, 19-20, a parere del quale Sofocle avrebbe inteso riabilitare la figura della cretese attraverso l'attenuante dell'ἀμαρτία. Convintasi della morte del marito, imprigionato per lungo tempo nell'Ade, Fedra avrebbe vissuto la sua passione nella condizione mentale di vedova e, dunque, con minore senso di colpa. Casanova ritiene che una successione Euripide-Sofocle-Euripide di versioni alternative su uno stesso mito, avrebbe implicato «un'accesa polemica» tra i due tragediografi, di cui non poteva non rimanere traccia nelle fonti. Una polemica di questo tipo arguisce invece BARRETT 1964, 12-13, ipotizzando, non senza cautela, che, dopo lo scandalo del primo *Ippolito*, Sofocle intese dar lezioni di drammaturgia a Euripide, insegnandogli, con la sua Fedra, il giusto modo di trattare un mito spinoso (si tratta di ipotesi ampiamente sostenuta, cfr. WEBSTER 1967, 75, e 1969, 195-196; KISO 1973, 35, n. 6; PORRO 1997, 333-334; MCDERMOTT 2000; AVEZZÙ 2003, 153; sulla successione Καλυπτόμενος, Φαίδρα, Στεφανηφόρος, vd. già HERTER 1940, 283-284, 289). È opinione condivisa che Sofocle intese attenuare gli elementi che potevano apparire moralmente censurabili, insistendo sulla lotta di Fedra contro una passione ineluttabile, perché voluta dalla divinità (cfr. PARATORE 1972, 326; PASCUCCI 1990, 15-16; KISO 1973, 28-31; SUTTON 1984, 102-104).

³⁴ Vd. VAN ROSSUM-STEENBEEK 2003.

quattro frammenti³⁵. La nuova edizione digitale dovrà anzitutto consentire di porre in chiara relazione i segmenti testuali convergenti nei due papiri, problema che Kannicht risolve graficamente ricorrendo al grassetto. Richiami ipertestuali collegheranno il testo della *hypòthesis* alle immagini dei relativi frammenti: sarà così più agevole far risaltare le parti di testo coincidenti nei due papiri (cfr. fig. 3), come pure le lezioni divergenti. È dimostrato, infatti, che le varianti, accertate o congetturate, della *hypòthesis* riconducono a due redazioni, leggermente diverse, di un medesimo argomento.

Il testo, inquadrabile nella tipologia delle cosiddette *narrative hypotheses* o *tales from Euripides*³⁶, restituisce dettagli cruciali, e altrimenti ignoti, della trama del Καλυπτόμενος. In particolare, si apprende dai resti della *hypòthesis* che il travestimento di un servo, calatosi nei panni del fuggitivo Ippolito, inchiodava Fedra alle sue responsabilità di ingiusta accusatrice. Nell'edizione digitale della testimonianza, la ricostruzione dell'argomento dovrà superare quello che, fino all'edizione di Kannicht, risulta essere il difetto di quasi tutti gli studi dedicati ai due papiri della *hypòthesis*: averli, cioè, esaminati separatamente. L'edizione digitale dovrà mirare alla costituzione di un testo unico, distinguendo opportunamente le lezioni certe o probabili da quelle solo possibili, da segnalare puntualmente in apparato.

Sui due papiri ha condotto egregi studi Angelo Casanova, cui spetta la prima ricostruzione della *hypòthesis* fondata su un riesame comparato dei testimoni papiracei³⁷. Con riferimento al lavoro dello studioso, segnalo già qui alcuni passaggi del testo edito da Casanova dei quali, nell'edizione digitale, propongo una diversa ricostruzione: 1) ai rr. 12-13, la *hypòthesis* rievoca la maledizione che Teseo scaglia contro il figlio, non appena il re ateniese è informato del falso stupro subito da Fedra. Casanova ricostruisce: ὁ Θησεὺς, | πιστεύσας ἀ[ὐτῆ, κατεύ]γμ[α]τ[α] κατὰ τοῦ παιδ[ὸς ἔθετο τῷ Ποσειδ]ῶνι («credendole, Teseo scagliò sul figlio maledizioni in nome di Poseidone»). Tale testo presume che le lettere]ῶνι del *P.Mich.* 6222A (fr. C, r. 7) costituiscano il finale del dativo τῷ Ποσειδ]ῶνι, integrazione che sembra però un autoschediasma suggerito dalla maledizione, nel nome di Poseidone, che Teseo scaglia contro il figlio nel secondo *Ippolito*. Infatti, è solo in questa versione delle *pièce* che, appresa la notizia del falso stupro dalla lettera della suicida Fedra (vv. 856-880), Teseo maledice Ippolito *in absentia*, appellandosi alla potenza del padre Poseidone (vv. 882-890). Sottendere questa dinamica *anche* nella prima versione del dramma non sembra tuttavia consigliabile e preferisco ricostruire: ὁ Θησεὺς, | πιστεύσας ἀ[ὐτῆ, κατεύ]γμ[α]τ[α] κατὰ τοῦ παιδ[ὸς ἔθετο ἐν τῷ ὑστέρω ἀγ]ῶνι («credendole, Teseo scagliò sul figlio maledizioni nel successivo agone»). Non è detto, infatti, che già nel primo *Ippolito* Teseo maledicesse il figlio nel nome di Poseidone, il cui coinvolgimento sarebbe una delle novità, introdotte nel rifacimento del dramma per esautorare Teseo

³⁵ Vd. SCHWENDNER 1988, 24-29; LUPPE 1994; CASANOVA 2014 e 2016.

³⁶ L'espressione *Tales from Euripides* risale a ZUNTZ 1955, 135, e coincide con la definizione di *narrative hypotheses* che VAN ROSSUM-STEENBEECK 1998 contrappone alle *learned hypotheses*, riferibili ad Aristofane di Bisanzio; cfr. MECCARIELLO 2014, 31-90.

³⁷ Vd. CASANOVA 2014 e 2016.

dalla responsabilità di aver causato la morte del figlio innocente. Di contro, la maledizione scagliata *de visu*, nel corso dell'agone, spiegherebbe una lampante discrasia rilevata nella versione conservata del dramma. Poiché, nella tragedia, Teseo maledice il figlio *in absentia*, è parso strano che il giovane sappia da subito che motore dell'incidente sia la maledizione paterna, di cui non dovrebbe essere a conoscenza. L'anomalia si spiegherebbe con l'ipotesi che, nella prima versione del dramma, la maledizione veniva scagliata da Teseo nel duro agone che vedeva contrapposti padre e figlio nei ruoli di accusatore e accusato. 2) Al r. 24, la frase che evoca la morte di Fedra con le parole (ricostruite) ἡ μὲν Φαίδρα ἑαυτὴν ἀνήρτησε non è sicura, perché presuppone un suicidio, per impiccagione, che sembra ancora una volta suggerito dalla stesura conservata del dramma. Ricostruirei, al limite, ἡ μὲν Φαίδρα ἑαυτὴν ἀπέκτεινε, perché è probabile che Fedra, nel Καλυπτόμενος, si uccidesse trafiggendosi con la spada di Ippolito, riconosciuta in altra parte del dramma come prova di colpevolezza del ragazzo. 3) Al r. 25, il testo della *hypòthesis* s'interrompe: le poche lettere visibili rimandano a un tardivo pentimento di Teseo: μετανοήσας δὲ ὁ Θησεύς ricostruisce Casanova. L'ipotesi sembra ratificata dal fr. B del *P.Mich.* 6222A, le cui ultime lettere (J.va.a I) riportano all'irrealizzabile volontà di Teseo di arrestare la fuga del figlio, riconosciuto innocente. Il ripensamento è, infatti, intempestivo e Teseo, come sembra dire la *hypòthesis*, ἀδύνατα [νοήματα ἐπέταξε³⁸.

Alcune considerazioni a margine merita il problema del titolo della tragedia, cui l'edizione digitale dovrà dedicare una sezione a sé. Al titolo d'autore Ἰππόλυτος, l'unico riportato nelle didascalie, fu presto associato (e forse già nel IV secolo a.C. ad opera del fiorentino commercio librario ateniese) un titolo secondario con la funzione di distinguere la prima dalla seconda versione del dramma. Nell'edizione digitale, appositi *links* dovranno consentire di visualizzare come il titolo della prima stesura sia riportato nella tradizione manoscritta. Alle varianti Καλυπτόμενος e Κατακαλυπτόμενος, rilevate fino all'edizione di Kannicht, si dovrà infatti aggiungere una rosa di ulteriori varianti desumibili dal *P.Oxy.* 4640, nel quale la *hypòthesis* è introdotta dai resti di un titolo (Iτος εI), su cui si è molto disquisito. Premesso che *epsilon* non può costituire l'iniziale del *genetivus auctoris* Εὐριπίδου (non richiesto in una silloge di *hypothèses* esclusivamente euripidee: da scartare dunque Ἰππόλυτος πρῶ]τος E[ὐριπίδου), il titolo è dai più ricostruito Ἰππόλυ]τος ἐ[γκαλυπτόμενος, dal verbo ἐγκαλύπτω. Esso farebbe riferimento al servo che, nel finale della tragedia, *s'incappuccia* alla maniera di Ippolito, inducendo Fedra alla confessione. Credo, tuttavia, che possa essere considerata un'ulteriore possibilità, fondata sul participio di ἐκκαλύπτω, ovvero Ἰππόλυ]τος ἐ[κκαλυπτόμενος. Il titolo si riferirebbe al servo che, calatosi nei panni di Ippolito, assestava il vero colpo di scena *svelandosi* (ἐκκαλύπτω) al cospetto di Fedra e inchiodandola alle sue responsabilità di menzognera accusatrice³⁹.

³⁸ Per le varianti al testo ricostruito da CASANOVA 2016, vd. CAROLI 2020, 169-239.

³⁹ Sul problema del titolo, vd. CAROLI 2020, 239-245.

L'edizione digitale contemplerà alcuni *addenda* alle sei testimonianze censite da Kannicht. Uno è certamente costituito da un passo di un'altra importante testimonianza papiracea riconducibile al problema dei rifacimenti dei drammi euripidei. Il riferimento è al *P.Oxy.* 76, 5093 (TM 129891), recante i resti della *epideixis* di un retore, attivo nel I secolo d.C., che fra le altre cose accosta il rifacimento della *Medea* alla riscrittura dell'*Ippolito*. Kannicht non fece in tempo, nel 2004, a schedare la testimonianza del papiro in *TrGF* 5.1, benché alcune anticipazioni permettessero di valutarne il contenuto già prima che, nel 2011, apparisse l'*editio princeps* del *P.Oxy.* 5093, per le cure di Daniela Colomo⁴⁰. Nel lungo testo del papiro assume la fisionomia di nuova testimonianza del primo *Ippolito* quanto si legge ai rr. 11-15 del fr. 2, col. IV: «Ma poiché avete protestato all'apparente contraddizione delle mie argomentazioni che ho passato in rassegna sull'*Ippolito*, ascoltate chi fu il vincitore e con quale dramma» (Ἄλλ' ἐπειδὴ τεθορύβησθε πρ(ὸς) τὴν ἐναντίωσιν εἶν(αι) δοκοῦ|σαν τῶν ἐ[μ]ῶν λόγων οὐς προδιεξήλ|θον π(ερὶ) τοῦ [Ἰπ]πολύτου, τίς ἦν ὁ νικήσας, | ἀκούσατ[ε, κ](αὶ) τίνι δράματι). Rivolgendosi al suo uditorio, il retore rammenta le diverse occasioni in cui Euripide, costretto a rivedere i drammi che non avevano suscitato l'approvazione del pubblico, ricevette dalle riscritture immediati benefici. La circostanza era suggerita infatti dall'*happy end* del ritorno in scena dell'*Ippolito*, vincitore alle Grandi Dionisie del 428 a.C. Di contro, la riscrittura di una *Medea* prima, che era stata contestata per l'uccisione visibile dei figli di Giasone⁴¹, non aveva ottenuto il risultato sperato. Donde l'attenzione del retore per l'apparente contraddizione che aveva sollecitato il *θόρυβος* degli astanti: i rifacimenti della *Medea* e dell'*Ippolito* non erano stati apprezzati allo stesso modo, perché non sempre la riscrittura di un'opera era garanzia di successo. Nel caso della *Medea*, infatti, il pubblico aveva preferito premiare un'altra madre assassina, l'attica Procne, protagonista del *Tereo* di Sofocle.

Ancora in tema di nuove testimonianze, si noterà come il sistema digitale possa rivelarsi efficace per valorizzare le fonti iconografiche e l'individuazione di possibili elementi di congiunzione con la rielaborazione del mito di Ippolito nel *Καλυπτόμενος*. Deludente, al riguardo, l'approccio di Kannicht, che relega la delicata questione delle pitture vascolari nelle poche righe di *TrGF* 5.1, p. 466. Di contro, nella nuova edizione digitale sarà possibile valorizzare argomenti tesi a rilevare la probabile (se non certa) dipendenza dal *Καλυπτόμενος* di almeno tre testimonianze vascolari.

La prima è costituita da un vaso apulo a figure rosse, risalente al 400 a.C. ca., portato all'attenzione degli studiosi da John Richard Green nel 2014⁴². A parere dello studioso, il lato A rappresenterebbe una scena di commedia in cui Fedra e la nutrice discutevano dell'*affaire* Ippolito (cfr. fig. 4). Sul lato B, due enigmatiche figure maschili, l'una di fronte all'altra, ammantate dal collo ai piedi, si guardano

⁴⁰ Vd. COLOMO 2011a-b. Della testimonianza del papiro dà ad esempio conto ZWIERLEIN 2004, 57, n. 2, sul fondamento di alcune anticipazioni fornite da MASTRONARDE 2002, 57, n. 94.

⁴¹ Per l'intricata questione, che presume la censura di una *Medea* di Euripide (o di Neofrone), anteriore al dramma conservato, (ri)portato in scena nel 431 a.C., vd. CAROLI 2020, 107-146.

⁴² University of Sydney, Nicholson Museum, inv. 2013.2; vd. GREEN 2014.

come se l'uno fosse il doppio dell'altro (cfr. fig. 4). Green rinuncia a decifrare il senso della seconda scena e attribuisce la prima a una parodia, verosimilmente aristofanea, dello Στεφανηφόρος. Ritengo invece che, se riletta alla luce della *hypòthesis* papiracea, la testimonianza vascolare possa essere ricondotta a parodia non del secondo, ma del primo *Ippolito*. La possibilità di vedere nelle figure ammantate del lato B Ippolito e il suo *alter ego* servile sarebbe coerente con la novità del travestimento, documentata nella *hypòthesis*, e si presterebbe bene alla lettura delle due scene come una sorta di unità tematica⁴³.

Altre due importanti testimonianze vascolari del Καλυπτόμενος sono opera del cosiddetto Pittore di Dario, figura di spicco, nel gruppo apulo-pittorico del IV secolo a.C., dalla cui officina uscirono manufatti ispirati ad ambedue le stesure dell'*Ippolito*. Kannicht prende in considerazione una sola opera del Pittore di Dario, quella, riportata su un cratere a figure rosse del 340-330 a.C., che rappresenta l'incidente di Ippolito⁴⁴ e che, secondo Kannicht, sarebbe riconducibile alla seconda redazione dell'*Ippolito* (cfr. fig. 6). Sul fondamento degli studi di Giustina Gregory, è possibile invece affermare che la scena in questione (di sicura ascendenza teatrale, come suggerisce la presenza del pedagogo che insegue il carro di Ippolito per avvisarlo del tardivo pentimento del padre) sia da ricondurre al primo *Ippolito*. Nel dipinto, infatti, l'incidente mortale, provocato dai cavalli imbizzarriti di Ippolito, è sollecitato non da Poseidone, ma da Lyssa, chiaramente connotata nel dipinto. Di contro, sullo stesso vaso, il dio del mare è appositamente rappresentato, nel livello superiore del campo visivo, mentre partecipa con olimpico distacco a un consesso divino. Il pittore intende evidenziare la sua estraneità verso l'incidente mortale che sta avvenendo al di sotto di lui, sulla terra, ai danni dell'innocente Ippolito. Nella prima stesura del dramma Poseidone non avrebbe avuto responsabilità nel causare la morte del nipote. A parere della Gregory, il coinvolgimento del dio rientrava fra le novità del rifacimento e comprendeva anche l'espedito delle tre ἀραί concesse da Poseidone al figlio Teseo. Queste non sembrano essere attestate altrove, nella tradizione mitica delle imprese di Teseo, ed Euripide vi avrebbe fatto ricorso solo in occasione della riscrittura dell'*Ippolito*⁴⁵.

Un importante *addendum* alle testimonianze iconografiche del mito di Ippolito in Euripide credo possa nuovamente ricondursi al citato Pittore di Dario. All'artista è attribuita la paternità di un coperchio di pisside a figure rosse, databile ancora al 340/330, su cui è raffigurato un guerriero barbato in nudità (Teseo), con mantello e fodero di spada, mentre si accosta con atteggiamento rassicurante a una donna affranta (Fedra), che fissa con lo sguardo una spada conficcata nel suolo (cfr. fig. 5)⁴⁶. Sebbene la testimonianza sia concordemente attribuita al primo *Ippolito*, è difficile che, nelle intenzioni del ceramografo, la scena volesse rappresentare il suicidio di Fedra, che avverrebbe secondo le stesse modalità descritte da Seneca nella sua *Fedra*, allorché la regina si trafigge con

⁴³ Per l'interpretazione della scena riportata sul lato B del vaso, vd. CAROLI 2020, 224-225.

⁴⁴ London, The British Museum, inv. F 279 = LIMC V, s.v. *Hippolytos* [1], 458, nr. 105.

⁴⁵ Vd. GREGORY 2009; CAROLI 2020, 215-217.

⁴⁶ Altamura (Bari), Museo Archeologico Nazionale, inv. 1108 = LIMC VII.1, s.v. *Phaidra*, nr. 16.

l'arma di Ippolito (vv. 1191-1198). È lecito infatti obiettare che se il ceramografo avesse voluto rappresentare questo momento dell'azione (riferendosi, è ovvio, al dramma greco), la spada avrebbe forse avuto la punta rivolta verso l'alto, come nell'iconografia del suicidio di Aiace. E anche la postura di Teseo, nel dipinto, suggerisce una situazione incompatibile con l'ipotesi del suicidio. Egli è visibilmente preoccupato quanto Fedra: ascolta la donna per conoscere la verità, mentre nel dramma di Seneca, quando Teseo recepisce l'intenzione suicida di Fedra, non solo non la trattiene ma la invita a procedere, essendogli ormai chiaro che sia lei la causa della catastrofe (vv. 1199-1200). Ci sembra dunque possibile affermare che nel dipinto apulo si sia voluto rappresentare un momento del dramma euripideo anteriore al suicidio di Fedra e già forse riconducibile all'incontro di Teseo con Fedra, dopo il ritrovamento della lettera contenente l'infamante accusa di stupro addebitata a Ippolito. Considerato che nella *Fedra* di Seneca (opera che molti debiti avrebbe contratto con il primo *Ippolito* di Euripide) la protagonista adduce a prova di colpevolezza di Ippolito la spada che questi aveva abbandonato nel talamo dopo la confessione erotica della donna, è probabile che la trovata della spada risalga non a Seneca, ma a Euripide, che la metteva già a frutto nel primo *Ippolito*, consentendo poi a Fedra di morire, alla fine del dramma, con la stessa arma appartenuta al ragazzo⁴⁷. Va da sé che il Pittore di Dario poteva conoscere l'opera di Euripide, non certo quella di Seneca. Ritengo altresì possibile che, proprio in virtù del legame sussistente tra il dramma latino e quello greco, possa rafforzarsi l'ipotesi di appartenenza al primo *Ippolito* del fr. *incertae fabulae* **953f Kannicht. Si tratta di un passo tragico adespotato reso noto nel 2003 da quattro frammenti del *P.Oxy.* 68, 4639, databili su fondamento paleografico al I-II secolo d.C. (TM 68948). Se lo stile del testo fa pensare a Euripide (ed è per tale ragione che Kannicht accoglie il testo del papiro tra i passi euripidei *incertae fabulae*), il mito di Ippolito sembra il più confacente al contenuto dei frustuli. Dato che il contesto non trova corrispondenza nello *Στεφανηφόρος*, tutto farebbe pensare a un nuovo apporto papiraceo riconducibile alla prima stesura dell'*Ippolito*, possibilità che unanimemente condividono studiosi ed editori del papiro. I due frammenti maggiori, di cui esso si compone (frr. 1-2), offrono i resti di una scena, parecchio concitata, il cui soggetto (Teseo), invocato dal Coro come *δεσπότης* (fr. 2, v. 34), si rivolge a un personaggio assente (Ippolito), additandolo come essere spregevole (*κακ[ός]*; fr. 1, col. I, v. 2). Quanti l'hanno visto fuggire lo lascino pure inveire contro suo padre (fr. 1, col. II, v. 8: *ἔατε δ' αὐτὸ[ν πόλλ' ὀνειδίζειν ἐμέ]*), lo lascino cuocere nel brodo della sua tronfia arroganza: *ἔαθ' ὑβρίζε[iv]*, si legge al v. 9 del fr. 1, col. II. La colpa addebitata al fuggiasco è dunque la *ὑβρις*, la stessa che il Teseo del primo *Ippolito* imputa al figlio in due passi dell'agone (frr. 437-438 Kannicht). Il sarcasmo del personaggio che parla è sottile: auspica che il codardo Ippolito fugga con i suoi cavalli (fr. 1, col. II, v. 13: *ἵππευέτω*), che abbandoni la città e che vaghi pure per desolate campagne (fr. 1, col. II, v. 15: *ἔρπ' ἐς ἀγ[ρούς]*). L'auspicio, anzi, è che si separi

⁴⁷ Per la nuova interpretazione della scena riportata sul coperchio di pisside altamura, attribuita al Pittore di Dario, vd. CAROLI 2020, 199-203.

immediatamente dai luoghi e dalla terra in cui egli crebbe (fr. 1, col. II, vv. 11-12: ὀρίζετο πρ[ὸς,... | καὶ γῆς ὄπο[υ]). È sfuggito agli editori e agli studiosi del papiro come il reiterato invito alla fuga e alla separazione da luoghi cari a Ippolito, espresso attraverso i verbi ἔρω e ὀρίζω, trovi corrispondenze nei vv. 929-937 della *Fedra* di Seneca, nei quali Teseo attribuisce al figlio analoghe immagini di allontanamento (*percurro*) e di separazione (*dirimo*) da luoghi cari: *Profugus ignotas procul / percurre gentes: te licet terra ultimo / summota mundo dirimat Oceani plagis / orbemque nostris pedibus obuersum colas, [...] sceleribus poenas dabis* («Da esule vattene attraverso popolazioni sconosciute: poniamo pure che una terra, costretta a ritrarsi all'estremità del mondo, ti separi grazie alle distese dell'Oceano e che tu vada ad abitare il mondo che è ai nostri antipodi, [...] orbene tu comunque pagherai il fio dei tuoi misfatti»). A parlare – nella tragedia frammentaria del papiro e, sicuramente, in Seneca – era dunque Teseo, ritratto mentre si rivolgeva al figlio, creduto latitante, rivolgendogli tutto il suo disprezzo unito a una solenne promessa. Si sbagliava Ippolito, se credeva di aver avuto la meglio (fr. 1, col. II, v. 18: νικᾶν) dandosi alla fuga. Teseo avrebbe saputo trovarlo, ovunque egli fosse andato, e trattarlo come il peggior nemico: ἐχθρῶν κά[κιστε, permette di ricostruire il papiro al v. 22 del fr. 1, col. II. Il paragone è ripreso nell'*Ippolito* secondo, quando Artemide, nel finale dell'opera (vv. 1315-1317), addebita a Teseo la colpa di aver trattato il figlio come ἐχθρῶν τινα (v. 1317). Il Teseo della tragedia ossirinchiata è altresì convinto (cfr. fr. 1, col. II, v. 24: ἐπίσταμαι) che la sua casa (ivi, v. 26: τοῦμόν μέλ[αθρον) troverà pace solo se il colpevole espierà la colpa (ivi, v. 25: εἰ γὰρ παθεῖν], un auspicio di cui è certo anche il Teseo di Seneca (cfr. v. 937: *sceleribus poenas dabis*). Evidente dunque come anche questo passo contribuisca a rafforzare l'idea che la *Fedra* di Seneca abbia contratto un debito notevole con la prima versione dell'*Ippolito* euripideo. Nella tragedia latina, credendo alle parole della moglie, Teseo scatena la sua ira contro Ippolito, descritto da Fedra come un fuggiasco (vv. 901-902). Nella lunga tirata che segue (vv. 903-958), Teseo non riesce a farsi una ragione dello stridente conflitto tra la santità apparente di un figlio, rispettoso di usi e tradizioni, e la sua propensione a contrarre passioni aborrite persino dalle bestie. Il re ha però una certezza: sarà in grado di scovare Ippolito, ovunque egli si nasconda. Questa parte del dramma è ritenuta dagli esegeti senecani un'invenzione del poeta latino, volta a rimpiazzare l'assenza dell'agone, tra padre e figlio, presente in ambedue gli *Ippolito* di Euripide. In realtà, che anche i vv. 903-958 del dramma senecano abbiano potuto trarre ispirazione dalla prima versione del dramma attico suggeriscono le stringenti somiglianze tra i passi citati del dramma latino e i resti del *P.Oxy.* 4639⁴⁸.

⁴⁸ Sui punti di contatto tra la *deprecatio* di Teseo nel primo *Ippolito* e nella *Fedra* di Seneca, vd. CAROLI 2020, 203-204.

Bibliografia

- AVEZZÙ 2003 = G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003.
- BARRETT 1964 = W. S. BARRETT (ed.), *Euripides. Hippolytos*, Oxford, Oxford University Press, 1964.
- BERTI 2019 = M. BERTI (ed.), *Digital Classical Philology. Ancient Greek and Latin in the Digital Revolution*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2019.
- CANTARELLA 1964 = R. CANTARELLA (ed.), *Euripide. Cretesi*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1964.
- CAROLI 2014 = M. CAROLI, *Cratino il Giovane e Ofelione, poeti della Commedia di mezzo. Con un'appendice su Cratino il Giovane nei Fragmenta poetarum Graecorum di Dirk Canter*, Bari, Levante, 2014.
- CAROLI 2020 = M. CAROLI, *Studi sulle seconde edizioni del drama tragico*, Bari, Pagina, 2020.
- CASAMENTO 2011 = A. CASAMENTO (ed.), *Seneca. Fedra*, Roma, Carocci, 2011.
- CASANOVA 2007 = A. CASANOVA, *I frammenti della Fedra di Sofocle*, in DEGL'INNOCENTI PIERINI *et al.* 2007, 5-22.
- CASANOVA 2014 = A. CASANOVA, *La recente hypothesis e la prima uccisione nell'Ippolito I di Euripide (con due considerazioni sul titolo)*, in A. PÉREZ JIMÉNEZ (ed.), *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego. Estudios en honor del Profesor Carlos García Gual*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2014, 233-246.
- CASANOVA 2016 = A. CASANOVA, *L'hypothesis dell'Ippolito I di Euripide: revisione dei due papiri e costituzione del testo*, in A. CASANOVA, G. MESSERI, R. PINTAUDI (edd.), *E sì d'amici pieno. Omaggio di studiosi italiani a Guido Bastianini per il suo settantesimo compleanno*, vol. II, Firenze, Gonnelli, 2016, 413-429.
- COLLARD 1995 = C. COLLARD, *Two Early Collectors of Euripidean Fragments: Dirk Canter and Joshua Barnes*, «L'Antiquité Classique» 64, 1995, 243-251.
- COLLARD, CROPP 2008 = C. COLLARD, M. CROPP (edd.), *Euripides. Fragments*, vol. I, *Aegeus-Meleager*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 2008.
- COLOMO 2011a = D. COLOMO, *Euripides' Ur-Medea between Hypotheseis and Declamation*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 176, 2011, 45-51.
- COLOMO 2011b = D. COLOMO, *5093. Rhetorical Epideixis*, in D. COLOMO, J. CHAPA (edd.), *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. LXXVI, London, Egyptian Exploration Society, 2011, 84-171.
- COMENTALE 2017 = N. COMENTALE, *I Fragmenta comicorum nei mss. Par. suppl. gr. 1013 e D'Orville 123 con alcune note inedite di Dirck Canter e Joseph Justus Scaliger ai frammenti dei comici greci e alle Chreiai di Macone*, «Hermes» 145, 2017, 235-247.
- COZZOLI 2001 = A. T. COZZOLI (ed.), *Euripide. Cretesi*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001.
- CROISSET 1910 = M. CROISSET, *Conjectures sur la chronologie de quelques pièces d'Euripide de dates incertaines*, «Revue de Philologie» 34, 1910, 213-223.
- CROPP, FICK 1985 = M. CROPP, G. FICK, *Resolutions and Chronology in Euripides: The Fragmentary Tragedies*, London, Institute of Classical Studies, 1985.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI *et al.* 2007 = R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, N. LAMBARDI, E. MAGNELLI, S. MATTIACI, S. ORLANDO, M. PACE PIERI (edd.), *Fedra: versioni e riscritture di un mito classico. Atti del Convegno AICC, Firenze, 2-3 aprile 2003*, Firenze, Polistampa, 2007.

DANEK 1992 = G. DANÉK, *Zur Prolegomena der Aphrodite im Hippolytos des Euripides*, «Wiener Studien» 105, 1992, 10-37.

DELEBECQUE 1951 = É. DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, Klincksieck, 1951.

FRIEDRICH 1953 = W.-H. FRIEDRICH, *Euripides und Diphilos: zur Dramaturgie der Spatformen*, München, Beck, 1953.

FUNAIOLI, MARZULLO 1994 = M.P. FUNAIOLI, B. MARZULLO, *Hypoth. Eur. Hippol. (I 205, 25-31 Diggle)*, «Musaeum Criticum» 29, 1994, 223-231.

GELLI 2004 = E. GELLI, *Sofocle e il mito: alcune considerazioni per la ricostruzione e la datazione della Fedra*, «Prometheus» 30, 2004, 193-208.

GELLI 2007 = E. GELLI, *Ippolito e Asclepio. Una nuova ipotesi per la datazione della Fedra di Sofocle e il mito: alcune considerazioni per la ricostruzione e la datazione della Fedra*, in DEGL'INNOCENTI PIERINI *et al.* 2007, 23-37.

GIUDICE 2017 = E. GIUDICE, *Resurrectio: il mito di Asclepio fra rilievi votivi e ceramica a rilievo*, «Ostraka» 26, 2017, 55-65.

GREGORY 2009 = J. GREGORY, *A Father's Curse in Euripides' Hippolytus*, in J. R. C. COUSLAND, J. R. HUME (edd.), *The Play of Texts and Fragments, Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston, Brill, 2009, 35-48.

GREEN 2014 = J.R. GREEN, *Two Phaedras: Euripides and Aristophanes?*, in OLSON 2014, 94-131.

HALLERAN 2000² = M.R. HALLERAN (ed.), *Euripides. Hippolytus*, Warminster, Aris & Phillips, 2000².

HERTER 1940 = H. HERTER, *Theseus und Hippolytus*, «Rheinisches Museum» 89, 1940, 273-292.

JOUAN, VAN LOOY 2000 = F. JOUAN, H. VAN LOOY (edd.), *Euripide. Tragédies*, vol. VIII.2, *Fragments (Bellérophon-Protésilas)*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

KISO 1973 = A. KISO, *Sophocles' Phaedra and the Phaedra of the First Hippolytus*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 20, 1973, 22-36.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, voll. I-VIII, Zürich-München, Artemis, 1981-1997; *Indices*, Düsseldorf, Artemis, 1991; *Supplementum (Abellio-Zeus)*, Düsseldorf, Artemis, 2009.

LORENZONI 2017 = A. LORENZONI, *Aristofane in frammenti*, «Eikasmos» 28, 2017, 423-456.

LUPPE 1994 = W. LUPPE, *Die Hypothese zum ersten Hippolytos (P.Mich. inv. 6222A)*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 102, 1994, 23-39.

MASTRONARDE 2002 = D.J. MASTRONARDE (ed.), *Euripides. Medea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

MAYER 1883 = M. MAYER, *De Euripidis Mythopoeia capita duo*, Berolini, Pormetter, 1883.

MCDERMOTT 2000 = E. MCDERMOTT, *Euripides' Second Thoughts*, «Transactions of the American Philological Association» 130, 2000, 236-259.

MECCARIELLO 2014 = C. MECCARIELLO, *Le ipotesi narrative dei drammi euripidei*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

MERKELBACH 1957 = R. MERKELBACH, *Heliodor I 10, Seneca und Euripides*, «Rheinisches Museum» 100, 1957, 99-100.

MILLS 1997 = S. MILLS, *Theseus, Tragedy, and the Athenian Empire*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

- MÜLLER 1984 = C.W. MÜLLER, *Zur Datierung des sophokleischen Ödipus*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1984.
- NEWTON 1980 = R.M. NEWTON, *Hippolytus and the Dating of Oedipus Tyrannos*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 21, 1980, 5-22.
- OLSON 2014 = S.D. OLSON (ed.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2014.
- PARATORE 1972 = E. PARATORE, *Lo Ἰππόλυτος καλυπτόμενος di Euripide e la Phaedra di Seneca. Discorso ai sordi*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania, Università di Catania, 1972, vol. I, 303-346.
- PASCUCCI 1990 = G. PASCUCCI, *Ippolito*, Milano, Mursia, 1990.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1933 = A. PICKARD-CAMBRIDGE, *Tragedy*, in J.U. POWELL (ed.), *New Chapters in the History of Greek Literature*, Third Series, Oxford, Clarendon Press, 1933, 68-155.
- PORRO 1997 = A. PORRO, *Gli Ippoliti di Euripide. Il dramma della conoscenza*, «Humanitas» n.s. 52, 1997, 331-347.
- ROBERT 1920 = C. ROBERT, *Die griechische Heldensage II. Die Nationalheroen*, Berlin, Weidmann, 1920.
- ROSSO, CASTELLANETA 2020 = N. ROSSO, S. CASTELLANETA, *Digital Edition of Fragmentary Ancient Greek Tragedy (DEFrAG-Tragedy): idea progettuale e modello di codifica*, «Futuro classico» 6, 2020, 153-180.
- SCHWENDNER 1988 = G.W. SCHWENDNER, *Literary and non-Literary Papyri from the University of Michigan Collection*, Diss. Ann Arbor 1988.
- SÉCHAN 1926 = L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, Champion, 1926.
- SNELL 1964 = B. SNELL, *Scenes from Greek Drama*, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press, 1964.
- SOMMERSTEIN 2014 = A.H. SOMMERSTEIN, *Menander's 'Samia' and the Phaedra Theme*, in OLSON 2014, 167-179.
- SOMMERSTEIN, TALBOY 2006 = A.H. SOMMERSTEIN, T.H. TALBOY, *The Fragments of Sophocles' Phaedra*, in A.H. SOMMERSTEIN, D.G. FITZPATRICK, T.H. TALBOY (edd.), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, Oxford, Aris & Phillips, 2006.
- STEVENS 1971 = P.T. STEVENS (ed.), *Euripides. Andromache*, Oxford, Oxford University Press, 1971.
- SUTTON 1984 = D.F. SUTTON, *The Lost Sophocles*, New York-London, University Press of America, 1984.
- TM = *Trismegistos. An Interdisciplinary Portal of the Ancient World* (risorsa in rete).
- TOSI 2017² = R. TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 2017².
- TrGF 5.1 = R. KANNICHT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5.1, *Euripides*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- VAN ROSSUM-STEENBEEK 1998 = M. VAN ROSSUM-STEENBEEK, *Greek Readers' Digests? Studies on a Selection of Subliterary Papyri*, Leiden-Köln, Brill, 1998.
- VAN ROSSUM-STEENBEEK 2003 = M. VAN ROSSUM-STEENBEEK, *4640. Hypotheses to a Theseus and Hippolytus?*, in N. GONIS, D. OBBINK, P.J. PARSONS (edd.), *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. LXVIII, London, Egyptian Exploration Society, 2004, 7-22.
- VIANINO 1993 = G. VIANINO (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Teatro*, Milano, Mondadori, 1993.
- WEBSTER 1967 = T.B.L. WEBSTER, *The Tragedies of Euripides*, London, Methuen, 1967.

WEBSTER 1969 = T.B.L. WEBSTER, *An Introduction to Sophocles*, London, Methuen, 1969.

WILAMOWITZ 1880 = U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Excursus zu Euripides Medea*, «Hermes» 15, 1880, 481-523.

WILAMOWITZ 1891 = U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Euripides. Hippolytos*, Berlin, Weidmann, 1891.

ZINTZEN 1960 = C. ZINTZEN, *Analytisches Hypmnema zu Senecas Phaedra*, Meisenheim am Glan, Hain, 1960.

ZUNTZ 1955 = G. ZUNTZ, *The Political Plays of Euripides*, Manchester, Manchester University Press, 1955.

ZWIERLEIN 2006 = O. ZWIERLEIN, *Hippolytos und Phaidra: von Euripides bis D'Annunzio. Mit einem Anhang zum Jansenismus*, Paderborn, Schöningh, 2006.

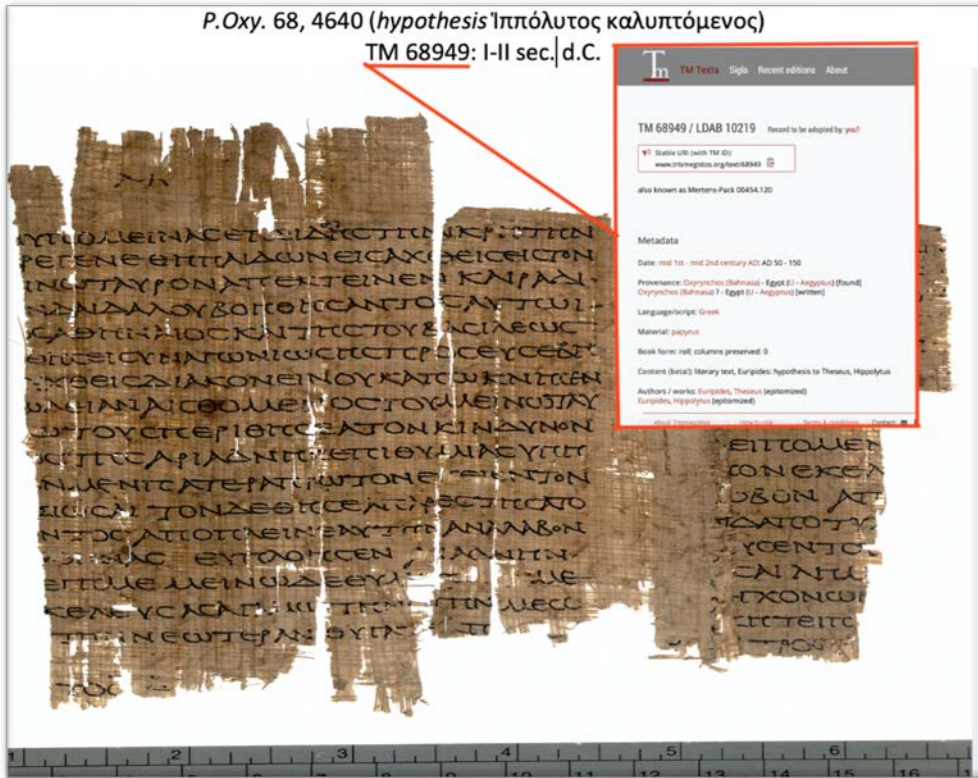


Fig. 1

432

αὐτός τι νῦν δρών εἶτα δαίμονας κάλει·
 τῷ γὰρ πονοῦντι καὶ θεὸς ξυλλαμβάνει

430 Stob. 4, 20, 25 (4, 441, 6 Hense) (π. Ἀφροδίτης) Εὐριπίδου Ἰππολύτου (SMA)· ἔχω δὲ—θε-
 ὄν·

432 1-2 Σ b7 Hom. Δ 249 b Erbse (1, 495, 11) ... συμβουλεύει τὸν οἰκεῖον πόνον προεπειπέ-
 ρειν ὑπηρετοῦντας τῇ τοῦ θεοῦ (b : τοῦ θυμοῦ T) βουλῆσει· καὶ τὸ τραγικόν (T : ὡς φησι καὶ ὁ
 τραγικός ἔνθεν λαβὼν b)· αὐτός τι—κάλει (om. b)· τῷ γὰρ—συλλαμβάνει· τοῦτο οὖν πρῶτος
 Ὅμηρος εἶπεν (Δ 247-9 scil.) || 1 Sud. α 4525 Adler (= *Mantissa provu.* 1, 32 [CPG
 2, 748, 19]) αὐτός τι—κάλει· ὁμοία (scil. ἡ παροιμία) τῇ
 κίνει' ... (Zenob. vulg. 5, 93 al. [vid. infra]) || 2 Stob.
 νίας) Εὐριπίδου Ἰππολύτου (MA : τ(οῦ) αὐτ(οῦ) scil. Εὐ-
 sen. 50, 46 [Apostol. 17, 43 b] CPG 2, 696, 18) | Clem.
 lin (totum locum ad F 168 exscripsi, ubi vid.) Εὐριπίδου
 γὰρ—συλλαμβάνει, id. ibid. 5, 3, 16, 8 p. 336, 21 Stählin p

Suda On Line Search

Home

Search results for **alpha.4525** in Adler number:
 Greek display: [Unicode \(Combining Diacritics\)](#)

Headword: **Αὐτός τι νῦν δρών, εἶτα τοὺς θεοὺς κάλει**
 Adler number: **alpha.4525**
 Translated headword: do something now (and) then call upon the gods
 Verbal Status: **high**
 Translation:
 The same as, "even with Athena (you must) move your hands."
 [sc. The latter is] a proverb suggesting that one should not sit around idle
 [relying] on expectations of the gods. It is applied to women, and
 especially those that should be working.

Greek Original:
 Αὐτός τι νῦν δρών, εἶτα τοὺς θεοὺς κάλει· ὁμοία τῇ, σὺν Ἀθηνᾷ
 καὶ χεῖρας κίνει, παροιμία ἐπὶ τοῦ μὴ χολῆσαι ἐπὶ ταῖς τῶν θεῶν
 ἐλπίσι καθήμενους ἀργεῖν, τίθηται δὲ ἐπὶ γυναικῶν, καὶ μάλιστα
 ὀφειλοῦσάν ἐργάζεσθαι.

Notes

430 procul dubio verba Phaedrae Hippolyto amorem ne
 Her. 4, 10-2) || 2 ἀμχανουιν M | Cf. [A.] Prgo;
 πόρον || 3 Cf. F 429, 3 || 1-3 Aristarch. trag. 14
 καὶ τὸν ἀθηνῆ εθένειν' τίθηται καὶ τὸν ἄπορον εὐρίσκει
 2, 153) τοὺς ἐρῶντας ... δεῖ ... πρῶτον μὲν τρατευτικα-
 μούς, προθύμους, εὐπόρους ἔν τοῖς ἀπόροις, ubi ποι
 (LSJ s. v. I 2) quam ~ F 663 ῥοetas' interpretandum esse

Fig. 2

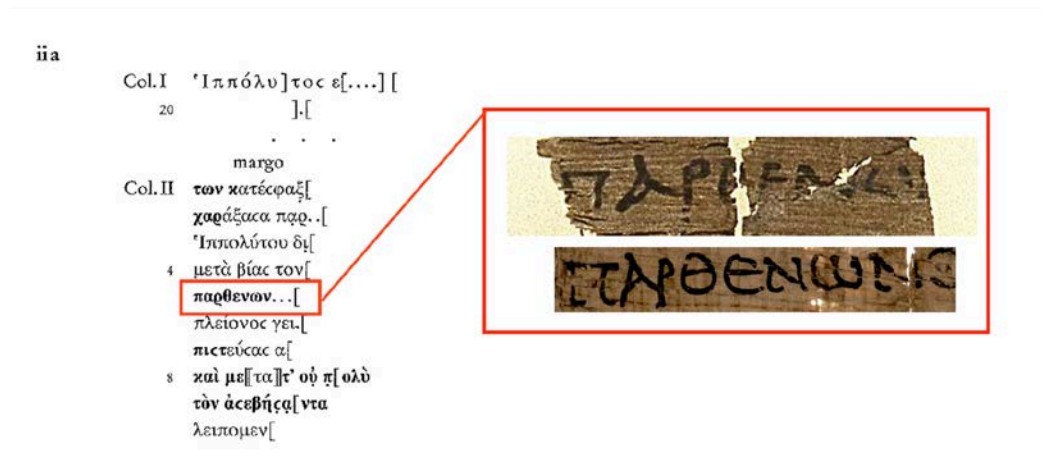


Fig. 3



Fig. 4

Fonti iconografiche

T 2|

(Pittore di Dario: Teseo, Fedra e la spada di Ippolito nel Καλυπτόμενος?)



340-330 a.C. ca.

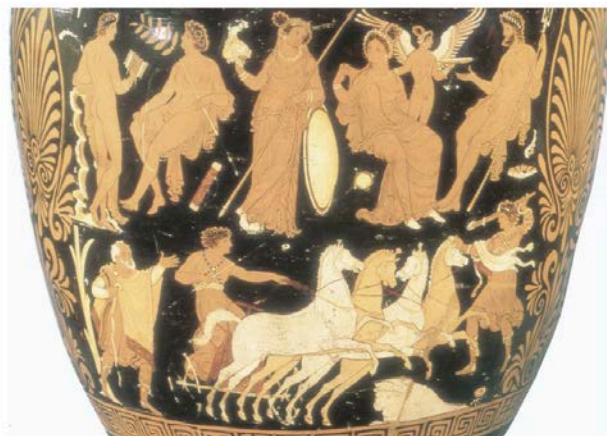
Altamura (Bari), Museo Archeologico Nazionale inv. 1108
(bibl. Caroli 2020, pp. 199-203)

Fig. 5

Fonti iconografiche

T 3

(Pittore di Dario: l'incidente di Ippolito nel Καλυπτόμενος?)



340-330 a.C. ca.

London, The British Museum, inv. F 279

(bibl. Caroli 2020, pp. 215-217)

Fig. 6

CRESCENZO FORMICOLA

*Epi- (Pan-)demia tra letteratura (classica), etica e politica:
pesti e la 'peste del Norico'*

SOMMARIO

Virgilio riserva, con l'epilogo della terza georgica, ampio spazio al racconto della peste del Norico, curato con particolare enfasi, di forma e di contenuto, allineandosi alla tradizione che in Tucidide e Lucrezio aveva trovato gli illustri narratori della celebre peste di Atene. Il poeta latino raccoglie l'eredità di quella tradizione anche nella condivisa convinzione dell'esistenza di un nesso tra la disgregazione provocata dal devastante evento epidemico e la destabilizzazione che un grave sconvolgimento sociale o la prospettiva di una guerra epocale possono produrre.

Parole chiave: Tucidide, Lucrezio, *Georgiche*, peste, sconvolgimento, etica, politica.

ABSTRACT

In third book's epilogue of *Georgics* Vergil narrates the Noric plague in a broad and emphatic way, in form and content. He aligns himself with tradition of Thucydides and Lucretius, famous narrators of the plague of Athens. The Latin poet collects the inheritance of the glorious tradition, of which he shares the beliefs that there is a connection between the disintegration caused by the epidemic and the destabilization that a serious social upheaval or the prospect of an epochal war event can produce.

Keywords: Thucydides, Lucretius, *Georgics*, plague, *stasis*, ethics, politics.

1. *Pesti: modelli greci e latini del racconto virgiliano*

Quando Virgilio completava la composizione del terzo libro delle *Georgiche*, la grave 'questione romana', ormai pluridecennale e tutt'altro che risolta, viveva anzi il suo momento più difficile: la resa dei conti tra i due *leaders* che si erano diviso l'impero, ma solo in attesa di un decisivo scontro frontale, si sarebbe consumata ad Azio nel settembre del 31 a.C.; ancora mancavano, dunque, accadimenti che, secondo le previsioni, si rivelarono assai sanguinosi, non meno di quelli che nella stessa Italia si verificarono prima che uno dei due contendenti la lasciasse, per così dire, 'in sicurezza', per raggiungere il teatro di guerra finale senza il timore di esplosive e pericolose sommosse. Il diffuso stato di apprensione scuoteva e scavava ancor più la sensibilità dell'autore del libro che, in ambito propriamente georgico, trattava, *conclusivamente*, la tematica del bestiame (*cura boum* e *cultus gregis*). Il tono drammatico degli *excursus* della terza georgica, indicativi della *Stimmung* vissuta dal loro poeta, si avvolge di una cupezza derivata dalla severità emergenziale del momento storico, che inclina a riflettere sulla eventualità di vivere un'esperienza assai dolorosa e, nello stesso tempo, già a piegarsi sull'amaro sconforto di doverla patire, insomma a temere l'abbattersi di un male capace di provocare conseguenze anche 'immedicabili',

nel caso Ottaviano¹, secondo un'ottica anti-antoniana, non ne fosse uscito vincitore. La sofferta onta prodotta dalla sconfitta in un duello e la sciagura di una peste si affilano nell'immaginario poetico all'orrore di uno sconvolgimento politico epocale: questa associabilità risiede negli effetti, di squilibrio e di disintegrazione (*ut antiquiores docebant*).

Ai vv. 209-283 della terza georgica, nell'ambito dello svolgimento del tema del sesso, la scena dei *proelia mixta*² che impegnano i due tori, descritta con enfasi epica (*reboant silvaeque et longus Olympus*, v. 223), introduce il motivo della follia dell'eros, che condanna i due contendenti ad acquisire la medesima identità di sconfitti: l'uno dal rivale, l'altro dall'amore furioso ed empio. La prima parte del libro, riservata agli armenti, si chiude (*hoc satis armentis*, v. 286) con immagini ancora fortemente espressive di foschi scenari: in preda al *furor* sessuale, le cavalle corrono oltre il Gargaro, oltre l'Ascanio, scalando montagne e attraversando fiumi; col muso rivolto allo Zefiro, fuggono sperdendosi verso Borea e Cauro e Austro. È il vento a ingravidarle (*mirabile dictu!*). Le *malae novercae*, aggiunge il poeta, spesso raccolgono e mescolano con erbe e parole non innocenti il liquido secreto dall'inguine di quelle bestie vittime del furore sessuale, il velenoso ippomane³. Con questo sfondo, dominato da un rituale magico rimestato nel clima mefitico, fa *pendant*, vero e proprio approdo descrittivo, la materia destinata alla chiusa del libro, stadio ultimo di una progressione drammatica. L'ispirazione poetica appare come incalzata dall'urgenza di procedere a una spettrale rappresentazione, quella della terribile epizoozia che aveva investito il Norico⁴. Centrale, tra i due *excursus*, e propedeutica alla tragica spettacolarità dell'epilogo, solennemente enfatico, cui il poeta inibisce, almeno limitatamente allo stesso terzo libro, ogni orizzonte riabilitativo di una visione positiva, trova spazio la lunga sezione riservata ai *greges* e alle *hirtae capellae* (vv. 287 ss.). La più autentica ragion d'essere di questo tratto testuale si rivela nella volontà autoriale di descrivere malattie e *remedia* (vv. 440 ss.), invero non di rado precari, spesso, infatti, evoluti nella soppressione della singola bestia per la sua diagnosticata irrecuperabilità. Il gran finale è riservato alla descrizione della peste, del contagio diffuso, della patologia di massa che massacra gli animali utilizzati nella *agri cultura*.

L'opportunità del confronto del testo virgiliano con *performances* letterarie (poetiche e storiografiche, greche e latine) appartenenti a epoche diverse e suggerite da diverse visioni della vita e del mondo sullo stesso contenuto, che è un vero e proprio *Leitmotiv*, risulta automatica per l'interprete, non solo per

¹ Cfr. FORMICOLA 2008b, 80.

² *Multa vi proelia miscent / vulneribus crebris* (vv. 220-221): l'immagine dell'intreccio rende con assoluta concretezza la condizione di 'imprigionamento' dei due rivali, entrambi avviluppati in una situazione priva di vie d'uscita.

³ Si veda al riguardo quanto scrive Arist. *hist. an.* 572a 22.

⁴ «Qui una volta l'aria ammorbata diede inizio a miseranda / stagione e l'infiammò di tutto il calore dell'autunno / e mandò a morte ogni razza d'animali, ogni razza di fiere, / infettò l'acque, inquinò i pascoli di peste» (vv. 478-481; la traduzione di questo passo delle *Georgiche* e di quelli di seguito riportati è di FORMICOLA 2013a). La narrazione dell'evento, anche se in modo molto generico, era stato annunciato ai vv. 67-68 (*subeunt morbi [...] / [...] et durae rapit inclementia mortis*).

scontate ragioni di disciplina critico-esegetica, ma anche, e direi soprattutto, perché proprio dalle relative collazioni emergono gli elementi che rendono perspicuo il senso originale del messaggio delle *Georgiche*, ispirato da intenzioni allusive emergenti, oltre che fondato su 'istituzionali' recuperi terminologici. Questi sono indicatori di una non meccanica intertestualità, sviluppata anche e forse soprattutto su analogie nella gestione della forma dei contenuti che custodisce le ragioni profonde di una opzione espositiva e descrittiva in cui l'*imitatio*, indiscussa, della tradizione letteraria si carica però di significative *variationes* e *oppositiones*.

In *Ilias*, 1, 42-54 e 439-457 e in *Oedipus tyrannus*, 22-57 e 168-187 (cfr. anche 449 ss.) di Sofocle le cause della diffusione, circoscritta, della pestilenza, un *λοιμός* mitologico, sono riconosciute, o sono indagate e poi riconosciute, grazie a un 'sapere' poetico, in una punizione invocata dal mortale e inflitta da un dio, per una colpa commessa da un singolo personaggio. Nel campo acheo la sottrazione di Criseide al padre Crise, sacerdote di Apollo, compiuta da Agamennone, è responsabile della vendetta del vecchio genitore che, intercedendo presso il figlio di Latona, ottiene la vendetta perché il dio provoca un'epidemia pestilenziale, poi cessata con la restituzione della fanciulla al padre⁵. In un breve spazio narrativo, peraltro solo preliminare nella trama, a sua volta il drammaturgo colloca l'evento epidemico inquadrato in un contesto che trova spiegazione in ragioni di ordine religioso e politico, nient'affatto biologico o, a qualsiasi livello, scientifico⁶. La causa della pestilenza va addebitata alla mancata punizione dell'autore dell'omicidio commesso molti anni prima, ma non scoperto e quindi non sanzionato, del re di Tebe, Laio: è questa la rivelazione che l'oracolo fa a Creonte. Autore del delitto si rivelerà lo stesso Edipo, macchiatosi, per quanto inconsapevole, anche della colpa di aver sposato la madre. Nel torno di tempo in cui Sofocle scrive questa tragedia, presumibilmente nel 424-423, ad Atene, come si sa, era invece effettivamente scoppiata, nel 430, una assai grave epidemia pestilenziale. Il filo-pericleo Tucidide narra nel secondo libro della *Guerra del Peloponneso* (47, 3-54, 5), *κίνησις μεγίστη* («l'immane sconvolgimento» avvenuto tra i Greci), la diffusione di questa epidemia pestilenziale nel secondo anno del quasi trentennale conflitto tra Sparta e Atene,

⁵ L'episodio iliadico richiama alla mente quanto narra Esiodo in *op.* 242-243: Zeus, adirato, colpisce con fame e peste (*ἐπήγαγε* [...] *λιμὸν ὁμοῦ καὶ λοιμὸν*) un'intera città per punire la colpa di un solo uomo (240: *κακοῦ ἀνδρός*).

⁶ Anche Catullo, in 64, 76-79 (*nam perhibent olim crudeli peste coactam / Androgeoneae poenas exsolvere caedis / electos iuvenes* [...] / *Cecropiam solitam esse dapem dare Minotaurō*), ricorda che in tempi mitici (*olim*) gli dèi alleati di Minosse mandarono la pestilenza nella città di Cecrope ponendo così fine a una guerra che la castigava ma che si trascinava troppo a lungo; la risposta dell'oracolo agli Ateniesi li obbligava a sottostare alla pena stabilita da Minosse (si veda, da ultimo, FO 2018, 817-818): il periodico tributo umano di sette fanciulli e sette fanciulle da offrire in pasto al Minotauro (cfr. Apollod. 3, 15, 7 ss.). La purificazione della città dalla pestilenza passa attraverso una forma di rituale paritario rispetto a quello usato per la sua salvezza dal nemico, la consegna di prigionieri: il nesso medicina-politica è tale che l'una sia modello dell'altra. E ancora: Ovidio in *met.* 7, 523-613 (la peste di Egina, col commento di KENNEY 2004, 277 ss.) fa raccontare da Cefalo a Eaco della peste di Atene, di chiara ispirazione lucreziano-virgiliana (secondo la versione fornita da Strab. 8, 375), come di una punizione inflitta dalla *iniqua* Giunone furiosa per il tradimento di Zeus con Egina.

voluto da Pericle e dallo storico approvato. La fuga dalle campagne e l'assembramento nella città di una massa enorme di persone propagano il contagio, facendo del Pireo un vero e proprio *cluster*, per usare, e non a caso, un esotismo tristemente attuale⁷. Nelle opere citate, che ospitano la notizia e la descrizione del male, è assente qualsiasi determinazione diretta del divino, anche se la componente religiosa resta comunque centrale. La responsabilità divina del castigo che si materializza nella propagazione della peste è tematizzata in *Esodo*, 9, 1-12 (la quinta piaga colpisce solo il bestiame degli Egizi, per volere del Signore), la cui prima redazione risale probabilmente al X secolo e la definitiva al V a.C.⁸; e solo nella 'fede' si possono trovare rifugio e terapia. Lucrezio spiega le origini dell'epidemia in un casuale accumulo degli atomi, che, indipendentemente dall'azione dell'uomo, in via autonoma cioè, per arcane connessioni con la terra⁹, rende l'aria malsana (*fit morbidus aer*, 6, 1097). L'odierno statuto epistemologico conserva la matrice razionalistica tucididea e apprezza la metodologia tecnica della pur superata fisica democriteo-lucreziana: i rispettivi giudizi scontatamente si differenziano per l'ovvia sproporzione del ruolo ricoperto dalla scienza, che rende inattuali eppure non per questo inutili le argomentazioni dello storico greco e del poeta latino; anche su queste si esercita la nostra critica che, però, le invoca in soccorso per acquisire una più avvertita comprensione.

Eventi di tale portata comportano stravolgimento dei costumi e perdita di ogni riferimento morale; assenza di regole, ἀνομία, aggravata dall'impotenza e dall'ignoranza dei medici, ἄγνοια. Lucrezio raccoglie, come si sa, l'eredità narrativa tucididea della 'peste di Atene' e la seleziona in modo molto significativo con una collocazione che non lascia dubbi sull'accezione metaforica che intende conferirle: l'epilogo¹⁰ del poema *Sulla natura delle cose*, un *locus*

⁷ Auspicio che nei tempi in cui vedrà la luce questo mio saggio l'esotismo abbia almeno perso di attualità e sia andato ad allargare il campo occupato da una terminologia divenuta odiosa e finalmente avvertita come ormai desueta nell'uso corrente. Sono stati pubblicati vari *instant-books* sulla malattia da Coronavirus, l'apocalittico Covid-19, che hanno addirittura acquisito una letterarietà. Segnalo, infine, che l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano ha organizzato un ciclo di seminari su *Epidemie e cambiamenti* (febbraio-giugno 2022).

⁸ Cfr. anche il *Secondo libro di Samuele*, 24 e *Geremia*, 21: si veda al riguardo STOLFI 2021, 102. Questo motivo del castigo fa registrare una attualizzazione in America con la formazione di ramificazioni oltranziste che hanno collegato lo scoppio della peste al tradimento compiuto, come essi presumono, dal papa contro il Signore per la linea da lui adottata nei confronti di persone divorziate e risposate (cfr. STOLFI 2021, 103).

⁹ Cfr. anche 6, 1124 (*[caelum] corrumpat*); così, poi, Verg. *buc.* 7, 57 (*vitio aeris*); *georg.* 3, 478 (*morbo caeli*); *Aen.* 3, 138 (*corrupto caeli tractu*); ne avrebbe fatto tesoro Ovidio in *fast.* 1, 688 (*vitio caeli*). Noi rinveniamo quelle cause nella natura, che, però, abbiamo offeso con abusi commessi a suo danno (gli 'eco-danni', gli 'eco-insulti'); la natura si è vendicata ricordandoci la nostra fragilità, come punitrici sono state le divinità nell'*Iliade* e nella tragedia sofoclea; ma chi, in questo nostro tempo, restituirebbe il maltolto o si accecherebbe come fece il figlio di Laio e figlio-marito di Giocasta?

¹⁰ Sempreché non si voglia accedere alla tesi, pur dibattuta ma non con obiezioni veramente cogenti o almeno convincenti, che il sesto libro sia mutilo e che quindi non si chiudesse con la raccapricciante rappresentazione che la tradizione manoscritta esibisce come conclusiva, o che ad esso seguissero altri libri nelle intenzioni dell'autore. E non è questa la sede per addentrarsi nella *quaestio*, notoriamente *vexatissima*. Probabilmente Lucrezio, rappresentando l'impegno di chi, ad onta del contagio che sarebbe stato letale, va in soccorso delle persone infette (6, 1246 mutua da Thuc. 2, 51, 5), 'insegna' a coltivare il principio della vanità del timore della morte e

assolutamente enfatico, è riservato al racconto di un immane disastro, per rivelarsi un banco di prova decisivo con la finalità didascalica di saggiare il grado di atarassia che il *discipulus* del propagatore del verbo epicureo è riuscito a sviluppare nell'animo del lettore¹¹. Un'errata interpretazione della pestilenza allontana l'uomo dalla saggezza; un criterio epistemologico che non contempi il 'distacco' psicologico da parte di chi non sa rinunciare a leggere l'orrore della *pestilitas* e a rimanerne colpito, sbarra il passo all'aspirante ospite del Κῆπος 'romano', precludendogli la scalata alla *turris eburnea*.

Ebbene, Lucrezio ammette l'*impasse* sanitario e confessa che *mussabat tacito medicina timore* (6, 1179)¹². Virgilio, allineandosi a una sorta di protocollo letterario¹³, correda la sua narrazione con la disarmante sentenza, ma la lapidarietà della presa d'atto contrasta con l'articolata presentazione del tenebroso scenario (e non è un caso che ricorrerà alla autotestualità nel sesto dell'*Eneide*¹⁴). Si leggano i vv. 549-553¹⁵:

cessere magistri¹⁶,
Phillyrides Chiron Amythaoniusque Melampus¹⁷.
Saevit et in lucem Stygiis emissa tenebris
pallida Tisiphone Morbos agit ante Metumque
inque dies avidum surgens caput altius effert.

L'azione della pallida Tisifone, assimilata a quella di Marte in *Aeneis*, 1, 511 (*saevit toto Mars impius orbe*) e a quella della stessa Erinni a 10, 761 (*Tisiphone [...] saevit*),

della vacuità dell'attaccamento alla vita: cfr., ad esempio, GIANCOTTI 1994, 566. E se Tucidide accenna all'illusione delle persone guarite di non più contrarre il contagio (2, 51, 6), Lucrezio non ne parla affatto, per non creare una 'occasione' di speranza in un contesto che deve conservare la sua alta drammaticità (cfr. SALEMME 1980, 81-82), anche per il raggiungimento di quei fini didattici di cui dicevo.

¹¹ Cfr. la nota precedente: è ben noto, tuttavia, che la questione ha destato larghissimo interesse nella critica lucreziana, pervenuta a disparate conclusioni; non può in nessun caso essere questa la sede né per riassumerle né per discuterle.

¹² L'archetipo è Thuc. 2, 51, 2, dove si lamenta l'inesistenza, ὅς εἴπειν, di una medicina particolare in grado di dare la guarigione. Non diversamente il Virgilio eneadico (12, 405 ss.) narrerà l'incapacità di Iapige di curare e guarire la ferita inferta dalla freccia a Enea. DIONIGI 2005³, 100, richiama l'attenzione sulla duplice serie allitterante (*mu-, me, mo-, ta- to- ti-*) che riproduce con l'onomatopea il balbettio della scienza medica che rimane nell'incertezza dell'ignoranza di fronte alla forza micidiale della peste.

¹³ FARRELL 1991 insiste sulla «literary allusion to Lucretius» da parte dell'autore delle *Georgiche*, che, fondandosi sulla tecnica della *oppositio in imitando*, procederebbe a un commento ironico dell'ipotesto.

¹⁴ La personificazione di *Morbos* e *Metus* nel mondo sotterraneo di *Aen.* 6, 275-276 rivela la ripresa intratestuale da parte del poeta, che vi vede consentaneità di ispirazione; è interessante che Sofocle (*Oed. tyr.* 27-28) sovrapponga il λοιμὸς ἔχθιστος, la «peste devastante», al πυρφόρος θεός, il «dio infuocato», la febbre bruciante che colpisce i Tebani infetti.

¹⁵ Riproduco il testo stabilito da CONTE 2013; me ne allontano per la sola mancata adozione grafica della *u* consonantica.

¹⁶ Lo stesso sintagma ad *Aen.* 12, 717, in uno svolgimento narrativo che sembra riunire, in una interessantissima intratestualità, il contesto in esame e quello del duello tra i tori sulla Sila del terzo delle *Georgiche*: *pavidi cessere magistri [i. e. pastores] / stat pecus omne metu mutum mussantque invencae*.

¹⁷ Suadente la suggestione di THOMAS 1988, 144, che il v. 550 possa essere una traslitterazione dal greco Χείρων Φιλλυρίδης (che corrisponde al primo emistichio del v. 1, 554 delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio) Ἀμυθαόνιός τε Μελάμπους.

è uno dei segnali che la mente del poeta è pervasa dall'ossessione della guerra e in quella direzione indirizza il lettore catturandone consentaneità.

Anche Virgilio, non casualmente a mio avviso, colloca, come si è detto, la descrizione di una piaga pestilenziale epidemica di esiziale manifestazione, la peste del Norico, alla fine del ciclo genuinamente georgico del suo poema didascalico, il terzo libro¹⁸. Ma nelle letterature greca e latina la costante di maggior tenuta nelle narrazioni di patologie diffuse è quella che pone al centro dell'attenzione la relazione fra peste e guerra. La cronaca di un'epidemia nelle letterature classiche non sa prescindere dal rilievo di affinità, contiguità o, meglio, consequenzialità con problemi di natura politica¹⁹: lo dimostra il ricorso a una terminologia addirittura parallela e a un quadro concettuale di stretta inerenza. Questa peculiarità è esternata da Tucidide, che pure mette da parte, ove sia per lui opportuno, le ragioni politiche, per coprire la strategia di Pericle responsabile della diffusione del male con l'allontanamento, come si diceva, dalle campagne di masse di persone divenute bersaglio degli attacchi del nemico, lì deliberatamente convogliato, e perciò costrette a concentrarsi nella città. Lo storico parla della correlazione tra pestilenza e *stasis* (e, quindi, ricorre a simmetria espositiva), uno sconvolgimento dai molteplici aspetti e complessi risvolti, come può essere, quindi, anche una guerra interna²⁰. La difficoltà di riorganizzare la vita individuale, legata alla quotidianità domestica e alla gestione del lavoro, si intreccia con quella di regolare i rapporti con gli altri; l'esercizio del potere politico deve fare i conti con novelle e/o rinnovate lotte all'interno della sua conduzione, le instabilità sopraggiunte si incrociano con gli sforzi di ritrovare un nuovo equilibrio che consenta, anche *sub alia specie*, il mantenimento di vecchie prerogative. Lo scoppio di un'epidemia, insomma, innesca rapidamente una problematica che inevitabilmente si ripercuote sul potere politico, finanche, in alcuni casi, a intaccarlo o addirittura ad abbatterlo. Anche Lucrezio, che parla di *tempus iniquum* della patria, sarebbe stato, a suo modo, coinvolto in questo tipo di riflessione²¹. Ben nota è l'avversione degli epicurei all'esercizio della politica;

¹⁸ Su questo punto tornerò nelle pagine successive.

¹⁹ PARRY 1969, 115, scriveva che la peste è un *πάθος* come la guerra, e anzi è un partner della guerra, e richiamava Thuc. 1, 23, 3: «E ciò che prima si raccontava a voce [...] ora divenne credibile: terremoti [...], eclissi di sole [...], siccità [...], carestie e quell'epidemia che produsse non piccoli danni e distruzioni (ταῦτα γὰρ πάντα μετὰ τοῦδε τοῦ πολέμου ἅμα ζυνεπέθετο)» (trad. di FERRARI 1985, 109-110).

²⁰ CAGNETTA 2001, 7 ricorda come Tucidide gestisca due *excursus*, sulla descrizione del *λοιμός* di Atene e su quella della *stasis* di Corcira, cui, peraltro, vengono riservate, oltre a quelle affinità lessicali e concettuali cui accennavo, anche lo stesso spazio descrittivo, nel rispetto, comunque, di una consolidata tradizione.

²¹ STOLFI 2021, 109 considera Lucrezio, «almeno in parte», lontano dal riconoscere un coinvolgimento diretto del potere politico nella diffusione del male epidemico, essendo l'autore del *De rerum natura* «ormai calato in tutt'altra realtà istituzionale e interamente dedicato a questioni di carattere fisico e filosofico» ('lontano', a mio avviso, o lo si è o non lo si è). FOWLER 1989, invece, mira a dimostrare che un impegno politico non è poi del tutto estraneo al pensiero lucreziano. Quella realtà – è il caso di osservare – è vissuta da Lucrezio con animo tutt'altro che sereno, anzi con animo tanto sconvolto da cercare nelle vie della filosofia epicurea l'*escamotage* per sé e per i suoi lettori: *Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo / possumus aequo animo nec Memmi clara propago / talibus in rebus communi desse salutem* (1, 41-43): il tormentato poeta della natura auspicherebbe il mantenimento di una pace, quella acquisita dopo la sconfitta di Catilina nel 62

Seneca in *Epistulae*, 21, 3 (= fr. 132 Usener) e 22, 5-6 (= fr. 133 Usener) tenta di dissuadere Lucilio dalla vita politica e cita due luoghi tratti dalle lettere di Epicuro a Idomeneo. Nel primo libro del *De dis* di Filodemo (*PHerc.* 26 xxv. 22-37 Diels) si legge che un epicureo potrebbe preferire la monarchia alla democrazia, se il re fosse più capace di preservare la pace; la riflessione è in qualche modo accolta da Lucrezio, che a 5, 1127-1128²² scrive *ut satius multo iam sit parere quietum / quam regere imperio res velle et regna tenere*. Come si sa, l'autore del *De rerum natura* ha strumentalizzato la narrazione della peste di Atene²³ con finalità assai diverse, di filosofo, di filosofo epicureo, e non di filosofo della storia. Ma non è evidentemente possibile dissuadere dall'impegno politico o dalla diatriba politica senza parlarne e senza esporre ragioni che invece persuadano ad allontanarsene, allontanandosi anche dal pensiero indotto da uno *status* istituzionale, politico e sociale obiettivamente critico. Al significato profondo della narrazione della peste del Norico, invece, a mio avviso, fortemente politicizzato e politicizzante, diciamo pure ideologizzante in vista di un consenso augusteo, tenta di approdare questo saggio, con lo scopo di dimostrare l'originalità con cui l'autore delle *Georgiche* ha affrontato un tema comune, proposto, però, sempre con finalità che vanno oltre il puro racconto.

La pandemia ha sconvolto e distrutto (sembrava incredibile!) l'eccessiva sicurezza anche di noi uomini del nostro tempo, troppo fiduciosi (in rari casi scettici o addirittura diffidenti) di certa tecnologia e di ingegneria genetica di altissimo profilo, soprattutto foranee, increduli che potesse insorgere un fenomeno, sciagurato, mostruoso, cui quelle non sapessero far fronte. Di qui, suffragato anche, se non addirittura, provocato dalle molte incertezze e contraddizioni della scienza (ancora!), di virologi, epidemiologi, infettivologi ecc., si erge il malcontento generale, il pessimismo, la pericolosa tendenza al discredito. Leggere gli antichi, la loro storia e le loro diversità rispetto a noi soccorre quando ci impegniamo a interrogare il nostro tempo, sforzandoci di guardare la nostra storia *ab externo*, come dal di fuori guardiamo l'antichità, senza rimanere invischiati in noi stessi e senza perdere di vista le molteplici alterità; è quello che Luciano Canfora²⁴ chiama «conoscere *per differentiam*», quando differenza esista, s'intenda. Come Lucrezio e Virgilio prendono le distanze dai criteri di individuazione delle cause e dall'interpretazione del *λοιμός* adottati da Omero, da Sofocle e da Tucidide, così le prendiamo noi da tutti loro; con quelle

a.C., che a lui sembrerebbe ancora non irrimediabilmente perduta (cfr., in proposito, GIANCOTTI 1959, 139 ss. e 1994, 418-419).

²² Secondo la trasposizione di Munro; cfr. BAILEY 1921², *ad loc.*

²³ A 6, 1147-1149, parlando della condizione degli infetti, il poeta scrive che la gola sudava nero sangue e la *lingua*, definita *animi interpres, manabat cruore*. COMMAGER 1957, ben più di sessant'anni fa, prendendo spunto, tra l'altro, dal valore estensivo impresso al sintagma riportato per indicare una parte anatomica, rimarca la tendenziale proiezione terminologica verso un'area semantica altra, in questo caso etica. La strumentalizzazione attraverso l'uso della metafora è un'abitudine compositiva della poesia didascalica.

²⁴ Cfr. CANFORA 2002, 34 ss.

testimonianze si misura la nostra diversità, che con maggiore chiarezza emerge, auspicabilmente, alla nostra coscienza.

Quando, secondo le parole di Tucidide, prende piede la tesi complottista che l'origine della pestilenza fosse da addebitare agli Spartani che avrebbero avvelenato i pozzi del Pireo, lo storico vincola, ma in modo capzioso – ancora una volta nel rispetto di una *convenienza* politica e ideologica –, in un rapporto stretto di causa-effetto, il fenomeno pestilenziale, la νόσος (*morbis* per gli autori latini²⁵), all'evento bellico. Il racconto di Virgilio mira a fornire indicazioni che, mascherate sotto la forma di un puro dato georgico, servono ad avviare il fruitore del testo all'estensione del messaggio in senso storico-politico, e anche per lui è automatico lo stretto collegamento peste-guerra: l'approssimarsi dell'epilogo del conflitto decisivo tra i due triumviri ispira la chiusa del terzo libro con la magistrale spettacolarizzazione degli effetti del *morbis* che avrebbe distrutto del non lontano Norico non solo gli armenti ma il tessuto sociale, l'impianto religioso, l'apparato etico, il sistema della disciplina tra gli uomini, la stessa sacralità del concetto di morte. Vorrei dire di più: Virgilio riserva ampio spazio e larga enfasi al racconto della peste del Norico per proiettare il pensiero del lettore alla *stasis* romana, così allineandosi alla tradizione che collegava sempre l'un fenomeno all'altro, di reciproca non pertinenza intrinseca, ma assimilati, direi con perfetta metaforizzazione, da un consolidato patrimonio culturale, in cui l'autorevolezza di Platone costituiva un punto di riferimento certo: nella *Repubblica* (8, 544c) il filosofo, elencando quattro forme di 'costituzione', definisce, ironicamente, 'nobile'²⁶ l'ultima, la quarta, il regime tirannico, ἔσχατον πόλεως νόσημα. Tucidide (3, 82, 1) attribuisce alla *stasis* provocata dalla guerra l'insorgere di destabilizzazione, disgregazione sociale, declino morale, di tale portata che «tutta, per così dire, la stirpe greca ne fu sconvolta» (πάν ὡς εἰπεῖν τὸ Ἑλληνικὸν ἐκινήθη).

Omero, Sofocle e Tucidide pongono all'inizio delle loro rispettive opere il racconto della pestilenza; Lucrezio (6, 1090-1286) e Virgilio (*georg.* 3, 470-567)²⁷ alla fine, per etichettare la vicenda come un evento senza futuro, o suscettibile di degenerare nella cancellazione della prospettiva. Lucrezio viveva una crisi morale, sociale e politica che colpiva l'intero sistema dei valori, e quindi anche le istituzioni; egli combatte i conformismi religiosi per giungere alla verità e così abbattere la crisi morale. Parla della peste di Atene perché era l'evento epidemiale più noto; Virgilio, forse, inventa lo scoppio della peste nel Norico, ma sceglie un territorio geograficamente vicino per sollecitare la sensibilità del lettore, l'*agricola*, al quale prospetta una lugubre visione: *pallida Tisiphone* [...] / *in* [...] *dies avidum*

²⁵ *Pecudum pestes* di Verg. *georg.* 3, 471 è l'unico luogo in cui *pestis* assume il significato di 'malattia'; altrove l'uso è sempre metaforico: cfr. STOK 1988, 47.

²⁶ La congettura διαφέρουσα di Adam e Burnet è conservata, da ultimo, da VEGETII 2006, *ad loc.*, contro la lezione dei manoscritti, διαφεύγουσα, che SLINGS 2003 pone *inter cruces*. In *Contro Aristogitone*, 1, 80 Demostene, come ricorda CAGNETTA 2001, 22, definisce il suo avversario λοιμός; ma anche nel nostro uso gergale è presente il termine 'peste' per apostrofare una persona dal comportamento a vario titolo insopportabile.

²⁷ Si veda anche *Aen.* 3, 121-171, dove si parla dello scoppio della peste a Creta.

surgens caput altius effert (3, 553). Allerta l'immaginario del lettore italico²⁸ avvicinando il teatro geografico dell'epidemia al territorio italico, non solo, ma avvicinandolo anche, in realtà, dal punto di vista temporale: quel *nunc quoque post tanto*, «ancor ora, dopo tanto» di v. 476, è un avvertimento sulle ancora visibili conseguenze del disastro, riconoscibili (*tum sciat [...] si quis [...] videat*, vv. 474-476), nei *deserta regna pastorum* e nei *longe lateque saltus vacantis* (vv. 476-477). Il poeta prende le distanze da narrazioni di tipo mitologico, come era avvenuto con Omero e con Sofocle, e da narrazione di eventi verificatisi in territori lontani dall'Italia, come era stato per Lucrezio, e prima ancora per Tucidide evidentemente, che parlano, come si sa, della peste di Atene proveniente dal lontano Egitto. Anzi, sottolinea che si tratta di un evento ben noto²⁹. Mynors³⁰ ricorda che il regno del Norico, finalmente assorbito da Roma nel 15 a.C., occupava all'incirca l'attuale provincia austriaca di Kärnten nelle Alpi orientali, all'estrema punta settentrionale dell'Adriatico, e che aveva una discreta mole di scambi commerciali con Roma, senz'altro notevolmente cresciuti alla metà del I secolo a.C., al tempo di Cesare (cfr. *civ.* 1, 18, 5)³¹, quando Virgilio era un giovane ventenne. Inoltre, fra il 36 e il 33, anni in cui il Mantovano lavorava alla composizione delle *Georgiche*, Ottaviano, impegnato sulle Alpi orientali in campagne militari contro i Giapidi (i *Iapydis arva Timavi* sono evocati al v. 475), poté giovare della copertura assicurategli dalle amiche popolazioni del Norico. Che l'evento fosse stato inventato da Virgilio o, poco probabilmente, che il poeta lo avesse desunto da una fonte a noi non pervenuta molto relativamente interessa³².

²⁸ Perché il Norico, tra le Alpi carniche e il Danubio? I commenti, a cominciare dall'archetipo serviano, non sembrano avvertire l'esigenza di porsi questo interrogativo e di interpretare le sue possibili risposte come possibili acquisizioni utili a meglio comprendere le intenzioni virgiliane, le finalità profonde cui il poeta mira. *AERIAS ALPES] id est Galliam e NORICA SIQVIS C.] Noricum pars est Illyrici* sono le due secche chiose serviane, che palesemente si limitano a fornire un'indicazione geografica fine a sé stessa. THOMAS 1988, 129-130 scrive che il mantovano Virgilio «not very restrictively» indica l'Italia nord-orientale. È lecito pensare – sostiene DELLA CORTE 1986, 69 – che Virgilio ne fosse informato fin dai tempi della gioventù vissuta nel Mantovano (*buc.* 1, 50: *nec mala vicini pecoris contagia laedent*) e che quella notizia, raccolta anni prima, fosse stata poi riconfermata al tempo della composizione delle *Georgiche*. A noi sembra che le motivazioni, più recentemente avanzate, di Mynors e Pavan (cfr. *infra*, nn. 30 e 31) siano assai degne di considerazione.

²⁹ Cfr. RICHTER 1957, 317-318: «So darf auch die Seuche als historisch betrachtet werden, umso mehr als die Römer seit jeher enge Verbindung mit dem Ostalpenraum unterhielten [...] und über die dortigen Vorgänge unterrichtet waren». La storicità dell'evento è stata alternamente ammessa o contestata con maggiore o minore convinzione: DREW 1929, 247-250, individuava, ad esempio, una precisa periodizzazione dell'epidemia nell'arco temporale degli anni 44-43 a.C., considerandola uno degli eventi eccezionali, cui fa cenno la storiografia, verificatisi dopo l'assassinio di Cesare; FLINTOFF 1983, 86-92, condivide il credito del Drew e considera attendibile la puntualizzazione geografica da lui prospettata. L'ha ripetutamente ritenuta invece convenzionale HARRISON 1976-1977 e 1979, 1-6. Già HEURGON 1964 aveva negato veridicità storica alla narrazione virgiliana, peraltro non confermata da nessuna testimonianza archeologica o storiografica. Una esaustiva messa appunto della questione si può leggere in STOK 1987.

³⁰ Cfr. MYNORS 1990, 250.

³¹ Cfr. PAVAN 1987, 765.

³² Questa ipotesi avanzata circa novant'anni fa da HANOZIN 1933.

2. I segni e gli effetti del male

La *failure* del *labor improbus* e della positività dell'età di Giove è sconsolatamente confessata nella domanda di v. 525a, *quid labor [...]?*³³, è vanificata la fattività del lavoro agreste nel riconoscimento di una irrecuperabile impotenza, anch'esso espresso con un amaro interrogativo: *quid vomere [...]?* (vv. 525b-526). Di fronte allo strapotere del male, il modello etico e ideologico della vita rustica va in crisi. La moria del bestiame³⁴, che si può estendere all'uomo, decreta una crisi economico-sociale senza pari, duratura nel tempo, distruttiva praticamente, anche se Virgilio non legge questo pur incisivo risvolto dell'epidemia³⁵ in termini di crisi economica; la sua sensibilità, come quella degli *agricolae*, è turbata dallo sconvolgimento della natura, umana e animale. «Intorno agli ovili il lupo non studia insidie / né gira attorno ai greggi di notte: una cura / più ansiosa lo frena [...] muore, invano difesa dal sinuoso rifugio, anche / la vipera e le idri stordite con le squame rizzate»³⁶.

it tristis arator
 maerentem abiungens fraterna morte iuvenum,
 atque opere in medio defixa reliquit aratra.
 Non umbrae aliorum nemorum, non mollia possunt
 prata movere animum, non qui per saxa volutus
 purior electro campum petit amnis; at ima
 solvuntur latera, atque oculos stupor urget inertis
 ad terramque fluit devexo pondere cervix.
 Quid labor aut benefacta iuvant? Quid vomere terras
 invertisse gravis?³⁷

³³ LA PENNA 2005, 90-92 rinviene «il senso dell'assurdo» nell'immagine degli animali che derogano dal loro comportamento abituale: lupi che non insidiano gli ovili, daini e cervi che si aggirano tra le case degli umani, serpenti che muoiono fuori dalle loro tane. Lo studioso ammette nella descrizione virgiliana la presenza del «terrore di una forza diabolica e oscura», per quanto veda senz'altro che il poeta riconosce la causa del disastro nelle ragioni di una natura stravolta nelle sue leggi. NICASTRI 2004, 425-426 osserva che il poeta «*proprio in forza della sua convinzione di fondo [...] leva come un grido di protesta dinanzi alla morte di animali innocenti*» (corsivo dell'autore).

³⁴ «Così dappertutto sui prati rigogliosi muoiono i vitelli / e vicino alle greppie ricolme lasciano la vita dolce [...]. Ecco poi fumante sotto il duro aratro il toro / crolla e dalla bocca vomita sangue misto a bava / e lancia gemiti estremi» (vv. 494-513).

³⁵ Come ricorda STOLFI 2021, 18, Procopio di Cesarea (*bell. pers.* 2, 23), nel VI secolo d.C., sarà il solo a parlare apertamente delle implicazioni economiche della 'peste di Giustiniano'. Già Cipriano, ma *en passant*, nel *De mortalitate* denunciava che la peste esplosa a metà del III secolo nell'Africa settentrionale aveva prodotto la crisi delle istituzioni pubbliche e produttive. Pandemia (senza articolo, sinistramente personalizzata) è uno strumento che la fatalità, e forse non sempre la pura fatalità, usa per destabilizzare la vita degli uomini, individualmente e consociativamente, e, di conseguenza, essa condiziona le politiche, le economie, ma non in modo omogeneo e universalmente negativo. Certamente la globalizzazione, spostando il discorso alla nostra attualità, è responsabile di una mancata circoscrizione del fenomeno e della sua almeno iniziale scarsa gestibilità. Pandemia induce a soffermarsi per interpretare la perdita della libertà, riconosciuta, sì, 'sacrosanta', ma subito dopo averne accettata la inevitabilità dai sequestrati nelle proprie case.

³⁶ *Georg.* 3, 537-545.

³⁷ *Georg.* 3, 517-526.

L'aratore, dal codice georgico-didascalico proposto nella sua *duritia* (*durus uterque labor*, 2, 242), ritratto nella sua *ira* (*iratus silvam devexit arator*, 2, 207), è ora imbrigliato nel viluppo della *tristitia*. Quel sintagma *fraterna morte*, isolato dalla pentemimere, è epesegetico del *maerentem*, d'inizio di verso, con l'eclissi della sinalefe che lega indissolubilmente ma anche inesorabilmente spezza. Il gesto dell'aratore e *contrario* solo separa – avallando il 'gesto' estremo, quello compiuto dalla morte – il giovinco già caduto dal giovinco che presto cadrà. Con la strategia dell'autotestualità Virgilio ridesta la memoria poetica del lettore riecheggiando il grido carico di *pathos* di 2, 510, *gaudent perfusi sanguine fratrum*, manifesto della deriva che una crisi politica sa fomentare snaturando anche i più stretti rapporti parentali. La peste, con i suoi orrori che oscurano i toni dell'epilogo della terza georgica, è come una guerra, con le sue atrocità che offuscano il finale della seconda; è sfrenata e rovinosa, finalmente, come i cavalli che trascinano il carro che non *audit habenas*, lo scenario minaccioso sul quale cala il sipario dell'epilogo della prima georgica (v. 514). Virgilio riserva i finali di ciascun 'canto' a *ekphrāseis* che hanno tutte, in forme ora dirette ora metaforizzate in un'epidemia ovvero in un racconto mitologico³⁸, un carattere politico.

Il fenomeno della pestilenza, che fino a Virgilio aveva accumulato una massiccia tradizione poetica e storiografica, viene da lui analizzato e sottoposto a una rielaborazione che fissa una stretta correlazione, questa volta *tra natura e storia*. L'epidemia pestilenziale è per lui un evento innaturale, impreveduto dalle leggi dell'agricoltura che, impotenti, vengono da esso annullate. La peste segna un arresto della vita degli *agricolae* (trasfigurazione dei *cives Romani*) e del suo sviluppo, come le guerre civili segnano il regresso della civiltà. L'antitesi tra la condizione di sanità e lo stato epidemico in ambito storico-etico-politico diventa contrapposizione e/o, peggio, confusione di bene e male, di lecito e di illecito (*fas/nefas*)³⁹, di giusto e di ingiusto. Le insidie della corruzione cittadina si trasmettono con gli stessi meccanismi incontrollabili di una pestilenza e possono inquinare anche una *iustissima tellus*⁴⁰. La peste è un assurdo, come assurde sono le lotte fratricide che insanguinavano l'Italia. Virgilio si scaglia contro il brutale meccanicismo della natura, che, quando 'si ammala', opera con criteri di amoralità, infliggendo sofferenze a creature incolpevoli che pagano per errori non propri, ma allo stesso tempo scaglia la sua accusa a protagonisti della politica e della storia che infliggono sofferenze ai cittadini. È la pandemia che investe il codice del comportamento, pandemia dei *mores*. Virgilio confida nell'azione moralizzatrice del *iuvenis*, cui ha augurato lunga vita proprio per riportare ordine in un impero in pericolo⁴¹. E il riuso del linguaggio lucreziano è deliberatamente

³⁸ Sui risvolti politici dell'epilogo della quarta georgica racchiusi nell'episodio di Orfeo ed Euridice mi permetto di rinviare a FORMICOLA 2008a, 11-90.

³⁹ Cfr. *georg.* 1, 505-507: *quippe ubi fas versum atque nefas: tot bella per orbem, / tam multae scelerum facies, non ullus aratro / dignus honos.*

⁴⁰ *Georg.* 2, 461: *Fundit humo facilem victum iustissima tellus.*

⁴¹ Per GOREY 2021, che giustamente sottrae l'epos virgiliano all'anonimato ideologico epicureo e a un disinteresse filosofico, l'*Order* (stoico) dell'*Eneide*, garantito dalla figura del principe, che cancella *in re* l'operato del Senato, contrasta con il *Disorder* atomistico di matrice epicurea. È quel

scelto perché gli consente di rendere ancor più concreta l'antilucrezianità del suo messaggio⁴².

3. La 'non semplice' via della morte

nec via mortis erat simplex; sed ubi ignea venis
omnibus acta sitis miseris adduxerat artus,
rursus abundabat fluvidus liquor omniaque in se
ossa minutatim morbo conlapsa trahebat⁴³.

Sin dalle note iniziali il poeta avverte del carattere assolutamente esiziale del *morbus*⁴⁴. L'intensa espressività degli effetti fonici correda la descrizione di apertura di una musicalità corrispondente alla cupezza di un'atmosfera mefitica, che aleggia su immagini di dissoluzione⁴⁵. È opportuno fermare l'attenzione sull'aggettivo *simplex*, qualificante la *via mortis*, in effermimere al primo emistichio del v. 482, *nec via mortis erat simplex*⁴⁶, sulla cui interpretazione grava la relativa glossa serviana: *NEC VIA MORTIS ERAT SIMPLEX nec moriebantur ex usu, id est secundum naturalem ordinem, non tantum fuga animae, sed etiam corporis resolutione. Est autem hoc Sallustii, qui ait ne simplici quidem morte moriebantur*⁴⁷.

che recentemente osservava CANFORA 2022, 23 a proposito della realtà della nostra classe politica, emersa in tutta la sua criticità da qualche tempo a questa parte, quando afferma che forse ci si avvia verso un «PUA», un 'Partito Unico [internamente] Articolato' che asseconda la volontà di uno solo. Del resto, democrazia significa governo di pochi primi pensanti assecondati da tanti secondi co-pensanti o, forse meglio, non-pensanti, *peones*, insomma, una genia presente, forse, in tutti gli ambienti.

⁴² WILKINSON 1969, 63-65 vi leggeva una influenza sfociata in una reazione polemica al mondo del *De rerum natura* nei suoi termini religiosi e morali; THOMAS 1988, 4 (*Introduction* del primo volume) sottolinea la ripresa degli aspetti formali; GALE 2000, 3-4 sostiene che le ipotesi sono legate al periodo storico in cui le tesi sono formulate. La studiosa afferma – e ritengo che il pensiero possa essere condiviso – che è necessario, sul piano metodologico, ammettere una pluralità di significati all'interno di un testo e che nessuna interpretazione potrà essere considerata definitiva per tutti i lettori, in ogni epoca; non va tralasciato il pur datato e tuttavia prezioso contributo di MERRILL 1918, *passim*. Sulle riprese lucreziane in Cicerone utile PUCCI 1966.

⁴³ *Georg.* 3, 482-485.

⁴⁴ Macrobio (*Sat.* 4, 4, 16) inserisce in un breve elenco, riportato *exempli gratia*, tra i casi in cui Virgilio mostra empatica *miserordia* e *miserordia* mira a generare, proprio questo di *georg.* 3, 482, *Nec via mortis erat simplex*, associando la ferilità dell'immagine a quella degli scenari successivamente presentati, *et cetera in descriptione morbi*: leggo il riferimento macrobiano nei *Testimonia* citati da RIBBECK 1894, 167.

⁴⁵ Il gioco delle allitterazioni, orizzontale (*via* [...] *venis*; *minutatim* / *morbo* [allitterazione 'a ponte']) e verticale (*simplex* [...] / [...] *sitis*; *mortis* [...] / [...] *miseros*), e persino in *enjambement* (*artus* / *rursus*), l'accostamento verticale *mortis* / *morbo*; il richiamo sillabico a distanza *siTIS* / *MORbo*, se può passare l'impressionismo di quest'ultimo rilievo, sono segnali di un ricercato fitto collegamento tra significante e significato.

⁴⁶ Gli esegeti, in genere, non hanno, invece, dato il giusto peso alla nota di Servio (*contra* NOSARTI 1996, 59 ss.): in THOMAS 1988, vol. I, 173 e vol. II, 132 (nella nota a *nec modus* [...] *simplex* di 2, 73, cui si rimanda nel commento a 2, 482) non c'è traccia alcuna dell'importante riferimento dell'antico commentatore; MYNORS 1990, 25 ricorda la citazione serviana di Sall. *hist.* 1, 43 Maurenbrecher (cfr. *infra*), ma si astiene da qualsiasi osservazione.

⁴⁷ *Moriebatur* è, invece, la lezione del Vaticanus 3317 (V). Si tratta, come anticipavo nella nota precedente, del fr. 43 Maurenbrecher (1891, 11 e 17; cfr. ora anche LA PENNA, FUNARI 2015)

Il riferimento storico cui rinvia il frammento sallustiano va molto verisimilmente collocato in epoca sillana⁴⁸, agli orrori provocati dalla repressione del dittatore, di cui sarebbe tornato a parlare Orosio nel V secolo d.C., usando parole molto virgiliane: *nec ipsius mortis erat via simplex* (5, 21, 6), con riferimento alla fine del nipote adottivo di Mario: lo stesso tema sallustiano vi è richiamato, dunque, con una *imitatio Vergiliana*, già, a sua volta, debitrice nei confronti dell'ipotesto storiografico. Ora, la guerra civile tra mariani e sillani narrata da Sallustio diventa modello archetipale della negazione di ogni umanità e civiltà, fonte ispirativa per alludere ad altri eventi nei quali si riconoscano le stesse perverse motivazioni. Virgilio, nella grande metafora della peste del Norico, informa che il trapasso dalla vita alla non-vita dell'animale colpito dalla peste era accompagnato dal tormento fisico, come un condannato alla tortura⁴⁹.

L'acquisizione critica della ipotestualità sallustiana, che ispira il primo emistichio del v. 482, condivisa con la ipotestualità lucreziana che permea l'intera sezione descrittiva della peste del Norico, contribuisce a rettamente interpretare il senso complessivo del poema. Se ci si arrestasse, infatti, alla confessione di impotenza di Lucrezio e alla elusione, a suo dire, costruttiva del male, sarebbe smentito quell'umanesimo religioso che invece ispira il poema e che possiamo trovare nel misurato trionfo dell'ultimo libro, dove la bugonia suggerisce l'aurora di sempre nuovi cicli di vita.

Peste e guerra civile, indecifrabili assurdità, occasioni e simboli di degradazione e di pervertimento, sconvolgono la pace della vita campestre trascinandola nella desolazione. Tucidide stesso (2, 52) aveva scritto dell'incuria di ogni legge divina e umana; nel capitolo successivo aveva parlato del dilagare ad Atene dell'immoralità, del vergognoso bando dell'onestà e del timore delle divinità, nella prospettiva che la morte sarebbe sopraggiunta prima della celebrazione del processo.

L'uomo rimane sullo sfondo⁵⁰ nella strategia trasfigurativa della metafora nelle *Georgiche*, e si affaccia nella implicita proiezione lucreziana attraverso la

delle *Historiae* di Sallustio. *Moriebantur*, accolto da THILO, HAGEN 1961, 314 (a *georg.* 3, 482), sposta il riferimento dell'atroce uccisione ordinata da Silla del nipote di Gaio Mario a quella dei seguaci dello stesso Mario commessa dai partigiani del dittatore. Sulla *quaestio* relativa al riferimento storico cfr. la nota seguente.

⁴⁸ Si è pensato alla peste scoppiata fra le truppe di Mitridate VI durante l'assedio di Cizico nel 74-73; la coincidenza testuale con la narrazione virgiliana proprio di un diffuso contagio da peste ha indotto una parte della critica (KRITZ 1853, 218 s.; LA PENNA 1963, 23 s.; per la relativa dossografia cfr. NOSARTI 1996, 61 ss.) a ritenere che Sallustio si riferisse a quella epidemia. Ai fini del nostro discorso, l'esatta individuazione di questo o quell'episodio (peste del Cizico o uccisione di Marco Mario Gratidiano o dei seguaci di Mario) rimane ininfluyente.

⁴⁹ Sen. *ep.* 70, 11 (*si altera mors cum tormento, altera simplex et facilis est*) si impone quasi come la lemmatizzazione di un termine in un dizionario. L'uso, isolato in tutta la poesia virgiliana, di *minutatim*, che si legge in Lucr. 6, 1191, è un evidente indicatore allusivo. Può essere di qualche interesse che nel fr. 44 si legga l'espressione *per singulos artus*; cfr. anche Sen. *ira* 3, 18, 1 (*M. Mario [...] L. Sulla praefringi crura, erui oculos, amputari linguam, manus iussit et, quasi totiens occideret quotiens vulnerabat, paulatim et per singulos artus laceravit*). Si tratta di Marco Mario Gratidiano, nipote di Gaio Mario che aveva sconfitto Cimbri e Teutoni.

⁵⁰ Ma non è esente dal contagio: *ne tondere quidem morbo inluwieque peresa / vellera nec telas possunt attingere putris* (vv. 561-562). Decisive, inoltre, ci appaiono le parole di LA PENNA 1983, 92:

mimesi realizzata con lo strumento della intertestualità. La *religio*, nel verbo epicureo annullata dalla *ratio*, da Virgilio è devastata dalla irrazionale violenza del male che sfugge alla conoscenza umana. L'epidemia è il simbolo di un *cosmic disaster*, come le guerre civili, e come le guerre civili provoca un generale abbassamento del livello di civiltà. È questa la ragione delle riprese testuali da parte del poeta della peste del Norico dal sesto libro di Lucrezio⁵¹ e dalle *Historiae* di Sallustio, e solo amalgamando quegli spunti nell'intreccio della co-testualità si può attingere alla pienezza di senso del messaggio. Il riferimento al fr. 43 Maurenbrecher delle *Historiae* funge da interpretante testuale. Lo storico si riferisce alle sevizie ordinate da Silla⁵². Lo scontro tra Mario e Silla fu, forse, l'evento più allarmante di una crisi istituzionale e quindi complessivamente politica che sarebbe durata a lungo, sfociando in uno stravolgimento statale senza precedenti. Lo stesso Cicerone auspicava l'avvento di un *princeps*, anche se con caratteristiche molto diverse da quelle che avrebbe assunto Ottaviano: il vecchio senatore avvertiva la necessità di un decisionismo che mettesse ordine in ambito costituzionale, nel potere legislativo e nel potere esecutivo, e in un'opinione pubblica smarrita. La guerra civile, che segna nei termini un regresso della civiltà, fu anche un passaggio obbligato in un percorso storico molto accidentato.

4. *La soluzione politica*

Praeterea regem non sic Aegyptus et ingens
 Lydia nec populi Parthorum aut Medus Hydaspes
 observant. Rege incolumi⁵³ mens omnibus una est⁵⁴;
 amisso rupere fidem constructaque mella
 diripuerunt ipsae et cratis solvere favorum.
 Ille operum custos⁵⁵, illum admirantur et omnes⁵⁶
 circumstant fremitu denso stipantque frequentes,

«L'umanizzazione degli animali in Virgilio facilita la trasposizione agli animali di una descrizione nata per gli uomini».

⁵¹ Sui rapporti tra i due poeti pagine efficaci ha scritto PIAZZI 2009, 41-46 (*Virgilio: un dialogo continuo con Lucrezio*); cfr. già gli attenti approfondimenti di KLEPL 1967 e di WEST 1979.

⁵² MAURENBRECHER 1891, 17 ricorda che era stato Wöllflin ad affermare che le parole dei fr. 43 e 44 si riferiscono agli assassinii commissionati dal dittatore; cfr. anche NOSARTI 1996, 64.

⁵³ Cfr. Hor. *carminum* 4, 5, 27 (*incolumi Caesare*); Sen. *clem.* 1, 19, 2 (*amisso rege totum dilabitur*), con mutazione dell'immagine espressa dal participio del v. 213.

⁵⁴ L'unicità degli intenti e delle menti si contrappone alla *discordia*, è la *concordia ordinum*, la *ὁμόνοια*, che si realizza nel *principatus*.

⁵⁵ Il sostantivo sarà richiamato da Hor. *carminum* 4, 15, 17-20 (*custode rerum Caesare non furor / civilis aut vis exiget otium, / non ira, quae procutit enses / et miseris inimicat urbes*).

⁵⁶ Il consenso è unanime e produce una sorta di sublimazione della figura che è al comando; con *ille* che apre l'esametro, ed è richiamato dall'anaforico e in diptoto *illum* dopo pentemimere, il poeta conferisce un'enfasi molto speciale a un uomo attorno al quale si concentra l'attenzione di molti. *Circumstant FREmitu denso stipantque FREquentes*: il ronzio delle api metaforizza il vociio degli astanti al cospetto di Ottaviano; ispirerà il silenzio parlante delle anime dei Troiani che si accalcano attorno a Enea nell'Ade (*Aen.* 6, 486, *circumstant animae dextra laevaue frequentes*); in entrambi i luoghi Pomaggio di Virgilio al *pater Ennius* (ann. 178 s. Skutsch, *omne sonabat / arbustum FREmitu silvae FRondosae*) è articolato nella sonorità dei significanti.

et saepe attollunt umeris et corpora bello
obiectant pulchramque petunt per vulnera mortem⁵⁷.

In questi versi dell'ultima georgica si celebra la venerazione del sovrano, garante e custode dell'ordine finché è *incolumis*; ma si prospetta anche lo stato di abbandono nel quale piomba una comunità di api (l'ultima controfigura di una società fatta di uomini e di cittadini romani) nel caso sciagurato che venga meno (*amisso rege*) l'energia unificante del capo. L'epilogo della terza georgica ha voluto essere una forma di congedo dall'illustre predecessore; il messaggio complessivo di questa quarta si propone come un suo superamento: il morire, rivelando la sua eterna ciclicità, promette e promuove l'eterno ciclico nascere, il divenire delle specie nella loro totalità. Lo storico evento bellico svoltosi nelle acque di Azio, nel golfo di Ambracia, ha aperto nuovi sperati scenari, la *renaissance* augustea, un privilegio che la storia aveva negato a Lucrezio.

Nella contrapposizione tra l'immagine incipitaria del poema sulla natura, ravvivata dalla energia di *alma Venus*, e la sua drammatica disgregazione nell'epilogo è racchiuso il messaggio del discepolo di Epicuro e uomo dei *tempora iniqua*, che avverte che, se tutto nella vita è destinato al tramonto, il saggio deve saperlo accettare⁵⁸. Nella cronaca della devastazione di una peste politico-sociale dissimulata nella catastrofe del *morbis* esiziale è racchiuso il messaggio di un altro poeta che vive ancora *mala tempora*, quelli che precedono i fatti del 31 a.C. Scevro dal segnalare le fonti di ipotetici dogmatismi, Virgilio riporta la parola d'altri: alcuni hanno detto (*dixere*, v. 221); *nec morti esse locum*, scrive, con piglio quasi esoterico (v. 226), convinto anche lui che «una divinità si insinua in tutte le terre e le distese marine e la profondità del cielo» (vv. 221-222). Ma questa *chance*, divina, che compie il 'miracolo' di dare vita *ex nihilo*, ha bisogno di un demiurgo, da potenza divina ispirato, che gestisca questo prodigio e regoli il ritrovato *cosmic order*. Il poeta, che ha già in mente, e da tempo, la composizione di un epos, pensa a Ottaviano, che si è imposto come necessità storica, col *consensus universorum* (o quasi), l'uomo che dal 32 a.C. ha ottenuto continui consensi con annuali riconferme del consolato, reiterati alti riconoscimenti e acquisizione di poteri sempre più accentrati. La sua incolumità è condizione imprescindibile. I vv. 212-218 su riportati ci ricollegano al finale del primo libro, dove solenne è l'augurio che gli dèi concedano al *iuvenis* di soccorrere il secolo in rovina. Le api, in assenza del capo, *rupere... diripuer... solvere* (i perfetti elevano a tragica *gnome* il disastro, facendone una costante storica): rompono la solidarietà, saccheggiano il miele ammassato, loro ricchezza, si abbandonano alla distruzione dei graticci dei favi, combattono contro sé stessi. È la guerra civile, è l'anarchia in assenza del φύλαξ⁵⁹;

⁵⁷ 4, 210-218.

⁵⁸ Cfr. FOWLER 1997.

⁵⁹ Aesch. *Pers.* 591 ss. descrive la dissoluzione dell'ordine nell'impero persiano in seguito alla rovina di Serse: il popolo si sente di parlare in piena libertà ὡς ἐλύθη ζυγὸν ἀγκῆς, «poiché il giogo del dominio è infranto» (trad. TONELLI 2013, 75). Cic. *rep.* 1, 64 cita Ennio (*ann.* 106 Skutsch), *O Romule, Romule die, / qualem te patriae custodem di genuerunt! / O pater, o genitor, o sanguen dis oriundum*, e aggiunge: *non eros nec dominos appellabant eos, quibus iuste paruerunt, denique ne reges quidem, sed patriae custodes, sed patres, sed deos* (cfr. WRESCHNIOK 1907, 25); è l'immagine del sovrano greco che veste

viene meno la stabilità garantita da una figura forte, nella cui volontà si riconosca la volontà della massa.

Quando sulle strade del mondo scende il silenzio ominoso, di Hiroshima, di Černóbyl', di Wūhàn, di Kiev, di Kharkiv, di Mariupol, di ..., perché la sciagurata diffusione del male ha spezzato la vita o ha condannato all'esilio dalla libertà, allora si reclama l'intervento del *leader* in grado di allontanare l'insopportabile turbolenza, in grado di cancellare il Male⁶⁰.

L'autore del *De Catilinae coniuratione* chiude la sua monografia con una celeberrima descrizione del campo di battaglia dei 'rivoluzionari' *confecto proelio*. Ebbene, l'anticiceroniano ma non antirepubblicano Sallustio non sa e non vuole esimersi dal riferire l'*audacia*, la *animi vis* dell'esercito irregolare del guerrigliero Catilina, che *advorsis vulneribus* lasciava il segno dell'indomita fierezza. Nell'esercito *populi Romani*, prosegue lo storico che puntualizza col polemico ricorso al qualificativo geografico, molti, usciti dal campo, rivoltando i cadaveri, scoprivano il volto di nemici personali, *inimici* (lo storico non lo dice, ma sottintende che ne fossero quasi compiaciuti). Il raccapriccio per le atrocità della guerra civile e per gli opposti scenari, che configurano l'insanabilità dei contrasti tra schieramenti cosiddetti regolari e schieramenti cosiddetti irregolari, suggerisce all'autore della celebre monografia una *laudatio* dei 'guerriglieri', che non è elogio per chi in via presunta 'abbia creduto', per chi in via presunta abbia acquisito una autentica fede politica, ma è, *per oppositionem*, denuncia del degrado che i soprusi della classe aristocratica⁶¹, la classe al potere, hanno prodotto, le indomabili meschinità umane, e la contestazione che essi hanno generato, anomala nella forma ma legittima nei contenuti che l'hanno guidata. La ricomposizione del *kosmos* nel superamento del *chaos*, ammonisce a sua volta il poeta, intellettuale di fine I secolo a.C., pretende fede, disciplina, rispetto: quando il *rex* è *incolumis*, come dicono⁶², nelle api c'è una *pars divinae mentis et haustus aetherii* (4, 220-221), «une parcelle de l'intelligence divine et des émanations de l'empyrée»⁶³.

Bibliografia

BAILEY 1921² = C. BAILEY (ed.), *Lucreti de rerum natura libri sex*, Oxford, Clarendon Press, 1921² (rist. 1988).

CAGNETTA 2001 = M. CAGNETTA, *La peste e la stasis*, «Quaderni di storia» 53, 2001, 5-36.

i panni del φύλαξ, 'pastore': cfr., e.g., Hor. *carm.* 4, 5, 1 ss. (*custos gentis*). Augusto è *custos* in terra, come Giove lo è in cielo.

⁶⁰ Rimando a quanto sostenuto da CANFORA 2022, 23 (citato *supra*, n. 41), per questioni certamente assai meno drammatiche.

⁶¹ Cfr. LA PENNA 1968, 146 ss.

⁶² Non è una presa di distanza autoriale dal dato diffuso dalla *fama*, ma una sua oggettivazione consacrante una 'verità' anzi dal poeta condivisa.

⁶³ Traduce GOELZER 1966, 150.

CANFORA 2002 = L. CANFORA, *Noi e gli antichi. Perché lo studio dei Greci e dei Romani giova all'intelligenza dei moderni*, Milano, Rizzoli, 2002.

CANFORA 2022 = L. CANFORA, *La democrazia dei signori*, Bari-Roma, Laterza, 2022.

COMMAGER 1957 = H. S. COMMAGER jr., *Lucretius' Interpretation of the Plague*, «Harvard Studies in Classical Philology» 62, 1957, 105-118 (poi in GALE 2007, 182-198).

CONTE 2013 = G. B. CONTE (ed.), *P. Vergilius Maro, [...] – Georgica*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013.

DELLA CORTE 1986 = F. DELLA CORTE (ed.), *Le Georgiche di Virgilio*, 2 voll., Genova, Istituto di Filologia classica e medievale dell'Università di Genova, 1986.

DIONIGI 2005³ = I. DIONIGI, *Lucrezio. Le parole e le cose*, Bologna, Pàtron, 2005³ (1992²; 1988).

DREW 1929 = D. L. DREW, *The Structure of Vergil's Georgics*, «American Journal of Philology» 50, 1929, 242-254.

FARRELL 1991 = J. FARRELL, *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic. The Art of Allusion in Literary History*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1991.

FLINTOFF 1983 = E. FLINTOFF, *The Noric Cattle Plague*, «Quaderni urbinati di cultura classica» 13, 1983, 85-111.

FO 2018 = A. FO (ed.), *Gaio Valerio Catullo. Le poesie*, testo, traduzione, introduzione e commento, Torino, Einaudi, 2018.

FORMICOLA 2008a = C. FORMICOLA, *Da Orfeo a Lavinia*, Napoli, Loffredo, 2008.

FORMICOLA 2008b = C. FORMICOLA, *Il Poeta e il Politico. Virgilio e il Potere*, «Giornale italiano di filologia» 60, 2008, 65-89.

FORMICOLA 2013a = C. FORMICOLA, *Virgilio. Georgiche. Dalla poesia della parola alla poesia delle immagini*, Napoli, Loffredo, 2013 (ed. fuori commercio).

FORMICOLA 2013b = C. FORMICOLA, *Parola poetica e parola profetica, sigilli della storia (Verg. Aen. I 254 ss.)*, «Paideia» 68, 2013, 183-199.

FOWLER 1989 = D. P. FOWLER, *Lucretius and Politics*, in J. BARNES, M. GRIFFIN (edd.), *Philosophia togata. Essays on Philosophy and Roman Society*, Oxford, Clarendon Press, 1989, 120-150 (poi in GALE 2007, 397-431).

FOWLER 1997 = P. FOWLER, *Lucretian Conclusion*, in D. H. ROBERTS, F. M. DUNN, D. P. FOWLER (edd.), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1997, 112-138 (poi in GALE 2007, 199-233).

GALE 2000 = M. GALE, *Virgil on the Nature of Things*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

GALE 2007 = M. GALE (ed.), *Lucretius*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

GIANCOTTI 1959 = F. GIANCOTTI, *Il Preludio di Lucrezio*, Messina-Firenze, D'Anna, 1959.

GIANCOTTI 1994 = F. GIANCOTTI (ed.), *Lucrezio. La natura*, Milano, Garzanti, 1994.

GOELZER 1966 = H. GOELZER (ed.), *Virgile. Les Géorgiques*, texte établi et traduit, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

GOREY 2021 = M. GOREY, *Atomism in the Aeneid. Physics, Politics and Cosmological Disorder*, Oxford, Oxford University Press, 2021.

HANOZIN 1933 = P. HANOZIN, *Virgile: l'épizootie du Norique (Georg. III 478-530)*, «Les Études Classiques» 2, 1933, 495-502.

HARRISON 1976-1977 = E. L. HARRISON, *Virgil's Plague: A New View of the Relationship between the Georgics and the Aeneid*, «Proceedings of the Virgil Society» 16, 1976-1977, 9-17.

HARRISON 1979 = E. L. HARRISON, *The Noric Plague in Vergil's Third Georgic*, «Papers of the Liverpool Latin Seminar» 2, 1979, 1-59.

HEURGON 1964 = J. HEURGON, *L'épizootie du Noric et l'histoire*, «Revue des Études Latines» 42, 1964, 231-247.

KENNEY 2004 = E. J. KENNEY (ed.), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. IV, *Libri VII-VIII*, trad. di G. Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2004.

KLEPL 1967 = H. KLEPL, *Lukrez und Vergil in ihren Lebrgedichten. Vergleichende Interpretationen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

KRITZ 1853 = F. KRITZ (ed.), *C. Sallusti Crispi opera quae supersunt*, vol. III, *Historiarum fragmenta*, Lipsiae, Hartmann, 1853 (rist. 2010).

LA PENNA 1963 = A. LA PENNA, *Per la ricostruzione delle Historiae di Sallustio*, «Studi italiani di filologia classica» 35, 1963, 5-68.

LA PENNA 1968 = A. LA PENNA, *Sallustio e la rivoluzione romana*, Milano, Feltrinelli, 1968.

LA PENNA 1983 = A. LA PENNA, *Il canto, il lavoro, il potere*, in Virgilio, *Georgiche*, trad. di L. Canali, Milano, Rizzoli, 1983, 5-112.

LA PENNA 2005 = A. LA PENNA, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

LA PENNA, FUNARI 2015 = A. LA PENNA, R. FUNARI (edd.), *C. Sallusti Crispi Historiae*, vol. I, *Fragmenta 1.1-146*, con la collaborazione redazionale di G. DUURSMA, Berlin-Boston, de Gruyter, 2015.

MAURENBRECHER 1891 = B. MAURENBRECHER (ed.), *Sallusti Crispi Historiarum Reliquiae*, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1891 (riprod. anast. Stutgardiae, Teubner, 1967; rist. 2018).

MERRILL 1918 = W. A. MERRILL, *Parallels and Coincidences in Lucretius and Virgil*, «University of California – Publications in Classical Philology» 3, 1918, 135-247.

MYNORS 1990 = R. A. B. MYNORS (ed.), *Virgil. Georgics*, edited with a commentary, Oxford, Clarendon Press, 1990.

NICASTRI 2006 = L. NICASTRI, *Per una inizzazione a Virgilio*, Salerno, Edisud, 2006.

NOSARTI 1996 = L. NOSARTI, *Studi sulle Georgiche di Virgilio*, Padova, Zielo, 1996.

PARRY 1969 = A. PARRY, *The Language of Thucydides' Description of the Plague*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London» 16, 1969, 106-118.

PAVAN 1987 = M. PAVAN, *s.v. Norico*, «Enciclopedia Virgiliana», III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987, 763-766.

PIAZZI 2009 = L. PIAZZI, *Lucrezio. Il de rerum natura e la cultura occidentale*, Napoli, Liguori, 2009.

PUCCI 1966 = G. C. PUCCI, *Echi lucreziani in Cicerone*, «Studi italiani di filologia classica» 38, 1966, 70-132.

RIBBECK 1894 = O. RIBBECK (ed.), *P. Vergili Maronis opera*, apparatu critico in artius contracto, vol. I, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1894 (riprod. anast. Cambridge, Cambridge University Press, 2010).

RICHTER 1957 = W. RICHTER (ed.), *Vergil. Georgica*, herausgegeben und erklärt, München, Hueber, 1957.

SALEMME 1980 = C. SALEMME, *Strutture semiologiche nel de rerum natura di Lucrezio*, Napoli, Società editrice napoletana, 1980.

SLINGS 2003 = S. R. SLINGS (ed.), *Platonis Rempublicam recognovit brevique adnotatione critica instruxit*, Oxford, Clarendon Press, 2003.

STOK 1987 = F. STOK, *s.v. Malattie*, «Enciclopedia Virgiliana», III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987, 325-327.

STOK 1988 = F. STOK, *s.v. pestis*, «Enciclopedia Virgiliana», IV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988, 47-48.

STOLFI 2021 = E. STOLFI, *Come si racconta un'epidemia. Tucidide e altre storie*, Roma, Carocci, 2021.

THILO, HAGEN 1961 = G. THILO, H. HAGEN (edd.), *Servii Grammatici qui feruntur In Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii*, vol. III, Hildesheim, Olms, 1961 (ed. or. Leipzig, Franz Wolf, 1887).

THOMAS 1988 = R. F. THOMAS (ed.), *Virgil. Georgics*, vol. II, *Books III-IV*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (rist. 1990).

TONELLI 2013 = A. TONELLI (ed.), *Eschilo – Sofocle – Euripide, Tutte le tragedie*, Milano, Bompiani, 2013² (2011; per Eschilo già in *Eschilo, Le Tragedie*, Venezia, Marsilio, 2000).

VEGETTI 2006 = M. VEGETTI (ed.), *Platone. La Repubblica*, Milano, Rizzoli, 2006.

WEST 1979 = D. WEST, *Two Plagues. Virgil, Georgics 3. 478-566 and Lucretius 6. 1090-1286*, in D. WEST, T. WOODMAN (edd.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 71-78.

WILKINSON 1969 = L. P. WILKINSON, *The Georgics of Virgil: A Critical Survey*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

WRESCHNIOK 1907 = J. J. M. WRESCHNIOK, *De Cicerone Lucretioque Ennii imitatoribus*, diss. Vratislaviae, 1907.

MARIO LENTANO

Divieti fondativi.

Il primo libro di Livio e le origini della cultura romana

SOMMARIO

Il contributo prende in esame tre passi del primo libro liviano (1, 7, 2; 1, 26, 4; 1, 58, 10) nei quali vengono stabilite altrettante norme destinate a segnare in profondità la cultura romana: il divieto di varcare le mura della città, quello di piangere il nemico, quello di violare la pudicizia matronale. Tali divieti sono espressi da Livio attraverso enunciati che presentano numerose analogie dal punto di vista linguistico, formale e antropologico; nel loro insieme, inoltre, essi si lasciano ricondurre a una questione chiave di ogni cultura umana, quella di definire il profilo del nemico e di escluderlo dal perimetro della città.

Parole chiave: Livio, Romolo e Remo, Orazi e Curiazi, Lucrezia, miti di fondazione.

ABSTRACT

The contribution examines three passages of the first book of Livy (1, 7, 2; 1, 26, 4; 1, 58, 10) in which as many rules are established which are intended to deeply mark Roman culture: the prohibition to cross the city walls, to mourn the enemy, to violate matronly modesty. These prohibitions are expressed by Livy through statements that present several analogies from a linguistic, formal and anthropological viewpoint; moreover, as a whole, they can be led back to a key question of every human culture, that of defining the profile of the enemy and excluding him from the perimeter of the city.

Keywords: Livy, Romulus and Remus, Horatii and Curiatii, Lucretia, foundation myths.

1. *Tre storie esemplari*

La vicenda è nota: terminato il duello che ha fatto vacillare per un attimo le sorti di Roma, e si è concluso poi contro ogni aspettativa con la vittoria dell'unico superstite fra i tre gemelli Orazi, un corteo festante scorta l'eroe verso la città. All'altezza della porta Capena, nel gruppo di cittadini che attendono il rientro del vincitore c'è anche la giovane Orazia. Il fratello si stupisce nel vederla fuori di casa, in un contesto così incongruo con il suo statuto di vergine di buona famiglia, ma gli è facile immaginare che la donna non abbia retto alla tensione e abbia voluto in prima persona sincerarsi dell'esito che la battaglia ha avuto per i suoi cari: non può sapere che Orazia, in realtà, si è lanciata sulla strada come una baccante, sfuggendo ai richiami della sua nutrice, e che tutt'altra è la notizia che attende di conoscere. In effetti, quando i due giungono a portata di sguardo, è subito evidente che le reazioni della donna sono ben diverse da quelle che il fratello si sarebbe aspettato: in stridente contrasto con l'atmosfera di esaltazione collettiva che la circonda, Orazia è chiaramente tesa; quando poi sulla spalla del fratello scorge le spoglie dei Curiazi sconfitti, tra le quali spicca il mantello del giovane cui era promessa sposa, scoppia in un pianto diretto e scioglie i capelli, secondo una gestualità del lutto tipicamente romana, invocando con un filo di voce il nome del fidanzato caduto. Una fonte tarda e isolata riferisce il pianto

alla morte dei Curiazi nel loro insieme e lo giustifica con il fatto che i tre gemelli erano altrettanti cugini di Orazia; un'altra aggiunge a questo quadro, già di per sé inquietante, un dettaglio ulteriore ed estremamente significativo: Orazia rifiuta di prestare al fratello il bacio cui questi aveva diritto in base al costume noto come *ius osculi*, che imponeva alle donne di lasciarsi baciare sulla bocca dai loro congiunti e da quelli del loro marito fino al sesto grado di parentela incluso, quando li vedevano per la prima volta nel corso della giornata. E certo è ragionevole immaginare che nella concitazione precedente il duello fatale Orazia fosse rimasta ben lontana dai fratelli che si preparavano allo scontro¹.

Di fronte al pianto diretto della sorella e più ancora di fronte al gesto inequivocabile del bacio negato, che segnala nel modo più netto l'intenzione di rompere ogni rapporto con la propria famiglia, Orazio ha una reazione immediata, forse inconsulta, quella di affondare la spada ancora grondante sangue nel petto di Orazia, lasciandola esanime sul terreno. Per definire lo stato d'animo del suo protagonista, Livio ricorre in questo frangente a un aggettivo pregnante come *ferox*: un termine dal significato complesso e sfumato, in cui la nozione di valore guerriero coesiste con quelle prevalenti di arroganza imprudente, di irriflessiva avventatezza o senz'altro di ferocia. *Ferox*, inoltre, viene associato ripetutamente a Orazio in tutto il racconto che lo riguarda e più in generale si riferisce spesso in latino a figure di giovani, al punto che Cicerone ritiene la *ferocitas* una qualità che inerisce loro specificamente come la *infirmetas* riguarda i bambini e la *gravitas* è propria degli uomini maturi². Si tratta in ogni caso di uno stato d'animo poco compatibile con il lungo sermone che Dionigi di Alicarnasso immagina rivolto da Orazio all'indirizzo della sorella, la quale, a dire il vero, lo aveva in precedenza investito con una recriminazione non meno prolissa: il giovane guerriero accusa Orazia di essere una sorta di quinta colonna del nemico infiltrata nell'Urbe, le spiega quali sono gli atteggiamenti appropriati che era lecito attendersi da lei – gioia per la vittoria della patria, costernazione per la sorte dei fratelli –, rileva l'inopportunità di un pianto che oltre tutto non

¹ Sull'episodio esiste naturalmente una bibliografia sterminata, anche perché esso si colloca al crocevia tra letteratura, storia della tradizione e diritto: qui mi limito a citare, da prospettive diverse, gli studi di MONTANARI 1970-1972 (particolarmente illuminante laddove sottolinea, a 238, «l'attitudine del mito a fondare realtà *giuridiche*» [corsivo dell'autore]), BETTINI 1988, FELDHER 1998, 132-144, KOWALEWSKI 2002, 42-50, HARDERS 2008, 87-99, GAROFALO 2020 e RIZZELLI 2021. Un originale punto di vista in STEVENSON 2011, 182-183. Dello *ius osculi* e del suo significato Maurizio Bettini si è occupato a più riprese, tra l'altro in BETTINI 2009. Le principali fonti antiche sull'episodio, i cui resoconti abbiamo qui mescolato, sono costituite da Liv. 1, 26 e Dion. Hal. *ant.* 3, 21; la fonte tarda cui facciamo riferimento è Zonar. 7, 6 (che potrebbe attingere a Cassio Dione); il dettaglio del bacio negato è nel solo Fest. 380 L., s.v. *Sororium tigillum*. In generale, sul duello fra Orazi e Curiazi è di grande interesse la prospettiva antropologica proposta da MENCACCI 1987.

² Il termine ricorre a proposito di Orazio in Liv. 1, 25, 1 (dove l'attributo è usato al plurale e riguarda in realtà entrambe le coppie di trigemini sul punto di scontrarsi); 25, 7; 25, 11; 26, 3, il passo che ci interessa più da vicino (*Movet feroci iuveni animum comploratio sororis in victoria sua tantoque gaudio publico*). Cfr. SOLODOW 1979, 253 e n. 4; OAKLEY 2010, 137; LANGLANDS 2018, 299-300; per l'uso liviano in generale MOORE 1989, 21; JOHNER 1996, 54-91 (con utile tabella riassuntiva a 89); PENELLA 1990. Il passo di Cicerone si legge in *sen.* 33 (*et infirmitas puerorum et ferocitas iuvenum et gravitas iam constantis aetatis et senectutis maturitas naturale quiddam habet*); me ne sono occupato in LENTANO 1998, 64-68, con ulteriore bibliografia.

si consuma nel segreto di una stanza ma viene ostentato pubblicamente, sotto gli occhi di tutti i cittadini, le muove l'accusa, sempre buona nella cultura romana, di essere indegna dei propri antenati e infine conclude:

Poiché sei in lutto non per i fratelli, ma per i cugini, e sei tra i vivi solo con il corpo, mentre la tua anima è accanto al morto, vattene da colui che invochi e non disonorare più tuo padre e i tuoi fratelli!³

Assai più succinto il quadro descritto da Livio, dove Orazia non pronuncia neppure una parola, ma si limita a ripetere a fior di labbra il nome del promesso sposo mentre al fratello, prima dell'uccisione, viene messo in bocca solo un breve preambolo:

Vattene dal tuo fidanzato, con questo amore intempestivo, tu che hai dimenticato i fratelli morti e quello vivo, tu che hai dimenticato la patria. Faccia questa fine qualunque donna romana piangerà un nemico⁴.

Sul piano dei contenuti, come si vede, nulla di troppo diverso da quello che si legge nel racconto gemello di Dionigi; Livio però aggiunge una frase finale che prende le mosse dalla circostanza in atto per trasformarla in un precedente, valido da quel momento in avanti per tutte le donne romane a venire. L'utilizzo del generico «donna romana» e dell'indefinito «qualunque» valgono a fissare il carattere *erga omnes* della norma così stabilita e trasformano l'episodio della morte di Orazia in una sorta di mito di fondazione: non si piangono i nemici della città; chi agisce diversamente, si qualifica *ipso facto* come un nemico a sua volta, meritevole, in quanto tale, di subire la medesima sorte toccata poco prima ai Curiazi. E in effetti sappiamo, da lacerti di giurisprudenza imperiale che si possono spigolare nel *mare magnum* dei *Digesta*, che una simile previsione esisteva, sia pure, sembra di capire, a livello di diritto consuetudinario: *non solent lugeri hostes*, afferma con chiarezza uno di questi lacerti, nel quale il grande Ulpiano rimanda a sua volta al giurista di tardo I secolo d.C. Nerazio Prisco, «non è uso portare il lutto per i nemici», primi menzionati in un elenco che include anche molte altre categorie per le quali è analogamente interdotta ogni manifestazione di cordoglio⁵.

È interessante il fatto che l'episodio dell'uccisione di Orazia non sia il solo, nel corso del primo libro, in cui Livio impieghi una formulazione del genere. Per

³ Dion. Hal. *ant.* 3, 21, 6 (trad. di E. Guzzo, come per tutte le citazioni successive): ἐπειδὴ τοῖνον οὐ τοὺς ἀδελφοὺς πενθεῖς, ἀλλὰ τοὺς ἀνεψιοὺς, καὶ τὸ μὲν σῶμα ἐν τοῖς ζῶσιν ἔχεις, τὴν δὲ ψυχὴν παρὰ τῷ νεκρῷ, ἄπιθι πρὸς ἐκεῖνον ὃν ἀνακαλῆ καὶ μήτε τὸν πατέρα μήτε τοὺς ἀδελφοὺς καταίσχυνε.

⁴ Liv. 1, 26, 4: «*Abi hinc cum immaturo amore ad sponsum*», inquit, «*oblita fratrum mortuorum vivique, oblita patriae. Sic eat quaecumque Romana lugebit hostem*».

⁵ Si tratta di *Dig.* 3, 2, 11, 3 (*Non solent autem lugeri, ut Neratius ait, hostes vel perduellionis damnati nec suspendiosi nec qui manus sibi intulerunt non taedio vitae sed mala conscientia*). Posso anticipare che su questo aspetto specifico del racconto è in corso di stampa un contributo di Graziana Brescia, mentre confesso di non capire in che senso WATSON 1979, 442 giudichi non pertinente il riferimento a questo *mos* a proposito della vicenda di Orazia.

proseguire la nostra analisi dobbiamo però arretrare nel tempo sino a uno degli eventi decisivi e drammatici legati alla fondazione di Roma, lo scontro fra i gemelli che si conclude con la morte di Remo. Livio adotta a questo riguardo una delle numerose versioni che nella tradizione annalistica tendevano a esonerare Romolo dalla imbarazzante accusa di fratricidio, spiegando che la disputa seguita all'osservazione augurale del cielo era presto degenerata in un vero e proprio conflitto tra le opposte fazioni, nel corso del quale Remo era rimasto ucciso; come è sua prassi, però, lo storico non manca di ricordare anche la variante a suo stesso dire più diffusa e in effetti a noi nota da una pluralità di fonti. Secondo questa seconda versione, dunque, la morte si era verificata durante la costruzione delle mura, che Remo aveva scavalcato in segno di dileggio, ed era imputabile a Romolo stesso, il quale per di più l'aveva accompagnata con parole di particolare durezza all'indirizzo del fratello⁶.

Questo racconto doveva essere molto antico, dal momento che si leggeva già negli *Annales* di Ennio; per un caso fortunato, anzi, disponiamo di un frammento che con ogni probabilità va ricondotto proprio all'episodio in questione, in cui il personaggio che parla, quasi certamente Romolo, minaccia di immediata esecuzione chiunque compia un atto segnalato nel testo da un generico pronome neutro, ma che sarà da identificare con il salto delle mura tante volte attestato nella successiva tradizione:

Per Polluce, nessun uomo vivente farà impunemente questo,
neppure tu: dunque mi sconterai la pena con il tuo sangue caldo⁷.

A dire il vero, in mancanza del contesto la pertinenza di queste parole all'uccisione di Remo non può essere affermata con assoluta certezza; se è a quella uccisione che i versi si riferiscono, sarà però inevitabile osservare che Livio sceglie anche qui una soluzione formale diversa, benché forse non immemore del precedente enniano, attenuando il tratto di violenza verbale del poeta epico e recuperandolo semmai nell'espressione *verbis quoque increpitans* con cui la introduce e nella specificazione che Romolo, al pari del giovane Orazio, agì in un impulso di rabbia (*iratus*): nello storico augusteo le ultime parole di Romolo suonano infatti «Così d'ora in avanti chiunque altro scavalcherà le mie mura»⁸.

Infine, il terzo caso che vorremmo prendere in considerazione, solo in apparenza distante dai primi due, come vedremo, si trova alla conclusione del

⁶ Liv. 1, 7, 2: *Inde cum altercatione congressi certamine irarum ad caedem vertuntur; ibi in turba ictus Remus cecidit. Volgatior fama est ludibrio fratris Remum novos transiluisse muros; inde ab irato Romulo, cum verbis quoque increpitans adiecisset, «Sic deinde, quicumque alius transiliet moenia mea», interfectum.* Tutte le fonti sull'episodio e le sue numerose varianti si trovano ora comodamente raccolte in CARANDINI 2006, 220-243, con commento a 440-452; cfr. anche la discussione offerta da STEM 2007, cui sfugge però, se ho visto bene, l'aspetto sul quale mi soffermo di seguito nel testo.

⁷ Enn. *ann.* 94-95 Skutsch = 102-103 Flores: *Nec pol homo quisquam faciet impune animatus / hoc nec tu: nam mi calido dabis sanguine poenas.* Tra gli altri, SKUTSCH 1985, 240 non ha dubbi sul riferimento all'uccisione di Remo («Romulus about to kill Remus, who has jumped the new city wall»), e così FLORES *et alii* 2002, 58; da vedere altresì FABRIZI 2012, 112, n. 154. Cfr. anche la nota successiva.

⁸ OGILOVE 1965, 55, ad esempio, ritiene che «The turn of phrase is reminiscent of the equivalent passage of Ennius».

primo libro e riguarda una delle vicende più famose del patrimonio leggendario sulle origini di Roma, lo stupro di Lucrezia da parte del figlio di Tarquinio il Superbo, miccia della rivolta destinata ad abbattere la monarchia. Questa volta è Livio a essere più diffuso di Dionigi, il quale segue una versione differente della storia (non sono i familiari a raggiungere la matrona a Collazia, ma quest'ultima a recarsi a Roma dal padre) e si limita a riportare in discorso indiretto le ultime parole di Lucrezia: nello storico di Alicarnasso la donna, dopo aver riferito della violenza di cui è stata vittima, prima indirizza al padre e agli altri presenti molte preghiere, con le quali presumibilmente chiede loro di vendicare il suo onore oltraggiato, quindi si raccomanda agli dèi e ai demoni affinché le concedano una rapida fine della vita, infine si trafigge con il pugnale che aveva portato con sé, nascosto sotto la veste⁹. Nell'*Ab urbe condita* invece Lucrezia in un primo tempo respinge i tentativi, messi in campo dal padre e dal marito, di discolparla da un crimine non commesso ma subito, poi, prima di infliggersi a sua volta il colpo fatale, fa in tempo a spiegare che «nessuna, in futuro, vivrà da disonorata adducendo il precedente di Lucrezia»¹⁰. Una frase che colpisce soprattutto per l'impiego del termine-chiave *exemplum*, così ricco di risonanze in una cultura, come quella romana, nella quale i valori prendono immediatamente la forma di altrettanti racconti paradigmatici, gli *exempla* appunto, e in veste di racconti si trasmettono da una generazione all'altra¹¹. Del resto, la dimensione narrativa, come è stato osservato di recente, è caratteristica di quel particolare fenomeno che siamo soliti definire 'memoria culturale', la quale «consiste prima di tutto in una varietà di *rappresentazioni* narrative; mentre i personaggi, gli eventi e i momenti temporali che ci vengono comunicati attraverso di essa fungono da altrettante figure del ricordo, in cui si proiettano i quadri mentali propri della cultura che ad esse dà vita»¹².

Alla fine della *Praefatio*, Livio aveva dichiarato che nessun'altra città più di Roma poteva esibire una storia ricca di *bona exempla*, e prima ancora che funzione precipua della scrittura storiografica è quella di fornire al proprio lettore *omnis... exempli documenta*: la sua Lucrezia appare consapevole di questa funzione del racconto storico che ne tramanda la vicenda, al punto da parlare addirittura di sé stessa in terza persona; al tempo stesso, essa sembra già presagire il ruolo che la

⁹ Dion. Hal. *ant.* 4, 67, 1: λέγει πρὸς αὐτοὺς ἅπαν τὸ πρᾶγμα ἐξ ἀρχῆς ἀναλαβοῦσα. καὶ μετὰ τοῦτ' ἀσπασαμένη τὸν πατέρα καὶ πολλὰς λιτανεῖας ἐκείνου τε καὶ τῶν σὺν αὐτῷ παρόντων ποιησαμένη θεοῖς τε καὶ δαίμοσιν εὐξαμένη ταχεῖαν αὐτῇ δοῦναι τὴν ἀπαλλαγὴν τοῦ βίου σπᾶται τὸ ξιφίδιον, ὃ κατέκρυπτεν ὑπὸ τοῖς πέπλοις, καὶ μίαν ἐνέγκασα διὰ τῶν στέρνων πληγὴν ἕως τῆς καρδίας ὡθεὶ τὸ ξίφος.

¹⁰ Liv. 1, 58, 10: *nec ulla deinde impudica exemplo Lucretiae vivet*. È significativo che Ovidio, che nel racconto della vicenda di Lucrezia segue largamente la fonte liviana, ometta proprio questa frase finale: per lui, le ultime parole della matrona sono quelle con cui nega a sé stessa il perdono che i suoi congiunti si dichiarano disposti a concederle (*fast.* 2, 830: «*Quam», dixit, «veniam vos date, ipsa nego*»). Anche le altre fonti che riferiscono le ultime parole di Lucrezia, come Diod. Sic. 10, 20, 3; Dio Cass. 2, 19; Zonar. 7, 11, che dipende a sua volta da Cassio Dione, fanno scelte diverse in merito al loro contenuto; in Diodoro in particolare la nozione di paradigma (*archètypos*, come si esprime lo storico siciliano in 10, 21, 1) compare nel commento autoriale all'episodio, ma non sulla bocca della matrona.

¹¹ Cfr. a questo riguardo il recente lavoro di LANGLANDS 2018, in particolare 16-46.

¹² BETTINI 2021, 12, ripreso e ampliato in tempi ancora più recenti in BETTINI 2022, 41-58.

sua peripezia è destinata a giocare come monito a tutte le matrone di Roma ed esprime quel ruolo proprio attraverso il termine *exemplum* che lo definirà nei secoli a venire¹³.

2. L'espressione di un divieto

Se nel paragrafo precedente abbiamo citato i tre passi di Livio riconducendoli al loro contesto narrativo e affiancandoli ai testi paralleli di altri autori che raccontano le stesse vicende, qui vorremmo invece isolare i diversi enunciati e mettere in luce gli aspetti che essi hanno in comune, a cominciare dalla loro veste formale. A questo scopo, può essere utile riproporli in colonna e naturalmente nella loro *facies* linguistica originale:

Sic deinde quicumque alius transiliet moenia mea.
Sic eat quaecumque Romana lugebit hostem.
Nec ulla deinde impudica exemplo Lucretiae vivet.

Le analogie saltano immediatamente agli occhi e riguardano più aspetti del dettato liviano¹⁴. L'avverbio *sic* ricorre in due di essi e fa riferimento proletticamente – in conformità con l'originaria valenza deittica del suo suffisso *-c(e)* – all'atto che chi parla si accinge a compiere; *deinde*, allo stesso modo, torna sia nelle parole di Romolo che in quelle di Lucrezia e segnala la valenza *es aiel'* del precedente che esse stabiliscono, chiamato ad applicarsi da quel momento e per sempre nella storia della città. A questa valenza contribuisce poi, com'è ovvio, il fatto che in tutti e tre gli esempi il verbo che designa l'azione da *non* ripetere, quella dalla quale si vuole stornare chiunque dovesse trovarsi in una situazione analoga, viene coniugato al futuro: *transiliet*, *lugebit*, *vivet*. Infine, se la forma verbale e l'uso di un avverbio come *deinde* fissano l'estensione temporale del monito – una estensione, come si è detto, che si intende valida per sempre –, un altro aspetto segnala la sua applicazione *erga omnes*, il fatto che a essere investiti dal divieto che viene formulato per la prima volta dai tre personaggi sono *tutti* coloro che compiranno la medesima azione; solo nel secondo esempio questi generici 'tutti' sono circoscritti attraverso la specificazione *Romana*, necessaria in quanto funge da primo polo di una contrapposizione che vede al polo opposto il termine *hostis*. Questa valenza universale, di primaria importanza, è veicolata nei primi due casi da un pronome indefinito e generalizzante come *quicumque* o

¹³ Liv. 1, *praef.* 10-11: *Hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum, omnis te exempli documenta in illustri posita monumento intueri [...]. Ceterum aut me amor negotii suscepti fallit, aut nulla unquam res publica nec maior nec sanctorum nec bonis exemplis ditior fuit.* Cogliendo felicemente il punto, CHAPLIN 2000, 168 (all'interno di un saggio di grande rilievo sulla funzione degli *exempla* nell'*Ab urbe condita*) afferma che la Lucrezia liviana «behaves as if she has read the Preface».

¹⁴ A quelle che metteremo in luce nelle prossime pagine si aggiunge un elemento di carattere introduttivo, che assimila le prime due: le parole di Romolo, come si è già visto, sono precedute in Livio dall'espressione *verbis quoque increpitans*, così come quelle di Orazio vengono accompagnate da *simul verbis increpans* (1, 26, 3).

quaecumque, nell'altro da un diverso indefinito, *ulla*, che viene significativamente impiegato in litote, ciò che enfatizza la sua forza prescrittiva, e accompagnato da un aggettivo a sua volta composto mediante un prefisso negativo come *impudica*. La scelta appare efficace sul piano retorico: *nec ulla impudica vivet* esprime un significato non dissimile da un pur sempre possibile **omnes pudicae vivent*, ma la sua doppia negazione rende il precetto ben altrimenti incisivo. «Non ci sarà neppure una donna che non», dal punto di vista della sua intensità, è più forte del semplice «tutte le donne».

Per inciso, osserviamo che l'articolazione al maschile o al femminile dei pronomi indefiniti di cui si è appena detto è culturalmente determinata e legata alla specifica costruzione romana dei generi e delle loro prerogative: è presumibile che in futuro possa essere un uomo a tentare di varcare le mura della città, nel contesto squisitamente virile di una guerra, mentre il lutto a Roma è essenzialmente un affare di donne – Seneca dirà che per gli uomini non è stato previsto dal costume alcun *tempus lugendi* perché anche il più circoscritto non sarebbe stato consentaneo al loro onore –, così come è anzitutto affare di donne la preservazione della propria pudicizia¹⁵.

Se poi dagli aspetti linguistici e formali dei tre precetti passiamo ai loro contesti immediati di enunciazione, è agevole individuare ulteriori analogie che li accomunano. Tutti sono proferiti in una situazione di estrema tensione e urgenza, che precede immediatamente una uccisione che il loro locutore si dispone a compiere: e poco importa, da questo punto di vista, che tale uccisione investa altri, come nei casi di Romolo e Remo e di Orazio e Orazia, oppure sé stessi, come in quello di Lucrezia. Il fatto che le parole in questione siano le ultime udite dal personaggio che sta per morire – tanto più se quest'ultimo coincide con quello che le pronuncia – conferisce infatti loro un sovrappiù di autorevolezza. Come se non bastasse, in tutti e tre i casi l'uccisione è resa più drammatica dal fatto di investire un soggetto particolarmente *vicino* a colui che la compie: un aspetto dal quale proveremo a trarre più avanti tutto il possibile partito. Orazio trafigge una sorella; nel caso di Romolo, poi, si tratta non solo di un fratello, ma di un gemello, che rappresenta in qualche modo una parte di sé: la gemellarità costituisce infatti nella cultura romana, come è stato osservato, una forma di fratellanza 'rafforzata', i cui membri si percepiscono come altrettante metà di un insieme indivisibile¹⁶. D'altro canto, anche Orazi e Curiazi sono figli di due sorelle, le Sicinie, che alcune fonti considerano a loro volta gemelle, come se il conflitto archetipico tra Romolo e Remo si riproponesse nelle generazioni

¹⁵ Sulla questione del lutto a Roma e sulla sua pertinenza squisitamente femminile, all'interno di una ricca bibliografia, cfr. gli ottimi PRESCENDI 2000 e ŠTERBENC ERKER 2004 e 2009. Di Seneca abbiamo citato ep. 63, 13: *Annum feminis ad lugendum constituere maiores, non ut tam diu lugerent, sed ne diutius: viris nullum legitimum tempus est, quia nullum honestum*. Che la pudicizia sia virtù squisitamente femminile è chiarito dall'anonimo autore della terza declamazione maggiore giunta a noi sotto il nome di Quintiliano, il *Miles Marianus*, sulla quale torneremo anche più avanti (3: *At ego, si qua est fides, pudicitiam in milite etiam laudare erubesco: feminarum est ista virtus*).

¹⁶ Non si può non rimandare su questo punto al fondamentale studio di MENCACCI 1986, in particolare 197-199 per il caso di Romolo e Remo.

successive¹⁷. Inutile dire, infine, che nel caso di Lucrezia questa vicinanza si presenta nel suo grado più alto, giungendo alla perfetta sovrapposizione che porta l'uccisore e l'ucciso a coincidere¹⁸.

L'aspetto più importante delle espressioni che stiamo considerando non riguarda però né la loro formulazione linguistica e neppure l'analogia dei contesti d'uso, quanto la loro valenza antropologica: tutte quelle espressioni hanno infatti la funzione di *fondare* un aspetto di grande rilievo della cultura romana, ed è proprio questa finalità che giustifica la loro concentrazione nel primo libro liviano. Un libro interamente consacrato alle origini, non solo nel loro significato meramente cronologico, ma anche come momento aurorale nel quale si definisce quella che potremmo chiamare l'identità di Roma e prendono vita i quadri mentali e le forme culturali che ne segneranno in profondità tutta la storia a venire. Abbiamo già detto del divieto di portare il lutto per il nemico, che trova nella vicenda di Orazia punita per aver pianto uno dei Curiazi il suo mito di fondazione; ma questa funzione del racconto opera nella stessa misura anche negli altri due episodi.

L'uccisione di Remo, seguita all'atto con il quale il gemello oltrepassa le mura di Roma in costruzione, stabilisce il principio dell'inviolabilità delle mura stesse: queste ultime, infatti, appartengono alla categoria delle *res sanctae*, caratterizzate per il fatto di essere protette da una sanzione, e più in generale a quella delle *res divini iuris*, come tali non appropriabili da un essere umano. Non a caso, quando vogliono illustrare questa peculiare tipologia i giuristi evocano proprio l'episodio dell'uccisione di Remo, come fa in questa pagina Sesto Pomponio:

Se qualcuno viola le mura è punito con la morte, che le scavalchi servendosi di scale o in qualunque altro modo. Ai cittadini romani, infatti, non è permesso uscire se non per le porte, dal momento che considerano ostile e di cattivo augurio qualunque altro sistema; infatti, Remo, fratello di Romolo, si dice che sia stato ucciso per questo motivo, perché aveva voluto scavalcare le mura¹⁹.

¹⁷ È Dionigi a spiegare che le Sicinie sono gemelle (*ant.* 3, 13, 4), e la loro biografia, per quello che è possibile ricostruirne, presenta in effetti il parallelismo speculare che è tipico dei gemelli: le due sorelle si sono sposate contemporaneamente, sono rimaste incinte nello stesso momento e hanno entrambe generato al loro primo parto tre gemelli, i quali sono cresciuti insieme e si considerano alla stregua di fratelli (così ancora Dionigi in 3, 15, 2). La gemellarità delle Sicinie è attestata anche in Zonar. 7, 6, 3 (come sempre, fondato su Cassio Dione).

¹⁸ Un altro elemento comune ai tre enunciati è l'omissione (nel primo e nel terzo) e l'attenuazione attraverso l'eufemistico *eat* (nel secondo) dell'atto violento rappresentato dall'uccisione che sta per avere luogo: se OGILVIE 1965, 115 non ha torto a richiamare a riscontro delle parole di Orazio l'omerico ὡς ἀπόλοιτο (specie se si tiene conto dell'intero v. 1, 47 dell'*Odissea* in cui l'espressione ricorre, ὡς ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος, ὅτις τοιαυτὰ γε ῥέζοι, in cui il relativo-indefinito *hotis* si può considerare il preciso equivalente del latino *quicumque*), è anche vero che *ire* non è *apòllymi*: la corrispondente formula latina sarebbe stata semmai *sic pereat*. È interessante anche il fatto che secondo un frammento di Posidonio (*FGrHist* 87 F 110 J.), Scipione Emiliano avrebbe pronunciato il verso di Omero nell'apprendere la notizia dell'uccisione del tribuno Tiberio Gracco. Confesso invece di non capire in che senso MILES 1995, 69, n. 80 parli di «apparently unconscious recall of Romulus' thoughts» a proposito della analogia tra le ultime parole pronunciate da Orazio e quelle di Romolo che precedono il fratricidio.

¹⁹ *Dig.* 1, 8, 11: *Si quis violaverit muros, capite punitur, sicuti si quis transcendet scalis admotis vel alia qualibet ratione. Nam cives romanos alia quam per portas egredi non licet, cum illud hostile et abominandum sit: nam et*

Dunque, anche in questo caso un episodio in apparenza contingente, legato a una vicenda specifica che coinvolge soltanto gli attori che ne sono protagonisti, finisce per assumere un valore fondativo, stabilendo una regola destinata a segnare tutta la successiva storia della città²⁰.

Non minore rilievo nel codice culturale di Roma riveste poi il modello legato alla figura di Lucrezia. La castità femminile costituisce il presupposto e il fondamento delle giuste nozze e della filiazione legittima e al tempo stesso l'unico valore intorno al quale si costruiscono l'identità e la funzione della donna in ambito familiare e sociale, al punto tale che la sua violazione – nel caso di Lucrezia come in quello, successivo e parallelo, di Virginia – può determinare la caduta del regime politico che se ne è reso colpevole. In questo senso, la moglie di Collatino è davvero la prima matrona nella storia di Roma, fondatrice di quell'*ordo matronarum* al quale tutte le donne perbene da allora in avanti saranno chiamate ad appartenere e per questo così diversa dalle tante figure femminili – da Carmenta a Lavinia, da Ersilia a Egeria, da Tanaquilla a Tullia – che popolano il primo libro liviano, irripetibili nella loro iper-caratterizzata unicità²¹.

Quelli cui i tre episodi ci pongono di fronte sono dunque altrettanti esempi di 'violenza mitica' o, come altri preferisce chiamarla, 'violenza giuridica', nel senso che essa adempie allo scopo di creare la norma e fondare la città²². Questo tratto ricorre in effetti con una certa frequenza nei racconti della memoria culturale romana: in quella tradizione «la nascita di molti istituti giuridici, politici, sociali e così via mostra la stessa curvatura culturale [...] che conduce dalla violenza alla istituzione: producendo istituzioni *attraverso* un atto di *violenza*. [...] quando intende raccontare le origini di alcuni suoi importanti istituti», la cultura romana «lo fa ricorrendo a storie caratterizzate da violenze e trasgressioni»²³.

Non resta a questo punto che chiedersi se tra queste regole, tutte di grande importanza, ma riguardanti in apparenza ambiti e materie molto eterogenei – la santità e inviolabilità delle mura, il divieto di portare il lutto per il nemico, la castità femminile –, sia possibile individuare un terreno comune, se esse cioè si prestino a essere sussunte sotto una categoria più generale, in grado di rendere conto di tutte e tre e della quale esse rappresentino altrettante specificazioni particolari: una domanda cui proveremo a dare una risposta nel prossimo paragrafo.

Romuli frater Remus occisus traditur ob id, quod murum transcendere voluerit. Fondamentali su questa pagina, e in generale sull'interpretazione della vicenda mitica cui fa riferimento, gli studi di Gianluca De Sanctis, in particolare DE SANCTIS 2015, 135-152 e 2021, 167-174.

²⁰ Alcune fonti parlano del resto espressamente di legge, come l'anonimo autore del *De viris illustribus* (1, 4), secondo il quale Romolo *ut eam [scil. Romam] prius legibus muniret quam moenibus, edixit ne quis vallum transiliret*. E qualcosa del genere doveva essere nel testo di Cassio Dione, come ancora emerge dalla ripresa che ne fa in epoca bizantina l'*Epitome historiarum* di Giovanni Zonara (7, 3: «da allora fu stabilita la norma [ἐνομοίωθη] che fosse mandato a morte chi avesse osato attraversare il fossato di un accampamento anziché percorrere i passaggi consueti», trad. di A. Stroppa).

²¹ Su tutto questo mi permetto di rimandare a LENTANO 2020.

²² DE SANCTIS 2021, 171-172, con bibliografia.

²³ BETTINI 2020, 36.

3. *L'invenzione del nemico e la nascita della cultura*

A metterci sulla strada giusta è la già citata pagina del giurista Sesto Pomponio: qui si specifica, come si è visto, che per i cittadini romani esiste un unico modo di entrare nell'Urbe, ed è quello di passare attraverso le porte; scavalcare le mura è invece non solo un atto di cattivo auspicio (*abominandum*), nella misura in cui evoca il precedente infausto del gemello meno fortunato, ma soprattutto costituisce il comportamento proprio di un nemico (*hostile*). Non è un caso se le fonti relative al rito che governa la fondazione di Roma specificano che chi realizzava il solco destinato a delimitare il perimetro della futura città aveva cura di sollevare l'aratro proprio in corrispondenza delle porte, di modo che il dente del vomere fuoriuscisse dal terreno e si creasse così una discontinuità nel tracciato²⁴.

Era questa una cautela indispensabile per evitare che la città rimanesse una sorta di bozzolo chiuso, impermeabile ai contatti con l'esterno; come spiega Plutarco, i Romani «considerano sacra tutta la cinta muraria ad eccezione delle porte; considerando sacre anche le porte, non era possibile far entrare e uscire senza timore religioso le cose necessarie e tuttavia impure»²⁵. Nei casi giuridici fittizi sui quali si esercitavano in età tardo-repubblicana e imperiale gli allievi delle scuole di retorica, del resto, uno dei temi più ricorrenti era fondato proprio sulla norma che vietava allo straniero, il *peregrinus*, di salire sulle mura, sotto pena di essere condannato a morte; il caso era reso poi particolarmente intricato immaginando che il *peregrinus* in questione avesse sì agito in violazione della legge, ma fosse riuscito così facendo a respingere i nemici: ne risultava un classico esempio di conflitto tra la lettera e lo spirito della norma, quello che nella terminologia scolastica era definito dalla locuzione *scriptum et voluntas*. In ogni caso, il presupposto implicito del tema era che lo straniero aveva stabilito di salire sulle mura perché proprio alle mura i nemici avevano dato l'assalto²⁶.

Dunque, passare dalle porte o dalle mura fa la differenza, nella misura in cui distingue il cittadino dal nemico; con la conseguenza che Remo, scavalcando le fortificazioni del fratello, era diventato un *hostis* per la città in costruzione, in quanto tale meritevole della sorte che gli era stata inflitta e che faceva slittare in secondo piano la condizione personale di gemello che lo legava al suo uccisore. Il termine *hostis*, assente in Livio, compare del resto nella ripresa ovidiana della storia, chiaramente indebitata verso lo storico augusteo, anche se nei *Fasti* il

²⁴ Cfr. la nota successiva.

²⁵ Plut. *Romul.* 11, 5 (trad. di M. Manfredini): ὅθεν ἅπαν τὸ τεῖχος ἱερὸν πλὴν τῶν πυλῶν νομίζουσι: τὰς δὲ πύλας ἱερὰς νομίζοντας οὐκ ἦν ἄνευ δεισιδαιμονίας τὰ μὲν δέχεσθαι, τὰ δ' ἀποπέμπειν τῶν ἀναγκαίων καὶ μὴ καθαρῶν. La medesima notizia è riferita da Plutarco anche in *quaest. rom.* 27, dove si specifica che le «cose impure» corrispondono ai cadaveri.

²⁶ Il tema è assente nelle raccolte di declamazioni scolastiche giunte sino a noi, ma è già noto a Cicerone (*de orat.* 2, 100) e attestato con grande frequenza nella manualistica sia greca che latina: cfr. tra l'altro Quint. *inst.* 4, 4, 4 e soprattutto 7, 6, 6 (*Peregrinus si murum escenderit capite puniatur. Cum hostes murum escendisset, peregrinus eos depulit: petitur ad supplicium*).

poeta segue la diffusa variante che imputa l'uccisione di Remo al centurione Celere, cui Romolo aveva affidato la custodia della cinta fortificata. Ovidio colloca dunque le parole del fondatore in un contesto parzialmente diverso: qui è Romolo che, informato della morte di Remo, la commenta con le parole «Così un nemico oltrepassi le mie mura»²⁷. Ed è significativo che nel poeta augusteo il gemello si sforzi di reprimere il pianto per un fratello che le circostanze hanno trasformato in nemico: a differenza di Orazia, il Romolo di Ovidio sa bene che per gli *hostes* non si piange²⁸.

Inutile dire poi che la dialettica fra amico e nemico gioca un ruolo di primissimo piano proprio nella vicenda di Orazia: la sua scelta di negare il bacio rituale al fratello e contestualmente il dolore provato per qualcuno che era certo il promesso sposo della giovane vergine, ma aveva agito poi come *hostis* della città rendevano di fatto la stessa Orazia una nemica²⁹. Non a caso, mentre in Livio la donna riceve regolare sepoltura, ma solo nel contesto degli atti rituali che vengono compiuti per espiarne la morte, nel racconto di Dionigi, al contrario, Orazia viene abbandonata sul terreno per volere del padre nel luogo stesso in cui era avvenuta l'uccisione e sono i passanti a gettare su di lei pietre e manciate di terra, seppellendola «come si fa con un cadavere a cui nessuno faccia il funerale»: una situazione che doveva ricordare allo storico di Alicarnasso la vicenda della mancata sepoltura di Polinice nell'*Antigone* di Sofocle, dove analogamente era in gioco un fratello che le vicende della storia avevano finito per trasformare in nemico³⁰.

Nello stesso Dionigi c'è poi un altro dettaglio che merita di essere preso in considerazione dalla nostra prospettiva. Come abbiamo già segnalato in precedenza, tra le parole che lo storico mette in bocca a Orazio, prima che questi vibri il colpo fatale contro la sorella, c'è la sprezzante osservazione che Orazia si trova tra i vivi solo con il corpo, mentre la sua anima è accanto al cugino e fidanzato defunto. Ora, è particolarmente interessante che nelle *Antichità romane* il medesimo giro di frase torni una seconda volta un po' più avanti, a proposito delle vicende relative al primo anno del regime repubblicano. Quel frangente particolarmente turbolento, come si sa, aveva visto la scoperta di una congiura mirante a riportare sul trono di Roma il depresso Tarquinio, congiura alla quale avevano aderito in particolare i rampolli di due famiglie aristocratiche, gli Aquili

²⁷ Ov. *fast.* 4, 848: «sic»que «meos muros transeat hostis» ait.

²⁸ Ov. *fast.* 4, 845-847: *Haec ubi rex didicit, lacrimas introrsus obortas / devorat et clausum pectore volnus habet. / Flere palam non volt exempla que fortia servat.*

²⁹ Secondo JAEGER 2015, 67, le parole di Romolo puntano a tracciare la differenza tra amico e nemico, quelle di Orazio la distinzione fra romano e non romano; ma le due coppie oppostive, come stiamo vedendo, possono essere ricondotte a una sola.

³⁰ Liv. 1, 26, 14 e Dion. Hal. *ant.* 3, 21, 8 (οἱ παριόντες αὐτὴν ἐρριμμένην ἐν ᾧ διεχρήσθη χωρὶφ λίθους ἐπιφοροῦντες καὶ γῆν ἐκίδευσαν ὡς πτώμα ἔρημον κηδομένων). Il bel lavoro di SCHULZE 2019, come già in precedenza quello di OAKLEY 2010, rilevano a più riprese gli elementi di lessico e di sceneggiatura tragica presenti nella resa dionisiana dell'episodio di Orazia, ma omettono di notare quello che a me pare un chiaro, pur se implicito, riferimento alla vicenda dell'*Antigone* (citata invece, ma ad altro proposito, in CHAMPION 2015, 199; cfr. anche GRABL 1975, 89). Per un confronto tra i due storici sull'episodio in questione cfr. anche MORA 1995, 279-281. Sul valore della *terrae iniectio* a beneficio di un cadavere nella cultura romana è illuminante la nota di Servio a Verg. *Aen.* 6, 366.

e i Vitelli, entrambe imparentate con i consoli in carica: se infatti Bruto aveva sposato una Vitellia, il suo collega era zio materno di ben due congiurati, figli di altrettante sorelle di Collatino andate in mogli a esponenti della *gens* Aquilia. Perciò, quando la trama era venuta alla luce, quest'ultimo si era mostrato titubante nel prendere i provvedimenti del caso, cercando in ogni modo di giustificare gli imputati di sovversione proprio perché fuorviato, spiegano le fonti, dal suo ruolo di *avunculus*: al punto che Bruto – almeno nella versione fatta propria da Dionigi – si era visto costretto a convocare in gran fretta un'assemblea popolare, nella quale, prima ancora di illustrare le colpe dei congiurati, aveva bollato l'atteggiamento ambiguo o senz'altro complice di Collatino e proposto la sua immediata destituzione e l'allontanamento dalla città³¹.

Ebbene, in quella circostanza Bruto denunciò tra l'altro, rivolgendosi direttamente al console, che questi con il corpo era presso i Romani, mentre la sua anima si trovava presso i nemici della città, con un giro di frase esattamente identico, anche dal punto di vista sintattico, a quello adoperato da Orazio nei confronti della sorella³². Questo parallelo consente dunque di mettere a fuoco con maggiore precisione la colpa della giovane Orazia, anche lei, non meno di Collatino, fuorviata dai suoi affetti privati: una colpa ancora peggiore dell'ostilità aperta, proprio perché fondata sulla doppiezza di chi è apparentemente un membro della città, ma di fatto rappresenta una propaggine del nemico a Roma, tanto più pericolosa quanto meno immediatamente identificabile.

Infine, il termine *hostis* ricorre in modo pregnante anche nel racconto liviano relativo a Lucrezia. In primo luogo, non è senza significato il fatto che l'onore minacciato della matrona sia rappresentato alla stregua di un recinto chiuso, di una piazzaforte di cui il violentatore Sesto Tarquinio deve tentare la conquista come accadrebbe nel caso di una città sotto assedio: non a caso, il testo dello storico augusteo parla di un decoro muliebre «espugnato» dal figlio del Superbo e impiega in due diverse declinazioni la nozione di vittoria (*vicisset... victrix*)³³. Anche nel caso di Lucrezia, esistono insomma delle metaforiche mura da scavalcare e chi tenta di farlo non può che configurarsi come un nemico; perciò, non sorprende che nel discorso da lei rivolto ai propri familiari, all'indomani della violenza, Lucrezia si riferisca espressamente a Sesto Tarquinio parlandone

³¹ Così Dion. Hal. *ant.* 5, 10. Sulla vicenda esisteva anche una variante alternativa, secondo la quale al momento della scoperta della congiura Collatino era già partito da Roma, dalla quale si era allontanato in volontario esilio per via dei timori suscitati dal suo gentilizio, Tarquinio.

³² Dion. Hal. *ant.* 5, 10, 7 (ὅς τὸ μὲν σῶμα παρ' ἡμῖν ἔχεις, τὴν δὲ ψυχὴν παρὰ τοῖς πολεμίοις), da confrontare con il passo che abbiamo citato *supra*, n. 3.

³³ Liv. 1, 58, 5: *Quo terrore cum vicisset obstinatam pudicitiam velut victrix libido, profectusque Tarquinius ferrox expugnato decore muliebri esset eqs.* Il commento *ad loc.* di OGILVIE 1965, 223-224 nota opportunamente che il motivo della vittoria torna anche nei *Fasti* di Ovidio, che del resto da Livio, come già abbiamo osservato, dipende da vicino (2, 811), e segnala altri passi paralleli sull'uso di *expugno* in contesti erotici (cui va aggiunto, proprio in riferimento a Lucrezia, l'anonimo *De viris illustribus*, 9, 3); io non escluderei che Livio intendesse altresì suggerire una implicita contrapposizione tra la 'conquista' di Lucrezia e la mancata espugnazione di Ardea, nella quale ben più adeguatamente avrebbe dovuto riflettere il valore del giovane Tarquinio. Già Plauto, del resto, parlava della pudicizia femminile come di un *fundus saeptus*, un podere recintato nel quale nessun estraneo ha il diritto di introdursi (*Cur.* 37); cfr., all'interno di una abbondante bibliografia, BELTRAMI 1998, 57-66.

come di qualcuno che carpito la sua buona fede agendo *hostis pro hospite*, «da nemico sotto le mentite spoglie di ospite»³⁴. Tra l'altro, Sesto è uno stretto congiunto di Collatino, dal momento che i due sono tra loro cugini di primo o di secondo grado, figli o nipoti di fratelli, a seconda che si accetti l'una o l'altra delle genealogie presenti nella tradizione annalistica; lo è dunque di Lucrezia stessa, appartiene anzi al novero di coloro che godevano rispetto a lei del già ricordato diritto del bacio, volto proprio a scongiurare il rischio che la donna, bevendo vino, fosse più esposta ai rischi di un adulterio. Anche in questa vicenda, insomma, il vicino, colui dal quale ci si attende solidarietà e condivisione, si comporta invece alla stregua di un nemico, proprio come accadeva a Remo e a Orazia negli altri due episodi che stiamo considerando; e anche qui il vicino è un membro della cerchia familiare, per nascita o per matrimonio.

S'intende che in questo caso però, a differenza dei precedenti, chi è chiamato a stabilire la norma, e dunque a identificare nel violatore di quella stessa norma il nemico che dev'essere rimosso, non è la stessa persona che provvede a operare questa rimozione: Lucrezia è una donna, una matrona, e tutto ciò che può fare è delegare la vendetta dell'oltraggio subito agli uomini di casa, additando loro la vittima da colpire e lasciando che siano i suoi congiunti a trarne le dovute conseguenze, come in effetti accadrà³⁵. Ad affermarlo con particolare chiarezza è l'anonimo autore della terza delle cosiddette *Declamazioni maggiori*, giunte a noi sotto il nome di Quintiliano ma composte in realtà in un arco di tempo che va dalla prima metà del II alla metà circa del III secolo d.C.³⁶. La controversia è relativa al celebre caso del soldato dell'esercito di Mario che all'epoca della campagna contro i Cimbri uccise un tribuno militare dal quale aveva ricevuto profferte erotiche; quel tema, noto come *Miles Marianus*, aveva avuto in effetti grande eco nelle scuole, al punto da essere menzionato già nel *De inventione* di Cicerone e da comparire anche in una seconda silloge scolastica, opera del retore Calpurnio Flacco e giunta a noi solo in *excerpta*; altrettanto topico, dal momento che ricorre a sua volta in entrambe le raccolte declamatorie, doveva essere poi il riferimento all'*exemplum* di Lucrezia e a quello gemello di Virginia, che costituivano un precedente della situazione nella quale si era venuto a trovare il

³⁴ Liv. 1, 58, 8: *Sex. est Tarquinius qui hostis pro hospite priore nocte vi armatus mihi sibi que, si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium*. Sul gioco di parole fra *hostis* e *hospes*, molto frequente in latino, cfr. la nota di OGILVIE 1965, 225.

³⁵ ŠTERBENC ERKER 2009 insiste molto sugli episodi relativi a donne che hanno perso i loro mariti in seguito a un omicidio e chiamano partigiani e seguaci del defunto a farne vendetta, esercitando in questo modo indirettamente la loro influenza sul contesto politico-sociale (è il caso, tra quelli ricordati dalla studiosa, di Fulvia moglie di Publio Clodio); mi pare che la vicenda di Lucrezia possa essere assimilata a questi episodi, sia pure con i dovuti distinguo. Cfr. anche ROHR VIO 2019, 67-94 (che a 93 accenna al caso di Lucrezia). Anna Maria Urso mi fa notare *per litteras* che analogo è il caso della vendetta di Elettra per l'uccisione del padre Agamennone, vendetta che nella tragedia greca (ma anche in certe sue riprese moderne, fino alle *Mouches* di Jean-Paul Sartre) non può non essere legata all'aspettativa di un ritorno di Oreste, affinché questi se ne faccia esecutore.

³⁶ Così il meticoloso lavoro di SANTORELLI 2021.

soldato³⁷. Ecco in particolare che cosa afferma nello pseudo-Quintiliano l'immaginario patrono che difende la causa del soldato a proposito della moglie di Collatino:

Devo fare il nome di Lucrezia, che affondando il pugnale nelle sue viscere impose a sé stessa la punizione per l'atto che era stata costretta a subire, e affinché il suo animo puro si separasse il più rapidamente possibile dal suo corpo contaminato uccise sé stessa, per il fatto che non poté uccidere il suo violentatore?³⁸

È chiaro che quest'ultima precisazione nasce dalla volontà di marcare la differenza tra il caso della matrona e quello del *miles* che viene qui difeso: in quanto soldato, ma prima ancora in quanto uomo, questi aveva potuto agire in prima persona, non solo senza attendere che la paventata aggressione sessuale avesse luogo, ma soprattutto senza delegare ad altri la tutela del proprio onore.

Le storie di Romolo, di Orazio e di Lucrezia ci mettono insomma di fronte a una cultura che all'alba della propria storia avverte il bisogno di separare, di fissare dei confini, di stabilire degli inderogabili distinguo, attraverso tre vicende esemplari e destinate in quanto tali a imprimersi in profondità nella memoria collettiva dei Romani. È questo, del resto, il lavoro della cultura: come spiega Francesco Remotti,

La cultura è 'segno' impresso: è l'azione, o meglio la serie di azioni, mediante cui si imprimono segni su luoghi, corpi e le loro manifestazioni. Incisioni, tagli, pressioni, abbattimenti, scavi, perforazioni: tutto questo 'fare' della cultura, questo esercizio culturale – produttore di segni nello spazio, sugli organismi o nel comportamento – implica l'uso o l'applicazione di una qualche 'forza'³⁹.

Roma nasce nel momento in cui è tracciato il solco, che separa nettamente un 'dentro' e un 'fuori' e che rientra pertanto a pieno titolo tra i segni impressi di cui parla Remotti; d'altra parte, a questo confine concreto, inciso dall'aratro di Romolo nel terreno del Palatino, e a tutti quelli che saranno posti di lì in avanti sotto il dominio del dio *Terminus*, si associano altre frontiere, questa volta di carattere immateriale, ma non meno essenziali perché la cultura possa prendere la sua forma⁴⁰. Ecco perché l'episodio dell'uccisione di Remo è contestuale alla

³⁷ Cic. *inv.* 2, 124 e Calp. Fl. 3. Sulla presenza degli *exempla* di Lucrezia e Virginia in ambito declamatorio cfr. lo studio di VAN DER POEL 2009, in particolare 343-345; per il caso specifico della declamazione pseudo-quintiliana rimando ai due commenti di BRESCIA 2003, 136-138 e SCHNEIDER 2003, 173-175.

³⁸ [Quint.] *decl.* 3, 11, 2 (la numerazione è quella stabilita da A. Stramaglia, di cui riporto il testo): *Referam Lucretiam, quae condito in sua viscera ferro poenam a se necessitatis exegit, et, ut quam primum pudicus animus a polluto corpore separaretur, se ipsa percussit, quia corruptorem non potuit occidere?*

³⁹ REMOTTI 1993, 47 (citato in De SANCTIS 2021, 145).

⁴⁰ Cfr. LOTMAN, USPENSKIJ 1995, 40: «La cultura è pensata solo come una porzione, come un'area chiusa sullo sfondo della non cultura. Il carattere della contrapposizione varierà: la non cultura può apparire come estraneità a una determinata religione, a un determinato sapere, a un

nascita stessa di Roma: i Romani e i loro nemici nascono nello stesso momento, perché vi sia un *hostis* è necessario che vi sia un *civis* – ma non è meno vero il viceversa⁴¹. Inoltre, la definizione di tali frontiere risulta tanto più narrativamente efficace quanto più esse intervengono a separare soggetti vicini, situazioni affini, circostanze simili e dunque potenzialmente foriere di confusione⁴².

In questo senso, non sarà casuale che tutti i racconti esaminati mettano in scena casi estremi, che fungono, per così dire, da altrettanti *termini ante quos*: si può e si deve uccidere chiunque scavalchi le mura, se per questo si può uccidere il proprio gemello; si può e si deve osservare il divieto di piangere il nemico, se per la sua violazione si può uccidere la propria sorella; si può e si deve considerare la pudicizia delle matrone alla stregua di una trincea invalicabile, se attentare ad essa può indurre a uccidere sé stessi e se per vendicare quella pudicizia si può giungere ad abbattere un regime politico in auge da due secoli e mezzo. I modelli culturali si mettono alla prova in situazioni-limite, per affermare con maggiore efficacia la loro vigenza in quelle ordinarie.

4. Conclusioni

Prima di chiudere queste pagine, alle considerazioni che abbiamo appena svolto vorrei aggiungere ancora un'ultima suggestione. Com'è noto, una delle teorizzazioni più influenti del pensiero politico novecentesco, al punto da essersi presto resa autonoma dalla cornice argomentativa che la giustificava per entrare nel senso comune, è quella che il giurista tedesco Carl Schmitt ha affidato al suo saggio *Il concetto di 'politico'*, elaborato per la prima volta nel 1927 e riproposto, con significativi rimaneggiamenti lessicali e concettuali, nel 1932, in una versione che per volontà dell'autore stesso è divenuta quella canonica⁴³. Secondo Schmitt, delle cui dottrine non possiamo dare qui se non una sintesi fortemente

determinato tipo di vita e di comportamento. Sempre, però, la cultura avrà bisogno di tale contrapposizione».

⁴¹ Cic. *Catil.* 4, 10: *qui autem rei publicae sit hostis, eum civem esse nullo modo posse*. Già Tucidide (1, 3, 3) osservava brillantemente che se nei poemi omerici non esisteva ancora il termine 'barbaro', questo si doveva al fatto che anche i Greci non si erano ancora definiti attraverso un unico nome che li comprendesse tutti. Secondo le classiche pagine di BENVENISTE 1976, 70, «Quando l'antica società diventa nazione, le relazioni tra uomo e uomo, tra clan e clan, si aboliscono; sussiste solo la distinzione tra ciò che è interno o esterno alla *civitas*. Per un cambiamento di cui non conosciamo le condizioni precise, la parola *hostis* ha assunto un'accezione 'ostile' e ormai non si applica che al 'nemico'» (e cfr. anche 258-259). Una riconsiderazione recente di questa riflessione nello stimolante lavoro di BOUDOU 2013.

⁴² Uno degli anonimi revisori mi rimanda a questo proposito a una pagina di Livio relativa alla battaglia del Veseri del 340 a.C.; in quella occasione, i consoli danno ordine di non combattere contro i Latini *extra ordinem* proprio perché gli avversari sono troppo 'vicini' ai Romani, per cui si può rischiare di avere dei ripensamenti o lasciarsi condizionare dai sentimenti (Liv. 8, 6, 14-16: *Curam acuebat quod adversus Latinos bellandum erat, lingua, moribus, armorum genere, institutis ante omnia militaribus congruentis: milites militibus, centurionibus centuriones, tribuni tribunis compares collegaque iisdem praesidiis, saepe iisdem manipulis permixti fuerant. Per haec ne quo errore milites caperentur, edicunt consules ne quis extra ordinem in hostem pugnaret*).

⁴³ Sulla quale è basata infatti la traduzione italiana (SCHMITT 1972) cui faccio qui riferimento. Per quanto segue cfr. anche la nitida analisi di PASTORE 2010.

compresa, la categoria specifica del politico (*das Politische*), la dialettica che rappresenta il fondamento e la premessa perché si possa parlare in senso proprio di politica, è costituita dall'antitesi amico/nemico (*Freund e Feind*, nel linguaggio del pensatore), che gioca una funzione analoga a quella svolta dall'opposizione fra buono e cattivo nel campo dell'etica, fra bello e brutto in quello dell'estetica, fra utile e dannoso, oppure redditizio e non redditizio, in quello dell'economia, senza peraltro dipendere da nessuna delle altre né fondarsi su di esse e neppure sovrapporsi loro⁴⁴. Schmitt spiega infatti, a tale riguardo, che il nemico non coincide necessariamente con il cattivo o con il brutto, benché tra queste diverse polarità siano sempre possibili coincidenze e sovrapposizioni, ma rappresenta semplicemente l'altro, lo straniero (*der Fremde*)⁴⁵. Alla dialettica così identificata può essere ricondotto tutto l'agire politico, nella misura in cui costituisce un aspetto autonomo e distinto dell'agire umano. Per Schmitt, inoltre,

Nemico è solo un insieme di uomini *che combatte* almeno virtualmente, cioè in base ad una possibilità reale, e che si contrappone ad un altro raggruppamento umano dello stesso genere. Nemico è solo il nemico *pubblico*, poiché tutto ciò che si riferisce ad un simile raggruppamento, e in particolare ad un intero popolo, diventa per ciò stesso *pubblico*⁴⁶.

E la decisione su chi ricada in questa categoria, all'esterno ma anche all'interno dello Stato, come viene chiarito nel prosieguo dell'analisi, spetta alle stesse istituzioni pubbliche, pena la loro scomparsa come soggetto politicamente autonomo.

S'intende che applicare a una cultura come quella romana le categorie di un sistema di pensiero nato in un contesto infinitamente distante nel tempo e scaturito da sollecitazioni molto diverse – in questo caso, le vicissitudini della repubblica di Weimar tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Novecento e più in generale la riflessione sui fondamenti dello Stato nazionale moderno – costituisce un'operazione sempre azzardata e in larga misura arbitraria: e tuttavia, pur nella consapevolezza di questi rischi, non vogliamo sottrarci alla suggestione.

I testi esaminati sin qui mostrano infatti più di un punto di tangenza con le categorie della riflessione schmittiana: abbiamo visto come nel momento stesso della sua nascita Roma senta il bisogno di tracciare la frontiera invalicabile – in senso metaforico, ma anche concreto e materiale – che distingue l'amico dal nemico, facendo dunque di questa distinzione un aspetto originario e fondativo della sua storia. Anche la specificazione che il nemico di cui si parla è il nemico pubblico e non l'avversario privato trova riscontro nei testi che abbiamo esaminato: in un immaginario così squisitamente 'civico' quale quello romano, infatti, la vera antitesi non corre fra amico e nemico (il contrario di *amicus* è in latino *inimicus*, non *hostis*), ma fra cittadino e nemico (*civis*, appunto, e *hostis*), come

⁴⁴ SCHMITT 1972, 108.

⁴⁵ SCHMITT 1972, 109.

⁴⁶ SCHMITT 1972, 111 (corsivi dell'autore); cfr. PASTORE 2010, 3.

abbiamo già accennato; e Schmitt precisa a sua volta che «Il Nemico» del quale tratta il suo saggio «è l'*hostis*, non l'*inimicus* in senso ampio»⁴⁷. È intorno a questa dialettica che la città si costruisce sin dal suo sorgere, stabilendo esclusioni non negoziabili, come quella di Remo, ma anche confini porosi che rendono i due poli della medesima dialettica passibili di rovesciarsi l'uno nell'altro⁴⁸. Nel discorso più importante del suo principato, quello relativo all'ammissione in Senato dei notabili della Gallia Comata, l'imperatore Claudio spiegò come Romolo nello stesso giorno avesse considerato moltissimi popoli prima nemici, poi cittadini e come in questo si fosse manifestata la sua eminente sapienza politica, sulla cui scia i padri coscritti erano ora invitati a porsi⁴⁹. Ma non era stato che l'inizio.

La riflessione sulla categoria di nemico e la costruzione culturale di questa figura giocano infatti un ruolo di assoluto spicco nel pensiero e nella concreta prassi politica della città anche nei secoli a venire. Basti pensare alla consapevolezza che i Romani mostrano di avere circa i mutamenti semantici cui è andato incontro il termine *hostis* nel corso del tempo, passando dal significato originario di 'straniero' a quello di 'nemico', oppure all'affermazione, più volte ripetuta nei testi giuridici, per cui si dicono propriamente *hostes* solo quelli contro i quali sia stata dichiarata una guerra regolare, secondo le formalità previste dal diritto, mentre tutti gli altri rientrano piuttosto nelle definizioni di *latrones* o *praedones*, o ancora alle regole sulla celebrazione del trionfo, che era interdetto o comunque mal tollerato dopo una di guerra contro gli schiavi, o infine alla possibilità, che il Senato avoca a sé, di dichiarare *hostes publici* singoli o gruppi di cittadini, sospendendo le garanzie 'costituzionali' che ne tutelano l'incolumità e autorizzandone di fatto la soppressione *manu militari*. Quella di nemico, come quella di cittadino, non è insomma una categoria né 'naturale' né oggettiva, ma dipende dalle deliberazioni dei supremi organismi decisionali; a Roma sono *cives* o *hostes* quelli che la città e le sue istituzioni stabiliscono di considerare come tali⁵⁰.

⁴⁷ SCHMITT 1972, 111 (il tema viene ripreso più diffusamente a 130-131).

⁴⁸ Forse il testo più antico in cui emerge questa opposizione coincide con lo scambio di battute tra Ampelisca e Sceparnionone nella *Rudens* di Plauto (434-435: AM. *qur tu aquam gravare, amabo, quam hostis hosti commodat?* / SC. *Qur tu operam gravare mihi quam civis civi commodat?*), sul quale rimando alle osservazioni di BETTINI 2012, 19-21. S'intende che l'opposizione diviene particolarmente delicata in casi di guerra civile (ma in fondo era tale anche lo scontro tra Romani e Albani, che Livio in 1, 23, 1 definisce *civili simillimum bello*), cfr. ad esempio Cic. *Phil.* 14, 6: *nisi mucrones etiam nostrorum militum tremere voltis dubitantis utrum in cive an in hoste figantur*.

⁴⁹ Cfr. Tac. *ann.* 11, 24, 4: *At conditor nostri Romulus tantum sapientia valuit, ut plerosque populos eodem die hostes, dein cives habuerit*. Sull'importanza di questo testo nella costruzione di uno 'stile' della storia romana, ancora fondamentali le riflessioni di GIARDINA 1994; cfr. da ultimo DE SANCTIS 2022.

⁵⁰ Una bella discussione recente sul tema, con ampi riferimenti alla letteratura antropologica, si legge in ACCARDI, COLA 2010; in particolare, sulla dialettica fra *perduellis* e *hostis* è in corso di stampa un contributo specifico di Maurizio Bettini. Per la distinzione tra *hostis* e altro tipo di nemico cfr. Dig. 49, 15, 24 (*Hostes sunt, quibus bellum publice populus Romanus decrevit vel ipsi populo Romano: ceteri latrunculi vel praedones appellantur*) e 50, 16, 118 (*Hostes hi sunt, qui nobis aut quibus nos publice bellum decrevimus: ceteri latrones aut praedones sunt*); Floro (*epit.* 2, 8, 12) dichiara il proprio disagio nel definire *hostes* gli uomini che combatterono al seguito di Spartaco, Plutarco (*Crass.* 11,

Possiamo dunque concludere le nostre riflessioni affermando che attraverso storie come quelle sin qui prese in esame, e attraverso le specifiche modalità narrative in cui Livio le organizza, la cultura romana fonda al tempo stesso sé stessa e l'altro da sé, sé stessa proprio nella misura in cui definisce l'altro da sé, il diverso non assimilabile e che richiede al contrario di essere rimosso perché rappresenta una minaccia destabilizzante e potenzialmente distruttiva. L'affermazione e la negazione sono contestuali e il perimetro della cultura, come quello della città, si costruisce non meno per ciò che include nel suo cerchio che per ciò che decide di lasciarne fuori. In questa costruzione, le storie esemplari di Romolo, Orazio e Lucrezia svolgono un ruolo di primaria importanza e rappresentano il modo specificamente romano di fondare la 'nozione del politico'.

Bibliografia

ACCARDI, COLA 2010 = A. ACCARDI, M. COLA, *Guerra e partnership. Una riflessione sull'ambivalenza di hostis*, «I Quaderni del Ramo d'oro on-line» 3, 2010, 228-238.

BALDASSARE 2010 = B. BALDASSARE, *La dialettica amico-nemico. Politica e pluralismo in Carl Schmitt*, «Annali Università Ferrara – Scienze giuridiche» n.s. 24, 2010, 1-15.

BELTRAMI 1998 = L. BELTRAMI, *Il sangue degli antenati. Stirpe, adulterio e figli senza padre nella cultura romana*, Bari, Edipuglia, 1998.

BENVENISTE 1976 = É. BENVENISTE, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, 2 voll., trad. it. Torino, Einaudi, 1976 (ed. or. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969).

BETTINI 1988 = M. BETTINI, *La storia di Orazia*, in *Primordia urbium. Forme e funzioni dei miti di fondazione nel mondo antico*, Como, New Press, 1988, 9-30.

BETTINI 2009 = M. BETTINI, *In vino stuprum. Ovvero, le donne romane che non bevono vino*, in ID., *Affari di famiglia. La parentela nella letteratura e nella cultura antica*, Bologna, il Mulino, 2009, 239-258.

BETTINI 2012 = M. BETTINI, *Ovidio straniero a Tomi*, in M. BETTINI, A. BARBERO, *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*, Milano, EncycloMedia, 2012, 9-58.

BETTINI 2020 = M. BETTINI, *Sposare una Sabina*, in MCCLINTOCK 2020, 19-40.

BETTINI 2021 = M. BETTINI, *Uccisori di bambine o prenditori di donne? Una legge di Romolo e la memoria culturale romana*, Roma, Arbor sapientiae, 2021.

BETTINI 2022 = M. BETTINI, *Roma, città della parola. Oralità Memoria Diritto Religione Poesia*, Torino, Einaudi, 2022.

BOUDOU 2013 = B. BOUDOU, *Ennemis, hôtes et étrangers. Enquête sur les identités politiques grecque et romaine*, «Mots. Les Langages du Politique» 101, 2013, 127-140.

BRESCIA 2003 = G. BRESCIA, *Il miles alla sbarra. [Quintiliano] Declamazioni maggiori, III*, Bari, Edipuglia, 2003.

CARANDINI 2006 = A. CARANDINI (ed.), *La leggenda di Roma*, vol. I, *Dalla nascita dei gemelli alla fondazione della città*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2006.

11) spiega che Crasso venne criticato per aver celebrato l'ovazione – già di per sé una forma dimidiata di trionfo – dopo la guerra vittoriosa contro lo stesso Spartaco.

CHAMPION 2015 = C. B. CHAMPION, *Livy and the Greek Historians from Herodotus to Dionysius: Some Soundings and Reflections*, in MINEO 2015, 190-204.

CHAPLIN 2000 = J. D. CHAPLIN, *Livy's Exemplary History*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2000.

DE SANCTIS 2015 = G. DE SANCTIS, *La logica del confine. Per un'antropologia dello spazio nel mondo romano*, Roma, Carocci, 2015.

DE SANCTIS 2021 = G. DE SANCTIS, *Roma prima di Roma. Miti e fondazioni della città eterna*, Roma, Salerno editrice, 2021.

DE SANCTIS 2022 = G. DE SANCTIS, *Mistione del sangue e vocazione all'impero*, in M. BETTINI (ed.), *Romolo. La città, la legge, l'inclusione*, Bologna, il Mulino, 2022, 25-62.

FABRIZI 2012 = V. FABRIZI, «*Mores veteresque novosque*»: *rappresentazioni del passato e del presente di Roma negli Annales di Ennio*, Pisa, ETS, 2012.

FELDHERR 1998 = A. FELDHERR, *Spectacle and Society in Livy's History*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998.

FLORES *et alii* 2002 = E. FLORES, P. ESPOSITO, G. JACKSON, D. TOMASCO (edd.), *Quinto Ennio. Annali (Libri I-VIII)*, Napoli, Liguori, 2002.

GAROFALO 2020 = L. GAROFALO, *Sull'Orazio sororicida*, in MCCLINTOCK 2020, 65-89 (poi, con il titolo *Sull'Orazio sororicida. Variazioni tra ius osculi e disapplicazione del diritto in Roma arcaica*, in ID., *Fondamenti e svolgimenti della scienza giuridica. Altri saggi*, Napoli, Jovene, 2021, 47-72).

GIARDINA 1994 = A. GIARDINA, *L'identità incompiuta dell'Italia romana*, in *L'Italie d'Auguste à Dioclétien. Actes du colloque international de Rome (25-28 mars 1992)*, Roma, École Française de Rome, 1-89 (ora in ID., *L'Italia romana. Storie di un'identità incompiuta*, Roma-Bari, Laterza, 1997, 3-116).

GRABL 1975 = H. GRABL, *Tristitia als Herausforderung des Prinzips*, «Grazer Beiträge» 4, 1975, 89-96.

HARDERS 2008 = A.-C. HARDERS, *Suavissima soror. Untersuchungen zu den Bruder-Schwester-Beziehungen in der römischen Republik*, München, Beck, 2008.

JAEGER 2015 = M. JAEGER, *Urban Landscapes, Monuments, and the Building of Memory in Livy*, in MINEO 2015, 65-77.

JOHNER 1996 = A. JOHNER, *La violence chez Tite-Live. Mythographie et historiographie*, Strasbourg, AECR, 1996.

KOWALEWSKI 2002 = B. KOWALEWSKI, *Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius*, Leipzig-München, Saur, 2002.

LANGLANDS 2018 = R. LANGLANDS, *Exemplary Ethics in Ancient Rome*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2018.

LENTANO 1998 = M. LENTANO, *L'eroe va a scuola. La figura del vir fortis nella declamazione latina*, Napoli, Loffredo, 1998.

LENTANO 2020 = M. LENTANO, *L'identità come ruolo. Lucrezia e la fondazione dell'ordo matronarum*, «Quaderni lupiensi di storia e diritto» 10, 2020, 11-23.

LOTMAN, USPENSKIJ 1995 = J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995.

MCCLINTOCK 2020 = A. MCCLINTOCK (ed.), *Storia mitica del diritto romano*, il Mulino, Bologna, 2020.

MENCACCI 1986 = F. MENCACCI, *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Venezia, Marsilio, 1986.

MENCACCI 1987 = F. MENCACCI, *Orazi e Curiazi: uno scontro fra trigemini "gemelli"*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 18, 1987, 131-148.

MILES 1995 = G. B. MILES, *Livy. Reconstructing Early Rome*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1995.

MINEO 2015 = B. MINEO (ed.), *A Companion to Livy*, Oxford, Wiley, 2015.

MONTANARI 1970-1972 = E. MONTANARI, *Il mito degli Horatii e Curatii*, «Studi e materiali di storia delle religioni» 41, 1970-1972, 229-284 (poi in ID., *Roma. Momenti di una presa di coscienza culturale*, Roma, Bulzoni, 1976, 19-82).

MOORE 1989 = T. J. MOORE, *Artistry and Ideology: Livy's Vocabulary of Virtue*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1989.

MORA 1995 = F. MORA, *Il pensiero storico-religioso antico. Autori greci e Roma*, vol. I, *Dionigi d'Alicarnasso*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1995.

OAKLEY 2010 = S. P. OAKLEY, *Dionysius of Halicarnassus and Livy on the Horatii and the Curatii*, in CH. S. KRAUS, J. MARINCOLA, CH. PELLING (edd.), *Ancient Historiography and Its Contexts. Studies in Honour of A. J. Woodman*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010, 118-138.

OGILVIE 1965 = R. M. OGILVIE, *A Commentary on Livy. Books 1-5*, Oxford, Clarendon Press, 1965.

PENELLA 1990 = R. J. PENELLA, *Vires/robur/opes and ferocia in Livy's Account of Romulus and Tullus Hostilius*, «Classical Quarterly» 40, 1990, 207-213.

PRESCENDI 2000 = F. PRESCENDI, *Klagende Frauen. Zur weiblichen Trauerhaltung in Rom*, in TH. SPÄTH, B. WAGNER-HASEL (edd.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis*, Stuttgart, Springer, 2000, 102-111.

REMOTTI 1993 = F. REMOTTI, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

RIZZELLI 2021 = G. RIZZELLI, *La donna di Smirne e l'Orazio sororicida*, «Annali del Seminario giuridico» 64, 2021, 97-137.

ROHR VIO 2019 = F. ROHR VIO, *Le custodi del potere. Donne e politica alla fine della repubblica romana*, Roma, Salerno editrice, 2019.

SANTORELLI 2021 = B. SANTORELLI, *Datazione e paternità delle declamazioni maggiori pseudo-quintiliane*, in A. LOVATO, A. STRAMAGLIA, G. TRAINA (edd.), *Le Declamazioni maggiori pseudo-quintiliane nella Roma imperiale*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2021, 361-429.

SCHMITT 1972 = C. SCHMITT, *Il concetto di "politico"*, trad. it. in ID., *Le categorie del "politico"*, Bologna, il Mulino, 1972, 101-165 (ed. or. *Begriff des Politischen*, München-Leipzig, Duncker & Humblot, 1932³).

SCHNEIDER 2003 = C. SCHNEIDER (ed.), *[Quintilien] Le soldat de Marius* (Grandes déclamations, 3), Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2003.

SCHULTZE 2019 = C. SCHULTZE, *Ways of Killing Women: Dionysius on the Deaths of Horatia and Lucretia*, in R. HUNTER, C. C. DE JONGE (edd.), *Dionysius of Halicarnassus and Augustan Rome. Rhetoric, Criticism and Historiography*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2019, 161-179.

SKUTSCH 1985 = O. SKUTSCH, *The Annals of Q. Ennius*, edited with introduction and commentary, Oxford, Clarendon Press, 1985.

SOLODOW 1979 = J. B. SOLODOW, *Livy and the Story of Horatius, 1.22-26*, «Transactions of the American Philological Association» 109, 1979, 251-268 (ora in J. D. CHAPLIN, C. S. KRAUS, edd., *Oxford Readings in Classical Studies: Livy*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 297-320).

STEM 2007 = R. STEM, *The Exemplary Lessons of Livy's Romulus*, «Transactions of the American Philological Association» 137, 2007, 435-471.

STEVENSON 2011 = T. STEVENSON, *Women of Early Rome as exempla in Livy*, *Ab urbe condita, Book 1*, «Classical World» 104, 2011, 175-189.

ŠTERBENC ERKER 2004 = D. ŠTERBENC ERKER, *Voix dangereuses et force des larmes: le deuil féminin dans la Rome antique*, «Revue de l'Histoire des Religions» 221, 2004, 259-291.

ŠTERBENC ERKER 2009 = D. ŠTERBENC ERKER, *Women's Tears in Ancient Roman Ritual*, in TH. FÖGEN (ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, 135-160.

VAN DER POEL 2009 = M. VAN DER POEL, *The Use of exempla in Roman Declamation*, «Rhetorica», 27, 2009, 332-353.

WATSON 1979 = A. WATSON, *The Death of Horatia*, «Classical Quarterly» 29, 1979, 436-447.

PHILIPPE MUDRY

*Cendres et mystères.
Encore sur la mort de Pline l'Ancien*

SOMMARIO

Il contributo riprende e completa un articolo già apparso nel secondo fascicolo di «Classica Vox». Sulla base di una nuova disamina delle fonti e della bibliografia, si punta a fornire una ricostruzione più soddisfacente delle circostanze legate alla scomparsa di Plinio il Vecchio durante l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.

Parole chiave: Plinio il Vecchio, navi, venti, asfissia.

ABSTRACT

The contribution takes up and completes an article which already appeared in the second issue of «Classica Vox». Based on a new examination of the sources and bibliography, the aim is to provide a more satisfactory reconstruction of the circumstances related to the disappearance of Pliny the Elder during the eruption of Vesuvius in 79 AD.

Keywords: Pliny the Elder, ships, winds, asphyxia.

Dans le numéro 2 de « Classica Vox »¹ sous le titre *Les vaisseaux fantômes. Réflexions sur la lettre vésuvienne de Pline le Jeune 6, 16*, nous avons soutenu l'hypothèse que les quadrirèmes qu'on croyait parties de Misène au secours des victimes de l'éruption du Vésuve n'avaient en réalité pas quitté leur port d'attache ce jour-là. C'est avec un seul bateau léger, une liburne, que Pline avait pris la mer en direction de la côte sous les pentes du Vésuve². Sans revenir ici sur les arguments que nous avons développés dans l'article précité, notamment qu'il était matériellement impossible qu'une telle flotte puisse appareiller dans un délai si court, nous voudrions ajouter qu'un ouvrage récent³ articule le chiffre possible de douze quadrirèmes. Entre autres difficultés, cela supposerait plus de deux mille rameurs à rassembler et à mettre à leur poste en un laps de temps extrêmement bref!

Mais avant d'aborder dans ce second article l'épisode de la mort de Pline à Stabies, un autre des mystères qui ponctuent le récit de son neveu, nous voudrions apporter quelques précisions complémentaires et quelques rectifications en réponse aux questions qu'a suscitées notre article et aux discussions qui ont suivi nos conférences sur ce sujet.

* Nous tenons à remercier très vivement notre collègue et ami Michel Fuchs, professeur d'archéologie et directeur du Projet Pompéi de l'Institut d'archéologie et des sciences de l'antiquité de l'Université de Lausanne. Ses indications bibliographiques, ses avis pertinents et sa relecture nous ont été particulièrement précieux.

¹ MUDRY 2020.

² Tel est l'avis de Suétone dans sa *Vita Plinii*, p. 486 Rolfe : (*cum*) *ad explorandas propius causas liburnica pertendisset*. Parmi les modernes, à notre connaissance seul GUADAGNO 1993-94, 68-69 doute que l'expédition ait réuni d'autres bateaux que la liburne de Pline.

³ FOSS 2022, 185.

1. *Vent debout et vent arrière*

Dans l'impossibilité d'aborder la côte devenue inaccessible à cause des hauts-fonds en formation, ces quadrirèmes, parties de Misène selon l'opinion générale que nous avons combattue, auraient fait demi-tour sur l'ordre de Pline pour rentrer à leur base. Ainsi s'expliquerait leur disparition totale dans le récit. Mais cette manœuvre aurait été, à notre avis, fort risquée sinon quasiment impossible. En effet, les vaisseaux auraient dû pour cela affronter un violent vent contraire et qui plus est par une navigation de nuit⁴. C'est ce même vent qui alors rabattait sur Pompéi le nuage mortel de cendres, de pierres ponceuses et de gaz⁵ et qui, à Stabies de l'autre côté de la baie, interdisait aux bateaux de Pomponianus de prendre la mer alors que, décidé à fuir, il avait déjà fait charger ses bagages à bord⁶. C'est toujours ce même vent qui, empêchant le retour vers Misène, a dû forcer Pline à se diriger sur Stabies où, selon le récit du neveu, la liburne a été poussée par un vent arrière particulièrement favorable⁷. Pline n'avait donc pas vraiment le choix. La discussion avec le pilote et la fameuse injonction « la fortune sourit aux audacieux »⁸ s'inscrivent dans la volonté d'héroïsation dont témoignent plusieurs épisodes dans le récit de Pline le Jeune. Le procédé vise à forger pour la postérité, et l'opération est réussie, la figure idéale de Pline l'Ancien⁹. Cette rectification par rapport à notre article précédent porte sur le

⁴ Sur ce dernier point, voir *infra* nos remarques sur la date de l'éruption.

⁵ OSANNA 2020, 237.

⁶ Plin. *epist.* 6, 16, 12 : *sarcinas contulerat in naves certus fugae.*

⁷ Plin. *epist.* 6, 16, 12 : *quo (vento) [...] secundissimo invectus.* Ce vent était donc très fort à en croire le superlatif qui le qualifie. Sur les vents qui soufflaient sur la baie lors de l'éruption, voir ZIRKLE 1967. Cet article laisse de côté le fait que le vent a dû tourner durant la nuit, soufflant désormais du Sud Est et poussant le lendemain, comme le relate une autre lettre de Pline (6, 20, 16), le nuage de cendres en direction de Misène. Ce changement de vent a peut-être permis, mais nous ne le saurons jamais de façon certaine, aux bateaux de Pomponianus de prendre la mer avec les rescapés du désastre, parmi lesquels d'éventuels témoins dont Pline le Jeune aurait pu recueillir les récits. L'auteur de cet article ironise sur le fait que Pline le Jeune, âgé alors de dix-sept ans, en déclinant l'invitation de son oncle à l'accompagner, a préféré « a Latin composition » à laquelle il était occupé plutôt que le spectacle d'un volcan en éruption. Une décision qui selon Zirkle dépasse l'entendement (« strains our belief »). Il aurait pu, dit-il, trouver une meilleure excuse (« a more plausible excuse »). Cette remarque de Zirkle en appelle deux de notre part : 1. Zirkle fait l'erreur, étonnante pour un historien, de porter un jugement *post factum*. Au moment de l'invitation, Pline l'Ancien comme son neveu ignorent que cet étrange nuage n'est pas qu'un simple phénomène météorologique mais une éruption volcanique. 2. Zirkle doit avoir un bien mauvais souvenir de ses leçons de latin, à supposer qu'il en ait jamais bénéficié.

⁸ Plin. *epist.* 6, 16, 11 : *fortes fortuna iuvat.*

⁹ Cette idéalisation s'est généralement imposée jusqu'à aujourd'hui ainsi qu'en témoigne, parmi tant d'autres exemples, l'article de MARTIN 1982 pour qui la motivation humanitaire qui pousse Pline à se diriger vers Stabies « tombe sous le sens » : il s'agissait d'être à pied d'œuvre le lendemain pour mener à bien la mission de secours. Plus réservée est l'interprétation de HAYWOOD 1952, qui avoue ne pas voir pourquoi Pline a pris la décision de se diriger vers Stabies. Tout récemment FOSS 2022, 189, a pensé pouvoir discerner dans la formule de Pline l'ironie désabusée d'un homme qui, devant l'amplitude du désastre, réalise que sa mission est désormais impossible. A Stabies chez Pomponianus, il attendra la mort comme doit le faire un philosophe.

changement de cap de la liburne et ne remet pas en cause la motivation scientifique et humanitaire de Pline, du moins lors du départ de Misène.

2. *Pluriel et tradition manuscrite*

Selon le récit de Pline le Jeune¹⁰, à l'approche de la côte une pluie de pierres ponce (*lapilli*) s'abattait sur « les bateaux » (*navibus*). Contrairement à notre hypothèse, on a voulu voir généralement dans ce pluriel une référence à la flotte des quadrirèmes. Or ce pluriel peut tout aussi bien, comme nous avons tenté de le montrer¹¹ et conformément au récit de Pline le Jeune, désigner les embarcations qui, fuyant le cataclysme, croisent la route de la liburne de Pline.

Dans ce même contexte, un autre pluriel pose problème. La pluie de *lapilli* s'intensifiait à mesure qu'« ils approchaient » (*accederent*) de la côte. Il s'agirait donc ici aussi, toujours selon l'opinion générale, de la flotte des quadrirèmes. Ce pluriel est la leçon de l'édition Aldine (1508)¹² unanimement acceptée, à notre connaissance, par les éditeurs et commentateurs successifs dont le choix a manifestement été orienté par leur interprétation de *navibus* désignant les quadrirèmes. Ce faisant, ils ont écarté une branche de la tradition manuscrite remontant au codex *Veronensis* (10^e siècle) dont on a perdu la trace depuis 1419 et dont dérivent plusieurs manuscrits du 15^e siècle¹³. Or cette famille de manuscrits transmet le verbe *accederet* au singulier qui concerne donc la seule liburne de Pline et concorde avec notre hypothèse.

3. *Date de l'éruption*

Dans notre article précédent, nous avons suivi pour l'éruption du Vésuve la date retenue traditionnellement du 24 août 79, soit comme l'indique la lettre de Pline le Jeune le 9^e jour avant les calendes de septembre. Or depuis quelques années des indices non négligeables militent en faveur d'une date plus tardive. Parmi ces indices, la découverte de fruits automnaux comme des grenades dans des maisons de Pompéi, les vêtements plutôt chauds de certains 'petrificati' ou encore, plus significatif, un denier de Titus avec une titulature qui le date au plus tôt de septembre 79 (acclamation comme empereur pour la 15^e fois). A tout cela s'ajoute la découverte récente à Pompéi d'un graffito au charbon qui porte la date du 16^e jour avant les calendes de novembre, soit le 17 octobre. Certes l'année consulaire n'est pas nommée mais, selon l'équipe d'archéologues qui a fait la découverte, un graffito au charbon n'aurait pas résisté une année. Il

¹⁰ Plin. *epist.* 6, 16, 11.

¹¹ MUDRY 2020, 32.

¹² L'édition aldine est fondée sur le codex *Parisinus* qui a disparu et dont on ne sait à peu près rien sinon qu'il était probablement écrit en onciales.

¹³ Sur le codex *Veronensis* et ses descendants du 15^e siècle, voir l'introduction de ZEHACKER 2009-2012.

s'agirait donc bien de l'année 79. C'est fort de tous ces indices que Massimo Osanna a déterminé la date du 24 octobre 79 pour l'éruption du Vésuve¹⁴. L'erreur de la lettre de Pline le Jeune pourrait être due soit à une défaillance de la mémoire – la lettre est écrite trente ans après la catastrophe – soit à une distraction de scribe écrivant septembre au lieu de novembre.

On a tout récemment objecté à cette datation à fin octobre qu'aucun des indices sur lesquels elle se fonde ne remet fondamentalement et définitivement en cause la date traditionnelle du 24 août 79¹⁵. Quoi qu'il en soit, cette nouvelle date du 24 octobre conforterait notre hypothèse selon laquelle les quadrirèmes n'ont pas quitté Misène ce jour-là. En effet, vers 19 heures à fin octobre la nuit est déjà tombée sur la baie de Naples. Cela raccourcissait d'autant plus le temps à disposition pour l'appareillage de la flotte et la traversée vers le Vésuve avant la nuit, puisque l'appel au secours de Rectina n'a pu parvenir à Pline que vers la fin de la 7^e heures, soit en début d'après-midi.

4. *L'énigme Rectina*

Nous ne saurons probablement jamais qui était cette Rectina qui appelle Pline à son secours. Seule certitude : pour pouvoir accéder directement à l'amiral (*praefectus*) de la flotte romaine, elle devait nécessairement appartenir à cette haute société dont les villas somptueuses constellaient la côte entre Naples et Stabies¹⁶.

Une question a toujours soulevé l'étonnement et même l'incompréhension : pourquoi Rectina n'a-t-elle pas fui en même temps et par le même moyen que le messenger qu'elle a dépêché à Misène? Cette question n'intéressait pas directement notre précédent article. Mais une hypothèse émise il y a quelques années¹⁷ mérite qu'on s'y arrête car elle propose une réponse plausible à cette interrogation. Le messenger a dû partir avant l'éruption qui s'est produite vraisemblablement au milieu de la matinée pour pouvoir atteindre Misène autour de la 7^e heure. Ce n'est donc pas l'éruption qui a motivé l'appel au secours de Rectina mais, comme nous le savons notamment par le récit qu'en fait Dion Cassius¹⁸, les violents séismes qui l'ont précédée et, rendant les routes difficilement praticables, ont poussé les habitants à fuir par la mer comme le mentionne l'appel au secours de Rectina¹⁹. Ce sont ces mêmes séismes qui à Stabies ont dû pousser Pomponianus à embarquer ses bagages à bord des bateaux dans l'attente de conditions favorables pour s'échapper car la mer était

¹⁴ OSANNA 2020, 104 ss.

¹⁵ FOSS 2022, 177 : « there are no valid alternative to 24 August in the manuscript tradition, neither has archeology yet produced secure evidence for an October or November eruption ». La date, le moment et les modalités de l'éruption sont amplement exposés et discutés par FOSS dans le chap. 3 de son ouvrage.

¹⁶ La Villa Poppaea (Oplontis) à Torre Annunziata nous permet d'imaginer quel pouvait être le degré de luxe de certaines de ces villas. Sur ces *villae maritimae*, voir LAFON 1981.

¹⁷ MARTIN 1982, 16-17.

¹⁸ Dio Cass. 66, 22, 4.

¹⁹ Plin. *epist.* 6, 16, 8 : *nec ulla nisi navibus fuga*.

mauvaise et le vent contraire. Telle devait être également la situation de Rectina, décidée à fuir mais, comme Pomponianus, en emmenant famille et bagages. Pour cela il fallait des bateaux plus volumineux que l'embarcation probablement légère avec laquelle le messenger avait dû gagner Misène, à supposer qu'il ait fait le trajet par la mer. De là l'appel au secours adressé à Pline. On peut imaginer aussi que si les routes ne permettaient plus le passage de chariots transportant les gens et les bagages de Rectina, un messenger à cheval pouvait quand même passer. Suivant la localisation de la villa de Rectina, il aurait pu atteindre Misène en un peu plus de trois heures, alors que le trajet en bateau par vent contraire était beaucoup plus long. Contrairement au messenger par mer, il aurait pu quitter Rectina plus tard quand l'éruption avait déjà commencé²⁰.

5. *Echos thucydidiens*

Le professeur et helléniste Albert Praz nous a rendu attentif à un aspect de la lettre de Pline qui jusqu'ici semble ne pas avoir été relevé. Son auteur indique à Tacite, à qui la lettre est destinée, que son récit se fonde sur deux sources d'information : les événements auxquels il a assisté lui-même et ceux dont il a eu connaissance immédiatement après quand la mémoire des témoins est encore fidèle²¹. Ce faisant, l'épistolier a très vraisemblablement en tête la déclaration méthodologique de Thucydide sur sa relation de la guerre du Péloponnèse. L'historien grec affirme rapporter les événements auxquels il a assisté lui-même et ceux qu'il a appris d'autres personnes en s'informant auprès de chacun avec la plus grande exactitude. Il précise en outre que les versions recueillies sont souvent divergentes soit à cause des sympathies des uns et des autres soit à cause de leur mémoire²². Ce parallèle entre Pline et Thucydide est significatif et n'est certainement pas fortuit. Face aux rumeurs qui ont dû circuler sur l'expédition de Pline et en particulier le mystère de sa mort – par exemple, comme le rapporte Suétone²³, le fait que Pline aurait demandé à un esclave de hâter sa mort en le tuant – Pline le Jeune tient à se réclamer de la tradition historiographique de Thucydide qu'il convoque, pour ceux qui pourraient en douter, comme garant de la vérité et de l'exactitude de son récit. Cette revendication est d'autant plus nécessaire que, comme il le souligne²⁴, on n'écrit pas une lettre comme on écrit l'histoire, en d'autres termes que l'exigence de vérité de la part de l'auteur comme du lecteur n'est pas la même dans le genre épistolaire et dans le genre historiographique.

²⁰ Voir FOSS 2022, 184.

²¹ Plin. *epist.* 6, 16, 22 : *omnia me quibus interfueram quaeque statim cum maxime vera memorantur audieram persecutum.*

²² Thuc. 1, 22, 2-3.

²³ Suet. *vita Plin.*, p. 486 Rolfe : *ut quidam existimant a servo suo occisus quem aestu deficiens ut necem sibi maturaret oraverat.*

²⁴ Plin. *epist.* 6, 16, 2 2 : *aliud est enim epistulam, aliud historiam scribere.*

6. *Une soirée à Stabies : problème de santé*

Mais venons-en maintenant à l'objet particulier de ce second article consacré à la lettre vésuvienne de Pline, à savoir les étrangetés qui entourent la soirée chez Pomponianus, puis la mort de Pline.

Le comportement pour le moins surprenant de Pline dans la maison de Pomponianus a donné lieu à diverses interprétations : elles vont de l'admiration devant la force d'âme d'un héros insensible au danger ou faisant semblant de l'être pour rassurer son entourage, et c'est l'opinion générale, à la supposition de lourds problèmes de santé qui auraient affecté Pline ce soir-là. Quant aux circonstances de sa mort, son sommeil sur le rivage dans un environnement pour le moins effrayant, son abandon par tous ses compagnons d'infortune hormis deux esclaves qui le soutiennent avant qu'il s'écroule, et enfin, dernière étrangeté mais de taille, la découverte après deux jours de son corps intact, ne présentant ni blessure²⁵ ni, contrairement aux morts de Pompéi, les marques des affres de l'agonie, mais avec l'apparence de quelqu'un qui dort, tout cela semble ne pas avoir suscité beaucoup de curiosité comme s'il n'y avait là rien de bizarre ni d'extraordinaire.

Plus que sa bonne humeur réelle ou feinte, c'est le sommeil profond de Pline qui a fait naître la suspicion de problèmes de santé, un sommeil que ne troublaient ni la pluie de pierres ponce (*lapilli*) s'abattant sur le toit et dans la cour ni l'agitation des gens dans la maison, leurs allées et venues de plus en plus inquiètes et impatientes devant la porte de celui qui s'obstinait à dormir et ses ronflements sonores. Plusieurs explications médicales ont été données à ce sommeil dans lequel, de façon encore plus surprenante, Pline aurait replongé une fois parvenu sur le rivage où on avait décidé d'aller attendre un hypothétique embarquement. Parmi les diverses conjectures médicales qui ont été formulées, signalons les suivantes.

1. Soit il s'agit d'une manifestation particulièrement forte de ces accès de somnolence dont Pline, déjà affaibli par son obésité et ses difficultés respiratoires, était coutumier parfois même au milieu de ses travaux intellectuels, ainsi qu'en témoigne une autre lettre de son neveu²⁶.

2. Soit il s'agit d'un malaise cardiaque dont les premiers symptômes se seraient déjà manifestés durant la traversée et seraient la vraie raison pour laquelle Pline a renoncé à sa mission de secours pour gagner Stabies et la résidence de Pomponianus qui était rapidement accessible. Durant la soirée et la nuit le mal aurait empiré quoique Pline ait tenté de le dissimuler sous les apparences d'une fausse bonhomie²⁷. Les ronflements perçus derrière sa porte étaient en réalité dus à une dyspnée pathologique liée au problème cardiaque. C'est ce mal qui plus tard, sur le rivage, aurait emporté Pline et non une asphyxie provoquée par

²⁵ L'affirmation de l'absence de blessure pourrait répondre aux rumeurs selon lesquelles Pline aurait demandé à un esclave de hâter sa mort en le tuant, cf. *supra* p. 89 et note 23.

²⁶ Plin. *epist.* 3, 5, 8 : *erat sane somni paratissimi nonnumquam inter ipsa studia instantis*. Cette explication médicale a été avancée par MARTIN 1982.

²⁷ Plin. *epist.* 6, 16, 12 : *aut hilaris aut similis hilari*.

le nuage de cendres et de gaz mortel comme le rapporte son neveu²⁸. Relevons que, dans ce cas de figure, on comprend mal comment Pline, vu son délabrement physique, aurait encore pu se déplacer à pied et sous la pluie de pierres ponce jusque sur le rivage.

3. Soit enfin – et la supposition est plus hardie²⁹ – Pline souffrait d'une encéphalite chronique qui se serait brutalement aggravée sous l'effet des circonstances dramatiques et du stress pour se développer en une forme léthargique. Cette affection aurait fait perdre à Pline toute perception de la réalité. Elle expliquerait son inconscience du cataclysme en cours, ses explications pour le moins fantaisistes sur les lueurs de l'éruption censées être des fermes abandonnées et incendiées, et bien sûr son sommeil profond.

A toutes ces hypothèses, nous nous permettons modestement d'ajouter une réflexion fondée sur notre expérience personnelle. Les difficultés respiratoires de Pline étaient fort probablement dues à un asthme chronique comme on peut en inférer de la description qu'en donne son neveu quand il attribue la mort de Pline à l'air chargé de cendres qui avait obstrué sa gorge et bloqué « une respiration d'ordinaire déjà difficile »³⁰. Pline le Jeune ne donne pas un nom à la maladie dont souffre son oncle, mais la description qu'il en fait ici comme durant le sommeil de Pline (respiration sonore) correspond à l'affection respiratoire que les médecins grecs ont appelée *asthma* quand elle prend la forme de la respiration bruyante et haletante que décrit Celse³¹. Mais un détail significatif semble ne jamais avoir retenu l'attention : c'est l'odeur de soufre précédant l'incendie qui tire Pline de son sommeil et met les autres en fuite. Il se lève soutenu par deux esclaves et retombe mort. Nous savons pour en avoir souffert personnellement que respirer des émanations sulfureuses provoque chez un asthmatique une détresse respiratoire aiguë. Le dioxyde de soufre ou anhydride sulfureux produit en effet une irritation sévère de la muqueuse du tractus respiratoire avec lésions cellulaires et œdème laryngotrachéal³². Cela correspond exactement à la description de la mort de Pline attribuée à la respiration bloquée par une obstruction du larynx, même si Pline le Jeune en attribue la cause à l'ingestion de cendres³³. Or les gaz sulfureux émis par l'éruption devaient être assez violents pour provoquer la panique et la fuite des personnes présentes. Pline quant à lui, physiquement déjà très éprouvé, n'y a pas résisté, l'asphyxie³⁴ se doublant

²⁸ Explication avancée par GRMEK 1987, médecin et historien.

²⁹ MARTIN 1979.

³⁰ Plin. *epist.* 6, 16, 19 : *crassiore caligine spiritu obstructo clausoque stomacho qui illi natura invalidus et angustus et frequenter aestuans.*

³¹ Cels. 4, 8, 1 : *cum [difficultas spirandi] vehementior est ut spirare aeger sine sono et anbelatione non possit, asthma appellatur.*

³² Ligue pulmonaire suisse, s.v. *dioxyde de soufre*.

³³ Plin. *epist.* 6, 16, 19 : *spiritu obstructo clausoque stomacho*. Le terme *stomachus* peut désigner aussi bien l'estomac proprement dit que l'œsophage ou la trachée-artère.

³⁴ Le professeur J.C. Martin, Ecole des sciences criminelles de l'Université de Lausanne, expert en matière d'incendies et d'explosions, remarque que la mort sous l'effet des gaz mortels émis par une éruption volcanique peut ne pas être à proprement parler une asphyxie, terme qui a été traditionnellement employé dans ce cas, mais aussi un empoisonnement au monoxyde de carbone provoquant une mort quasi instantanée. Dans le cas particulier de Pline, les émanations

vraisemblablement d'une crise cardiaque car, toujours selon la ligue pulmonaire suisse, le dioxyde de soufre accentue les troubles cardiaques particulièrement chez les personnes souffrant d'asthme. Tout asthmatique est un cardiaque en puissance³⁵. Signalons encore que ces odeurs de soufre, même sous une forme encore légère n'ayant pas l'intensité des gaz qui plus tard dans la nuit ont causé la mort de Pline, devaient déjà avoir atteint Stabies dans la soirée, provoquant chez l'asthmatique la respiration embarrassée et bruyante qu'entendaient les gens allant et venant devant sa porte.

7. *Ultime mystère : la découverte du corps*

Quand la lumière revint après deux jours selon le récit du neveu, on découvrit son corps intact, sans trace de blessure, les vêtements dans l'état où il les avait endossés³⁶. Passons sur cette insistance à souligner l'intégrité physique et vestimentaire du corps de Pline. Elle répond au souci de montrer qu'il n'y avait eu ni pillage ni détressement du cadavre, ni suicide par la main d'un esclave. L'amiral de la flotte romaine échappait ainsi au déshonneur du sacrilège ignominieux que constitue la profanation d'un cadavre. En outre la faute aurait pu en retomber sur ceux qui l'entouraient cette nuit-là et avaient fui.

On peut s'étonner que cette découverte du corps de Pline 'en gloire' n'ait pas soulevé plus de surprise et de scepticisme. Peu ont émis des doutes sur cet épisode particulier sauf à l'englober comme l'ensemble du récit de Pline le Jeune dans la fiction du genre littéraire de l'éloge funèbre³⁷. Il est vrai que Stabies, plus éloignée du volcan, fut recouverte d'une couche de cendres et de pierres poncees bien moindre que ce ne fut le cas à Pompéi, probablement moins d'un mètre d'épaisseur³⁸. Reste que si vraiment, comme le rapporte le récit de son neveu, Pline s'était endormi à l'air libre sur le rivage, il aurait été sinon impossible, du moins bien difficile de retrouver son corps. Cet épisode final en forme d'apothéose ne serait-il donc que la pose de la dernière pierre à la construction d'une figure héroïque ? Si cette éventualité ne peut évidemment pas être écartée, on ne saurait pour autant exclure d'autres possibles explications au mystère.

Et si Pline cette nuit-là n'avait en réalité jamais quitté la maison de Pomponianus et était mort dans son lit ? Cette fin serait évidemment moins glorieuse qu'une mort affrontée debout face aux éléments déchaînés. Rappelons-nous en effet que dans le récit de Pline le Jeune destiné à l'historien Tacite et donc à la postérité, Pline s'est levé pour mourir³⁹. Or la nuée de gaz mortel a certainement atteint aussi l'intérieur de la maison où Pline suffoquait déjà depuis

sulfureuses nous paraissent une cause plus plausible, car le monoxyde de carbone eût aussi tué instantanément les autres personnes présentes. Cela ne semble pas avoir été le cas puisque des témoins (les esclaves?) ont survécu.

³⁵ Professeur Halpern cité par MARTIN 1982, 22.

³⁶ Plin. *epist.* 6, 16, 20 : *corpus inventum integrum, inlaesum opertumque ut fuerat indutus.*

³⁷ Voir DELLA CORTE 1990, 7 (= DELLA CORTE 1992, 187) et MUDRY 2020, 28.

³⁸ FOSS 2022, 200 et 208.

³⁹ Plin. *epist.* 6, 16, 19 : *innitens servolis duobus adsurrexit et statim concidit.*

plusieurs heures. Pomponianus et ses gens sont-ils partis avant ou après sa mort? Probablement avant. C'est que Pline n'était pas en état d'affronter une marche sous la pluie de pierres ponces jusque sur le rivage qui devait être assez éloigné. Les villas retrouvées à Stabies se situent sur les hauteurs. La sage décision devant l'aggravation de la situation était donc de laisser Pline à l'abri dans la maison, sous la garde de quelques esclaves, pendant qu'on allait voir si les bateaux pouvaient prendre la mer. Le terme d'abandon qui qualifie d'ordinaire l'attitude de son entourage ne nous paraît donc pas approprié. Pline n'a pas été abandonné, ce qui serait pour le moins surprenant s'agissant de l'amiral de la flotte et des devoirs d'hospitalité de Pomponianus. Son neveu ne s'y est d'ailleurs pas trompé en se gardant à cet égard d'adresser des reproches à qui que ce soit. On peut imaginer par ailleurs qu'il ait été prévu, si les conditions de mer et de vent le permettaient, de revenir chercher Pline pour l'amener aux bateaux. La nuée de gaz mortel s'abattant sur Stabies en a décidé autrement.

Argument supplémentaire à l'appui de notre hypothèse : elle s'accorde avec la découverte du corps telle que la relate la lettre de Pline le Jeune. On sait qu'à Pompéi certaines maisons n'ont pas été complètement ensevelies et qu'après le désastre, des habitants ont pu revenir sur place pour emporter quelques biens en pratiquant des ouvertures dans les murs. L'opération a dû être plus facile et probablement plus fréquente à Stabies, qui a été recouverte d'une couche bien moins épaisse de projections volcaniques. Il n'est donc pas impossible que l'on ait pu retrouver dans la maison de Pomponianus à Stabies le corps de Pline tel que la mort l'avait saisi sinon exactement tel que le décrit son neveu.

Bibliographie

DELLA CORTE 1990 = F. DELLA CORTE, *La genesi della Naturalis Historia*, « Quaderni del Liceo classico Plinio Seniore di Castellamare di Stabia » 12, 1990, 7-40.

DELLA CORTE 1992 = F. DELLA CORTE, *Opuscula XIII*, Genova, Darfiet, 1992.

FOSS 2022 = P.W. FOSS, *Pliny and the eruption of Vesuvius*, New York, Routledge, 2022.

GRMEK 1987 = M.D. GRMEK, *Les circonstances de la mort de Pline : commentaire médical d'une lettre destinée aux historiens*, dans J. PIGEAUD, J. OROZ (edd.), *Pline l'Ancien témoin de son temps*, Salamanca-Nantes, Universidad Pontificia de Salamanca, 1987, 25-43.

GUADAGNO 1993-94 = G. GUADAGNO, *Il viaggio di Plinio il Vecchio verso la morte (Plin. epist. 6, 16)*, « Rivista di studi pompeiani » 6, 1993-94, 63-76.

HAYWOOD 1952 = R.M. HAYWOOD, *The strange death of the Elder Pliny*, « Classical Weekly » 46, 1952, 1-3.

LAFON 1981 = X. LAFON, *A propos des villas de la zone de Sperlonga. Les origines et le développement de la villa maritima sur le littoral tyrrhénien à l'époque républicaine*, « Mélanges de l'Ecole française de Rome » 93, 1981, 297-354.

MARTIN 1979 = R. MARTIN, *La mort étrange de Pline l'Ancien ou l'art de la déformation historique chez Pline le Jeune*, « Vita Latina » 73, 1979, 13-21.

MARTIN 1982 = P.M. MARTIN, *Pline l'Ancien 22 ou une mort ordinaire*, « Vita Latina » 86, 1982, 13-22⁴⁰.

MUDRY 2020 = PH. MUDRY, *Les vaisseaux fantômes. Réflexions sur la lettre vésuvienne de Pline 6, 16*, « Classica Vox » 2, 2020, 27-37.

OSANNA 2020 = M. OSANNA, *Les nouvelles heures de Pompéi*, Paris, Flammarion, 2020 (trad. fr. de *Pompei. Il tempo ritrovato. Le nuove scoperte*, Rizzoli, Milano, 2019).

ROLFE 1997 = J. C. ROLFE (ed.), *Suetonius, II*, revised edition, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1997 (1914¹).

ZEHNACKER 2009-2012 = H. ZEHNACKER (ed.), *Pline le Jeune. Lettres*, texte établi et traduit, 3 voll., Paris, Les Belles Lettres, 2009-2012.

ZIRKLE 1967 = C. ZIRKLE, *The death of Gaius Plinius Secundus*, « Isis » 58, 1967, 553-559.

⁴⁰ Le chiffre 22 dans le titre se réfère sur le mode humoristique au nombre d'articles, y compris le sien, que l'auteur a recensés sur la mort de Pline.

*Libri 'a fumetti' nel mondo greco-romano**

SOMMARIO

Gli antichi Greci e Romani avevano libri 'a fumetti'? La questione è indagata nel presente contributo, principalmente sulla base di due frammenti papiracei di età imperiale: entrambi mostrano vignette inframmezzate da porzioni di testo greco contenenti le parole pronunciate dai personaggi che appaiono in ciascuna vignetta, i quali danno vita ad un contrasto parodico agonale incentrato sulle fatiche di Eracle.

Parole chiave: fumetti, papiri, *grylloi*, Eracle.

ABSTRACT

Did the ancient Greeks and Romans have 'comic books'? This issue is addressed in the present paper, mainly on the basis of two papyrus fragments from the imperial age: they both display vignettes interspersed with portions of Greek text that contain the words spoken by the characters appearing in each vignette, who set up an agonal parodic contrast centred on the labours of Herakles.

Keywords: comics, papyri, *grylloi*, Herakles.

1. Grylloi

Il mondo classico ci ha lasciato numerosi documenti, greci e romani, nei quali un'illustrazione viene vivacizzata attraverso un testo che rappresenta in 'presa diretta' l'atto vocale di uno o più personaggi (non necessariamente umani) raffigurati nell'illustrazione stessa. È la tecnica che oggi chiamiamo 'fumetto', riscontrabile su vasi, mosaici, affreschi, bicchieri ed altre tipologie di oggetti, prodotti in un arco geografico e cronologico che va dall'Atene del VI secolo a.C. al tardo impero romano¹. Ma oltre che per manufatti di varia natura, l'antichità greca e latina valorizzò il fumetto anche in prodotti librari? Conobbe, cioè, 'libri a fumetti'? La risposta a questo interrogativo deve prendere pur sempre le mosse dalle arti figurative.

Plinio il Vecchio ci informa che il pittore alessandrino Antifilo, vissuto nel IV secolo a.C., si era dedicato sia alla pittura maggiore che a quella 'di genere': in questo secondo ambito, fra l'altro, *idem iocosis (sc. tabellis) nomine Gryllum deridiculi*

* Versione italiana, ampiamente riveduta e aggiornata, di *'Comic Books' in Greco-Roman Antiquity*, in RUIZ-MONTERO 2019, 204-218. Una versione 'aurorale' del contributo fu presentata al convegno *Fumetti e letteratura. Percorsi dal mondo classico alla contemporaneità* (Università di Macerata, 2-3 dicembre 2014), e ringrazio qui in proposito Roberto Palla e Maria Grazia Moroni. La mia riconoscenza va altresì ai due anonimi valutatori di «Classica Vox»: l'uno mi ha fornito paralleli e spunti preziosi (attribuiti ove di pertinenza a 'Valutatore I'), l'altro mi ha salvato da alcune sviste insidiose. Naturalmente, io solo resto responsabile di qualunque ulteriore imprecisione o omissione.

¹ Per ampie rassegne della documentazione finora nota rinvio a STRAMAGLIA 2005 e 2007 (ai quali ho liberamente attinto nel presente lavoro, apportando però spesso tacite modifiche a mie precedenti interpretazioni). Ad un inquadramento complessivo mirano KOVACS, MARSHALL 2011 e 2016.

habitus pinxit, unde id genus picturae grylli vocantur (nat. 35, 114). Il passo pone più di un problema interpretativo²; in particolare, non è chiaro se *id genus picturae* si riferisca a *quadretti* con rappresentazioni burlesche di tipi umani – cioè alle *iocosae tabellae* in sé –, oppure alle *figure-tipo* che di tali *tabellae* erano protagoniste³. La ricerca moderna ha tradizionalmente seguito la prima strada, individuando in *gryllos* la denominazione di un genere iconografico (e, in seguito, anche letterario): di un tipo di caricatura, cioè, incentrata su personaggi deformi, che distorcono giocosamente figure e vicende soprattutto del mito. Dipinti, sculture ed altri manufatti riconducibili a questo tipo di produzione, ben attestata fra l'altro a Pompei ed Ercolano, furono raccolti e studiati da Wolfgang Binsfeld nel 1956 in una dissertazione ancora basilare⁴. Come però ha dimostrato nel 2000 Jürgen Hammerstaedt, sulla base di un rinnovato vaglio delle fonti letterarie, figurative e documentarie⁵, il termine *gryllos* non individuava un genere di caricatura, bensì il *soggetto-tipo* di determinate rappresentazioni a sfondo caricaturale. Tale personaggio poteva essere materia per quadri, quadretti e statuine, come quelli poc'anzi menzionati; incarnarsi in «un attore impiegato in spettacoli molto popolari, un guitto itinerante [...] che si riprometteva di far ridere»⁶; oppure diventare il protagonista di libri illustrati, come mostrano due frustuli papiracei di età imperiale restituiti dalle sabbie d'Egitto. Di essi ci si occuperà ora diffusamente.

2. P.Oxy. XXII 2331

Il primo reperto in questione proviene da Ossirinco, fu pubblicato nel 1954⁷ e risulta databile alla prima metà del III secolo d.C.⁸ (P.Oxy. XXII 2331 = *VilP* 121 = *LDAB* 5363; qui fig. 1). Il frammento è tratto da un rotolo papiraceo e presenta i resti di tre colonne di scrittura (la prima quasi del tutto perduta); in esse, come vedremo, porzioni di testo in versi pronunciate da due personaggi si alternano a raffigurazioni di quei medesimi personaggi, le quali illustrano quanto da essi proferito. Alcuni dettagli figurativi recano tracce superstiti di policromia

² Rinuncio perciò a proporre una traduzione. Per una minuziosa e documentatissima analisi della pericope resta fondamentale HAMMERSTAEDT 2000, 30-33; 39; 44; basti qui aggiungervi GUTZWILLER 2009, 54 (che valorizza P.Oxy. XXII 2331, su cui vd. § 2).

³ Cfr. HAMMERSTAEDT 2000, 39: «Der Ausdruck *id genus picturae* bei Plinius ließe sich sowohl auf Witzbilder (*tabellae comicae*) mit Darstellungen komischer Menschentypen als auch auf das Motiv dieses gemalten Menschentypus beziehen».

⁴ BINSFELD 1956 (in relazione a quanto qui di seguito discusso, cfr. spec. 31-35 e nn.); mi limito poi a segnalare GESZTELYI 1992; DE MARTINO 2008, 132-136 (entro una dotta rassegna sulla caricatura nell'antichità classica); HERCHENROEDER 2008, spec. 353-354; LAPATIN 2011; ulteriori rinvii in NOSARTI 2010, 129, n. 183.

⁵ HAMMERSTAEDT 2000, cui rimando per il dibattito critico pregresso.

⁶ CREVATIN 2011, 401 (con ampia documentazione); vd. anche TEDESCHI 2017, 247-248.

⁷ In un'editio princeps, purtroppo, non impeccabile (ROBERTS 1954). Per la copiosa bibliografia successiva sul pezzo vd. ora REINFELDER 2020, 1-2, n. 4. In quanto segue richiamerò solo i contributi funzionali al discorso qui condotto.

⁸ Così ROBERTS 1954, 84, la cui datazione è avallata da Edoardo Crisci (vd. *infra*, n. 26). Un'eccellente riproduzione digitale è disponibile in rete (<http://163.1.169.40/gsd/collect/POxy/index/assoc/HASHa630.dir/POxy.v0022.n2331.a.01.hires.jpg>).

(vd. *infra*). Risulta subito evidente una caratteristica particolare, infrequente nel libro antico: l'estensione in larghezza della colonna di scrittura supera l'altezza del rotolo⁹. È una risposta, sul piano bibliologico, alla peculiare esigenza di coniugare determinate immagini a un testo ad esse riferito: per di più un testo in versi, e come tale soggetto a condizionamenti sticometrici. Approfondiremo più avanti le caratteristiche grafico-materiali del reperto; prima occorre chiarire le 'scenette' raffigurate.

La strada per un'adeguata comprensione fu aperta da Denys Page¹⁰ e – ancor più – Paul Maas¹¹. I due studiosi chiarirono che la struttura metrica dei versi (trimetri ionici con una forte tendenza ad anaclasi e altre variazioni, che spesso li rendono prossimi o identici a sotadei) rientra in una tipologia anche altrimenti nota in età imperiale, allorché la tendenza allo sperimentalismo portò a introdurre metri diversi da quelli 'canonizzati'. Quanto ai testi in sé e alle immagini ad essi associate, Maas spiegò che si tratta di scenette che propongono un dialogo fra Eracle ed uno sfidante, il quale con ogni probabilità¹² è proprio il *gryllos* di cui è menzione in II, 1 (vd. *infra*). Questi è identificabile con il personaggio, piuttosto tozzo e di piccola taglia, che agisce nella prima e nella terza vignetta; nella seconda vignetta abbiamo invece una figura di ben altra stazza, che è agevole identificare con Eracle¹³.

Purtroppo, neppure gli sforzi dei due grandi filologi sono approdati a una ricostruzione d'insieme del testo superstite, e questo ha lasciato margini di dubbio sia sul testo stesso, sia sui suoi rapporti con le illustrazioni che lo corredano. Proprio tali dubbi hanno poi condotto Gideon Nisbet a proporre una lettura 'dissociata' di testo e illustrazioni: queste ultime non rappresenterebbero il testo, ma lo 'commenterebbero' attraverso immagini non direttamente riferite a ciò che il dettato greco enuncia, bensì finalizzate a una complessa demistificazione delle fatiche di Eracle¹⁴. Una simile lettura si fonda in realtà su una serie di forzature: a dispetto della natura dialogica del testo, ben riconosciuta da Maas, Nisbet ritiene che sia Eracle ad essere rappresentato in tutte e tre le vignette¹⁵; e la sua elucidazione delle vignette stesse poggia su interpretazioni inaccettabili di vari elementi iconografici, pervicacemente disgiunti dal testo corrispondente¹⁶. Senza contare che lo studioso dimostra di conoscere, ma lascia

⁹ Per riscontri in rotoli con testi poetici vd. JOHNSON 2004, 208 (tab. 3.5 A); 211 (tab. 3.5 B).

¹⁰ PAGE 1957, 189-191.

¹¹ MAAS 1958.

¹² Come ha mostrato successivamente HAMMERSTAEDT 2000, 40.

¹³ Ad avallo dell'identificazione è però dubbio che si possa invocare la presunta presenza, in parallelo alla gamba destra, della clava (attributo tipico di Eracle, spesso effigiato accanto a lui, sul suolo, nelle rappresentazioni della lotta con il leone nemeo: cfr. AA.VV. 1990a-b, nn° 1811; 1819; 1823; 1855; 1870; 1876; 1882; 1885; 1920; 1955; 1962; 1964; 1967; 1971); ciò che ROBERTS 1954, 85 evidentemente identificava come clava potrebbe essere invece un elemento paesaggistico stilizzato, magari evocativo (come suggeritomi dubitativamente da Luigi Todisco) della rupe di Nemea. In ogni caso, il medesimo elemento figurativo si riconosce nella vignetta successiva, anche in quel caso sulla sinistra.

¹⁴ NISBET 2002, ripreso e sviluppato in NISBET 2011. Solo a quest'ultima versione, di norma, si farà riferimento in quanto segue.

¹⁵ Vd. spec. NISBET 2011, 36-39.

¹⁶ Vd. segnatamente *infra*, nn. 22-23.

a priori da parte, il preciso riscontro con un altro testimone papiraceo del tutto analogo (P.Köln IV 179, su cui vd. § 3).

L'insostenibile lettura di Nisbet, purtroppo, ha esercitato più influenza di quanto avrebbe dovuto¹⁷. In rapporto al nostro frustulo ossirinchiato, lo studioso concludeva: «we can do no more than speculate on the narrative system of the Heracles narrative in its totality»¹⁸. Ma le potenzialità dell'ingegno umano non vanno sottovalutate. Pochi anni dopo, Giuseppe Russo ha esperito una radicale revisione di P.Oxy. XXII 2331 (e P.Köln IV 179); lo studioso è così infine addivenuto a una cogente ricostruzione completa di coll. II-III, che ha confermato l'articolazione riconosciuta a suo tempo da Maas: lo sfidante doveva cominciare a parlare in col. I (apparentemente la prima del rotolo) e continuava in col. II; in col. III iniziava poi il suo dialogo 'agonale' con Eracle; a questi contenuti fanno via via riferimento le tre illustrazioni. Riporto qui di seguito il testo di P.Oxy. XXII 2331 e la relativa traduzione italiana, così come messi a punto da Russo in un articolo oggi fondamentale¹⁹:

Col. I

	- - -
]κ.
]δαί
]αι
]υσιν
5]
]ανακτω
]παι
].
	- - -

Col. II

	ηῦ]χ[ησε σ]θεναρῶ<ι> πάντοτε γρύλλω<ι>	3ion ^{mi}
	π]ε[ρ]ί ἄθλων ἐρίσαι <τὸ περικάθαρμα.	
	ἀλλ' αὐτὸς ἔρχεται καταδιαβαίνων	
	καρνᾶρις, ἄστομος, δεινός, ἄγροικος·	
5	θρα]σὺ δὴ πρὸς ἔμ' ἄγο<ς> εἰ[ῖ]σ]ιν ὁ τρισέληνος.	
	οἱ νῦν] μηδὲν ὅλως τρέσας λαλήσω·	
	'λέγε, παῖ Ζηνὸς Ὀλυμπίου, φράσον μοι,	
	τίνα πρῶτον {ο}πεποίηκας ἄθλον εἶπον,	
	κάμοῦ μάνθανε πρῶτον ὃ πεποίηκα'.	
	(imago)	

¹⁷ In particolare, su opere altrimenti notevoli come SMALL 2003, 138-140 e ancor più SQUIRE 2009, 131-133; 2011, 141, n. 43; senza contare l'assenso dei principali recensori di KOVACS, MARSHALL 2011, quali ad esempio BATTISTONI 2012, 243-244 e BAKOGIANNI 2013, 289.

¹⁸ NISBET 2011, 40.

¹⁹ RUSSO 2014 (da cui mi sono allontanato nella traduzione italiana solo in II, 1: «possente» anziché «forte»; II, 5: vd. n. 20). A tale contributo, ove non altrimenti indicato, rinvio per dettagli e dossografia sulla ricostruzione del testo e la sua esegesi.

Col. III

‘ἐγὼ πρῶτον Νεμέη<ι> λέοντα [μάρψας
κρατεραῖς χε<ί>ρεςί μου ταύταις ἀπέ[κταν’.

(imago)

‘ἐγὼ δύσληπ<τ>ον ἔ[λ]ῶ<ν> χαμ[α.]ἰλέοντα {γ}>
προσπνίξας ἀλόγως νεκρὸν τέθ[εικα’.

(imago)

Col. I

(testo frammentario)

Col. II

Con un possente *gryllos* [ha presunto]
di contendere ogni volta sulle imprese, quell’abominio.
Ma eccolo che arriva scendendo lì in mezzo,
sanguinario, senza favella, feroce, rozzo:

5 sì, verso di me procede il trilunare²⁰, [temerario] essere immondo.
[E adesso gli] farò un discorso senza tremare nemmeno un po’:
«Parla, figlio di Zeus Olimpico, raccontami,
di’ qual è la prima impresa che hai compiuto,
e apprendi da me la prima cosa che ho fatto io».

(disegno)

Col. III

«Io, come prima (fatica), [avendo afferrato] un leone a Nemea,
con queste mie forti mani lo uccisi».

(disegno)

«Io, avendo preso uno sfuggente camaleonte,
senza pensarci su l’ho fatto fuori soffocandolo».

(disegno)

Il rapporto fra testo e immagini appare chiaro: il disegno alla fine di col. II illustra il *gryllos* mentre addita il sopraggiungere di Eracle e lancia all’eroe la sua sfida, con atteggiamento appropriatamente bellicoso; sullo sfondo, due collinette²¹ rappresentano evidentemente il luogo da cui Eracle sta arrivando. Lo conferma il preciso verbo di moto impiegato nel testo greco: l’ *haphax καταδιαβαίνω* (II, 3: -βενων παρ.), che denoterà appunto lo scendere (κατά) dalle alture valicandole (διά)²². Le due vignette in col. III rappresentano poi l’una Eracle, l’altra il *gryllos*,

²⁰ Cioè: «il concepito-in-tre-lune», secondo la resa più esplicita di RUSSO 2014, 342. Come è ben noto, Zeus triplicò la durata della sua notte d’amore con Alcmena, dalla quale nacque Eracle: e a questo allude τριπέληνος con beffarda pomposità. Per ampi paralleli vd. DE MARTINO 2000, 339.

²¹ Riconosciute come tali già da Kurt Weitzmann *ap.* ROBERTS 1954, 86.

²² Proprio questa minuta corrispondenza linguistica rende più che mai assurda l’idea di NISBET (2011, 36-37 *post* 2002, 18) che le due alture siano in realtà un uccello di Stinfalo, fronteggiato da Eracle con in mano una canna da pesca! Il *gryllos*, con ogni probabilità, non ha in mano né una canna né altro: ciò che è stato finora interpretato (da ROBERTS 1954, 85 e Weitzmann, *ivi*, 86-87 in poi) come un’arma o un oggetto brandito dal personaggio sarà piuttosto il crinale sinistro della prima delle due alture.

mentre si confrontano vantando le loro rispettive prime ‘fatiche’. Quello che il *gryllos* ghermisce nella terza vignetta è dunque un camaleonte, di colore verdastro – non a caso – così come il suolo circostante (una chiara allusione alle capacità mimetiche dell’animale).

Anche se il seguito è andato perduto, l’andamento complessivo si lascia ben ricostruire: a ciascuna delle leggendarie imprese di Eracle, il *gryllos* doveva contrapporre una propria ridicola impresa in qualche modo corrispondente. In questo caso Eracle aveva soffocato il possente leone nemeo²³, il suo sfidante un... camaleonte, cioè un «leone al suolo»: non più un *lèonta*, ma un *chamailèonta*! È uno schema agonale parodico consolidato²⁴, dal forte sapore teatrale (cfr. § 4), che si può riconoscere fra l’altro in una nota scena dell’*Apocolocyntosis*. Nel colloquiare appunto con Ercole, l’imperatore Claudio – caratterizzato nell’operetta con la deformità e la meschinità di un *gryllos*, si noti – contrappone all’impresa erculea delle stalle di Augia la propria indefessa attività nei tribunali, che lo aveva portato ad eliminare assai più letame di quanto ne avesse dovuto fronteggiare il grande eroe...²⁵!

Diventa cruciale chiedersi, a questo punto, chi fruisse di un libro illustrato come quello ossirinchita. La scrittura è un’accurata semicorsiva, che più volte presenta spazi tra parole e, nel complesso, denota un elevato quoziente di intellegibilità²⁶: caratteristiche che hanno fatto pensare ad alcuni che i destinatari di un libro di questo tipo fossero degli scolari²⁷. L’ipotesi è seducente, ma problematica. Come i suoi stessi fautori convengono, la mano non è certo quella

²³ Nella seconda vignetta, la gamba destra di Eracle, la sua gamba sinistra e poi il leone si collocano su tre quote via via più elevate, chiaramente a significare la natura montuosa dell’area in cui l’impresa ebbe luogo. NISBET 2011, 37-38 non si rende conto di ciò e aderisce a un’ipotesi assai peregrina comunicatagli da Anton Bitel: «The lion is not standing on a ground line but on a stepped base of cut stone. In other words, this is *not* a real lion – it is a statue of one, and the interlocutor has caught Heracles in the act of faking his most famous Labor» (38). Per contro, già VON SALIS 1955, 175-180 e KENFIELD 1975, 183-185 avevano minutamente contestualizzato la nostra vignetta entro la tradizione iconografica antica relativa all’impresa di Eracle con il leone nemeo.

²⁴ Lo schema è ora ammirevolmente indagato da FLORIDI 2013, 188-193, la quale valorizza numerose testimonianze letterarie e le mette in rapporto con la documentazione iconografica. Nello specifico del nostro papiro, il Valutatore I suggerisce finemente: «L’interpretazione del camaleonte come ‘leone a terra’, assai accattivante, potrebbe avere una relazione contrastiva con la raffigurazione, nell’immagine precedente, del leone in posizione sopraelevata? In questo caso si sottolineerebbe anche con l’elemento visivo la ridicolaggine dell’impresa del *gryllos*».

²⁵ Cfr. Sen. *apocol.* 7, 5: *In quod (scil. ascoltare avvocati giorno e notte) si incidisses, valde fortis licet tibi videaris, maluisses cloacas Aegaeae purgare: multo plus ego stercoris exhausti.* Fra gli ulteriori riscontri possibili (vd. ancora n. 24), segnalo in particolare: 1) Plaut. *Men.* 199-201: «Menecmo I esalta la propria ‘eroica’ impresa (rubare un indumento dal guardaroba della moglie per darlo all’amante) rispetto a quella di Eracle quando sottrasse il *subcingulum* a Ippolita» (Valutatore I); 2) Lucill. *AP* 11, 95 = *ep.* 25 Floridi: un piccoletto «dal nome antifrastrico di Macrone definisce sé stesso ‘secondo Eracle’ per aver strangolato un topolino, in una rivisitazione parodica dell’impresa del leone Nemeo (o di quella di Eracle bambino strangolatore di serpenti)» (FLORIDI 2013, 189; su questo parallelo, additato per la prima volta da WEST 1965, 225, vd. poi anche FLORIDI 2014, 192-193); 3) il *Gryllos* di Plutarco, un dialogo fra Odisseo e un suo compagno – ribattezzato appunto Γρύλλος da Circe – trasformato in maiale: rispetto alla figura-tipo del *gryllos*, «Plutarch’s talking pig is just such a creation [...], a lowly brute rivaling the heroic speaker, Odysseus, in a sophistic contest» (HERCHENROEDER 2008, 357-359).

²⁶ Vd. la dettagliata analisi paleografica di Edoardo Crisci *ap.* STRAMAGLIA 2007, 622, n. 157.

²⁷ Cfr. ROBERTS 1954, 84-85; CRIBIORE 2001, 138-139.

di uno studente; il contenuto, poi, non rientra in una prassi scolastica altrimenti individuabile²⁸; e ci mancano indicazioni sul contesto archeologico di rinvenimento, così come riscontri con materiale documentario. In assenza di almeno uno di tali elementi, dimostrare la pertinenza scolastica di un manufatto scrittorio è virtualmente impossibile. L'allestimento di un *volumen* come il nostro, inoltre, con illustrazioni da alternare attentamente a porzioni di testo, richiedeva una «expertise [that] cannot have come cheaply», cioè un esborso di denaro tutt'altro che ovvio per un manufatto di scuola²⁹. L'idea che il nostro papiro abbia circolato in una scuola antica è quindi assai dubbia e, comunque, indimostrabile. Tutto ciò che l'evidenza paleografico-bibliologica lascia ragionevolmente concludere è che:

1) P.Oxy. XXII 2331 non proviene da un libro 'd'apparato': la scrittura è di tipo burocratico-cancelleresco e fa pensare «ad un libro commissionato da un privato ad uno scriba che non aveva dimestichezza con le tipologie librarie, ma adattava alla natura del prodotto la sua scrittura professionale»³⁰;

2) le forme grafiche impiegate, e i dispositivi volti ad accrescerne la perspicuità, suggeriscono utenti dagli interessi magari vivaci ma di non eccelsa cultura, bisognosi perciò di qualche ausilio nell'approccio alla parola scritta. In tale ottica, va notato che l'alto numero di errori che viziano il testo è una caratteristica frequente in queste forme di letteratura 'non protetta': quanto più 'basso' era il livello riconosciuto a un'opera letteraria, tanto più mendose e precarie tendevano a diventare le sue modalità di trasmissione testuale.

3. P.Köln IV 179

Le considerazioni fin qui sviluppate consentono adesso di valorizzare in modo adeguato un secondo testimone papirologico, più antico di qualche decennio rispetto al frammento ossirinchita. Si tratta dei lacerti – un frammento maggiore, altri quattro ridottissimi – di un rotolo di papiro di cui è ignoto il sito di provenienza; l'*editio princeps* fu data nel 1982 da Enrico Livrea, che assegnò il reperto alla fine del II secolo d.C.³¹ (P.Köln IV 179 = *ViP* 113 = *LDAB* 4706; qui fig. 2). Il frammento maggiore offre i resti di una colonna di scrittura in cui si alternano un'illustrazione, due righe di testo, una seconda illustrazione e altri due righe di testo; sul margine destro vi sono tracce dilavate di due ulteriori illustrazioni: esse si inquadravano evidentemente in una successiva colonna, di cui però tutto il resto è oggi perduto. I quattro frustuli minori non sono

²⁸ I riscontri proposti da CRIBIORE 2001, 139, n. 36 – esercizi di scuola che riportano un dialogo fra un topo e una donnola – non sono particolarmente vicini sul piano del contenuto e non recano illustrazioni.

²⁹ Cfr. NISBET 2011, 39-40 (citazione da 40).

³⁰ Così Crisci *ap.* STRAMAGLIA 2007, 621-622. Cfr. già MAAS 1958, 171: «The handwriting, an unusual semicursive [...], seems to me, for a literary text, deliberately eccentric».

³¹ Cfr. LIVREA 1982. Descrizioni analitiche del reperto sono state poi date da ORSINI 2005, 72-73 e SOLDATI 2006b (cfr. SOLDATI 2006a, 134-136). Per ulteriore bibliografia rinvio a RUSSO 2014.

collocabili; uno solo (col. ?) reca minime vestigia di scrittura, nessuno apporta contributi di sorta. Lo stato di conservazione dell'insieme è più precario rispetto a P.Oxy. XXII 2331: ma la riproduzione digitale ad alta definizione, oggi disponibile sul sito dell'Università di Colonia³², consente significativi progressi rispetto all'*editio princeps* sia nell'interpretare le immagini del frammento principale, sia nel leggerne il testo.

Nella prima illustrazione si riconosce (vd. anche fig. 3) «una figura maschile di colore rosso-mattone, con un contorno marrone scuro, in posizione eretta, e rappresentata nell'atto di bloccare con le braccia la testa di un toro»³³. Più problematico decifrare la seconda illustrazione: si distingue un'altra «figura umana, di colore e contorno uguali a quelli della figura della prima immagine, ma in ginocchio e con la testa troppo grande rispetto al corpo; la sua posa suggerisce un impegno con altra figura (umana o no), oggi completamente caduta»³⁴.

Almeno un personaggio per ciascuna vignetta si lascia dunque individuare: quello effigiato nella prima ha dimensioni e posa eroica; quello rappresentato nella seconda rivela chiari tratti di deformità. Per ciò che riguarda il testo che si accompagna alle immagini, va notato innanzi tutto che il metro sembra essere lo stesso trimetro ionico anaclastico di P.Oxy. XXII 2331, con il quale il frammento di Colonia condivide pure una notevolissima peculiarità prosodica (ἐγὼ invece di ἐγώ: certo non una corruzione, perché richiesto dal metro). Quanto al contenuto, pure in questo caso risulta fondamentale la riedizione di Giuseppe Russo, che riproduco qui di seguito (anche per le parti integrate *exempli gratia*), unitamente alla traduzione proposta dallo studioso:

Col. I

(imago)	
ἔ]κ Κρήτης πυριπν {ο}οὺς ἤλασα τὰ[ύρους	3ion ^{mi}
μυκτῆρων χύμ' ἐκάστους ἀπ[ε]ρῶ[ντας].	
(imago)	
ἐγὼ τὸν ταυροφυ[ῆ κέρασι γαῦρον	3ion ^{mi?}
κοχλῖαν σκόλοπα [διεῖς αὐτίκ' ἔβρωσα].	

Col. ?

- - -
]να[
]ω[
- - -

Col. I

(disegno)

«Da Creta trascinai tori spiranti fuoco,
mentre ciascuno [vomitava] l'efflusso delle proprie nari».

(disegno)

³² <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/NRWakademie/papyrologie/PKCoeln/PK2383.jpg>.

³³ RUSSO 2014, 351.

³⁴ RUSSO 2014, 351.

«Io, la tauriforme chiocciola [orgogliosa per le corna avendo trafitto con] un palo, [subito la divorai]».

Col. ?

- - -
(verso frammentario)
(verso frammentario)
- - -

Nel complesso, esce confermata un'acuta intuizione di Hugh Lloyd-Jones, riportata nell'*editio princeps*³⁵: la prima illustrazione e il testo corrispondente s'incentrano sul toro di Creta. Il tremendo animale, che spirava fuoco dalle narici, fu catturato da Eracle (in quella che è normalmente annoverata come la sua settima fatica) appunto a Creta e portato al re Euristeo in Argolide; da lì fuggì e giunse in Attica, ove fu infine sconfitto da Teseo nella piana di Maratona. In lotta con il toro, dunque, sul papiro di Colonia potrebbero esservi a rigore o Eracle o Teseo. Livrea propendeva per quest'ultimo³⁶, ma pare ormai difficile dubitare che l'eroe rappresentato sia qui Eracle³⁷. La scena riproduce infatti una tra le più consolidate iconografie della lotta fra Eracle e il toro cretese³⁸, diffusa in un arco cronologico che va dall'ellenismo al Medioevo: «lo schema in cui l'eroe afferra il toro per corno e narici, trattenendone la testa piegata all'indietro e circondando il suo collo con un braccio, nell'atto di frenare la corsa dell'animale»³⁹. Nella nostra illustrazione, dunque, Eracle afferra un corno del toro con la mano sinistra e ne blocca le narici (per arrestare i soffi di fuoco) con la mano destra, secondo la versione più frequente di questo tipo iconografico, che prevede che eroe e toro siano rivolti verso destra⁴⁰. Nelle raffigurazioni della scena, Eracle reca spesso la sua tipica pelle leonina (quella del leone nemeo), o sulle spalle o poggiata nei pressi, e tale *leontè* non di rado è panneggiata⁴¹; certamente quindi l'indumento portato dall'eroe nella nostra illustrazione è la *leontè* di Eracle, e non – come si era inizialmente inteso – una clamide. Per ciò che riguarda il testo occorre altresì sottolineare che:

1) la specificazione che il mostruoso toro spirasse fuoco (I, 1-2) contraddistingue nelle fonti l'animale sempre in rapporto alla lotta con Eracle⁴², mai a quella successiva con Teseo;

³⁵ Cfr. Lloyd-Jones *ap.* LIVREA 1982, 287.

³⁶ Optando addirittura per una lotta dell'eroe con il Minotauro: LIVREA 1982, 287.

³⁷ Per Eracle propendono ora anche SOLDATI 2006a, 136; 2006b, 278; FLORIDI 2014, 193; RUSSO 2014, 353-355.

³⁸ Immediatamente riconosciuta da Luigi Todisco (*per verba*), non appena sottoposi il papiro di Colonia alla sua attenzione.

³⁹ TODISCO 1982, 51; per la relativa documentazione iconografica vd. AA.VV. 1990a-b, nn° 2393-2404 e il commento di TODISCO in AA.VV. 1990a, 67, nonché più di recente STAFFORD 2012, 39 e nn.

⁴⁰ Cfr. TODISCO in AA.VV. 1990a, 64 e 67.

⁴¹ Cfr. spec. AA.VV. 1990a-b, nn° 2372; 2395; 2397 e anche 2400 (ove la *leontè* è poggiata a destra, dietro l'eroe).

⁴² Cfr. Anon. *APL.* 92, 8; Q.Sm. 6, 236-237; Claud. (?) *car. min. app.* 2, 120-137 Hall; Serv. auct. *Aen.* 8, 294.

2) il plurale «tori spiranti fuoco» (I, 1) andrà inteso come una generalizzazione enfatica⁴³, in linea con il tono di bombastica autoesaltazione del contesto.

P.Köln IV 179, quindi, offre un'altra testimonianza di quella sistematica presentazione delle fatiche di Eracle in chiave di contrapposizione burlesca, della cui parte iniziale abbiamo visto un nitido testimone in P.Oxy. XXII 2331. In quest'ottica, una volta assodato che la prima vignetta nel papiro di Colonia raffigura la lotta con il toro cretese, riemerge la *ratio* del confronto con il personaggio deforme che agisce nell'altra vignetta, che ormai possiamo senz'altro identificare con un *gryllos*. Nel testo associato alla seconda illustrazione, questi si vanta (I, 3-4) di aver sconfitto la «tauriforme [...] chiocciola». Ma che cosa hanno in comune un toro e una chiocciola? Le corna, naturalmente (Lloyd-Jones⁴⁴)! Come Eracle aveva sconfitto il terribile toro, così il *gryllos* aveva avuto ragione della... cornuta chiocciola. E il roboante epiteto ταυροφυής (I, 3), che fa da *pendant* a πυρίπνοος (I, 1), enfatizza per contrasto la banalità dell'«impresa» del *gryllos*: questi si vanta di aver trafitto la chiocciola con un «palo»⁴⁵ (I, 4: σκόλοψ), ma in realtà non doveva aver fatto altro che infilzarla con un bastoncino – e mangiarla –, come si fa normalmente a tavola⁴⁶! Vi è insomma una contrapposizione burlesca del tutto analoga a quella fra il leone e il camaleonte in P.Oxy. XXII 2331: una contrapposizione che, in questo caso, s'impenna su quell'unico tratto che accomuna un toro e una chiocciola, cioè appunto le corna⁴⁷.

A fronte dei precisi riscontri in termini di contenuto, P.Köln IV 179 mostra alcune significative divergenze sul piano bibliologico rispetto a P.Oxy. XXII 2331. Inversa è innanzi tutto la disposizione reciproca di testo e immagini: nel papiro di Ossirinco viene prima il testo e poi l'immagine corrispondente, in quello di Colonia è il contrario. In P.Köln IV 179, inoltre, le illustrazioni sono

⁴³ Cfr. Verg. *Aen.* 8, 294-295: *tu Cresia mactas / prodigia*, in relazione appunto al (solo) toro cretese. Vd. inoltre Lucill. *AP* 11, 239 = *ep.* 93 Floridi, 2 (in un elenco di fetidi 'mostri' del mito): ἀγέλη ταύρων, ὡς ὁ λόγος, πυρίπνοος. Ivi il riferimento potrebbe essere sia al toro di Creta, sia ai due tori aggiogati da Giasone durante l'impresa del vello d'oro (cfr. Eur. *Med.* 478-479: πεμφθέντα ταύρων πυρπνόων ἐπιστάτην / ζεύγλαισι; Ap.Rh. 3, 1299 ss. ecc.); ma in un'eventualità come nell'altra, in Lucillio «la pluralizzazione obbedirà a scopi enfatici» (FLORIDI 2014, 432).

⁴⁴ *Ap.* LIVREA 1982, 287.

⁴⁵ Forse *pendant* burlesco, a sua volta, della clava di Eracle (Todisco *per verba*).

⁴⁶ È utile ricordare che le perifrasi pompose sulle chioccioline avevano una loro tradizione: cfr. Cic. *div.* 2, 133 (con PEASE 1920-1923, 560).

⁴⁷ Come ha mostrato GUIDA 1985, il papiro di Colonia consente di retrodatare al mondo classico il motivo dello scontro burlesco tra un fanfarone (dappoco) e una chiocciola: uno spunto ritenuto in precedenza non anteriore al Medioevo, allorché diede vita sia ad una 'commedia elegiaca' (la pseudo-ovidiana *De Lombardo et lumaca*, databile intorno al XII secolo; ed. BONACINA 1983), sia all'uso – attestato dal giurista Odofredo – di riprodurre quella storiella in... vignette a carbone (GUIDA 1985, 22-23; sul *De Lombardo et lumaca* vd. ora ampiamente VOCE 2009 e CARDELLE DE HARTMANN 2013)!

ben più elaborate⁴⁸, e il testo è vergato non più in una mano informale⁴⁹, bensì in una scrittura libraria canonizzata: la cd. 'maiuscola biblica'⁵⁰. Nonostante questi indizi di un livello grafico-materiale più elevato, tuttavia, nel complesso P.Köln IV 179 appare «prodotto per una committenza facoltosa ma intellettualmente modesta»⁵¹. Una committenza non priva di mezzi economici e di una certa vivacità di interessi, dunque, ma di limitata cultura, proprio come quella che si intravedeva dietro P.Oxy. XXII 2331: a ulteriore conferma del nesso strettissimo che lega i due testimoni.

4. Conclusioni

Al di là delle loro differenze 'esteriori' (in *mise en page*, tecnica figurativa, forme grafiche...), P.Oxy. XXII 2331 e P.Köln IV 179 sono evidentemente due diverse copie di un identico testo illustrato: di un sistematico contrasto parodico, cioè, tra le fatiche di Eracle e quelle – burlesche – di un *gryllos*, appropriatamente sviluppato in un metro desultorio affine al licenzioso sotadeo⁵². Il frammento ossirinchiato reca l'inizio dell'operetta e la prima fatica + contro-fatica, con le relative illustrazioni; lo stesso avviene nel frammento di Colonia per una successiva fatica + contro-fatica (quasi certamente la settima: vd. § 3). I due reperti⁵³ esemplificano dunque un medesimo genere di libro con illustrazioni: un genere che non si chiamava *gryllos*, ma si incentrava su tale personaggio; un genere, soprattutto – per tornare alla domanda di apertura (§ 1) –, che rappresenta quanto di più vicino ai moderni 'libri a fumetti' l'antichità classica ci

⁴⁸ Esse sono senz'altro opera di uno specialista, intervenuto negli spazi bianchi lasciati dal copista principale entro le colonne di scrittura e capace di delineare le figure «con una certa proprietà, anche di scorcio e di profilo»: laddove i disegni di P.Oxy. XXII 2331 «potrebbero essere dovuti alla stessa mano che ha vergato il testo» (DEL CORSO 2022, 202), in linea con il loro «carattere assai cursorio e compendioso» (SETTIS 2006, 54). È inoltre probabile che le illustrazioni nel papiro di Colonia, oggi assai consunte e dilavate, esibissero in origine una più marcata policromia: le porzioni superstiti appaiono «di colore rosso mattone e marrone scuro», ma «tracce di giallo e azzurro si osservano nel margine destro» (ORSINI 2005, 72).

⁴⁹ Vd. ancora § 2.

⁵⁰ Per un'attenta analisi paleografica rinvio a ORSINI 2005, 73.

⁵¹ CAVALLO 1996, 230.

⁵² I sotadei potevano di fatto configurarsi come esametri a rovescio, e appunto l'inversione era un tratto caratterizzante del sotadeo, in termini tanto sessuali quanto letterari: vd. spec. BETTINI 1982, 66-69; 86.

⁵³ Ai quali REINFELDER 2020 aggiungerebbe P.Oxy. LXXXIV 5476 (*LDAB* 832206; III d.C.?): un frustolo papiraceo con un disegno policromo, rappresentante una nave su una sorta di carro – con un singolo omino vagamente somigliante alle figure di P.Oxy. XXII 2331, nella postazione del timoniere – sormontata dalla scritta: APIONAYTAI. Nessun'altra traccia di testo. REINFELDER 2020, 3-4 riconduce P.Oxy. 5476 e 2331 a una medesima tipologia libraria e forse addirittura alla stessa mano, invocando la comune provenienza da Ossirinco e datazione al III secolo d.C., nonché presunte analogie sia di scrittura, sia di tecnica dell'illustrazione; ma la datazione resta non più che induttiva (cfr. WHITEHOUSE 2019, 258), per una comparazione paleografica il materiale è insufficiente, e per la tecnica dell'illustrazione mancano analogie davvero cogenti. Di contro, resta vero quanto osservato da WHITEHOUSE 2019, 260: «The size of this image [...] eliminate[s] the likelihood of its having belonged to an illustrated text»; ed alla luce di ciò, nonché della totale mancanza di un testo di accompagnamento all'immagine, la interpretazione di questo reperto come 'libro a fumetti' resta suggestiva ma indimostrabile.

abbia lasciato⁵⁴. Come i moderni fumetti, quei prodotti librari antichi veicolavano 'letteratura di consumo'⁵⁵ – forse di matrice performativa⁵⁶ – destinata all'intrattenimento di un pubblico variegato: un pubblico sempre molto legato ai vivaci circuiti dell'oralità⁵⁷, ma nel quale trovavano spazio anche lettori di varia e non sempre eccelsa cultura. E furono proprio quei 'lettori comuni' a costituire il nerbo delle fasce alfabetizzate nella civiltà greco-romana dei primi secoli della nostra era⁵⁸.

Bibliografia

AA.VV. 1990a = AA.VV., *s.v. Herakles (IV-XII)*, «Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae», V.1, Zürich-München, Artemis, 1990, 1-192.

AA.VV. 1990b = AA.VV., *s.v. Herakles (IV-XII)*, «Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae», V.2, Zürich-München, Artemis, 1990, 6-161.

BAKOIANNI 2013 = F. BAKOIANI, recensione a KOVACS, MARSHALL 2011, «Classical Review» n.s. 63, 2013, 288-290.

BATTISTONI 2012 = F. BATTISTONI, *Temi classici in vesti moderne: il caso dei fumetti*, «Rivista di filologia e di istruzione classica» 140, 2012, 242-248.

BETTINI 1982 = M. BETTINI, *A proposito dei versi sotadei, greci e romani: con alcuni capitoli di 'analisi metrica lineare'*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 9, 1982, 59-105.

BINSFELD 1956 = W. BINSFELD, *Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur*, diss. Köln 1956.

BONACINA 1983 = M. BONACINA (ed.), *De Lombardo et lumaca*, in F. BERTINI (ed.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. IV, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale dell'Università, 1983, 95-135.

⁵⁴ Anche se va sottolineato (HAMMERSTAEDT 2000, 40 e n. 83) che nei due papiri l'immagine svolge un ruolo subordinato rispetto al testo, laddove nei fumetti veri e propri è più frequente – pur se non certo inderogabile – che sia il testo a 'spiegare' le immagini e che queste ultime abbiano una funzione preminente. Non a caso, DE MARTINO 2003, 33 preferisce limitarsi a parlare di «vignette», piuttosto che di fumetti, per il complesso di testi e immagini che i nostri due reperti esibiscono.

⁵⁵ Per l'applicazione di questo concetto al mondo greco-romano, vd. PECERE, STRAMAGLIA 1996.

⁵⁶ I nostri due manufatti potrebbero rappresentare la formalizzazione «in una dimensione libraria [di] un testo in origine performato o scenicamente o attraverso una 'lettura ad alta voce' di fronte a un pubblico, fors'anche con un corredo pantomimico, come era frequente in età imperiale (vedi, se l'interpretazione pantomimica è accettabile, *P'Alkestis Barcinonensis*). Libri del genere, sia di modesto sia di alto livello editoriale, circolavano in epoca tardoantica: per esempio *l'Iliade* ambrosiana, il *Virgilio vaticano* e il *Virgilio romano*, tutto il ramo γ della tradizione di Terenzio. Questo tipo di manufatti vanno a rimpiazzare la diffusione performativa (ormai venuta meno) di testi dall'elevata 'recitabilità'. Se si accetta di porre questi papiri sulla linea, per esempio, dei Terenzi illustrati, si potrebbe ipotizzare che i tratti dei volti dei personaggi del papiro di Colonia (occhi grandi, bocca aperta e, nel caso del *gryllos*, dimensioni della testa abnormi rispetto al corpo) suggeriscano delle maschere?» (Valutatore I).

⁵⁷ Vd. ora ampiamente RUIZ-MONTERO 2019.

⁵⁸ Per l'uso e l'inquadramento della categoria del 'lettore comune' in rapporto al mondo greco-romano, vd. CAVALLI 2007.

CARDELLE DE HARTMANN 2013 = C. CARDELLE DE HARTMANN, De Lombardo et lumaca *et la plurivocité du procédé parodique*, in J. BARTUSCHAT, C. CARDELLE DE HARTMANN (edd.), *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales. Actes du colloque international (Zurich, 9-10 décembre 2010)*, Firenze, SISMEL, 2013, 19-40.

CAVALLO 1996 = G. CAVALLO, *Veicoli materiali della letteratura di consumo. Maniere di scrivere e maniere di leggere*, in PECERE, STRAMAGLIA 1996, 11-46 (rist. in ID., *Il calamo e il papiro. La scrittura greca dall'età ellenistica ai primi secoli di Bisanzio*, Firenze, Gonnelli, 2005, 213-233, tavv. LVI-LXIII, da cui si cita).

CAVALLO 2007 = G. CAVALLO, *Il lettore comune nel mondo greco-romano tra contesto sociale, livello di istruzione e produzione letteraria*, in FERNÁNDEZ DELGADO *et alii* 2007, 557-576.

CREVATIN 2011 = F. CREVATIN, *Breviora etymologica*, in A. OVERBECK, W. SCHWEICKARD, H. VÖLKER (edd.), *Lexikon, Varietät, Philologie: Romanistische Studien. Günter Holtus zum 65. Geburtstag*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2011, 399-404.

CRIBIORE 2001 = R. CRIBIORE, *Gymnastics of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001.

DEL CORSO 2022 = L. DEL CORSO, *Il libro nel mondo antico. Archeologia e storia (secoli VII a.C. - IV d.C.)*, Roma, Carocci, 2022.

DE MARTINO 2000 = F. DE MARTINO, *Il 'trucco di Zeus' e il motivo dell'uno in più*, in K. ANDRESEN, J. V. BAÑULS, F. DE MARTINO (edd.), *La dualitat en el teatre*, Bari, Levante, 2000, 317-370.

DE MARTINO 2003 = F. DE MARTINO, *A ciel sereno (Fumetti senza nuvole)*, «Primum legere. Annuario delle Attività della Delegazione della Valle del Sarno dell'A.I.C.C.» 2, 2003, 11-76.

DE MARTINO 2008 = F. DE MARTINO, *Ritratti caricati*, in J. V. BAÑULS, F. DE MARTINO, C. MORENILLA (edd.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. Las relaciones de poder en época de crisis*, Bari, Levante, 2008, 129-174.

FERNÁNDEZ DELGADO *et alii* 2007 = J. A. FERNÁNDEZ DELGADO, F. PORDOMINGO, A. STRAMAGLIA (edd.), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional (Universidad de Salamanca, 17-19 Noviembre de 2004)*, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2007.

FLORIDI 2013 = L. FLORIDI, *Considerazioni sul rapporto tra gli epigrammi scoptici sui 'piccoli' e le arti figurative*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 70, 2013, 179-198.

FLORIDI 2014 = L. FLORIDI (ed.), *Lucillio. Epigrammi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2014.

GALLAZZI, SETTIS 2006 = C. GALLAZZI, S. SETTIS (edd.), *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Milano, Electa, 2006.

GDRK = E. HEITSCH (ed.), *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, 2 voll., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963²-1964.

GESZTELYI 1992 = T. GESZTELYI, *Zur Deutung der sog. Grylloi*, «Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis» 28, 1992, 83-90.

GUIDA 1985 = A. GUIDA, *Il lombardo la chiocciola e... un gryllus*, in R. CARDINI, E. GARIN, L. CESARINI MARTINELLI, G. PASCUCCI (edd.), *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1985, 17-23.

GUTZWILLER 2009 = K. GUTZWILLER, *Apelles and the Painting of Language*, «Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes» s. III, 83, 2009, 39-63.

HAMMERSTAEDT 2000 = J. HAMMERSTAEDT, *Gryllos. Die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 129, 2000, 29-46.

HERCHENROEDER 2008 = L. HERCHENROEDER, Τί γὰρ τοῦτο πρὸς τὸν λόγον; *Plutarch's Gryllus and the So-Called Grylloi*, «American Journal of Philology» 129, 2008, 347-379.

JOHNSON 2004 = W. A. JOHNSON, *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*, Toronto et al., University of Toronto Press, 2004.

KENFIELD 1975 = J. F. KENFIELD III, *An Alexandrian Samson: Observations on the New Catacomb on the Via Latina*, «Rivista di archeologia cristiana» 51, 1975, 179-192.

KOVACS, MARSHALL 2011 = G. KOVACS, C. W. MARSHALL (edd.), *Classics and Comics*, Oxford et al., Oxford University Press, 2011.

KOVACS, MARSHALL 2016 = G. KOVACS, C. W. MARSHALL (edd.), *Son of Classics and Comics*, Oxford et al., Oxford University Press, 2016.

LAPATIN 2011 = K. LAPATIN, *Grylloi*, in CH. ENTWHISTLE, N. ADAMS (edd.), 'Gems of Heaven'. *Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200–600*, London, The British Museum, 2011, 88-98.

LDAB = *Leuven Database of Ancient Books* (<http://www.trismegistos.org/ldab/>).

LIVREA 1982 = E. LIVREA (ed.), *179. Adespoton: Testo con illustrazioni*, «Kölner Papyri», 4, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1982, 121-127, Taf. XI (rist. in ID., *Studia Hellenistica*, vol. I, Firenze, Gonnelli, 1991, 283-287, tav. VIII, da cui si cita).

MAAS 1958 = P. MAAS, *The ΓΡΥΛΛΟΣ Papyrus*, «Greece and Rome» n.s. 5, 1958, 171-173, pl. VII.

NISBET 2002 = G. NISBET, 'Barbarous Verses'. *A Mixed-Media Narrative from Greco-Roman Egypt*, «Apollo. The International Magazine of the Arts» 156 (n° 485), 2002, 15-19.

NISBET 2011 = G. NISBET, *An Ancient Greek Graphic Novel. P.Oxy. XXII 2331*, in KOVACS, MARSHALL 2011, 27-41.

NOSARTI 2010 = L. NOSARTI, *Forme brevi della letteratura latina*, Bologna, Pàtron, 2010.

ORSINI 2005 = P. ORSINI, *Manoscritti in maiuscola biblica. Materiali per un aggiornamento*, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2005.

PAGE 1957 = D. L. PAGE, *P.Oxy. 2331 and Others*, «Classical Review» n.s. 7, 1957, 189-192.

PEASE 1920-1923 = A. S. PEASE (ed.), *M. Tulli Ciceronis De divinatione libri duo*, «Illinois Studies in Language and Literature» 6, 1920, 161-500 (libro I); 8, 1923, 153-474 (libro II) (rist. in volume Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, di cui si segue la paginazione).

PECERE, STRAMAGLIA 1996 = O. PECERE, A. STRAMAGLIA (edd.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del convegno internazionale (Cassino, 14-17 settembre 1994)*, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 1996.

REINFELDER 2020 = M. REINFELDER, *P. Oxy. LXXXIV 5476 – Gryllos?*, «Frammenti sulla Scena (online)» 1, 2020, 1-7, <https://www.ojs.unito.it/index.php/fss/article/view/4966>.

ROBERTS 1954 = C. H. ROBERTS (ed.), *2331. Verses on the Labours of Heracles*, «The Oxyrhynchus Papyri», XXII, London, Egypt Exploration Society, 1954, 84-88, pl. XI.

RUIZ-MONTERO 2019 = C. RUIZ-MONTERO (ed.), *Aspects of Orality and Greek Literature in the Roman Empire*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2019.

RUSSO 2014 = G. RUSSO, *Papiri 'a fumetti': P.Oxy. XXII 2331 e P.Köln IV 179*, «Archiv für Papyrusforschung» 60, 2014, 339-358.

SETTIS 2006 = S. SETTIS, *Il Papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica*, in GALLAZZI, SETTIS 2006, 20-65.

- SMALL 2003 = J. P. SMALL, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge *et al.*, Cambridge University Press, 2003.
- SOLDATI 2006a = A. SOLDATI, *L'illustrazione libraria*, in GALLAZZI, SETTIS 2006, 132-139.
- SOLDATI 2006b = A. SOLDATI, *108. Frammento di rotolo illustrato (P. Köln IV 179)*, in GALLAZZI, SETTIS 2006, 278-279.
- SQUIRE 2009 = M. SQUIRE, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge *et al.*, Cambridge University Press, 2009.
- SQUIRE 2011 = M. SQUIRE, *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford *et al.*, Oxford University Press, 2011.
- STAFFORD 2012 = E. STAFFORD, *Herakles*, London-New York, Routledge, 2012.
- STRAMAGLIA 2005 = A. STRAMAGLIA, *Il fumetto prima del fumetto: momenti di storia dei comics nel mondo greco-latino*, «Segno e Testo» 3, 2005, 3-37, tavv. 1-24.
- STRAMAGLIA 2007 = A. STRAMAGLIA, *Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino*, in FERNÁNDEZ DELGADO *et alii* 2007, 577-643, tavv. 1-24.
- TEDESCHI 2017 = G. TEDESCHI, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2017.
- TODISCO 1982 = L. TODISCO, *Testimonianze per l'impresa di Eracle e il toro*, Bari, Adriatica, 1982.
- ViP = U. HORAK, *Verzeichnis illuminiertes edierter Papyri, Pergamente, Papiere und Ostraka (ViP)*, in EAD., *Illuminierte Papyri, Pergamente und Papiere*, vol. I, Wien, Holzhausen, 1992, 227-261.
- VOCE 2009 = S. VOCE, *Il De Lombardo et lumaca: fonti e modelli*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2009.
- VON SALIS 1955 = A. VON SALIS, *Zum Löwenkampf des Herakles*, «Museum Helveticum» 12, 1955, 173-180.
- WEST 1965 = M. L. WEST, recensione a GDRK II, «Classical Review» n.s. 15, 1965, 224-225.
- WHITEHOUSE 2019 = H. WHITEHOUSE (ed.), *5476. The Argonauts' Boat on Wheels, «The Oxyrhynchus Papyri»*, LXXXIV, London, Egypt Exploration Society, 2019, 258-260, pl. XX.

ILLUSTRAZIONI

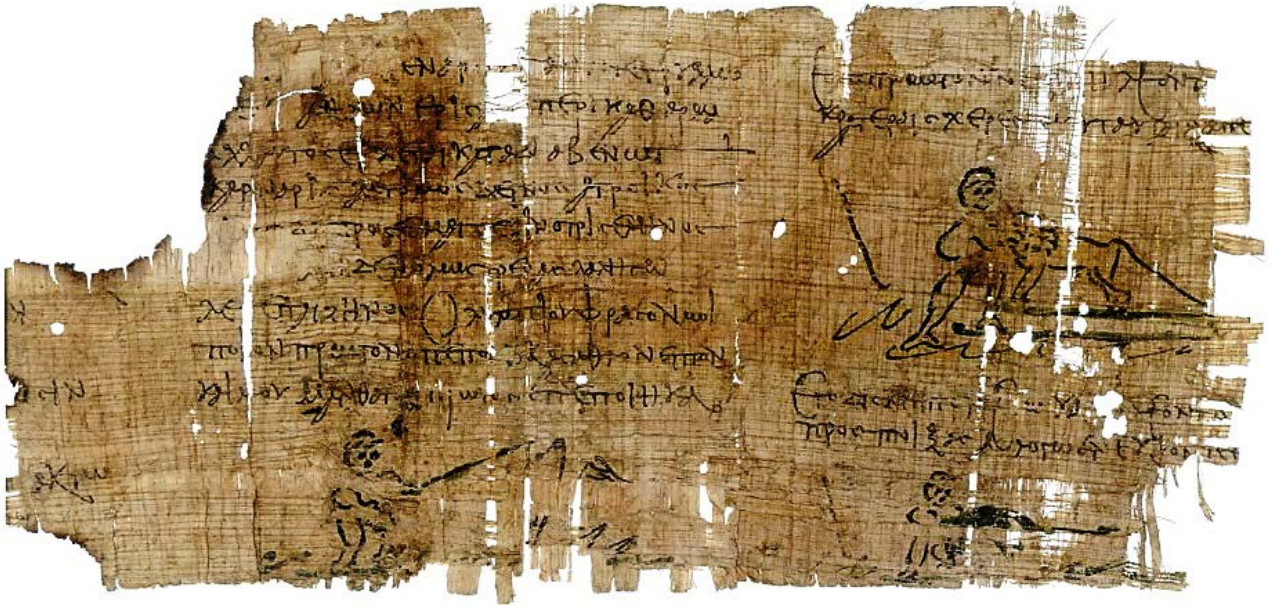


Fig. 1. P.Oxy. XXII 2331: contrasto parodico fra Eracle e un *gyllos*



Fig. 2. P.Köln IV 179: contrasto parodico fra Eracle e un *gyllos*



Fig. 3. P.Köln IV 179 (dettaglio, in rielaborazione digitale): Eracle in lotta con il toro cretese

Fili che non si spezzano. Da Omero alla tarda antichità

SOMMARIO

Numerose testimonianze, da Omero agli autori della tarda antichità, raccontano di personaggi femminili – mitici e storici – che filano, tessono e ricamano abiti in tessuti preziosi, destinati a momenti significativi della vita di mariti, padri, figli, amanti. Una consuetudine che – nonostante la polemica contro il lusso di moralisti e Padri della Chiesa – attraversa i secoli ed è significativa di ricchezza e *status symbol*, e che forse rispecchia anche il perpetuarsi della convinzione che una vita felice attenda colui per il quale le Parche tessano lo stame bianco insieme a fili d'oro.

Parole chiave: donne, tessitura, filatura, ricamo, fili d'oro, di porpora e di seta.

ABSTRACT

Numerous witnesses, ranging from Homer to late Latin authors, describe female characters – either historical or mythological – in the act of spinning, weaving or embroidering clothes made of precious fabrics. Such clothes are destined to be worn in significant moments in the lives of their husbands, fathers, sons and lovers. Despite the polemical writings against luxury of moralists and of Church Fathers, this habit crosses centuries. It is significative of wealth, status symbol and it probably mirrors the long-standing belief that a happy life awaits the man for whom the Fates spin white stamen with golden threads.

Keywords: women, weaving, spinning, embroidery, golden, purplish and silky threads.

Da sempre – è noto – nel mondo greco e romano tessere (come filare o ricamare) ha rappresentato la attività *par excellence* della donna virtuosa, *lanifica* e non di rado capace di creare tessuti preziosi¹.

Molti sono i personaggi femminili che realizzano indumenti con materiali pregevoli, sin dall'*epos* omerico. Basti ricordare Elena e Arete, entrambe regine, che tessono lana color della porpora²: la regina dei Feaci dà vita a un vero e proprio 'prodigio' (*thànma idèsthai*); ed Elena possiede preziosi persino gli strumenti di lavoro: una conocchia d'oro, un cesto con rotelle d'argento, dai bordi in oro³. Numerose le attestazioni in ambito latino: e.g., Didone tesse per Enea un mantello di porpora con fili d'oro (*dives quae munera Dido / fecerat et tenui telas discreverat auro*) e due drappi ricamati anch'essi con oro e porpora (*Tum geminas vestis auroque ostroque rigentis / extulit Aeneas, quas illi laeta laborum / ipsa suis quondam manibus Sidonia Dido / fecerat et tenui telas discreverat auro*)⁴; la madre di Lauso confeziona con fili d'oro una tunica per suo figlio (*et tunicam, molli mater quam neverat auro*), mentre in Ausonio lo stesso verso si riferisce al giovane sposo

¹ Il nesso tra tessitura e castità (testimoniato sin dal mito di Atena, patrona della tessitura e dea vergine per antonomasia) è stato ampiamente dibattuto fra gli studiosi della condizione femminile in Grecia e a Roma: mi limito pertanto a segnalare gli studi ormai classici di CANTARELLA 1985², *passim*; PETROCELLI 1989, spec. 96-111; CENERINI 2009², spec. 26-38; ANDÒ 2005, *passim*. Si vedano anche GUALERZI 2007, 123-151 e LÉTOUBLON 2010.

² *Od.* 4, 135 e 6, 306.

³ *Od.* 4, 131-132.

⁴ Cfr. rispettivamente *Aen.* 4, 263-264 e 11, 72-75.

che indossa una tunica intessuta con fili dorati realizzata, anche in questo caso, da sua madre⁵. Intrecciano fili di porpora e d'oro nella gara di tessitura Pallade e Aracne (*Illic et Tyrium quae purpura sensit aenum / texitur [...] Illic et lentum filis immittitur aurum*)⁶; la regina Clite dona a Giasone una veste ricamata in oro, che lei stessa ha confezionato (*primas coniunx Percosia vestes / quas dabat et picto Clite variaverat auro*); all'eroe anche Ipsipile regala vesti d'oro e di porpora (*Dat pictas auro atque ardentis murice vestes / quas rapuit telis festina vocantis Austris / Hypsipyle*)⁷. Leda tesse mantelli di porpora e d'oro per i figli Castore e Polluce, quando essi salpano con gli Argonauti (*Illis Taenario pariter tremat ignea fuco / purpura, quod gemina mater spectabile tela / duxit opus*)⁸. Per Polinice la consorte Argia tesse un mantello unendo fili di porpora e d'oro (*opus ipsa novarat / Maeoniis Argia modis ac pollice docto / stamina purpureae sociaverat aurea tela*)⁹.

Così accade nella tarda antichità, che non cessa di nutrire una particolare considerazione per la realizzazione di filature preziose, quasi continuasse a condividere l'antica convinzione che una vita felice attenda colui per il quale le Parche tessono lo stame bianco insieme a fili d'oro¹⁰.

Anche le attestazioni di età tarda possono riguardare figure del mito, come la fedifraga Clitennestra, che porge ad Agamennone una veste da lei stessa realizzata con fili d'oro uniti alla porpora (*en tibi vestis adest nostro contexta labore: / aurea purpureo radiantur fila colore*)¹¹; più frequentemente, tuttavia, sono personaggi reali a ricevere in dono indumenti raffinati e talvolta sono gli dèi a intrecciare fili preziosi per generali o imperatori, cui viene augurato un destino glorioso. Per confezionare la trabea del generale Stilicone, ad esempio, la dea della tessitura, Minerva, e la stessa Roma tessono fili di porpora unendoli al metallo più prezioso e, non a caso, insieme a loro Lachesi tesse «secoli d'oro» per l'impero (*quos tibi divino mecum Tritonia duxit / pectine: tincta simul repetito murice fila / contulimus pensis et eodem nevimus auro, / aurea quo Lachesis sub te mihi saecula texti*)¹². A preannunciarne

⁵ *Aen.* 10, 818; Auson. *cent.* 50.

⁶ *Ov. met.* 6, 61-62. 68.

⁷ *Val. Fl.* 3, 9-10 e 3, 340-342.

⁸ *Val. Fl.* 1, 427-429.

⁹ *Stat. Theb.* 11, 400-402.

¹⁰ Vd., e.g., *Sen. apocol.* 4, 7-11 (*mirantur pensa sorores: / mutatur vilis pretioso lana metallo, / aurea formoso descendunt saecula filo: / nec modus est illis; felicia vellera ducunt / et gaudent implere manus*); *Calp. Sic.* 4, 140 (*et date perpetuo caelestia fila metallo*); e anche *Petr.* 29, 6 (*in deficiente iam vero perticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat; praesto erat Fortuna cornu abundantia copiosa et tres Parcae aurea pensa torquentes*); *Mart.* 6, 3, 5-6 (*Ipsa tibi niveo trabet aurea pollice fila / et totam Phrixii Iulia nebit ovem*). Sul collegamento tra la filatura e il destino degli uomini, vd. BIANCHI 1953, 47-54; 205-220.

¹¹ *Dracont. Orest.* 252-253. È significativo che, dopo la loro unione, Medea faccia indossare a Giasone – come segno del suo nuovo status – una veste di porpora con ricami d'oro e di seta: *vocat ipsa maritum / vestibus indutum Tyriis, quas sericus ambit / mollis et in medio fulvum distinxerat aurum, / blattea puniceo radiabant stamina filo* (*Dracont. Rom.* 10, 257-260, vd. il commento di KAUFMANN 2006, 274-275 e la nota *ad loc.* di GASTI 2016).

¹² *Claud. cons. Stilich.* 2, 332-335. Per un commento ai versi vd. CHARLET 2017, 312-313. Si ricordi che i tessuti necessitavano di almeno due bagni nella porpora affinché si impregnassero di colore in modo adeguato, vd. e.g. *Hor. carm.* 2, 16, 35-37 (*te bis Afro / murice tinctae / vestiunt lanae*); *Lucan.* 10, 123-124 (*strata micant, Tyrio quorum maxima fuco / cocta diu virus non uno duxit aeno*); *Sidon. carm.* 15, 127, *infra*; *Alc. Avit. carm.* 6, 38 (*nec te Sidonium bis cocti muricis ostrum*); *Ven. Fort. carm.* 8, 3, 275 (*veste superposita: bis cocto purpura bysso*).

il destino glorioso che lo attende, le Parche tessono *aurea fila*¹³ per l'imperatore Maioriano, nel panegirico a lui dedicato (*aurea concordēs traxerunt fila sorores*)¹⁴. E sono ancora le Parche a unire i fili d'oro del felice destino che viene augurato a due giovani sposi: nella parte conclusiva dell'epitalamio che Sidonio compone per le loro nozze, Polemio e Araneola sono incoronati con rami d'olivo da Pallade, mentre concordi le tre Parche congiungono i fili dorati dei loro destini (*fulvaeque concordēs iunxerunt fila sorores*)¹⁵.

Non di rado, matrone e giovani donne realizzano abiti splendidi e preziosi per familiari illustri: Proba, l'irreprensibile madre di Probrino e Olibrio, alla notizia della nomina al consolato dei figli, si affretta a confezionare per loro trabeae dorate e stupende toghe di seta, abilissima nel trasformare i bioccoli setosi¹⁶ in 'ruvidi' fili d'oro. Così la descrive Claudiano nel panegirico per i neoconsoli:

Laetatur veneranda parens et pollice docto
iam parat auratas trabeas cinctusque micantes
stamine, quod molli tondent de stipite Seres
frondea lanigeræ carpentes vellera silvæ,
et longum tenues tractus producit in aurum
filaque concreto cogit squalere metallo¹⁷.

È notevole che le lodi riservate da Claudiano a Proba non riguardino unicamente il suo ruolo di madre premurosa: infatti, non solo, come Latona, ella realizza per i suoi figli splendidi indumenti (vv. 183-196) e si rivela persino superiore a qualunque altra donna dell'antichità (*Talem nulla refert antiquis pagina libris / nec Latiae cecinere tubae nec Graeca vetustas*, vv. 197-198); è anche moglie 'degnà' del consorte Probo, capace di eccellere nei gruppi femminili come accade al marito in quelli maschili (*Coniuge digna Probo: nam tantum coetibus extat / femineis, quantum supereminet ille maritos*, vv. 199-200)¹⁸.

¹³ La prima attestazione della *iunctura aurea fila* in Sil. 15, 698 non è significativa ai fini del nostro discorso: si riferisce infatti alle vesti d'oro di un sacerdote di Giove Ammone. Lo stesso dicasi per l'occorrenza in Ennodio, *carm.* 2, 47, 1-2 (*aurea per nebulas dissolvit fila magister: / luserunt dociles flamina fulva manus*): le mani esperte di un orafo sanno creare un prezioso gioiello d'oro; in Venanzio Fortunato, *carm.* 3, 18, 9-10 (*Quid si tale decus recitasses in aure senatus? / Stravissent plantis aurea fila tuis*) il riferimento è a tappeti dai fili dorati che avrebbero accolto l'autore di versi raffinatissimi, se egli li avesse recitati dinanzi ai senatori. Né risulta significativa l'unica occorrenza in prosa della *iunctura*, in Apul. *met.* 4, 8 (*vestisque sericae et intextae filis aureis*), in cui vesti di seta intessute di fili d'oro sono parte del ricco bottino di alcuni ladroni.

¹⁴ Sidon. *carm.* 5, 369.

¹⁵ Sidon. *carm.* 15, 201.

¹⁶ Gli antichi credevano che i 'batuffoli' di seta fossero raccolti dai *Seres* sugli alberi, vd. e. g. Plin. *nat.* 6, 54; Solin. 50, 2-3; Amm. 23, 6, 67.

¹⁷ *Carm. maior.* 1, 177-182. Claudiano imita Stat. *Theb.* 11, 401-402 (cfr. *supra*), vd. CHARLET 2000, 157, il quale segnala la ripresa della *iunctura* ovidiana *pollice docto* (*met.* 11, 169-170, qui il «pollice esperto» è di Febo), successivamente attestata in Prud. *psych.* 364, che la riferisce all'*alma Fides*; e in Sidon. *carm.* 15, 181, vd. *infra*.

¹⁸ È il caso di ricordare l'archetipo omerico del *topos* che vuole un personaggio femminile o un gruppo di donne eccellere nel confronto con altre donne: nello splendido palazzo di Alcinoò (in cui, sin dal suo primo apparire, la regina Arete è descritta mentre avvolge, accanto al focolare, «il fuso purpureo», *Od.* 6, 305-306), sono ricordate donne che «tessono tele e filano lane»: esse

Intenta a tessere magnifici tessuti con lana purpurea, fili d'oro e di seta nei *textrina* della dimora di famiglia è la consorte dell'aristocratico galloromano Ponzio Leonzio, di cui parla Sidonio:

Hac celsi quondam coniunx reverenda Leonti,
qua non ulla magis nurus umquam Pontia gaudet
illustris pro sorte viri, celebrabitur aede
vel Syrias vacuasse colus vel serica fila
per cannas torsisse leves vel stamine fulvo
praegnantis fusi mollitum nesse metallum¹⁹.

In una sorta di 'competizione' – questa volta familiare – questa *coniunx reverenda* supera tutte le donne della famiglia quando si rallegra per i successi del consorte (*non ulla magis nurus umquam*, v. 195) e sarà celebrata presso i posteri per la sua straordinaria abilità nel realizzare raffinati tessuti in lana purpurea, seta e oro²⁰. È ancora sidoniana la descrizione di un gruppo di vergini che, nel *textrinum* di Minerva, realizza uno splendido manto con porpora fenicia, seta e fili d'oro:

At parte ex alia textrino prima Minervae
palla Iovis rutilat, cuius bis coctus aeno
serica Sidonius fucabat stamina murex
ebria nec solum spirat conchylia sandix;
insertum nam fulgur habet, filoque rigenti.
Ardebat gravidum de fragmine fulminis ostrum²¹.

Tra le giovani tessitrici eccelle Araneola (alle cui nozze è dedicato l'epitalamio), anche in questo caso in una sorta di gara: di gran lunga più abilmente del gruppo di fanciulle intente alla realizzazione della *palla* di Giove, infatti, ella tesse una toga palmata e clamidi per suo padre; dinanzi alla sua perizia, persino Minerva si fa da parte (*Sed in agmine toto / inter Cecropias Ephyreidasque puellas / Araneola micat*, vv. 145-147)²².

eccellono nella tessitura – così come i loro uomini sono più esperti di chiunque altro nella guida delle navi – poiché Atena concesse loro di realizzare i lavori più belli (*Od.* 7, 104-111).

¹⁹ *Carm.* 22, 194-199.

²⁰ Si noti come Sidonio alluda alle tre operazioni, che si riferiscono ai diversi materiali utilizzati: lana precedentemente tinta nella porpora, fili di seta e d'oro, vd. LOYEN 1960, 195, n. 24; per un commento a questi versi, vd. DELHEY 1993, 175-179. È il caso di notare che, nonostante la sua 'eccellenza', la moglie di Ponzio Leonzio resta senza nome: 'silenziosa' come tante altre figure femminili sidoniane, ella è evocata nel carme solo per dare ulteriore lustro al consorte, vd. SANTELLA 2008.

²¹ *Carm.* 15, 126-131. Anche in questo caso (vd. n. 12), la *palla* è realizzata con la tecnica della tintura 'ripetuta': enfatico è il riferimento cromatico (*rutilat, murex* e al v. 129 *sandix*; 131 *ostrum*). Per *fulgur* riferito allo splendore del metallo prezioso, vd. e.g. Plin. *nat.* 21, 50 (*comantibus fulgure auri corymbis*); Prud. *perist.* 1, 88 (*Per poli liquentis axem fulgur auri absconditur*) e anche Stat. *Theb.* 4, 191 (*vetitoque domus iam fulgurat auro*). Anche il riferimento al *filo... rigenti* può spiegarsi con il filo 'metallico' perché d'oro, più rigido rispetto ai fili di tessuto, vd. *supra* Claud. *carm. maior.* 1, 182 (*filaque concreto cogit squalere metallo*).

²² Il nome della fanciulla si prestava bene a evocare il personaggio dell'abilissima Aracne trasformata in ragno da Minerva in Ov. *met.* 6, 1-145, episodio ben presente a Sidonio, che corregge il modello evocato per 'neutralizzarne' i caratteri negativi: nell'epitalamio, infatti,

Tesse fili di seta e d'oro anche la bellissima *puella* destinataria della missiva di un giovane innamorato. Nel contesto erotico-elegiaco dei ventinove esametri di *Anth. Lat.* 217 R (= 208 SB)²³ viene esaltata la singolare avvenenza della giovane, insieme alla sua abilità nel filare stoffe di pregio (*Argento stat facta manus, digitisque tenellis / serica fila trahens, pretioso in stamine ludis*, vv. 7-8)²⁴.

Nella tarda latinità era ancora vitale, dunque, la consuetudine di realizzare abiti in tessuti preziosi per momenti particolarmente significativi della vita quotidiana: esibire indumenti prodotti con ricche filature continuava a restare insomma una manifestazione di ricchezza e uno *status symbol*, sia per gli uomini che per le donne²⁵. E questo accadeva nonostante gli strali dei moralisti cristiani, la cui polemica contro il lusso (che aveva come obiettivo più le donne che gli uomini, in verità) conosceva spesso i medesimi, violenti toni delle invettive contro la frequentazione di teatri o terme. Già nell'Antico Testamento si leggono aspre critiche al lusso femminile: basti ricordare il notissimo attacco alle donne di Gerusalemme di Isaia 3, 16-24²⁶, o la condanna di gioielli e vesti lussuose di Paolo (1 *Tim* 2, 9)²⁷ e di Pietro (1 *Petr* 3, 3)²⁸, cui spesso fanno riferimento gli scrittori cristiani. Da Tertulliano a Cipriano, a Paolino da Nola è un'unica voce che deplora, spesso in toni accesi, ogni manifestazione di *cultus* femminile, condannato perché opera del demonio, *interpolator naturae*²⁹: acconciature elaborate, gioielli e soprattutto vesti di seta e di porpora³⁰. La donna che desideri

Araneola per un verso appare legata alla sfera tutta femminile delle attività domestiche, per l'altro rappresenta il 'trionfo di amore' e l'impossibilità di sottrarsi al suo potere, vd. ROSATI 2004, 63-79. Su Aracne, punita da Minerva perché esperta di una tecnica di tessitura 'razionale', e Araneola, protetta invece dalla dea perché riporta l'arte della tessitura nei suoi ambiti più 'tradizionali', vd. HARICH-SCHWARZBAUER 2016.

²³ Un'analisi di questi versi è in CRISTANTE 2009.

²⁴ La grande considerazione in cui erano tenute stoffe realizzate con fili d'oro e vesti di seta emerge anche dall'*incipit* dei *versus Eucheriae*, *Anth. Lat.* 390 R (= 386 SB), 1-4: *Aurea concordi quae fulgent fila metallo / setarum cumulis consociare volo. / Sericeum tegmen, gemmantia texta Laconum, / pellibus hircinis aequiperanda loquor*; si tratta di versi in cui appare evidente la memoria di Sidon. *carm.* 5, 369 (*aurea concordis traxerunt fila sorores*, vd. anche *fulvaeque concordis* di 15, 201).

²⁵ Sull'uso della seta, dell'oro e della porpora come segno di elevata condizione sociale anche per le donne della tarda antichità, vd. CLARK 1993, 111-113; SESSA 2018, 187-196.

²⁶ Spec. 18-23, *in illa die auferet Dominus ornatum calciamentorum et lunulas et torques et monilia et armillas et mitras et discriminalia et periscelidas et murenulas et olfactoriola et inares et anulos et gemmas in fronte pendentes et mutatoria et pallia et linteamina et acus et specula et sindones et vittas et theristra.*

²⁷ *Et mulieres in habitu ornato cum verecundia et sobrietate ornantes se non in tortis crinibus aut auro aut margaritis vel veste pretiosa.*

²⁸ *Quarum sit non extrinsecus capillaturae aut circumdatio auri indumenti vestimentorum cultus.*

²⁹ Vd. e.g. Tert. *cult. fem.* 1, 4, 2; 1, 8, 2; 2,9,1; Cypr. Carth. *bab. virg.* 5; 8; 13-17; Paul. Nol. *carm.* 25, 73-78.

³⁰ Si ricordi che la condanna del lusso eccessivo è non solo antica, ma anche 'trasversale': basti ricordare, per esempio, le *leges sumptuariae* di età repubblicana; la polemica moralistica contro il lusso ricorrente nel libro XII della *Naturalis historia* di Plinio e in Seneca, il quale stigmatizza la *muliebris insania*, che porta alla esibizione di gioielli e soprattutto di costosissime *Sericae vestes*, che non coprono né il corpo né il pudore (*ben.* 7, 4-5). In particolare, il biasimo per le vesti di seta è attestato motivo moralistico: del resto, la stessa tessitura per Seneca è un prodotto della *luxuria* e le vesti trasparenti rappresentano un incentivo alla impudicizia, vd. *ep.* 90, 19, su cui ZAGO 2009, spec. 56. Anche in questo caso, l'archetipo è omerico: la prima scena di seduzione della letteratura occidentale ritrae la regina degli dèi mentre indossa vesti e gioielli per suscitare il desiderio di Zeus, resa irresistibile dal dono di Afrodite: «la fascia ricamata, / a vivi colori, dove

essere gradita al Signore, ‘indossi’ piuttosto altre virtù, come si legge spesso, a cominciare dall’*explicit* del *De cultu feminarum*:

Prodite vos iam medicamentis et ornamentis exstructae prophetarum et apostolorum, sumentes de simplicitate candorem, de pudicitia ruborem, depictae oculos verecundia et os taciturnitate inserentes in aures sermonem dei, adnectentes cervicibus iugum Christi. Caput maritis subicite, et satis ornatae eritis. Manus lanis occupate, pedes domi figite, et plus quam in auro placebunt. Vestite vos serico probitatis, byssino sanctitatis, purpura pudicitiae. Taliter pigmentatae deum habebunt amatorem³¹.

Un passo significativo, che mostra come la misoginia tertulliana tragga linfa dagli antichi pregiudizi sulle donne del mondo greco-romano e insieme dalle norme comportamentali legate alla morale cristiana: così, mentre è ribadita la sottomissione al marito (*Caput maritis subicite*) in cambio della *sanctitas* si prospetta un ‘amante’ d’eccezione in Dio³². Una misoginia ancor più rigida che in passato, potremmo dire, in un tempo come la tarda antichità in cui le condizioni di vita delle donne non conobbero miglioramenti³³.

Tessere, filare, ricamare: è ogni volta dare vita a un ordito, una trama, non solo come mero intreccio di fili, ma come per un racconto, o per una *mechanè*³⁴. Così, stoffa e ricamo possono diventare concatenazione di parole: è quel che accade nella ricostruzione ovidiana della vicenda di Procne e Filomela, in cui quest’ultima ricama su una tela «lettere purpuree» per comunicare con la sorella. E questa capacità diviene un vero e proprio codice, un altro linguaggio, strumento alternativo e caratteristico delle donne. Facile ripensare agli espedienti legati al ricamo o alla tessitura (a cominciare da Penelope, ovviamente, non a caso assimilata al ragno, modello-archetipo della tessitura, che accanto a lei tesse, in un quadro descritto da Filostrato)³⁵. Una attività canonica di cui patrona era Atena, che rappresenta anche e soprattutto un sapere tecnico, l’ingegnosità e tutto ciò che pertiene alla sfera della *mêtis*: la capacità di individuare soluzioni, creare *mechanài* vincenti. In realtà, il filo non è solo l’espedito con cui Arianna

stan tutti gli incanti: / lì v’è l’amore e il desiderio e l’incontro, / la seduzione, che ruba il senno anche ai saggi» (*Il.* 14, 214-217, trad. di R. Calzecchi Onesti).

³¹ Tert. *cult. fem.* 2, 13, 7.

³² Vd. il commento *ad loc.* di ISETTA 1986.

³³ Sui modelli di comportamento cui dovevano ispirarsi le donne cristiane, vd. SANTELLA 2011, con bibliografia precedente, e i contributi editi in BØRRESEN, PRINZIVALI 2013. Più in generale, sulle donne della tarda antichità si vedano gli studi raccolti in CENERINI, MASTROROSA 2016.

³⁴ Non a caso il greco *plokè* indica l’intreccio sia di un tessuto che di una storia, e anche l’intrigo, la ‘trovata’ astuta: vd. PETROCELLI 1995, 211-212. E *texere* – è noto – viene usato in relazione alla ‘tessitura’ di versi e vesti: si veda, a mo’ di esempio, il gioco di Ausonio, basato su *texere/texta*, per lodare la perizia di sua moglie Sabina, che sa tessere vesti raffinate e vi ricama versi da lei stessa ‘tessuti’, vd. Auson. *epigr.* 27-29 Green, su cui SANTELLA 2014. Interessanti riflessioni sulla tessitura/scrittura in rapporto a Sidonio (che rappresenta *Araneola* nell’atto di *dis-tessere* la tela di Penelope, per significare la decostruzione cui egli stesso sottopone l’ipotesto ovidiano) si leggono in ROSATI 2004, 76-79.

³⁵ *Imag.* 2, 28.

mette Teseo in condizione di superare l'impossibile prova del labirinto, è anche quello che determina il tempo della vita ed è nelle mani delle Parche. Il 'sapere tecnico' che Esiodo evoca a proposito di Pandora, delle sue capacità, dell'indole scaltra, dei discorsi seducenti fa assumere all'attività del filare e del tessere anche altri valori. Afrodite stessa è spesso definita tessitrice di inganni, e Clitennestra si vanta della 'rete' con cui ha ucciso Agamennone. Nell'*Odissea* intente al telaio sono Calipso e Circe, e tessendo diffondono il canto che seduce e conquista; tesse Andromaca nell'*Iliade*, quando Ettore va a trovarla; tesse Elena e ricama le gesta cui assistette dalle mura, fornendo forse la prima cronaca del conflitto... Tessere, filare, ricamare.

E tuttavia, a noi piace anche ricordare qualche – certo rara – testimonianza, in cui tra i motivi di lode di una fanciulla non viene citato immediatamente ciò che è considerato proprio delle donne. Un anonimo poeta compose, tra il IV e il V secolo, un singolare epitalamio (*Anth. Lat.* 742 R)³⁶ in cui particolarmente ampio è lo spazio riservato alla *laus sponsae* (vv. 30-48), la splendida Florida. Se è convenzionale la lode della avvenenza della giovane³⁷, sono singolari le doti che le vengono da subito riconosciute:

Docta loqui scriptique tenax veloxque legendi es,
et tamquam talis fueris praesaga mariti,
sic Musaea tuis insedit cura medullis.
Nec minus in propriis studium: nam vellera lanae
textilibus calathis semper tractare perita
inque globos teretes coeuntia volvere pensa
compositas tenui suspendis stamine telas;
quas cum multipli frenarint licia gressu
traxeris et digitis cum mollia fila gemellis,
serica Arachneo densentur pectine texta
subtilisque seges radio stridente resultat.

Con particolare enfasi sono lodate in primo luogo le qualità intellettuali di Florida, che sa dottamente discutere, si impegna con costanza nella scrittura e legge in modo spedito³⁸: consapevole della cultura del marito, ella gli si è

³⁶ Sull'epitalamio 'demitizzato' per Laurenzio e Florida, vd. HORSTMANN 2004, 251-283.

³⁷ Vd. vv. 30-37: *Ad te nunc breviter (nam sic te velle putamus), / verba, puella, feram. Pulchro formosa colore / lilia ceu niteant rutilis commixta rosetis, / sic rubor et candor pingunt tibi, Florida, vultus. / Denique miramur, quod colla monilia gestant: / ex umeris frustra phaleras inponis eburnis. / Nam tibi non gemmae, sed tu das lumina gemmis, / atque alias comit, per te quod comitur, aurum.*

³⁸ Degno di nota, in particolare, l'*incipit* di questa sezione, in cui il v. 38, costruito con cura (successione trimembre scandita da polisindeto, omoteleuti, allitterazione, assonanze), pare ribaltare alcuni *topoi* da sempre connessi con la natura femminile: infatti, se per un verso il richiamo alla *docta puella* evoca la tradizione elegiaca, *docta loqui* capovolge il *topos* della inattività, e persino della pericolosità, dell'eloquio femminile, e l'attributo *tenax*, riferito alla lettura, contraddice la *levitas* e la volubilità solitamente attribuite al carattere delle donne. Vale la pena di osservare che il sintagma *docta loqui* trova occorrenza solo in Maxim. 5, 23, riferito a una *Graia puella*, la quale – anche in questo caso secondo il *topos* della *docta puella* – è abile a «parlare con le dita», cioè a suonare, oltre a essere *docta* nel comporre versi e nel cantare (commento *ad loc.* di FRANZOI 2014, 199-200): *Haec erat egregiae formae vultusque modesti, / grata micans oculis nec minus arte placens, / docta loqui digitis et carmina fingere docta / et responsuram sollicitare lyram* (5, 15-18).

‘adeguata’, al punto che la cura per le Muse è giunta sin nel profondo della sua anima. Solo in un secondo momento, e quasi a voler rassicurare gli interlocutori anche descrivendo con estrema precisione – come a renderla ‘reale’ – l’attività di tessitura³⁹, Florida è elogiata per ciò che pertiene in modo specifico alle donne: lavorare abilmente *vellera lanae* (v. 41) e realizzare splendidi *serica... texta* (v. 47).

Bibliografia

ANDÒ 2005 = V. ANDÒ, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma, Carocci, 2005.

BIANCHI 1953 = U. BIANCHI, *ΔΙΟΣ ΑΙΣΑ. Destino, uomini e divinità nell'epos, nelle teogonie e nel culto dei Greci*, Roma, Signorelli, 1953.

BØRRESEN, PRINZIVALLI 2013 = K. E. BØRRESEN, E. PRINZIVALLI (edd.), *Le donne nello sguardo degli antichi autori cristiani: l'uso dei testi biblici nella costruzione dei modelli femminili e la riflessione teologica dal I al VII secolo*, Trapani, Il pozzo di Giacobbe, 2013.

CANTARELLA 1985² = E. CANTARELLA, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma, Editori Riuniti, 1985² (1981¹; rist. Milano, Feltrinelli, 2010).

CENERINI 2009² = F. CENERINI, *La donna romana*, Bologna, il Mulino, 2009² (2002¹).

CENERINI, MASTROROSA 2016 = F. CENERINI, I. G. MASTROROSA (edd.), *Donne, istituzioni e società fra tardo antico e alto medioevo*, Lecce, Pensa Multimedia, 2016.

CHARLET 2000 = J.-L. CHARLET (ed.), *Claudien. Œuvres*, vol. II.1, *Poèmes politiques (395-389)*, texte établi et traduit, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

CHARLET 2017 = J.-L. CHARLET (ed.), *Claudien. Œuvres*, vol. III, *Poèmes politiques (399-404)*, texte établi et traduit, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

CLARK 1993 = G. CLARK, *Women in Late Antiquity. Pagan and Christian Lifestyles*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

CRISTANTE 2009 = L. CRISTANTE, *Per una lettura di Anth. Lat. 217 R. = 208 Sb. B.*, in L. ZURLI, P. MASTANDREA (edd.), *Poesia latina, nuova e-filologia. Opportunità per l'editore e per l'interprete. Atti del Convegno internazionale, Perugia, 13-15 settembre 2007*, Roma, Herder, 2009, 367-386.

DELHEY 1993 = N. DELHEY (ed.), *Apollinaris Sidonius, Carm. 22: Burgus Pontii Leontii*, Einleitung, Text und Kommentar, Berlin-New York, De Gruyter, 1993.

FRANZOI 2014 = A. FRANZOI (ed.), *Le elegie di Massimiano*, testo, traduzione e commento, Amsterdam, Hakkert, 2014.

GASTI 2016 = F. GASTI (ed.), *Blossio Emilio Draconzio. Medea*, Milano, La vita felice, 2016.

GUALERZI 2007 = S. GUALERZI, *Penelope o della tessitura. Trame femminili da Omero a Ovidio*, Bari, Palomar, 2007.

HARICH-SCHWARZBAUER 2016 = H. HARICH-SCHWARZBAUER, *Over the rainbow. Arachne und Araneola, Figuren der Transgression*, in ID. (ed.), *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität - Repräsentation - Episteme - Representation - Metapoetics*, Oxford-Philadelphia, Oxbow books, 2016, 147-164.

³⁹ Sidon. *carm.* 22, 197, citato *supra*.

HORSTMANN 2004 = S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, München-Leipzig, De Gruyter, 2004.

ISSETTA 1986 = S. ISETTA (ed.), *Tertulliano. L'eleganza delle donne*, Firenze, Nardini, 1986.

KAUFMANN 2006 = H. KAUFMANN (ed.), *Dracontius Romul. 10 (Medea)*, Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, Heidelberg, Winter, 2006.

LÉTOUBLON 2010 = F. LÉTOUBLON, *Femme, tissage et mythologie*, «I Quaderni del Ramo d'oro on-line» 3, 2010, 18-36.

LOYEN 1960 = A. LOYEN (ed.), *Sidoine Apollinaire*, vol. I, *Poèmes*, texte établi et traduit, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

PETROCELLI 1989 = C. PETROCELLI, *La stola e il silenzio. Sulla condizione femminile nel mondo romano*, Palermo, Sellerio, 1989.

PETROCELLI 1995 = C. PETROCELLI, *Donne, spionaggio e delazione*, in R. RAFFAELLI (ed.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del convegno, Pesaro, 28-30 aprile 1994*, Ancona, Regione Marche, 1995, 199-215.

ROSATI 2004 = G. ROSATI, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, «Dictynna» 1, 2004, 63-82.

SANTELIA 2008 = S. SANTELIA, «Storie» di donne nella Gallia di età romanobarbarica, in P. BRUNEL, G. DOTOLI (edd.), *La femme en Méditerranée. Actes du Colloque de Bari, 8 juin 2007*, Fasano-Paris, Schena-Baudry, 2008, 85-95.

SANTELIA 2011 = S. SANTELIA, *Modelli femminili nella tarda antichità*, «Vetera Christianorum» 48, 2011, 335-357.

SANTELIA 2014 = S. SANTELIA, *Le buone 'trame' dell'Ausonia Sabina (Auson. epigr. 27-29 Green)*, «Bollettino di studi latini» 44, 2014, 55-69.

SESSA 2018 = K. SESSA, *Daily Life in Late Antiquity*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2018.

ZAGO 2009 = G. ZAGO, *Filatura e tessitura secondo Posidonio e Seneca. Per il testo e l'esegesi di Sen. epist. 90.20*, «Prometheus» 35, 2009, 53-68.

ANITA DI STEFANO

Aurora e notturni corippe

SOMMARIO

Il lavoro propone un'analisi di passi della *Iobannis* di Corippo, in cui le descrizioni del sorgere del sole e del diffondersi della notte si rivelano particolarmente significative per l'individuazione di diversi *auctores* presenti al poeta; ne emerge una scrittura tesa alla rielaborazione e contaminazione dei modelli, in funzione di una versificazione improntata al preziosismo e all'allusività.

Parole chiave: poesia epica tardoantica; emulazione poetica.

ABSTRACT

The paper proposes an analysis of verses from Corippo's *Iobannis*, dedicated to sunrise and nightfall: they are particularly significant for identifying various *auctores* present to the poet; from this emerges a poetic writing aimed at the reworking and contamination of models, for a poetry marked by preciousness and allusiveness.

Keywords: late antique epic poetry; poetic emulation.

L'avvicinarsi del giorno e della notte scandisce tempi e azioni nella *Iobannis* di Corippo¹, in una serie di quadri temporali che, per certi aspetti già considerati nell'ambito di specifiche analisi sulla tecnica compositiva del poeta²,

¹ Il poema, celebrativo della vittoriosa spedizione del generale bizantino Giovanni Troglita, inviato in Africa nel 546 da Giustiniano a sedare la rivolta dei Mauri, costituisce una delle ultime testimonianze della scrittura epica tardoantica: per una ricostruzione della vicenda biografica del poeta-*grammaticus*, autore anche di un panegirico per l'imperatore Giustino II, dopo le linee tracciate da SKUTSCH 1900 e KRESTAN, WINKLER 1957, si vedano BARRY 1978, CAMERON 1980 e 1983; per la tradizione del testo, giunto attraverso la copia trecentesca dell'umanista Giovanni De Bonis (su cui VITI 1987) nell'attuale ms. Trivulziano 686 (= T), e l'*editio princeps* pubblicata da Pietro Mazzucchelli nel 1820, LO CONTE 2012, in particolare 308-316. Alla *princeps* di Mazzucchelli seguono diverse edizioni: BEKKER 1836, PARTSCH 1879, PETSCHENIG 1886; nel 1970 si colloca l'allestimento critico di DIGGLE, GOODYEAR; sono inoltre pubblicati, con ampie introduzioni e commenti, i libri I (VINCHESI 1983), II (ZARINI 1997), III (TOMMASI MORESCHINI 2001a), IV (GOLDLUST 2017); VIII (RIEDLBERGER 2010); per alcune traduzioni, *infra*. Ormai ampio il ventaglio di studi sulla poetica corippea: si vedano almeno BURCK 1979 ed EHLERS 1980 per una illustrazione della tecnica epica di Corippo; BLÄNSDORF 1975, DORFBAUER 2007, HÜTTNER 2020 per un affondo sul rapporto con il modello virgiliano e sulla raffigurazione del Troglita come emulo di Enea, aspetto peraltro ampiamente considerato nella maggior parte dei contributi; ricca ed esaustiva la messa a punto, sul piano strutturale, retorico e stilistico, di ZARINI 2003; allo studioso, autore di numerosi specifici saggi su Corippo, si deve anche un'utile illustrazione dello stato dell'arte e delle prospettive della ricerca corippea (ZARINI 2015); per l'approccio del poeta alla tradizione letteraria, VINCHESI 1998, TOMMASI MORESCHINI 2001b; per la prospettiva cristiana HOFMANN 1989; ZARINI 2008; ampia la ricostruzione degli aspetti sia letterari che storici in GÄRTNER 2008; un efficace inquadramento della strategia propagandistica di Corippo è presentato da CONSOLINO 2000, 209-214; per la funzione panegiristica dell'intera produzione corippea, SCHINDLER 2009, 227-309. Contributi su diversi aspetti della vicenda biografica e poetica dell'autore africano sono raccolti in GOLDLUST 2015.

² Una dettagliata ricostruzione della successione dei tempi diurni e notturni in ZARINI 2003, 68-69; cfr. anche TOMMASI MORESCHINI 2001b, 254. Sulle immagini del sorgere dell'Aurora nel poema, nell'ambito di un capitolo dedicato alle divinità della luce («Die Gottheiten des Lichtes»), si sofferma ANDRES 1997, 37-58. Altri specifici studi saranno di seguito segnalati.

confermano la forte adesione dell'autore al canone epico di matrice classica (Virgilio, Lucano, Stazio)³, ma possono anche risultare rappresentativi di alcune peculiari tendenze dell'*imitatio* corippea: la lettura di alcuni dei passi⁴, qui di seguito proposta, è funzionale a un *focus* sull'intarsio di *loci* che caratterizzano le descrizioni di albe e tramonti/notturni⁵, con l'obiettivo di accertare, attraverso eventuali integrazioni dei dati già acquisiti e la valutazione del quadro d'insieme che ne scaturirà, particolari tratti della versificazione corippea, all'interno di un sistema poetico che al *parterre* classico, naturalmente sotteso ai versi, affianca e mescola innesti da modelli più numerosi e più vari, con esiti, talora, di suggestivi rimaneggiamenti degli ipotesti da parte del poeta tardoantico⁶.

Nel primo libro, in cui Corippo rievoca il viaggio della flotta bizantina e l'arrivo a Cartagine, con la presa degli *Antonia castra*⁷, tre luoghi, uno dedicato al diffondersi della notte e due al sorgere dell'Aurora, risultano di particolare pregnanza poetica. Nel primo (*Iob.* 1, 232-233)⁸,

et iam stelliferas maris asperat Hesperus undas
inducens terris taetram caligine noctem⁹,

i versi descrivono l'azione di *Hesperus* che, facendo avanzare la notte sulla terra, increspa il mare e induce il nocchiero della flotta bizantina a salpare dalla Sicilia, dove la bonaccia ha fermato l'esercito in viaggio verso l'Africa, mentre il Troglita continua a dormire serenamente¹⁰. Il brano è costruito sui modelli lucreziano e virgiliano¹¹, ma l'attributo *stellifer*, motivo di interventi testuali e interpretazioni diverse già a partire dall'*editio princeps* del poema¹², per via dell'inconsueta e poco chiara connotazione delle onde, consente di cogliere nei versi, a mio parere, anche un interessante esempio di contaminazione di testi più tardi, a cominciare

³ Cfr. ZARINI 2003, 68, che iscrive i passi dedicati nel poema al sorgere dell'aurora e al calare della notte «dans la tradition de l'épopée classique, à la manière d'Homère et de Virgile».

⁴ Di estensione varia le sezioni in cui Corippo descrive il sorgere del sole (*Iob.* 1, 242-243; 1, 509-510; 4, 24-25; 4, 254-259; 6, 21-24; 6, 455-459; 7, 82-83; 8, 318-321) e il diffondersi della notte (*Iob.* 1, 232-233; 2, 417-420; 5, 51-54; 5, 522-527; 7, 12-19; 8, 227-228; 8, 278-288), come snodo narrativo che talora entra anche in rapporto, per analogia o contrasto, con le vicende umane cantate nel poema (ZARINI 2003, 68).

⁵ Preziose ricognizioni delle fonti corippee restano quelle allestite da AMANN 1885; MANITIUS 1886; APPEL 1904; più attenta ad aspetti prosodici e metrici la dissertazione di WELZEL 1908.

⁶ Propongo i passi oggetto delle mie osservazioni seguendone la successione nei libri corippei.

⁷ Sul luogo dell'accampamento, menzionato in *Iob.* 1, 461, VINCHESI 1983, 146.

⁸ Per le citazioni dal primo libro del poema seguì il testo di VINCHESI 1983.

⁹ «E ormai Vespero increspa le onde stellate del mare, diffondendo sulle terre una notte nera di caligine» (le traduzioni dei passi di Corippo sono mie).

¹⁰ Cfr. vv. 234-236: *Hic dux magnanimus securus puppe Iobannes / carpebat somnos, cautus cum forte magister / ipse ratis placidos persensit surgere ventos* («Allora il glorioso condottiero, Giovanni, prendeva sonno a poppa, senza preoccupazione, quando per caso il prudente nocchiero percepì il levarsi di venti benigni»).

¹¹ TANDOI 1980, 53-57; VINCHESI 1983, 119-120.

¹² Una ricostruzione del dibattito critico in TANDOI 1980, 54-56, che per il nesso *stelliferas... undas* individua in un passo lucreziano (4, 212-213: *extemplo caelo stellante serena / sidera respondent in aqua radiantia mundi*) la suggestione, che agisce in Corippo, del mare che rispecchia le luci degli astri. Lo studioso segnala anche la plausibile influenza di Stat. *Theb.* 6, 578-582.

da un passo della *Fedra* di Seneca, prima testimonianza poetica dell'aggettivo¹³, sia pure riferito al più consono *polus*¹⁴; inoltre, se è già stato messo in evidenza come il sintagma *stelliferas... undas* possa essere stato sollecitato da un verso di Valerio Flacco (6, 752: *Nox simul astriferas profert optabilis umbras*¹⁵), mi sembra particolarmente rilevante la consonanza del luogo corippeo con un passo del *Carmen paschale* di Sedulio (3, 219-223):

Iamque senescentem calidi sub caerulea ponti
oceanus rapiente diem, cum pallor adesset 220
noctis et astriferas induceret hesperus umbras,
discipuli solo terris residente magistro
undosum petiere salum¹⁶.

I versi, all'interno del terzo libro, dedicato alla celebrazione dei *miracula Christi*, rievocano l'uscita per mare dei discepoli, al calare della sera, mentre Gesù rimane a terra (*solo terris residente magistro*, cfr. Mt 14, 22-23): una scena in un certo senso sovrapponibile a quella corippea (con il contrasto tra azione dei marinai e riposo del generale), in cui il nesso *astriferas... umbras*, verosimilmente anche qui derivato da Valerio Flacco, è inserito in un contesto marino (v. 219: *sub caerulea ponti*) e oggetto dell'azione di *Hesperus*, espressa dalla medesima voce verbale (*induceret* in Sedulio, *inducens* nel poema)¹⁷. L'operazione di Corippo, tuttavia, sembra andare oltre la combinazione di intertesti, lungo la linea di una più immaginifica testura poetica: credo che in quest'ottica vadano intese sia l'accezione metonimica, proposta da Vinchesi, di *Hesperus* come vento della sera, rispetto al più comune significato del termine nei modelli¹⁸, sia la sostituzione di *umbras* della tradizione classica con *undas*, per cui l'espressione *stelliferas undas* appare quasi lessicale *reductio ad unum* della più ampia, originaria immagine lucreziana (4, 212-213: *extemplo caelo stellante serena / sidera respondent in aqua radiantia mundi*¹⁹). Nel successivo verso corippeo, se l'accostamento dell'aggettivo *taetra* alla notte

¹³ Sen. *Phaedr.* 785 (*stellifero despiciens polo*). La prima occorrenza dell'aggettivo si registra in Cicerone: *summus ille caeli stellifer cursus* (*rep.* 6, 18); in Silio 2, 289 l'aggettivo risulta *varia lectio* di *stelliger* (*stelligero... caelo*). Si rileva anche una certa presenza del termine in autori cristiani: Lact. *Phoen.* 112 (*stellifero... polo*); Boeth. *cons.* 1, 5, 1 (*O stelliferi conditor orbis*); 2, 2, 3-4 (*aut quot stelliferis edita noctibus / caelo sidera fulgent*); 3, 8, 17 (*stelliferum... polum*). L'aggettivo, riferito a *caelum*, è utilizzato da Corippo anche nella *laus* per l'imperatore Giustino (*Iust.* 2, 13).

¹⁴ Questa e altre occorrenze senecane, che saranno di seguito evidenziate, possono costituire un piccolo tassello a sostegno di una possibile lettura delle tragedie da parte del poeta africano: sul debito di Corippo nei confronti del Cordovano, si vedano la posizione cauta di AMANN 1885, 25 e nuove acquisizioni in CARAMICO 2016, 436; DI STEFANO 2022, 181-182.

¹⁵ Il passo è segnalato in VINCHESI 1983, 120, anche a giustificazione di *umbras*, lezione originaria del codice Trivulziano, corretta in sovrascrittura in *undas* da De Bonis: TANDOI 1980, 55, considera l'intervento correttivo di una «svista banalizzante» imputabile all'influenza dell'epiteto stesso; cfr. anche LO CONTE 2012, 350.

¹⁶ Alcune occorrenze di Sedulio nel poema corippeo sono segnalate in MANITIUS 1886, 100.

¹⁷ L'espressione *inducere umbras* rinvia peraltro, come osservato da MANITIUS 1886, 98, a Hor. *sat.* 1, 5, 9-10 (*iam nox inducere terris / umbras et caelo diffundere signa parabat*).

¹⁸ VINCHESI 1983, 120.

¹⁹ *Supra*, n. 12.

cuncta iubet ductor densasque exire phalangas²⁸.

Al levarsi del giorno l'esercito bizantino muove dagli *Antonia castra*. La rappresentazione del sole nascente è qui indicata dal sorgere della stella Lucifero, in un passo che molto deve a Virgilio (*Aen.* 8, 589-591: *Qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda, / quem Venus ante alios astrorum diligit ignis, / extulit os sacrum caelo tenebrasque resolvit*)²⁹, ma che per il participio *rutilantes*, riferito alla luce emanata dall'astro, rinvia più direttamente a Silio Italico³⁰; andrà anche rilevata la frequenza del participio di *rutilo*, in funzione attributiva, a connotare il fulgore degli astri nella poesia astronomica di Avieno (*Arat.* 829: *rutilantia sidera Piscis*; 910: *poli... rutilantia signa*; 1522: *rutilantis lampade lunae*; 1752: *rutilantis lampados ignes*³¹), presenza 'tecnica' che sembra qui e in altri luoghi³² contribuire alla trama poetica delle *ekphrāseis* corippee.

Il secondo libro, dedicato al tentativo da parte del Troglita di una soluzione diplomatica, con l'invio di un messaggio al potente capo berbero Antalas, si avvia alla conclusione con la descrizione della notte che scende sugli eserciti rivali (*Iob.* 2, 417-420)³³:

Umida nox caelo fulgentia sidera reddit
palantesque polo stellas: nam Cynthia cornu
iam vacuo, obscurae nec praebens lumina terrae,
aequore mersa fuit: mensis tenuaverat ignes³⁴. 420

La suggestiva rappresentazione spezza il ritmo narrativo e dà avvio all'ultima sequenza del libro, nella quale il messaggero dei Bizantini si introduce nell'accampamento nemico³⁵. I modelli virgiliano e ovidiano si intrecciano di

²⁸ «Non appena Lucifero, emerso dalle acque dell'oceano, levò alti dai raggi rossi fuochi, il generale ordina di levare il campo e far uscire compatte le falangi». Cfr. ANDRES 1997, 39-40.

²⁹ La similitudine con Lucifero è riferita a Pallante: il passo mi sembra più cogente rispetto a *Aen.* 4, 119, segnalato da VINCHESI 1983, 150 (*ubi primos crastinus ortus / extulerit Titan radiisque retexerit orbem*).

³⁰ Sil. 12, 648-649: *Quem [scil. Hesperum] simul attollens rutilantem lampada Titan / obruit* (cfr. VINCHESI 1983, 150).

³¹ Il nesso *rutilantia sidera* è anche in Sidon. *carmin.* 7, 37-38; *rutilantia* sono inoltre i fulmini in Mart. Cap. 1, 21, 14.

³² Cfr. *infra*.

³³ Per il secondo libro seguo il testo di ZARINI 1997.

³⁴ «La notte umida riflette gli astri splendenti nel cielo e le stelle che errano nella volta celeste. Cinzia infatti, con le corna ormai svanite, senza offrire luce alla terra oscura, si era immersa nella distesa marina: il mese aveva smorzato i fuochi». Nella traduzione condivido, per il significato di *reddere* = riflettere la luce, l'interpretazione di ZARINI 1997, 130 («La nuit humide renvoi l'éclat des astres resplendissant au ciel et des étoiles errant au firmament»; cfr. anche la nota di commento a 247); diversa l'interpretazione di RAMÍREZ TIRADO 1997, 67 («La húmeda noche devuelve al cielo los astros resplandecientes y las estrellas fugaces») e di SHEA 1998, 94 («Nightfall, moist with dew, replaced the glowing stars in the sky and the wandering planets in heaven's vault»). Cfr. anche TEURFS, DIDDEREN 2007, 42: «La nuit humide rend étincelants les astres dans le ciel».

³⁵ Cfr. ZARINI 1997, 7-9. Sul passo, che continua con la fascinosa descrizione dei fuochi degli accampamenti, che ingannano l'osservatore lontano, indotto ad assimilarli alle stelle, cfr. GALAND-HALLYN 1993, 86-87.

nuovo nella versificazione corippea³⁶, ma il taglio astronomico dei versi trova un riscontro peculiare in Manilio (1, 650-652), da cui Corippo sembra derivare l'espressione *fulgentia sidera reddit*:

Quicquid erit caelique imum terraeque supremum,
qua coit ipse sibi nullo discrimine mundus
redditque aut recipit fulgentia sidera ponto.

Anche la clausola del verso successivo, *lumina terrae*, potrebbe rinviare a un verso del poema maniliano (1, 224: *Sed prius ecae quaerunt tua lumina terrae*), dove i *lumina* sono sempre quelli della luna³⁷. Analogamente, non sembra da trascurare l'occorrenza del nesso *fulgentia sidera* anche in un 'notturno' di Marziano Capella (2, 98: *Sed purum astrificis caelum scandeat habenis / nox revocans merso fulgentia sidera Phoebos*). Per l'immagine della luna, *Cynthia*, che non offre luce alla terra (vv. 418-419)³⁸, la reminiscenza di Ovidio (*met.* 1, 10-11),

nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan
nec nova crescendo reparabat cornua Phoebes³⁹,

consente di individuare, a mio avviso, l'attuazione di un sistema di *variatio*, che si conferma prassi compositiva consueta da parte di Corippo; nei versi della *Iohannis*, infatti, i due elementi (il sole e la luna), ancora assenti nel primordiale caos ovidiano, si coagulano nell'unica figura della luna (*Cynthia*), che assume su di sé la doppia azione negativa: l'espressione *cornu iam vacuo* recupera *Phoebes* ovidiana, mentre la locuzione *nec praebebat lumina* rielabora, con le medesime forme verbali (*nullus ~ nec, praebebat ~ praebebat, lumina*), la rappresentazione in negativo di *Titan*.

Il tempo notturno, rievocato all'inizio del terzo libro⁴⁰, fa da sfondo al lungo discorso del tribuno Liberato, che su richiesta del Troglita rievoca le origini del

³⁶ ZARINI 1997, 247; GALAND-HALLYN 1993, 86. Il sintagma *nox umida* è attinto da Virgilio anzitutto (*Aen.* 2, 8-9: *nox umida caelo / praecipitat*; 11, 201-202 *nox umida donec / invertit caelum stellis fulgentibus aptum*; cfr. anche *Aen.* 3, 198; 5, 738; 5, 835) e risulta diffuso nel lungo arco della poesia latina: cfr., e.g., Ov. *met.* 2, 143; *fast.* 2, 635; Stat. *Theb.* 10, 1; Sil. 13, 413; Claud. *rapt.* 1, 276; quasi un innesto centenario l'immagine delle stelle erranti nel cielo tratta da Verg. *Aen.* 9, 21 (*palantesque polo stellas*).

³⁷ Il sintagma è anche in Claudiano (*Goth.* 486), ma con *lumina* = occhi. Pochi i luoghi maniliani segnalati in AMANN 1885, 24.

³⁸ Per l'accezione metonimica di *Cynthia* = luna, ANDRES 1997, 55-56.

³⁹ Il modello ovidiano è dubitativamente segnalato da ZARINI 1997, 247.

⁴⁰ Cfr. Coripp. *Iob.* 3, 1-7: *At ducis invicti iactabant pectora curae, / sollicitusque suis nullum per membra soporem / accipit, et dulci non claudens lumina somno / pervigil in mediis disponit munia castris. / Circumquaque duces vallantes agmine denso / consilium pariter summis de rebus habebant, / tractatu vario noctem sermone trabentes* («Ma la preoccupazione agitava il cuore dell'invitto generale e sollecito per i suoi non accoglie il riposo nelle membra e non chiude gli occhi al dolce sonno: vigile in mezzo all'accampamento stabilisce gli incarichi di guerra. E i comandanti fortificavano da ogni parte il campo con fitte schiere e al contempo deliberavano sulle più importanti questioni, protraendo la notte in diverse considerazioni e discorsi»). Sui versi, TOMMASI MORESCHINI 2001a, 77-83.

conflitto e le tormentate vicende della guerra precedenti l'arrivo dei Bizantini⁴¹. Il dolente *écrit* si distende fino alla metà circa del quarto libro ed è ancora buio quando Liberato conclude con una accorata *peroratio* al condottiero bizantino, mentre i soldati agognano la luce del giorno (*Iob.* 4, 254-259)⁴²:

Cunctantem surgere lucem
iam cupiunt tardumque iubar noctemque queruntur. 255
Caerula sulcabat dirumpens luce corusca
Phoebus et errantes radios per nubila vibrans
lumina subtremulis spargebat lampadis undis,
surgebatque dies miseris gratissimus Afris⁴³.

Il passo si presta anzitutto a due osservazioni sulla *constitutio textus*: al v. 255 *queruntur* è correzione di Haupt⁴⁴, accolta dagli editori successivi, su *requirunt* di T⁴⁵; la difficile plausibilità del nesso *noctemque requirunt*, data l'incongruenza sul piano del significato⁴⁶, è all'origine dell'intervento: non mi sembra tuttavia da escludere la possibilità di mantenere *requirunt* con accezione analoga a *inquirō*⁴⁷, dunque nel senso di 'indagare', con l'immagine dei soldati che appunto indagano, scrutano la notte alla ricerca della luce⁴⁸. La seconda osservazione, al v. 258, riguarda l'aggettivo *subtremulis*: accolto da alcuni editori su congettura di Mommsen contro il trådito *sub tremulis*⁴⁹ e inteso come neologismo corippeo fino

⁴¹ Anche nella narrazione del tribuno trova spazio la rievocazione in chiave mitologica del sole al suo sorgere (*Iob.* 4, 24-25): *Extulit ignivagos gelidis ut maestus ab undis / Phoebus equos, patuere doli* («Non appena Febo sollevò funesto dalle gelide onde i cavalli infiammati, l'inganno fu svelato»); sul passo cfr. ANDRES 1997, 44, che nell'attributo *maestus* individua un implicito presagio di sfortuna («als indirekter Unglücksbote») per l'imminente presa di Adrumeto grazie a uno stratagemma dei Mauri (sull'episodio GÄRTNER 2008, 97-107); rinvio al commento di GOLDLUST 2017, 117-118, che rileva il precedente di Marziano Capella (9, 896) per il raro aggettivo *ignivagus*.

⁴² Do il testo secondo l'edizione di GOLDLUST 2017, proponendo di seguito alcune considerazioni sull'assetto testuale.

⁴³ «Desiderano ormai che la luce esitante sorga e si lamentano del raggio che tarda e della notte. Febo solcava la volta celeste fendendola di luce scintillante e vibrando i raggi erranti tra le nubi spargeva i bagliori della sua fiamma sulle onde tremolanti e il giorno sorgeva graditissimo agli sventurati Afrì». Cfr. GOLDLUST 2017, 166-167 per la segnalazione dei diversi ipotesti che tramano i versi.

⁴⁴ HAUPT 1875, 625-627.

⁴⁵ Cfr. da ultimo GOLDLUST 2017, 166, per il quale *requirunt* «n'a pas de sens avec *noctem*».

⁴⁶ Nell'oscurità notturna che si prolunga i soldati desiderano naturalmente il sorgere del sole e dunque non possono *requirere noctem*.

⁴⁷ FORCELLINI 1830, vol. III, 930.

⁴⁸ In questo caso, il mantenimento del sintagma *tardumque iubar* come oggetto di *requirunt*, in parallelo a *noctem*, assegnerebbe alla voce verbale una doppia valenza: «[i soldati] ricercano il raggio che tarda e indagano la notte». Per la possibile reggenza di *iubar* da parte della locuzione *cupiunt surgere* (interpretazione preferita da GOLDLUST 2017, 167) andrà tuttavia valutato il chiaro segno di pausa indicato in T dopo *cupiunt*. Su un piano puramente congetturale si potrebbe anche optare per la conservazione di *requirunt* intervenendo su *noctemque*: in questa direzione si era già mosso PARTSCH 1879, che proponeva *Martemque requirunt*; da parte mia penso, a puro titolo esemplificativo, alla clausola enniana *lucemque requirunt* (*Enn. ann.* 484 Skutsch), che realizzerebbe nel testo una struttura fortemente ridondante, con iterazione in poliptoto nell'arco di tre versi (*lucem - lucemque - luce*), in linea con il gusto corippeo per giochi fonici, architetture a effetto e preziosismi: cfr. TOMMASI MORESCHINI 2001b, 258.

⁴⁹ Cfr. GOLDLUST 2017, 167.

alla recente precisazione di Goldlust⁵⁰, esso era già respinto da Appel e da Tandoi⁵¹, a mio parere a ragione: la valenza di *sub* + ablativo con verbi di moto trova conferma già in testi della prima età imperiale⁵² e ricorre altrove nello stesso Corippo⁵³; inoltre, non mi sembra casuale che, oltre che nel *locus* ovidiano segnalato da Appel⁵⁴, l'aggettivo *tremulus* ricorra in un passo di Paolino da Nola in unione al participio *vibrans*⁵⁵ e in due luoghi lucreziani accostato al sostantivo *iubar*⁵⁶: non è allora da escludere una sorta di corto circuito nell'ispirazione corippea, con l'abile composizione di più tasselli poetici, pagani e cristiani, da un lato l'immagine ovidiana del mare tremolante, dall'altro l'uso del termine (in Lucrezio come in Paolino) vicino ad altri (*iubar*, *vibrans*) ugualmente recuperati; un'operazione già di per sé raffinata, che proprio nella ricollocazione dell'aggettivo *tremulus* realizza quella tendenza allusiva tipica della poesia tardoantica⁵⁷.

Nel quinto libro, dedicato alla rievocazione del terribile scontro presso gli *Antonia castra*, un'ampia *èkphrasis* notturna chiude la narrazione guardando al diffondersi delle tenebre come provvidenziale interruzione della battaglia (*Iob.* 5, 522-527)⁵⁸:

Ille dies cunctis supremus gentibus esset,
 si mora praecipitem tenuisset prospera solem,
 fecit ut ante semel. Iam pronior ordine certo
 axis in occiduis summersus flammiger undis
 ex oculis gentesque fuga bellumque tenebris
 eripuit fortesque acies in castra reduxit⁵⁹.

⁵⁰ *Ibid.*: l'editore segnala l'occorrenza del termine nel trattato *De pulsibus* dello pseudo-Sorano.

⁵¹ APPEL 1904, 61, rilevando l'impiego dell'aggettivo semplice *tremulus* nella stessa *Iohannis* (2, 122; cfr. anche 6, 757: *tremulo... sub gurgite*) e un possibile parallelo con *Ov. epist.* 11, 77 (*mare... tremulum*), interpreta il nesso come *sub* + ablativo in luogo di *sub* + accusativo; nella stessa direzione TANDOI 1980, 56; cfr. GOLDLUST 2017, 167.

⁵² *Liv.* 3, 28, 11: *Sub hoc ingo dictator Aequos misit*; *Petron.* 34: *Plus vini sub mensa effundebatur, quam aliquis in cella habet*; 74: *Qua voce confusus Trimalchio vinum sub mensa iussit effundi* (FORCELLINI 1831, vol. IV, 296).

⁵³ *Coripp. Iob.* 5, 53: *Sub iaculis nox atra ruit* (per altre considerazioni sul passo cfr. *infra*).

⁵⁴ *Ov. epist.* 11, 77-79: *Ut mare fit tremulum, tenui cum stringitur aura / ut quatitur tepido fraxinus acta noto, / sic mea vibrari pallentia membra videres* (a parlare è Canace, che descrive al fratello/amante il tremore provocato dall'ira del padre Eolo). Rilevo nei versi ovidiani anche l'occorrenza, sia pure con diversa accezione, del verbo *vibrari*, presente anche nel passo corippeo (v. 257).

⁵⁵ *Paul. Nol. carm.* 23, 145-147: *Et tremulo vibrans a vertice lumen acutum / leniter umbrosam iacit in penetralia lucem / et placido densas aperit splendore tenebras*.

⁵⁶ *Lucr.* 4, 404-405: *Iamque rubrum tremulis iubar ignibus erigere alte / cum coeptat natura supraque extollere montis*; 5, 697-698: *Sub terris ideo tremulum iubar haesitat ignis / nec penetrare potest facile atque emergere ad ortus*.

⁵⁷ Per un approccio al sistema poetico tardoantico è ormai punto di riferimento ROBERTS 1989.

⁵⁸ Per le citazioni dai libri V, VI e VII mi avvalgo del testo costituito da DIGGLE, GOODYEAR 1970.

⁵⁹ «Quel giorno sarebbe stato l'ultimo per tutte le genti se un felice indugio avesse trattenuto il sole che tramontava, come una sola volta aveva fatto prima. Ma ormai il carro ardente, più curvo secondo la successione fissata, immersosi nelle onde d'occidente sottrasse agli occhi grazie alle tenebre gli uomini in fuga e la guerra e fece tornare all'accampamento le forti schiere».

Fluctibus Oceani nigros Aurora iugales 455
 tristior extollens radios tendebat in axem,
 luctificum Titana trahens et fata ferentes
 impia Solis equos. Abscondunt nubila cursus
 obscuratque diem squalenti lumine Phoebus⁷¹.

È un giorno contrassegnato dal lutto quello che si leva e gli stessi elementi celesti lasciano gli epiteti consueti per assumere una connotazione funesta, significativa dell'evento⁷². Il passo è stato puntualmente vagliato da Giulia Caramico per la funzionale ripresa di Lucano (7, 1-6)⁷³. Al primario ipotesto della *Pharsalia* si intrecciano altri recuperi, segnalati dalla studiosa⁷⁴, ai quali mi sembra utile aggiungere anche la presenza di intertesti relativamente vicini a Corippo nell'avvio della descrizione⁷⁵; inoltre, la possibile lettura diretta dell'*Oedipus* di Seneca⁷⁶ può trovare una conferma nel sintagma *fata... impia*, che si legge nella stessa tragedia⁷⁷; ancora più peculiare la consonanza dei vv. 457-458 (*ferentes... Solis equos*) con un passo di Manilio (1, 687-690: *Inde per obliquum descendens tangit Olorem / aestivosque secat fines Aquilamque supinam / temporaque aequantem gyrum zonamque ferentem / Solis equos inter caudam*), dove la diversa accezione semantica di *fero* («il piano che sopporta i cavalli del sole»⁷⁸) non esclude una possibile reminiscenza del poema astronomico da parte dell'africano, ma può anzi rientrare nella casistica di una ripresa in *variatio*⁷⁹.

Sulla soglia del settimo libro, la notte scende a riposo e conforto degli uomini (*Iob.* 7, 12-19):

Nox terris nunc atra ruit mundique labores
 distulit, obscuro confundens omnia caelo.
 Hanc sequitur madidus curis solacia somnus
 dulcia <iam> referens, tacitisque amplectitur alis. 15

⁷¹ «Aurora triste sollevando sui flutti dell'oceano i neri destrieri tendeva i raggi nella volta del cielo, trascinando Titano funesto e i cavalli che portano il rovinoso destino del Sole. Le nubi nascondono il corso e Febo oscura il giorno con luce luttuosa».

⁷² Si veda la puntuale analisi di ANDRES 1997, 47-48, che segnala il contrasto tra l'accumulo di termini per indicare il sole e la descrizione di una 'non-alba' («ein Nicht-Aufgehen der Sonne»), per via delle nuvole che, sinistro presagio, oscurano il corso dell'astro.

⁷³ CARAMICO 2016.

⁷⁴ *Ibid.*, 436 e nn. a 443-444.

⁷⁵ Per *fluctibus Oceani* (v. 455) cfr. Avien. *orb. terr.* 1307; Prisc. *peribeg.* 873; per *Aurora iugales* (*ibid.*) cfr. [Auson.] *perioch.* Od. II; Rut. *Nam.* 1, 511.

⁷⁶ Prospettata da CARAMICO 2016, 436.

⁷⁷ Sen. *Oed.* 1046: *O Phoebe mendax, fata superavi impia*. Peculiare anche l'occorrenza, nella stessa posizione in *enjambement*, in Draconzio: *quid fata minaris / impia supplicibus?* (*Romul.* 5, 119-120). Per il sintagma come affermazione del culmine della sventura, ANDRES 1997, 48, n. 69.

⁷⁸ Traduzione di Riccardo Scarcia (FERABOLI, FLORES, SCARCIA 1996, 69). Ancora, al già individuato recupero da Prudenzio (*catb.* 9, 78-80) per *squalenti lumine* (CARAMICO 2016, 443-444), affianco l'indicazione della clausola *lumine Phoebus* di nuovo in Manilio (1, 576; la riutilizza anche Boezio, *cons.* 1, 3, 9).

⁷⁹ Il passo corippeo è completato dai successivi vv. 487-488, che descrivono il procedere verso l'alto del sole, sempre indicato con l'appellativo *Titan*: *Conscendens Titan altum flammabat Olympum / curibus igniferis* («Il Titano salendo infiammava col carro di fuoco l'alto Olimpo»).

filologica sul nesso *nostras vires*⁹². Qui sembra interessante considerare, in aggiunta agli ipotesti già individuati, come l'immagine dell'onda che nasconde il giorno nell'oceano risenta probabilmente di un *incipit* claudiano, *Merserat unda diem*⁹³, rispetto al quale la scelta di *condidit*, unito a *diem*, è forse recuperata dall'innodia sacra⁹⁴; d'altronde, l'influsso dei versi del *De raptu Proserpinae* continua ad agire al v. 281, con la ripresa del verbo *mergo* a indicare il tramonto del sole tra le acque (*mergitur... aquis*). Altri spunti di riflessione possono venire dall'accostamento del sintagma *nox atra*, diffuso nella tradizione⁹⁵, al verbo *sequor*, con la realizzazione di una peculiare *iunctura* che non sembra avere particolari occorrenze nella poesia latina⁹⁶. Infine, la clausola *surgit ab undis* (v. 280) può derivare dagli *Aratea* di Germanico (634: *quantum lyra surgit ab undis*)⁹⁷.

Veniamo al secondo passo (*Ioh.* 8, 318-321):

Phoebus ab interni resplendens margine caeli
 Oceani rumpebat aquas meliorque resurgens
 lumine fulgentes radios tendebat in orbem
 felici nascente die⁹⁸. 320

Sul piano della *constitutio textus*, il nesso *interni margine caeli*, tramandato dal codice Trivulziano, ha sollecitato nel tempo diverse congetture, a fronte di una non agevole interpretazione del sintagma⁹⁹; la lezione del manoscritto è mantenuta da Riedlberger, in linea con parte della critica precedente¹⁰⁰; seguo l'*èkdosis* dello studioso, ma intendo *margine* nel significato di 'orizzonte' e *interni* con il senso di 'remoto', che credo possa estendersi a partire dall'accezione tecnica e geografica dell'aggettivo¹⁰¹. Dietro la descrizione, come rileva l'editore, è individuabile

⁹² RIEDLBERGER 2010, 280-281, passa in rassegna le diverse proposte filologiche a fronte del trådito *renovat nostra vires* e accoglie la correzione *nostras vires* del primo editore, Pietro Mazzucchelli (cfr. LO CONTE 2012, 364).

⁹³ Dove peraltro segue l'immagine della notte che sparge il sonno e il riposo: Claud. *rapt. Pros.* 276-277: *Merserat unda diem; sparso nox umida somno / languida caeruleis invexerat otia bigis*.

⁹⁴ Cfr. *Hymn. Christ.* 50, 5-6: *creator omnium / diem noctemque condidit*.

⁹⁵ Cfr. e.g. Verg. *Aen.* 2, 360; 5, 721; 6, 866; Lucan. 1, 579; 3, 424; Stat. *Theb.* 1, 346; 2, 153; 7, 454; Sil. 7, 728; 8, 164; 15, 542. Interessante che la *iunctura* sia ripresa in testi di argomento astronomico (Germ. 281, 695; Avien. *Arat.* 1061, 1263).

⁹⁶ Cfr. tuttavia Prud. *perist.* 3, 57 (*nocte secuta*).

⁹⁷ Da Ov. *Pont.* 3, 2, 60 il prelievo di *alter aquis*.

⁹⁸ «Febo, risplendendo dal remoto orizzonte del cielo, fendeva le acque dell'oceano e risorgendo migliore tendeva i raggi fulgenti di luce nell'orbita, mentre il giorno felice nasceva».

⁹⁹ Rinvio a RIEDLBERGER 2010, 312-314 per la dettagliata ricostruzione e discussione delle varie proposte filologiche.

¹⁰⁰ RIEDLBERGER 2010, 313, fa sua la riflessione di WISTRAND 1946 e assume il termine con riferimento alla prospettiva di chi guarda oltre il mare e il cielo («Der Bezugspunkt des Sprechers ist jenseits des Meeres bzw. des Himmels»).

¹⁰¹ Cfr. *TLL* 2236 B2 («vi peculiari in describendo mundo [...] de terrae parte a finibus remota»). Per la traduzione (*supra*, n. 98) mi distacco dunque dall'interpretazione di RIEDLBERGER 2010, 313 («Die Sonne erstrahlte am Innenrand des Himmels und durchbrach das Wasser des Meeres») e da quelle di SHEA 1998, 197 («Now the sun, resplendent on the edge of heaven's most distant vault») e di TEURFS, DIDDEREN 2007, 123 («Phébus, resplendissant à l'extrême bord du ciel fendait les eaux de l'Océan») e condivido invece la proposta di RAMÍREZ TRILADO 1997, 166 («Febo, resplandeciente desde el horizonte del remoto cielo, rasgaba las aguas del Océano»), che

l'ipotesi staziano, *Lux oculos longumque polo contexere visa est / aequor et extremi pressit freta margine caeli*¹⁰², variato, se si mantiene il trådito *interni*, da Corippo, che peraltro più volte ricorre alla clausola *margine caeli*, di volta in volta modificata dall'innesto di un diverso attributo¹⁰³. L'immagine del sole (*Phoebus*) che torna sulla terra è improntata a un senso di speranza e di serenità (v. 319: *meliorque*; v. 321: *felici... die*): nel senso 'di buon auspicio' («glückverheißend») l'aggettivo *melior* è inteso da Riedlberger¹⁰⁴; meno incisiva una resa legata al concetto di luminosità, ricordata pure dallo studioso, che, ben attestata dal successivo emistichio, *lumine fulgentes radios*, risulterebbe meramente iterativa, mentre l'accezione legata al concetto di fortuna (che presagisce l'imminente battaglia vittoriosa) viene confermata dal sintagma *felici nascente die* che chiude la descrizione¹⁰⁵; una chiusa che peraltro mi sembra proporre l'ampliamento della *iunctura* siliana *nascente die*¹⁰⁶ con l'innesto di un aggettivo (*felici*) che si rivela di una certa frequenza in immagini belliche della stessa *Iobannis*¹⁰⁷ e che trova corrispondenza in una analoga descrizione nella *laus* all'imperatore Giustino (4, 96-98: *iubar axe sereno / emicuit, uotisque pii sese obtulit orbis, / laetificans cunctas felici lumine terras*¹⁰⁸).

I passi fin qui considerati possono essere intesi come esemplari di una modalità di descrizione di aurore e notturni improntata a una certa *varietas*, in funzione della quale Corippo impiega e rielabora diversi modelli, confermando il gusto per quella realizzazione di versi a intarsio che è tratto precipuo della poetica tardoantica; di un certo rilievo appare il ricorso alla poesia cristiana (Prudenzio, Paolino da Nola, Paolino da Petricordia, Sedulio), che si interseca via via con i più sostanziali modelli pagani, mentre l'individuazione di intertesti desunti dalle opere di Manilio, Germanico, Avieno consente di mettere a fuoco l'attenzione dell'autore per opere, poetiche ma anche tecniche, che ne ampliano il ventaglio di suggestioni¹⁰⁹. Più in generale, l'individuazione, accanto a puntuali riprese intertestuali¹¹⁰, di immagini derivate dalla tradizione in maniera per certi versi sfumata, se non addirittura dissimulata, è altrettanto indicativa del *modus*

pure muove dalla congettura *extremi margine caeli* messa a testo nell'edizione DIGGLE, GOODYEAR 1970, 177.

¹⁰² Stat. *Theb.* 5, 484-485.

¹⁰³ RIEDLBERGER 2010, 313-314.

¹⁰⁴ RIEDLBERGER 2010, 314. La medesima prospettiva in ANDRES 1997, 55.

¹⁰⁵ RIEDLBERGER 2010, 314.

¹⁰⁶ Sil. 3, 670; cfr. anche Avien. *Arat.* 1616.

¹⁰⁷ Cfr. Coripp. *Iob.* 1, 86 e 8, 642 (*felici Marte*); 4, 35 (*felici morte*); 6, 519 (*felici nomine*); 8, 524 (*felici... caede*).

¹⁰⁸ «Il raggio sfavillò nella volta serena del cielo e si offrì alle preghiere del mondo devoto, allietando tutte le terre con la sua fausta luce».

¹⁰⁹ Altre interessanti linee di ricerca possono venire dall'accertamento di eventuali contiguità tra la produzione corippea e carmi dell'*Anthologia latina*: penso, ad esempio, in linea con quanto qui considerato, al ciclo dei *Tetrasticha de Aurora et Sole* (AL 579-590 R.²), accolti nel *corpus* dei *Carmina duodecim sapientium* (AL 495-638 R.²), e rilevo di seguito solo alcune, peraltro prevedibili, espressioni in sintonia con il lessico corippeo: AL 579, 4: *clarum... iubar*; 580, 1: *Roscida... Pallantias*; 585, 2: *stelliferumque polum* e 3: *astraque... fulgentia*; 588, 2: *extuleratque... Phoebus equos*.

¹¹⁰ Corippo non si sottrae, talvolta, all'uso di *excerpta* estrapolati di peso dal contesto originario, con uno sconfinamento, si direbbe, dalla raffinata poetica dell'allusività alla più umile tecnica centonaria: un aspetto del comportamento scrittoria del poeta-grammaticus, a tratti emerso dall'analisi degli indicatori temporali qui proposta, per il quale ho da poco avviato una capillare ricognizione.

poetico di Corippo: l'esito, che i passi considerati condividono con tanti altri momenti e aspetti del poema, è quello di una prassi emulativa sostenuta da una solida conoscenza, ma anche autonoma capacità di riuso del patrimonio letterario, tale da consentire all'autore l'elaborazione di immagini suggestive, improntate talvolta a un patetismo e a un preziosismo consoni alla poetica del tempo e a un gusto anzitutto visivo e allusivo¹¹¹. Così, nel succedersi di aurore e notturni, la versificazione corippea trova forse l'estremo compimento nella descrizione della notte 'innaturale' che si riversa sui due schieramenti nemici (*Iob.* 5, 51-54):

Exhortantur equos, effundunt tela lacertis
spissa viri, densisque iubar pallescit ab hastis.
Sub iaculis nox atra ruit, campisque tenebras
et super arma diem ferrum disiunxit utrumque¹¹².

La luce del giorno si offusca (*iubar pallescit*) per il fitto lancio dei dardi e lo stesso incrociarsi delle armi da getto, quasi coprendo il campo di battaglia, crea una sorta di separazione tra il chiarore nel cielo (*super arma*) e la notte sulla terra (*campisque*): un'azione tutta umana, che quasi sostituisce e supera nell'ispirazione corippea i movimenti di albe e tramonti scanditi dal corso naturale del tempo.

Bibliografia

AMANN 1885 = R. AMANN, *De Corippo priorum poetarum latinorum imitatore*, Oldenburgi, Stalling, 1885.

ANDRES 1997 = J.U. ANDRES, *Das Göttliche in der Iohannis des Corippus. Antike Götterwelt und christliche Gottesvorstellung im Widerstreit?*, Trier, SatzWeise, 1997.

APPEL 1904 = E. APPEL, *Beiträge zur Erklärung des Corippus mit besonderer Berücksichtigung des vulgären Elementes seiner Sprache*, München, Straub, 1904.

BARRY 1978 = B. BARRY, *The Career of Corippus*, «Classical Quarterly» 28, 1978, 372-376.

BEKKER 1836 = I. BEKKER (ed.), *Flavii Cresconii Corippi [...] Iohannidos seu De bellis Libycis libri septem*, in *Corpus scriptorum historiae Byzantinae*, Bonnae, Weber, 1836.

BLÄNSDORF 1975 = J. BLÄNSDORF, «*Aeneadas rursus cupiunt resonare Camenae*». *Vergils epische Form in der Iohannis des Corippus*, in E. LEFÈVRE (ed.), *Monumentum Chiloniense. Kieler Festschrift für E. Burck zum 70. Geburtstag*, Amsterdam, Hakkert, 1975, 524-545.

BURCK 1979 = E. BURCK, *Die Iohannis des Corippus*, in ID. (ed.), *Das Römische Epos*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, 379-399.

CAMERON 1980 = A. CAMERON, *The Career of Corippus Again*, «Classical Quarterly» 30, 1980, 534-539.

¹¹¹ Si distendono in questa prospettiva le considerazioni di TANDOI 1980, 56 (con particolare riferimento agli scenari notturni corippei); GALAND-HALLYN 1993; TOMMASI MORESCHINI 2001b, 257-261, 275.

¹¹² «Gli uomini incitano i cavalli, scagliano continuamente dardi dalle braccia e la luce impallidisce per le fitte lance. Una nera notte precipita tra i giavellotti e il ferro dei due schieramenti separa le tenebre nei campi e il giorno al di sopra delle armi».

CAMERON 1983 = A. CAMERON, *Corippus' Iohannis. Epic of Byzantine Africa*, «Papers of Liverpool Latin Seminar» 4, 1983, 167-180.

CARAMICO 2016 = G. CARAMICO, *Le soleil "triste" avant Pharsale. Une image de Lucain dans l'épopée de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge*, in F. GALTIER, R. POIGNAULT (edd.), *Présence de Lucain*, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol, 2016, 431-449.

CONSOLINO 2000 = F.E. CONSOLINO, *Poesia e propaganda da Valentiniano III ai regni romanobarbarici (secc. V-VI)*, in EAD. (ed.), *Letteratura e propaganda nell'Occidente latino da Augusto ai regni romanobarbarici*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2000, 181-227.

CONSOLINO 2015 = F.E. CONSOLINO, *Pietas dans la Johannide de Corippe*, in GOLDLUST 2015, 189-220.

DELATTRE 2011 = A. DELATTRE, *Les Punica de Silius Italicus et la Johannide de Corippe: quelques éléments de rapprochement entre deux épopées africaines*, «Museum Helveticum» 68, 2011, 68-85.

DEWAR 1993 = M. DEWAR, *Corippus on the Wakefulness of Poets and Emperors*, «Mnemosyne» 46, 1993, 211-223.

DIGGLE, GOODYEAR 1970 = I. DIGGLE, F.R.D. GOODYEAR (edd.), *Flavii Cresconii Corippi Iohannidos seu De bellis Libycis libri VIII*, Cantabrigiae, Typis Academicis, 1970.

DI STEFANO 2022 = A. DI STEFANO, «*Cunctaque gesta canunt Argivi proelia belli*»: una rilettura di Corippo, Iohannis I 171-207, in A. BORGNA, M. LANA (edd.), *Epistulae a familiaribus. Per Raffaella Tabacco*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, 175-186.

DORFBAUER 2007 = L.J. DORFBAUER, *Vergilium imitari et Iohannem laudare? Zur poetischen Technik der Iohannis des Coripp*, «Wiener Studien» 120, 2007, 191-214.

EHLERS 1980 = W. EHLERS, *Epische Kunst in Coripps Iohannis*, «Philologus» 124, 1980, 109-135.

FERABOLI, FLORES, SCARCIA 1996 = S. FERABOLI, E. FLORES, R. SCARCIA (edd.), *Manilio. Il poema degli astri (Astronomica)*, 2 voll., Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1996.

FORCELLINI 1830 = E. FORCELLINI (ed.), *Totius Latinitatis Lexicon*, III, Patavii, Typis Seminarii, 1830.

FORCELLINI 1831 = E. FORCELLINI (ed.), *Totius Latinitatis Lexicon*, IV, Patavii, Typis Seminarii, 1831.

GÄRTNER 2008 = T. GÄRTNER, *Untersuchungen zur Gestaltung und zum historischen Stoff der Iohannis Coripps*, Berlin, de Gruyter, 2008.

GALAND-HALLYN 1993 = P. GALAND-HALLYN, *La Johannide (De bellis Libycis). Corippe et le sublime dans la "dernière" épopée romaine*, in J. DROUIN, A. ROTH, A. MARTINET, J. MARTINET (edd.), *À la croisée des études libyco-berbères. Mélanges offerts à P. et L. Galand*, Paris, Geuthner, 1993, 73-87.

GOLDLUST 2015 = B. GOLDLUST (ed.), *Corippe. Un poète latin entre deux mondes*, Lyon, CEROR, 2015.

GOLDLUST 2017 = B. GOLDLUST (ed.), *Corippe. Johannide, livre 4*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2017.

HAUPT 1875 = M. HAUPT, *Opuscula*, 3, Leipzig, Hirzel, 1875 (rist. Hildesheim, Olms, 1967).

HOFMANN 1989 = H. HOFMANN, *Corippus as a Patristic Author?*, «Vigiliae Christianae» 43, 1989, 361-367.

HÜTTNER 2020 = T. HÜTTNER, *Pietas und virtus: spätantike Aeneisimitation in der Iohannis des Coripp*, Hamburg, Kovač, 2020.

KRESTAN, WINKLER 1957 = L. KRESTAN, K. WINKLER, *s.v. Corippus*, «Reallexicon für Antike un Christentum», III, Stuttgart, Hiersemann, 1957, 424-429.

LO CONTE 2012 = F. LO CONTE, *L'editio princeps della Iohannis di Corippo curata da Pietro Mazzucchelli: un exemplum di filologia formale nella Milano del primo Ottocento*, «Aevum» 86, 2012, 287-365.

MANITIUS 1886 = M. MANITIUS, *Zu spät-lateinische Dichtern*, «Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien» 37, 1886, 81-101.

MAZZUCHELLI 1820 = P. MAZZUCHELLI (ed.), *Flavii Cresconii Corippi Iohannidos seu De bellis Lybicus libri VII* [...], Mediolani, ex imp. ac reg. typographeo, 1820.

NOSARTI 2009 = L. NOSARTI, *Tessere lucanee in Draconzio e Corippo*, in C. WALDE (ed.), *Lucans Bellum civile. Studien zum Spektrum seiner Rezeption von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2009, 49-65.

PARTSCH 1879 = J. PARTSCH (ed.), *Corippi Africani grammatici libri qui supersunt*, in *Monumenta Germaniae Historica*, III, Berolini, Weidmann, 1879.

PETSCHENIG 1886 = M. PETSCHENIG (ed.), *Flavii Cresconii Africani grammatici quae supersunt* [...], Berolini, sumptibus S. Calvarii et sociorum, 1886.

RAMÍREZ TIRADO 1997 = A. RAMÍREZ TIRADO (ed.), *Coripo. Juánide. Panegírico de Justino II*, Madrid, Gredos, 1997.

RIEDLBERGER 2010 = P. RIEDLBERGER, *Philologischer, historischer und liturgischer Kommentar zum 8. Buch der Iohannis des Coripp nebst kritischer Edition und Übersetzung*, Groningen, Egbert Forsten, 2010.

ROBERTS 1989 = M. ROBERTS, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.

SCHINDLER 2009 = C. SCHINDLER, *Per carmina laudes. Untersuchungen zur spätantiken Verspanegyrik von Claudian bis Coripp*, Berlin, de Gruyter, 2009.

SHEA 1998 = G.W. SHEA (ed.), *The Iohannis or De bellis Libycis of Flavius Cresconius Corippus*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1998.

SKUTSCH 1900 = F. SKUTSCH, *Corippus*, «Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft», IV, Stuttgart, Metzler, 1900, 1236-1246.

TANDOI 1980 = V. TANDOI, *Note alla Iohannis di Corippo, I*, «Studi italiani di filologia classica» 52, 1980, 48-89.

TANDOI 1984 = V. TANDOI, *s.v. Corippo*, «Enciclopedia virgiliana», I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, 890-892.

TEURFS, DIDDEREN 2007 = C. TEURFS, J.-C. DIDDEREN (edd.), *Corippe. La Iohannide or Sur les guerres de Libye*, Paris, Éditions Errance, 2007.

TOMMASI MORESCHINI 2001a = C.O. TOMMASI MORESCHINI (ed.), *Flavii Cresconii Corippi Iohannidos liber III*, Firenze, Le Monnier, 2001.

TOMMASI MORESCHINI 2001b = C.O. TOMMASI MORESCHINI, *La Iohannis corippea: recupero e riscrittura dei modelli classici e cristiani*, «Prometheus» 27, 2001, 250-276.

VINCHESE 1983 = M.A. VINCHESE (ed.), *Flavii Cresconii Corippi Iohannidos liber primus*, Napoli, D'Auria, 1983.

VINCHESE 1998 = M.A. VINCHESE, *Tradizione letteraria e pubblico nella Iohannis di Corippo*, in F. CONCA, R. MAISANO (edd.), *La mimesi bizantina. Atti della quarta Giornata di studi bizantini (Milano, 16-17 maggio 1996)*, Napoli, Istituto universitario orientale, 1998, 193-207.

VIII 1987 = P. VIII, *s.v. De Bonis, Giovanni*, «Dizionario biografico degli Italiani», XXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987, 407-410.

WELZEL 1908 = A. WELZEL, *De Claudiani et Corippi sermone epico*, Vratislaviae, Fleischmann, 1908.

WISTRAND 1946 = E. WISTRAND, *Nach innen oder nach außen? Zum geographischen Sprachgebrauch der Römer*, Göteborg, Elander, 1946.

ZARINI 1997 = V. ZARINI, *Berbères ou barbares? Recherches sur le livre second de la Johannide de Corippe*, Nancy, ADRA, 1997.

ZARINI 2003 = V. ZARINI, *Rhétorique, poétique, spiritualité: la technique épique de Corippe dans la Johannide*, Turnhout, Brepols, 2003.

ZARINI 2008 = V. ZARINI, *Entre tradition classique et références bibliques: l'éloge des grands chez un poète latin de l'antiquité chrétienne*, in *Motivi e forme della poesia cristiana antica tra scrittura e tradizione classica. XXXVI incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma 3-5 maggio 2007*, Roma, Institutum Patristicum Augustinianum, 2008, 115-126.

ZARINI 2015 = V. ZARINI, *La recherche sur Corippe: bilan et perspectives*, in GOLDLUST 2015, 15-30.

*Vino a la mandrágora:
enmienda e interpretación de un pasaje de Isidoro de Sevilla (etym. 17, 9, 30)*

RESUMEN

La noticia de Isidoro de Sevilla sobre la mandrágora acumula un elevado número de citas en la literatura científica por su información sobre la forma antropomorfa de la planta y sobre su empleo como rudimentario método de anestesia en casos de cirugía. Sin embargo, se trata de un pasaje con importantes problemas textuales, que han de ser resueltos antes de utilizarlo como documento histórico con garantías. La enmienda de una lectura errónea de las ediciones de Lindsay y de André permite reconocer en el pasaje una doctrina atestiguada en otras fuentes antiguas: la de que el narcótico para anestesiarse al paciente se obtenía por maceración de la corteza de mandrágora en vino y no por dilución, como interpretaban hasta ahora editores y traductores.

Palabras clave: crítica textual, Isidoro de Sevilla, mandrágora, narcótico, cirugía.

ABSTRACT

Isidore of Seville's entry on the mandrake has been widely mentioned in the scientific literature for its information on the anthropomorphic form of the plant and its use as a rudimentary method of anaesthesia in case of the need for surgery. However, it is a passage with significant textual problems, which need to be resolved before it can be used as a reliable historical document. The correction of an erroneous reading of Lindsay's and André's editions allows us to recognise in the passage a doctrine known from other ancient sources: that the narcotic to anaesthetise the patient was obtained by maceration of the mandrake bark in wine and not by dilution, as editors and translators had interpreted until now.

Keywords: textual criticism, Isidore of Seville, mandrake, narcotic, surgery.

1. *Introducción*

No resulta infrecuente que incluso lectores avezados, acostumbrados a interpretar el aparato de ediciones críticas, se dejen llevar por la comodidad de un texto impreso, dando por buenas muchas lecturas que, en realidad, han sido tamizadas por el juicio de un editor. A este respecto es útil recordar que con frecuencia éste ha tenido que decidir entre variantes de la tradición, con la posibilidad de errar, inherente a cualquier elección. Constituye un ejemplo palmario la noticia de Isidoro de Sevilla sobre la mandrágora (*etym.* 17, 9, 30):

Mandragora dicta quod habeat mala suaueolentia, in magnitudinem mali matiani: unde et eam Latini malum terrae uocant. Hanc poetae anthropomorfon appellant quod habeat radicem formam hominis similitem. *Cuius cortex uino mixta ad bibendum datur, quorum corpus propter curam secundum est, ut soporati dolorem non sentiant.* Huius species duae: femina, foliis lactucae similibus, mala generans in similitudinem prunarum; masculus uero foliis betae similibus.

A pesar de tratarse de un texto cribado por dos editores de la máxima competencia, el pasaje presenta múltiples interrogantes, que incluso los especialistas suelen sobrevolar en silencio¹. El problema es tanto más importante cuanto que se trata de una noticia de cita obligada a propósito de la historia temprana de la cirugía y su interpretación ha de apoyarse en un texto que está todavía lejos de ser definitivo. El objeto específico de la presente nota es la frase del pasaje señalada en cursiva y, de modo más concreto, el segmento *cortex uino mixta*, cuya aparente claridad resulta engañosa. Desde el punto de vista gramatical, la corrección de la frase es completa. Su contenido parece también diáfano, hasta el punto de que su traducción a lenguas modernas apenas causa dificultad². Sin embargo, detrás de lo que en principio creeríamos transparencia absoluta se esconden problemas sutiles: dado que el pasaje describe una poción, ¿cómo debe ser interpretado el hecho de que, siendo el ingrediente principal una corteza, no sea mencionada la operación de triturado antes de proceder a su mezcla con el vino?; y, sobre todo, ¿hemos de atribuir al autor la lectura *uino mixta*, dada como auténtica en las ediciones críticas sobre una base manuscrita exigua, o es *uino missa* la lectura genuina, según atestiguan la mayor parte de los manuscritos? Ambas cuestiones están estrechamente relacionadas, de modo que de la respuesta que se ofrezca a la primera depende también la contestación a la segunda y viceversa. No se trata de un problema menor, puesto que de esa tenuísima variación terminológica depende el conocimiento exacto de un preparado para anestesiarse al paciente en caso de cirugía.

2. Variantes de la tradición manuscrita

La existencia misma de variantes manuscritas viene a confirmar que el texto de la frase no es tan firme como se desprende de la (casi) completa coincidencia entre las dos ediciones críticas, la de la obra completa por W.M. Lindsay y la del libro XVII por J. André³. Lindsay edita *uino mista* (!) e indica en el aparato que los manuscritos *DT* dan *uino missa*⁴. André, por su parte, prefiere la lección *uino mixta*, de los manuscritos *XC*, al tiempo que señala que todos los demás dan

¹ A propósito de la etimología del fitónimo *mandragora*, FERRACES 2020. Problemas importantes afectan también a las lecturas *poetae* y *anthropomorfon*, sobre las cuales me detendré en un artículo en preparación.

² OROZ, MARCOS 2009, 1197: «Su corteza, mezclada con vino, se da a beber a aquellos cuyo cuerpo es preciso intervenir quirúrgicamente, a fin de que, sumidos en el sopor, no sientan el dolor de la operación». Las conclusiones pueden hacerse extensivas a cualquier otra traducción de las efectuadas en años recientes: CORTÉS Y GÓNGORA 1951, 431; ANDRÉ 1981, 178-179; GASPAROTTO 1986, 146-147; THROOP 2005 (sin numeración de páginas); BARNEY *et alii* 2006, 351.

³ LINDSAY 1911; ANDRÉ 1981.

⁴ Además de fragmentos y extractos diversos, Lindsay consultó veinte manuscritos anteriores al siglo X. Las siglas *DT* corresponden, respectivamente, a los manuscritos de Basilea, Universitätsbibliothek, F. III. 15, de finales del siglo VIII, y Madrid, Biblioteca Nacional, Tol. 15. 8, también de la misma época.

missa en lugar de *mixta*⁵. Conviene señalar al respecto que el aparato crítico de Lindsay es selectivo, mientras que André ofrece la lista de variantes completa. Con independencia de las razones que hayan llevado al primero a adoptar la grafía híbrida *mista* – si es que no se trata de un error de impresión –, es seguro que ambos editores ven en el pasaje un preparado obtenido por mezcla de ingredientes. En coherencia con esa toma de posición apriorística, conceden crédito a una forma de participio del verbo *miscere* atestiguada sólo de modo ocasional, mientras que *missa*, participio de *mittere* y lección mayoritaria de los manuscritos, sería únicamente una variante de copista. De atenernos a la lección mayoritaria, se trataría de un ingrediente sólido (*cortex*) que sería depositado (*missa*) en un excipiente líquido (*uinum*). En ausencia de detalles más precisos, estaríamos ante un sencillo proceso de maceración, con el que conviene perfectamente el empleo del término *missa*. Ahora bien, Isidoro afirma que el remedio es una poción que es necesario administrar por vía oral (*ad bibendum datur*), lo cual sugiere – o, por lo menos, no excluye – una mezcla o una dilución de ingredientes⁶. En consecuencia, la lectura *mixta* sería igualmente admisible, con tantas credenciales como *missa*. El texto es tan parco en información que resulta imposible saber con certeza si Isidoro describe un medicamento obtenido mediante maceración o mediante dilución. En términos de fijación textual, ello implica admitir que carecemos de pruebas concluyentes para determinar si la lectura salida de manos del autor es *uino missa* o *uino mixta*.

3. Las fuentes: maceración de corteza de mandrágora en vino

La parquedad de la noticia dificulta la decisión editorial, hasta el punto de que el único criterio orientativo sería el número de manuscritos en el que cada variante está atestiguada. En casos como el presente es donde la aportación de las fuentes, cuando son conocidas, resulta de importancia crucial. La frase en cuestión arranca, en última instancia, de Dioscórides, pero no directamente del texto griego, sino de una traducción latina del mismo. El *De materia medica* fue traducido al latín tres veces durante la Antigüedad Tardía⁷. Una de las traducciones, quizás la más temprana, se ha perdido como tal texto completo, pero a partir del amplio número de fragmentos conservados en herbarios tardoantiguos resulta posible conocer con verosimilitud aspectos como su extensión o la técnica de traducción empleada. Es seguro que no se trataba de una traducción literal, al estilo de las que son frecuentes hacia el final de la Antigüedad Tardía y el inicio de la Alta Edad Media. Muy al contrario, el

⁵ André utiliza en su edición trece manuscritos, agrupados en tres familias, siguiendo las conclusiones de REYDELLET 1966. Las siglas XC corresponden, respectivamente, a los manuscritos de Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 237, del siglo IX, y Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, F. 74, igualmente del siglo IX.

⁶ Así lo ha interpretado ANDRÉ 1981, 178, en su traducción del pasaje: «On donne son écorce à boire dans du vin à ceux qui doivent subir une opération chirurgicale».

⁷ SIGERIST 1939, 418-420; SIGERIST 1958, 131-133; FERRACES 2004, 223-224; CRONIER 2007, 803-868; FERRACES 2010, 203-205.

traductor suele interpretar el texto de la fuente haciendo explícitos detalles que Dioscórides omitía, quizás porque resultaban superfluos para un entendido en la materia. A ello se añade un especial esfuerzo de estilo, visible de modo particular en el empleo casi obsesivo de la *variatio*, a fin de remediar la monotonía expresiva derivada de la propia naturaleza de la materia⁸. De entre los herbarios tardoantiguos que transmiten fragmentos de dicha traducción latina destacan, por el número y extensión de capítulos, el *Liber medicinae ex herbis feminis* (= *herb. fem.*), las *Curae herbarum* (= *cur. herb.*) y los *Dynamidia* pseudohipocráticos⁹. En los dos primeros casos no ha resultado posible hasta la fecha descubrir indicios sólidos para una datación precisa, más allá de una referencia de Casiodoro altamente interpretable y de los paralelos textuales con el propio libro XVII de las *Etymologiae*, que admiten también lecturas contradictorias. Los paralelos entre *herb. fem.* y la enciclopedia de Isidoro habían sido ya señalados por J. André, quien, de modo apriorístico, interpretó las correspondencias como señal indudable de que *herb. fem.* había sido fuente de Isidoro. Un examen menos apresurado de la cuestión permite excluir el citado herbario como fuente directa. Muy al contrario, los paralelos del libro de las *Etymologiae* tanto con *herb. fem.* como con las *cur. herb.* permiten sostener con certeza que las correspondencias se deben a que los tres textos remontan a la misma fuente común, la perdida traducción latina de Dioscórides, sin que entre Isidoro y los herbarios exista relación de dependencia directa¹⁰. Un número no desdeñable de extractos de la misma traducción figura también en el libro II de los *Dynamidia* pseudohipocráticos, cuya datación más probable ha de situarse hacia el siglo VI y que André señala, erróneamente, como fuente de Isidoro¹¹. Pues bien, aunque incompleta, el *Liber medicinae ex herbis feminis* contiene la traducción latina del capítulo de Dioscórides sobre la mandrágora (4, 75, 5), que ha sido también extractada en el texto pseudohipocrático. Las coincidencias con la noticia de Isidoro sobre la misma planta son notables en ambos casos, pero el paralelo resulta especialmente útil en la frase objeto de la presente contribución. El pasaje de la fuente griega y el de su traducción latina, tal como está atestiguada en *herb.*

⁸ FERRACES 1999, 186-198.

⁹ El *Liber medicinae ex herbis feminis* fue editado por KÄSTNER 1896-1897; las *Curae herbarum* fueron editadas, en una tesis doctoral inédita, por MATTEI 1996. Se trata de dos trabajos que presentan notables insuficiencias. Por esta razón los pasajes de *herb. fem.* citados aquí proceden de una nueva edición crítica que he preparado a partir de la colación de todos los manuscritos conocidos hasta la fecha.

¹⁰ Sobre la independencia entre *herb. fem.* y los *Dynamidia*, FERRACES 1994, 185-190; para la relación entre Isidoro y los *Dynamidia*, FERRACES 1999, 95-126.

¹¹ Para el libro II contamos sólo con la edición de MAI 1835. Pero, siguiendo los criterios de la época, se trata de un texto establecido a partir de la contaminación arbitraria de tres manuscritos vaticanos y sin aparato crítico. Es, por tanto, una edición sin valor científico. Al contrario de lo señalado por André, los *Dynamidia* no fueron fuente de las *Etymologiae*. El préstamo se ha producido en sentido inverso: algunos pasajes de Isidoro fueron añadidos al texto pseudohipocrático, pero sólo en la recensión vaticana, que debe de haber sido redactada hacia el siglo VIII. Al respecto FERRACES 1999, 95-126.

fem. y en los *Dynamidia* pseudohipocráticos, son los siguientes (señalo en cursiva la correspondencia con la frase de Isidoro)¹²:

Dsc. 4, 75, 5: σκευάζεται δὲ καὶ δίχα ἐψησεως οἶνος ἐκ τοῦ φλοιοῦ τῆς ῥίζης· δεῖ δὲ ἐμβάλλειν μνᾶς τρεῖς εἰς μετρητὴν οἴνου γλυκέος διδόναι τε ἐξ αὐτοῦ κυάθους τρεῖς τοῖς μέλλουσι τέμνεσθαι ἢ καίεσθαι, ὡς προεῖρεται· οὐ γὰρ ἀντιλαμβάνονται τοῦ ἀλγήματος διὰ τὸ καταφέρεσθαι¹³.

herb. fem. 15: Nomen herbae mandrágora [...] Praeterea *cortex radice eius* libras tres [et sex congia] in *uini dulcis amphoram mittitur* et reponitur ut ad medicinae usum maturescat, et ex eo uino tres cyatos [uncias III et semiunciam] *bis ad bibendum datur quorum corpus propter curam secandum est, ut hac potione soporati dolorem secturae non sentiant*¹⁴.

Ps.Hippocr. *dynam.* 2, 114 (2, 119 Mai): Mandragora dicitur et apollinaris [...] *Preterea cortex radice eius lib. III S in uino musto amphora mittitur et reponitur ad medicine usum ut maturescat. Exinde dato potui ciatos quattuor propter curam chirurgie secandum est. Mox biberit, soporem facit et incisionem non sentit*¹⁵.

Según Dioscórides, el procedimiento consistía en depositar la corteza de la raíz de mandrágora en vino dulce, que luego se daba a beber al paciente. Al contrario de lo que es habitual en su obra, el autor especifica en este caso la posología, tanto en lo que se refiere a los ingredientes – tres minas de corteza por una metreta de vino dulce – como al volumen que ha de ser administrado al paciente – tres cíatos del vino referido. Al margen de cambios en las unidades metrológicas, los pasajes de *herb. fem.* y de los *Dynamidia* son más explícitos que el de Dioscórides. Según los herbarios latinos, se depositaba la corteza de la raíz de mandrágora en un ánfora de vino dulce (*cortex radice eius in uini dulcis amphoram*

¹² El paralelo entre Isid. *etym.* 17, 9, 30 y *herb. fem.* 15 había sido ya señalado por ANDRÉ 1981. El texto de los *Dynamidia* editado en MAI 1835, 456-457, muestra un elevado grado de modificación. Para evitar los inconvenientes de trabajar con un texto manipulado por el editor y que, además, presenta adiciones de otras fuentes, he transcrito el pasaje a partir del manuscrito de Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 762, s. IX inc., 130-131, ajeno a la recensión vaticana. Para la numeración del capítulo, que en la edición Mai está también alterada respecto al orden de los manuscritos, FERRACES 1999, 391. Todas las traducciones de los pasajes aquí aducidos son de mi exclusiva responsabilidad.

¹³ «Se hace también un preparado de vino con la corteza de la raíz (de mandrágora), sin necesidad de cocción. Se depositan tres minas de corteza en una metreta de vino dulce y se dan tres cíatos del mismo a quienes van a someterse al bisturí o al cauterio, como he dicho. No se enteran del dolor porque quedan traspuestos».

¹⁴ «Nombre de la planta: mandrágora [...] Además, en un ánfora de vino dulce se echan tres libras de corteza de la raíz de la planta y se deja reposar para que vaya madurando para su empleo medicinal. De ese vino se dan a beber tres cíatos a aquellos cuyo cuerpo va a ser sajado para curarlo, de modo que, adormecidos por esta poción, no sientan el dolor del corte».

¹⁵ «A la mandrágora la llaman también planta de Apolo ... Se ponen en un ánfora de vino mosto tres libras y media de corteza de la raíz de la planta y se deja madurar en reposo para su empleo medicinal. Dale a beber cuatro cíatos de ese vino a quien haya de ser curado por cirugía. Nada más beberlo produce adormecimiento y no siente el corte».

mittitur – *Cortex radices eius lib. III S in uino musto amphora mittitur*) y se dejaba madurar en reposo para ser utilizado en caso de necesidad médica (*reponitur ut ad medicinae usum maturescat*). Cuando la ocasión lo requería, se daban al paciente tres cántaros del vino así madurado para provocar su adormecimiento. No se trata, pues, de una dilución de ingredientes, como interpretan los traductores, sino de un proceso de maceración. De ahí que no se mencione la trituración de la corteza, sino sólo su depósito durante un tiempo no especificado, para que el vino adquiriera las propiedades narcóticas de la planta.

4. Enmienda del pasaje de Isidoro de Sevilla: cortex in uino missa

El Hispalense describe el fruto de la mandrágora y su empleo como narcótico en términos muy cercanos a los empleados en *herb. fem.* 15, mientras el pasaje de los *Dynamidia*, si bien de indudable eficacia demostrativa, muestra mayor grado de modificación o de deturpación. La proximidad entre los tres pasajes es tan estrecha que apenas deja lugar para la duda: en cuanto al poder narcótico de la planta, Isidoro toma los datos de la traducción latina de Dioscórides empleada también en los dos herbarios tardoantiguos. Y, aunque la relación entre los tres textos no es de dependencia directa, el capítulo de los *Dynamidia* y el de *herb. fem.* constituyen una piedra angular para la exégesis del lema isidoriano.

En cuanto a la frase concernida, el lema de Isidoro es una decurtación de un texto muy similar al de *herb. fem.*, sin que podamos determinar con seguridad si tal operación es de la mano del propio Hispalense o figuraba ya en su fuente directa, quizás algún recetario o alguna colección de extractos perdida. En particular, el pasaje de las *Etymologiae* omite la posología, tanto de los ingredientes como de la medicina que ha de ingerir el paciente. Al margen de esta omisión, a la luz de Dioscórides y de los dos herbarios tardoantiguos el pasaje se hace transparente, tanto en lo que se refiere a su contenido como a aspectos formales. Por lo que atañe al problema textual *missa-mixta*, el empleo del verbo *mittere* (*mittitur*) en *herb. fem.* y en *Dynamidia* coincide con la lección de la mayor parte de los manuscritos de las *Etymologiae* (*missa*). Ello constituye un indicio sólido de que *missa* es la lección genuina en Isidoro, apoyada, además, en Dioscórides, que da ἐμβάλλειν. Apurando más el argumento, si tanto la noticia de Isidoro como los capítulos de *herb. fem.* y *Dynamidia* son testimonios de una fuente latina común, es lícito conjeturar que también ésta ofrecía el verbo *mittere* en alguna de sus múltiples formas.

También la frase *in uini dulcis amphoram mittitur*, de *herb. fem.*, así como *in uino musto amphora mittitur*, del texto pseudohipocrático, permiten restablecer en Isidoro la preposición *in* en el complemento verbal, es decir, <in> *uino missa*. Los manuscritos utilizados por los editores dan sólo el ablativo, sin preposición. Pero, además de los pasajes paralelos aquí aducidos, ésta está atestiguada en importantes testigos de tradición indirecta. Entre ellos sobresale el *Liber glossarum*, que en la entrada sobre la mandrágora ofrece la noticia de Isidoro

completa, a la que añade una frase tomada de Euquerio de Lyon¹⁶. Por lo que respecta a la frase aquí referida, su texto es el siguiente (Paris, BnF, lat. 11529, f. 186vb): *Mandragora [...]* *Cuius cortex in uino missa bibendum datur quorum corpus curam secandum est ut soporati dolorem non sentiant*. La probable datación del *Liber glossarum* hacia los inicios del siglo VIII hace de él un testimonio de venerable antigüedad y, por tanto, también de autoridad en pasajes como el presente. La lección *in uino missa* no sólo invita a restablecer la preposición en Isidoro, sino que viene a corroborar que el participio *missa* es de la mano del autor, en la línea de lo que se infiere también del grupo *herb. fem.-Dynam.* y de la mayoría de manuscritos de las *Etymologiae*.

De manera adicional, cabe citar el testimonio del manuscrito de Lucca, Biblioteca Statale, 296, del siglo X, que en el f. 17r completa el capítulo del *Herbario* de ps.Apuleyo sobre la mandrágora con la noticia de Isidoro¹⁷:

EFFECTUM HERBAE MANDRAGORE.

Mandragora dicta est quae habet mala sua quasi malatiana unde eam latini malum terrae dicunt. Hanc poete antropomereas dicunt, qui habet radicem forme hominis · cuius cortex in uino missa ad bibendum datur illis qui uolunt corpus propter salutem seccare uelut soporati dolorem non sentiant · huius species duae femina similis lactuce folia fructum portat similem prunis · masculus uero folia habet quasi herba bete.

Como el *Liber glossarum*, en lo que atañe a la expresión aquí examinada, el pasaje del manuscrito de Lucca da la lección *missa* y utiliza también el ablativo con preposición.

5. Conclusión

Los textos paralelos aquí aducidos, que remontan a una fuente común con Isidoro, invitan a restituir la preposición *in* en el lema de las *Etymologiae* sobre la mandrágora, si bien es ésta una cuestión puramente formal, que, en rigor, en nada afecta al contenido del pasaje. Permiten restablecer también el participio *missa*, en lugar de *mixta*, la lección preferida por Lindsay y por André. Ahora bien, una vez recuperado el texto de Isidoro en su literalidad, la tarea del editor no está todavía concluida. En efecto, la frase *Cuius cortex in uino missa ad bibendum datur quorum corpus propter curam secandum est* presenta ambigüedad a ojos de un lector actual, incluso especialista. A pesar de las apariencias, que llevarían a creer que estamos ante una construcción sintáctica elemental formada por un sujeto y

¹⁶ Para los datos principales sobre el *Liber glossarum* reenvío a GANZ 1991; GANZ 1993; GATTI 2004; CODONER 2016.

¹⁷ Descripción del manuscrito en GIACOSA 1901, 349-353 (con numeración errónea: 236 en lugar de 291); BECCARIA 1956, 285-288; PAGNONI, STURLESE 1985, 91-93; VV.AA. 1994, 9 (la entrada del ms. 296 fue redactada por D. Andreoni).

un predicado (*cortex in uino missa ad bibendum datur*), el nominativo no es el sujeto del verbo. Debido a la omisión de elementos de la fuente, el pasaje presenta en Isidoro un anacoluto, con cambio brusco de sujeto verbal, desde el nominativo *cortex missa* hasta el verbo *datur*, que no está referido a la corteza, sino al vino. Es la carencia de una marca formal de esa ruptura sintáctica la que genera en la frase una apariencia perfecta, pero que puede inducir a error a un lector no advertido. De modo que, además de la restitución de los términos exactos empleados por Isidoro, se hace necesario modificar la puntuación del texto por Lindsay y por André, señalando de manera clara el salto sintáctico entre *missa* y *ad bibendum datur*. El pasaje ha de ser editado como sigue:

Cuius cortex <in> uino missa, ad bibendum datur quorum corpus propter curam secandum est, ut soporati dolorem non sentiant¹⁸.

Bibliografía

ANDRÉ 1981 = J. ANDRÉ, *Isidore de Séville. Étymologies, Livre XVII*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

BARNEY *et alii* 2006 = S.A. BARNEY, W.J. LEWIS, J.A. BEACH, O. BERGHOF, *The Etymologies of Isidore of Seville*, translated, with introduction and notes, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

BECCARIA 1956 = A. BECCARIA, *I codici di medicina del periodo presalernitano (secoli IX, X e XI)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956.

CODOÑER 2016 = C. CODOÑER, *Las Etymologiae y el Liber Glossarum*, in *Le Liber glossarum (s. VII-VIII): composition, sources, réception*, «Dossiers d'HEL» 26, 2016, 315-362.

CORTÉS Y GÓNGORA 1951 = L. CORTÉS Y GÓNGORA, *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Madrid, BAC, 1951.

CRONIER 2007 = M. CRONIER, *Recherches sur l'histoire du texte du De materia medica de Dioscoride*, Thèse de doctorat, EPHE, Paris, 2007.

FERRACES 1994 = A. FERRACES RODRÍGUEZ, *El pseudo-Dioscórides De herbis femininis, los Dynamidia e Isidoro de Sevilla*, *Etym. XVII, 7, 9-11*, in M.E. VÁZQUEZ BUJÁN (ed.), *Tradición e innovación de la medicina latina de la Antigüedad y de la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, 183-203.

FERRACES 1999 = A. FERRACES RODRÍGUEZ, *Estudios sobre textos latinos de fitoterapia entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1999.

FERRACES 2004 = A. FERRACES RODRÍGUEZ, *Las Curae herbarum y las interpolaciones dioscorideas en el Herbario de Pseudo-Apuleyo*, «Euphrosyne» n.s. 32, 2004, 223-240.

FERRACES 2010 = A. FERRACES RODRÍGUEZ, *Tradición indirecta del De materia medica de Dioscórides y del De plantis atribuido a Tésalo de Tralles: la reutilización de dos fragmentos en traducción latina*, in D. LANGSLOW, B. MAIRE (edd.), *Body, Disease and*

¹⁸ «Depositada su corteza en vino, se da éste a beber a aquéllos cuyo cuerpo ha de ser curado por medio de cirugía, para que, adormecidos, no sientan el dolor del corte».

Treatment in a Changing World. Latin Texts and Contexts in Ancient and Medieval Medicine, Lausanne, BHMS, 2010, 201-212.

FERRACES 2020 = A. FERRACES RODRÍGUEZ, *Una nueva etimología de Isidoro de Sevilla anclada en la lengua oral: mandragora-mandragola* (Etym. 17, 9, 30), «Mittelateinisches Jahrbuch» 55, 2020, 40-53.

GANZ 1991 = D. GANZ, *Heiric d'Auxerre glossateur du Liber glossarum*, in D. IOGNAPRAT, C. JEUDY, G. LOBRICHON (edd.), *L'école carolingienne d'Auxerre. De Murethach à Remi 830-908*, Paris, Beauchesne, 1991, 297-312.

GANZ 1993 = D. GANZ, *The Liber Glossarum: A Carolingian Encyclopedia*, in P.L. BUTZER, D. LOHRMANN (edd.), *Science in Western and Eastern Civilization in Carolingian Times*, Basel, Birkhäuser, 1993, 127-135.

GASPAROTTO 1986 = G. GASPAROTTO, *Agricoltura dei Romani. Isidoro di Siviglia Etymologiae l. XVII - de agricultura*. Introduzione, testo, traduzione e note, Verona, Libreria universitaria editrice, 1986.

GATTI 2004 = P. GATTI, *Liber glossarum*, in P. CHIESA, L. CASTALDI (edd.), *La trasmissione dei testi latini del medioevo (TE.TRA)*, vol. I, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, 264-267.

GIACOSA 1901 = P. GIACOSA, *Magistri Salernitani nondum editi. Catalogo ragionato della esposizione di storia della medicina aperta in Torino nel 1898*, Torino, Fratelli Bocca, 1901.

KÄSTNER 1896-1897 = H.F. KÄSTNER, *Pseudo-Dioscorides de herbis femininis*, «Hermes» 31, 1896, 578-636; 32, 1897, 160.

LINDSAY 1911 = W.M. LINDSAY (ed.), *Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum siue originum libri XX*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1911.

MAI 1835 = A. MAI, *Dynamidiorum libri duo*, in *Classicorum auctorum e Vaticanis codicibus editorum Tomus VII*, Roma, Typis Collegii Urbani, 1835, 397-458.

MATTEI 1996 = S. MATTEI, *Curae herbarum*, tesi di dottorato, Università degli studi di Macerata [sin fecha = 1996].

OROZ, MARCOS 2009 = J. OROZ RETA, M.A. MARCOS CASQUERO, *San Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe*. Texto latino, versión española y notas por J. Oroz Reta y M.A. Marcos Casquero, introducción general por M.C. Díaz y Díaz, Madrid, BAC, 2009 (primera edición en dos volúmenes, Madrid, BAC, 1983-1985).

PAGNONI, STURLESE 1985 = M.R. PAGNONI STURLESE, L. STURLESE, *Lucca, Biblioteca Statale: codd. 1-1544*, in *Catalogo di manoscritti filosofici nelle biblioteche italiane*, vol. V, Firenze, Olschki, 1985, 81-134.

REYDELLET 1966 = M. REYDELLET, *La diffusion des Origines d'Isidore de Séville au haut Moyen Âge*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome-Antiquité» 78, 1966, 383-437.

SIGERIST 1939 = H.E. SIGERIST, *Materia medica in the Middle Ages. A Review*, «Bulletin of the History of Medicine» 7, 1939, 417-423.

SIGERIST 1958 = H.E. SIGERIST, *The Latin Medical Literature of the Early Middle Ages*, «Journal of the History of Medicine» 13, 1958, 127-146.

THROOP 2005 = P. THROOP, *Isidore of Seville's Etymologies*, 2 voll., Charlotte, Medieval MS, 2005.

VV.AA. 1994 = *Manoscritti e opere a stampa nella Biblioteca Statale di Lucca. Mostra antologica*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994.

On the Obelisk in the Poesis Osca by Jacob Balde

SOMMARIO

Nel 1647, Jacob Balde, SJ, crea un'opera d'arte linguistica: un obelisco con una profezia del Trattato di Ulma in lingua osca. Tra le parole in questo 'osco' creato artificialmente, il poeta inserisce immagini di stemmi, assimilando così il suo manufatto a un obelisco egizio, come se fosse screziato di geroglifici.

Parole chiave: Jacob Balde, lingua osca, antiquaria, obelisco, araldica.

ABSTRACT

In 1647, Jacob Balde, SJ, creates a linguistic work of art: an obelisk with a prediction of the Truce of Ulm in the Oscan language. Between the words in this artificially created 'Oscan', he places images of coats of arms, thus achieving similarity of his artifact with an Egyptian obelisk, as if dotted with hieroglyphs.

Keywords: Jacob Balde, Oscan language, antiquarianism, obelisk, heraldry.

In this essay I would like to straighten out one very ornately twisted parabola, a true creation of the Baroque era: namely, the coming into being of an obelisk, engraved with the prediction of the Truce of Ulm in the Oscan language. In 1647, Jakob Balde (1604-1668)¹, a German neo-Latin Jesuit poet, published a description of an imaginary memorial stone – an obelisk – engraved with the prophecies of the Treaty of Ulm, concluded between France, Sweden, and Bavaria on 14th March of the same year that this bizarre book was published². To show the antiquity of his archaeological artifact, Balde not only notes the damage to the stone, and, accordingly, the reason for the fragmentation of the inscription, but first of all asserts that it was composed in the Oscan language: a language that became extinct by the end of the 1st century BC, and now acknowledge thanks to epigraphic monuments dating from between 400 to 80 BC³. Naturally, Balde's 'Oscan' is a kind of archaized Latin, artificially created from the glosses of the ancients; but the choice itself is remarkable, as it convincingly reflects the Baroque taste for anything out of the ordinary, unusual and strange: such as the irregularly shaped pearls from which this period in art history takes its name (according to one of the etymologies).

Thus, it is the obelisk, engraved with the prediction of the Treaty of Ulm in Oscan, the subject under consideration here. Though the author never hides the

¹ Rediscovered in the 18th century by Johann Gottfried Herder (1744-1803), Balde, the 'German Horace', was never forgotten since, as can be seen from the constantly updated bibliography by Wilfried Stroh (<https://stroh.userweb.mwn.de/balde-bib.html>).

² BALDE 1647.

³ For a description of the corpus, see, most recently, POCETTI 2020, I am very grateful to the anonymous reviewers for suggesting me this title and for pointing out a typo here. Naturally, all remaining typos are mine, as well as all translations.

completely imaginary nature of his invention, the materiality of the obelisk is implicit in Balde's descriptions, as we shall see later. As an object, this monument had a very short biography: in the autumn of 1647, the Truce of Ulm that the obelisk celebrated was broken, but the Peace of Westphalia was signed a year later, thereby ending the 'Thirty Years' War. Nevertheless, though on paper, the Balde obelisk lives on and today its main value is as testimony to the interest in the Oscan language in premodern Europe. The two main questions of this study are Why an obelisk? and Why the Oscan language?

1. In Balde's time, even the sporadic use of archaic words in the production of Latin was considered inconsistent with the concepts of beauty in rhetoric; it was even worse with the words that the ancients glossed as of Oscan origin. Languages and dialects have reputations: some are considered more elegant and therefore attractive to imitate, others less so. Much to the regret of the Oscan language which was recognized as a distinct language (and not merely a primitive and barbaric phase of Latin) rather late⁴, for a long time, it was denied some inherent eloquence. This reputation was established in antiquity and, later, 15th and 16th centuries humanists merely echoed the ancients, whose status as the highest authorities in the matter of taste was indisputable. *Qui Obsce et Volsce fabulantur, nam Latine nesciunt* («Those who speak Oscan and Volscian, for they do not know Latin», fr. 175 Ribbeck), a quote from Titinius, a Roman author of the *fabula togata* from the first half of 2nd century BC, became a proverb for any illiterate with poor Latin. This expression became known throughout early modern Europe thanks to Erasmus of Rotterdam who included it in the *Adagia*, a collection of ancient proverbs and a true 16th century bestseller⁵. It is believed that Titinius' sentence even attracted the attention of Erasmus thanks to a certain Italian case.

In Rome in 1513, the young Mariangelo Accursio (1489-1546) – who would later become a distinguished classicist – published an *Osci et Volsci Dialogus*, where he re-enacted Titinius' phrase on stage⁶. A proverbial Oscan and Volscian were introduced, speaking together in a purposely monstrous and ridiculous mock Latin, until the personification of Roman eloquence enters the stage to whip them like negligent schoolchildren. Even his contemporaries recognized Giovan Battista Pio (c. 1468-1543), a philologist from Bologna, as a target of Accursio's parody⁷; however, the farther from Italy in time and space, the more insignificant the real events behind the *Osci et Volsci Dialogus* became. This text was to take on

⁴ Thus, for example, Carl D. Buck felt it necessary to emphasize, as late as 1904, that «Oscan was not a mere patois» at the opening of his *Grammar of Oscan and Umbrian* (BUCK 1904, 6). Whatever the reasons for such a statement, properly speaking, the Oscan is called language all the time, from «the earlier Roman authors» cited by Buck (*ibidem*) to, for example, Balde in this work (e.g. *De Veteri Oscanorum Lingua*, BALDE 1647, 1-2). But, in a meaning close to ours today, 'language' (as applied to the Oscan) began to be used from the end of the 18th century: POCCHETTI 2020, 466; POCCHETTI 2021, 243-245. I thank both anonymous reviewers for these bibliographical references and, in general, for their remarks which made me reconsider my original beliefs.

⁵ For a modern edition see SALADIN 2011.

⁶ ACCURSIUS 1513; BENEDETTI 2013.

⁷ BENEDETTI 2020, 38-39, n. 123.

a life of its own, becoming popular with philologists, and was republished many times, especially in Germany⁸.

Denouncing the use of archaic Latin words has become a real obsession north of the Alps. Judging by the power of the metaphors used by the authors of treatises on rhetoric – dangerous rocks that threaten to wreck a ship – one would think that many cherished the Asian style⁹, but this is not so. Tom Deneire, who recently interested himself in discovering against whom all these warnings were written, found but only one representative¹⁰. At the same time, Accursio's satire continued to be reprinted, with prefaces repeating the trope about rocks, so that the reader would in no case decide to take the text offered by the reprint as a model¹¹. Like all satires, Accursio's exaggerates too: it renders Giovanni Battista Pio – a quiet and harmless university professor and pedant¹² – a caricature, exposing him as his complete opposite, two barbarians who distort Latin and consider the resulting language as the pinnacle of eloquence. But the question is precisely about language: such satire composed of the words of an artificial language can be found amusing only by similar pedants; as has been remarked on several occasions, it is very hard to believe that *Osci et Volsci Dialogus* could be showcased in the theatre as its title promised as none of the public would understand it¹³. Only in the library could its text bring laughter, read alongside a dictionary.

Balde's work is not a satire, although it contains some humorous notes. It is the first attempt to use the Oscan language not to ridicule a fellow Latinist, but as a gift to a Latinist friend. As the paratext of the book shows, *Poesis osca* is dedicated to *Memmius*, a French diplomat, one of the architects of the Peace of Westphalia, Claude de Mesmes, comte d'Avaux (1595-1650). As Ambassador of Louis XIV, he represented France in the negotiations in Münster that led to the Peace of Westphalia. D'Avaux was a polyglot with an impressive knowledge of classical languages and literature, and at the Westphalian Peace Congress he advocated for Latin to become the language of negotiation¹⁴. He had long noticed the talent of the young Balde as a poet and appreciated his poems. The two became fast friends. As Wilfried Stroh, in an article devoted to this friendship between a poet and a statesman, notes, nobody else at that time wrote so much about peace: Balde's poems were in demand among the (of course, elite) public¹⁵. And it is astonishing how, when asked by the French negotiators to immortalize Ulm's Truce in poem, our poet was able to find a whole new subject yet again¹⁶.

⁸ COMBONI 2020.

⁹ WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF 1900; D'AMICO 1984.

¹⁰ DENEIRE 2011.

¹¹ CARVER 2007, 262-280.

¹² WATSON 1993, 12.

¹³ BENEDETTI 2020.

¹⁴ BRAUN 2005.

¹⁵ STROH 2017, 228.

¹⁶ STROH 2017, 237.

He decided to use the Oscan language in the *Drama georgicum* to represent the peasants, a category of people for whom no dramatic genre was prescribed. Dramatic genres were distributed by class: tragedy was intended for the aristocracy, comedy for the bourgeoisie, and peasants was assigned with idyll, poetic compositions in which they could undertake dialogues, but not act – their role was to blend into the landscape¹⁷. But just as collectively – as part of the countryside ravaged by the war – they are the most war-suffering part of the population¹⁸. In the introduction, Balde explains to the reader how he needed «rough, wild, and piercing» (*saevius, hispidis, stridentibus*) words to describe the horrors of war; he used the same lexical material – but in a more positive sense – to convey how the peasants should have enjoyed their long-awaited peace: just as harshly, but sincerely¹⁹.

Of course, he has to justify his choice of language adding a several-pages long insert in prose to his work (which can be compared to a certain dossier, a collection of rather heterogeneous texts) proffering reasons why archaic Latin should not be used in speech²⁰. In essence, he rewrites the main points of many writers before him. Balde shares the findings of previous discussions, literally following their results; by putting ‘Oscan’ words in the peasants’ mouths, he imagines how they could express their feelings there, in their simple huts, where rhetoric never entered. If the Oscan language is to be avoided because of its primitiveness, it would follow then that it would be best suited to represent archaic antiquity. And Balde knows that the oldest stages of a language are best preserved in the countryside, among the peasants²¹.

2. However, Balde does not limit himself to merely making excuses: he translates everything into pure Latin. Indeed, his idea works best between languages; his drama has no formal plot; his work consists in several texts in which the author reads the roles, alternating between Latin and ‘Oscan’, immediately translated into Latin. Used like magical lenses, the two languages allow us to watch the Bavarian peasants in the countryside celebrating the truce – all these visions will disappear as soon as the author falls silent. And he will fall silent when the waters of the magical source of inspiration from which he drinks dries up. Indeed, it is to these waters that the entire work owes its existence. The first pages of the dedication to Claude d’Avaux, together with another two pages summarizing the history of the Oscan language as it was known at the time, are followed by a description of our poet’s walk through the countryside. The first person he meets there is his long-time acquaintance, Thalia, the muse of comedy and bucolic poetry, whom the poet references in many of his poems²². She leads the poet to the spring, which Balde calls *Hipp-osco-crenes*: this neologism represents

¹⁷ BENJAMIN 1974, 244-245.

¹⁸ Cfr. BALDE 1647, 24.

¹⁹ BALDE 1647, 2.

²⁰ *Dissertatio post inventam Hipp-osco-crenem*, in BALDE 1647, 23-26.

²¹ BALDE 1647, 2.

²² See, e.g., KAGERER 2014, 648.

the transformation of the traditional spring of poetic inspiration, Hippocrenes, that was struck by the hoof of the winged horse Pegasus on Mt. Helicon, into a more ‘specialized’ spring for the most ancient, Oscan, poetry. «Plautus drank from here», Balde begins to list, «Actius, Lucretius etc.»²³, so he too follows their example and drinks the holy water, and, gradually, his language changes from pure Latin to less euphonious words, the Oscans. The text that follows is a record of a poetic fury, an *enthusiasmus* that lasted six hours, as Balde notes in one of the subtitles of his work²⁴. In the 1640s, he wrote several such ‘enthusiasms’ – poetic compositions describing possession by the spirit of Apollo or the Muses, known collectively as *furor poeticus*²⁵ – but in our case this genre takes on an unexpected new twist. The classic motif of a poet, whose body becomes a medium for the apollonian verb, usually implies perfect submission to the divine will, and, generally, agreement on both sides, but not in our case. Our poet does not obey the muse Thalia, who is trying to dissuade him from his intention to drink from the spring. In line after line of arguing, Thalia even resorts to threats, until she finally gives in and succumbs to the poet’s whim²⁶. Thus, Balde once again pays tribute to Oscan’s reputation as being unsuitable for poetry. On the other hand, it is the same poetic phrenzy that best justifies the introduction of Oscan in an *enthusiasmus*, when some roughness can be attributed to an overly zealous *furor poeticus*.

But even before Balde begins to speak ‘Oscan’ in verse, we learn that now his friend Didacus Cyrisatus²⁷ has joined the poet’s walk. Balde introduces this character to be a witness to his visions. Firstly, the poet needs a friend with whom to share the amazement of what is happening around them in the forest where they found themselves, and secondly, it is his learned friend who recognizes the inscriptions on the stone as Oscan. Indeed, the monument appears in the story in the most dramatic way. Suddenly, the forest is filled with sounds, which Balde compares to the ringing of bronze tympana produced by the worshipers of Cybele. The source of this metallic noise soon becomes clear: such tinnitus is emitted by the stone itself, dotted with mysterious writings and pictures. Didacus assumes that this is a fragment of Parnassus, and both friends imagine how it is transported to the forest by Fauns and Satyrs with their bare hands, without pulleys or levers or other special machines (*nullis trochleis aut vectibus aliove instrumento opus fuisse*)²⁸. If references to Fauns, Satyrs, Parnassus, and even the sounds of the cult of Cybele aimed to recreate the atmosphere of the

²³ BALDE 1647, 18-19.

²⁴ BALDE 1647, 13: *Inventio Hipp-osco-crenes. Auctor, socio Didaco Cyrisato, comitantibus ad obstacula viae removenda aliquot Satyris, post repertum mysticis plenum characteribus saxum, ad Hipp-osco-crenen penetrat. Bibit. Ex Romano vate fit Oscanus. Primitiae metamorphoseos et sancti furoris in laudes illustrissimorum Claudii et Henrici Memmiorum consumuntur. Enthusiasmus quem passus est auctor Idibus Julii anno MDCXLVII. Duravit sex horas.*

²⁵ For the *furor poeticus* in neo-Latin poetry in general see LEROUX, SÉRIS 2018, 151-313; for the *enthusiasmus* in Balde, see SMEESTERS 2018.

²⁶ BALDE 1647, 5-11.

²⁷ Identified as Johann Baptist Cysat (1587-1657), a Swiss Jesuit priest who was also a renowned mathematician and astronomer, in FALLER 2005, 275, n. 40.

²⁸ BALDE 1647, 61.

most generalized classical antiquity, this last detail comes from a more precise context.

3. All monographs and dissertations on obelisks focussed on the transportation thereof from Egypt to other countries (Rome especially). Camillo Agrippa (before 1535-after 1595), a Milanese fencer and engineer, even devoted an independent work to the issue of moving an Egyptian obelisk to St. Peter's Square in Rome²⁹. While these first studies, which began to appear in print in the 16th century, did not contain illustrations, the transportation of the *Obeliscus Pamphilius* in Athanasius Kircher's famous work was lavishly illustrated. While Agrippa describes an event he witnessed in words and without diagrams, Kircher uses engravings to illustrate the completely imaginary journey of an obelisk in ancient times: first by boats along the Nile and then by ships on the sea to Rome³⁰. Kircher's alleged 'decipherment' of the Egyptian hieroglyphs on Pamphili obelisk were printed in magnificent in-folio volumes a few years after the conclusion of the Peace of Westphalia and the publication of Balde's *Poesis osca*, but many in Europe knew that Kircher had been engaged in obelisks for twenty years before the solemn publication³¹. Although Balde makes no direct reference to his brother in the Jesuit Order, it looks like nevertheless he knew his work and, in any case, he followed the same pattern as Kircher.

It appears, indeed, as if Balde checks all the boxes of the standard description of an obelisk. In a poetic work, he contrasts the epic transportation of the obelisk by land and sea – a triumph of engineering – to the mythical creatures carrying the stone from Greece to Bavaria by sheer muscle strength alone. The next point that was always discussed, was the kind of stone from which an obelisk was cut. Michele Mercati (1541-1593), a physician at the papal court, for example, argued in his *Degli obelischi di Roma* that true Egyptian obelisks were always made only from red granite and no other stone³². In addition to numerous testimonies by ancient authors regarding the material of obelisks, Mercati, known for his interests in mineralogy, also cites samples that he saw in person and could identify their material. In Balde, as we have already said, this examination is entrusted to the learned friend Didacus Cyrisatus, who believed the monument to be a fragment of the Parnassus rock³³. The authoritative opinion of his friend is even more vital in regard to the third invariable point of all dissertations on obelisks: language and content of their inscriptions.

4. Curiously, the text regarding the obelisk does not appear in *Poesis osca* immediately, or even: rather like a hologram, there is interference of the image before it settles. Before being presented to the reader in the form of a careful transcription in the last pages of the *Poesis osca* with all missing syllables or letters

²⁹ AGRIPPA 1583.

³⁰ KIRCHER 1650, 90.

³¹ STOLZENBERG 2013.

³² MERCATI 1589, 3-13.

³³ BALDE 1647, 63.

noted, the obelisk is briefly described at the beginning in verse. Balde and Didacus have just found a stone with letters on it, which they begin to read:

Legamus: ALGU SERPULA CUM BOA
NO CET, GEMUR SIS FLE MINA, SIS PITI
LETUM SIBINNA. Sed, quid ista
significant, Cyrisate, verba?³⁴

Cyrisatus does not answer this question directly, he does not translate the phrase, but explains the context:

Anteiqua, credo, sunt ABORIGINUM
jamque OSCA sunt, per Palladis Aegidem
incisa contemplare saxo
ambiguos simulacra vultus,
ac discolores pone ferentia
et ante formas³⁵.

Thus, we understand that the serpents (*serpula cum boa*) in this enigmatic phrase refer to the Gorgon Medusa from the Gorgoneion on the armour of Athena, and that these words are carved around and thus contemplate those whom the gorgon's gaze turns to stone and that the meanings of the words do not remain the same but change over time. Although the friends read it from the stone, this initial phrase does not appear again in 'Oscan' language in the transcription of the full obelisk text. This example anticipates Balde's interpretive method with regard to all four sides of the obelisk: neither will the full text be translated by the author, but some images will be inserted between the 'Oscan' words to help the reader. As Didacus continues:

Non aliter suas
commiscet Aegyptus figuras,
cum loquitur, reseratque sensa
pictura mentis muta vicaria³⁶.

The mention of Egypt at this point helps the reader to imagine the author's intention to construct his fictional artifact as an obelisk with text interspersed with symbols: unlike obscure Oscan, Egyptian monuments with hieroglyphs were much better known amongst the learned public³⁷. The images that Balde uses interspersed with 'Oscan' words, were known to the public too: these are

³⁴ BALDE 1647, 16: «Let us read: *algu serpula cum boa nocet, gemursis flemina, sispiti letum sibinna*. But what do these words mean, Cyrisatus?».

³⁵ BALDE 1647, 16: «I believe, these are ancient, Oscan words of the original inhabitants. They are carved on the aegis of Athena to gaze at the strange faces of statues made of stone and having different shapes before and after».

³⁶ BALDE 1647, 16: «Not differently Egypt mixed its figures: when a picture speaks, it unlocks meanings, the picture, a mute vicar for the mind».

³⁷ CURRAN 2007; GIEHLOW 2015.

coats of arms of political powers that took part in the signing of the Ulm armistice. In the transcription, Balde will directly name the images as coats of arms as early as the very first footnote, but in the poetic ecphrasis of the obelisk, he can afford to be more mysterious and leave the reader alone to solve riddles³⁸. The authors' eye picks out symbols here and there, emphasizing how similar they are to Egyptian ones. Such comparisons divert the reader's attention, as aenigmas do. Indeed, a «foot, a vulture between the horns of a bull, a dog and an ox»³⁹ could sound very 'Egyptian', but in fact all these, like the rest of the symbols listed by Balde, are found on coats of arms⁴⁰. If a common reader at this stage could continue to be distracted by Egypt, unaware yet about heraldic imagery, the main reader of Balde's work, *Memmius*, should recognise his own coat of arms in these verses:

Subter Leonis bisgemini iubae.
 Utroque coelum Luna versus
 erigitur manifesta cornu.
 Nat stella tractus inter aquatiles⁴¹.

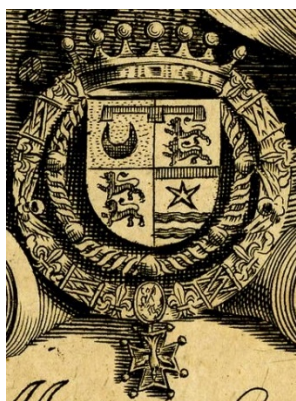


Figure 1. The coat of arms of the comtes d'Avaux, detail from the portrait of Claude de Mesmes in the British Museum (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-2196-2196)

The twin lions, the moon, rising both its horns towards the sky, and the star swimming in the waves are all depicted on the coat of arms belonging to Claude de Mesmes, comte D'Avaux (cfr. fig. 1). If not for poetic meter and metaphors, such a description of the coats of arms, carved on stone, could pass for an epigraphic one.

At a time when common protocols for visual information notation had not yet been established, the methods for publishing epigraphic monuments were

³⁸ Cfr. Oedipus, mentioned by BALDE (1647, 18) in connection with the mysteries offered by his obelisk, and Kircher's title *Oedipus Aegyptiacus* (1652-1654); obviously both share a common imagery.

³⁹ BALDE 1647, 16: *Hic pes, et inter cornua bubali / vultur; remorsurove junctus / bubo cani* etc.

⁴⁰ This is especially evident in heraldic dictionaries, where different coats of arms are given for each element, e.g., PALLIOT 1664.

⁴¹ BALDE 1647, 17.

quite simple. As Christopher Wood emphasizes in an excellent article⁴², pre-modern epigraphists could not simply copy inscription texts if they wanted to give them special status, distinct from mere manuscript texts. Fixing the appearance of monuments on paper served not only to confirm their materiality and autopsy of transcription authors; sometimes scholars passed on texts that they themselves did not fully understand to their colleagues, either contemporary or future⁴³. Remarkably, this is exactly what Balde does with the full text on the obelisk. He transmits it but confesses that he does not dare translate it for fear of committing all possible kinds of errors, from linguistic ones to profanation of the sacred text addressed to Apollo. He puts his hopes on his readers, whom he teases to decipher the text in the manner of an exemplary schoolteacher. This is the most adventurous moment in the whole work, when the author conveys to the enthusiasm of two archaeologists, Balde and Didacus Cyrisatus, who had just discovered the obelisk in the forest, and, having already found out that these were ‘Oscan’ inscriptions, suddenly saw the numbers on it. First they see ‘forty’ and ‘seven’; moss, covering the stone, prevents the friends from seeing any other numbers, and after a moment of suspense, they pluck the moss off and see the ‘six hundredth’: that is, the very year in which they are, 1647, read backwards. There is no limit to their amazement and joy; the friends understand that they have found a message from the past, a prediction, and a cascade of exclamations follows:

Si Lapis iste praesagia spirat! si proponit aenigmata! si continet
numen inclusum! si Osco sermone, Phoebus in Obelisco latens
vaticinatur! si usque in nostra tempora, et quidem Annum
defluentem quadragesimum septimum procurrit! Quis autem
explicet? quis suis quaeque conferat locis, disponatque, ut
coniectare possit?⁴⁴

This last question, literally «who divides the passages, distributes them for a conjecture?», suggests that the original text on the obelisk was imagined by Balde to be written in one piece, without spaces between the words. As we know, ancient inscriptions were frequently created as conjoint letters without spaces between words, and in order to be understood, they had to be read aloud. Balde takes on this role: he dictates to his friend the words from the obelisk which learned Didacus writes down. The result of this reading is published as the final part of *Poesis osca*.

5. This transcription looks quite professionally done, even to a modern eye. Jacob Balde marked missing words with dashes (*truncatas, sive corruptas sententias*

⁴² WOOD 2001.

⁴³ WOOD 2001, 94.

⁴⁴ BALDE 1647, 63: «What if this stone breathes presages? Offers riddles? Contains the name of the deity? What if Apollo, hidden in the obelisk, vaticinates in the Oscan language? What if he has reached our times, the current year, one thousand six hundred and forty-seven? But who will explain? Who will arrange the text, making it suitable for an interpretation?».

linea subduximus) and missing syllables with an asterisk at the beginning or end of the words (*praemorsa capita vel extrema verborum, asterisco notata sunt*)⁴⁵. These dashes are calculated and not accidental: if a paper model is made from the printed text, then one can see, for example, that the author imagined the upper right corner of the obelisk was broken (fig. 2). The symbols are not drawn in the text (which would require completely different printing capacities, and Balde was apparently in a hurry with his offering) but are indicated by the letters of the footnotes (*literae inercialares, emblemata visa designant, ad calcem subijcienda*)⁴⁶. What makes me think that these *emblemata visa* should have been just mentally visualized in the text, and not, for example, read in the manner of rebuses? The meter of the inscription.

Line 31 in front of the stone (*auguralis saxi facies anterior*) can be read in full verse: *O Meddix bicolos: Coge admissivas Aves* («O two-colored Meddix, perceive favourable birds [i.e., positive prediction]»)⁴⁷. In the middle, after the word *bicolos*, one had to add an image, a shield, *chypeus*. If this three-syllable word were appended to a sentence, such a reading would break its poetic dimension, as well as its meaning. As a word *chypeus* would be unnecessary here, but very appropriate and even explanatory as an illustration. The word *chypeus* was struck on a taler that was in use in Bavaria at the time. Maximilian's coat of arms was on the other side of the taler and the text *Chypeus omnibus in te sperantibus* («Shield of all who put their hope on you») on the other⁴⁸. Thus, line 31 tells of the elector of Bavaria, he is *Meddix*, Oscan equivalent for *magistratus*⁴⁹. The adjective *bicolos*, two-coloured, was meant to show white and blue, colours that still symbolize Bavaria today. A few lines above, footnote *i* means *fascēs colligati*: a bundle of wooden rods, tied with leather strips, so the reader had to imagine their image between the words. At the same time, the *fascēs* were in the coat of arms belonging to Cardinal Mazarin (1602-1661), who represented France in the Treaty of Ulm. In ancient Rome, a *lictor* carrying the *fascēs* had to follow a government official and personify power with his willingness to punish transgressors. Assuming this was the intention, the mention of the *fascēs* along with Elector Maximilian and Cardinal Mazarin becomes clear: the former is imagined by the poet as a *magistratus* who gives orders, and the latter by the role of *lictor*, as a representative of the executive power. The pictures were not supposed to be read; they have to be imagined as if they were drawn as illustrations of a poem.

Perhaps not all iconic images inserted between Balde's words should have pointed to specific persons. On the right edge of the obelisk an image of a Triton

⁴⁵ BALDE 1647, 64.

⁴⁶ BALDE 1647, 64.

⁴⁷ BALDE 1647, 65. The phrase «favourable birds» is a quotation from the dictionary of the Roman antiquarian Festus (*De verborum significatione libri XX*, s.v. *Admissivae aves*), whom Balde directly names among his sources (BALDE 1647, 25).

⁴⁸ Kreismuseen Alte Bischofsburg Wittstock, <https://brandenburg.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=7668>.

⁴⁹ See, e.g., the voice *Meddix* in LAUREMBERG 1622, 270. The same term is considered in context in one of the recent titles, CAPPELLETTI 2011, for which I am grateful to an anonymous reviewer.

(*Triton Marinus*) was supposed to be in a verse with a word missing the beginning, which is marked with an asterisk (*At tu ventos* - - - *ockolmia, face*)⁵⁰. This is Stockholm, *Stockolmia*, and it is *ventosa*, windy. With Triton, it was apparently meant to refer to Sweden as a naval power. At the same time, these heraldic symbols also form the pictoriality of the verses themselves: the image of Pegasus was to be added to the line in which Apollo is spoken⁵¹. This winged horse does mean poetry, but the same image was represented on coats of arms, both contemporary to Balde and ancient⁵². The symbols follow each other line by line; those readers who enjoyed solving riddles found plenty of food for thought here.

Naturally, it is difficult for us today to do the same: all these symbols were probably familiar to Balde readers, but for the most part they are mysterious to us. If Balde had not limited himself to words in the footnotes alone but had placed images between the words of the inscription, we could be more certain which coats of arms he had in mind. As is known, in heraldry a virtually infinite number of variations is achieved not only by varying the geometric shapes and background colours of the coats of arms, but also by the characteristic postures of the figures. For example, animals on coats of arms can be found in several positions: an indication *ursus* as in Balde⁵³ is not enough to identify the coat of arms, since the bear can stand on all four paws or only on two, as on the coat of arms of Berlin, or may be represented by its head alone. Where we today must scroll through ancient heraldic treatises⁵⁴, for Balde's contemporaries these symbols were, on the contrary, meant to illuminate the meanings of his work.

The Truce of Ulm, but especially the Peace of Westphalia, was celebrated with many works of art, paintings and jewellery, goblets and statues. Balde the *Sprachkünstler* («linguistic artist» as brilliantly called by Wilfried Stroh⁵⁵), shows himself no less a virtuoso among other great artists, whose imagination was determined by the tastes of the epoch (mythological allegories), by individual craftsman skills and by physical properties of the material. Balde's original impulse to erect a monument to the Truce of Ulm determined all the other elements of his creation. It is not surprising that he chose the obelisk: being a very mastered form in the cultural space, it provided more surface for text along all four sides than a commemorative plate. As for the hieroglyphs – an indispensable attribute of an obelisk – Balde's other, more original, decision to use Oscan as the language of inscription also contained several implications, developed by him with all virtuosity. This choice allows Balde to create the illusion of a truly ancient inscription and to reason about beauty in rhetoric and poetry in a non-trivial way: through dialogues between a poet and a nymph, or between peasants and Mercury, or between an archaeologist Balde and a friend, a sophisticated epigraphist, but above all between the author and the reader.

⁵⁰ BALDE 1647, 69.

⁵¹ BALDE 1647, 65, n. c. *Equus alatus*.

⁵² PALLIOT 1664, 59; CASAUBON 1615, 8.

⁵³ BALDE 1647, 67, n. b.

⁵⁴ [SIEBMACHER], 1657.

⁵⁵ STROH 2017, 241.

Reconstructed from Latin, his Oscan is a tame variant of an ancient mysterious language, with an appropriate balance between the cryptic and the familiar. For his reader, the pleasure of the text, like the pleasure of examining a piece of jewellery, came from recognizing familiar Latin words in their archaic forms, but also from noticing completely new and unusual elements, both linguistic and visual.

Bibliography

ACCURSIUS 1513 = *Osci et Volsci dialogus ludis Romanis actus*, Roma, Ioannes Beplin, 1513.

AGRIPPA 1583 = *Trattato di Camillo Agrippa Milanese di trasportar la Guglia in su la Piazza di San Pietro*, Roma, Francesco Zanetti, 1583.

BALDE 1647 = *Poesis Osca sive Drama Georgicum in quo Belli mala, Pacis bona Ex occasione <cur>rentis Anni quadragesimi septimi Descripta repræsentantur carmine antequo Attellano (sic), Osco, Casco. In gratiam [...] Claudii Memmii Comit. de Anaux [...] Auctore Iacobo Balde è Societate IESV* [München, s.e., 1647].

BENEDETTI 2013 = S. BENEDETTI, *Roma, settembre 1513: spettacolo, poesia, e satira in Theatro Capitolino*, in L. ISEBAERT, A. SMEESTERS (edd.), *Poésie latine à haute voix (1500-1700)*, Turnhout, Brepols, 2013, 111-131.

BENEDETTI 2020 = S. BENEDETTI, *Ludis Romanis actus. Aspetti teatrali dell'Osci et Volsci dialogus di Mariangelo Accursio*, in G. CRIMI (ed.), *Il teatro a Roma prima della Cortigiana (1525) di Aretino*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2020, 15-41.

BENJAMIN 1974 = W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, 203-430.

BRAUN 2005 = G. BRAUN, *Une tour de Babel? Les langues de la négociation et les problèmes de traduction au Congrès de la paix de Westphalie (1643-1649)*, in R. BABEL (ed.), *Le diplomate au travail. Information und Kommunikation im Umkreis des Westfälischen Friedensprozesses*, München, Oldenbourg, 2005, 139-172.

BUCK 1904 = C.D. BUCK, *Grammar of Oscan and Umbrian. With a Collection of Inscriptions and a Glossary*, Boston, Ginn, 1904.

CAPPELLETTI 2011 = L. CAPPELLETTI, *Le magistrature italiane. Problemi e prospettive*, «Index» 39, 2011, 323-338.

CARVER 2007 = R. CARVER, *The Protean Ass. The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

CASAUBON 1615 = *Auli Persi Flacci Satirarum liber, Casaubonus recensuit, & Commentario Libro illustravit*, Paris, Drovart, 1615.

COMBONI 2020 = A. COMBONI, *Note sulla fortuna dell'Osci et Volsci dialogus di Mariangelo Accursio*, in V. SANZOTTA (ed.), *Una lingua morta per letterature vive: il dibattito sul latino come lingua letteraria in età moderna e contemporanea*, Leuven, Leuven University Press, 2020, 1-23.

CURRAN 2007 = B.A. CURRAN, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

D'AMICO 1984 = J.F. D'AMICO, *The Progress of Renaissance Latin Prose: The Case of Apuleianism*, «Renaissance Quarterly» 37, 1984, 351-392.

- DENEIRE 2011 = T. DENEIRE, *Apuleianismus transalpinus: Fact or Fiction?*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 73, 2011, 7-31.
- FALLER 2005 = S. FALLER, *Satirisches in Baldes De eclipsi solari*, in FREYBURGER, LEFÈVRE 2005, 257-283.
- FREYBURGER, LEFÈVRE 2005 = G. FREYBURGER, E. LEFÈVRE (edd.), *Balde und die römische Satire*, Tübingen, Narr, 2005.
- GIEHLOW 2015 = K. GIEHLOW, *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. With a Focus on the Triumphal Arch of Maximilian I*, Leiden-Boston, Brill, 2015 (or. ed. *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance: besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I*, Wien, Tempsky, 1915).
- KAGERER 2014 = K. KAGERER, *Jacob Balde und die bayerische Historiographie unter Kurfürst Maximilian I: Ein Kommentar zur Traum-Ode (Silvae 7,15) und zur Interpretatio Somnii*, München, Utz, 2014.
- KIRCHER 1650 = *Athanasii Kircheri e Soc. Iesu Obeliscus Pamphilius [...]*, Roma, Typis Ludouici Grignani, 1650.
- LAUREMBERG 1622 = *Iani Gulielmi F. Laurenbergi Antiquarius in quo praeter antiqua et obsoleta verba ac voces minus usitatae, dicendi formulae insolentes [...] adiecta est in fine vetustiorum vocum ex glossariis aliquot collecta farrago*, Lugduni, Ioannis Anard, 1622.
- LEROUX, SERIS 2018 = V. LEROUX, É. SERIS (edd.), *Théories poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2018.
- MERCATI 1589 = *Degli obelischì di Roma di Monsig. Michele Mercati protonot. apostolico*, Roma, Domenico Basa, 1589.
- PALLIOT 1664 = *La vraye et parfaite science des armoiries, ou l'indice armorial de Feu Maistre Louvan Géliot [...] augm. [...] par Pierre Palliot*, Paris, Frederic Leonard, 1664.
- POCETTI 2020 = P. POCETTI, *Lingue sabelliche*, «Palaeohispánica: Revista sobre lenguas y culturas de la Hispania antigua» 20, 2020, 403-494.
- POCETTI 2021 = P. POCETTI, *Aux sources de la philologie «italique»*, in C. BONNET, J.-F. COUROUAU, É. DIEU (edd.), *Lux philologiae. L'essor de la philologie au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2021, 227-253.
- SALADIN 2011 = J.-CH. SALADIN (ed.), *Érasme de Rotterdam: Les Adages*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- [SIEBMACHER] 1657 = *Das Erneuerte und vermehrte Teutsche Wappenbuch*, Nürnberg, Fürst, 1657.
- SMEESTERS 2018 = A. SMEESTERS, *Enthousiasme, fureur poétique et puissance imaginative chez le jésuite Jacob Balde (1604-1668)*, «Atlante. Revue d'Études Romanes» 9, 2018, 69-88.
- STOLZENBERG 2013 = D. STOLZENBERG, *Egyptian Oedipus. Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2013.
- STROH 2017 = W. STROH, *Claude de Mesmes d'Avaux und Jacobus Balde S.J. Eine Lateinerfreundschaft im Schatten des Dreißigjährigen Kriegs*, «Les Études Classiques» 85, 2017, 219-266.
- WATSON 1993 = E.S. WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF 1900 = U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Asianismus und Attizismus*, «Hermes» 35, 1900, 1-52.
- WOOD 2001 = CH.S. WOOD, *Notation of Visual Information in the Earliest Archaeological Scholarship*, «Word & Image» 17, 2001, 94-118.

SERGIO AUDANO

Leopardi e l'ombra di Alcesti.

Tracce euripidee in Sopra un basso rilievo antico sepolcrale

SOMMARIO

Questo articolo si propone di porre in luce le consonanze, finora ignorate dalla critica, tra la canzone *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* di Leopardi e il mito di Alcesti, nella versione offerta dalla tragedia di Euripide.

Parole chiave: Alcesti, Euripide, Leopardi

ABSTRACT

This article aims to highlight the consonances, hitherto ignored by criticism, between Leopardi's poem *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* and the myth of Alcestis, in the version offered by Euripides' tragedy.

Keywords: Alcestis, Euripides, Leopardi

Una densa nota di Giuseppe Serra, nella sua *Introduzione* all'edizione dell'*Edipo a Colono* curata da Andrea Rodighiero, accosta idealmente, per la prima volta, l'*Alcesti* euripidea a uno dei canti leopardiani meno frequentati, che solo in anni recenti sta riscuotendo da parte della critica l'attenzione che merita, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*¹. Alludendo al celebre *logos* di Creso nel primo libro di Erodoto (1, 31) e al ben noto episodio degli argivi Cleobi e Bitone che, nel pieno della loro giovinezza, ottennero dalla divinità la morte come ricompensa per la loro devozione, dopo aver trainato il carro della madre sacerdotessa fino al tempio dove era attesa per un rito², lo studioso scrive: «ma a quella felicità corrisponde il lutto inconsolabile di chi rimane e non sappia dire “domani ci rivedremo in Paradiso”»: si rilegga l'*Alcesti* o del nostro Leopardi il canto *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*³.

La suggestione di questo accostamento è indubbiamente molto attraente, ma chi volesse trovare qualche spunto più puntuale in uno dei tanti, anche molto

¹ Nel contributo uso per brevità questa denominazione, peraltro di uso comune, anche se notoriamente il titolo ha un andamento più articolato, che è strettamente funzionale, nella sua dimensione mimetico-figurativa, all'interpretazione complessiva del canto, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire accomiatandosi dai suoi*.

² Sulla valenza religioso-rituale dell'episodio di Cleobi e Bitone si rimanda a CHIASSON 2005. La vicenda dei due giovani, per il tramite della menzione nella *Consolatio ad Apollonium* attribuita a Plutarco, dove sarà associata al ben noto monastico menandro *ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νεός* (*dis ex. fr. 4 Sandbach*), arriverà fino a Leopardi e alla ben nota traduzione di questo verso in «Muor giovane colui che al cielo è caro» posta in epigrafe ad *Amore e Morte* (si rimanda ad AUDANO 2014).

³ RODIGHIERO, SERRA 1998, 36, n. 34. Lo stesso studioso è poi tornato sul punto anche in SERRA 1999, valorizzando in particolare la densa interpretazione della tragedia euripidea da parte del suo maestro Carlo Diano.

autorevoli, commenti ai *Canti* del Recanatese resterebbe purtroppo deluso. Proviamo ora, nei limiti del possibile, a rilevare, sul piano anche più concreto del testo, qualche consonanza tra le due opere: alla conclusione di questo percorso risulterà probabile che l'ombra di Alceste volteggi, discreta e silenziosa, tra i versi leopardiani quale paradigma della tragicità indicibile della morte in giovane età, verso un destino ignoto e irreversibile, comunque segnato dal dolore di chi resta e dal senso perenne di vuoto, nello spazio e nel tempo, provocato dalla scomparsa di una persona cara, soprattutto se ancora nel fiore degli anni.

Prima di entrare nel dettaglio della canzone, è utile porsi un quesito preliminare: Leopardi conosceva l'*Alceste* di Euripide? Aveva familiarità con questo testo, o almeno col suo mito (pochi decenni prima rivitalizzato dalle omonime tragedie alfieriane, in particolare la ben nota *Alceste seconda* pubblicata postuma nel 1804)?⁴ Gli elementi in nostro possesso sono pochi: il nome dell'eroina greca non compare nel poderoso indice che accompagna lo *Zibaldone* (dove però, come vedremo, è presente una riflessione, ascrivibile al 1827, che mostra stretta affinità con i temi che stiamo affrontando).

Un primo contatto, in realtà non del tutto sicuro, è relativo a un possibile dialogo intertestuale fra la tragedia e un verso della seconda delle *Odae adespotae*, la Εἰς σελήνην, che Leopardi compose nel 1816, fingendo, come noto, di aver ricavato il testo greco da un vetusto codice medievale e attribuendo i due componimenti ad Anacreonte⁵. Il v. 23, Πάννυχον θέρους ἐν ὄρη, secondo quanto notato da Emilio Bigi, richiamerebbe *Alc.* 450-451 ἀειρομένας / παννύχου σελάνας, anche se la tragedia euripidea non è indicata tra i *fontes* greci che lo stesso poeta pose in calce all'edizione del suo falso. La *iunctura*, in ogni caso, è riscontrabile anche altrove, pur con qualche variazione che tuttavia non inficia il senso, a conferma di una sua valenza quasi formulare: si veda, ad esempio, l'*incipit* di un epigramma di Filodemo (*AP* 5, 123, 1 = 4 Kaibel = 9 Gow-Page = 14 Sider = 10 Gigante) dove Σελήνη è invocata come φιλοπάννυχε⁶. Tuttavia, come

⁴ Sul mito di Alceste, la sua genesi e la sua fortuna, la bibliografia è ovviamente immensa (un buono studio d'insieme è rappresentato da PICE 2011); si rimanda pertanto alle edizioni della tragedia che saranno qui di volta in volta citate e discusse, con la relativa documentazione bibliografica. Per un'ottima, aggiornata e convincente panoramica sulla figura di Alceste come paradigma della moglie ideale è molto utile il recente CONTI BIZZARRO 2021, che delinea l'intero percorso di questo mitologema fino alla trasformazione dell'eroina in *exemplum* di amore coniugale, come tale recepito nella letteratura greca ellenistica e tardoantica (anche cristiana e protobizantina) e ovviamente in quella latina (soprattutto in Ovidio). Sulla ricezione del mito di Alceste nella cultura letteraria e teatrale moderna, ricco di materiali e di suggestioni è indubbiamente PATTONI 2006, mentre sul piano più specifico dell'iconografia si veda PEREGO 2021.

⁵ Tutta la vicenda è ben ricostruita nella puntuale edizione dell'*Inno a Nettuno* e delle due *Odae adespotae* curata da CENTENARI 2016, in particolare a 43-65, in cui si analizzano la tecnica falsificatoria messa in atto da Leopardi e la collocazione di questi falsi nel quadro nella produzione del poeta e della sua 'conversione' letteraria, evidenziando il fatto che, come ben si precisa a 48, «la sistematica applicazione dell'*imitatio* degli antichi costituiva per il Leopardi del 1816 la chiave per vivificare le forme della poesia moderna».

⁶ Per una lettura recente di questo epigramma si rimanda a SPINASSI 2018, in particolare 137-140, dove è ben spiegato il contesto erotico e la specifica valenza che assume l'epiteto, come si precisa a 138: «la situación parece ser la del descanso de los amantes después de una fiesta. Al menos eso podría sugerir el apelativo φιλοπάννυχε ("amante de las fiestas que duran toda la

rimarcato da Margherita Centenari, Leopardi, a differenza dei suoi presunti modelli, utilizza *πάννυχον* «in funzione di avverbio»⁷, il che giustifica la resa latina, realizzata sempre dal poeta a fronte del testo greco, *totam per noctem*. Il parallelo, pertanto, laddove realmente esistente, pare più il frutto di una ricerca lessicografica specificamente indirizzata intorno all'aggettivo *πάννυχος*, ov che la traccia incontrovertibile di una lettura diretta dell'*Alceste*.

Il nome di Alceste (nella variante, come visto già alfieriana, di 'Alceste') ritorna qualche anno dopo, per la precisione nel volgarizzamento di un frammento della *Crisilla* del comico Eubulo presente nel libro XIII di Ateneo (fr. 115 K.-A.)⁸, che Leopardi realizzò, insieme col manipolo di altri brevi testi greci di analogo tenore moraleggiante, tra la fine del 1823 e l'inizio del 1824 sotto il titolo collettivo di *Versi morali dal greco*⁹. Il breve catalogo femminile alterna eroine dalla fama negativa ad altre, invece, note per le loro virtù e, in questo contesto, Alceste funge da *pendant* in positivo dell'iniqua Clitemnestra, come si legge ai vv. 6-8: «Iniqua femmina / fu Clitemnestra: a Clitemnestra oppongasi / Alceste umana e pia». Se confrontiamo il testo greco, notiamo che la coppia di aggettivi utilizzata come traducevole copre un campo semantico non perfettamente sovrapponibile con la qualifica di *χρηστή* con cui Alceste (e in generale tutte le *γυναῖκες* virtuose) è specificamente determinata da Eubulo. La nostra eroina acquista agli occhi del poeta una caratterizzazione più puntuale che trascende la genericità ripetitiva del modello greco, in cui il medesimo aggettivo era indiscriminatamente riferito a ogni figura femminile integerrima, e inquadra Alceste all'interno di un sistema valoriale, la sua umanità e il suo senso di devozione (una sorta di *pietas* rivolta non solo e non tanto verso la divinità, ma anche e soprattutto nei confronti del marito, come per rimarcare l'ovvio confronto con la fedifraga e 'iniqua' Clitemnestra), coerente col ritratto della donna proposto dalla tragedia euripidea. Come ha notato Simonetta Randino, che ha ispezionato l'autografo leopardiano, «umana e pia per Alceste è corretto su *buona*, sostituito probabilmente in seguito all'introduzione di *buona* e *commendevole* al v. 8»¹⁰, questi due ultimi riferiti a Fedra. La studiosa non offre, tuttavia, spiegazioni al riguardo: il volgarizzamento di Eubulo è realizzato da Leopardi in endecasillabi sdrucchioli e, di conseguenza, pure la metrica ha rivestito un ruolo non marginale nella selezione e nell'adattamento degli aggettivi attribuiti alle singole eroine del catalogo comico, anche perché, per citare nuovamente Randino, «il volgarizzamento è caratterizzato dal contrasto fra il rigido equilibrio delle parti e la varietà del

noche») aplicado a Selene, la luna», la quale riverbera attraverso le finestre la sua luce fino a illuminare l'aurea Callisto, in un'atmosfera di complicità della stessa Selene, memore del suo amore per Endimione.

⁷ CENTENARI 2016, 220.

⁸ Per un'edizione di questo libro di Ateneo è ancora utile CAVALLINI 2001.

⁹ Circa questi volgarizzamenti in versi si veda la puntuale edizione di D'INTINO 1999 (per il frammento di Eubulo 290-291). Sintetiche, ma buone osservazioni pure nei più recenti CAMAROTTO 2018, 159-161 e LA ROSA 2020 (anche se quest'ultima non menziona il nostro testo, ma offre ugualmente riflessioni utili sulla pratica traduttiva di testi greci arcaici da parte di Leopardi).

¹⁰ RANDINO 2006-2007, 240.

vocabolario, e non vi si trova nessun aggettivo ripetuto»¹¹. ‘Umana’ e ‘pia’, per quanto sicuramente efficaci per definire la personalità di Alceste e la sua scelta di morire per amore coniugale al posto del marito Admeto, non trovano tuttavia una puntuale rispondenza nel testo euripideo, dove la protagonista è costantemente indicata, sul piano morale, come ἀρίστη (ad esempio ai vv. 83, 150, 151, 235, 241, 324, 441, 742, 899)¹². In ogni caso, anche la primitiva scelta di ‘buona’, per la sua genericità, difficilmente potrebbe rappresentare il segno di una ripresa diretta dal testo euripideo, per quanto con l’attenuazione, per esigenze metrico-lessicali, di un superlativo maggiormente afferente, rispetto ai due poi adottati, al campo semantico relativo alla bontà di Alceste; a ciò si aggiunga che ‘buona’ rappresenta, con ogni verosimiglianza, un’opzione palmare in antitesi al ripetuto κακή con cui sono, al contrario, qualificate tutte le eroine in negativo. In conclusione, anche questa testimonianza non offre una prova certa della lettura leopardiana della tragedia, per quanto, come accennato, la caratterizzazione della donna appaia, in ogni caso, coerente col personaggio euripideo e forse potrebbe costituirne una rielaborazione personale, per quanto ovviamente sintetica, dello stesso poeta. Non si può, infatti, escludere che Leopardi possa aver dedotto i due aggettivi da un celebre e centrale passo della tragedia, su cui poi torneremo anche in seguito, in cui la protagonista, poco prima della morte, prima rivolge una preghiera a Estia¹³, chiedendo alla dea di allevare i figli orfani, di provvedere a un buon matrimonio per entrambi e a una vita lunga e felice, a differenza della loro madre scomparsa *ante tempus*, e poi provvede a incoronare serenamente, senza pianti o gemiti, con ramoscelli di mirto tutti gli altari della casa¹⁴. Sono i vv. 162-174, da cui emerge con evidenza il sentimento di *pietas* di Alceste, che ne caratterizza indubbiamente la figura, associato alla cura tutta umana sul destino dei figli che è destinata a lasciare per sempre:

καὶ στᾶσα πρόσθεν Ἑστίας κατηύξατο
 Δέσποινα, ἐγὼ γὰρ ἔρχομαι κατὰ χθονός,
 πανύστατόν σε προσπίτνουσ’ αἰτήσομαι,
 τέκν’ ὄρφανεῦσαι τὰμά· καὶ τῷ μὲν φίλην
 σύζευξον ἄλοχον, τῇ δὲ γενναῖον πόσιν·
 μηδ’ ὥσπερ αὐτῶν ἢ τεκοῦσ’ ἀπόλλυμαι

¹¹ RANDINO 2006-2007, 239-240.

¹² Non mancano altre attribuzioni come εὐκλεής, ἐσθλή, ἐκπρεπεστάτη, σόφρων, γενναιοτάτη (cfr. FRANCO 1984, 132, n. 4), che in ogni caso, dal punto di vista semantico, risultano alquanto distanti dalla coppia ‘umana’ e ‘pia’.

¹³ Estia è la dea del focolare domestico, «centro simbolico della casa e della vita familiare, cui la donna viene integrata nel momento del matrimonio. Ad Estia e al focolare che essa rappresenta sono legati la stabilità e la perennità del gruppo domestico, il permanere della sua identità nel tempo» (SUSANETTI 2001, 180).

¹⁴ Nota PADUANO 1993, 68-69, n. 31, che questa scena, in particolare nell’atto di accostarsi agli altari, ha un interessante parallelo con la preparazione alla morte di Deianira nelle *Trachinie* di Sofocle (vv. 904-905), anche se, come nota lo studioso, «i temi dell’*Alceste* tornano fortemente sbiaditi e demotivati». BRAVI 2021, 104, n. 22, pone in evidenza il ruolo del mirto come pianta «utilizzata in diversi gesti rituali sia del contesto funebre che nuziale».

θανεῖν ἄωρους παῖδας, ἀλλ' εὐδαίμονας
ἐν γῆ πατρώα τερπνὸν ἐκπλήσαι βίον.
πάντας δὲ βωμούς, οἱ κατ' Ἀδμήτου δόμους,
προσηλθε κάξέστεψε καὶ προσηύζατο,
πτόρθων ἀποσχίζουσα μυρσίνης φόβην,
ἄκλαυτος ἀστένακτος, οὐδὲ τοῦπιὸν
κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν.

La terza menzione porta, a sua volta, qualche ulteriore, interessante elemento; si tratta di un riferimento ad Alceste nelle *Operette morali* e precisamente all'interno de *La scommessa di Prometeo*, databile anch'essa al 1824 e quindi di fatto coeva al volgarizzamento di Eubulo. Si tratta di un dialogo tra Prometeo e Momo, in cui si intrecciano il modello di Luciano e del *Candide* di Voltaire, volto a demistificare l'antropocentrismo, negando il mito illuministico del buon selvaggio ed eliminando ogni distinzione tra uomo naturale e sociale¹⁵. Prometeo, emblema dell'eroe civilizzatore, crede ancora nel ruolo superiore dell'uomo, ma una serie di esperienze in diverse parti del mondo lo indurrà, anche alla luce delle obiezioni sempre più stringenti di Momo (che rappresenta il punto di vista di Leopardi), a mutare parere. Nel passo che ci interessa, dopo una deludente esperienza nel continente americano, con un esempio di antropofagia a Popaian in Sud America, Prometeo si reca in India dove assiste a un macabro episodio di *sati*, la pratica per la quale una vedova, volontariamente, ma spesso anche dietro coercizione, si getta sulla pira funebre del marito:

Prometeo, malissimo soddisfatto del mondo nuovo, si volse incontanente al più vecchio, voglio dire all'Asia: e trascorso quasi in un subito l'intervallo che è tra le nuove e le antiche Indie, scesero ambedue presso ad Agra in un campo pieno d'infinito popolo, adunato intorno a una fossa colma di legne: sull'orlo della quale, da un lato, si vedevano alcuni con torchi accesi, in procinto di porle il fuoco; e da altro lato, sopra un palco, una donna giovane, coperta di vesti sontuosissime, e di ogni qualità di ornamenti barbarici, la quale danzando e vociferando, faceva segno di grandissima allegrezza. Prometeo vedendo questo, immaginava seco stesso una nuova Lucrezia o nuova Virginia, o qualche emulatrice delle figliuole di Eretteo, delle Ifigenie, de' Codri, de' Menecei, dei Curzi e dei Deci, che seguitando la fede di qualche oracolo, s'immolasse volontariamente per la sua patria. Intendendo poi che la cagione del sacrificio della donna era la morte del marito, pensò che quella, poco dissimile da Alceste, volesse col prezzo di se medesima, ricomperare lo spirito di colui. Ma saputo che ella non s'induceva

¹⁵ Per un puntuale inquadramento di questa operetta, dal punto di vista tematico e formale, e del suo denso retroterra intellettuale si rimanda a MELOSI 2008, 207-210. Una complessiva lettura di questo testo è di recente fornita da CRISTALLI 2017, che evidenzia, anche sul fondamento di ulteriori considerazioni critiche al riguardo, la dimensione parodistica di questo passo verso le forme di sacrificio tradizionali del mondo antico, classico e indiano.

ad abbruciarsi se non perché questo si usava di fare dalle donne vedove della sua setta, e che aveva sempre portato odio al marito, e che era ubbriaca, e che il morto, in cambio di risuscitare, aveva a essere arso in quel medesimo fuoco; voltato subito il dosso a quello spettacolo, prese la via dell'Europa.

Il passo è di grande interesse e meriterebbe sicuramente un'analisi dettagliata che in questa sede non è possibile; ci limitiamo a sottolineare la funzione, in un simile contesto, della citazione di Alceste che si pone come *exemplum* culturale antitetico al sacrificio della donna indiana. Quest'ultima agisce secondo parametri totalmente contrari alla mentalità greca di Prometeo: non muore per la patria, come Ifigenia e le altre, di certo non è mossa da amore nei confronti del marito, verso il quale nutre, al contrario, sentimenti di odio. Meno che mai lo scopo di una tale azione consiste nel risparmiare a quest'ultimo la morte, visto che il rogo era il medesimo. Per di più, la donna indiana è ubriaca e si muove in maniera inconsulta tra danze e urla che accentuano la sua natura barbarica. Ma, in questo quadro nettamente marcato da differenze culturali inconciliabili, c'è un punto in comune significativo: come Alceste, come Ifigenia e tutte le altre, anche questa donna è giovane, un dettaglio solo in apparenza marginale, ma in realtà indicativo di una riflessione, tutta leopardiana, sul senso profondo della morte prematura che, pochi anni dopo, come noto, porterà ai celebri versi di *A Silvia* e in seguito, con diretto riverbero nel titolo, al nostro testo¹⁶. Ma possiamo aggiungere un ulteriore elemento di riflessione: la condanna del sacrificio della donna indiana si estende, in realtà, a tutte queste forme di fanatismo e di irrazionalità. Se il gesto in sé è ascrivibile alla follia umana, possono conservare un certo valore le motivazioni iniziali, come l'amor di patria e, nel caso di Alceste, l'amore coniugale. In questa prospettiva, la nostra eroina rimane l'*exemplum* virtuoso già tratteggiato nel volgarizzamento di Eubulo, ma si proietta un'ombra che tornerà, con maggior rilevanza, in seguito (e soprattutto, con spietata coerenza, in *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*). La storia della donna indiana insegna che al sacrificio non corrisponde nessuna possibilità di «recuperare lo spirito» del defunto; in altre parole, la morte è l'annullamento totale, la fine di tutto, senza possibilità di un 'ritorno', senza ovviamente nessun conforto fideistico di vita oltremondana. Il mito di Alceste viene, quindi, demistificato in radice: alla sua eroica fiducia nella salvezza del marito corrisponde la realtà di un unico rogo definitivo, che non offre in cambio nessuna prospettiva, per usare lo stesso verbo leopardiano, di «resuscitare» la persona amata. L'eroismo d'ora in poi consisterà nella capacità di affrontare la morte, sia per chi, soprattutto se giovane, è prossimo consapevolmente al passo estremo sia per quanti si vedranno privati per sempre, senza possibilità di consolazione, del loro caro.

La menzione di Alceste ne *La scommessa di Prometeo* è, per quanto accessoria, funzionale alla tesi di fondo dell'operetta ed è, in ogni caso, il segno di una

¹⁶ Si ricordi, come precisato *supra*, n. 1, che «giovane» è parte integrante, e fondamentale, del titolo completo della nostra canzone.

meditazione costante su questo mito, anche se, una volta di più, non sussistono elementi incontrovertibili per postulare una lettura diretta della tragedia euripidea. In tralice si intravede, tuttavia, un elemento centrale nella riflessione leopardiana, come quello dell'assenza di qualsiasi possibilità di «recuperare lo spirito» di chi è morto, che troverà poi più ampia e distesa riflessione in un lungo passo dello *Zibaldone* (4278-4279), datato 9 aprile 1827:

In verità se noi vorremo accuratamente esaminare quello che noi proviamo, quel che passa nell'animo nostro, in occasione della morte di qualche nostro caro; troveremo che il pensiero che principalmente ci commuove, è questo: egli è stato, egli non è più, io non lo vedrò più. E qui ricorriamo colla mente le cose, le azioni, le abitudini, che sono passate tra il morto e noi; e il dir tra noi stessi: queste cose sono passate; non saranno mai più; ci fa piangere. Nel qual pianto e nei quali pensieri, ha luogo ancora e parte non piccola, un ritorno sopra noi medesimi, e un sentimento della nostra caducità (non però egoistico), che ci attrista dolcemente e c'intenerisce. Dal qual sentimento proviene quel ch'io ho notato altrove; che il cuor ci si stringe ogni volta che, anche di cose o persone indifferentissime per noi, noi pensiamo: questa è l'ultima volta: ciò non avrà luogo mai più: io non lo vedrò più mai: o vero: questo è passato per sempre. Di modo che nel dolore che si prova per morti, il pensiero dominante e principale è, insieme colla rimembranza e su di essa fondato, il pensiero della caducità umana. Pensiero veramente non troppo simile né analogo né concorde a quello della nostra immortalità.

Alla quale noi siamo così alieni dal pensar punto in cotali occasioni, che se noi dicessimo allora a noi stessi: io rivedrò però questo tale dopo la mia morte: io non sono sicuro che tutto sia finito tra noi, e di non rivederlo mai più: e se noi non potessimo nel nostro pianto usare e tener fermo quel *mai più*; noi non piangeremmo mai per morti. Ma venga pure innanzi chi che si voglia e mi dica sinceramente se gli è mai, pur una sola volta, accaduto di sentirsi consolare da siffatto pensiero e dall'aspettativa di rivedere una volta il suo caro defunto: che pur ragionevolmente, poste le opinioni che abbiamo della immortalità dell'uomo, e dello stato suo dopo morte, sarebbe il primo pensiero che in tali casi ci si dovrebbe offrire alla mente. Ma in fatti, come dal fin qui detto apparisce, quali si sieno le nostre opinioni, la natura e il sentimento in simili occasioni ci portano senza nostro consenso o sconsenso a giudicare e tenere per dato che il morto sia spento e passato del tutto e per sempre.

Le riflessioni presenti in queste pagine non sono certamente estemporanee, ma si collocano all'interno di un coerente quadro di riflessione, antropologica e filosofica, sulla natura della morte e del pianto, anche nella sua dimensione rituale e sociale, oltre che più propriamente psicologica, che Leopardi sta elaborando,

proprio in questi anni, con piena determinazione intellettuale e letteraria¹⁷. Emergono da questo brano una serie di suggestioni che troveranno poi nella canzone *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* un seguito organico e puntuale che risulterebbe poco comprensibile senza questo significativo retroterra di pensiero. Proviamo a evidenziare le questioni più rilevanti: in primo luogo la separazione affettiva dal defunto; la consapevolezza della cessazione di un'abituale continuità di abitudini e di relazioni, realizzata nella condivisione di spazi e di tempi, che si trasforma in motivo di pianto proprio in ragione della perennità della sua fine; la naturalezza, che emerge quasi spontanea dalle reazioni e dalle manifestazioni in atto nei momenti di lutto, dell'assenza di qualsiasi forma di immortalità per l'uomo; la presa di consapevolezza dell'universalità di questa condizione che esprime, come ha icasticamente evidenziato Angiola Ferraris, «tutto l'orrore della non-esistenza come *esistenza di segno negativo*, frutto della degenerazione, ad opera della morte, dai legami affettivi in cui si riconosce l'essere stesso dell'uomo»¹⁸. Il dialogo di queste riflessioni con la canzone sepolcrale è indubbiamente intenso: come si cercherà di dimostrare, l'ombra di Alceste potrà agire in filigrana, come esempio nascosto non più di un eroismo certo generoso, ma tuttavia inutile e inconcludente, se finalizzato a una sopravvivenza dopo la morte, come nella lettura tradizionale, quanto, al contrario, della sofferenza, tutta umana e universale, per una separazione perenne e definitiva, dolorosa per chi muore così come per chi resta, nella tragica consapevolezza di un'esistenza che ormai è concepibile solo nella sua negatività di vita che è stata, e che ora non è più.

La complessità di queste tematiche ritorna qualche anno dopo, in forma poetica, in *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, numerato come XXX nelle correnti edizioni dei *Canti*¹⁹. Questo componimento e il successivo, dal titolo *Sopra il ritratto di una bella donna*, costituiscono un dittico organico, dal punto di vista tematico e formale, che la critica definisce col collettivo 'sepolcrali'²⁰. Di entrambi non possediamo l'autografo; furono inseriti nell'edizione dei *Canti* del 1835, pubblicata presso l'editore napoletano Starita. La loro rilevanza all'interno della poetica leopardiana e dell'analisi della sua evoluzione è un'acquisizione degli ultimi decenni, dopo un giudizio sostanzialmente negativo da parte della critica

¹⁷ Nota CACCIAPUOTI 2014, 1176-1177, che il brano propone il tema della compassione verso i morti che, unito al dilemma se l'immortalità dell'anima possa rappresentare una forma di consolazione, alimenta la riflessione sulla morte delle persone care, con la conclusione che «da compassione [...] non riguarda solo i morti, ma anche chi si separa per sempre da uno stato ove ha 'abitato' a lungo».

¹⁸ FERRARIS 2008, 77, un lavoro di grande importanza per cogliere le dinamiche evolutive della poetica leopardiana, sul piano del pensiero e della forma in un rapporto strettamente dialettico, nell'ultima fase della sua produzione.

¹⁹ Per il testo si è seguito il recentissimo BLASUCCI 2021; sono ovviamente stati tenuti in considerazione i più autorevoli commenti leopardiani (STRACCALI 1910³; DAMIANI, RIGONI 1987; GAVAZZENI, LOMBARDI 1998; TINTI 2007; BANDINI 2012²⁵; CAMPANA 2014).

²⁰ Nel quadro di una bibliografia sempre più vivace e impegnata nell'analisi delle canzoni sepolcrali, oltre a quanto verrà citato di seguito, sono da tenere in conto alcuni lavori imprescindibili, a iniziare da VERGELLI 1977, la prima, autentica monografia critica autonoma su questi componimenti, oltre ai vari studi di Giulia Corsalini, tra cui spicca CORSALINI 2010, in cui la studiosa analizza acutamente le dinamiche consolatorie e di gestione del lutto nell'elaborazione di questa poesia.

di impianto crociano²¹, grazie alla loro lettura innovativa da parte di Walter Binni, che vide in queste poesie l'anticipazione della *Ginestra*²², all'interno di «una fase in cui il Leopardi in vari componimenti orienta le sue esperienze artistiche verso un ulteriore tentativo della nuova poetica unitaria ed eroica»²³. Le 'sepolcrali' si collocano, quindi, nella fase di transizione tra i canti del periodo fiorentino e l'ultima grande esperienza poetica di Leopardi, quella del soggiorno napoletano; il periodo di composizione è incerto e oscilla tra il 1831 e il 1834²⁴, anche se è ormai quasi concordemente riconosciuto, dopo un magistrale contributo dell'archeologo Antonio Giuliano²⁵, che Leopardi abbia tratto ispirazione per *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* da un'opera dello scultore neoclassico Pietro Tenerani, identificata col monumento funebre della diciannovenne Clelia Severini, che il poeta ebbe modo di osservare in occasione di una sua visita allo studio dell'artista durante un breve soggiorno romano del 1831. A questa opera, poi non portata a termine per la sopraggiunta morte del padre della defunta che l'aveva commissionata, lo stesso Leopardi fa riferimento in una lettera del 29

²¹ Si vedano, ad esempio, i giudizi di «stanchezza» e di «languida freddezza» di due autorevoli critici crociani come Francesco Flora e Giuseppe De Robertis, menzionati da MUÑIZ MUÑIZ 1992, 440, n. 2. Ne aveva, invece, giustamente evidenziato l'importanza per il pensiero leopardiano LEVI 1931, 379, che coglie analogie e differenze con *A Silvia* e a cui si deve il merito di aver precisato che in questo canto «la pietà di Silvia e di Nerina diventa universale».

²² BINNI 1997², 109-118, in un capitolo significativamente intitolato *La preparazione della Ginestra. Le sepolcrali*.

²³ BINNI 1997², 109.

²⁴ Senza entrare troppo nel merito di un dibattito critico alquanto complesso, e che non è significativo ai fini della nostra discussione, ci sono varie proposte in merito ai tempi di realizzazione delle 'sepolcrali' e all'esistenza di un vero e proprio dittico organico tra le due poesie. Il più deciso fautore di questa separazione, che prevede la composizione di *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* nel 1831 a Firenze, subito dopo il viaggio romano, alla luce di un divario ideologico e stilistico rispetto alla seconda sepolcrale, è stato MARTI 1988 (ribadito poi da MARTI 2001); a questa tesi è stata opposta (in particolare da MUÑIZ MUÑIZ 1992 e BLASUCCI 2003, ma si veda anche BLASUCCI 1988) la diversa natura della morte nei canti fiorentini, il che rende maggiormente plausibile la datazione tradizionale al 1834, già nel pieno del soggiorno napoletano. Quanto alla difformità formale tra le due 'sepolcrali', invocata da Marti a conferma dello stacco cronologico nella composizione delle due poesie, pare condivisibile l'asseriva affermazione di BLASUCCI 2021, 238, secondo cui «la diversità dei caratteri ideologici e stilistici non è un fatto nuovo nella storia dei 'dittici' leopardiani».

²⁵ GIULIANO 1966. Non sono naturalmente mancate obiezioni alla tesi dello studioso, in modo particolare in merito alla precisa valenza dell'aggettivo «antico» che qualifica il bassorilievo, che per alcuni (ad esempio CARSANIGA 1977) non sarebbe riferibile a un'opera contemporanea; si è giustamente ribattuto che una tale determinazione non ha necessariamente valore temporale, ma si richiama allo stile neoclassico di Tenerani, che, sul modello dei maestri Canova e Thorvaldsen, si ispira dichiaratamente all'arte 'antica'. Su una linea completamente diversa si pone, invece, il commento di DAMIANI, RIGONI 1987, 978, secondo cui la raffigurazione sepolcrale che offre lo spunto per il canto può essere «reale o immaginaria». Nota, al contrario, profonda adesione tra il pensiero leopardiano e la modalità raffigurativa neoclassica (nella linea Tenerani/Thorvaldsen, ma col grande archetipo teorico di Winckelmann) FERRARIS 2008, 76, che pensa con grande finezza «ai mutamenti profondi verificatisi nel piano iconografico in seguito al processo di laicizzazione della morte promosso dall'estetica neoclassica, incline a riproporre l'antico tema figurale greco della fratellanza di Thanatos e del Sonno [...], in una visuale intesa ad affidare al sopravvivenza del defunto non all'oltretomba cristiano, ma alla memoria dei vivi».

ottobre 1831 all'amica fiorentina Carlotta Lenzone in cui allude a un «bassorilievo per la sepoltura di una giovane, pieno di dolore e di costanza sublime»²⁶.

La canzone, sul piano strettamente formale, si struttura in sette strofe, di varia misura, «di endecasillabi e settenari liberamente rimati»²⁷, fitti di «rime e assonanze in clausola e al mezzo»²⁸. Sul piano tematico prende forma, attraverso la voce dell'io poetico, l'immagine plastica di una giovane fanciulla «simbolo paradigmatico, privo di nome e di riferimenti all'autobiografia del poeta come Silvia o Nerina»²⁹, come finemente notato da Fernando Bandini, che si dirige verso gli inferi, totalmente deprivati di ogni riferimento cristiano, con atteggiamento fermo e contegnoso, che contrasta con la sofferenza inconsolabile della sua famiglia. Come detto, il nucleo concettuale del canto si pone nel solco del citato brano dello *Zibaldone*, a cui si può aggiungere, per il tema del dolore dei familiari, su cui si concentra il finale della canzone, il *Dialogo di Plotino e di Porfirio* del 1827³⁰. Le prime quattro strofe sono dominate da un profondo senso di incertezza di fronte all'ineluttabilità della morte, marcato dalla presenza costante di «forse» che segna due punti chiave, entrambi relativi al destino della giovane donna e all'estrema difficoltà di darne una qualsivoglia interpretazione, come emerge ai vv. 14-17 («né forse al mondo / s'intese ancor, se in disfavore al cielo / se cara esser nomata, / se misera tu debbi o fortunata») e, ancor più icasticamente, al v. 25 («forse beata sei»). Il dubbio che attanaglia Leopardi, per il tramite dell'io poetico, trascende, nel nome della consapevolezza della negatività della morte come 'non esistenza', il ben noto dilemma socratico per il quale, utilizzando l'efficace sintesi senecana, la morte non è affatto un male per l'uomo poiché si pone nell'alternativa, in entrambi i casi positiva rispetto ai mali dell'esistenza, di essere *aut finis aut transitus*. Leopardi si pone in una linea radicalmente diversa per la quale è coerente riaffermare, come del resto aveva già fatto qualche anno prima nella chiusa del *Canto notturno* (v. 143: «è funesto a chi nasce il dì natale»), la *sententia Sileni* secondo la quale per l'uomo è meglio non esser nato³¹, come dichiararono impietosamente i vv. 27-28 riferiti a chi riflette,

²⁶ NALDINI 2020⁵, 495. In una lettera al poeta di qualche giorno prima (14 ottobre 1831), Carlotta Lenzone, nobildonna fiorentina nota per il suo salotto letterario (era amica anche di Manzoni e della madre Giulia Beccaria, dei cui saluti per Leopardi si fa tramite proprio in questa missiva), fa allusione al viaggio romano di Leopardi e di Antonio Ranieri («Rinieri», come erroneamente scrive Lenzone) e assicura di aver avvisato della loro visita lo scultore («ho già prevenuto Tenerani che io vi scrivevo, che sareste andati a trovarlo nel suo Studio»; cfr. NALDINI 2020⁵, 491), di cui era amica e per la quale realizzò la *Psiche svenuta* (nota anche come *abbandonata o addormentata*), di cui Leopardi farà poi menzione insieme col bassorilievo nella citata risposta del 29 ottobre.

²⁷ GAVAZZENI, LOMBARDI 1998, 529.

²⁸ BANDINI 2012²⁵, 263.

²⁹ BANDINI 2012²⁵, 263.

³⁰ MUÑIZ MUÑIZ 1992, 443-444. Sul punto, in particolare, dell'attaccamento delle persone care si veda quanto scrive RUSSO 2017, 185-185 e n. 68, che evidenzia l'influsso stoico su questa operetta, in particolare da Seneca ed Epitteto, in merito alla necessità di fronteggiare il dolore della morte, in una prospettiva, come noto, in cui Leopardi si schiera apertamente contro il suicidio come strumento di liberazione dai mali dell'esistenza. L'importanza di questo dialogo sulla nostra canzone è ora ribadita anche da BLASUCCI 2021, 241.

³¹ Per un'analisi approfondita, e profonda sul piano filosofico, di questa celeberrima espressione si rimanda a CURI 2008.

osservando la figura incisa nel bassorilievo, sul destino della giovane defunta: «mai non veder la luce / era, io credo, il miglior». La poesia, quindi, alterna a una serie di interrogativi sempre più pressanti «affermazioni perentorie sulla sventura dell'esistere e sulla malvagità della natura»³².

Questi, in estrema sintesi, i principali snodi della canzone; meno, da quel che abbiamo potuto constatare, la critica ha indagato sui possibili modelli o anche sui riferimenti culturali che Leopardi può aver tenuto presenti nel concepire questo testo che, come si è visto, ben si colloca, per la sostanziale coerenza concettuale, all'interno del sistema di pensiero elaborato dal poeta. Mi chiedo, alla luce dell'intuizione di Serra, se in questa fase della sua poetica, e nella fattispecie all'interno di questa poesia, dopo aver analizzato i pochi precedenti in cui compare esplicitamente il nome dell'eroina greca, la figura di Alceste, che si configura in realtà come un grande archetipo culturale ed esistenziale, possa aver rivestito un ruolo in qualche modo 'ispiratore' o, se non altro, di riferimento, anche per il tramite della tragedia di Euripide.

In modo particolare, non possono non sorprendere significative analogie a livello strutturale, che si giustificano non tanto e non solo per la loro ampia diffusione, ma soprattutto per il fatto che, come è stato giustamente notato, assai di frequente «i *Canti* si affidano alla riscrittura di un *topos* arcaico. Il libro leopardiano è, anzi, anche una lunga galleria di “scene antiche” in cui l'io si specchia, riformulandole»³³. La più evidente è la mediazione affidata a una statua che si pone come una sorta di confine tra vita e morte, fredda e inanimata proiezione del corpo della defunta ormai chiusa definitivamente nella sua perenne condizione di 'non esistente'. Come noto, nell'*Alceste*, quando si sta per avvicinare il momento della separazione della donna da Admeto, quest'ultimo promette alla moglie, che gli aveva chiesto la promessa di non risposarsi per evitare la presenza di un'odiosa matrigna per i loro figli, di far realizzare dalla mano di un artista un simulacro con l'effigie di Alceste che avrebbe collocato nel letto nuziale e che avrebbe abbracciato, invocando il nome della compagna scomparsa, con l'illusione fallace di poterla tenere tra le braccia. E la stessa Alceste sarebbe apparsa in sogno per consolare il marito, offrendogli in tal modo, con questa fugace visione, un breve spazio di ritrovata felicità coniugale. Si tratta dei vv. 347-356:

[...] σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξεΐλου βίου.
σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν
εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται,
ᾧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας
ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις
δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν
ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ' ὅμως βάρος

³² Così CAMPANA 2014, 422, che subito dopo nota come Leopardi assegni alla poesia «una funzione di inquieta auto indagine, di inesausto chiarimento sulla vita».

³³ NATALE 2018, 52.

ψυχῆς ἀπαντλοίην ἄν. ἐν δ' ὀνειράσιν
 φοιτῶσά μ' εὐφραίνοις ἄν· ἥδὺ γὰρ φίλου
 κὰν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν' ἄν παρῆ χρόνον.

La morte della donna sottrae ad Admeto ogni gioia esistenziale: nei versi precedenti aveva affermato di voler cessare i banchetti, le compagnie di bevitori e i canti che allietavano la sua casa. Lo spazio della vita domestica diventa, di conseguenza, muto e tristemente doloroso per l'assenza della donna. La statua come surrogato del defunto e 'doppio' della sua ψυχή, per ricorrere alla ben nota definizione di Jean-Pierre Vernant³⁴, è un antico motivo tradizionale³⁵, già presente nel teatro attico, anche quando l'immagine non necessariamente rappresentava una persona morta: è il caso, ad esempio, nell'*Agamennone* eschileo (vv. 414-422), delle statue di Elena che non riescono a confortare Menelao dopo l'allontanamento della donna, un passo che ogni probabilità Euripide ha tenuto presente, visto che si fa pure qui allusione al sogno apportatore di una χάρις ματαία (v. 422); oppure, l'esempio, forse strutturalmente più vicino all'*Alceste* da quel che si può dedurre dai frammenti superstiti (anche per il prezioso tramite informativo delle *fabulae* 103-104 di Igino), del *Protesilao* di Euripide, anch'esso, come la nostra tragedia, di area tebana. Come ha acutamente evidenziato Carlo Franco, a cui si deve un'importante lettura di questi versi, «il simulacro del defunto non ha semplice valore funebre-celebrativo, ma funge da sostituto, da 'doppio', anche nel contatto fisico, dell'amante perduto»³⁶. L'illusione consolatoria di un simile ritrovato è smentita dall'effetto di ψυχρὰ τέρψις (v. 453) ricavato da questa vicinanza innaturale: la dimensione del 'freddo' allude ovviamente al senso di morte indotto dalla brutta materialità della statua. La medesima gioia ingannevole è provocata anche dal sogno che frustra ogni conforto³⁷, circoscritto alla 'visione' notturna, ma che disvela la verità drammatica dell'assenza fisica della donna dagli spazi domestici, a iniziare da quel talamo nuziale³⁸, segno dell'amore coniugale per il quale Alceste si sacrifica e sul quale, non a caso, prima dell'estremo momento, si china in lacrime per salutarlo per sempre e baciarlo, memore della verginità proprio lì perduta e col timore che possa diventare di proprietà di una nuova moglie di Admeto, forse non più virtuosa di lei, ma di certo più fortunata (vv. 177-182). È una scena di grande impatto emotivo che segue immediatamente la già menzionata preghiera della

³⁴ VERNANT 1978, 348-352.

³⁵ Come nota SUSANETTI 2001, 203, «sullo sfondo del progetto di Admeto vi è l'antica credenza nel potere magico dei simulacri cui vengono riconosciute appunto la funzione e la capacità di stabilire un contatto con l'oltretomba, di superare il confine posto tra la vita e la morte, consentendo al defunto di rendersi presente e visibile ai vivi».

³⁶ FRANCO 1984, 135.

³⁷ Sul sogno come strumento di comunicazione oltremondana, a partire dal dialogo tra Achille e Patroclo nel canto XXIII dell'*Iliade*, insiste opportunamente PADUANO 1993, 20.

³⁸ Nota molto finemente SUSANETTI 2001, 180, che «il letto non è solo simbolo del rapporto matrimoniale, ma ne testimonia anche la durata e lo sviluppo nel tempo. Negli istanti che precedono la fine Alceste torna all'inizio, si volge retrospettivamente al momento inaugurale della sua vita di donna e di moglie».

donna a Estia e l'addobramento con mirto degli altari domestici col fine di porre in rilievo il nesso tra la *pietas* di Alceste, l'accettazione del suo destino e il suo amore coniugale.

Nella canzone leopardiana, invece, il bassorilievo conferisce, come visto, plastica evidenza alla condizione della giovane fanciulla, che è chiamata alla Morte, pur nell'esitazione del passo estremo e nella difficile valutazione di quel che ne può conseguire, per essere consegnata al nulla eterno, in una drammatica e definitiva lacerazione degli affetti. Alceste si sacrifica per amore coniugale e, come visto, Leopardi ha avuto modo di apprezzare il suo esempio virtuoso di donna «umana e pia», ma ora la riflessione indotta dall'immagine della fanciulla sul bassorilievo assume una valenza universale, che il poeta, vero ermeneuta della figura scolpita, traduce nei versi del canto per trarne considerazioni di amara verità, sublimando la descrittività dell'ἔκφρασις in vero e proprio discorso filosofico, pienamente coerente col suo sistema di pensiero. La morte separa per sempre ogni tipologia di relazione affettiva, non solo quella amorosa, come emerge dal catalogo dei vv. 98-104, reso ancor più martellante e ossessivo dal gioco retorico delle ripetizioni e dei poliptoti:

Come, ah, come, o natura, il cor ti soffre
di strappar dalle braccia
all'amico l'amico,
al fratello il fratello,
la prole al genitore,
all'amante l'amore: e, l'uno estinto,
l'altro in vita serbar?

Per Euripide le forme di consolazione immaginate da Admeto, come detto, sono dei palliativi, facilmente smentibili dalla realtà; per Leopardi, col crudo realismo dovuto all'«apparir del vero», la morte è per chi resta totalmente «inconsolabile», nella convinzione, già espressa nel brano dello *Zibaldone* prima riportato, che tale separazione è eterna, definitiva, «senza Paradiso», per ricorrere all'efficace formula di Giuseppe Serra; si vedano i vv. 51-54:

[...] perché funesta,
perché sopra ogni male,
a chi si parte, a chi rimane in vita,
inconsolabil fai tal dipartita?

E non esiste neppure il conforto fuggevole del sogno, unico spazio, peraltro inconsistente, in cui si concretizza l'illusione di 'vedere' il defunto e di goderne la presenza; nella realtà, non ci sarà mai più né la possibilità né tanto meno la speranza di rincontrarlo ancora nel mondo, negli spazi e nei tempi della vita lungamente condivisa (vv. 89-97):

veder d'in su la soglia levar via

la diletta persona
 con chi passato avrà molt'anni insieme,
 e dire a quella addio, senz'altra speme
 di riscontrarla ancora
 per la mondana via;
 poi solitario, abbandonato in terra,
 guardando attorno, all'ore, ai lochi usati,
 rimemorar la scorsa compagnia?

Il dolore del sopravvissuto, del «solitario», si alimenta della memoria, alla luce della frattura che separa per sempre i vivi dai morti; un motivo peraltro non estraneo all'*Alceste*, come emerge dai vv. 197-198: καὶ καθανόν τᾶν ὄχετ', ἐκφυγὼν δ' ἔχει / τοσοῦτον ἄλγος, οὐποθ' οὐ λελήσεται. Se Admeto fosse morto, tutto sarebbe finito per lui, ma, dal momento che è scampato ed è quindi un 'sopravvissuto', porta con sé un dolore che non potrà dimenticare, stretto nella morsa di un ricordo che non avrà mai fine³⁹. E in particolare non manca, nella tragedia, il riferimento agli spazi condivisi, dei «lochi usati», di cui Admeto fa menzione verso il finale della tragedia, quando gli risulterà difficile restare nella casa coniugale, vedere il letto vuoto e la sedia dove Alceste era solita sedersi (vv. 944-946: ἡ μὲν γὰρ ἔνδον ἐξελαῖ μ' ἐρημία, / γυναικὸς εὐνὰς εὐτ' ἂν εἰσίδω κενὰς / θρόνους τ' ἐν οἴσιν ἴζε). Si noti la comune sottolineatura, assai forte sul piano psicologico, della solitudine in cui si trova chi resta (Euripide: ἐρημία; εὐνὰς... κενὰς; Leopardi: «poi solitario, abbandonato in terra»).

Nell'economia dei testi, inoltre, il monumento, come detto liminare tra vita e morte, marca la diversa, se pur paradossalmente analoga, funzione delle due donne. Alceste e la fanciulla leopardiana sono, per così dire, i lati opposti della stessa medaglia: l'eroina greca vive gli ultimi istanti della vita proiettandosi già nella nuova dimensione della morte. Lo dice con evidenza nei già citati versi iniziali della preghiera a Estia (vv. 163-164: ἐγὼ γὰρ ἔρχομαι κατὰ χθονός, / πανύστατον σε προσπίτνουσ' αἰτήσομαι): con la consapevolezza di chi è ancora in vita, sta per andare sotto terra e per l'ultima volta si rivolge alla dea per domandarle la tutela dei figli. E questa idea del passo estremo e definitivo che sta per compiersi ritorna pochi versi dopo quando, nelle parole dell'ancella, Admeto sorregge la moglie morente che, per l'ultima volta (e si noti anche qui la comune presenza di πανύστατον), vuole vedere il sole (vv. 205-207: ὄμως δέ, καίπερ σμικρὸν ἐμπνέουσ' ἔτι, / βλέψαι πρὸς αὐγὰς βούλεται τὰς ἡλίου / ὥς οὔ ποτ' αὖθις, ἀλλὰ νῦν πανύστατον), compiendo un atto dal grande impatto emotivo e simbolico che non a caso avrà poi grande fortuna⁴⁰. Non le resta, quindi, che

³⁹ Commenta SUSANETTI 2001, 189: «il tempo a venire che Admeto si è assicurato, sfuggendo all'Ade, è in realtà [...] un tempo 'invivibile' e insopportabile, poiché rinvia continuamente all'assenza e al sacrificio della moglie».

⁴⁰ PADUANO 1993, 70-71, menziona il parallelo con i celebri vv. 121-123 dei *Sepolcri* foscoliani: «perché gli occhi dell'uom cercan morendo / il Sole, e tutti l'ultimo sospiro / mandano i petti alla fuggente luce». Sul v. 207, come sul successivo v. 208, grava un problema testuale, poiché ricorrono in forma simile anche ai vv. 411-412 dell'*Ecuba*. Alcuni editori espungono entrambi i versi, altri solo il v. 208; per lo *status quaestionis* si veda SUSANETTI 2001, 185, secondo cui «da

intraprendere il viaggio verso gli inferi, un'immagine topica, che tuttavia ritorna quasi ossessivamente nella narrazione degli estremi momenti di Alceste, ad esempio quando quest'ultima, nel serrato dialogo col marito, sente le aspre parole di Caronte che la esorta ad affrettarsi poiché sta ritardando (vv. 255-256: [Χάρων] μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις; / ἐπείγου· σὺ κατείργεις). Oppure nella successiva battuta di Alceste che, in preda a delirio onirico premorte, cerca di sfuggire alla presa di Ade; quest'ultimo, nelle forme immaginarie di un essere alato, la trascina verso la casa dei morti, provocando, nel pieno dell'infelicità, il lamento della donna per la strada che sta percorrendo (vv. 262-263: οἶαν ὁδὸν ἄ / δειλαισιτάτα προβαίνω). Le amare parole del figlio indicano il punto di arrivo del percorso intrapreso dalla madre, ormai morta e scesa sotterra (vv. 393-394: μαῖα δὴ κάτω / βέβακεν, οὐκέτ' ἔστιν). Alceste quindi non c'è più: ha visto gradualmente compiersi il suo percorso, scandito da verbi come ἔρχομαι o βαίνω, dalla metafora dell'ὁδός e dall'amara ripetizione, presa d'atto dell'esaurirsi del tragitto, dell'avverbio πανύστατον. A differenza dei suoi cari che sopravvivono nel dolore, la sua vita si è trasformata in un'eterna 'non esistenza' di cui lei stessa è consapevole, come emerge dalla drammatica battuta al v. 381 per cui chi è morto non è più niente (οὐδέν ἐσθ' ὁ καθανών). Un'espressione, quest'ultima, che Leopardi avrebbe di certo sottoscritto e che trova un'evidente analogia con la conclusione del citato brano dello *Zibaldone* in cui si afferma come sia un dato di fatto quasi naturale, accettato anche da parte dei familiari, «che il morto sia spento e passato del tutto e per sempre».

Alceste rappresenta l'al di qua' del monumento, poiché ancora in vita, seppur per poco, guarda in direzione della morte di cui ancora non ha esperienza: metaforizza, attraverso il viaggio e la catabasi agli inferi, il suo inesorabile e consapevole annullamento esistenziale, poi frustrato dall'intervento salvifico di Eracle che riporta in vita la donna restituendola al marito e agli affetti familiari. La fanciulla leopardiana incarna, invece, l'al di là' del bassorilievo, ovvero il passaggio al nulla eterno che l'eroina greca si prefigura con lucida spietatezza, ma non sperimenta compiutamente. La giovane supera quella soglia invisibile come una nuova Alceste, non toccata però dalla 'resurrezione' e quindi costretta al passo estremo. Dell'eroina greca conserva la postura e l'atteggiamento fermo e contegnoso, per quanto si proietta, a differenza della moglie di Admeto, in una dimensione 'retrospettiva' rispetto alla vita ormai cessata, nella mesta consapevolezza della condizione irrevocabile di 'non esistenza' e, insieme, dello sconfortato dolore dei familiari.

Anche in questa particolare 'proiezione' della fanciulla defunta sussistono interessanti punti di contatto con la tragedia euripidea, finora non segnalati. Cominciamo dalla prima strofa della canzone (vv. 1-7):

Dove vai? chi ti chiama

ricorsività dei versi in due contesti diversi non implica di necessità l'espunzione, tanto più se si armonizzano con il contesto (può trattarsi invece di una sorta di formularità legata a scene tipiche, come è quella della morte imminente)».

lunge dai cari tuoi,
 bellissima donzella?
 Sola, peregrinando, il patrio tetto
 sí per tempo abbandoni? a queste soglie
 tornerai tu? farai tu lieti un giorno
 questi ch'oggi ti son piangendo intorno?

Si noti già l'incipit, con quella domanda dalla risposta impossibile «Dove vai?», secondo un modulo già sperimentato nel *Canto notturno*, come notato da Bandini⁴¹, con il dilemmatico interrogativo posto alla luna. Anche per la fanciulla l'esperienza della morte assume le forme di un viaggio: non pare casuale, per quanto di uso comune, l'esordio col verbo 'andare' che dialoga perfettamente, come in una sorta di ideale staffetta, con quelli di analogo tenore, come visto, ampiamente utilizzati nell'*Alceste*. La donna se ne va nel fiore degli anni, come traspare dall'epiteto «donzella» con cui viene qualificata; la medesima associazione, tra l'idea di andar via per sempre lontano da un proprio caro e la giovinezza immatura, torna anche nella tragedia, in particolare nelle parole del coro che sono dirette, pure qui in *Du-Stil*, direttamente ad Alceste (vv. 471-472: σὺ δ' ἐν ἡβᾷ νέα νέου / προθανούσα φωτὸς οὔχην) che se ne va giovane al posto del giovane sposo (e la marca della *mors immatura*, tipico *topos* consolatorio, è evidenziata dal poliptoto νέα νέου).

Per quel che riguarda i vv. 5-7, i commentatori evidenziano il tono retorico della domanda sull'impossibile ritorno della defunta per riportare gioia tra i familiari in lacrime. Alcuni, come nel caso di Lorenzo Tinti⁴², hanno invocato una serie di plausibili confronti, come il biblico *Libro di Giobbe* (7, 10: *nec revertetur ultra in domum suam, neque cognoscet eum amplius locus eius*) o i celebri versi di Catullo relativi al passerotto di Lesbia destinato, una volta morto, a non tornare più indietro ad allietare la sua padrona (3, 12-13: *qui nunc it per iter tenebricosum / illuc, unde negant redire quemquam*). A mio avviso, tuttavia, non è da escludere che Leopardi abbia potuto tenere in mente, proprio per l'associazione tra il ritorno impossibile dal regno dei morti e le lacrime dei familiari (elemento non presente nei paralleli sopra indicati, limitati alla sola irrealizzabilità del ritorno), anche un verso dell'*Alceste* in cui il coro esorta Admeto ad avere coraggio, rimarcando l'inutilità del pianto che a nulla servirà per far tornare indietro la defunta (vv. 985-986: τόλμα δ' οὐ γὰρ ἀνάξεις ποτ' ἔνερθεν / κλαίων τοὺς φθιμένους ἄνω).

Pure nei versi seguenti sono ugualmente rintracciabili possibili paralleli, a iniziare dal v. 8, di esordio della seconda strofa (vv. 8-17), in cui la defunta, come segno non verbale della composta accettazione del suo destino, procede «asciutto il ciglio ed animosa in atto», un atteggiamento, come visto, condiviso in parte anche da Alceste, la quale procede nel rito di incoronare di mirto gli altari domestici ἄκλαυτος ἀστένακτος (v. 173), per quanto poi cederà al pianto poco dopo di fronte al talamo nuziale.

⁴¹ BANDINI 2012²⁵, 265.

⁴² Si veda, ad esempio, TINTI 2007, 321.

Quanto alla terza strofa, i motivi topici sono molti e ovviamente anche qui non mancano interessanti spunti di confronto con l'*Alceste*; vv. 18-26:

Morte ti chiama; al cominciar del giorno
l'ultimo istante. Al nido onde ti parti,
non tornerai. L'aspetto
de' tuoi dolci parenti
lasci per sempre. Il loco
a cui movi, è sotterra:
ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno.
Forse beata sei; ma pur chi mira,
seco pensando, al tuo destin, sospira.

I verbi alludono in maniera più esasperata al motivo della separazione definitiva dai genitori, se interpretiamo «parenti» come latinismo; la dolcezza dei sentimenti perduti è contrapposta all'eternità della morte, mentre i versi finali espongono, come detto, il dubbio del poeta sulla reale condizione di felicità che abitualmente si associa ai morti. Per quanto risulti arbitrario far dipendere questi temi, per la loro evidente topicità, in via esclusiva dalla tragedia euripidea, tuttavia è innegabile che sussistano punti di contatto significativi, a mio avviso identificabili nella disperata battuta del piccolo Eumelo nel momento della morte della madre. Se questa ipotesi può avere un fondamento, Leopardi potrebbe aver rovesciato il punto di vista del bambino che si vede abbandonato per sempre dalla madre, la quale, come visto, scende sotterra (vv. 393-394: *μαῖα δὴ κάτω / βέβακεν*), in dialogo con «il loco / a cui movi, è sotterra»; la metafora del «nido» abbandonato, per quanto non estranea al lessico leopardiano⁴³, potrebbe forse trovare ispirazione anche dal fatto che il bambino si qualifica come 'passerotto' (v. 402: *νεοσσός*). E può essere segnalata, come eventuale ulteriore parallelo, la menzione dell'«ultimo istante», motivo che nell'*Alceste* torna col ripetuto ricorso a *πανύστατον*, anche se per questa *iunctura* solitamente vengono invocati precedenti di Metastasio o di Alfieri⁴⁴, che tuttavia incidono, a mio avviso, più sul piano della costruzione lessicale e stilistica che della ripresa concettuale in un quadro di riferimento strutturalmente organizzato.

A conclusione di questo percorso, risulta poco agevole arrivare a una conclusione netta: molti dei punti in comune tra i due testi sono indubbiamente di repertorio e Leopardi potrebbe averli attinti agevolmente anche da altre fonti, soprattutto in funzione dell'elaborazione formale in cui era più intenso il confronto con la lingua letteraria del tempo (come nel caso, sopra citato, di Metastasio e Alfieri). Tuttavia, non mancano casi che incidono con maggior evidenza sul piano più propriamente strutturale tanto in Euripide quanto in Leopardi, quindi non confinabili nel recinto della mera dimensione formale o stilistica, quali il comune utilizzo della statua come *medium* tra vita e morte, oltre

⁴³ I commentatori (ad esempio GAVAZZENI, LOMBARDI 1998, 532, o BLASUCCI 2021, 244) segnalano la ripresa dal v. 1 de *Nelle nozze della sorella Paolina*, «del patrio nido».

⁴⁴ Cfr. ancora GAVAZZENI, LOMBARDI 1998, 532.

che strumento di conservazione del ricordo nel tempo; l'insistenza patetica sulla giovane età della fanciulla e sul suo doloroso distacco dai parenti (attraverso il 'punto di vista' delle due donne, consapevoli entrambe della loro morte); la memoria degli spazi familiari e domestici condivisi tra i vivi e la defunta, con l'epilogo del senso di dolorosa solitudine che si avverte dopo il distacco definitivo.

In questa prospettiva, pertanto, pare lecito, con la pur sempre necessaria prudenza critica, annoverare, tra i modelli possibili, la conoscenza anche parziale della tragedia euripidea oltre che quella, come visto ampiamente assodata dai riferimenti diretti, del mito di Alceste. Ma, a differenza della tradizione classica, manca in Leopardi ogni ipotesi di ritorno, di restituzione agli affetti, poiché appunto «sotterra» è il luogo dell'eterno soggiorno⁴⁵: l'ombra di Alceste è ora destinata a non tornare mai più.

Bibliografia

AUDANO 2014 = S. AUDANO, *Menandro consolatore tra Plutarco e Leopardi*, in A. CASANOVA (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, Firenze, Firenze University Press, 2014, 211-245.

BANDINI 2012²⁵ = F. BANDINI (ed.), *Giacomo Leopardi. Canti*, Milano, Garzanti, 2012²⁵.

BINNI 1997² = W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1997² (ed. or. 1947).

BLASUCCI 1988 = L. BLASUCCI, *Breve introduzione a* *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, «Tempo nuovo» 43-44, 1988, 57-63.

BLASUCCI 2003 = L. BLASUCCI, *Precisazioni sulla prima «sepolcrale»*, in ID., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, 183-196.

BLASUCCI 2021 = L. BLASUCCI (ed.), *Giacomo Leopardi. Canti*, vol. II, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2021.

BRAVI 2021 = L. BRAVI (ed.), *Euripide. Alceste*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2021.

CACCIAPUOTI 2014 = F. CACCIAPUOTI (ed.), *Giacomo Leopardi. Zibaldone di pensieri*, Roma, Donzelli, 2014.

CAMAROTTO 2018 = V. CAMAROTTO, *Le traduzioni e gli scritti filologici*, in D'INTINO, NATALE 2018, 145-165.

CAMPANA 2014 = A. CAMPANA (ed.), *Giacomo Leopardi. Canti*, Roma, Carocci, 2014.

CARSANIGA 1977 = G. CARSANIGA, *Su una probabile fonte iconografica di Leopardi: «Amore e Morte» e le due canzoni sepolcrali*, «Annali della Scuola normale superiore di Pisa, Classe di Lettere» 7/3, 1977, 1183-1200.

CAVALLINI 2001 = E. CAVALLINI (ed.), *Ateneo di Naucrati. Il banchetto dei sapienti, libro XIII, Sulle donne*, Bologna, Dupress, 2001.

⁴⁵ Come nota acutamente CAMPANA 2014, 424, «la spoglia corporea della fanciulla rimarrà per sempre sotto terra, nella tomba. Questo è un dato certo dell'esperienza: i morti non resuscitano».

CHIASSON 2005 = C.C. CHIASSON, *Myth, Ritual, and Authorial Control in Herodotus' Story of Cleobis and Biton* (Hist. 1.31), «American Journal of Philology» 126, 2005, 41-64.

CONTI BIZZARRO 2021 = F. CONTI BIZZARRO, *Alceste 'la moglie perfetta'*, in M. PALADINI (ed.), *Templa serena. Studi in onore di Enrico Flores*, Napoli, Federico II University Press, 23-33.

CORSALINI 2010 = G. CORSALINI, *Pianto e consolazione nella genesi della prima sepolcrale*, in C. GAIARDONI (ed.), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 2010, 275-288.

CRISTALLI 2017 = B. CRISTALLI, *L'Eden non esiste: il fallimento di Prometeo e l'antropologia negativa leopardiana*, «Enthymema» 16, 2017, 213-224.

CURI 2008 = U. CURI, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

DAMIANI, RIGONI 1987 = R. DAMIANI, M.A. RIGONI (edd.), *Giacomo Leopardi. Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1987.

D'INTINO 1999 = F. D'INTINO (ed.), *Giacomo Leopardi. Poeti greci e latini*, Roma, Salerno editrice, 1999.

D'INTINO, NATALE 2018 = F. D'INTINO, M. NATALE (edd.), *Leopardi*, Roma, Carocci, 2018.

FERRARIS 2008 = A. FERRARIS, *L'ultimo Leopardi. Pensiero e poetica 1830-1837*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

FRANCO 1984 = C. FRANCO, *Una statua per Admeto (a proposito di Eur. Alc. 348-54)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 13, 1984, 131-136.

GAVAZZENI, LOMBARDI 1998 = F. GAVAZZENI, M.M. LOMBARDI (edd.), *Giacomo Leopardi. Canti*, Milano, Rizzoli, 1998.

GIULIANO 1966 = A. GIULIANO, *Giacomo Leopardi, Carlotta Lenzi, Pietro Tenerani*, «Paragone-Arte» 17, 1966, 87-94.

LA ROSA 2020 = M. LA ROSA, «Una impressione tutta nuova»: *Leopardi traduttore della poesia greca arcaica*, «Italiano. LinguaDue» 1, 2020, 563-575.

LEVI 1931 = G.A. LEVI, *Giacomo Leopardi*, Messina, Principato, 1931.

MARTI 1988 = M. MARTI, *Leopardi, due sepolcri e un passero*, in ID., *I tempi dell'ultimo Leopardi*, Galatina, Congedo, 1988, 47-79.

MARTI 2001 = M. MARTI, *Sulla datazione della prima sepolcrale leopardiana (Canti XXX)*, «Giornale storico della letteratura italiana» 178, 2001, 108-113.

MELOSI 2008 = L. MELOSI, *Giacomo Leopardi. Operette morali*, Milano, Rizzoli, 2008.

MUÑIZ MUÑIZ 1992 = M. MUÑIZ MUÑIZ, *Giacomo Leopardi: la logica della prima «sepolcrale»*, «Lettere italiane» 44, 1992, 441-450.

NALDINI 2020⁵ = N. NALDINI (ed.), *Leopardi. La vita e le lettere*, Milano, Garzanti, 2020⁵.

NATALE 2018 = M. NATALE, *La poesia*, in D'INTINO, NATALE 2018, 21-61.

PADUANO 1993 = G. PADUANO (ed.), *Euripide. Alceste*, Milano, Rizzoli, 1993.

PATTONI 2006 = M.P. PATTONI (ed.), *Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni. Alceste. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2006.

PEREGO 2021 = D. PEREGO, *Alceste tra virilità tragica e femminilità iconografica da Euripide alla grafica del XVII-XIX sec.*, in C. PACE, E. PORCIANI (edd.), *Sconfinamenti di genere: donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini*, Santa Maria Capua Vetere, DiLBeC Books, 2021, 45-58.

PICE 2011 = N. PICE, *Alceste e le Alceste. Storia, forme, fortuna di un mito*, Foggia, Il Castello, 2011.

RANDINO 2006-2007 = S. RANDINO, *La piena e perfetta imitazione*, «Incontri triestini di filologia classica» 6, 2006-2007, 211-245.

RODIGHERO, SERRA 1998 = A. RODIGHIERO, G. SERRA (edd.), *Sofocle. Edipo a Colono*, Venezia, Marsilio, 1998.

RUSSO 2017 = E. RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2017.

SERRA 1999 = G. SERRA, *Leggere i Greci con Leopardi*, in M.A. RIGONI (ed.), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia, Marsilio, 1999, 149-158.

SPINASSI 2018 = M.Á. SPINASSI, *Filodemo de Gádara, dos epigramma: traducción y comentario (AP 5.131, 5.123 = 1, 14 Sider)*, «Prometheus» 44, 2018, 135-140.

STRACCALI 1910³ = R. STRACCALI (ed.), *I canti di Giacomo Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1910³.

SUSANETTI 2001 = D. SUSANETTI (ed.), *Euripide. Alceste*, Venezia, Marsilio, 2001.

TINTI 2007 = L. TINTI (ed.), *Giacomo Leopardi. Canti*, Siena, Barbera, 2007.

VERGELLI 1977 = A. VERGELLI, *Genesi e linguaggio delle sepolcrali leopardiane*, Roma, Bulzoni, 1977.

VERNANT 1978 = J.-P. VERNANT, *Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del 'doppio': il kolossos*, in ID., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978, 343-358.

La ricezione dell'Agamennone di Eschilo in Hans Erich Nossack

SOMMARIO

Il saggio analizza la ricezione dell'*Agamennone* di Eschilo nell'opera dell'autore tedesco Hans Erich Nossack. I testi di Nossack *Nekyia* e *Kassandra* possono essere letti come rappresentativi della letteratura tedesca dell'immediato dopoguerra, riflettendo il contesto traumatico dell'epoca e la questione della colpa collettiva dei Tedeschi.

Parole chiave: letteratura tedesca del dopoguerra, Nossack, *Agamennone*, Eschilo, colpa collettiva dei Tedeschi.

ABSTRACT

This paper examines the reception of Aeschylus' *Agamemnon* in the work of the German author Hans Erich Nossack. Nossack's texts *Nekyia* and *Kassandra* can be read as representative of German early post-war literature. Both novels reflect the context of trauma and the question of German collective guilt.

Keywords: German post-war literature, Nossack, *Agamemnon*, Aeschylus, German collective guilt.

Il mio intervento¹ si concentrerà sulla ricezione dell'*Agamennone* di Eschilo in Hans Erich Nossack (1901-1977), autore del secondo Novecento tedesco che, se in Germania è ormai assunto al rango di classico della letteratura del Novecento, riscuotendo non poco interesse anche in Francia (Sartre lo considerava il più grande scrittore tedesco del dopoguerra, contribuendo alla diffusione di un'etichetta, quella del Nossack esistenzialista, mai completamente superata e osservata con insofferenza anche da parte dello stesso autore²), in Italia non ha ancora trovato una giusta ricezione, complice lo scarso interesse editoriale per la sua opera. Se si prescinde dalla traduzione del romanzo *Spirale. Roman einer schlaflosen Nacht*, tradotto in italiano nel 1962 per Feltrinelli³, e dalle più recenti traduzioni di due dei suoi racconti più noti, *Der Untergang* e *Nekyia*, tradotti rispettivamente nel 2005 per il Mulino⁴ e nel 2021 per Artemide⁵, il pubblico italiano non ha avuto agio di accedere all'opera dell'autore.

Per analizzare la ricezione dell'*Agamennone* di Eschilo in un autore della *Trümmerliteratur* (letteratura delle macerie), termine che sarà qui usato solo per ragioni di comodità, non già per indicare la corrente letteraria di appartenenza di

¹ Il presente contributo nasce come intervento presentato durante la quinta giornata di studi *Classics' R-Evolution* (Università degli studi di Messina, Dipartimento di Civiltà antiche e moderne, 28 febbraio 2022) dedicata all'*Agamennone* di Eschilo. Ringrazio gli organizzatori, prof.ssa Anita Di Stefano e prof. Claudio Meliadó, per avermi invitata a partecipare.

² Sui contatti tra Nossack e l'esistenzialismo rimando, tra i numerosi contributi, all'analisi offerta da BUHR 1994, 95-150.

³ NOSSACK 1962.

⁴ NOSSACK 2005.

⁵ NOSSACK 2021.

un autore refrattario ad ogni inquadramento, ma solo per delimitare il periodo entro cui si collocano i due racconti che saranno al centro dell'analisi, converrà partire da una riflessione preliminare.

Tralasciando la storia delle traduzioni dell'*Agamennone* di Eschilo in tedesco, anche se la *Übersetzungsgeschichte* di un'opera letteraria è parte integrante della sua *Rezeptionsgeschichte* (che nel caso dell'*Agamennone* è inaugurata dalla prestigiosa traduzione in versi di Wilhelm von Humboldt⁶), una ricognizione relativa alla *Wirkungsgeschichte*, ovvero alla storia della ricezione dell'*Agamennone* nella letteratura tedesca nei suoi riflessi diretti o indiretti, mette in luce un dato interessante: l'*Agamennone* non ha dato l'abbrivo a quella gara atletica tra rifacitori e adattatori e fortunatissimi casi di rimaneggiamento attualizzante tra i letterati tedeschi che invece è riscontrabile nella storia della ricezione di altre tragedie greche⁷ (basti pensare all'*Antigone* di Sofocle, all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide o anche alle altre due tragedie, *Coefore* e *Eumenidi*, che completano la trilogia dell'*Oresteia* di Eschilo). È lecito riflettere, di conseguenza, sull'interesse per la figura di Agamennone da parte di un autore che inizia a confrontarsi con la saga degli Atridi già durante la guerra, portando a compimento due racconti, sui quali si concentrerà la mia analisi, *Nekyia* e *Kassandra*, nel momento in cui la Germania si trova nel suo anno zero, non solo devastata dai bombardamenti, ma anche gravata dal fardello di una 'colpa' difficilmente estirpabile dal destino collettivo. A rendere seducente la riflessione è, inoltre, una coincidenza temporale: tanto Nossack quanto il suo contemporaneo Gerhart Hauptmann (1862-1946), premio Nobel per la letteratura nel 1912, condividono lo stesso orizzonte di interesse per la saga degli Atridi, rielaborando la materia mitica e confrontandosi con l'*Oresteia* di Eschilo pressoché negli stessi anni. Quando Nossack inizia ad abbozzare il nucleo dei due racconti, *Nekyia* e *Kassandra*, tra il 1942 e il 1944, anche Hauptmann sente l'urgenza di un confronto con la saga degli Atridi, dedicando le sue ultime energie (Hauptmann muore nel 1946) alla stesura di una *Tetralogia degli Atridi*⁸, entro la quale si colloca il dramma in un solo atto

⁶ Nel 1816 Humboldt dà alle stampe la sua traduzione dell'*Agamennone*, corredandola anche di una *Introduzione (Einleitung zur Agamennon-Übersetzung)* che rappresenta ancora oggi una delle pagine più sofisticate di ermeneutica della traduzione. Sarebbe ragionevole ipotizzare che Nossack abbia letto l'*Oresteia* dalla più recente traduzione di Wilamowitz-Moellendorff, ma l'ipotesi resta pura speculazione se a mancare sono testimonianze autobiografiche o un'intera biblioteca (quella di Nossack fu distrutta dai bombardamenti). Tuttavia, nel lascito della biblioteca di Nossack, con i volumi raccolti dopo il 1946, si rinviene il volume Aiskhylos, *Tragödien und Fragmente*, verdeutscht von L. Wolde, Sammlung Dieterich, vol. XVII, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938), cosa che non esclude ma non conferma neanche l'ipotesi che prima del 1946 Nossack si sia avvalso di traduzione diversa da quella di Wolde (cfr. WILLIAMS 2004, 127, nota 45; per una catalogazione dei volumi della *Teilbibliothek* di Nossack, custodita nel lascito del Literaturarchiv di Marbach am Neckar, cfr. HILGART 1998).

⁷ Cfr. tra i numerosi studi relativi alla ricezione delle tragedie greche nella letteratura tedesca moderna e contemporanea FRICK 1998 e RIEDEL 1996. Per una ricezione dell'*Oresteia* durante il dodicesimo secolo rimando a FISCHER-LICHTE 2017, 146-166.

⁸ Alla *Atriden-Tetralogie* Hauptmann lavora dal 1940 al 1945, mentre la fase compositiva dello *Agamennons Tod* va dal luglio 1942 al gennaio 1944. Per le fasi di composizione della tetralogia di Hauptmann cfr. SANTINI 1998, 71 ss.

Agamemnons Tod (*La morte di Agamennone*)⁹. Non ci sono probabilmente autori più distanti di Nossack e Hauptmann non solo per appartenenza generazionale (Nossack è poco più che quarantenne a conclusione della guerra, quindi appartiene a una generazione completamente diversa da quella del vecchio Hauptmann), ma anche per *Weltanschauung* e per scelte letterarie. Tanto Nossack quanto Hauptmann sono, tuttavia, legati dalla coincidenza di interesse per la tragedia eschilea e la saga degli Atridi nel momento in cui il destino individuale di ogni tedesco è assorbito dall'oscuro vortice di un destino collettivo. Se, come osserva Volker Riedel, «das 'Erbe der Alten' [erweist] sich als äußerst lebendig und im besonderen Maße als geeignet, Fragestellungen der eigenen Zeit zu reflektieren»¹⁰, la saga degli Atridi tocca evidentemente un nervo scoperto nella sensibilità di due scrittori, che hanno in comune solo la condivisione di un'epoca feroce. Pur semplificandone l'assunto mitomimetico che sta alla base del confronto tra Hauptmann e la greicità misterica e preclassica da contrapporre alla tradizione classico-umanistica tedesca, diversi furono gli interpreti della *Atriden-Tetralogie* che individuarono nell'opera un'urgenza attualizzante – nello scenario che si apriva ai Tedeschi a conclusione della guerra, alla generazione che aveva attraversato la catastrofe storica e i suoi effetti la saga degli Atridi sembrava rappresentare «die Geschichte unserer Generation»¹¹ («la storia della nostra generazione»).

Scandagliando la tettonica morale-religiosa arcaica che distingue la tragedia di Eschilo da quella di Sofocle ed Euripide, tanto Nossack quanto Hauptmann, non meno dei loro contemporanei, rintracciano nell'*Orestea* le forme di quel destino ineluttabile, divenuto cruda attualità anche per i Tedeschi negli anni della guerra e ancora di più nell'immediato dopoguerra, che ha il volto bifronte di Dike e Nemese.

A fungere da catalizzatore nella trilogia di Eschilo è, notoriamente, la questione della colpa, non già quella individuale, ma collettiva, generazionale, di un'intera stirpe, e di riflesso di un intero popolo. Una colpa che ricade su più generazioni e alla quale nessuna delle generazioni successive ai primi colpevoli potrà sottrarsi: le azioni violente nel mito di Tantalo e Pelope e di Atreo e Tieste sono come una corrente di risacca che tira dentro in un unico mare di colpa e pena Agamennone, Clitemnestra, Oreste, ma anche le innocenti Cassandra e Ifigenia. Un noto passaggio del coro dell'*Agamennone* di Eschilo mette in luce la «non ancora completa emancipazione dell'individuo dal *gheno*»¹², per cui

⁹ La *Atriden-Tetralogie* di Hauptmann è costituita da quattro tragedie (*Iphigenie in Aulis*, *Agamemnons Tod*, *Elektra*, *Iphigenie in Delphi*) che traggono materia di ispirazione da modelli di riferimento diversi: l'*Orestea* di Eschilo, l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide e l'*Elettra* di Sofocle, senza trascurare il contributo dell'*Iphigenie auf Tauris* (1786) di Goethe. L'atto unico *Agamemnons Tod* introduce non poche innovazioni se si guarda all'*Agamennone* di Eschilo: Agamennone rientra in patria come naufrago smarrito e non come sovrano trionfante; Clitemnestra uccide Agamennone senza l'appoggio di Egisto (che addirittura è inorridito dall'assassinio di Cassandra); Oreste, Pilate e Elettra compaiono sulla scena. Cfr. CERCIGNANI 2006, 90.

¹⁰ RIEDEL 1996, 196.

¹¹ SEIDLIN 1963, 212. Per una ricognizione sulla ricezione della tetralogia di Hauptmann nell'immediato dopoguerra rimando a HORN 2008, 269-317.

¹² PADUANO 2021¹¹, 13.

Agamennone paga non solo la sua colpa individuale (quella del sacrificio di Ifigenia), ma anche la colpa del padre Atreo:

Oltraggio risponde a oltraggio: è difficile giudicare. Chi voleva predare è predato, chi uccise è ucciso. Finché Zeus resta sul trono, resta anche valido che il colpevole deve subire la punizione. Questa è la legge divina. Chi mai potrà scacciare da questa casa il seme della maledizione? La sventura è saldata alla stirpe di Atreo¹³.

Per quanto attiene alla complessa costellazione Dike/Nemesi che scorta l'assunto morale e religioso della tragedia di Eschilo, sarà qui sufficiente ricordare come l'atto di giustizia che ripaga un crimine sia destinato a creare nell'*Oresteia* un nuovo squilibrio¹⁴, che dovrà essere ripagato da una nuova azione violenta, laddove solo nel finale delle *Eumenidi* si assisterà al superamento degli antichi demoni del *ghenos* e si perviene a un modello di giustizia e concordia sociale tramite la cultura del diritto. Nell'*Agamennone* tutte le azioni violente sono un tributo da versare al seme di maledizione insinuatosi nel *ghenos*, persino Clitemnestra motiva davanti al coro l'uccisione del marito con la vendetta del banchetto di Tieste:

Tu sostieni che questa sia opera mia: ma no, non pensare che io sia la moglie di Agamennone! Sotto l'aspetto della sposa di questo morto è l'antico crudele demone vendicatore di Atreo – del crudele anfitrione – che ha sacrificato quest'uomo per vendicare la morte dei giovani fanciulli¹⁵.

L'*Oresteia* dimostra che il dramma non si fonda sulla lotta tra un singolo individuo e un destino ineluttabile (per quanto sia romanticamente interpretabile la solitudine dell'antieroe Agamennone di fronte al proprio destino), ma sulla lotta di un intero popolo davanti a un destino collettivo. Già prima che la guerra sia conclusa, l'*intelligenz* tedesca si interroga sugli effetti di una colpa, quella di un intero popolo di conniventi, che ha insinuato il seme della maledizione e il presagio di una necessaria pena su tutti i Tedeschi, al di là delle responsabilità individuali, dal momento che la questione della colpa collettiva (*die Kollektivschuld*) non può più essere inquadrata, stante la portata delle atrocità commesse, nel quadro di un mero accidente storico, ma ha valicato il confine dell'umanamente

¹³ Aesch. *Ag.* 1560-1566 (qui e oltre nella trad. di N.S. Fanoli).

¹⁴ Cfr. PADUANO 2021¹¹, 26: «La cupa faida degli Atridi esemplifica invece la situazione in cui il 'vecchissimo detto' che suona 'subisca chi ha agito' (v. 314) si applica anche a chi ha *agito* per vendicare un torto a sua volta subito. In altre parole l'atto di giustizia che ripaga un crimine non è considerato solo in questa sua natura retributiva e restaurativa dell'equilibrio, ma allo stesso tempo anche come nuovo squilibrio, destinato ad essere ripagato da una nuova azione».

¹⁵ Aesch. *Ag.* 1497-1504.

concepibile, riconducendo quindi anche il presagio della giusta pena nel complesso di una riflessione esistenziale e moralmente necessaria¹⁶.

Al 1942 risale la fase germinale di due testi in prosa che documentano l'interesse di Nossack per la saga degli Atridi: *Nekyia*, iniziato nel 1942, concluso nel luglio 1946 e pubblicato nel 1947 con il sottotitolo *Bericht eines Überlebenden* (*Resoconto di un sopravvissuto*), e *Kassandra*, un testo più breve, concepito nel 1942, concluso nel settembre 1946 e pubblicato nel 1948 nella raccolta *Interview mit dem Tode*¹⁷. A stabilire un raccordo tra i due testi non è solo la fase compositiva, sostanzialmente coincidente, ma anche il nucleo d'ispirazione, rappresentato dalla saga degli Atridi. Non sarà inoltre incidentale evidenziare che nelle fasi di gestazione dei due testi Nossack assegna al primo il titolo provvisorio di *Orest*, titolo che sarà poi scartato solo al momento della pubblicazione¹⁸. Le informazioni che lo stesso Nossack fornisce in alcune lettere e nelle pagine dei diari non sono d'aiuto per districare il nodo filologico che lega tanto il versante compositivo quanto quello tematico dei due testi in questione, per i quali sembra indubbia una fase germinale che andrebbe collocata nei primi anni di guerra, quando l'autore avrebbe lavorato a una *Oresteia* – un dramma completo, poi irrimediabilmente perduto a seguito della coventrizzazione della città di Amburgo. A causa dell'operazione *Gomorra* (26 luglio-3 agosto 1943) andò distrutta, infatti, la maggior parte della produzione manoscritta dell'autore. Già nel dicembre 1943, a breve distanza dall'operazione militare, Nossack offre in una lettera a Hermann Kasack un resoconto meticoloso (un vero e proprio inventario, stando alle intenzioni dell'autore¹⁹) delle perdite in termini di opere inedite e documenti manoscritti (tra i quali anche i diari) derivate dai bombardamenti, e tra queste menziona anche un'*Oresteia*.

¹⁶ Per un inquadramento sulle prime riflessioni relative alla *Kollektivschuldthese* già nell'immediato dopoguerra sarà sufficiente rimandare qui, oltre che a JASPERS 1946, alle rapide ricognizioni offerte, tra gli altri, da FREI 1996; EITZ, STÖTZEL 2007, 371-395; FISCHER, LORENZ 2007.

¹⁷ La produzione in prosa con la quale Nossack esordisce nell'immediato dopoguerra offre diverse riscritture del mito antico: oltre a *Nekyia*, ne fanno parte anche i racconti brevi *Orpheus und...*, *Dädalus* e *Kassandra*. Per un'indagine su Nossack e il mito rimando allo studio monografico di WILLIAMS 2004.

¹⁸ Fino al settembre 1946 Nossack si riferisce nei suoi diari a *Nekyia* con il titolo *Orest*: «Ende September die Erzählung *Orest* [fertiggestellt], deren Anfänge 1942 zu suchen sind» (cfr. NOSSACK 1977, I, 75). Scartare questo titolo provvisorio non fu semplice per l'autore, che ancora a fine settembre dello stesso anno scriverà in una lettera a Hartmann Goertz: «*Nekyia*. Diesen Titel habe ich inzwischen gestrichen. Er ist zu anspruchsvoll. Im Augenblick gefällt mir am besten: *Orest*. Das wäre ein Hinweis. Der Untertitel kann bleiben» (cfr. NOSSACK 1977, III, 17-18, *Kommentar*).

¹⁹ Nella lettera a Hermann Kasack del 12 dicembre 1943 Nossack presenta l'inventario dei suoi manoscritti andati perduti sotto i bombardamenti nell'intenzione di ricapitolare quanto evidentemente era solito ricapitolare nei diari (anch'essi distrutti): «Wenn ich also diese Inventur in einen Brief an Sie hineinnehme, so ist der Verlust dieser Tagebücher zur Hauptsache daran schuld. Seien Sie nicht böse, wenn ich Sie als einen lebendigen befreundeten Hörer als Hilfsfigur nehme, zu der ich spreche, und lesen Sie das Folgende zunächst auch nicht anderer» («Se includo, dunque, questo inventario in una lettera indirizzata a Lei, è soprattutto colpa della perdita di questi diari. Non si arrabbi, se mi servo di Lei come figura ausiliare per un confidente in carne e ossa, al quale parlo, e legga quindi conformemente a ciò quanto seguirà» (NOSSACK 1976, 15, trad. mia).

Verloren ist ferner die Orestie mit dem unmöglichen Titel *Der Krieg ist aus*. Ich sehe jetzt, daß es dieser Titel war und damit der falsche Ansatzpunkt, der mich in die Irre gehen ließ [...] Das Stück lag fertig da, zwei- oder dreimal geschrieben, eigentlich waren es nur die ersten zwei oder drei Szenen, die mich nicht befriedigten, also die Szenen, die noch an dem irrsinnigen Titel klebten [...] Und wegen dieser letzten Hälfte wird das Stück auch zu retten sein und gerettet werden müssen²⁰.

Se, pertanto, l'*Orestea* perduta «andava salvata», quest'opera di salvataggio si compie diluendo il dramma nei due racconti *Nekyia* e *Kassandra*, che andranno quindi osservati nel loro imprescindibile nucleo d'ispirazione comune. Le informazioni che Nossack fornisce nel suo inventario a Kasack relativamente all'impianto del dramma perduto prevedono una serie di rimaneggiamenti che stravolgono integralmente il modello di riferimento antico e che si ritroveranno perfettamente incanalati nella costruzione in prosa offerta poi dai due racconti: anche nell'*Orestea* perduta, come poi avverrà in *Nekyia*, Agamennone e Oreste si ritrovano sulla stessa scena nel momento dell'assassinio di Agamennone; entrambi hanno preso parte alla guerra di Troia; entrambi sono reduci di guerra disorientati in una patria che è diventata all'improvviso estranea. Da evidenziare, inoltre, l'incomunicabilità tra le due generazioni, quella dei padri e dei figli, alienate dalla ritualità di comunicazioni legate soltanto al servizio militare e, di conseguenza, inabili a intercettare l'una nell'altra il comune smarrimento nel contesto di una realtà, quella della patria, compromessa fino al perturbante dagli effetti della guerra:

Ich habe es fertig gebracht, die Ermordung Agamemmons und die Vergeltung Orestes in ein kaum abendfüllendes Stück zusammenzubringen, und zwar in einer großen Szene ohne Aktenteilung. Dies mag erschreckend anhören, war aber sehr einfach. Ich habe Orest nur um einige Jahre älter gemacht, als man gewöhnlich annimmt. Er ist mit vor Troja gewesen, ist also Frontsoldat, ein sehr junger Leutnant, würden wir heute sagen, während sein Vater Oberstkommandierender war. Vater und Sohn haben auch kaum anders als dienstlich miteinander gesprochen, vor allem haben sie beide es vermieden, über das zu sprechen, was sie über die Zustände in der Heimat hörten und wußten²¹.

²⁰ «È inoltre andata perduta l'*Orestea* con l'improponibile titolo *La guerra è finita*. Mi avvedo solo adesso che era proprio questo titolo, e quindi il punto di partenza, a portarmi fuori strada. [...] Il dramma era lì bello e concluso, rimaneggiato due o tre volte, a dire il vero erano solo le prime due o tre scene a non soddisfarmi, vale a dire le scene che aderivano ancora a quel titolo fuorviante [...] a causa di queste due ultime metà sarà possibile salvare il pezzo e si dovrà farlo» (NOSSACK 1976, 16, trad. mia).

²¹ «Sono riuscito a mettere insieme l'assassinio di Agamennone e la vendetta di Oreste in un pezzo che non ricopre nemmeno l'intera serata, ovvero in una grande scena che non prevede divisione in atti. Sembra quasi spaventoso sentirlo dire, ma è stato molto semplice. Ho fatto in modo che Oreste fosse appena di qualche anno più vecchio rispetto a quanto si sa normalmente della sua età. Anche lui è stato davanti alle mura di Troia, è quindi un soldato che ha combattuto

Il motivo del silenzio, ovvero dell'incomunicabilità tra la generazione dei padri e quella dei figli, confluisce come *Leitmotiv* nei due racconti *Nekyia* e *Kassandra*. In entrambi, infatti, il motivo della colpa grava come un affanno sulla generazione dei figli degli eroi che hanno preso parte alla guerra di Troia (Telemaco in *Kassandra* e Oreste in *Nekyia*), intrecciandosi con uno dei motivi più sfruttati dalla *Trümmerliteratur*, quello dello *Heimkehrer*, del reduce di guerra che ritorna in patria (Odisseo in *Kassandra* e Agamennone in *Nekyia*), che si scopre all'improvviso disorientato, inabile a riagganciare un nesso esistenziale con un mondo che è diverso non solo da quello del campo di battaglia, ma anche da quello che si è lasciato alle spalle prima di partire per la guerra. Già le due linee tematiche svelano una precisa intenzionalità mitomimetica²² in direzione non solo sincretica ma anche fortemente attualizzante: a guerra conclusa, il divario generazionale sembra allargarsi nell'incomunicabilità non solo tra i figli rimasti in patria rispetto ai padri andati in guerra e ritornati da naufraghi inabili a fornire risposte per la catastrofe storica alla quale essi stessi hanno contribuito (si veda il dialogo fra Telemaco e Odisseo in *Kassandra*), ma anche tra figli e padri (il caso di Oreste e Agamennone) che hanno preso parte a una guerra che li ha alienati, oltre che dalla patria, anche da sé stessi²³.

Nel racconto *Kassandra*, il reduce alienato è piuttosto convenzionalmente incarnato dalla figura di Odisseo, il quale, come tutti i reduci di guerra traumatizzati, non vuole parlare di quello che è successo in guerra. Riflettendo sul silenzio del padre da quando è rientrato a Itaca, Telemaco osserva: «Ich habe inzwischen festgestellt, daß die Leute, die wirklich die ganzen Jahre im Felde gewesen waren und eine Rolle dabei gespielt hatten, nur ungern davon

in prima linea, un giovane sottotenente, si direbbe oggi, mentre suo padre è stato comandante supremo. Padre e figlio non hanno avuto quasi nient'altro da dirsi se non cose che hanno riguardato il servizio militare e, soprattutto, entrambi hanno evitato di parlare di ciò che hanno sentito e saputo circa le condizioni in patria» (NOSSACK 1976, 17, trad. mia).

²² Per un autore come Nossack, il confronto con il mito greco è irriducibile a forme di rielaborazione alla lettera del suo contenuto, vale a dire: al di là delle suggestioni che il mito antico può evocare in termini di riattualizzazione anche per l'autore moderno, esso rimane del tutto svuotato di contenuto, costituendo un pretesto ricco di suggestioni, che tuttavia si mantiene indipendente dalla sua costruzione formale di partenza. A questo proposito risulta oltremodo interessante citare una breve considerazione di Nossack, che in una lettera a Hermann Buddensieg del 19 giugno 1949 (cfr. WILLIAMS 2004, 127) presenta *Nekyia* come testo dotato di totale autonomia rispetto a qualsivoglia modello di riferimento antico, indipendente nella gestione ora della materia mitica ora di modelli letterari greci: «Griechisch ist daran nichts als der Titel» («di greco nel testo non c'è nulla se non il titolo»). D'altro canto, le interpretazioni del testo in questione, per quanto attiene agli aspetti che investono l'intenzionalità mitomimetica, si muovono sul binario dell'indipendenza del testo dalla struttura formale e di contenuto del mito antico; *Nekyia* costituisce quindi tanto «a unique exploration of [...] the metamorphosis of myth» (ZIOLKOWSKI 1962, 233) quanto «eine mythische Entrücktheit des Inhalts» (KRAUS 1981, 36). Williams corrobora le già citate interpretazioni affermando: «Nossack wendet sich von der griechischen Mythologie ab und erzählt *sein* Märchen, *seinen* Mythos» (WILLIAMS 2004, 132).

²³ Per un inquadramento del conflitto intergenerazionale nella Germania del dopoguerra mi limito a rimandare all'ampio studio sociologico di BUDE 1995.

sprachen»²⁴. Lo spartiacque che la guerra di Troia, non diversamente dalla seconda guerra mondiale, ha creato tra la generazione dei padri e quella dei figli è abissale, è come se due generazioni vivessero in mondi diversi, uniti soltanto dalla catastrofe compiuta e subita. Sempre Telemaco (esponente di una generazione più giovane che, diversamente da Oreste, ha solo subito gli effetti di una guerra alla quale non ha preso parte direttamente) constata con amarezza che l'essere figlio di un reduce di guerra ha reso anche lui *ipso facto* un connivente, anche se di quella guerra la sua generazione non sa nulla, dal momento che i padri-reduci continuano a tacere, lasciando sé stessi e le loro imprese nell'enigma di un silenzio impenetrabile:

Die Leute, die nach Ithaka zu Besuch kommen, fragen mich über den Trojanischen Krieg aus. Ich habe zwar nicht daran teilgenommen, aber sie meinen, als Sohn des Odysseus müßte ich mehr darüber wissen als andere. Dabei erfahre ich viel mehr von diesen Fragern, als mir mein Vater erzählt hat, der sehr schweigsam war²⁵.

Di conseguenza, Odisseo costituisce per Telemaco il rappresentante di una generazione destinata a restare inaccessibile alle domande della generazione più giovane; disarmato dall'insistente silenzio del padre, egli si chiede: «Was weiß ich im Grunde von ihm? Was wissen wir von dieser Generation unserer Väter, deren halbes Leben sich im Kriege vor Troja abspielte?»²⁶. Ma per la generazione dei figli il bisogno di sapere è un assillo e si traduce in un interrogatorio incalzante: se in *Nekyia* sarà Oreste a interrogare Clitemnestra, in *Kassandra* è Telemaco a tallonare Odisseo con la sua domanda più urgente: cosa è successo a Troia ad Agamennone? Cosa è successo con Cassandra? Con una certa disinvoltura filologica, Nossack rimaneggia due passaggi dell'*Agamennone* di Eschilo, ovvero la *rhexis* del messaggero e la sticomitia tra il corifeo e Cassandra e, per bocca di Odisseo, propone un'alternativa al mito ancora più agghiacciante: Agamennone sa già, prima ancora di salpare da Troia, quale sarà il destino di morte che lo attende in patria, e lo sa perché a rivelarglielo nella sua tenda, la notte prima di salpare da Troia, è Cassandra, la profetessa alla quale lui solo, a differenza di tutti gli altri, crede, e le crede per il fatto che entrambi sono accomunati dallo stesso sgomento, abbandonati dagli dèi nel momento della più alta solitudine, quella della lotta da ingaggiare contro un destino già scritto. Presentando la profondità

²⁴ «Ho constatato nel frattempo che la gente che per tutti quegli anni era stata sul campo di guerra e ne aveva preso parte attivamente, parlava della guerra solo malvolentieri» (NOSSACK 1987, 94, trad. mia).

²⁵ «I visitatori che arrivano a Itaca mi interrogano sulla guerra di Troia. Anche se io non ho vi ho preso parte, essi credono che per il fatto di essere il figlio di Odisseo debba saperne più degli altri, laddove invece sono io che apprendo più cose sulla guerra da questa gente che mi interroga rispetto a quanto mi ha raccontato mio padre, che è stato molto taciturno» (NOSSACK 1987, 94, trad. mia).

²⁶ «Che cosa ne so io in fondo di lui? Che cosa ne sappiamo di questa generazione dei nostri padri che ha trascorso metà della propria vita in guerra davanti alle mura di Troia?», NOSSACK 1987, p. 85, trad. mia).

abissale della solitudine di Agamennone, Nossack ricostruisce l'immagine umanissima di un antieroe che dopo aver sacrificato la figlia affronta la guerra come un dovere al quale non vuole sottrarsi, pur avendo perduto qualunque interesse per la guerra stessa, e non vuole sottrarsi per puro *amor fati*:

Er hatte sich in den letzten Jahren sehr verändert. Da war nichts mehr an ihm von den großartigen Herrschergebärden des Anfangs, die den Leuten imponierten oder, je nachdem, durch die sich beleidigt fühlten. [...] Seine grauen Augen blickten teilnahmslos abschätzend auf alles, so als ob ihn die Aufgabe, die er übernommen hatte, gar nichts mehr anginge und er sie nur noch zu einem Ende bringen wollte²⁷.

Ed è proprio la solitudine di Agamennone a renderlo umanissimo agli occhi non solo di Odisseo, ma anche della profetessa Cassandra²⁸: «Er war der Menschlichste von allen»²⁹ («Era il più umano di tutti»), ribadisce Odisseo nella sua narrazione. In un dialogo fatto di poche battute e di frasi spezzate, che occhieggia stilisticamente alla sticomitia teatrale, Odisseo e Cassandra si confrontano sulla sorte di Agamennone, solidarizzano, riconoscendo in lui il rappresentante per eccellenza della *condition humaine*, di una condizione che per Nossack si traduce nell'abbandono dell'uomo al suo destino di pena³⁰:

– Hör mir gut zu, Cassandra. [...] Es sind immer nur sehr wenige, um die sich die Götter kümmern. Die andern sind ein Ährenfeld

²⁷ «Negli ultimi anni era molto mutato. Non era rimasto più nulla in lui dei gesti del grandioso dominatore degli inizi, che riuscivano ad imporsi sulla gente o dai quali la gente si sentiva offesa. [...] I suoi occhi grigi guardavano tutto ciò su cui si posavano senza tradire la minima partecipazione, come se del compito che si era addossato non gli importasse più nulla e volesse soltanto portarlo a conclusione» (NOSSACK 1987, 103, trad. mia).

²⁸ Senza addentrarmi nell'ampio discorso che riguarda la ricezione dell'opera di Nossack nella *Literaturwissenschaft*, bisogna certamente considerare che la *feministische Literaturwissenschaft* ha sicuramente centralizzato il ruolo del *Geschlechterdiskurs* nell'interpretazione della figura della Cassandra di Nossack, la quale non solo rappresenterebbe il simbolo di una «massive Diskriminierung des Weiblichen», ma assurgerebbe a «problematische Komplizin des Verdrängens» (STEPHAN 1999, 123). Come ben sottolinea Williams, l'interpretazione di Stephan è certamente condizionata non solo dal focus sul *Geschlechterdiskurs* (che poi ne fornisce la chiave d'analisi), ma anche da un ampiamente diffuso approccio 'generazionale' alla prosa del dopoguerra da parte di studiose e studiosi: «Trotz der Gültigkeit ihres Ansatzes kommt bei näherer Betrachtung einiger ihrer [von Stephan] Schlußfolgerungen der Verdacht auf, Stephens Kritik an Nossacks vermeintlicher 'Stillstellung des Politischen', an seiner 'männliche[n] solitäre[n] Position', sei nur der Ausdruck der Enttäuschung einer späteren Generation, dass die frühere nicht so gehandelt hatte, wie es aus einer späteren – rechthaberisch anmutenden – Perspektive moralisch richtig erscheint» (WILLIAMS 2004, 143).

²⁹ NOSSACK 1987, 104.

³⁰ Sarebbe sufficiente citare uno dei passaggi più noti dal racconto *Der Untergang*: «Es war einmal ein Mensch, den hatte keine Mutter geboren. Eine Faust stieß ihn nackt in die Welt hinein, und eine Stimme rief: Sieh zu, wie du weiterkommst. Da öffnete er die Augen und wußte nichts anzufangen mit dem, was ihn umgab. Und er wagte nicht, hinter sich zu blicken, denn hinter ihm war nichts als Feuer» («C'era una volta un uomo che nessuna madre aveva partorito. Un pugno lo gettò nudo nel mondo e una voce gli gridò: "Vedi di cavartela!". Aprì quindi gli occhi e non sapeva che fare con tutto quello che lo circondava. Ma non osò guardarsi indietro, perché dietro di lui non vi era altro che fuoco», NOSSACK 1987, 22, trad. mia).

für sie. Und die wenigsten von diesen wenigen werden sich der Gegenwart der Götter bewußt. Unsere Sinne reichen nicht dafür aus. – Um Agamemnon zum Beispiel kümmern sich die Götter nicht.

– Nein, er ist ganz verlassen.

– Ja, so kannst du es nennen. Es ist sogar sehr gut gesagt. Es ist schlimmer, als wenn sie ihn haßten³¹.

Questo vuoto metafisico attorno alla figura di Agamennone, questo silenzio degli dèi ancora più terribile del loro odio, è certamente l'elemento che più seduce dell'approccio esistenziale di Nossack al suo personaggio, con il quale l'uomo del dopoguerra condivide la netta sensazione di un'assenza tangibile di una scorta divina (sia essa benevola o punitrice) sul destino collettivo³².

Perché Agamennone, pur sapendo della sorte che lo attende in patria, decide comunque di salpare da Troia? Nel racconto *Kassandra* la spiegazione che Nossack immagina è quella dell'*amor fati*, che allo stesso tempo è dettato da un'indicibile stanchezza nella lotta, tutta interiore, tra Agamennone e il demone della sua stirpe: «Es müßte ihm also doch ein leichtes gewesen sein, bei seiner Ankunft in der Heimat sofort Ordnung zu schaffen und die Anhänger Aegisths zu schlagen. Aber er tat nichts dergleichen. Die einzige Erklärung ist, daß er müde war»³³. In *Nekyia*³⁴, invece, Nossack immagina, traendo liberamente spunto dall'undicesimo canto dell'*Odissea*, che Oreste incontra la madre Clitemnestra nell'oltretomba e attraverso il suo racconto apprende quanto avvenuto al ritorno di Agamennone in patria. A costituire il fulcro della seconda parte del racconto in questione è il confronto con la seconda parte della tragedia di Eschilo (dall'arrivo di Agamennone sul carro fino al confronto tra Clitemnestra e il coro dopo l'assassinio del marito), che viene rimaneggiata con ampia disinvoltura, mentre l'autore mantiene intatta, persino nei dettagli, la scenografia altamente simbolica in cui si svolge l'azione della tragedia eschilea. La grande assente sulla scena è invece Cassandra (una scelta che scagiona in tal modo l'omicidio di Clitemnestra dalla furia meschina dettata dalla gelosia),

³¹ «Ascoltami bene Cassandra. [...] Sono pochissimi gli uomini dei quali gli dèi si curano. Gli altri sono come un campo di spighe per loro. E pochissimi tra i pochi si rendono conto della presenza degli dèi, i nostri sensi non bastano per questo – Di Agamennone, per esempio, gli dèi non si curano». «No, è totalmente abbandonato». «Sì, hai detto bene, addirittura benissimo. È ancora peggio che se lo odiassero» (NOSSACK 1987, 112, trad. mia).

³² Non è incidentale osservare che la stessa immagine del campo di spighe compare in una pagina di diario associata all'indifferenza del divino: «Dies tiefste Wissen, daß es gar nicht um uns geht, sondern daß wir nur zufällig in Mitleidenschaft gezogen sind und wie ein Ährenfeld von den Stürmen niedergelegt werden, die über uns dahinbrausen» («Questo sentimento di totale abbandono, il sentire che non ci sono angeli a litigare per noi. [...] Questa profondissima consapevolezza che non si tratti di noi, anche se noi, solo casualmente, siamo tirati dentro e come un campo di spighe veniamo abbattuti dalle tempeste che infuriano su di noi», NOSSACK 1977, I, 33, trad. mia).

³³ «Sarebbe stato semplice per lui, una volta tornato in patria, mettere subito ordine e uccidere i sostenitori di Egisto. Ma non fece nulla del genere. L'unica spiegazione è che era stanco» (NOSSACK 1977, I, 114, trad. mia).

³⁴ Per un inquadramento del racconto, anche in riferimento al mito antico, cfr. CENTORBI 2021.

mentre la novità apportata alla tragedia di Eschilo è data non solo dalla presenza scenica di Oreste, che Nossack immagina abbia preso parte alla stessa guerra con il padre, ma dal vero motivo del ritorno in patria di Agamennone: non opponendo resistenza al suo destino, l'eroe della guerra di Troia cerca in un ultimo disperato tentativo di liberare le generazioni future dal peso della colpa. Che la questione della colpa, non solo individuale ma collettiva, sia il punto fermo nella riflessione³⁵ di Nossack nel suo confronto con la figura di Agamennone è un dato confermato già nell'inventario offerto dalla lettera a Kasack, del quale si diceva prima, laddove l'autore conclude la sua breve presentazione dell'*Oresteia* perduta indulgiando sul silenzio di Agamennone e sulla decisione di porre fine con il suo sacrificio individuale al destino di colpa che grava sulla sua stirpe:

Erst als die heimatliche Küste in Sicht ist, will Orest mit Agamemnon darüber sprechen, aus Angst um seinen Vater, weil dieser keinerlei entsprechende Befehle gibt, um die voraussichtliche Gefahr abzuwenden. Er versteht erst später und schmerzlich, warum sein Vater dies nichts tut: Erst als er selber der Verantwortliche (der König) wird. Agamemnon also unternimmt nichts gegen die gewußte Gefahr, weil er sich völlig klar darüber ist, daß er es auf sich nimmt, die kleine verzeihliche Unordnung während seiner Abwesenheit in sich zu 'verschweigen'. Da haben wir wieder dies Verschweigen. Und er erwartet, daß sein Sohn weiter 'verschweigt', falls er daran scheitern würde. In diesem Verschweigen liegt die Aufgabe des Wissenden und meinetwegen des Königs. Er ist auch nicht im Zweifel, daß die Welt, wenn er, der Zerstörer Trojas, zu Hause ermordet würde, so tief vor ihren Instinkten erschrecken würde, daß sie nur zu bereit sein wird, zur alten Ordnung zurückzukehren und damit seinem Sohne das Verschweigen zu erleichtern³⁶.

³⁵ Tra le annotazioni diaristiche del 1944-45 diverse sono le riflessioni sulla questione della colpa. Nel settembre 1944, per esempio, Nossack annota la seguente riflessione: «Wir alle empfinden das Entsetzliche und Beispiellose, was mit uns geschehen ist und geschieht, nicht als etwas, das wir verschuldet hätten und wofür wir verantwortlich wären, sondern als etwas, dem wir preisgegeben sind. Als etwas, das außerhalb von uns und über unsern Köpfen sich bekämpft und nur dabei uns auch vernichtet» («Tutti noi avvertiamo tutto quello che ci è capitato e continua a capitarci, orribile e senza termini di paragone, non come qualcosa di cui abbiamo colpa e responsabilità, ma come qualcosa di cui siamo in balia. Come qualcosa che si combatte al di fuori di noi e sopra le nostre teste e tuttavia in grado di annientarci», NOSSACK 1977, I, 33, trad. mia).

³⁶ «Solo quando la costa della patria inizia a profilarsi alla vista, Oreste vuole parlare con Agamennone della questione, mosso da timore per il padre, dal momento che costui non dà alcun genere di ordine che serva a schivare i colpi del pericolo imminente. Solo più tardi, con dolore, comprende il motivo per il quale suo padre si comporta così, solo quando lui stesso diventerà la persona su cui grava ogni responsabilità (il re). Agamennone, quindi, non fa nulla contro il pericolo che conosce, per il fatto che sa perfettamente che grazie a ciò sarà possibile salvare il mondo e l'ordine, sopportando di 'tacere' sul piccolo e perdonabile disordine che si è generato in sua assenza. Ed ecco ancora una volta questo silenzio sulla verità. Si aspetta che anche suo figlio 'taccia', nel caso in cui dovesse fallire. In questo silenzio sulla verità sta tutto il compito di chi sa e, per me, del re. Non ha dubbi che il mondo, qualora lui, il distruttore di Troia, fosse assassinato in casa propria, sarebbe così profondamente spaventato dai propri istinti da

Nel confronto serrato tra Agamennone e Clitemnestra, offerto dalla seconda parte del racconto *Nekyia*, Agamennone sa di essere colpevole per la sorte della figlia e sa anche ciò che lo attende; cerca quindi di spezzare il destino del *ghenos*, invitando la moglie a collaborare in un ultimo atto di sacrificio (il suicidio comune con un calice di vino avvelenato) che riporterà l'ordine sul disordine. «Eravamo quindi soli», racconta Clitemnestra a Oreste nell'oltretomba; «Gli chiesi se non volesse entrare in casa e farsi un bagno»:

«Noch nicht», sagte er. «Wir wollen vorher gemeinsam beraten, ob wir nicht unser Schicksal umstimmen können». [...] Er rief nach Wein und man brachte ihn. «Wir wollen hier sitzen, damit die Stadt es sieht und wir allen ein Vorbild sind. Bald ist es Abend. Wir wollen hier sitzen, wie zwei alte Leute, die ein schweres Tagewerk hinter sich haben und nun ausruhen dürfen», sprach er. [...] «Wir haben Fehler gemacht. [...] doch wir können es wieder gut machen, wenn wir verhüten, daß die Fehler unsern Kindern zur Last fallen»³⁷.

Clitemnestra, che resta la grande colpevole del racconto (le motivazioni di questa scelta vanno tutte rintracciate nel complesso rapporto tra Nossack e il matriarcato), rifiuta di bere il vino avvelenato con il marito e porta a compimento con Egisto l'assassinio. Beve, tuttavia, dalla coppa avvelenata un istante dopo aver compiuto l'assassinio del consorte, in un ultimo disperato gesto che riesce a spezzare la maledizione che grava sulla stirpe degli Atridi.

Nella ri-fondazione del mito, nella rimodulazione umanistica della narrazione eschilea degli eventi, Nossack risparmia così a Oreste il matricidio. Stando alle intenzioni di Nossack, *Nekyia* avrebbe dovuto rappresentare la perlustrazione delle possibilità insite nel misterioso lasso di tempo che va dalla morte alla nascita, laddove, in una costruzione intellettuale molto sofisticata, l'autore immagina il viaggio nell'oltretomba come un confronto con le possibilità, tutte ancora aperte, nel regno dei non-ancora-nati, ricollocando quindi l'identità di Oreste (e con lui l'identità di tutta la generazione postbellica) al di fuori della maledizione della stirpe, in una parabola surrealisticamente rovesciata, che prospetta il superamento della colpa collettiva di tutti i Tedeschi nella catabasi, nel confronto con i morti, nel dialogo con un mito tutto da reinterpretare e suscettibile di riscritture.

essere disposto a ritornare al vecchio ordine, alleggerendo quindi il silenzio di suo figlio» (NOSSACK 1976, 17, trad. mia).

³⁷ «“Non ancora”, disse, “Dovremmo prima consultarci e vedere se non possiamo cambiare il nostro destino”. [...] Chiese del vino e glielo portarono. “Sediamoci qui, affinché la città ci veda e possiamo servire da modello. Presto arriverà la sera. Sediamo qui come due anziani, che si lasciano alle spalle una dura giornata di lavoro e possono finalmente riposare”, disse. [...] “Abbiamo commesso degli errori, ma possiamo rimediare, se evitiamo che gli errori ricadano sui nostri figli”» (NOSSACK 1987, 209, trad. mia).

Bibliografia

- BUDE 1995 = H. BUDE, *Das Altern einer Generation. Die Jahrgänge 1938-1948*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.
- BUHR 1994 = W.M. BUHR, *Hans Erich Nossack: die Grenzsituation als Schlüssel zum Verständnis seines Werkes: Studien zur Grenzsituation und Grenzüberschreitung in Prosa, Künstlerverständnis und Biographie Hans Erichs Nossacks*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994.
- CENTORBI 2021 = N. CENTORBI, «A noi non restano, infine, che le vuote conchiglie delle parole». Nekyia di Hans Erich Nossack e il profilo stilistico-testuale del resoconto monologico, in NOSSACK 2021, 100-110.
- CERCIGNANI 2006 = F. CERCIGNANI, «Ferrea è la sentenza della Chera». Gerhardt Hauptmann e la Tetralogia degli Atridi, «Studia Theodisca» 13, 2006, 79-110.
- DANOVSKA 2003 = E. DANOVSKA, *Die Atriden-Tetralogie: Gerhart Hauptmanns mythisches Modell*, «Orbis Linguarum» 23, 2003, 67-74.
- EITZ, STÖTZEL 2007 = TH. EITZ, G. STÖTZEL (edd.), *Wörterbuch der „Vergangenheitsbewältigung“. Die NS-Vergangenheit im öffentlichen Sprachgebrauch*, Hildesheim, Olms, 2007.
- FISCHER, LORENZ 2007 = T. FISCHER, M.N. LORENZ (edd.), *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, Bielefeld, transcript, 2007.
- FISCHER-LICHTE 2017 = E. FISCHER-LICHTE, *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- FREI 1996 = N. FREI, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, München, Beck, 1996.
- FRICK 1998 = W. FRICK, »Die mythische Methode«. komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, Tübingen, Niemeyer, 1998.
- HILGART 1998 = J. HILGART (ed.), *Bestandsverzeichnis der Nachlaßbibliothek von Hans Erich Nossack*. Mainz, Akademie der Wissenschaften, 1998.
- HORN 2008 = CH. HORN, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, Karlsruhe, Universitätsverlag Karlsruhe, 2007.
- JASPERS 1946 = K. JASPERS, *Die Schuldfrage*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1946.
- KRAUS 1981 = J. KRAUS, *Hans Erich Nossack*, München, Beck, 1981.
- NOSSACK 1962 = H.E. NOSSACK, *Spirale. Romanzo di una notte insonne*, trad. it. di F. Mombelli, E. Filippini, Milano, Feltrinelli, 1962.
- NOSSACK 1976 = H.E. NOSSACK, *Dieser Andere. Ein Lesebuch mit Briefen, Gedichten, Prosa*, hrsg. von Ch. Schmid, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.
- NOSSACK 1977 = H.E. NOSSACK, *Die Tagebücher 1943-1977*, hrsg. von G. Söhling, 3 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.
- NOSSACK 1987 = H.E. NOSSACK, *Die Erzählungen*, hrsg. von Ch. Schmid, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.
- NOSSACK 2005 = H.E. NOSSACK, *La fine. Amburgo 1943*, trad. it. di B. Forino, Bologna, il Mulino, 2005.
- NOSSACK 2021 = H.E. NOSSACK, *Nekyia. Resoconto di un sopravvissuto*, trad. it. di N. Centorbi, Roma, Artemide, 2021.

PADUANO 2021¹¹ = G. PADUANO, *La spiegazione del dolore*, in *Il teatro greco. Tragedie*, Milano, Rizzoli, 2021¹¹, 5-69.

RIEDEL 1996 = V. RIEDEL, *Literarische Antikerezeption und Vorträge*, Jena, Bussert & Partner, 1996.

SANTINI 1998 = D. SANTINI, *Gerhardt Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie*, Berlin, Schmidt, 1998.

SEIDLIN 1963 = O. SEIDLIN, *Die Orestie heute: Enthumanisierung des Mythos*, in ID., *Von Goethe zu Thomas Mann. Zwölf Versuche*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963, 208-225.

STEPHAN 1999 = I. STEPHAN, „Was gibt uns Cassandra an?...“: *Zur Funktion des Mythos in H.E. Nossacks frühen Nachkriegstexten*, in L. FISCHER, J. KLAAS, H. OHDE, H.G. WINTER (edd.), *„Dann waren die Sieger da“: Studien zur literarischen Kultur in Hamburg 1945-1950*, Hamburg, Dolling und Galitz, 1999, 111-129.

WILLIAMS 2004 = A. WILLIAMS, *Hans Erich Nossack und das Mythische. Werkuntersuchungen unter besonderer Berücksichtigung formalmythischer Kategorien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

ZIOLKOWSKI 1962 = TH. ZIOLKOWSKI, *The Odysseus Theme in Recent German Fiction*, «Comparative Literature» 14, 1962, 225-241.

MICHELE NAPOLITANO

Le Eliadi di Ovidio e il corpo rappreso di Marta.
Note in margine a Corpomatto di Cristina Venneri

SOMMARIO

Il presente lavoro prova a investigare il senso e la funzione del rapporto intertestuale che lega la pagina finale del recente libro di Cristina Venneri, *Corpomatto*, all'episodio ovidiano della metamorfosi delle Eliadi (Ov. *Met.* 2, 340-366), riflettendo sulle nozioni di metamorfosi e di anamorfosi.

Parole chiave: Venneri; *Corpomatto*; Ovidio; *Metamorfosi*; Eliadi; metamorfosi; anamorfosi

ABSTRACT

The present paper tries to investigate the sense and the function of the intertextual relationship linking the final page of a recent book, *Corpomatto* by Cristina Venneri, to the Ovidian episode of the metamorphosis of the Heliades (Ov. *Met.* 2, 340-366), reflecting on the notions of metamorphosis and anamorphosis.

Keywords: Venneri; *Corpomatto*; Ovid; *Metamorphoses*; Heliades; metamorphosis; anamorphosis

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. [...] Ho! Talk save us! My foos wont' moos. I feel as old as yonder elm. [...] Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. [...] Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night, night!
(J. Joyce, *Finnegans Wake*, I 8)

Perdersi nei boschi narrativi può essere persino più piacevole che limitarsi a passeggiarvi¹. Ma perdersi è un lusso che ai filologi non è concesso. E dunque queste mie note in margine al recente *Corpomatto* di Cristina Venneri, edito per i tipi di Quodlibet nella bella collana 'Storie' con la sobria eleganza che contraddistingue da sempre l'editore maceratese (qui, come spesso altrove, fin dalla splendida copertina: una foto in bianco e nero, assai intensa, di Michela Forte), si propongono il fine, invero modesto, di riflettere brevemente intorno al finale del libro. Con ricadute che finiranno per investire, sia pure entro limiti ben definiti e assai più nella chiave del cenno rapsodico che in quella del puntuale, impegnato scandaglio analitico, il senso complessivo del libro, senza però aspirare a trasformarsi in ciò che non potrebbero essere, ovvero in una recensione, per così dire, militante. Prescindendo qui dal valore intrinseco del libro, che mi è parso bellissimo (questo, almeno, mi sia lecito dirlo)², nella

¹ Alludo qui, ovviamente, alla metafora scelta da Umberto Eco (ECO 1994) per il titolo della raccolta delle lezioni da lui tenute a Harvard in occasione delle Norton Lectures 1992-1993: *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (così anche il titolo dell'edizione in lingua inglese: *Six Walks in the Fictional Books*).

² Il libro, del resto, ha trovato ottima accoglienza presso i critici: numerose, e generalmente assai incoraggianti, le recensioni apparse a stampa e in rete. Se ne trova una raccolta, incompleta ma

specifica prospettiva dello storico delle letterature classiche questa prova di esordio è interessante perché lo straordinario finale che fulmineamente la suggella si presenta come un caso di riscrittura di un ipotesto classico, notissimo: l'episodio della metamorfosi delle Eliadi raccontato da Ovidio nel libro secondo delle *Metamorfosi*. Su questo cercherò dunque di riflettere: sui modi e sul senso di questa riscrittura, con un'avvertenza preliminare che sento doverosa in relazione a coloro che dovessero leggere questo mio pezzo senza avere prima letto il libro: non lo facciano! O almeno, ove proprio vogliano, lo leggano soltanto dopo avere letto il libro: scoprirne il finale rovinerebbe loro irrimediabilmente il piacere della lettura.

Sarebbe intanto opportuno, per cominciare, un tentativo di riassunto dei temi in gioco nel libro. Il quale, però, non mette in scena una storia, né si dipana lungo il filo di una narrazione fatta di eventi memorabili: una circostanza che rende difficile il compito di chi voglia provare a dire in breve di cosa vi si parli. Il ritmo è piuttosto quello della successione di una folta, densa serie di microeventi narrativi, centrati prima sulla carriera universitaria della protagonista, Marta, poi, nella seconda parte, sui suoi rapporti con i familiari (il padre, la madre, la nonna materna), che però occupano un posto importante fin da subito, specie per ciò che attiene alla figura della madre. Tra gli spunti comuni ai due tempi del libro, la relazione d'amore che la protagonista stringe con Tobia, un batterista conosciuto in occasione di un concerto tenuto dalla sua band a Messina, la città nella quale Marta segue i suoi corsi universitari. Se nella prima parte il libro appare incamminarsi sui binari del romanzo di formazione³, tra ricorrenze topiche (la studentessa fuorisede; gli amori ai tempi dell'università; il rapporto contrastato con i familiari lontani, e così via), che rischierebbero persino il trito se non fosse per l'austero, severo controllo al quale l'autrice sottopone il materiale narrativo che ha per le mani, nella sua seconda parte esso rappresenta il diagramma di uno sfacelo, progressivo e inesorabile⁴. Uno sfacelo annunciato già nella prima parte del libro: gli studi interrotti; le conseguenze drammatiche dell'alcolismo sulla salute della madre; un generale disagio nei confronti

ricca, in calce alla pagina dedicata a *Corpomatto* nel sito dell'editore, al seguente URL: <https://www.quodlibet.it/libro/9788822907837> (data di ultimo accesso: 3 ottobre 2022).

³ Anche, e forse, anzi, soprattutto, per la non comune capacità dell'autrice di promuovere a significati profondi eventi di portata trascurabile: di rendere «narrativamente attiva – 'interessante' – la realtà quotidiana» (MORETTI 1999, X). Il che è anche delle vicende messe in scena nella seconda parte del libro, beninteso. Che però, da un certo punto in poi, da libro di formazione si tramuta nel racconto di un tragitto di progressivo sfaldamento, anche fisico, corporeo, materiale. Fino alla memorabile pagina finale, della quale si dirà qui.

⁴ Molti tra i recensori notano l'avvertita sensibilità stilistica di Venneri: un dato, oggi sempre più raro, che si rivela, ad esempio, nel periodare ampio, nel respiro profondo del raccontare, oltre che in scelte lessicali a tratti persino preziose. È questo, infine, un libro colto, che sa però esserlo senza che mai la trama delle letture, delle 'fonti', emerga in superficie con compiacimento (di nuovo un'eccezione rispetto al panorama della narrativa italiana contemporanea: che troppo spesso veicola un'impressione, sgradevole, di improvvisazione, quanto a modelli e riferimenti culturali; e quando ciò non sia, non di rado indulge, non meno fastidiosamente, allo sfoggio). Quanto infine alla struttura a dittico del libro, non so se a qualcuno sia venuto in mente di suggerire, tra i possibili modelli di *Corpomatto*, la gaddiana *Cognizione del dolore*: sia lecito farlo a me qui, con tutti i rischi del caso.

dell'esistenza, giocato più ancora sul pedale della rassegnazione che su quello della disperazione, che nella seconda parte, in un crescendo molto ben calcolato, deflagra in crisi aperta e irrecuperabile. Con sapienza, l'autrice declina le vicende messe in scena negli ultimi capitoli, a partire dal quindicesimo, facendo baluginare, a un tratto, una luce di speranza. Dopo l'ultima crisi, la madre di Marta, dimessa dall'ospedale, raggiunge il marito, lasciando la casa di sua madre, la nonna materna di Marta, presso la quale aveva a lungo vissuto in compagnia della figlia. Padre, madre e figlia si riuniscono sotto lo stesso tetto. La condizione di separazione dei coniugi sembra trovare soluzione in un ritrovato, rinnovato accordo: un'armonia nuova, difficile ma concreta, per la quale la casa paterna, una villa a due piani non distante da Taranto e dal mare, sembra farsi quinta plausibile, ospitale. Fino alla crisi: abrupta al punto da occupare le poche pagine che dal diciannovesimo capitolo portano all'ultimo, il ventunesimo. Un crollo, più che una crisi, che coinvolge, a un tempo, il rapporto con Tobia e quello con i genitori, a loro volta incapaci, alla prova dei fatti, di recuperare quanto forse non erano mai riusciti a costruire davvero nel loro passato, ovvero un'unione stabile, forte, serena. Il colpo è a tal punto duro che Marta ne risente fisicamente, nel corpo, finendo presto in una condizione prossima al letargo⁵:

I giorni successivi li trascorsi in un vuoto irrimediabile mentre i miei genitori riempivano la casa di insulti e lamentele. Passavo le giornate chiusa nella mia camera buia, sdraiata sul letto a guardare il soffitto e pensare versi mortiferi che neanche scrivevo. Poi, una sera, la parete della cameretta dietro il letto di mio padre si ricoprì di bolle e crepe dovute a un'infiltrazione d'acqua fuoriuscita da una tubatura rotta del bagno adiacente. Dacché la casa era silenziosa iniziai a sentire i miei genitori che litigavano animatamente [...]. Seduta sul letto li lasciai sfogare fissando lo sguardo sulla parete ingiallita di umido. Non volevo più parlare con nessuno. E anche dopo, quando quelli se ne andarono chi a chiudersi in una stanza, chi a farsi offrire da bere fuori casa, io rimasi ancora per un po' a fissare la parete ingiallita. Poi mi alzai lentamente e mi trascinai fino al mio letto su cui mi sdraiai per non alzarmi più. Il terzo giorno mia madre venne a sedersi accanto al mio corpo in letargo.

Al terzo giorno Marta, nonostante le cure della madre, non resuscita se non quel poco che basta per nutrirsi di un'insalata e di una fettina di carne, accompagnate da una spremuta d'arancia, e poi seguire la madre in riva al mare. E con lo sguardo rivolto all'orizzonte, prendere definitiva, rassegnata contezza dell'immutabile, irreversibile fissità delle cose:

Davanti allo stesso mare di sempre e accanto al corpo di mia madre che era stato ricollocato nel luogo in cui la mia famiglia aveva avuto

⁵ Le tre citazioni che seguono provengono da VENNERI 2022, 143-145.

origine mi rassegnai nuovamente all'idea che ognuno rimane al suo posto e l'essere umano non è un'energia rinnovabile.

Ed ecco le ultime righe del libro:

Durante i giorni in cui avevo fatto morire il mio corpo nel letto della mia camera, mio padre aveva sradicato il ceppo della vite. Trovai un grosso buco nel terreno e mio padre disse che ormai i vermi se la stavano mangiando da dentro o forse le avevo dato troppa acqua sulle radici. Affondati i piedi nel buco, tastando la terra umida con le dita, li sentii irrigidirsi in un blocco, l'una contro l'altra le cosce aderenti si unirono, si allungarono le braccia verso direzioni opposte e in un corpo compatto furono fasciati l'inguine, il ventre, il petto, le mani, infine la bocca.

Come si diceva, il capoverso finale del libro dipende da un episodio narrato da Ovidio nel libro secondo delle *Metamorfosi*: la trasformazione in alberi delle Eliadi, le figlie del Sole, sorelle di Fetonte. L'episodio, che giunge al culmine del racconto del rovinoso destino di Fetonte⁶, si snoda nei versi che seguono (Ov. *Met.* 2, 340-366)⁷:

Nec minus Heliades lugent et inania morti
munera dant lacrimas et caesae pectora palmis
non auditurum miseris Phaethonta querelas
nocte dieque vocant adsternunturque sepulcro.
Luna quater iunctis implerat cornibus orbem;
illae more suo (nam morem fecerat usus)

⁶ Per Fetonte in Ovidio, oltre a ciò che si trova nei commenti, si vedano CIAPPI 2000 e inoltre, anche nella prospettiva della fortuna, REBENICH 2009, 33-40 e HANSEN 2012, 24-35. Da ultimo, si veda anche BOITANI 2020, 29-32.

⁷ Riproduco il testo critico edito da Tarrant per OCT (TARRANT 2004, 44-45). Ed ecco una traduzione italiana del passo, quella, mirabile, di Ludovica Koch (in BARCHIESI, KOCH 2005, 91-93): «Non piangono meno le Eliadi: alla morte sacrificano / a inutile offerta le lacrime e si picchiano il petto coi pugni; / non può sentirli, Fetonte, i loro lamenti accorati, / ma notte e giorno lo chiamano, stendendosi sopra al sepolcro. / Quattro volte la luna, giungendo le corna, colmava il suo disco; / ma loro, secondo la regola (una regola fissata dal tempo), / continuavano a battersi il petto. La prima delle sorelle, / Fetusa, provando a prostrarsi per terra, si dolse / dei piedi fattisi rigidi; cercò di raggiungerla / la bianca Lampezia, ma a un tratto avvertì una radice a fermarla; / la terza, levando le mani a strapparsi i capelli, / spiccò delle foglie; a vedersi le gambe chiuse in un tronco / geme questa, e quella alle braccia mutatesi in rami slanciati. / Stanno lì stupefatte, e la scorza stringe loro le cosce, / poi sale a serrare il ventre, il petto, le spalle, le mani; / fuori non resta che la bocca, che invoca la madre. / Ma che può fare la madre se non, secondando l'istinto, / andare correndo qua e là, e finché può unirsi a loro nei baci? / Non basta: si sforza di svellere i corpi dal tronco, / va con le mani spezzando i teneri rami; / ma ne escono gocce di sangue, come se fossero piaghe. / «Fermati, madre, ti prego», grida (chi è?) la ferita, / «fermati, madre: ci strazi nell'albero il corpo. / Addio per sempre». La scorza si chiude sull'ultima frase. / Dai rami appena spuntati colano lacrime, e al sole / si rapprendono in goccioline d'ambra, cadendo nel limpido fiume / che le porta, perché se ne adornino, alle spose del Lazio». Da segnalare il fatto che la pericope «perché se ne adornino», nell'ultimo verso della citazione, rende non la lezione *spectanda* di Δ stampata da Tarrant, ma la variante *gestanda* di H M^{2v} Σ, preferita da Barchiesi, forse a ragione (si veda il suo commento ai vv. 365-366 in BARCHIESI, KOCH 2005, 267).

plangorem dederant. E quis Phaethusa, sororum
maxima, cum vellet terra procumbere, questa est
deriguisset pedes; ad quam conata venire
candida Lampetie subita radice retenta est;
tertia, cum crinem manibus laniare pararet,
avellit frondes; haec stipite crura teneri,
illa dolet fieri longos sua brachia ramos.
Dumque ea mirantur, complectitur inguina cortex
perque gradus uterum pectusque umerosque manusque
ambit et exstabant tantum ora vocantia matrem.
Quid faciat mater, nisi quo trahit impetus illam
huc eat atque illuc et, dum licet, oscula iungat?
Non satis est: truncis avellere corpora temptat
et teneros manibus ramos abrumpit; at inde
sanguineae manant tamquam de vulnere guttae.
«Parce, precor, mater» quaecumque est saucia clamat,
«parce, precor; nostrum laceratur in arbore corpus.
Iamque vale» – cortex in verba novissima venit.
Inde fluunt lacrimae stillataque sole rigescunt
de ramis electra novis, quae lucidus amnis
excipit et nuribus mittit spectanda Latinis.

La riscrittura operata da Venneri investe, come si vede, una porzione molto circoscritta del lungo e dettagliato resoconto ovidiano, ovvero il momento culminante della trasformazione in alberi delle tre sorelle, corrispondente ai vv. 345b-355. Ed è riscrittura sapiente, fin dal fatto che la ripartizione in tre tempi diversi del prodigioso trasformarsi delle Eliadi collassa, nell'ipertesto, in una scansione unitaria, sola e isolata trovandosi a essere, nel finale del libro, la protagonista del processo metamorfico. L'irrigidimento dei piedi di Phaethusa (*e quis Phaethusa [...] questa est / deriguisset pedes*) è il primo dettaglio a essere ripreso, nell'ordine scelto da Ovidio: «Affondati i piedi nel buco, tastando la terra umida con le dita, li sentii irrigidirsi in un blocco». E forse anche il frustrato istinto che spinge Phaethusa a cercare, prostrata, la terra in segno di disperazione e di lutto (*cum vellet terra procumbere*) trova corrispondenza nell'ipertesto, per quanto in accorta *variatio*, nell'affondare dei piedi di Marta nel buco apertosi nella terra dopo lo sradicamento del ceppo della vite, nel suo tastare con le dita la terra umida del fosso: un movimento analogo, verso il basso, che però, nel libro, acquista una tinta del tutto diversa. Già questo primo dettaglio comunica la misura e il senso dell'operazione intertestuale condotta da Venneri: la narrazione ovidiana, pervasa da un patetismo acuto e teso al quale non è estranea una tinta specificamente elegiaca⁸, è sottoposta a un processo di disseccamento che, semplificando e sfrondando l'ipotesto fino a preservarne non più che una traccia ossificata e brulla, eppure perfettamente riconoscibile, perché resa con la massima fedeltà possibile al dettato originario, lo trasporta dal regno

⁸ Si veda per questo, da ultimo, KEITH 2002, 251-252.

dell'illusione, della fantasmagoria, dello spettacolo, persino⁹, a un reame di stupefazione immota, inesorabile, tombale. Da qui, direi, l'esigenza di chiudere il processo di metamorfosi nell'arco di quattro righe, senza più nulla aggiungere al suo compiersi («infine la bocca»): un'esigenza, ben comprensibile, che taluno, tra i recensori del libro, ha scambiato per fretta¹⁰, mentre è spia, invece, di un istinto narrativo lucidissimo, infallibile, che, nel luogo esposto, sensibile, nudo, della clausola assoluta, trova il suo culmine.

Torniamo, adesso, alle righe finali del libro. Il destino che tocca, in Ovidio, alla *candida* Lampezia, che nel tentativo di raggiungere la sorella avverte il suo movimento bloccato dall'improvviso farsi radice dei piedi (*subita radice retenta est*), replica il tema di Phaethusa. Venneri elide la reduplicazione, recuperando però dall'inserito di Lampezia, se vedo bene, il motivo delle radici: anche qui variando, però, ché nel libro la parola 'radici' ricorre appena prima che il processo metamorfico a carico di Marta si metta in moto, in relazione al ceppo di vite sradicato dal padre¹¹. Segue, in Ovidio, la trasformazione della terza Eliade, che nell'atto di levare le mani a svellersi i capelli, scopre di essersi strappata via dal capo, al posto dei capelli, fronde d'albero. Se il dettaglio del fogliame è anch'esso trascurato, Venneri recupera invece in termini di resa quasi letterale tutto ciò che

⁹ Sulle componenti illusorie del metamorfico in Ovidio si è insistito a più riprese negli studi. Illusione e spettacolo, solo per portare un esempio, sono al centro, fin dal titolo, di un lavoro recente di Gianpiero Rosati (ROSATI 2021): un lavoro antico, in realtà, che però ha trovato adesso nuova sistemazione e rinnovata fortuna nell'edizione in lingua inglese, ancora fresca di stampa. Un esempio ulteriore è BARCHIESI 2020: un saggio nel quale, all'interno di un discorso di carattere complessivo sul metamorfico in Ovidio, un posto centrale occupa l'attenzione alla dimensione visuale, spettacolare, emotiva propria dell'impianto narrativo tipico delle vicende di trasmutazione messe in scena nelle *Metamorfosi*.

¹⁰ Di «finale un po' frettoloso» parla Marco Onnembo nel «Sole 24 Ore» del 26 maggio 2022 (*Disagio, amori mancati e perduti in Corpomatto*). Né si vede come questo finale raggelato e raggelante possa essere letto nei termini di una «eterea non-conclusione» (cito dalla recensione di Saverio Mariani, *Un 'corpomatto' che sconfigge nessuno*, apparsa in rete il 25 luglio 2022 nel 'Rifugio dell'ircocervo') o come sia lecito scorgere in esso, addirittura, una componente di «possibile insperata felicità» (così si chiude il pezzo a firma di Giacomo Giossi, *Una generazione sospesa tra indecisioni e precarietà*, apparso nell'«Eco di Bergamo» del 30 maggio 2022), o immaginarlo, ancora, come punto di partenza per sviluppi narrativi ulteriori, quasi si trattasse di un finale aperto (così, invece, Omar Suboh in un pezzo, peraltro pregevole, apparso in rete il 27 luglio 2022 nelle pagine del blog letterario 'Poetarum Silva' col titolo *La realtà è uno specchio ustorio: Corpomatto di Cristina Venneri*: «Pare quasi avvertirci [*scil.* l'autrice]: non è mia intenzione meravigliarvi, scomporre l'ordine del gioco, ma porgervi la mano e invitarvi a seguire le sequenze di questa vita costellata di dubbi, dilemmi irrisolti, complicanze che poi sono quelle di tutti noi [...], allargando l'inquadratura in un campo lunghissimo capace di consentire ai suoi lettori di identificarsi con lei, con la narratrice, e tracciare possibili soluzioni, svolte, alternative a quelle che intraprenderà lasciando in sospeso il finale, come se fosse l'inizio di un progetto a più pannelli [...], in una serie progressiva a puntate ancora tutta da scrivere»). Mentre la scommessa, per l'autrice di questo libro notevole, risiederà proprio in questo: come ricominciare a narrare, e da dove, dopo un finale così chiuso a ogni possibile idea di futuro? Il che chi ha letto questa prova d'esordio attenderà con impazienza di poter scoprire all'uscita del nuovo libro dell'autrice.

¹¹ Ha una sua indubbia forza anche il fatto che Marta si irrigidisca in tronco nel fosso, ormai verminoso, nel quale, prima dell'intervento paterno, albergava il ceppo della vite: prima radici antiche e vitali, poi quelle, ferali, del corpo di Marta fatto tronco. Un corpo femminile, peraltro: come così spesso in Ovidio, nelle vicende di metamorfosi in albero (Dafne, ovviamente; ma anche Bauci, Driope, Mirra, le donne di Tracia): si veda, per questo, SHARROCK 2020.

compare nei versi immediatamente seguenti, che varrà la pena di tornare a citare (Ov. *Met.* 2, 351b-355):

haec stipite crura teneri,
illa dolet fieri longos sua braccia ramos.
Dumque ea mirantur, complectitur inguina cortex
perque gradus uterum pectusque umerosque manusque
ambit et exstabant tantum ora vocantia matrem.

Nella riscrittura, i particolari anatomici della trasmutazione sono riprodotti, come si diceva, con fedeltà estrema: «l'una contro l'altra le cosce aderenti si unirono» adatta *haec stipite crura teneri*; «si allungarono le braccia verso direzioni opposte» riscrive *illa dolet fieri longos sua braccia ramos*; infine, il martellante accumulo finale, «e in un corpo compatto furono fasciati l'inguine, il ventre, il petto, le mani, infine la bocca», che traduce, quasi, la sequenza contenuta nei due versi e mezzo che chiudono la pericope citata. Ma con un'importante variazione: se in Ovidio la bocca delle Eliadi rimane libera ancora dal prepotente abbraccio della scorza, alla bocca di Marta tocca da subito la medesima sorte che investe il resto delle membra interessate dal processo di metamorfosi. Anche in Ovidio la bocca delle Eliadi finirà presto per serrarsi nella morsa della corteccia: accade poco oltre, a v. 363 (*cortex in verba novissima venit*). Nel frattempo, però, le Eliadi hanno avuto il tempo di interloquire con la madre, nel culmine patetico della scena¹². Climene corre da una parte all'altra, disperata; bacia le figlie fino a che le è consentito (*dum licet*); cerca, persino, di liberarne i corpi dalla morsa fatale del legno, spezzando i rami, dai quali però escono stille di sangue, come da ferite. E le figlie, prima di accomiarsi e tacere per sempre, pregano la madre di fermarsi, a evitare il protrarsi dello strazio: *nostrum laceratur in arbore corpus* (362)¹³.

Marta subisce invece la sua metamorfosi, come si è già detto, in uno scenario di solitudine assoluta, nel più totale silenzio¹⁴. Con la madre, Marta ha parlato nella scena immediatamente precedente, davanti all'orizzonte e al mare. E la madre non ha saputo fare altro che mostrarsi fiera del suo resistere alla «richiesta di amore a domicilio» avanzata nei suoi confronti da Tobia: «*Neanche un biglietto del treno ti ha pagato se non potevi raggiungerlo* mi disse con soddisfazione». E il tragico

¹² Di accentuazione del *pathos* implicito nella scena della trasmutazione in alberi delle Eliadi parla a ragione, in relazione all'appendice costituita dal dialogo con la madre, Luigi Galasso in PADUANO, PERUTELLI, GALASSO 2000, 826.

¹³ Persino superfluo segnalare come in questo celebre passo ovidiano sia stata indicata a più riprese, nei commenti e negli studi, una delle fonti del non meno celebre episodio dantesco di Pier delle Vigne, nel tredicesimo canto dell'*Inferno*. Basti qui il rinvio a due lavori piuttosto recenti: PETERSON 2007 e VANACKER 2010.

¹⁴ Da qui, anche, l'omissione, forzata, di un ulteriore dettaglio del racconto ovidiano: la dimensione ostensiva, spettacolare, del processo metamorfico, che nei versi qui in questione si concreta nello stupore attonito e dolente col quale le figlie del Sole assistono, nel suo farsi, alla loro stessa trasmutazione (*dumque ea mirantur* [352a], con quel che segue). Il verbo *miror* connota anche altrove, nelle *Metamorfosi*, la stupefazione determinata dai processi metamorfici: si veda, per questo, ROSATI 2021, 146 e n. 24, nel contesto di un capitolo, intitolato *The Spectacle of Metamorphosis*, che insiste a lungo sulla dimensione visiva dello spettacolo metamorfico, con molte notevoli notazioni relative a fatti di lessico.

equivoco, che risiede tanto nella mal riposta fierezza con la quale la madre di Marta accoglie quello che crede essere il rifiuto opposto dalla figlia a seguire il suo uomo lontano da casa quanto nella soddisfatta grettezza dell'osservazione relativa al biglietto del treno, rende impensabile ogni ulteriore interlocuzione. Così, il finale del libro rinuncia per pura forza di cose non solo al patetico dialogo delle Eliadi con Climene, ma anche, a maggior ragione, all'apertura profetica dell'*àition* che chiude, in Ovidio, l'episodio: il rappersersi delle lacrime delle sorelle nell'ambra destinata in futuro a pervenire alle spose del Lazio¹⁵. Un'apertura al futuro, entro certi limiti rassicurante, se non proprio confortante, per il suo carattere prospetticamente risarcitorio, che nel repentino, stecchito finale del libro non si saprebbe come immaginare recuperabile.

Ora, per quanto sia lecito chiedersi se a un esito di riscrittura tanto sapiente l'autrice sia pervenuta per pura forza d'istinto narrativo e intertestuale o, invece, in virtù di un lavoro minuzioso sull'ipotesto, come a me sembra assai più probabile¹⁶, resta, intanto, il fatto che, considerato il suo valore, il finale di *Corpomatto* dovrà di necessità essere preso in seria considerazione da chi, d'ora in poi, si occuperà della fortuna delle *Metamorfosi*¹⁷. Resterebbe poi, certo, da riflettere a lungo sui termini in cui questo straordinario finale può aiutare a intendere, retrospettivamente, il senso del libro nel suo complesso: delle vicende che vi si trovano narrate, dei personaggi che vi si muovono. Ma se cedessi alla tentazione di riflettere in questa prospettiva, il rischio di perdersi nel pur fascinioso bosco narrativo allestito da Venneri sarebbe così alto che forse giova

¹⁵ Si tratta dei vv. 364-366: *inde fluunt lacrimae stillataque sole rigescunt / de ramis electra novis, quae lucidus amnis / excipit et nuribus mittit gestanda Latinis* («Dai rami appena spuntati colano lacrime, e al sole / si rapprendono in goccioline d'ambra, cadendo nel limpido fiume / che le porta, perché se ne adornino, alle spose del Lazio») (trad. Koch); per *gestanda / spectanda* vd. *supra*, n. 7). Sul segno politico dell'*àition*, prolessi dell'*imperium* a venire, si veda FEENEY 1999, 27, ove si insiste, a ragione, non solo sui contenuti di prefigurazione della Roma futura veicolati dall'*àition* dell'ambra e, ancor prima, dal coinvolgimento del Tevere a chiusa del lungo catalogo dei fiumi toccati dalle fatali conseguenze del disastro provocato da Fetonte (*cuique fuit rerum promissa potentia, Thybrim* [259]), ma anche sul fatto che, in entrambi i casi, a essere in gioco è una promessa di provvidenziale disimpegno del caos, una profezia d'ordine («The Phaethon episode has two almost casual glances forward to Roman dominion and custom, as if to show that the threatened chaos will not materialize this time»). Contenuti la cui venatura ottimistica, prospettica, aperta, non potrebbe trovare posto nel finale del libro di Venneri, neanche in nuove e diverse declinazioni. E non ne trova, infatti.

¹⁶ Anche, sia detto *en passant*, a tenere nel debito conto la formazione dell'autrice, che si è laureata presso l'Università di Messina in letteratura greca con una tesi di argomento lisiano sotto la guida di una grecista di grande e riconosciuta autorevolezza, Maria Cannatà Fera. Una laurea in letteratura greca non è una patente, sia ben chiaro. Ma in questo caso può contribuire a spiegare la grana consapevole e profonda dell'intervento di riscrittura messo a punto da Venneri nel finale del suo libro e suggerire, dunque, con forza la possibilità che tale operazione di riscrittura sia da spiegare non come pur fulmineo fatto di intuizione, ma come esito di un percorso intellettuale perfettamente consapevole e lucido, nel confronto con l'ingombrante, impegnativo ipotesto.

¹⁷ Il tema, notoriamente al centro di una tradizione di studi articolata e densissima, in linea, del resto, con il ruolo assolutamente centrale che le *Metamorfosi* hanno giocato e continuano a giocare, nella storia della tradizione occidentale, a configurare, in ogni possibile ambito, ripensamenti e riscritture, non può qui essere neanche sfiorato. Mi piace però ricordare, almeno, tre saggi che, di questa lunga storia, provano a scrivere le tappe più recenti: per il Novecento, KENNEDY 2002; per tempi ancora più vicini a noi, WALDE 2007 e ZIOLKOWSKI 2009, entrambi relativi allo specifico reame della produzione letteraria.

che io desista prima di cominciare. Mi limiterò dunque a osservare, per rimanere al finale, che non è cosa che possa sorprendere la circostanza che un libro che ha al suo centro la dimensione del corpo si chiuda con una metamorfosi. E questo è un libro nel quale le ragioni del corpo sono pervasive fin dal titolo. Per intendere il quale è utile fare riferimento a ciò che ne dice l'autrice in un'intervista concessa a Elisabetta Bucciarelli, apparsa col titolo *Tre generazioni* in «Cooperazione» del 16 agosto 2022: 'corpomatto', così Venneri, «è un'espressione che ho modellato da una citazione di Gianni Celati, autore che ha influenzato la mia scrittura dal punto di vista dell'ironia. Si tratta di un sintagma di cui non ho colto immediatamente il senso, ci ho riflettuto parecchio fino ad attribuirne uno mio: un 'corpo matto' è un corpo che non assolve la sua funzione di stare al mondo, per incapacità. È l'erede, l'evoluzione dell'inetto novecentesco». Quanto a Celati, un elemento ulteriore lo devo all'amichevole cortesia dell'autrice¹⁸, la quale mi scrive che l'ispirazione per il titolo del libro le è provenuta dal testo della quarta di copertina della prima edizione della *Banda dei sospiri*, edita da Einaudi, nei 'Coralli', nel 1976. La *iunctura* 'corpo matto' (non univocabo, come si presenta invece nel titolo del libro) ricorre in chiusa del testo, la cui sezione finale corre come segue:

Quello della famiglia è un romanzo che sappiamo tutti perché ce l'abbiamo scritto nel corpo, nei nostri atteggiamenti, deliri, infantilismi. Ma è proprio il racconto comune che conta, quello che potrebbero fare tutti, avendone voglia: le avventure del disadattamento sociale, l'esperienza nei luoghi concentratori ecc. C'è una grossa differenza rispetto ai romanzi monumentali che i grandi scrittori continuano a proporci, con le loro trame prestabilite, le loro acute interpretazioni della Storia. È che il racconto comune nasce dalla casualità e dalla ripetitività quotidiana, perciò non può essere portatore di grandi visioni tragiche o consolatorie. È un'indiscrezione locale, una violazione d'omertà, un modo di far parlare il corpo matto¹⁹.

Credo che combinare ciò che Venneri dichiara alla sua intervistatrice e il contenuto del testo pensato da Celati per la quarta di copertina della sua *Banda dei sospiri* sia operazione che possa portare lontano in funzione dell'interpretazione complessiva del libro²⁰. Ecco, dal testo di Celati, alcuni

¹⁸ Sia questa l'occasione per ringraziarla, affettuosamente, per il tempo che mi ha dedicato nel corso della stesura di queste note: al suo aiuto, ai suoi contributi, devo moltissimo.

¹⁹ Nell'edizione in mio possesso della *Banda dei sospiri*, una ristampa, di poco posteriore all'anno della prima, apparsa nei 'Nuovi Coralli' all'inizio del 1978, il testo della quarta di copertina si presenta come un sunto redazionale di quello, d'autore, scelto per la prima edizione. E la *iunctura* 'corpo matto' non vi compare.

²⁰ Ma è solo una direzione possibile tra molte altre. Bisognerà, ad esempio, tener conto delle tracce allusive, esplicite e implicite, disseminate nel corso della narrazione: il Dante della *Vita nuova*, il Berto del *Male oscuro*, il Kundera dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*. E poi la corolla di voci poetiche (Sereni, Sbarbaro, Penna, Luzi, Cardarelli, Caproni) che si trovano elencate nelle pagine che raccontano il primo incontro di Marta e di Tobia. E il Silvio D'Arzo di *Casa d'altri*, che, insieme ai poeti dei quali si è appena ricordato il nome, illumina su una delle qualità più

lemmi o nessi chiave sui quali varrebbe la pena di lavorare: ‘famiglia’, ‘corpo’, ‘deliri’, ‘racconto comune’, ‘disadattamento sociale’, ‘romanzi monumentali’, ‘casualità’, ‘ripetitività quotidiana’, ‘indiscrezione locale’, ‘violazione d’omertà’. E ovviamente ‘corpo matto’. E poi l’idea che un ‘racconto comune’ non possa essere «portatore di grandi visioni tragiche o consolatorie»: un’idea nella quale si potrebbe ragionevolmente ravvisare, credo, il senso complessivo del libro, che mette in scena una vicenda di fallimento e di scacco spogliandola di ogni possibile connotazione tragica e rinunciando però, a un tempo, anche solo al sospetto della speranza, della consolazione (questo, ripeto, il senso della raggelata trasmutazione finale). Nell’intervista, Venneri, lo si è visto, afferma che «un ‘corpo matto’ è un corpo che non assolve la sua funzione di stare al mondo, per incapacità. È l’erede, l’evoluzione dell’inetto novecentesco»²¹. Ma ecco, diversamente da quanto si dà, nel libro, in relazione al corpo della madre, devastato dall’alcool e presentato al lettore nel suo sfacelo con dovizia di particolari anatomici a tratti persino ripugnanti, eppure caparbiamente aggrappato alla vita, resistente, tenace, il corpo di Marta è il terreno fisico, carnale, a spese del quale la dinamica di progressivo annullamento che l’autrice inscena nel libro celebra, letteralmente, il suo compiersi²². Così, Ovidio è sì ripreso e ripensato, nel finale, ma all’interno di uno spazio che nega, una per una, le meccaniche più tipiche dei processi metamorfici in letteratura²³. Uno spazio nel quale il movimento trasmutativo, senza una volontà divina che lo determini; senza che la sua origine sia ricondotta a una colpa specifica, esplicitamente

tipiche della prosa di Venneri: la sua frequente contiguità alla musica del verso. E poi si potrà, certo, coinvolgere chi, nelle pagine del libro, non figura in modo esplicito e si lascia però riconoscere tra le righe. Qui, ognuno dei lettori del libro potrà avanzare le sue impressioni di lettura. Io, per me, scomoderei almeno il Parise dei *Sillabari*, il Bianciardi della *Vita agra*, il Buzzati di alcuni racconti. *Altri alia*.

²¹ Tra i tanti ‘inetti’ novecenteschi viene in mente, di necessità, il Gregor Samsa di Kafka, al quale l’autrice avrà certo pensato, elaborando il finale del suo libro. E però persino la mostruosa metamorfosi di Samsa, con tutta la sua carica di *Unheimlichkeit*, lascia al lettore del racconto il tempo di misurarsi con l’orrore, di disinnescarlo, persino: si vedano, su questo, le intelligenti osservazioni sviluppate da FELDHERR 2002, 163-164, nel confronto con Ovidio. Diversamente, la metamorfosi di Marta è un evento definitivo, irrevocabile: dopo, non c’è spazio per nulla che non sia la presa d’atto della trasformazione. Da qui, oltre che dal suo carattere di assoluto *aprosdoketon*, l’effetto straniante che esercita sul lettore: lancinante, terribile.

²² Al progressivo disfarsi del corpo di Marta, al sempre più inesorabile venir meno della sua forza vitale, corrisponde, nelle ultime, memorabili pagine del libro, il processo di analogo disfacimento che colpisce le pareti della sua stanza: «I giorni successivi li trascorsi in un vuoto irrimediabile mentre i miei genitori riempivano la casa di insulti e lamentele. Passavo le giornate chiusa nella mia camera buia, sdraiata sul letto a guardare il soffitto e pensare versi mortiferi che neanche scrivevo. Poi, una sera, la parete della cameretta dietro il letto di mio padre si ricoprì di bolle e crepe dovute a un’infiltrazione d’acqua fuoriuscita da una tubatura rotta del bagno adiacente» (VENNERI 2022, 143). Forse con un occhio a *Repulsion*? Sta di fatto che il motivo della casa che cede, o addirittura crolla, ora metaforicamente, ora invece in senso proprio, letterale, è antico quanto i Greci: per la tragedia, e non solo, si veda lo splendido studio di RODIGHIERO 2013.

²³ Su tali meccaniche, dal mondo antico al Novecento, esistono innumerevoli lavori di sintesi, tra i quali segnalerei BEICKEN 1983, 74-80 e WALDE 2006. Importante, per la poesia augustea, la monografia di ZGOLL 2004. Meritano un cenno, infine, i saggi raccolti in CITTI, PASETTI, PELLACANI 2014.

dichiarata²⁴; senza che nulla controbilanci o risarcisca la trasmutazione; senza che ad essa segua altro che il ligneo rapprendersi di radici e corteccia intorno alle membra affrante della trasmutata, assomiglia, assai più che alle vicende delle *mutatae formae* e dei *nova corpora* delle quali è annuncio nel celebre proemio ovidiano, a una sorta di implosione.

Forse, più che nei termini di una metamorfosi in senso ovidiano, sarà allora da inquadrare come un'anamorfosi, il procedimento di trasmutazione che Venneri riserva alle membra di Marta nel finale del suo libro? Forse, ma in un senso molto particolare: al negativo, per così dire. Giova, a questo proposito, rileggere una breve sezione delle pagine premesse da Jurgis Baltrušaitis al suo gran libro, *Anamorphoses*:

L'anamorfosi [...] dilata e proietta le forme fuori di se stesse invece di ridurle progressivamente ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un punto determinato. Si tratta di una distruzione che prelude a un ripristino, di un'evasione che implica però un ritorno. [...] L'anamorfosi è un rebus, un mostro, un prodigio²⁵.

Alla spaurita, solitaria Eliade nella quale Marta si tramuta prima di metamorfosarsi in tronco tocca in sorte una vicenda di collasso, di subitanea implosione, che con i procedimenti di anamorfosi condivide sì il moto di trasformazione in direzione di altro, ma in una direzione polarmente opposta e relativamente al solo tragitto di andata, per così dire. Non dilatazione e proiezione verso l'esterno, dunque, ma blocco, chiusura, solidificazione. E poi: disgregazione, distruzione, evasione, che non prevedono però né

²⁴ Per questo aspetto potrà essere significativo, credo, riflettere su una pericope che è parsa a tal punto significativa da essere stata scelta per la quarta di copertina, quasi a mo' di motto o di esergo: «Eravamo tutti colpevoli ma avevamo scelto di assolverci» (il passo ricorre, nel libro, a p. 114). La pericope cade in un punto nodale, ovvero all'inizio delle pagine che aprono la sezione dedicata al tentativo di ricomposizione del *ménage* familiare del quale si è già detto sopra. Questo tentativo parte da una scelta di autoassoluzione che, se funziona, nonostante tutto, per il padre e la madre della protagonista, nel caso di Marta finisce per rivelarsi fonte prima dell'esito di annullamento, letterale, al quale essa perviene alla fine. La colpa, obliterata con successo nel caso dei genitori, inghiotte invece la figlia nel suo gorgo senza rimedio. E Marta accetta il suo destino come una sorta di vittima sacrificale: elidendosi, facendosi tronco (trovo ottime osservazioni, su questo, nella recensione di Demetrio Paolin, *La solida felicità che viene dalla solita infelicità*, apparsa nel supplemento «la Lettura» del «Corriere della Sera» il 22 maggio 2022). Colpa, o forse rimorso? Viene in mente che potrebbe essere produttivo, in funzione dell'esegesi del libro, prendere in considerazione la nozione di rimorso nei termini in cui essa fu codificata da De Martino nel suo celebre libro sul tarantismo: il rimorso come «cattivo passato che torna e rigurgita e opprime col suo rigurgito» (DE MARTINO 1961, 13). C'è però un tratto di discontinuità essenziale, rispetto al mondo studiato da De Martino: perché se quello di Marta è leggibile in termini di 'rimorso', nel libro manca del tutto la fase terapeutica, liberatoria, del rito. Se è vero che «il tarantismo [...] si manifesta nella sua fase risolutiva e terapeutica come dramma rituale coreutico-musicale, cui fa da orizzonte il mito della taranta» (CARPITELLA 1961, 335), il panorama che fa da sfondo alla vicenda di Marta non mette a disposizione né valvole di sfogo, né riti, né terapie di sorta. E le Eliadi di Ovidio, lungi dal garantire liberazione e speranza, hanno il solo compito di trasferire sul piano di un mito privo, ormai, di ogni valenza risolutiva e salvifica un tragitto di annullamento che non prevede cura.

²⁵ BALTRUŠAITIS 1990, 15.

ricomposizione, né ripristino, né ritorno. Un'anamorfofi, dunque: ma incompiuta, e anzi, amputata, dimidiata, tanto per ciò che attiene alla relazione intertestuale istituita con il racconto ovidiano quanto in relazione al concreto darsi dell'evento metamorfico. Quello di Marta è un viaggio di sola andata: il tronco che la inghiotte, simbolo postremo del suo destino complessivo, che è progressiva negazione del corpo e della vita, è certo un rebus, un prodigio. Ma è, soprattutto, la sua bara, che, nel suo immoto, irreversibile persistere, ci interroga.

Bibliografia

- BALTRUŠAITIS 1990 = J. BALTRUŠAITIS, *Anamorfofi o Thaumaturgus opticus*. Ed. riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 1990 (ed. or. Paris, Flammarion, 1984).
- BARCHIESI 2020 = A. BARCHIESI, *Reading Metamorphosis in Ovid's Metamorphoses*, in A. SHARROCK, D. MÖLLER, M. MALM (edd.), *Metamorphic Readings. Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, 2020, 13-30.
- BARCHIESI, KOCH 2005 = *Ovidio. Metamorfosi*, vol. I, *Libri I-II*, a cura di A. Barchiesi, con un saggio introduttivo di Ch. Segal, traduzione di L. Koch, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2005.
- BEICKEN 1983 = P. BEICKEN, *Franz Kafka. Die Verwandlung. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 1983.
- BOITANI 2020 = P. BOITANI, *Ovidio. Storie di metamorfosi*, Bologna, il Mulino, 2020.
- CARPITELLA 1961 = D. CARPITELLA, *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in DE MARTINO 1961, 335-372.
- CIAPPI 2000 = M. CIAPPI, *La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti: l'importanza della tradizione tragica*, «Athenaeum» 88, 2000, 117-168.
- CITTI, PASETTI, PELLACANI 2014 = F. CITTI, L. PASETTI, D. PELLACANI (edd.), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Firenze, Olschki, 2014.
- DE MARTINO 1961 = E. DE MARTINO, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, il Saggiatore, 1961.
- ECO 1994 = U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994 (rist. Milano, La Nave di Teseo, 2018; ed. ingl. U. ECO, *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge, MA-London, Harvard University Press, 1994).
- FEENEY 1999 = D. FEENEY, *Mea tempora: Patterning of Time in the Metamorphoses*, in P. HARDIE, A. BARCHIESI, S. HINDS (edd.), *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and Its Reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, 13-30.
- FELDHERR 2002 = A. FELDHERR, *Metamorphosis in the Metamorphoses*, in HARDIE 2002, 163-179.
- HANSEN 2012 = C. HANSEN, *Transformationen des Phaethon-Mythos in der deutschen Literatur*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2012.
- HARDIE 2002 = PH. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

KEITH 2002 = A. KEITH, *Sources and Genres in Ovid's Metamorphoses 1-5*, in B. WEIDEN BOYD (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, 235-269.

KENNEDY 2002 = D. F. KENNEDY, *Recent Receptions of Ovid*, in HARDIE 2002, 320-335.

MORETTI 1999 = F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

PADUANO, PERUTELLI, GALASSO 2000 = *Ovidio. Opere*, vol. II, *Le metamorfosi*, traduzione di G. Paduano, introduzione di A. Perutelli, commento di L. Galasso, Torino, Einaudi, 2000.

PETERSON 2007 = T. E. PETERSON, *Ovid and Parody in Dante's Inferno*, «Annali d'Italianistica» 25, 2007, 203-216.

REBENICH 2009 = S. REBENICH, medio tutissimus ibis. *Mythos und Politik im frühen Prinzipat*, in K.-J. HÖLKESKAMP, S. REBENICH (edd.), *Phaëthon. Ein Mythos in Antike und Moderne. Eine Dresdner Tagung*, Stuttgart, Steiner, 2009, 33-43.

RODIGHIERO 2013 = A. RODIGHIERO, *La casa che crolla: considerazioni su una metafora tragica*, «Seminari Romani di cultura greca» n.s. 2, 2013, 307-340.

ROSATI 2021 = G. ROSATI, *Narcissus and Pygmalion. Illusion and Spectacle in Ovid's Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, 2021.

SHARROCK 2020 = A. SHARROCK, *Noua... corpora: New Bodies and Gendered Patterns in the Metamorphoses*, «Dictynna» (online) 17, 2020, <https://journals.openedition.org/dictynna/2277>.

TARRANT 2004 = R. J. TARRANT (ed.), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

VANACKER 2010 = J. VANACKER, «Why Do You Break Me?». *Talking to a Human Tree in Dante's Inferno*, «Neophilologus» 95, 2010, 431-445.

VENNERI 2022 = C. VENNERI, *Corpomatto*, Macerata, Quodlibet, 2022.

WALDE 2006 = C. WALDE, *Metamorphosis*, in *Brill's New Pauly. Encyclopaedia of the Ancient World. Antiquity*, vol. VIII, *Lyd-Mine*, Leiden-Boston, Brill, 2006, 783-785.

WALDE 2007 = C. WALDE, *Auferstebungen – Literarische Ovidrezeption an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert*, in M. JANKA, U. SCHMITZER, H. SENG (edd.), *Ovid. Werk Kultur Wirkung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, 317-346.

ZGOLL 2004 = C. ZGOLL, *Phänomenologie der Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2004.

ZIOLKOWSKI 2009 = T. ZIOLKOWSKI, *Ovid in Twentieth Century*, in P. E. KNOX (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester-Oxford-Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2009, 455-468.

SPERIMENTAZIONE
E
INNOVAZIONE DIDATTICA

ROSSANA LEVATI

*Alceste, le infinite trame del mito.
Un'esperienza didattica*

SOMMARIO

Viene qui presentata una esperienza didattica condotta presso una classe quinta del liceo classico: lo studio della tragedia *Alceste* di Euripide viene condotto attraverso un laboratorio didattico che rende gli studenti 'coautori' e interpreti di percorsi tematici e moderne riscritture dell'opera (drammi, racconti, poesie). I lavori, seguendo uno schema didattico preparato dalla docente, vengono organizzati in una mappa digitale Mindomo, in cui sono inseriti i contributi degli studenti e le loro proposte di nuovi percorsi narrativi.

Parole chiave: laboratorio didattico, Alceste, sacrificio e scambio, statua degli sposi, amore e morte.

ABSTRACT

A didactic experience conducted in a fifth class of the classical high school is presented here: the study of the tragedy *Alceste* by Euripides is conducted through a didactic workshop that makes the students 'co-authors' and interpreters of thematic itineraries and modern rewritings of the tragedy (dramas, stories, poems). The works, following a didactic scheme prepared by the teacher, are organized in a Mindomo digital map, in which the contributions of the students and their proposals for new narrative paths are inserted.

Keywords: didactic workshop, Alceste, sacrifice and exchange, spouses' sculpture, love and death.

1. *La strada da Enodia ad Alceste*

Affrontare l'*Alceste* di Euripide nella classe quinta del liceo classico in cui insegno Lingua e cultura greca è stata una sfida soprattutto con me stessa: come rendere il testo di Euripide non tanto una traduzione da imparare a memoria, sia pure non integralmente, e da compitare poi ripetendone il senso e decifrandone verbi, costruzioni, significati di termini improvvisamente dimenticati e franati nella memoria, quanto un terreno di fertili collegamenti in cui riscoprire, passo dopo passo, le infinite vie di raccordo con un immaginario letterario che oggi rifluisce a noi non solo attraverso drammi e opere teatrali, ma anche attraverso cinematografia, serie televisive, tradizioni pittoriche, canzoni.

Come afferma nella sua dissertazione dottorale Valentina Curatoli¹, Enodia, divinità delle strade che collegano la *polis* con il mondo esterno e più in generale legata alle diverse accezioni della parola ὁδός, intesa anche come via iniziatica o come strada che conduce alla morte, è venerata particolarmente proprio a Fere, la città della Tessaglia in cui si trova la reggia di Admeto: il culto di Enodia è attestato da monete che raffigurano la divinità con una torcia in mano e da iscrizioni epigrafiche su stele votive che decoravano altari nell'acropoli della città.

¹ CURATOLI 2007-2011, 50-62.

Una traslazione di attributi porta a identificare Enodia con altre divinità quali di volta in volta Artemide, Ecate, Persefone: l'epiclesi Φεραία, riferita a Enodia, è attribuita anche ad Artemide, denominata a sua volta Enodia in altre iscrizioni votive e venerata come 'portatrice di luce' o 'di fiaccola', come la stessa Enodia. Ancora, riferimenti a Enodia come equivalente di Ecate sono presenti inoltre nell'*Antigone* di Sofocle e nell'*Elena* di Euripide²; alla stessa Ecate è riferito anche l'epiteto Φεραία, ma anche Ἀδμήτου κόρη: quest'ultima definizione in particolare connette la figura di Admeto sia con Persefone, definita anche Κόρη, sia con Alceste, sposa del re tessalo che vive nel dramma euripideo il suo sacrificio proprio in quel luogo di passaggio che è la soglia di casa, limitare e via di collegamento tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Infine, non mancano studiosi, come Paula Philippson, che notano che la dea di Fere avrebbe avuto tra i suoi anche quello di Alceste³.

Allora non sembra inutile, parlando di Alceste, soffermarsi proprio a indagare sulle strade che congiungono la vicenda mitica dalle lontane origini di un racconto di diffusione indoeuropea a tradizioni e archetipi che affiorano, talora in poche parole o immagini e invenzioni inattese, anche nelle odierne serie televisive o nelle canzoni: Alceste regina delle vie di comunicazione tra mondi è ancora colei che può sovrintendere a questi segreti passaggi che collegano antico e presente.

2. Dall'*Alceste* di Euripide alle *Alceste* del Novecento

Il lavoro su Alceste come archetipo letterario, incentrato sul binomio amore-morte, è iniziato a gennaio 2022. Il primo passaggio è consistito nella lettura di opere moderne (drammi, poesie), non sempre facilmente accessibili (e infatti qualcosa è sfuggito, come l'*Alceste* di Agnese Grieco, difficile da reperire sul mercato), in cui Alceste sia stata presentata in una nuova prospettiva da autori italiani ed europei che l'hanno proposta come emblema del sacrificio femminile, ma anche come moglie avvilita da un matrimonio monotono o come partner fastidiosa e scomoda, benché necessaria a riconoscere sé stesso, dietro cui Admeto cela la sua inadeguatezza al presente: questo accade nel dramma di Thomas Stearns Eliot, *Cocktail party*, ispirato alla tragedia euripidea. Admeto-Edward, desideroso di liberarsi di Alceste-Lavinia, tradita in un matrimonio infedele, solo quando lei se ne va (l'abbandono o fuga di Lavinia non sono che il moderno sostituto della morte dell'eroina tragica) ne scopre il disperato bisogno e comprende, nel vuoto della sua partenza, che solo grazie a lei gli era possibile definirsi, accettarsi e conoscersi.

La mia scelta è stata quella di dedicarmi solo ad opere della letteratura contemporanea in quanto più affini, per linguaggio e temi, al sentire di un mondo complesso e aggrovigliato nell'assoluto della solitudine, della disperazione,

² Soph. *Ant.* 1199; Eur. *Hel.* 570. Cfr. CURATOLI 2007-2011, 55.

³ PHILIPPSON 1983, 137.

dell'esilio, nel quale la parola 'sacrificio' ha assunto di anno in anno, di decennio in decennio, un valore sempre più denso, su cui si sono accumulati strati che talora portiamo impressi sotto pelle, senza riuscire più a distinguerli: sacrificio esistenziale, di classe, etnico, religioso. Ecco allora, quasi allineate col loro richiamo e tutte pronte ad attirarmi con la loro originale re-interpretazione e attualizzazione dei personaggi, le opere teatrali della Yourcenar, di Savinio, di Valency, di Raboni, di Eliot, il monologo drammatico di Puppa, le poesie di Rilke, di Gualtieri, di Airaghi: ognuna di esse presenta un lato diverso di Alceste, ne mette in luce di volta in volta le debolezze, le fragilità, l'inaspettata vicinanza a sofferenze odierne, presenti e riconoscibili nella nostra esperienza.

Ma come far arrivare tutto questo agli studenti? Come rendere fertile anche per loro la ricchezza di suggestioni che la vicenda di Euripide ci ha trasmesso, facendo leva proprio sul conflitto tra l'«illacrimabile Plutone»⁴, come dice Orazio, interprete di quella *Ananke* che rende necessario a tutti affrontare il termine della propria vita, stabilito rigidamente, e la forza consolatoria di un Amore che riesca a superare la divisione e ricongiungere la coppia di sposi nella felicità del presente condiviso? Siamo figli di *Ananche* o di Amore?

Un buon aiuto viene dal libro di testo⁵, che in due volumi presenta, oltre al testo originale e commentato di Euripide, anche buona parte delle opere che dal Settecento in poi hanno contribuito alla diffusione e notorietà della vicenda, in forma antologica. Ma non tutte le opere sono presentate nell'antologia (mancano i testi di Raboni, Valency, Puppa e delle due poetesse italiane citate sopra), benché temi, motivi e confronti con personaggi moderni, da Shakespeare a Pirandello, proposti nel commento introduttivo, nelle schede di approfondimento e nelle note al testo, siano ricchi, ben documentati e suggestivi.

C'è un momento in cui, leggendo la tragedia e la sua presentazione, mi sembra di perdersi: prima del mito narrato da Euripide c'è un antico racconto diffuso dall'India all'Europa celtica, che include la storia indiana di Savitri, ma anche i riferimenti al mito di Protesilao e Laodamia, e sullo sfondo Admeto e Alceste sembrano il doppio delle divinità ctonie Plutone e Persefone e ancora di Orfeo ed Euridice.

Per chiarire a me stessa il mito, le sue radici e i suoi parallelismi, provo a creare una mappa digitale, uno strumento agile da presentare alla classe per una prima spiegazione visivamente più chiara e capace di rendere ragione al tempo stesso delle infinite ramificazioni di una vicenda che si ricollega, prima e dopo la storia euripidea, a molti altri contesti mitologici.

3. Oltre la letteratura: inseguiamo le tracce del modello

A quel punto, quando inizia la lezione vera e propria, sono io che scopro grazie ai miei alunni altre cose che non conoscevo, a cui non avevo pensato: la strada

⁴ Hor. *carm.* 2, 14, 5-7: *Non si trecentis, quotquot eunt dies, / amice, places inlacrimabilem / Plutona tauris.*

⁵ FERRARO 2003.

che sembrava una sola diventa un incrocio, a volte una deviazione che mi si apre davanti, a volte una serie di possibili altri sbocchi ignoti in cui proviamo ad addentrarci. E sono i ragazzi a suggerirmeli, a illuminarsi di nuove connessioni. Vuoi vedere che Alceste Enodia ci guida lei stessa su queste vie inesplorate?

Dopo aver presentato gli elementi di base della storia (il destino, lo scambio tra i due sposi, il sacrificio, l'aiutante divino che riporta in vita il defunto), dobbiamo allargare lo schema inserendo la vicenda collaterale dell'aiuto di Apollo, vittima di esilio sulla terra per via di una trasgressione che lo rende suddito temporaneo, e in seguito amico e protettore, dell'ospitale re Admeto. Forse il fascino del mito sta proprio in quel nucleo dello scambio di posto (così diffuso nell'epica e tragedia antica⁶ come nella cinematografia moderna, ad esempio in *La maschera di ferro*), e ci viene in mente qualche gioco infantile, come il gioco dei quattro cantoni, dove proprio scambiandosi di posto ci si salva dalla sfida contro il nemico, che sta in agguato al centro della scena.

Poi ci soffermiamo ad analizzare il racconto indiano di Savitri, cercando notizie su questo mito così simile a quello di Alceste, ma nel quale è lo sposo a morire e poi ad essere strappato alla morte grazie all'ostinazione della sposa, che patteggia con la Morte stessa dimostrandosi irriducibile a ogni concessione che non sia il ritorno in vita del marito. Scopriamo che esiste anche una canzone di Soleandro, un autore sardo che ha composto il testo sulle note di *Perfect* di Ed Sheeran, ispirandosi all'antico poema narrato da Sri Aurobindo, e la inseriamo nella mappa.

Addentrandoci nell'analisi del testo, ci soffermiamo successivamente su alcune scene topiche: l'addio di Alceste al letto coniugale, emblema del matrimonio e sostituto metonimico del marito; cogliendo il suggerimento del libro, analizziamo anche l'addio al letto e alla coperta nuziale di Desdemona nell'*Otello* shakespeariano e andiamo a leggere la scena riportandola nella nostra mappa; poi ci viene in mente che anche nell'*Eneide* esiste un simile *topos*: Didone che dà l'addio al letto, nel momento in cui Enea la abbandona, gettandosi sopra e baciando quelle coperte prima di uccidersi, e così il confronto tra le scene si arricchisce di un nuovo apporto.

Proviamo a illustrare alcune di queste nuove inesplorate avventure, che via via si aggiungono alla mappa: quando parliamo della statua che Admeto vuol farsi costruire dopo la morte della sposa affinché riproduca le sue sembianze, un sostituto da tenere accanto a sé nel letto, affrontiamo il tema del *kolossós*, come radicamento dell'anima del morto a un corpo di pietra che sostituisca la vita perduta, quasi la ancori al suolo; a tutti viene in mente l'amore di Pigmalione per la donna-statua, che abbiamo letto in Ovidio, e mentre io presento la famosa statua dei coniugi etruschi, gli sposi di Tarquinia, sdraiati sulla tomba, emblema di un connubio che dura oltre la morte, un'alunna mi suggerisce il rito delle pietre come omaggio ai defunti nella tradizione ebraica: pietre e non fiori, troppo poco durevoli come i corpi dei defunti, pietre da accumulare sulla tomba e memoria di chi non ha più corpo, quasi dei *kolossoi* in miniatura. Qualcuno propone un

⁶ CURATOLI 2007-2011, 105-110.

altro collegamento: nell'episodio *Be right back – Torna da me* della serie televisiva *Black mirror*, la protagonista Martha deve superare la morte del fidanzato Ash e ricorre a un programma virtuale che consente, tramite un *data-base* di foto, frasi, mail, messaggi vocali ecc., di creare una copia di Ash nelle fattezze di un clone umanoide, un replicante, variante moderna della statua del mito greco, con cui Martha può dialogare ed entrare in relazione illudendosi che si tratti di Ash redivivo.

Il particolare della statua ci riporta al mito di Protesilao e Laodamia, prima vicenda in cui il defunto torna dall'aldilà ma necessita, per entrare in contatto con la sposa, di un corpo alternativo, una statua appunto. Difficile non pensare ai corpi alternativi di tanti film incentrati sull'impossibile ritorno, come *Ghost*, o alla creazione di corpi ibridi, cyborg e umani, come nel film fantascientifico *Alita*, corpi che sono il prolungamento di una vita iniziale resa in un certo senso immortale e durevole all'infinito in nuovi innesti artificiali. La donna-statua, che riesce tuttavia miracolosamente a tornare alla vita, compare anche in una tragicommedia di William Shakespeare, *Racconto d'inverno*, a conclusione delle infinite traversie di una trama tutta fondata sulla gelosia ossessiva di un re nei confronti della sposa, ingiustamente sospettata di tradimento: la donna è tramutata in una statua che il re contempla, credendo morta la sua sposa, una statua-sostituto della donna reale, che tornerà tuttavia viva alla conclusione della vicenda.

Più avanti nel tempo ci occupiamo di altri fertili spunti, ancora una volta con il contributo di chi propone nuovi collegamenti: la scena tradizionale del litigio tra Ferete e Admeto, che rifiuta di definirsi suo figlio e quasi lo accusa di una paternità e maternità supposta, rinfacciando al padre l'indifferenza emotiva e l'ingratitude, richiama molte altre vicende e ci riporta all'ambito novecentesco, in cui il conflitto padre-figlio assume un ruolo così centrale nella letteratura, nella musica e nel cinema. Gli alunni mi suggeriscono il conflitto del film *I cento passi*, benché l'opera sia dedicata alla vicenda di Peppino Impastato, una storia tutta italiana di coscienza civile e ribellione alla mafia. Hanno appena visto il film in classe, con una collega, ed è troppo fresco il ricordo di quella scena in cui il protagonista si ribella al padre dichiarando di non voler condividere la sua vita e soprattutto la sua rassegnazione, i suoi valori distorti e di comodo: «Mio padre, la mia famiglia, il mio paese! Io voglio fottermene!». Qualcuno potrebbe pensare che le due storie non abbiano attinenza, ma a ben guardar non è così, perché potente è lo scontro di due mondi irriducibili, quello dei padri, fatto di certezze e vantaggi economici, e quello dei figli, che non riconoscono a quel mondo di concreti guadagni meschini alcun valore. Non a caso, la prima cosa che Ferete ricorda al figlio è l'elenco di privilegi che questi, grazie al padre, ha accumulato (terre, possedimenti, bestiame, un regno e soprattutto l'onore in città e il rispetto degli altri) e questa è la critica più grave che gli muove (ad Admeto verrà rinfacciata, secondo il padre, da tutti i concittadini la mancanza di coraggio che lo ha spinto a far sacrificare la moglie al posto suo; né potrà più godere di quell'onore che il padre gli ha lasciato intatto). Sono le cose che danno sicurezza

ad essere scelte dai padri come scudo dietro cui tutelarsi e ad essere rifiutate dai figli: e allora sì, gli studenti hanno ragione a proporre questo confronto, lo inseriamo nella mappa. Un'altra alunna pensa invece a un brano di Christina Aguilera, *Hurt*, in cui la cantante cerca di recuperare quel padre rifiutato per anni, ma troppo tardi, dopo la sua morte. Tanti altri film moderni ripropongono un padre egoista e indifferente, totalmente irriducibile alle ragioni del figlio, che vorrebbe essere buono e rispettoso come è sempre stato, della famiglia e dei suoi valori, ci vengono in mente, primo tra tutti *Falling*, che aggiungiamo alla nostra mappa e cerchiamo di riassumere nei suoi elementi più significativi.

4. *L'ambiguità del finale: Alceste torna davvero dalla morte?*

Procediamo nel nostro tentativo di analizzare gli snodi cruciali della vicenda e della tragedia euripidea. Da un lato della mappa ci soffermiamo a considerare la scena finale, il ritorno dall'aldilà di Alceste, ricoperta da un velo: consideriamo la cerimonia del rito nuziale greco, chiamata *anakalyptéria*, in cui la sposa è appunto ricoperta da un velo, e osserviamo, come suggerisce il libro di testo, quel velo della sposa morta e viva al tempo stesso (la prima o la seconda?) che compare nella novella di Luigi Pirandello *La signora Frola e del signor Ponza, suo genero*. Ed ecco che la riflessione si allarga e ci conduce a considerare il vero senso di questo finale: la sposa Alceste è tornata per vivere serenamente col marito o per portarlo giù con sé nell'Ade, come era stato chiesto da lui? L'ambiguità del finale non offre risposte sicure e permane infatti in alcune opere moderne, soprattutto nell'incompiuta *Alceste di Samuele* di Alberto Savinio, che sembra propendere per la seconda ipotesi: il ritorno della sposa, Teresa, grazie all'intervento di un Eracle che assume il nome di Roosevelt, ha il solo scopo di sottrarre lo sposo Paul alle devastazioni imminenti della seconda guerra mondiale, all'abominio della diffusione della violenza nazista che sta per travolgere tutto: meglio ricongiungersi nella morte che nella vita.

Intanto, inseriamo alcune canzoni in cui ci sembra che compaiano allusioni, a volte molto brevi, a volte più diffuse, al ritorno di una donna da un altro luogo, un aldilà, o alla sopravvivenza dell'amore oltre la morte e l'abbandono: *Merlo rosso* di Mannarino, che, pur ispirata a un racconto di Oscar Wilde, presenta l'inquietante ritornello «Guardatela: è tornata! Ha gli occhi sopra il viso», un invito a osservare il ritorno inatteso di una donna dall'inferno, se è vero che «le lacrime dell'inferno servono a qualcosa», come il testo ha detto poco prima. Ci sembra allora che l'illacrimabile Plutone di cui parlavamo sia stato piegato e che davvero, come dice Properzio, *Sunt aliquid Manes*⁷. E se qualcuno spezza la ferrea legge di Plutone e dall'inferno ritorna, bisogna riconoscerlo, guardare il suo viso perché solo così rientrerà nella nostra vita, e non come fantasma ma come persona vera, che ha bisogno del nostro sguardo per essere nuovamente amata:

⁷ Prop. 4, 7, 1.

nessun velo coprirà il suo volto, anzi “gli occhi sopra il viso” fanno pensare agli occhi aperti di un vivo, e non agli occhi chiusi di un morto.

Altre suggestioni vengono da *Let her go* di Passenger, molto amata da tanti studenti che mi suggeriscono l'ambiguità ma anche il possibile significato di un abbandono che si identifica con la morte di lei, o da *Gocce di memoria* di Giorgia, dedicata ad Alex Baroni e a ribadire il legame unico con un amore defunto.

5. *Il lavoro collettivo*

In una breve presentazione delle più significative opere letterarie che saranno oggetto della lettura autonoma e dell'analisi degli studenti, proviamo a indicarne le specificità, riconducibili a tre distinti filoni.

Alcuni autori moderni recuperano la dimensione sacrale della divinità, che misteriosamente e ambigualmente premia o condanna i protagonisti: è il caso del poemetto di Rainer Maria Rilke. Questi, recuperando una versione del mito che probabilmente, secondo l'interpretazione di Albin Lesky⁸, collocava la morte di Alceste nella giornata stessa del matrimonio e non ad alcuni anni di distanza, ci presenta l'improvvisa morte di Alceste, durante il banchetto nuziale, come la spontanea risposta della sposa, senza bisogno che il marito glielo abbia chiesto, a un'improvvisa chiamata di Hermes, giunto a interrompere la festa. La sua repentina comparsa provoca il terrore negli occhi dello sposo, inizialmente il primo e l'unico a vedere il dio, che non gli lascia scampo se non un lungo ripetuto grido che risuona nella sala delle nozze; nessun aiutante divino, nessun Eracle interviene a liberare la sposa dalla morte: solo il sorriso e la promessa del ritorno di Alceste, che assume nel poemetto la natura e i connotati di una Proserpina ctonia, ricompensa in parte l'angoscia dello sposo, la cui solitudine tra gli invitati si impone drammaticamente: la morte si sfiora nel quotidiano e senza altro rimedio se non la speranza di un atteso ritorno.

Appartiene al filone della interpretazione sacrale anche l'opera di Marguerite Yourcenar, fin dallo stesso titolo, *Il mistero di Alceste*, che ricollega la vicenda a una dimensione da ‘mistero sacro’ medievale. Il salvatore Eracle, inizialmente raffigurato con i suoi vizi tradizionali (ingordigia, dismisura), appare sempre più come una controfigura cristologica: la sua sfida alla morte, con cui ingaggia un duello anche verbale, si fonda sulla fede nella missione divina e sulla compassione umana che lo spinge a difendere Alceste per la sua innata propensione ad aiutare i deboli e a riequilibrare le storture del mondo; reprimere nel suo cuore la paura della morte gli consente di avere la meglio su di essa. Infine, sono le sue riflessioni sulla debolezza umana e sul destino che Dio assegna a ciascun uomo a convincere una riluttante Alceste a tornare alla vita, a riprendere a «vivere per Admeto» e a sorreggere un uomo debole con la sua forza.

⁸ CURATOLI 2007-2011, 61.

La maggiore novità in questo dramma consiste proprio nella modernizzazione della coppia di sposi: i due coniugi hanno infatti, fin dall'inizio, un rapporto problematico, in quanto Admeto è un marito distratto, forse troppo preso dalla ricerca del successo personale e dall'estetica delle sue canzoni, di cui invece Alceste si è stancata. Così, l'amore della sposa è inestricabilmente misto al risentimento verso lo sposo, che definisce il suo «carnefice»: «il freddo della morte è quello che provavo nei giorni in cui Admeto non mi amava»⁹. Solo aver visto Admeto piangere e addolorarsi per la sua morte convince Alceste a ritornare in vita: nel finale del dramma i due sposi si ricongiungono dopo aver superato la loro personale crisi, parlando della propria esperienza come di qualcosa che li ha fatti dormire separati per un po' di tempo. L'opera della Yourcenar si pone così al confine tra la sacralità del messaggero divino e l'abbassamento della coppia mitica a una dimensione borghese in cui gli sposi devono fare i conti con il logoramento dell'amore nella realtà quotidiana.

Il secondo filone delle riscritture moderne è caratterizzato da un radicale abbassamento della coppia di sposi alla dimensione borghese contemporanea. Il grande amore del mito greco si è come logorato in una coppia che vive di incomprensioni, in cui gli sposi sono quasi indifferenti l'uno all'altro: nel monologo narrativo di Paolo Puppa, *Alceste*, Admeto è un uomo stanco e quasi soffocato dall'eccessivo amore della moglie, raffigurato come un industriale veneto, privo di scrupoli e pronto a liberarsi della donna con la macchinazione di un incidente apparente: Alceste si tuffa da una barca per salvare il marito apparentemente incapace di nuotare e solo l'intervento dell'amico Eracle la salva, riconsegnandola a un uomo che vede così sfumare il suo piano per liberarsi di una moglie a lui succube, ma colpevole della monotonia della sua vita.

Anche nel già ricordato dramma di Eliot *Cocktail party* la coppia non è più in grado di comunicare, ma consuma un rapporto impari, fatto di incomprensioni e tradimenti reciproci: la sacralità di Eracle è sostituita dalla figura del misterioso ospite inizialmente presente alla festa di Edward-Admeto, nella quale viene dato l'annuncio della scomparsa di Lavinia-Alceste. Si tratta in realtà dello psichiatra, il dottor Reilly, al quale la coppia in crisi si era rivolta, responsabile dell'allontanamento di Lavinia, ricoverata in una casa di cura per recuperare la propria identità: la sua 'morte sociale' è pertanto solo apparente, trattandosi di una fuga da casa motivata dalla crisi matrimoniale. L'irrazionalità del sacrificio è sostituita da un riferimento sistematico alla nevrosi, unica ossessione moderna che pervade la dinamica di coppia; anche lo spazio della risoluzione salvifica, il miracolo del ritorno di Alceste, si riduce così a un normale ritorno a conclusione del soggiorno in clinica, in una radicale disillusione nei confronti della società moderna, che non può essere curata in quanto il sistema dei rapporti sociali e familiari è incrinato dall'interno. La collocazione sociale diventa più importante della sincerità personale, in un gioco dei ruoli in cui tutti conoscono la verità

⁹ YOURCENAR 2006, 195.

della crisi matrimoniale dei due sposi o ne sono complici (gli amanti di lui e di lei), ma fingono di ignorarla.

Nelle riscritture moderne del dramma non mancano contestualizzazioni più impegnative a livello storico, in connessione con i drammi del Novecento e i suoi risvolti più cupi: sia in Alberto Savinio che in Giovanni Raboni infatti la vicenda della coppia, con il sacrificio della donna, è collocata sullo sfondo della guerra mondiale e delle persecuzioni ebraiche. La donna ebrea è pronta al sacrificio per salvare il marito: gli esiti dei due drammi sono tuttavia diametralmente opposti, perché se per Savinio non c'è scampo all'imminente distruzione, e Teresa-Alceste sembra tornare dall'aldilà solo per sottrarre il marito alla catastrofe che di lì a poco travolgerà tutti portandolo con sé, nel dramma di Raboni è invece possibile che i tre protagonisti, in fuga per la salvezza, dopo aver scoperto che il passaggio sulla nave è consentito solo a due di loro e non a tutti e tre, proprio grazie al sacrificio di Sara-Alceste sembrano trovare una via d'uscita improvvisamente miracolosa. Dopo aver accettato il sacrificio a beneficio degli altri due, il marito e il suocero che lei dichiara di amare allo stesso modo, anche Sara-Alceste si trova inaspettatamente sul mezzo di trasporto, benché non riconoscibile dagli altri; il suo posto – che, secondo l'ordine inatteso dell'organizzazione segreta che li aiuta nella fuga, doveva essere ceduto a una misteriosa passeggera (era forse lei fin dal principio?) – è infatti stato assegnato a lei, ma solo dopo il generoso sacrificio per i suoi compagni.

Infine, le poesie di Alida Airaghi e Mariangela Gualtieri ripropongono due opposte presentazioni di Alceste. Per la prima, l'eroina è una donna abituata a compensare con la propria forza le debolezze di un marito quasi inerte e privo di coraggio, che affronta perciò la morte con la tranquilla determinazione di una donna partorienti di fronte a un Admeto pauroso come un bambino, a cui perciò è quasi naturale e agevole donare un'altra vita e farlo nascere una seconda volta col proprio sacrificio. Per la Gualtieri, Alceste è un'eroina innamorata che vede nel suo rapporto con Admeto un amore assoluto, fatto di predestinazione e di condivisione di una totalità quasi sacra, in cui le due metà si fondono e ritrovano interezza.

Dividiamo così lavori e compiti: ogni studente si occupa di comporre un suo commento a queste proposte, mentre alcuni si impegnano a leggere i testi moderni di Valency, Raboni, Pappa, Savinio, Yourcenar, Rilke, Airaghi, Gualtieri, Eliot e a scrivere la propria presentazione degli autori e del loro lavoro. Affronteranno la vicenda confrontandosi con un'ampia gamma di stili, di toni, di caratteristiche varie, con personaggi ora imborghesiti e demitizzati, ora drammatici e sacrali, come l'Eracle della Yourcenar, così lontano dallo scanzonato eroe euripideo. Si va dalla dimensione ironica di Valency, che fa della tragedia greca quasi un *vaudeville* ricco di ironia sulle comprensioni e incomprensioni degli sposi e sulla opportunità di non condividere nella vita matrimoniale la verità fino in fondo col proprio coniuge, al disincanto di Pappa ed Eliot, che rappresentano il logoramento dell'amore nella coppia borghese, dal mistero del sacro sfiorato da Rilke sino all'amore unico e assoluto della Gualtieri

per arrivare infine alla dimensione storica di Raboni e Savinio, così allusiva alle persecuzioni razziali e alla fuga dei profughi per la salvezza. In alcuni casi il lavoro è più impegnativo, non tanto per le dimensioni quanto per la mancanza di traduzioni in lingua italiana, come per *Cocktail party* di Eliot: ci sarà di supporto per la comprensione dell'opera una versione cinematografica in italiano, interpretata da Massimo Girotti e Ottavia Piccolo, per la regia di Enzo Muzii. Nell'ultima parte della mappa ci soffermiamo ancora a riflettere sui misteri eleusini e sul significato della risalita dall'oltretomba, in collegamento tra Alceste e Persefone, e sulla differenza tra il finale di Platone e quello di Euripide.

La mappa ha avuto così il suo contributo da tutta la classe, che ne ha fatto il prodotto collettivo di una riflessione meditata, durante la quale alcuni si sono avvicinati alla lettura di scene specifiche, commentandole e chiosandole, altri alla lettura di riscritture moderne e delle varianti introdotte rispetto al mito originario, altri ancora hanno seguito il sotterraneo propagarsi di archetipi di cui talora si può ricostruire l'affiorare nella letteratura e nell'arte moderne, portatori di un senso rinnovato. Non ci resta che invitare i lettori a esplorare la mappa, consultabile online¹⁰, e a leggere i commenti e le analisi degli alunni che si sono confrontati con gli autori moderni, spinti dalla curiosità e dal desiderio di comprendere, analizzando i personaggi e le trame collegate a diverse prospettive e cercando sempre di riconoscere, nelle nuove Alceste incontrate, le tracce dell'eroina euripidea.

Bibliografia

- AIRAGHI 1986 = A. AIRAGHI, *Alceste*, in Ead., *Rosa rosse rosa*, Verona, Bertani, 1986.
 CURATOLI 2007-2011 = V. CURATOLI, *Alceste e Admeto. Dal contesto tessalo alla tragedia euripidea*, tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli, 2007-2011.
 ELIOT 1978 = T.S. ELIOT, *The cocktail party*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1978.
 FERRARO 2003 = Euripide, *Alceste*, commento di G. Ferraro, Napoli, Simone, 2003.
 GUALTIERI 2010 = M. GUALTIERI, *Alceste*, in Ead., *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010.
 PATTONI 2006 = M.P. PATTONI (ed.), *Alceste. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2006.
 PHILIPPSON 1983 = P. PHILIPPSON, *Origini e forme del mito greco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983.
 PUPPA 2000 = P. PUPPA, *Alceste*, in Id., *Famiglie di notte*, Palermo, Sellerio, 2000.
 RABONI 2006 = G. RABONI, *Alceste o la recita dell'esilio*, in PATTONI 2006.
 RILKE 2003 = R.M. RILKE, *Alceste*, in FERRARO 2003.
 VALENCY 2016 = M. J. VALENCY, *Le cavalle di Tracia. Commedia in tre atti e due quadri*, a cura di G. Cane, in <http://copioni.corrierespettacolo.it/>.
 YOURCENAR 2006 = M. YOURCENAR, *Il mistero di Alceste*, in PATTONI 2006.

¹⁰ <https://www.mindomo.com/it/mindmap/4149440413c34ad5b2bdcaa0188b28a5>

RECENSIONI

PROPERZIO, *Elegie*, vol. I, *Libri I-II*, a cura di Paolo FEDELI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2021, pp. LXXIX + 416. ISBN: 9788804741961.

Una lacuna rilevante all'interno della prestigiosa "Collana di scrittori greci e latini" della gloriosa Fondazione Lorenzo Valla (Mondadori) è stata finalmente colmata con la pubblicazione dell'opera di un poeta fondamentale nel quadro della letteratura latina di età augustea, le *Elegie* di Properzio, ed era, direi, scontato che il gravoso impegno fosse assolto dal massimo esperto nel campo, Paolo Fedeli (d'ora in avanti F.), che, come si sa, ha dedicato molta parte della sua attivissima produzione scientifica all'esegesi della poesia dell'Umbro e allo studio della sua tormentata tradizione manoscritta. Ha visto la luce il primo dei due previsti volumi, con introduzione (comprensiva dell'intera raccolta poetica), testo critico, traduzione e commento delle elegie dei libri I e II.

Il titolo dell'introduzione, *Da Assisi a Roma. Un itinerario poetico* (XI-XLII), ne anticipa struttura e organizzazione dei contenuti, con l'annuncio del 'racconto' dell'intero variegato percorso umano, compiuto con gli strumenti della poesia, di un giovane dottissimo, sensibile alla lezione di Partenio di Nicea, in una sostanziale condivisione con la *Lebenswahl* del 'collega' elegiaco cantore di Delia e, sia pur in modo assolutamente personale, da *Callimachus Romanus*, in un'adesione alle modalità filo-augustee del sommo cantore dell'epos romano delle origini. Sfondi diversi disegnati sotto la spinta di pulsioni indotte dalle diverse stagioni della vita e della storia, che l'Umbro traccia nei quattro (o cinque: cfr. *infra*) libri delle *Elegie*, si affacciano, molteplici, ineguali, e ispirano una scrittura che riflette l'evoluzione esistenziale e la progressiva maturazione del sentire. F. riesce a fissare una consequenzialità di massima dei contenuti delle elegie dell'intero *corpus*, anche se la loro desultorietà e la loro discontinua successione, logica e cronologica, non consentono di ricostruirne una scansione veramente precisa¹. Lo studioso illustra, in maniera succinta ma nondimeno esaustiva, le molte figure, mitologiche storiche autobiografiche, che prendono forma nei *carmina*, le situazioni politiche succedutesi nell'arco del quindicennio di composizione, l'atteggiamento nei confronti del regime, del *princeps* e del suo programma politico, il punto di svolta dell'*iter* artistico sollecitato dal *discidium* da Cinzia, e dal canto erotico, e incentivato dall'ormai convinta adesione alla politica augustea, favorita dalle coincidenze imposte dalla vita che, nel suo caso, sovrapponevano alla fine di una storia d'amore l'opzione per una poesia encomiastica. La 4, 1 è il manifesto cui Properzio affida l'annuncio della ridefinizione della propria identità artistica e della propria poesia. Si tratta di un cambiamento, sì effettivo, che, però, non cancella il passato, proprio come Augusto – nota argutamente F. –, che nella rifondazione di Roma promuove

¹ Sul presunto disegno strutturale del libro I di Properzio si veda il tentativo esegetico di O. SKUTSCH, *The Structure of the Propertian Monobiblos*, «Classical Philology» 58, 1963, 238-239: la suddivisione aritmetica del libro in quattro gruppi di cinque elegie con esclusione delle ultime due, supposte corrispondenze, supposte ripartizioni, supposte integrazioni di versi sono forzati espedienti necessari a conferire credibilità alla debole tesi di fondo (vd. il commento di P. Fedeli, *Il primo libro delle elegie*, Firenze, Olschki, 1980, 13-17).

una politica di riproposizione del passato, seppur rimodulato, tuttavia, dal vento di una qualche modernità. Ma forse l'esito artistico più importante conseguito da Properzio è quello di avere saputo conferire una versatilità al distico elegiaco abilitandolo alla propagazione di messaggi di segno plurimo.

La *Nota al testo* (XLIII-XLVII), le *Abbreviazioni bibliografiche* (II-LXXIX), la lista dei *Sigla* (LXXXIII) precedono il testo latino, riveduto di una più aggiornata *constitutio*, e la traduzione a fronte, rinnovata rispetto a precedenti *performances* dello stesso autore: penso, *e.g.*, alla traduzione integrale del 1988 per i tipi della Sansoni e alle traduzioni offerte, *ad locc.*, nei vari commenti. La *recensio* si fonda sui tradizionali **NAFLP** e sui *recentiores* più accreditati, siglati con **ς**, in cui, nel rispetto delle osservazioni di J. Butrica, figurano, talvolta, anche congetture di **Δ** (**DVV₀**)². Sembra, ormai, che G. Liberman³ sia rimasto tra i pochi che propendono a riconoscere al gruppo **Δ** validità di tradizione indipendente e a ritenere la diffusa modalità citazionale di **ς**, ridotto, a suo dire, a contenitore di congetture di varia epoca e di anonima attribuzione, una sorta di *pis-aller*. E se, illustrando nelle *Notes critiques* sigle e abbreviazioni, rubrica, e tuttavia con non celata riserva (33-34), quei testimoni come *Manuscripts cités pour des leçons conjecturales ou présumées conjectures* (62), l'editore francese poco concede all'ormai diffuso scetticismo nei confronti di quel gruppo di codici, tutti vergati in area patavina e tutti negli anni Sessanta del XV secolo.

La «felice intuizione» che K. Lachmann affidava alla *praefatio* dell'edizione del 1816, secondo la quale si sarebbe compiuta, in una certa fase della tradizione, l'unificazione nel solo libro II di originari due libri (*contra* Baehrens e Palmer, più per comodità che per effettiva convinzione), è condivisa da F. (XXV-XXVIII) proprio col lusinghiero giudizio su espresso. Lachmann considerava decisiva la dichiarata richiesta del poeta a Cinzia, a 2, 13, 25-26, che, tra gli *acta funeris*, il corteo che lo porterà a Persefone sia costituito dai *tres libelli*; l'argomentazione induce a pensare che quell'elegia appartenesse a un libro III in corso di composizione e comprendente quella stessa elegia; i tentativi compiuti da alcuni studiosi negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso per vanificarla sono risultati di scarso rilievo e son rimasti inascoltati. F., dal canto suo, osserva, inoltre, che i tre distici – forse un frammento di una più ampia elegia – che formano 2, 11 contengono un così intenso canto d'addio a Cinzia da potersi considerare un carme di chiusura e che 2, 12, nel contempo, è, a tutti gli effetti, un canto di *ouverture*. Ai fini di un tentativo di periodizzazione, infine, per il libro che la vulgata indica come III l'unico *terminus post quem* è il 23 a.C. con l'epicedio per Marcello dell'elegia 18, mentre il *terminus ante quem* del IV può essere fissato nel 20 grazie all'auspicio dell'allusa risoluzione della questione partica (*vincendus Araxes*, 3, 35). L'ammissione dell'esistenza di due libri originari in luogo di uno solo, sospettabile anche per la sproporzione quantitativa tra gli attuali I e II,

² J. BUTRICA, *The Manuscript Tradition of Propertius*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 125-129.

³ Cfr. G. LIBERMAN, *Cynthia. Monobiblos de Sextus Propertius*, Huelva, Universidad de Huelva, 2020; mi si consenta di rinviare alla mia recensione in «Bollettino di studi latini» 51, 2021, 681-689.

lascia presumere, osserva F., le ovvie difficoltà affrontate da chi, anteriormente alla rinascita carolingia, avrebbe tentato una inevitabilmente approssimativa redistribuzione del materiale a disposizione. E questa è materia del critico del testo.

Nella *Nota al testo*, XLIII-XLVII, F. ripercorre l'iter della fortuna della produzione properziana a partire dalla citazione di Ovidio (*trist.* 4, 10, 45-46), che rievoca nelle *lecturae* che il più anziano collega faceva dei suoi *ignes* (parola tematica definitivamente connotante la scelta poetica) la più confidenziale modalità di un sodalizio forte. L'annotazione apuleiana (*apol.* 10) che identifica *Cynthia* in *Hostia* segna l'ultimo riferimento antico al poeta, ove si prescindia, è chiaro, dalle riprese intertestuali disseminate nella poesia post-classica e tardo-antica. La limitatissima tradizione indiretta e le sporadiche citazioni nel Medioevo fanno degli echi properziani presenti nel *Pamphilus*, commedia elegiaca della seconda metà del XII secolo, la sorprendente riscoperta del poeta in piena *aetas Ovidiana*, come Ludwig Traube volle definire la stagione culturale europea che vide l'esplosivo successo del poeta di Sulmona. Non è un caso che a quest'epoca risalga la vergatura del più antico testimone dei *carmina Propertiana*, il *Guelpherbytanus Gudianus 224*, della cui storia F. fa un'attenta ricostruzione⁴. Il più autorevole rappresentante dell'altro ramo della tradizione, il *Leidensis Vossianus Latinus O. 38 (A)*, del XIII secolo, tramanda il testo dall'inizio a 2, 1, 63. Dalla perduta copia del Petrarca (π), infine, deriva in via diretta **F** (un *Laurentianus*), mentre **L** (*Oxonienis Bodleianus*; da 2, 21, 3) e **P** (un *Parisinus*) discendono da un comune manoscritto, perduto, copia del codice petrarchesco⁵.

Se nell'edizione oxoniense (2007) Heyworth si astiene dall'uso delle *crucis* (*Preface*, LVI ss.) per ricorrere, *of course*, alla congettura (di *recentiores* o moderna), e Liberman, invece, e già per il solo I libro, fa largo uso del segno della *desperatio*, il diacritico della 'rinuncia a capire' appare nel testo mondadoriano solo sette volte (ovviamente nei soli primi due libri). Rasenta il paradosso il caso di 1, 16, 2, *ianua Tarpeiae nota pudicitiae*, dove l'edizione di F. pone tra croci *Tarpeiae (NA) nota (N: uota A)*, che invece Liberman considera sano, interpretando *Tarpeiae* agg., *pudicitiae* gen., e identificando *Tarpeia* non nella Vestale dalla pessima condotta morale di Prop. 4, 4, ma, con un'associazione d'idee piuttosto improbabile, in una delle quattro Vestali scelte da Numa, secondo la testimonianza di Plutarco (*Numa* 10, 1). Nel commento della prima 'sezione di senso' dell'elegia (vv. 1-8), 244, l'analisi del luogo nel suo insieme, «inter difficillimos Propertii» (Enk 1966, 136), della lezione trådita e della congettura è liquidata in poche battute, a fronte delle tre lunghe pagine del commento del

⁴ Voglio ricordare la benemerita iniziativa editoriale curata dall'Accademia Properziana del Subasio, Assisi, che nel 1985 (edizione a cura di G. Catanzaro e F. Santucci) pubblicò la riproduzione anastatica del *Codex Guelpherbytanus Gudianus 224, olim Neapolitanus* (con la prefazione e la bibliografia di F.) su concessione della Herzog August-Bibliothek di Wolfenbüttel, di cui si ammira lo 'storico' timbro nel fol. 1^r e nel fol. 71^v.

⁵ Sulle serie argomentazioni miranti a negare l'esistenza, postulata da Heyworth e da Liberman ribadita, di un terzo ramo della tradizione (**A**), rimando a P. FEDELI, *Il gemello inesistente e il capofamiglia invadente. Storie di manoscritti properziani*, «Segno e testo» 14, 2016, 457-559.

1980, dove si difende la tradizione manoscritta, come nella Teubneriana, con l'adesione all'interpretazione di L. Deubner, «Philologus» 95, 1943, 28-30, cui ora accede Liberman (231). Questo caso, come varî altri, è emblematico per spiegare, oltretutto, la svolta di F. nella redazione di un commento, per illustrare la finalità di *questo* commento, per indicare il tipo di disposizione del critico verso un pubblico interpretato in una dimensione diversa, o anche diversa, da quella dei soli specialisti. La Tarpea di 4, 4, donna che si è macchiata di impudicizia tradendo la patria per amore del nemico, impedisce all'immaginario collettivo la condivisione di una pretesa sinonimia *Tarpeia* / *patricia*, sollecitata dal testo plutarco. Ebbene, si può supporre che lo studioso abbia a cuor leggero aderito a un commento così succinto a fronte di una questione così impegnativa, fiducioso che il filologo in senso stretto andasse a leggere – o a rileggere, come confesso di aver fatto io stesso – le pagine del commento edito da Olschki, in cui era accolto a testo il tràdito *pudicitiae* (*Patriciae* di Pasoli [< *patriciae* di Phillimore] veniva considerata la proposta «più assennata», 369). In alternativa, e con un commento sempre ugualmente stringato, al v. 38 di questa stessa elegia per *irato tota loco*, a 2, 13, 48 per *gallicus* e a 2, 34, 31 limitatamente a *memorem*, eppure, però, tradotto, «memorioso»⁶, F. conserva la *crux* già usata nella Teubneriana ed estesamente spiegata nei rispettivi commenti. L'osservazione a 2, 1, 58, il cui testo è inficiato dalla doppia croce che boccia l'improbabile sintagma *morbi... artificem* (che è «chi procura la malattia», non «chi cura la malattia»), è un ulteriore esempio del saggio ripensamento dell'editore, che smentisce la validità del testo tràdito, ancora difeso da Heyworth.

Nella *constitutio textus* delle *Elegie* di Properzio lo stato della tradizione manoscritta chiama a un impegno particolarmente gravoso per la frequenza con cui si avverte la necessità di ricorrere all'integrazione e/o all'espunzione. A 1, 20, 47, ad esempio, ora F. accoglie con Heyworth l'integrazione *et*, anastrofico, tra *prolapsus* e *leviter*, di Heinsius, così collegando *destituere* di v. 46 a *traxere* di v. 47, dipendenti da *ut* temporale di v. 45, e riconoscendo, nel periodo, la principale in *tum... fecit*, v. 48; questa soluzione prevede dopo *liquore* dell'esametro una pausa di senso minima, una virgola, a differenza del segno di interpunzione forte adottato, sia pur per ragioni tra loro diverse, da Heyworth (che accoglie l'integrazione) e da Liberman (che non l'accoglie)⁷, oltre che dallo stesso F. nel commento del 1980 e nell'edizione stuttgardiana. Con l'eccessivo stacco del pentametro 48 dall'esametro 47, con il conseguente isolamento sintattico del pentametro, con la rinuncia al riconoscimento dello stretto collegamento *ut... tum* l'interpretazione che se ne sviluppa si rivela scarsamente accettabile. A 2, 14, 7 F. ora integra, tra *sic* e *incolumem*, il *cum* di van Herwerden (*dubitanter*, *prob. Housman*), uniformando la presenza della congiunzione nei quattro esempi

⁶ Un *divertissement*: l'agg. riproposto, secondo l'avvertenza a 409, è tratto da *Funes el memorioso*, in *Ficciones*, di Borges.

⁷ Sorprende che l'idolatria di Liberman per la «composition strophique» (cfr. *infra*) gli conceda la deroga di apporre punto fermo dopo l'esametro, e, quindi, di iniziare un altro periodo e, sostanzialmente, un altro pensiero nel pentametro che completa il distico.

mitologici esprimenti gioia, mai pari al godimento vissuto dal poeta la notte precedente quando Cinzia non gli aveva opposto i frequenti *iniqui fastus*, quell'arroganza che non sentiva di meritare. L'esultanza dell'Atride alla caduta di Troia, il compiacimento di Ulisse alla fine del suo vagabondare, la gioia di Elettra alla vista del fratello Oreste incolume, il conforto di Arianna che accerta l'incolumità di Teseo: son poca cosa a confronto con la soddisfazione del poeta finalmente appagato nel desiderio di trascorrere una notte con la sua amata. Apripista sembrerebbe essere stato Heyworth (2007), perché, come ho avuto modo di verificare, tutti gli editori del secolo scorso e di questo, Butler (ed. and transl., Loeb, 1952), Schuster (1954), Barber (1960²; 1953), Paganelli (1961), Hanslik (1979), Giardina (1977; 2005; 2010), accolgono la tradizione manoscritta *tanta laetitia*, come scrive un sorpreso Enk; l'assenza di una nota *ad loc.* in *Propertiana* (1956) indica che anche per Shackleton Bailey il *locus* non presentasse nessuna criticità. Ma è opportuno ricordare che appunto lo studioso olandese (*Ad Propertii carmina commentarius criticus*, Zutphaniae 1911, 112-113) sembra essere stato il solo a dubitare del *poeticus ornatus* di Propertio se questi avesse confezionato il verso senza il *cum* reggente *vidit*. Il *new deal* dispensa, in questo caso, F. da qualsiasi nota di commento, a supporto dell'accolta integrazione.

Che l'individuazione di lacune, che la necessità di trasposizione riguardino assai di rado il libro I e siano invece frequentissime nel II (le prime addirittura solo nel II) è piuttosto significativo, come dicevo, delle difficoltà organizzative sorte a un certo punto della storia della trasmissione del testo properziano, in epoca pre-carolina, quando si cercò di ridare un qualche ordine a un materiale irrimediabilmente decostruito. I vv. 21-22 di 2, 28, espunti da Heimreich, ospitano il mito di Andromeda⁸, l'unica in un catalogo di eroine a non essere stata bersaglio della gelosia di Giunone ma di Nettuno; Andromeda rimane vittima della colpa della madre Cassiope, vanitosa di una personale bellezza superiore a quella delle Nereidi: è salvata dal futuro marito Perseo; non si fa riferimento alla metamorfosi in astro. Il distico era stato difeso, tra gli altri, da Enk e, *olim*, da F.⁹; «Ce n'è quanto basta per ritenere il distico interpolato» (384): questo, ora, il lapidario giudizio dello studioso, che il recensore pensa di poter condividere¹⁰.

In questa edizione gli interventi di *transpositio* sono numerosi. Mi limito a segnalare il complesso caso della assai tormentata elegia 18 del libro II. Il componimento, che **N** e una tradizione ristretta del secondo ramo esibisce in un *continuum* di 19 distici, ha subito nel tempo svariati scompaginamenti da parte dei filologi impegnati in un vivace dibattito; ora, in quest'ultima edizione di F., come già nel commento del 2005 (522 ss.), è spezzettato in quattro elegie (*a*, *b*, *c*, *d*) a causa di una riconosciuta immedicabile frammentarietà e di una insanabile

⁸ Su di lei, vittima trasversale, si vedano già i vv. 3-4 di 1, 3; anche in questo caso il catalogo è limitato a tre soli *exempla*.

⁹ Cfr. già il commento del 2005, 791-95, in cui si rinvia alla dissertazione di G. J. MADER, *Structured Series in Propertius*, Pretoria 1985, 78 e alle *Quaestiones Propertianae* di H.-C. GÜNTHER, Leiden-New York-Köln, Brill, 1997, 124, n. 7.

¹⁰ *Heimreich distichon delevit; expunxit Heyworth*.

incompatibilità tra le varie porzioni di testo. A questa conclusione, più drastica, F. è pervenuto per gradi: nell'edizione teubneriana aveva riconosciuto la necessità della *separatio* di 23-38 (18*b*) da 1-22 (18*a*), praticata nell'edizione lipsiense del 1805 dal Kuinoel. Del resto, i dubbi e le riconsiderazioni sono forse le armi migliori per il filologo, perché è grazie ad essi che egli sottopone le proprie scelte a una revisione e perciò favorisce un sano avanzamento degli studi, in vista del presumibile reperimento della presumibile verità originaria del testo stesso.

È veramente sorprendente constatare che svariati interventi, proposti in epoche passate e, in qualche caso, trapassate, congetturali o, comunque, miranti a segnalare una menda nella tradizione manoscritta o, viceversa, a conservare la lezione trådita, tutti trascurati e/o aspramente criticati, di qualsiasi testo, della classicità e della post-classicità, tornino in auge grazie a un orientamento legittimamente ora meno ora più vincolato al rispetto della tradizione. Questa oscillazione evidenzia il forte condizionamento del proposito di offrire, in una percentuale molto ambiziosa, un testo 'definitivo' di luoghi difficili, sino a renderlo, in alcuni casi, puramente illusorio, soprattutto se si tratta di testi di una complessità pari a quella properziana. Ed è assolutamente da ammirare lo sforzo compiuto dal filologo disposto a sottoporsi alla revisione di sue vecchie opzioni. L'elegia 30 del II libro, sulla quale si è abbattuto un massiccio interventismo filologico, e che nella Teubneriana era proposta come unitaria da F., nel commento del 2005 divisa in due elegie, è ora da F. smembrata in tre parti: *a*: 1-12, con l'accoglimento *post* 10 della lacuna postulata da Shackleton Bailey; *b*: 13-40, con varie trasposizioni, tra cui quella dei vv. 19-22 che ne formano la sezione *c*, da alcuni studiosi considerata un frammento di altra elegia; infine, con l'ammissione di una lacuna *post* 22 che chiuderebbe, mutila, l'elegia. Per questo componimento Heyworth indica lacuna prima del v. 1, individuata da Scaligero *et alii*, lacuna dopo il v. 10, lacuna prima dei vv. 19-22 (concordemente con *c*); traspone i vv. 13-18, ritenuti da Rossberg «fragmentum unius carminis» dopo il v. 22, indica lacuna dopo il v. 18; infine, relega i vv. 23-40, ugualmente ritenuti da Rossberg frammento di un carme a sé, a chiusura del carme, all'interno del quale è trådito ma per lui estraneo. Non può passare inosservato che in questo come in moltissimi altri casi l'apparato dell'*editio Oxoniensis*, tradizionalmente asciutto, è veramente affollato!

Veniamo al *Commento*. Il preliminare riassunto dell'elegia, corredato di annotazioni di carattere letterario anche bibliograficamente documentate, precede l'analisi degli aspetti emergenti nelle varie parti in cui si può suddividere il contenuto semantico, le 'sezioni di senso', opportunamente selezionate, porzioni più o meno ampie di testo, omogenee, conclusive di una parzialità purché di senso compiuto. Il procedimento della lemmatizzazione, che F. aveva seguito approntando il commento del I e del III libro, privilegiava l'analisi di singole parole o sintagmi, che di fatto priva il lettore della visione d'insieme dei contenuti di un testo integralmente inteso, forse anche dell'ambito ristretto di una contestualità minima. Questo commento vede privilegiato il riconoscimento

di quella primaria funzione fornita dalla ‘sintesi’ che si oppone allo spezzettamento esegetico¹¹ e consente di accedere alla effettiva identità dello scritto. L’‘atomizzazione’ (la cacofonia del termine italianizzato dall’inglese è bilanciata dalla perspicuità del suo senso) in singoli e isolati lemmi può frantumare il testo, o il mini-testo, in una distruttiva decostruzione. L’abbandono della tecnica di allestimento del commento per lemmi è stato per F. graduale, come sempre avviene, si sa, quando si tratta di abbandonare una consolidata tradizione.

Forse non avremmo un’idea veritiera del concetto di ‘commento’ di F., se il giudizio si fermasse all’analisi di questo da lui ora approntato per la collana della Fondazione Valla. Lo studioso con i commenti ai *Sermones* di Orazio del 1994, delle *Epistulae* e dell’*Ars poetica* del 1997, poi con quelli properziani dei libri II e IV, infine col commento dei *Carmina* oraziani del 2007, ha optato per il personalistico cosiddetto commento-saggio, che offre, oltretutto, al commentatore l’occasione di essere egli stesso autore, libero, e responsabile insieme, di localizzare nel testo da commentare macropause di senso che consentano nel tutt’uno di uno scritto letterario, contenutistico ispirativo linguistico stilistico, di ravvisare, in autorevole autonomia, passaggi svolte deroghe. La recentissima critica di Liberman¹² alla «composition strophique», con la definizione di ‘confusione terminologica’¹³, appare viziata, a mio avviso, dalla sovrapposizione tra distico in senso stretto e ‘periodo metrico-logico’, che, in difformità col giudizio del professore di Bordeaux, può andare ben oltre la misura contenuta della singola coppia esametro/pentametro¹⁴. Il commentatore non deve mai perdere di vista il contenuto generale; i problemi particolari vanno individuati e risolti sempre col fine di giovare alla comprensione complessiva del testo, talvolta anche solo a una sua comprensione immediata. Non esiste un paradigma del commentare; ma un sano revisionismo della *practice of commentary* gioverà al lettore di ogni estrazione, risparmiandogli quella zavorra prodotta, ad

¹¹ Rimando senz’altro alle ammissioni espresse da F. a 688 ss. (soprattutto 695-696) del suo importantissimo saggio, *I dubbi e i ripensamenti di un commentatore*, «Paideia» 66, 2011, 671-714. La discussione dello studioso sulla tecnica del commento, sulla sua ampiezza, sulla lemmatizzazione, sul *running commentary*, per ripetere il felice sintagma coniato da Elaine Fantham, si inquadra nell’ambito di una tavola rotonda che vedeva la partecipazione di Hans-Christian Günther e Roland Mayer. F. espone le sue idee sul commentare, a cui offrono costante occasione di riflessione le frequenti citazioni tratte dal *Nuovo commento* di Giorgio Manganelli (Torino, Einaudi, 1969), che tracciano il percorso dell’intero saggio.

¹² Cfr. LIBERMAN, *Cynthia*, cit., 58-59.

¹³ L’espressione era stata coniata e *ipso facto* condannata da A. CARTAULT, *À propos du Corpus Tibullianum. Un siècle de philologie latine classique*, Paris, Bibliothèque de la Faculté des Lettres de l’Université de Paris, 1906, 551 («hypothèse [...] qui prend une importance sans rapport à sa valeur»). K. MÜLLENHOFF, *Über den Bau der Elegien des Propertius*, «Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur», 1854, 186-201, sezionava i *carmina* del I libro di Propertio in ‘sistemi’.

¹⁴ Eppure un passo avanti Liberman lo aveva compiuto non separando le note critiche dalle annotazioni esegetiche, ma la rinuncia all’apparato critico *tout court*, demandando per questo all’edizione Heyworth, non può incontrare la piena approvazione del fruitore, che non girerà molte pagine, o non le girerà affatto perché trova il commento nella stessa pagina, per beneficiare di più ampie esegesi di una scelta testuale, ma dovrà prendere in mano un altro testo (l’edizione oxoniense del 2007, ad esempio) per aver chiaro l’indispensabile *intero status* della tradizione.

esempio, dall'odioso 'conferrismo' (neologismo notoriamente 'contiano'), spesso occasione di puro o, meglio, impuro esibizionismo di dottrina.

Il commento del *Properzio* mondadoriano è essenziale; il suo allestimento presuppone i precedenti commenti redatti da F. alle *Elegie* del poeta umbro: come, d'altra parte, avrebbe potuto essere diversamente? Lo studioso, in fondo, ha operato il commento del proprio commento anche alla luce della rinnovata teoria del 'fare commenti' di cui dicevo. Non c'è dubbio che l'aspirante futuro editore del testo properziano, il filologo, lo storico della lingua, lo storico della letteratura latina vorrà affidarsi ai commenti ai singoli libri che, come ben si sa, lo studioso ha prodotto nell'arco di un quarantennio: libro I, Firenze, Olschki, 1980; l. II, Cambridge, ARCA, 2005; libro III, Bari, Adriatica, 1985; libro IV, 2 voll. (in collaborazione con Rosalba Dimundo e Irma Ciccarelli), Nordhausen, Bautz, 2015. Ma la consultazione di quest'ultimo sussidio mondadoriano, che conserva i valori della scientificità, messa a servizio di un pubblico più ampio di quello solo specialistico, rimane in ogni caso necessaria perché contiene linee-guida esegetiche esemplari.

M. Bellardi in un saggio su *L'arte della fuga* di Giuseppe Pontiggia sottolinea la professione di fede dello scrittore per un'opera d'arte capace di andare anche oltre gli intenti del suo autore, «riarticolandosi a seconda della prospettiva dello sguardo»¹⁵: la lettura critica dei testi classici, ma anche dei testi post-classici e non classici (in senso cronologico, evidentemente), di un Testo, insomma, deve sapersi fare rivelatrice di messaggi subliminali, che sappiano oltrepassare la stessa coscienza autoriale, e sarà la sensibilità del singolo lettore a cogliere ciò che è nel testo e il suo autore *non dice*. Sì, i commenti si devono adeguare ai tempi, soddisfare nuove esigenze, quelle dei nuovi fruitori, tra i quali, è evidente, ci sono anche gli stessi 'specialisti'. Così interpretato un commento resterà sempre parziale (figurarsi una recensione!), ma, nel contempo, si sarà assicurata, e in modo assolutamente legittimo, lunga vita all'istituto stesso del commentare.

CRESCENZO FORMICOLA

¹⁵ *Lo sperimentalismo discreto di Pontiggia*, «Enthymema» 10, 2014, 227-244, in particolare 238.

SENECA, *Le Troiane*, saggio introduttivo, nuova traduzione e note a cura di Alfredo Casamento, testo latino a fronte, Sant'Arcangelo di Romagna, Rusconi, 2021, pp. 150. ISBN: 9788818037432.

Alfredo Casamento (d'ora in avanti C.) ci aveva già dato un eccellente commento alla *Fedra*, apparso per i tipi di Carocci nel 2011; ora si cimenta con un altro testo tragico senecano, nella benemerita collana dei «Classici greci e latini» diretta da Anna Giordano Rampioni, ormai una delle pochissime a fornire al grande pubblico autori antichi corredati di testo originale, ricco apparato di note e introduzioni che assumono l'ampiezza e lo statuto di un vero e proprio saggio.

Le Troiane da questo punto di vista non fanno eccezione: oltre a una corposa bibliografia, la traduzione è preceduta da un centinaio circa di pagine, sotto il titolo *Il crollo di un impero: Troia, le rovine della storia*, nelle quali la tragedia viene ripercorsa con attenzione, scena per scena. Impossibile offrire in questa sede un resoconto dettagliato delle analisi proposte da C.: basti dire che l'auscultazione del testo senecano è minuziosa e puntuale, senza per questo risultare sovrabbondante. Vale semmai la pena di sottolineare come C. saggiamente rinunci a fare e disfare una volta di più l'eterna diatriba sulla destinazione dell'opera – lettura o rappresentazione scenica – o quella sulla sua datazione, questioni entrambe che vengono dislocate in una succinta *Nota del curatore*; anche le possibili allusioni storiche o politiche *lato sensu* della tragedia sono appena accennate, e con esemplare prudenza: a giudizio dello studioso, una ispirazione incline a mettere in questione i grandi miti augustei sembra qua e là aleggiare nelle *Troiane*, come a ricordare che il tempo dei generosi ottimismo è tramontato per sempre, ma oltre questa valutazione non è lecito spingersi.

Ricacciati alla periferia dell'indagine tali aspetti, l'introduzione si concentra piuttosto sulle questioni squisitamente letterarie e compositive del dramma. A questo proposito, C. dipana con cura i temi dominanti delle *Troiane*: dalla labilità delle umane sorti, e di quelle dei regni in modo particolare, alla paura che si impadronisce dei vincitori non meno che dei vinti, dalle onnipresenti tonalità del lutto e del pianto all'immaginario ossessivo della rovina e del crollo, dallo scavo psicologico dei personaggi, che nella rivisitazione senecana si arricchiscono di inediti chiaroscuri – è il caso, in particolare, di Agamennone, ma anche di Elena –, alle sconsolate riflessioni sulla sorte oltremondana dei viventi, dalla dialettica sottilmente conflittuale fra Ecuba e Andromaca alla lacerazione di quest'ultima tra l'amore per il marito defunto e la pena per il figlio superstite, fino al dramma di una distruzione che per un verso appare ormai compiuta, consegnando definitivamente al passato la vicenda di Troia, per un altro attende invece di realizzarsi sino in fondo con le morti di Polissena e di Astianatte, per un altro ancora sembra a lungo aprirsi, nonostante tutto, a una prospettiva di speranza, legata a una sopravvivenza della stirpe di Ettore che il fruitore del testo sa già essere esclusa dalla tradizione letteraria.

Al tempo stesso, C. non perde di vista il problema della relazione intertestuale con Omero e con i drammi troiani di Euripide, registrando con acribia scarti e riprese, espansioni e novità, ma riconosce al tempo stesso l'influsso esercitato sul drammaturgo dai grandi poeti latini, dall'onnipresente Virgilio a Orazio a Ovidio, e i rapporti con le altre *pièces* dello stesso autore o con alcuni motivi ricorrenti della sua riflessione filosofica. Vengono così messi in luce i debiti di Seneca con la sua formazione retorica, che si palesa nel frequente ricorso alle *sententiae*, nel recupero di *loci communes* della tradizione declamatoria, in ragionamenti dilemmatici che ricordano quelli delle *suasoriae*, nel sapiente ricorso al paradosso, in certa compiaciuta spettacolarizzazione del dolore e dello smembramento, nella forte caratura visiva delle *descriptiones*. Sono in particolare gli agoni dialogici – quello tra Agamennone e Pirro, quello tra Elena e Andromaca e soprattutto quello tra quest'ultima e Ulisse, giunto a reclamare la consegna del piccolo Astianatte – che vengono sottoposti da C. a un'accurata dissezione, mirante a portarne allo scoperto la raffinata trama retorica.

Anche la tradizione esegetica sulla tragedia viene occasionalmente recuperata, sia pure per brevi scorci, così da profilare una succinta storia delle interpretazioni del dramma senecano nella prima età moderna. Inoltre, il paragrafo finale dell'introduzione offre gli elementi per ricostruire la fortuna delle *Troiane* dopo Seneca, legata in un primo tempo a quella del *corpus* nel suo insieme, e insieme l'alimento che quello specifico dramma ha dato al dibattito sul teatro antico.

Seguono la traduzione italiana in prosa, con testo a fronte (quello oxoniense di Otto Zwierlein, da cui C., se ho ben contato, si discosta in una quindicina di casi), e l'amplissimo apparato di note. Della prima si apprezza la scorrevolezza e la sobria eleganza, aliena da preziosismi ma tenuta sempre su un livello di composto decoro, mentre del secondo è lo stesso C. a chiarire in apertura la finalità: si tratta di «supportare la lettura e l'interpretazione del dramma», mettendo in luce in modo particolare «il rapporto con la grande stagione del teatro del V secolo a.C. (Euripide su tutti), i legami con la tragedia arcaica repubblicana, con la tradizione poetica latina [...], con quella declamatoria, infine, che molti spunti offre all'Autore»; quanto alla ricca tradizione dei commenti moderni alle *Troiane*, essa viene presupposta anche quando non l'autore non vi rimandi espressamente. S'intende che accanto a questi filoni privilegiati di interesse le note forniscono la necessaria chiarificazione dei rimandi a cose, persone e fatti presenti nel testo senecano, nonché la generosa citazione della letteratura secondaria, di cui vengono all'occorrenza riportate *in extenso* porzioni significative; infine, tutti i punti testualmente controversi sono segnalati e discussi, anche laddove C. opti per la soluzione adottata dal suo editore di riferimento.

In conclusione, del dotto lavoro di C. si può dire che esso coglie l'ambizioso obiettivo di essere fruibile per un pubblico largo, mosso da un interesse non specialistico verso la produzione letteraria antica, senza risultare per questo inutile agli studiosi, cui offre non solo un aggiornato *status quaestionis* e una vasta

bibliografia, ma anche una convincente proposta di lettura e un'interpretazione a tutto campo di un dramma senecano tra i più intensi e raffinati.

MARIO LENTANO

FLORENCE GHERCHANOC, STEPHANIE WYLER (edd.), *Corps en morceaux. Démembrer et recomposer les corps dans l'Antiquité classique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, pp. 174. ISSN: 1255.2364. ISBN: 9782753579231.

La raccolta *Corps en morceaux* riunisce otto contributi, preceduti da un'introduzione e seguiti da un epilogo, esito di due convegni organizzati a Parigi tra il dicembre 2014 e il novembre 2015 dal Centro di ricerca AnHiMA, *Anthropologie et histoire des mondes antiques*. Obiettivo dell'opera, come chiarito dall'introduzione (*Des corps complets, morcelés et fragmentés, unifiés et recomposés. Des pratiques à l'imaginaire des Anciens*, pp. 7-20), è quello di indagare in una prospettiva di antropologia storica l'unità del corpo umano (reale o artistico) «come entità fisica e 'plastica'», la sua divisione in singole parti, mutilate o frammentarie, e l'unificazione delle sue membra attraverso una vera e propria operazione di riassetto.

Il volume si articola in due sezioni. La prima prende a oggetto lo smembramento e la mutilazione in una duplice accezione: da un lato, il rapporto tra la violenza fisica che porta alla distruzione dell'integrità del corpo e quella sociale che ne consegue e giunge all'annichilimento dell'identità individuale, dall'altro la mutilazione rituale, l'uno e l'altra esemplificate con il rimando al mito di Penteo e al suo διασπαργμός. La seconda sezione riguarda invece il passaggio da un corpo unitario composto di singole membra alla realizzazione e ricomposizione di una figura umana (o ibrida) attraverso parti isolate, in particolare in ambito artistico.

Nel contributo iniziale, *Étriper, égorger, démembrer, décapiter. Révélation des peintres de vases grecs* (pp. 23-39), Ludi CHAZALON rileva anzitutto che, a differenza di quanto avviene nei testi scritti, la ceramica greca di età arcaica e classica mostra solo di rado immagini di massacri e di corpi smembrati o mutilati, riferite generalmente a figure tratte dal mito e scene di διασπαργμοί dionisiaci. Questo avviene perché «la violence visuelle d'un corps mis en morceaux est d'une force que les peintres n'ont pas sous-estimée ; elle fixe le corps et sa mémoire dans l'horreur d'une mort déchirée, honteuse, terrible». Perché allora rappresentare tali scene su oggetti di uso quotidiano? E che cosa percepivano in esse i Greci tra il VI e il V secolo? A queste domande lo studio cerca di rispondere attraverso l'analisi puntuale di alcuni episodi nelle loro principali raffigurazioni. L'autrice illustra la finalità del sangue sui corpi dei guerrieri morenti: raffigurato quasi sempre in modo sobrio, esso può svolgere una funzione ornamentale, ma anche rappresentare una metafora della bellezza e del coraggio. Altrettanto sobria appare la forma con cui viene effigiata solitamente la decapitazione, celata da un grande scudo o resa con penuria o assenza di sangue. Nel caso del mito di Penteo, all'assenza di sangue si aggiunge poi lo sparpagliamento disordinato delle membra, portate dalle sue carnefici in direzioni differenti, a rappresentare l'annientamento della sua corporeità e dell'identità che ad essa era legata. Solo in poche raffigurazioni, relative ancora al mito di Penteo o a quello di Meleagro, il sangue viene mostrato scorrere copiosamente. Interessanti sono altri tratti

evidenziati dall'autrice, come il fatto che il corpo femminile non appare mai smembrato o decapitato ed è differente l'approccio alla raffigurazione di un corpo adulto o fanciullesco.

Le strategie iconografiche di rappresentazione del mito sono argomento anche del secondo capitolo, *Que reste-t-il d'Actéon?* (pp. 41–50), in cui Françoise FRONTISI affronta con un approccio archeologico, letterario e antropologico la ricezione di un mito paradigmatico di smembramento, quello di Atteone. Dapprima vengono esaminate le due principali scene presenti nelle rappresentazioni figurative: in età arcaica e classica, la punizione di Atteone, aggredito dai suoi stessi cani; in epoca romana, invece, la colpa del cacciatore, colto nel momento in cui spia Diana. La raffigurazione del mito permette di notare che lo smembramento, pur presente nell'arte figurativa classica, viene mostrato solo laddove sia l'uomo a compierlo; inoltre, nell'iconografia del mito di Atteone risulta assente un elemento che compare invece nelle fonti letterarie, quello dell'antropofagia, omesso anche in casi come quello dei compagni di Odisseo divorati dal Ciclope o quello relativo a Itys e Tereo. Ancora, l'analisi del mito rivela la presenza di alcune varianti significative, come quella in cui è Lyssa, dea della follia, a rendere rabbiosi i cani. La studiosa affronta quindi le versioni alternative a quella corrente e non rappresentate in ambito figurativo, come quella in cui la colpa di Atteone è aver corteggiato Semele o Artemide, macchiandosi di intemperanza sessuale e di *hybris* e violando il confine tra umano e divino. *Hybris*, parentela e pena affine uniscono in effetti in un perfetto parallelismo Atteone e Penteo, fatti a pezzi l'uno dagli animali che nutriva, l'altro da madre e nutrici, con l'imbestiamento delle donne preda del furore dionisiaco e la corrispondente umanizzazione dei cani domestici. Nelle varianti del mito di Atteone è presente, inoltre, una correlazione tra la colpa dell'incesto e il tema dello smembramento, che si osserva anche nelle vicende di Filomela e Tereo e di Erope e Tieste.

Un approccio di tipo arqueo-antropologico è quello adottato da Élisabeth ROUSSEAU nel saggio *Réflexions sur la notion de corps/cadavre pour les populations gauloises du second âge du fer en Gaule* (pp. 51-66). Qui il *focus* è relativo al cadavere (in particolare soggetto a mutilazione) in Gallia nella cosiddetta «seconda età del ferro» o «civiltà di La Tène», databile tra il V secolo a.C. e la conquista romana. Dopo una breve panoramica sulle prime acquisizioni arqueo-antropologiche circa la pratica dello smembramento dei corpi umani, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, la studiosa si interroga sul significato attribuito all'atto di fare a pezzi o mutilare un cadavere. A questa domanda Rousseau risponde fornendo in primo luogo un quadro dettagliato dei siti presi in esame e giungendo infine alla conclusione che i Galli intervenivano sui cadaveri ancora freschi o in fase di decomposizione avanzata con operazioni di prelievo osseo, disarticolazione, smembramento, scarnificazione. Il corpo veniva disarticolato o fatto a pezzi, mentre un interesse particolare era nutrito per il cranio, poiché la testa del nemico spettava al guerriero vincitore e ne attestava il valore, come testimoniano anche alcune fonti letterarie (Diodoro Siculo, Strabone); le cause del decesso

perlopiù non sono determinabili, ma in alcuni casi le tracce superstiti sono compatibili con pratiche di sacrificio umano, mentre in altri la presenza in un santuario guerriero di un cadavere ferito rende verosimile la sua morte in battaglia; infine, le spoglie soggette a smembramento appartengono a entrambi i sessi, sebbene nei santuari piccardi prevalgano i maschi, e sono attestati corpi di giovanissimi (in un caso, anche un bambino). A partire da tali acquisizioni, studi ulteriori potranno comprendere con maggiore chiarezza chi fosse oggetto di tali trattamenti *post mortem* e per quale ragione, ma anche quale fosse il rapporto della cultura gallica con i cadaveri e con la morte.

A chiusura della prima sezione è il quarto capitolo, *L'amputation des extrémités dans les sources grecques. Approches modernes et perceptions anciennes* (pp. 67-102), di Yannick MULLER. Lo studioso offre un panorama delle attestazioni del termine ἀκρωτηριασμός («amputazione», detto in particolare delle estremità) e del verbo da cui deriva, ἀκρωτηριάζω («amputare»), nella letteratura di età classica ed ellenistica, con il fine di confrontarle con le accezioni moderne e di comprendere quale fosse la percezione di questa pratica da parte dei Greci. Nell'ἀκρωτηριασμός si è visto finora un rituale magico mirante all'annichilimento dell'individuo, una tortura inflitta a un essere vivente, un supplizio barbaro che i Greci riconoscevano come una possibile prassi nel loro diritto primitivo. Attraverso una puntuale disamina delle fonti, Muller dimostra invece che questa terminologia, correlata alla mutilazione del corpo soltanto in epoca ellenistica, è riscontrabile in contesti rituali e giuridici, ma non può essere ascritta unicamente ad essi, come dimostrano le sue occorrenze in ambito medico e chirurgico (dove indica tra l'altro l'amputazione resa necessaria dal morso di animali velenosi o la circoncisione del prepuzio) e l'uso che se ne fa in riferimento alle menomazioni di opere d'arte. L'autore analizza poi le testimonianze letterarie sull'amputazione che precedono le attestazioni di ἀκρωτηριασμός e ne trae alcune conclusioni: questo atto di violenza e di oltraggio è ricondotto dalle fonti a pene corporali barbare in uso nel Vicino Oriente, in particolare in Persia, ma è attestato in casi sporadici anche ad Atene e nell'immaginario mitico greco.

La seconda sezione del volume propone un percorso sui corpi considerati come un insieme composito di singole parti. Nel primo contributo, *Ensemble du corps (holon to sōma) et pratiques gynécologiques dans la Collection hippocratique* (pp. 105-115), Florence BOURBON dedica la sua attenzione all'espressione *holon to sōma* nei testi ginecologici del *corpus* ippocratico, per metterne in evidenza il significato, anche in una prospettiva terapeutica. In una disciplina tanto attenta alla cura delle singole parti, come l'utero, la ricorrenza dell'espressione mostra infatti la consapevolezza che il rimedio debba tenere presente l'insieme del corpo nella sua individualità, con particolare riguardo alle differenze fisiologiche tra l'uomo e la donna. Esempio ne sono diverse occorrenze dell'espressione in rapporto ai trattamenti curativi della sterilità e delle ulcere genitali. Il corpo nella sua interezza è inoltre oggetto di particolare interesse da parte della semeiotica, poiché un male locale può manifestare una sintomatologia non localizzata. Bourbon suggerisce, in chiusura, l'esistenza di un «atelier B», cui si devono gli

scritti da cui provengono le sue fonti (ascrivibili ai trattati ginecologici del *corpus* ricondotti da Grensemann al cosiddetto «strato B») e che concepiva il corpo delle donne come un «ensemble complexe et complet», nel clima della polemica filosofica sulle parti e il tutto.

Ancora sul corpo della donna verte il contributo a quattro mani di Catherine BAROIN e Florence GHERCHANOC, *Composer, dire et représenter le corps de la plus belle des femmes. Hélène et quelques autres : de la fragmentation à l'unité d'un corps parfait en Grèce et à Rome* (pp. 117-132). Nei testi antichi, la bellezza femminile, a differenza di quella maschile, veniva concepita non come un tutto indifferenziato, ma come sommatoria di un insieme di parti perfette, come dimostra l'episodio del pittore Zeusi che, per raffigurare Elena, paradigma della bellezza perfetta, ne trasse le singole membra dall'osservazione di cinque diverse modelle. Le fonti analizzate dalle autrici mostrano le parti che più spesso compongono simili assemblaggi di bellezza, ovvero quelle lasciate visibili dalle vesti: dalle membra presenti negli epiteti omerici (braccia bianche, belle gote, bei capelli, seno profondo e grandi occhi), che spesso rinviano a Elena e alle divinità, a quelle meno codificate del mondo romano (viso insieme candido e roseo, ad esempio), che non sembrano invece essere paragonate direttamente con il corpo delle dee. Le differenze tra la concezione greca e quella romana della donna sono profonde anche riguardo l'esposizione del corpo: nei testi greci, l'avvenenza eccezionale viene talora svelata e liberata delle vesti per essere osservata nella sua perfezione, mentre a Roma la donna di rango rispettabile è di necessità coperta. La raffigurazione di una bellezza perfetta a partire da singole parti distinte permette inoltre agli autori latini di tracciare una metaforica corrispondenza tra il corpo umano femminile e le diverse componenti del discorso retorico.

Alla composizione di un insieme a partire dalle singole parti, ma nell'arte figurativa e in rapporto a un soggetto maschile, rimanda il terzo capitolo, *Panoplies ou le corps démonté dans l'imagerie attique* (pp. 133-140), nel quale François LISSARRAGUE prende in esame le rappresentazioni delle panoplie nella ceramica attica, che replicano la forma anatomica del corpo del guerriero e ne costituiscono una sorta di «seconda pelle». Nelle scene di combattimento, le armi sono raffigurate lontane dal corpo solo in occasioni particolarmente evocative, che indicano la morte e l'omerico «sciogliersi delle membra» oppure l'assenza di un corpo ormai privo di vita; nelle scene di vestizione, lo schema che ricorre più frequentemente è quello per cui una donna porge la panoplia al guerriero, a rimarcare la ridotta distanza tra il corpo e il suo doppio, oppure quello nel quale l'uomo ritrova a terra, davanti a sé, scudo ed elmo, in una visione che rimanda alla progressiva costruzione della «seconda pelle» del guerriero.

L'arte figurativa ritorna anche nell'ultimo contributo, *Combinatoires de figures et corps (re)composés dans les œuvres « néo-attiques » d'époque romaine* (pp. 141-164), nel quale Emmanuelle ROSSO analizza le tecniche di composizione e assemblaggio delle figure di repertorio prodotte quasi in serie in seno all'arte neo-attica. Viene analizzata la composizione unitaria del *choros*, il corteggio di danzatrici, le cui figure potevano essere sottratte alla scena di appartenenza per trovare posto su

un altro supporto, duplicate o integrate in altre scene, in *variatio* (ad esempio, con l'aggiunta di ali e la sottrazione del capo per la trasformazione in Vittorie); le medesime pratiche sono osservabili anche nelle rappresentazioni di divinità e personaggi del mito. Un fenomeno riscontrato dalla studiosa è la ripresa come modelli di figure già esito di *variatio* di un originale, prova di eclettismo stilistico e di noncuranza per l'«integrità iconografica», per la «paternità» delle figure e, talvolta, per la stessa verosimiglianza anatomica. Che i corpi fossero «interscambiabili» nella destinazione e nelle singole parti dimostra dunque che probabilmente gli scultori si servivano di figure smembrate e poi variamente assemblate. Rosso rinviene tale pratica combinatoria anche nei gruppi pasiteliani, che esamina nella seconda parte del suo contributo.

L'epilogo (*Épilogue. Des corps en morceaux aux morceaux choisis*; pp. 165-167) riflette ancora una volta sugli argomenti trattati nel volume e sulle loro possibilità future di sviluppo e rappresenta dunque un ideale *trait d'union* con la terza giornata di studi organizzata dal medesimo gruppo di ricerca, *Morceaux choisis. Isolement et distinction des parties du corps dans l'Antiquité* (25 novembre 2017), i cui atti sono stati pubblicati nella raccolta, a cura di Florence Gherchanoc e Stéphanie Wyler, *Corps antiques : morceaux choisis*, «Mètis», N.S. 17, 2019.

Il volume mostra di essere stato realizzato con grande acribia: la presenza di refusi è limitata (e.g., p. 83 *voir* invece di *avoir*, p. 130 *aretékai*) e nei singoli saggi non vi sono errori vistosi (e.g., p. 43 Filomela *pro* Procne, corretto però a p. 45). La varietà degli argomenti trattati e delle prospettive adottate, la qualità dei contributi e il tema di grande rilevanza e attualità fanno di questo lavoro un contributo prezioso per gli studi antropologici e sociali sul mondo antico e, di riflesso, per il loro influsso e la loro ricezione nella modernità. Inoltre, il volume risulta accessibile anche a un pubblico non specialistico: i saggi si caratterizzano per l'esposizione generalmente chiara e mai prolissa, i passi greci e latini sono sempre tradotti e i singoli termini greci, nella maggior parte dei casi, traslitterati. Di grande utilità sono infine le numerose illustrazioni a corredo dei saggi sulle arti figurative.

ALESSANDRA SCIMONE

AUTORI

Sergio AUDANO
Liceo «Marconi- Delpino» di Chiavari
sergioaudano70@gmail.com

Menico CAROLI
Università degli Studi di Foggia
menico.caroli@unifg.it

Angela Nadia CENTORBI
Università degli Studi di Messina
angelanadia.centorbi@unime.it

Anita DI STEFANO
Università degli Studi di Messina
anita.distefano@unime.it

Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ
Universidade da Coruña
a.ferraces@udc.es

Crescenzo FORMICOLA
Università degli Studi «Federico II» di Napoli
creformi@unina.it

Barbara GIUBILO
Università degli Studi di Salerno
bgiubilo@unisa.it

Svetlana HAUTALA
University of Oulu, Finland
svhautala@gmail.com

Mario LENTANO
Università degli Studi di Siena
mario.lentano@unisi.it

Rossana LEVATI
Liceo classico statale «Vittorio Alfieri» di Asti
rosanna.levati@istitutoalfieri.edu.it

Philippe MUDRY
Université de Lausanne, Suisse
philippe.mudry@unil.ch

Michele NAPOLITANO
Università degli Studi di Cassino e del Lazio
meridionale
michele.napolitano@unicas.it

Stefania SANTELIA
Università degli Studi di Bari
stefania.santelia@uniba.it

Alessandra SCIMONE
IIS Galileo Ferraris di Settimo Torinese
alessandra_scimone@hotmail.it

Antonio STRAMAGLIA
Università degli Studi di Bari
antonio.stramaglia@uniba.it



Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

ISSN 2724-0169 (online)