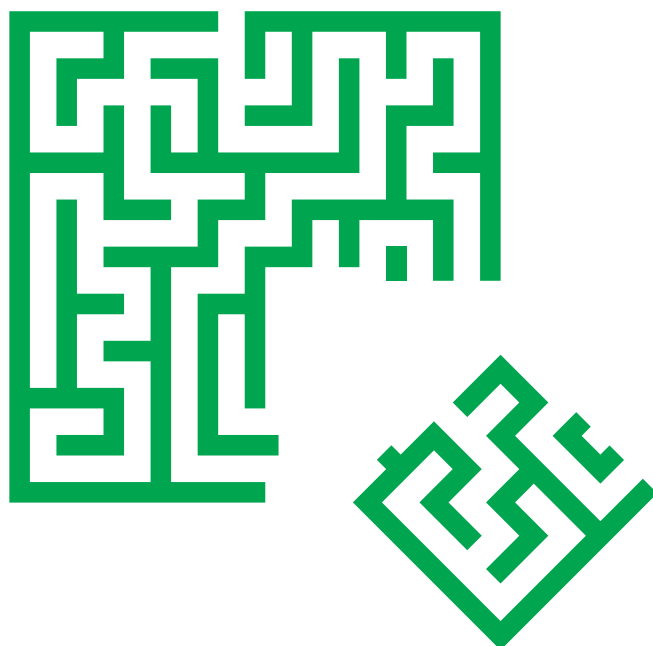


«... E TUTTO PREZIOSO È CIÒ CHE OFFRANO GLI AMICI»

Miscellanea di studi per Luigi Belloni

a cura di

Andrea Comboni, Giorgio Ieranò e Sandro La Barbera



Questo volume raccoglie, sotto il titolo ricavato dalla chiusa di un idillio teocriteo «ἡ μεγάλα χάρις / δῶρω σὺν ὀλίγῳ: πάντα δὲ τίματα τὰ παρ φίλων» (XXVIII 24-25), i contributi che un gruppo di amici, colleghi e allievi ha voluto offrire a Luigi Belloni in occasione del suo pensionamento, in segno di riconoscenza e affetto. Se la maggior parte dei contributi riguarda la filologia classica e le letterature greca e latina, non mancano interventi che spaziano dalla filosofia alla storia della lingua italiana, dalla filologia romanza alla letteratura contemporanea, dalla paleografia ed epigrafia alla storia della musica e del teatro.

Sono presenti contributi di F. Angiò, S. Baggio, N. Bertoletti, M. Canatà Fera, R. Capelli, A. Cavarzere, A. Comboni, C. Cozzi, E. Franchi, M. Frassoni, D. Frioli, E. Gasperetti, F. Ghia, M. Giangiulio, C. Giunta, G. Ieranò, S. La Barbera, F. Meroi, E. Migliario, L. Morlino, M. Napolitano, A. Palazzo, M.P. Pattoni, S. Pietrini, G. Proietti, M. Rizzante, R. Tosi, O. Vox, S. Zucal.

Labirinti

195

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

«... E TUTTO PREZIOSO È CIÒ
CHE OFFRANO GLI AMICI»

MISCELLANEA DI STUDI
PER LUIGI BELLONI

a cura di
Andrea Comboni
Giorgio Ieranò
Sandro La Barbera

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
casaeditrice@unitn.it
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 195
Direttore: Andrea Comboni
Redazione: Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2023 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>
e-mail: editoria.lett@unitn.it

ISBN 978-88-5541-016-8 (edizione cartacea)
ISBN 978-88-8443-991-8 (edizione digitale)
DOI 10.15168/11572_398453

SOMMARIO

<i>Nota di apertura</i> (ANDREA COMBONI)	IX
<i>Ad Lodovicum Bellonium</i> (SANDRO LA BARBERA)	XI
<i>Premessa</i> (GIORGIO IERANÒ)	XIII
FRANCESCA ANGIÒ, <i>Qualche osservazione sul lessico del Posidippo 'vecchio' e 'nuovo'</i>	3
SERENELLA BAGGIO, <i>Nonostante la conoscenza del greco. Ineleganza della scrittura di G.I. Ascoli</i>	13
NELLO BERTOLETTI, <i>Una coppia di note dorsali in volgare (Roma, 1298 circa)</i>	31
MARIA CANNATÀ FERA, <i>Achille, il midollo di cervi e le gambe leste (TrGF II 250)</i>	45
ROBERTA CAPELLI, <i>Visioni trobadoriche e utopie medioevali tra Romanticismo e Risorgimento</i>	61
ALBERTO CAVARZERE, <i>Mart. Cap. V 425 (prova di commento)</i>	75
ANDREA COMBONI, <i>Musici e cantori veronesi in un sonetto di primo Cinquecento</i>	91
CECILIA COZZI, <i>Eredità 'imperfetta'. Una lettura psicoanalitica del racconto di Neottolema nel Filottete sofocleo (vv. 343-390)</i>	101
ELENA FRANCHI, <i>Oltraggio oltre confine. Callirhoe figlia di Foco e i suoi pretendenti tebani</i>	123
MARTA FRASSONI, <i>La tapeinotes del tiranno (Hdt. VII 14; PV vv. 907-908)</i>	143
DONATELLA FRIOLI, <i>Nuove testimonianze dell'Ars grammatica di Prisciano. I frammenti di Trento</i>	157

EVA GASPERETTI, <i>Dall'epica greca al romanzo latino. L'intertestualità tra Apollonio Rodio e Apuleio</i>	175
FRANCESCO GHIA, « <i>Tacito amico delle molte lontananze...</i> ». <i>Digressione filosofica breve intorno alla figura di Orfeo (con costante riferimento a Rilke)</i>	195
MAURIZIO GIANGIULIO, <i>Minima Iamblichea</i>	209
CLAUDIO GIUNTA, <i>Su Here di Philip Larkin</i>	217
GIORGIO IERANÒ, « <i>Domani appariremo giusti</i> ». <i>Appunti per una rilettura del personaggio di Odisseo nella tragedia greca</i>	237
SANDRO LA BARBERA, <i>Il castello poeta. Versi, immagini e memoria al Castello del Buonconsiglio di Trento</i>	251
FABRIZIO MEROI, <i>L'uomo, la natura, la fortuna. Nota sul Theogenius di Leon Battista Alberti</i>	293
ELVIRA MIGLIARIO, <i>Nel '68 e oltre. Crisi e rinnovamento di una facoltà di Lettere</i>	309
LUCA MORLINO, <i>Paralipomeni iberici sulla storia della parola 'classico'</i>	321
MICHELE NAPOLITANO, <i>Di Richard Strauss 'satiresco' e di un'intervista a Giuseppe Sinopoli</i>	333
ALESSANDRO PALAZZO, <i>Gli dèi dei gentili nella Catena aurea entium di Enrico di Herford</i>	351
MARIA PIA PATTONI, <i>L'adolescente idealista e il tiranno 'suo malgrado'. Antigone vs Creonte da Jean Anouilh a Felix Lützkendorf</i>	371
SANDRA PIETRINI, <i>Galvano Fiamma e gli antichi edifici teatrali di Milano</i>	389
GIORGIA PROIETTI, <i>Epigrammi simonidei, oracoli erodotei e i Persiani di Eschilo. Esercizi di filologia oracolare attorno alle Guerre persiane</i>	407

MASSIMO RIZZANTE, <i>Ancora un testamento tradito? Riflessioni su Un Occidente prigioniero</i>	433
RENZO TOSI, <i>Volontarietà e involontarietà nell'Edipo a Colono</i>	445
ONOFRIO VOX, <i>Noterelle alle Cariti (Theocr. 16)</i>	457
SILVANO ZUCAL, «Bello è non essere nato». <i>La tragica verità del Sileno e la sua ripresa in Erasmo</i>	467
<i>Indice dei nomi</i>	483

NOTA DI APERTURA

Il presente volume raccoglie, sotto il titolo ricavato dalla chiusa di un idillio teocriteo «ἡ μεγάλη χάρις / δῶρω σὺν ὀλίγῳ: πάντα δὲ τίματα τὰ πὰρ φίλων» (XXVIII 24-25), i contributi che un gruppo di amici, colleghi e allievi ha voluto offrire a Luigi Belloni, in occasione del suo pensionamento, in segno di riconoscenza e affetto. L'iniziativa di dedicargli una miscellanea, nata all'interno del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento in cui Luigi ha insegnato per molti anni Letteratura greca, ha visto subito la convinta e sollecita adesione di colleghi e amici di altri atenei.

Se, com'è naturale, la maggior parte dei contributi riguarda la filologia classica e le letterature greca e latina, non mancano interventi che spaziano dalla filosofia alla storia della lingua italiana, dalla filologia romanza alla letteratura contemporanea, dalla paleografia ed epigrafia alla storia del teatro. Sono presenti, inoltre, un paio di contributi di argomento storico-musicale, un campo di ricerca coltivato con rigore e passione da Luigi. Ma penso di non sbagliare a prevedere che uno dei primi articoli che il festeggiato leggerà sarà quello dedicato a un frangente particolarmente significativo della storia della Facoltà di Lettere dell'Università di Pavia, quale il post '68, anni nei quali il nostro festeggiato fu *alumnus* dell'*Alma Ticinensis Universitas*. Il ricordo degli anni della sua formazione universitaria è sempre vivissimo in Luigi, che coltiva con autentica e riconoscente devozione la memoria dei suoi maestri pavesi, come sa bene chi ha avuto occasione di sentirlo spesso rievocare quei tempi per lui intensi e felici.

Il volume dopo queste brevi righe offre ai suoi lettori, prima dei contributi delle studiose e degli studiosi, che compaiono in rigoroso ordine alfabetico, un epigramma latino di omaggio al festeggiato e un suo breve profilo. In ragione della *docta varietas* delle questioni e degli argomenti trattati, la presenza di un finale indice dei nomi è, ancora più del solito, uno strumento essenziale per far sì che questa *Festschrift* possa agire proficuamente nel campo degli studi.

Un grazie sincero agli amici ed estimatori di Luigi che hanno reso possibile la nascita di questa raccolta di studi e un ringrazia-

mento particolare a Fabio Serafini che ha curato con competenza e professionalità l'*editing* del volume e al quale si deve anche l'allestimento dell'indice dei nomi.

Andrea Comboni

AD LODOVICUM BELLONIUM

Pacis amatori gratum, Lodovice, volumen
accipe et otia quae pagina tuta dabit.
anxia non aderit gravitas, non bellica cura
(te Bellona suum nuncupet ipsa licet).
Musarum coetus aderunt comitesque fideles 5
quorum doctrinam votaue ubique legas,
sive relictum Athesim Mediolanumve colis, seu
quoquo ieris, simul haec ibit amica cohors
nec sinet oblitum studiorum quemque tuorum
praemia non laudis debita nosse tibi 10
quo duce montanis expertum Aegyptia dorsis
monstra iugum insuetum, carmina nulla tamen,
carmina nunc didicit, nunc Raetia Alexandria
facta nova Aeolios coepit amare modos,
Graeca caterva remetitur nostrum mare et Alpes 15
pinnatosque valet Musa referre gradus.
haud secus immiscet peregrinum mersa sub amnem
Ortygiae lymphas Doris adepta suis:
sic tu Smyrnaeos Rhodiosque Syracusiosque
quique extent cantus hic resonare facis 20
ac reserare iubes coituros fluctibus alveos
sponte Tridentinos hospita claustra novis.
sed flet nunc Athesis quoniam invenire per urbem
te absentem nec per culmina amoena potest,
flet niveus Phoebus, flet maesta Alpina Thalia, 25
flet pedemontani cana pruina poli,
cum, Lodovice, egeant te principe teque magistro
a te Pindaricum qui didicere melos.
hos omnes quae solentur damus ingeniorum
primitias, et nos hinc residente procul 30
cum careamus te. adsint pro nobis tibi chartae
pignore amicitiae quis potes usque frui.
sic, Lodovice, vale tecumque valebimus ultro
nos quoque amicorum turba valetque liber.

PREMESSA

Non sono certo che Luigi Belloni gradirà questo libro, avendo egli sempre coltivato una sana allergia per i rituali accademici, ivi compresi gli atti in onore e le celebrazioni di anniversari e genetliaci. Pur consapevole, quindi, di fare almeno un po' di violenza alla sua riservatezza e ritrosia, ho però aderito con gioia all'idea di dedicargli un volume miscelaneo: un omaggio a un grande studioso della greicità ma anche una testimonianza di affetto per un amico con il quale, personalmente, ho condiviso quasi trent'anni di colleganza in quel Dipartimento nelle cui edizioni appare ora questo libro (nella collana, peraltro, fondata da un altro grande grecista e amico comune, Antonio Aloni, purtroppo scomparso ma sempre indimenticato).

L'omaggio a Luigi Belloni è, comunque, in fondo, tanto più doveroso quanto più il festeggiato si schermisce. Non avendo neppure un filo di arroganza e di boria professorale (come ben sanno i suoi studenti, che lo hanno sempre adorato non solo per la sua competenza di insegnante ma anche per la sua cortesia), Luigi Belloni ha sempre glissato sull'importanza dei suoi lavori con signorile *understatement*. Chi si occupa di letteratura greca sa, però, quanto la sua produzione scientifica sia rilevante sotto molti aspetti e per diverse epoche della civiltà greca. Si va dagli studi sulla tragedia, con la fondamentale edizione commentata dei *Persiani* di Eschilo del 1994, tuttora uno dei testi di riferimento per chi si occupa del teatro antico, alle non meno importanti ricerche sulla poesia ellenistica, in particolare su Apollonio Rodio, Teocrito e Posidippo. E poi si va dai lavori su Erodoto, uno degli autori più amati, fino agli studi più recenti sulla ricezione della letteratura greca nel melodramma, un argomento trattato con la passione del cultore dell'opera lirica, e di Giuseppe Verdi in particolare, ma anche, come sempre, con il rigore e la precisione del filologo.

Nelle sue ricerche, Luigi Belloni tratta ogni aspetto della greicità con sensibilità critica e finezza di analisi, dipanando il filo dei testi senza mai indulgere a generalizzazioni vacue o a gratuite arditezze interpretative. Al tempo stesso i suoi studi, anche i più puntuali, non si risolvono mai nell'aridità di una noterella testua-

le ma cercano sempre di integrare l'analisi dei singoli passi in una riflessione più generale che illumini temi letterari e culturali fondanti della grecoità classica ed ellenistica. Da qui le ricorrenti riflessioni su argomenti che, nell'opera scientifica di Luigi Belloni, ricorrono quasi come *Leitmotive*: per esempio, i due poli dell'*olbos* e della *penia* oppure il tema della regalità.

Ma le pagine che seguono, firmate da amici, colleghi e allievi, non sono solo un tributo allo studioso che ci ha dato e continua a darci contributi preziosi per lo studio della grecoità. Sono anche un gesto di gratitudine per il docente che, in molti decenni di insegnamento, ha saputo conquistarsi l'affetto di colleghi e studenti anche con il suo garbo, la sua signorilità e la sua *metriotes*: segni sempre più rari, ma indiscutibili, della qualità di una persona e di uno studioso.

Giorgio Ieranò

«... E TUTTO PREZIOSO È CIÒ
CHE OFFRANO GLI AMICI»

FRANCESCA ANGIÒ

QUALCHE OSSERVAZIONE SUL LESSICO
DEL POSIDIPPO ‘VECCHIO’ E ‘NUOVO’*

Negli epigrammi restituiti dal *P. Mil. Vogl.* VIII 309, editi in maniera esemplare nel 2001 da G. Bastianini e C. Gallazzi, con la collaborazione di C. Austin, attribuiti al poeta ellenistico Posidippo di Pella,¹ non mancano molti dei termini che siamo soliti definire *hapax legomena*, nonché vocaboli o costrutti impiegati in un significato diverso da quello consueto. Niente di sorprendente, in effetti, dato che già E. Fernández-Galiano, che nel 1987 aveva dedicato un ampio volume ai pochi epigrammi fino ad allora noti del poeta, con l’inclusione di alcuni componimenti di provenienza epigrafica di incerta attribuzione,² aveva già segnalato

* Questo lavoro è stato realizzato nell’ambito del progetto di ricerca FFI2017-84036-P del MICINN (Ministerio de Ciencia e Innovación) del Governo spagnolo, intitolato *Studi sul ‘nuovo’ Posidippo: elaborazione di una nuova edizione critica e prima traduzione in lingua spagnola (con commento)*.

¹ Posidippo di Pella, *Epigrammi* (*P. Mil. Vogl. VIII 309*), a cura di G. Bastianini - C. Gallazzi, con la collaborazione di C. Austin, LED, Milano 2001 (Papiri dell’Università degli Studi di Milano, VIII). Gli epigrammi posidippeï saranno indicati in base alla numerazione della cosiddetta *editio minor* edita da C. Austin - G. Bastianini, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, LED, Milano 2002. Il commento più recente degli epigrammi di Posidippo è quello a cura di V. Garulli in Posidippo di Pella, *Epigrammi*, Rusconi Libri, Santarcangelo di Romagna 2022.

² E. Fernández-Galiano, *Posidipo de Pella*, Instituto de Filología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1987. I componimenti di

accuratamente, nel capitolo sulla lingua, le diverse peculiarità del vocabolario posidippeo in base a una precisa classificazione, in cui poneva al primo posto gli *hapax*.³

Vorrei proporre qui solo qualche considerazione relativa ad alcune delle innovazioni posidippee e alla loro interpretazione, in alcuni casi sicura, in altri solo probabile e discutibile.

Alcuni degli *hapax* hanno un significato trasparente. Così ἄ-ηνι-όχητος, da *alpha* privativo, ἠνία, ‘le briglie’, e il verbo ἔχω nello stesso grado apofonico che troviamo nel sostantivo ἠνίοχος.⁴ L’aggettivo si trova al v. 5 dell’epigramma 14 della sezione *Lithikà*, la prima delle dieci sezioni in cui sono raggruppati i componimenti del papiro, dedicata alle pietre, soprattutto preziose. Si riferisce al cavallo Pegaso, raffigurato su una gemma, precisamente un diaspro, nel momento in cui, disarcionato Bellerofonte, vola verso il cielo ἀηνιόχητον ἔτι τρομέοντα χαλινοῖς, «non più governato dalle briglie ma ancora fremente per il morso» (trad. it. di G. Bastianini). L’analogo aggettivo ἀνήνιος, ‘senza briglie’, è

provenienza epigrafica accolti nell’edizione (XXXI*-XXXVI*), nonostante l’incertezza dell’attribuzione a Posidippo, non sono stati, al contrario, inclusi nell’*editio minor* di C. Austin - G. Bastianini, *Posidippi Pellaei*.

³ E. Fernández-Galiano, *Posidipo de Pela*, pp. 45-48. La lista dei 35 *hapax* presentata da A. Casanova, *Osservazioni sul lessico scientifico ed i neologismi del nuovo Posidippo*, «Prometheus», 30 (2004), pp. 217-234, a p. 233, include qualche intervento congetturale degli *editores principes*. Il numero degli *hapax* può essere accresciuto da altre proposte, non unanimemente approvate, come, per es., εὐδαῖρ ed εὐέκυρος suggeriti da W. Lapini, *Capitoli su Posidippo*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2007, p. 37, in luogo di εὐ δαῖρ ed εὐ ἔκυρος dell’*editio princeps* nell’epigramma 25.6. Sull’argomento si può vedere anche, nella stessa pagina, la nota 20. Molti degli *hapax* sono stati esaminati in particolare da M.M. Di Nino, *I fiori campestri di Posidippo. Ricerche sulla lingua e lo stile di Posidippo di Pella*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2010, pp. 275-302.

⁴ Secondo R. Janko, *On First Looking into the New Posidippus* (Ep. 64, 74 and 87 Austin-Bastianini), in A. Kolde - A. Lukinovich - A.-L. Rey (éds.), Κορυφαῖο ἀνδρῖ. *Mélanges offerts à André Hurst*, Droz, Genève 2005 (Recherches et Rencontres, 22), pp. 125-132, a p. 127 n. 9, si dovrebbe scrivere ἄ(ν)-ηνιόχητον, in quanto «the word ἀηνιόχητος breaks the laws of word-formation, since ἠνία never began with a digamma, as is shown by Linear B».

riportato in Esichio 5053 e nell’*Etymologicum Magnum* 107.20: questo è quasi certamente il senso anche qui.⁵ Per l’analogia con altre formazioni connesse con ἡνία, come ἡνιοχεύς, ἡνιοχεύω, ἡνιοχευτικός, si potrebbe pensare che ἀηγιόχητον sia derivato da un originario ἀηγιόχευτον, con εὔ sostituito nel papiro da η per influsso dell’*eta* precedente, anche se tra gli errori di scrittura segnalati nell’*editio princeps* (pp. 19-20) ci sono due casi di η per εἰ, forse quattro di εἰ per η, ma non lo scambio η / εὔ.

Può essere altresì interessante notare che nel cosiddetto ‘vecchio’ Posidippo, nell’epigramma *XXXIII Fernández-Galiano di provenienza epigrafica (*IG IX¹* 270: iscrizione del III secolo a.C. trovata ad Atalante, nella Locride), che contiene l’epitafio di Nicasicoro di Opunte, beotarca e ipparco tre volte vincitore, per l’analogo ἀχάλινος del v. 7 riferito al defunto, il significato non è quello letterale comunemente attestato, ‘privo del morso (o delle briglie)’, ma piuttosto quello traslato, non altrimenti noto, come osserva Fernández-Galiano («parece innovación con este sentido»),⁶ ‘che non si lascia dominare dal danaro’, ‘incorruttibile’. L’espressione ὕπ’ ἀργύρου che all’aggettivo si accompagna e il contesto altamente elogiativo, in cui alle vittorie militari si aggiunge l’integrità negli incarichi pubblici a garantire al personaggio celebrato l’eterna gloria, impongono questo passaggio di significato, che si coglie bene nella recente resa di Silvia Barbantani «he was never bridled by the greed of money».⁷

Un *hapax* costituito da una forma verbale, che anche in questo caso non crea problemi di comprensione, si trova nell’ep. 48.3,

⁵ Cfr. A.-M. Gasser, in B. Seidensticker - A. Stähli - A. Wessels (Hrsgg.), *Der Neue Poseidipp. Text - Übersetzung - Kommentar*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2015, p. 74.

⁶ E. Fernández-Galiano, *Posidipo de Pela*, p. 170.

⁷ S. Barbantani, *Models of Virtue, Models of Poetry: The Quest for ‘Everlasting Fame’ in Hellenistic Military Epitaphs*, in R.A. Faber (ed.), *Celebrity, Fame, and Infamy in the Hellenistic World*, University of Toronto Press («Phoenix». Supplementary Volumes, 58), Toronto - Buffalo - London 2020, pp. 37-69, a p. 55.

della sezione degli epigrammi funerari, in cui con προσ-μοχθέω, in luogo del semplice μοχθέω, l'accento è riposto sulla fatica supplementare che la defunta schiava Bitinide, grata ai padroni che le hanno consentito di 'avere una stele migliore della libertà', riteneva che avrebbe dovuto affrontare se avesse dovuto continuamente pensare 'anche alla libertà' oltre che al suo quotidiano lavoro per i padroni. L'aggiunta del preverbio πρὸς contribuisce a rafforzare l'idea della continuità del lavoro che inerisce alla forma dell'imperfetto.⁸ Il nuovo verbo si affianca per il senso a προσκάμνω e προσπονέομαι, nonché ad ἐπιπονέω, affini per il significato, che ricorrono tutti raramente ed esclusivamente in prosa.

Nell'ep. 36, della sezione *Anathematikà*, una dedica alla regina-dea Arsinoe Filadelfo da parte della fanciulla di origine macedone Egeso, è notevolmente interessante la presenza nello stesso componimento di due termini in accezioni inconsuete, βρέγμα al v. 2 e κανόνισμα al v. 7, quest'ultimo accompagnato dal tràdito λευκεανον, un evidente errore di scrittura: forse λευχγέανον, un altro *hapax*, secondo la correzione degli *editores principes*. Il λευκεανον κανόνισμα dei versi finali dovrebbe coincidere con il βύσσινον βρέγμα ἀπὸ Ναυκράτιος in cui consiste la dedica. Βρέγμα, di per sé un termine anatomico, 'sommità del capo, testa', sembra qui assumere il significato di 'fazzoletto, benda, fascia' di bisso di Naucrati, da adattare alla fronte per detergerne il sudore delle fatiche militari da cui Arsinoe sembrava reduce nel sogno della fanciulla. La correzione λευχγέανον, in unione a κανόνισμα, conferisce all'espressione, secondo gli *editores principes*, il significato di 'striscia di bianco tessuto', con un ulteriore spostamento di significato della seconda formazione in -μα, κανόνισμα, che di solito significa 'regolo, righello' (indicato come uno strumento di lavoro dello scriba in

⁸ Cfr. F. Conca, *In margine agli epigrammi funerari*, in V. de Angelis (a cura di), *Un poeta ritrovato. Posidippo di Pella*, LED, Milano 2002, pp. 67-71, spec. pp. 70-71.

un epigramma di Fania, *Anth. Pal.* 6.295.3), in maniera da ottenere la richiesta corrispondenza con il βύσσινον βρέγμα del v. 2. Il problema dell’*hapax* λευχέανος è stato di recente ripreso da uno degli editori del papiro milanese, G. Bastianini,⁹ che ha osservato come λευχέανος non sia attestato, ma rientri tra i composti in -έανος, abbia ottenuto consenso (quasi) unanime e sia stato ora registrato nel *Vocabolario della lingua greca* di F. Montanari (2013³), anche se come correzione. Ora, però, lo studioso ritiene che λευχέανος «sia una parola fantasma» e che colga nel segno la proposta di correzione λευκαῖνον, ‘biancheggiante, bianco’, come, in poesia, in Euripide, *Hypsip.* fr. 60.13 e Nic. *Al.* 170, fondata sull’obiezione che l’aggettivo λευχέανος non può significare ‘fatto di bianca stoffa’, perché εἶνός non vale ‘stoffa’, ma ‘veste’ e in riferimento a un κανόνισμα non avrebbe senso.¹⁰ A conferma, Bastianini aggiunge agli esempi di uso intransitivo di λευκαίνω citati il P. Cair. Zen. IV 59532, 14-24 = Sel.Pap., III, 109(2) = *SH*, 977 [MP³ 1761, LDAB 6935], un epigramma in trimetri giambici per il cane di Zenon, Tauron, morto per difendere il padrone dall’attacco di un cinghiale λευκαίνων ἄφρω, «biancheggiante di schiuma» (v. 5), anche se riconosce che manca una spiegazione meccanica che giustifichi il passaggio da un originario λευκαῖνον al λευκεανον del papiro. A. Wessels e A. Stähli consideravano invece «zwingend» λευχέανον degli *editores principes* e obiettavano alla correzione λευκαῖνον che il parallelo istituito con Euripide, *Hypsip.* fr. 757 Kannicht col. XV, fr. 60i, v. 13 [= v. 844] K., λευκαῖνον ἐξ ἄλμης ὕδωρ, avrebbe qui

⁹ G. Bastianini, *La lana di Atenodice (Posidippo, Ep., 46 A.-B.)*, in A. Ricciardetto - N. Carlig - G. Nocchi Macedo - M. De Haro Sanchez (éds.), *Le médecin et le livre. Hommages à Marie-Hélène Marganne*, Pensa MultiMedia, Lecce 2021, pp. 221-228.

¹⁰ F. Angiò, *Nota all’ep. 36 AB di Posidippo* (P. Mil. Vogl. VIII 309, col. VI 10-17), «Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete», 50 (2004), pp. 15-17. Per altre proposte di correzione si può vedere W. Lapini, *Osservazioni sul nuovo Posidippo* (P. Mil. Vogl. VIII 309), «Lexis», 20 (2002), pp. 35-60, spec. pp. 47-48.

il significato «weiß machend», «weiß schäumend».¹¹ All'obiezione si può replicare che invero a λευκαῖνον nel frammento di Euripide era attribuito nell'articolo in questione non l'uno e l'altro significato indifferentemente, ma solo il secondo, intransitivo, 'biancheggiante', come, del resto, intende R. Kannicht, che nell'edizione del frammento euripideo (vol. 5.2, p. 773) rende *albescens*. Nell'incertezza che la prudenza consiglia, non si può fare a meno di notare la particolare ricercatezza del linguaggio in un componimento particolarmente significativo, come si deve considerare l'omaggio alla regina Arsinoe da parte di un poeta di corte come Posidippo.

Altrettanto significativamente, nell'ep. 62, che apre la sezione dedicata alle statue (*Andriantopoiikà*) con l'esaltazione delle innovazioni nell'ambito della scultura, ma che si può considerare, al di là di questo, un manifesto di poetica, troviamo due *hapax*, παλαιο-τέχνης e καινο-τέχνης, rispettivamente al v. 4 e al v. 8. Le due nuove formazioni seguono come modello, nella seconda parte, χειρο-τέχνης, impiegato in 14.2 e comune soprattutto in prosa per indicare l'artista, nello stesso senso di τεχνίτης. Quest'ultimo termine, a sua volta, ricorre per il bronzista Lisippo, al vocativo, nella forma dorica τεχνίτα, al v. 2 dell'attuale ep. 65, uno dei due componimenti del 'vecchio' Posidippo presenti anche nel papiro milanese, nonché in 68.3 e nell'ep. XIX.11 Fernández-Galiano del 'vecchio' Posidippo, ora 142.11, dedicato al *Kairos* di Lisippo e sorprendentemente assente nella collezione restituita dal papiro, dove sarebbe stato perfettamente al suo posto tra gli epigrammi della sezione *Andriantopoiikà* che esaltano lo scultore di Sicione. Con gli *editores principes* è preferibile intendere la forma che si legge al v. 8, καινοτεχνέων, come genitivo plurale dell'*hapax* καινοτέχνης, dato l'evidente rapporto con παλαιοτέχνης, ugualmente *hapax*, del v. 4, che indica lo

¹¹ A. Wessels - A. Stähli, in B. Seidensticker - A. Stähli - A. Wessels (Hrsgg.), *Der Neue Poseidipp*, p. 158 n. 10. Cfr. F. Angiò, *Il nuovo Posidippo* (2021), «Studi di Egittologia e di Papirologia», 19 (2022), pp. 9-31, alle pp. 19-20.

scultore Agelada di Argo, il cui stile è considerato decisamente ‘invecchiato’, anziché come participio presente di un verbo καινοτεχνέω, allo stesso modo non testimoniato.¹² L’invito a seguire le norme dei καινοτέχνη nella scultura, ‘gli artisti dalle tendenze innovative’, con Lisippo come massimo rappresentante, si può mettere a confronto con il vanto del poeta per il proprio καινὸν ἔπος in *XXXV.6 Fernández-Galiano, che celebra il valore di Santippo nella lotta contro Cassandro a Elatea. Il confronto rafforzerebbe l’idea che l’ep. 62 contenga un riferimento alle polemiche letterarie del tempo.¹³ Per gli artisti ai quali si rivolge nell’ep. 62 con l’allocuzione ὦ ζ[ωι]οπλάσται il poeta impiega al v. 2 per la prima volta in poesia, accanto al comune πλάστης di 65.1, al vocativo e nella forma dorica πλάστα, e di 142.1, il raro e tardo ζωοπλάστης, «voi che plasmate la vita», secondo l’efficace traduzione di P. Moreno.¹⁴

La versione che il papiro milanese ha restituito sia dell’ep. 15 (XX Fernández-Galiano, conosciuto già attraverso Tzetzes) sia dell’ep. 65 (XVIII Fernández-Galiano, noto dall’*Antologia* di Planude, *Anth. Pal.* XVI 119) presenta alcune varianti lessicali di notevole interesse. Mi soffermo qui solo sull’epigramma 65,

¹² G. Bastianini - C. Gallazzi, *Posidippo di Pella*, commento, p. 187. Cfr. anche L. Battezzato, *Song, Performance and Text in the New Posidippus*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 145 (2003), pp. 31-43, a p. 42 n. 89.

¹³ Cfr. F. Angiò, *Nota sugli epigrammi *XXXII-*XXXVI Fernández-Galiano di incerta attribuzione a Posidippo di Pella*, «La parola del passato», 65 (2010), pp. 294-298, spec. p. 297. Per l’analisi dettagliata di un altro epigramma programmatico di Posidippo vd. L. Belloni, *Una rarità imperfetta* (P. Mil. Vogl. VIII 309, III 8-13 = 16 A. - B. = 16 S. - St. - W.), «Exemplaria Classica», 20 (2016), pp. 7-18. Per l’amore per il nuovo legato anche ad un diverso ambito cfr. L. Belloni, *Gemma e simposio nel nuovo Posidippo, con una nota sul κισσῶβιον teocriteo* (P. Mil. Vogl. VIII, 309, col. I, 10-13 = 3 A. - B.; *Theocr. I, 30ss.*), «Wiener Studien», 128 (2015), pp. 49-61: qui, considerando valida l’integrazione di Austin καί[v’ ἀγαπῶσα, «amante delle cose nuove», lo studioso suggerisce che, se la donna cui il poeta si rivolge ama le novità, nel tema erotico risulterebbe inserita la variante di una donna in grado di apprezzare il «nuovo», innovazione cui avrà fatto riscontro la preziosità del dono.

¹⁴ P. Moreno, *Scala di durezze*, «Archeo», 22.8 (2006), pp. 116-119.

dedicato ad una statua in bronzo di Alessandro, opera di Lisippo. Al v. 3 il papiro ha ἔθειν, mentre la forma χέεξ trasmessa nell'*Anth. Plan.* risulta, secondo M. Gigante, una *lectio difficilior* «che non può essere soppiantata» dalla forma generica del papiro. L'osservazione risale al 1993, quando ancora del testo del papiro erano state offerte solo delle anticipazioni.¹⁵ In parecchi studi successivi all'edizione è stata messa in particolare evidenza la presenza di numerosi tecnicismi nel nuovo Posidippo.¹⁶ Per la fusione nel bronzo, in particolare, χέεξ rispetto a ἔθειν risulterebbe pertanto più appropriato, secondo l'intuizione di M. Gigante. All'obiezione degli *editores principes* che χέω non ha paralleli nel senso di 'fondere' se non in un testo epigrafico del VI secolo a.C., si può rispondere con un verso dell'epigramma di Antipatro di Tessalonica *Anth. Pal. IX 238.5*, ἐχεύατο χαλκὸν Ὀνατᾶς, in riferimento alla statua in bronzo di Apollo, opera di Onata (cfr. anche *Anth. Pal. XVI 347.3-4*). Nello stesso ambito si inserisce l'osservazione di A. Sens e C. Keesling sul verbo χαλκουργέω impiegato in 68.6, l'epigramma sulla statua del *Colosso* di Rodi, che oltre a essere la prima attestazione letteraria, come notavano nel loro commento gli *editores principes*, risulta un termine tecnico nelle firme con il nome di chi 'aveva lavorato il bronzo' in iscrizioni dei secoli III e II a.C. per l'appunto dell'isola di Rodi.¹⁷

¹⁵ M. Gigante, *Attendendo Posidippo*, «Studi italiani di filologia classica», s. III, 86.11 (1993), pp. 5-11, a p. 7. Lo studioso ritiene χέεξ *lectio difficilior* rispetto al generico e comune ἔθειν, per il quale adduce a confronto Callim. *Aet. III* fr. 84-85 Pf., con ἔθηκε al v. 9 nell'*aition* di Euthycles per la statua di bronzo eretta dalla città di Locri.

¹⁶ E. Calderón Dorda, *El programa poético de Posidipo de Pela en el marco del primer helenismo. Sobre los epigramas Lithiká y la poesía docta*, «La parola del passato», 74 (2019), pp. 27-56, osserva che quasi la metà degli *hapax legomena* di cui è ricco il papiro milanese si concentra nella sezione dedicata alle pietre (pp. 47-49), dato che la tematica suggerisce l'introduzione di tecnicismi, anche se la predilezione per le innovazioni lessicali caratterizza ugualmente il 'vecchio' Posidippo.

¹⁷ A. Sens - C. Keesling, *Posidippus on Rhodian Statue-making (68.6 Austin-Bastianini; P. Mil. Vogl. VIII 309 XI 11)*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 148 (2004), pp. 75-76.

Certamente la difesa del testo tràdito in 65.3 degli *editores principes*, che considerano «la sua maggiore vicinanza nel tempo all’originale»,¹⁸ ha la sua validità, anche se essi stessi soggiungono che «di per sé non è questo un criterio da adottare ciecamente», ma la presenza di varianti offre elementi di riflessione, che si aggiungono a quelli che un testo che proviene da un papiro offre di per sé: tanto più quando, come nel caso del papiro milanese, le numerose, spesso ampie lacune, rendano difficile e incerta la comprensione.

¹⁸ G. Bastianini - C. Gallazzi, *Posidippo di Pella*, commento, p. 191. Una giustificazione per il tràdito ἔθειν è proposta da B. Seidensticker, in B. Seidensticker - A. Stähli - A. Wessels (Hrsgg.), *Der Neue Poseidipp*, p. 268 n. 39, a condizione che si intenda «die Bronze..., die du über die Gestalt Alexanders gelegt hast», conferendo a χαλκός il significato non di ‘statua di bronzo’, ma del materiale ‘bronzo’ e a ἔθειν non il senso di *aufstellen*, o *herstellen*, ma di *legen*, come in *Anth. Pal.* 9.717. In tal caso, χέεζ potrebbe esser derivato nel corso della tradizione dell’epigramma a chiarimento di questo significato.

SERENELLA BAGGIO

NONOSTANTE LA CONOSCENZA DEL GRECO.
INELEGANZA DELLA SCRITTURA DI G.I. ASCOLI

Emilio Teza (1831-1912), poliglotta eccezionale sul doppio versante indoeuropeo e semitico (ma contrario al nesso ario-semitico), filologo e folklorista più che glottologo, intrattiene con Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907) un carteggio che inizia nel 1853, anno in cui i due si conoscono a Venezia, e durerà per cinquant'anni.¹ Nelle lettere emergono vicende personali e professionali dell'uno e dell'altro che vissero momenti drammatici negli anni della gestazione del Regno d'Italia. Teza e Ascoli condividevano una fede risorgimentale generata in aree sottoposte al dominio austriaco, la Venezia lagunare di Teza e la Gorizia isontina di Ascoli. La fiammata del 1848 li aveva trovati giovani e pieni di speranze, pronti all'impegno militante, ma, fallita la sollevazione, avevano risposto alla reazione autoritaria di Vienna e al clima poliziesco instaurato nelle loro terre cercando una collocazione in Italia.

Nel 1858 Teza lascia il posto di bibliotecario in Marciana, dove aveva subito una persecuzione personale per motivi politici

¹ R. Peca Conti, *Carteggio Graziadio I. Ascoli - Emilio Teza*, Morano, Napoli 1976, da cui si cita (d'ora in avanti: *Carteggio*); rist. Giardini, Pisa 1978. Si tratta di 146 unità epistolari (molte lettere andarono perdute), di cui le 95 dell'Ascoli sono conservate alla Biblioteca nazionale Marciana di Venezia, mentre le 51 del Teza sono nella Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei. Sull'edizione cfr. la recensione di A. Brambilla, «Aevum», 56.3 (1982), pp. 570-574.

e, grazie all'aiuto di Niccolò Tommaseo, viene assunto a Firenze alla Biblioteca Laurenziana;² poi, nel 1860, riceve la cattedra di Filologia indoeuropea a Bologna e inizia la carriera accademica, conciliata con studi vastissimi e dispersivi e con un'intensa e originale attività traduttiva. Ascoli, trattenuto a Gorizia dall'attività imprenditoriale ereditata dal padre (una cartiera e una seteria), impiega di più prima di decidersi a lasciare con moglie e figli la città nativa, il lavoro di imprenditore e il contesto amicale elitario di alta intellettualità ebraica in cui si era formato. Un viaggio di due mesi nel 1852 in Lombardia, Piemonte, Liguria, Emilia, su cui tiene un diario, è la sua prima uscita italiana,³ dettata dalla volontà di conoscere personalmente altri linguisti, soprattutto esperti di lingue orientali e direttori di riviste, con i quali già pensava di iniziare una qualche forma di collaborazione per istituire quella che oggi chiameremmo un'attività di rete, in un Paese desolatamente privo di cattedre di Linguistica, in cui era urgente stimolare la «densità della cultura».⁴ Nascerà da questi incontri

² Era coadiutore per i codici greci e provenzali (*Carteggio*, p. 85). Ne approfittò per «immergersi» nei codici di Eschilo e nei glossari antichi (ivi, p. 89).

³ Nel 1847, diciottenne, presentato dall'abate Jacopo Pirona cui aveva dedicato l'anno precedente il suo primo studio linguistico, *Sull'idioma friulano e sulla sua affinità colla lingua valaca*, Ascoli si era recato a Graz per conoscere l'orientalista Joseph von Hammer-Purgstall. Sono anni di letture intense, sempre più orientate verso la linguistica storica e la sua filologia, e il giovane autodidatta sente l'urgenza di contatti personali o almeno epistolari con i grandi della materia. Il diario del viaggio italiano è edito in S. Timpanaro, *Graziadio Isaia Ascoli. Note letterario-artistiche minori durante il viaggio nella Venezia, nella Lombardia, nel Piemonte, nella Liguria, nel Parmigiano, Modenese e Pontificio. Maggio-giugno 1852*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», s. II, 28.3-4 (1959), pp. 151-191.

⁴ «Passando per Padova parlai al Professore [S.D. Luzzatto] del mio desiderio di intraprendere una continuante pubblicazione di studj orientali e linguistici per tentare d'incoraggiarli soccorrerli e divulgarli in Italia [...]. Aggiungevo al Professore che, ignoto com'io sono, non commetterei già l'assurdo d'invitar ora a collaborazione gli altri studiosi di cose orientali e linguistiche, ma che però avevo intenzione in questo viaggio di veder in certo modo quanti siamo, sentire se qualora l'opera si dimostrasse non mal diretta volessero gli altri cooperarvi e accettar le offerte di quelli che, come Marzolo, non avessero

(con Paolo Marzolo, Samuel David Luzzatto, Pietro Maggi, Bernardino Biondelli, Cesare Cantù, Carlo Tenca, Giovanni Flechia) la sua prima rivista: «Studj orientali e linguistici» («SOL»)⁵.

Uniti dallo studio appassionato del sanscrito e dall'ottima conoscenza del tedesco, Ascoli e Teza si scambiano libri e conoscenze attingendo prevalentemente al mondo accademico germanico, alla sua rigorosa filologia, alle sue impeccabili edizioni, ma nell'ammirazione coltivano già il desiderio di emulare quelle imprese e gareggiare con esse in perizia e originalità, mostrando cosa può dare l'Italia alla scienza.⁶

Per la sua formazione postuniversitaria e in vista di un dottorato di Storia, Teza, pur provenendo da studi giuridici, tra il 1853 e il 1856 gode di una borsa di studio del Kultusministe-

difficoltà di venirmi in compagnia appena conosciutomi» (in S. Timpanaro, *G.I. Ascoli. Note*, p. 185). Ragioni ideali si uniscono nel giovane Ascoli ad uno spirito di iniziativa imprenditoriale del tutto insolito fra gli intellettuali dell'epoca, un aspetto notato da T. De Mauro, *Idee e ricerche linguistiche nella cultura italiana*, il Mulino, Bologna 1980, pp. 53-61. Nel viaggio portava lettere di presentazione che gli aveva preparato Pacifico Valussi, giornalista irredentista liberale, animatore della scena culturale di Trieste, ma ben noto anche a Milano, che allora Ascoli frequentava per vicinanza ideologica. Per suo tramite incontrò Cesare Cantù, ma anche Guglielmo Stefani, esule a Torino dopo la caduta della Repubblica di Venezia del 1849 e fondatore poi, nel 1853, della prestigiosa Agenzia Stefani. Da Stefani ricevette la disponibilità a farsi editore del «periodico per gli studj orientali» e scrisse a caldo all'amico Filosseno: «alla redazione di accreditato giornale a Torino e a Milano potrei far centro per la raccolta degli articoli» (in S. Timpanaro, *G.I. Ascoli. Note*, p. 187; restato nella minuta della lettera). I «SOL» (1854-1861) verranno però stampati a Gorizia dalla tipografia Paternolli.

⁵ Cantù, scettico all'idea della rivista, aveva obiettato: «Doloroso pensare che dopo lunghi e coscienziosi studj troverete 200 persone che vi leggano»; Ascoli aveva risposto: «Ma intanto è un principio donde gli studj possono diffondersi» (in S. Timpanaro, *G.I. Ascoli. Note*, p. 166).

⁶ Il viaggio del 1852 per l'Ascoli fu non solo un censimento degli studiosi disponibili al lavoro comune, ma anche un monitoraggio delle risorse. Agli incontri con le persone si alternarono visite alle biblioteche: «Veggio che vi son buoni libri nelle biblioteche di Venezia, di Milano, di Torino, di Parma e non già codici da diciferare soltanto, ma libri moderni in copia sufficiente» (in S. Timpanaro, *G.I. Ascoli. Note*, p. 186).

rium austriaco. A Vienna frequenta assiduamente la Kaiserliche Bibliothek, i corsi dei sanscritisti Anton Boller, Friedrich Müller e Adalbert Behrnauer, e i seminari di Filologia greca e latina e di Storia. Durante quel soggiorno traduce la *Grammatica greca* di Georg Curtius e ha modo di notare una diversa disposizione allo studio del greco: «Né il greco è studiato come in Italia ma con salda base e con amore, coltivato da prof. dotti e da studenti diligentissimi» (*Carteggio*, p. 64).⁷

In Italia gli studi classici sono in grave sofferenza, ma il professor Boller, ricevendo dalle mani di Teza la «memoria» dell'Ascoli (l'*Introduzione* al primo fascicolo dei «SOL», dove Ascoli parla della monogenesi delle lingue in opposizione a Friedrich Schlegel) e venendo a sapere del legame del giovane linguista con l'amico Samuel David Luzzatto, semitista a Padova,

dichiarava col calore della sincerità come lo conforti ogni progresso in questi studj in Italia veggendo come i pochi seguono anzi la sicura via delle ricerche tedesche che i metodi più brillanti ma meno profondi di Francia ed Inghilterra (*Carteggio*, p. 72).⁸

⁷ «Si stava dunque assai meglio quanto a studi orientali e linguistici che quanto a filologia classica, dove, all'infuori del vecchio Peyron, tutto taceva» (S. Timpanaro, *G.I. Ascoli. Note*, p. 156). Amedeo Peyron era allora già quasi settantenne; grecista e egittologo, vicino alla filologia tedesca e di fama europea, traduttore della *Griechische Schulgrammatik* di August Matthiae, si occupava in quegli'anni di gnosi e dell'amato Tucidide in cui trovava insegnamenti per il nascente Stato italiano («il municipalismo avrebbe sempre impedito presso di noi la unificazione»). Ascoli annota nel diario che Peyron «d'ebraico ne sa» e ricorda il suo giudizio: «Noi italiani prima di tutto conviene lasciamo il bel *far niente*. Vegga un po' di greco, cosa imparano di greco; sanno tradurre, è d'uopo però saper comporre almeno passabilmente!» (in S. Timpanaro, *G.I. Ascoli. Note*, p. 176). La stima di Peyron va ai grecisti tedeschi e olandesi. Ben diverso il giudizio di Ascoli sul classicista Tommaso Vallauri, esponente dello sciovinismo culturale degli antitedeschi. Più avanti, negli anni 1865-1866, Ascoli insorgerà contro un dilettante grecista, il giornalista Marco Antonio Canini, autore di un ignobile *Etimologico dei vocaboli italiani di origine ellenica*, UTET, Torino 1865.

⁸ Commenta Teza: «Veggano pure che anche gli Italiani non mancano» (ivi, p. 73). Nella stessa lettera si guarda con speranza a Carlo Alberto che a Torino prende iniziative a favore dell'orientalistica più avanzata, favorendo i sanscri-

Non solo Luzzatto⁹ gode di credito internazionale nel mondo degli orientalisti. Alla eletta cerchia degli intellettuali ebraici di Gorizia che aderiscono all'Haskalah e praticano la *filosofia delle lingue* appartiene anche il rabbino Isacco Samuele Reggio il quale, appoggiandosi a Adolf Jellinek, riesce a far accogliere il giovane Ascoli e il suo sfortunato compagno di studi, Filosseno Luzzatto, nella Morgenländische Gesellschaft di Halle e Lipsia (Ascoli ne è socio dal 1852). La capacità dei semitisti ebrei di far rete è sicuramente esemplare per il giovane goriziano che sente i limiti di un'attività di studio individuale e vede la forza della scienza tedesca nella robustezza del tessuto istituzionale accademico (finanziamenti di progetti collettivi, cattedre, riviste, biblioteche, accademie scientifiche e archivi; una rapida circolazione delle informazioni e delle idee; discussioni aperte, a volte molto vivaci).¹⁰ Al grecista Peyron aveva obiettato:

Ma chi mi leggerà in Italia? convengono ora all'Italia gli elementi, l'eccecitamento, l'emulazione, la cognizione dell'importanza, dell'ampiezza di tali studj, quella di quanto fu da altri fatto a loro prò...¹¹

tisti Gaspare Gorresio e Giovanni Flechia. In Flechia, incontrato nel viaggio del 1852 (cfr. S. Timpanaro, *G.I. Ascoli. Note*, p. 182), l'Ascoli riconosce il primo glottologo italiano di livello europeo, l'unico con cui poter dialogare tecnicamente alla pari.

⁹ Nel diario del 1852 Ascoli, come si è visto, lo chiama semplicemente «il Professore». Su di lui, su Reggio e quanti ebbero parte nel precoce formarsi degli interessi linguistici ascoliani, cfr. G. Lucchini, *Il giovane Ascoli e la tradizione ebraica (alla memoria di Carlo Dionisotti)*, «Studi di grammatica italiana», 18 (1999), pp. 329-435.

¹⁰ Ne parla, dati alla mano, A. Morpurgo Davies, *La linguistica dell'Ottocento*, in G. Lepschy (a cura di), *Storia della linguistica*, III, il Mulino, Bologna 1994, pp. 11-399.

¹¹ In S. Timpanaro, *G.I. Ascoli. Note*, p. 182 (la posizione postverbale dei soggetti non inganni: la frase è assertiva). Peyron, sia pure un po' riluttante, gli aveva indicato allora di unire i suoi sforzi a quelli di Flechia e di Gorresio e aveva lasciato cadere una mezza promessa di mettere «una buona parola» per la riuscita del progetto. Di questo Ascoli riferisce con soddisfazione a Filosseno Luzzatto: «egli è onnipotente all'Accademia delle scienze [di Torino]» (in S. Timpanaro, *G.I. Ascoli. Note*, p. 186).

Da Firenze, alla fine degli anni Cinquanta, Teza consiglia ad Ascoli di mirare a Milano, città viva e liberale («Oh! Se poteste mettervi a Milano!», *Carteggio*, p. 91), rinunciando all'idea di insegnare nel neonato Istituto di Studi superiori di una Firenze «ignorante di tutto fuori che di Crusca» (p. 90), dove

l'orientalismo, né la classicità né le modernità hanno filologi di grido. Siamo ancora ai tempi del Courier:¹² pochi sanno leggere nel greco la lettre moulée: quasi nessuno sa di tedesco, chiave a tanti studi: e del grande moto che agitò e sovversò la antica dottrina molti non hanno nemmeno il sospetto (*Carteggio*, p. 85).¹³

Ascoli segue il consiglio, rinuncia anche alla cattedra che il ministro Mamiani gli assegna a Bologna e opta con decisione per Milano, dove nel 1861 viene incardinato nella giovane Accademia scientifico-letteraria, in cui insegnerà fino al pensionamento.¹⁴ Prendendo servizio ottiene di giurare sulla Bibbia ebraica e di conservare la «sudditanza austriaca», ma si presenta scientificamente e politicamente in una *Prolusione* che non lascia dubbi sui suoi sentimenti risorgimentali. A Milano, con lui, nasce la scuola italiana di linguistica, competitiva e innovativa nonostante le dimensioni («la mosca rispetto all'elefante» germanico, dirà in

¹² Si tratta, come chiarisce Rita Peca Conti in nota, di Paul-Louis Courier (1772-1825), ufficiale napoleonico, grecista letterato, erudito più che filologo, noto ai fiorentini per aver collazionato i tre codici laurenziani di Senofonte, ma anche per aver macchiato d'inchiostro il prezioso ms. Conv. Sopr. 627 contenente capitoli delle *Storie pastorali* di Longo. La voce biografica nell'*Enciclopedia italiana* è di Arrigo Cajumi (1931). L'episodio del codice danneggiato, con le sue conseguenze, è raccontato da Augusto Guida (<http://www.bml.firenze.sbn.it/rinascimentovirtuale/pannello30.shtm>).

¹³ Ascoli confermò il giudizio estendendolo a tutta la Toscana, nel 1862, dopo aver presieduto a Siena il X Congresso degli Scienziati Italiani: «Pure in Toscana v'è qualche prezioso poliglotta e qualche orientalista valente, ma uno *Sprachforscher* non l'ho trovato neppure colà. Povera Linguistica!» (ivi, p. 96).

¹⁴ Cfr. G. Barbarisi - E. Deleva - S. Morgana (a cura di), *Milano e l'Accademia scientifico-letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*, 2 tomi, Cisalpino, Milano 2001 e S. Morgana - A. Bianchi Robbiati (a cura di), *Graziadio Isaia Ascoli 'milanese'. Giornate di studio (28 febbraio - 1 marzo 2007)*, LED, Milano 2009.

una lettera a Karl Brugmann), la quale darà i suoi frutti più maturi nell'ambito della dialettologia, italiana e romanza. Un tardivo ripensamento a fine anni Settanta per un possibile trasferimento all'Istituto di Firenze, in un periodo di forti tensioni tra le istituzioni universitarie milanesi, viene bloccato da Firenze, dove si ritiene Ascoli troppo «tedesco», troppo «scienziato», dunque non consono alla tradizione letteristica della città toscana.¹⁵ Al giudizio contribuisce la reazione dei manzoniani al *Proemio* ascoliano, uscito in apertura del primo numero della seconda e maggiore rivista dell'Ascoli, l'«Archivio glottologico italiano» («AGI», 1873). Tra i più ostili, e con gli stessi argomenti di Firenze, c'è il Tommaseo, che, in corrispondenza con Cantù, tratta l'Ascoli con fastidio, come uno studioso straniero, il cui scientismo gli impedisce di cogliere la mistica del linguaggio.¹⁶

Nel primo decennio della loro frequentazione Teza e Ascoli, pur dandosi del 'Lei' fino al 1863, sono in piena sintonia,¹⁷ anche se è chiaro che Teza comincia a subire la superiorità dell'amico, linguista preparatissimo e molto rigoroso, come lui non è, e capace di imporsi ritmi di lavoro per lui troppo intensi. Quando Ascoli lo aveva invitato a scrivere per «SOL», aveva trovato vari pretesti

¹⁵ R. Giacomelli, *Ascoli glottologo e il lessico latino-italico, quasi un precursore dell'interlinguistica*, in G. Barbarisi - E. Decleva - S. Morgana (a cura di), *Milano e l'Accademia scientifico-letteraria*, I, pp. 443-453 (p. 447).

¹⁶ Cfr. A. Stussi, *Ascoli - Tommaseo - Cantù. Lettere inedite*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», s. II, 32/1-2 (1963), pp. 39-49. Com'è noto, Cantù girò la risposta di Tommaseo all'Ascoli e la lettera successiva dell'Ascoli al Tommaseo. È un parlarsi fra sordi, divisi dall'età generazionale, dalle diverse competenze professionali, da un diverso rapporto con la letteratura: Tommaseo, che Ascoli comunque stima come patriota e rispetta per l'età avanzata (non senza avvertirne il decadimento), disprezza l'etimologia di Diez e le «regole tedesche» del tedescofilo Ascoli, la fonetica che non apprezza la «musica» delle parole, la filologia che non si cura della metafisica delle lingue considerandole un fenomeno naturale e non di origine divina. Posizioni che Ascoli assomma tra le «corbellerie disgustose» del «povero Tommaseo» parlandone a Teza nel 1892 (*Carteggio*, p. 177).

¹⁷ Anche sull'importanza del metodo scientifico per stare al passo con l'Europa (non «sogni», ma «sode verità», *Carteggio*, p. 73).

per non farlo. Inutilmente Ascoli lo stimola a essere linguista più metodico e in generale studioso meno dispersivo:

mi spiace però ch'Ella o il suo testo manchi d'esattezza [...]. La prego rileggere il Suo testo (*Carteggio*, p. 42; Teza ringrazierà delle «accurate rettificazioni dei miei errori», p. 44).

Sono giunto come meglio ho potuto alla fine; mi lusingo che nella Sua prossima lettera scorgerò benefico influsso delle aure germaniche; ossia carattere più perspicuo, e non trascuranza di citazioni (*Carteggio*, p. 68; Teza: «io fui e sono sempre un ignorante desideroso di saperne», p. 89).

Le raccomando di scacciare «la maledetta propensione all'ozio» (*Carteggio*, p. 84; Teza: «Non imiti questa mia brutta poltroneria e mi continui la sua amicizia», p. 78).

Dalla fine degli anni Cinquanta, Teza oscilla ormai tra due calde ma onerose amicizie, quella con Ascoli e quella con Tommaseo. Ammira entrambi, mette a disposizione di entrambi le sue straordinarie conoscenze linguistiche e letterarie, ma sembra soffrire di più il rapporto con l'Ascoli che lo vorrebbe come non è e non sa essere. Più attratto dalla letteratura che dalla linguistica,¹⁸ quando i suoi oggetti di studio virano verso il folklore (canti popolari serbi, greci, ungheresi tradotti in prosa) stringe amicizia col letterato dalmata e, più tardi, docente a Bologna, con Carducci, D'Ancona, Comparetti. La letteratura lo distrae dalla glottologia. Lo amareggerà il disinteresse raccolto nel mondo degli studi per

¹⁸ Da Ascoli, che non si rassegna: «mi sono accorto che anche voi avete disertato [dalla Linguistica] con arme e bagaglio [...]. Io vorrei ancora chiedervi il permesso di comunicarvi quandochessia qualche mia osservazione psicologico-morale intorno alla attività vostra. Sono cose assai delicate, lo so; ma io spero che la nostra amicizia abbia a farsi gagliarda così, da reggere a ogni discussione» (*Carteggio*, p. 96). «Ma non ti nasconderò, che io ti vorrei radicalmente mutato» (ivi, p. 103). Da Teza, infastidito: «Che la polemica piccosa debba rintanarsi anche nella corrispondenza degli amici, la non mi entra. Vi sono tante cose da vituperare e uomini da combattere che debba rallegrarci l'aver gli amici da tollerare anche coi loro difetti» (ivi, p. 104); non gli si chiedi di cambiare: è stato «fin dall'infanzia innamorato della indipendenza sfrenata e insofferente di maestri» (*ibidem*). Gli manderà alcuni scritti suoi di carattere folklorico, «benché dai libri che io ti vidi dintorno m'accorgo che poco ti interessano e le novelle e le favole» (ivi, p. 110).

le sue traduzioni dei canti popolari, che rimarranno inedite; ma continuerà a percorrere la strada che ha scelto, estendendo la sua conoscenza delle lingue, una quarantina circa, da quelle occidentali (balcaniche, ugrofinniche) a quelle orientali (arabo, lingue indiane, giapponese, lingue sino-tibetane), fino alle amerindiane e alle native australiane, e cimentandosi in traduzioni letterarie che vanno da Goethe, Coleridge, Puškin ai testi sanscriti.

Nel carteggio con Ascoli rimane la consuetudine di una lunga, buona amicizia che consente, senza recare offesa, di esprimere dissensi e critiche. Per sottolineare la differenza delle loro personalità, emerge una particolare attenzione di ognuno dei due agli aspetti esteriori della scrittura epistolare dell'altro.

Teza scrive in modo incomprensibile, per una certa sua caratteriale trascuratezza; lo ammette («questa mia bruttissima grafia», *Carteggio*, p. 63; «Vogliatemi bene, abbiate pazienza coi miei geroglifi e scrivete», p. 91), Ascoli insiste sul tema («Voi perseverate nell'infame vostro ductus, ed io non ho potuto decipherare il nome dell'autore [...]. Vi prego di ridarmelo in lettere umane», p. 88; «È Faust quel geroglifico?», *ibidem*). Teza prova a correggersi per compiacerlo:

Mio carissimo amico; Non potete immaginare con quale gioja io vedessi dopo sì lungo tempo la vostra nitida scrittura: e, anche prima di arrivare agli amari rimproveri che me ne fate, mi vergognai della mia. Ma così siete contento? non è uno sforzo degno di gratitudine? Peraltro potete accusarmi a vostro posto; alla fine poi le leggete tutte le parole: anche le più nascoste sotto alle cifre misteriose: anche il Faust! (*Carteggio*, p. 89)

Il gioco continua con l'Ascoli, tanto più che i due si divertono a scambiarsi battute in caratteri arabi, ebraici, sanscriti:

Quando avrete bisogno di trascrivermi qualche testo, fatelo in caratteri devanagari. Della vostra scrittura latina ho paura (*Carteggio*, p. 96).¹⁹

¹⁹ Non sempre d'accordo sull'accuratezza grafica; Teza: «Per l'arabo mi rimandi ai rudimenti: ma non crederai che l'errore, se errore c'è, venisse dall'ignorare le semplici leggi della assimilazione, ma da una teorica di pedan-

Entrambi gli scriventi usano un italiano piuttosto libresco e arcaizzante che non stupisce in chi è cresciuto «in Austria», in ambienti multilingui, e frequentando scuole tedesche. Dopo il soggiorno fiorentino, però, Teza inclina a volte a forme apprese nella città toscana e Ascoli non manca di farglielo notare. Nessuno dei due è nato a Firenze o ci vive, ma Teza più di Ascoli ha esperienza del fiorentino vivo (anziché solo dei vocabolari: Viani e Fanfani), anche per la frequentazione del Carducci.

[Ascoli] Mi è spiaciuto il *diecinove*, se non temessi di esporre Gorizia a lottar d'italianità con Firenze (*Carteggio*, p. 119; lettera del 1865).

[Teza] Ti ringrazio di esserti arrestato al *diecinove* (*ibidem*; si intenda: con le critiche, senza salire di numero; gioco di parole).

[Teza continua] Io avrei detto o Gorizia e Venezia o Milano e Bologna: Firenze, fuori delle satire, non ci cadrebbe: e tu sai che tutte quattro quelle città non pesano un granellino contro alla maestra dalla quale siamo lontanissimi tutti e due. Non ti farò discussioni vianiche o fanfatiche; ma ti dirò che ho anche per me la autorità di toscani vivi e vivissimi e fra le altre del mio buon collega [...] Giosuè Carducci (*ibidem*).

Invece il problema di Ascoli è lo stile. Ascoli, che si definisce autodidatta (*autodidatto*), è più preoccupato di Teza del risultato formale della sua scrittura, non priva di incertezze, faticosa a volte fino all'oscurità per il compattamento di informazioni, i tecnicismi, le idiosincrasie. All'amico, più letterato di lui, chiede un aiuto:

[Ascoli] Forse puoi empire la lacuna [...] Accettissime anco le osservazioni intorno alla forma (*Carteggio*, p. 126; lettera del 1865).

[Teza] Baderò un poco alla eleganza; sta bene? (*ibidem*)

Pur con il tono dell'amico disponibile all'aiuto, Teza è netto nella critica:

Ho una sola osservazione grave; quamvis ... satis per te tibi consulis et scis. Bisogna scegliere; o le grazie dell'arte o la nudità della scienza;

teria grafica che non mi ostinerò a difendere, ma che ho seguito pensatamente» (*Carteggio*, p. 120).

ma serbare sempre la proprietà. Il tuo stile pecca di metafore; la lingua di trascuranze. Questo lo sai anche tu; ma gioverebbe che tentassi di correggere. O che non hai due esempi bellissimi di ordine e semplicità in queste materie, il Curtius e lo Schleicher! – Molto poi sarebbero più utili le tue memorie se anche nelle apparenze esteriori si ajutasse il lettore; gli esempi fossero disposti a colonne, e le note fossero rimandate colle altre a piè di pagina senza interrompere eternamente chi sta a cogliere il senso di un ragionamento non breve. Un'altra: e qui voglio più libera anche la libertà; lasciami dire. Tutte quelle proteste di ardimenti e di modestie e di paura de' maestri, seccano; tanto più che chi guardi al fondo non vede che le autorità di nessuno ti facciamo chinare la testa. Hai la spada in mano e la agiti e tagli: perché mostrare che a quando a quando vorresti riporla nella guaina e poi meni a fondo più disperatamente che mai? Le cose si dicono: gli altri giudicano se siano novità, o indizio di pazzo orgoglio o di quella serenità che viene dall'amore del vero (*Carteggio*, p. 129).²⁰

Ascoli viene richiamato a uno stile meno retorico (le figure, un'affettata *captatio benevolentiae*) e a una scrittura precisa e funzionale dove le digressioni vanno in nota e gli esempi in elenchi, liberando il flusso del ragionamento («comunque ragionamento non breve»); anche un discorsetto conclusivo è fuori luogo («Questo breviloquio a molti non può piacere. È contro le abitudini de' nostri scrittori; ed è anche inutile»). Il controcanto di una prosa che vorrebbe essere elegante sono poi le trascuratezze della lingua. Teza ne mostra alcune tra cui l'uso di articoli *lo*, *uno* davanti a parole (straniere) inizianti con un nesso che non li richiede («que' tuoi *allo dru* e *uno drav* sono coltellate ad orecchi italiani»);²¹ e quello di idiosincrasmi (ma l'esempio è scelto

²⁰ A volte le correzioni di Teza sono di stile, ma in un altro senso, quello del *bon ton*. C'è la possibilità che alludesse ad Ascoli in una recensione a Cantù dove lamenta i modi della critica in cui la sapienza non si coniuga a «un po' di grazia e cortesia» (*Carteggio*, p. 133, n.; l'amicizia fu sul punto di interrompersi, ma Ascoli si lasciò convincere di non essere lui il bersaglio).

²¹ Si tratta presumibilmente di un ipercorrettismo da settentrionale che ancora, parlando, può usare *il*, *un* davanti a *s-* implicato e a *z-* (o, ad esempio, *un pseudonimo*, ivi, p. 184). Emerge nelle lettere qualche settentrionalismo; Peca Conti ricorda ad esempio *ordagno* per *ordegno*, *ordigno* (ivi, p. 137 e n.). Significativo anche un errore che Ascoli ammette riguardo all'articolazione

male: «radducono. Non si dice che io sappia»; quindi Ascoli non ne terrà conto). Toccato sul vivo, Ascoli incassa «gratissimo», ma riservandosi un diritto di replica («Circa la parte letteraria e morale, avrei naturalmente qualche difesa») che però rimanda ad altra occasione.

Nel contesto di queste riflessioni a quattro mani sullo stile della scrittura di un linguista scientifico moderno (un *filologo*) entra in campo improvvisamente il greco. Ascoli, allora membro del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, aveva mandato a Teza un suo articolo appena pubblicato, il 24 ottobre del 1888, sulla «Perseveranza», *Di alcune relazioni generali intorno all'istruzione classica secondaria* (firmato 'Iloxà', 'Ascoli' all'incontrario), dove sosteneva l'opportunità di continuare ad affiancare l'insegnamento del greco a quello del latino contro chi lo avrebbe eliminato per dare più spazio all'italiano letterario. Teza lamenta i risultati deludenti sulla capacità dei giovani di scrivere bene. E aggiunge, sorprendentemente:

Dal greco, anche insegnato bene, dovrei poco sperare quando io pensi allo stile tedesco dei filologi tedeschi; non raggentilito di certo dalle grazie di Platone (*Carteggio*, p. 168).²²

Ascoli era diventato 'troppo tedesco' anche per Teza, come già per Tommaseo?²³ Anche lui, come i colleghi tedeschi, non

toscana di *z*, che nelle *Lezioni di fonologia* aveva definito di grado medio e non tenue in *zio* (p. 145): «Non ho altra scusa se non questa, che sia uno sproposito divulgatissimo, e anzi direi costante, nell'Alta Italia» (p. 148). A volte Teza rimane invece in dubbio sul significato che Ascoli dà alle parole: *spallata* può davvero significare 'fianco, parte' (p. 149)? Il goriziano risponde: «Inventando e virgolando "spallata", altro non ho voluto se non formare il parallelo di "manata"» (p. 151). E perché, dice Teza, il neologismo *antifonesi* al posto del collaudato *metafonesi*, che basta a rendere il 'tramutamento' di Grimm (p. 166)?

²² Pur sostenendo l'importanza della «vecchia tradizione», tolta «la ruggine», sembra interdetto dalla polemica dell'Ascoli verso chi sostiene di «instaurare il linguaggio e lo stile delle lettere nazionali secondo la libera e lenta loquela che risuona in determinati crocchi di una determinata città» (*ibidem*, n.), attacco non troppo velato al fiorentinismo militante.

²³ Ascoli se ne accorge e reagisce (*Carteggio*, pp. 176-179).

sapeva trarre dai testi della greco antica se non tratti linguistici, ignorandone la lezione stilistica?

La scrittura dell'Ascoli, disarmonica, potente, sempre di forte personalità, capace di picchi polemici e caustici, strenuamente logica, è stata riconosciuta nella sua solitaria grandezza da critici esigenti come Terracini, Contini, Dionisotti, Timpanaro. Al servizio della verità scientifica essa mostra una tensione etica straordinaria che si traduce in una dura disciplina formale: l'energia deve convertirsi in sobrietà, l'esuberanza informativa contrarsi in brevità e sistema. Non vi si trova autocompiacimento né, tanto meno, il desiderio di ricomporre in una superficie tersa gli attriti suscitati dal lavoro intellettuale.²⁴ Ascoli capiva l'utilità di una buona divulgazione, ma, per parte sua, riteneva fosse suo dovere evitare di «sollevare i *suoi* auditori da quelle fatiche intellettuali alle quali appunto *era* chiamato a condurli».²⁵ Si comprende quindi anche il motivo per il quale Ascoli esprimeva un ambiguo apprezzamento dell'operazione compiuta da Manzoni sulla propria lingua: dall'«eterno lavoro» di correzione era uscita una forma piana, apparentemente vicina al parlato comune della conversazione, che dava l'illusione della semplicità e della naturalezza, pur trattandosi di un artificio letterario, visto che agli

²⁴ Sto utilizzando parole che Ascoli stesso impiega nel *Proemio* dell'«AGI» e nella coeva lettera a Giuseppe Morosi. Cfr. T. Poggi Salani, *L'«intensa vita della lingua»*. *Sentire e lingua del Proemio ascoliano*, in P. Bongrani - A. Dardi - M. Palermo - R. Tesi (a cura di), *Studi di storia della lingua offerti a Ghino Ghinassi*, Le Lettere, Firenze 2001, pp. 289-312. Al Morosi: «Un culto della forma, a modo nostro, dobbiamo averlo anche noi; e la nostra importanza morale sta soprattutto in quell'assoluta abnegazione che ci dissuade da ogni accorgimento onde non abbia a venire schietta utilità alla causa del vero» (ivi, p. 290).

²⁵ G. Breschi, *L'Autobiografia di Graziadio Isaia Ascoli*, «Archivio glottologico italiano», LVIII/1 (1973), pp. 39-98 (p. 43, n. 16). Questo lo distingue, ad esempio, da Angelo De Gubernatis, orientalista più anziano, che Ascoli definisce più di lui incline «a divulgare (*exp. popolarizzare*)» la scienza linguistica (ivi, p. 77): «voi, per dirlo alla greca, come uno dei campioni più efficaci dell'ἑξωτερικός λόγος ed io un apostolo abbastanza oscuro, ma convinto dell'ἑσωτερικός» (ivi, p. 43, n. 16), «voi siete un poeta e io sono un minatore» (*ibidem*).

italiani mancava proprio il registro medio della lingua nazionale. Quella *smorzatura* che a Manzoni era costata fatica veniva allora facilmente imitata dai manzoniani e diventava maniera, affettazione di popolarità, buona per tutti i testi, anche se intellettuali e non primariamente letterari.²⁶ Per realizzare l'unità linguistica degli italiani non serviva porre a modello l'opera di un letterato geniale; occorreva un risveglio culturale collettivo che desse al Paese la spinta per diventare coeso e moderno. Il modello, perciò, andava cercato in altre compagini nazionali, più avanzate nel processo di *fusione intellettuale* del popolo intero, nella Germania, soprattutto, in cui gli *operai* della mano e della mente cooperavano nelle rispettive *officine* all'impresa comune.

Ha buon gioco Poggi Salani (*L'«intensa vita della lingua»*) a selezionare nel lessico del *Proemio* le parole volitive, forti e appassionate di quella che si presentava alla nazione come la controproposta dell'Ascoli rispetto alla *Proposta* del Manzoni: *saldezza, fermezza, sicurezza, efficacia, energia, operosità, ostinazione, assiduità, densità* attributi di *moto, attività, lavoro, industria, officina, laboratorio, cultura, civiltà, unità* . Nella scrittura pamphlettistica del *Proemio* Ascoli è libero di usare forti immagini, di contenuto polemico fino al sarcasmo, avverbi e aggettivi perentori o superlativi, metafore ardite, una folla di astratti nominali il cui effetto è moltiplicato dall'aggettivazione e dalla formazione di derivati. Di questa lingua, tanto diversa dalla media corrente, si è detto (D'Ovidio, Terracini) che è originalissima, potente, ma libresca, e forse non poteva non esserlo vista la formazione da

²⁶ Il tema è trattato nella *Lettera aperta* a un «carissimo amico» *Sulla doppia questione della lingua e dello stile* , pubblicata sulla «Perseveranza» del 12 aprile 1880 con la data del 1875. Forse scritta per una riedizione del *Proemio* che non si fece, recentemente si è ritenuta rivolta, all'origine, al manzoniano Ruggero Bonghi, scomparso come destinatario quando, da ministro dell'Istruzione, oppose resistenza alle proposte ascoliane. Cfr. S. Lubello, *G.I. Ascoli e la lingua italiana: dal carteggio con Francesco D'Ovidio* , in C. Marcato - F. Vicario (a cura di), *Il pensiero di Graziadio Isaia Ascoli a cent'anni dalla scomparsa. Convegno internazionale (Gorizia-Udine, 3-5 maggio 2007)* , Società Filologica Friulana, Udine 2010, pp. 235-248.

autodidatta del giovane Ascoli, in stretto dialogo con i suoi libri, italiani e tedeschi, senza filtro scolastico.²⁷

Dalla puntuale analisi grafo-fonetica, morfologica e lessicale condotta da Poggi Salani sul *Proemio* escono indizi di una disciplina ortografica culta, un po' antiquata, ma a volte riesaminata alla luce della verità etimologica.²⁸ Pur tenendo conto che all'epoca era normale poter optare, per ragioni stilistiche, tra allomorfi di tradizione letteraria e formazioni più prossime al parlato colloquiale e quindi all'uso vivo, è da questi particolari, quasi automatici,²⁹ che esce quella sensazione di libresco che si avverte immediatamente leggendo Ascoli e persino l'Ascoli epistolare, in cui ci aspetterebbe una dismissione dell'austerità in nome della confidenza e dell'intimità. Solo qualche esempio nelle lettere al Teza. Il vocalismo atono presenta numerose idiosincrasie come *parentisi* 112, *discrizione* 51, *dicifererebbero* 65 (più comuni, invece *ricapitare* 118 o *rimota* 126), accanto a *reviste* 77; e poi *forastiero* 112, *maraviglierei* 128, i latineggianti *riesci* 68 e *difficultà* 66. Per il consonantismo: *scoverta* 112, *sovra* 114, *conghiettura* 66,³⁰ *giugnamo* 51. I troncamenti sono più che frequenti (*tu ten abbia* 156, al posto dell'elisione; *son limitato ancor io* 52;

²⁷ A De Gubernatis che gli rimproverava l'ineleganza della sua scrittura Ascoli rispondeva: «Non sono mai stato a scuola, ma sono autodidatto nella più schietta significazione del vocabolo; ed ho, degli autodidatti, tutti i vizj e qualche virtù» (in G. Breschi, *L'Autobiografia*, p. 77). Sulle letture letterarie del periodo goriziano cfr. G. Cartago, *Un glossario di G.I. Ascoli con voci tratte dal Caro, dal Botta e dal Baretti*, in G. Barbarisi - E. Decleva - S. Morgana (a cura di), *Milano e l'Accademia scientifico-letteraria*, I, pp. 403-442.

²⁸ Si direbbe pienamente ottocentesca, per coincidenza con i tratti liricizzanti individuati nella prosa letteraria di quel secolo da L. Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Carocci, Roma 2001.

²⁹ Penso agli automatismi nel senso in cui ne parla C. Ginzburg, in un libro che ha segnato la mia generazione, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-229.

³⁰ Che Ascoli stesso connette foneticamente a *ghetto* cioè *getto* (fonderia) 'luogo dove si gettavano campane' (p. 198; attribuisce l'etimologia al rabbino Abraham Lattes) e a *traghetto*.

qual Sua traduzione ha veduto la luce? 76). Tra le forme verbali si trovano i letterari *fo* 157 e *vo* 160, *debbo* 44, *veggo* 51, *richiegga* 75, la prima persona dell'imperfetto in *-a*, e participi deboli intransitivi in *-ito* (*incoraggito* 83). Il perfetto semplice, per lo più forte, è la regola; raro il perfetto composto. *Venire* è usato per l'aspetto incoativo dell'azione (*io vengo a mostrare* 113). Dal perfetto dipende il condizionale semplice (*promisi che scriverei* 155). Frequenti le omissioni dell'articolo (*a prima occasione riparerò al mio fallo* 76; *senza perdere minuto* 114); della preposizione (*tenterò tradurla* 37; *se vi riesce scovarlo* 88); della copia pronominale (*I primi studierò a primo momento libero* 111); del *che* subordinativo (*spero la traduzione ne sarà avvalorata* 43); hanno tutte un'aria vagamente latineggiante. Il pronome soggetto è sovrabbondante (arcaismo? o tedeschismo?); il clitico è posposto a verbi finiti (*devesi applicare* 52); i pronomi combinati permettono un *non me gli presento* 118; *il* è ancora il clitico dell'oggetto (*Tosto che il potrò* 59); ricorrente l'impersonale *gli è che* (*gli è perché* 114.) Non mancano la *coniunctio relativa* e l'infinitiva dipendente da verbi di dire (*affermano essersi fatto* 114). Connettivi come *onde*, *locché* e il relativo *ove* sono altrettanto poco attuali. Bastano infine pochi esempi per notare anche nel lessico la stessa tensione verso il registro aulico, anche quando il contenuto del messaggio è di interesse pratico: *tardanza a rispondere* 58, *la lassitudine* 67, *qual contento mi recasse* 75, *di me Ella può disporre con sicurtà* 38.³¹

Questa scrittura, a dispetto dell'obsolescenza di certe forme, o della letterarietà eccessiva di altre, resta molto personale e irregolare.³² Ascoli si è fatto una sua lingua con elementi di cui riconosciamo le ascendenze, ma non segue modelli o convenzioni. Uno studio recente su un buon campione epistolare (un terzo delle lettere edite indirizzate a corrispondenti delle stesse discipline, per

³¹ Molto di più, come ho detto, si troverà nell'analisi di Poggi Salani.

³² «[...] riesco a furia di meticolosità a parere l'uomo più scontento del mondo» (in G. Breschi, *L'Autobiografia*, p. 45, n. 22).

un arco di cinquant'anni) ha dato come esito l'omogeneità della lingua dell'Ascoli nel tempo.³³ In questa lingua, che reagisce alla sciattezza del fiorentino popolareggiante,³⁴ entrano anche inediti tecnicismi, neologismi (un *hapax* è *attuoso* 152 'efficace'), oppure forme rianalizzate di derivati sul tipo delle lingue classiche e del tedesco. Chi scrive ha una particolare *verve*, che a volte lo avvicina al comico. Una certa fantasia si mostra ad esempio in giochi di parole o nei suffissi degli alterati, che spesso appartengono alle civetterie dell'amicizia, la cortesia, la modestia, il troppo grande degli altri e il troppo piccolo per sé: *strettissima stretta di mano* 164, *articoluzzo* 187, *memoriuccia* 188. O nello scontro ricercato di registri linguistici lontani tra loro (basso o colloquiale con aulico), che caratterizza soprattutto la scelta delle metafore e i toni del sarcasmo e dell'ironia.³⁵ O nella ricerca sempre ragionata di soluzioni espressive adatte alla specifica situazione comunicativa.

Ma la forza della scrittura ascoliana è tutta nella membratura del periodo, sapientemente gerarchizzato, e nella solidità dell'argomentazione logica, dove agiscono non solo modelli germanici, ma una interiorizzazione profonda della lezione dei classici.

È molto noto il passo della lettera a De Gubernatis, del maggio 1872, dove Ascoli giustifica l'anomalia della propria scrittura, ormai anche ideologicamente, nella direzione antimanzoniana indicata dal *Proemio* che uscirà l'anno dopo:

circa le stranezze della forma devo dire, che non ne sono uniche ragioni l'inesperienza e la patria, ma c'entra pure qualche ragion di principio, come potrete vedere dalla prefazione dell'*Archivio*.³⁶

³³ A. Savini, *Annotazioni linguistiche sulla prosa epistolare di Graziadio Isaia Ascoli (1853-1904)*, in C. Milanini - S. Morgana (a cura di), *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, Cisalpino, Milano 2007, pp. 275-286 (p. 279: «Ascoli si mantiene fedele a canoni linguistici del tutto personali e non certo coincidenti con i modelli più diffusi o in via di affermazione»).

³⁴ Ivi, p. 281.

³⁵ Ivi, p. 283.

³⁶ In G. Breschi, *L'Autobiografia*, p. 79; la frase è specificamente riferita al primo articolo di Ascoli su «SOL».

De Gubernatis ha definito *oscuro* e *sibillino* il suo stile; Ascoli reagisce vivacemente: i due aggettivi contrastano con le doti che gli vengono comunemente attribuite da linguisti italiani e stranieri, ma comunque

nello stile, come nel resto, altro non posso io dare se non il frutto di una tenacità che non impara se non in quanto fa o vuol fare o rifà sé stessa.³⁷

L'Italia di Ascoli non sembra apprezzare il suo sforzo di distinguere formalmente la scrittura scientifica da quella letteraria; è ancora troppo forte il criterio estetico di origine classica che fa giudicare buono ciò che è bello e armonico, a prescindere dal contenuto e dalla destinazione d'uso. Così va inteso, nei suoi interlocutori, il richiamo al greco.

Ma il linguista goriziano, con quella *tenacità* che rivendica come sua dote caratteristica, e con l'esempio di una tradizione di scrittura accademica consolidata in lingua tedesca, sta faticosamente realizzando anche nel nostro paese, da poco unificato, un inedito prototipo di scrittura strettamente funzionale, tanto razionale quanto aliena da eleganze formali. Sorprende, a volte disgusta i contemporanei, impreparati alla novità, eppure apre una strada destinata a segnare il Novecento intellettuale.

³⁷ Ivi, p. 96.

NELLO BERTOLETTI

UNA COPPIA DI NOTE DORSALI IN VOLGARE
(ROMA, 1298 CIRCA)*

Considerata la povertà di attestazioni del romanesco del Duecento, non sembra inutile far conoscere un duplice attergato in volgare che, come quelli pubblicati alcuni anni fa,¹ ha il pregio – non irrilevante al fine di una precisa collocazione cronologica e geolinguistica di simili microtesti – d’essere stato scritto non da mano ignota (per esempio da un archivista dell’ente ecclesiastico divenuto in seguito proprietario della pergamena), ma da una persona identificabile in modo sicuro in quanto coinvolta nell’azione giuridica del documento sul recto: nella fattispecie (e qui sta un altro motivo di interesse) si tratta del discendente di uno dei *mercatores Urbis* vissuti a cavaliere tra il XII e il XIII secolo e attivi nel prestito del denaro su scala internazionale, quindi di una persona legata, sebbene forse alla lontana,

* Il lavoro è stato compiuto nell’ambito del progetto di ricerca «*Chartae Vulgares Antiquiores*». *I più antichi testi italoromanzi riprodotti, editi e commentati*, PRIN 2017 (finanziato nel gennaio 2020), Unità di Torino. Ringrazio Antonio Ciaralli e Vittorio Formentin per le loro osservazioni.

¹ N. Bertolletti, *Nuove briciole di romanesco antico*, «Lingua e Stile», 46 (2011), pp. 177-223; Id., *Un rendiconto di spese in volgare (Roma, 1279)*, in C. Schiavon - A. Cecchinato (a cura di), «*Una brigata di voci*». *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, CLEUP, Padova 2012, pp. 101-118.

al medesimo ambiente socio-economico di mercanti-banchieri da cui provengono le prime tracce dell'insorgere, nella Roma del Duecento, di una tradizione di impiego della lingua materna nelle scritture di tipo pratico.² I registi dorsali costituiscono del resto, come è noto, una delle sedi privilegiate per la precoce messa per iscritto del volgare, in quanto in essi si manifesta una «delle possibili funzioni pratiche della lingua comune nella prima e tumultuosa fase del suo uso scritto: quella di permettere ai possessori alfabetizzati della documentazione notarile (redatta in latino) di 'usarla' e di tramandarla ai propri posteri interpretandone e traducendone in qualche misura i dati essenziali nel proprio linguaggio scritto».³

La pergamena 40 della cassetta 317 del fondo archivistico di Santa Maria in Via Lata (Biblioteca Apostolica Vaticana), che si presenta oggi spianata e misura 290 × 110-113 mm, ospita sul recto (probabilmente palinsesto) un documento del 31 ottobre 1298, rogato da «Iacobus Thomassi publicus auctoritate imperiali et mercatantie Urbis notarius», nel quale Tommaso (*Thomascius*) *de Tostis* concede *ad laborandum* per cinque anni il suo *casale de Piscaria*, situato nel territorio tuscolano (*in tenimento Tuscolan[o]*), «in loco seu contrata que dicitur Grifi», a due abitanti di Rocca Priora, Tomeo di Marco e Giovanni *Petri Iohannis Ricçuti*, che si impegnano a corrispondere come canone annuo la quarta parte del grano, dell'orzo e di ogni altro prodotto agricolo, con l'aggiunta di un rubbio di castagne.⁴ Ci troviamo dunque nella

² Si vedano i due attergati scritti da mercanti-banchieri romani nel 1257 e nel 1258, studiati nei §§ 1 e 2 di *Nuove briciole di romanesco antico*, pp. 177-200 (e si tenga conto di altri due brevissimi attergati, anch'essi del 1257 e del 1258 e provenienti dal medesimo ambiente, ivi segnalati a p. 194 n. 40).

³ A. Petrucci, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*. II. *L'età moderna*, Einaudi, Torino 1988, pp. 1193-1292, a p. 1208, poi in Id., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, a cura di A. Ciaralli, Carocci, Roma 2017, pp. 127-246, a p. 142.

⁴ Su questo documento cfr. S. Carocci - M. Vendittelli, *L'origine della Campagna Romana. Casali, castelli e villaggi nel XII e XIII secolo*, con saggi

pianura sotto la città distrutta di Tuscolo, in un'area che dopo il 1191 era stata particolarmente interessata dalla fondazione di casali.⁵ È necessario, a questo proposito, aver presente che il termine *casale* serviva a designare le nuove aziende agricole sorte nella Campagna romana tra la metà del XII e la fine del XIII

di D. Esposito - M. Lenzi - S. Passigli, Società Romana di Storia Patria, Roma 2004, p. 182. Quanto al canone, di tipo parziario fuorché per l'elemento fisso costituito da un rubbio di castagne (un rubbio romano, come misura di capacità, corrispondeva a 294,46 litri), proprio quest'ultimo attira l'attenzione come inconsueto, perché, come fanno notare Carocci e Vendittelli, si trattava «di un prodotto che evidentemente non proveniva dal casale, ma da terreni posseduti dagli stessi affittuari, nei pressi del loro villaggio di residenza» (*ibidem*). Sul casale *Piscaria* e la sua ubicazione vd. S. Passigli, *Topografia storica di alcuni casali duecenteschi in area tuscolana*, in S. Carocci - M. Vendittelli, *L'origine della Campagna Romana*, pp. 257-304, alle pp. 272-273, 285 (e n. 45) e la carta dei «casali duecenteschi in area tuscolana» pubblicata a p. 258. Il documento sarà pervenuto nel fondo archivistico del capitolo di Santa Maria in Via Lata (e forse, in precedenza, del monastero benedettino di San Ciriaco in Via Lata, ivi confluito a metà Quattrocento) in qualità di *munimen*, cioè di strumento di garanzia, in conseguenza di un passaggio di proprietà che tuttavia non mi è stato possibile individuare. Segnalo che nella cassetta 317 si trovano altri due documenti, datati 25 giugno 1339 (perg. 45: privo di sottoscrizione notarile e quindi in copia non autentica) e 24 aprile 1352 (perg. 47), che riguardano una porzione del casale della Pescara e, rispettivamente, il figlio e il nipote di Tommaso *de Tostis*, *Bucio domini Thomascii de Tostis* e *Paulutio filio quondam Bucii de Tostis*, che paiono riacquisire la proprietà di una parte del casale in seguito a una precedente parcellizzazione fra esponenti della stessa famiglia (un cenno su questi documenti anche in S. Carocci - M. Vendittelli, *L'origine della Campagna Romana*, p. 165 n. 61 e S. Passigli, *Topografia storica...*, p. 185 n. 45). Sul fondo archivistico di Santa Maria in Via Lata vd. I. Baumgärtner, *S. Maria in Via Lata. L'importanza di un fondo archivistico per la storia della città di Roma (1100-1258)*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 113 (1990), pp. 115-150 (sui *munimina*, pp. 124-129).

⁵ Per il sintagma *tenimentum Tusculanum*, «territorio di Tuscolo», e per l'espressione *plagia quondam Tusculane civitatis*, «la pianura che fu della distrutta città di Tuscolo», utilizzata evocativamente in alcune fonti, vd. S. Carocci - M. Vendittelli, *L'origine della Campagna Romana*, pp. 149-150. Sul processo di formazione dei casali nel territorio tuscolano vd. *ivi*, pp. 149-176. Sulle vicende che condussero alla distruzione di Tuscolo basti qui il rinvio a J.-C. Maire Vigueur, *L'altra Roma. Una storia dei romani all'epoca dei comuni (secoli XII-XIV)* (2010), Einaudi, Torino 2011, pp. 267-270.

secolo in seguito all'acquisizione e all'accorpamento, a opera di esponenti dell'élite cittadina e di alcuni enti ecclesiastici, di proprietà fondiaria in origine distinte; ciascuna di queste tenute si caratterizzava anche per la presenza, al suo interno, di un complesso di edifici residenziali e di fabbricati funzionali alle attività agricole, muniti di una struttura difensiva.⁶

Sul verso della pergamena si trovano due note di regesto in volgare, di tenore quasi identico, che una mano coeva all'atto notarile ha vergato rispettivamente presso il margine alto e, capovolgendo il documento, presso il margine inferiore, con l'intento di assicurare che una delle due rimanesse, almeno in parte, esposta all'esterno quando la pergamena era arrotolata (ma il modulo della scrittura, molto grande rispetto allo spazio disponibile, fa sì che ciascuna nota occupi una porzione insolitamente estesa del verso: ci troviamo pertanto di fronte a un'imitazione maldestra e inefficiente di una consolidata prassi di gestione archivistica). Poiché l'autore dei regesti ha descritto l'azione giuridica ricorrendo alla prima persona e adottando il punto di vista del locato-

⁶ Cfr. S. Carocci - M. Vendittelli, *L'origine della Campagna Romana*, pp. 6-7: «i casali del XII-XIII secolo erano aziende vaste e specializzate, dotate di un nucleo fortificato e oggetto di notevoli investimenti in lavoro salariato e bestiame; ma, nel contempo, erano anche altro: erano piccoli nuclei insediativi stabili e concentrati, strutture di stoccaggio dei raccolti, luoghi di soggiorno dei proprietari durante la stagione calda o le turbolenze politiche urbane, simboli di status e del radicamento di una famiglia nel territorio rurale. E, prima di tutto, erano espressione di un livello di dinamismo dell'economia e della società di Roma molto superiore a quello raggiunto nei secoli successivi». Per la definizione delle caratteristiche dei casali durante questa fase (ben diversa rispetto al secondo Trecento e al primo Quattrocento) e sul significato del termine *casale* nella documentazione coeva si vedano inoltre, nel medesimo volume, le pp. 11-22 e 56-58. Molto utili, per un quadro generale, anche J.-C. Maire Vigueur, *L'altra Roma*, pp. 57-83 e M. Vendittelli, *A poche miglia da Roma. Traversando la Campagna romana al tempo del primo giubileo*, in M. Formica (a cura di), *Roma e la Campagna romana nel Grand Tour*, Laterza, Roma - Bari 2009, pp. 49-63, alle pp. 58 e 60-62. Per lo studio degli aspetti materiali delle strutture superstiti cfr. D. Esposito, *Architettura e costruzione dei casali della Campagna Romana fra XII e XIV secolo*, Società Romana di Storia Patria, Roma 2005.

re, si può dare per certa la sua identificazione con Tommaso *de Tostis* e si può ritenere ragionevole l'attribuzione degli attergati alla fine del XIII secolo.

Che cosa sappiamo di Tommaso *de Tostis*? Grazie a un documento del 22 novembre 1294, in cui *Thomasius domini Iaquinti de lo Tosto* è citato come proprietario confinante di un vigneto situato all'esterno della porta di Castel Sant'Angelo «in loco qui dicitur Cammorella»,⁷ si apprende che egli apparteneva al lignaggio di quel Giacinto *de Tosto* che, come hanno appurato Vendittelli e Carocci, «ricoprì la carica di senatore nel 1188 ed è collocabile a pieno titolo tra i rappresentanti dell'élite cittadina romana dedicata al 'commercio del denaro' su scala internazionale».⁸ Nel 1225 Giacinto risulta proprietario di un terreno «nel fertile territorio a est di Roma, dove molti esponenti dell'élite cittadina romana avevano fondato importanti aziende agricole (i *casalia*) dopo che, nel 1191, il Comune di Roma l'aveva conquistato alla città di Tuscolo».⁹ Nell'atto del 1225 si menziona soltanto un terreno, non un casale, ma il coinvolgimento della famiglia di Giacinto *de Tosto* nel processo di sviluppo dei casali è dimostrato appunto dal documento del 1298 che qui ci interessa, importante anche perché si aggiunge alle prove già note riguardo al ruolo dei capitali dei *mercatores* romani del XIII secolo nella formazione di tali

⁷ I. Lori Sanfilippo (a cura di), *I documenti dell'antico archivio di S. Andrea «de Aquariciariis». 1115-1483*, Società Romana di Storia Patria, Roma 1981, p. 42. *Thomascio de Tostis* compare anche fra i testimoni di un atto rogato a Roma, presso Sant'Apollinare in *Archipresbiteratu*, l'11 gennaio 1311: vd. M.T. Caciorgna (a cura di), *Le pergamene di Sezze (1181-1347)*, Società Romana di Storia Patria, Roma 1989, I, p. 341.

⁸ Sui *de Tostis* (su Giacinto e Tommaso in particolare) cfr. S. Carocci - M. Vendittelli, *L'origine della Campagna Romana*, pp. 164-165 (da cui viene la citazione) e 182; su *Iaquintus de Tosto* cfr. anche M.P. Alberzoni, *I «mercatores Romani» nel registro di Innocenzo III*, in R. Delle Donne - A. Zorzi (a cura di), *Le storie e la memoria. In onore di Arnold Esch*, Firenze University Press, Firenze 2002, pp. 91-108, alle pp. 95-96 e n. 15 e ora, soprattutto, M. Vendittelli, *Mercanti-banchieri romani tra XII e XIII secolo. Una storia negata*, Viella, Roma 2018, pp. 175-179.

⁹ M. Vendittelli, *Mercanti-banchieri romani tra XII e XIII secolo*, p. 179.

strutture agrarie.¹⁰ A parte la gestione del *casale de Piscaria* testimoniata da questo documento, nient'altro si conosce finora sulla natura delle attività di Tommaso, ma la parentela con Giacinto e la scelta di affidare la stesura dell'atto a un notaio che lavorava per l'*Universitas mercatorum Urbis* sono indizi plausibili di un suo legame con la corporazione mercantile.¹¹

Presento dunque, nella pagina seguente, l'edizione dei due regesti, basata sui criteri consueti: si va a capo dove va a capo l'originale, ma si aggiunge un trattino se viene spezzata una parola; le abbreviazioni sono risolte fra parentesi tonde; le lettere dimenticate dallo scrivente sono racchiuse fra parentesi quadre (si vedano, a r. 10, *M[a]rco* e, per probabile omissione del segno abbreviativo, *s[er]*); i punti che precedono e seguono i numerali romani sono riprodotti con punti a mezz'altezza; maiuscole, separazione delle parole e distinzione di *u* e *v* sono regolate secondo l'uso moderno; pur trattandosi di due testi, si adotta una numerazione continua delle righe.

¹⁰ Sulla parte che ebbero i *mercatores* nella nascita e nello sviluppo dei casali, cfr. S. Carocci - M. Vendittelli, *L'origine della Campagna Romana*, pp. 97-98, 142-147, 166-172 e J.-C. Maire Vigueur, *L'altra Roma*, p. 58.

¹¹ Sull'*Universitas mercatorum Urbis* nella seconda metà del Duecento cfr. M. Vendittelli - M. Ciocchetti, *Roma al tempo di Dante. Una storia municipale. 1265-1321*, Società Romana di Storia Patria, Roma 2021, pp. 149-152.

*[Presso il margine superiore,
con lo stesso orientamento della scrittura sul recto]*

Como d(i)edi a lavo-	1
rare la Pescara	2
nelli ani · M · C · C · II C · V · · III ·	3
a s(er) Tomeo de Marco	4
et a s(er) Ianni de P(i)etro	5
Ianni Ri(ç)çuti de Ro(c)-	6
ca Preiura	7

*[Presso il margine inferiore,
con orientamento opposto a quello della scrittura sul recto]*

Como d(i)edi a llavo-	8
rare la Pescara	9
a s[er] Tomeo de M[a]rco	10
et a s(er) Ia(n)ni Ri(ç)çuto	11
de Ro(c)ca Preiura	12
nelli anni D(omi)ni · M · C · C · II · C ·	13

1-2. lavorare] *il breve tratto che si intravede sopra l'ultima r è quanto resta del prolungamento verso il basso e a sinistra dell'ultima asticella della m di Como 1 (appare staccato dalla m a causa di un foro).*

3. nelli] *sotto la i un trattino, che forse apparteneva alla parola (o alle parole) dilavate che si intravedono fra r. 3 e r. 4, parzialmente coperte dalla scrittura di quest'ultima riga. · III ·] aggiunto sotto il rigo (l'integrazione è delimitata mediante un frego di penna); l'ultima unità è ormai quasi invisibile, mentre si riconosce ancora bene l'apice che la sormonta.*

4. a] *parzialmente coperta da una macchia d'inchiostro.*

5. P(i)etro] *la -o, quasi invisibile sotto la luce naturale, ma ben riconoscibile sotto i raggi ultravioletti, è di modulo inferiore rispetto alle altre lettere ed è scritta in alto vicino al ricciolo della r (come accade anche in altri casi: cfr. Ro(c)ca 6-7 e 12 e, dopo altre consonanti, Tomeo 4, 10, Marco 4, M[a]rco 10, Ri(ç)çuto 11).*

6. Ri(ç)çuti] *il segno abbreviativo si trova sopra la r iniziale.*

6-7. Ro(c)ca] *il segno abbreviativo si trova sopra la r iniziale.*

10. M[a]rco] *ms. mrco.*

11. et] *e corretta su un'altra lettera. a s(er)] ms. s(er) a. Ia(n)ni]* *il segno abbreviativo si trova sopra ia. Ri(ç)çuto]* *il segno abbreviativo si trova sopra la r iniziale.*

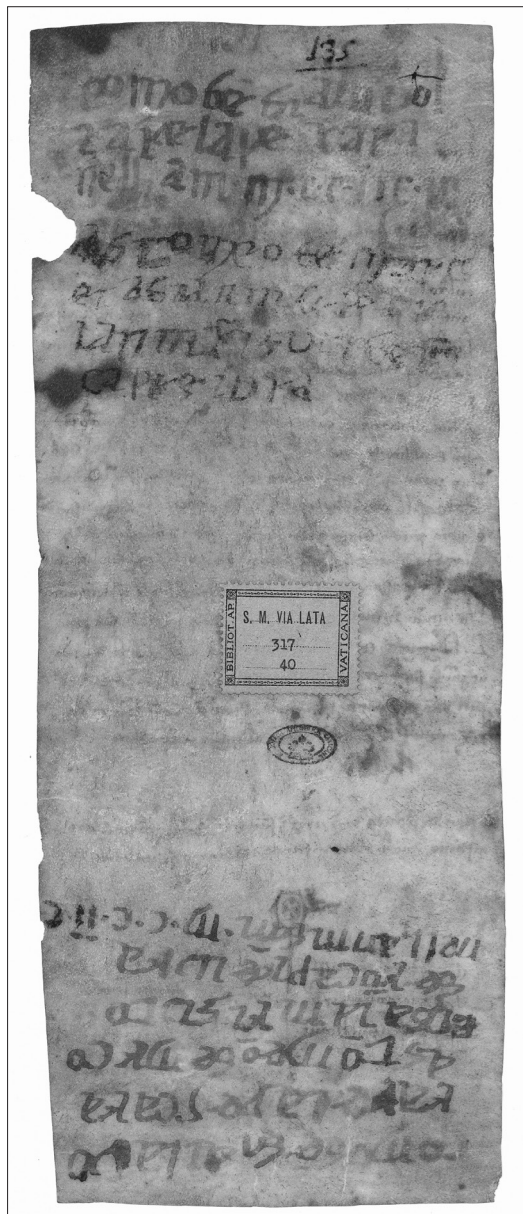


Fig. 1 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Santa Maria in Via Lata, cass. 317, perg. 40 (verso).

Mentre le rr. 1-3 e 8-13 sono state scritte con lo stesso inchiostro e con la stessa penna a punta mozza e dal tratto spesso (e dunque nella medesima occasione: non sembra però possibile determinare se la precedenza spetti a 1-3 o a 8-13), le rr. 4-7 sono state vergate con una penna a punta più sottile e con un inchiostro più scuro: risalgono quindi a un momento diverso, successivo al dilavamento dell'originaria quarta riga di scrittura.

L'estensore delle due note adopera, con scarsissima cura per l'allineamento delle lettere (cfr. in particolare la *i* di *nelli* 3 e 13, molto più bassa rispetto alle lettere circostanti) e per la costanza del loro modulo, una minuscola elementare di base dall'aspetto molto sgraziato, sproporzionata per dimensioni rispetto all'esiguità dello spazio, priva di legamenti, nella quale la sovrapposizione dei tratti curvi contrapposti si verifica, ma in modo incostante.¹² Per quanto riguarda l'esecuzione delle singole lettere, si deve segnalare che la *d*, a forma di delta, ha un'asta molto inclinata verso destra, la *r* è costituita da un primo elemento simile a una *i*, al quale si somma in alto a destra, senza contatto, una piccola *c*, la *m* ha sempre l'ultima asticella prolungata sotto il rigo verso sinistra (il prolungamento talvolta è un tratto aggiunto), la *p* ha un occhietto aperto e, in *Pescara* 9, presenta una forcellatura, forse accidentale, alla base dell'asta. Nei numerali le unità sono sormontate da apici cortissimi (quasi puntiformi) con funzione diacritica.

Oltre che dalla qualità della scrittura, l'impressione di una modesta familiarità con l'uso della penna – che colpisce, se si tiene a mente l'abilità dimostrata dai mercanti-banchieri romani di metà Duecento nei loro attergati – è suscitata anche da alcuni incidenti dovuti a mancanza d'attenzione o a insicurezza (l'omissione di una lettera in *M[a]rco* 10, l'inversione di *s(er)* e della preposizione a r. 11, l'espressione ridondante e impropria del millesimo

¹² La sovrapposizione avviene nei casi seguenti: fra *d* ed *e* in *d(i)edi* 1 e *de* 4, 5, 12 (ma non in *de* 6, *d(i)edi* 8), fra *p* ed *e* in *Pescara* 2 e *P(i)etro* 5, fra *m* ed *e* in *Tomeo* 4, fra il ricciolo della *c* e *o* in *Como* 1; le curve si toccano soltanto, senza sovrapposizione, per quanto riguarda *m* e *o* in *Como* 8, *p* ed *e* in *Pescara* 9, *m* ed *e* in *Tomeo* 10, *d* ed *e* in *de* 10.

a r. 3, dove forse in seguito a un'incertezza sul modo più chiaro per indicare l'anno 1298 lo scrivente ha aggiunto *VIII a MCCIIC*) e trova conferma nell'uso talvolta anomalo dei segni abbreviativi: è regolare il tratto diritto sopra *dni* per *D(omi)ni* 13 e sopra le prime lettere di *Ia(n)ni* 11 per raddoppiare la nasale; non è inusuale, nelle scritture antiche, l'impiego del medesimo tratto diritto per raddoppiare consonanti diverse da *n* e *m* (qui rilevabile in *Ro(c)ca* 6-7 e *Ri(ç)çuto* 11, dove però il *titulus* è dislocato sopra la lettera iniziale),¹³ ma si tenga conto che la stessa funzione è svolta da un tratto increspato in *Ri(ç)çuti* 6 e *Ro(c)ca* 12 e che il *titulus* è utilizzato anche per compendiare la *i* del dittongo *ie* in *d(i)edi* 1, 8 e *P(i)etro* 5. Si deve infine notare, nel compendio di *s(er)*, l'impiego di una *s* di forma maiuscola con la base tagliata da un trattino che quasi chiude la parte inferiore della lettera in un occhiello (questo trattino sembra essere stato dimenticato in *s[er]* 10, a meno che, nelle intenzioni dello scrivente, non dovesse valere come segnale d'abbreviazione il prolungamento del tratto di uscita della *a* precedente fino all'interno della *s*).

Passando al rapporto tra grafia e fonetica, bisogna rilevare che le geminate lessicali sono sempre rappresentate, a piene lettere o con segni abbreviativi, fuorché in *ani* 3; l'affricata dentale intensa è resa con *(ç)ç* in *Ri(ç)çuti* 6 e *Ri(ç)çuto* 11, dove non si può tuttavia escludere la possibilità che il compendio alluda al digramma *çç* (si veda infatti *Ricçuti* nel documento latino sul recto);¹⁴ il rad-

¹³ Su questo uso del *titulus* vd. A. Castellani (a cura di), *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, Sansoni, Firenze 1952, p. 13; A. Castellani, *Indagine sugli errori di trascrizione* (1960), in Id., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Salerno, Roma 1980, III, pp. 208-214, alle pp. 213-214; F. Agno, *Particolarità grafiche di manoscritti volgari*, «Italia medioevale e umanistica», IV (1961), pp. 175-180, alle pp. 175-177; cfr. anche *gros(s)i* nell'atgerato romanesco del 1258 pubblicato in N. Bertoletti, *Nuove briciole di romanesco antico*, p. 194 n. 40 e, per la stessa forma con identica abbreviazione, vd. per es. A. Stussi, *Postilla ai Testi veneziani*, «Studi linguistici italiani», V (1965), pp. 181-183, a p. 183.

¹⁴ I digrammi *çç* e *cç* sono entrambi ben attestati nei volgarismi del latino medievale dei documenti romani: vd. V. Formentin, *Contributo alla conoscen-*

doppiamento fonosintattico è invece espresso nella scrittura solo in *a llavorare* 8-9, di contro *a lavorare* 1-2, *a s(er)* 4, 5, 11, *a s[er]* 10.

Per quanto riguarda il vocalismo tonico, il dittongamento di Ĕ in *d(i)edi* 1, 8 e *P(i)etro* 5 è da imputare, vista l'area in cui ci troviamo, all'effetto della metaforesi in presenza di -ī e di -ū (irilevante la sillaba aperta);¹⁵ e tonica in iato si mantiene davanti a -o in *Tomeo* 4 e 10, probabilmente per cultismo.¹⁶ Nel vocalismo atono si ha la conservazione di *e* protonica in *Pescara* 2, 9, *Pre-iura* 7, 12 (vd. *infra*, n. 21) e in *de* 4, 5, 6, 10, 12;¹⁷ la convergenza

za del volgare di Roma innanzi al secolo XIII, «Studi di grammatica italiana», XXXI-XXXII (2013), pp. 1-129, a pp. 10-11, dove si rileva tuttavia che per rendere [tts] sono più frequenti le scrizioni *z*, *zz* e *cz*.

¹⁵ Il dittongo nel nome *Pietro* è già attestato in documenti latini romani fin dai primi decenni del Duecento: si veda *Raynald(us) de Pietro* in un elenco di canoni del 1221-1227 (C. Carbonetti Vendittelli [a cura di], *Le più antiche carte del convento di S. Sisto in Roma (905-1300)*, Società Romana di Storia Patria, Roma 1987, p. 473) e inoltre *Silvester de Pietro* in un censuale della basilica lateranense del 1261-1264 (P. Lauer, *Le palais de Latran. Étude historique et archéologique*, Leroux, Paris 1911, p. 499), *Pietro Cinthii* fra i testimoni di un atto rogato dal notaio romano Matteo de Conca nel 1263 (Archivio di Stato di Firenze, Pian Castagnaio, S. Bartolomeo [francescani], perg. 1263 novembre 26). Per il dittongo nei continuatori di DĔDI, vd. *infra*.

¹⁶ Cfr. *Thomeo* in una iscrizione volgare del 1365 anticamente conservata in San Giovanni in Laterano e oggi perduta (P. D'Achille, *Iscrizioni votive e sepolcrali in volgare dei secoli XIV-XVI*, in F. Sabatini - S. Raffaelli - P. D'Achille, *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*, Bonacci, Roma 1987, pp. 67-107, a p. 78 e n. 27). Per gli esiti delle vocali in iato nel romanesco medievale (ove di solito *e* si chiude in *i* davanti a -o) si veda G. Ernst, *Die Toskanisierung des römischen Dialekts im 15. und 16. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 1970, pp. 127-128 e 130; V. Formentin, *Frustoli di romanesco antico in lodi arbitrali dei secoli XIV e XV*, «Lingua e Stile», XLIII (2008), pp. 21-99, a p. 87; G. Macciocca, *Introduzione alla lingua di Roma nel Duecento*, Pacini, Pisa 2018, pp. 77-78; V. Formentin, *Una lettera mercantile in volgare romanesco della fine del Trecento*, «Lingua e Stile», LIII (2018), pp. 167-188, a p. 182.

¹⁷ Per *pischera*, accanto a *peschiera* e *peschera*, nel registro di Giovanni Cenci vd. V. Formentin, *Un nuovo testo per la storia del romanesco medievale*, in M. Loporcaro - V. Faraoni - P. A. Di Pretoro, *Vicende storiche della lingua di Roma*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 29-78, alle pp. 46-47.

di -o e -ŭ latine in -o, qui verificabile da una parte in *como* 1, 8 < QUOMO(DO),¹⁸ dall'altra in *Tomeo* 4, 10, *Marco* 4, *M[a]rco* 10, *P(i)etro* 5, *Ri(ç)çuto* 11, è uno dei tratti che distinguono il volgare di Roma rispetto a quelli delle città laziali limitrofe, fin dai volgarismi presenti nella documentazione latina dei secoli XI e XII.¹⁹ Nel consonantismo si rileva, come atteso, la conservazione di J- in *Ianni* 5, 6, *Ia(n)ni* 11,²⁰ di -J- in *Preiura* 7 e 12 (se veramente deriva da PERIURA, tramite metatesi)²¹ e la riduzione di -RJ- a *r* in *Pescara* 2, 9; quanto a *Ri(ç)çuti* 6, *Ri(ç)çuto* 11, la forma di questo originario soprannome è importante perché, in un continuatore di *ERĪCIUS, mostra un esempio dell'esito di -CJ- in affricata dentale, cioè dell'esito di tipo meridionale, che a Roma coesisteva con l'affricata palatale di tipo toscano (non si dovrà però dimenticare che la persona a cui si collega questo soprannome proveniva dalla Campagna romana).²²

¹⁸ Cfr. *quomo* e *sicomo* già in documenti latini medievali romani del 1077 e del 999 (V. Formentin, *Contributo alla conoscenza...*, p. 62). Si ha *como*, *komo*, *sicomo* anche nei manoscritti Laurenziano e Amburghese delle *Storie de Troia et de Roma* (G. Macciocca, *Introduzione alla lingua di Roma...*, p. 51).

¹⁹ Cfr. V. Formentin, *Contributo alla conoscenza...*, p. 23.

²⁰ Ivi, p. 24 e n. 74, dove si registra la precoce comparsa di questo ipocoristico di IOHANNES in un attergato latino attribuito da Pietro Fedele alla fine del XII secolo o all'inizio del XIII.

²¹ Su Rocca Priora (*Roccha Periura* nel *Mare historiarum* di Giovanni Colonna, redatto nel 1340), che compare nelle fonti solo dopo la distruzione di Tuscolo, cfr. S. Carocci - M. Vendittelli, *L'origine della Campagna Romana*, p. 27 e n. 8. Deriva secondo il *Dizionario di toponomastica. Storia e significato dei nomi geografici italiani*, a cura di G. Gasca Queirazza - C. Marcato - G.B. Pellegrini - G. Petracco Sicardi - A. Rossebastiano, UTET, Torino 1990, p. 547 «da un precedente "Roccha Periura" di attestazione medievale e di interpretazione incerta; fantasiosa è la spiegazione del nome come "fortilizio abitato da gente spergiura"». Compare nella forma *Roccha priora* nel catasto dei beni del Laterano del 1450 (P. Lauer, *Le palais de Latran*, p. 514).

²² Sul doppio esito di -CJ- a Roma si veda V. Formentin, *Contributo alla conoscenza...*, p. 29: «l'esito di tipo toscano, cioè in affricata palatale, è a Roma concorrente *ab antiquo* con quello di tipo meridionale, cioè in affricata dentale: altrimenti detto, è con ogni verosimiglianza originario, indipendente dalla 'toscanizzazione' d'epoca rinascimentale». Per quanto riguarda i continuatori

Per quanto attiene alla morfologia, in *Ri(ç)çuti* 6 si ha una *-i* di origine genitivale; la doppia *elle* nella preposizione articolata *nelli* 3 e 13 non dipende dalla posizione avantonica, ma dalla conservazione della forma bisillabica dell'articolo nei continuatori di *IN ILLU* (in altri documenti, infatti, si contrappone chiaramente al tipo *delo, dela*);²³ in *d(i)edi* 1 e 8 si ha la forma intera ed etimologica da *DĚDI*, non ancora soggetta alla rimodellazione analogica che presiede ai tipi *diei, die'* e *dèi* 'diedi', documentati in testi più tardi e foggianti – l'ultimo anche per il vocalismo – sulla «Kurzform» *dè* 'diede', frutto di una dissimilazione aplogica.²⁴

A livello sintattico si nota che il rapporto di parentela è indicato con la preposizione *de* in *Tomeo de Marco* 4, *Tomeo de M[a]rco* 10, *Ianni de P(i)etro* 5, ma nel patronimico di quest'ultimo, *P(i)etro Ianni Ri(ç)çuti* 5-6, si può forse riconoscere – ammesso che non si tratti di un nome doppio (*P(i)etro Ianni* 'Pier Giovanni') – un esempio del costrutto giustappositivo ('Pietro di Giovanni Rizzuto') utilizzato con grande frequenza nella documentazione romana.²⁵ Si noti inoltre che *Ianni de P(i)etro Ianni*

di *ERĪCIUS, cfr. P.A. Faré, *Postille italiane al Romanisches etymologisches Wörterbuch di W. Meyer-Lübke comprendenti le Postille italiane e ladine di Carlo Salvioni*, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1972, n. 2897 e C. Merlo, *Fonologia del dialetto di Sora*, «Annali delle Università Toscane», n.s., IV (1920), pp. 117-283 (rist. anast. Forni, Bologna 1978), a p. 179 e n. 5 (importante anche per tutta la questione di *-CJ-* nei dialetti centromeridionali). Per quanto riguarda il romanesco medievale, vd. *Johannes qui vocatur Ricciuto* in una carta del 1037, *Petri ricii* in un doc. del 1141 o 1142, *Riccius* in un doc. del 1160 (V. Formentin, *Contributo alla conoscenza...*, p. 29), *lo Riciuto* e *lo Griciuto* nel registro trecentesco di Giovanni Cenci (V. Formentin, *Un nuovo testo...*, p. 53), *Matheus de Riccio* in un atto del 1328 (A. De Boüard, *Le régime politique et les institutions de Rome au Moyen-Âge. 1252-1347*, Boccard, Paris 1920, p. 146 n. 3); *Jacovo Riccio, Pietro Riccio, Riccio* nel catasto dei beni del Laterano redatto nel 1450 dal canonico Agostino delle Celle (P. Lauer, *Le palais de Latran*, pp. 517-518, 519, 520).

²³ Cfr. N. Bertoletti, *Nuove briciole di romanesco antico*, p. 216.

²⁴ Cfr. G. Ernst, *Die Toskanisierung...*, pp. 161-162 (a proposito di *dèi*); *diei* e *die'* sono nel registro di Giovanni Cenci, su cui vd. V. Formentin, *Un nuovo testo...*, pp. 41 e 63.

²⁵ Cfr. N. Bertoletti, *Nuove briciole di romanesco antico*, p. 218 e n. 115.

Ri(ç)çuti diviene, nella riformulazione a r. 11, *Ia(n)ni Ri(ç)çuto*, che non è un altro caso di costruito apreposizionale, ma un esempio di trasformazione del soprannome dell'avo in *nom lignager*.

Quanto al lessico, si registra *laborare* 1-2 e 8-9 nel senso di 'coltivare' (*dedit ad laborandum* nel documento latino sul recto) e l'uso di *ser* in riferimento ai due locatari del casale, dunque come generico titolo di reverenza, mentre in Toscana, come è noto, era riservato soltanto a preti e notai.²⁶ Il microtoponimo *la Pescara* 2 e 9 è probabilmente dovuto alla presenza di un'antica cisterna romana²⁷ o di una vasca utilizzata come vivaio per l'allevamento di pesci d'acqua dolce (non necessariamente ancora attiva nel momento in cui venne redatto il documento, visto che non si fa alcun riferimento a diritti di pesca).²⁸

²⁶ Cfr. V. Formentin, *Contributo alla conoscenza...*, p. 112.

²⁷ Cfr. S. Passigli, *Topografia storica...*, p. 272 n. 6.

²⁸ Sulla presenza di *piscarie* all'interno di alcuni casali vd. S. Carocci - M. Vendittelli, *L'origine della Campagna Romana*, p. 87. Sul significato del termine *piscaria* nei documenti di area romana vd. M. Vendittelli, *Diritti e impianti di pesca degli enti ecclesiastici romani tra X e XIII secolo*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge», 104 (1992), pp. 387-430, alle pp. 392-393: «Le *piscarie* erano impianti piuttosto elaborati, composti da una serie variamente complessa di argini, paratie, recinti e graticci di legno e di canne più o meno fitti, immersi nell'acqua e sostenuti da pali infissi nel fondo. Queste complesse strutture costituivano dei labirinti dai quali i pesci che vi erano penetrati non potevano più uscire, una sorta di 'lavorieri' della laguna veneta, certamente di forma e dimensioni diverse, ma la cui funzionalità era basata sul medesimo principio». Cfr. anche la voce *piscaria* in V. Formentin, *Contributo alla conoscenza...*, p. 102. Nel registro di Giovanni Cenci si trovano, per il nome comune, soltanto le forme con suffisso gallicizzante *peschera*, *pischera*, *peschiera* (V. Formentin, *Un nuovo testo...*, p. 55 n. 73).

MARIA CANNATÀ FERA
ACHILLE, IL MIDOLLO DI CERVI
E LE GAMBE LESTE
(*TrGF* II 250)

Il frammento tragico adespoto 250, proveniente da una glossa di Esichio (ο 2000 ὀχᾶσθαι· ἀνάλλεσθαι· ὁ λόγος ἐπὶ Ἀχιλλέως· οὐ βαρυσκελῆ ποιεῖ ὁ τῶν νεβρῶν μυελός),¹ nell'edizione Kannicht-Snell è così presentato:²

de Achille

x - ὀχᾶσθαι ...

οὐ βαρυσκελῆ ποιεῖ

ὁ τῶν νεβρῶν μυελός

-σκέλης; Nck. | duce Dindorf (ThGrL 5, 2465 B) temptes x - ὀχᾶσθαι
<δ> οὐ βαρυσκελῆ (-εῖς Dind.) ποιεῖ | νεβρῶν ὁ μυελός, sed μυελός
potius Hesychii est (cf. ε 1914 ἐλαφογενές· τῆς ἐλάφου ὁ μυελός).

La notazione dell'apparato «μυελός potius Hesychii est» non si accorda bene con l'espedito grafico del corpo minore, in base

¹ *Hesychii Alexandrini Lexicon* IIb, rec. et emend. K. Latte, ed. alt. cur. I.C. Cunningham, De Gruyter, Berlin - Boston 2020.

² *Tragicorum Graecorum Fragmenta* II, edd. R. Kannicht - B. Snell, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1981. Nella prima edizione di August Nauck (*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Teubner, Lipsiae 1856: fr. 196) il passo (ὀχᾶσθαι ἀλλ' ἄλλεσθαι· ὁ λόγος ἐπὶ Ἀχιλλέως· οὐ βαρυσκελεῖς ποιεῖ ὁ τῶν νεβρῶν μυελός) era accompagnato dalla considerazione «Locum corruptissimum non expedio».

a cui Kannicht e Snell sembrano piuttosto d'accordo con Kurt Latte, il quale riteneva «verba glossatoris non poetae» tutta la pericope ὁ τῶν νεβρῶν μυελός. In tal caso, soggetto di «rende di gamba lesta» (con la litote che accentua l'idea della velocità) potrebbe essere l'infinito ὀχᾶσθαι,³ nel significato di 'montare a cavallo'; rimane comunque inspiegata l'introduzione del «midollo di cervi» da parte di Esichio.⁴

Il midollo di animali poteva rientrare nell'alimentazione infantile come qualcosa di prelibato: in Hom. *Il.* 22, 501 Andromaca, piangendo la sorte del figlio ormai orfano, ricorda come egli, finché il padre era in vita, «mangiava solo midollo e grasso di pecore» (μυελὸν οἶον ἔδεσκε καὶ οἰῶν πίονα δημόν).⁵ Particolarmente apprezzato era il midollo di cervo,⁶ ben presente nelle testimonianze relative all'infanzia di Achille; alcune di esse erano indicate già nel commento di Alberti al *Lexicon* esichiano, dove era pure ipotizzata la provenienza tragica del frammento, e si sospettava una lacuna dovuta all'epitomatore: «Ex Tragico quodam desumptum videtur: οὐ βαρυσκελεῖς &c. quod de Achille narrant,

³ Del verbo con questo vocalismo non abbiamo altre attestazioni se non per il participio attivo (anch'esso glossato da Esichio: ο 2061 ὀχῶν· ὀχευτικῶς ἔχων).

⁴ Non mi pare che aiuti il confronto con la glossa esichiana ἐλαφογενές· τῆς ἐλάφου ὁ μυελός (presente nell'apparato di *Hesychii Alexandrini Lexicon*, rec. et emend. K. Latte, II, Munksgaard, Hauniae 1966, è eliminato nell'edizione curata da Cunningham).

⁵ Il brano è accostato al nutrimento di Achille da Eustazio (*ad Hom. Il.* 14: *infra*, p. 55). Solo Chirone è menzionato, non Achille, in *Vita s. Joannis Damasc.* 440 (BHG 884) dove, come in altri testi cristiani, l'educazione impartita dal centauro è contrapposta a quella spirituale (vd. *infra*). Manca ogni riferimento mitologico nell'epistola (54 Markopoulos) di un anonimo professore del IX-X secolo dove il particolare dell'alimentazione «con midollo di cervi» contribuisce a dipingere una esistenza facile e piacevole. Plutarco elenca il midollo fra altre prelibatezze offerte dai coreghi ai coreuti, che esercitavano la voce in tutto agio (τρυφῶντας; *De gloria Athen.* 6, 349a-b). Ignazio Diacono, nella *Vita di Tarasio patriarcha* 23 Eftymiadis, accosta il nutrirsi di midollo di cerbiatti alla tavola sibaritica, proverbiale per la τρυφή (οὐ νεβρῶν τινῶν μυελοῖς, ἧ φησιν ὁ μῦθος, τρεφόμενος, οὐδὲ συβαρικτικῆς τραπέζης προσπαντώσης).

⁶ Di una funzione terapeutica parla tra gli altri Plin. *Nat. Hist.* 28, 145.

cervorum et leonum medullis nutrito, unde tantus emergerit heros. [...] Sed ante ὁ λόγος aliquid forte excidit Epitomatoris culpa».⁷

Tra gli autori che parlano di «midollo di cervi» come nutrimento di Achille, Filostrato, *Her.* 45,4, lo associa a «favi di miele»: ἐπεὶ δ' Ἀχιλλεὺς ἐγένετο, ποιοῦνται αὐτοῦ τροφέα τὸν Χείρωνα· ὁ δὲ ἔτρεφεν αὐτὸν κηρίοις τε καὶ μυελοῖς νεβρῶν. Non specifica di quali animali si tratti Filostrato maior, autore di una raccolta di *Imagines* in due libri (molto probabilmente lo stesso cui si deve l'*Eroico*), che descrive un quadro dedicato proprio a Ἀχιλλέως τροφαί: il nutrimento del giovane, «agile, con le gambe ben dritte», era costituito di «latte, midollo e miele» (II 2,2 παῖδα ἔτι γάλακτι ὑποθρέσας καὶ μυελῶ καὶ μέλιτι δέδωκεν ὁ Χείρων γράφειν ἀπαλὸν καὶ ἀγέρωχον καὶ ἦδη κοῦφον· εὐθεῖα μὲν γὰρ ἡ κνήμη τῷ παιδί, ἐς γόνυ δὲ αἱ χεῖρες -ἀγαθαὶ γὰρ δὴ αὗται πομποὶ τοῦ δρόμου-). Velocità e agilità, è ben noto, contraddistinguono la figura di Achille (accanto al diffuso epiteto ποδώκης basti qui ricordare come Pindaro in *Nem.* 3, 50-52 mostri Artemide e Atena stupite nel vederlo bambino «uccidere i cervi, che vinceva alla corsa»:⁸ *infra*).

⁷ *Hesychii Lexicon, cum notis doctorum virorum integris, vel editis antehac, nunc auctis et emendatis*, Hadr. Junii, Henr. Stephani, Jos. Scaligeri, Claud. Salmasii, Jac. Palmerii, Franc. Guyeti, Godef. Sopingii, Jo. Fungeri, Jo. Cocceji, Jo. Fred. Gronovii, Jo. Casp. Suiceri, Tanaq. Fabri, Corn. Schrevelii, Ed. Bernardi, etc., *vel ineditis* Henr. Valesii, Dan. Heinsii, Phil. Jac. Maussaci, Thom. Brunonis, Isaaci Vossii, Jo. Viti Pergeri, Thom. Munkeri, Marc. Meibomii, Jo. Verweji, etc. In primis Ludolphi Kusteri, Tiber. Hemsterhusii, Jo. Christian. Biel, etc., *praeter selectas* Jo. Jensii, Dan. Wilh. Trilleri, Georg. D'Arnaud, Frid. Lud. Abresch, etc. *Ex autographis partim recensuit, partim nunc primum edidit, suasque Animadversiones perpetuas adjecit* J. Alberti, II, Luchtman, Lugduni Batavorum 1766, col. 827. Il testo accoglie il tradito ἄλλεσθαι, ma tra le altre proposte si trova la correzione ἀνάλλεσθαι, poi recepita in tutte le edizioni. Scriveva ὀχέεσθαι J. Pearson, *Adversaria Hesychiana*, ed. by T. Gaisford, e typ. Acad., Oxonii 1844, II, p. 551, rinviando a Hom. *Il.* XVII 77-78 (= XXII 403-404) ὀχέεσθαι / ἄλλω γ' ἢ Ἀχιλῆϊ (si parla dei cavalli di Achille, «difficili da cavalcare da altri che lui», che era figlio di madre immortale). Anche l'infinito con questo vocalismo è glossato da Esichio: ο 2002 ὀχέεσθαι· ἠνιοχεῖσθαι (cfr. Suda ο 1033 Ὀχέεσθαι· ἐποχεῖσθαι).

⁸ Cfr. la profezia delle Parche alle nozze di Peleo e Teti in Catullo: da quell'unione sarebbe nato Achille «qui persaepe vago victor certamine cursus /

La descrizione che Filostrato presenta del piccolo, agile, dotato di gambe e braccia ideali per la corsa,⁹ sembra comunque accostabile a οὐ βαρυσκελῆ ποεῖ del testo citato da Esichio.

A proposito di quella forma di magia omeopatica che comporta l'acquisizione di virtù o difetti attraverso un cibo animale, nell'opera di James G. Frazer è ricordata la credenza di tribù indiane del Nord America secondo cui «chi mangia carne di cervo sarà più rapido e sagace di chi mangia la carne del tardo orso»; mentre abitanti del Borneo evitavano la carne di cervo, che li avrebbe resi timidi (erano liberi di mangiarla donne e vecchi).¹⁰ Anche nel mondo classico, caratteristica del cervo è la velocità (ἐλάφου ταχείης già Hom. *Il.* 8,248 ecc.), ma pure la pavidità¹¹ (tra gli insulti che Achille indirizza ad Agamennone all'inizio dell'*Iliade* c'è «cuore di cervo»: 1,225; e a «cervi in fuga» sono paragonati i Troiani in *Il.* 11, 101-102).¹² Forse per questo la dieta di Achille comprendeva spesso, insieme con i cervi, animali dalle qualità diverse, come i leoni:¹³ così in Gregorio Nazianzeno, che contrappone l'educazione impartita da Chirone a quella cristiana

flammea praevertet celeris vestigia cervae» (64, 340-341); e ancora Greg. Naz. *Or. fun. in Basil.* 12, 2 (Achille impara da Chirone a κατατρέχειν νεβρῶν ἢ θηρεύειν ἐλάφους).

⁹ Devo ricordare tuttavia che una descrizione simile il sofista offre di Giacinto (*Imag.* I 24, 3 τὴν κνήμην ὀρθὸν καὶ δρόμων οὐκ ἀγύμναστον) e di Antilocho (*Il.* 7, 5 κοῦφος ἢ κνήμη καὶ τὸ σῶμα σύμμετρον ἐς ῥαστώνην τοῦ δρόμου).

¹⁰ J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino 1965, p. 586; Id., *Spirits of the Corn and of the Wild*, II, Macmillan, London 1933³, p. 144.

¹¹ Meno nota un'altra peculiarità, collegata all'effetto afrodisiaco dei genitali (Hesych. ε 1917 ἐλάφου πηρίς· οὗτος δοκεῖ βρωθεῖς πρὸς συνουσίαν ἀρμόζειν).

¹² Sembra isolato il caso di Anastasio Gordio che nell'epistola 1,413 Karanasios-Kolia pone un rapporto diretto tra quella alimentazione e il «valore» di Achille: τοῦ περιφήμου ἐκείνου κατ' ἀνδρείαν Ἀχιλλέως θρεπτήριον· ἐκεῖσε γὰρ μυελοῖς, ὡς ὁ μῦθος, ἐλάφων τρεφόμενος ὑπὸ Χείρωνι (ma siamo in età moderna).

¹³ *Achille. Il midollo del leone* è il titolo di un libro di Giovanni Nucci che racconta l'*Iliade* (Salani, Milano 2020).

(*Or. fun. in Basil.* 12,2 μυελοῖς ἐλάφων τε καὶ λεόντων τοῖς μυθικοῖς ἐκτρεφόμενος).¹⁴

E i cervi potevano anche mancare del tutto. Così forse su un'anfora berlinese del VII secolo dove Chirone, nell'atto di ricevere Achille bambino da Peleo, porta in mano un ramo cui sono appesi piccoli di animali, a quanto pare un leone, un cinghiale, un lupo.¹⁵ Così certamente in Stazio, *Achill.* II 96-101:

Dicor et in teneris et adhuc reptantibus annis
Thessalus ut rigido senior me monte recepit,
non ullos ex more cibos hausisse nec almis
uberibus satiasset famem, sed spissa leonum
viscera semianimesque lupae traxisse medullas.
Haec mihi prima Ceres, haec laeti munera Bacchi.

100

Dicono che in tenera età – camminavo ancora carponi –,
quando il vecchio tessalo mi accolse sul monte scosceso,
non toccavo cibi normali, né saziavo
la fame succhiando mammelle feconde, ma con dense
viscere di leoni e midolla palpitanti di lupa mi nutrivono.
Questo per me il primo cibo, questi i doni di Bacco gioioso.

Diversamente da Filostrato, dove la singolarità della dieta del piccolo è attenuata (il midollo si accompagna agli elementi più comuni nell'alimentazione dell'infanzia, latte e miele), le interiora di lupa e leoni che nutrono Achille sono qui in chiara contrapposizione a una dieta «normale». Così anche in Liban. *Progymn.* 9,1,3 ὅτι τοίνυν τοιοῦτος ἦν Ἀχιλλεὺς δεῖξω σαφῶς τοσοῦτον ὑπειπὼν ὡς οἱ σεμνύνοντες αὐτὸν λέγουσιν ὑπὸ

¹⁴ «Con midollo di cervi e di leoni, come un altro Achille», Teodoro Prodromo invita a nutrire il bambino e ad affidarlo non solo a Chirone, ma anche a Fenice (*Carm. Histor.* 44, 82-86 Hörandner). L'elemento è contrapposto all'educazione culturale delle Muse in *Anachars. vel Anan.* 1232, ed è ripreso negativamente da Niceta Eugenio nella sua *Monodia in Theod. Prodr.* p. 456 Petit: il defunto non era nutrito da midollo di cervi, ma da gocce di nettare e midollo di miele.

¹⁵ J.D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1986², pp. 9-10, tav. 9 fig. 4.

τροφεῖ τῷ Χείρωνι μυελούς λεόντων ἀντὶ γάλακτος γενέσθαι οἱ τὴν τροφήν¹⁶ (cfr. 10,2,3 Καινόν τις ἡγεῖται τραφεῖναι μυελοῖς λεόντων τὸν Ἀχιλλέα. πρὸς τοῦτον ἐρῶ νομιμωτέραν τροφήν τοῦ Αἴαντος. ὅστις οὖν ἄνθρωπος ὢν ὡς ἀνθρώπῳ προσήκει τέθραπται, βελτίων ἐστὶν ἐκείνου κατ' αὐτὸ τοῦτο τοῦ τραφέντος ἔξω τῶν νόμων: il nutrimento di Achille è definito «strano, fuori dalla norma», quello di Aiace «più usuale, come conviene a un uomo»). Anche Plutarco allude alla dieta di Achille, contrapprendola a una «priva di sangue e senza vita» (*Quaest. Conviv.* IV 660E-F τὸν δ' ἡμέτερον ἀντιστρόφως τῷ Ἀχιλλεῖ τρέφων ὁ Χείρων οὗτος εὐθὺς ἀπὸ τῆς γενέσεως ἀναιμάκτοις «καὶ ἀψύ»χοις τροφαῖς).¹⁷

L'anomalia di questa dieta può esser posta in relazione con la durezza di carattere spesso attribuita all'eroe: in Hom. *Il.* 22, 346-347 egli respinge la supplica di Ettore che, consapevole della morte imminente, gli chiedeva di restituire il proprio corpo: «Rabbia e furore mi spingerebbero a farti a pezzi e divorare la tua carne cruda». ¹⁸ E ancora in età moderna, nell'*Iphigénie* di

¹⁶ L'indicazione di Libanio che parla per la singolare dieta di «quelli che celebrano» Achille trova riscontro nei *Progymnasmata* di Nicolao (p. 52 Felten) e nell'opera omonima attribuita a Ermogene, dove il *topos* encomiastico relativo al nutrimento è esemplificato con il caso di Achille, nutrito presso Chirone con midolla di leoni (7 Rabe ἡ τροφή, οἷον ὥσπερ ἐπὶ τοῦ Ἀχιλλέως, ὅτι μυελοῖς λεόντων ἐτράφη καὶ παρὰ τῷ Χείρωνι). Che il passo dipenda dalla stessa fonte di Stazio ritiene Z. Pavlovskis, *The Education of Achilles, as Treated in the Literature of Late Antiquity*, «La parola del passato», 20 (1965), pp. 281-297, alle pp. 283-284.

¹⁷ Se l'integrazione è corretta, la testimonianza si può aggiungere forse a quella di Stazio che è ritenuta l'unica a parlare esplicitamente di animali vivi (D. Kozák, λεγόμενον δὲ τοῦτο προτέρων ἔπος ἔχω: *Literary Tradition in Pindar's Nemean 3 and Statius' Achilleid*, in P. Agócs - C. Carey - R. Rawles (eds.), *Receiving the Komos. Ancient and Modern Receptions of the Victory Ode*, Institute of Classical Studies - University of London, London 2012, p. 85 n. 46).

¹⁸ Vd. E. Robbins, *The Education of Achilles*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 45.3 (1993), pp. 7-20, alle pp. 15-16; J. Gregory, *Cheiron's Way. Youthful Education in Homer and Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 2019, p. 101.

Racine, Erifile descrive l'eroe «qui, si l'on nous fait un fidelle discours, / suça mesme le sang des lions et des ours» (IV 1,12).¹⁹

Diverso il quadro offerto da Pindaro, che si pone comunque nell'alveo della tradizione. A fonti poetiche egli fa riferimento in *Isthm.* 8,47-48, quando canta che «le bocche dei poeti mostraronno, a chi non lo conosceva, il valore di Achille ragazzo» (νεαρὰν ἔδειξαν σοφῶν / στόματ' ἀπείροισιν ἀρετὰν Ἀχιλλέος);²⁰ e cita gli «antichi poeti» quando sull'infanzia di Achille presso Chirone si sofferma per una intera triade nella *Nemea* terza (52 πρότεροι):²¹

ξανθὸς δ' Ἀχιλεὺς τὰ μὲν μένων Φιλύρας ἐν δόμοις,
παῖς ἔὼν ἄθυρε μεγάλα ἔργα· χερσὶ θαμινά
βραχυσίδαρον ἄκοντα πάλλων ἴσα τ' ἀνέμοις, (45)

{ἐν} μάχα λεόντεσσιν ἀγροτέροις ἔπρασσεν φόνον,
κάπρους τ' ἔναιρε· σώματα δὲ παρὰ Κρονίδαν
Κένταυρον ἀσθμαίνοντα κόμιζεν,
ἔξέτης τὸ πρῶτον, ὄλον δ' ἔπειτ' ἂν χρόνον·
τὸν ἐθάμβεον Ἄρτεμις τε καὶ θρασεῖ' Ἀθάνα, (50)

κτείνοντ' ἐλάφους ἄνευ κυνῶν δολίων θ' ἐρκέων·
ποσοὶ γὰρ κράτεσκε. λεγόμενον δὲ τοῦτο προτέρων
ἔπος ἔχω· βαθυμηῆτα Χείρων τράφε λιθίνῳ
Ἰάσον' ἔνδον τέγει, καὶ ἔπειτεν Ἀσκλαπιόν,
τὸν φαρμάκων δίδαξε μαλακόχειρα νόμον· (55)

νύμφευσε δ' αὖτις ἀγλαόκολλον
Νηρέος θύγατρα, γόνον τέ οἱ φέρτατον
ἀτίταλλεν «ἐν» ἀρμένιοισι πᾶσι θυμὸν αὔξων,
ὄφρα θαλασσίαις ἀνέμων ῥιπαῖσι πεμφθεῖς

¹⁹ Nel tragediografo francese la caratterizzazione di Achille, terribile verso chiunque altro, ma turbato per la sorte di Ifigenia, non è molto lontana da quella iliadica: quando Priamo va a chiedergli la restituzione del corpo di Ettore, Achille, che dopo averlo ucciso aveva fatto strazio del cadavere, finisce con l'accettare la richiesta, e piange insieme con l'infelice padre (24,477-670). Su questa «crisis of empathy», J. Gregory, *Cheiron's Way*, pp. 103-107.

²⁰ Di Achille presso Chirone, «veloce, ancora fanciullo superiore a uomini» si legge in un frammento del *Catalogo* esiodeo (204,87-89 M.-W. Χείρων δ' ἐν Πηλῖῳ ὕληεντι / Πηλείδην ἐκόμιζε πόδας ταχύν, ἔξοχον ἀνδρῶν, / παῖδ' ἔτ' ἐόν[τ·]).

²¹ Per πρότεροι come «antichi poeti», M. Cannatà Fera, *Pindaro interprete di Omero in Pyth.* 3, 81-2, «Giornale italiano di filologia», n.s., 17 (1986), pp. 85-89.

ὑπὸ Τροΐαν δορίκτυπον ἀλαλὰν Λυκίων (60)
 τε προσμένοι καὶ Φρυγῶν
 Δαρδάνων τε, καὶ ἐγγεσφόροις ἐπιμείζαις
 Αἰθιόπεσσι χεῖρας ἐν φρασί πάξαιθ',
 ὅπως σφίσι μὴ κοίρανος ὀπίσω
 πάλιν οἰκαδ' ἀνεψιὸς ζαμενῆς Ἑλένοιο Μέμων μόλοι.

Il biondo Achille, dimorando nelle case di Filira,
 giocava fanciullo a grandi imprese: spesso con le mani
 vibrando corte aste alla pari coi venti 45
 dava morte in battaglia a leoni selvaggi
 e uccideva cinghiali; i corpi ansimanti
 li portava al Centauro figlio di Crono,
 la prima volta a sei anni, poi per tutto il tempo.
 Artemide e Atena audace lo guardavano stupite 50
 uccidere i cervi senza cani e reti d'agguato:
 perché li vinceva alla corsa. Detto da altri
 conosco questo racconto: nella rocciosa dimora il saggio
 Chirone allevò Giasone e poi Asclepio,
 al quale insegnò il carezzevole uso dei farmaci; 55
 diede in sposa la figlia di Nereo dallo splendido seno
 e ne allevò il figlio fortissimo
 rafforzandogli l'animo con ogni alimento,
 perché sospinto dall'impeto marino dei venti
 sotto Troia resistesse all'urlo risonante di lance 60
 dei Lici e dei Frigi
 e dei Dardani, e scontrandosi con gli Etiopi armati di asta
 si ponesse fermo nell'animo
 di non far tornare indietro a casa il loro capo
 Memnone, l'impetuoso cugino di Eleno.

Con λεγόμενον δὲ τοῦτο προτέρων / ἔπος ἔχω dei vv. 52-53,
 da riferire a tutto il racconto,²² il poeta si richiama a una fonte che
 poteva essere nota anche a Stazio (il quale conosceva comunque
 lo stesso Pindaro).²³ Con il particolare, ai vv. 47-48, che Achille

²² Pindaro, *Le Nemee*, a cura di M. Cannatà Fera, Fondazione Lorenzo Val-
 la, Milano 2020, *ad l.* (da qui riporto il testo e la traduzione).

²³ D. Kozák, *λεγόμενον δὲ τοῦτο προτέρων ἔπος ἔχω*, p. 78, afferma anzi
 «What Statius does there is to turn the Pindaric biography of *Nemean 3* into
 autobiography». Alla *Nemea* pensava probabilmente anche Eustazio, quando

portava a Chirone i corpi degli animali catturati «ansimanti» (ἀσθμαίνοντα), è possibile che Pindaro alludesse a quella tradizione secondo cui il bambino si nutriva delle viscere di animali vivi, ma ne volesse escludere il significato originario. Questa idea, avanzata da Donald S. Robertson,²⁴ può essere corroborata da «ἐν ἀρμένιοισι πᾶσι θυμὸν αὔξων del v. 58, se interpretiamo «tutto ciò che conviene» come il cibo con il quale Chirone rafforzava l'animo del bambino: in questa direzione porta il confronto con altri testi,²⁵ tra cui particolarmente significativo mi sembra Hes. *Theog.* 639-641:

ἀλλ' ὅτε δὴ κείνοισι παρέσχεθεν ἄρμενα πάντα,
νέκταρ τ' ἀμβροσίην τε, τὰ περ θεοὶ αὐτοὶ ἔδουσι,
πάντων «τ'» ἐν στήθεσιν ἀέξετο θυμὸς ἀγήνωρ.

Qui a rafforzare l'animo dei Titani (ἀέξετο θυμὸς; al v. 58 della *Nemea* θυμὸν αὔξων) è infatti chiaramente l'alimentazione (ἄρμενα πάντα), il nettare e l'ambrosia di cui si nutrono gli dèi.

In molti testi la dieta di Achille è collegata all'etimologia del suo nome.²⁶ La testimonianza più antica è un frammento di

nell'epistola premessa al commento al poema di Dionisio Periegeta indica la poesia come fonte di Achille nutrito da Chirone con midolla di animali (87-89 ὡς ἂν τοῦτόν γε τὸν τρόπον τῷ ποιητικῷ ἐνάμιλλοι φαινοίμεθα Χείρωνι, ὃς μυελοῖς ἐξέτρεφε τὸν τῆς Θετιδος).

²⁴ D.S. Robertson, *The Food of Achilles*, «The Classical Review», 54 (1940), pp. 177-180 (non meraviglia l'apertura antropologica dello studioso, approdato al Trinity College di Cambridge dove operava la scuola «ritualista»). Vd. ora J. Gregory, *Cheiron's Way*, p. 100.

²⁵ L.R. Farnell, *Critical Commentary to the Works of Pindar* (1932), Hakkert, Amsterdam 1965, *ad l.* (vd. anche il mio commento citato *supra*).

²⁶ P.J. Heslin, *The Transvestite Achilles*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 173-181. Sull'etimologia continuano a discutere gli studiosi moderni: contro G.B. Holland, *The Name of Achilles: A Revised Etymology*, «Glotta», 71 (1993), pp. 17-27, vd. G. Nagy, *The Name of Achilles: Questions of Etymology and 'Folk Etymology'*, «Illinois Classical Studies», 19 (1994), pp. 3-9; R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, Leiden - Boston 2010, I, pp. 183-184; N. Kanavou, *The Names of Homeric Heroes: Problems and Interpretations*, De Gruyter, Berlin 2015, pp. 29-35.

Euforione (fr. 62 Van Groningen = 81 Lightfoot = 96 Acosta-Hughes-Cusset):

Ἐς Φθίην χιλοῖο κατήϊε πάμπαν ἄπαστος·
τούνεκα Μυρμιδόνες μιν Ἀχιλλέα φημίζαντο.

A Ftia giungeva senza aver mai assaggiato cibo:
perciò i Mirmidoni lo chiamarono Achille.

L'alimentazione del giovane eroe è ricordata qui solo in negativo, mentre altrove troviamo leoni, cinghiali e orsi (invece che cervi). Nella *Biblioteca* dello ps. Apollodoro III 172 si legge che Chirone nutriva Achille σπλάγχχνους λεόντων καὶ συῶν ἀγρίων καὶ ἄρκτων μυελοῖς, καὶ ὠνόμασεν Ἀχιλλέα (πρότερον δὲ ἦν ὄνομα αὐτῷ Λιγύρων) ὅτι τὰ χεῖλη μαστοῖς οὐ προσήνεγκε (cfr. Schol. Hom. *Il.* 16, 36 λεόντων καὶ ἄρκτων μυελοῖς τρέφων, ἐκάλεσεν Ἀχιλλέα, Joann. Sardinian. *Comment. in Aphton. Progymn.*, p. 193 Rabe λεόντων δὲ καὶ ἄρκτων μυελοῖς θρέψας αὐτὸν ἐκάλεσεν Ἀχιλλέα). Qui è Chirone a dare questo nome all'eroe (con la specificazione, nella *Biblioteca*, che si trattava di un cambiamento del nome originario).²⁷

L'etimologia si ripresenta nei commenti all'orazione di Gregorio citata *supra*, a partire da quello attribuito a Nonno:²⁸ *Schol. Mythol. Or.* 43,4 Nimmo Smith ὁ οὖν Χείρων λαβὼν τὸν Ἀχιλλέα καὶ ἐπικαθίσας ὄπισθεν ἑαυτοῦ κατὰ τοῦ ἰππείου μέρους, οὕτως ἐγύμναζε καὶ ἐδίδαξε τὴν τοξικὴν, τρέφων αὐτὸν οὐ γάλακτι καὶ ἄρτω, ἀλλὰ μυελοῖς ἐλάφων καὶ ἄλλων ζώων, διὸ καὶ Ἀχιλλεὺς ὠνομάσθη, ὁ μὴ μετασχὼν τοῦ χιλοῦ· χιλὸς γὰρ ἡ τροφή.²⁹ Come in questi testi, l'etimologia è individuata nella

²⁷ Etimologia e cambiamento di nome anche in Schol. Lycophr. 178 Scheer.

²⁸ Ma si riprende a crederla una attribuzione falsa: J. Nimmo Smith (ed.), *A Christian's Guide to Greek Culture. The Pseudo-Nonnus Commentaries on Sermons 4, 5, 39 and 43 by Gregory of Nazianzus*, Liverpool University Press, Liverpool 2001; per una sintesi del problema, ora D. Accorinti, *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, Brill, Leiden - Boston 2016, pp. 34-37.

²⁹ Così pure Nicetas Heracleens., fr. 23 Constantinescu. Quasi identico un altro commento a Gregorio: Cosmas Hierosolym. 66, 98-102 Lozza Ὁ οὖν

mancanza di χιλός, inteso come «frutto di Demetra», in Eustazio, *ad Hom. Il.* 14, 17-21: dopo aver riferito una spiegazione alternativa (ἀπὸ τοῦ ἄχος τοῖς Ἰλιεῦσιν, ἦγουν λύπην τοῖς Τρωσίν),³⁰ egli scrive ἢ ἀπὸ τοῦ α στερητικοῦ καὶ τοῦ χιλός, ὃ ἐστὶν ἢ ἐκ τῶν σπορίμων τροφή. οὐ γὰρ χιλῶ, φασίν, ἦτοι Δημητριακῶ καρπῶ ἐτρέφη ὁ ἦρω, ἀλλὰ ζῶων μυελοῖς βρεφόθεν (senza specificare di quali animali si tratti; così pure in Suda χ 303: Ἀχιλλεύς, ὁ ἦρω, παρὰ τὸ μὴ μετασχεῖν χιλοῦ· μυελοῖς γὰρ ἐτρέφετο). Ma ritornano i cervi in *Etymol. Magnum* (α 2215 Ἀχιλλεύς... ἢ διὰ τὸ μὴ θιγεῖν χεῖλεσι χιλῆς, ὃ ἐστὶ τροφῆς· ὄλωσ γὰρ οὐ μετέσχε γάλακτος, ἀλλὰ μυελοῖς ἐλάφων ἐτρέφη ὑπὸ Χείρωνος), *Etymol. Gudianum* (p. 250 Ἀχιλλεύς· παρὰ τὸ χιλός, ὃ δηλοῖ τὴν τροφήν, χιλεύς, καὶ μετὰ τοῦ στερητικοῦ α Ἀχιλλεύς, ὁ ἐστερημένος τῆς τροφῆς· λέγουσι γὰρ αὐτὸν ἐκ μυελῶν ἐλάφων τραφεῖναι), ps.Zonar. (p. 362 Tittmann Ἀχιλεύς... ἢ παρὰ τὸ χιλός, ὃ σημαίνει τὴν τροφήν, χιλεύς καὶ μετὰ τοῦ στερητικοῦ α ἀχιλεύς· οὐ γὰρ κοινῇ τροφῇ ἐχρᾶτο, ἀλλὰ μυελοῦς ἐλάφων ἦσθιεν).

La parte finale del testo citato in Esichio da cui abbiamo preso le mosse – ὁ τῶν νεβρῶν μυελός – si rivela dunque essenziale relativamente ai contenuti. Per quanto riguarda gli aspetti formali, essa non è inconciliabile con il ritmo giambico (o trocaico) di οὐ βαρυσκελῆ ποεῖ. La sequenza era accettata dal Dindorf come facente parte del contesto poetico, con qualche correzione:³¹

Χείρων λαβῶν τὸν Ἀχιλλέα, τοῖς ὀπισθίοις αὐτοῦ μέρεσι κατὰ τὸ ἰπικὸν ἐπικαθίσας ἔθος, ἐγύμναζεν τὰ πολεμικὰ καὶ μάλιστα διδάσκων τὴν τοξείαν· ὄν καὶ διέτρεφεν ἐλάφων μυελοῖς καὶ ἄλλων ζῶων· διὸ καὶ Ἀχιλλεύς κέκληται μὴ μετασχῶν χιλοῦ· χιλός γὰρ ἢ χορτώδης ὑπάρχει τροφή.

³⁰ Attribuita a Callimaco in *Anecd. Oxon.* IV 403, 27-29 Cramer (= fr. 624 Pf.): ἀπὸ τοῦ εἶναι ἄχος τοῖς Ἰλεῦσιν, ἦγουν τοῖς Τρωσὶ, κατὰ φερωνυμίας· ὑπὸ γὰρ θείας προνοίας, ὡς ἔφη Καλλιμάχος, ἐκλήθη οὕτως.

³¹ *Thesaurus Graecae Linguae* ab H. Stephano constr., edd. C.B. Hase - L. Dindorf, Firmin-Didot, Parisiis, V, 1842-1846, col. 2465. La ricostruzione di Dindorf è citata da M. Schmidt, *Hesychii Alexandrini Lexicon*, sumpt. Maukii, Ienae 1861, III p. 247, il quale aggiunge però: «Fateor tamen mihi verba diducta explicationi ab ὄτι incipienti similia videri quam verbis poetae scenici, unde fortasse nil nisi βαρυσκελεῖς [per cui *infra*, n. 40] remansit intactum».

ὄχᾱσθαι δ' οὐ βαρυσκελεῖς ποιεῖ
ὁ τῶν νεβρῶν μυελός.³²

Di questa ricostruzione sembra da accogliere l'aggettivo βαρυσκελεῖς al plurale,³³ più vicino al tradito βαρυσκέλης (e non credo sia un problema la generalizzazione della frase).³⁴ Non sembrano necessari invece gli interventi degli studiosi più recenti per il v. 2: a inizio di verso troviamo nei tragici ὁ τῶν, seguito da sostantivo al genitivo quindi dal soggetto (Aesch. *Prom.* 222 = 736 ὁ τῶν θεῶν τύραννος, Soph. *Tr.* 275 ὁ τῶν ἀπάντων Ζεὺς πατήρ Ὀλύμπιος ecc.). Anche dal punto di vista metrico, non è inaccettabile la sequenza giambo giambo tribraco, o anapesto.³⁵ Cesura mediana e corrispondenza piede-parola sono, è vero, fenomeni piuttosto rari in tragedia, ma bisogna considerare che spesso le attestazioni sono state corrette.³⁶ Non diversa appare la situazione nel dramma satiresco,³⁷ genere a cui riconduceva

Nell'*editio minor* (*Hesychii Alexandrini Lexicon*, sumpt. Dufftii, Jenae 1867², col. 1167), lo studioso poneva *crux* prima del tradito βαρυσκέλης.

³² Come abbiamo visto, la sistemazione è ricordata non senza favore da Kannicht e Snell, i quali aggiungono però che «μυελός potius Hesychii est».

³³ Così già Marco Musuro, nell'edizione aldina di Esichio (1514): N. Schow, *Hesychii Lexicon ex codice ms. Bibliothecae D. Marci restitutum et ab omnibus Musuri correctionibus repurgatum*, Weidmann, Lipsiae 1792, p. 607.

³⁴ Mentre «fortasse βαρυσκελή praefendum» scriveva A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Teubner, Lipsiae 1889², p. 888; il singolare è accolto, come abbiamo visto, da Kannicht e Snell.

³⁵ Proprio tra anapesti μυελός ricorre in Aesch. *Ag.* 76 e Eur. *Hipp.* 255. Nell'epica, e in Theocr. 28, 18 (asclepiadei maggiori), la prima sillaba vale invece come lunga (con tale quantità avremmo dattilo in terza sede).

³⁶ La cesura era considerata pienamente legittima da T.D. Goodell, *Bisected Trimeters in Attic Tragedy*, «Classical Philology», 1 (1906), pp. 145-166; più sfumate le posizioni di G. Basta Donzelli, *Cesura mediana e trimetro euripideo*, «Hermes», 115 (1987), pp. 137-146; M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Cappelli, Bologna 1995, pp. 99-100.

³⁷ F. Lupi, *Minima Sophoclea. Frr. 150, 722, 328 R.²*, in S. Bigliuzzi - F. Lupi - G. Ugolini (eds.), *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezzi*, «Skenè. Theatre and Drama Studies», I.1 (2018), pp. 323-339, a p. 324, difende il testo tradito del fr. 150 (da Ἀχίλλεως ἐρασταί), dove al v. 2 si legge λέων

il nostro frammento Dindorf, pensando a provenienza dal sofocleo Ἀχιλλέως ἐρασταί.³⁸ Alle argomentazioni contenutistiche (il dramma era probabilmente ambientato nella dimora di Chirone)³⁹ posso aggiungere soltanto che l'aggettivo βαρυσκελής, *hapax*,⁴⁰ richiama βραχυσκελής, composto raro, ma attestato in un altro dramma satiresco di Sofocle, *Ichn.* 304. L'*hapax* è accostabile a βαρυνάλαμος di Pind. *Pyth.* 11, 23, βαρύγουνος di Call. *Hymn.* 4, 78 ecc., βαρύπους (detto di Filippo il Macedone in Malala *Chron.* 9, 21).⁴¹ I due elementi da cui è formato ritornano spesso insieme, ma sempre in prosa (medica in particolare), tranne in un caso, Aristoph. *Ach.* 220 τὸ σκέλος βαρύνεται: è la fine di un tetrametro trocaico catalettico (corrispondente alla sequenza οὐ βαρυσκελῆ ποεῖ).

L'educazione di Achille presso Chirone, che comprendeva la particolare dieta di cui abbiamo parlato, è ignota a Omero;⁴² in molti testi è attribuita a *neoteri* (le testimonianze sono raccolte

δράκων τε, πῦρ, ὕδωρ. Ammette la possibilità di cesura mediana in Soph. fr. 314, 94 Radt (dagli *Ichneutai*) A.P. Antonopoulos, *Select Notes on the Papyrus Text of Sophocles' Ichneutai* (P.Oxy. IX. 1174), «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 186 (2013), pp. 79-80. Più cauto, a proposito di Soph. fr. 46a 14 Radt, E. Dettori, il quale lamenta che per la cesura mediana nel dramma satiresco «non ci sono ricerche» (*I Diktyoulokoï di Eschilo: testo e commento. Contributo a lingua e stile del dramma satiresco*, Quasar, Roma 2016, p. 48).

³⁸ *Thesaurus Graecae Linguae*, V, col. 2465; favorevole all'ipotesi A. Mancini, *Il dramma satirico greco*, Nistri, Pisa 1895, p. 39.

³⁹ S. Scheurer - S. Kansteiner, in R. Krumeich - N. Pechstein - B. Seidensticker (Hrsgg.), *Das griechische Satyrspiel*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999, p. 234 e n. 40; Euripides, *Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*, ed. by C. Collard - P. O'Sullivan, Oxbow, Oxford 2013 (Aris & Phillips Classical Texts), p. 306.

⁴⁰ Proponeva di correggere in βραδυσκελεῖς (detto di Efesto in Philipp. A. P. VI 101, 7) Isaac Vossius ap. Alberti, *Hesychii Lexicon* (meno chiara la proposta λαρυσκελεῖς di J. Toup, *Emendationes in Suidam et Hesychium*, III, Typ. Clarendonian, Oxonii 1790, p. 562).

⁴¹ Un nuovo composto conosciamo ora da Posidippo, dove οὐ βαρύγηρος di *Epigr.* 60, 5 trova corrispondenza, al verso seguente, in ἀλλ' ἔτι κοῦφος.

⁴² Nell'*Iliade* il precettore è Fenice, mentre Chirone risulta suo maestro nell'arte della medicina (11, 831-832).

in *Poetarum Epicorum Graecorum* fr. dub. 36 Bernabé), identificabili molto probabilmente con i *proteroi* a cui si riallaccia Pindaro (*supra*, p. 51). Si pensa con buone ragioni a componimenti del ciclo epico, ai *Cypria* in particolare, che doveva conoscere anche Stazio.⁴³

Ma l'episodio non doveva rimanere fuori dal repertorio tragico e/o comico: sicuramente tragico era il personaggio di Achille, e la sua infanzia presso il Centauro poteva ben rientrare nell'atmosfera del dramma satiresco e della commedia.⁴⁴ Figura familiare alla scena comica e satiresca era poi Chirone: dai *Chironi* di Cratino (fr. 246-268 K.-A.), al *Chirone* di Ferecrate (fr. 155-162 K.-A.) e Cratino Jr., al *Centauro* di Cheremone,⁴⁵ e di tanti altri. In un frammento del *Chirone* di Ferecrate (158 Kassel-Austin), un elenco di cibi vegetali da dessert si conclude inaspettatamente con il «midollo»:

ἀμυγδάλας καὶ μῆλα καὶ μιμαίκυλα
καὶ μύρτα καὶ σέλινα καὶ οἴνου βότρυς
καὶ μυελόν.

A differenza di alcuni editori del passato, che correggevano l'ultimo verso, nel commento più recente si pensa a qualche forma di *Witz* («mandorle e mele e corbezzoli e bacche di mirto e sedano e uva nel vino e... midollo»)⁴⁶ L'*aprosdoketon* si potreb-

⁴³ In proposito, C. McNelis, *Statius' Achilleid and the Cypria*, in M. Fantuzzi - C. Tsagalis (eds.), *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception. A Companion*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 578-595.

⁴⁴ Si prestava a questi generi tra l'altro l'episodio iliadico di Achille il quale, bambino, sputa il cibo e il vino che Fenice gli dava (9, 488-491).

⁴⁵ Quest'ultimo ritenuto dramma satiresco ancora da T. Günther, in P. Krumeich - N. Pechstein - B. Seidensticker (Hrsgg.), *Das griechische Satyrspiel*, p. 581 (il quale ricorda che il titolo è attestato per numerose commedie ma nessuna tragedia). Diversamente (tragedia) G. Morelli, *Per la ricostruzione del Centauro di Cheremone*, in A. Martina (a cura di), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Herder, Roma 2003, pp. 11-27.

⁴⁶ Pherecrates, *Krapataloi - Pseudherakles* (fr. 85-163), a cura di E. Franchini, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2020 (Fragmenta comica 5.3), p. 303.

be spiegare proprio come un'allusione al nutrimento che il Centauro forniva al suo pupillo (sebbene, in mancanza di precisi elementi contestuali, la presenza anomala potrebbe essere semplicemente l'elemento estremo di una elencazione in *climax*: fra tante prelibatezze, c'era persino il midollo).

Le poche parole che leggiamo in Esichio potevano costituire il tassello di un'opera scenica, comica o satiresca, che si vorrebbe tanto conoscere.⁴⁷

⁴⁷ Sono grata all'anonimo *referee* per gli utili suggerimenti.

ROBERTA CAPELLI

VISIONI TROBADORICHE E UTOPIE MEDIEVALEGGIANTI
TRA ROMANTICISMO E RISORGIMENTO

Il Medioevo riscoperto tra Sette e Ottocento è spesso un'epoca (re)inventata, non su basi storicamente o filologicamente attendibili, ma sulla scia di nostalgie sentimentali e strumentalizzazioni ideologiche che producono – tanto in senso positivo, quanto in senso negativo – delle idealizzazioni semplicistiche, e portano a una sorta di rarefazione onirica dei fatti documentari, dei testi letterari e dei confini cronologici, cosicché il periodo genericamente 'medievale' si dilata, con fluttuazioni e aggiustamenti personali, dalla tarda antichità fino al Rinascimento, includendo il primo Umanesimo del Magnifico e i fasti e le feste delle corti signorili rinascimentali.

Tra le immagini più rappresentative di questo revivalismo medievale, quella del trovatore occupa un posto di primo piano, sia per frequenza di attestazioni, sia per varietà di rielaborazioni.¹ Sarebbe in realtà più esatto parlare di *manipolazioni*, visto che il trovatore moderno non è neppure lontano parente di quello medievale, istoriato nelle miniature dei codici antichi; non lo è

¹ Per un *excursus* sulla fortuna del filone trobadorico in epoca moderna e contemporanea, rimando al mio saggio *El medievalismo lírico y la construcción de una nueva mitología trovadoresca*, in G. Avenzoza - M. Simó - M.L. Soriano Robles (eds.), *Estudis sobre pragmática de la literatura medieval*, Universitat de Valencia, Valencia 2017, pp. 71-104.

neppure nell'abbigliamento, attualizzato d'accordo con le mode e il gusto della cultura ricevente, secondo, peraltro, il processo ciclico di attualizzazione del passato che il Medioevo stesso aveva applicato, sistematicamente, all'eredità classica.

Va detto che la metamorfosi del trovatore è in larga parte causata dalla conoscenza assai più ridotta, rispetto a oggi, delle fonti, ossia i manoscritti, i canzonieri lirici in lingua d'oc: le fonti occitane non sono note, oppure non sono capite, perché la lingua d'oc, relegata ufficialmente al rango di *patois* dall'editto di Villers-Côtterets (1539), rappresenta una letteratura 'di nicchia' sepolta dall'oblio dei secoli, studiata, dentro e fuori i confini regionali, come una testimonianza archeologica o, specialmente in Italia, come un tassello della cultura enciclopedica dantesca e petrarchesca. Stendhal, nel suo trattato sull'amore del 1822, ammette che «nous devinons tout cela, car il nous reste bien peu de monuments donnant des notions exactes».²

Altro aspetto importante che, a mio avviso, altera profondamente l'immagine del trovatore, è la perdita pressoché totale della dimensione musicale della lirica profana medievale, vuoi per la mancanza della notazione in moltissimi manoscritti, vuoi per la difficoltà di interpretare i neumi. Il risultato è che l'aspetto performativo della poesia trobadorica viene superficialmente risolto in una stilizzazione vuota e di maniera, e il trovatore è rappresentato alla stregua di un menestrello da serenata sotto il balcone.

Questa bidimensionalità storico-filologica fa sì che i trovatori – categoria peraltro onnicomprensiva di trovatori in lingua d'oc, trovieri in lingua d'oïl e Minnesänger – diventino delle *silhouettes* trasparenti, dei contenitori vuoti da riempire con gli ideali, i sentimenti e persino gli accenti del pubblico moderno: il trovatore è un vate, un guerriero o un amante visionario che incarna i valori della patria, dell'onore, dell'amore in forme anacronistiche, che gli sono del tutto estranee, ma che lo rendono funzionale a un

² Stendhal, *De l'amour* (1822), Garnier, Paris 1959, p. 180.

‘Medioevo di comodo’, al quale cioè è comodo attingere puntelli autoritativi sui quali fondare rivendicazioni più attuali.

Non è un caso che la maggior fioritura di reliquie trobadoriche coincida con la reazione all’Illuminismo e maturi all’ombra della religione (il Medioevo ‘sepolto’ della fede, secondo Chateaubriand),³ sullo sfondo di rivoluzioni, guerre civili e moti insurrezionali.

Il ‘risveglio’ dei popoli oppressi, il sacrificio quasi mistico dell’individuo in nome di valori universali instaura utopistiche corrispondenze con le tragiche sorti regressive dei ‘martiri’ della crociata anti-albigese, o con le magnifiche dinamiche progressiste delle Corti d’amore (presiedute dalle donne), simbolo di uguaglianza sociale e di ugualmente condivise regole morali.

Questo *falso* trovatore è il prodotto di un *falso* Medioevo, ossia di una concezione erronea del Medioevo che, per opporsi a quella dei ‘Secoli Bui’, eccede in senso opposto, appiattendoli in una mitica e altrettanto fatua ‘Età dell’Oro’. Una concezione piuttosto duratura, però, e compatta, che va dall’ultimo quarto del XVIII secolo alla seconda metà del XIX secolo, cioè dal periodo che precede la Rivoluzione francese fino all’Unità d’Italia. Il medievalismo trobadorico è espressione del romanticismo europeo, dai prodromi rococò dello *style troubadour*, fino agli epigoni del ‘terzo romanticismo’ di Arrigo Boito.⁴ In seguito, con l’istituzionalizzazione accademica degli studi di provenzalistica, si aprirà una nuova stagione di neotrobadorismo filologico.

Iniziatore del medievalismo trobadorico può essere considerato Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781)

³ Cfr. G. Labouret, *Lectures du Moyen Âge chez les catholiques romantiques: mythe de l’âge d’or ou temps de l’erreur?*, in É. Burle-Errecade - V. Naudet (éds.), *Fantasmagories du Moyen Âge. Sur les épaules des géants. Réminiscences littéraires XIX^e et XX^e siècles*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2010, pp. 89-97.

⁴ Cfr. B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. VIII. Boito - Tarchetti - Zanella*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», II (1904), pp. 345-380, a p. 346.

che con la sua opera edita sulla cavalleria medievale impone il modello di una società medievale costruita sull'inscalfibile e spontanea obbedienza cavalleresca e cortese al *Dominus* celeste, al *dominus* terreno, feudale, e alla *domina*, regina del cuore del paladino-poeta.

Les premières leçons qu'on leur donnoit, regardoient principalement l'amour de Dieu & des Dames. [...] Les Cours & les Châteaux étoient d'excellentes écoles de *courtoisie*.⁵

A divulgare questa monolitica, edulcorata e semplicistica visione del Medioevo contribuisce anche la *littérature de colportage*, rappresentata, oltre che dalla «Bibliothèque Bleue», per quello che a noi più interessa dalla «Bibliothèque Universelle des Romans», creata dal marchese di Paulmy e dal conte di Tressan, il quale romanza i romanzi medievali, traducendoli in francese moderno, sintetizzandoli e ampliandoli a piacimento, rifacendoli insomma a misura di un pubblico moderno dal palato poco esigente e soprattutto digiuno di qualunque conoscenza specialistica.

Quando La Curne de Sainte-Palaye affida all'abate Millot l'edizione delle sue trascrizioni di biografie e poesie originali dei trovatori, accumulate in decenni di lavoro nei fondi manoscritti delle biblioteche europee, con l'aiuto di collaboratori illustri quali Ludovico Antonio Muratori, compie un errore gravissimo, perché Millot non ha la sua stessa preparazione, scarta le liriche a vantaggio delle prose biografiche, e trasforma quello che sarebbe potuto diventare un pionieristico contributo filologico in una raccolta di curiosi aneddoti romanzeschi.

Les ouvrages des troubadours sont néanmoins précieux, en ce que les mœurs s'y trouvent peintes au naturel, mieux que dans aucun autre monument de ces siècles peu connus. Nos anciens faiseurs de chroniques, nourris au sein des ténèbres & des préjugés du cloître, ne savoient en général que narrer longuement les faits publics mêlés de bruits popu-

⁵ J.-B. de La Curne de Sainte-Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie, considérée comme un établissement politique et militaire* (1753), Veuve Duchesne, Paris 1781³, I, pp. 6-7, 12.

lares & souvent de légendes ridicules: ils dégradèrent l'histoire; ils ne la connoissoient point. Mais les poètes estoient naturellement les peintres de la société.⁶

È di questo equivoco antistorico che si alimenta gran parte dell'immaginario medievalistico sette-ottocentesco.

Mentre nel gruppo di Coppet, Madame de Staël e Simonde de Sismondi animano il dibattito tra sostenitori delle virtù eroico-cavalleresche settentrionali («C'est dans le Nord que la chevalerie a pris naissance, mais c'est dans le midi de la France qu'elle s'est embellie par le charme de la poésie et de l'amour»)⁷ e il fascino dell'etica amorosa meridionale («D'abord les Provençaux, les premiers-nés de l'Europe pour la poésie romantique»)⁸, intorno e fuori dai circoli intellettuali arriva l'eco di una *courtoisie* subito scambiata per *galanterie*, che, dietro la spinta di una sorta di curiosità antiquaria, genera supereroi antesignani della commedia di cappa-e-spada:

Les troubadours et les trouvères furent donc les chansonniers, les conteurs, les romanciers, en un mot, les poètes des douzième et treizième siècles. Mais, comme on le verra, c'est moins à leur talent pour les vers qu'ils durent leur célébrité qu'à leurs aventures, à leurs amours et à leur influence sur le siècle où ils vécurent. Enthousiastes et passionnés, ils prenaient tour à tour la lyre et l'épée: leurs imaginations ardentes envahissaient l'univers, leurs goûts voyageurs les entraînaient sur de lointains rivages. Ils créèrent pour ainsi dire, une espèce de chevalerie poétique et brillante, dont la religion fut le culte de l'amour, et la gloire celui des plaisirs. [...] En effet, si leurs œuvres ne sont pas toujours poétiques, combien doivent le paraître du moins leurs aventures, leurs amours, et toutes les circonstances de leur vie errante! [...] On les voit soupirer, gémir, espérer, craindre et jouir; nous initiant à leurs secrets, à leurs projets romanesques ils nous rendent témoins de leur naïve

⁶ Abbé Millot, *Histoire littéraire des troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces & plusieurs particularités sur les mœurs, les usages, & l'histoire du douzième & du treizième siècles*, Durand, Paris 1774, I. *Discours préliminaire*, pp. XXVIII-XIX.

⁷ Madame De Staël, *De l'Allemagne*, H. Nicolle, Paris 1810, I, p. 42.

⁸ J.-C.-L. Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Treuttel et Würtz, Paris - Strasbourg 1813, I, p. 10.

allégresse, de leur délire, de leurs folies; et si le poète ne nous charme point par ses vers, du moins l'amant nous intéresse à sa passion et aux circonstances qui la rendent pathétique et merveilleuse.⁹

Il trovatore romantico è un ibrido trimorfo mostruosamente *naïf*: un po' bardo ossianico, un po' *miles Christi*, un po' paladino delle pulzelle indifese. Lo si vede bene nel disegno in copertina del *Troubadour* di Antoine Fabre d'Olivet e lo dichiara esplicitamente l'autore:

Je suis persuadé que ces productions originales, habilement présentées en français et revêtues d'un style convenable, pourront devenir pour les Troubadours du midi, ce que le livre des poésies d'Ossian a été pour les Bardes du Nord. Elles donneront une idée plus exacte des mœurs et du génie de ces pères de la poésie moderne, que tout ce qu'on en a vu jusqu'ici.¹⁰

E poiché la forza dei canti di Ossian deriva dal loro essere naturale, primigenia, archetipica espressione dello spirito di un popolo libero, quello nordico,¹¹ ecco che della raffinata tecnica lirica dei trovatori, della loro preziosa oscurità e ricercatezza formale, nulla resta, ed essi vengono riplasmati a immagine e somiglianza dei cantori popolari della più antica tradizione celtica e del suo più recente rivivificatore, lo scozzese Walter Scott: il suo musico errante sfida le intemperie munito di arpa e di un repertorio di imprese cavalleresche da tramandare alle leggende dei posteri: «The way was long, the wind was cold, / the Minstrel was infirm and old; / [...] / The harp, his sole remaining joy, / was carried by

⁹ L.-A.-F. de Marchangy, *La Gaule poétique ou l'Histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts* (1813), 32^e récit, Hivert, Paris 1835³, V, pp. 303, 306, 307.

¹⁰ A. Fabre d'Olivet, *Le Troubadour. Poésies occitaniques du XIII^e siècle*, Henrichs, Paris 1803-1804, I, p. VII.

¹¹ Madame de Staël, *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Charpentier, Paris 1800, pp. 166-167: «La poésie du nord convient beaucoup plus que celle du midi à l'esprit d'un peuple libre. [...] Les émotions causées par les poésies ossianiques peuvent se reproduire dans toutes les nations, parce que leurs moyens d'émouvoir sont tous pris dans la nature».

an orphan boy. / The last of all the Bards was he, / who sung of Border chivalry».¹²

Da Walter Scott e da James MacPherson discende una lunga stirpe di trovatori ‘illegittimi’ che non parlano nemmeno l’antica lingua poetica dei loro antenati occitani: *Il trovatore* solingo, «l’improvvido cantor» (v. 15) di Giovanni Berchet, girovago per la foresta tenebrosa, dopo essere stato scacciato dal signorotto geloso della poetica – e platonica – tresca tra sua moglie e l’ispirato ospite;¹³ Manrique, *El trovador* di Antonio García Gutiérrez, protagonista del *drama caballeresco* ambientato in un ‘non-luogo’ medievalesggiante, al tempo delle lotte per la corona d’Aragona (1412-1414), e il suo gemello italiano, Manrico, *Il trovatore* della trilogia popolare di Giuseppe Verdi, monolitico nella difesa a oltranza dei propri sentimenti amorosi e patriottici.¹⁴

Testimonianza emblematica del disinvolto eclettismo storico-critico di questi ‘collezionisti di *mediaevalia*’ si ricava dalla produzione dei fratelli Boito: Camillo, noto soprattutto come architetto, campione del Neogotico in Italia,¹⁵ e Arrigo, noto soprattutto come librettista ed esponente della Scapigliatura. L’uno sostiene la necessità di restaurare o, addirittura, ricostruire secondo canoni pseudofilologici di ‘Medioevo locale’ quanto di medievale ingombri con la propria fatiscenza; l’altro fabbrica la pseudofiaba maca-

¹² W. Scott, *The Lay of the Last Minstrel. A Poem*, Longman - Hurst - Rees [etc.], London 1805, *Canto I: Introduction*, vv. 1-8.

¹³ G. Berchet, *Il trovatore. Romanza*, in *Opere di Giovanni Berchet, edite e inedite*, a cura di F. Cusani, Pirotta e Comp., Milano 1863, pp. 113-114.

¹⁴ Come scrive C. Cecchini, *El Trovador - Il Trovatore. Percorso contrappuntistico di note dolenti e burlesche*, in AA.VV., *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi*, Atti del convegno dell’Associazione Ispanisti Italiani (Roma, 12-13 novembre 1993), Bulzoni, Roma 1995, pp. 287-295, a p. 288: «In effetti García Gutiérrez volle conferire al Medio Evo [...] un colore più autentico e più ‘romantico’ o, per meglio dire, quel colore che i romantici consideravano essere il più autentico. Già dal titolo si avverte l’intenzionalità di tale operazione: *El Trovador, drama caballeresco*; orbene, ‘caballeresco’, nella lingua critica dell’epoca, significava al tempo stesso medievale e romantico».

¹⁵ Sempre utile la panoramica di R. Bordone, *Lo specchio di Shalott. L’invensione del Medioevo nella cultura dell’Ottocento*, Liguori, Napoli 1993.

bra di *Re Orso* (1865), in un medioevo fantastico, mezzo-ellenico, popolato da improbabili castellani e menestrelli da melodramma. Se nell'operato di Camillo Boito c'è un impegno per certi versi patriottico (sono gli anni dell'Unità d'Italia) a rappresentare concretamente, in pietra, i caratteri originali dell'architettura italiana (specialmente le maniere municipali del Trecento), accostabile allo spirito che si suole definire risorgimentale, e alle rappresentazioni urbane di molte poesie di Giosuè Carducci – su tutte, *Sulla piazza di San Petronio*, in *Odi barbare* (1877), con la «fosca turrata Bologna» (v. 2), le «torri e merli» (v. 5), la chiesa di rossi mattoni che risveglia «l'anima dei secoli» (v. 14) –, il medievalismo di Arrigo è una congerie di *souvenirs* e suggestioni di un passato riletto più con il genio dell'artista che non con gli strumenti del medievista.

«Io di Provenza tenero troviero
 Vorrei cantarti nella mia loquela,
 Vorrei cantarti in nota di preghiero
 L'ardente amor che il mio spirito inciela.
 [...]
 Tale m'alletta amoroso martòro
 Che giorno e notte vo cantando e ploro.
Tan m'abelhis l'amoros pensaman
Que jorn et nuit jeu plore et vai chantan».

E il nano Papiol

Nascosto fra l'ibride – lattughe del suol,
 Coll'ago gli lancia
 Rabbiosa puntura,
 Ma il bel trovatore
 Non sente dolore,
 Non sente paura,
 Ha maglia di Francia, – ha forte armadura,
 Continua a cantar:

[...]
 «Ten vieni o Donna nel gentil paese
 Dove vibran le cetre e le mandòle,
 Dove nasce la vaga serventese,
 Dove si parla in rimate parole».¹⁶

¹⁶ A. Boito, *Re Orso. Fiaba*, in Id., *Opere*, a cura di M. Lavagetto, Garzanti, Milano 1979, *Leggenda prima. Orso vivo. 5: Ago e arpa*, vv. 1-4, 9-21, 43-46.

In *Re Orso* il poeta è definito, senza alcuno scrupolo di incongruenza geografica e letteraria, *troviero* o *trovatore* a seconda delle esigenze di rima (vv. 1:3 *troviero* : *preghiero*, vv. 17:18 *trovatore* : *dolore*); egli è lo svenevole comprimario di una ‘leggenda matta’ dai toni grotteschi; intona due versi stiracchiati in una lingua-*pastiche* che assembla un lacerto trobadorico di Folquet de Marselha, contaminato con reminiscenze dantesche (vv. 11-12),¹⁷ e rivolge alla dama non una sublime, raffinata *canzone*, ma un *sirventese* (v. 45), il genere lirico medievale satirico, burlesco, osceno per eccellenza; il tutto con la presenza fastidiosa di un buffone di corte, deforme, chiamato evocativamente Papiòl (v. 13), come cioè il giullare prediletto di un altro trovatore dantesco, Bertran de Born.¹⁸

¹⁷ *Tant m'abellis l'amoros pessamens* è l'*incipit* di una canzone di Folchetto (trovatore di origini genovesi, divenuto vescovo di Tolosa nel 1205, posto da Dante nel terzo cielo, quello degli Spiriti amanti, in *Par.* IX), citata nel *De vulgari eloquentia*. L'intero passo boitiano è infarcito di reminiscenze dantesche, a partire dall'eco che questo verso produce con le parole pronunciate dal trovatore Arnaut Daniel in *Purgatorio* XXVI, vv. 140-147: «Tan m'abellis vostre cortes deman / [...] / Ieu sui Arnaut que plor e vau cantan...», ed entro un reticolo lessicale fortemente connotato (il sostantivo *loquela* [*Inf.* X, v. 25] e la forma verbale *inciela* [*Par.* III, v. 97]). La stringa del v. 12, «que jorn et nuit», è ricondotta da Gianmartino Arconati Visconti – nell'edizione del poemetto da lui curata nel 1873, forse sulla scorta di appunti o indicazioni dello stesso Boito – al troviero-sovrano Thibaut IV de Champagne, primo re di Navarra (cfr. I. Gambacorti, *Arrigo Boito tra eversione e gioco. La fiaba nera di Re Orso*, «Studi italiani», 61 [2019], fasc. I, pp. 45-75, a p. 66); si tratta, tuttavia, di un legame intertestuale troppo vago, allo stato attuale delle ricerche, per avanzare una qualsivoglia ipotesi sulla conoscenza, da parte di Boito, del canzoniere tibaldiano, nel quale il presunto *incipit* «Que nuit et jorn ne m'y faut» è, in realtà, un verso interno alla prima stanza della canzone *Je me cuidoe partir*, vv. 1-6: «Je me cuidoe partir / d'Amors; mais riens ne m'i vaut. / Li dous maus du souvenir, / qui nuit et jour ne m'i faut, / le jour ne me fait assaut; / et la nuit ne puis dormir...»; cit. in P. Tarbé (éd.), *Chansons de Thibaut IV, Comte de Champagne et de Brie, Roi de Navarre*, Regnier, Reims 1851, pp. 31-33; la lezione del verso, con grafia modernizzata, è uguale nell'edizione curata da P.-A. Levesque de La Ravalière delle *Poésies du roy de Navarre*, Hippolyte-Louis Guerin et Jacques Guerin, Paris 1742, II, pp. 57-59.

¹⁸ Bertran de Born (ca. 1140 - ante 1215) è collocato nella nona bolgia dell'ottavo cerchio dell'Inferno, tra i seminatori di discordia, per aver fomentato i contrasti tra Enrico II Plantageneto e suo figlio Enrico il Giovane.

I trovatori della modernità passano attraverso ripetuti e stratificati procedimenti di trasmettrizzazione e transtilizazione, in traduzioni e riscritture talmente libere da avvicinarsi alla contraffazione. Le rielaborazioni metriche (che privilegiano forme ‘romantiche’ quali la ballata e la romanza) e le rielaborazioni tematiche (l’amor cortese trasformato in *amour troubadour*, tutto idealismo e *pathos*) alterano, travisano, falsificano, dichiaratamente o no, per soddisfare un pubblico allargato più curioso che specialista: «On veut du vrai ancien, ou du moins du faux qui paraisse vrai». ¹⁹

Ecco allora che il *Rudello* (Jaufre Rudel) della romanza di Ludwig Uhland può pacificamente essere un *Minnesang*, figlio della primavera e dell’amore (st. I: «In den Thalen der Provence / ist der Minnesang entsprossen, / kind des Frühlings und der Minne, / holder, inniger Genossen»), ²⁰ mentre il *Bertrand de Born* di Heinrich Heine si presta a essere l’autoritratto dell’autore stesso. ²¹ Che il trovatore ‘romantico’ non sia una figura storica, ma un sogno, una sorta di memoria collettiva archetipica, emerge con paradigmatica evidenza da una delle *Historien* di Heine, ²² ispirata alla celebre *vida* del sopraccitato principe di Blaia, Jaufre

¹⁹ H. Jacoubet, *Le genre troubadour et les origines françaises du Romanisme*, Les Belles Lettres, Paris 1929, p. 142; cfr., inoltre, Id., *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Presses Universitaires de France, Paris 1923.

²⁰ L. Uhland, *Uhlands Werke*, hrsg. von L. Fränkel, Bibliographisches Institut, Leipzig - Wien 1893, II. *Gedichte. Balladen und Romanzen*, pp. 174-176. Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1977, II.3, pp. 917-918: «Senza distinguere né in teoria né in prassi la ballata dalla romanza, Uhland fonde spontaneamente le leggende sveve, carolingie e provenzali in una sola visione complessiva del Medioevo, età della fede, dell’amore e dell’ardimento; ma il trinomio in lui [...] è verità storica e poetica ad un tempo, che egli imparò lavorando da filologo paziente sulle pergamene del Medioevo e che seppe poi rivivere con fervida fantasia ricostruttrice».

²¹ H. Heine, *Neue Gedichte*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1844, *Romanzen*, XII.

²² H. Heine, *Romanzero*, Hoffman und Campe, Hamburg 1851, *Historien: Geoffroy Rudel und Melisande von Tripoli*, pp. 68-71.

Rudel, riletta all'insegna della massima drammatizzazione delle componenti languide e lacrimevoli già presenti nella sua molto romanzata biografia antica.²³ Heine, difatti, immagina che Jaufre e Melisenda di Tripoli, protagonisti della leggenda dell'*amor de lonh*, decorata su un arazzo (st. I: «In dem Schlosse Blay erblickt man / die Tapete an den Wänden, / so die Gräfin Tripolis / einst gestickt mit klugen Händen»), nottetempo, si animino ed escano dal tappeto, vagando per il castello (st. VIII: «Troubadour und Dame schütteln / die verschlafnen Schattenglieder, / treten aus der Wand und wandeln / durch die Säle auf und nieder») che risuona dei loro lamenti sfioriti (Melisenda è 'fiore di felicità', st. XI: «Melisande! Glück und Blume!») e dei loro voti d'amore eternamente irrealizzati, simulacri sbiaditi di una «postuma galanteria» (st. IX: «Und postume Galantrie / aus des Minnesanges Zeiten») destinata a scomparire con il sorgere del sole, quando i loro fantasmi torneranno, letteralmente, a fare da tappezzeria, trame intrecciate di un tempo lontano e magico.

Questo trovatore simbolo di un'epoca e depositario di valori estinti tocca il suo acme nel Simbolismo *fin-de-siècle*, quando diventa una specie di nome-idea, indissolubilmente associato ad un concetto iconico, come nella *Princesse lointaine* di Rostand, dove ancora Jaufre Rudel, bastone del pellegrino e arpa in braccio, non sublima semplicemente l'amore per una donna lontana,

²³ La *vida* di Jaufre Rudel (morto probabilmente durante la seconda crociata, alla quale partecipa al seguito del cugino Guglielmo IV d'Angoulême e dei signori Alfonso Giordano conte di Tolosa e Ugo Bruno VII di Lusignano) è già nei codici medievali una vera e propria novella *ante litteram*, costruita a partire dalle informazioni ricavabili dai componimenti del suo *corpus* lirico (sei i componimenti giunti sino a noi), nei quali l'amore per una presenza femminile lontana, ambiguamente menzionata come la «comtessa de Tripol», viene interpretato in senso letterale come l'amore per una nobile dama di là dal mare, in Terrasanta, la cui identificazione rimane a oggi problematica. Un'ipotesi vorrebbe che si trattasse di Melisenda, figlia di Baldovino II, re di Gerusalemme. Cfr. G. Chiarini, *Il Canzoniere di Jaufre Rudel*, Japadre, L'Aquila 1985, p. 51, e *Rialto - Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana* (online all'indirizzo <http://www.rialto.unina.it/>).

ma sublima la donna stessa nell'idea della lontananza incolmabile tra le aspirazioni umane e l'ineffabile tensione spirituale verso l'assoluto.

JOFFROY

Car c'est chose suprême
 D'aimer sans qu'on vous aime,
 D'aimer toujours, quand même,
 Sans cesse,
 D'une amour incertaine,
 Plus noble d'être vaine...
 Et j'aime la lointaine
 Princesse
 Car c'est chose divine
 D'aimer lorsqu'on devine,
 Rêve, inventé, imaginé
 à peine...
 Le seul rêve intéresse,
 vivre sans rêve, qu'est-ce?
 Et j'aime la Princesse
 Lointaine!
 (*Il retombe défaillant*)²⁴

In questa deriva pindarica della fantasia mitopoietica, piena di personaggi di cartapesta e scenografie da palcoscenico, il vessillo della filologia fa capolino lentamente, ma, inesorabilmente, la ricerca delle fonti e lo studio scientifico e sistematico dei materiali letterari, finisce per ridare ai trovatori la loro consistenza storica: sulla scia della provenzalistica tedesca (Friedrich Diez, Karl Bartsch, Carl Appel)²⁵ e con le prime edizioni critiche (fondamentale, in Italia, quella del *corpus* arnaldiano curata da Ugo Angelo Canello, nel 1883), la *materia occitana* diventa campo di indagine eletto dell'ecdotica e della linguistica, spogliando d'aura incantata le antichità del Midi, e favorendone un riuso artistico più consapevole e, per certi versi, intellettuale. Padre

²⁴ E. Rostand, *La Princesse Lointaine. Pièce en quatre actes en vers*, Charpentier et Fasquelle, Paris 1895, *Premier Acte*, p. 19.

²⁵ Cfr. M. Mancini, *Presenza dei trovatori*, in Id., *Il punto su: I trovatori*, Laterza, Roma - Bari 1991, spec. pp. 16-17.

putativo di questa nuova stagione di poeti-filologi è Giosuè Carducci che, nel 1888, tiene a Roma una famosa lezione su Jaufre Rudel, alla quale è presente Gabriele D'Annunzio (già allievo, come Pirandello, del filologo romano Ernesto Monaci all'università La Sapienza): la sua compita esegesi, con traduzione e commento, della *vida* e di *specimina* lirici tratti dal canzonieretto del trovatore, prelude all'omaggio poetico che anch'egli tributata al cantore dell'*amore di terra lontana*, nella raccolta *Rime e ritmi* (1899):

Dal Libano trema e rosseggia
 Su 'l mare la fresca mattina:
 Da Cipri avanzando veleggia
 La nave crociata latina.

A poppa di febbre anelante
 Sta il prence di Blaia, Rudello,
 E cerca co 'l guado natante
 Di Tripoli in alto il castello.²⁶

Non esente da accenti retoricamente pomposi e slanci eroici del cuore appassionato, questo componimento segna, a mio avviso, uno snodo importante nel processo di transizione da un'estetica del 'capriccio con rovine provenzali' a quella di un'embrionale riflessione sul canone lirico occidentale e di un interesse nuovo e più solido per la tradizione letteraria.²⁷

²⁶ G. Carducci, *Jaufré Rudel*, in Id., *Rime e ritmi*, Zanichelli, Bologna 1899, pp. 7-12. Cfr. inoltre *Jaufré Rudel. Lettura di Giosuè Carducci*, Zanichelli, Bologna 1888.

²⁷ Così scrive Giosuè Carducci a Isidoro Del Lungo, nella sua lettera del 14 maggio 1862: «Questo è quel che incombe ai presenti di fare: prima di mettersi a stabilire una letteratura nuova, vedere coscienziosamente profondamente quel che è stato fatto dai nostri antichi e dai nonni e dai padri; per rinnovare e anche innovare con verità e fondamento», in G. Carducci - I. Del Lungo, *Carteggio (ottobre 1858 - dicembre 1906)*, a cura di M. Sterpos, Mucchi, Modena 2002, p. 118, cit. in F. Bausi, *Il Medioevo 'contemporaneo' di Giosue Carducci: lettura di Poeti di parte bianca*, «Versants», 57 (2010), fasc. II (Italiano), pp. 127-150, a p. 132 n. 15.

ALBERTO CAVARZERE
MART. CAP. V 425
(PROVA DI COMMENTO)*

Come tutti gli altri libri del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella,¹ con la singolare eccezione dell’VIII,² anche il libro V si apre con una breve composizione poetica: 16 esametri dattilici³ che costituiscono il § 425 dell’opera. Se ne dà

* All’amico Luigi desidero dedicare il commento al primo paragrafo del V libro di Marziano Capella, alla cui edizione commentata sto lavorando in vista della pubblicazione prevista (a Dio piacendo) per il 2024. Ringrazio l’anonimo revisore per i preziosi consigli e gli amici Lucio Cristante e Vanni Veronesi per la lettura di queste pagine e per il loro costante e paziente sostegno.

¹ In ciò ci si attiene all’uso tradizionale. Ma è noto che il titolo dell’opera e il nome dell’autore sono problematici. Sull’argomento informa dettagliatamente L. Cristante, *Marziano Capella e il De nuptiis Philologiae. Note in forma di satura*, in J.-B. Guillaumin (éd.), *Martianus Capella et la circulation des savoirs dans l’Antiquité tardive*, Actes du colloque en ligne (Paris, Sorbonne Université, 8-9 avril 2021), EUT, Trieste 2022, pp. 1-55, spec. pp. 13ss. e 20ss. Negli Atti dello stesso colloquio si veda anche l’importante contributo (soprattutto per la datazione dell’opera) di J.-Y. Guillaumin, *Augustin, Cité de Dieu V 26, pense-t-il à Martianus*, *Noces de Philologie IX 997-1000?*, pp. 135-154 (sul nome vd. p. 152 e n. 19).

² Sul cui *incipit* vd. M. Bovey, *Disciplinae cyclicae. L’organisation du savoir dans l’œuvre de Martianus Capella*, EUT, Trieste 2003, p. 271.

³ Sull’impiego di questo metro in Marziano vd. C.J. McDonough, *The Verse of Martianus Capella: Text, Translation and Commentary of the Poetry in Books 1-5* [PhD diss.], University of Toronto, Toronto 1968, p. 47 (con l’elenco dei passi).

il testo secondo l'edizione di Willis,⁴ con qualche lieve ritocco nella punteggiatura.

Interea sonuere tubae raucusque per aethram
 cantus et ignoto caelum clangore remugit.
 Turbati expavere dei vulgusque minorum
 caelicolum trepidat, causarum et nescia corda
 haerent et veteris renovantur crimina Phlegrae. 5
 Tunc Amnes Faunique, Pales, Ephialta, Napeae
 respectant proceres nulloque assurgere motu
 cernunt attoniti vicibusque alterna profantes
 mirantur placidam per pectora sacra quietem.
 Tum primum posita Silvanus forte cupresso 10
 percitus ac trepidans dextram tendebat inermem,
 Deliacos poscens arcus atque Herculis arma.
 Portuni trifidam suspirans flagitat hastam;
 Gradivi frameam non ausus poscere, falcem
 Saturni bello suetus disquiriit agresti, 15
 diffidensque sui respectat tela Tonantis.

In quel mentre risuonarono nell'etere, roche, le trombe
 e il cielo riecheggiò d'un suono mai udito.
 Sbigottiti spaurirono gli dèi: si agita la folla delle divinità
 minori; ignari delle cause s'arrestano i cuori;
 si rinnovano nella memoria i delitti dell'antica Flegra.
 Allora i Fiumi e i Fauni, Pale, Efialte e le Napee
 osservano gli dèi maggiori: stupefatti, vedono che nessuna
 emozione li fa sobbalzare e, parlando a turno tra loro,
 ammirano la placida pace di quei sacri cuori.
 Proprio allora Silvano, per primo, deposto il ramo di cipresso,
 scosso e tremante tendeva la destra sua disarmata
 chiedendo l'arco del dio di Delo e l'arma di Ercole.
 Sospirando, egli reclama il tridente di Portuno;
 non osa richiedere la lancia del Gradivo, e allora, avvezzo
 com'è alla guerra dei campi, di Saturno cerca la falce e,
 preoccupato per la propria salvezza, rimira gli strali del Tonante.

⁴ J. Willis (ed.), *Martianus Capella*, Teubner, Leipzig 1983, pp. 147-148. Rispetto a Willis, l'ultimo editore del libro V (F. Navarro Antolín in Marciano Mineo Félix Capela, *Las Nupcias de Filología y Mercurio*, II. *Libros III-V: El Trivium*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2018) inserisce nel testo le seguenti emendazioni: v. 5 *renovant discrimina* per *renovantur crimina*, v. 6 *tum* in luogo di *tunc* ed *et Flora* in luogo di *Ephialta*.

Il suono rauco delle trombe accompagna e prepara l'entrata in scena di Retorica e l'inserisce in un contesto epico. Il fragore che riecheggia nel cielo, evocante scenari di guerra, lo sbigottimento e il terrore che attanagliano gli dèi minori, il dettagliato elenco di armi divine che chiude il breve carme: sono tutti elementi epicheggianti che saranno ripresi metaforicamente nella descrizione del personaggio di Retorica (§§ 426-435).⁵ Non manca però a questi versi, nella presenza delle divinità minori e soprattutto nella descrizione di Silvano, anche una dimensione umoristica, che sarà ampiamente sviluppata nei paragrafi seguenti.⁶

⁵ Per i dettagli si rimanda all'ottimo contributo di G. Moretti, *Allegorie di Rhetorica. La personificazione dell'Ars Rhetorica nel quinto libro del De nuptiis di Marziano Capella (appunti per una metaforologia)*, in L. Calboli Montefusco (ed.), *Papers on Rhetoric III*, CLUEB, Bologna 2000, pp. 159-189, e al successivo intervento di M. Bovey, *Disciplinae cyclicae...*, pp. 191ss.

⁶ Il tema è trattato in particolare da É. Piazza, *L'allégorie de Rhétorique chez Martianus Capella (De Nupt., Livre V): interculturalité gréco-romaine et transferts pédagogiques*, «Camenulae», 6 (2010), pp. 1-15 (specificamente alle pp. 10ss.). Agli elementi comici lì messi in luce, si aggiungano le due malignità contenute nel § 431: *alter vero [scil. Cicero], quem consularis purpura et coniurationis extinctae laurea redimibat, mox ingressus curiam superum et in Iovis gratulatus est se venisse conspectum, clamare laetior coepit: 'o nos beatos, o rem publicam fortunatam, o praeclaram laudem consulatus mei'*. Marziano attribuisce a Cicerone proprio la laurea, la corona trionfale del generale vincitore, quando quello, in un verso famoso e probabilmente ben noto a Marziano (cfr. U.F. Kopp [ed.], *Martiani Minei Felicis Capellae, Afri Carthaginiensis, De nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem artibus liberalibus libri novem*, apud Franciscum Varentrapp, Francofurti ad Moenum 1836, p. 390), dichiara con decisione: *cedant arma togae, concedat laurea laudi (carm. frg. 11 Blänsdorf = 12 Courtney = de consulatu suo 6 Soubiran)*; e, a proposito delle *supplicationes* ottenute dal senato in relazione alla congiura di Catilina, per tutta la vita ripete il vanto di *Catil. 3,15: supplicatio dis immortalibus pro singulari eorum merito meo nomine decreta est, quod mihi primum post hanc urbem conditam togato contigit* (cfr. *Catil. 4,10; Sull. 85; Pis. 6; fam. XV 4,11*): l'unica corona che Cicerone dichiara d'aver meritato in quell'occasione è quella *civica*, assai meno onorifica e fatta di foglie di quercia (*Pis. 6*). Va inoltre osservato che, nascosta entro il naturale andamento della *fabula*, nell'espressione *mox ingressus curiam superum et in Iovis gratulatus est se venisse conspectum* si nasconde un'ulteriore malizia di Marziano: perché a Cicerone, tra gli altri atti di autocelebrazione, era rimproverato anche il vanto, sempre in relazione alla congiura di Catilina,

Interea sonuere tubae raucusque per aethram	1
cantus et ignoto caelum clangore remugit.	2
Turbati expavere dei vulgusque minorum	3

1-2. *Interea sonuere tubae* riprende l'*insonuere tubae* che appare, ad inizio di verso, in Lucan. I 578 e Sil. XII 181 (qui accompagnato, nel verso seguente, da *raucoque tumultu*); *raucusque* [...] *cantus* riecheggia Verg. *Aen.* VIII 2 *rauco strepuere cornua cantu*; *per aethram* è clausola frequente di Avieno nella sua traduzione di Arato (mentre in Germ. *Arat.* fr. 4,64 appare come emendazione di Grotius, non più accolta però dagli ultimi editori); *caelum clangore remugit* condensa reminiscenze di vari passi virgiliani (*Aen.* IX 503-504. *at tuba terribilem sonitum* [...] / *inrepuuit, sequitur clamor caelumque remugit*; VIII 526 *tubae mugire per aethera clangor*; forse IV 668, dove parte della tradizione reca *resonat magnis clangoribus aether*). I due versi forniscono così uno splendido esempio della tecnica poetica di Marziano (vd. *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii liber IX*, introd., trad. it. e comm. di L. Cristante, Antenore, Padova 1987, pp. 75ss.): che si potrebbe definire 'formulare', in quanto egli attinge alla sua memoria per formule, ossia per giunture, sintagmi, ritmemi, clausole, insomma per interi gruppi di parole già predisposti e pronti così a entrare nel suo esametro dattilico. Di conseguenza il rapporto di Marziano col repertorio della poesia precedente quasi mai si configura come intertestuale e solo di rado come allusivo a un preciso modello; ma si volge per lo più alla ricerca, interdiscorsiva, dei soli significanti dell'intera tradizione poetica. *interea*: come capita spesso, è difficile determinare l'esatto valore di questo avverbio (vd. O.W. Reinmuth, *Vergil's Use of interea, a Study of the Treatment of Contemporaneous Events in Roman Epic*, «The American Journal of Philology», 54 [1933], pp. 323-339; e, *contra*, T.E. Kinsey, *The Meaning of interea in Virgil's Aeneid*, «Glotta», 57 [1979], pp. 259-265; Id., *EV* II, Roma 1985, pp. 992-993). Esso potrebbe infatti indicare il passaggio a un nuovo argomento, ad apertura di libro, secondo il modello di Verg. *Aen.* V 1; X 1 e XI 1 (così M. Heckenkamp, *Die Rhetorik in De nuptiis Philologiae et Mercurii des Martiani Capella: Übersetzung und Kommentar* [Diss.], 2 voll., Universität Jena, Jena 2010, p. 105, che rinvia a *OLD*, s.v. 3 e a L. Löfstedt *TLL*

d'essere stato invitato da Giove a presenziare al concilio degli dèi: cfr. Ps. Sall. *in Tull.* 3 (*se Cicero dicit in concilio deorum immortalium fuisse*), 7 (*sed quid ego plura de tua insolentia commemorem? quem Minerva omnis artis edocuit, Iuppiter Optimus Maximus in concilio deorum admisit, Italia exulem humeris suis reportavit*) e soprattutto Quint. *inst.* XI 1,24 *in carminibus utinam pepercisset, quae non desierunt carpere maligni: 'cedant arma togae, concedat laurea linguae* [vd. *supra*] *et 'o fortunatam natam me consule Romam!' et Iovem illum a quo in concilium deorum advocatur, et Minervam quae artes eum edocuit* (Cic. *carm. frg.* 16-17 Blänsdorf = 5a Courtney = *de temporibus suis* 2 Soubiran).

Interea sonuere tubae raucusque per aethram	1
cantus et ignoto caelum clangore remugit.	2
Turbati expavere dei vulgusque minorum	3

VII 1, c. 2183.52ss.), in una sequenza temporale molto indebolita (vd. Vergil, *Aeneid* 10, introd., transl. and comm. by S.J. Harrison, Clarendon Press, Oxford 1991, p. 58). Ma appare più probabile che qui *interea*, in conformità con uno dei suoi significati più usuali, introduca un'azione che si svolge al tempo stesso dell'avvenimento narrato subito prima (alla fine cioè del libro IV), secondo l'esegesi di Remigio di Auxerre: «dum iussa est silere Dialectica» (p. 63,9 Lutz). Con ciò Marziano verrebbe a sottolineare lo stretto legame col libro precedente, ossia tra dialettica e retorica (vd. S. Grebe, *Martianus Capella*, De nuptiis Philologiae et Mercurii. *Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander*, De Gruyter, Stuttgart - Leipzig 1999, p. 720). *tubae*: in età imperiale la *tuba* è uno strumento costituito da un lungo tubo di bronzo o di ferro (circa 1,20 m), dritto, sottile, privo di fori e svasato all'estremità in forma di padiglione, fornito di un'imboccatura rimovibile di osso o di corno. Si può considerare l'antesignana della tromba moderna e con 'tromba' la si è appunto tradotta; ma nella forma è piuttosto assimilabile alla chiarina naturale (ossia senza pistoni), quale si può ancora vedere nelle varie rievocazioni in costumi d'epoca. Il suo impiego era prevalentemente militare; perciò è spesso menzionata nelle scene di battaglia dei poemi epici e finisce col diventare essa stessa metafora della poesia epica. La *tuba* era usata però anche in ambito religioso (cfr. G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Schippers, Amsterdam 1967, pp. 31ss.), come qui nel contesto di una cerimonia nuziale. Ma è soprattutto significativo che il suo suono accompagni l'ingresso di Retorica, dal momento che parte della tradizione equipara al suono della *tuba* la pratica d'una oratoria energica e vigorosa, chiara ed efficace: cfr. Fronto *ad M. Caes.* III 1, p. 35,21ss. v.d.H.² *ut qui scias eloquentiam Caesaris tubae similem esse debere, non tiliarum, in quibus minus est soni, plus difficultatis*; 17,3, p. 49,19ss. v.d.H.² *oratores veteres, quorum aut pauci aut praeter Catonem et Gracchum nemo tubam inflat; omnes autem mugiunt vel stridunt potius*; *ad M. Antonin.* 4,4, p. 148,11-12 v.d.H.² *at ubi Catonis et Sallustii et Tulli tuba exaudita est, trepidant et pavent et fugam frustra meditantur*; e ancora Prud. *Symm.* II 67-68; Sidon. *epist.* IV 3,10. Un aspetto, questo, già colto nel commento di Remigio: «Per tubas figurate pompae verborum artis rhetoricae intelliguntur vel accipiuntur. Non enim in silentio sicut Dialectica fit, sed in foro, in senatu, coram multis» (p. 63,9ss. Lutz). Non a caso la *tuba* ritornerà, messa espressamente in relazione con i *rhetores*, nella poesia conclusiva del libro (§ 566, v. 12). Sulla simbologia di questo strumento vd. M. Armisen-Marchetti, *La poetica tuba: sens et devenir d'une image dans la littérature latine*, «Pallas», 59 (2002), pp. 271-280; G. Marini, *La tromba di Frontone. Strumenti musicali a fiato e tipologie di eloquenza di età imperiale*, in G. Abbamonte - L. Miletto - L. Spina (a cura di), *Discorsi alla prova*,

Interea sonuere tubae raucusque per aethram	1
cantus et ignoto caelum clangore remugit.	2
Turbati expavere dei vulgusque minorum	3
caelicolum trepidat, causarum et nescia corda	4

Giannini, Napoli 2009, pp. 319-341; e, soprattutto, F. Berardi, *Note a margine di Front. p. 35, 19-23 v.d.H.²* (ad Marc. Caes. III 1), «Latinitas», n.s., 8 (2020), pp. 41-52, e Id., *Tuba rhetorica: storia di un'immagine fra tradizione letteraria ed epigrafica*, «Rationes rerum. Rivista di filologia e storia», 18 (2021), pp. 181-201. **raucusque [...]/cantus**: roco è talora il suono della *tuba* (cfr. Enn. ann. 519-520 Vahlen² = 485-486 Skutsch; Verg. georg. IV 71; Stat. Theb. III 708-709; Ps. Cypr. spect. 7), come τραχός può essere quello della σάλπιγξ (cfr. Poll. IV 85). La sua tipologia emerge chiaramente da Plin. nat. XI 269 *elephans citra nares ore ipso sternimento similem elidit sonum, per nares autem turbarum raucitati*. Per *cantus* come suono di strumenti musicali vd. H. Pöschel TLL III 294,62ss.; della *tuba*, in particolare, rr. 78ss. **aethram**: poetismo che offre una comoda clausola. Il suo uso, in origine piuttosto limitato, si fa più frequente nella latinità tarda (cfr. A. Lunelli, Aelius. *Storia di una parola poetica (Varia neoterica)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1969, p. 56 n. 99; Id., *EVI*, Roma 1984, p. 41). In Marziano ricorre altre sei volte (II 120 v. 1; 126 v. 38; 185 v. 6; VI 567 v. 8), delle quali solo due in prosa (VI 581 e 586). Servio spiegava (ad Aen. III 585): *sane aether est ipsum elementum, aethra vero splendor aetheris*; e questo valore luministico è ancora presente in alcune delle occorrenze marzianee; ma non in questa, dove *aethra* indica piuttosto l'aria attraverso la quale si diffonde il suono delle *tubae* (vd. *infra* la nota a *caelum [...]* *remugit*). **ignoto [...]** **clangore**: l'aggettivo rinvia a passi come Val. Fl. II 241 *ignotaeque implebant aethera vocis* e, più ancora, Sen. Oed. 733ss. *sonuit reflexo classicum cornu / lituusque adunco stridulos cantus / elisit aere ***** / non ante linguas agiles et ora / vocis ignotae clamore primum / hostico experti* (vd. O. Prinz TLL VII 1, c. 322,42ss.). *Clangor*, astratto di 'suono' onomatopeico e d'uso prevalentemente poetico, esprime in primo luogo il grido forte di alcune tipologie di uccelli (vd. L. Gamberale, *Il clangor del passero* (Cic. poet. fr.), «Rivista di cultura classica e medievale», 20 [1979] [= *Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi*, III], pp. 911-924); ma in seguito si specializza a indicare lo strepito di strumenti e in particolare, come qui, della *tuba* (vd. H. Hoppe TLL III 1262,68ss.). Che in questo passo ne condivida anche il valore metaforico è provato dalla sua ripresa nella poesia che chiude il libro: § 566,12ss. *tuba / clangore verso Tulliana percrepans / in castra abibis*; nonché dalle altre occorrenze del nome o del corrispettivo verbo in Marziano: II 122 v. 1 *rhetorico clangere syrmate* e VIII 809 *ac me [...]* *ensorio clangore superciliosior increpabas* (su cui vd. R. Schievenin, *Racconto, poetica modelli di Marziano Capella nell'episodio di Sileno*, «Museum Patavinum», 2 [1984], pp. 95-112, a p. 106 [= Id., *Nugis ignosce lectitans. Studi su Marziano Capella*, EUT, Trieste 2009, pp. 121-136, a p. 131]). La sonorità del termine è qui accentuata dall'allitterazione *caelum clangore*.

Interea sonuere tubae raucusque per aethram	1
cantus et ignoto caelum clangore remugit.	2
Turbati expavere dei vulgusque minorum	3
caelicolum trepidat, causarum et nescia corda	4
haerent et veteris renovantur crimina Phlegrae.	5

caelum [...] **remugit**: tra i vari modelli virgiliani segnalati nella nota di apertura, per la clausola del v. 2 (e non solo!) spicca Verg. *Aen.* III 503-504 *at tuba terribilem sonitum procul aere canoro / increpuit, sequitur clamor caelumque remugit*. Il verbo semplice *mugio*, onomatopeico per il muggito dei buoi, con valore traslato è detto anche di qualunque suono sordo e profondo, come qui quello della *tuba* (su di esso vd. in particolare M. Tartari Chersoni, *EV* III, Roma 1987, pp. 611-613); il preverbio *re-* aggiunge che tale suono si propaga nello spazio (cfr. *aere canoro* e, in Marziano, *per aethram*), e soprattutto che quella risonanza vaga e inquietante che l'accompagna persiste per un istante dopo di esso (vd. F.X.M.J. Roiron, *Étude sur l'imagination auditive de Virgile*, Leroux, Paris 1908, p. 516). Questo effetto d'eco è reso iconicamente dalla omofonia sillabica di *clangore remugit* (un fenomeno condannato, anzi ridicolizzato nella scuola di retorica – cfr. Quint. *inst.* IX 4,41 –, ma ben documentato per i suoi effetti stilistici nella poesia latina: vd. J. Korpanty, *Syllabische Homophonie in lateinischer Dichtung und Prosa*, «Hermes», 125 (1997), pp. 330-346. Marziano ne fa un uso assai parco nelle sue parti poetiche: solo a I 24 v. 4; II 122 v. 5; 193 v. 1; IX 908 v. 10, l'unico altro caso che presenta un analogo effetto iconico: vd. L. Cristante, *Martiani Capellae... liber IX*, p. 229).

3-4. Ancora una volta s'affolla il ricordo di più modelli: Verg. *Aen.* IX *turbati trepidare intus*; XII 268-269 *simul ingens clamor et omnes / turbati cunei calefactaque corda tumultu*; Stat. *Theb.* VII 485-486 *trepidi visam expavere manipuli / auditamque magis*. **turbati expavere**: il suono della tromba è φρικώδης, tale cioè da indurre trepidazione e paura (cfr. Plut. *Sull.* 14,5; Poll. IV 85); vd. l'ultimo passo di Frontone citato sopra, alla nota *tubae*. Il participio, poetico (in prosa prevalgono di gran lunga i composti *per-*, *con-*, *exturbati* ecc.), è stereotipo per i prodigi (vd. H. Kleinknecht, *Laokoon*, «Hermes», 79 [1944], pp. 66-111, a p. 70); mentre *expavere* è parola lunga in posizione enfatica nell'insolita struttura del verso (unica tra gli esametri di Marziano a presentare cesura di terzo trocheo e cesura efemimere non accompagnate da tritemimere: vd. F.O. Stange, *De re metrica Martiani Capellae* [Diss.], Lipsiae 1882, p. 16; A. Sundermeyer, *De re metrica et rhythmica Martiani Capellae* [Diss.], Marpurgi Cattorum 1910, p. 9; su questa tipologia cfr. N.-O. Nilsson, *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1952, pp. 69ss.). **dei vulgusque minorum / caelicolum**: il *-que* connettivo unifica le divinità in una sorta di endiadi, facendo di questo un caso ben diverso da I 43 *caelites ac deorum omnium populus*. In effetti a essere sbigottite e impaurite qui sono soltanto le divinità minori, ignare, a differenza degli altri dèi

Turbati expavere dei vulgusque minorum	3
caelicolum trepidat, causarum et nescia corda	4
haerent et veteris renovantur crimina Phlegrae.	5

del perché del suono delle *tubae*; come del resto chiarisce subito dopo lo stesso Marziano: *tunc Amnes Faunique, Pales, Ephialta, Napeae / respectant proceres nulloque assurgere motu / cernunt attoniti* (vv. 6-8); ribadendolo poi all'inizio del § 426 *dum talibus perturbatur multa terrestrium plebs deorum*. Si tratta appunto degli dèi terrestri, ossia dei dèmoni di cui Marziano parla in II 167 *ipsam quoque terram, qua hominibus invia est, referciunt longaevorum chori qui habitant silvas, nemora, lucos, lacus fontes ac fluvios, appellanturque Panes, Fauni, †Fones, Satyri, Silvani, Nymphae, Fatui Fatuaeque vel fantuae vel etiam Fanae, a quibus fana dicta quod soleant divinare. hi omnes post prolixum aevum moriuntur, ut homines, sed tamen et praesciendi et incursandi et nocendi habent praesentissimam potestatem* (su di essi vd. *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii liber secundus*, intr., trad. it. e comm. di L. Lenaz, Liviana, Padova 1975, pp. 92ss.; cfr. *Ov. met.* I 292-293 *sunt rustica numina numphae / Faunique Satyrique et monticolae Silvani*); e che vanno probabilmente identificati con gli *elementorum praesules* o *praesides* di I 62 e II 211. Lo stesso sbigottimento e la stessa paura è descritta in queste divinità all'entrata in scena di *Aritmetica*: VII 729 *quibus miraculis radiorum innumera repente multitudine prorumpente nonnulli tellustres silvicolaeque divi Herculem conspicati opinantes eam hydreo germine pullulare* (vd. M. Heckenkamp, *Die Rhetorik in De nuptiis...*, p. 105). Ciò concorda con quanto degli dèi minori dice G. Moretti, *Coscienza di genere ed evoluzione del genere: note preliminari sulla satira menippea e le sue trasformazioni fra letteratura antica e tardoantica*, in P. Gatti - L. De Finis (a cura di), *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, Università degli Studi di Trento, Trento 1998 (Labirinti, 33), pp. 123-154, a p. 145: «[Essi] formano un pubblico a sé, scalpitante, ingenuo, emotivo, pronto allo stupore quanto alla noia e, sul piano metadiegetico, altrettanto pronto a fornire quegli spunti satirici alla narrazione marziana destinati a risvegliare l'interesse e a riaccendere l'attenzione del pubblico reale del *De nuptiis*» (cfr. anche Ead., *Allegorie di Rhetorica*, pp. 162-163). A tale proposito va subito osservata l'ironia dell'impiego di *caelicolae*, ossia *caelum colentes* e quindi sinonimo solenne per *di superi*, a indicare quelli che sono invece *terrestres dei* ovvero *tellustres silvicolaeque divi*. **causarum et nescia corda**: cfr. v. 2 *ignoto [...] clangore*. Per la posposizione di *et*, frequente nella lingua poetica, vd. C. Valeri Flacci *Argonauticon liber VII*, a cura di A. Perutelli, Le Monnier, Firenze 1997, p. 218 (con ulteriore bibliografia). Il cuore è qui evidentemente la sede dell'*animus* intellettuale. «L'autore impiega qui il motivo, presente anche in Apuleio, dell'ignoranza come fonte di timore» (M. Bovey, *Disciplinae cyclicae...*, p. 192 n. 4). Il fatto che le divinità minori, inconsapevoli di quanto sta effettivamente avvenendo, avvertano il suono delle *tubae* e il rimbombare del cielo

Turbati expavere dei vulgusque minorum	3
caelicolum trepidat, causarum et nescia corda	4
haerent et veteris renovantur crimina Phlegrae.	5

come indizi d'un attacco e di una minaccia agli dèi (vd. *infra*) «risulta analogo a quanto avviene all'inizio del libro settimo [§ 729], dove i raggi di luce che si irraggiano in progressione geometrica dal volto di *Arithmetica* verranno percepiti come un *monstrum* simile all'Idra di Lerna, per combattere il quale si pensa di chiamare Ercole in soccorso» (G. Moretti, *Allegorie di Rhetorica*, p. 163).

5. haerent: il verbo esprime la reazione di stupore paralizzante al suono terribile delle *tubae*. Cfr. Verg. *Aen.* III 597 *paulum aspectu conterritus haesit*; V 529 *attonitis haesere animis*; XI 699 *subitoque aspectu territus haesit*; forse, più legato all'impressione acustica, VI 559 *strepituque exterritus hausit* (ma il passo è controverso; vd. Virgil, *Aeneid* 6, comm. by N. Horsfall, De Gruyter, Berlin - Boston 2013, p. 396). Anche l'immagine del cuore o dell'*animus* paralizzato dalla paura è topica, sebbene altrove la si esprima per lo più col più espressivo *gelari*: vd. Lucan. VII 339-340 *stat corde gelato / attonitus*; Stat. *Theb.* II 544 *tunc horrere comae sanguisque in corda gelari*; Iuv. 6,95-96 *timent pauidoque gelantur / pectore*. **veteris renovantur crimina Phlegrae:** *Phlegra*, l'antico nome di Pallene, la penisola occidentale della Calcidica, è lo scenario della Gigantomachia: cfr. VI 655 *ibi* [ossia nella regione tra la Macedonia e la Tracia] *Phlegra, nunc civitas, tum Gigantum proeliorumque immanium temeritate famosa* (sulla regione e sulla localizzazione della Gigantomachia vd. l'elenco delle fonti in: J. Ilberg in W.H. Roscher, *Lexikon* I 2, Leipzig 1890, cc. 1648ss.; O. Waser, *RE*, Suppl. III, 1918, cc. 661ss.; E. Oberhammer, *RE*, XX I, 1941, cc. 264-265). Il passo è di controversa interpretazione. Probabilmente Marziano vuol dire che gli dèi minori, nella loro ignoranza, sono tanto spaventati da attivare il ricordo (*renovare*: di qui *veteris* [...] *Phlegrae*) dei Giganti, temendo che questi possano rinnovare il loro empio assalto all'Olimpo («*crimina id est bella contra deos*», Remigius, p. 63,27 Lutz). H.T. Susius (apud J. Gurlitt, *Animadversionum ad auctores veteres particula quarta, ex officini Schnibesia, Hamburgi* 1815, p. 9) suggeriva di emendare in *horrent ne veteris renoventur crimina Phlegrae*, dando a *renovari* il suo significato più usuale. «Speciosa conjectura» – chiosava U.F. Kopp, *De nuptiis...*, p. 383 – «at neutiquam veras»; tanto più che il costrutto *horreo ne* è raro e solo prosastico (cfr. W. Ehlers, *TLL* VI 3, c. 2981,52ss.). Dal canto suo Navarro Antolín (in Marciano Mineo Félix Capela, *Las Nupcias de Filología y Mercurio*) emenda in *renovant discrimina*, attribuendo a Marziano due tessere virgiliane (*Aen.* I 204 *per tot discrimina rerum*; II 3 *renovare dolorem*). Meno condivisibile l'opinione di chi (per es. W.H. Stahl - R. Johnson - E.L. Burge, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, Columbia University Press, New York - London 1971-1977, II, p. 155 n. 4 e M. Bovey, *Disciplinae cyclicae...*, p. 193) intende *crimina* come le accuse indirizzate dai Giganti agli dèi, colpevoli di crudeltà nei loro confronti.

haerent et veteris renovantur crimina Phlegrae.	5
Tunc Amnes Fauniquae, Pales, Ephialta, Napeae	6
respectant proceres nulloque assurgere motu	7
cernunt attoniti vicibusque alterna profantes	8

6. Amnes [...] *Napeae*: vd., *supra*, la nota a *dei vulgusque minorum / caelicolum*. Per questo elenco di divinità minori Marziano aveva a disposizione svariati modelli, a partire dal proemio delle *Georgiche* virgiliane (I 5-23). Cfr. soprattutto Verg. *georg.* II 493-494. *fortunatus et ille deos qui novit agrestis / Panaque Silvanumque senem Nymphasque sorores*; Ov. *Ib.* 81-82 *vos quoque, plebs superum, Fauni Satyrique Laresque / Fluminaque et nymphae semideumque genus*; met. I 192-193 *sunt mihi semidei, sunt, rustica numina, nymphae / Fauniquae Satyrique et monticolae Silvani*. **Amnes**: cfr. Val. Fl. I 105-106 *canunt manifesto in lumine Fauni / silvarumque deae atque elatis cornibus Amnes*; Claud. *rapt. Pros.* III 14-17 *nec non et senibus fluviis concessa sedendi / gloria; plebeio stat cetera more iuventus, / mille amnes. liquidis incumbunt patribus udae / Naides et taciti mirantur sidera Fauni*; vd., inoltre, il passo sopra citato dell'*Ibis*. **Fauniquae**: divinità dei campi e dei boschi, spesso identificate con i greci Πᾶνες e associate alle Ninfe. Nel pantheon romano esse occupano un posto distinto da quello dell'arcaico dio indigeno *Faunus*, che Marziano cita a IX 906. Si vedano *The Annals of Q. Ennius*, edited with Introduction and Commentary by O. Skutsch, Clarendon Press, Oxford 1985, pp. 371-372 (*ad Enn. ann.* 207) e Virgil, *Georgics*, edited with a Commentary by R.A.B. Mynors, Oxford University Press, Oxford 1990, p. 5 (*ad Verg. georg.* I 10). **Pales**: cfr. I 50 *vos quoque, Iovis filii, Pales et Favor*. In realtà, come divinità pastorale la religione romana conosceva soltanto una, o meglio due *Pales*, entrambe femminili (vd. G. Dumézil, *Les deux Palès*, «Revue des Études latines», 40 [1962], pp. 109-117; Id., *La religione romana arcaica. Con una appendice su La religione degli Etruschi*, trad. it. di F. Jesi, Rizzoli, Milano 1977 [= Paris 1974⁴], pp. 333-334; A. Lunelli, *Le due Pales (schol. Verg. Veron. Georg. III 1)*, «Maia», 55 [2003], pp. 99-103). Il dio maschile di Marziano è probabilmente frutto d'un restauro erudito sulla scorta di dottrina etrusca (vd. C. Thulin, *Die Götter des Martianus Capella und der Bronzeleber von Piacenza*, Töpelmann, Gieszen 1906, p. 51; G. Capdeville, *Les dieux de Martianus Capella*, «Revue de l'histoire des religions», 213 [1996], pp. 251-299, a p. 285); cfr. Arnob. *nat.* III 40 *Caesius et ipse eas [scil. disciplinas Etruscas] sequens Fortunam arbitratur et Cererem, Genium Ioviale ac Palem, sed non illam feminam, quam vulgaritas accipit, sed masculini nescioquem generis ministrum Iovis ac vilicum*; Serv. auct. *Aen.* II 325 *Tusci Penates Cererem et palem et Fortunam dicunt*; Serv. *georg.* III 1 *hanc Vergilius genere feminini appellat, alii, inter quos Varro, masculino genere, ut 'hic Pales'*. **Ephialta**: ossia *Incubus*. Probabilmente Marziano lo identifica con Pan o *Faunus*: cfr. Artemid. II 37 ὁ δὲ Ἐφιάλτης ὁ αὐτὸς εἶναι τῷ Πανὶ νενόμισται e, soprattutto, Serv. *Aen.* VI 775 'castrum Inui', *id est Panos, qui illic colitur. Inuus autem latine*

Tunc Amnes Faunisque, Pales, Ephialta, Napeae	6
respectant proceres nulloque assurgere motu	7
cernunt attoniti vicibusque alterna profantes	8
mirantur placidam per pectora sacra quietem.	9
Tum primum posita Silvanus forte cupresso	10

appellatur, Graece Πᾶν: item Ἐφιάλτης Graece, latine Incubo: idem Faunus, idem fatuus, Fatuclus. dicitur autem Inuus ab ineundo passim cum omnibus animalibus, unde et Incubo dicitur. **Napeae:** ricordate anche a IX 903. C'è molta confusione circa la natura di queste ninfe, interpretate come divinità ora delle fonti (Serv. *Aen.* I 500) ora degli *arva* (Prob. *ad Verg. georg.* IV 535) oppure assimilate senz'altro alle Driadi, le ninfe dei boschi (Serv. *georg.* IV 535; *Schol. Stat. Theb.* IV 254; *Myth. Vat.* II 50 *Dryades Napeae: virgultorum et florum*). In realtà si tratta delle ninfe delle valli boschive (cfr. Serv. *auct. georg.* IV 535 *'napeas' nemorum nymphas; νάπας enim Graeci dicunt nemora*), e quindi in sostanza di una specializzazione delle Driadi. Nel mondo greco-latino esse appaiono attestate per la prima volta in Verg. *georg.* IV 535, che attinge probabilmente a poesia ellenistica (cfr. Aelian. *nat. anim.* VII 2 ὑλαίοις τισὶ θεοῖς καὶ ναπαίοις; VI 42). In seguito compaiono solo di rado: in Stat. *Theb.* IV 254; IX 386; Colum. X 263-264 *nunc vos Pegasidum comites Acheloidas oro / Maenaiosque chorus Dryadum nymphasque Napeas*; Prud. *c. Symm.* I 301-303 *vel Neptunum vocitantes / Oceanum, vel cyaneas cava flumina Nymphas, / vel silvas Dryadas, vel devia rura Napeas*.

7. respectant: il verbo ritorna al v. 16. **proceres:** in questo senso solo qui in Marziano; altrove gli *dei superi* sono detti *potissimi* (I 3; 41-42), *primates* (I 69), *senatores deorum* (I 41). Il sostantivo indica in origine il ruolo preminente (cfr. Serv. *Aen.* I 740 *ideo secundum Varronem principes civitatis dicuntur, quia eminent in ea*) e quindi è spesso impiegato per designare i membri del senato, con cui nell'immaginario romano sono assimilate le riunioni divine di carattere plenario (sul tema vd. A. Barchiesi, «*Senatus consultum de Lycaone*». *Concili degli dèi e immaginazione politica nelle Metamorfosi di Ovidio*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 61 [2009], pp. 117-145, con ulteriore bibliografia). In epoca tardoantica con esso si designano anche le divinità pagane oppure gli angeli e i santi cristiani, in quanto facenti parte del senato celeste: Claud. *rapt. Pros.* III 10-11 *tractum proceres tenere secundum / aequorei*; Aug. *civ.* VI 1 p. 245,21ss. D.-K. *nullus deus ex illa turba vel quasi plebeiorum vel quasi procerum deorum*; VII 2 p. 275,3ss. D.-K. *et nimium multi plus praestant, cum sint ignobilissimi [scil. dei], quam illi tot proceres et selecti*; Sedul. *carm. pasch.* 2,218 *caelicolae adstant proceres*. Cfr. T. Vestergaard *TLL* X 2, c. 1517,31ss.; J. Doignon, «*Procer*» *titre donné à saint Martin dans une inscription gallo-romaine de Vienne*, in *Saint Martin et son temps. Mémoires du XVI^e centenaire des débuts du monachisme en Gaule 361-1961*, Herder, Roma 1961, pp. 151-158. **nulloque assurgere motu:** «*id est nullo modo perturbari vel commoveri*» (Remigius, p. 64,5 Lutz).

Tunc Amnes Fauniquae, Pales, Ephialta, Napeae	6
respectant proceres nulloque assurgere motu	7
cernunt attoniti vicibusque alterna profantes	8
mirantur placidam per pectora sacra quietem.	9
Tum primum posita Silvanus forte cupresso	10
percitus ac trepidans dextram tendebat inermem,	11
Deliacos poscens arcus atque Herculis arma.	12

assurgere [...] / **8. cernunt:** cfr. Germ. *Arat.* 494; Manil. I 424-425 (*assurgere [...]* / *cerneret*). **vicibusque alterna profantes:** espressione ricercata e ridondante: sarebbe bastato *vicibusque* o *alternisque*; e l'accusativo dell'oggetto è raro con *profari*. Questo verbo, particolarmente adatto ai discorsi tra divinità (vd. M. Bettini, *Weighty Words, Suspect Speech: Fari in Roman Culture*, «*Arethusa*», 41 [2008], pp. 313-375, alle pp. 316-317 n. 7), è d'uso prevalentemente poetico e, al participio presente, ricorre altrove solo in Petron. 89 v. 4 *Delio profante* e, sostantivato, in Paul. Nol. *epist.* 16,4. Marziano poteva avere presenti passi come Manil. II 154 *alternant genus et vicibus variantur in orbem* o Stat. *Theb.* XII 47 *vicibusque datis alterna gementes*.

9. mirantur [...] **quietem:** cfr. Remigius, p. 64,8 Lutz: «Ipsi turbati mirabantur cum viderent maiores deos non turbari». Del modello di Verg. *Aen.* I 691 *placidam per membra quietem* (più che di IV 5 *nec placidam membris dat cura quietem*), Marziano, in funzione dell'allitterazione, sostituisce *per membra* col meno frequente, sebbene ampiamente attestato, *per pectora* e gli aggiunge *sacra* ricreando la 'iunctura' di Lucan. IX 561.

10. tum primum: Marziano preferisce *tunc* (cfr., per es., v. 6); anzi questo è l'unico caso in cui nelle parti in versi egli impiega *tum*. Ciò spiega perché nelle edizioni anteriori a Halm qui compaia appunto *tunc*. Ma in questa duplice indicazione temporale in poesia è più frequente *tum* (cfr. J.F. Gaertner, *Tum und tunc in der augusteinschen Dichtersprache*, «*Rheinisches Museum*», 150 [2007], pp. 211-224, a p. 223). **posita Silvanus [...]** **cupresso:** in una scena comica Silvano, antico dio italico delle *silvae* (e quindi appartenente al *vulgus minorum caelicolum*, vd. *supra* ai vv. 3ss.), per la paura lascia cadere il ramoscello di cipresso (*cupresso* è detto per sineddoche) che teneva in mano: cfr. Verg. *georg.* I 20 *et teneram ab radice ferens, Silvane, cupressum* con la nota ad l. di Servio: *Silvanus deus est silvarum. hic amavit puerum Cyparissum nomine, qui habebat mansuetissimam cervam. hanc cum Silvanus nescius occidisset, puer est extinctus dolore: quem amator deus in cupressum arborem nominis eius vertit, quam pro solacio portare dicitur* (vd. anche Serv. *Aen.* III 680; per altre versioni dello stesso mito vd. A. Cameron, *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford University Press, Oxford 2004, p. 186 e Ovidio, *Metamorfosi*, V. *Libri X-XII*, a cura di J.D. Reed, Fondazione Valla - Mondadori, Milano 2004, p. 190 ad Ov. *met.* X 106-142). Su questa divinità si veda la bibliografia in F. Trisoglio, *EV IV*, Roma 1988, p. 854; sulla sua iconografia A.M. Nagy, *LIMC VII 1*, pp. 763-773. Per l'ablativo assoluto è probabile che

Tum primum posita Silvanus forte cupresso	10
percitus ac trepidans dextram tendebat inermem,	11
Deliacos poscens arcus atque Herculis arma.	12
Portuni trifidam suspirans flagitat hastam;	13
Gradivi frameam non ausus poscere, falcem	14
Saturni bello suetus disquirit agresti,	15
diffidensque sui respectat tela Tonantis.	16

Marziano avesse presente Iuv. 13,39 (vd., *infra*, ai vv. 14-15). Questa immagine di Silvano può forse ricordare quella di Ismeno in Stat. *Theb.* IX 407-410, il quale, uditi di lontano i lamenti e i gemiti della figlia, sbigottito lascia cadere dalle mani un grande pino. **forte**: in collegamento con *tum primum* sottolinea la linea temporale, circostanziale, della narrazione (vd. J.R. Urizar Salinas, *Análisis funcional de la forma latina forte*, «Revista de la Sociedad Española de Lingüística», 42 [2012], pp. 153-179, alle pp. 167-168).

11. percitus ac trepidans: cfr. Apul. *met.* III 21 *percita Photis ac satis trepida*; IX 2 *puer mobili ac trepida facie percitus* (cfr. C. Morelli, *Quaestiones in Martianum Capellam*, «Studi italiani di filologia classica», 17 [1909], pp. 231-264, a p. 259). **dextram tendebat inermem**: ricalca Verg. *Aen.* XII 311; ma l'espressione è formulare in Virgilio (cfr. XI 414 *dextras tendamus inertis*, nella stessa posizione; 672 *dextram labenti tendit inermem*; e anche I 487 *tendentemque manus Priamum conspexit inermis*).

12.-16. Per questa enumerazione delle armi divine Marziano aveva a disposizione parecchi modelli (per es. Ov. *am.* III 3,27-30; Priap. 20; Lucan. VII 145-150); e soprattutto Iuv. 13,78-83 *per Solis radios Tarpeiaque fulmina iurat / et Martis frameam et Cirrhaei spicula vatis, / per calamos venatricis pharetramque puellae / perque tuum, pater Aegaei Neptune, tridentem, / addit et Herculeos arcus hastamque Minervae, / quidquid habent telorum armamentaria caeli* (vd. D. Giunio Giovenale, *Satira XIII*, a cura di F. Ficca, Loffredo, Napoli 2009, pp. 84ss.).

12. Deliacos: l'aggettivo è corrotto in tutta la tradizione (come si rileva anche dai commentatori medievali). La forma emendata compare ai margini dei codici B (Bamberg, Staatsbibliothek, *Class.* 39) e Y (Troyes, Médiathèque, 1372), e venne poi proposta indipendentemente da Bentley (in una chiosa sulla sua copia di Marziano: cfr. A. Stachelscheid, *Bentleys Emendationen von Marcianus Capella*, «Rheinisches Museum», 36 [1881], pp. 157-158, a p. 158) e Oudendorp (*Appuleii Metamorphoseon libri XI cum notis integris...*, van der Eyk et Vygh, Lugduni Batavorum 1786, p. 352), per essere infine recepita nelle edizioni di Marziano a partire da U.F. Kopp, *De nuptiis... Deliacus* – il plurale è poetico – appare riferito ad Apollo, il dio arciere per eccellenza (vd. V. Lambrinudakis - P. Bruneau, *LIMC* II 1, p. 184), solo in Marziano (cfr. F. Reisch *TLL Onom.* III 90,37), che lo impiega anche in I 24 v. 8 *Deliaco [...] fatu*; 39 *Deliacis vocibus*; IX 924 *Deliacam citharam*. La forma aggettivale più comune, *Delius*, ricorre in lui solo sostantivata, per indicare il dio.

Deliacos poscens arcus atque Hercules arma.	12
Portuni trifidam suspirans flagitat hastam;	13
Gradivi frameam non ausus poscere, falcem	14
Saturni bello suetus disquirat agresti,	15
diffidensque sui respectat tela Tonantis.	16

Herculis arma: come in Verg. *Aen.* X 319 e Priap. 20,5 *Herculis armata est invicti dextera clava*, la clava, tradizionale attributo del dio (cfr. A. Furtwängler, in W.H. Roscher, *Lexikon I*, Leipzig 1884-1890, cc. 2138-2139 e 2147; Vergil, *Aeneid* 10, ed. S.J. Harrison, p. 157; J. Boardman, *LIMC* IV 1, p. 729). Ma la 'iunctura' ricorre anche altrove (cfr. Verg. *Aen.* V 410; Sen. *Troad.* 731; Val. Fl. III 673; V 115 e 130), spesso in clausola e riferita ad armi diverse.

13. Portuni trifidam [...] hastam: *Portunus* è un dio arcaico romano, patrono del passaggio attraverso l'acqua (cfr. Schol. Veron. *Aen.* V 241 *por<tuum porta>rumque praeses*); col tempo trasformatosi in dio marino, spesso identificato con Palemone, il mitico figlio di Ino (cfr., per es., Ov. *fast.* VI 546-547). Ma la presenza di una siffatta divinità minore appare incongrua in questo catalogo, come lo era anche in I 4, l'altro passo in cui ricorre in Marziano. In quest'ultimo sembra compiersi piuttosto l'identificazione con Nettuno (cfr. Martino di Laon = Dunchad, p. 38,11 Lutz; Remigius, p. 64,22 L.; vd. F. Caruso, *LIMC* VII 1, 444; G. Moretti, *Allegorie di Rhetorica*, p. 164 n. 13), come suggerito dal confronto con Val. Fl. I 641-642 *cum subitus trifida Neptunus in hasta / caeruleum fundo caput extulit* (e Claud. *rapt. Pros.* II 181 *trifida Neptunus cuspidem*): identificazione, del resto, già preparata da passi come Cic. *nat. deor.* II 66 *datum est igitur Neptuno alterum, Iovis ut volumus fratri, maritimum omne regnum, nomenque productum ut Portunus a porta sic Neptunus a nando, paulum primis litteris immutatis* e Apul. *met.* IV 31 *adsunt Nerei filiae chorum canentes et Portunus caeruleis barbis hispidus et grauis piscoso sinu Salacia et auriga parvulus delphini Palaemon* (dove *Portunus*, vecchio come di rado appare nell'iconografia, è espressamente distinto da Palemone); e forse dalla stessa presentazione di Verg. *Aen.* V 241 *pater ipse manu magna Portunus*. Su questa divinità vd. E. Vikela - R. Vollkommer, *LIMC* IV, pp. 437-444; F. Diosono, *La porta e il porto. Il culto di Portunus nella Roma arcaica e repubblicana*, in V. Gasparini (a cura di), *Vestigia. Miscellanea di studi storico-religiosi in onore di Filippo Coarelli nel suo 80° anniversario*, Steiner, Stuttgart 2016, pp. 81-98, spec. p. 92. **suspirans flagitat:** il primo verbo è appropriato a un'espressione di desiderio; quanto a *flagitat*, assolve una funzione di *variatio* tra il *poscens* del v. 12 e il *poscere* del v. 14.

14. Gradivi frameam: riprende *et Martis frameam* di Iuv. 13,79 (vd. *supra*). Già nel modello l'espressione è singolare, sia per l'impiego del termine non poetico *framea* (in poesia attestato ancora solo in Prud. *psych.* 325), sia perché attribuisce al dio romano della guerra un'arma appartenente a popoli stranieri (cfr. Tac. *Germ.* 6,1 *hastas vel ipsorum vocabulo frameas gerunt angusto et brevi ferro*; sull'incerta etimologia di questo sostantivo germanico vd. G. Must,

Portuni trifidam suspirans flagitat hastam;	13
Gradiui frameam non ausus poscere, falcem	14
Saturni bello suetus disquirit agresti,	15
diffidensque sui respectat tela Tonantis.	16

The Origin of framea, «Language», 34 [1958], pp. 364-366, e H. Krahe, *Zu germ.-lat. framea*, «Indogermanische Forschungen», 70 [1965], pp. 50-52; per un analogo accostamento di termini riferiti a culture diverse basti rinviare a Hor. *carm.* I 1,35 *lyricis vatibus*). Marziano, da parte sua, accentua tale aspetto, in chiave parodica, sostituendo il nome del dio con un epiteto come *Gradi-vus*, dal forte colorito epico (il termine ricorre ancora a I 4; II 210; mentre in I 82 Marziano ne propone una etimologia, vd. L. Cristante, *Glosse come forma del testo nel De nuptiis Philologiae et Mercurii di Marziano Capella*, «Voces», 21 [2010], pp. 69-87, a p. 73). **non ausus poscere**: il sintagma riprende Verg. *Aen.* XII 350 *ausus Pelidae pretium sibi poscere currus* (cfr. anche Ov. *am.* I 7,10 *ausus in arcanas poscere tela deas?*). Ma al contrario dell'eroe di Virgilio, Silvano non manifesta alcuna *hybris*; anzi, come osserva Remigio (p. 64,26-27 Lutz), «rusticus» qual era «non audebat Martis arma, qui est deus bellorum potentissimus, postulare».

falcem / 15. Saturni [...] **agresti**: cfr. Iuv. 13,38ss. *priusquam / sumeret agrestem posito diademate falcem / Saturnus fugiens*. La falce, simbolo dell'agricoltura (cfr. Virgil, *Georgics*, ed. R.A.B. Mynors, p. 32), è consueto attributo di Saturno (cfr. K. Wulff *TLL* VI 1, c. 205,73ss.), qui visto nella sua originaria figura di antica divinità agricola italica. L'immagine sarà ripresa da Marziano nella chiusa del libro: § 566 v. 11 *Silvane, falcem cum petis Saturniam*. **bello [...]** **agresti**: forse nella memoria di Marziano affiora il ricordo di Verg. *Aen.* VII 482 *causa fuit belloque animos accendit agrestis*. **disquirit**: questo verbo, dopo aver fatto la sua comparsa in Hor. *sat.* II 2,7, non è più attestato fino ad Arnobio; e rimane comunque raro. Ma in Marziano appare di frequente (12 volte, di cui 4 nel I. V; vd. L. Cristante, *Martiani Capellae... liber IX*, p. 192); anche se solo qui col valore di 'cercare (per ottenere)'.

16. diffidensque sui: intende bene Martino di Laon = Dunchad, p. 38,16 Lutz: «desperans de sua salute». Per questo raro uso aggettivale accompagnato da genitivo cfr. Itin. Alex. [52] 116 *iam regem sui recipiunt diffidentem* e Symm. *epist.* 1,88 (vd. A. Gudeman *TLL* V 1, c. 1102,68ss.). **respectat tela Tonantis**: per il verbo e l'allitterazione bimembre in clausola Marziano può aver avuto presente Verg. *Aen.* XI 630 *respectant terga tegentes* (e la consueta collocazione di *Tonantis* in chiusa di esametro). I *tela* di Giove sono le folgori; ma il passo rivela il suo giusto significato se messo a confronto col § 427, dove di Retorica si dice: *haec cum in progressu arma concusserat, velut fulgoreae nubis fragore colliso bombis dissultantibus fracta diceret crepitare tonitrua; denique creditum, quod instar Iovis eadem posset etiam fulmina iaculari* (vd. M. Beller, *Iupiter Tonans. Studien zur Darstellung der Macht in der Poesie*, Winter, Heidelberg 1979, pp. 153-154).

ANDREA COMBONI

MUSICI E CANTORI VERONESI
IN UN SONETTO DI PRIMO CINQUECENTO

L'introduzione e la diffusione della stampa a caratteri mobili non provocano, com'è noto, la scomparsa dei libri di poesia manoscritti. Questi possono presentarsi nella veste di libri d'autore (che raccolgono componimenti di un solo poeta) o in quella di libri miscellanei o antologici (che raccolgono rime di più autori). L'esplorazione di una antologia poetica manoscritta quattrocentesca può sempre riservare impreviste e gradite sorprese dal momento che molte, per non dire moltissime, sono le miscellanee, in particolare del tardo Quattrocento e primo Cinquecento, che attendono di essere studiate e illustrate compiutamente. Il più delle volte, infatti, tali manoscritti vengono presi in considerazione soltanto in modo parziale, vale a dire come testimoni delle rime dell'autore di cui si sta facendo il censimento in vista della preparazione di un'edizione critica. Il loro più frequente destino è, così, quello di finire, debitamente siglati e, come si è soliti dire, corredati da una breve descrizione, all'interno di quell'elenco un po' asettico e notarile delle testimonianze manoscritte censite che apre la nota al testo delle edizioni critiche. La valutazione del singolo testimone è quasi sempre tutta interna alla tradizione delle rime dell'autore oggetto di studio e non deriva anche da un'attenta analisi dell'intero contenuto del codice. Il punto di vista di colui che ha allestito o fatto allestire queste raccolte di rime viene

di fatto trascurato: ci si preclude, in tal modo, la possibilità di una più completa valutazione proprio dei singoli testi per i quali si prendono in considerazione queste antologie. Le raccolte poetiche miscellanee, insomma, interessano solo in quanto collettori di rime di questo o di quell'autore e non in quanto 'libri di poesia' con una propria identità culturale, con una propria storia, con una propria struttura.

È questo il caso della miscellanea di rime in volgare contenuta nel ms. Vat. lat. 13704, databile ai primi decenni del XVI secolo. Il manoscritto in questione, segnalato da Paul Oskar Kristeller nel secondo volume dell'*Iter italicum*,¹ è stato utilizzato (e sommariamente descritto) da Tania Basile e Jean-Jacques Marchand per l'edizione critica delle *Rime* di Antonio Tebaldeo² e da Antonio Rossi per le edizioni degli *Strambotti* e delle altre rime di Serafino Aquilano.³ È stato, inoltre, citato in diversi studi dedicati alla lirica volgare quattro-cinquecentesca.⁴

¹ P.O. Kristeller, *Iter italicum*, II, The Warburg Institute - Brill, London - Leiden 1967, p. 388. Il manoscritto, prima dell'ingresso nella Biblioteca Vaticana, era conservato nella biblioteca del monastero camaldolese di San Michele di Murano, cfr. M. Buonocore, *Fonti per la storia camaldolese nella Biblioteca Vaticana. Avvio ad un censimento*, in L. Martinoli - U. Fossa (a cura di), *Le fonti per la storia camaldolese nelle Biblioteche Italiane e nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma 2015 (Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, 19), pp. 41-61, a p. 43.

² Antonio Tebaldeo, *Rime*, I. *Introduzione*, a cura di T. Basile e J.-J. Marchand, Panini, Modena 1989 (Istituto di Studi Rinascimentali - Ferrara. Testi, 17), pp. 82-83; Id., *Rime della vulgata*, a cura di T. Basile, II.1. *Testi*, Modena, Panini 1992, pp. 141-142, 157, 218, 268, 277, 547; Id., *Rime estravaganti*, a cura di J.-J. Marchand, III.1. *Ultima silloge per Isabella d'Este*, Modena, Panini 1992, pp. 75-76, 110, 116; Id., *Rime estravaganti*, a cura di J.-J. Marchand, III.2. *Altre rime estravaganti. Stanze. Abbozzi autografi. Rime dubbie*, Modena, Panini 1992, pp. 967-973, 1153, 1167.

³ Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, Parma 2002, pp. 346, 453, 455-456, 474, 488-489, 500, 503-504, 505, 507, 508-509, 517, 522; Id., *Sonetti e altre rime*, a cura di A. Rossi, Bulzoni, Roma 2005, pp. 449, 463, 538, 539, 543, 547, 565-566, 568-569, 572-573.

⁴ A. Rossi, «*Opera noua composta per diuersi auctori*». *Un'antologia del 1502*, in M. Santagata - A. Quondam (a cura di), *Il libro di poesia dal copista*

Il Vat. lat. 13704 [= VL] è un manoscritto cartaceo che misura 162 x 115 mm, composto attualmente da 113 carte, precedute e seguite da una carta bianca di guardia. Sono presenti due numerazioni «poste sul recto a destra: in basso una moderna e regolare con numeratore, in alto una antica e irregolare, sia nella continuità, sia nell'alternanza e spesso nella fusione tra numeri arabi e romani, per cui si trovano scritti numeri come X6 per 16 e in modo analogo X7, X8, X9, XX3, XX5, XX6, XX7, XX8 e XX9, accanto però a XIII, XIIIII, XV, XXI, XXII, XXIII, XXXIII, XXXIIIII, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII e alle rimanenti carte numerate coi numeri arabi». ⁵ La scrittura è opera di più mani (almeno tre o quattro), con vari cambi di penna e di inchiostro: dati questi che documentano una «discreta eterogeneità delle fasi di formazione» ⁶ di questa silloge amatoriale.

VL contiene 135 componimenti poetici in volgare, in massima parte adespoti: gli unici nomi presenti sono, infatti, quelli di «Seraphinus» (c. 9r) e «Michael pesentus» (c. 92v). ⁷ Dal punto di

al tipografo, Panini, Modena 1989 (Istituto di Studi Rinascimentali - Ferrara. Testi, 3), p. 161; F.F. Minetti, *Il «lume proclive» di fra' Gasparino Borro servita veneziano della seconda metà del '400*, «Studi di filologia italiana», 49 (1991), pp. 87-122, a p. 105 n. 18; R. Ianuale, *Per l'edizione delle Rime di Bernardo Accolti detto l'Unico aretino*, «Filologia e Critica», 18 (1993), pp. 153-174, a p. 173; G. La Face - A. Rossi, *Serafino Aquilano nelle fonti musicali*, «Lettere italiane», 47 (1995), pp. 345-385, alle pp. 364, 370-371; M. Castoldi, *Per il restauro testuale di una risposta per le rime: «Orsù, che se dirà...»*, in L. Banfi (a cura di), *Studi letterari ed artistici*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa - Roma 1999, pp. 25-47, descrizione del ms. alle pp. 27-28; M. Fadini, *Per l'edizione critica delle rime di Baldassarre Castiglione e Cesare Gonzaga. Censimento e questioni attributive*, «Quaderni d'italianistica», 25 (2014), pp. 5-62, alle pp. 7, 14, 28; A. Comboni, *Canzonieri a Milano a cavallo dei secoli. L'Anonimo dell'Alessandrina*, in S. Albonico - S. Moro (a cura di), *Gaspere Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, Viella, Roma 2020, pp. 351-371, a p. 353.

⁵ M. Castoldi, *Per il restauro testuale di una risposta per le rime*, p. 27. Dal confronto tra le due numerazioni risulta che sono cadute dieci carte.

⁶ Ivi, p. 28.

⁷ Prima di alcuni testi sono presenti nomi abbreviati quali «F.» e «a. u.»; in un paio di casi il nome dell'autore è crittografato.

vista metrico in VL s'incontrano 27 capitoli in terza rima, 43 sonetti e 65 strambotti. Queste forme metriche si alternano senza essere ordinate in sezioni omometriche. Capitoli ternari, sonetti e strambotti sono, com'è noto, le forme metriche più legate al successo immediato ed effimero della vita di corte, cioè della lirica cortigiana.

È dunque una miscellanea di poesia cortigiana quella che ci trasmette VL. Non è un caso che nelle sue carte sia presente un certo numero di rime di Antonio Tebaldeo (7 sonetti e un capitolo ternario) e Serafino Aquilano (4 ternari,⁸ 4 sonetti e 12 strambotti). Si riconoscono, inoltre, componimenti di Vincenzo Calmeta,⁹ Niccolò da Correggio,¹⁰ Niccolò Lelio Cosmico,¹¹ Cesare Gonzaga,¹² Marco Rosiglia (o Rasiglia) da Foligno,¹³ Bartolomeo Tromboncino,¹⁴

⁸ Ai tre ternari segnalati da Antonio Rossi come presenti in VL va, infatti, aggiunto il capitolo *Ben mi credea che per fugir lontano*, che in VL è acefalo: inizia con il v. 58.

⁹ È il ternario *Sì come vigilante e bon nochiero*, cfr. F. Ageno, *Alcuni componimenti del Calmeta e un codice cinquecentesco poco noto*, «Lettere italiane», 13 (1961), pp. 286-315, a p. 308; L. Mazzella, *Per un'edizione delle rime di V. Calmeta*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce 1981, p. 55.

¹⁰ Si tratta dei sonetti *Questo è quel locho, Amor, se 'l te ricorda* e *Dove la fronte già stampar dal sole*, cfr. Niccolò da Correggio, *Opere. Cefalo - Psiche - Silva - Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Laterza, Bari 1969, pp. 117-118, 124-125, ma VL non si trova censito tra le «Testimonianze parziali» manoscritte elencate alle pp. 534-540.

¹¹ È il sonetto *Con tempo Filomena e Prognie piangie*, cfr. B.C. Cestaro, *Rimatori padovani del sec. XV*, «L'Ateneo Veneto», 37.2 (1914), pp. 155-205, a p. 192.

¹² È il ternario *Amar stimol d'amor hay l'alma acesa*, cfr. Baldassarre Castiglione - Cesare Gonzaga, *Rime e Tirsi*, a cura di G. Vagni, I Libri di Emil, Bologna 2015, pp. 123-130, che però non conosce VL, censito invece da M. Fadini, *Per l'edizione critica delle rime...*, p. 7.

¹³ Si tratta del ternario *Hor che acceso mi son tuto in un sguardo*, che si legge nell'*Opera del dignissimo doctore medico & poeta maestro Marcho Rosiglia da Fuligno*, Nicolò Zopino, Venezia 1515, cc. A3v-A4r, cfr. anche A. Comboni, *Canzonieri a Milano a cavallo dei secoli*, pp. 353-354.

¹⁴ Il capitolo adespoto *Chade ogni mio pensier cade ogni speme* risulta musicato da Bartolomeo Tromboncino in *Frottole Libro Septimo*, per Ottaviano Petrucci, Venezia 1507, c. F6v e in *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantare e sonar col lauto Libro Primo*, per Ottaviano

Benedetto da Cingoli,¹⁵ Antonio Cammelli detto il Pistoia,¹⁶ Panfilo Sasso,¹⁷ Marco Businello,¹⁸ Pietro Bembo,¹⁹ Iacobo Sannazaro.²⁰ Sono, dunque, una quarantina (44 per la precisione) i componimenti dei quali è stato finora possibile individuare l'autore: restano ancora da attribuire ben 91 testi.

Non occorre ricordare che identificare gli autori di testi adespoti è un'operazione che richiede tempo, pazienza, memoria e fortuna. Lo studio della miscellanea poetica trädita da VL si trova al momento in una fase ancora iniziale: si tratta di un vero e proprio lavoro in corso che sarà completato solo quando si riuscirà

Petrucchi, Venezia 1509, c. B2v, cfr. S. Boorman, *Ottaviano Petrucci. Catalogue Raisonné*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 660, 713.

¹⁵ Si tratta del capitolo ternario *Naturalmente ognun fugie il morire*, attribuito a Benedetto da Cingoli in Ludovici Lazzarelli Septempedani Poetae Laureati *Bombyx*. *Accesserunt Ipsius Aliorumque Poetarum Carmina Cum Commentariis de Vitis Eorumdem* Joanne Francisco Lancillotto auctore [...], apud Petrum Paulum Bonelli, Aesii 1765, p. 128 (sulla scorta del Vat. lat. 2951). Ma il capitolo è presente, con la rubrica «Capitolo del Pizeno [= Benedetto da Cingoli]», anche nel *Fioretto de cose noue nobilissime de diuersi auctori*, Nicolò Zoppino, Venezia 1508, c. F4r.

¹⁶ È il noto sonetto caudato *Signore io dormo in un letto a vettura*, cfr. Antonio Cammelli detto il Pistoia, *Rime edite ed inedite*, per cura di A. Cappelli e S. Ferrari, coi tipi di Francesco Vigo editore, Livorno 1884, pp. 94-95. Il sonetto è attribuito a Bisanzio de Lupis in A. Altamura (a cura di), *La lirica napoletana del Quattrocento*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1978, pp. 149-150; per altre attribuzioni del sonetto in questione cfr. V. Olivastri, *Antonio Pistoia: The Poetic World of a Customs Collector* [diss.], University of London, London 1999, pp. 99-101.

¹⁷ Si tratta del sonetto di argomento storico-politico *Plorate super vos o italiani*, presente in *Sonetti e capituli del clarissimo poeta miser Pamphilo Sasso modenese*, Bernardino Misinta, Brescia 1500, c. n8r.

¹⁸ Sono i sonetti *Prendi, Cupido, un valoroso strale e Dime, di che debbo dolermi Amore?*, cfr. B.C. Cestaro, *Rimatori padovani del sec. XV*, pp. 177, 181.

¹⁹ Si tratta del sonetto *Né fido albergo a cavalier che pave*, cfr. Pietro Bembo, *Le Rime*, a cura di A. Donnini, Salerno, Roma 2008: I, pp. 433-435; II, p. 1032 (VL non è segnalato).

²⁰ Sono i sonetti *Felici sassi o reverende mura* e *Del funesto arbor l'ombre obscure e spesse*, rispettivamente XXVII e III delle *Rime disperse*, cfr. Iacobo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Laterza, Bari 1961, pp. 226, 247.

a indicare per il maggior numero di testi adespoti le proposte di attribuzione, esibendo le relative pezze d'appoggio o, nei casi in cui non si sarà in grado di proporre alcun nome, segnalando l'eventuale presenza (anche se adespota) del componimento in questione in altri codici miscellanei.

Da questo lavoro in corso estraggo una breve scheda, che dedico con piacere a Luigi Belloni, relativa al sonetto adespoto *Magnanima città, di laude degna* (VL, cc. 33v-34r) in cui vengono elencati musicisti e cantori italiani (segnatamente veronesi) e stranieri vissuti tra Quattro e Cinquecento. Si tratta di un sonetto caudato (a schema ABBA ABBA CDC CDC cEE eFF fGG gHH, con i due endecasillabi finali sdruccioli)²¹ rimasto, per quanto ho potuto accertare, finora inedito, che in ragione del suo contenuto, un vero e proprio catalogo, come s'è detto, di musicisti e cantori,²² non può non suscitare l'interesse degli studiosi di musica rinascimentale. Ritengo, quindi, che meriti di essere pubblicato: eccone il testo,²³ corredato da alcune annotazioni:

²¹ La scarsa abilità del rimatore, con ogni probabilità settentrionale, se non proprio veronese, è testimoniata dalla presenza di due casi di rime identiche (*degn*a ai vv. 1 e 4; *cant*o ai vv. 3 e 6) e soprattutto dalla mancata rima *saco* : *loco* ai vv. 16-17.

²² Un precedente di sonetto-catalogo di musicisti e giullari è quello composto, presumibilmente nel terzo decennio del Trecento, da Nicolò de' Rossi, *Io vidi ombre e vivi al parangone*, in cui sono citati ben venti nomi, cfr. N. Pirrotta, *Due sonetti musicali del secolo XIV* (1958-1961), in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 52-62; F. Brugnolo, *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi*, I. *Introduzione, testo e glossario*, Antenore, Padova 1974, p. 176.

²³ Nella trascrizione del sonetto ho unito e separato le parole e regolarizzato le maiuscole secondo l'uso moderno (conservando, però, maiuscola l'iniziale di ogni verso), ho distinto *u* da *v*, ho inserito *h* nella grafia *ge* della forma *gorgegiar* (v. 6) per evidenziare la pronuncia velare, ho reso con *-mb-* la *-nb-* di *Tronboncino* (v. 9) e con *i* la *j* di *Biasijno* (v. 14) e di *Macij* (v. 21); ho introdotto segni interpuntivi e diacritici; le parentesi quadre e uncinato segnalano, rispettivamente, inserzione ed espunzione. In apparato la lezione di VL non accolta a testo.

Magnanima città, di laude degna,	1
Che fra l'altre virtù tu porti el vanto	2
De musici e cantori tal' che in canto	3
Italia non ha un'altra cusi degna:	4
Quel tuo Marcheto Cara che in sé regna	5
Sì nobil modo a gorg[h]egiar el canto,	6
Che ardischo a dir, e folo certo quanto	7
Altro eccellente d'oltra monti vegna;	8
Oltra ne va quel altro Tromboncino	9
De musicha sì carco che sol basta,	10
Pur gli è un Roseto anchor e<†> un Pelegrino;	11

6. nabil

1-4. La *magnanima città* è Verona, dal momento che i musici e cantori nominati con lode nel sonetto, che sono riuscito a identificare, sono di nascita e origine veronese. Si tratta in particolare, come si vedrà, dei 'frottolisti veronesi', sui quali cfr. E. Paganuzzi, *Il Cinquecento*, in *La musica a Verona*, Banca Mutua Popolare di Verona, Verona 1976, pp. 95-113, a p. 95: «ci sono le prove che uno dei centri focali di creazione della frottola fu Verona»; G. Zanollo, *The Frottola in the Veneto*, in K. Schiltz (ed.), *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, Brill, Leiden - Boston 2018, pp. 395-414, a p. 398: «Verona was the origin of many of the first frottola composers». Com'è del resto noto, «il primo libro delle *Frottole* stampato da Ottaviano Petrucci da Fossombrone [1504] è quasi per intero (56 composizioni su 62) opera di musicisti veronesi» (E. Paganuzzi, *Il Cinquecento*, p. 95).

5. *Marcheto Cara*: nacque a Verona intorno al 1465 e morì a Mantova nel 1525. Fu musicista, cantore e liutista: con Bartolomeo Tromboncino fu uno dei due più importanti compositori di frottole nel primo Cinquecento, cfr. W.F. Prizer in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Macmillan, London 2001, vol. 5, pp. 108-111. **regna**: 'ha'.

7. e folo certo: 'e lo giudico senza dubbio'.

9. Oltra ne va: 'vi è poi'. **Tromboncino**: Bartolomeo Tromboncino (1470-dopo il 1534), veronese, ritenuto il più prolifico frottolaista del suo tempo, cfr. W.F. Prizer in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, pp. 758-762.

11. Roseto: ritengo si tratti di Antonio Rossetto (secc. XV-XVI), musicista veronese, cfr. F. Luisi in A. Basso (dir.), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie*, VI, UTET, Torino 1988, p. 439. **Pelegrino**: Pellegrino Cesena (secc. XV-XVI), veronese, compositore di una decina di frottole, fu «a priest who from 1494 to 1497 was maestro di cappella at Padua Cathedral» (J. Wess in S. Sadie [ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, p. 393).

Et un Beltrame ch'è in sul ver camino	12
Con la sua bella voce, e sì non guasta	13
Tal compagnia un certo Biasiino;	14
E se 'l pover(o) Facino	15

12. *Beltrame*: probabilmente Girolamo Beltrandi, veronese, cantore papale dal 1492 al 1501, poi a Ferrara presso gli Estensi, quindi ancora a Roma durante il pontificato di Leone X; nei documenti del tempo il suo nome compare anche nella forma «Hieronymo Beltramo», cfr. P. Merkley, *Josquin Desprez in Ferrara*, «The Journal of Musicology», 18 (2001), pp. 544-583, alle pp. 555, 557-561. ***ver camino*:** 'condotta virtuosa', clausola petrarchesca (*Rvf* 10,3); *ch'è in sul ver camino*: 'che procede virtuosamente'.

14. *Biasiino*: potrebbe trattarsi di Biagio Rossetti (seconda metà del XV sec. - dopo il 1547), veronese, «theorist and organist. As a boy he studied in the Scuola degli Accoliti di Verona Cathedral, and after becoming a priest entered the cathedral chapter in 1495 as chaplain and cantor. Soon afterwards he became cathedral organist and held the post at least until 1547 and probably until his death. His single published treatise (a treatise on organ playing is no longer extant), *Libellus de rudimentis musices* (Verona, 1529), is a manual for the training of choirboys and cantors concentrating on plainsong» (P. Bergquist - D. Harrán in S. Sadie [ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, p. 717); se l'identificazione è corretta, l'uso del diminutivo (*Biasiino*, quadrisillabo) può spiegarsi con l'ancor giovane età del personaggio al momento della composizione di questo sonetto o con la sua bassa statura.

15. *Facino*: Manfredo Facino, veronese, «soprannominato Polito, fu prima soldato dell'Alviano, indi passò nell'esercito imperiale; dopo essere stato liberato [...] dal Gritti, fu ripreso con Filippo Rossi a Longare ed impiccato» (*La obsidione di Padua del MDIX. Poemetto contemporaneo ristampato e illustrato da A. Medin, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1892, p. 134*). Come testimonia una commossa lettera di Luigi Da Porto ad Antonio Savorgnan del settembre 1509 il Facino era anche musico e versificatore: «E così fu la notte [del 30 agosto] impiccato al palagio il più pomposo soldato, e di più attillatezza che io abbia mai conosciuto per privato, tutto pieno d'animosità, e di gentilezza, ottimo musico, versificatore, e pratico nella militar disciplina. Non ostante, che mentre egli era menato alle forche, mentre che legato fu, mentre che il manigoldo il maggior vestimento gli spogliò, sempre gisse ricordando i meriti suoi con cui l'aveva a tal morte condannato, e chiamandoli nuovi Tebani, invocava i Dei alla vendetta della sua morte, e l'aiuto, e la ragion delle genti. Ma ogni mondano orecchio al chiamar suo era sordo, quantunque da molti con molta pietà fosse udito» (C.H. Clough, *Luigi Da Porto: lettere storiche 1509-1513. Un'edizione critica*, trad. it. e cura di G. Pellizzari, Angelo Colla Editore,

Non fosse dal destin sta' tolto a sacco,	16
Per dio, tra gli altri harebbe assai bon loco;	17
E poi c'è un Zan Broco	18
Che tanto se dilecta, tal che ognora	19
Canta e compone senza far dimora;	20
Sonve dui Macii anchora	21

Costabissara 2014, pp. 429-430). Della tragica vicenda di Manfredo Facino «nato sotto infelice & rio destino» fanno memoria diverse composizioni in ottava rima, a partire da *La obsidione di Padua*, stampata «in Venetia nel .M.D.X., Adi. iiii. Octobrio» (e ristampata «in Venetia per Alexandro di Bindoni. Nel anno del nostro Signore.M.D.XV.adi. xxii. Novembrio»), come il *Libro o vero Cronicha di tutte le guerre de Italia [...]*, stampato «in Venetia a petition de Paulo Danza. Del.M.DXXII. Adi.I.Marzo» (più volte ristampato con il titolo *Guerre horrende de Italia* e con progressivi aggiornamenti), che peraltro ingloba, sia pur con qualche taglio e rielaborazione, il testo de *La obsidione di Padua* (poemetto che C. Dionisotti, *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento* [1970], in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, II. 1963-1971, a cura di T. Basile - V. Fera - S. Villari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2009, p. 391, attribuisce al veneziano Bartolomeo di Cori, detto Cordo), cfr. *Guerre in ottava rima*, 1. *Repertorio bibliografico e indici*, Panini, Modena 1989, pp. 60-61, 139-147; *Guerre in ottava rima*, 2. *Guerre d'Italia (1483-1527)*, a cura di M. Beer - D. Diamanti - C. Ivaldi, Panini, Modena 1989, p. 317; *Guerre in ottava rima*, 3. *Guerre d'Italia (1528-1559)*, a cura di M. Bardini - M.C. Cabani - D. Diamanti, Panini, Modena 1989, pp. 889, 974. La morte per impiccagione di Manfredo (30 agosto 1509) costituisce il termine *post quem* per la composizione del nostro sonetto.

16. Il verso si riferisce alla morte di Facino.

18. Zan Broco: Giovanni Brocco (secc. XV-XVI), veronese, compositore di frottole, cfr. S. Boorman in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, pp. 412-413).

20. senza far dimora: 'senza esitazione'.

21. dui Macii: non ho trovato alcun riscontro tra i cantori e musicisti veronesi dei due individui a cui si fa riferimento. Francesco Saggio, da me interpellato, ha formulato l'ipotesi (gentilmente comunicatami) che potrebbe trattarsi di «Eustachius De Macionibus Romanus e Eustachius De Monte Regali Gallus. Entrambi sono attestati nell'Undecimo libro petruciano, ma il loro nome è dato abbreviato con Eustachius D.M. Romanus e Eustachius D.M. Regali. È probabile che l'anonimo rimatore abbia fatto confusione, pensando che entrambi si chiamassero Macioni di cognome, da cui i "due Macii" (che in realtà sarebbero i due "Eustachi")». Resta, però, il problema che i due «Eustachi» non sono veronesi.

E un pre Michele che in gran cose nove	22
Scrivendo fa di lui mirabil prove,	23
Tal[e] che hormai si move	24
Ogni uno e gli par già cosa piccola	25
Obrech, Josquin, Brumel, Jsac e Agricola.	26

22. pre Michele: Michele Pesenti (circa 1470-1528), veronese, compositore, cantore e suonatore di liuto. Con Tromboncino e Cara fu uno dei più importanti frottolisti, cfr. W.F. Prizer in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, pp. 484-485; Michele Pesenti, *Complete Works*, ed. by A.M. Cummings - L.L. Carroll - A. Dean, A-R Editions, Middleton WI 2019. Pesenti è inserito nel gruppo dei frottolisti, in cui sono nominati, tra gli altri, Tromboncino e Cara, presente nel XXI canto del poema in terza rima *Il monte Parnaso* di Filippo Oriolo da Bassano, cfr. H.C. Slim, *Musicians on Parnassus*, «Studies in the Renaissance», 12 (1965), pp. 134-163, a p. 149. In VL a c. 92v è presente il sonetto *Lassasti quel di corno et quel di legno* attribuito a «Michael Pesentus»; **pre:** variante di 'prete' (con apocope): Michele Pesenti, infatti, fu un prete.

22-23. in gran cose nove / Scrivendo fa di lui mirabil prove: l'anonimo autore del sonetto mostra di essere consapevole della novità e originalità delle composizioni del frottolista veronese, confermate dagli studi recenti: «His works are characterized by a remarkable freedom and variety of formal solutions, ingenious twists of melody, and a light, popular flavour. [...] Pesenti is particularly significant for his early adoption of popular tunes into his works» (W.F. Prizer in S. Sadie [ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, p. 484).

23. lui: 'sé'.

24. si move: 'si emoziona', 'si lascia affascinare'.

25. par: III sing. per III plurale, il soggetto sono i musicisti elencati nel v. 26. **picola:** 'di scarso valore'.

26. Nel verso sono elencati cinque tra i più celebri musicisti di origine culturale nordica (prevalentemente franco-fiamminga) del tempo, che soggiornarono per periodi più o meno lunghi in Italia: Jacob Obrecht (1457/1458-1505), cfr. R.C. Wegman in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, pp. 290-296; Josquin des Prez (circa 1450/1455-1521), cfr. P. Macey - J. Noble - J. Dean - G. Reese, *ivi*, vol. 13, pp. 220-266; Antoine Brumel (circa 1460-1512/1513), cfr. B. Hudson, *ivi*, vol. 4, pp. 494-498; Henricus Isaac (circa 1450/1455-1517), cfr. R. Strohm - E. Kempson, *ivi*, vol. 12, pp. 576-590; Alexander Agricola (1445/1446-1506), cfr. R.C. Wegman - F. Fitch - E.R. Lerner, *ivi*, vol. 1, pp. 225-229. Il sonetto si chiude con una ben precisa rivendicazione della superiorità dei musicisti e cantori veronesi (Michele Pesenti, in particolare) su quelli di provenienza franco-fiamminga.

CECILIA COZZI

EREDITÀ 'IMPERFETTA'.
UNA LETTURA PSICOANALITICA
DEL RACCONTO DI NEOTTOLEMO
NEL *FILOTTETE* SOFOCLEO (vv. 343-390)

Nel prologo del *Filottete*, Odisseo presenta al suo assistente, Neottolemo, le informazioni che dovrà condividere con Filottete durante il loro primo incontro, in modo da ottenerne la fiducia (vv. 56-67):¹

ὄταν σ' ἐρωτᾷ τίς τε καὶ πόθεν πάρει,
λέγειν, Ἀχιλλέως παῖς· τόδ' οὐχὶ κλεπτέον·
πλεῖς δ' ὡς πρὸς οἶκον, ἐκλιπὼν τὸ ναυτικὸν
στράτευμ' Ἀχαιῶν, ἔχθος ἐχθήρας μέγα,
οἷ σ' ἐν λιταῖς στείλαντες ἐξ οἴκων μολεῖν, 60
μόνην γ' ἔχοντες τήνδ' ἄλωσιν Ἰλίου,
οὐκ ἠξίωσαν τῶν Ἀχιλλείων ὀπλων
ἐλθόντι δοῦναι κυρίως αἰτουμένῳ,
ἀλλ' αὐτ' Ὀδυσσεῖ παρέδοσαν· λέγων ὅσ' ἂν
θέλης καθ' ἡμῶν ἔσχατ' ἐσχάτων κακά. 65
τούτῳ γὰρ οὐδέν μ' ἀλγυνεῖς· εἰ δ' ἐργάση
μὴ ταῦτα, λύπην πᾶσιν Ἀργείοις βαλεῖς.

Quando ti chiederà chi sei, da dove vieni, digli: «Sono il figlio di Achille» (e qui non lo inganni); digli che torni a casa per mare, lasciata l'armata navale degli Achei, dopo aver concepito un odio implacabile per loro, che t'hanno fatto venire da casa pregandoti, in quanto avevano questa sola via di prendere Troia, e hanno poi rifiutato di darti, una volta

¹ Per il testo e le traduzioni del *Filottete* mi rifaccio a Sofocle, *Filottete*, a cura di G. Avezzi - P. Pucci, trad. it. di G. Cerri, Mondadori, Milano 2011.

venuto, le armi di Achille, che tu richiedevi a buon diritto, e le dettero invece a Odisseo, e di' contro di me tutte le ingiurie che vuoi, le peggiori fra le peggiori: con ciò non m'offenderai per nulla; al contrario, se non lo farai, procurerai la rovina a tutti gli Argivi.

Le istruzioni impartite al giovane sono ben precise. In questa fitta rete di bugie, solo un particolare deve rimanere veritiero, la sua origine (v. 58: τὸδ' οὐχὶ κλεπτέον). La discendenza di Neottolemo da Achille diventa, quindi, la premessa di una vera e propria digressione (vv. 343-390) che si snoda attorno a una questione centrale: l'attribuzione delle armi del noto guerriero dopo la sua morte. Il discorso di Neottolemo a Filottete (come altri aspetti del *Filottete*) ha lungamente diviso i critici, che si sono concentrati prevalentemente sull'autenticità del suo contenuto.² All'interno di un'opera dove le distinzioni fra vero e falso restano fluide e ardue da definire,³ la funzione e la rilevanza del racconto di Neot-

² B.M.W. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Berkeley 1964, p. 128 e H.M. Roisman, *The Appropriation of a Son: Sophocles' Philoctetes*, «GRBS», 38.2 (1997), p. 156 considerano la storia di Neottolemo fittizia, mentre S.M. Adams, *Sophocles the Playwright*, University of Toronto Press, Toronto 1957 la ritiene del tutto autentica. M. Whitby, *Telemachus Transformed? The Origins of Neoptolemus in Sophocles' Philoctetes*, «G&R», 43 (1996), p. 31 e C. Greengard, *Theater in Crisis. Sophocles' Reconstruction of Genre and Politics in the Philoctetes*, Hakkert, Amsterdam 1987, pp. 5-6 e 23-24 credono che l'episodio combini elementi di verità e falsità. In particolare P. Pucci in Sofocle, *Filottete*, p. 200 sostiene che il racconto intrecci «particolari inventati su suggerimento di Odisseo e momenti che egli probabilmente ha vissuto», parere che condivide anche E. Testa, *Sofocle. La solitudine di Filottete*, il Mulino, Bologna 2021, p. 67. H.M. Roisman, *Sophocles: Philoctetes*, Duckworth, London 2005, pp. 93-94 si concentra sulla capacità di Neottolemo di espandere dalle istruzioni di Odisseo e sviluppare autonomamente un resoconto convincente. A questo proposito, R. Hamilton, *Neoptolemus' Story in the Philoctetes*, «AJP», 96 (1975), p. 132 nota come Neottolemo reciti la storia «with an amplitude of detail worthy of an arch-deceiver». Sull'arrivo di Neottolemo a Troia dopo la morte del padre, si esprime anche W.M. Calder, *Sophoclean Apologia: Philoctetes*, «GRBS», 12 (1971), pp. 154-157.

³ Concordo con D.H. Roberts, *Different Stories: Sophoclean Narrative(s) in the Philoctetes*, «TAPA», 119 (1989), p. 174: «stories and storytelling are both central and problematic in this play». Sull'importanza dei falsi *logoi* nella pri-

tolemo hanno attirato le interpretazioni più discordanti. Sul solco di tale discussione critica, intendo attingere alla psicoanalisi per offrire una nuova lettura di questo *logos*. Ritengo infatti che, nel suo discorso, Neottolemo rappresenti ciò che la riflessione psicoanalitica identifica come una specifica devianza dell'eredità, insita nel giovane sin dall'inizio del dramma. Nel suo discorso a Filottete (come già si evince dal prologo) il giovane riduce l'essere erede a un unico aspetto: l'imitazione acritica e totalizzante del modello paterno da parte della prole.

Questa aspirazione (ben radicata in Neottolemo) non è priva di conseguenze sulla psiche di qualunque soggetto. Per i fini della presente discussione, adotterò il termine 'eredità' nelle sue implicazioni strettamente psicoanalitiche. In apertura del suo volume dedicato al tema, James A. Godley offre una definizione operativa dell'eredità in ambito psicoanalitico come un «ethical process, whereby the analyst, in alliance with the subject of the unconscious, maintains the opening for an act that would *radically transform* not only the individual but also the discourses in which the individual inhabited». ⁴ Fin dai suoi prodromi, la psicoanalisi ha subito approfondito il potenziale trasformativo dell'eredità, un percorso in cui ogni individuo è capace di trasformare quanto gli è stato trasmesso e convertirlo in una nuova personale acquisi-

ma parte del *Filottete*, vd. C. Greengard, *Theater in Crisis*, pp. 25-26. Sul ruolo complessivo che la comunicazione riveste nella tragedia, vd. A.J. Podlecki, *The Power of the Word in Sophocles' Philoctetes*, «GRBS», 7 (1966), pp. 233-250 e O. Taplin, *The Mapping of Sophocles' Philoctetes*, «BICS», 34.1 (1987), pp. 69-77. Per un'analisi dell'uso politico dell'inganno nell'Atene democratica, J. Hesk, *Deception and Democracy in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge 2000. Per una discussione sulle questioni aperte del *Filottete*, vd. M. Heath, *Sophocles' Philoctetes: A Problem Play?*, in J. Griffin (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 137-160; C. Segal, *Philoctetes and the Imperishable Piety*, «Hermes», 105 (1977), pp. 133-158, spec. pp. 134-136, e P.E. Easterling, *Philoctetes and Modern Criticism*, «ICS», 3 (1978), pp. 27-39.

⁴ J.A. Godley, *Introduction*, in J. Goldbach - J.A. Godley (eds.), *Inheritance in Psychoanalysis*, State University of New York, New York 2018, pp. 1-19, a p. 6 (corsivo mio).

zione.⁵ Il figlio, quindi, è il principale artefice della re-invenzione della propria eredità, che plasma attraverso le proprie esperienze, complici le diverse influenze a cui è esposto, in particolare quella esercitata dai genitori. Nelle sue riflessioni sul ruolo precario del padre nella famiglia moderna, Massimo Recalcati ha enfatizzato come l'eredità non possa essere un mero processo meccanico, di semplice e lineare trasmissione. Al contrario, Recalcati descrive l'eredità come «un movimento di riconquista – è un fare proprio ciò che è già nostro, è volerlo nuovamente, volerlo una seconda volta, è nascere simbolicamente».⁶ In tale ottica, lo studioso giustamente avverte che questa spinta del soggetto «non può ridursi a essere una semplice ripetizione del passato, un movimento passivo di assorbimento di ciò che già è stato».⁷

Se la nevrosi tende a interpretare l'eredità come ripetizione meticolosa e fedeltà quasi maniacale al modello paterno, credo che il racconto di Neottolema (vv. 343-390) contenga la perfetta illustrazione di tale degenerazione. A prevalere nella sua performance retorica è un'eredità che ha perso tutto il suo potenziale trasformativo. Manca, nelle parole del giovane, la capacità di emanciparsi dal passato familiare, senza fermarsi a un impersonale rifacimento. Nel suo piccolo, Neottolema si prefigge un solo,

⁵ Cfr. S. Freud, *An Outline of Psychoanalysis*, in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 voll., Hogarth Press, London 1940, pp. 2294-2315 e Id., *Some Reflections on Schoolboy Psychology*, ivi, pp. 2875-2912. Per una ripresa moderna della discussione freudiana sul ruolo del padre nello sviluppo del bambino, mi rifaccio soprattutto a J. Rutherford, *Men's Silences: Predicaments in Masculinity*, Routledge, London 1992, pp. 143-172. V. Lev Kenaan, *The Ancient Unconscious: Psychoanalysis and the Ancient Text*, Oxford University Press, Oxford 2019, pp. 66-72 analizza l'importanza del padre nella fondazione della psicoanalisi, con particolare riferimento all'impatto che la morte del padre di Freud ha avuto sul suo prolungato interesse per la figura mitica di Edipo.

⁶ M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 124. Nella presente analisi, attingo specialmente al cap. IV, *Cosa significa essere un erede giusto*, incentrato sulla figura del Telemaco omerico.

⁷ *Ibidem*.

specifico intento, quello di ricreare la vita del padre in ogni minimo dettaglio.⁸ È indubbio che, nella costruzione del suo racconto, Neottolema sia animato da un preciso obiettivo: come sostiene Odisseo, Neottolema dovrà manipolare Filottete e lo potrà fare al meglio grazie alla sua ammirazione per Achille e le doti che il guerriero rappresenta nella loro forma più pura.⁹ Il *logos*, così strutturato, sarebbe ben accolto da Filottete, secondo il quale la virtù rimane una disposizione prevalentemente genetica, un sedimento intrinseco tramandato di padre in figlio.¹⁰ Tuttavia,

⁸ Intendo approfondire da un punto di vista psicoanalitico il giudizio che B.M.W. Knox, *The Heroic Temper*, p. 123 aveva già espresso su Neottolema in questo frangente del dramma: «in all he does and says from now on, the constant reference to the name of Achilles will remind us (and him) of the tradition he has betrayed and prepare our minds for his return to it» (corsivo mio). P. Kyriakou, *The Past in Aeschylus and Sophocles*, De Gruyter, Berlin 2011, p. 243 aveva accennato che Neottolema ha un compito ben preciso nel dramma: «negotiate as best he can the legacy of his late father».

⁹ M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 33 ha ben sottolineato che Neottolema gioca sull'apprezzamento di Filottete per Achille. H.M. Roisman, *The Appropriation of a Son*, p. 145 puntualizza come, per Filottete, la natura di un individuo dipende dal suo lignaggio, per cui il figlio di Achille non può comportarsi come Achille (o, meglio, come egli avrebbe fatto). M.W. Blundell, *The Physis of Neoptolemus in Sophocles' Philoctetes*, «G&R», 35 (1988), p. 144 e M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 39 considerano Filottete la figura achillea della tragedia, della tragedia, poiché strettamente modellata sull'eroismo del padre di Neottolema. H.M. Roisman, *Sophocles: Philoctetes*, pp. 86-87 sottolinea che il ritratto di Filottete nel dramma sembra indicare tutti i limiti insiti nei valori achillei. S.L. Schein, *The Iliad and Odyssey in Sophocles' Philoctetes: Generic Complexity and Ethical Ambiguity*, «Bull. Inst. Class. Stud.», 87 (2006), pp. 129-130 e 138-140, analizza come Filottete riprenda sia l'Achille epico che l'Odisseo omerico, presentando una combinazione di caratteristiche di entrambi gli eroi (dal punto di vista eroico ed etico).

¹⁰ Per il *topos* dell'eccellenza che i padri trasmettono ai figli, si vedano specialmente formulazioni in Esiodo (*Theog.* 535-581) e Pindaro (*Pyth.* 8.44). Sulla somiglianza topica fra padri e figli, H.M. Roisman, *The Appropriation of a Son*, p. 130 sottolinea come: «Successful fathers have sons who resemble them in character, attitudes, and physical appearance» (corsivo mio). In tal senso, nel suo discorso Neottolema si propone come esempio perfetto di questo enunciato. B.S. Strauss, *Fathers and Sons in Athens: Ideology and Society in*

oltre a questi fattori, credo che il discorso di Neottolemo sia incentrato su una peculiare (ancorché fallimentare) concezione di eredità, secondo cui un figlio deve replicare i tratti distintivi di suo padre e aspirare a ricrearne le esperienze biografiche. Attraverso il suo *logos*, Neottolemo vuole riaffermare il legame viscerale con Achille tratteggiando una somiglianza quasi ossessiva tra padre e figlio, tale da annullare qualsiasi sostanziale differenza fra i due.

Questa sovrapposizione non è nuova nel dramma. Fin dalla sua apparizione in scena, il giovane Neottolemo viene designato tramite la sua discendenza (vv. 3-4): ὃ κρατίστου πατρός Ἑλλήνων τραφεῖς / Ἀχιλλέως παῖ Νεοπτόλεμε («O Neottolemo, nato dal più forte dei Greci, da Achille»). In un secondo tempo, Odisseo evoca Achille proprio mentre sollecita il ragazzo ad adottare nuove strategie, diverse da quelle di suo padre (vv. 50-53):¹¹

Ἀχιλλέως παῖ, δεῖ σ' ἐφ' οἷς ἐλήλυθας
γενναῖον εἶναι, μὴ μόνον τῷ σώματι,
ἀλλ' ἦν τι καινόν, ὧν πρὶν οὐκ ἀκήκοας,
κλύης, ὑπουργεῖν, ὡς ὑπηρέτης πάρει.

50

the Era of the Peloponnesian War, Princeton University Press, Princeton 1993, p. 80 osserva che, anche nell'*Aiace* sofocleo, l'immagine del padre rimanga un potente censore interno delle azioni del figlio.

¹¹ S. Mills, Genos, Gennaios, and Athens in the Later Tragedies of Sophocles, in A. Markantonatos - B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, De Gruyter, Berlin - New York 2012, pp. 19-40 aveva descritto così Achille: una «shadowy presence lurking behind the action of the play» (p. 31), mentre H.M. Roisman, *Sophocles: Philoctetes*, p. 86 ritiene che, nel dramma, Achille sia una «scantly sketched figure». Per un'analisi sul ricorrere della discendenza di Neottolemo nella tragedia, vd. M.W. Blundell, *The Physis of Neoptolemus...*, pp. 137-138 e M. Ryzman, *Neoptolemus' Psychological Crisis and the Development of Physis in Sophocles' Philoctetes*, «Eranos», 89 (1991), pp. 35-41. Sui riferimenti ad Achille nel prologo si è espresso anche H.D.F. Kitto, *Form and Meaning in Greek Drama: A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*, Methuen, London 1956, p. 114. C. Fuqua, *Studies in the Use of Myth in Sophocles' Philoctetes and the Orestes of Euripides*, «Traditio», 32 (1976), pp. 29-95, sostiene che la costante reiterazione della discendenza di Neottolemo da Achille nella tragedia tradisce «an epic concern for dynastic continuity» (p. 36).

Figlio di Achille, quanto allo scopo per cui sei venuto, occorre dar prova di valore, e non soltanto con la forza fisica; ma se sentirai ordini insoliti, mai uditi prima, dovrai ubbidire ugualmente, in quanto sei qui alle mie dipendenze.

Odisseo accenna ad Achille prima di incoraggiare Neottolema a rivederne i metodi, introducendolo a una diversa via, quella del *dolos*.¹² Nel suo appello, Odisseo si appresta a sottrarre Neottolema dal suo *imprinting* achilleo, desideroso di renderlo un suo figlioccio per l'occasione. La sua sottile strategia, tuttavia, cambia rapidamente. Odisseo capisce che, più delle differenze, sarebbe proficuo fare leva sugli aspetti che uniscono Neottolema e suo padre, primo fra questi una spiccata ambizione. Da buon figlio di Achille, il ragazzo è suscettibile al peso della reputazione e, in suo nome, potrà deporre un'opposizione a mentire che già rivendicava suo padre nell'*Iliade*.¹³ Quando Odisseo ribadisce la

¹² Sull'opposizione fra i valori di Odisseo e quelli (più di stampo achilleo) rappresentati da Filottete, vd. M.W. Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge - New York 1989, pp. 184-225, che offre una valutazione negativa di Odisseo. Al contrario, H.M. Roisman, *Sophocles: Philoctetes*, pp. 73-75 propone una lettura più positiva dell'Itaceo, giudicandolo un uomo motivato ad agire solo nel miglior interesse dell'esercito greco. B.M.W. Knox, *The Heroic Temper*, pp. 124 e 136 descrive Odisseo come un «degenerate descendant of the Homeric hero». S.L. Schein, *The Iliad and Odyssey...*, pp. 130-134 sottolinea invece la somiglianza fra il *nostos* epico di Odisseo e la parabola tragica di Filottete, entrambi contrassegnati da una morte simbolica, a cui fa seguito la loro rinascita eroica. Su questo punto, M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 38 sostiene che Filottete e Odisseo si ricollegano, per motivi diversi, all'Odisseo omerico. C. Segal, *Philoctetes and the Imperishable Piety*, p. 148 sostiene che, nonostante le loro differenze, entrambi gli eroi condividono una caratteristica: vedere gli dèi filtrati attraverso le loro passioni e i loro bisogni. H.M. Roisman, *The Appropriation of a Son*, p. 128 si concentra soprattutto sull'opposizione fra *ergon* e *logos* come asse portante dell'opera.

¹³ Come giustamente nota A. Alessandri, *Mito e Memoria. Filottete nell'Immaginario occidentale*, Editori Riuniti, Venezia 2009, pp. 111-112, Odisseo «attira il figlio di Achille per contrastarlo nel suo stesso terreno: il giovane aspira a diventare un grande guerriero, stimato dai suoi compagni». S.L. Schein, *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 23 similmente nota il paradosso nella figura di Neottolema, che desidera ottenere

necessità di impadronirsi dell'arco di Filottete per la conquista di Troia, Neottolemo subito gli chiede conferma del suo ruolo primario dell'impresa, secondo le dichiarazioni dei Greci (v. 114: οὐκ ἄρ' ὁ πέρσων, ὡς ἐφάσκει', εἴμ' ἐγώ, «Non sono allora io che la espugnerò? Così dicevate!»). L'attrattiva della gloria, che era stata una motivazione potente per Achille, sembra avere un forte ascendente anche su suo figlio.¹⁴ Non appena Odisseo rassicura il ragazzo che potrà ottenere ben due premi dal suo assenso (v. 117: ὡς τοῦτό γ' ἔρξας δύο φέρη δωρήματα, «Certo, se fai questo riporti due premi»), Neottolemo si dimostra più aperto alle istanze di Odisseo (v. 118).¹⁵ Per vincerne del tutto la ritrosia,

una gloria paragonabile a quella del padre, ma attraverso un'azione decisamente poco achillea. P. Kyriakou, *The Past in Aeschylus and Sophocles*, p. 243 descrive Neottolemo come la personificazione del futuro: «He has neither past achievements to boast of nor past demons to fight. Thus, his decisions [...] are taken with a view to his future *kleos*». J. Fletcher, *Performing Oaths in Classical Greek Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 94 sottolinea come, anche alla fine del dramma, Neottolemo non abbandona la speranza di ottenere gloria per se stesso, recandosi a Troia. C. Fuqua, *Studies in the Use of Myth...*, pp. 55-56 accentua le profonde somiglianze fra Neottolemo a Telemaco in questo aspetto, essendo entrambi i giovani motivati dalla sete di gloria personale. Sull'importanza per Telemaco di riscuotere *kleos* durante il suo viaggio a Sparta e Pilo, vd. P.V. Jones, *The Κλέος of Telemachus: Odyssey I.95*, «AJP», 109 (1988), pp. 496-506.

¹⁴ M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 38 aggiunge che l'individualismo di Neottolemo non è solo un tratto tipico degli eroi sofoclei, ma anzi non stupisce nel figlio di Achille. Già nell'*Iliade*, Peleo aveva istruito suo figlio di sorpassare gli altri guerrieri per valore in battaglia (*Il.* 11.783-784). Per una formulazione dei tratti salienti degli eroi sofoclei, B.M.W. Knox, *The Heroic Temper* rimane di capitale importanza.

¹⁵ S.C. Shucard, *Some Developments in Sophocles' Late Plays of Intrigue*, «CCJ», 69 (1973), p. 136 n. 25 giustamente puntualizza che la reputazione è presentata a Neottolemo come il dono (v. 117: δωρήματα) più tangibile a cui possa aspirare e sottolinea l'insistenza di Odisseo sull'uso del verbo *καλέω* (vd. anche il v. 85: κέκληθο πάντων εὐσεβέστατος βροτῶν, «Fatti di nuovo chiamare il più intemerato degli uomini»). Aggiungerei che la scelta di questo verbo si sposa bene con un'altra caratteristica del personaggio di Neottolemo: la natura prettamente orale della sua conoscenza del padre Achille, la cui fama eroica egli apprende solo per vie indirette.

l'Itacese sottolinea come, con il suo operato, Neottolemo potrà acquisire addirittura una duplice reputazione, superando persino quella di suo padre (v. 119: σοφός τ' ἄν αὐτὸς κάγαθὸς κεκληῖ ἄμα, «Saresti detto ad un tempo saggio e valoroso»¹⁶). A questo punto, il figlio di Achille non ha più motivo di esitare. Spogliatosi delle sue ferme convinzioni, il giovane abbraccia l'inganno odissiaco, nella convinzione che, così facendo, potrà ottenere una fama di tutto rispetto, e surclassare persino suo padre.

Le implicazioni di questo gesto sono paradossali: il fatto stesso che Neottolemo accetti l'offerta di Odisseo tradisce, in realtà, il suo desiderio autentico di misurarsi con Achille ed eguagliarne le gesta eroiche.¹⁷ Aggiungo, inoltre, che il peso della reputazione sulla decisione di Neottolemo è facilmente spiegabile, se si tiene conto del vissuto del giovane. Cresciuto senza padre, Neottolemo ha potuto contare solo su fonti orali secondarie per conoscere Achille. Il giovane, quindi, ha dovuto attingere ai resoconti altrui per ricostruirne la fisionomia eroica, anche solo nell'intimo del proprio immaginario.¹⁸ Nonostante sia stato esposto solo indirettamente all'influen-

¹⁶ S.L. Schein, *Sophocles...*, p. 135 vede nella formulazione odissiaca la distanza fra il Neottolemo quale personaggio tragico e la rappresentazione di suo padre nell'epica. P. Pucci in Sofocle, *Filottete*, p. 176 riconosce nella combinazione di questi termini (v. 119: σοφός [...] κάγαθός) la peculiare commistione di elementi tradizionali e moderni nel carattere di Odisseo.

¹⁷ H.M. Roisman, *The Appropriation of a Son*, p. 141 icasticamente afferma che «Neoptolemus gives up his moral heritage in the belief that he will be Troy's sole conqueror» (corsivo mio). Anche M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 34 pone l'enfasi sul fatto che Neottolemo soccombe di fronte alla promessa di una reputazione gloriosa.

¹⁸ P. Kyriakou, *The Past in Aeschylus and Sophocles*, pp. 243-244 già aveva sottolineato che Neottolemo conosceva il passato di suo padre solo grazie ai resoconti dei compagni d'armi di Achille e che, forse, non aveva neanche incontrato suo nonno Peleo. La situazione, quindi, differisce profondamente dall'*Aiace* di Sofocle, dove il piccolo Eurisace riceve specifiche istruzioni da suo padre, prima che quest'ultimo si uccida (vv. 550-577). M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 33 enfatizza i paralleli fra l'ignoranza di Telemaco di suo padre nel primo libro dell'*Odissea* (vv. 215ss.) e il bisogno di Neottolemo di affidarsi ad altri per scoprire la natura di Achille.

za di Achille, Neottolemo è ancora più determinato a uniformare la sua condotta ai valori che suo padre rappresentava.¹⁹ Odisseo, invano, gli prospetta la bellezza della vittoria (pur ottenuta con la menzogna) come principio guida delle sue azioni (vv. 81-85). Neottolemo, inizialmente, non è disposto ad accettare compromessi quando si tratta di suo padre. Questa sua volontà, tuttavia, rivela una contraddizione non di poco conto. Il figlio di Achille, infatti, vuole modellare scrupolosamente il suo *ethos* su quello di un padre che non ha mai conosciuto (vv. 86-89):²⁰

ἐγὼ μὲν οὖς ἄν τῶν λόγων ἀλγῶ κλύων,
 Λαερτίου παῖ, τούσδε καὶ πράσσειν στυγῶ·
 ἔφην γάρ οὐδὲν ἐκ τέχνης πράσσειν κακῆς,
 οὔτ' αὐτὸς οὔθ', ὅς φασιν, οὐκφύσας ἐμέ.

Io, quei discorsi che mi ripugna ascoltare, figlio di Laerte, detesto anche metterli in pratica: non sono fatto per compiere nulla con l'arte del rag-giro, né io né, a quanto si dice, il padre che mi ha generato.

Il campione degli Achei è morto, ma Neottolemo è risoluto a far sì che il suo (glorioso) esempio riviva in lui.²¹ Credo che

¹⁹ A. Alessandri, *Mito e Memoria*, pp. 108-109 approfondisce questo concetto, descrivendo l'atteggiamento di Neottolemo come «ben altro che semplice [...] imitazione del modello paterno; la sua è piuttosto un'intima adesione che lo spinge ad una fedele riproposizione di quel modello [...] un'attitudine che appartiene alle sue corde più intime, in quanto eredità 'genetica' nel senso più ampio». L. Fulkerson, *Neoptolemus Grows Up? 'Moral Development' and the Interpretation of Sophocles' Philoctetes*, «CCJ», 52 (2006), p. 56 sostiene, invece, che, prima del suo incontro con Filottete, Neottolemo aveva sviluppato «a more or less articulate set of beliefs, but had not yet had the opportunity to put them into action». M.W. Blundell, *The Physis of Neoptolemus...*, p. 137 giustamente parla del 'potenziale' di Neottolemo di sviluppare la *physis* ereditata da Achille, così da diventare degno di ammirazione come suo padre.

²⁰ M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 39 sottolinea l'ironia di questo meccanismo: «The Neoptolemus whom Odysseus cultivates but fails to espouse as a son has as his prototype Odysseus' natural son». Sulla proverbiale somiglianza di Telemaco con Odisseo nell'*Odissea*, vd. H.M. Roisman, *Like Father Like Son: Telemachus' Κερδεα*, «RhM», 137 (1993), pp. 1-22.

²¹ L'esitazione di Neottolemo lo allinea al famoso rifiuto di Achille di ricorrere alla doppiezza e al suo rimprovero delle strategie di Odisseo (*Il.* 9.312-

il discorso a Filottete, dunque, si innesti su questa scia, poiché traduce in un susseguirsi di immagini eloquenti la risoluzione già professata dal giovane. L'apertura del *logos* ne è una perfetta dimostrazione. Dapprima, Neottolema spiega come la sua decisione di seguire Odisseo e Fenice alla volta di Troia sia intrinsecamente legata a suo padre (vv. 348-353):

ταῦτ', ὃ ξέν', οὕτως ἐννέποντες οὐ πολὺν
 χρόνον μ' ἐπέσχον μὴ με ναυστολεῖν ταχύ,
 μάλιστα μὲν δὴ τοῦ θανόντος ἡμέρα, 350
 ὅπως ἴδοιμ' ἄθαρτον· οὐ γὰρ εἰδόμην·
 ἔπειτα μέντοι χά' λόγος καλὸς προσῆν,
 εἰ τὰπὶ Τροίᾳ πέργαμ' αἰρήσοιμ' ἰών.

Facendomi questi discorsi, o straniero, non mi trattennero un momento dall'imbarcarmi prontamente, soprattutto per me il desiderio di vedere prima della sepoltura il padre morto, dal momento che non lo avevo mai visto; ma era allettante il motivo che si aggiungeva: se fossi andato, avrei espugnato la rocca di Troia.

Neottolema si attiene alle indicazioni generali di Odisseo, ma ritengo che i particolari aggiunti di suo pugno alla traccia fornita siano cruciali. Il giovane coglie l'occasione per esplicitare nel suo *logos* il desiderio (probabilmente genuino) di vedere il padre, una presenza di cui, in realtà, non ha goduto.²² Neottolema specifica

322). Vd. *Ph.* 94-95: βούλομαι δ', ἄναξ, καλῶς / δρῶν ἐξαμαρτεῖν μᾶλλον ἢ νικᾶν κακῶς («Preferisco, signore, fallire da valoroso, che non avere successo da vile»). In *Il.* 9.312ss., Achille esprimeva a Odisseo il medesimo sdegno per l'inganno. Per la preferenza dell'onestà invece che l'inganno come caratteristica di Achille, cfr. B.M.W. Knox, *The Heroic Temper*, p. 122. Per una discussione sui paralleli fra il testo tragico e il nono libro dell'*Iliade*, vd. C.R. Beye, *Sophocles' Philoctetes and the Homeric Embassy*, «TAPA», 101 (1970), pp. 63-75; C. Fuqua, *Studies in the Use of Myth...*, pp. 49-50 e R.J. Rabel, *Sophocles' Philoctetes and the Interpretation of Iliad 9*, «Arethusa», 30 (1997), pp. 297-307. P. Kyriakou, *The Past in Aeschylus and Sophocles*, p. 247 enfatizza come, anche nell'*Aiace* sofocleo (vd. specialmente vv. 434-440), il cugino di Achille voglia imitare suo padre Telamone: solo eguagliandone il valore eroico potrà essere un figlio meritevole.

²² H.M. Roisman, *Sophocles: Philoctetes*, p. 94 aveva già suggerito che questi dettagli sono «fantasies which convey Neoptolemus' longing for a fa-

(v. 351) che non ha mai visto Achille di persona (οὐ γὰρ εἰδόμην) e può farlo solo ora, poco prima che l'eroe riceva sepoltura (ὄπως ἴδοιμ' ἄθραπτον). Nonostante l'assenza di Achille durante la sua crescita, Neottolemo mostra di essersi appropriato della mentalità eroica di suo padre, quando ammette di non essere stato insensibile alla suadente prospettiva (v. 352: λόγος καλὸς) di ricoprire un ruolo di spicco nella presa di Troia. All'inizio del suo *logos*, l'erede di Achille si dichiara pronto a riprendere il cammino di suo padre proprio dove si era (bruscamente) interrotto, sul campo di battaglia. Neottolemo dice di salpare con l'intenzione di dare avvio al suo personale avvenire da eroe, che non può prescindere dal rendere un ultimo omaggio ad Achille.

Ben presto, Neottolemo rende le sue somiglianze con Achille più esplicite (ma non meno ambigue).²³ Il ragazzo prosegue la narrazione con la descrizione del suo arrivo all'accampamento greco a Troia. Neottolemo trasforma il dato di fatto del suo approdo in un manifesto a carattere personale, dove il ragazzo riceve dall'esterno la conferma che tanto bramava dentro di sé: non può essere più evidente che sia il figlio di Achille. Nella sua ricostru-

ther». M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 39 puntualizza come il *Filottete* nella sua interezza ruoti attorno a un preciso elemento, «a son's longing for a father: that of Neoptolemus for Achilles, parallel to Telemachus' longing for Odysseus». P. Pucci in Sofocle, *Filottete*, p. 203 enfatizza il sottile incrocio di sguardi descritto nella scena: il ragazzo da una parte non ha mai visto Achille, ma dall'altra parte scopre dagli sguardi dei soldati che è simile a suo padre. E. Testa, *Sofocle*, p. 67 ritiene plausibile il desiderio di Neottolemo di rivedere suo padre, come pure la sua speranza di conquistare Troia.

²³ H.M. Roisman, *The Appropriation of a Son*, p. 136 nota come Sofocle, il più omerico dei tragici, usi e capitalizzi l'aspirazione di Achille che il figlio ne segua le orme. A questo proposito, si veda l'episodio odissiaco dove Achille chiede di Neottolemo durante il suo dialogo con Odisseo (*Od.* 11.492-495). In merito alla risposta di Odisseo sulla carriera di Neottolemo, C. Fuqua, *Studies in the Use of Myth...*, p. 35 sottolinea l'ironia dell'episodio, poiché il giudizio che Odisseo fornisce di Neottolemo si trova in netto contrasto rispetto al profilo eroico di Achille nell'*Iliade*. Nel suo commento, B.S. Strauss, *Fathers and Sons in Athens*, p. 74 sostiene, tuttavia, che l'intero episodio odissiaco ruoti attorno al bisogno di Achille di ricrearsi un momento privato, a stretto contatto con l'immagine 'idealizzata' di suo figlio.

zione, Neottolema si concentra sull'effetto che la sua apparizione suscita presso i commilitoni di Achille. Il giovane assomiglia così tanto a suo padre che, quando i Greci lo vedono arrivare a Troia, pensano di essere di fronte ad Achille redivivo (vv. 356-358):²⁴

καί μ' εὐθὺς ἐν κύκλῳ στρατὸς
ἐκβάντα πᾶς ἠσπάζετ', ὁμνύντες βλέπειν
τὸν οὐκέτ' ὄντα ζῶντ' Ἀχιλλέα πάλιν.

Appena sbarcato, tutto l'esercito mi si fece intorno a salutarmi, e giuravano in fede di rivedere in me Achille morto.

I Greci del racconto sembrano convalidare l'aspirazione che Neottolema già esprimeva nel prologo: ai loro occhi, il giovane è la copia fedele di suo padre e l'aspetto fisico sancisce questo riconoscimento.²⁵ Dopo la risposta emotiva degli Achei alla sua rassomiglianza con Achille, l'enfasi si sposta sulla loro gestione degli aspetti più concreti dell'eredità achillea, causa scatenante della tempestiva reazione. Neottolema ha il tempo di piangere la sua perdita (v. 360), ma l'esternazione del suo dolore precede l'avanzamento di una domanda ben precisa, relativa ai beni del guerriero. Essendo il figlio di Achille, il giovane si ritiene il candidato ideale per reclamare le armi del padre (vv. 361-362:

²⁴ H.M. Roisman, *The Appropriation of a Son*, pp. 153-154 ritiene la somiglianza fisica di Neottolema con Achille un dettaglio inventato dal giovane. P. Pucci in Sofocle, *Filottete*, pp. 200-201 pensa che il riconoscimento di Neottolema come Achille redivivo possa essere sincero e rispecchiare il vissuto di Neottolema, ma ammette che il particolare serve anche ad acquistare credito presso Filottete. Similmente, M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 33 pensa che Neottolema, includendo questo dettaglio, giochi sull'ammirazione di Filottete verso Achille, proprio come Atena aveva menzionato la somiglianza di Telemaco a Odisseo (*Od.* 1.208ss.) per ottenerne il favore.

²⁵ Prendo le mosse da P. Pucci in Sofocle, *Filottete*, p. 203 nel sottolineare come, dall'inizio alla fine del *logos*, «stiamo scoprendo questa *filiazione autentica e perfetta* proprio quando essa è presentata in un contesto che la tradisce» (corsivo mio). E. Testa, *Sofocle*, p. 67 definisce «il comportamento linguistico» di Neottolema nella prima parte dell'opera come «difficile da afferrare». Credo, tuttavia, che il suo autoritratto quale figlio più achilleo di Achille stesso presenti non poche ambiguità.

ἐλθὼν Ἀτρείδας προσφιλῶς, ὡς εἰκὸς ἦν, / τά θ' ὄπλ' ἀπήτουν
 τοῦ πατρὸς τά τ' ἄλλ' ὅσ' ἦν, «Non molto tempo dopo mi recai
 dagli Atridi in amicizia e, com'è uso, chiesi le armi di mio padre
 e quant'altro era suo»). La richiesta è inserita all'interno della
 digressione narrativa, ma si basa su una pratica realmente atte-
 stata: di norma, i padri lasciano ai figli i propri cimeli eroici, per-
 ché possano custodirne la memoria.²⁶ All'indomani della morte
 di Achille, Neottolemo è divenuto (a tutti gli effetti) l'erede del
 guerriero e, in quanto tale, dovrebbe aver accesso a tutti i beni pa-
 terni, incluso l'equipaggiamento bellico. Il possesso delle armi di
 Achille da parte di Neottolemo, dunque, contribuirebbe a sancire
 formalmente il suo calarsi nel ruolo di epigono, alla presenza dei
 Greci a Troia. Le parole di Neottolemo, per quanto ingannevoli,
 fanno affiorare un'intenzione latente. Neottolemo non si limita
 a voler premere sulla sua vicinanza al padre solo nell'aspetto fi-
 sico: il giovane vorrebbe diventare un nuovo Achille anche nel
 campo di battaglia e potrà farlo proprio brandendone le armi, i
 simboli del suo successo militare.

Nella seconda parte del suo discorso, le affinità fra padre e fi-
 glio esplodono in stretta concomitanza con l'alterco con gli Atri-
 di. I due comandanti respingono la richiesta di Neottolemo di
 ricevere le armi paterne e la situazione precipita. Furioso, Neot-
 tolemo esprime con veemenza il suo risentimento verso di loro
 (vv. 367-370):²⁷

²⁶ M. Mueller, *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, The University of Chicago Press, Chicago 2016, p. 135 ricorda che solitamente i padri passano le loro armi ai figli, assicurandosi che siano pubblicamente riconosciuti quali nuovi proprietari di questi oggetti, capaci di mantenere l'onore della famiglia. Cfr. *l'Aiace* sofocleo, dove l'eroe affida a suo figlio Eurisace lo scudo, da cui il figlio prende nome (vv. 574-576). Sulla consegna dello scudo al piccolo Eurisace e la rilevanza dell'arma come oggetto scenico, vd. M. Mueller, *Objects as Actors*, pp. 134-141 e S. Mills, *Shield of the Achaeans*. in D. Stuttard (ed.), *Looking at Ajax*. Bloomsbury, London 2019, pp. 43-54.

²⁷ A questo proposito, B.M.W. Knox, *The Heroic Temper*, p. 121 ritiene che Neottolemo ricordi da vicino Achille, la natura passionale, spesso prona alla

κάγῳ ἑκδακρύσας εὐθὺς ἐξανίσταμαι
 ὀργῇ βαρεῖα, καὶ καταλήσας λέγω,
 “ὦ σφέτλι, ἧ ἑτολμήσατ’ ἀντ’ ἐμοῦ τι
 δοῦναι τὰ τεύχη τὰμά, πρὶν μαθεῖν ἐμοῦ;”

370

Ed io, con le lacrime agli occhi, scatto in piedi in preda all'ira, e dico esasperato: «Maledetto, ad altri avete osato dare, e non a me le armi che sono mie, prima di interpellarmi?»

Nella sua reazione, il giovane comprensibilmente reitera il punto che le armi di suo padre sono già un suo possesso (v. 370: τὰ τεύχη τὰμά). Il ragazzo s'infiama all'idea di essere privato di quella eredità tangibile, fatta di oggetti e beni concreti, che gli spetterebbe di diritto, nonostante la decisione dei comandanti dell'esercito greco in merito.²⁸ Il divampare della sua ira non sorprende: Neottolemo, in fondo, è figlio di Achille anche in questo. Suo padre si era già aspramente scontrato con il comandante dell'armata greca, Agamennone, quando le deliberazioni di quest'ultimo andavano a intaccare irrimediabilmente il suo status

violenza. Al contrario, R. Hamilton, *Neoptolemus' Story...*, p. 131 ridimensiona i parallelismi fra Achille e Neottolemo, giudicati «an ingredient of the story rather than the organizing force behind it». E. Testa, *Sofocle*, p. 67 considera la tirata contro gli Atridi l'indizio principale che il discorso, pur partendo da elementi plausibili, stia virando verso la finzione spudorata. Secondo la mia lettura, tuttavia, questi particolari, pur ingannevoli, tradiscono la sincera intenzione di Neottolemo: attraverso di essi, Neottolemo rivendica come un suo tratto distintivo la propensione alla rabbia al solo scopo di corroborare la sua identità filiale, proprio nel momento in cui viene più esplicitamente messa in discussione, sia dentro che al di fuori del racconto menzognero. Per un'analisi dell'ira nella letteratura greca, fondamentale è la trattazione di D. Konstan, *Pity Transformed*, Duckworth, London 2006, pp. 41-76.

²⁸ Riguardo alla risposta emotiva di Neottolemo, M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, pp. 31-32 insiste sulle somiglianze con Telemaco che, nel quarto libro dell'*Odissea* (vv. 113-116), piange per la rabbia e la frustrazione di non riuscire a far fronte a una situazione che giudica intollerabile. P. Kyriakou, *The Past in Aeschylus and Sophocles*, p. 252 enfatizza come, nonostante abbia le ragioni e le opportunità per farlo, Neottolemo non fa parola con Filottete della lite di suo padre con gli Atridi sulle armi e interpreta questo fatto come prova che il giovane abbia una conoscenza molto frammentaria degli eventi antecedenti il suo arrivo a Troia.

eroico e, di conseguenza, i suoi averi.²⁹ Nel primo libro dell'*Iliade*, il guerriero si era risentito per essere stato privato di Briseide, parte del suo bottino di guerra (vv. 148-171). La rabbia di Neottolemo si rifà al noto precedente omerico, ma diviene ancor più interessante da un punto di vista psicoanalitico. Non è casuale che Neottolemo ricrei più da vicino il temperamento fiero di Achille proprio nel momento in cui viene privato delle armi di suo padre e, con esse, del suo riconoscimento pubblico quale successore di Achille.³⁰ Nella seconda parte del suo *logos*, Neottolemo punta a illustrare una vicinanza ad Achille di natura più simbolica, che vada oltre la concreta assegnazione delle armi. Sia con che senza i cimeli paterni, Neottolemo vuole richiamare Achille soprattutto nello spirito e non tanto per i suoi averi: dopo averlo ricordato nell'aspetto esteriore, ora Neottolemo si prefigge di rievocarne i comportamenti, dal momento che non ne può reclamare i beni. La reazione rabbiosa di Neottolemo, pertanto, non costituisce solo una precisa allusione all'*epos* omerica. Al contrario, le riflessioni di Recalcati sull'eredità aiutano a scorgere in questo episodio delle ombre affatto rassicuranti. Pur con tutti i suoi sforzi indirizzati a Filottete, Neottolemo è ben lontano dal realizzare che essere eredi racchiuda un significato più profondo. Sulla scia di

²⁹ C. Fuqua, *Studies in the Use of Myth...*, pp. 49-50 sottolinea che l'azione drammatica del *Filottete* nella sua interezza ricordi l'ambasciata di Achille in *Il. 9*, ma nota come in Sofocle queste allusioni omeriche si innestano su un ritratto di Neottolemo più improntato a ricreare l'esempio di Telemaco nell'*Odissea*. P. Kyriakou, *The Past in Aeschylus and Sophocles*, p. 251 pensa che proprio Neottolemo sia il personaggio che rimandi maggiormente all'*Iliade* omerica, perché posto in una situazione simile a quella di Achille nel nono libro dell'*Iliade*. Per una discussione generale sull'*Iliade* e sull'*Odissea* come modelli del *Filottete*, C. Greengard, *Theater in Crisis*, pp. 63-66; R. Hamilton, *Neoptolemus' Story...*, pp. 131-132; P.E. Easterling, *The Tragic Homer*, «BICS», 31 (1984), pp. 1-8. S.L. Schein, *The Iliad and Odyssey...*, pp. 129-140 dimostra in maniera convincente come la tragedia sofoclea complichì il modello eroico iliadico, associando Filottete con il suo acerrimo rivale, l'Odisseo dell'epica omerica.

³⁰ Concordo con B.M.W. Knox, *The Heroic Temper*, p. 123 nel considerare l'atteggiamento di Neottolemo in questo frangente «a jarring reminder of the forthright and violent way of speaking of the father he has betrayed».

Filottete, il giovane non ha compreso che l'«ereditare non è mai clonazione, non è mai riproduzione passiva di un modello ideale attinto dal passato».³¹

Neottolemo sembra incapace di concepire come la filiazione debba andare oltre il ripiegamento nostalgico nel vissuto del padre e ciò appare chiaramente nella conclusione del suo *logos*. Il ragazzo piega il suo ultimo confronto verbale all'esigenza di ricreare l'*ethos* di suo padre *in toto*. Presente sulla scena, Odisseo prontamente interviene, cercando di ricomporre l'ultima frattura sorta all'interno dell'esercito greco (vv. 371-373):

ὁ δ' εἶπ' Ὀδυσσεύς, πλησίον γὰρ ὦν κυρεῖ,
 «ναί, παῖ, δεδώκασ' ἐνδίκως οὔτοι τάδε·
 ἐγὼ γὰρ αὔτ' ἔσωσα κάκεινον παρών».

Disse allora Odisseo, che era presente: «Sì, figliolo, le hanno date a giusto titolo: fui io, di mia mano a metterle in salvo, insieme al suo corpo».

Il pubblico ha già potuto osservare l'atteggiamento paternalistico con cui Odisseo si rivolgeva a Neottolemo nel prologo.³² È significativo che Neottolemo recuperi questa modalità di interazione fra i due nella conclusione del suo *logos*. In questo caso, Odisseo contesta la pretesa di Neottolemo di ottenere le armi: il ragazzo sarà pure il figlio di Achille, ma era assente nel momento

³¹ M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, p. 124.

³² H.M. Roisman, *Sophocles: Philoctetes*, p. 94 ha giustamente notato che, nel suo racconto, Neottolemo pone Odisseo «in the role of an upbraiding and punitive father and himself as a rebellious son who railed against him». Sull'atteggiamento paternalistico di Odisseo nel prologo, vd. B.M.W. Knox, *The Heroic Temper*, pp. 122ss. e M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 39. H.C. Avery, *Heraclēs, Philoctetes, Neoptolemus*, «Hermes», 93 (1965), pp. 279-297 sottolinea come raramente Odisseo chiami Neottolemo τέκνον o παῖ, mentre Filottete lo identifica come tale già durante il loro primo incontro (vv. 235-236) e non menziona il padre Achille (tranne poche, significative eccezioni: vd. vv. 242, 260, 1066, 1284). Dietro questi specifici usi linguistici dei personaggi, M. Shipton, *The Politics of Youth in Greek Tragedy*, Bloomsbury, London 2018, pp. 99-100 vede un'intenzione differente: l'impiego di παῖ da parte di Odisseo sembra riflettere una prassi realistica del linguaggio, mentre Filottete lo utilizza per sottolineare la giovane età di Neottolemo.

più critico, quando il cadavere di suo padre – e la sua armatura – andavano difesi dalla carica dei Troiani. Neottolemo mancava proprio mentre l'esercito greco avrebbe avuto più bisogno di lui, per tutelare la memoria di Achille e le sue gesta. Alla luce di ciò, l'Itacese ritiene che il giovane debba accettare pacatamente l'assegnazione delle armi paterne da parte degli Achei. Neottolemo, tuttavia, non sarà il figlio ubbidiente che Odisseo vorrebbe vedere. Il giovane, invece, tornerà a essere il degno figlio di suo padre, riproponendo i modi bruschi per cui Achille si distingueva nell'epica omerica.³³ Come Achille attaccò verbalmente Agamennone nel primo libro dell'*Iliade*, Neottolemo non si trattiene dall'effondere verbalmente tutto il suo sdegno contro Odisseo (vv. 374-376):

κἀγὼ χολῶθεϊς εὐθύς ἤρασσον κακοῖς
 τοῖς πᾶσιν, οὐδὲν ἐνδέεξ ποιούμενος, 375
 εἰ τὰμᾶ κείνος ὄπλ' ἀφαρήσοιτό με.

E io, sdegnato, lo coprivo subito di insulti, di tutti quelli possibili, non tralasciandone uno, dato che voleva rubarmi la mia armatura.

In maniera non dissimile dall'*Iliade*, la contesa fra i due greci presto degenera: al pari di Achille, Neottolemo non riesce a tollerare che gli siano strappati i beni consoni a un legittimo erede. Odisseo sminuisce le rimostranze di Neottolemo con la stessa fermezza che Agamennone mostrò nel prendersi Briseide per compensare la perdita di Criseide. Odisseo finisce per negare a questo Achille redivivo le armi del guerriero, proprio in virtù di quella furia che Neottolemo dispiega nel solco di suo padre (vv. 380-381: καὶ ταῦτ', ἐπειδὴ καὶ λέγεις θραυστομῶν, /

³³ M.W. Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies*, p. 147 nota come Odisseo si assuma il ruolo di padre del giovane, chiamandolo παῖ (v. 372) e prendendosi le armi di Achille. P. Pucci in Sofocle, *Filottete*, p. 205 commenta che Odisseo «tratta Neottolemo con disprezzo, punendolo, come un ragazzino, per il suo linguaggio tracotante». H.M. Roisman, *The Appropriation of a Son*, pp. 154-155 ritiene che questo frangente mostri come Neottolemo sia anche capace di rigettare definitivamente Odisseo come suo padre putativo, a differenza di quanto avvenuto nel prologo.

οὐ μή ποτ' ἐς τὴν Σκῦρον ἐκπλεύσης ἔχων, «Visto per giunta che parli con tracotanza, mai e poi mai tornerai nella tua Sciro con quelle armi».³⁴ La rabbia è un sentimento ambivalente in questa scena: da una parte, rende chiaro a Filottete il legame fra padre e figlio, ma dall'altra contribuisce a indebolire l'autoritratto di Neottolemo come erede perfetto agli occhi del pubblico. Neottolemo dispiega la stessa animosità di Achille, ma ciò non sarà sufficiente per riavere indietro le armi di suo padre. Incapace di tollerare l'oltraggio subito, il giovane attacca Odisseo un'ultima volta (vv. 382-384):

τοιαῦτ' ἀκούσας κάξονειδισθεὶς κακὰ
πλέω πρὸς οἴκους, τῶν ἐμῶν τητώμενος
πρὸς τοῦ κακίστου κάκ κακῶν Ὀδυσσέως.

Sentito questo, malamente disonorato, faccio vela verso casa, espropriato dei miei beni dal più vile degli uomini, Odisseo, stirpe di vili.

Neottolemo enfatizza lo sdegno per aver perso i cimeli di Achille, che ora può reclamare come suoi soltanto a parole (v. 383: τῶν ἐμῶν τητώμενος). La violazione, ai suoi occhi, è ancora più grave, considerando chi ne è il responsabile, Odisseo. Neottolemo apostrofa l'Itacese come il malvagio prodotto di una famiglia altrettanto disgraziata (v. 384: πρὸς τοῦ κακίστου κάκ κακῶν Ὀδυσσέως). Pur con il suo discutibile *pedigree*, Odisseo si arroga il diritto di intervenire e sottrarre a un figlio il lascito di un padre rispettabile e onorato. Alla privazione definitiva delle armi paterne, Neottolemo pensa di controbattere in un solo modo, portando all'estremo l'imitazione di Achille. Il giovane induce Filottete a credere che ha compiuto finalmente quanto Achille aveva

³⁴ P. Pucci in Sofocle, *Filottete*, p. 204 sostiene che Neottolemo ripete la scena dell'ira di Achille, ma l'allusione ha valenza solo per il pubblico ateniese, in quanto Filottete non era presente all'evento a cui Neottolemo si riferisce. Sul ruolo del Coro nel confermare la lite di Neottolemo con gli Atridi e Odisseo, vd. V. Bers, *The Perjured Chorus in Sophocles' Philoctetes*, «Hermes», 109 (1981), pp. 500-504 e D. O'Higgins, *Narrators and Narrative in the Philoctetes of Sophocles*, «Ramus», 20 (1981), p. 50 n. 19.

solo ipotizzato di fare nel primo libro dell'*Illiade* (vv. 169-171): abbandonare l'esercito greco e i suoi comandanti, rei di avergli tolto parte del patrimonio a cui tanto ambiva.³⁵ Neottolemo si accinge ad andarsene da Troia senza le sue agognate armi, divenendo ancora più intransigente di suo padre a seguito del suo diverbio con Agamennone. L'ultimo gesto di Neottolemo (disertare i Greci e, con ciò, respingere la promessa di un futuro radioso come guerriero a Troia) non lascerebbe alcun dubbio. Il giovane raffigura un'eredità che si riduce alla «conservazione monumentale ed archeologica del passato»³⁶ di suo padre. Alla fine del suo racconto, il ragazzo sembra partire da Troia, realizzando così l'intimo proposito di suo padre. Questa apparente vittoria, tuttavia, è ancor più effimera se si considera che «la ripetizione del passato, l'eccesso di identificazione [...] di alienazione, il suo assorbimento passivo o la sua venerazione sono modi in cui l'atto dell'ereditare fallisce».³⁷ Con la sua studiata ripresa delle azioni più esemplari di Achille, Neottolemo raggiunge un nuovo eccesso conservativo e si allontana ancor di più dal suo vero obiettivo: diventare un degno successore di suo padre.

In conclusione, credo che il discorso di Neottolemo sia significativo non tanto per la sua presunta veridicità, ma per la pericolosa concezione del legame padre-figlio che ne emerge. Mentre

³⁵ M.W. Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies*, p. 195 sottolinea che padre e figlio abbiano subito lo stesso torto: «Neoptolemus is fully justified in leaving Troy, since the others committed the *hubris* of taking away his 'prize' (136f.), similarly to Agamemnon who took Achilles' in the *Iliad*». In precedenza, M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 40 aveva riscontrato una smaccata somiglianza: sia Achille che Neottolemo sono mossi dalla stessa preoccupazione, la fedeltà all'individuo (più che alla comunità eroica nella sua pienezza).

³⁶ M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, p. 125.

³⁷ Ivi, p. 124. D.H. Roberts, *Different Stories*, pp. 170-171 suggerisce che Neottolemo consideri il *logos* come il suo vero passato e, perciò, si prepara ad agire con Filottete come se fosse vero. Al contrario, B.M.W. Knox, *The Heroic Temper*, p. 123 nota che, dal suo discorso, Neottolemo intende emergere come una sorta di Achille 'spurio': «words, mood, and pretended action are all a lying parody of his great-hearted father».

Odisseo e Filottete si pongono verso Neottolemo come surrogati della figura paterna durante tutto il dramma,³⁸ il giovane tradisce nella sua narrazione a Filottete un morboso attaccamento al padre, in linea con le sue dichiarazioni nel prologo. Certo, Odisseo dà al giovane la traccia per sollecitare la simpatia (e, soprattutto, la fiducia) di Filottete. Neottolemo, tuttavia, va ben oltre le immediate istruzioni del suo ideatore. Nel *logos*, il giovane ri elabora la sua visione monodimensionale di eredità, limitata alla fedele ripresa di Achille. Per espletarsi, questo processo di assoluta imitazione si articola in più fasi, come dimostra la struttura stessa del racconto. Neottolemo parte prima dal suo aspetto fisico simile ad Achille. Non contento, il giovane si appresta ad appropriarsi degli oggetti del padre. Quando pure questa possibilità sfuma, il giovane passa alla fedele riproposizione del suo linguaggio, dettato dalla rabbia e dal temperamento fiero. Infine, il giovane si preoccupa di proteggere la propria *time* da qualsiasi attacco: così facendo, Neottolemo riuscirebbe a imporsi come epigono perfetto del padre. Pur senza le sue armi, egli è pronto a proseguire l'opera, lasciando i Greci con sdegno. Da un punto di vista psicoanalitico, dunque, i suoi atti sembrano più inquietanti di quanto appaia al destinatario interno del *logos*, Filottete. Come avverte Recalcati, «lo sguardo dell'erede non è mai solo uno sguardo rivolto all'indietro. Per riconquistare e, dunque, per possedere davvero la propria eredità non si può sostare troppo vicino a ciò che

³⁸ M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 39 già considerò padri e figli un tema centrale del dramma, che mette in scena «the battle between these two characters to win Neoptolemus as a son». Anche H.M. Roisman, *The Appropriation of a Son*, p. 127 ha sottolineato la «struggle between Odysseus and Philoctetes for the 'paternity' of Neoptolemus, as each tries to mold the young man in his own image». H.C. Avery, *Heracles...*, pp. 284-288 esplora le differenze dell'atteggiamento paterno che sia Odisseo sia Filottete adottano nel dramma nei confronti di Neottolemo. M. Shipton, *The Politics of Youth...*, p. 94 concentra la sua analisi sull'autorità di entrambi gli adulti in scena (Odisseo e Filottete) e la loro capacità di controllare le azioni del giovane Neottolemo. Shipton ritiene che sia l'*Iliade* sia il *Filottete* presentino lo stesso fenomeno, ovvero «the paternalist appropriation of youth» (ivi, p. 103).

il morto ci ha lasciato».³⁹ Nella prima parte del dramma, Neottolemo è incapace di distaccarsi del tutto dall'ombra incombente del passato di Achille. Al termine della sua digressione narrativa, Neottolemo non emerge come un erede consapevole ma, al contrario, incarna il soggetto sopraffatto dalla nevrosi di riproporre i comportamenti di suo padre, così come gli atteggiamenti più minuti. In psicoanalisi la fedele conservazione di ciò che è stato rappresenta una deviazione tanto dannosa quanto il rifiuto totale dei principi paterni propugnato da Odisseo nel prologo. Solo dopo aver interagito con Filottete e aver constatato la portata del suo dolore, solo in quel momento Neottolemo potrà capire che il diventare erede richiede soluzioni meno nette e più sfaccettate. Al di là di questi due estremi manichei, Sofocle mostra attraverso la figura di Neottolemo come «il movimento dell'ereditare si situa sul bordo fra la memoria e l'oblio, fra la fedeltà e il tradimento, fra l'appartenenza e l'erranza, fra la filiazione e la separazione».⁴⁰ Su questo confine sottile si muove Neottolemo. Il suo discorso, seppur ingannatorio, racchiude la vera sfida dell'erede: si può davvero succedere al proprio padre senza doverlo sostituire?

³⁹ M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, p. 125.

⁴⁰ Ivi, p. 130. M. Whitby, *Telemachus Transformed?*, p. 33 aveva già notato come sia Telemaco che Neottolemo possano raggiungere una nuova maturità solo attraverso il contatto diretto con la precedente generazione di eroi: l'ammirazione per i loro padri defunti li legherà indissolubilmente al mondo eroico di Troia, di cui sono gli epigoni. M.B. McCoy, *Wounded Heroes: Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 35 esplora in maniera convincente la vulnerabilità di Filottete e il suo impatto sulle contrastanti azioni di Neottolemo nel resto del dramma.

ELENA FRANCHI

OLTRAGGIO OLTRE CONFINE.
CALLIRHOE FIGLIA DI FOCO
E I SUOI PRETENDENTI TEBANI*

1. *La storia di Callirhoe, figlia di Foco (Plut. Am. nar. IV)*

Sulle pendici meridionali della catena montuosa dell'Ipato si trovava, dieci chilometri a nord-est di Tebe, un abitato di nome Glisanta.¹ Già nota ai poemi omerici (Hom. *Il.* II 504), Glisanta era la città nativa di un individuo di nome Foco e di sua figlia, Callirhoe. Costei eccelleva sia per bellezza che per saggezza (κάλλει τε καὶ σωφροσύνη διαφερούσης) ed era contesa dai trenta giovani beoti più in vista. Foco respingeva tutte le richieste e prendeva tempo: temeva infatti che una volta scelto lo sposo coloro che non fossero stati selezionati avrebbero potuto vendicarsi.

* Ho avuto modo di conoscere il prof. Luigi Belloni nel 1999, quando, da giovane studentessa iscritta all'allora Facoltà di Lettere e Filosofia di Trento, ho seguito i suoi corsi di Letteratura greca. Il cosiddetto 'programma istituzionale' era costantemente arricchito da seminari dedicati ad argomenti monografici: conservo ancora gli appunti delle lezioni sul *Trattato del Sublime*; sull'*Ippolito* euripideo; o sugli *Idilli* di Teocrito. Ma ancor più intenso è il ricordo dell'eleganza con cui ci insegnava l'acribia filologica unita all'apertura a riflessioni di ampio respiro, in un viaggio da Euripide a Shakespeare e ritorno. Ringrazio i curatori del libro che accoglie questo testo nonché i *referees* anonimi per i preziosi suggerimenti; a Luca Valle Salazar va la mia gratitudine per l'assistenza editoriale.

¹ Sulla collocazione geografica di Glisanta, tutt'altro che certa, vd. *infra*, n. 16.

Ma l'attesa non poteva durare in eterno e così, messo alle strette, Foco si risolse di demandare la decisione all'oracolo di Delfi. La risoluzione non piacque ai pretendenti: uccisero Foco e poi inseguirono Callirhoe, la quale, terrorizzata, si era data alla fuga e vagava nella campagna (ἡ κόρη φυγοῦσα ἔτεο διὰ τῆς χώρας). Fuggendo, s'imbatté in alcuni contadini intenti a preparare l'aia,² i quali la protessero nascondendola nel grano. Lì trovò salvezza e lì rimase fin tanto che non venne il tempo della festa di tutti i Beoti, i Pamboiotia: il tempo in cui, una volta all'anno, tutti i Beoti si incontravano a Coronea per celebrare riti in onore di Atena Itonia. Rifugiatasi presso l'altare di Itonia, Callirhoe prese coraggio e raccontò gli oltraggi che aveva subito, elencando i persecutori uno a uno, facendo di ciascuno il nome e indicando la provenienza. I Beoti, riuniti a Coronea per festeggiare la loro unità, ascoltarono la ragazza e provarono pena; soprattutto, provarono rabbia per i trenta persecutori, i quali si diedero alla fuga. Cercarono accoglienza dapprima a Orcomeno, dove vennero respinti, e poi nel villaggio di Ippotae, sulle pendici del monte Elicona, tra Tisbe (o Tebe)³ e Coronea, dove infine furono accolti. Al che gli abitanti di Tebe, seguiti da altri Beoti (μετὰ τῶν ἄλλων Βοιωτῶν), intrapresero una spedizione al comando di un tale Fedo per vendicare l'uccisione di Foco. Assediarono Ippotae, i cui abitanti vennero presi per sete; uccisero per lapidazione gli uccisori di Foco (ovvero i pretendenti di Callirhoe) e ridussero in schiavitù gli Ippotesi, rei di averli accolti; abbattono le mura e le case e divisero la terra di Ippotae tra gli abitanti di Tisbe (o

² Sulla traduzione di γεωργοῖς ἄλω συντιθεῖσι, dibattuta, si veda la nota di S. Tufano, *Plutarco: Storie d'amore*, in *Plutarco, Tutti i Moralia*, Bompiani, Milano 2017, pp. 2806-2807, n. 27 (con discussione delle proposte avanzate dalla critica).

³ 775A l. 22 Hubert. Il manoscritto più antico, il codice urbinato nr. 97 (U, X sec.) riporta Θίσβης, corretto dal cosiddetto 'secondo correttore' (m 2, XIII sec.?) in Θήβης (la lezione tramandata da tutti gli altri codici). Cfr. M. Pohlenz, *Plutarchi Moralia III*, Teubner, Leipzig 1929, VII; K. Hubert, *Plutarchi Moralia IV*, Teubner, Leipzig 1938, XX; *infra*, pp. 133-134.

Tebe)⁴ e di Coronea. Non sono queste le uniche sciagure conseguenti all'insolenza dei pretendenti. Plutarco racconta che lo spettro di Foco seguì a tormentare gli assassini fino alla fine delle loro vite. Nella notte precedente la presa di Ippotae, dall'Elicona sarebbe risuonato ripetutamente un avvertimento («sono qui») e i pretendenti di Callirhoe avrebbero riconosciuto in quelle parole la voce di Foco. Inoltre, dalla tomba di quest'ultimo sarebbe stillato croco nel giorno stesso in cui gli assassini sarebbero stati lapidati. Uno scenario di morte che tuttavia lascia posto alla vita nel finale. Quando Fedo, capo e generale dei Tebani (τῷ Θηβαίων ἄρχοντι καὶ στρατηγῷ), fece ritorno dalla battaglia, gli venne data notizia della nascita di una bambina. Si trattava senza dubbio di un ottimo auspicio, tanto che venne chiamata Nicostrate, 'colei che vince gli eserciti'.⁵

2. *La IV Narratio delle Amatoriae narrationes: un testo di interesse storico*

Φῶκος Βοιώτιος μὲν ἦν τῷ γένει: «Foco era un Beota di nascita».⁶ *L'incipit* della *IV Narratio delle Amatoriae narrationes* (pseudo?) plutarchee⁷ è tutt'altro che 'convenzionale'. Foco era

⁴ 775A l. 4 Hubert. Di nuovo, il codice urbinato nr. 97 riporta Θισβεῦσι, mentre m 2 corregge in Θηβεῦσι, lezione riportata anche nella rimanente tradizione manoscritta. Cfr. *infra*, pp. 133-134.

⁵ Plut. *Mor.* 774e-775b (*Am. nar.* IV); cfr. anche Zenob. VI 37.

⁶ Trad. it. di G. Giangrande, *Plutarco: Narrazioni d'amore. Testo critico, introduzione, traduzione e commento*, D'Auria, Napoli 1991.

⁷ Sul problema, tuttora irrisolto, dell'autenticità, cfr. H.N. Fowler, *Plutarch's Moralia*, Harvard University Press, Cambridge - London 1936, p. 3; K. Ziegler, *Plutarco*, Paideia, Brescia 1965, p. 198; K. Hubert (ed.), *Plutarchi Moralia*, p. 396; M. Cuvigny, *Plutarque, Œuvres morales*, X, Les Belles Lettres, Paris 1980, pp. 111-112; G. Giangrande, *Linguaggio e struttura nelle Amatoriae narrationes*, in G. D'Ippolito - I. Gallo (a cura di), *Strutture formali dei Moralia di Plutarco*, Atti del III Convegno plutarco (Palermo, 3-5 maggio 1989), D'Auria, Napoli 1991, pp. 273-294; G. Giangrande, *Plutarco*, p. 17; G.N. Bernardakis - H.G. Ingenkamp (eds.), *Plutarchi Chaeronensis Moralia*,

considerato il capostipite dei Focidesi e si narrava che fosse nato a Corinto,⁸ o a Egina,⁹ e che poi si fosse recato in Focide e qui avesse sinecizzato i Focidesi,¹⁰ supportandoli nelle loro contese confinarie con i Locresi.¹¹ Plutarco (o chi per lui) è l'unico a conservare una notizia¹² che fa di Foco un Beota di nascita.

Academia Atheniensis, Athenis 2011, p. 463; S. Tufano, *Plutarco*; C. Bevegni, *Angelo Poliziano, traduzione delle Amatoriae narrationes di Plutarco*, Olschki, Firenze 2018, pp. VII-VIII, n. 5.

⁸ (Ps.-Scymn.) *GGM* 483-487; Paus. X 1, 1. Cfr. J. McInerney, *Folds of Parnassos. Land and Ethnicity in Ancient Phokis*, University of Texas Press, Austin 1999, pp. 133-134; G. Zachos, *Apo ton Phoko ston Elato*, in N. Kyparissi-Apostolika - M. Papakonstantinou (eds.), *The Periphery of the Mycenaean World*, Greek Ministry of Culture and 14th Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities, Athens 2003, pp. 293 (e nn. 27-28) e 295; G. Daverio Rocchi, *Frontiere del Parnasso. Identità etnica e dinamiche locali nella Focide antica*, Edizioni dell'Orso, Torino 2011, pp. 31, 54, 80; A. Di Gioia, *La duplicità di Phokos e l'identità dei Focidesi*, in L. Breglia - A. Moleti - M.L. Napolitano (a cura di), *Ethne, identità e tradizioni: la 'terza' Grecia e l'Occidente*, ETS, Pisa 2011, pp. 197-218, alle pp. 209ss.; G. Zachos, *Epeios in Greece and Italy: Two Different Traditions in One Person*, «Athenaeum», 101.1 (2013), pp. 5-23, a p. 14.

⁹ Hes. *Theog.* 1003-1005 M-W; Alc. fr. 1 Bernabé = F 1 West (apud *schol.* ad Eur. *Andr.* 687 Schwartz).

¹⁰ (Ps.-Scymn.) *GGM* 483-487; cfr. anche Paus. II 29, 3; X 1, 1. Vd. F. Prinz, *Gründungsmythen und Sagenchronologie*, Beck, München 1979, p. 47; J. McInerney, *The Phokikon and the Hero Archegetes*, «Hesperia», 66.2 (1997), pp. 193-207, a p. 198; I. Polinskaya, *A Local History of Greek Polytheism*, Brill, Leiden - Boston 2013, pp. 152 e 425-435.

¹¹ *schol.* ad Eur. *Or.* 1094; cfr. anche Anton. Lib. XXXVIII 5. Vd. P. Ellinger, *La légende nationale phocidienne. Artémis, les situations extrêmes et les récits de guerre d'anéantissement*, École française d'Athènes, Rome 1993, p. 36; J. McInerney, *Folds of Parnassos*, p. 80 (a commento di Strab. IX 3, 17) e pp. 136-141; J. McInerney, *Delphi and Phokis: a Network Theory Approach*, in J.-M. Luce (éd.), *Delphes, sa cité, sa région, ses relations internationales*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse 2011, pp. 95-106, a p. 101; E. Franchi, *Genealogies and Politics. Phocus on the Road*, «Klio», 99.1 (2017), pp. 1-25, a p. 3; D. Rousset, *Les Locriens de l'est et les Phocidiens de la guerre du Péloponnèse au début de l'époque hellénistique*, «Revue des Études Anciennes», 122 (2020), pp. 389-443, a p. 408. Vd. anche G. Daverio Rocchi, s.v. *Daphnus*, in *NP* 3, 1997, c. 316.

¹² Sulla natura del materiale consultato da chi ha compilato la IV *Narratio* si veda C. Ruiz-Montero, *Text and Context in Plutarch's Amatoriae Narratio-*

Lungi dall'essere un'innovazione dai risvolti puramente letterari, l'origine beotica di Foco rappresenta solo uno degli elementi che rendono la IV *Narratio* una miniera di notizie rilevanti sul piano storico. Da un lato, le origini beotiche di Foco tematizzano la ben documentata conflittualità tra Focidesi e Tebani nella stessa misura in cui le origini corinzie o eginetiche rappresentano la conflittualità tra Focidesi e Locresi;¹³ dall'altro, vi sono ulteriori elementi nella storia di Foco e Callirhoe che rinviano alle tensioni tra Focidesi e Tebani; né va trascurato, infine, che in altri passaggi vi è un chiaro riferimento al problema dell'unità dei Beoti e più in generale dei rapporti intrabeotici. Per ragioni che appariranno chiare in seguito, partiremo da quest'ultimo aspetto.

3. Foco, Callirhoe e i rapporti intrabeotici

Dunque, si diceva: Φῶκος Βοιωτίας μὲν ἦν τῷ γένει, ἦν γὰρ ἐκ Γλίσαντος. La lezione trādita è, per la verità, Κλείσαντος, emendata in Γλίσαντος sulla scorta di *Il. II 504*,¹⁴ il verso della lunga sezione iliadica comunemente nota come *Catalogo delle navi* in cui, assieme ad altri contingenti beotici, è menzionato quello di Γλίσαας.¹⁵

nes and Xenophon of Ephesus's Ephesiaca, «Invigilata Lucernis», 25 (2003), pp. 221-233, e *infra*, p. 136. Che Plutarco (o un suo imitatore, se l'opera è spuria) fosse interessato a una storia che ha per protagonista un Foco di origine beotica non deve stupire, dato l'interesse per le questioni beotiche sotteso a gran parte delle *Narrationes* (è esattamente questo interesse a costituire uno degli argomenti messi in campo da chi è a favore della paternità plutarchea: cfr. S. Tufano, *Plutarco*, p. 2802, con breve *status quaestionis*).

¹³ Mentre le relazioni con i Tebani sembrano avere un significato più marginale nelle versioni che narrano di un'origine corinzia o eginetica: cfr. E. Franchi, *Genealogies and Politics*, pp. 11-14.

¹⁴ Cfr. E. Visser, *Homers Katalog der Schiffe*, De Gruyter, Stuttgart - Leipzig 1997, pp. 273-274; A. Kühn, *Als Kadmos nach Boiotien kam. Polis und Ethnos im Spiegel thebanischer Gründungsmythen*, Steiner, Stuttgart 2006, pp. 64-70, spec. p. 66.

¹⁵ L'emendazione fu proposta da Wilhelm Xylander e recepita da gran parte dei filologi che hanno dedicato attenzione al testo; fanno eccezione Johann Friedrich Dübner, Wilhelm Pape e Gustav Eduard Benseler (i quali postulano

Secondo la tesi più accreditata, Glisanta si trova dieci chilometri a nord-est di Tebe, sulle pendici del monte Ipatò.¹⁶ La sua fama non si deve solo alla menzione omerica ma anche al ruolo che avrebbe giocato nel mito dei Sette contro Tebe: è qui che i Tebani affrontarono i discendenti dei Sette Argivi, determinati a raccogliere il testimone di Polinice e a concludere l'impresa vittoriosi come i loro predecessori.¹⁷ Tebe gioca dunque un ruolo importante nella vicenda di Foco. Ancor più centrale è, tuttavia, il rapporto che Tebe intrattiene con le altre città beotiche; si potrebbe persino arrivare a sostenere che è solo in funzione di questo rapporto, dunque delle relazioni intrabeotiche, che Tebe svolge un

l'esistenza di una città di nome Κλείσαζ menzionata per l'appunto solo nelle *Amatoriae narrationes*), nonché Giuseppe Giangrande (*Plutarco*, p. 77), che ritiene che Κλείσαζ sia una variante popolare di Γλίσαζ (la prima si presterebbe più facilmente a connessioni pseudoetimologiche). Cfr. anche B. Lavagnini, *Studi sul romanzo greco*, D'Anna, Firenze 1950, p. 28; J. Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris 1988, p. 103.

¹⁶ Strab. IX 9, 31; R. Hope Simpson - J.F. Lazenby, *The Catalogue of Ships in Homer's Iliad*, Clarendon Press, Oxford 1970, pp. 29-30; J.M. Fossey, *Topography and Population of Ancient Boiotia I*, Ares, Chicago 1988, pp. 217-223; P. Funke, *Glisas*, in H. Cancik - H. Schneider (eds.), *Brill's New Pauly. Antiquity Volumes*, online all'indirizzo http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e425200; M. Moggi - M. Osanna (a cura di), *Pausania: Guida della Grecia, Libro IX*, Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, Milano - Roma 2010, p. 252; più probabilmente a sud di Tebe secondo A. Schachter, *Tanagra: The Geographical and Historical Context, Part One*, «Pharos», 11 (2003), pp. 45-74, a p. 58 (cfr. Hdt. IX 43, 2). Cfr. anche P. Vannicelli, *La fuga da Tebe dei Cadmei dopo la spedizione degli Epigoni*, in M. Sordi (a cura di), *Coercizione e mobilità umana nel mondo antico*, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 17-26. Più in generale, sulla sezione 'beotica' del *Catalogo delle navi*, cfr. di recente C. Evans, *Catalogue of Ships: Literary Aspects*, in C.O. Pache (ed.), *The Cambridge Guide to Homer*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, pp. 315-317; B. Jasnow, *Catalogue of Ships: Archaeology*, ivi, pp. 312-314, a p. 313 (con discussione critica sulla bibliografia precedente).

¹⁷ Hellan. *FHrHist* 4 F 100; Paus. I 44, 4; IX 9, 4; IX 5, 13. Cfr. R.J. Buck, *A History of Boeotia*, The University of Alberta Press, Edmonton 1979, p. 62 (vd. anche 64-66 sui Beoti nel *Catalogo* in generale); P. Vannicelli, *La fuga da Tebe dei Cadmei...*; A. Kühr, *Als Kadmos nach Boiotien kam*, p. 292; S. Tufano, *Plutarco*, p. 2806.

ruolo narrativo: a ben vedere, la città è spesso evocata, ma nessun episodio della vicenda ha luogo in essa. Il focus sono, piuttosto, i rapporti intrabeotici e il grado di tensione che li caratterizzava, tradotto, a livello narrativo, in vari elementi del *plot*, uno dei quali è la competizione tra i trenta pretendenti e la difficoltà che ha Foco a sceglierne uno. In effetti, come ha notato Pierre Ellinger,¹⁸ il numero di trenta potrebbe non essere casuale. Esso non ha nessun corrispettivo con le partizioni federali e non risulta funzionale alla spiegazione, in chiave legittimante, dell'attribuzione delle città ai diversi distretti che in età classica compongono il *koinon* beotico.¹⁹ Piuttosto, sembra ricollegarsi all'elenco delle città beotiche del suddetto *Catalogo delle navi* iliadico,²⁰ del quale tuttavia non rappresenta un mero riflesso: i contingenti beotici in partenza per Troia sono originari di ventinove città rispetto alle quali i trenta pretendenti avrebbero, così Ellinger, una funzione correttiva e normalizzante: con l'aggiunta della città di Ippotae, altrimenti ignota,²¹ si poteva arrivare a trenta e dunque

¹⁸ P. Ellinger, *La légende nationale phocidienne*, pp. 318-320, spec. p. 320.

¹⁹ Sui distretti si vedano le recenti messe a punto di D. Knoepfler, *Propos et la confédération béotienne à la lumière de quelques inscriptions 'revisitées'*, «Chiron», 32 (2002), pp. 119-155; M. Lupi, *Suddivisioni civiche e suddivisioni federali in Beozia: uno sguardo da Orcomeno*, in L. Breglia - A. Moleti - M.L. Napolitano (a cura di), *Ethne, identità e tradizioni*, pp. 337-352; C. Müller, *ΠΕΠΙ ΤΕΛΩΝ. Quelques réflexions autour des districts de la Confédération béotienne à l'époque hellénistique*, in N. Badoud (éd.), *Philologos Dionysios. Mélanges offerts au professeur Denis Knoepfler*, Droz, Genève 2011, pp. 261-282; H. Beck - A. Ganter, *Boiotia and the Boiotian Leagues*, in H. Beck - P. Funke (eds.), *Federalism in Greek Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 132-157, alle pp. 144-145 e 153.

²⁰ Hom. *Il.* II 494-510. Cfr. A. Schachter, *Boiotia in Antiquity. Selected Papers*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 11-12.

²¹ W.K. Pritchett, *Studies in Ancient Greek Topography*, 5, University of California Press, Berkeley 1965, p. 156; P. Roesch, *Thespiens et la confédération béotienne*, de Boccard, Paris 1965, p. 160; G. Giangrande, *Plutarco*, p. 80; A. Schachter, *Reconstructing Thespias*, in A. Hurst - A. Schachter (éds.), *La Montagne des Muses*, Droz, Genève 1996, pp. 99-126; P. Funke, *Hippotae*, in H. Cancik - H. Schneider (eds.), *Brill's New Pauly. Antiquity Volumes*, online all'indirizzo http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e515130.

‘correggere’ il numero dispari in pari. La distruzione di Ippotae spiegherebbe anche perché le città beotiche in partenza per l’impresa iliadica sono solo ventinove e non trenta.

L’argomento di Ellinger non è inoppugnabile – il contingente beotico non è l’unico a risultare composto da unità di provenienza in numero dispari –,²² ma ha il merito di richiamare l’attenzione sull’influsso che la tradizione indubbiamente esercitava nella rappresentazione della vicenda di Callirhoe e dei suoi pretendenti, nonché nella rappresentazione delle connessioni che tale vicenda intratteneva con le relazioni intrabeotiche. Non sembra casuale, in effetti, che nella narrazione i pretendenti cerchino rifugio prima a Orcomeno (dove vengono respinti) e poi a Ippotae, entrambe assenti nella sezione beotica del *Catalogo delle navi*.

Ma c’è di più. Acclarata la rilevanza delle relazioni intrabeotiche nella IV *Narratio*, va posto il problema della prospettiva a partire dalla quale tali relazioni sono osservate. Vi sono elementi per sostenere che tale prospettiva sia tebana. Nel caso della succitata Orcomeno, dove i pretendenti sperano di poter trovare rifugio, va tenuto presente che essa è annoverata nel *Catalogo delle navi*, ma non nella sezione beotica (come si diceva) bensì tra i contingenti dei Minii.²³ Ben nota è peraltro la secolare rivalità tra Orcomeno e Tebe.²⁴ In altri termini, la storia di Foco, Callirhoe

²² Tanto per citare qualche esempio, sono dispari anche i luoghi di provenienza dei Focidesi (9); degli Argivi (9) o dei Lacedemoni (9).

²³ Sui Minii di Orcomeno nel *Catalogo delle navi*, cfr. le osservazioni di P. Vannicelli, *Beozia omerica*, in E. De Miro - L. Godart - A. Sacconi (a cura di), *Atti e memorie del secondo congresso internazionale di micenologia (Roma-Napoli, 14-20 ottobre 1991)*, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma 1996, pp. 939-945, a p. 941 e n. 6; E. Visser, *Homers Katalog der Schiffe*, pp. 364ss.; C. Bearzot, *L’antica egemonia di Orcomeno in Beozia: fortuna di un tema propagandistico*, in L. Breglia - A. Moleti - M.L. Napolitano (a cura di), *Ethne, identità e tradizioni*, pp. 271-284, a p. 272.

²⁴ Su quest’ultima, cfr. per es. Pind. *Ol.* 4, 10ss; Ferecide *FGrHist* 3 F 95 (con commento di E. Cingano, *The Death of Oedipus in the Epic Tradition*, «Phoenix», 46 [1992], pp. 1-11, a p. 10); Eur. *Herc.* 48-50, 220-221; Xen. *Hell.* IV 2, 17; Diod. XV 79, 3-6; Demosth. XVI 4 e 25; XX 109; Apollod. II 4, 11; vd. anche Isocr. XIV 10. Cfr. A. Schachter, *The Theban Wars*, «Phoenix», 21

e dei pretendenti Beoti rappresenta i Beoti in una prospettiva tebana: come un *koinon* gravitante sui Tebani che si oppone alle spinte centrifughe e alle aspirazioni egemoniali di Orcomeno, la nemica a cui si rivolgono gli empi in cerca di rifugio, e di una fantomatica Ippotae, il cui territorio viene diviso tra Tisbe (o Tebe) e Coronea.²⁵ Vi sono ulteriori elementi che sembrano confermare ciò.

Il contesto della fuga di Callirhoe è una non meglio specificata *chora* che difficilmente è estranea al territorio di Tebe data la collocazione di Glisanta.²⁶ Per denunciare i pretendenti Callirhoe sceglie però i Pamboiotia, una festività informata dal principio strutturante dei distretti²⁷ e dunque incentrata sui rapporti intrabeotici che però, anche in età imperiale,²⁸ fa chiaramente ri-

(1967), pp. 1-10, alle pp. 6-7; A. Kühr, *Als Kadmos nach Boiotien kam*, pp. 127-128; C. Bearzot, *L'antica egemonia...*; H. Beck, *Localism and the Ancient Greek City-State*, University of Chicago Press, Chicago 2020, pp. 28, 234; S. Tufano, *Ancient Orchomenos. Another Boiotia*, Liverpool University Press, Liverpool, in corso di pubblicazione.

²⁵ Su Orcomeno e sui rapporti della stessa con gli altri Beoti si vd. C. Bearzot, *L'antica egemonia...*; H. Beck, *Localism...*, p. 234; S. Tufano, *Ancient Orchomenos*. Si potrebbe obiettare che una prospettiva tebana, funzionale alla legittimazione dell'egemonia dei Tebani sui Beoti, mal si concilia con il ruolo narrativo dei pretendenti, che sono a tutti gli effetti degli antagonisti. Non va dimenticato, tuttavia, che coloro che si impegnano a perseguire i pretendenti dopo averne riconosciuto l'empietà sono tanto Beoti nell'orbita di Tebe quanto lo sono i pretendenti stessi.

²⁶ La vicinanza a Tebe fu decisiva per le sorti di Glisanta: cfr. E. Visser, *Homers Katalog der Schiffe*, p. 273.

²⁷ H. Beck - A. Ganter, *Boiotia and the Boiotian Leagues*, p. 153; A. Ganter, *Federalism Based on Emotions? Pamboiotian Festivals in Hellenistic and Roman Times*, in H. Beck - K. Buraselis - A. McAuley (eds.), *Ethnos and Koinon. Studies in Ancient Greek Ethnicity and Federalism*, Steiner, Stuttgart 2019, pp. 83-98, a p. 93.

²⁸ A. Schachter, *Cults of Boiotia, I. Acheloos to Hera*, Institute of Classical Studies, London 1981, pp. 117-127, spec. p. 126 (a commento di *IG VII 2712*, *IG VII 3426* e Paus. IX 34, 2); D. Knoepfler, *Sept années de recherches sur l'épigraphie de la Béotie (1985-1991)*, «Chiron», 22 (1992), pp. 411-503, a p. 498; A. Schachter, *Boiotia in Antiquity*, p. 190. Il carattere 'federale' della festività è attestato a partire dal IV secolo (*IG IX 2 1*, 170; cfr. S.L. Larson, *Tales*

ferimento alla questione dell'unità dei Beoti, la quale viene per l'appunto riconfermata con cadenza regolare e in forme rituali, anche attraverso la messa in scena rituale della stessa competizione intrabeotica.²⁹ Fedo, colui che guida la spedizione contro i pretendenti, agisce assieme ad altri Beoti (μετὰ τῶν ἄλλων Βοιωτῶν), ma è tebano (τῷ Θηβαίων ἄρχοντι καὶ στρατηγῷ) e la sua vittoria è percepita come 'tebana'. Infatti, quando, tornato a Tebe, apprende della nascita di una figlia, la chiama Nicostrate: la figlia del generale tebano è 'colei che vince gli eserciti' (o 'armata vittoriosa'). Come notava Jesper Svenbro, si istituisce qui un nesso diretto tra il successo militare del padre e la prole nata dopo tale successo.³⁰

Anche il destino di Ippotae assume un certo rilievo nella nostra prospettiva. Il suo territorio viene diviso tra altre due città beotiche: è certo che una delle due sia Coronea, mentre non è chiaro

of Epic Ancestry. Boiotian Collective Identity in the Late Archaic and Early Classical Periods, Steiner, Stuttgart 2007, pp. 133-135; L. Breglia, *Amfizionie beotiche*, in M. Lombardo [a cura di], con la collaborazione di F. Frisone, *Forme sovrapoleiche e interpoleiche di organizzazione nel mondo greco antico*, Congedo, Galatina 2008, pp. 307-321, a p. 308), ma la sua rilevanza panboiotica (R.J. Buck, *A History of Boeotia*, p. 88; A. Schachter, *Cults of Boiotia*, pp. 117-127, spec. pp. 122 e 126; K. Tausend, *Amphiktyonie und Symmachie. Formen zwischenstaatlicher Beziehungen im archaischen Griechenland*, Steiner, Stuttgart 1992, p. 26; E. Visser, *Homers Katalog der Schiffe*, p. 272; A. Kühr, *Als Kadmos nach Boiotien kam*, p. 286) o comunque non esclusivamente locale (J.M. Hall, *Federalism and Ethnicity*, in H. Beck - P. Funke [eds.], *Federalism in Greek Antiquity*, pp. 30-48, a p. 44) sembra risalire all'età arcaica. Strab. IX 2, 29 sembra implicare che i Pamboiotia non venissero più festeggiati in età ellenistica, il dato è però contraddetto dalla documentazione epigrafica (IG VII 3087; SEG III 354 e 355: cfr. *infra*, n. 29 e pp. 134-135).

²⁹ Per il periodo ellenistico: cfr. IG VII 3087; SEG III 354 e SEG III 355 con commento di A. Schachter, *Cults of Boiotia*, I, p. 124 con n. 3.

³⁰ J. Svenbro, *Phrasikleia*, p. 100 con n. 33. Svenbro cita anche un parallelo: Menelao che, tornato da Troia, ha un figlio cui conferisce il nome Nikostratos (Hes. fr. 175, 2 M-W; *schol.* ad Soph. *El.* 539). Sul nesso tra il successo militare di Menelao e il nome del figlio si vedano le osservazioni di R.L. Fowler, *Early Greek Mythography*, II. *Commentary*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 529.

se l'altra sia Tisbe o Tebe. Il codice più antico riporta Θίσβης (e Θισβεῦσι a 775A l. 4 Hubert) e questa sembra essere la lezione più corretta. Da un punto di vista storico la suddivisione del territorio di Ippotae tra Tisbe e Coronea è coerente con quanto ci è noto della piccola città beotica. In effetti, Tisbe aveva un certo rilievo ed era coinvolta in dispute forse locali sin dall'età arcaica;³¹ la sua rilevanza³² e il suo coinvolgimento in dispute intrabeotiche in età imperiale³³ spiegherebbero anche perché Plutarco o chi per lui possa aver avuto una sensibilità maggiore nel recepire questo elemento della storia. Ancor più eloquente è che per il II secolo d.C. è documentata una vera e propria disputa territoriale con Tebe,³⁴ che dunque costituisce un riferimento immediato per chi scrive e legge la IV *Narratio*.

D'altro canto merita una certa attenzione anche la lezione Θήβης (e Θεβεῦσι a 775A l. 4 Hubert). Non tanto (o non primariamente) perché quest'ultima gioca un ruolo più importante in tutta la vicenda (mentre Tisbe è citata solo nei due passaggi dibattuti sul piano filologico) né semplicemente perché sono i Tebani a pretendere dagli Ippotesi la consegna degli uccisori di Foco e a guidare la distruzione di Ippotae,³⁵ quanto per una ra-

³¹ IG VII 2247 (= fr. a di Syll. 884³) con A. Schachter, *Boiotia in Antiquity*, p. 44.

³² H.J. Gehrke, *Thisbe in Boiotien. Eine Fallstudie zum Thema „Griechische Polis und Römisches Imperium“*, «Klio», 75 (1993), pp. 145-154; A. Schachter, *Boiotia in Antiquity*, p. 144; cfr. anche IG VII 2226 [= fr. b di Syll. 884³] con I. Pernin, *Land Administration and Property Law in the Proconsular Edict from Thisbe* (Syll. 3 884), in N. Papazarkadas (ed.), *The Epigraphy and History of Boeotia. New Finds, New Perspectives*, Brill, Boston - Leiden 2014, pp. 443-459.

³³ IG VII 2227; J.H. Oliver, *Greek Constitutions of Early Roman Emperors from Inscriptions and Papyri*, American Philosophical Society, Philadelphia 1989, pp. 262-263; A. Schachter, *Boiotia in Antiquity*, p. 146.

³⁴ J.H. Oliver, *Greek Constitutions...*, nn. 114-116 con commento di S. Tufano, *Ancient Orchomenos*, cap. 8.

³⁵ Si potrebbe obiettare che dal punto di vista grammaticale Θεβεῦσι τε καὶ Κορωνεῦσι risulterebbe poco elegante, essendo il soggetto (implicito) della frase οἱ Θεβαῖοι, l'argomento non sembra tuttavia dirimente.

gione legata alla composizione dei distretti. Sembra significativo che Tebe e Coronea afferiscano a (e formino) distretti diversi sia nel V secolo,³⁶ sia nel IV (ammesso che la Lega di IV prevedesse una divisione in distretti, una possibilità controversa),³⁷ sia in età ellenistica.³⁸ L'elemento narrativo della suddivisione del territorio di Ippotae tra le due città menzionate potrebbe dunque riflettere un'attenzione all'equilibrio tra i diversi distretti della Beozia e alle dinamiche egemoniali che spesso ne hanno condizionato il destino in chiave tebana.

4. *Foco, Callirhoe e i rapporti tra Focidesi e Beoti*

Paradossalmente, la nostra riflessione sugli elementi che, nella IV *Narratio*, rinviano ai rapporti tra Focidesi e Beoti prenderà ora le mosse dall'ipotesi che Albert Schachter formulava sui risvolti dei Pamboiotia per i rapporti intrabeotici. Tali risvolti lo inducono, infatti, a formulare un'ipotesi sull'ambiente di produzione della storia ripresa nella IV *Narratio*, ambiente che secondo la prospettiva proposta in questo articolo va individuato, invece, in relazione agli elementi del *plot* che rimandano ai rapporti tra Focidesi e Beoti. Vediamo meglio.

Come notava Albert Schachter, nel caso dei Pamboiotia il tema dei rapporti intrabeotici è documentato soprattutto per il periodo ellenistico. Sono conservate, infatti, alcune iscrizioni che riportano dediche che commemorano vittorie conseguite in occasione della festività di Coronea. I dedicatari non sono singoli

³⁶ Cfr. *Hell. Ox.* XIX 2-4 Chambers con H. Beck - A. Ganter, *Boiotia and the Boiotian Leagues*, pp. 141-142.

³⁷ D. Knoepfler, *Oropos et la confédération béotienne...*, p. 359; C. Müller, *ΠΕΡΙ ΤΕΛΩΝ*, p. 264 (più scettica).

³⁸ C. Müller, *ΠΕΡΙ ΤΕΛΩΝ*, p. 272; Ead., *The Roman Fate of Thespiiai (171 BC - Fourth Century AD)*, in J. Bintliff - E. Farinetti - B. Slapšak - A. Snodgrass (eds.), *Boeotia Project, II. The City of Thespiiai. Survey at a Complex Urban Site*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 231-239, a p. 234 (con fonti e bibliografia).

individui, bensì unità militari composte di diverse città beotiche, fatto che ha indotto Schachter a ritenere che il contesto di fruizione più plausibile di queste iscrizioni fossero competizioni rituali tra contingenti militari provenienti da diverse città beotiche:³⁹ la funzione di tali competizioni sarebbe l'addestramento e l'allenamento delle nuove unità militari istituite dalla riforma dell'esercito federale attestata per la metà del III secolo a.C.,⁴⁰ oltre che la canalizzazione di spinte centrifughe in strutture 'cooperative'.⁴¹

Schachter si spingeva anche oltre e connetteva i Pamboiotia di età ellenistica ai Pamboiotia della IV *Narratio*, fortemente connotati, come si è visto, in senso intrabeotico, arrivando a ipotizzare che la storia di Callirhoe sia stata concepita in età ellenistica.

L'ipotesi è suggestiva ed è confortata da considerazioni a carattere storico-letterario. Il romanzo greco d'amore così come l'elegia e l'epillio erotico che fiorirono nel periodo alessandrino traggono ispirazione da storie mitiche locali che possono avere origine anche in età arcaica e classica, ma circolano soprattutto

³⁹ *IG VII 3087; SEG III 354; SEG III 355; Chiron 6 (1976)*, p. 15 nr. 8 (S. Lauffer, *Inschriften aus Boiotien*, «Chiron», 6 [1976], pp. 11-51, con tavole con commento di A. Schachter, *Cults of Boiotia*, I, p. 124 con n. 3.

⁴⁰ Sulla riforma militare dell'esercito federale: M. Feyel, *Polybe et l'histoire de Béotie au III^e siècle avant notre ère*, de Boccard, Paris 1942, p. 197; P. Roesch, *Les lois fédérales béotiennes*, «Teiresias», suppl. I (1972), pp. 61-70, a p. 67; R. Étienne - D. Knoepfler, *Hyettos de Béotie et la chronologie des archontes fédéraux entre 250 et 171 avant J.-C.*, École française d'Athènes, Paris 1976, pp. 269-270; D. Hennig, *Der Bericht des Polybios über Boiotien und die Lage von Orchomenos in der 2. Hälfte des 3. Jh.s v. Chr.*, «Chiron», 7 (1977), pp. 119-148, alle pp. 146-148; P. Roesch, *Études béotiennes*, de Boccard, Paris 1982, pp. 307-354; H. Beck - A. Ganter, *Boiotia and the Boiotian Leagues*, p. 156.

⁴¹ Così A. Ganter, *Federalism Based on Emotions? ...*, p. 91: «These contests certainly were a measure to embed competition into cooperative structures, a measure to create pride in genuinely Boiotian achievements». Cfr. E. Mackil, *Creating a Common Polity. Religion, Economy, and Politics in the Making of the Greek Koinon*, University of California Press, Berkeley 2013, pp. 11-28.

in età ellenistica.⁴² Non è escluso che tali storie si diffondessero, oltre che in forma orale, in forma scritta, dato il loro rilievo per il genere fortunato della storiografia locale:⁴³ come è stato notato, la menzione di fonti di storiografia locale beotica non è rara nelle opere ‘plutarchee’ di incerta attribuzione.⁴⁴ Tuttavia, l’assenza di ulteriori elementi nella IV *Narratio* che, in aggiunta alla predetta forte caratterizzazione in senso intrabeotico dei Pamboiotia, faccia pensare a un contesto ellenistico, non permette di trarre conclusioni in merito all’orizzonte cronologico in cui la storia di Foco e Callirhoe ha avuto origine. Sembra meno arduo, invece, individuare un orizzonte cronologico in cui essa dovette essere molto popolare. Non mancano argomenti per ipotizzare che tale storia fosse funzionale a una rappresentazione e costruzione dei rapporti tra Beoti e Focidesi pienamente attuale nella Beozia di età romana: tali argomenti sono incentrati sulle origini beotiche di Foco.

Come si diceva, un Foco originario della Beozia rappresenta quasi un ossimoro e soprattutto un *unicum* in un panorama di tradizioni autorevoli che ne narravano le origini eginetiche o corin-

⁴² G. Giangrande, *Plutarco*, p. 8, con discussione critica. Più di recente, T. Whitmarsh, *Dirty Love. The Genealogy of the Ancient Greek Novel*, Oxford University Press, Oxford 2018 (spec. XI, 12) con bibliografia precedente.

⁴³ B. Lavagnini, *Studi sul romanzo greco*, pp. 25, 53; C. Ruiz-Montero, *Text and Context...*; S. Tufano, *Plutarco*, pp. 2802-2803.

⁴⁴ Cfr. per es. Aristofane di Beozia (IV secolo? Cfr. Jacoby *FGrHist* III 379 [introduzione]; R.L. Fowler, *Early Greek Mythography*, I. *Texts and Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. XXXV; R.L. Fowler, *Early Greek Mythography*, II, p. 637; A. Schachter, *Aristophanes of Boiotia* (379), in I. Worthington (ed.), *Brill's New Jacoby, Part III*, Brill, Leiden 2012, introduzione e ad F 6), citato nel *De Herodoti Malignitate*, 31 (= 864d = *BNJ* 379 F 5) e 33 (= 866f-867a = *BNJ* 379 F 6), con commento di Jacoby *FGrHist* III 379 e A. Schachter, *Aristophanes of Boiotia, ad l.* L’origine beotica di Aristofane non è certa, mentre sembra incontestabile che abbia grande familiarità con le questioni beotiche (così A. Schachter, *Aristophanes of Boiotia*, ad F 5). Vd. anche A. Chaniotis, *Historie und Historiker in den griechischen Inschriften*, Steiner, Stuttgart 1988, p. 143; R.L. Fowler, *Early Greek Mythography*, II, pp. 497, 637-638.

zie. Per risolvere questa contraddizione Georgios Zachos arrivò a ipotizzare che le tradizioni sull'origine corinzia di Foco fossero di fattura tebana e che Foco corinzio coincidesse con Foco di Glisante. Anche se è difficile mettere a fuoco argomenti a supporto di quest'ipotesi, va riconosciuto che essa ha il merito di mettere in evidenza quanto segue: sebbene nulla nella IV *Narratio* faccia riferimento alla funzione eponimica di Foco rispetto ai Focidesi, è assai probabile che in conseguenza dell'autorevolezza delle tradizioni sulle origini eginetiche o sulle origini corinzie dell'eroe eponimo le *audiences* della IV *Narratio* ricollegassero Foco padre di Callirhoe con le imprese narrate a proposito di un Foco di origini appunto corinzie o eginetiche: cioè di un Foco con funzione eponimica rispetto ai Focidesi. Ciò spiegherebbe anche la centralità dell'informazione sulle origini di Foco, che nella quarta *Narratio* è posta nell'*incipit* e in forma particolarmente assertiva, senza lasciare spazio a versioni alternative. Dobbiamo dunque chiederci perché un'origine beotica di Foco rappresentasse un dato non problematico per chi ha prodotto, ripreso e fruito la storia.

In linea generale va notato che i rapporti tra i Beoti e i Focidesi che risiedevano nella Focide sudorientale sono sempre stati piuttosto intensi.⁴⁵ Com'è noto da tempo, la Focide orientale è spesso interpretata, assieme alla Locride Opunzia, come «north-ern periphery of Mycenaean Boeotia» (così Antonia Livieratou), tanto che ritrovamenti come le tombe tardoelladiche di Elatea sono state ricondotte all'irradiazione culturale dei palazzi di Orcomeno e Tebe.⁴⁶ A ciò si aggiunga che recenti indagini archeo-

⁴⁵ J. McInerney, *Delphi and Phokis*, spec. fig. 2.

⁴⁶ P. Salmon, *Les districts béotiens*, «Revue des Études Anciennes», 58 (1956), pp. 51-70, alle pp. 58ss.; A. Livieratou, *Phokis and East Lokris in the Light of Interregional Contacts at the Transition from the Late Bronze to the Early Iron Age*, in M. Iacovou (ed.), *Cyprus and the Aegean in the Early Iron Age. The Legacy of Nicolas Coldstream*, Bank of Cyprus Cultural Foundation, Nicosia 2012, pp. 77-127, alle pp. 79-80 (cit. da p. 79). Ulteriore bibliografia e discussione in E. Franchi, *Mille e un modo di diventare focidese. La Focide tra tendenze centrifughe, vocazione unitaria e Delfi*, «Orbis Terrarum», 20 (2022), pp. 95-121.

logiche condotte dal *team* del Southern Phokis Regional Project hanno mostrato come nella tarda Età del bronzo e nella prima Età del ferro la Focide del Sud e in particolare l'insediamento di Kastrouli giocavano un ruolo di primo piano per quanti si spostavano dalla Beozia del Nord verso il golfo di Corinto.⁴⁷ Va altresì tenuto presente che questi rapporti sono contrassegnati da un difficile equilibrio tra collaborazione e competizione⁴⁸ e che la fase storica che, stando alla documentazione, è maggiormente caratterizzata da collaborazione è l'età romana: il rituale praticato da abitanti di Titorea e Tebani descritto da Pausania è un caso piuttosto emblematico. Il periegeta riferisce che Foco, l'eroe fondatore dei Focidesi le cui origini sono ricondotte, dalle tradizioni note al periegeta, a Corinto, s'innamora di una principessa tebana, Antiope. Il mito dell'amore tra Foco e Antiope potrebbe risalire al V secolo,⁴⁹ ma ciò che interessa in questa sede è il rito che viene praticato per commemorarli. Foco e Antiope, così Pausania, sono sepolti a Titorea, che si trova nella Focide meridionale, mentre la tomba dei figli che Antiope aveva avuto prima di conoscere Foco è collocata a Tebe. Il periegeta riferisce che ogni anno, in primavera, gli abitanti di Titorea si recano a Tebe per tentare di rubare terra dalla tomba dei figli di Antiope mentre i Tebani tentano di impedirlo.⁵⁰ Il rituale mette in scena la tensione e il conflitto ma presuppone cooperazione; non solo: il teatro del rituale comprende la Focide meridionale e la Beozia e di fatto disegna un'area

⁴⁷ A.J. Koh - K.J. Birney - I.M. Roy - I. Liritzis, *The Mycenaean Citadel and Environs of Desfina-Kastrouli: A Transdisciplinary Approach to Southern Phokis*, «Mediterranean Archaeology and Archaeometry», 20.3 (2020), pp. 47-73, alle pp. 51-52, 54, 56 e cartina 5a.

⁴⁸ G. Daverio Rocchi, *Insedimento coloniale e presidio militare alla frontiera focese-beotica*, «Tyche», 8 (1993), pp. 1-8.

⁴⁹ A. Kühr, *Als Kadmos nach Boiotien kam*, pp. 84, 118ss., 122ss.; J. Gibert, *Euripides' Antiope and the Quiet Life*, in J.R.C. Cousland - J.R. Hume (eds.), *The Play of Texts and Fragments. Essay in Honour of Martin Cropp*, Brill, Leiden 2009, pp. 23-34, alle pp. 25ss. Cfr. anche Wien KHM 382 con commento di E. Franchi, *Genealogies and Politics*, p. 10, n. 31.

⁵⁰ Paus. X 17, 4-7.

regionale che non è attraversata da zone confinarie che abbiano un certo significato. Come è stato scritto con efficacia: «clearly the ancient boundaries of Boiotia did not count for very much anymore».⁵¹

La permeabilità accentuata della Focide meridionale in età imperiale sarebbe confermata, secondo Albert Schachter, da due iscrizioni risalenti alla prima metà del III secolo d.C. Dalla prima, conservata nel Museo di Cheronea, apprendiamo che un tale Gneo Curzio Dexippo, al suo terzo mandato di beotarca, ha fatto erigere una statua a sua madre, Flavia Lanica. La madre era stata sacerdotessa a vita sia del *koinon* dei Beoti per il culto di Itonia (a Coronea) che di quello dei Focidesi (*IG VII 3426*, spec. ll. 3-5).⁵² Un'altra iscrizione, trovata ad Amphikleia, dunque in Focide orientale, riferisce la dedica di una statua in onore di un individuo che è stato beotarca, focarca e anfizione (*IG IX 1, 218*).⁵³ Se riconsideriamo i testi presi in esame alla luce della celebre lettera di Adriano agli abitanti di Naryka (*SEG LI 641 = LVI 565*), una città ubicata in Locride orientale ma afferente, in que-

⁵¹ A. Schachter, *Boiotia in Antiquity*, p. 143.

⁵² Cfr. anche J.M. Fossey, *Teiresias, Epigraphica*, E 86.15 (1986), pp. 258-259 (che propende per una datazione più bassa); D. Knoepfler, *L'exercice de la magistrature fédérale béotienne par des 'étrangers' à l'époque impériale: conséquence de l'extension du koinon en dehors des frontières de la Béotie ou simple effet d'une multi-citoyenneté individuelle?*, in A. Heller - A.-V. Pont (éds.), *Patrie d'origine et patries électives: les citoyennetés multiples dans le monde grec à l'époque romaine*, Ausonius, Bordeaux 2012, pp. 233-247, spec. pp. 233-234, 237-240. Non è chiaro se l'iscrizione provenga da Coronea, Lebadeia o Elatea, ma è inequivocabile che Flavia Lanica ha prestato servizio in tutti e tre i luoghi citati, un dato significativo di per sé.

⁵³ Cfr. D. Knoepfler, *L'exercice de la magistrature fédérale béotienne...*, pp. 233-234. Un'ulteriore copia, non del tutto identica, è stata rinvenuta a Drymaia: cfr. S. Tufano, *La beotarchia in età imperiale*, «Historikà», 12 (2022), pp. 79-118, con bibliografia. Knoepfler evoca giustamente la possibilità che l'iscrizione potrebbe essere, come la precedente peraltro, testimonianza di un caso di cittadinanza multipla ristretto a un singolo individuo (e non di un'afferenza, dai contorni istituzionali in ogni caso fumosi, della Focide o di una parte di essa al *koinon* beotico). Si vd. più avanti le considerazioni relative al carattere religioso della confederazione beotica di età imperiale.

sta fase, al *koinon* dei Beoti cui fornisce un beotarca (ll. 11-12), siamo in grado di ricostruire l'area d'influenza dei Beoti che in questa fase evidentemente comprende parti della Focide meridionale, della Focide orientale e della Locride orientale.⁵⁴ Occorre ricordare che il riferimento ai *koinon* dei Beoti che ricorre in tutti i testi presi in esame non va inteso in senso strettamente politico: sul fronte politico-istituzionale non vi è continuità tra il *koinon* di età ellenistica e il *koinon* di età romana; quest'ultimo si presenta piuttosto come un'associazione dal carattere marcatamente religioso, culturale e agonistico, suscettibile di comprendere anche strutture federali che conservano la propria autonomia politica (è il caso del *koinon* focidese).⁵⁵ Proprio per questo il carattere

⁵⁴ D. Knoepfler, *L'exercice de la magistrature fédérale béotienne...*, pp. 224-228; A. Schachter, *Boiotia in Antiquity*, pp. 141-143. Le connessioni focidese-beotiche sembrano acquisire un'importanza sempre maggiore nei secoli successivi, tanto che Tisbe potrà essere considerata focidese nel *Synekdemos* di Ierocle (VI d.C.): cfr. 645 3b Honigmann. Vd. A.K. Vionis - C. Loizou, *The History of Thespias and Boeotia from Late Antiquity to the Frankish Period*, in J. Bintliff - E. Farinetti - B. Slapšak - A. Snodgrass (eds.), *Boeotia Project*, II, pp. 241-253, a p. 242. Sulle connessioni locresi-beotiche cfr. anche Paus. IX 23-24 con commento D. Knoepfler, *L'exercice de la magistrature fédérale béotienne...*, pp. 226-227 (che cita ulteriori fonti e bibliografia; cfr. anche le pp. 228ss. sulla possibilità che del *koinon* beotico facessero parte anche [i] Megaresi e [gli] Eubei).

⁵⁵ P. Roesch, *Thespias et la confédération béotienne*, pp. 93-94; Id., *Études béotiennes*, 407-411; D. Knoepfler, *Louis Robert en sa forge: ébauche d'un mémoire resté inédit sur l'histoire controversée de deux concours grecs, les Trophônia et les Basileia à Lébadée*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 152.4 (2008), pp. 1421-1462; C. Müller, *A Koinon after 146? Reflections on the Political and Institutional Situation of Boeotia in the Late Hellenistic Period*, in N. Papazarkadas (ed.), *The Epigraphy and History of Boeotia*, pp. 118-146, spec. pp. 122, 126 e 129 («an institution with religious overtones»); H. Beck - A. Ganter, *Boiotia and the Boiotian Leagues*, pp. 156-157; D. Knoepfler, *Le financement des Basileia et l'histoire du Koinon Boiôtôn à la basse époque hellénistique: à propos de la nouvelle apologia de Lébadée et d'un fragment resté inédit*, «Horos», 26-31 (2014-2019 [2020]), pp. 241-257; C. Müller, *L'empreinte de Sylla: les conséquences de la première guerre mithridatique sur les territoires et paysages béotiens*, in T. Lucas - C. Müller - A.-C. Oddon-Panissié (éds.), *La Béotie de l'archaïsme à l'époque romaine: frontières, territoires, paysages*, de Boccard, Paris 2019,

federale e federalizzante di festività come i Pamboiotia dovettero rappresentare, in questa fase, un elemento di coesione primario capace di compensare almeno in parte il venir meno dell'efficacia e operatività di strutture istituzionali, plausibilmente svuotate di competenze.⁵⁶ Ciò non implica – va da sé – che siano venute meno le ambizioni dei Beoti, ora declinate però in chiave per l'appunto culturale. Immaginare un Foco di origine beotica risulta pienamente funzionale a esigenze di tal fatta.

pp. 155-177; C. Müller, *Mort d'une confédération. Qu'est-il (vraiment) arrivé au koinon béotien en 172/171 av. J.-C.?*, «Ktèma. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques», 46 (2021), pp. 323-342 (alle pp. 324-326 si trova anche una rassegna delle posizioni più autorevoli sulla tematica della dissoluzione). Ma cfr. anche C. Müller, *The Rise and Fall of the Boeotians: Polybius XX, 4-7 as a Literary Topos*, in B. Gibson - T. Harrison (eds.), *Polybius and His World. Essays in Memory of F.W. Walbank*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 267-278 (spec. pp. 270 e 272) sull'importanza di prendere in considerazione il *pattern* della decadenza adottato da certe fonti letterarie (e in particolare da Polibio) nella descrizione (delle federazioni) dei Beoti di età ellenistica e romana.

⁵⁶ Cfr. Paus. IX 34, 1 con A. Schachter, *Cults of Boiotia*, I, pp. 126-127.

MARTA FRASSONI

LA *TAPEINOTES* DEL TIRANNO

(Hdt. VII 14; *PV* vv. 907-908)

Il ricorso alla narrazione di oracoli, prodigi e sogni è assai frequente nel racconto erodoteo,¹ a differenza di quanto accade in Omero, dove i sogni sono solo sei, o nel suo ‘successore’ Tucidi-
de, dove sono completamente assenti. Erodoto, invece, condivide con la tragedia, quella di Eschilo soprattutto,² l’impiego dei cosiddetti *threatening dreams*, sogni premonitori di future disgrazie:³ esperienze oniriche collocate strategicamente all’inizio di una concatenazione drammatica di eventi per creare un’atmosfera di tensione, inquietudine e sinistri presagi in quanto segno di

¹ Nelle *Storie* sognano soprattutto monarchi orientali o tiranni greci (12 su 18) e la loro esperienza onirica ha di solito a che fare con la conquista, l’esercizio o la perdita del potere; negli altri casi sognano personaggi strettamente legati alla regalità per vincoli di parentela. Cfr. R. Bichler, *Die Reichsträume bei Herodot.*, «Chiron», 15 (1985), pp. 125-147.

² Sono 5 i sogni nelle tragedie di Eschilo conosciute, 1 in quelle di Sofocle e 3 in quelle di Euripide, che si sono però conservate in numero maggiore. Sono evocati in 27 passaggi e 7 allusioni in Eschilo, in 3 passaggi e 3 allusioni in Sofocle, 24 passaggi e 4 allusioni nell’opera di Euripide, che è quella meglio conservata. Cfr. C.C. Chiasson, *The Question of Tragic Influence on Herodotus* [diss.], Yale University, New Haven 1979, pp. 138-139, 236; S. Said, *Herodotus and Tragedy*, in E.J. Bakker - I.J.F. de Jong - H. van Wees (eds.), *Brill’s Companion to Herodotus*, Brill, Leiden - Boston - Köln 2002, p. 139.

³ Cfr. C.C. Chiasson, *The Question of Tragic Influence on Herodotus*, p. 138.

una crisi imminente.⁴ I sogni di Serse, come vedremo, condividono con questa tipologia di esperienza onirica un'ulteriore peculiarità: il fatto di ripetersi, in un crescendo di terrore che trova proprio nella reiterazione dell'evento, insieme all'ἐνάργεια, la marca inconfondibile della loro origine divina.⁵

La seconda apparizione del Sogno visita Serse dopo che il sovrano, avendo colpevolmente ignorato la prima, aveva nuovamente convocato il σύλλογον ἐπίκητον Περσέων τῶν ἀρίστων per annunciare di aver improvvisamente mutato parere sull'opportunità di marciare contro la Grecia. Ecco che allora, la notte successiva, τὼυτὸ ὄνειρον si ripresenta, incombendo minacciosamente sul Gran Re addormentato, e gli rivolge queste parole:

ὃ παῖ Δαρείου, καὶ δὴ φαίνεαι ἐν Πέρσησι τε ἀπειπάμενος τὴν στρατηλασίην καὶ τὰ ἐμὰ ἔπεα ἐν οὐδενὶ ποιούμενος λόγῳ ὡς παρ' οὐδενὸς ἀκούσας; εὗ νυν τόδ' ἴσθι, ἦν περ μὴ αὐτίκα στρατηλατήης, τὰδε τοι ἐξ αὐτῶν ἀνασχίσει· ὡς καὶ μέγας καὶ πολλὸς ἐγένεο ἐν ὀλίγῳ χρόνῳ, οὕτω καὶ ταπεινὸς ὀπίσω κατὰ τάχος ἔσσει (VII 14).⁶

La minaccia del Sogno si è fatta personale: Serse non è più individuato dalla sua appartenenza al popolo persiano (VII 12, 2: ὃ Πέρσα) ma come membro del suo *genos*, nella sua condizione di figlio e fresco successore di Dario (14, 1: ὃ παῖ Δαρείου). Come hanno ben evidenziato Johannes van Ophuijsen e Peter Stork, questo suona come un sottile, ma crudele «reminder that the person addressed has not attained the wisdom of a mature age; or that he does not derive his present authority from personal

⁴ Hdt. I 34 il sogno di Creso; I 107 e 108, 2 i sogni di Astiage; I 209 il sogno di Ciro; III 124, 1 il sogno della figlia di Policrate; VII 12-14, 19 i sogni di Serse e Artabano. Nella tragedia: il sogno di Atossa nei *Persiani* (vv. 176-200), quelli di Clitemestra nelle *Coefore* (vv. 32-43, 540-550, 928-929) e nell'*Elektra* di Sofocle (vv. 417-425), quelli di Ecuba e di Ifigenia in Euripide (*Hec.* vv. 68-97; *IT* vv. 42-55) e quello di Reso (*Rhes.* vv. 780-788).

⁵ I paralleli più pregnanti sono ancora eschilei: non solo gli incubi ricorrenti di Atossa e Clitemestra, ma anche quelli di Io nel *Prometeo* (vv. 645-657).

⁶ L'edizione di riferimento per Erodoto è quella di H.B. Rosén (Herodotus, *Historiae I-II*, Teubner, Stuttgart - Leipzig 1987-1997).

merit only or mainly, and therefore still has to justify it».⁷ Un appellativo che si pone in linea con la frequenza ossessiva con cui Serse è definito παῖς⁸ nei *Persiani*, espediente per ‘infantilizzare’ il sovrano ormai quarantenne al cospetto dei suoi genitori e congelarlo per sempre nel suo ruolo di ‘principe ereditario’,⁹ nonché espressione di quella ‘drammaturgia della paternità’ che informa il complesso rapporto padre-figlio nelle *Storie* e nella tragedia eschilea, dove il solenne patronimico Δαρειογενής¹⁰ diviene attributo di una grandezza mancata che prelude alla fine.¹¹

Se Serse non intraprenderà subito la spedizione, minaccia il Sogno, le conseguenze saranno per lui terribili: come in breve tempo è diventato μέγας καὶ πολλός,¹² altrettanto velocemente ripiomberà nella *tapeinotes* cui era soggetto prima di essere indicato quale successore di Dario. Alludendo alla sua travagliata e repentina salita al trono, inficiata sin dall’inizio da una patente anomalia istituzionale e ottenuta, in maniera irrituale, soltanto grazie ai suggerimenti di un re spartano in esilio e di una donna (!) a corte,¹³ il Sogno colpisce Serse nel vivo, ricordando-

⁷ J.M. van Ophuijsen - P. Stork, *Linguistics into Interpretation. Speeches of War in Herodotus VII 5 & 8-18*, Brill, Leiden - Boston - Köln 1999, ad VII 14 (p. 198).

⁸ Dalla Regina: vv. 177, 189, 197, 211, 227, 232, 352, 473, 476, 529, 609, 834, 847, 850. Da Dario: vv. 717, 739, 744, 751, 782.

⁹ In Erodoto e in Eschilo la presunta giovinezza di Serse è un tratto letterario che non appartiene alla tradizione storica: cfr. *infra* e A. Tourraix, *L’image de la monarchie achéménide dans les Perses*, «REA», 86 (1984), p. 132.

¹⁰ Aesch. *Pers.* vv. 5, 145, 197-198, 609, 756.

¹¹ L. Belloni, *Serse «nato da Dario»*. «*Serse il figlio di Dario*» (*Aesch. Pers.* 6, 145; *Hdt. VII* 186, 2), «*Aevum(ant)*», 1 (1988), p. 207. Cfr. G. Paduano, *Drammaturgie della paternità*, «SIFC», s. III, 4 (1986), pp. 172-182; M. Griffith, *The King and Eye: the Rule of the Father in Greek Tragedy*, «PCPhS», 44 (1998), pp. 44-65.

¹² Cfr. H. Stein (erkl. von), *Herodotos*, IV, Buch VII, Weidmann, Berlin 1908⁶ ad VII 14 (p. 28): μέγας καὶ πολλός, espressione quasi certamente parodiata da Aristofane negli *Uccelli* (v. 488) in riferimento all’‘uccello persiano’, alluderebbe proprio al titolo del Gran Re.

¹³ Cfr. *Hdt. VII* 2-3.

gli che la sua posizione, lungi dall'essere frutto di una meritata conquista o di un pubblico riconoscimento, è invece segnata da un'oggettiva precarietà. La visione sta dicendo la verità: per una monarchia assoluta che s'identifica in una politica di ininterrotto espansionismo, non intraprendere la spedizione contro la Grecia è forse più pericoloso che combattere ed essere sconfitti.¹⁴ Più precisamente, nel caso di Serse, un giovane sovrano che è appena asceso al trono in circostanze controverse deve a maggior ragione preoccuparsi di consolidare il suo potere *personale* guadagnandosi il rispetto dei sudditi nell'unico modo possibile, e cioè attraverso una guerra di conquista; solo così, ricordava Atossa ad un giovane Dario poco propenso a intraprendere una spedizione contro la Grecia, Πέρσαι ἐκμάθωσι ὅτι ὑπ' ἀνδρὸς ἄρχονται e i suoi oppositori interni τρίβωνται πολέμῳ μηδὲ σχολὴν ἄγοντες ἐπιβουλεύοσιν τοι (III 134, 2). Quanto previsto dal Sogno si avvererà: Serse compirà la spedizione in Grecia e così non si vedrà privato repentinamente del suo potere. Erodoto sa bene che il Gran Re continuerà a regnare per quasi quindici anni dopo Salamina, per poi trovare la morte in una congiura di palazzo,¹⁵ così come ne è consapevole Eschilo.¹⁶

L'apice delle minacce del Sogno è sicuramente quel ταπεινός che nelle *Storie* ricorre soltanto un'altra volta, in un contesto etnografico (IV 191, 3) dove, in riferimento a un terreno pianeggiante e sabbioso contrapposto a uno montagnoso, assume il significato di 'basso'.¹⁷ Prima di Erodoto l'aggettivo post-omerico

¹⁴ Cfr. J.A.S. Evans, *The Dream of Xerxes and the 'Nomoi' of the Persians*, «CJ», 57 (1961), pp. 110-111; A. Corcella, *Erodoto e l'analogia*, Sellerio, Palermo 1984, pp. 141, 168-169.

¹⁵ Hdt. IX 108-113.

¹⁶ Aesch. *Pers.* vv. 211-214: εὖ γὰρ ἴστε, παῖς ἐμὸς / πράξας μὲν εὖ θαυμαστός ἂν γένοιτ' ἀνὴρ, / κακῶς δὲ πράξας, οὐχ ὑπεύθυνος πόλει, / σωθεῖς δ' ὁμοίως τῆσδε κοιρανεῖ χθονός.

¹⁷ Cfr. J.E. Powell (ed.), *A Lexicon to Herodotus*, Cambridge University Press, Cambridge 1938² [rist. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1977], s.v. ταπεινός (p. 350): «Debased from power: 7, 14; flat, of country: 4, 191»; *LSJ*, s.v. ταπεινός (pp. 1756-1757): «1. of place, *low-lying*. 2. of persons, *humbled*,

si trova soltanto in Pindaro, sempre nella sua valenza concreta (*Nem.* III 82), e con un valore astratto due volte nel *Prometeo incatenato* (vv. 320 e 908),¹⁸ nel secondo caso con un'accezione straordinariamente simile a quella testimoniata nel passo erodoteo: in entrambi i luoghi ταπεινός veicola l'idea di un'umiliante caduta da una posizione privilegiata, frutto di una fulminea parabola di ascesa e caduta, un 'ridimensionamento forzato' in seguito a una 'privazione' di potere («debased from power», lo chiosa Powell).¹⁹ Il contesto narrativo in cui è inserito nella tragedia rivela, inoltre, sorprendenti analogie con quello erodoteo che vale la pena approfondire.²⁰

abased in power, pride etc. 3. of the spirits, downcast, dejected. 4. in moral sense, either bad, mean, base, abject; or good, lowly, humble. 5. of things, mean, low, poor».

¹⁸ Le uniche due occorrenze in tutto il *corpus* eschileo. Sarà poi Euripide a farne un uso consistente, in relazione all'atto di supplica (*Or.* v. 1411; *Andr.* v. 165; *Hec.* v. 245); con il valore di 'sottomesso' (*Tr.* v. 1025), 'vile', 'umile' (*HF* v. 1413; *fr.* 81, 249, 688 K.) o 'avvilto' (*Andr.* v. 979). Interessante un frammento del *Telefo* (*fr.* 716 K.) dove *tapeinos* ricorre in un'accezione simile a quella del passo erodoteo e del *Prometeo*: σὺ δ' εἶκ' ἀνάγκη καὶ θεοῖσι μὴ μάχου· τόλμα δὲ προσβλέπειν με καὶ φρονήματος / χάλα. τὰ τοι μέγιστα πολλαίκις θεός / ταπειν' ἔθηκε καὶ συνέστειλεν πάλιν. Numerose le occorrenze nella prosa successiva a Erodoto, per esempio in Tucidide, Platone, Senofonte, Isocrate e soprattutto nei Vangeli, dove Cristo è presentato come grande maestro di ταπεινώσις; cfr. W. Den Boer, *Tapeinos in Pagan and Christian Terminology*, in E. Gabba (a cura di), *Tria Corda. Scritti in onore di Arnaldo Momigliano*, Atheneum, Como 1983, pp. 143-162.

¹⁹ Cfr. *supra*, n. 17.

²⁰ Tra i commenti al testo di Erodoto, soltanto quello di J.M. van Ophuijsen - P. Stork, *ad VII 14* (p. 202) annota il parallelo eschileo con lo stesso impiego metaforico di ταπεινός. Tra quelli relativi al *Prometeo*, ho riscontrato un accenno soltanto nello studio di B. Marzullo (*I sofismi di Prometeo*, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 453, 610 n. 95), dove si evidenzia lo stesso uso metaforico dell'aggettivo nel passo erodoteo, che ritornerebbe nel solo Euripide e in seguito in Senofonte e Platone, mentre manca del tutto in Aristofane e, secondo l'autore, «non potrebbe, concettualmente, appartenere ad Eschilo» (p. 453). Questa vicinanza a livello linguistico e ideologico tra l'autore della tragedia ed Erodoto sarebbe, secondo Marzullo, un'ulteriore prova a supporto di una datazione tarda dell'opera, attribuibile a un anonimo poeta che la compose attorno al 425 a.C.

Con il discorso ai versi 907-927, Prometeo reagisce al canto corale del terzo stasimo che si chiude con l'affermazione secondo cui è impossibile trovare scampo alla volontà di Zeus (vv. 906-907), un'espressione di pavidità e di quieta sottomissione che, unita al ricordo, ancora fresco, del racconto straziato di Io, espressione vivente dell'asprezza del dominio di Zeus e della sua indifferenza alle pene dei suoi sudditi, scatena la rabbia del titano, che pronuncia nei confronti del suo aguzzino un cupo vaticinio:

ἧ μὴν ἔτι Ζεύς, καίπερ αὐθάδης φρενῶν, / ἔσται ταπεινός, οἷον
ἐξαρτύεται / γάμον γαμῆν, ὃς αὐτὸν ἐκ τυραννίδος / θρόνων τ' ἄιστον
ἐκβαλεῖ· πατρὸς δ' ἀρὰ / Κρόνου τότ' ἤδη παντελῶς κρανηθήσεται, / ἦν
ἐκπίτων ἠρᾶτο δηναίων θρόνων (vv. 907-912).²¹

Anche nel *Prometeo*, ταπεινός ricorre in una profezia che prospetta a un tiranno una fulminea caduta se non muterà opinione riguardo a questioni fondamentali (il matrimonio con Teti per Zeus, per Serse la decisione di non marciare contro la Grecia); in entrambi i casi i destinatari dell'oscuro presagio riusciranno a evitare la rovina cedendo alle minacce di chi ha emesso questi vaticini, in tal modo riconoscendo quanto il Fato ha stabilito debba accadere.²² In ambedue i passi il lessema definisce precisamente una caduta repentina, espressa da κατὰ τάχος in Erodoto (VII 14) e da τάχιστα nel *Desmotēs*,²³ in procinto di avvenire dopo che questi sovrani si sono insediati da poco sul trono dei loro padri (Hdt. VII 14: ὡς καὶ μέγας καὶ πολλὸς ἐγένεο ἐν ὀλίγῳ χρόνῳ; *PV* v. 939: δρᾶτω, κρατεῖτω τόνδε τὸν βραχὺν χρόνον). Estremamente significativo è il ricorrere, in entrambi i luoghi, del futuro del verbo essere associato a *tapeinos*, in un parallelismo

²¹ L'edizione di riferimento per il *Prometeo* è quella di M. Griffith (*Prometheus Bound*, Cambridge University Press, Cambridge 1983).

²² Sia Zeus che Serse non possono evitare quanto stabilito dalla Necessità: *PV* v. 518 οὐκουν ἄν ἐκφύγοι γε τὴν πεπρωμένην; Hdt. VII 17, 2 la spedizione contro la Grecia è τὸ χρεὸν γενέσθαι.

²³ *PV* vv. 958-959: τρίτον δὲ τὸν νῦν κοιρανοῦντ' ἐπόψομαι / αἴσιστα καὶ τάχιστα.

pressoché totale (*PV* v. 908: ἔσται ταπεινός; Hdt. VII 14: οὔτω καὶ ταπεινός [...] ἔσσει), con la terza persona del *Prometeo* – necessaria perché Zeus non è presente sulla scena – che diventa seconda in Erodoto, dove il Sogno si rivolge direttamente a Serse.²⁴ Nel discorso di Prometeo ricorre per due volte l'immagine del trono (vv. 910, 912), simbolo del potere assoluto che Zeus ha da poco strappato con la forza al padre Crono, vertice dal quale rovinerà a breve tornando all'originaria *tapeinotes*. Nelle *Storie* il trono è attributo fondamentale della regalità di Serse ed evoca l'idea di una successione dinastica che, come per Zeus, non si è svolta in maniera regolare a causa della condotta anomica del padre (*PV* vv. 228-229: ὅπως τάχιστα τὸν πατρῶον ἐς θρόνον / καθέζετ'; Hdt. VII 8 α 2: ἐγὼ δὲ ἐπέιτε παρέλαβον τὸν θρόνον τοῦτον); senza dimenticare il ruolo di primo piano che βασιλῆιός θρόνος e σκευή regale rivestono nell'episodio dei sogni.²⁵

Come ha giustamente sottolineato Suzanne Saïd, questa è l'unica tragedia attribuita a Eschilo dove il legame tra Zeus e Crono è così evidenziato²⁶ e «le maître des dieux est d'abord le 'fils de Cronos' (v. 185: Κρόνου παῖς) ou le 'Cronide'»,²⁷ similmente al Serse παῖς Δαρείου erodoteo o al Δαρειογενῆς dei *Persiani*. Nel passo in esame si ricorda la maledizione che il padre aveva lanciato prima di essere spodestato, ma è altrettanto significativo che la salita al trono di Zeus, come quella del Serse delle *Storie*, scaturisca da una στάσις dove il 'partito' dei due futuri sovrani non rappresenta l'opzione maggioritaria e dovrà trova-

²⁴ V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Einaudi, Torino 1978², p. 73: «Il discorso di Prometeo è tutto un succedersi di futuri (vv. 908, 910, 911, 918, 926), attraverso i quali si intende presentare la perdita del potere da parte di Zeus come qualcosa di inevitabile».

²⁵ Hdt. VII 15, 3; 16, 1; 17, 1 su cui vd. G. Germain, *Le songe de Xerxès et le rite babylonien du substitut royal*, «REG», 69 (1956), pp. 303-313. Cfr. anche Serse che contempla il suo esercito sul trono di marmo bianco ad Abido (VII 44) e che per tre volte balza atterrito dal trono alle Termopili (VII 212, 1).

²⁶ S. Saïd, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Klincksieck, Paris 1985, p. 214.

²⁷ *PV* vv. 185, 577, 911.

re una via irriuale per imporsi a discapito di membri della loro stessa famiglia.²⁸

Lo Zeus τραχὺς del *Desmotes* e il Serse θυμωθεὶς di Erodoto sono inoltre accomunati dalla νεότης, che qualifica in primo luogo la loro giovane età, caratteristica topica di monarchi ancora 'acerbi' e irruenti, inclini all'*hybris*, ma anche fragili e insicuri e per questo portati a inasprire ancora di più la crudele morsa del loro dominio.²⁹ La presunta giovinezza del Serse erodoteo, come di quello di Eschilo,³⁰ è un tratto letterario e non storico, emblema di un sovrano che è prima di tutto figlio e successore di un padre famoso: nell'episodio del consiglio e in quello dei sogni serve a contrapporre Serse alla figura 'paterna' dell'anziano e saggio Artabano e costituisce uno dei fattori principali della sua mancanza di autocontrollo e dell'incertezza del suo βουλεύειν.³¹

Il testo di Eschilo insiste ossessivamente sulla novità rappresentata dalla signoria di Zeus³² e sulla prudenza che inevitabil-

²⁸ Il fratello Artobazane per Serse, il padre Crono per Zeus. Cfr. *PV* vv. 200-203: στάσις τ' ἐν ἀλλήλοισιν ὠροθύνετο, / οἱ μὲν θέλοντες ἐκβαλεῖν ἔδρας Κρόνον, / ὡς Ζεὺς ἀνάσσοι δῆθεν, οἱ δὲ τοῦμπαλιν / σπεύδοντες, ὡς Ζεὺς μήποτ' ἄρξειεν θεῶν. *Hdt VII 2, 1*: τῶν παίδων αὐτοῦ στάσις ἐγένετο μεγάλη περὶ τῆς ἡγεμονίης.

²⁹ Cfr. *PV* v. 35: ἅπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῆ. Secondo G. Thomson, ΖΕΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ. *A Note on the Prometheus Vincetus*, «CR», 43.1 (1929), p. 5 ciò implicherebbe «that it is natural for a young king to be worse than his father, and further that in time the same king will learn to use his power more wisely».

³⁰ Cfr. Aesch. *Pers.* vv. 12-13: πᾶσα γὰρ ἰσχὺς Ἀσιατογενῆς / ὄχλωκε, νέον δ' ἄνδρα βαῦζει; v. 744: παῖς δ' ἐμὸς τάδ' οὐ κατειδῶς ἦνυσεν νέῳ θράσει; vv. 782-783: Ξέρξης δ' ἐμὸς παῖς ὢν νέος νέα φρονεῖ, / κοῦ μνημονεύει τὰς ἐμὰς ἐπιστολάς.

³¹ *VII 13, 1*: φρονῶν τε γὰρ ἐς τὰ ἐμεῶντοῦ πρώτα οὐκῶ ἀνήκω; *13, 2*: ἡ νεότης ἐπέεσε. Lo stesso Artabano ammetterà di essere intervenuto per impedire a Serse di «cedere in tutto alla sua giovane età» (*VII 18, 2*: οὐκ ἔων σε τὰ πάντα τῆ ἡλικίῃ εἶκειν).

³² 11 delle 13 occorrenze di νέος sono riferite a Zeus e al suo regno: vv. 35, 96, 149, 310 (2), 389, 439, 942, 955 (2), 960. Cfr. V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere...*, pp. 60-61; G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo. Saggio di semantica*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1975, pp. 58-59;

mente si deve avere nei confronti di ogni nuovo potere. Come già notò il Reinhardt,³³ in attico l'aggettivo νέος tende ad avere una risonanza negativa: in questa tragedia evoca le asprezze del nuovo regno di Zeus, ancora incerto di sé perché recentemente conquistato, come quello del Serse erodoteo. Regno che, in entrambi i casi, è qualificato esplicitamente come una tirannide,³⁴ senza che questo implichi un giudizio di illegittimità sul loro governo, quanto piuttosto il richiamo a un modello di potere assoluto e incondizionato proprio del mondo orientale, che il despota esercita in maniera tipicamente 'irresponsabile': sono rilevanti le analogie tra lo Zeus del *Desmotes* (v. 324: τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ), il Serse dei *Persiani* (v. 213: κακῶς δὲ πράξας, οὐχ ὑπεύθυνος πόλει) e il prototipo del monarca assoluto descritto da Otane (Hdt. III 80, 3: κῶς δ' ἂν εἶη χρῆμα κατηρημένον μουναρχίῃ, τῇ ἔξῃστι ἀνευθύνῳ ποιέειν τὰ βούλεται). I *tyrannoi* sono inoltre padroni della giustizia e instaurano nuove leggi³⁵ proprio perché il loro potere assoluto è anch'esso, a suo modo, un *nomos*, che permette al sovrano di sottrarsi all'obbedienza di tutti gli altri *nomoi* (Hdt. III 31, 4).

S. Saïd, *Sophiste et tyran...*, pp. 285 n. 10, 326-327. B. Marzullo (*I sofismi di Prometeo*, pp. 424-427) cita il fr. 796 P. del ditirambografo Timoteo (vv. 3-4: νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει / τὸ πάλαι δ' ἦν Κρόνος ἄρχων) come prova della fortuna dell'espressione tratta dal *Prometeo*, trasformatasi col tempo in uno slogan politico e ideologico.

³³ K. Reinhardt, *Eschyle. Euripide*, Éditions de Minuit, Paris 1974, p. 170.

³⁴ *PV* vv. 10, 222, 224, 305, 310, 357, 736, 756, 761, 909, 942, 957, 996: 13 occorrenze contro le 8 nelle altre tragedie di Eschilo (tutte nell'*Oresteia*). Vd. G. Thomson, ΖΕΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ; G. Cerri, *Il linguaggio politico...*, pp. 15-23; V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere...*, pp. 56-62; D.K. Picariello - A.W. Saxonhouse, *Aeschylus and the Binding of the Tyrant*, «Polis», 32.2 (2015), pp. 279-283. In Erodoto è Serse stesso a definire in questo modo il suo potere quando affida ad Artabano la reggenza del regno prima di partire per la Grecia (VII 52, 2: σῶζε οἰκόν τε τὸν ἐμὸν καὶ τυραννίδα τὴν ἐμήν).

³⁵ *PV* vv. 149-150, 186-187, 403-404; Hdt. III 80, 5: νόμαίά τε κινέει πάτρια.

Lo Zeus del *Prometeo* sembra anticipare puntualmente gli schemi di comportamento che il pensiero politico greco riconoscerà come tipici dell'agire del tiranno³⁶ e del ritratto popolare del Gran Re, fissati nel discorso di Otane: oltre a quelli già evidenziati, spicca il ricorso a violenza, costrizione e punizioni esemplari nei confronti di chi minaccia il suo potere. Il crudele trattamento riservato a Prometeo e Io da Zeus evoca la propensione dei despoti orientali per la tortura, la mutilazione e il marchio dei loro sottoposti:³⁷ la metafora del giogo, in particolare, congiunge idealmente il Serse dei *Persiani*, quello delle *Storie* e lo Zeus del *Desmotes*.³⁸ Paura intesa come strumento di controllo e sottomissione, ma anche come timore per la perdita di una supremazia raggiunta da poco e con metodi 'non ortodossi' caratterizzano i due giovani tiranni, che non esitano a sospettare di amici, benefattori e parenti infliggendo loro pene brutali (*PV* vv. 224-225: ἔνεστι γάρ πως τοῦτο τῇ τυραννίδι / νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι).³⁹ La violenza perpetrata contro le

³⁶ Attorno alla caratterizzazione di Zeus come tiranno nel *Prometeo*, un *unicum* nelle tragedie eschilee conservate, verte il dibattito sulla sua attribuzione a Eschilo: senza entrare nella questione, che non attiene agli scopi di questo lavoro, sul cosiddetto 'Zeus problem' vd. S. Saïd, *Sophiste et tyrann...*, pp. 15-20, 284-324; D.J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound: A Literary Commentary*, University of Toronto Press, Toronto 1980, pp. 120-137; M.P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1988; R. Bees, *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, Teubner, Stuttgart 1993, pp. 194-231; H. Lloyd-Jones, *Zeus, Prometheus and Greek Ethics*, «HSCPh», 101 (2003), pp. 49-72.

³⁷ Cfr. P.G. Maxwell-Stuart, *Pain, Mutilation and Death in Herodotus VII*, «PP», 31 (1976), pp. 356-362; C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Mondadori, Milano 1996, pp. 219-222.

³⁸ *Pers.* vv. 49-50; Hdt. VII 8 δ 1, considerata unanimemente la più celebre eco eschilea nelle *Storie*; *PV* vv. 108, 578, 931, 1009-1010. Cfr. B. Hughes Fowler, *The Imagery of the Prometheus Bound*, «AJPh», 78.2 (1957), pp. 181-182; R.W. Garson, *Recurrent Metaphors in Aeschylus' Prometheus Bound*, «AClass», 27 (1984), pp. 124-125.

³⁹ Cfr. Hdt. III 80. Paradigmatici, per Serse, l'episodio di Pizio (VII 27-29, 38-39) e quello del fratello Masiste (IX 111-113). Vd. D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Einaudi, Torino 1977, pp. 45-49; G. Ugolini, Φόβος φορτεύει

donne è un altro tratto saliente del despota descritto da Otane (III 80: βιάται γυναῖκας) che accomuna lo Zeus del *Prometeo* e il Serse erodoteo: la vicenda di Io (vv. 561-886) e quella della moglie di Masiste e di Artaunte (IX 108-113) mostrano due tiranni senza scrupoli disposti a violare qualsiasi obbligo – anche quelli matrimoniali – pur di soddisfare i loro desideri, e ad abbandonare vigliaccamente le donne concupite alla vendetta delle consorti ufficiali Era e Amestri, che infliggeranno loro inumane e ‘barbare’ torture.

In conclusione possiamo affermare che verosimilmente fu proprio grazie al *Prometeo* che il motivo di ‘Zeus tiranno’ divenne paradigmatico nel V secolo, vista la presenza significativa di riprese del tema nella produzione teatrale attica,⁴⁰ tra le quali spiccano le allusioni parodiche nelle commedie, indice infallibile del grado di celebrità raggiunto.⁴¹

All’indomani delle Guerre persiane, Erodoto testimonia la presenza di un diffuso sentimento popolare che paragonava il Gran Re, che per primo si era mostrato ai Greci in tutta la sua terribile magnificenza, allo Zeus τύραννος magistralmente rievocato da

τύραννον: *The Tyrant's Fears on the Attic Tragic Stage*, «Comp.Drama», 51.4 (2017), pp. 456-474.

⁴⁰ Soph. *fr.* 345 e 941 R; Eur. *Herc.* v. 1317; Ar. *Nub.* v. 564, *Av.* vv. 1605, 1643, *Plut.* v. 124. Concordo con chi ritiene che la vitalità del *Desmotes* nella memoria degli ateniesi dimostrata dai numerosi riecheggiamenti in ambito comico, in Aristofane in particolare, sia prova del fatto che gli antichi non nutrissero dubbi sulla sua paternità eschilea: cfr. E. Flintoff, *Aristophanes and the Prometheus Bound*, «CQ», 33.1 (1983), pp. 1-5; M.P. Pattoni, *Prometheus Vincetus. A proposito di alcune questioni interpretative ancora aperte*, in G. Cavallo - S.M. Medaglia (a cura di), *Reinterpretare Eschilo. Verso una nuova edizione dei drammi*, Atti del colloquio internazionale (Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 19-20 maggio 2016), Bardi Edizioni, Roma 2019, pp. 233-244.

⁴¹ Indicativi due frammenti di Cratino (*fr.* 73 e 258), nei quali l’appellativo di Zeus è utilizzato per denunciare l’atteggiamento tirannico di Pericle, accusato contestualmente anche di medismo: vd. G. Mosconi, *L’Odeion di Pericle. Emblema di tirannide e medismo (Cratino, fr. 73 K.-A.)*, «RCCM», 53.1 (2011), pp. 63-85.

Eschilo, i cui drammi avevano avuto l'onore di essere rappresentati anche dopo la sua morte rimanendo così perennemente vivi nella memoria degli Ateniesi.⁴² Egli racconta, ad esempio, che non appena l'esercito persiano giunse in Europa dopo la traversata dell'Ellesponto, un uomo del posto che aveva assistito a questo mirabile spettacolo apostrofò Serse in questo modo: ὦ Ζεῦ, τί δὴ ἀνδρὶ εἰδόμενος Πέρση καὶ οὖνομα ἀντὶ Διὸς Ξέρξην θέμενος ἀνάστατον τὴν Ἑλλάδα θέλεις ποιῆσαι ἄγων πάντας ἀνθρώπους· καὶ γὰρ ἄνευ τούτων ἐξῆν τοι ποιέειν ταῦτα (VII 56, 2).⁴³ Riferisce, inoltre, che per convincere Focesi e Locresi a unirsi alla resistenza alle Termopili si dovette rassicurarli del fatto che οὐ γὰρ θεὸν εἶναι τὸν ἐπιόντα ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα, ἀλλ' ἄνθρωπον (VII 203, 2); che il testo di un oracolo di Delfi, indirizzato agli Spartani nelle prime fasi dell'invasione, attribuiva a Serse, anche se non nominato esplicitamente, la forza di Zeus (VII 220, 4: Ζηνὸς γὰρ ἔχει μένος), e alludeva ai Persiani come discendenti dall'eroe greco Perseo. Erodoto annota, inoltre, la particolare benevolenza che Serse riservò al santuario di Zeus Lafistio (VII 197): la crudeltà del culto tributato a questo dio 'Divoratore', che implicava il sacrificio umano, appare congeniale ad attirare l'interesse e la devozione del Barbaro. Nella sua ultima apparizione nelle *Storie*, infine, Serse si trova coinvolto in una torbida *Haremgeschichte* che lo vedrà tentare di sedurre prima la moglie del fratello e poi la cognata (IX 108-113) per poi ritrovarsi, alla fine, ignominiosa-

⁴² Non è da escludere che questo paragone fosse stato anche 'incoraggiato' da un uso strumentale del patrimonio mitologico greco (messo a punto grazie ai numerosi fuoriusciti greci che accompagnavano Serse nella sua spedizione e agli Ioni d'Asia), tipico *modus operandi* della diplomazia persiana, come testimoniano numerosi episodi, per es. Hdt. VII 8 γ 1; 11, 4; 43; 150. Cfr. P. Georges, *Barbarian Asia and the Greek Experience*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore - London 1994, pp. 47-75; J. Haubold, *Serse, Onomacrito e la ricezione di Omero*, in G. Zanetto - D. Canavero - A. Capra - A. Sgobbi (a cura di), *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro*, Cisalpino, Milano 2004, pp. 19-35.

⁴³ Cfr. H.R. Immerwahr, *Historical Action in Herodotus*, «TAPHΑ», 85 (1954), pp. 19-21 che intravede un sottile intento parodico nell'episodio.

mente costretto ad accontentare le richieste della moglie Amestri che chiede vendetta. Il verbo impiegato è *κατανεύω*, una chiara reminiscenza omerica che indica abitualmente il solenne cenno d'assenso di Zeus a una richiesta di aiuto avanzata da dèi o mortali:⁴⁴ un paragone impietoso, con cui Erodoto ironizza raffinatamente sull'inconsistenza dell'*auctoritas* di Serse, che conclude idealmente il *Leitmotiv* del confronto fra il sovrano di Persia e Zeus, inaugurato con l'enunciazione del progetto di rendere la terra persiana τῷ Διὸς αἰθέρι ὀμουρέουσιν, esposto da Serse durante l'assemblea (VII 8 γ 1).

Alla luce di queste considerazioni, il consapevole impiego da parte di Erodoto di un aggettivo come *ταπεινός*, consacrato sulla scena dal *Prometeo*, per descrivere icasticamente 'l'umiliazione' che incombe sul 'giovane' tiranno Serse, è perfettamente coerente con la strategia narrativa finora descritta, nonché altamente probabile all'esordio del settimo libro delle *Storie*, dove si trova la più alta concentrazione di rimandi tragici, eschilei in particolare, ritenuti certi dalla critica, insieme a un consistente gruppo di altri vocaboli 'poetici'.⁴⁵ Non si tratta solo, da parte di Erodoto, di un omaggio al grande tragediografo o dell'orgogliosa ostentazione della sua competenza letteraria, ma della ricerca di un'espressione dal *forte potere evocativo*, che possa impreziosire ed enfatizzare gli snodi cruciali della narrazione per renderli davvero 'memorabili'. Una parola che sia *preziosa* ma, al contempo *popolare*, poiché un'opera come le *Storie*, composta ancora per

⁴⁴ Hdt. IX 111, 1: κάρτα δὴ ἀέκων κατανεύει. Vd. in particolare la grandiosa scena della supplica di Teti a Zeus (*Il.* I 514, 525, 527, 558; II 112, 350); Pind. *Nem* I 14; V 34. Cfr. H. Ebeling (ed.), *Lexicon Homericum*, I, Teubner, Lipsiae 1880-1885 [rist. Georg Olms Verlag, Hildesheim - Zürich - New York 1987], s.v. *κατανεύω* (p. 676): «Saepissime κατανεύειν dicuntur dii». Il suo uso è assai raro in prosa ed è un *hapax* in Erodoto.

⁴⁵ Vocaboli ed espressioni tragiche: δούλιον ζυγόν (VII 8 γ 3); πυρόω (VII 8 β 2); ἐπαίρω (VII 9 γ; 10 η 1, 18, 4); κακῶν ὀμίλιαι (VII 16α 1); θεήλατος (VII 18, 3); τὰ σκῆπτρα (VII 52, 2). Vocaboli ed espressioni poetiche: ἐρέπω (VII 8 α 1); εὐφρόνη (VII 12); ἀντίομαι (VII 9 α 2, 9γ). Cfr. C.C. Chiasson, *Tragic Diction in Herodotus: Some Possibilities*, «Phoenix», 36 (1982), pp. 156-161.

essere ascoltata, richiedeva nel pubblico una rapida comprensione dei referenti: per quello ateniese, che assistette alle pubbliche letture di vasti brani dell'opera erodotea, quale paragone poteva rendere più vivido il ritratto di Serse di quello con il celebre Zeus *tyrannos* del *Prometeo*?⁴⁶

⁴⁶ Un paragone, quello tra Serse e Zeus, che Erodoto contribuì a rendere un *locus communis*: cfr. Gorgia, che nell'*Epitaphios* per i caduti in guerra del 427 a.C. menzionava Ξέρξης ὁ τῶν Περσῶν Ζεὺς (fr. 6 D.-K. apud [Long.] 3); Plu. *Them.* 28, 5.

DONATELLA FRIOLI
NUOVE TESTIMONIANZE
DELL' *ARS GRAMMATICA* DI PRISCIANO.
I FRAMMENTI DI TRENTO

Ricche di manoscritti veicolo di opere liturgiche, agiografiche, giuridiche e storiche in senso lato, le biblioteche di Trento conservano una magra messe di testi classici integri: taluni sono frutto di donativi a personaggi 'eccellenti', come i *Commentarii in Somnium Scipionis* di Macrobio uniti al ciceroniano *Somnium Scipionis* (Biblioteca Comunale, ms. W 225), che il *liberalium artium et medicinae doctor* Giovanni Mattia Tiberino (1420-1497) offre a Iohannes Hinderbach (1418-1486, vescovo di Trento dal 1466) oppure la raccolta di Orazioni ciceroniane (Biblioteca Comunale, ms. W 241), 'comodata' ancora al presule dalla comunità domenicana di San Lorenzo. Nessun manufatto, benché entrato nel *corpus* della biblioteca vescovile, sembra frutto di diretta committenza dell'Assiano (non particolarmente interessato, nonostante la dimensione 'umanistica' a lui riconosciuta); per altri esemplari, ignoti spesso gli *itinera* o non illustri le figure che hanno portato all'acquisizione degli scritti di Virgilio, Giovenale, Varrone... Come prova il recente censimento a tappeto volto ad analizzare i codici pervenuti in lacerti, gli scritti della classicità non solo sono conservati in numero esiguo in stato integro, ma ridotte risultano anche le testimonianze sopravvissute in frammento, a differenza di quanto avviene per generi letterari di diversa tipologia, ad esempio quelli medici. Tuttavia, a parziale risarci-

mento, le voci letterarie della classicità non si limitano a ‘offrire’ scritti di remota matrice, come quelli di Terenzio o Plauto, ma i frammenti che conservano tracce della loro originaria esistenza/circolazione in Trento risultano databili a secoli altomedievali, ad accrescere la ricchezza di esemplari fatti conoscere, in anni ormai lontani, dalla catalogazione di Elias A. Lowe (*Codices Latini Antiquiores*, 1934-1972) e dalla più recente impresa di Bernhard Bischoff (*Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts, mit Ausnahme der wisigotischen*, 1998-2014).¹ Tra le rarefatte sopravvivenze vanno collocati gli scritti di Prisciano (fine V - inizio VI secolo), nella fattispecie quello di maggior rilievo, cioè le *Institutiones grammaticae* o meglio, così rileva Mario De Nonno,² l’*Ars* [*Prisciani*] come designata dai più antichi manoscritti. Composta, nell’esemplare ‘ufficiale’ destinato a pubblica fruizione, tra 526-527 e vergata a blocchi successivi scanditi da espliciti colofoni da Flavio Teodoro, discepolo del grammatico stesso,³ essa è volta alla descrizione sistematica e razionale delle categorie e del ‘funzionamento’ della lingua latina,

¹ La precoce e ponderosa iniziativa di E.A. Lowe, comprensiva di 11 volumi, un supplemento e due *addenda*, raccoglie l’eredità classica di manufatti integri o anche mutili e palinsesti fino all’800 circa; l’iniziativa di B. Bischoff ha ‘proseguito’ in tre volumi (con *addenda*) l’impresa del Lowe, concentrando l’attenzione su manufatti del IX secolo, integri o in lacerto.

² Al riguardo cfr. le osservazioni di M. De Nonno, *Ars Prisciani Caesariensis: problemi di tipologia e di composizione*, in M. Baratin - B. Colombat - L. Holtz (éds.), *Priscien. Transmission et refondation de la grammaire: de l’antiquité aux modernes*, Brepols, Turnhout 2009 (*Studia Artistarum. Études sur la faculté des arts dans les universités médiévales*, 21), pp. 249-278, alle pp. 251-256.

³ Sul medesimo argomento, più recentemente e con attenta disamina sulla genesi dello scritto, si è espresso O. Pecere, *La prima edizione dell’Ars grammatica di Prisciano: ricostruzione di un idiografo a testualità progressiva*, «Segno e testo», 17 (2019), pp. 101-142; per osservazioni sulla grafia, cfr. D. Bianconi, *Alle origini dei Graeca di Prisciano. Il contesto culturale e librario*, in L. Martorelli (a cura di), *Greco antico nell’Occidente carolingio. Frammenti di testi attici nell’Ars di Prisciano*, Georg Olms Verlag, Hildesheim - Zürich - New York 2014 (*Spudasmata*, 159), pp. 321-339.

attingendo a un ricco novero di esempi riconducibili al lessico 'quotidiano' e soprattutto alla tradizione letteraria, senza esaurirsi in se stessa ma rivolgendo analoga attenzione alla lingua greca, nel continuo confronto/riscontro tra le due culture. Così, nonostante l'*Ars* benefici di una sopravvivenza estremamente ampia dopo il lungo silenzio che circonda lo scritto, inizialmente affidato solo a tradizione insulare/irlandese (fin dal VII secolo),⁴ non stupisce che il recente censimento abbia portato alla luce nuove testimonianze del testo prisciano. Tre frammenti 'trentini' dell'opera del grammatico costantinopolitano aggiungono ulteriori tasselli a un mosaico già molto variegato, arricchendo anche le conoscenze grafico-codicologiche sulla polimorfa *facies* che i manufatti possono assumere.⁵ Ai nuovi lacerti il contributo riserva dunque alcune osservazioni, per meglio profilarne le caratteristiche e avanzare proposte per una loro plausibile collocazione geocronica.

1. Il primo frammento in esame, un bifoglio, rientra nell'ampia serie di lacerti posseduti dalla Biblioteca Comunale di Trento: in particolare, esso fa parte del fondo Congregazione di Carità, struttura ratificata nel 1811 con la finalità di gestire la pubblica beneficenza amministrando, benché con contabilità

⁴ Di essa restano tracce grafiche anche nei frammenti in esame, se *enim* è vergata con la morfologia di H capitale collocata tra *interpuncta* e la forma verbale *est* espressa in esito tachigrafico rappresentato da due punti allineati verticalmente separati da breve tratto parallelo al rigo di scrittura. Sulla tradizione insulare/irlandese, cfr. le osservazioni di O. Szerwiniack, *L'étude de Priscien par les Irlandais et les Anglo-Saxons durant le haut Moyen Âge*, in M. Baratin - B. Colombat - L. Holtz (éds.), *Priscien*, pp. 65-76. Tuttavia è l'epoca carolingia a segnare l'inizio di una diffusione che condurrà alla sopravvivenza di oltre cinquecento testimoni manoscritti pervenuti integri.

⁵ Sulla storia della tradizione del più significativo scritto prisciano cfr. da ultimo L. Holtz, *L'émergence de l'œuvre grammaticale de Priscien et la chronologie de sa diffusion*, in M. Baratin - B. Colombat - L. Holtz (éds.), *Priscien*, pp. 37-56 (numerosi contributi – alcuni dei quali richiamati – sono stati dedicati dallo studioso non solo alla produzione grammaticale del tardo antico e alto Medioevo ma particolarmente a Prisciano e ai suoi meno ampi scritti).

distinta, i patrimoni delle preesistenti fondazioni.⁶ Ricco di oltre mille unità documentarie, suddivise per *dossiers* tematici, il patrimonio della Congregazione comprende vari registri/fascicoli che, nonostante provvisti solitamente di un esile cartoncino flessibile, sono stati rinforzati anche da frammenti manoscritti. Benché si tratti spesso di manufatti di contenute dimensioni e consistenza, taluni sono apparsi più ‘fragili’, come l’esemplare in esame. Connotato dalla segnatura Co[ngregazione] Ca[rità] 159, nel ‘sottogruppo’ intitolato *Urbari e contabilità della Confraternita degli Zappatori Alemanni*, nella sezione *Urbari e contabilità in lingua tedesca (1506-1759)*, esso è aperto da una sorta di rubrica alfabetica in tedesco, che comprende un elenco di nominativi (anche femminili) accompagnato da dati numerici. Nella sua globalità il ‘registro’ è costituito da quattro fascicoli di dieci bifogli ciascuno, dei quali resta intonso quello terminale. La coperta pergamenea, scarsamente flessibile se non rigida, mostra che il supporto di riciclo è stato capovolto rispetto alla scrittura utilizzata nel fascicolo, implicando anche che l’originario piatto superiore divenga inferiore (e il lacerto di protezione occupi la sezione sinistra del bifoglio) mentre il piatto inferiore è coperto dal foglio solidale che protegge la sezione destra del supporto pergameneo. Il frammento non giunge a coprire integralmente il piatto superiore, rimanendo vuoto uno spazio di circa 40 mm (la protezione del manufatto resta pertanto demandata al solo cartoncino) mentre il lacerto di recupero compattato al piatto inferiore mostra di essere lasciato *ab origine* più ampio delle dimensioni del registro stesso (per circa 54 mm), così da essere

⁶ Sulla natura della Confraternita, le tappe della sua storia e la tipologia del materiale documentario a essa legato, cfr. S. Luzzi, *La Confraternita alemanna degli Zappatori. Lineamenti per una storia della Comunità tedesca a Trento fra tardo medioevo e prima età moderna*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», 73 (1994), pp. 231-275, 331-363; 74 (1995), pp. 47-92. Cfr. ora G. Rosi, *Il fondo ‘Congregazione di Carità di Trento’ conservato nella Biblioteca Comunale di Trento. Inventario analitico (1414-1861)* [tesi di laurea], Università degli Studi di Trento, Trento 2013; il documento in esame è descritto stringatamente al n. 306 dell’inventario, p. 94.

ripiegato a protezione/chiusura del registro. Va ancora rilevato che la pergamena applicata al cartoncino del piatto inferiore appare a esso saldamente aderente (appena staccati risultano gli estremi del lacerto protettivo), mentre la sezione pergamenacea corrispondente al piatto superiore mostra un parziale distacco dal supporto, dunque il foglio (benché veicolo di testo incompleto) in ampia percentuale risulta leggibile sia sul recto sia sul verso. Con approssimazione che ritengo minima, le attuali dimensioni del manufatto raggiungono un'altezza di 198 mm mentre la larghezza si attesta su circa 160 mm per il singolo foglio. Ai valori attuali appena richiamati vanno tuttavia aggiunti 20 mm in larghezza (rimboccati all'interno del cartoncino); la ripiegatura che interessa l'altezza in entrambi i piatti prevede un limitato margine di testa (17 mm) cui seguono 3/4 linee dello scritto prisciano (circa 15 mm).⁷ Nella plausibile ricostruzione delle originarie dimensioni del manoscritto si giunge a circa 205 × 180 mm: è così possibile collocarlo nella categoria dei codici medio-piccoli, la cui taglia (altezza + larghezza) – secondo la gerarchia elaborata e canonizzata da Carla Bozzolo ed Ezio Ornato – è compresa tra 321 e 490 mm.⁸ Unica la mano che ha provveduto all'esemplazione del frammento.⁹ In accordo con le dimensioni ridotte del manufatto, lo scriba ha privilegiato una *mise en page* a linee lunghe, con palese oculatezza nella scelta degli spazi riservati al nero e al bianco, cioè alla massa testuale e ai margini, calco-

⁷ La ripiegatura consente la visibilità di tre retrici in corrispondenza del piatto superiore (a sinistra); quattro sono invece quelle conservate a destra (piatto inferiore).

⁸ C. Bozzolo - E. Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. Trois essais de codicologie quantitative*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1983 (Equipe de recherche sur l'Humanisme français des XIV^e et XV^e siècles. Textes et études, 2), p. 218.

⁹ I dati dell'*Ars* cui farò successivo riferimento tengono presente l'edizione H. Keilii, *Grammatici latini, Prisciani Grammatici Caesariensis institutionum grammaticarum libri XVIII* ex recensione M. Hertzii, I-II, in aedibus B.G. Teubneri, Lipsiae 1885 (rist. anast. Georg Olms Verlag, Hildesheim - Zürich - New York 2007).

landoli in relazione alla specifica funzionalità di ciascuno. Lo suggeriscono i margini esterni dell'intero bifoglio che giungono ai valori, omogenei, di 44 mm appena superati, cui offre *pendant* il vacuo che distingue l'uno dall'altro i due fogli solidali dell'intero lacerto, corrispondendo a 40 mm. All'armonia delle griglie individuate contribuisce anche il dettaglio che l'amanuense risulta quanto mai attento a evitare *dictiones* troppo lunghe in corrispondenza dei margini esterni del bifoglio. Nell'attuale stato di conservazione dell'originario manufatto appare problematico determinare se lo specchio di scrittura (prossimo al punto di piegatura del bifoglio anziché centralizzato) sia stato delimitato tramite rigatura a secco (poi appiattita nel trascorrere del tempo) oppure se sia frutto di ricorso al colore (eventualmente la mina di piombo, di più rapida alterazione e sbiaditura). Consentono di ipotizzarlo talune retrtrici ancora nettamente visibili, soprattutto in corrispondenza della sezione superiore sinistra del bifoglio: distanziate di circa 3,5 mm, esse inducono un senso di ariosità e slargo. Se incertezze permangono dunque per quanto riguarda la delimitazione dello specchio di scrittura, ritengo sia possibile affermare che la catena grafica si svolge a partire dalla estrema retrtrice superiore (cioè *above top line*),¹⁰ come permette di supporre la serie di tre/quattro righe di scrittura che – si è anticipato – sopravvivono sulla ripiegatura della (interna) sezione superiore dei piatti. Grazie a esse è possibile calcolare che le previste retrtrici erano verosimilmente 35. Evitata dunque qualunque sensazione di eccessivo sfruttamento degli spazi destinati all'ingombro testuale, nella minutezza dei caratteri grafici nulla ostacola la leggibilità delle singole facciate. Abile nella valutazione dimensionale delle diverse aree necessarie alla corretta 'architettura' della pagina, l'amanuense mostra indubbia perizia anche nella realizzazione del suo impegno scrittorio.

¹⁰ L'«etichetta» si deve alle acute osservazioni proposte da N.R. Ker, *From «Above Top Line» to «Below Top Line». A Change in Scribal Practice*, «Celtica», 5 (1960), pp. 13-16.

Con il Petrarca, potremmo definire la scrittura *castigata et clara*:¹¹ vergata a piena pagina, atta alle dimensioni contenute del manufatto, si svolge elegante e calibrata, esente da incertezze. Nella esemplazione di eserti essenzialmente derivati dal *Liber V* dell'*Ars* (come poi meglio precisato), l'amanuense ben padroneggia una carolina regolare e armoniosa, plasmata dalla fluida rotondità del periodo *antiquior*, lontana dal ritmo desultorio che nella singola lettera ha il minimo elemento scrittorio, ma ancor più lontana dalla compattezza della catena sintagmatica e dal rapporto spigoloso dei singoli *articuli* connotanti l'ineunte *littera textualis*, dunque soprattutto indenne dalle varianti di lettera che segnano l'imporsi del 'nuovo' registro grafico. Una rapida carrellata di esiti 'pertinenti' credo possa meglio circoscrivere l'epoca di confezione dell'originario manufatto. Così, *S* di morfologia capitale è rarissima quale terminale di parola, assente *r* di forma rotonda, a due, mentre più numerose appaiono le occorrenze di *d* onciale. Se *et* tachigrafico compare sporadicamente, non mancano – anch'esse rare – le soluzioni di *e* caudata al posto del dittongo di classica matrice. L'abilità dello scriba traluce pure nella tendenza a variare il registro grafico di lettere che potremmo definire 'maiuscole', il più delle volte chiamate a iniziare il periodo, mancando la collocazione in *ecthesis*. Tuttavia, se disatteso appare il rispetto delle 'regole' del Meyer e soprattutto di quella relativa ai 'nessi di curve contrapposte',¹² appare invece avanzato l'*iter* che porta le lettere concave, con l'ultimo tratto corrispondente all'ideale rigo superiore di scrittura, a chiudersi su quella immediatamente successiva. Nella nitida leggibilità della catena grafica, l'amanuense si astiene dall'eccessivo ricorso alle abbre-

¹¹ Nell'epistola inviata nel 1366 al Boccaccio con il duplice aggettivo, il Poeta coronato esalta la 'nobiltà' della scrittura carolina, aggiungendo anche: «seque ultro oculos ingerens».

¹² Sulle cosiddette 'regole' di Wilhelm F. Meyer, cfr. il contributo dell'autore: *Die Buchstaben-Verbindungen der sogenannten gotischen Schrift*, «Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen», n.s., 1.6 (1897), pp. 1-124 (= 126).

viazioni, spesso limitandosi a quelle di remota matrice, quali eliminazione delle nasali e compendi, evitando di gravare le singole parole con più di un *titulus*. Su diverso (e opposto) versante, egli si rivela estremamente attento a mantenere un frequente sistema interpuntivo: il punto svolge la duplice (e talvolta ambigua) funzione di segnalare la pausa breve ma pure quella forte. In solitaria attestazione, il ricorso a un doppio punto posto a sovrastare una virgola (vergati in *rubrum*) è volto a evidenziare il termine della frase. All'agevole approccio testuale contribuiscono dispositivi vari: come propone Pecere, probabilmente Prisciano stesso provvede di titoli «le partizioni dei materiali del brogliaccio».¹³ Nel frammento in esame, essi vengono a distinguere e porre in rilievo specifiche sezioni testuali, come consueto nella lettura e nello studio di scritti analoghi. Abbandonata ormai la sfumatura arancio dominante fino all'XI secolo, li evidenzia soprattutto il ricorso al *rubrum* ma anche il distacco e la netta collocazione in rilievo rispetto alla massa testuale; resta però immutato il registro grafico minuscolo. Così, nella disamina del lacerto sopravvissuto, nel verso del foglio che, applicato al piatto superiore, appare ampiamente staccato da esso, plausibilmente l'amanuense stesso ha vergato il 'titolo': *De figura* (optando per una soluzione diversa da quella dell'edizione Hertz, che prevede la forma plurale: *Liber V, X, 55-60*, pp. 177-180); ma ancora, in corrispondenza della sesta-settima rettrice visibile del piatto superiore, dunque nella parte sinistra del frammento, si legge: *De partibus quæ componuntur et quæ non* ('paratesto' non contemplato nell'edizione a stampa). In collocazione quasi simmetrica (in coincidenza della quinta rettrice visibile), ma vergata nel margine esterno della sezione destra (piatto inferiore) è forse possibile leggere: *I o P [...]* *latina* [*Liber VI, III, 13-15*, p. 206].¹⁴ Nell'evidente sussidio che

¹³ O. Pecere, *La prima edizione...*, p. 108.

¹⁴ Segue un intervento che richiama il lemma *alcedo*, presente in Prisciano (GLK II, 206, 10-11), cit. da Plauto, *Poen*. La medesima facciata accoglie due ulteriori note avventizie, non leggibili, l'una collocata verso la metà, l'altra verso la fine della stessa.

i 'paratesti' offrono per un agevole approccio all'articolata struttura dell'*Ars*, emergono con chiarezza i rapporti tra i testi 'ospitati' nell'ampio lacerto 'sopravvissuto': manca consequenzialità testuale tra i due fogli solidali del bifoglio, evidenziando in modo inequivoco che il frammento non coincide con il supporto centrale del fascicolo, anzi, la collazione con l'edizione Hertz consente di appurare che intervalla il passaggio dal V al VI libro uno iato di oltre 20 pagine (molte delle quali non gravate però da un eccessivo numero di caratteri grafici, richiamando per lo più esempi letterari). Pur nell'incompletezza testuale dell'escerto ospitato nella facciata staccata del piatto superiore, è indubbio il legame semantico con quella interna della sezione sinistra del bifoglio.

Le osservazioni grafico-codicologiche appena proposte suggeriscono di ricondurre l'ampio frammento entro il XII secolo, che ha superato la sua metà senza raggiungerne i lustri conclusivi. D'altronde se – come rileva Louis Holtz¹⁵ (e come sopra anticipato) – l'epoca carolingia segna l'avvio della ricca tradizione prisciana, proprio il XII secolo risulta il più ricco di testimoni, sia in senso relativo sia assoluto, tanto da staccare di varie lunghezze la percentuale dei manoscritti riconducibili ai secoli successivi.¹⁶ Senza pretese di certezza, è forse possibile avanzare un'ipotesi di origine, collocandola in area toscana, ipotesi 'sollecitata' dall'iterata presenza di un esito grafico di precoce e limitata attestazione.

¹⁵ Al riguardo L. Holtz, *L'émergence de l'œuvre...*

¹⁶ Un ampio censimento è stato realizzato da M. Passalacqua, *I codici di Prisciano*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1978 (Sussidi eruditi, 29). Nuove testimonianze vengono soprattutto dalle ricerche di C. Jeudy, che ha provveduto ad ampliare ulteriormente il censimento: *Complément à un catalogue récent des manuscrits de Priscien*, «Scriptorium», 36 (1982), pp. 313-252; Ead., *Nouveau complément à un catalogue récent des manuscrits de Priscien*, «Scriptorium», 38 (1984), pp. 140-149. Ritengo tuttavia che altre voci non mancheranno di riemergere; già tornata alla luce un'ulteriore testimonianza: S. Manfredini, *Un Prisciano del sec. X con legatura antica nell'Archivio di S. Antonino in Piacenza*, «Aevum», 85.2 (2011), pp. 317-338. Per osservazioni 'statistiche' relative a una ripartizione cronologica (e contenutistica) dei testimoni, cfr. ancora L. Holtz, *L'émergence de l'œuvre...*, spec. pp. 45ss. e 54ss., relative al contenuto dei volumi del grammatico e alla distribuzione cronologica.

Infatti, sia il pronome *quis* sia l'avverbio *quidem* 'nascono' da una 'sorta' di nesso; l'asta discendente della lettera *q* minuscola viene prolungata a creare una (analoga) asta ascendente. La sua estremità superiore assume il disegno di *s* diritta (creando il pronome) mentre, grazie al *titulus*/segno abbreviativo applicato a entrambe le aste (con l'aggiunta dell'indeclinabile particella *-dem*), si dà vita all'avverbio, abbreviazione di essenziale morfologia destinata ad ampia ma più tarda socializzazione/canonizzazione (XIII secolo circa). Collocabili già al termine dell'XI secolo, gli esiti appena sopra ricordati (soprattutto il primo) finiscono per apparire 'creazioni/innovazioni grafiche' che, non diffuse in epoca così alta, possono indurre a supporre specifiche (e circoscritte) consuetudini scritte, frutto di un apprendistato diffuso in determinate aree piuttosto che in altre.

L'attenta disamina del lacerto e la sua inaspettata 'loquacità' rivolgono l'attenzione a un ulteriore dettaglio, strettamente legato alla tradizione dello scritto prisciano (e non solo). Una mano appena recenziore (di disinvolta e corsiveggiante, minuta grafia) ha vergato in corrispondenza delle retrtrici ottava-decima del foglio sinistro alcune note che affiancano il testo del grammatico. Nonostante l'inchiostro risulti fortemente evanito, appare verosimile che si tratti di annotazioni di commento, dopo lettura o tappa di studio, ripresa di tematiche (nella fattispecie il participio e le connotanti caratteristiche del suo 'comporsi') collegate lateralmente all'escerto di Prisciano, dunque indubbio riflesso di specifico interesse: «per se namque participia [com]ponu[n]t[ur] h[ae]c? p[er]...», volto forse a vivace, duratura memorizzazione o forse a più approfondita analisi. La stessa mano ha riservato analoga attenzione 'grafica' alle righe sesta-settima al termine della medesima facciata, incentrate sui *nomina* e le loro possibili composizioni. L'inchiostro meno dilavato consente di leggere meglio talune parole che fiancheggiano le retrtrici:¹⁷ «possunt

¹⁷ L'identità del chiosatore è confermata anche dall'analogia di interessi, rivolti ancora ai *nomina* e al loro vario comporsi.

h[aec?] eadem inter figura [et] [iam]» e forse ancora «[et] [est?] h[?]... quod in omnibus». La mano 'avventizia' si aggiunge a quante hanno trasversalmente percorso innumerevoli testimoni dell'*Ars*:¹⁸ non a caso iteratamente Louis Holtz ha sottolineato l'interesse e l'utilità delle scritte aggiuntive che, nella forma di glossa, di commento, di lemmi esplicativi o di personalizzate riflessioni su tematiche/categorie grammaticali, oggetto di stralci a fianco del testo di Prisciano, aiutano concretamente a meglio conoscere e comprendere la ricezione dello scritto dell'autore, le innovazioni da lui introdotte e a meglio interpretare le tecniche pedagogiche dell'epoca carolingia, ma non solo.¹⁹ Manca invece di qualunque 'paratesto' il breve escerto che, ormai parte del *Liber VI*, III, 13-15 (pp. 205-207),²⁰ è ospitato nella terminale sezione destra del bifoglio, per quanto almeno appare leggibile e identificabile, sia a causa dell'inchiostro fortemente evanito sia per la presenza di una piccola 'scheda' in tedesco che, capovolta rispetto alla scrittura del lacerto, è applicata nella parte inferiore del foglio.²¹

¹⁸ Al riguardo rinvio alle osservazioni e alle esemplificazioni proposte da F. Cinato (éd.), *Priscien glosé: l'Ars grammatica de Priscien vue à travers les gloses carolingiennes*, Brepols, Turnhout 2015 (Studia Artistarum. Études sur la faculté des arts dans les universités médiévales, 41); sulla varietà delle glosse cfr. Id., *Les gloses carolingiennes à l'Ars Prisciani: méthode d'analyse*, in M. Baratin - B. Colombat - L. Holtz (éds.), *Priscien*, pp. 429-444, alle pp. 432ss.

¹⁹ L. Holtz, *L'émergence de l'œuvre...*, p. 38.

²⁰ Va ricordato che il libro VI dell'*Ars* nasce dalla trasformazione di un opuscolo sul nominativo e il genitivo del nome, composto anteriormente su sollecitazione (e quale omaggio) di Giuliano, destinatario dell'*Ars* stessa: cfr. O. Pecere, *La prima edizione...*, p. 108.

²¹ Interventi di diversa matrice, di mano avventizia, figurano in corrispondenza della terza rettrice nella faccia interna del foglio parzialmente staccato dal piatto superiore: così, sull'avverbio *tunc*, di mano coeva si legge: [...] *in se sic?* (p. 177) (forse risarcendo l'erronea esemplazione dello scriba?); e ancora, in corrispondenza della terza rettrice dopo il titolo *De figura*, in una mescolanza di caratteri greci (maiuscoli) e latini (maiuscoli e minuscoli) si legge la parola *παρὰσιΝτετοΝ* (ribadita al di sopra in grafia minutissima da mano seriore, interamente traslitterata in caratteri latini: *parasynteton*). Essa figura anche quale glossa marginale, quasi integralmente in greco, attribuibile a diver-

In una valutazione globale, grafica e testuale, può rilevarsi che l'esemplazione offerta dal lacerto non si discosta in modo macroscopico dall'edizione Hertz, 'coraggiosa' e illuminata per i tempi. Non mancano tuttavia discrepanze nella copia o vere e proprie smagliature se, ad esempio, a breve distanza l'una dall'altra, troviamo forme quali *nec* invece che *neque* dell'edizione o ancora *alia* al posto di *talia* (p. 177) o l'inopinata inserzione dell'infinito *esse* tra *eas* e *per* accanto a smagliature come quella che tralascia la citazione virgiliana *Aen.* 6.577-578. Una mano avventizia cerca di restaurare la lacuna, ma con errori per cui ricorre a *tunc* al posto di *tum* e prevede un'abbreviazione di dubbia decodifica: «tum ta(r)tar(us) i(n?) se bis». Tuttavia, la severa selezione dei testimoni prevista dall'edizione rende inutile o inopportuno avanzare qualunque ipotesi sull'eventuale parentela del frammento con altri manoscritti rappresentanti della tradizione. Il numero dei nuovi esemplari tornati alla luce e anche le diversità di vario tenore via via emerse con l'arricchirsi degli studi sull'*Ars* di Prisciano interdiccono una presa di posizione.²²

2. La tradizione dell'*Ars Prisciani* non manca di ulteriori testimonianze 'trentine': infatti, altri due lacerti di significative dimensioni sono oggi conservati presso la Biblioteca Capitolare e Archivio diocesano del capoluogo. Scorporati dai piatti e dal dorso dell'incunabolo connotato dalla segnatura 74, veicolo dei *Sermones de Sanctis* di Iacopo da Varazze,²³ sono oggi conser-

sa mano, in soluzione scrittoria più sciatta. Un caldo ringraziamento a Sandro La Barbera per le immagini che mi ha procurato e i pazienti controlli sulle caratteristiche del lacerto.

²² A titolo di esempio, cfr. M. De Nonno, *Contributo alla tradizione di Prisciano in area beneventano-cassinese: il Vallicell.* C. 9, «Revue d'Histoire des Textes», 9 (1979), pp. 123-139, dove si rileva tra l'altro (p. 138) la sua posizione «sostanzialmente distinta dalla tradizione d'oltralpe» e la tendenza ad abbreviare il testo (si forniscono anche dati sui criteri relativi alla collazione dei testimoni da parte di Hertz).

²³ Sull'incunabolo Augsburg, Hermann Kästlin, 10 aprile 1484 che ha salvato dall'oblio i lacerti, cfr. *Gli incunaboli della Biblioteca Capitolare*

vati entro specifica teca cartonata. Come anticipato all'inizio del contributo, il reperimento di nuovi frammenti consente di toccare con mano che un medesimo testo può presentarsi con difforme veste materiale-archeologica, strutturato diversamente l'impianto del manufatto librario. Rispetto alle caratteristiche fisiche del frammento già oggetto di analisi, numerose le divergenze e a diversificato livello, si tratti dell'epoca di confezione come del registro grafico-codicologico prescelto fino alla 'selezione' testuale di cui i lacerti sono veicolo. Essi sono escerti dal *Liber XVII* che, con il successivo, è solitamente etichettato quale *Priscianus minor*, a partire dagli ultimi tre secoli del Medioevo.²⁴ Nell'ottica dell'autore stesso gli ultimi due libri dell'*Ars* godono di una 'separazione fisica'²⁵ dai precedenti: unitaria è infatti la materia in esame, riguardando in entrambi non più la morfologia quanto la sintassi (i due volumi terminali sono anche abbinati con unico titolo nell'indice iniziale). All'esordio del *Liber XVII* Prisciano, profilando il nucleo della trattazione, così sintetizza: *De ordinatione sive constructione dictionum*, parole che trovano il completamento/completamento all'inizio del *Liber* successivo quando si richiama: ... *necessaria plurima de nominis et verbi constructionibus sine quibus illa orationem perfectam complere nequeunt*. Non solo l'esposizione esige maggiore ampiezza ma 'richiede' anche la 'creazione' di un organizzato panorama di esempi a corredo dell'intera trattazione. Evidenziata la nuova e diversa materia da lui esposta, non sorprende forse che l'assetto librario comporti anche una *facies* fisico-archeologica diversa da quella

di Trento, catalogo a cura di M. Hausbergher, Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i Beni librari, archivistici e archeologici, Trento 2009 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 30), p. 44, n° 69. Una decina di lacerti, probabilmente desunti dall'unico manufatto, è conservata entro la medesima teca; si tratta tuttavia di frammenti di ridottissime dimensioni, circa mm 16 x 50, che offrono stralci testuali di difficile collocazione.

²⁴ Nei secoli precedenti l'aggettivo *minor* è stato utilizzato per riferirsi all'*Institutio de nomine et pronomine et verbo* del grammatico: L. Holtz, *L'émergence de l'œuvre...*, p. 41.

²⁵ Mutuo la definizione da O. Pecere, *La prima edizione...*, p. 116.

prescelta per il lacerto del XII secolo. Scendiamo dunque in più precisi dettagli a principiare, ancora una volta, da quelli materiali, cioè dalle caratteristiche estrinseche di immediata visibilità.

Prossimi i valori globali dei bifogli (156 mm e 153 mm), entrambi mutili in modo simmetrico in quanto consequenziali, l'uno privato dell'inizio-righe della colonna sinistra, l'altro con analoga lacuna che interessa il fine-righe della colonna destra. Il primo lacerto vede la colonna sinistra ridotta a 35 mm mentre quella 'intera' raggiunge 84 mm; per il secondo, invece, 83 mm connotano la colonna 'intera' mentre appena inferiore alla precedente risulta la colonna destra (49 vs. 35 mm). Minore scarto interessa l'altezza dei due lacerti, attestandosi su 110 mm (benché i margini di piede non siano perfettamente allineati). Solo la facciata del primo lacerto ha inoltre conservato un ridotto margine esterno che sfiora 13 mm; quello di testa raggiunge 18 mm. L'incompletezza dei frammenti non ostacola la possibilità di rilevare dati numerici di indubbio interesse, benché più agevole e fondata risulti la disamina di ulteriori caratteristiche codicologiche come quelle pertinenti all'organizzazione della *mise en page*: a linee lunghe eseguite a secco, guidate da forellini marginali ancora ben visibili, le retrici sono utilizzate *below top line* (a partire cioè dalla seconda) e accuratamente rispettate. Il novero di righe originariamente previste (ma inutile al momento del riciclo) ammonta ormai a sole ventitré (parzialmente rifilate).

Derivati da un unico manufatto e plausibilmente da un unico fascicolo, i due lacerti in esame sono vergati da un medesimo amanuense che opera ad almeno due secoli e mezzo di distanza dal frammento esaminato in precedenza (tuttavia ben lontano dalla sua 'professionale' esemplazione) se non al tardo XIV secolo e giungendo forse al XV secolo. Così, alla fluida rotondità connotante la testimonianza del XII secolo subentra il compatto svolgersi della catena sintagmatica, plasmata dal tipico gioco chiaroscurale che caratterizza la *littera textualis*, tuttavia senza ricorrere a spiccato andamento verticale dei grafemi né a vistosa spigolosità nell'incontro di *articuli* necessari a costruire lettere

come le nasali o vocali quali *a* oppure *o*. Ne deriva un ibrido registro grafico all'interno del quale lo scriba non si preoccupa di uniformare la morfologia delle lettere a quella dello specifico sistema. Nella razionale *mise en page* che prevede spazi ben definiti (e accuratamente rispettati) destinati al nero della massa testuale, non sfugge il serrato dipanarsi della catena scrittoria, cui si associa una peculiarità grafica d'indubbio interesse: alla scarsa simmetria connotante le lettere che si susseguono sulle singole rettrici, quasi accavallandosi l'una sull'altra, si aggiunge una duplice tendenza che induce lo scriba ora a lasciare talune *dictiones* in forma integra ora a ricorrere alle abbreviazioni, realizzate tuttavia con tale severità nell'abolizione di numerose lettere (anche senza apporre sulla singola parola una pluralità di *tituli*) da rendere talvolta difficile lo scioglimento di specifiche *dictiones*. Basti l'esempio che interessa la parola *genitivus*: l'abbreviazione si riduce infatti al breve *gtu* mentre l'avverbio *relativum* si riduce a *rlm*, assente persino nel ricchissimo repertorio di Adriano Cappelli! Sorge spontaneo supporre che l'amanuense appartenga al cerchio di 'addetti ai lavori', oppure si tratti di persona che, ben addentro alla materia, abbia confezionato il manufatto a proprio uso e consumo, come induce a ipotizzare anche la 'semplicità' dell'impianto librario. Prevalgono palesemente gli esiti di matrice *textualis* ma ad essi si giustappone con frequenza il disegno di *s* diritta in fine di parola, esito squisitamente carolino (benché non manchino attestazioni di *S* tonda); inoltre *r* in forma di due non figura con costanza dopo lettera con convessità a destra e la congiunzione copulativa in forma piena alterna con la soluzione tachigrafica. Indubbio appare invece il ricorso a nessi di curve contrapposte (palesemente ligio alle 'regole' del Meyer) e, ancor più palese, la chiusura delle lettere concave (*c e t...*) su quella immediatamente successiva; ben visibile anche il gioco dei trattini di attacco-stacco (diffuso in area nordica/transalpina). Tuttavia, la contenuta ampiezza delle aste ascendenti e discendenti e anche l'evidente inclinazione dell'asta di *d* onciale portano a un'unità di rigatura che, pari a circa 4 mm, consente ariosità nella suc-

cessione delle rettrici e non suscita la sensazione di un pesante ingombro della massa testuale, anche grazie al frequente ricorso a paragrafi in *rubrum* (di *facies* non sempre omogenea, apparendo più o meno elaborati). A questi sembra anzi demandata la più rilevante funzione interpuntiva: essi affiancano o, piuttosto, quantitativamente lasciano in penombra il ricorso all'interpunzione rappresentata da punti, collocati al centro dell'interlinea ma asistematici e non particolarmente numerosi. Forse ancora l'urgenza di terminare rapidamente l'attività di copia giustifica la scarsa attenzione a essa rivolta: troviamo così inversioni di parole, coniugazione passiva di un verbo anziché la richiesta forma attiva (*discernantur* vs. *discernant*), fino alla forma *Si forte* al posto del richiesto *Sed forte* (*Liber XVII, X, 63, p. 145*), dimenticanze o, all'opposto, inutili inserzioni come quella della disgiuntiva *vel* (certo non necessaria entro lo specifico contesto).²⁶

È noto che i tomi conclusivi dell'*Ars* incontrano ampia diffusione nei secoli del tardo Medioevo (sovvertendo la tendenza di epoca carolingia), sì che nei confronti dei lacerti in esame è impossibile determinare se si riconducano all'intera opera prisciana o ne rappresentino le sezioni di chiusura. All'interno di esse il primo lacerto (comprensivo della mutila colonna sinistra e della completa nelle singole rettrici) si riconduce alla scansione *Liber XVII, VII-VIII, 51-53* (pp. 139-140) accompagnata dall'escerto *Liber XVII, VIII-X, 61-63* (pp. 145-146); in modo analogo, il secondo conserva la scansione *Liber XVII, X, 63-64* (pp. 145-146) per la colonna 'intera' e la pericope *Liber XVII, VIII-VIII, 53-55* (pp. 140-141) per quella mutila, consentendo anche di appurare che circa sette righe dell'edizione a stampa sono cadute per ciascuna delle colonne.

²⁶ Come nota ancora L. Holtz, *L'émergence de l'œuvre...*, numerose sono le biblioteche che a lungo restano prive dei libri terminali dello scritto di Prisciano, rilevando che i concetti esposti nel *De constructione* richiedevano, per essere compresi, una cultura linguistica e filosofica ben superiore a quella dei maestri e dei 'discepoli' di età carolingia (eccezione fatta per figure 'eccellenti' quali Alcuino, Sedulio Scoto e Giovanni Scoto Eriugena: p. 53).

Proprio nei due libri *De constructione*, giudicati basilari per l'elaborazione del pensiero linguistico europeo, e dunque più 'rilevanti' delle osservazioni riservate alla grammatica (scienza per eccellenza durante l'alto Medioevo), lo scritto è 'animato' dalle molteplici fonti autoriali utilizzate, accostate alle citazioni esemplificative, offrendo una carrellata di richiami letterari. Frédérique Biville giunge a rilevare che, nel bilinguismo che percorre trasversalmente l'*Ars*, nel continuo rapporto/confronto tra greco e latino ugualmente al centro del percorso intellettuale di Prisciano, il suo scritto finisce per diventare «un répertoire de mots et de formes, en même temps qu'une anthologie de la littérature antique».²⁷ Se, come rileva Oronzo Pecere, Prisciano elabora un supplemento entro cui organizzare «liste ragionate di esempi a corredo dell'intera trattazione»,²⁸ nei decenni che assistono al ritorno della *littera antiquae formae* nel revival plasmato dal credo umanistico, ben si comprende il fascino letterario delle molteplici citazioni 'legate' a una varietà di figure 'eccellenti'. Ciò non impedisce però, come altrimenti rilevato,²⁹ che

²⁷ Al riguardo cfr. F. Biville, *Les Institutions de Priscien, une grammaire et une culture bilingues*, in C. Brunet (éd.), *Des formes et des mots chez les Anciens. Mélanges offerts à Danièle Conso*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Paris 2008, pp. 31-50, a p. 48); cfr. anche Id., «*Théories et pratiques antiques*». *Le Latin expliqué par le Grec: les Institutions de Priscien*, in B. Bortolussi - M. Keller - S. Minon - L. Sznajder (éds.), *Traduire, transposer, transmettre dans l'Antiquité gréco-romaine*, Picard, Paris 2009 (Textes, histoire et monuments dans l'Antiquité au Moyen Âge, 9), pp. 47-60. Interessanti dati e informazioni sugli esempi letterari dei grammatici in epoca medievale, anche nel passaggio a citazioni di matrice 'cristiana', sono proposti da E. Spangenberg Yanes, *La 'biblioteca' dei grammatici tra VII e VIII secolo*, «Segno e testo», 19 (2021), pp. 91-116 (anche con richiami a Prisciano e alle sue scelte, non difformi da quelle successive nei richiami ai classici); Ead., *Greco e latino a confronto: soluzioni per la presentazione del materiale linguistico nel lessico di Prisciano*, in L. Martorelli (a cura di), *Greco antico nell'occidente carolingio*, pp. 115-144.

²⁸ Cfr. O. Pecere, *La prima edizione...*, p. 116.

²⁹ Al riguardo cfr. M. Rosellini - E. Spangenberg Yanes, *L'insegnamento di Prisciano*, in A. Garcea - M. Rosellini - L. Silvano (éds.), *Latin in Byzantium*,

nella composizione dei Libri *de constructione* emerge evidente la ridotta varietà dei testi addotti a supporto dell'argomentazione (rivolti maggiormente ai 'moderni'), forse anche per la difficoltà di proporre costruzioni equivalenti a quelle attiche illustrate dalla fonte greca. La casuale selezione dei lacerti sopravvissuti porta a riconoscere la più ricca esemplificazione di citazioni letterarie nel frammento datato al XII secolo. Si tratta degli autori 'canonici': così accanto al *fil rouge* rappresentato da Virgilio (soprattutto dall'*Eneide*) e Terenzio (con varie commedie) sono chiamati in causa storici quali Ennio, Sallustio, Lucano ma non mancano le voci di Cicerone, Ovidio, Orazio, Persio. I richiami letterari si riducono spesso a brevi sintagmi, va tuttavia rilevato che numerosi sono citazioni *ad litteram*, consentendo l'ipotesi che il grammatico costantinopolitano proponga il sintagma quale nato nel contesto di origine, occasione non unica ma neppure scontata: a indubbia conferma dell'assunto, viene il breve escerto derivato dal *Liber VI* le cui citazioni letterarie, desunte da Lucano, Virgilio, Ennio, suonano rigorosamente *ad litteram*.

Nell'indubbia 'rivoluzione' creata dall'opera del grammatico costantinopolitano, nella dottrina da lui esposta in modo 'illuminato', se stretto resta il legame con la filosofia antica, soprattutto di ottica stoica, il testo si propone quale oggetto di approfondimento filosofico del linguaggio. Nell'eredità del duplice patrimonio, linguistico e culturale, nell'elenco delle testimonianze di costruzione parallela e nell'illustrazione delle citazioni di due letterature, lo scritto lascia emergere lo sviluppo diacronico della lingua.

I: *Late Antiquity and Beyond*, Brepols, Turnhout 2019 (Corpus Christianorum. Lingua Patrum, 12), pp. 163-181, alle pp. 171ss.

EVA GASPERETTI

DALL'EPICA GRECA AL ROMANZO LATINO.
L'INTERTESTUALITÀ TRA APOLLONIO RODIO E APULEIO*

Nella fitta rete di rapporti genetici (e inconsci) che caratterizza i legami tra mondo greco e mondo latino, le *Argonautiche* di Apollonio Rodio occupano un ruolo che per certi versi si potrebbe definire eccentrico: se, infatti, sono note (e facilmente ravvisabili) le tracce del poema in autori canonici come Catullo e Virgilio,¹ diverso è il discorso per le *Metamorfosi* di Apuleio a cui, ad oggi, non sono mai stati dedicati studi specifici, benché le reminiscenze apolloniane siano presenti (e importanti) sia a livello intertestuale sia tematico. In questo saggio si cercherà di isolare entrambe le componenti, mostrando come la favola di Amore e Psiche e, più in generale, il tema della magia, costituiscano un nucleo narrativo e interdiscorsivo imprescindibile nelle *Metamorfosi* e intreccino un rapporto soprattutto con il terzo libro delle *Argonautiche* di

* Questo saggio nasce dalle ricerche che ho effettuato per la stesura della mia tesi magistrale, dedicata alla presenza di tracce apolloniane nella letteratura latina. Di questa tesi, il cui relatore principale è stato il prof. Sandro La Barbera, è stato correlatore il prof. Luigi Belloni, del quale ho avuto la possibilità e la fortuna di seguire vari corsi durante il mio percorso universitario.

¹ Per Catullo, cfr. S.C. Calzascia, *I carmina docta di Catullo e le Argonautiche di Apollonio Rodio* [tesi di laurea], Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna 2013; per Virgilio, cfr. D. Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Francis Cairns, Leeds 2001.

Apollonio Rodio. L'argomentazione bipartita svilupperà prima l'analisi intertestuale tra le due opere, effettuata tramite un confronto diretto dei passi che presentano forti ed evidenti analogie strutturali, contenutistiche e linguistiche; questa prima sezione sarà suddivisa in tre parti, secondo un criterio contenutistico. In secondo luogo si darà spazio a temi e forme apuleiane non caratterizzati da precise corrispondenze testuali con il poema ellenistico, ma rintracciabili già nelle *Argonautiche* e per i quali si fornirà un'analisi delle modalità di trattazione e del ruolo all'interno della narrazione, in rapporto al modello apolloniano; questa seconda parte esaminerà prima elementi associati alla figura di Psiche, protagonista della citata favola, e poi il tema della magia. L'insieme delle evidenze raccolte consentirà di concludere positivamente l'analisi sull'esistenza di un rapporto tra Apuleio e Apollonio: il recupero di temi e strutture e la possibilità di individuare, in certi casi, precise allusioni testuali, confermeranno la presenza di intertestualità tra i due autori e le due opere.

1. *Analisi intertestuale*

a. L'INCIPIT DELLA FAVOLA DI AMORE E PSICHE E LA SUA FUNZIONE

La favola di Amore e Psiche (Apul. *met.* 4.28-6.24) si colloca al centro dell'opera apuleiana e ne è la parentesi narrativa più estesa e significativa, interpretata solitamente come una *mise en abyme* del romanzo stesso.² La figura di Psiche, infatti, è as-

² La bibliografia su Amore e Psiche è sterminata; fra i contributi più recenti, vd. E.J. Kenney, *Introduction*, in Id. (ed.), *Apuleius, Cupid & Psyche*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 13-17, ma anche *Introduction*, in M. Zimmerman *et al.* (eds.), *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses. Books IV 28-35, V and VI 1-24. The Tale of Cupid and Psyche*, Egbert Forsten, Groningen 2004 e L. Graverini, *Introduzione*, in Id. - L. Nicolini (a cura di), *Apuleio, Metamorfosi, I. Libri I-III*, Fondazione Lorenzo Valla, Roma 2019, p. XXXI. Accanto alle edizioni commentate si trovano raccolte miscellanee, come M. Zimmerman *et al.* (eds.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass Volume II. Cupid and Psyche*, Egbert Forsten, Groningen 1998 e, più recente e dedicata alla ri-

similabile a quella di Lucio e la sua scalata verso la divinizzazione simboleggia la sorte che toccherà al protagonista,³ benché entrambi siano ostacolati dalla *curiositas* e dalle punizioni che ne derivano. Questa favola costituisce una fondamentale chiave di comprensione dell'intera opera apuleiana e la sua centralità permette di tentare un primo accostamento con le *Argonautiche*. Per farlo è necessario prendere in considerazione il concetto di 'proemio al mezzo', peculiare espediente originatosi in epoca ellenistica e tra gli utilizzatori del quale spicca proprio Apollonio. Il termine appartiene a Gian Biagio Conte e indica un proemio che viene introdotto a metà dell'opera e che possiede una natura programmatica, in opposizione al tradizionale proemio tematico posto in apertura. La distinzione tra le due forme di proemio si generò in epoca ellenistica, quando cambiarono il pubblico, la destinazione, i contenuti e la forma della poesia, inducendo alla creazione di un luogo poetico in cui dichiarare queste novità.⁴

Con l'introduzione della favola di Amore e Psiche, Apuleio sembra essersi avvalso delle potenzialità offerte da questo espediente. La storia viene definita, dall'anziana donna che la racconta, una *anilis fabula*, definizione autoironica che, nel suo sottolineare platealmente la leggerezza di intenti, suggerisce implicitamente la presenza di un significato ulteriore.⁵ E infatti

cezione della favola, R. May - S. Harrison (eds.), *Cupid and Psyche. The Reception of Apuleius' Love Story since 1600*, De Gruyter, Berlin - Boston 2020.

³ Alla fine dell'opera Lucio riacquisirà l'aspetto umano grazie alla dea Iside, di cui diventerà sacerdote. Le scelte onomastiche di Apuleio e il fatto che anche la vicenda di Psiche pertenga al mondo divino hanno indotto molti ad attribuire alla favola significati religiosi e filosofici, ma come afferma Lara Nicolini: «Non ci si deve spingere troppo oltre nel gioco esegetico: il rischio è quello di sovraccaricare di significati una creazione letteraria che già per il suo carattere composito e polifonico scoraggia, esattamente come il romanzo nel quale è contenuta, ogni interpretazione troppo univoca» (L. Nicolini, *Introduzione*, in Ead. [a cura di], Apuleio, *Le Metamorfosi o L'Asino d'Oro*, BUR, Milano 2019³, p. 37).

⁴ Cfr. G.B. Conte, *Proemi al mezzo*, «RCCM», 18 (1976), pp. 263-273.

⁵ Per una completa trattazione del significato di *anilis fabula* e del suo utilizzo in riferimento ad Amore e Psiche, vd. L. Graverini, *Introduzione*, in Apuleio, *Metamorfosi*, pp. XXXI-LVIII.

l'espressione che introduce la narrazione veicola l'idea di uno stacco e dell'inizio di qualcosa di nuovo (Apul. *met.* 4.27.8):

*sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus avocabo.*⁶

La rilevanza di questa frase introduttiva è amplificata dalla somiglianza con l'*incipit* delle *Metamorfosi* nel loro complesso – *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram, auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam* (Apul. *met.* 1.1.1)⁷ – a conferma del fatto che l'autore, con la favola di Amore e Psiche, sta componendo una sezione che possiede un secondo fine sotteso. Non è il solo *incipit* del racconto a ricalcare le caratteristiche e le funzioni del proemio al mezzo, ma lo è la favola nella sua totalità, collocata proprio in corrispondenza della metà degli undici libri delle *Metamorfosi*. Questa storia, nel suo essere una *mise en abyme* dell'intero romanzo, svolge una funzione di chiarimento di quanto accaduto a Lucio fino a quel momento e di anticipazione del suo futuro narrativo.

Se vale l'analogia della favola di Amore e Psiche con un proemio al mezzo, bisogna presupporre un rapporto di dipendenza di Apuleio dalla poetica ellenistica. Si può quindi discutere come, tra gli esponenti della poesia alessandrina, proprio Apollonio potrebbe essere stato il principale modello di Apuleio per questo espediente. Il proemio al mezzo apolloniano, situato al centro

⁶ L'edizione critica di riferimento è M. Zimmerman (ed.), *Apulei Metamorphoseon Libri XI*, Oxford University Press, Oxford 2012.

⁷ È notevole, e sembra dunque intenzionale, il simile attacco in entrambi i casi con una congiunzione avversativa, seguita dal pronome *ego*, e più oltre da due espressioni non dissimili, rispettivamente *lepido susurro* e *narrationibus lepidis*, che qualificano il dettato dal suo interno nel senso del *lepos* (vd. E.J. Kenney, *Introduction*, in Apuleius, *Cupid & Psyche*, p. 13). Sugli aspetti metaletterari del prologo delle *Metamorfosi*, vd. L. Graverini, *A lepidus susurrus. Apuleius and the Fascination of Poetry*, in R.R. Nauta (ed.), *Desultoria scientia. Genre in Apuleius' Metamorphoses and Related Texts*, Peeters, Leuven - Paris - Dudley 2006, pp. 1-18. Al prologo iniziale è stato dedicato anche un volume miscelaneo: A. Kahane - A. Laird (eds.), *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*, Oxford University Press, Oxford 2001.

delle *Argonautiche*, all'inizio del terzo libro (Apoll. Rhod. 3.1-5), è chiaramente metapoetico. L'autore invoca Erato, musa della poesia amorosa, distanziandosi dalla prima metà del suo poema, focalizzata sull'epico viaggio di andata degli Argonauti, e dalla tradizione omerica, in cui l'amore e il conflitto psichico che ne deriva non avevano un ruolo così centrale.⁸

La favola apuleiana condivide con questo proemio al mezzo tre importanti caratteristiche: la rilevanza del tema amoroso, la collocazione centrale rispetto all'opera e la funzione metaletteraria. Senz'altro nelle *Metamorfosi* l'attenzione verso l'amore fu influenzata dal genere elegiaco,⁹ come si percepisce anche nella favola di Amore e Psiche.¹⁰ Nonostante ciò e nonostante la differenza di genere e soggetto che intercorre tra il poema e il romanzo, le scelte legate a queste sezioni sono analoghe nei due autori e suggeriscono che, nel panorama della letteratura ellenistica, Apollonio fu un punto di riferimento ideologico e strutturale per Apuleio.

b. VENERE E CUPIDO

Un confronto intertestuale può essere fatto anche per altre analogie di carattere strutturale, accompagnate questa volta da affinità tematiche. Si può partire da due personaggi con un ruolo centrale nella favola apuleiana, Venere e Cupido, e dalle loro somiglianze con l'Afrodite e l'Eros di Apollonio. La caratterizza-

⁸ Per quest'ultimo aspetto vd. M. Fusillo, *Apollonius as 'Inventor' of the Interior Monologue*, in T.D. Papanghelis - A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Brill, Leiden - Boston - Köln 2001, p. 141; per la funzione di questo proemio vd. M. Campbell, *A Commentary on Apollonius Rhodius Argonautica III, 1-471*, Brill, Leiden - New York - Köln 1994, pp. 3-4, ma anche R.L. Hunter (ed.), *Apollonius of Rhodes, Argonautica. Book III*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, p. 95.

⁹ Per un contributo recente sull'argomento, vd. S. La Barbera, *Indossare la pelle di un vecchio amante. Tracce di Ovidio elegiaco nelle Metamorfosi di Apuleio*, «AevAnt», 18 (2018), pp. 81-105.

¹⁰ Vd. *ivi*, p. 94.

zione apuleiana di queste divinità e del loro rapporto, così come alcuni sviluppi narrativi che li vedono protagonisti, sembrano infatti configurarsi come paralleli di analoghe scelte apolloniane.

La dea Venere, innanzitutto, nelle *Metamorfosi* appare fortemente antropomorfizzata nell'indole e nell'aspetto, come si ravvisa, relativamente ad Afrodite, già nelle *Argonautiche*.¹¹ Si mostra suscettibile, irascibile e vendicativa, affetta dalla gelosia e guidata da questo sentimento nelle decisioni che prende ai danni di Psiche. Vi è, tuttavia, un elemento ancora più preciso che porta ad accostare la Venere apuleiana all'Afrodite apolloniana: l'ira della dea, un'ira che, benché scatenata da fattori diversi, in entrambi i casi la induce a scagliarsi contro il figlio e a minacciarlo. Venere nelle *Metamorfosi* si adira in due occasioni: all'inizio della favola, quando scopre la venerazione di cui è fatta oggetto Psiche (Apul. met. 4.29.5-30.3); e nel momento in cui viene a conoscenza del misfatto compiuto da Cupido, il 'rapimento' di Psiche e l'unione con la fanciulla, da cui nascerà un figlio (5.28.6-30). In questa seconda occasione alcune scelte contenutistiche ricordano lo scoppio d'ira di Afrodite nel terzo libro delle *Argonautiche*. Ci troviamo nel momento in cui un gabbiano ha riferito a Venere il sopracitato misfatto di Cupido (5.28) e la dea si reca furiosa dal figlio, al quale rivolge parole cariche di sentimento concludendo così (5.30.5):

illa mihi prorsus adhibenda est nec ulla alia, quae castiget asperrime
nugonem istum, pharetram explicet et sagittas dearmet, arcum enodet,
taedam deflammet, immo et ipsum corpus eius acrioribus remediis
coerceat.

Il monologo di Venere è irruento e critica duramente l'educazione e i comportamenti di Cupido; in linea con questi toni, la dea conclude ripromettendosi di disarmare il figlio e di condannarlo a severe punizioni corporali.

¹¹ Dettagli dell'indole e dell'aspetto fisico della dea vengono disseminati anche altrove da Apollonio Rodio nella sua opera, come ad esempio a Apoll. Rhod. 3.45-47.

Lo scoppio d'ira nelle *Argonautiche* si colloca, invece, all'inizio del terzo libro, quando Era e Atena si recano alla dimora di Afrodite e chiedono aiuto alla dea affinché faccia innamorare Medea di Giasone. Afrodite accetta la richiesta, ma si adira quando comprende che il piano prevede il coinvolgimento di Eros. La dea si sfoga con le altre due lamentando la sfrontatezza e la mancanza di riguardo del figlio, a causa di cui ritiene di non essere in grado di persuaderlo a compiere quanto richiesto. Lo sfogo comprende queste minacce all'indirizzo di Eros (Apoll. Rhod. 3.95-97):

καὶ δὴ οἱ μενέηνα, περὶ σχομένη κακότητι,
αὐτοῖσιν τόξοισι δυσηχέας ἄξαι ὀιστούς
ἀμφαδίην.¹²

95

Le espressioni usate da Apollonio ricordano da vicino quanto scritto più tardi da Apuleio: Afrodite è spazientita e adirata nei confronti del figlio, del quale non sopporta più la cattiveria (περὶ σχομένη κακότητι) e gli stessi sentimenti sembra provarli Venere, che definisce Cupido un buffone (*nugonem istum*). Anche le minacce si assomigliano, in particolare *sagittas dearmet, arcum enodet* che ricorda αὐτοῖσιν τόξοισι δυσηχέας ἄξαι ὀιστούς / ἀμφαδίην. Apuleio recupera l'idea già apolloniana della distruzione dell'arco e le frecce del dio, come conseguenza dell'ira di Venere, rappresentando la scena e gli atteggiamenti in maniera analoga al poema argonautico.¹³

Queste peculiarità caratteriali della Venere di Apuleio si ritrovano in gran parte dei contesti in cui è chiamata in causa, tra cui un momento confrontabile con la visita da parte di Era e Atena ad Afrodite, all'inizio del terzo libro delle *Argonautiche*. Nelle *Metamorfosi* c'è una scena simile di incontro e confronto tra

¹² L'edizione critica di riferimento è F. Vian - E. Delage (éds.), Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I-III, Les Belles Lettres, Paris 1974-1981.

¹³ Vd. M. Zimmerman *et al.* (eds.), Apuleius Madaurensis, *Metamorphoses*, p. 347, ma anche E.J. Kenney (ed.), Apuleius, *Cupid & Psyche*, p. 186.

Venere e due dee, Giunone e Cerere (*Apul. met.* 5.31).¹⁴ Il contesto e il contenuto dei dialoghi sono differenti: Venere incontra le due dee in maniera casuale, senza esserne richiesta di un favore; inoltre, se in Apollonio Era e Atena volevano trovare in Afrodite un'alleata, in Apuleio Giunone e Cerere non assecondano quanto Venere dice loro. Tuttavia, la lettura consecutiva dei due passi evidenzia un'allusione: Apuleio recupera l'idea di un dialogo a cui partecipano tre figure divine, due delle quali sono le stesse presenti nel dialogo apolloniano; Venere, come Afrodite, mostra il suo lato irascibile e il suo risentimento nei confronti del figlio; anche nell'episodio apuleiano vi è una richiesta d'aiuto, benché in Apollonio provenga da Era e Atena, in Apuleio da Venere.

A partire dai contesti con protagonista Afrodite-Venere, si può infine riflettere su quanto emerge relativamente alla caratterizzazione di Eros-Cupido. In entrambe le opere il dio entra inizialmente in scena per svolgere il suo tradizionale lavoro: scoccare una freccia e causare l'innamoramento tra due personaggi. Sono diversi i committenti, perché nel poema apolloniano la richiesta viene da Era e Atena, mentre nel romanzo da Venere. Ma la successiva opera di persuasione del dio a scagliare la freccia è sempre compiuta dalla madre, Afrodite-Venere. A tal proposito, si può notare una somiglianza anche nella caratterizzazione del dio e del rapporto che instaura con la madre: Eros-Cupido è sfrontato, egoista e capriccioso e viene criticato da Afrodite-Venere per la sua avventatezza e il suo farsi beffe degli altri,¹⁵ benché il rapporto tra i due rimanga molto stretto. Quest'ultimo aspetto emerge chiaramente quando la dea si reca dal figlio per la prima volta, chiedendo il favore di far innamorare la protagonista femminile.

¹⁴ Già Kenney accenna al fatto che Apuleio «evidently had in mind» la scena apolloniana (ivi, p. 188).

¹⁵ Che questo tipo di caratterizzazione negativa di Cupido sia ellenistica (e quindi anche apolloniana) è confermato dal commento di Groningen (M. Zimmerman *et al.* [eds.], *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses*, pp. 62, 335).

Nelle *Argonautiche* Apollonio scrive (Apoll. Rhod. 3.148-150):

Ἡ δ' ἀγανοῖσιν
ἀντομένη μύθοισιν, ἐπειρῦσσασα παρειάς,
κύσσε ποτισχομένη

150

Similmente, in Apuleio troviamo (Apul. *met.* 4.31.4):

osculis hiantibus filius diu ac pressule saviata

Entrambi gli autori insistono sulle dimostrazioni d'affetto della dea nei confronti del figlio, anche se in Apuleio l'immagine è resa più ambigua dal ricorso al participio *saviata*, scelta poco adatta a un contesto i cui protagonisti sono madre e figlio.¹⁶ Anche Edward J. Kenney osserva questo aspetto, affermando che «This parting is modelled on that at A.R. 3.149-150 [...], but Venus' kiss here is not exactly maternal».¹⁷ È quindi evidente lo scarto, ma è altrettanto evidente e confermata l'analogia tra i due momenti in Apollonio e Apuleio e la somiglianza nella trattazione del rapporto tra le due divinità. Certamente, rispetto a Eros, la caratterizzazione è più completa e approfondita per Cupido. Ne è una prova il momento in cui il dio, deluso da Psiche e dolorante per la scottatura, concreta oltre che simbolica, causata dalla *curiositas* dell'amata, si ritira nella stanza di Venere.¹⁸ Apuleio dice che Cupido *vulnere lucernae dolens in ipso thalamo matris iacens ingemebat* (Apul. *met.* 5.28.1), dipingendolo come un fanciullo lamentoso che, alla prima difficoltà, ricerca le cure della madre; da Venere riceverà soltanto rimproveri, benché la dea, in

¹⁶ *Savium* indica solitamente il bacio erotico, vd. P.G.W. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford University Press, New York 1982, p. 1696; per le questioni semantiche legate a questo passo vd. M. Zimmerman *et al.* (eds.), *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses*, pp. 70-71.

¹⁷ E.J. Kenney (ed.), *Apuleius, Cupid & Psyche*, p. 126.

¹⁸ Psiche, istigata dalle sorelle, era riuscita a scoprire l'identità del suo sposo, che fino a quel momento si era celato a lei; stupefatta alla vista di Cupido in persona, tentando di toccarlo lo aveva ferito accidentalmente, lasciando cadere una goccia d'olio sul dio (Apul. *met.* 5.22-23).

virtù del citato affetto verso il figlio, non tralasci di assicurarsi che guarisca presto (6.11.3). Questi elementi, tuttavia, veicolano un'immagine di Cupido parzialmente tradizionale: il dio è più adulto rispetto alle tipiche rappresentazioni, come anche quella apolloniana, ma ha conservato tratti che lo accomunano a un bambino. E infatti i lamenti e il sollecito interesse materno ricordano vagamente l'Eros di Apollonio che, aggrappato al vestito della madre, con fare capriccioso reclama il gioco che Afrodite gli ha promesso in cambio dello svolgimento del compito richiesto (Apoll. Rhod. 3.146-148).

c. IL PALAZZO DI CUPIDO

All'apertura del quinto libro delle *Metamorfosi* siamo ancora agli inizi della favola e Psiche, abbandonata su una rupe a seguito di un oracolo ricevuto dal padre (Apul. *met.* 4.32-35), per volontà di Cupido viene trasportata dal vento Zefiro in una valle erbosa, dove sorge il palazzo del dio. La sontuosa dimora non è custodita né chiusa da chiavistelli e così la fanciulla vi accede, rimanendo stupefatta dal lusso al suo interno. Apuleio fa una dettagliata descrizione del palazzo visto dalla protagonista, insistendo sui materiali preziosi con i quali è costruito, sulle raffinatissime decorazioni artistiche e ribadendo più volte che deve trattarsi dell'opera e della casa di un dio (5.1.3-7). Il parallelo apolloniano ha per protagonista Giasone ed è situato nel momento in cui l'eroe e gli Argonauti approdano al palazzo di Eeta. All'ingresso nel cortile, rimangono sbalorditi per la magnificenza dei materiali e degli ornamenti: anche qui l'autore insiste sui metalli preziosi, sulle opere d'arte e sul fatto che tutto ciò è frutto del lavoro di un dio, Efesto.¹⁹ È interessante citare un passo che porta ad allontanarsi momentaneamente dalla favola di Amore e Psiche, ma utile per l'analisi intertestuale tra Apollonio e Apuleio (Apoll. Rhod. 3.230-234):

¹⁹ L'arrivo degli eroi alla reggia e la sontuosa descrizione di quest'ultima si trovano a Apoll. Rhod. 3.215-248.

καὶ οἱ χαλκόποδας ταύρους κάμε, χάλκεα δέ σφραγῶν
 ἦν στόματ', ἐκ δὲ πυρὸς δεινὸν σέλας ἀμπνεύεισκον·
 πρὸς δὲ καὶ αὐτόγυον στιβαροῦ ἀδάμαντος ἄροτρον
 ἤλασεν, Ἡελίῳ τίνων χάριν, ὅς ῥά μιν ἵπποις
 δέξατο Φλεγραΐη κεκμηῶτα δημοτῆτι.

Qui Apollonio describe una statua, fabbricata da Efesto, collocata nel cortile della dimora del re e raffigurante tori spiranti fuoco e un aratro d'acciaio. Si tratta di un'anticipazione della prova che Eeta costringerà Giasone ad affrontare e ricorda da vicino un passo del romanzo apuleiano: la descrizione dell'atrio di Birrena all'inizio del secondo libro (*Apul. met.* 2.4). In questo atrio si trova una statua raffigurante Diana e Atteone, protagonisti di una vicenda che si conclude con il giovane trasformato in cervo e sbranato dalle cagne della dea. Anche qui troviamo un'anticipazione della sorte del protagonista Lucio, che subirà una trasformazione in asino.²⁰ L'analogia di contesto e significato tra le due situazioni è evidente e alla luce di questa affinità si può confermare l'ipotesi che la descrizione della reggia di Eeta sia stata un punto di riferimento per Apuleio, qui, come nella scena della favola all'inizio del quinto libro.

2. *Tem e forme ricorrenti*

a. LE VICENDE DI PSICHE

Questa seconda parte vuole prendere in esame temi e forme apuleiani ricorrenti anche nelle *Argonautiche*, ma per i quali non è possibile effettuare un esame intertestuale. A fornire materiale utile per un confronto con il poema ellenistico vi sono,

²⁰ Su questa sezione e la sua funzione, vd. D. van Mal-Maeder (éd.), *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses. Livre II*, Egbert Forsten, Groningen 2001, pp. 91ss.; L. Nicolini, *Uno sguardo ecfrastico sulla realtà: modi dell'influenza ovidiana in Apuleio*, in M. Carmignani - L. Graverini - B.T. Lee (eds.), *Collected Studies on the Roman Novel / Ensayos sobre la novela romana*, Editorial Brujas, Córdoba 2013, pp. 166ss.

innanzitutto, la caratterizzazione di Psiche e le trame che la vedono protagonista. Un concetto centrale quando si prende in considerazione questo personaggio è l'innamoramento indotto, di cui la fanciulla è bersaglio. Già Kenney propone alcune considerazioni:

A.'s model for the episode was the scene in the *Aeneid* in which Venus causes Dido to fall in love with Aeneas by substituting Cupid for Ascanius (1.657-84); that scene was itself modeled on the scene in Apollonius' *Argonautica* in which Aphrodite, instigated by Hera and Athene, asks Eros to make Medea fall in love with Jason (3.111-66) [...]. A. had evidently read Apollonius, and his picture of Cupid as seen through Venus' eyes is more Hellenistic than Virgilian.²¹

Si tratta quindi di trame ed elementi che potrebbero aver subito più influenze, oltre a quella apolloniana. Rispetto alle *Metamorfosi*, inoltre, nel poema ellenistico sono diversi i mandanti e le ragioni che muovono la richiesta: Era e Atena vogliono aiutare gli Argonauti nella loro impresa e l'innamoramento di Medea permetterebbe agli eroi di servirsi delle sue arti magiche. Tuttavia, è analogo lo schema narrativo di base, con l'innamoramento che dev'essere indotto nella protagonista femminile e quest'ultima che in entrambi i casi è una fanciulla vergine e inesperta, con un ruolo centrale nelle vicende e coinvolta a partire da quelle sezioni delle due opere che presentano somiglianze strutturali. Ricondurre queste generiche caratteristiche al solo Apollonio può sembrare difficile, dati i vari paralleli nell'ambito dell'epica; ma la dipendenza dalle *Argonautiche* degli ulteriori possibili modelli apuleiani, quale, nel caso specifico, Virgilio,²² favorisce l'idea che Apollonio sia stato un importante mediatore e divulgatore di questi stilemi, per quanto non l'unico. Si può quindi pensare che Apuleio abbia preso anche Apollonio come punto di riferimento per le questioni legate a Psiche, e le considerazioni che seguiranno completeranno il quadro in tal senso.

²¹ E.J. Kenney (ed.), Apuleius, *Cupid & Psyche*, p. 123.

²² Come ampiamente dimostrato in D. Nelis, *Vergil's Aeneid...*

Un altro elemento presente nella vicenda di entrambe le figure femminili e protagonista di uno sviluppo simile è quello del suicidio. Nel poema apolloniano l'intenzione suicida si insinua nella fanciulla in un momento carico di πάθος. Medea, già innamorata di Giasone, dopo aver ricevuto dalla sorella l'agognata richiesta di aiutare gli Argonauti, nella notte è colta da una terribile angoscia che la induce a meditare il suicidio; ed è sul punto di metterlo in atto, bevendo uno dei propri filtri magici, quando Era la ostacola, rammentandole le gioie della vita.²³ Non si tratta di un vero suicidio, ma di un tentativo mancato, in cui la salvezza della protagonista è determinata da un intervento divino. Proprio questi due dettagli permettono un confronto con la favola di Apuleio. Psiche si trova più volte in situazioni che la spingono a ideare e tentare il suicidio. Un primo caso si ha quando la fanciulla scopre che il marito, che non si era ancora mai mostrato a lei, è il dio Cupido. Sconvolta, Psiche medita di pugnalarsi al petto, ma l'arma, temendo questo crimine, le vola improvvisamente di mano, bloccandola (*Apul. met.* 5.22.4). Di fronte alla conseguente fuga di un deluso Cupido, Psiche tenta nuovamente il suicidio gettandosi in un fiume, il quale, temendo l'ira del dio, la salva dalle proprie acque e la deposita sulla riva (5.25). Seguiranno altri tre tentativi, in corrispondenza delle prove che Venere costringerà Psiche ad affrontare, ma in ciascuna occasione la fanciulla non riuscirà a compiere il gesto estremo (6.12, 14-15, 17-18). Ciò che caratterizza questi cinque tentativi di suicidio della Psiche apuleiana e li accomuna a quello apolloniano di Medea è proprio il fatto che vengano evitati da un intervento divino. Bisogna riconoscere, come osserva Kenney, che

Psyche's attempted suicide and the river's refusal to co-operate recall the story of Ilia (Rhea Silvia) at *Ov. Am.* 3.6.45-82 and *F.* 3.51-2 *amne iubet mergi geminos; scelus unda refugit, / in sicca pueri destituuntur humo*. Abortive suicide is a common theme in the Greek romances.²⁴

²³ Le scene qui descritte si trovano a *Apoll. Rhod.* 3.751-821.

²⁴ E.J. Kenney (ed.), *Apuleius, Cupid & Psyche*, p. 174.

La caratteristica è perciò riconducibile anche ad altri modelli e generi letterari, ma è sembrato utile segnalare l'analogia di contesti, nell'ambito di un insieme di somiglianze con Apollonio che è più ampio e che potrà così usufruire di un elemento in più a sostegno della tesi sull'intertestualità tra i due autori.

In merito alla caratterizzazione della protagonista, un altro punto da considerarsi riguarda le conversazioni, rilevanti per lo sviluppo delle narrazioni, che ciascuna eroina intrattiene con le rispettive sorelle. Nel caso delle *Argonautiche* troviamo un unico scambio fra Medea e Calciope (Apoll. Rhod. 3.674-739). È un dialogo ricco di non detti e solo Calciope finisce con l'essere sincera, mentre Medea tace le sue reali intenzioni.²⁵ Le situazioni che si profilano nelle *Metamorfosi* presentano delle differenze, come il fatto che le sorelle di Psiche sono due, sono invidiose della fanciulla, tramano ai suoi danni e la incontrano per ben tre volte. Ma i non detti e le menzogne sono ugualmente una costante: Psiche cerca ingenuamente di nascondere il fatto di ignorare l'aspetto del marito; le sorelle, definite uno *iugum consponsae factionis* (Apul. met. 5.14.1), si fingono benevole, ma tramano un modo per allontanare Psiche da quello che hanno capito essere un marito divino. Anche qui, perciò, c'è mendacità da entrambe le parti, con la differenza che, se nelle *Argonautiche* era Calciope a cedere e confessare, qui è Psiche che, durante il terzo incontro, vuota il sacco, confermando quanto le due avevano già intuito sul suo sposo. Nonostante ciò, la presenza di dialoghi con protagoniste due o più sorelle, dialoghi che influenzeranno il prosieguo della storia e dominati dalla menzogna, sembra voler intenzionalmente rafforzare, da parte di Apuleio, la memoria di Apollonio e un parallelismo tra i due racconti.

²⁵ Si tratta del dialogo durante il quale Calciope chiede esplicitamente a Medea di aiutare gli Argonauti, rivelando la richiesta che il figlio Argo le aveva precedentemente fatto; Medea, dal canto suo, pur non lasciandolo trapelare, agognava tale richiesta (Apoll. Rhod. 3.609-615).

b. LA MAGIA

Allontanandosi dalla favola e guardando al romanzo nel suo complesso, si può discutere della magia, tema che ha un ruolo centrale nelle *Metamorfosi* e che caratterizza anche il poema argonautico. Una prima osservazione riguarda l'ambientazione tessalica delle *Metamorfosi*. Commenta Lara Nicolini: «La comunissima associazione tra Tessaglia e arti magiche è già in Platone, *Gorg.* 513a; un aspetto importante ne erano certamente le imprese di Medea a Iolco, dove la maga aiutò Giasone a vendicarsi di Pelia».²⁶ La Tessaglia compare sin dalle prime pagine del romanzo, nelle quali Lucio si dice originario di questa terra e diretto lì per affari. Al contempo, in Tessaglia si trovano Iolco e Corinto, città che fanno da sfondo alle vicende di Giasone e Medea. Proprio nei confronti di quest'ultima, nelle successive pagine del primo libro, vi è un esplicito riferimento legato alla strega Meroe, protagonista di una storia raccontata da Aristomene, uno dei viandanti che Lucio incontra durante il viaggio verso la Tessaglia. Per rendere meglio l'idea della spietatezza di questa donna nei confronti dei vecchi amanti, Aristomene la accosta proprio a Medea (*Apul. met.* 1.10.2-3):

ut illa Medea unius dieculae a Creone impetratis indutiis totam eius domum filiamque cum ipso sene flammis coronalibus deusserat, [3] sic haec devotionibus sepulchralibus in scrobem procuratis, ut mihi temulenta narravit proxime, cunctos in suis sibi domibus tacita numinum violentia clausit.

Nicolini nota che «un aspetto importante che qui viene taciuto è la ragione della furia di Medea, cioè l'abbandono e il tradimento da parte di Giasone: un dettaglio che la lega molto direttamente a Meroe (cfr. 12,5) e un pessimo presagio sul destino di Socrate».²⁷

²⁶ L. Graverini - L. Nicolini (a cura di), Apuleio, *Metamorfosi*, p. 150.

²⁷ Ivi, p. 180; Socrate e Aristomene saranno vittime di un attacco da parte di Meroe, durante il quale Socrate verrà sgozzato; creduto morto, si risveglierà miracolosamente permettendo ai due di allontanarsi dalla taverna in cui

Si può aggiungere che la vendetta di Meroe non viene ottenuta soltanto colpendo gli uomini da lei amati, come commenta David W. Leinweber: «Socrates launches into a litany of her great and terrible feats of sorcery. Many of these include acts of violence against the wives and losers of men whom she favours (Apuleius *Metamorphoses*, 1:9)».²⁸ La vendetta di Medea ha la stessa tipologia di svolgimento, giacché la donna, per colpire Giasone, ordisce la morte dei loro figli, ma anche della nuova sposa dell'eroe. La presenza, nelle *Metamorfosi* di Apuleio, della magia e di una vera e propria menzione di Medea, implica un'influenza della tradizione mitica su questa figura, compresa quella apolloniana, già divenuta centrale nel panorama letterario e secondo la quale Medea è tassello fondamentale per lo svolgimento dell'impresa.

Un'altra osservazione permette di completare il quadro. Verso la fine del secondo libro delle *Metamorfosi*, Lucio, durante una cena, ascolta il racconto del commensale Telifrone. È una macabra storia sulle streghe e Leinweber commenta così:

Thessalian witches would bite off the flesh of dead men's faces and use it in their magic spells (Apuleius *Metamorphoses*, 2:21). This more ghoulish image of witches haunting graveyards borrows much from Hecate, who possessed many vampiric characteristics herself. First, Hecate had a strong nocturnal qualities, and was linked with moon goddesses like Diana, Selena, Artemis or the Syrian Atargatis.²⁹

Lo studioso propone un'associazione con Ecate, divinità con un ruolo non sottovalutabile all'interno della vicenda di Medea e interpellata più volte nelle *Argonautiche*. È menzionata per la prima volta nel terzo libro, quando, introducendo Medea, l'autore la descrive come una fanciulla che Ἐκάτης δὲ πανήμερος ἀμπεπονείτο / νηόν (Apoll. Rhod. 3.251-252). La dea viene poi

alloggiavano; lungo il cammino, tuttavia, preso dalla sete, Socrate tenterà di abbeverarsi a un corso d'acqua e ciò farà riaprire la ferita inferta dalla strega, causandone la morte definitiva.

²⁸ D.W. Leinweber, *Witchcraft and Lamiae in The Golden Ass*, «Folklore», 105 (1994), p. 79.

²⁹ Ivi, pp. 80-81.

citata più volte da Medea stessa o in relazione a Medea, fino al momento in cui Apollonio descrive il sacrificio che la donna commissiona a Giasone per propiziarsi proprio Ecate (3.1029-1041): sono versi che rendono efficacemente l'idea di un rito propiziatario destinato a una divinità legata all'oltretomba e all'oscurità, similmente a quanto evocato dalle descrizioni delle streghe di Apuleio. C'è quindi la sensazione che l'immaginario magico apuleiano abbia subito un'influenza da parte del mondo di Ecate, che, tra le altre cose, è anche la dea di cui Medea è sacerdotessa. In molte circostanze Apuleio non nomina direttamente la divinità; la cita esplicitamente, tuttavia, nell'undicesimo libro, quando la dea Iside si presenta elencando i suoi molti nomi, tra i quali c'è quello di Ecate (*Apul. met.* 11.5.2-3). Questa è la divinità che consente a Lucio di abbandonare l'aspetto asinino e quindi personaggio di rilievo per la risoluzione della vicenda. Secondo Nicolini, la scelta di Apuleio, tra le altre ragioni,³⁰ ricadde su Iside per il «carattere fortemente sincretistico dell'isismo (un aspetto che Apuleio infatti enfatizza molto): Iside poteva semplicemente prestarsi a rappresentare la divinità in generale, il divino in senso assoluto».³¹ Ma, come osserva Regine May, «Isis is also a prominent goddess of ancient magic – especially in the *Greek Magical Papyri* she is often named, along with her brother-husband Osiris, as one of the major deities of the Underworld invoked to help the magician perform their magic».³² Un ruolo, questo, che ricorda quello ricoperto da Ecate, soprattutto nel passo delle *Argonautiche* sopra citato. L'associazione che Apuleio crea alla fine

³⁰ Il legame tra l'asino e Seth/Tifone, antagonista di Iside, la compatibilità dell'isismo con il platonismo, il suo essere una religione vicina agli uomini e portatrice di ragione e ordine; cfr. L. Nicolini, *Introduzione*, in Apuleio, *Le Metamorfosi o L'Asino d'Oro*, pp. 48-57.

³¹ Ivi, p. 55.

³² R. May, *Magic and Continuity in Apuleius: Isis from Witchcraft to Mystery Cults*, in E. Cueva et al. (eds.), *Re-Wiring the Ancient Novel, 2. Roman Novels and Other Important Texts*, Barkhuis - Groningen University, Groningen 2018, pp. 159-160.

dell'opera tra queste due divinità ha, quindi, ragione di esistere e permette di dare più concretezza all'ipotesi che il mondo magico delle *Metamorfosi* sia stato in parte influenzato da quello in cui è calata Medea, anche la Medea apolloniana.

3. Conclusioni

Giunti al termine dell'analisi dei passi e delle sezioni narrative proposti, è possibile formulare alcune considerazioni conclusive. Muovendo dalle suggestioni dettate dalla lettura delle due opere, l'obiettivo di questo contributo era dimostrare in maniera concreta e puntuale l'esistenza di un rapporto di intertestualità tra Apuleio e Apollonio Rodio. La favola di Amore e Psiche, con le tematiche e le strutture che la caratterizzano, e il tema della magia si sono rivelati essere i due poli attorno cui ruota l'insieme apuleiano di reminiscenze apolloniane, talvolta percepibili alla lettera, talvolta in sottofondo. Bisogna riconoscere che le scene analizzate possono, in alcuni casi, essere ricondotte anche ad altri testimoni della letteratura latina, creando un peculiare intreccio di fonti. È il caso, ad esempio, dell'episodio dell'ira di Venere, che trova un parallelo nella *Tebaide* di Stazio, come argomenta Chiaffredo Bussi.³³ Similmente, per la descrizione del palazzo di Cupido un ulteriore termine di confronto è Ovidio: Kenney rintraccia la presenza di un sostrato omerico, con la descrizione del palazzo e i giardini di Alcinoò (Hom. *Od.* 7.81-132) imitata dall'apolloniana descrizione del palazzo di Eeta, ma ritiene che anche Ovidio sia stato un'importante fonte.³⁴ Nel caso delle vicende che coinvolgono Psiche, l'individuazione di un modello univoco è pressoché impossibile e per alcuni dei temi di cui si è discusso non è stato possibile effettuare un confronto puntuale con il

³³ Cfr. C. Bussi, *L'ira di Venere tra Stazio e Apuleio*, «Acme», 60.2 (2007), pp. 281-294. Il passo in questione si trova a Stat. *Theb.* 5.57-67.

³⁴ E.J. Kenney (ed.), *Apuleius, Cupid & Psyche*, p. 137.

testo delle *Argonautiche*. Tuttavia, la presenza di questi ulteriori paralleli è conseguenza naturale dell'appartenenza dell'opera e delle tematiche che tratta a specifici generi letterari e non compromette le evidenze raccolte nel corso dell'analisi. A far emergere Apollonio in questo affollato panorama di possibili fonti, infatti, è il suo ruolo di mediatore della tradizione ellenistica e del genere epico nei confronti di un vasto pubblico di autori latini: per gli stessi autori sopracitati è constatata l'esistenza di un rapporto di dipendenza da Apollonio³⁵ e a fronte di ciò la riconduzione degli elementi apuleiani analizzati al modello apolloniano appare plausibile.

Se Apuleio e le *Metamorfosi* furono un autore e un'opera caratterizzati da una forte permeabilità, Apollonio, dal canto suo, fu un poeta profondamente incisivo sui più svariati generi letterari e autori. Gli elementi raccolti tramite il confronto diretto dei testi e la consultazione dei relativi commenti danno credito a questi presupposti e confermano l'esistenza di un legame tra i due autori: per quanto ramificata e sparsa, l'influenza ideologica e tematica di Apollonio su Apuleio fu pervasiva e induce a parlare di vera e propria intertestualità.

³⁵ Cfr. per Stazio T. Stover, *Apollonius, Valerius Flaccus, and Statius: Argonautic Elements in Thebaid 3.499-647*, «AJPh», 130.3 (2009), pp. 439-455 e S. Finkmann, *Polyxo and the Lemnian Episode: An Inter- and Intratextual Study of Apollonius Rhodius, Valerius Flaccus, and Statius*, «Dictynna», 12 (2015), online all'indirizzo <https://doi.org/10.4000/dictynna.1135>; per Ovidio cfr., tra i numerosi studi, B.D. McPhee, *Phineus' Perpetual Night: Ovid, Metamorphoses 7.2-4, and Apollonius*, *Argonautica* 2.178-497, «Hermathena», 195 (2013), pp. 55-70 e J. Murray, *The Metamorphoses of Erysichthon: Callimachus, Apollonius, and Ovid*, in M.A. Harder - R.F. Regtuit - G.C. Wakker (eds.), *Callimachus II*, Peeters, Leuven - Paris - Dudley 2004, pp. 207-241.

FRANCESCO GHIA

«TACITO AMICO DELLE MOLTE LONTANANZE...».
DIGRESSIONE FILOSOFICA BREVE INTORNO ALLA FIGURA
DI ORFEO (CON COSTANTE RIFERIMENTO A RILKE)

Se anche rapido si muta il mondo
come forme di nuvole,
ogni cosa compiuta torna
patria nell'origine.
RAINER MARIA RILKE*

«La natura più intima e più vera di qualunque uomo somiglia a un'isola sperduta in mezzo al mare in tempesta», annota il giovane Lukács: un naufrago protende le braccia verso un uomo alla riva, ma questi non riesce a comprenderne il significato, giacché «non c'è voce che riesca a giungere fino all'uomo senza che il fragore di questo mare tempestoso intorno a lui, mescolandosi a essa, non la falsifichi». ¹ La voce può venire completamente soffocata e l'uomo «riesce solo a scorgere le braccia dell'altro protese nostalgicamente verso di lui – e anche in questo momento ne frainrende pur sempre i gesti». ²

Per non incorrere in frainrendimenti di questa natura, occorre esercitare, secondo Martha Nussbaum, l'*eusebeia*, ³ benché *euse-*

* R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano 2016³, p. 21.

¹ Cfr. F. Fehér - Á. Heller - G. Márkus - A. Radnóti, *La Scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, trad. it. di E. Franchetti, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 238.

² *Ibidem*.

³ Cfr. M. Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, trad. it. di M. Scattola - R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2011².

beia e *asebeia*, *pietas* e *impietas* talora si confondano, ottenendosi in un'oscurità che può persino avvolgere Dio stesso, come in *Gn* 22, 1-19 nell'affascinante lettura che ne offre Gehrard von Rad.⁴

O come nei miti ctonii di Iside,⁵ di Orfeo⁶ e nel canto ittita di Ullikummi.⁷

1. *La «pietà verso le anime e le cose»*

Spiegato al mondo romano da Plutarco, descritto per immagini nelle decorazioni sepolcrali, il mito egizio di Iside e Osiride ha attraversato le epoche, generando persino paralleli con la vicen-

⁴ Cfr. G. von Rad, *Il sacrificio di Abramo*, trad. it. di C. di Zoppola, 2^a ed. riv. da G. Colombi, Morcelliana, Brescia 2009, pp. 37-38.

⁵ Negli antichi miti egiziani, Iside è legata all'idea della rigenerazione di tutti gli esseri. Essa è infatti la «dea nera» per eccellenza – il prototipo da cui trassero ispirazione, in ambiente europeo, le «madonne nere» della più remota tradizione cristiana –, l'«oscuro femminino» notturno, simbolo della fredda e nuda terra, resa fertile solo dal calore e dalla luce del sole (nel mito rappresentato da Osiride). Come tale, Iside rientra nel novero delle «religioni della madre»: cfr. G. van der Leeuw, *Fenomenologia della religione*, trad. it. di V. Vacca, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 67.

⁶ Echi della dimensione ctonia del mito orfico si ritrovano, come è noto, in Platone, segnatamente nei miti escatologico-cosmologici (le due dimensioni sono per la cultura greca sempre connesse) del *Gorgia* e del *Fedone*: ricostruisce efficacemente il senso di tale ctonicità orfica P. Kingsley, *Misteri e magia nella filosofia antica. Empedocle e la tradizione pitagorica*, trad. it. di M. Bonazzi, Il Saggiatore, Milano 2007, pp. 90-139. Si ricordi inoltre come discese agli inferi archetipiche siano tramandate anche nella tradizione mitologica dello shintoismo giapponese, e segnatamente nel mito di Izanagi e Izanami, che sembra riproporre uno schema in tutto e per tutto affine a quello di Orfeo ed Euridice: il *kami* Izanagi scende nel regno dei morti, lo *Yomi*, nel disperato tentativo di riportare in vita la consorte divina Izanami. Cfr. P. Villani (a cura di), *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, Marsilio, Venezia 2006 e il classico studio di R. Pettazzoni, *La mitologia giapponese secondo il Primo Libro del Kojiki*, Zanichelli, Bologna 1929.

⁷ Cfr. G.F. Del Monte, *La fine del Canto di Ullikummi*, «Orientalia», 79.2 (2010), pp. 140-151.

da del Mosè biblico (come è esemplarmente tipico in Francesco Ringhieri⁸ e, indi, in Gioacchino Rossini⁹).

In origine – narra il mito –, esisteva solo *Nun*, il caos primordiale, materia priva di consistenza, e da *Nun* emerge *Atun*, la forza vitale, principio autocreante di vita da cui procedono gli dèi insieme con i due principi di tutte le cose, il *Su* (maschile) e il *Tefnet* (femminile): dall'unione di *Su* e *Tefnet* vengono generate la terra, *Geb* (maschile) e il cielo, *Nut* (femminile) e dall'unione di *Geb* e *Nut* vengono generati *Osiride* (maschio), *Iside* (femmina), *Nephtis* (femmina) e *Seth* (maschio). Quando nasce Osiride, una voce dal cielo lo saluta con queste parole: «Ecco il padrone di tutto il creato!».¹⁰

⁸ Il riferimento è ovviamente alla tragedia *Osiride* del 1760. Per un inquadramento della produzione teatrale di quella singolarissima figura di tragediografo che è stata il monaco olivetano Francesco Ringhieri si veda G. Cicali, «Più eretico d'ogni altro, frate tragediante di quel secolo». *Francesco Ringhieri, monaco e drammaturgo, tra testi, polemiche, attori e documenti*, «Quaderni d'italianistica», 31.1 (2010), pp. 91-139. Ringhieri ha, tra le altre cose, esercitato un certo influsso su Vittorio Alfieri, in particolare per il frequente ricorso, comune a entrambi, alla sticomitia, che conferisce al dramma una ritmica incalzante e vibrata. Si confrontino in particolare gli esempi sinotticamente sovrapponibili del dialogo tra Palmira e Zambri nel ringhieriano *Baldassarre* («Ma pensa... – Ho già pensato – E vuoi... – La morte») e del dialogo tra Antigone e Creonte nell'alfieriana *Antigone* («Scegliesti? – Ho scelto – Emon? – Morte – L'avrai»).

⁹ Si pensi al meraviglioso *Mosè in Egitto* del 1818, su libretto di Andrea Leone Tottola, ispirato proprio dalla tragedia del Ringhieri, con la struggente e religiosamente intensissima preghiera «Dal Tuo stellato soglio» in cui voci soliste, coro e orchestra fanno risuonare vibrante l'accorata invocazione di una universale pietà.

¹⁰ Come è noto, è a partire da affermazioni di questo genere che Jan Assmann ha potuto vedere, già nel mito di Osiride, la delineazione di quel processo di interna maturazione del monoteismo che l'egittologo della «distinzione mosaica» ha potuto connotare con il lemma – tolto dalla edizione della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio curata nel 1782 da Lamoignon de Malesherbes – «cosmoteismo». Su tale lemma, sulla sua contestualizzazione e interpretazione cfr. J. Assmann, *The Mind of Egypt. History and Meaning in the Time of Pharaohs*, Metropolitan Books, New York 2002. In generale si veda l'ottima ricostruzione di E. Colagrossi, *Nessun altro nome. Origine e natura*

Osiride succede a suo padre Geb sul trono del mondo e prende come sposa e regina la sorella Iside. Insegna agli uomini le arti e i mestieri, conquista l'intera Asia con la musica e instaura ovunque un regno di pace e prosperità. Il fratello Seth, geloso del suo potere, lo uccide con l'inganno; alla notizia della sua morte, Iside, disperata, percorre il mondo alla ricerca del suo corpo. Trovatolo a Biblos, lo riporta in Egitto, ma qui Seth riesce nuovamente a trafugarlo e a farlo a pezzi disperdendolo tra i flutti del mare. Iside non si perde d'animo, solca i mari raccogliendo i *dissecta membra* dello sposo e ricomponendoli assieme nella loro forma originaria (la maestria nella ricomposizione le varrà poi anche l'onore di diventare protettrice delle arti);¹¹ poi, con l'ausilio di incantesimi magici che trapassano infine nelle tecniche della imbalsamazione dei cadaveri, rende al corpo reintegrato il soffio della vita. Osiride resuscita e da quel giorno viene istituito il rito di iniziazione mediante il quale ogni uomo, rivivendo simbolicamente il dramma della passione, della morte e della risurrezione di Osiride, diventa a propria volta vincitore della morte.¹²

A Osiride la vita viene restituita attraverso una ricomposizione *ad integrum* – per dirla con Jacques Lacan – del suo *corps morcélé*, ovvero – per dirla questa volta con Claude Lévi-Strauss – attraverso una riunificazione tra «le moi réel» e «le moi métonymique».¹³

della «distinzione mosaica», in R. Celada Ballanti - F. Ghia (a cura di), *Jan Assmann e la «distinzione mosaica»*, «Humanitas», 68.5 (2013), pp. 715-739 e, della medesima autrice, *Jan Assmann. I monoteismi in questione*, Morcelliana, Brescia 2020.

¹¹ Così, tipicamente, ne *Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou Les dieux d'Égypte*, opéra-ballet in tre entrate e prologo del compositore francese Jean-Philippe Rameau (1747).

¹² Cfr. R-A. Schwaller De Lubicz, *La teocrazia faraonica*, trad. it. di P. Crimini, Edizioni Mediterranee, Roma 2000², pp. 100-110.

¹³ Alludo qui a un saporoso episodio narrato da Jim Holt nell'*Epilogo* di quel bizzarro libro, non privo tuttavia di fascino, che è *Perché il mondo esiste? Una detective-story filosofica*, trad. it. di L. Fusari, UTET - De Agostini, Novara 2013. L'episodio risale al 1998, in occasione della festa organizzata

Per effetto della riproposizione del mito nella propria stessa vita, ogni uomo ricapitola in sé l'intero universo, affrancandolo, personalizzandolo e portandolo al pieno compimento.

Non è quindi solo per il fascino che tale mito ha da sempre esercitato (chissà poi perché) sulla massoneria, che la meravigliosa *Zauberflöte* di Mozart, nel libretto, invero sgangherato, di Emanuel Schikaneder, consegna proprio a Iside e Osiride, attraverso la voce da basso profondo di Sarastro, la preghiera di accogliere comunque nella propria dimora Tamino e Papageno anche qualora la loro ardimentosa impresa dovesse fallire; e di farlo nel nome dell'amore che redime («Laßt sie der Prüfung Früchte sehen; / doch sollten sie zu Grabe gehen, / so lohnt der Tugend kühnen Lauf, / nehmt sie in euren Wohnsitz auf!», «Fate che vedano i frutti della prova; / ma se dovessero andare alla tomba, / allora premiate l'audace percorso di virtù, / accoglieteli nella vostra dimora!»). E, alla fine, apocatasticamente, «i raggi del sole dissipano la notte» («die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht»), ricomponendo ogni lacerazione, facendo trionfare «die Stärke»,

presso il Collège de France di Parigi per il novantesimo genetliaco di Claude Lévi-Strauss (che, come noto, morirà poi all'età patriarcale di 101 anni nel 2009). Nell'occasione, racconta Holt, «chiedono a Lévi-Strauss un discorso. E lui parla, improvvisando, senza appunti, con voce lenta e solenne. “Secondo Montaigne”, dice, “invecchiare ci rimpicciolisce a tal punto che la morte, quando finalmente arriva, non porta via che un quarto o la metà di noi. Ma Montaigne morì a cinquantanove anni, e non poteva immaginare un'età avanzata come la mia di oggi” – che, aggiunge, è “una delle mie più strambe sorprese della mia esistenza”. Dice di sentirsi come “un ologramma andato in pezzi” che ha perso l'unità, ma conserva ancora un'immagine complessiva della propria identità. Non è il discorso che ci aspettavamo. È qualcosa di intimo, riguarda la morte. Lévi-Strauss continua e parla del “dialogo” tra l'io eroso che è diventato – *le moi réel* – e l'io ideale che con esso coesiste – *le moi métonymique*. Quest'ultimo pianifica nuovi e ambiziosi progetti intellettuali e dice al primo: “Devi continuare”. Ma il primo risponde: “Sono affari tuoi – soltanto tu riesci a vedere le cose nel complesso”. Poi Lévi-Strauss ringrazia i presenti per averlo aiutato a zittire questo dialogo futile e per aver concesso ai due io di “coincidere” ancora per un momento. “Benché”, conclude, “io sia ben conscio che *le moi réel* continuerà a sprofondare verso la dissoluzione definitiva”» (ivi, pp. 331-332).

la «fermezza», e lasciando come premio finale («Lohn») «die Schönheit und Weisheit» («la bellezza e la saggezza»)¹⁴

Ora, il destino delle membra lacerate e disperse di Osiride è condiviso, nella storia dei miti, anche dal gigante litico (ittita) Ullikummi¹⁵ e dal greco (verosimilmente preomerico) Orfeo; in quest'ultimo caso, sono le Menadi o Baccanti a straziare l'eroe eponimo (pure se vi è stato chi, come Claudio Monteverdi, ha preferito concluderne la vicenda tragica con una ascensione al cielo, propiziata da Apollo, in un *klimax* che ricorda molto da vicino la *Himmelfahrt* del Faust goethiano e che ha fatto giustamente parlare, a proposito del Cremonese, di un Orfeo «aristotelico» proiettato nell'orizzonte barocco della Controriforma).¹⁶ E

¹⁴ Coglie perfettamente l'aura 'apocatastatica' della *Zauberflöte* nel nome della forza redentrice dell'amore la splendida trasposizione cinematografica curata da Ingmar Bergman nel 1975 (trasposizione che appartiene senza alcun dubbio alla lunga schiera di capolavori del grande regista svedese), su cui si veda quanto afferma lo stesso Bergman nel suo scorcio autobiografico: cfr. I. Bergman, *Lanterna magica*, trad. it. di F. Ferrari, Garzanti, Milano 2013, p. 127.

¹⁵ Il *Canto di Ullikummi* è uno dei cinque testi (insieme con la *Teogonia* o *Regalità celeste*, il *Mito del drago Hedammu*, la *Regalità del dio KAL* e il *Canto di Argento*) che compongono il Ciclo di Kumarbi (pervenutoci in una versione bilingue in hurrico e in ittita). Essi narrano momenti diversi della lotta fra gli dèi per il potere; le condizioni estremamente frammentarie e lacunose della maggior parte dei testi che ci sono giunti non permette di stabilire un ordine preciso di successione. La *Regalità celeste* è comunque considerata la prima composizione del ciclo: in essa è narrato il passaggio del potere da Alalu ad Anu a Kumarbi e contiene accenni a motivi che saranno poi sviluppati negli altri canti. Il *Canto di Ullikummi* offre la raffigurazione in chiave mitologica e poetica delle concezioni degli Ittiti sugli inizi del mondo e sul destino ultimo di tutte le cose. Il poema termina con l'eroe eponimo Ullikummi che viene fatto a pezzi; i suoi organi schizzano da tutte le parti. Le righe successive sono frammentarie, ma sembrano contenere uno scongiuro di Ullikummi affinché un giorno le sue *disjecta membra* possano riunirsi in un nuovo mostro, definito «il forte». Cfr. F. Pecchioli Daddi - A.M. Polvani (a cura di), *La mitologia ittita*, Paideia, Brescia 1990, pp. 142-162.

¹⁶ Cfr. V. Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, Spirali, Milano 1983, pp. 11-12. In generale, per una ricostruzione delle circostanze legate alla trasformazione monteverdiana del mito di Orfeo si veda C. Georis, *Claudio Monteverdi «letterato», ou les métamorphoses du texte*, Honoré Champion, Paris 2013.

nelle membra, prima lacerate, e poi miracolosamente ricomposte, di Orfeo, Gabriel Marcel ha colto la metafora per «ritrovare il segreto di una pietà verso le anime e le cose»,¹⁷ inverando quello che Xavier Tilliette, sulla scorta di Georg Wobbermin,¹⁸ ha saporosamente chiamato un «orfismo cristiano»:¹⁹

L'influenza balsamica esercitata dall'orfismo rilkiano su colui che cerca di compenetrarsene mi sembra che consista [...] nel restaurare attorno a noi e in noi [...] un clima capace di rivelare in noi la facoltà di «spegnere l'insperato», senza della quale bisogna proprio dire che lo stesso messaggio cristiano rischia [...] di perdere il suo senso e la sua virtù.²⁰

Nella *pietas* orfica si rispecchia dunque, come è stato scritto, la peculiare interpretazione marceliana dell'esistere come «disposizione a de-situarsi rispetto alla mera fatticità dell'orizzonte oggettivo», «movimento trascendentivo o “centrifugo”», «cor-rispondenza a un appello», «un “être-disposé-vers” o un “être-exposé-à” l'annuncio che l'essere fa di sé attraverso gli esseri», «antropo-ontologia della partecipazione e della compresenza».²¹ È per questo che – è ancora Xavier Tilliette a sottolinearlo con vigore – «la coscienza orfica di Gabriel Marcel è inscindi-

¹⁷ F. Riva, *Corpo e metafora in Gabriel Marcel*, Vita e Pensiero, Milano 1985, p. 37.

¹⁸ Cfr. G. Wobbermin, *Religionsgeschichtliche Studien*, Ebering, Berlin 1896, p. 71. Con tale espressione, Wobbermin indicava, a ben vedere, specificamente, la gnosi e la sua reviviscenza nella teologia protestante *fin de siècle*; tuttavia, come ha opportunamente rilevato Georg Pfeleiderer, essa è più complessivamente da inquadrare nella peculiare concezione wobberminiana della filosofia della religione come «psicologia dogmatica»: cfr. G. Pfeleiderer, *Theologie als Wirklichkeitswissenschaft. Studien zum Religionsbegriff bei Georg Wobbermin, Rudolf Otto, Heinrich Scholz und Max Scheler*, Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1992, pp. 74-103.

¹⁹ X. Tilliette, *Morte e immortalità*, a cura di G. Sansonetti, Morcelliana, Brescia 2011, p. 193.

²⁰ G. Marcel, *Homo viator*, trad. it. di L. Castiglione - M. Rettori, Borla, Roma 1980, p. 95.

²¹ R. Celada Ballanti, *Libertà e mistero dell'essere. Saggio su Gabriel Marcel*, Tilgher, Genova 1991, pp. 61-62.

bile dall'esperienza della notte»,²² notte della separazione, della morte (come mirabilmente espresso dall'*Orphée* di Jean Cocteau, ma anche da *Getting Home*, film orfico, forse senza saperlo, del regista cinese Zhang Yang) e del Giudizio, e con ciò conducendo a termine il *topos* romantico di un tempo buio che è, nel contempo, luogo del demoniaco e luogo della epifania redentiva del sogno, secondo un modello plasticamente espresso nel *Freischütz* di Carl Maria von Weber.²³

2. «Sonno di nessuno»

Dio e poeta della fine e dell'inizio, delle metamorfosi, delle trasfigurazioni, dei rinnovamenti, della morte e delle risurrezioni²⁴ è l'Orfeo cantato da Rainer Maria Rilke, «tacito amico

²² X. Tilliette, *Morte e immortalità*, p. 201.

²³ Due i momenti paradigmatici di questo capolavoro del compositore di Eutin: la cavatina dell'Atto Terzo («Und ob die Wolke sie verhülle») e, soprattutto, nell'Atto Secondo, l'evocazione da parte di Caspar, nella Gola del Lupo, dello spirito infernale di Samiel, introdotta da dissonanze di tritono (il celebre *diabolus in musica*). Com'è noto, questo intervallo ha in genere proprio lo scopo, per l'effetto un poco inquietante e sinistro che genera, o di introdurre il demoniaco (tipicamente, per esempio, in *Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata* di Franz Liszt o nelle linee vocali del drago Fafner nel *Siegfried* di Richard Wagner) o comunque di evocare la malvagità umana (come Pizarro nel quartetto «Er sterbe! Doch er soll erst wissen» del II atto del *Fidelio* di Beethoven, ove con grande efficacia timbrica il tritono è affidato ai timpani, o, in Verdi, nella *Luisa Miller* e nella *Traviata*). Potentissimo l'effetto del tritono nelle battute iniziali della *Tosca* di Puccini. Richiama, in generale, il regno dei morti la presenza del tritono nel «Non si pasce di cibo mortale / chi si pasce di cibo celeste» cantato dalla statua del Commendatore all'ingresso nella mensa di Don Giovanni nella scena XIII del II e ultimo atto del *Don Giovanni* di Mozart; medesima allusione (forse proprio ispirata a questo passaggio mozartiano) troviamo nella *Damnation de Faust* di Hector Berlioz. Sul punto si veda E. Raganato, «*Diabolus in musica*». *Il simbolo del 'male' nella storia della musica occidentale*, «*Orbis Idearum*», 8.2 (2020), pp. 69-82.

²⁴ Come ha fatto rimarcare J. Ntedika, *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Étude de patristique et de liturgie latines (IV^e-VIII^e s.)*, Nauwelaertz, Louvain 1971, pp. 11-12 si deve, e non a caso, proprio all'orfi-

delle molte lontananze».²⁵ Rainer Maria Rilke, come si sa, era anch'egli profondamente suggestionato dagli «echi di assoluto» promananti dalla notte oscura,²⁶ la notte in cui avviene (avverrà) il *Weltgericht*, il Giudizio universale.

Non a caso, Rilke ha voluto essere sepolto presso l'antica chiesetta tardogotica di San Romano a Raron, nel Canton Vallese, sotto le cui volte – attendendo alle conclusioni delle *Elegie duinesi* – aveva contemplato con timore e tremore l'antico affresco cinquecentesco del Giudizio finale. La sua tomba – una lapide assai semplice, infitta nel terreno, ricavata per stessa volontà del poeta da una pietra sepolcrale recuperata in un cimitero parigino abbandonato, nei pressi dell'ippodromo di Longchamp, e appartenuta a una clarissa isabelliana della vicina abbazia, distrutta durante la Rivoluzione francese – è famosa per riportare, oltre le date di nascita e morte del poeta (1865-1927), questo celeberrimo epitaffio:²⁷

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.

(Rosa, contraddizione pura, voluttà
d'esser sonno di nessuno tra cotante
palpebre.)

La rosa richiama, nella simbologia cristiana, l'immagine della *unio mystica* ed è, nella iconografia poetica rilkeana, la «chose par excellence complète / qui se contient / infiniment / et qui infiniment se répand»: è abbandono «entouré d'abandon».²⁸ Completezza suprema, la rosa, ma anche contraddizione pura: profumo e spine, estasi e tormento, immagine «profonda e delicata» dell'esi-

simo uno dei primi esempi in contesto pagano di preghiere d'intercessione per i defunti.

²⁵ R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, p. 83.

²⁶ Così N. Reynolds, *Echoes of the Absolute. Rainer Maria Rilke's Buch der Bilder*, «Studia austriaca», 24 (2016), pp. 109-130.

²⁷ Cfr. J. Wolff, *Rilkes Grabschrift*, Stiehm, Heidelberg 1983.

²⁸ R.M. Rilke, *Les Roses*, in Id., *Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Werkausgabe*, hrsg. von E. Zinn, Insel, Frankfurt am Main 1975, IV, pp. 575-576.

stenza, ripetizione, ma anche palinodia (nella sua relativamente effimera durata), dello «incipit vita nova»...²⁹

Rilke, giocando anche sulla omofonia tra il *reiner* della «pura rosa» e il *Rainer* del proprio nome, nonché tra *Lidern* («palpebre») e *Liedern* («carmi»),³⁰ invoca per sé – affrancato da tutte le contraddizioni, ma senza esserne dimentico – l’abbandono finale nella apocatastatica rigenerazione (restaurazione/restituzione) collettiva (il *niemandes Schlaf*, il ‘sonno di nessuno’,³¹ che trova antiteticamente un *Gegengesang* mistico, e insieme tragico, nella celaniana *Niemandrose*, la ‘rosa di Nessuno’).³²

²⁹ Bene lo ha messo in rilievo Romano Guardini: «[La rosa] è una “contraddizione pura” [...], è fatta di contraddizione, e d’una contraddizione particolare. In essa c’è infatti un petalo sull’altro, come le palpebre sul bulbo oculare. Questi petali-palpebre sono chiusi come quando l’occhio dorme. Ora, nel sonno dell’uomo, è un determinato uomo che dorme; qui invece si tratta di pure palpebre chiuse nel sonno, sotto le quali non c’è nessuno che “esegue” il sonno. “Si dorme” nella rosa, ecco l’espressione. Questa “contraddizione” è il suo mistero. Formula estrema per l’idea rilkeana dell’esistenza. Nella sua dottrina dell’amore Rilke dice che l’amore si attua per il fatto che l’amante non ama più la persona, ma attraverso di essa ama senza oggetto nella direzione dell’aperto. La *Quarta elegia* dirà che l’uomo guarda giustamente alla sua stessa vita solo quando egli perviene a eliminare se stesso in quanto Io e a guardare come una pura marionetta con cui gioca l’angelo. Qui: l’ultima realtà, il sonno, è perfetta, se esso è semplicemente sonno, non più vincolato a una persona che lo dorme. La nota introduttiva alla poesia *Cimetière* del *Carnet de poche* dice: “Est-ce de toutes ses pétales que la rose s’éloigne de nous? Veut elle être rose-seule, rien-que-rose? Sommeil de personne sous tant de paupières?” Esprime la stessa, identica idea» (R. Guardini, *Rainer Maria Rilke. Le Elegie duinesi come interpretazione dell’esistenza* [1953], in Id., *Rainer Maria Rilke. Opera Omnia*, a cura di L. Mor, XXIV, Morcelliana, Brescia 2020, pp. 103-455, a p. 151 n. 69).

³⁰ Su questa omofonia si sofferma in più punti il volume di P. Demetz - J.W. Storck - H.D. Zimmermann (Hrsgg.), *Rilke. Ein europäischer Dichter aus Prag*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1998.

³¹ Ho tentato per mio conto una interpretazione di questi versi in F. Ghia, *Max Weber und die Kunst. Versuch einer Rekonstruktion der Weberschen Ästhetik*, Dr. Kovač, Hamburg 2004, pp. 209-212.

³² Il riferimento va qui, ovviamente, alla raccolta poetica di P. Celan, *Die Niemandrose*, Fischer, Frankfurt am Main 1963 e, in particolare, alla poesia *Psalm* in cui tra l’altro si leggono (ivi, p. 23) questi versi: «Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, bluhend: / die Nichts-, die / Niemandrose»

3. «*Fa' che del Signore lassù la mano / non si freddi, quando docilmente / da ogni lato l'afferri...*»

In Rilke, tale abbandono assume le fattezze (non prive di influssi pietistici) di una «mistica del grembo», sorta di regressione (ma, forse, ancorché in termini psicoanalitici, sarebbe più proprio parlare, teologicamente, di una processualità esemplata sul modello «exitus/reditus») alla condizione pre-natale come evocazione di una salvezza che è donata attraverso il rifugio definitivo in un luogo protetto, sicuro, accudito e nel quale, come nell'ottava delle *Elegie duinesi*, il goethiano «Gefühl ist alles» è sintomaticamente sostituito dal «Schoß ist alles».³³

(«Un nulla / eravamo, siamo, / resteremo, fiorendo: / la rosa del Nulla, la / rosa di Nessuno»). Per un confronto tra Rilke e Celan, cfr. E.M. Butler, *Rainer Maria Rilke*, trad. it. di L. Storioni, Rizzoli, Milano 1948, pp. 435-438 e G. Morretto, *Nichilismo e utopia nell'opera poetica di Paul Celan*, in Id., *Sulla traccia del religioso*, Guida, Napoli 1987, pp. 201-245. La prospettiva celaniana di «una soppressione di sé che annulla il passato», indicando l'avvenire come un Totalmente Altro inabitato da personaggi oggettivati, con un nome e una storia ben identificata, è stata mirabilmente raccolta, come si sa, da Luciano Berio in *Outis* (1995-1996), il cui Ciclo Terzo trova proprio in *Niemandrose*, e segnatamente nella prima parte di *Psalm*, palinodia tragica dei primi capitoli della *Genesi* («Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unseren Staub / Niemand / Gelobt seist du, Niemand / Dir zulieb wollen / wir blühen / Dir / entegen»; «Nessuno ci impasta di nuovo da terra e fango / Nessuno insuffla la vita alla nostra polvere / Nessuno / Laudato sii, Nessuno / Per amor Tuo / vogliamo fiorire / Al di Te / cospetto»), un momento capitale della sua azione musical-drammaturgica. Cfr. L. Berio, *Un ricordo al futuro*, Einaudi, Torino 2006 e C. Di Luzio, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio*, Schott Musik, Mainz 2010.

³³ «O Seligkeit der kleinen Kreatur / die immer bleibt im Schoße, der sie austrug; / O Glück der Mücke, die nach innen hüpf, / selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schoß ist alles» («O beatitudine della minuscola creatura / che nel grembo che la portò sempre rimane; / oh la felicità del moscerino, che saltella dentro ancora / anche quando ha nozze; poiché grembo è tutto»: R.M. Rilke, *Poesie*, edizione con testo a fronte, a cura di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, II. 1895-1908, Biblioteca della Pléiade, Einaudi - Gallimard, Torino - Paris 1995, p. 93).

Un'invocazione/acclamazione per l'abbandono iniziale-finale, rigenerativo e apocatastatico, a cui si ricollega l'immagine dello *jüngste Gericht* così cantato dal poeta di Praga:

Atterriti, come mai tali furono,
senz'ordine, confusi, spesso, e scompigliati,
del loro campo, tra le più riposte fessure,
rannicchiati; no, dai loro panni,

che più han cari, non fian divisi.
Ma angeli giungono, olio
a versare nei vasi inariditi
e a deporre, di ciascuno, nell'incavo dell'ascella,

ciò che nel frastuono della vita
egli, un dì, non profanò;
ché un poco di calore colà ancor permane.

Fa' che del Signore lassù la mano
non si freddi, quando docilmente
da ogni lato l'afferri, onde sentire se esista.³⁴

Gli angeli che versano olio nei vasi ormai inariditi delle anime impaurite e depongono, nell'incavo delle loro ascelle, il fuoco che quell'olio alimenterà allude evidentemente (oltre a richiamare, con tutta probabilità, l'iconografia del *Giudizio universale* del Beato Angelico, ammirato da Rilke nel suo soggiorno fiorentino)³⁵ all'immagine delle vergini in veglia di

³⁴ R.M. Rilke, *Das jüngste Gericht*, in Id., *Der neuen Gedichten anderer Teil*, Insel, Leipzig 1918, p. 26.

³⁵ Ne è testimonianza questa pagina diaristica: «Abito a Firenze da quattordici giorni. Sul Lungarno Serristori, non lontano dal Ponte alle Grazie, si trova la casa di cui mi appartiene il terzo piano, sia nella parte coperta sia nell'altra vastissima. La camera in sé è soltanto l'atrio (comprende anche la scala che dal terzo piano porta in alto), la vera dimora è rappresentata dall'alta e spaziosa terrazza di pietra, magnifica al punto che potrei abitarla e persino ricevervi degnamente un ospite di riguardo. La parete all'esterno è coperta a profusione di rose gialle cariche di profumo e da piccoli fiori gialli non dissimili dalle roselline; solo che questi salgono lungo alte spalliere un poco più quieti e obbedienti, a due a due, quasi come angeli di fra' Fiesole del Giudizio Universale» (R.M. Rilke, *Diario fiorentino*, a cura di G. Zampa, BUR, Milano 1981, p. 49).

Mt 25, 1-13 e istituisce un parallelismo simbolico con l'olio crismale (messianico).³⁶

Come le vergini (ma anche come Euridice), queste anime attendono di essere prese per mano dallo Sposo e accompagnate nella casa; uno Sposo, nel contempo, secondo una tipica dialettica rilkiana, lontano e vicino, *idem et alius*. Sposo-redentore, Cristo-Orfeo che giunge in ritardo, ma rigenerato e risorto, per accompagnare (senza, però, ora più voltarsi...) nella casa definitiva:

Se 'Dio' è in Rilke un nome per indicare il fondamento di possibilità e il *telos* del parlare poetico, deve dunque essere possibile determinare, già solo a partire da questa costellazione terminologica, le condizioni tanto della vicinanza quanto della lontananza dell'interlocutore divino e quindi tanto della identità quanto della differenza dell'io con se stesso.³⁷

³⁶ Cfr. sul punto K. Vogelsang, s.v. *Öl/Salbe*, in G. Butzer - J. Jacob (Hrsgg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erweiterte Auflage Springer-Metzler, Stuttgart - Weimar 2012, pp. 302-303.

³⁷ W. Eckel, *Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1994, p. 51

MAURIZIO GIANGIULIO

MINIMA IAMBlicHEA

1. *Ὀρταί* in *VPyth.* XIII 62 p. 34, 1 Deubner-Klein

Con il capitolo 13 (60 p. 32,23) della *Vita Pythagorica* Giamblico prende a mostrare come la parola di Pitagora possedesse un potere di rasserenare e fornire moniti che toccava persino gli animali. Seguono alcuni casi emblematici (dell'orsa della Daunia, del bue di Taranto, dell'aquila di Olimpia), attinti a una tradizione paradossografica che i riscontri disponibili, in particolare con Porfirio,¹ garantiscono risalire a Nicomaco di Gèrasa, ma era già presente nei suoi essenziali lineamenti in Aristotele e rifletteva la leggenda arcaica di Pitagora taumaturgo.² A proposito dell'aquila di Olimpia in Giamblico, il testo procurato da Ludwig Deubner nella sua pregevole edizione della *Vita Pythagorica*, è il seguente:

¹ Vd. Porph., *VPyth.* 23 (l'orsa dauna), 24 (il bue di Taranto) e soprattutto 25 (l'aquila di Olimpia), dove il rapporto testuale con Giamblico è particolarmente stretto.

² Su questo versante della tradizione pitagorica resta imprescindibile W. Burkert, *Lore and Science in the Ancient Pythagoreanism*, Harvard University Press, Cambridge 1972, pp. 166-192; vd. ora anche L. Zhmud, *Pythagoras and the Early Pythagoreans*, Oxford University Press, Oxford - New York 2012, pp. 192-207.

ἀετόν τε ὑπεριπτάμενον Ὀλυμπίασι προσομιλοῦντος αὐτοῦ τοῖς γνωρίμοις ἀπὸ τύχης περὶ τε οἰωνῶν καὶ συμβόλων καὶ διοσημειῶν, ὅτι παρὰ θεῶν εἰσὶν ἀγγελίαι τινὲς καὶ ἀετοὶ τοῖς ὡς ἀληθῶς θεοφιλέσι τῶν ἀνθρώπων, καταγαγεῖν λέγεται καὶ καταψήσαντα πάλιν ἀφεῖναι (62 pp. 33,21 - 34,3).

Si osservi che καὶ ἀετοὶ recepisce un emendamento dello Scaligero, da ritenersi in verità meccanico e poco persuasivo, della lezione, senza dubbio corrotta,³ ἀνταῖ presente nel testo del Laurenziano greco 86,3 (F), l'eminente codice quattrocentesco da cui dipende ogni altro testimone manoscritto della *Vita giamblichea*. Anche nel testo parallelo di Porfirio – αἰετόν δ' ὑπεριπτάμενον Ὀλυμπίασι προσομιλοῦντος αὐτοῦ τοῖς γνωρίμοις ἀπὸ τύχης περὶ τε οἰωνῶν καὶ συμβόλων καὶ διοσημειῶν, ὅτι παρὰ θεῶν εἰσὶν ἀγγελίαι τινὲς αἱ αὐταὶ τοῖς ὡς ἀληθῶς θεοφιλέσι τῶν ἀνθρώπων, καταγαγεῖν λέγεται καὶ καταψήσαντα πάλιν ἀφεῖναι (*VPyth.* 25 p. 30,1 Nauck) – la corruzione è pressoché identica: αἱ (καὶ) ἀνταῖ; il testo doveva essere danneggiato quantomeno già in Nicomaco. L'intervento dello Scaligero è comunque il migliore tra quelli proposti da una lunga tradizione di studi; forse non per caso Deubner evitava di rammentare in apparato quelli di Gottlieb [Theophilus] Kiessling (καὶ ταῦτα),⁴ Anton Westermann (καὶ λόγοι)⁵ e August Nauck (τοιαῦτα), nelle rispettive edizioni della *Vita giamblichea*. A Deubner era tuttavia sfuggito – così come era sfuggito a un recensore dell'edizione nauckiana nella «Wochenschrift für klassische Philologie» del 1917,⁶ nonché più tardi

³ Vd. *Iamblichi De vita Pythagorica liber [...] recensuit Augustus Nauck [...]*, Petropoli 1884, *Prolegomena*, p. LX.

⁴ *Iamblichi Chalcidensis ex Coele-Syria De Vita Pythagorica liber graece et latine. Textum [...] recognovit M. Theophilus Kiessling [...]*, Pars prior, sumptibus F.C.G. Vogelii, Lipsiae 1815, n. 14 p. 126.

⁵ Westermann procurò un testo della *Vita giamblichea* nella didotiana di Diogene Laerzio curata da Carel Gabriel Cobet (Parisiis 1878); l'emendamento è messo a testo a p. 29 (al termine delle *Vite laerziane* [p. 319], con la *Vita di Platone* di Olimpiodoro, la numerazione delle pagine riprende da 1).

⁶ M. Bas, *Zu Iamblichos de vita Pythagorica*, «Wochenschrift für klassische Philologie», 34 (1917), coll. 472-473.

persino a Ullrich Klein nei suoi pur inestimabili *Addenda* all'edizione deubneriana⁷ – che sul testo del Laurenziano era brillantemente intervenuto Nauck, in uno degli *Addenda e Corrigenda* apposti alla seconda edizione della *Vita Pythagorica* di Porfirio, pubblicata nel 1886.⁸ In luogo di ἀνταὶ di F, Nauck scriveva ὄττα. La semantica era dalla sua parte, perché ὄσσα (ὄττα) già nella tradizione omerica indica una voce di origine divina (per esempio Hom. *Od.* 1.282; Hes. *Th.* 10) e si specializza nel senso di ‘voce profetica’ in Pindaro (*Ol.* 6.62) e in Platone (*Leg.* 800c). E soprattutto, un luogo del *De abstinentia* (2.53, p. 178, 16 Nauck²) in cui si attribuisce agli *agathoi daimones* una comunicazione profetica e protreptica con il seguace del dio basata su *oneirata*, *symbola* e *ottē* sembra garantire a sufficienza il restauro nauckiano. Il parallelismo delle pagine di Porfirio e Giamblico poi richiede che il restauro valga anche per il testo di quest'ultimo.

Se l'intervento di Nauck fu ripreso da Édouard des Places nella sua accurata edizione della *Vita porfiriana*,⁹ i cultori di Giamblico sembrano non aver colto la necessità di intervenire anche sul testo della *Vita giamblichea*. L'*Addendum* di Nauck non è nemmeno segnalato nelle note dell'ottima versione inglese di Dillon e Hershbell.¹⁰ Per parte sua Michael von Albrecht, al quale si devono non solo una lucida interpretazione tedesca del dettato dell'opera, ma anche una serie di perspicaci note critiche al testo greco, considerava corrotto il testo deubneriano di 62 p. 34,1 ma non accoglieva l'intervento dello Scaligero e soprattutto non era al corrente – a quanto sembra – della proposta di Nauck.¹¹

⁷ Vd. p. XXXI (*ad p.* 34,1).

⁸ *Porphyrii philosophi platonici opuscula selecta iterum recognovit Augustus Nauck*, in aedibus B.G. Teubneri, Lipsiae 1886.

⁹ Porphyre, *Vie de Pythagore. Lettre à Marcella*, texte établi et traduit par É. des Places, Les Belles Lettres, Paris 1982, p. 47,13.

¹⁰ J. Dillon - J. Hershbell, *Iamblichus: On the Pythagorean Way of Life. Text, Translation, and Notes*, Scholars Press, Atlanta 1991.

¹¹ Iamblichos, *Pythagoras. Legende, Lehre, Lebensgestaltung*, herausgegeben, übersetzt und eingeleitet von M. von Albrecht, Artemis Verlag, Zürich - Stuttgart 1963, pp. 65-66 con n. 7 al testo.

E mentre Gillian Clark nel 1981 aveva semplicemente tradotto il testo procurato da Deubner,¹² la bella versione francese curata da Luc Brisson e Alain-Philippe Segonds presuppone l'accogliamento di ὄρται nel testo, senza peraltro che nella nota al passo si faccia alcun riferimento all'*Addendum* nauckiano.¹³ Tuttavia nel 1991 il testo a fronte della traduzione italiana della *Vita pitagorica* giamblichea curata da chi scrive aveva accolto ὄρται e pare ormai giunto il tempo che in una auspicabile futura riedizione della teubneriana di Deubner e Klein ὄρται sia messa a testo una volta per tutte.

2. <θεῶν τιμὰς> in VPyth. XVIII 85 p. 50, 1 Deubner-Klein?

Un'ampia sezione del capitolo 18 della *Vita* giamblichea (pp. 47,4 - 50,21) è dedicata agli *akousmata* pitagorici, quei concisi detti privi di dimostrazione o giustificazione razionale originariamente oggetto di trasmissione orale, noti anche come *symbola*. Nella sezione sono preservati, attraverso la mediazione di Nicomaco di Gèrasa, materiali raccolti alla scuola di Aristotele e già prima, a inizio IV secolo, fatti oggetto di attenzione da Anassimandro di Mileto il Giovane.¹⁴ Nel presentarli, Giamblico peraltro interviene non di rado, soprattutto per commentare brevemente o per riassumere, com'è piuttosto evidente nella pagina che occupa la parte finale del paragrafo 85 e tutto l'86. Vi si fa cenno in breve a taluni *akousmata*, peraltro non riportati *verbatim*, attinenti ai riti sacrificali e alle varie modalità di essi:

¹² Iamblichus, *On the Pythagorean Life*, translated with notes and introduction by G. Clark, Liverpool University Press, Liverpool 1989, p. 25.

¹³ Jamblique, *Vie de Pythagore*, introduction, traduction et notes par L. Brisson et A.-P. Segonds, Les Belles Lettres, Paris 2011², n. 2 p. 174 a § 62.

¹⁴ *FGrHist* 9 T 1; vd. ora *BNJ* 9, con le importanti note di commento di M. Węcowski.

τὰ μὲν οὖν τοιαῦτα τῶν ἀκουσμάτων ἐστί, τὰ δὲ πλεῖστον ἔχοντα μῆκος περὶ τε θυσίας καθ' ἐκάστους τοὺς καιροὺς πῶς χρή ποιεῖσθαι τὰς τε ἄλλας (θεῶν τιμὰς) καὶ περὶ μετοικήσεως τῆς ἐντεῦθεν καὶ περὶ τὰς ταφάς, πῶς δεῖ καταθάπτεσθαι (85 pp. 49, 17 - 50, 3 Deubner-Klein).

Che dopo τὰς τε ἄλλας sia necessario postulare una sia pur esigua lacuna è quanto ebbe a sostenere di nuovo August Nauck, in questo caso nella sua edizione della *Vita giamblichea*.¹⁵ In seguito, in una pregevole dissertazione del 1894 sugli *akousmata*, Cornelius Hölk conveniva, proponendo di integrare «θεῶν θρησκείας»,¹⁶ che a sua volta Deubner ritenne «sinngemäss» e volle migliorare scrivendo «θεῶν τιμὰς»,¹⁷ seguito da Hermann Diels.¹⁸ Se poi Quintino Cataudella suggerì che in lacuna fosse caduto un ἄλλοις,¹⁹ tanto Gillian Clark – a giudicare dalla traduzione – quanto Michael von Albrecht receperono l'integrazione di Deubner,²⁰ così come più tardi Dillon e Hershbell,²¹ nonché Brisson e Segonds.²²

Non si può non osservare però che il testo tràdito ha senso e un'integrazione appare affatto superflua. Il periodo che inizia con τὰ δὲ πλεῖστον ἔχοντα μῆκος [*scil.* gli *akousmata*] è strutturato da un primo τε (περὶ τε θυσίας), cui corrisponde un καὶ (καὶ περὶ τὰς ταφάς), a individuare due cola perfettamente simmetrici (περὶ τε θυσίας - πῶς χρή ποιεῖσθαι e περὶ τὰς ταφάς, πῶς δεῖ καταθάπτεσθαι), il primo dei quali contiene la precisazione

¹⁵ *Iamblichi De vita Pythagorica liber...*, p. 61 (n. alle ll. 8-10).

¹⁶ C. Hölk, *De acusmatis sive symbolis Pythagoricis* [diss.], Kiliae 1894, n. 14 p. 3.

¹⁷ Vd. L. Deubner, *Bemerkungen zum Text der Vita Pythagorae des Iamblichos*, «Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin» (1935), pp. 612-690 e 824-827, a p. 673.

¹⁸ *FVS*⁶ 58 C 4.

¹⁹ Q. Cataudella, *Note critiche al testo della Vita Pythagorae di Giamblico*, «Revue des Études Grecques», 73 (1960), pp. 448-450, a p. 448.

²⁰ Vd. Iamblichus, *On the Pythagorean Life*, p. 38; Iamblichos, *Pythagoras*, p. 92.

²¹ Iamblichus, *On the Pythagorean Life*, pp. 108-109.

²² Jamblique, *Vie de Pythagore*, p. 49.

τάς τε ἄλλας [*scil.* θυσίας] καὶ περὶ μετοικήσεως τῆς ἐντεῦθεν. Tradurremo: «altri [*akousmata*] si dilungano notevolmente nel trattare vuoi le modalità nelle quali vengono celebrati nelle diverse circostanze i riti sacrificali, in particolare (τάς τε ἄλλας καὶ) quelli relativi alla dipartita, vuoi i modi in cui vanno eseguite le cerimonie sepolcrali». ²³

Si converrà che meritavano maggior attenzione le pochissime lucide righe con le quali Willy Theiler, nella sua magistrale recensione dell'edizione deubneriana della *Vita* giamblichea, ²⁴ rifiutava di integrare alcunché dopo τὰς τε ἄλλας.

3. *Il fiume Traente in VPyth. 260 p. 140, 15 Deubner-Klein*

Il resoconto della presunta arringa tenuta a Crotona dal demagogo Ninone nel contesto dei prodromi della rivolta anti-pitagorica della metà del V secolo, ²⁵ contiene una denuncia della soggezione in cui i trecento membri del sodalizio pitagorico tenevano nella vita cittadina i trecentomila combattenti nella guerra contro Sibari:

αἰσχρὸν εἶναι νομίζοντας, τοὺς τριάκοντα μυριάδων περὶ τὸν Τετράεντα ποταμὸν περιγενομένους ὑπὸ τοῦ χιλιοστοῦ μέρους ἐκείνων ἐν αὐτῇ τῇ πόλει φανῆναι κατεστασιασμένους (260 p. 140, 14-17).

Il riferimento è alla battaglia campale nella quale trecentomila Crotoniati (cfr. D.S., X 23 e XII 9,5) avrebbero sgominato i Sibariti ai confini della Crotoniatide con la Sibaritide, presso il fiume chiamato Traente da Diodoro Siculo (XII 22,1: περὶ τὸν Τράεντα ποταμὸν) in altro contesto. L'antico corso d'acqua

²³ Vd. Giamblico, *La Vita pitagorica*, introduzione, traduzione e note di M. Giangiulio, testo greco a fronte (1991), Rizzoli, Milano 2011⁵ (con bibliografia aggiornata), p. 237, con n. 1 al § 85.

²⁴ «Gnomon», 14 (1938), pp. 312-318, a p. 314.

²⁵ Per un'introduzione ai problemi, vd. M. Giangiulio, *Democrazie greche. Atene, Sicilia, Magna Grecia*, Carocci, Roma 2015, pp. 106-114.

è pressoché sicuramente da identificarsi con l'odierno Trionto. L'idronimo è rarissimo e anche soltanto per questo identificare il fiume menzionato in Giamblico con quello citato da Diodoro appare raccomandabile. Il che fece Richard Bentley, scrivendo, del tutto coerentemente, Τράεντα in *VPyth.* 260, p. 140,15.²⁶ Il restauro τὸν γε Τράεντα suggerito da Kiessling nella sua edizione e accolto da Westermann pare poi tutt'altro che incongruo.²⁷ Peraltro Deubner si limitò a citare Bentley in apparato ma lasciò a testo la *vox nihili* Τετράεντα, finendo per influenzare più di un interprete, da Gillian Clark a Brisson e Segonds.²⁸ Si noti però che l'intervento bentleyano è accolto nel testo da von Albrecht e da Dillon-Hershbell. Peraltro chi scrive trova preferibile il restauro di Kiessling.²⁹

²⁶ R. Bentley, *A Dissertation upon the Epistles of Phalaris with an Answer to the Objections of the Honourable Charles Boyle, Esquire*, printed by J.H. for Henry Mortlock at the Phoenix in St. Paul's Church-Yard, and John Hartley over-against Gray's Inn in Holborn, London 1699, pp. 72-73 (p. 130 nell'ed. curata da W. Wagner, S. Calvary and Co., Berlin 1874).

²⁷ Per Kiessling vd. *Iamblichi Chalcidensis ex Coele-Syria De Vita Pythagorica liber*, p. 512 n. 69.

²⁸ Vd. rispettivamente Iamblichus, *On the Pythagorean Life*, p. 109 e Jamblique, *Vie de Pythagore*, p. 139.

²⁹ In questo senso già Giamblico, *La Vita pitagorica*, p. 448 e n. 1 a § 260.

CLAUDIO GIUNTA
SU *HERE* DI PHILIP LARKIN

Una delle poesie più famose di Larkin (e delle più belle: secondo me anzi una delle più belle mai scritte) s'intitola *Le nozze di Pentecoste* e parla di un viaggio in treno dal Nord dell'Inghilterra – da Hull, la città nella quale Larkin ha vissuto dal 1955 alla morte, trent'anni più tardi – a Londra. Un po' meno famosa è un'altra sua poesia che invece racconta un viaggio nella direzione opposta, da sud verso nord, anzi più precisamente verso nord-est, dove appunto si trova Hull: sulla stessa linea di Liverpool, Manchester e Leeds, ma un po' più a oriente, sulle sponde del Mare del Nord che guardano verso la Danimarca. S'intitola *Here*.

Hull era lontanissima da tutto, negli anni di Larkin (1922-1985), con i treni lenti dell'epoca e nessun aeroporto, e lui non la lasciava spesso. Ci era finito quasi per caso, dopo aver vinto un concorso come direttore della biblioteca universitaria. Prima aveva vissuto a Belfast (1950-1955) e prima ancora a Leicester (1946-1950) e Wellington nello Shropshire (1943-1946), sempre lavorando come bibliotecario.¹ A parte i cinque anni a Belfast, siamo sempre nelle pianure dell'Inghilterra settentrionale,

¹ Dati biografici in A. Motion, *Philip Larkin. A Writer's Life*, Faber & Faber, London 1993 e J. Booth, *Philip Larkin. Life, Art and Love*, Bloomsbury, London 2015.

in quell'arcipelago di case e fabbriche che prima della guerra Orwell aveva raccontato nella *Strada di Wigan Pier*; poco più a sud c'è Coventry, dove Larkin era nato e dove aveva vissuto sino ai diciott'anni, prima di andare a studiare Letteratura inglese a Oxford.

Dopo Oxford avrebbe sicuramente potuto aspirare a carriere più brillanti di quella del bibliotecario. Ma a leggere, oltre che le sue poesie, i volumi del suo epistolario si riceve l'impressione di una vita vissuta non certo a caso ma, se così si può dire, lungo la linea di minore resistenza, e senza altro vero interesse e vera ambizione che non fosse la letteratura, la letteratura come attività solitaria, in un vuoto rotto soltanto dalla conversazione epistolare con pochi amici lontani, i rapporti con la società delle lettere (editori, quotidiani e periodici, colleghi scrittori) ridotti al minimo.

Here (qui a p. 220), che apre la terza raccolta di Larkin intitolata – come la bellissima poesia che ho menzionato – *Le nozze di Pentecoste*, è dunque una poesia sul ritorno a casa; a casa, non in famiglia, perché Larkin ha sempre vissuto da solo.

La raccolta *Le nozze di Pentecoste* è del 1964; *Here* è stata scritta nell'autunno del 1961, quando Larkin non aveva ancora quarant'anni. Mentre ci lavora, in una lettera all'amica-compagna Monica Jones la descrive come «a pointless shapeless thing about Hull»,² ma è da tenere presente che questo genere di *understatement* o peggio, di propensione a trovarsi sempre difettoso, inadeguato – con una parte di sincerità e una parte cospicua di posa – era tipico di lui. Il dattiloscritto che manda al «New Statesman» s'intitola *Withdrawing Room* (lo stesso di *drawing room*, 'soggiorno, salotto', ma più antiquato, e con l'idea che è contenuta nel verbo *withdraw*, di uno spazio separato, segregato rispetto all'ambiente circostante); ma poi già quando esce in rivista il titolo diventa *Here*.

² Lettera a Monica Jones dell'11 settembre 1961, cit. in A. Burnett (ed.), *The Complete Poems of Philip Larkin*, Faber & Faber, London 2012, p. 391.

Nelle sue lettere ai familiari e agli amici Larkin dice spesso cose poco gentili su Hull e sulla regione circostante: «Vorrei poter pensare ad una cosa carina da dirvi su Hull, una sola» (a Ansell e Judy Egerton, 26 luglio 1955). È piccola, provinciale, sperduta sulle sponde del Mare del Nord: «In questo momento sono il bibliotecario dell'istituzione menzionata in cima a questo foglio, e vivo una vita solitaria nell'East Riding, che come lei sa o non sa è un remoto triangolino dello Yorkshire, sulla strada per il nulla» (a Donald Hall, 9 giugno 1956). Le industrie e i commerci (Hull era ed è uno dei più grandi porti del Regno Unito) sembrano aver guastato il carattere degli abitanti: «Hull è come il fondale per un balletto sul tema 'Come l'industrialismo distrugge la naturale bontà degli esseri umani', un gigantesco balletto di sinistra» (a Robert Conquest, 5 gennaio 1957). Tutto puzza di pesce, anche la fuliggine: «Sono arrivato alla conclusione che il peculiare orrore di Hull consiste nel fatto che la fuliggine – e ce n'è un mucchio, che vola di qua e di là, PUZZA DI PESCE. Qualsiasi superficie, anche dipinta di fresco, lascia un orribile odore di aringa affumicata sulle mani» (a Judy Egerton, 9 novembre 1956). E le cose vanno peggio d'inverno: «Il mio fumosissimo camino funziona, ma non riesco a scaldarmi. Ha nevicato tutto il giorno e fa freddissimo. Che posto per costruirci una città!» (a Judy Egerton, 10 febbraio 1956).³

Sono però tutti giudizi o sfoghi che risalgono alla seconda metà degli anni Cinquanta, anni di ambientamento in una città certamente più provinciale della Belfast in cui Larkin era vissuto sino al 1955, e ovviamente meno colta e stimolante di Oxford. E Larkin era ancora giovane. Appena arrivato scrive alla madre: «Devo fare qualcosa per stare un po' meglio, anche se non credo che mi sentirò mai a mio agio come a Belfast». ⁴ Ma è appunto una reazione comprensibile, anche ovvia quando si inizia una

³ Le citazioni sono tratte da A. Thwaite (ed.), *Selected Letters of Philip Larkin, 1940-1985*, Faber & Faber, London 1993. Tutte le traduzioni da Larkin in queste pagine – traduzioni di mero servizio – sono mie.

⁴ P. Larkin, *Letters Home 1936-1977*, ed. by J. Booth, Faber & Faber, London 2018, p. 246 (25 aprile 1955).

HERE

Swerving east, from rich industrial shadows
 And traffic all night north; swerving through fields
 Too thin and thistle to be called meadows,
 And now and then a harsh-named halt, that shields
 Workmen at dawn; swerving to solitude
 Of skies and scarecrows, haystacks, hares and pheasants,
 And the widening river's slow presence,
 The piled gold clouds, the shining gull-marked mud,

Gathers to the surprise of a large town:
 Here domes and statues, spires and cranes cluster
 Beside grain-scattered streets, barge-crowded water,
 And residents from raw estates, brought down
 The dead straight miles by stealing flat-faced trolleys,
 Push through plate-glass swing doors to their desires –
 Cheap suits, red kitchen-ware, sharp shoes, iced lollies,
 Electric mixers, toasters, washers, driers –

A cut-price crowd, urban yet simple, dwelling
 Where only salesmen and relations come
 Within a terminate and fishy-smelling
 Pastoral of ships up streets, the slave museum,
 Tattoo-shops, consulates, grim head-scarfed wives;
 And out beyond its mortgaged half-built edges
 Fast-shadowed wheat-fields, running high as hedges,
 Isolate villages, where removed lives

Loneliness clarifies. Here silence stands
 Like heat. Here leaves unnoticed thicken,
 Hidden weeds flower, neglected waters quicken,
 Luminously-peopled air ascends;
 And past the poppies bluish neutral distance
 Ends the land suddenly beyond a beach
 Of shapes and shingle. Here is unfenced existence:
 Facing the sun, untalkative, out of reach.

nuova vita in un posto nuovo e non si ha, come lui non aveva, una speciale propensione all'avventura. La stanza ammobiliata che trova a Cottingham un po' fuori città, è scomoda e insopportabilmente rumorosa, il mercato immobiliare poco promettente, i locatari (le locatarie, più che altro) molesti, l'intera faccenda del cercare casa un tormento: «Temo di non essere un buon cercatore

QUI

Deviare verso est, dalle ricche ombre industriali
 e dal traffico diretto tutta la notte verso nord; deviare attraverso campi
 troppo magri e spinosi per chiamarli prati,
 e ogni tanto una fermata dal nome aspro, dove si riparano
 gli operai all'alba; deviare verso una solitudine
 di cieli e spaventapasseri, covoni, lepri e fagiani,
 e la lenta presenza del fiume che si allarga,
 le nuvole in cumuli dorati, il fango scintillante segnato dai gabbiani,

e poi ecco la sorpresa di una grande città:
 qui cupole e statue, guglie e gru si affollano
 accanto a strade sparse di granaglie, acqua gremita di chiatte,
 e gente che viene da rozzi territori, portata sin qui
 su lunghi rettilinei da filobus furtivi con il muso piatto,
 spinge le porte di vetro inseguendo i suoi desideri –
 abiti da poco prezzo, stoviglie rosse, scarpe a punta, ghiaccioli,
 frullini elettrici, tostapane, lavatrici, asciugatrici –

Una folla da ribassi, urbana ma semplice, che viene da luoghi
 raggiunti soltanto da piazzisti e parenti,
 dentro una pastorale di barche che costellano le strade,
 odorose di pesce, il museo degli schiavi,
 botteghe per tatuaggi, consolati, truci mogli col fazzoletto in testa;
 e laggiù, oltre edifici comprati col mutuo e costruiti a metà,
 campi di grano dall'ombra veloce, alti come siepi,
 villaggi isolati, dove vite remote

sono rese più chiare dalla solitudine. Qui il silenzio è
 come calore. Qui le foglie inosservate si addensano,
 erbacce nascoste fioriscono, acque dimenticate prendono lo slancio,
 e sale nel cielo un'aria popolata di luce;
 e al di là della neutra bluastra distanza dei papaveri
 la terra finisce improvvisamente oltre una spiaggia
 di forme e ciottoli. Qui l'esistenza non conosce recinti:
 in faccia al sole, muta, irraggiungibile.

di case», scrive a Monica Jones: «l'orribile impermanenza della vita mi travolge, e io mi sento miserabile, e sto zitto, e vorrei andarmene e seppellirmi la testa da qualche parte».⁵

⁵ P. Larkin, *Letters to Monica*, ed. by A. Thwaite, Faber & Faber, London 2011, p. 154 (27 aprile 1955).

Poi negli anni – per rassegnazione, abitudine, congenialità del luogo al suo carattere – il giudizio si addolcisce. Nel documentario che la BBC gli dedica nel 1981 dice che al suo arrivo aveva trovato Hull «un posto affascinante [*exciting*], ed è ancora così, in un certo senso. È un angolino di Inghilterra, un po' fuori mano [...]. I posti solitari per me sono sempre posti affascinanti». Lo attraevano i luoghi isolati, appartati rispetto alle strade maestre. Durante le vacanze non usciva mai dal Regno Unito, e spesso passava qualche giorno con Monica Jones o con la madre in punti della costa britannica ancora più sperduti di Hull: «Quando si alza la nebbia», scrive da Mallaig, nord-ovest della Scozia, davanti alle Ebridi, «posso vedere tutte queste isole dallo studiolo e dalla mia camera da letto. Certo, è un luogo desolato, e certo il clima è umido, ma mi ci trovo davvero bene».⁶

Here nasce, almeno a dar retta alle dichiarazioni di Larkin, da un sentimento simile a quello che ispira questo elogio della desolazione a Mallaig: «L'ho pensata come una celebrazione di qui, Hull. È una zona affascinante, diversa da tutte le altre. Così affollata, ma anche così solitaria».⁷ Lo *swerving* verso est con cui si apre il testo era quello che il treno – lo Yorkshire Pullman che copriva la tratta Londra-York – faceva andando da Doncaster, stazione di cambio per i treni provenienti da Londra, a Hull: «Pensavo a un viaggio che ho fatto più volte: partenza da Londra, King's Cross con lo Yorkshire Pullman delle 17:20, cambio a Doncaster [...] alle 20, su un piccolo treno che arrivava a Hull intorno alle 21 [...]. In una sera d'estate era un viaggio molto piacevole. Il *traffic all night north* lo si vedeva dal treno sull'autostrada M1, per lo più camion che immaginavo avrebbero continuato verso nord tutta la notte, fino a Edimburgo o Carlisle, o posti così».⁸

⁶ Lettera a Patsy Strang dal West Hingland Hotel, Mallaig, Inverness-shire, 22 luglio 1953, in *Selected Letters of Philip Larkin*, p. 205.

⁷ P. Larkin, *Further Requirements*, ed. by A. Thwaite, Faber & Faber, London 2001, p. 59.

⁸ Lettera a Laurence Perrine, 11 febbraio 1980, cit. in *The Complete Poems of Philip Larkin*, pp. 392-393.

Il viaggio attraverso l'Inghilterra, le aree industriali che si alternano a pezzi di campagna ormai snaturata, colonizzata dall'uomo, poi l'arrivo a Hull, descritta – lo sguardo è sempre quello del passeggero del treno che entra in città – come una specie di avamposto del vecchio West, un'ultima guarnigione prima delle terre inesplorate. E l'ultima strofa porta infatti il lettore *out beyond* le case semicostituite e i campi di grano: «sulla costa che guarda verso la Scandinavia al di là di Hull c'è la pianura di Holderness, sempre più solitaria, e più in là ancora gli uccelli e le luci di Spurn Head, e poi il mare [...], e questo dà a Hull l'aria di avere la faccia per metà girata verso la distanza e il silenzio, e ciò che si trova al di là di essi».⁹ *Facing the sun, untalkative, out of reach*, suona appunto lo splendido verso finale.

Non l'io che contempla immobile il paesaggio, dunque, come nell'*Infinito* di Leopardi, ma un io in movimento. È questa una situazione che si presenta più volte, negli scritti di Larkin. *Le nozze di Pentecoste*, come *Here*, è il racconto di un viaggio in treno, e la descrizione di un pezzo di Inghilterra contemplato dal finestrino del treno. Ma questa specie di costante immaginativa affiora pre-stissimo, già nei due romanzi giovanili. Il primo, *Jill*, comincia con il protagonista John Kemp che va in treno dal Lancashire, dove è nato, a Oxford, dove frequenterà l'università grazie a una borsa di studio:

Il treno sferragliò accanto a ponti di ferro, campi di cavoli e una fabbrica su cui campeggiavano enormi lettere bianche che [John] non si curò di leggere; il fumo sporcava il cielo; il treno oscillò violentemente sugli scambi dei binari. Una cabina di manovra. Il treno sembrò accelerare, mentre si dirigeva verso la stazione percorrendo una lunga curva in mezzo ai vagoni, tra i quali John ne notò uno che veniva dalle sue parti.¹⁰

⁹ P. Larkin, *A Place to Write* (1982), cit. in *The Complete Poems of Philip Larkin*, p. 392.

¹⁰ P. Larkin, *Jill*, Faber & Faber, London 2005, pp. 3-4.

Invece il personaggio di Jill, nel romanzo epistolare abbozzato da John, guarda dal finestrino dell'autobus e osserva la campagna innevata:

Dal finestrino Jill non vedeva altro che i campi ghiacciati tagliati dalla strada, il groviglio dei fossi, le macchie di neve [...]. Passarono davanti a fienili coperti da manifesti di case d'asta mezzo strappati, un cartello stradale che indicava una sola direzione, un aratro parcheggiato dietro una siepe.¹¹

Nel secondo romanzo di Larkin, *A Girl in Winter*, anche Katherine guarda dall'autobus il paesaggio invernale, ma in questo caso si tratta della strada di una città, e il campionario di oggetti che colpiscono la sua attenzione appartiene a quello stesso grigio universo piccolo-borghese che in *Here* Larkin sintetizza nella formula «a cut-price crowd» (con in più, però, introdotta di passaggio nell'ultima parte del brano, la traccia dei bombardamenti tedeschi):

[Katherine guardò la strada dal finestrino dell'autobus] e vide un negozio di vestiti a buon mercato in cui una ragazza dalle caviglie scoperte stava sistemando la foto di un modello alla moda; poi un negozio di stoffe con una vecchia, solenne facciata; una latteria dai vetri oscurati, con la porta semiaperta e nessun cliente seduto sopra gli alti sgabelli; la vetrina di un banco dei pegni affollata di vecchie monete, camicie, un teodolite, padelle e un'arpa; la porta di un pub con il bancone di ottone lucido, che stava aprendo proprio in quel momento; il lampo improvviso di alte pareti tappezzate e un cumulo di mattoni incrostati dal gelo, nel punto in cui una casa era stata distrutta.¹²

Larkin aveva considerazione e affetto per questo genere di ambiente e di stile di vita. In generale, aveva molto rispetto per le persone normali che conducono esistenze normali in posti non particolarmente accoglienti, cioè per l'Inghilterra provinciale nella quale dopotutto era nato e aveva vissuto buona parte della sua vita. Per essere, cioè passare per essere, un misan-

¹¹ Ivi, p. 119.

¹² P. Larkin, *A Girl in Winter*, Faber & Faber, London 1975, p. 30.

tropo, la sua poesia è sorprendentemente piena delle vite degli altri, osservati mentre si dedicano a occupazioni ordinarie, gente comune guardata non con l'angoscia del reazionario o la condescendenza dell'intellettuale progressista assetato di 'natura', ma con un senso di autentica condivisione. La «cut-price crowd, urban but simple» di *Here* è sorella di tutta una serie di comparse prese dalla vita che punteggiano la trama delle sue poesie: i viaggiatori di commercio «che sono tornati a Leeds» di *Venerdì notte al Royal Station Hotel*; gli innocenti sudditi britannici che si mettono in fila ordinatamente per andare in guerra fissati per sempre in una foto in *MCMXIV*; i bagnanti sulla spiaggia di *Al mare*; le coppie di sposi novelli che salgono sul treno per Londra nelle *Nozze di Pentecoste* – tutto un popolo di persone semplici con bisogni e ambizioni semplici che vive nella periferia della nazione, che tiene duro in posti inospitali come lo Yorkshire orientale.

Per questo aspetto, solo per questo, la poesia gemella di *Here* è quella che racconta la fiera di un sabato di fine estate (*Show Saturday*), con il suo traffico di automobili e camioncini, gli stand che vendono tessuti e bigiotteria, il mercato degli animali e dei prodotti agricoli, gli incontri di lotta, i bambini che corrono e poi il tramonto e il ritorno a casa (vv. 42-48):

The car park has thinned. They're loading jumps on a truck.
 Back now to private addresses, gates and lamps
 In high stone one-street villages, empty at dusk,
 And side roads of small towns (sports finals stuck
 In front doors, allotments reaching down to the railway);
 Back now to autumn, leaving the ended husk
 Of summer that brought them here for Show Saturday.

* * *

Il parcheggio si è svuotato. Caricano i tappeti elastici sul rimorchio.
 Ecco che si torna a casa, ai cancelli e ai lampioni
 nei villaggi di pietra con una strada sola, vuoti al crepuscolo,
 alle strade secondarie delle piccole città (i risultati delle partite appesi
 alla porta d'ingresso, lotti di terreno che scendono fino alla ferrovia);
 Ecco che si torna all'autunno, gettando via la buccia dell'estate
 che li ha portati qui per la Fiera del sabato –

Come in *Here*, come nei panorami visti dal finestrino in *A Girl in Winter* o nelle *Nozze di Pentecoste*, a occupare la scena qui è il popolo britannico minuto, quello che Larkin sperava che un giorno lo avrebbe letto nei pub, ricambiando il suo affetto (e così è stato). Qualche anno prima, il suo coetaneo Pasolini, un uomo sotto mille aspetti diverso da lui, aveva descritto il popolo di Roma con lo stesso amore e secondo un punto di vista analogo (il tramonto, il rientro della gente dal lavoro), salvo che nell'analogia salta all'occhio il diverso atteggiamento dell'io che guarda – Larkin guarda e basta, Pasolini non solo è coinvolto nella scena ma il significato della scena è tutto misurato sulla propria esperienza, sul proprio ritorno a casa:

Uomini e ragazzi se ne tornano a casa
 – sotto festoni di luci ormai sole –
 verso i loro vicoli, che intasano
 buio e immondizia, con quel passo blando
 da cui più l'anima era invasa
 quando veramente amavo, quando
 veramente volevo capire.
 E, come allora, scompaiono cantando.¹³

Però ogni tanto in Larkin si sorprende l'attrazione per un ordine sociale ancora più primitivo. Quest'uomo così gentile, e così devoto ai valori della civiltà (l'ordine, le virtù civiche, la monarchia, l'esercito, le università e le biblioteche ben organizzate), ogni tanto sembra tentato da un isolamento ancora più perfetto di quello di cui godeva e soffriva a Hull: come se la rarefazione degli esseri umani e dei rapporti potesse condurre a una più nitida visione della vita (ecco una tentazione, un dubbio che al suo coetaneo Pasolini non sembra essere mai venuto). È probabile che nessuna sua poesia esprima quest'impulso meglio di *Wants* ('Desideri'):

¹³ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, pp. 835-836.

Beyond all this, the wish to be alone
 However the sky grows dark with invitation cards
 However we follow the printed directions of sex
 However the family is photographed under the flagstaff
 Beyond all this, the wish to be alone.

Beneath it all, desire of oblivion runs:
 Despite the artful tensions of the calendar,
 The life insurance, the tabled fertility rites
 The costly aversion of the eyes from death –
 Beneath it all, desire of oblivion runs.

* * *

Al di là di tutto questo, il bisogno di essere soli
 Anche se il cielo è oscurato dai biglietti d'invito
 Anche se seguiamo alla lettera le istruzioni per il sesso
 Anche se la famiglia si fa fotografare sotto la bandiera
 Al di là di tutto questo, il bisogno di essere soli.

Al di sotto di tutto, corre il desiderio dell'oblio:
 Malgrado le artificiose tensioni del calendario,
 L'assicurazione sulla vita, le tabelle coi riti di fertilità
 Gli occhi che a caro prezzo si distolgono dalla morte –
 Al di sotto di tutto, corre il desiderio dell'oblio.

I desideri della prima strofa alludono a una sorta di astensione dalla vita che si trascorre in mezzo agli altri, con gli inviti, le relazioni sentimentali e sessuali, la famiglia: nessuna compagnia è migliore della solitudine. I desideri della seconda strofa accennano a un'opzione più radicale: non solitudine ma oblio, abolizione di sé e del proprio ricordo. Gli altri esseri umani non sono più neppure all'orizzonte, e l'io progetta di emanciparsi dal tempo (le «tensioni del calendario»), dal sesso («le tabelle coi riti di fertilità»), dall'inutile affaccendarsi che ci aiuta a dimenticare la nostra mortalità («Gli occhi che a caro prezzo si distolgono dalla morte»). Per una parte, dunque, *Here* assomiglia a una poesia come *Show Saturday*: è il ritratto affettuoso e solo un po' amaro della provincia inglese *on display*: affettuoso, perché è il mondo nel quale il poeta ha scelto di vivere; amaro, perché è un mondo minuscolo e fragile, minacciato dal progresso. Ma nel finale *Here* devia (*swerve*, sì) verso il tema e il sentimento che ha ispirato

Wants: la solitudine, l'oblio, il desiderio di ritrarsi dalla molteplicità degli oggetti e delle esperienze, di guardare il mondo da fuori; e di starne fuori, anche: «... where removed lives // Loneliness clarifies».

C'è stato un tempo in cui questo atteggiamento di astensione nei confronti del mondo era visto come la vocazione dei saggi. Nel secondo libro del *De vita solitaria*, Petrarca fa una lunga rassegna dei grandi spiriti dell'antichità che hanno voltato le spalle alla società e si sono ritirati in qualche plaga deserta (i santi cristiani) o in qualche amena tenuta di campagna, o per lo meno in una stanza appartata della casa, a meditare (i filosofi greci, e poi Cicerone, Seneca). Oggi invece questo genere di astensione è visto piuttosto come una bizzarria del carattere, un indizio di misantropia. Lo stigma della colpa – che una volta, neanche troppo tempo fa, colpiva l'uomo che disperdeva la sua vita nella continua conversazione con gli altri (ricordate la poesiola-manifesto di Kavafis? «E se non puoi la vita che desideri...») – oggi colpisce chi dagli altri si separa, chi con gli altri evita di conversare. Parfrasando Aristotele, l'uomo solo era simile a un dio prima della modernità, ma è simile a un mostro se si segue la tavola dei valori contemporanei.

I solitari di una volta cercavano la solitudine per amore della sapienza, oppure di Dio, era un modo per vivere la vita in maniera più piena e più autentica: che il mondo lo patissero i poveri di spirito! Oggi quel genere di saggezza è meno facile da trovare in se stessi e, se lo si trova, è meno facile da difendere con argomenti sensati: perché la società degli uomini è piena di cose interessanti, e ritrarsi dal mondo, più che una prova di autonomia e di maturità, può assomigliare a una resa. Perciò è raro che i solitari di oggi siano di buon umore com'era (o come si descriveva) Petrarca nel *De vita solitaria*; ed è raro che non meritino la loro fama di *curmudgeon*. Del resto, è chiaro che a un certo punto della sua vita Larkin ha cercato non solamente la solitudine ma l'oblio: «Vorrei», scrive al suo redattore presso Faber & Faber, Charles Monteith, «cambiare il mio indirizzo nel *Who's Who* da

“c/o The University of Hull” a “c/o Faber & Faber Ltd., 3 Queen Square, London, WC1N 3AU”: spero che possiate accettare la cosa. Il mio scopo è rendere ancora più difficile alla gente raggiungermi». ¹⁴

Negli anni, l'insofferenza che aveva sempre avuto per le chiacchiere, specie le chiacchiere sulla letteratura, compresa la sua, si è fatta più forte, di pari passo con la sensazione di essere ormai un ex poeta, abbandonato dalla musa. Di che cosa avrebbe dovuto parlare con degli sconosciuti? Dall'altra parte, è anche vero che scrivendo a Kingsley Amis, o parlando di lui con Monica, confessa talvolta di invidiare all'amico il denaro, il successo, la casa, i figli, e insomma la vita intera trascorsa non in una remota cittadina dello Yorkshire ma a Londra o in giro per il mondo, nel cuore delle cose. Così suona per esempio uno dei tanti sfoghi sulla sua inerte senescenza a Hull: «Domani la mia vita tocca un culmine di eccitazione: vado a tagliarmi i capelli, se la mia vecchia auto è disposta a lasciare il garage. Che vita. Abbi cura di te». ¹⁵

La solitudine era insomma un destino, ma non sempre un destino benedetto, e soprattutto nelle lettere degli ultimi anni affiora spesso il dubbio che non sia stato un buon investimento, che bisognava vivere in un altro modo. Come? Dove? Non gli mancarono le occasioni di tornare a Oxford (nel 1973 Auden suggerì il suo nome per la cattedra di Poesia); e non gli sarebbe stato difficile fare una qualsiasi carriera a Londra. Ma non si mosse da Hull. Come disse a Auden incontrandolo a Londra durante una serata da Faber & Faber, pensava che non sarebbe stato più infelice lì che in qualsiasi altro posto. Auden rispose ammonendolo col dito: «Naughty, naughty!».

Nel *De vita solitaria* Petrarca descrive in maniera molto vivida la giornata dell'uomo indaffarato, piena di ansie e fastidi, mettendole accanto, e benedicendo, la giornata dell'uomo *otiosus* che ha

¹⁴ Lettera del 26 maggio 1977, in *Selected Letters of Philip Larkin*, p. 566.

¹⁵ Lettera a Colin Gunner, 1° aprile 1981, in *Selected Letters of Philip Larkin*, p. 647.

scelto una solitudine fatta di studio, contemplazione, preghiera. È una giornata, quella dell'*otiosus*, che inizia prima ancora del sorgere del sole, com'era consuetudine a quell'epoca, e il lettore odierno non fa fatica a credere che quella effettivamente dovesse essere la routine di Petrarca; una routine, si capisce, garantita, dai proventi dei suoi benefici ecclesiastici, che gli consentivano di non lavorare:

Si alza l'uomo solitario e tranquillo, sereno, ristorato da un conveniente riposo, dopo aver non interrotto, ma terminato il suo breve sonno, e destato talvolta dal canto del notturno usignolo. Appena sceso dolcemente dal letto e scosso il torpore, incomincia a cantare nelle ore di riposo, e prega il portiere delle sue labbra di aprirle devotamente alle lodi mattutine che stanno per uscirne; invoca in suo aiuto il signore del suo cuore e, non fidandosi affatto delle sue forze, conscio e timoroso dei pericoli che lo sovrastano, lo scongiura di affrettarsi [...]. Guardando poi il cielo e le stelle, e sospirando con tutta l'anima al signore Dio suo che ha lì sua dimora, e dal luogo del suo esilio pensando alla patria, si dedica subito a qualche bella e piacevole lettura; e così, nutritosi di cibi deliziosi, attende con una grande pace nell'anima la prima luce che sta per venire.¹⁶

Questa è l'aurora del credente solitario, di un autentico credente come Petrarca, un credente benestante che è padrone di una piccola tenuta a Valchiusa, nel Sud della Francia. L'aurora dell'ateo – e di un ateo ossessionato dall'idea della morte: non tutti gli atei lo sono – è molto diversa, come sanno i lettori di Larkin, che la descrive in una delle sue ultime poesie pubblicate in vita, una delle più celebri, *Aubade*, la poesia che rovinò a molti britannici il Natale del 1977 (uscì sul «Times Literary Supplement» il 23 dicembre):

¹⁶ F. Petrarca, *La vita solitaria*, in Id., *Prose*, Ricciardi, Milano - Napoli 1955, p. 303 (trad. di A. Bufano).

Slowly light strengthens, and the room takes shape.
 It stands plain as a wardrobe, what we know,
 Have always known, know that we can't escape,
 Yet can't accept.

* * *

A poco a poco la luce si rafforza, la stanza prende forma.
 È lì, nitido come quell'armadio, ciò che sappiamo,
 che abbiamo saputo sempre, e sappiamo che non potremo evitarlo,
 ma accettarlo non possiamo.

Altro che usignoli. All'aurora, l'ateo guarda la finestra che a poco a poco s'illumina e pensa alla morte, a come non sia possibile né fuggirla né accettarla. «Prendi il "TLS" del 23 dicembre», scrive Larkin all'amico B.C. Bloomfield, «per una vera iniezione di gioia natalizia da parte del tuo affezionatissimo!».¹⁷

E c'è un'altra cosa.

Girare le spalle al mondo è un gesto che ha un significato quando si è giovani e in salute, cioè quando si hanno altre opportunità, altre strade davanti a sé e si sceglie quella, e un altro quando si è maturi o anziani, e le opportunità sono esaurite. I giovani solitari sono spesso interessanti e possono anche essere eroici, incautamente eroici come quel ventenne, Christopher McCandless raccontato da Jon Krakauer in *Into the Wild*, che ha detto addio alla civiltà ed è andato a perdersi e a morire in Alaska.

Ma da vecchi? L'elogio della solitudine regge ancora, ha ancora senso quando quasi tutta la vita è alle spalle, e il passare del tempo porta con sé non nuove speranze ma rimorsi e rimpianti, e il presentimento della morte?

È il tema di una delle poesie più originali, anzi più francamente bizzarre di Larkin, e amara e divertente assieme, scritta un po' prima dei cinquant'anni sempre nella trincea di Hull:

¹⁷ Lettera del 6 dicembre 1977, cit. in *The Complete Poems of Philip Larkin*, p. 495.

VERS DE SOCIÉTÉ

*My wife and I have asked a crowd of craps
To come and waste their time and ours: perhaps
You'd care to join us? In a pig's arse, friend.
Day comes to an end.
The gas fire breathes, the trees are darkly swayed.
And so Dear Warlock-Williams: I'm afraid—*

Funny how hard it is to be alone.
I could spend half my evenings, if I wanted,
Holding a glass of washing sherry, canted
Over to catch the drivel of some bitch
Who's read nothing but *Which*;
Just think of all the spare time that has flown

Straight into nothingness by being filled
With forks and faces, rather than repaid
Under a lamp, hearing the noise of wind,
And looking out to see the moon thinned
To an air-sharpened blade.
A life, and yet how sternly it's instilled

All solitude is selfish. No one now
Believes the hermit with his gown and dish
Talking to God (who's gone too); the big wish
Is to have people nice to you, which means
Doing it back somehow.
Virtue is social. Are, then, these routines

Playing at goodness, like going to church?
Something that bores us, something we don't do well
(Asking that ass about his fool research)
But try to feel, because, however crudely,
It shows us what should be?
Too subtle, that. Too decent, too. Oh hell,

Only the young can be alone freely.
The time is shorter now for company,
And sitting by a lamp more often brings
Not peace, but other things.
Beyond the light stand failure and remorse
Whispering *Dear Warlock-Williams: Why, of course —*

VERS DE SOCIÉTÉ

Mia moglie e io abbiamo chiesto a quattro stronzi di venire a perdere il loro tempo e il nostro: vorresti unirti a noi? Col cazzo, amico mio.

Il giorno sta per finire.

La stufa a gas soffia, gli alberi fremono nel buio.

E dunque, *Caro Warlock-Williams: temo che...*

Strano: com'è difficile stare da soli.

Se volessi potrei passare metà delle mie serate con in mano un bicchiere di sherry annacquato, chino a sentire le idiozie di qualche stronza che non legge niente all'infuori di *Which*; pensa solo a tutto il tempo che è volato via

dritto nel nulla perché lo si è riempito di forchette e facce, anziché trascorrerlo al riparo di un lume, ascoltando il rumore del vento, e guardando fuori per vedere la luna sottile come una lama affilata dall'aria.

Una vita, eppure quanto severamente ci ammoniscono:

La solitudine è egoismo. Nessuno ormai ha fiducia nell'eremita con la tunica e il piatto che parla con dio (che se n'è andato, anche lui); ciò che vogliamo è che la gente sia buona con noi, il che significa ricambiarla in qualche maniera.

La virtù è sociale. Ma allora queste abitudini non sono

che simulazioni di bontà, come l'andare in chiesa? Qualcosa che ci annoia, qualcosa che non facciamo bene (domandare a quell'idiota della sua stupida ricerca) ma che ci sforziamo di provare perché, per quanto rozzamente, ci mostra come dovrebbero andare le cose? Troppo sottile, tutto questo. Troppo dignitoso, anche. Al diavolo,

la vera libertà appartiene ai giovani.

Il tempo per stare in compagnia si assottiglia, e sedersi accanto al lume il più delle volte non porta pace, ma altre cose.

Ritti dietro la lampada, fallimento e rimorso sussurrano: *Caro Warlock-Williams, ma con piacere...*

Quanto tempo abbiamo sprecato in compagnia di semiconsciuti che non ci avrebbero lasciato alcun ricordo invece di starcene da soli a guardare la luna e ad ascoltare il vento! Pare che una volta, leggendo in pubblico questa poesia, Larkin abbia detto che «nelle intenzioni doveva essere una poesia divertente, e però in effetti è molto seria», ma che l'abbia fatto «with a twinkle in the eye».¹⁸

È celebre l'aneddoto di Kafka, che mentre leggeva il primo capitolo del *Processo* agli amici rideva. Che cosa ci trovasse da ridere, nel *Processo*, non è chiarissimo; ma che questi due scrittori supremamente tragici riuscissero a ridere o almeno a sorridere delle loro invenzioni è il segno di un'affinità spirituale più profonda. Entrambi scapoli, benché tutt'altro che disinteressati al sesso, entrambi senza figli, ritenevano che la vera vita, e il vero sé, potessero fiorire soprattutto nella solitudine. Può darsi che Larkin – il quale alla madre rimasta vedova consiglia di leggere i *Diari* di Kafka¹⁹ – abbia incrociato qualcuno degli aforismi sulla solitudine che quest'ultimo ha disseminato nelle sue pagine, cose come «La mia cella in carcere – la mia fortezza»;²⁰ o come «Ho già pensato più volte che il mio migliore tenore di vita sarebbe quello di stare con l'occorrente per scrivere e una lampada nel locale più interno d'una cantina vasta e chiusa [...]. Chissà quali cose scriverei! Da quali profondità le farei sorgere».²¹ Se lo ha fatto, è legittimo immaginare che abbia compreso, e si sia sentito compreso. E Kafka avrebbe riconosciuto un suo simile nell'uomo che a vent'anni, quando ogni intellettuale s'immagina abitante di un eremo o di un'isola deserta, scrive: «Mi piace stare da solo e

¹⁸ Cfr. la nota al testo di A. Burnett in *The Complete Poems of Philip Larkin*, p. 469.

¹⁹ Cfr. P. Larkin, *Letters Home 1936-1977*, ed. by J. Booth, Faber & Faber, London 2018, p. XXXV.

²⁰ F. Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972 (I Meridiani), p. 817.

²¹ F. Kafka, *Lettere a Felice 1912-1917*, a cura di E. Heller - J. Born, Mondadori, Milano 1972 (I Meridiani), pp. 233-234.

vedere gli altri solo quando mi va [...]. Compagnia: un mucchio di cazzoni che parla di cazzate. Solitudine: stare bene. Non è una scelta che mi faccia venire il mal di testa»;²² e a cinquantasette, quando il fanatismo dei vent'anni è un ricordo lontano, ribadisce: «Trovo l'idea di avere sempre la compagnia di qualcuno piuttosto oppressiva; vedo la vita più come una faccenda di solitudine interrotta dalla compagnia che una faccenda di compagnia interrotta dalla solitudine».²³ Ma nessuno dei due era un asociale; neanche un musone. Anzi, entrambi erano circondati da un buon gruppo di devoti che ne apprezzavano non solo il genio ma anche l'umanità. Tutti e due erano, racconta chi li ha conosciuti, estremamente gentili. E insomma, una volta sottratti a quello che Leopardi ha chiamato il «vizio dell'*absence*», una volta accettato l'invito del caro Warlock-Williams o di uno degli altri *socialites* che aprivano le porte dei loro salotti a Praga o a Hull, si comportavano da adulti educati e interessati, e capitava persino che fossero loro l'anima della festa. Quanto al «twinkle in the eye», cioè all'attitudine a vedere il tragico dell'esistenza senza però che questa consapevolezza ispiri pose sentimentali o retoriche, questa è una bella qualità dello spirito anglosassone che Larkin possedeva in sommo grado, e che affiora anche nelle sue pagine più nere, dando al lettore insieme l'emozione di una verità vista, sì, con straordinaria penetrazione, e però temperata, addolcita dal miele dell'umorismo, che è così raro!

Una delle poesie più disperate di Larkin, e la sua più famosa, è quella che inizia con questi versi (*This Be the Verse*, vv. 1-4):

²² Lettera a James Ballard Sutton del 22 gennaio 1942, cit. in *The Complete Poems of Philip Larkin*, p. 469.

²³ *An Interview with the «Observer»*, in P. Larkin, *Required Writings. Miscellaneous Pieces 1955-1982*, Faber & Faber, London 1983, pp. 47-56, a p. 54.

They fuck you up, your mum and dad.
 They may not mean to, but they do.
 They fill you with the faults they had
 And add some extra, just for you.

* * *

Ti fottono la vita, papà e mamma.
 Non vorrebbero, magari, ma lo fanno.
 Prima ti riempiono con tutti i loro difetti
 poi ne aggiungono altri, solo per te.

Su YouTube, il gruppo *iblam poetry* ha caricato un video nel quale questi versi tremendi, e i successivi, vengono letti da una ragazza, Brett Madden, che *sorride*. È un modo intelligente di leggere questa poesia, un modo che sembra fermare in immagini lo spirito della quartina di Beckett «En face / le pire, / jusqu'à ce / qu'il fasse rire». La vita è una tragedia, ma proprio per questo bisogna avere l'intelligenza di riderne, finché si è in tempo; e naturalmente per ridere servono dei complici e un pubblico – fidanzate, amici, ospiti, anche ospiti un po' molesti come il caro Warlock-Williams. E persino i genitori, in questa deliziosa cartolina postale spedita da Oxford il 26 maggio 1942, quando Larkin aveva vent'anni:

Periodo deprimente, qui, per tante ragioni. Piove a dirotto da diversi giorni. Sensazione di morte. Il saggio per l'università una noia. Lavoro troppo pesante. Vita in decomposizione. Spero che voi due siate più felici.²⁴

Ma sul margine destro in basso ha aggiunto (eccolo, il *twinkle in the eye...*): «PS. I'm not *quite* so gloomy as this may suggest».

²⁴ P. Larkin, *Letters Home*, p. 64.

GIORGIO IERANÒ

«DOMANI APPARIREMO GIUSTI».

APPUNTI PER UNA RILETTURA DEL PERSONAGGIO
DI ODISSEO NELLA TRAGEDIA GRECA

Oltre all'Odisseo epico esiste, com'è noto, anche un Odisseo teatrale. Tralasciando il *Ciclope*, dramma satiresco di Euripide che rielabora in chiave comica l'episodio di Polifemo, e il *Reso*, attribuito a Euripide ma di solito considerato opera di un anonimo autore del IV secolo, le tragedie superstiti del V secolo in cui il re di Itaca appare come personaggio sono tre: l'*Aiace* e il *Filottete* di Sofocle, e l'*Ecuba* di Euripide. In queste opere la figura di Odisseo è stata tradizionalmente letta come una degenerazione rispetto al nobile personaggio dell'epopea. In una delle (poche, in realtà) opere di sintesi sul tema odissiano nella letteratura occidentale, il capitolo dedicato al teatro si intitola semplicemente *The Stage Villain*.¹ «Il ribaldo della scena», insomma: quasi che l'Odisseo teatrale sia una sorta di Iago scespiriano, un mostro di crudeltà o, quantomeno, un politicante cinico e ingannatore. Un giudizio ripetuto anche in tempi più recenti, magari prevedendo un'eccezione solo per l'*Aiace*. Si veda, per esempio, quanto scrive Silvia Montiglio: «In *all* his significant appearances in extant tragedy except in *Ajax* [...] Odysseus is a rogue».²

¹ W.B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Blackwell, Oxford 1963².

² S. Montiglio, *From Villain to Hero. Odysseus in Ancient Thought*, Michigan University Press, Ann Arbor 2011, p. 3. Per una recente e interessante (seb-

Naturalmente, le posizioni degli studiosi sui singoli drammi sono spesso state molto più sfumate.³ Ma, nella sostanza, questa immagine negativa dell'Odisseo teatrale permane e sembra ispirare anche riscritture drammaturgiche recenti. Il teorema sotteso a questa interpretazione tradizionale è che, nel passaggio dall'*epos* al teatro, il personaggio di Odisseo vada perdendo la sua statura eroica e la sua dimensione favolosa e si trasformi, come scriveva Bernard Knox, in «a degenerate descendant of the Homeric hero»,⁴ riducendosi alla misura prosaica di un politicante sofisticato.⁵ La linearità di questo processo è in realtà molto discutibile. La molteplicità della figura di Odisseo è, infatti, radicata da sempre nella letteratura antica, dove una certa antipatia per il re di Itaca serpeggia fin dalle origini. Fin dai tempi dello stesso Omero, Odisseo è anche il grande mentitore, il bugiardo per natura, come gli rimprovera la stessa Atena nel XIII libro dell'*Odissea*, e già in poemi epici come i *Canti Ciprii* (*Argumentum* 5 e 12 e fr. 27 West) o i *Nostoi* (fr. 11 West) egli è il perfido assassino che trama la morte del suo nemico Palamede.

Anche la disputa sulle armi di Achille da cui prende spunto l'*Aiace* di Sofocle è evocata già nell'*Odissea* (11, 541-565). Le

bene sempre incentrata sul paradigma critico del carattere negativo dell'Odisseo teatrale) messa a punto sulla figura di Odisseo nei frammenti tragici cfr. F. Lupi, 'Schegge' di Odisseo. I 'volti' dell'eroe nei frammenti dei drammi odissei di Sofocle, in A. Rodighiero - G. Scavello - A. Maganuco (a cura di), *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2022, pp. 39-60.

³ Non è possibile, in questa sede, ripercorrerle in dettaglio per ciascuno dei tre drammi. Varrebbe la pena, però, di rileggersi almeno le ponderate considerazioni di Albin Lesky, per esempio sul *Filottete*: «Sono in errore quegli studiosi che vedono nel personaggio di Odisseo un mezzo Mefistofele» (A. Lesky, *La poesia tragica dei greci* [1972], il Mulino, Bologna 1996, p. 366).

⁴ B.M.W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Berkeley 1964, p. 124.

⁵ Sull'aspetto 'sofistico' di Odisseo si veda anche N. Worman, *Odysseus Panourgos: The Liar's Style in Tragedy and Oratory*, «Helios», 26 (1999), pp. 35-68.

testimonianze successive descrivono poi variamente i modi in cui Odisseo, tramite la sua furbizia o la sua abilità retorica, riuscì a ottenere quelle armi che spettavano invece ad Aiace, il più valoroso tra gli Achei. In genere, in questa storia, Odisseo non fa una bella figura. Quando, nel 1811, Ugo Foscolo metterà in scena un *Aiace*, molti riconosceranno nel suo Ulisse, ingannatore e perfido, addirittura un ritratto ferocemente critico dell'allora ministro di polizia di Napoleone, Joseph Fouché. Pindaro, in due suoi epinici (*Nemea* 7, 23-30 e *Nemea* 8, 23-32), scritti alcuni anni prima del dramma sofocleo, contrapponeva in modo netto e quasi didascalico la virtù di Aiace alla fellonia di Odisseo.⁶ Viceversa, è proprio nell'*Aiace* di Sofocle che Odisseo riceve la sua riabilitazione. Il re di Itaca si riscatta infatti tramite la compassione che dimostra per il nemico suicida. Quando, nel finale del dramma, i capi degli Achei vogliono rifiutare la sepoltura ad Aiace, colpevole di avere tramato la loro morte, Odisseo si oppone, ricordando, tra l'altro, il rispetto comunque dovuto a un uomo che, prima di essere nemico dei greci e suo personale, era stato un grande guerriero.

Torneremo su questa scena, cruciale per definire l'identità del personaggio di Odisseo sulla scena tragica. Non prima però di averne affrontata un'altra, in cui il comportamento di Odisseo appare, a prima vista, assai meno nobile. Si tratta di una scena dell'*Ecuba* di Euripide, rappresentata intorno al 424 a.C. Troia è appena stata distrutta, Ecuba è prigioniera dei greci. I vincitori vengono a esigere il sangue di sua figlia, Polissena, che dovrà essere sacrificata sulla tomba di Achille, il più grande degli eroi greci caduti a Troia. Lo ha chiesto Achille stesso apparendo come un fantasma. Chi si fa portavoce della richiesta è appunto Odisseo e uno dei passi chiave dell'opera è il conflitto oratorio tra la regina e l'eroe. Ecuba ovviamente non può amare Odisseo, il

⁶ Sul rapporto tra il dramma di Sofocle e le versioni presofoclee si veda ora M. Cannatà Fera, *Pindaro, Nemea*, Mondadori, Milano 2020, p. 493. Aiace è citato anche in *Istmica* 4, 35-36.

guerriero che con lo stratagemma del cavallo di legno ha distrutto la sua città e annientato la sua intera esistenza. Quando, in un'altra tragedia di Euripide, le *Troiane* (415 a.C.), le comunicheranno che il suo destino sarà quello di essere schiava proprio di Odisseo, Ecuba commenterà così: «Mi consegnano a un immondo ingannatore [μυσαρῶ δολίῳ], a un nemico indefesso della giustizia, a un mostro senza legge, che mistifica tutto, che tutto deforma con la sua lingua falsa, che porta il deserto dell'odio dove regna l'amore» (vv. 282-288).⁷

I moderni stanno in genere dalla parte di Ecuba, ritraendo Odisseo come un mostro sanguinario e senza scrupoli. In una messinscena dell'*Ecuba* euripidea di qualche anno fa (2009), Odisseo viene presentato sulla scena vestito da macellaio, con un grembiule macchiato di sangue e un coltellaccio in mano, pronto a sacrificare la vergine Polissena. Il regista, Carlo Cerciello, spiegava così la sua scelta: «Il cinismo di una borghesia volgare e vorace si traveste da ragion di Stato ed emerge tra i grembiuli da macellaio, mentre il dolore disperato e lancinante di Ecuba si schianta e rimbalza sulle gelide pareti della macelleria».⁸ Quest'idea di un Ulisse 'borghese' ha evidentemente alle spalle le riflessioni di T.W. Adorno e M. Horkheimer sull'eroe omerico come prototipo dell'uomo borghese e come alfiere di una 'borghesia illuministica'. Ma, nell'immaginario comune, e in quello di molti registi teatrali, entrano spesso in gioco, magari inconsapevolmente, anche altri Ulisse, diversi da quello greco del V secolo: per esempio l'Ulisse latino, quello di Virgilio o delle *Troiane* di Seneca, oppure l'Ulisse del *Grand Siècle* francese, quando la scena in cui il perfido eroe viene a chiedere a una madre il sacrificio di un figlio o di una figlia diventerà quasi un *topos* drammaturgico. In Francia, tra il 1579 e il 1696, vengono messe in scena ben cinque tragedie sul tema del sacrificio di Po-

⁷ Trad. it. di E. Cetrangolo.

⁸ Nelle note di regia reperibili online all'indirizzo <https://www.ipocriti.com/spettacolo/ecuba/>

lissena e/o di Astianatte, tragedie in cui Ulisse fa spesso la parte del politicante spregiudicato, mentitore e crudele.⁹

È difficile però comprendere l'Odisseo sofocleo ed euripideo prescindendo dalla realtà politica dell'Atene del V secolo. Da un lato, il suo carattere di retore esperto lo porta a incarnare la figura del demagogo: nell'*Ifigenia in Aulide*, rappresentata postuma dopo la morte di Euripide nel 406 a.C., Agamennone e Menelao discorrono dell'assente Odisseo descrivendolo come «uno che è nato furbo e sta sempre dalla parte della massa» (ὄχλος) ed «è divorato dall'ambizione politica» (φιλοτιμία: vv. 526-527). A volte il personaggio di Odisseo è stato letto come l'incarnazione e lo strumento di un'astratta ragion di Stato, magari anche con l'intenzione di riscattarlo dalla sua pessima fama, garantendo alla sua posizione uno status superiore a quello di un semplice intrigante. Si è argomentato che, attraverso Odisseo, parlerebbe la legge della politica, che può essere implacabile ma non risponde comunque a un'angusta visione egoistica. Tutto questo è stato sostenuto, anche di recente, con molta finezza¹⁰ ed è senz'altro vero. Anche nella *Repubblica* di Platone (459c-d), del resto, si ammette per i governanti il diritto di ricorrere a menzogne e inganni (ψεῦδος e ἀπάτη) nell'interesse dei governati.

Però l'Odisseo teatrale, o almeno quello di Euripide, ci appare soprattutto come un personaggio che fa riferimento non a una generica ragion di Stato ma a precisi valori ideologici e politici dell'Atene del V secolo. È così anche quando Menelao e Agamennone gli cuciono addosso i panni del demagogo, con un linguaggio (*ochlos*, *philotimia*) che è quello di due aristocratici indignati verso uno del loro ceto che si dedica a compiacere le masse (ma che è poi esattamente quello che anche Menelao e

⁹ T. Karsenti, *Faut-il sacrifier Polyxène? Une dispute topique dans la tragédie française (1579-1696)*, in J.-M. Hostiou - S. Vasset (éds.), *Scènes de dispute*, «Arrêt sur scène», 3 (2014), pp. 11-23.

¹⁰ Cfr., per esempio, O. Imperio, *Odisseo e la Ragion di Stato: l'Aiace e il Filottete di Sofocle*, in S. Castellaneta - F.S. Minervini (a cura di), *La ragion di Stato a teatro*, Lisi, Taranto 2005, pp. 229-258.

Agamennone fanno nell'*Ifigenia in Aulide*, decidendo di sacrificare Ifigenia pur di non perdere il favore popolare). E, anche nel caso dell'*Ecuba*, Odisseo non è solo lo strumento di un'astratta logica del potere ma il portavoce di un discorso civico radicato nella retorica pubblica della seconda metà del V secolo.¹¹

Nella tragedia, come si diceva, Odisseo viene a chiedere il sacrificio di Polissena sulla tomba di Achille, caduto in battaglia. Negli anni in cui l'*Ecuba* veniva rappresentata, Atene era in guerra con Sparta e i caduti venivano celebrati periodicamente con cerimonie funebri collettive di cui ci è rimasta la testimonianza più alta nel famoso *Epitafio pericleo* (Tucidide 2, 34-46), pronunciato appunto durante una di queste commemorazioni pubbliche. Rendere onore ai cittadini caduti per la patria era essenziale per garantire la sicurezza e la sopravvivenza della *polis*. Ed è appunto a questo dato concreto e preciso della vita civica di Atene, e non a un'astratta ragion di Stato, che fa riferimento Odisseo nell'*Ecuba* (vv. 306-316): «È grave l'errore in cui cadono molte città di non onorare i coraggiosi più dei codardi. Achille, per noi, merita onore, donna, perché è caduto gloriosamente per la nostra terra. Da vivo, gli eravamo amici: se cambiassimo ora che è morto non sarebbe vergogna? E ancora: se ci sarà da raccogliere di nuovo un esercito e muovere guerra cosa si potrà raccontare? Ci batteremo o cercheremo di salvare la pelle, visto che si nega il dovuto riconoscimento ai caduti?». ¹² Alcuni temi del discorso di Odisseo appartengono al repertorio dei *logoi epitaphioi* ateniesi. Per esempio, l'invito a non cedere alla φιλοψυχία, a non amare troppo la vita e anzi a essere pronti a sacrificarla in battaglia (vv. 315-316: πότερα μαχούμεθ' ἢ φιλοψυχήσομεν, / τὸν καθανόνθ' ὀρώντες οὐ τιμώμενον): un motivo che si ritrova negli *epitaphioi* tramandati tra le orazioni

¹¹ Rispetto alle interessanti ma più generiche osservazioni di A.W.H. Adkins, *Basic Greek Values in Euripides' Hecuba and Hercules Furens*, «The Classical Quarterly», 16 (1966), pp. 193-219, mi sembrano più pertinenti, su questo punto, le riflessioni di G. Basta Donzelli, *Odisseo nell'Ecuba di Euripide*, in Ead., *Studi sul teatro antico*, Hakkert, Amsterdam 2008, pp. 343-356.

¹² Trad. it. di U. Albinì - V. Faggi.

di Lisia (2, 25) e di Demostene (60, 28) e che ricorre anche, in un contesto di retorica patriottica, nella *Contro Leocrate* (130) di Licurgo. Ma tutto il tono e i dettagli del lessico usato di Odisseo rinviano a questo tipo di oratoria e di ideologia civica.¹³

Nel teatro stesso, subito prima delle rappresentazioni tragiche, gli orfani di guerra sfilavano davanti agli spettatori che li acclamavano e li esortavano a essere degni dei loro padri: dopo la cerimonia in cui venivano onorati e salutati come nuovi membri della *polis*, essi prendevano posto in teatro per assistere allo spettacolo, sedendo nelle prime file, tra le autorità cittadine.¹⁴ In una prospettiva extrascenica, il discorso di Odisseo è rivolto anche a questi orfani che, senz'altro, comprendevano meglio di chiunque altro l'invito a onorare i soldati caduti. Tuttavia, per quanto comprensibili e familiari alle orecchie del pubblico, le argomentazioni di Odisseo restano unilaterali. Il paradosso della situazione tragica le rende problematiche nel momento stesso in cui esse vengono evocate. Sono le stesse argomentazioni che gli ateniesi potevano udire dai retori durante la commemorazione dei caduti in guerra; ma esse vengono ora usate per giustificare un gesto che non è solo crudele e barbarico ma è anche irrealistico e mitologico. Il fatto che il motivo patriottico (e maschile) del rifiuto della *philopsychia* venga poi paradossalmente ripreso proprio dalla vergine Polissena, nel momento in cui va incontro alla morte, non volendo appunto apparire φιλόψυχος (v. 348), testimonia quanto sia straniante la situazione messa in scena da Euripide: l'unica che alla fine è davvero disposta a morire come un soldato greco è una ragazza barbara.¹⁵

¹³ Per un approfondimento sul linguaggio politico di Odisseo nell'*Ecuba* euripidea mi permetto di rinviare a G. Ieranò, *Il discorso di Odisseo nell'Ecuba di Euripide* (vv. 299-331) e *la retorica dell'Atene democratica*, in C. Soares - F. Lessa - G. Ieranò (edd.), *Com as mãos se faz a paz, se faz a guerra*, Coimbra University Press, Coimbra 2024.

¹⁴ Eschine, *Contro Ctesifonte* 154; Isocrate, *Sulla pace* 82.

¹⁵ Il motivo della vergine sacrificale che rifiuta la *philopsychia* è peraltro un *topos* euripideo: si veda il caso di Macaria negli *Eraclidi* (vv. 516-519 e 533-534) o quello di Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide* (vv. 1384-1390).

Certo, una facile scorciatoia potrebbe essere quella di dire che Euripide fa parlare Odisseo in questo modo proprio perché sta criticando i retori dell'assemblea ateniese del V secolo, prendendo posizione contro l'imperialismo democratico della sua città, quell'imperialismo aggressivo e militaresco che ha seminato guerra e distruzione in tutto l'Egeo così come gli Achei del mito avevano infierito sulla città di Troia.¹⁶ Il poeta sottoscriverebbe insomma il punto di vista di Ecuba che, ai vv. 254-255, si scaglia contro i leader popolari che si contendono un potere fondato sul favore del *demos* (ἀχάριστον ὑμῶν σπέρμ', ὅσοι δημηγόρους / ζηλοῦτε τιμάς). Di questa categoria di demagoghi, secondo la regina, fa onvviamente parte lo stesso Odisseo (già definito dal Coro ai vv. 132-133 κόπις ἡδυλόγος δημοχαριστῆς / Λαερτιάδης). Simili proposte interpretative venivano suggerite già dai commentatori antichi, anche riguardo a Sofocle: si vedano, per esempio, le osservazioni dello scoliaste al v. 99 del *Filottete*, secondo il quale il poeta, tramite il personaggio di Odisseo, critica (διαβάλλει) gli uomini politici (ρήτορες) del suo tempo.¹⁷ Ma il testo tragico non è così didascalicamente lineare e, dal punto di vista teatrale, il risultato è comunque un altro: è la costruzione di un personaggio che ci appare assai più sfumato e sfuggente rispetto allo stereotipo del fellone, del *villain*, o del crudele macellaio immaginato da molti studiosi e registi.

¹⁶ È questa, per esempio, la linea di C. Collard, *The Stasimon Euripides, Hecuba 905-52*, in M. Geerard et al. (edd.), *Opes Atticae. Miscellanea philologica et historica Raymondo Bogaert et Hermanno van Looy oblata*, «Sacris Erudiri», 31 (1989/1990), pp. 85-97. Su questa linea resta, sostanzialmente, anche L. Battezzato, nella più recente edizione commentata dell'*Ecuba* (Euripides, *Hecuba*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 105-106).

¹⁷ Cfr. il commento di S.L. Schein in Sophocles, *Philoctetes*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 20-22 e 137-138, dove, in sostanza, si condivide questa lettura. Molto più sottile, invece, l'osservazione dello scoliaste a *Ecuba* 246 che, commentando l'invettiva della regina di Troia contro i demagoghi, scrive: ταῦτα εἰς τὴν κατ'αὐτὸν πολιτείαν λέγει. καὶ ἐστὶ τοιοῦτος ὁ Εὐριπίδης, περιάπτων τὰ καθ'ἑαυτὸν τοῖς ἥρωσι καὶ τοὺς χρόνους συγγέων.

Si obietterà che, almeno nel *Filottete* di Sofocle, la perfidia di Odisseo è indiscutibile. La storia è nota. Filottete è stato abbandonato nell'isola di Lemno. Secondo la profezia, però, Troia potrà essere conquistata solo tramite il suo arco. Odisseo, perciò, sbarca nell'isola con il giovane Neottolemo, figlio del defunto Achille, istruendolo a mentire, in modo che possa appropriarsi dell'arma con l'inganno. Ma Neottolemo si fa impietosire da Filottete e, quando ha nelle mani l'arco, si rifiuta di cederlo a Odisseo. Solo l'apparizione *ex machina* di Eracle (il proprietario originario dell'arco) risolve la soluzione. Una lettura tradizionale di questo dramma contrappone la moderna e sofisticata 'etica del profitto' di Odisseo alla nobiltà d'animo di Neottolemo. Odisseo, capace di qualsiasi perfidia pur di ottenere il risultato a cui ambisce, viene sconfitto dalla *philia*, dal generoso sentimento di amicizia che nasce tra il giovane Neottolemo e il malato Filottete. Anche chi non ha inteso la storia esattamente in questo modo ha comunque spesso enfatizzato il cinismo odissiaco. Si pensi al *Philoktet* di Heiner Müller, tragedia cupa e pessimista in cui nessun personaggio è davvero innocente: un dramma «senza morale» («Was wir hier zeigen, hat keine Moral», si legge nel prologo clownesco), in cui Neottolemo alla fine uccide a tradimento Filottete. Ma lo fa comunque, appunto, perché ispirato dall'esempio di Odisseo: «Sulle tue orme, dietro di te, ho raccolto il meglio, ladro, bugiardo, assassino anche come maestro» («Mein bestes nahm ich untern Fuß dir nach / Lügner, Dieb, Mörder auch in der Schule»).

Se torniamo però a Sofocle, e all'Atene del V secolo, possiamo notare che anche Neottolemo, a ben vedere, è un orfano di guerra. La sua condizione è molto simile a quella dei giovani ateniesi che sedevano in prima fila durante le rappresentazioni teatrali. Giovani che, raggiunta la maggior età, dovevano anche loro mostrarsi degni dei padri. La discendenza da Achille è richiamata più volte fin dall'inizio del dramma (vv. 4, 50, 62, 96 ecc.) in quanto si tratta, com'è ovvio, di un tratto essenziale del personaggio di Neottolemo. Ma richiamarla significa anche segnalare un elemento della relazione che si instaura fra Odisseo e

Neottolema, la relazione tra un guerriero più anziano ed esperto e un giovane che, al contrario del padre, non ha ancora dimostrato il suo valore. «Figlio di Achille, per quello per cui sei venuto», dice in particolare Odisseo (vv. 50-53),¹⁸ «devi essere all'altezza della tua stirpe, e non solo con la forza del corpo; ma se ricevi un ordine strano, un ordine di quelli da te mai uditi in passato, devi obbedire, perché sei qui agli ordini miei». Quella che Odisseo propone a Neottolema è un'iniziazione, seppure ambigua e pericolosa (ma non lo sono forse tutte le iniziazioni?), alla vita adulta. Anche da questo punto di vista andrebbe forse riesaminata la suggestione di un grandissimo studioso del mondo antico, Pierre Vidal-Naquet, a volte forse liquidata con troppa sufficienza, che riconosceva nell'Odisseo del *Filottete* il profilo di una guida, di un educatore di giovani e, nella sua relazione con Neottolema, una replica del rapporto tra un efebo ateniese e il suo istruttore.¹⁹

L'Odisseo della tragedia, dunque, non è estraneo al mondo della città, ai suoi valori, al suo modo di pensare. Anche per questo è difficile ridurre il *Filottete* all'idea di un Sofocle (uomo che peraltro aveva avuto responsabilità di primo piano nella vita politica ateniese) che condanna accigliato e severo il cinismo di Odisseo nel nome di nobili ideali di virtù e di una generica lode della *philia*. Individuare nel *Filottete* una condanna moralistica del disinvoltato agire di Odisseo appare una prospettiva limitata, sia considerando il contesto storico e il sistema di valori della *polis* ateniese, sia tenendo presente la specificità del genere tragico, la cui funzione non era certo quella dell'ammaestramento pedagogico, dell'educazione ai buoni sentimenti e alla buona condotta. La tragedia non nasce per essere rassicurante e Odisseo, da questo punto di vista, è un eroe tragico per eccellenza. Ogni sua parola è costruita secondo una studiata ambiguità che

¹⁸ Qui e in seguito la traduzione adottata per il *Filottete* è quella di G. Cerri in Sofocle, *Filottete*, a cura di G. Avezzi - P. Pucci, Mondadori, Milano 2003.

¹⁹ P. Vidal-Naquet, *Il Filottete di Sofocle e l'efebia*, in Id., *Mito e tragedia nell'antica Grecia* (1972), Einaudi, Torino 1976, pp. 145-169.

non esprime tanto la doppiezza della sua natura quanto l'effettiva scivolosità dei contesti in cui si trovano ad agire gli uomini. Gli studiosi di Sofocle, per esempio, sono ancora divisi sul senso esatto da attribuire a una battuta di Odisseo che, parlando a Neottolema, dice: «Ci mostreremo di nuovo giusti in futuro», δίκαιοι δ'αἴθις ἐκφανούμεθα (v. 82). Cosa significa esattamente quell'ἐκφανούμεθα, quel «ci mostreremo»? Vuol dire che ora le circostanze impongono di comportarsi ingiustamente e che ci saranno altre occasioni, in futuro, per essere giusti? Oppure significa che ciò che ora appare ingiusto, e cioè l'inganno teso a Filottete, si svelerà poi come un'azione giusta (e peraltro consacrata come tale dagli dèi tramite l'apparizione di Eracle nel finale)? Il sospetto che l'ambiguità qui sia voluta è forte.²⁰

Un'analogia ambiguità si può forse riscontrare nell'uso del termine κέρδος ('guadagno, profitto') in un'altra battuta del dramma. Neottolema indugia, non vuole mettere in opera la dissimulazione che gli viene ordinata da Odisseo. Il quale, per convincerlo a superare le sue remore, gli dice: «Quando fai qualcosa per trarne profitto [εἰς κέρδος] non esitare» (v. 111). Il *kerdos*, nel lessico del V secolo, è in genere un guadagno materiale che ci si acquista attraverso l'astuzia ed è inquadrato in una visione utilitaristica.²¹ E, dunque, molti commentatori hanno visto qui un elemento che contribuisce a delineare il ritratto di un Odisseo cinico, pragmatico e forse influenzato anche dalle speculazioni della sofistica. Ma Neottolema, nel verso successivo, chiede a Odisseo una precisazione: quale sarà il mio *kerdos*, domanda il giovane eroe, se Filottete viene a Troia? «Solo quelle sue frecce espugneranno Troia», risponde Odisseo (v. 113), in modo solo apparentemente divagante.

²⁰ Cfr. P. Pucci in Sofocle, *Filottete*, p. 170.

²¹ Si veda in generale A. Cozzo, *Kerdos. Semantica, ideologia e società nella Grecia antica*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1988. Il tema della αἰσχροκέρδεια peraltro è già teognideo (1, 43-52; 401-406; 465-466). Nel perduto *Filottete* euripideo il motivo del *kerdos* ricorreva invece nel momento in cui gli ambasciatori troiani cercavano di corrompere Filottete per non farlo tornare in campo (fr. 794 Kannicht).

Il *kerdos* che viene prospettato a Neottolema è dunque la conquista di Troia. E questa prospettiva, com'è evidente dal contesto, implica non solo e non tanto il bottino quanto soprattutto la gloria della conquista. Il valore commerciale di *kerdos* scivola dunque verso il suo valore marziale. Nel XXII canto dell'*Iliade*, nel momento in cui deve affrontare Achille, Ettore si pone il problema di cosa sia «più vantaggioso» (v. 103: κέρδιον). È meglio rientrare in città e salvarsi la vita dovendo però subire la vergogna della fuga? Oppure è meglio affrontare Achille, pur sapendo di andare incontro a morte certa, ma almeno morire gloriosamente? Ettore concluderà che è «molto più vantaggioso» (πολύ κέρδιον, v. 108) «morire gloriosamente [εὐκλειῶς] davanti alla città». Il *kerdos*, qui, è dunque la gloria, il *kleos*, che spetta al combattente valoroso.²² Lo stesso Telemaco (*Odissea* 20, 316-317) riterrà κέρδιον morire piuttosto che sopportare le malefatte dei Proci. Mentre l'associazione tra κέρδος ed εὐκλεία si ritrova anche nelle nobili parole di Eteocle nei *Sette contro Tebe* (vv. 684-685).

L'Odisseo tragico si muove, dunque, su un crinale sottile, conservando un elemento sostanziale che appartiene all'Odisseo epico. Non solo e non tanto l'astuzia e la versatilità quanto piuttosto un'intima consapevolezza della precarietà e dell'incoerenza delle sorti umane. Odisseo sa, innanzitutto, come il destino degli uomini possa essere cangiante. Sa anche quanto sia necessario, e al tempo stesso faticoso, l'esercizio della virtù del ricordo. Nell'*Aiace*, egli difende la necessità di seppellire il suo nemico sostenendo appunto che la memoria delle gesta da lui compiute in passato non può essere cancellata dal suo recente tradimento. Agamennone si stupisce che proprio Odisseo si mostri così benevolo verso il morto Aiace, che era il suo più acerrimo nemico:

²² Da segnalare anche che, nell'*Odissea*, allo stesso Odisseo è attribuita la conoscenza dei *kerdea*, nel senso di 'astuzie' («cunning arts», come traduce il *LSJ*): cfr. *Od.* 19, 283-286 e 23, 710 (Ὀδυσσεὺς πολύμητις ἀνίστατο κέρδεα εἰδώς).

AGAMENNONE	Ricordati chi è l'uomo a cui vuoi far piacere.
ODISSEO	Un nemico, ma anche un uomo nobile.
AGAMENNONE	Hai tanto rispetto per un nemico morto?
ODISSEO	Per me il suo valore conta più dell'odio.
AGAMENNONE	Come sono incostanti gli uomini.
ODISSEO	È vero: gli amici di oggi sono i nemici di domani.
AGAMENNONE	Tu vuoi consigliarci tali amici?
ODISSEO	Io non amo le anime inflessibili.
AGAMENNONE	Ci farai sembrare dei vili in questo giorno?
ODISSEO	Anzi dei giusti, davanti a tutti i Greci.
AGAMENNONE	Tu mi inviti lasciar seppellire questo morto?
ODISSEO	Sì. Anch'io arriverò alla stessa meta.
AGAMENNONE	È sempre così: ognuno pensa a se stesso.
ODISSEO	E a chi dovrei pensare, se non a me? ²³

Odisseo si permette anche di scherzare sull'egoismo che tradizionalmente gli viene attribuito. Ma il «pensare a se stessi» qui significa pensare alla propria condizione di creatura mortale. L'odissiaco 'sentimento del tempo' si fa dolente consapevolezza della fragilità dell'umano. Lo denuncia lo stesso Odisseo, sempre parlando di Aiace, già all'inizio del dramma (vv. 121-126):

Anche se mi è nemico
io lo compiangi quell'infelice
piegato al giogo di una crudele sventura.
Nella sua sorte vedo anche la mia
e vedo che noi tutti, tutti noi che viviamo,
non siamo che fantasmi ed ombre vane.²⁴

Forse l'autore che, secoli dopo, ha meglio interpretato questo aspetto dell'Odisseo tragico è stato Shakespeare. Nel *Troilo e Cressida* Shakespeare demistifica al tempo stesso la leggenda eroica della guerra di Troia e ogni mito letterario dell'amore, incluso quello inscenato da lui stesso, pochi anni prima, nel *Romeo e Giulietta*. La vicenda di Cressida, l'amante infedele che, nel gioco di una sola notte, tradisce il giovane Troilo a cui aveva appena giurato fedeltà eterna, diviene il simbolo dell'instabilità

²³ Sofocle, *Aiace*, vv. 1354-1367, trad. it. di M.G. Ciani.

²⁴ Sofocle, *Aiace*, vv. 121-126, trad. it. di M.G. Ciani.

e della vanità della condizione umana. I numerosi personaggi del dramma, che si svolge durante l'assedio di Troia, assorti nelle loro appassionate dichiarazioni d'amore o nei loro tronfi proclami di eroismo, non sembrano accorgersi di essere marionette grottesche di un fatuo teatrino. Fanno eccezione a questa regola almeno due figure, alle quali sembra affidato il compito di testimoniare e dichiarare la follia e le ipocrisie degli uomini. Sono due personaggi che, nella tradizione epica, a partire dall'*Iliade*, erano stati contrapposti ma qui si ritrovano a svolgere una funzione in fondo analoga. Uno è il rozzo Tersite, un vero *fool* scespiriano, il soldatuccio greco per il quale la gloriosa guerra di Troia si riduce solo alla storia di una puttana (Elena) e di un cornuto (Menelao): «All the argument is a whore and a cuckold» (Atto II, Scena III). L'altro, invece, è, a ben vedere, proprio Ulisse. Che è sempre, e ancora volta, un abile politico, un infaticabile tessitore di trame: ma è anche un uomo al cui sguardo sull'esistenza umana non fanno velo le finzioni della gloria e dell'amore. A Ulisse sono affidati due discorsi che sono altrettanti gioielli della retorica teatrale di Shakespeare: uno sulla gerarchia e l'altro sul tempo. O, meglio, uno sulla mancanza di gerarchia, sul disordine connaturato alla vicenda umana, e l'altro su come il tempo corroda dall'interno e dissolva ogni arrogante pretesa dell'uomo di costituire la sua vita come qualcosa di duraturo. Nel dramma di Shakespeare, Ulisse, con Tersite, è l'unico che conosce la verità sull'uomo. La verità nuda, al di là delle pose retoriche e dei gesti patetici, al di là delle ingannevoli promesse di un amore o di una gloria che si illudono di essere eterni. E forse questo sentimento dell'effimero, questa capacità di riconoscere la verità fragile e impura dell'umano, è, assai più del cinismo del politicante o della crudeltà del macellaio, il vero tratto distintivo dell'Odisseo teatrale fin dal tempo dei tragici greci.

SANDRO LA BARBERA
IL CASTELLO POETA.
VERSI, IMMAGINI E MEMORIA
AL CASTELLO DEL BUONCONSIGLIO DI TRENTO

«Trento abellito, e rinovato»

Il castello che sin dal Duecento domina Trento dal suo lato orientale è una fortezza le cui merlature e i cui masti, che si affacciano alla valle atesina dal proscenio del monte Calisio alle sue spalle, parlano la lingua non verbale sì della munizione e della resistenza, con l'inevitabile non-detto dell'aggressione e del pericolo, ma anche e soprattutto quella del monumento culturale e della grandezza civica. Il suo stesso nome – Buonconsiglio – è una bandiera e uno slogan. Il dosso roccioso su cui fu edificato, già la sede di un *castrum* di età romana, veniva originariamente chiamato *Dossus Mali Consilii*. Quale che ne fosse l'etimologia effettiva (forse pleonastica, con *consilium* a glossare *mal(l)um*, cioè una forma mediolatina della parola francone per, appunto, 'consiglio' o 'assemblea':¹ una sede di assemblee?) tuttavia era inevitabile che la comune denominazione *Malconsey* non suscitasse che il senso di un tabù linguistico o di un'ancestrale maledizione di quei luoghi, complici forse anche le esecuzioni di cui fu, non solo nel Medioevo, il triste

¹ Vd. C.D. Du Cange, *Glossarium ad mediae et infimae Latinitatis*, ed. L. Favre, Favre, Niort 1883-1887, s.v., t. 5, col. 199b.

teatro.² Quando, dunque, dalla fine del XIII secolo invalse il più benefico nome di *Castrum Boni Consilii* si pensò forse di procacciare al castello un karma positivo – e così fu. Nei secoli successivi, infatti, questa che fu la dimora dei potenti principi-vescovi trentini venne da essi riorganizzata, decorata, arricchita e resa di fatto la tangibile proiezione di un potere sempre più florido e internazionale cui piaceva parlare di sé anche tramite una sempre più ragionata monumentalizzazione. Tra gli interventi più visibili e duraturi furono quelli che portarono, sotto Giovanni Hinderbach (1465-1486), a grandi riconfigurazioni architettoniche e decorative come la costruzione del bellissimo loggiato e la pittura a fresco delle pareti interne della porzione più antica del Buonconsiglio, il Castelvecchio; e poi, sotto Bernardo Clesio (1514-1539), una nuova decorazione e una riorganizzazione del Castelvecchio, ma soprattutto la costruzione del Magno Palazzo, la nuova, modernissima dimora principesca che attrasse a Trento alcuni degli artisti più in voga dell'epoca, facendone così uno dei più luminosi esempi dell'arte rinascimentale in quest'area geografica.³ Clesio è d'altronde, nella ricezione odierna della storia culturale della città, il riconosciuto archegeta del Rinascimento trentino, anche

² Notizie storiche sulla storia e denominazione del dosso e del castello possono trovarsi in A. Wözl, *Das Castell del Buon Consiglio zu Trient*, «Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale», n.s., XXIII (1897), p. 225, che qui cito nella traduzione italiana di C.T. Postinger, *Il Castello del Buonconsiglio*, Tip. G. Grigoletti, Rovereto 1898, p. 19. Wözl osserva come sotto gli austriaci si sia «ridotto a Caserma» (p. 7). A quest'uso fu dedicato sin da quando, al momento della secolarizzazione del principato vescovile sotto gli austriaci, che annessero Trento alla Contea del Tirolo, la residenza fu abbandonata dall'ultimo principe-vescovo e suo abitante, Pietro Vigilio Thun, all'ingresso dei soldati di Napoleone nel 1796. Era ancora caserma delle truppe austro-ungariche e sede del tribunale militare quando, nel 1916, vi fu ucciso l'irredentista Cesare Battisti, impiccato nella famigerata Fossa della Cervara alle spalle del Castello.

³ Sul Magno Palazzo si veda la fondamentale monografia di L. Gabrielli, *Il Magno Palazzo del Cardinale Bernardo Cles. Architettura ed arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527-1536)*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 2004.

quello letterario. La costruzione del Magno Palazzo fu anzi l'argomento di un poema in ottava rima di Pietro Andrea Mattioli,⁴ un esempio del rapporto tra innovazione architettonico-artistica e produzione letteraria (un rapporto così sostanziale che alle *stanze* del castello corrisponderanno altrettante *stanze* del poema) che è lo specifico oggetto di questo contributo – e di alcune stanze delle quali si discuterà alla fine. L'importanza culturale di questa costruzione fu del resto immortalata già dal biografo di Clesio, Giano Pirro Pincio,⁵ in un passaggio che qui riporto nella traduzione di Agostino Barisella (1648),⁶ dove il testo è glossato dalla rubrica «Trento abellito, e rinovato» (*Croniche* 14, p. 391):

Fà però di bisogno, che s'estendiamo alquanto nel discorrere delli ornamenti della Città, del Palazzo fabricato, e del Castello Episcopale, dovendo etiandio a questo applicar l'animo, per spiegarne una qualche parte. Suase questo Prelato il popolo, che anzi alle volte con publiche Proclame, & editti constrinse à disporre in ordine, & adornar la loro Città, fabricata all'antica, con gli tetti troppo esposti, e sovrastanti alla Città: opera cominciata dalla diligenza di Giorgio Neidechiero, suo antecessore. Trento abellito, e rinovato. Et in ciò talmente adoprosi, che tutti à gara stimolati da certa cupidigia di lode, inalzarono le Case, &

⁴ P.A. Mattioli, *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*, stampato da Marcolini a Venezia nel 1539 (rist. anast. Manfrini, Calliano 1984, con un volume aggiuntivo di commento a cura di A. Bertoluzza). Tra i pochi studi dedicati a questo poema, vd. S. Cavagnoli, *Per una edizione commentata de Il Magno Palazzo: prime ricerche* [tesi di laurea], Università degli Studi di Trento, Trento 1989.

⁵ Sul mantovano Giano Pirro Pincio (*Pincius* è latinizzazione di Penci), attivo a Trento dal 1515 come insegnante e intellettuale di prestigio alla corte di Bernardo Clesio, vd. B. Valtorta in *Dizionario biografico degli Italiani*, s.v., 83, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015. Il *De gestis ducum Tridentinorum*, della cui traduzione italiana si cita qui un passaggio, uscì quando Clesio era già morto da sette anni, nel 1546, insieme ai dodici libri del *De vitis pontificum Tridentinorum*; la biografia di Clesio nel *De vitis* è stata recentemente studiata da B. Valtorta in G.P. Pincio, *Vita di Bernardo Clesio*, Libellula, Tricase 2012.

⁶ *Annali overo Croniche di Trento [...] composte da Giano Pirro Pincio Mantovano*, C. Zanetti, Trento 1648 (rist. anast. Forni, Bologna 1967). Il passo corrispondente nell'originale di Pincio è alla c. 101v. dell'edizione del 1546 del Libro 12 del *De gestis*, rubricato sul margine con *Vrbs ornata*. Il rapporto tra il testo di Pincio e quello, più innovativo che fedele, di Barisella va ancora tutto studiato.

quelle che erano fabricate di pietre communi, ò quadrelli cotti, alcuni le fabricarono di pietre quadrate, altri di marmori, altri per renderle più vistose, e belle da eccellenti Pittori le facevano dipingere, acciò dall'artificio delle Pitture, da varie historie, ò favole tratenuiti gli passeggeri, ne prendessero honorevole diletto.

Impero, Chiesa ed epigramma

Superare la soglia del Castello del Buonconsiglio con il proprio corpo equivale dunque a entrare con la mente nello spazio di un'Alessandria alpina, che al primo contatto visivo con l'avventore ne riprogramma le aspettative culturali, impressionandolo magnificamente dal primo passo posato nella corte del Castelvecchio. Nonostante il Magno Palazzo cominciasse a esistere per volere e durante il regno di Clesio, tuttavia questi continuò ad abitare al Castelvecchio, le cui stanze riorganizzò, ridenominò, riconfigurò – e le cui pareti ridecorò all'interno e all'esterno. In



Fig. 1 - L'angolo della corte interna del Castelvecchio tra la parete sud con il loggiato e l'ingresso della scala a chiocciola che porta agli appartamenti, e la parete est con gli affreschi di Carlo Magno, san Vigilio e la teoria dei principi-vescovi.

particolare, a quello stesso Fogolino di cui si apprezzeranno gli affreschi nel Magno Palazzo, affidò, nella prima metà degli anni Trenta del Cinquecento, la realizzazione di un ciclo pittorico che sostituisse i putti, i finti marmi e i festoni del quattrocentesco apparato hinderbachiano, e che vi sovrapponesse un immaginario e un'ideologia ben più gravi. La parte più notevole di questo nuovo ciclo – il cui potere iconico, sulla pelle del castello, è lo stesso di un nuovo e inaudito tatuaggio – è senz'altro quella sul lato est dell'esterno della corte (*fig. 1*). A questo, che è il punto di fuga per la vista di chi segue le file di logge sul lato, l'occhio va sicuro e rapito là dove, tra il secondo e il quarto livello della costruzione, giganteggiano dal basso verso l'alto, rispettivamente: un san Vigilio a grandezza naturale che, quale fondamento storico del principato vescovile, anche figuratamente fa da base a una teoria, sul livello superiore, di tutti i principi-vescovi – continuata nelle pareti interne, una storia identitaria del principato che, da fenotipo politico sulle pareti esterne, si fa DNA culturale nelle interiora del Castello⁷ – a loro volta sormontati da un enorme Carlo Magno in trono. L'impressione – e potenzialmente una parte del concetto iniziale? – è quella dei mosaici di San Vitale a Ravenna, l'Impero e la Chiesa sussunti in unico gesto politico e artistico. D'altronde, se il santo Vigilio è l'irrinunciabile base, è pur vero che promana dall'alto del trono imperiale di Carlo quello stesso potere che permette ai vescovi della genealogia vigiliana di assurgere al ruolo di principi imperiali. Questa celebrazione di «CAROLVS MAGNVS IMPERATOR AVGVSTVS» (*fig. 2*) è d'altronde, come affermato da Botteri e Gabrielli nel più recente studio su Fogolino,⁸ una (neanche troppo) implicita celebrazione anche dell'omonimo

⁷ M. Botteri - L. Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo. Fra Venezia e Roma, l'antico e la maniera moderna*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 2023, pp. 332-334, fanno notare che all'interno figurano i principi-vescovi dopo l'anno Mille a partire da Udalrico II, un «*alter ego*» di Clesio che vede in lui (e in sé, ipostaticamente) il «*princeps primus* di Trento» (p. 333).

⁸ M. Botteri e L. Gabrielli (ivi, pp. 336ss.) fanno notare che Carlo Magno è ritratto nella posa del *Laocoonte* rinvenuto a Roma nel 1506.

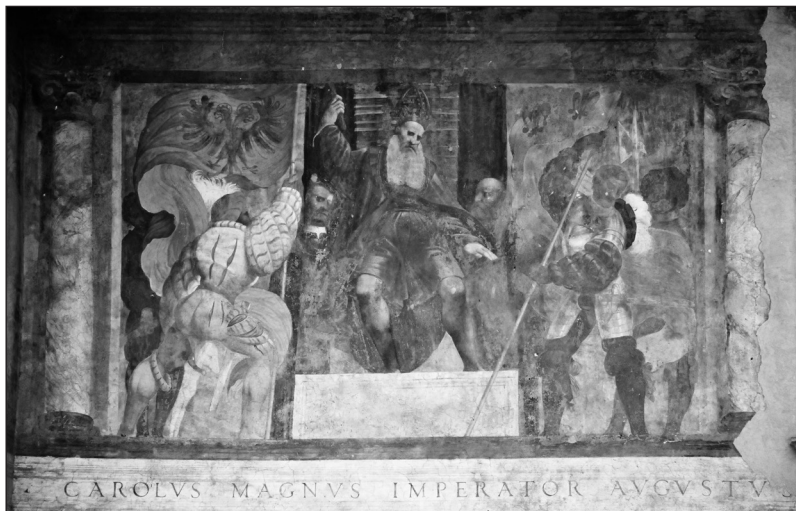


Fig. 2 - Dettaglio dell'affresco sulla parete est che ritrae Carlo Magno in trono.

erede di quello stesso trono all'epoca di Clesio e Fogolino, cioè Carlo V d'Asburgo.⁹

Quest'ultimo è uno dei tre personaggi celebrati nell'epigramma latino che si trova oggi, per chi guardi frontalmente il Carlo, sulla sua sinistra, in una posizione peraltro tale da richiedere di percorrere il loggiato fino all'angolo tra la parete con il Carlo e lo stesso loggiato. Ci troviamo qui davanti all'ingresso della scala a chiocciola che Clesio volle per raggiungere dall'interno i suoi appartamenti; di fronte, davanti a noi, abbiamo la parete dello sporto, ossia la sporgenza di una torretta con *Erker* (la finestra aggettante tipica di quest'area) che protrude da quella parete, su cui oggi leggiamo (fig. 3), dipinti a fresco, i seguenti 17 esametri latini:¹⁰

⁹ D'altronde a Fogolino fu chiesto anche di predisporre decorazioni quali, ad esempio, archi di trionfo proprio per l'arrivo a Trento di Carlo V nel febbraio 1530: cfr. il commento a *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*, p. 55.

¹⁰ Trascrivo i versi per come appaiono, senza aggiungere interpunzione interpretativa, sciogliendo le abbreviazioni e mantenendo la separazione tra parole per come è stata riprodotta sulla parete, quasi sempre correttamente (con l'eccezione di PERQVAM anziché PER QVAM).

INCLITA NE VETERVM PEREANT MONVMENTA VIRVM QVI
 PONTIFCALE TENENT SCEPTRV(M) QVIQ(VE) INSVP(ER) ALTO
 IMPERIO POLLENT QVIBVS OLIM VRBS ALMA TRIDENTM
 PRAESVLIBVS GAUDET PRIMA HOS AB ORIGINE LONGO
 ORDINE DIGESTOSQVE OMNES NVMEROQ(VE) VIDEBIS
 EXTERNA FACIE MVRORVM HIC PINXIT ET INTVS
 TALIA DOCTA MANVS PERQVAM VARIATA FIGVRIS
 TECTA EXCELSA OMNES ISTHAC MIRANTVR IN ARCE
 SVMMI LVSTRA TRECENTENA HINC AB ORIGINE CHRI(STI)
 TERQ(VE) DECEM AC QVATVOR TRANSACTIS MESSIBVS ANNI
 FLVXERE INVICTVS QVO PROVIDA TEMPORE QVINTVS
 CAESAR IVRA DAT VNDIQ(VE) CAROLVS AVGVSTVSQ(VE)
 ROMANA PAVLVS SEDET AVLA TERTIVS VRBEM
 PRAECLARA NOSTRAM MODERATVR CLESIVS ARTE
 PVRPVREO FVLGENT CVI TEMPORA SACRA GALERO
 DVM PRISCA EN BENE HAEC REPARANT MONVMENTA TA^{BELLAE}
 VESTE HAC INDVTA LAETANTVR MOENIA CIRCVM

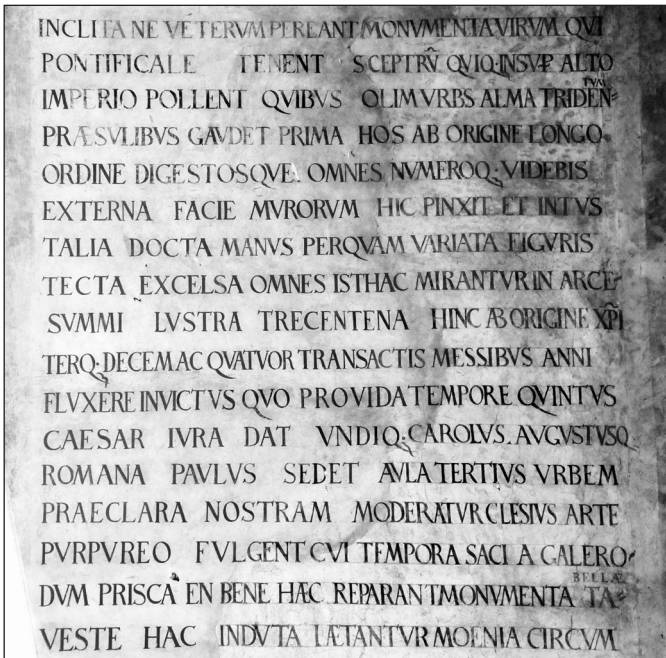


Fig. 3 - Dettaglio dell'epigramma oggi visibile sulla parete dello sporto, dal punto di vista di chi abbia alle proprie spalle la porta di accesso agli appartamenti.

Questo è lo spettacolo, prima ancora testuale che pittorico, che Clesio e i suoi più illustri ospiti tesaurizzano nella propria memoria nell'andare e venire dagli appartamenti del principe-vescovo. Entro nell'appartamento: vedo questi versi. Esco dall'appartamento: vedo questi versi. La posizione non è solo tale da farne un 'proemio' alla decorazione, in quanto suo punto iniziale effettivo (ancorché nascosto allo spettatore lontano: un messaggio per pochi iniziati?): è anche un proemio all'esperienza del principato, alla lettura che andrà fatta non solo della decorazione cui è materialmente solidale, ma anche, e soprattutto, dell'entità politica di cui l'epigramma e la stessa soglia da cui lo leggiamo sono il cominciamento ideologico ed empirico. La contiguità fisica dell'epigramma con la materialità della parete del Castello e della sua sovraimposta decorazione, e la sua contiguità culturale con l'autopercezione di quel potere che il Castello e la decorazione, e l'epigramma stesso, li fece realizzare, fa sì che in questo testo risieda un *locus* intellettuale complesso, unico e potente. Il Castello parla di sé da questa parete che ne è anche il corpo, è un libro che annuncia la propria storia per immagini e condiziona la lettura che di sé faranno i suoi ospiti-lettori. Se il Castello è un libro, la parete dello sporto è la sua prima pagina e questo epigramma ne è il monumentale, programmatico esergo.

Quale epigramma?

Ma, per rimanere tra immagini librarie, l'epigramma che leggiamo oggi è un palinsesto di sé stesso. Si trova infatti sì – o così crediamo, senza precipitare nel pirronismo – nel punto in cui doveva trovarsi al tempo in cui Clesio commissionò al Fogolino le pitture e con queste, dobbiamo immaginare, lo stesso epigramma che le annuncia, intorno al 1534 (ma vd. *infra* su questa problematica datazione).

Sappiamo però che nel corso del tempo il testo andò sbiadendo e che alla fine del Settecento l'epigramma fu fatto 'spostare',

ovvero riprodurre *ex novo*, da quello stesso Thun che fu l'ultimo principe-vescovo¹¹ su quella che, una volta chiusa la finestra della stessa parete est (subito sopra il Carlo Magno) che Clesio aveva voluto per illuminare l'anticamera dei suoi nuovi appartamenti, era adesso diventata una parete cieca e quindi istoriabile – da lacuna, si potrebbe dire, diventata pagina (*fig. 4*). Secondo alcune fonti,¹² il compito di riprodurre il testo, ormai pressoché illeggibile sulla parete originaria, fu forse dato all'archivista Pier Carlo Ducati, che avrebbe avuto accesso a una trascrizione coeva all'originale cinquecentesco, conservata apparentemente negli archivi del Castello; di tutto questo, tuttavia, dubiteremo nelle prossime pagine.

Fu poi l'archeologo Giuseppe Gerola, negli anni Trenta del Novecento, a riaprire la finestra e riportare l'epigramma, che nella sua versione settecentesca fu demolito insieme alla tamponatura della finestra, a quella che era nota essere la sua posizione originaria – cioè quella attuale – anche grazie, secondo Gerola, a tracce d'inchiostro sulla parete dello sporto ancora visibili ai tempi del restauro;¹³ delle lettere ancora visibili Gerola avrebbe ricalcato la linea in nero, tracciando in rosso le lettere integrate anche sulla base della versione settecentesca. Quello che segue è l'epigramma nella forma settecentesca, trascritto dalla foto di Gerola e, per alcuni punti più difficili a distinguersi, con l'aiuto della sua stessa trascrizione.¹⁴

¹¹ Vd. *supra*, n. 2.

¹² Riportate oltre in questo testo, a p. 269.

¹³ G. Gerola, *Ancora della serie figurata dei vescovi di Trento*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», 15 (1934), pp. 53-61.

¹⁴ Il testo settecentesco coincide con quello letto e riportato, per es., da A. Wözl, *Il Castello del Buonconsiglio*, p. 22 (orig. ted., p. 228) o N. Tommasi, *Castello del Buon Consiglio in Trento. Descrizione artistico-storica*, s.e., Innsbruck 1905 (p. 7), le cui versioni, spesso erronee (per refuso o errata lettura all'origine, non so sempre stabilire), non sono utili al nostro discorso poiché abbiamo le foto fatte da Gerola di quello stesso testo settecentesco – l'archetipo, si potrebbe dire, o almeno l'antigrafo di questi testimoni 'recentiores' – prima che fosse distrutto dallo stesso Gerola. Una foto dell'epigramma settecentesco è in G. Gerola, *Ancora della serie...*, p. 59.

INCLITA NE VETERVM PEREANT MONVMENTA VIRVM QVI	1
PONTIFCALE TENENT SCEPTRVM QVIQVE INSVPER ALTO	2
IMPERIO POLLENT QVIBVS OLIM VRBS ALMA TRIDENTVM	3
PRAESVLIBVS GAVDET PRIMA HOS AB ORIGINE LONGO	4
ORDINE DIGESTOSQVE OMNES NVMEROQVE VIDEBIS	5
EXTERNA HAC MVRI FACIE DEPINXIT ET INTVS	6
TALIA DOCTA MANVS PER QVAM VARIATA FIGVRIS	7
TECTA EXCELSA OMNES ISTHAC MIRANTVR IN ARCE	8
LVSTRA TRECENTENA HINC HVMANA AB ORIGINE CHRISTI	9
TERQVE DECEM AC QVATVOR TRANSACTIS MESSIBVS ANNI	10
FLVXERE INVICTVS QVO TEMPORE PROVIDA QVINTVS	11
IVRA DAT VNDIQVE CAROLVS AVGVSTVS PIVS ATQVE IN	12
ROMANA PAVLVS SEDET AVLA TERTIVS VRBEM	13
PRAECLARA NOSTRAM MODERATVR CLESIVS ARTE	14
PVRPVREO FVLGENT CVI TEMPORA SACRA GALERO	15
CERNIS EN HAEC REPARAT PRISCAS MONVMENTA TABELLAS	16
VESTE HAC INDVCTA LAETANTVR MOENIA CIRCVM	17
RESTITVTVM MDCCLXXXII	18
PETRI VIGILII EX COM(ITIBVS) DE THVNN OPT(IMI) PRINCIPIS	19
EPISCOP(ATVS) ANNO XVI	20

Tuttavia, quella che Gerola mise ‘a testo’ sulla parete dello sporto non è la versione settecentesca ma una ‘edizione’ di fatto che, secondo Gerola, restituisce un testo più autentico e le cui difformità rispetto a quello settecentesco segnalò nella *Tav. I*.

Il testo che riproduce, secondo Gerola, la lezione e il posizionamento dell’epigramma clesiano, viene dato in una (chiamiamola così, con molti asterischi) ‘edizione critica’ il cui sintetico apparato è realizzato oggi, direttamente sulla parete, per alternanza di colori: tanto le integrazioni su lacuna materiale quanto le lettere di lettura incerta vengono rese da Gerola con inchiostro rosso. La stessa traccia del danno materiale alla parete è stata artificiosamente enfatizzata, mostrando una metà (o quasi due terzi) sul lato sinistro di testo quasi interamente rosso, cioè ricostruito – il danno evidentemente è partito dal lato più esterno ed esposto alle intemperie, come nei codici di pergamena tipicamente comincia dal margine – e una sul lato destro più certa

Tav. 1

Diffimità tra il testo riprodotto da Gerola
e la versione settecentesca dell'epigramma clesiano.

TESTO ATTUALE		TESTO SETTECENTESCO
INCLITA NE VETERVM PEREANT MONVMENTA VIRVM QVI	1	
PONTIFICALE TENENT SCEPTRV(M) QVIQ(VE) INSVP(ER) ALTO	2	
IMPERIO POLLENT QVIBVS OLIM VRBS ALMA TRIDEN TM	3	
PRAESVLIBVS GAVDET PRIMA HOS AB ORIGINE LONGO	4	
ORDINE DIGESTOSQVE OMNES NVMEROQ(VE) VIDEBIS	5	
<u>EXTERNA FACIE MVRORVM HIC PINXIT ET INTVS</u>	6	<u>EXTERNA HAC MVRI FACIE DEPINXIT</u>
TALIA DOCTA MANVS PERQVAM VARIATA FIGVRIS	7	
TECTA EXCELSA OMNES ISTHAC MIRANTVR IN ARCE	8	
<u>SVMMI LVSTRA TRECENTENA HINC</u> AB ORIGINE CHRI(STI)	9	<u>LVSTRA TRECENTENA HINC HVMANA</u>
TERQ(VE) DECEM AC QVATVOR TRANSACTIS MESSIBVS ANNI	10	
FLVXERE INVICTVS QVO <u>PROVIDA TEMPORE</u> QVINTVS	11	<u>TEMPORA PROVIDA</u>
<u>CAESAR IVRA DAT VNDIQ(VE) CAROLVS AVGVSTVSQ(VE)</u>	12	<u>IVRA DAT VNDIQVE CAROLVS AVGVSTVS PIVS ATQVE IN</u>
ROMANA PAVLVVS SEDET AVLA TERTIVS VRBEM	13	
PRAECLARA NOSTRAM MODERATVR CLESIVS ARTE	14	
PVRPVREO FVLGENT CVI TEMPORA SACRA GALERO	15	
<u>DVM PRISCA EN BENE HAEC REPARANT MONVMENTA TA^{BELLAE}</u>	16	<u>CERNIS EN HAEC REPARAT PRISCAS MONVMENTA TABELLAS</u>
VESTE HAC <u>INDVTA</u> LAETANTVR MOENIA CIRCVM	17	<u>INDVCTA</u>

e quindi più nera, con il rosso che su questo lato si concentra soprattutto in alto e a fine rigo, più vicino all'angolo superiore (più umido?) tra la riquadratura dell'*Erker* e la parete di Carlo. Riporto qui di seguito un'ennesima versione del testo per come è stato 'ripristinato' (le virgolette sono un'obbligatoria cautela) da Gerola, segnalando con uncini le integrazioni da lui segnalate direttamente all'interno dell'iscrizione con l'inchiostro rosso, esso stesso ormai sbiadito e quindi 'ripassato' qui immaterialmente e con beneficio d'inventario, con il solo intento di far emergere un'impressione realistica di ciò che si vede oggi ma alla luce della nozione storico-filologica delle integrazioni di Gerola:

⟨INCL⟩ITA NE VETERUM PEREANT MONVMENTA ⟨VIRUM QVI⟩	1
⟨PO⟩NTIFICALE TENENT SCEPTRV(M) QVIQ(VE) ⟨INSVP(ER) ALTO⟩	2
⟨IM⟩PERIO POLLENT QVIBVS OLIM VRBS ALMA ⟨TRIDEN TM ⟩	3
⟨PRAE⟩SVLIBVS GAVDET PRIMA HOS AB ORIGINE ⟨LONGO⟩	4
⟨ORDINE⟩ DIGESTOSQVE OMNES NVMEROQ(VE) VIDEBIS	5
⟨EXTERNA FACIE MVRORVM⟩ HIC PINX⟨IT⟩ ET IN⟨TVS⟩	6
⟨TALIA DOCTA⟩ MANVS ⟨PERQVAM VARIATA FIGVRIS⟩	7
⟨TECTA EXCELSA OMNES ISTHAC⟩ MIRANTVR ⟨IN ARCE⟩	8
⟨SVMMI LVSTRA TRE⟩CENTENA HINC ⟨AB ORIGINE CHRI(STI)⟩	9
⟨TERQ(VE) DECEM AC QVATVOR TRANS⟩ACTIS MESSIBVS ANNI	10
⟨FLVXERE INVI⟩CTVS QVO ⟨PROVIDA⟩ TEMPORE QVINTVS	11
⟨CAESAR IVRA DAT⟩ VNDIQ(VE) CAROLVS AVG⟨VSTVSQ(VE)⟩	12
⟨ROMANA PAV⟩LVS SEDET AVLA TERTIVS VRBEM	13
⟨PRAECLARA NO⟩STRAM MODERATVR CLESIVS ARTE	14
⟨PVRPVREO FV⟩LGENT CVI TEMPORA SACRA GALERO	15
⟨DVM PRISCA EN⟩ BENE HAEC REPARANT MONVMENTA ⟨TA ^{BELLAE} ⟩	16
⟨VESTE HAC⟩ INDVTA LAETANTVR MOENIA ⟨C⟩IRCVM	17

In altre parole ancora, stando alla testimonianza autoptica di Gerola e alla segnalazione in rosso delle integrazioni, il testo disponibile sullo sporto ancora ai suoi tempi, privo di integrazioni basate (e non sempre) sulla forma settecentesca, avrebbe avuto il seguente aspetto:¹⁵

¹⁵ Si prenda per buona questa trascrizione diplomatico-epigrafica, che vuole solo rendere visibile un ipotetico stadio della scrittura pre-Gerola.

PROVIDA TEMPORE (*quo tempore ... provida iura*). Al v. 12, data la presenza di lettere visibili verso la parte finale del verso, Gerola ha ritenuto di riarrangiare il testo settecentesco IVRA DAT VNDIQVE CAROLVS AVGVSTVS PIVS ATQVE IN piuttosto in CAESAR IVRA DAT VNDIQ(VE) CAROLVS AVGVSTVSQ(VE), con l'aggiunta di un possibile (ma non necessariamente certo) CAESAR all'inizio e l'eliminazione di PIVS, nonché di ATQVE IN che serviva al poeta settecentesco a introdurre il complemento *sede* nel verso successivo, che però può restare senza la preposizione *in* come nel testo di Gerola. Infine, oltre all'errore INDVCTA per INDVTA al v. 17, al v. 16 del testo settecentesco CERNIS EN HAEC REPARAT (*sic*: dovrebbe essere *reparaNt*) PRISCAS MONVMENTA TABELLAS si elimina l'iniziale *cernis* e si riposiziona il *prisca* con una riorganizzazione della sintassi (*tabellas* diventa il soggetto *tabellae* di *reparant*) motivata da una traccia BENE HAEC REPARANT MONVMENTA che, secondo la testimonianza di Gerola, era piuttosto visibile.

Problemi testuali

Proprio il testo del penultimo verso dà una dimensione dell'operazione di Gerola e dei suoi limiti. Questo viene riprodotto sulla parete come *Dum bene haec reparant monumenta tabellae* ('Fintantoché queste pitture così bene riparano questo antico monumento') che costituisce una premessa essenziale a questa nuova, imperitura *laetitia* ('le mura d'intorno si rallegrano di indossare questa veste'), è tuttavia esso stesso il contrario dell'idea espressa da *reparant*. È infatti questo uno dei casi in cui la traccia dei «sicurissimi avanzi di lettere» scorta da Gerola lo ha portato a ereditare parte del lessico settecentesco ma solo lì dove gli «avanzi» potevano coincidere. Si ha così *Dum prisca en bene haec reparant monumenta tabellae* contro il settecentesco *Cernis en haec reparat priscas monumenta tabellas*. Stando a Gerola, le parole BENE HAEC REPARANT erano ancora visibili nell'originale sulla parete dello sporto. Bisogna immaginare che all'epoca del

Fig. 4

Foto d'epoca, scattata da Giuseppe Gerola negli anni Trenta del Novecento, dell'epigramma nella versione settecentesca; la superficie dell'epigramma coincide con la finestra che fu poi riaperta da Gerola ed è oggi visibile.



(Archivio fotografico storico provinciale – Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali – Provincia autonoma di Trento – Fondo Soprintendenza monumenti e gallerie, SBC n. 159533)

restauro settecentesco fosse visibile, o fosse considerato più probabile, EN HAEC e non BENE HAEC: in questa situazione il *cernis* iniziale darebbe una buonissima seconda persona rivolta ancora allo spettatore cui si diceva *videbis*, ‘vedrai’, con quel futuro che ora si realizza nel presente come *cernis*, ‘stai osservando’. Tuttavia, se Gerola dice il vero, prima di HAEC erano visibili le lettere BENE, in nessun altro modo leggibili se non come l’avverbio *bene*. A questo punto Gerola, volendo salvare pure l’icastico *en* del testo settecentesco, e accettando il suggerimento di un attributo *priscus* da attribuirsi al Castello qui ‘riparato’ (la dinamica inverata dal testo è chiaramente quella *vecchio/nuovo*), ritiene allora di poter soltanto costruire *priscus* a sinistra di *bene*, preso come avverbio che qualifica *reparant* (erroneamente *reparat* nella versione settecentesca), e creando una proposizione temporale e/o restrittiva con *dum* tale da porre questo *reparant* come condizione del successivo *laetantur*.

Al di là dell’arbitrarietà, già più volte commentata, della pur forse inevitabile scelta di Gerola di incorporare le integrazioni settecentesche (già esse stesse congetturali) come proprie ma in posizioni e costrutti ulteriormente congetturali, si potrebbe anche accettare il frutto di questa operazione se non fosse *contra metrum*. Infatti *Dum prisc(ae) en bene* dovrebbe realizzare, rispettivamente uno spondeo e un dattilo (*Dum prisc(ae)* con sinalefe su *en bene*), ma quest’ultimo (*en bene*) per restare un dattilo dovrebbe fare iato e non ‘elidersi’ sul successivo *haec*. Inserire questa anomalia metrica (ché tale sarebbe uno iato in questo contesto stilistico) come frutto di una congettura che, nel modificare il testo settecentesco, pure vuole incorporarne quanti più elementi, sembra molto poco economico e in ultima analisi scorretto.

Non saprei che integrazione proporre realisticamente all’inizio del verso per potere salvare *bene*, che Gerola dice vedersi ancora sulla parete, ma tale che *be-* sia la seconda breve di un dattilo e che *-e* faccia sinalefe su *haec*. Molte sono le possibilità teoriche (per esempio, volendo avere il *dum* di Gerola e l’*en* settecentesco, qualcosa un po’ zeppante come: *en dum prisca bene haec* ecc.)

ma troverei ozioso proporre alcuna a testo, perché sarebbe indimostrabile che alcuna di queste fosse quella originaria. Soprattutto, però, quel *bene* che Gerola dice di aver visto, appunto, ‘bene’, e che invece è stato visto come *en* dal restauratore settecentesco, trovo che sia poco probabile perché poco idiomatico in qualunque forma di questo pensiero che sarà stato una versione di: ‘queste pitture [*tabellae*] sono un’innovazione rispetto alla situazione precedente’. E allora mi chiedo se il restauratore settecentesco, pur forse vedendoci meno da un punto di vista archeologico, non ci vedesse meglio da un punto di vista testuale, considerato che *en*, ‘ecco’, è un’esclamazione consona al contesto dell’*ekphrasis* e al suo linguaggio poetico usuale. Inoltre, mi chiedo se entrambi forse potessero essere in errore, e se quel BENE di cui Gerola non dubita non fosse piuttosto la traccia, per esempio, di BERE da intendersi come la desinenza del futuro di seconda persona (*-bere = -beris*) di un verbo deponente, magari a sua volta seguito da un (meno visibile) EN tale da dare una sequenza metrica convincente e una seconda persona verbale, le cui tracce, così interpretate, avrebbero potuto chiarire e far leggere meglio quello che Gerola poteva ancora vedere – e che però, a noi precluso, impedisce oggi di proporre alcunché di fondato. Ho scelto dunque di lasciare a testo la congettura *contra metrum* (ripeto, lo iato, che pure può esistere, non ha però nessuna possibilità di essere accettato in questo tipo di stile) per il solo fatto che, in fin dei conti, l’unica cosa che possiamo fare oggi è interpretare il testo che è stato tracciato da Gerola e ragionare su quello che può essere stato alle sue spalle, senza pretendere, come invece Gerola stesso fece, di intervenire sulla parete con nostre avventurose congetture.

Problemi metodologici e teorici

Questo risultato nel suo complesso è l’esito del fatto che Gerola stesso legge il testo settecentesco non come un fedele calco di quello cinquecentesco, teoricamente basato su documenti d’ar-

chivio cinquecenteschi, bensì come una riscrittura forzata proprio dall'assenza di quelle fonti coeve che la vulgata del Castelvecchio voleva disponibili negli archivi. Ciò sarebbe comprovato, secondo Gerola, proprio dall'alternanza di inchiostro rosso e nero già nella versione settecentesca che, da lui stesso poi adottata come criterio editoriale-restaurativo, dimostrerebbe un approccio congetturale al testo da parte di chi lo 'restaurò' nel Settecento: «Qualora si fosse rinvenuto il testo originale, non si comprende lo scrupolo del vescovo Ton nel voler distinguere in rosso le parti antiche ed in nero quelle del supplemento; il che invece è spiegabilissimo quando si ammetta che quei completamenti, anziché risalire al preteso manoscritto del Pincio, altro non erano che ipotetici suggerimenti dello stesso Ducati». ¹⁶ Dal momento che le foto anteriori alla demolizione della finestra sono in bianco e nero, è fondamentale fare riferimento alla trascrizione della versione settecentesca che Gerola fa alternando il corpo minuscolo per le parti in nero (integrate) a quello in stampatello maiuscolo per le parti in rosso (originali). ¹⁷ Gerola insiste anche che gli interventi sono così chiaramente congetturali che vengono applicati a un testo che non ha nemmeno preso in considerazione quegli stessi «avanzi di lettere» sull'originaria parete dello sporto «che, se sono visibili oggi [*scil.* negli anni Trenta del Novecento], tanto più lo dovevano essere un secolo e mezzo fa [*scil.* a fine Settecento] prima della obliterazione». ¹⁸ Gerola precisa infine che, trovandosi a sua volta a dovere integrare il testo in modi diversi dalla *facies* settecentesca, anche per il fatto che si trovava quei «sicurissimi avanzi» (ai vv. 6, 9, 11, 12 e 16) dell'iscrizione originaria e che questi non coincidevano con il testo settecentesco, optò anch'egli per l'alternanza di rosso e nero – ma al contrario: trovandosi ancora in nero le lettere rimanenti dall'originale, al momento della riscrittura sulla parete dello sporto, Gerola fece

¹⁶ G. Gerola, *Ancora della serie...*, p. 59.

¹⁷ *Ivi*, p. 60.

¹⁸ *Ibidem*.

eseguire in rosso piuttosto quelle che vi andavano aggiunte, congetturate da lui o già congetturate nella versione settecentesca e da lui accettate.

Le riserve di Gerola si rivolgono anche a Gian Grisostomo Tovazzi, studioso anch'egli della fine del Settecento e collettore d'iscrizioni¹⁹ in un manoscritto del quale, già pubblicato da Trener,²⁰ viene registrata, tra le altre, un'epigrafe che dà conto del rifacimento delle decorazioni pittoriche sotto Thun nel 1792, e che è la fonte a cui si è fatta risalire la nozione congetturale che, dato il cattivo stato dell'iscrizione, attribuita anch'essa congetturalmente a Giano Pirro Pincio,²¹ fu l'archivista Pier Ducati a rintracciare documenti antichi e a colmare così le lacune «*ope autographi*»:²²

*Inclita ne veterum perant monumenta...*²³

Inscriptionem hanc descripsi hac die 16 Iulii an. 1792. Est in Castro Veteri Tridenti super Cancellariam Episcopalem, facta manu pictoris Antonii Pomaroli Tridentini hoc ipso anno. Fuit olim in proximo angulo versus turrim, ubi eam vidi lacunis plenam. Verba quae linea subducta distinguuntur, lacunas implent. Easdem lacunas autem implevit D(omi)n(u)s Petrus Carolus Ducatus Secretarius, et Archivarius Aulicus Tridenti ope autographi, ut ego quidem puto Iani Pyrrhi Pinci, quod auspicato reperit in Archivio cui praeest.

¹⁹ Le sue *Variae Inscriptiones Tridentinae*, raccolte nei manoscritti 22-23 della Fondazione Biblioteca San Bernardino di Trento, sono state pubblicate a cura di R. Stenico, Biblioteca dei Padri Francescani, Trento 1994.

²⁰ G.B. Trener, *Notizie per la storia dell'arte nel Trentino*, «Tridentum», 5 (1902), fasc. IX, pp. 408-416 (continuato nel fasc. X, pp. 458-464), spec. pp. 412-413.

²¹ Vd. *supra*, p. 253 e nn. 5-6.

²² Il testo è riportato per intero anche da G. Gerola, *Ancora della serie...*, p. 58.

²³ Aggiunge G.B. Trener, *Notizie per la storia dell'arte nel Trentino*, p. 412: «È la nota iscrizione del castel vecchio la quale appare anche oggidì scritta a due tinte», confermando che ancora a inizio Novecento, come poi testimoniato da Gerola, era visibile e chiara l'opposizione tra rosso e nero.

Gerola mette in discussione anche la data che emerge dall'interno del testo nella versione settecentesca, cioè il 1534 (vv. 9-10: *ab origine Christi / terque decem ac quatuor transactis messibus annis*), proponendo invece come più probabile la datazione al 1536 di altre fonti²⁴ e congetturando una diversa forma del v. 10, congrua a questa data (*terque decem cum sex*) – ma anche su questo torno oltre, nel commento ai vv. 9-10.

A valle di tutta questa fiumana testuale restano i seguenti fatti: ci sono delle tracce antiche che Gerola ha individuato e sulla cui base, nella sua operazione peraltro molto poco economica o conservativa, ha però fatto il possibile per integrare le porzioni di testo mancante con congetture che, pur esemplate in parte sul testo settecentesco (che però Gerola stesso sospetta di congetturalità) e pur nel rispetto delle tracce visibili, restano delle congetture. Un simile viluppo mediatico e trasmissivo non ha mancato di lasciare il segno, anche letteralmente, nella *facies* testuale dell'epigramma, che si presenta oggi in quella che è a tutti gli effetti una *edizione* a opera di Gerola. In altre parole, quello che vediamo oggi sulla parete dello sporto è un testo in una certa misura (circa un terzo?) conservato dall'originale con un certo grado di plausibilità, ma per il resto è il risultato, non privo di alcuni ragionamenti sensati e d'altri potenzialmente circolari, di lacune e conseguenti congetture intervenute tra l'originale del Cinquecento e, con possibili tappe intermedie ulteriori, prima la riscrittura del Settecento e poi l'edizione di Gerola – un'edizione peraltro non proposta separatamente in un articolo su periodico o altra pubblicazione, ma imposta a rimpiazzo dell'originale sul suo stesso supporto scrittorio, cioè (*mirabile dictu!*) un castello.

Il vero problema, però, tolte le singole integrazioni e questioni, e pure tolta l'impressione che l'operazione sia stata incredibilmente arbitraria, è: se Gerola ritiene che l'epigramma settecentesco sia quasi interamente congetturale, e se il testo è

²⁴ Vd. G. Gerola, *Ancora della serie...*, pp. 53 e 60-61.

talmente instabile che si può congetturare una nuova data nella riscrittura che ne propone lui, allora perché fidarsi del tutto di quelle integrazioni dell'epigramma settecentesco che invece Gerola stesso accetta? Qual è il limite della verità e della fiducia? Qual è il muro, anche letterale, contro cui far collidere i dubbi e le evidenze?

La risposta che forse Gerola stesso darebbe è che, se (ed è un grosso 'se') vogliamo avere un epigramma completo visibile sulla parete, e uno solo, allora abbiamo due alternative: o quella (che avrebbe avuto Gerola e noi non abbiamo più) di far risaltare le poche tracce rimaste nella loro lacunosità, obliterando il testo che si era letto a partire (almeno) dal Settecento; oppure quella di far coincidere con le tracce rimaste il testo settecentesco, lì dove possibile, e congetturare dove impossibile – quest'ultima la scelta di Gerola. La prima sarebbe stata quella forse più rispettosa da un moderno punto di vista che vede la conservazione, e non la sovraimposizione del congetturale allo storico, come fine dell'intervento. Questa opzione non si dà più. Ma dall'altro lato, se anche si desse, se anche Gerola non avesse rifatto il testo dove si trova ora e non avesse distrutto il testo settecentesco: in quel caso, quale più alto tasso di veridicità avremmo dato noi stessi al testo dell'epoca Thun? Quanto meglio si vedevano nel Settecento le tracce del Cinquecento, e quanto (se del tutto) interessava seguirle? In che modo avremmo, in presenza di tracce originali incongrue con il testo settecentesco, accettato quest'ultimo come buono? E, tutto sommato, se proprio un epigramma dobbiamo averlo, perché non averlo nella sua meditatissima (vd. *infra*) posizione originaria? Se questo Castello è un libro interattivo, perché in ultima analisi privarci dell'avventura?

Le questioni aperte qui rimangono inevitabilmente aperte. Noi lettori e osservatori odierni della decorazione del Castelvecchio dobbiamo solo essere consapevoli di non trovarci di fronte a un oggetto originale ma, essendoci questo irrimediabilmente corrotto, ne vediamo al contempo non solo lo spettro ma anche, per così dire, il trasferello dello spettro. È uno *zombie* dell'epigram-

ma originale, quello che vediamo oggi, e si è spostato di sepolcro almeno un paio di volte nella storia. E così il testo che leggiamo, pure potenzialmente identico (e non lo è) a quello che era stato, non è nel suo dato materiale lo stesso di prima. In un certo senso, siamo di fronte a un falso, generato da un'ossessione per il vero e l'originale. Una situazione, questa, decisamente familiare per il filologo classico abituato a maneggiare, tra le pagine di manoscritti medievali, le lontane, ritrasmesse ipostasi degli originali testi antichi. Ma questo epigramma occupa un'intersezione paradossale tra testualità e materialità che curiosamente non coinvolge la mobile pergamena di un codice, bensì la dura superficie di un muro, riscritta, su cui l'epigrafe non è stata incisa ma dipinta, insieme e ad apertura di una serie di immagini, e dipinta prima in un punto, poi in un altro, poi di nuovo nel primo punto – ma *ex novo*. E soprattutto dove l'opinione del restauro è stata monumentalizzata senza l'alternativa del dubbio.

La natura di questo testo non poteva che essere complessa, se si considera che, in questo castello-libro, la decorazione di cui l'epigramma è prefazione è stato palinsestato sulle pareti-pagine che contenevano i finti marmi di cui il predecessore di Clesio, Hinderbach, aveva fatto illusoriamente ricoprire la vera pietra della torre – palinsesto di un *trompe-l'œil*, insomma. Quello che leggiamo è dunque un testo 'schliemanniano', una Cnosso testuale che è stata offerta alla fruizione del visitatore palazziale non nella sua illeggibile storicità ma nella sua lettura ideologizzata.

Ratio dell'epigramma

Nonostante i commenti (negativi?) che archeologi, filologi e storici possono o potranno aver fatto sull'operazione in sé – e che il sottoscritto condividerebbe – non c'è dubbio però che l'attuale posizione dell'epigramma sia quella corretta, non solo per le evidenze archeologiche ma per due ragioni legate alla *reader-*

ship del testo per come dovette essere originariamente immaginata. La prima è che, in questa posizione, l'epigramma opera, come si è detto, da 'proemio' rispetto al ciclo pittorico a cui si riferisce – una funzione, questa, che dal suo stesso interno il testo reclama. L'altra è che l'epigramma è nella posizione più comoda per la lettura per chi si trovi a varcare la porta della scala a chiocciola interna che conduceva al nuovo appartamento di Clesio. Il quale, nel percorso che quotidianamente portava a interagire con l'architettura del palazzo, a viverla, tanto lui stesso quanto i suoi ospiti, non avrebbe potuto non posare lo sguardo sui versi che lo celebravano, tatuati sulla pelle stessa del Castello che, tramite queste parole, lo riconosceva suo fondatore e *autore*. Nel sostare davanti all'epigramma, Clesio – o qualunque altro lettore che, davanti all'epigramma, ne diventava il pubblico ideale – innescava un sinolo metasemico tra committenza, artista, scrittura, architettura, pittura, lettura. Si trovava, il lettore, ad abitare il mondo che non solo ospita l'epigramma, ma ne è descritto e, tramite la lettura, ne viene a sua volta nuovamente creato e inverato.

Al netto, dunque, di questa complessa situazione, e dei dubbi che – come e più ancora che per la normale tradizione manoscritta – sorgono sulla forma del testo dell'epigramma, è possibile, ed è anzi doveroso, osservarlo nella sua dimensione letteraria e nella sua intima fusione con il programma artistico e ideologico di cui è stato fatto programmaticamente parte e addirittura, poiché quel programma lo apre, proemio e chiave di lettura.

Testo

Posti questi *prolegomena*, possiamo passare all'analisi del tessuto letterario di questo testo che, a dispetto (e, in parte, per merito) delle sue vicende 'editoriali', è un prodotto di eccezionale dottrina e intelligenza poetica – e politica. Nel trattare il testo non invoco un suo specifico, univoco autore – giacché non

conosciamo il testo originario, figuriamoci l'autore,²⁵ e di quello attuale abbiamo sopra narrato la composita vicenda – bensì delle intenzioni artistico-politiche che il 'collettivo' alle spalle del testo, per più mani condotto e lavorato, vi ha infuso.

Prima, però, di procedere all'analisi, fornisco (o infliggo, forse) un'ultima versione del testo, da usarsi come riferimento per il seguito: una mia 'edizione critica', che mette a testo l'epigramma per come si presenta oggi, cioè nella versione di Gerola riprodotta sulla parete, ma ne normalizza l'alfabeto, inserisce la punteggiatura e tiene conto in apparato delle varianti: (a) della versione settecentesca attribuita – più o meno legittimamente (*meno*, come si è visto) ma utile come *vulgata* e *siglum* – a Pier Ducati, qui latinizzato come *Ducatus*, come nelle fonti coeve; (b) dell'articolo di Gerola, indicato come *Gerola*²; e considera (c) alcune mie osservazioni o proposte. Corredo infine il testo di una traduzione di servizio. In questa operazione, tratto (mio malgrado) quello di Gerola come testimone di fatto unico di un testo le cui tracce originarie da questo sono state ripassate, ricoperte e fagocitate. Il testo attuale, con tutti gli asterischi del caso, è l'unico che ragionevolmente possiamo studiare – e allora studieremo questo testo.

²⁵ Al limite la paternità, o almeno una co-genitorialità, di quello che leggiamo oggi va attribuita a Gerola, che del resto non credeva a sua volta all'ipotesi di Tovazzi che l'epigramma fosse del Pincio: vd. *supra*, p. 269 e G. Gerola, *Ancora della serie...*, pp. 58ss. Se si fosse sicuri delle lezioni all'inizio dei primi 7 versi (che pure nel testo di Gerola sono identiche alla versione settecentesca), e se fosse perlomeno plausibile l'attribuzione al Pincio (un'attribuzione congetturale di Tovazzi, vd. p. 269), si potrebbe forse leggere in (rischiosissimo) acrostico: *Inclita ... Pontificale ... Imperio ... Praesulibus ... Ordine ... Externa ... Talia*, intendendo *Ianus PIncus* (o anche *P[yr]rh[us] P[inc]ius*) **POETA**. Ma qui ci si arrampica, se non addirittura sugli specchi, sulla già logora parete dello sporto.

EDIZIONE CRITICA

Inclita ne veterum pereant monumenta, virum qui
 pontificale tenent sceptrum, quique insuper alto
 imperio pollent, quibus olim urbs alma Tridentum
 praesulibus gaudet, prima hos ab origine longo
 ordine digestosque omnes numeroque videbis. 5
 Externa facie murorum hic pinxit et intus
 talia docta manus per quam variata figuris
 tecta excelsa omnes isthac mirantur in arce.
 Summi lustra trecentena hinc ab origine Christi
 terque decem ac quatuor transactis messibus anni 10
 fluxere invictus quo provida tempore Quintus
 Caesar iura dat undique Carolus Augustusque;
 Romana Paulus sedet aula Tertius; urbem
 praeclara nostram moderatur Clesius arte,
 purpureo fulgent cui tempora sacra galero. 15
 Dum prisca en bene haec reparant monumenta tabellae
 veste hac induta laetantur moenia circum.

1. virum qui *suppl. Ducatus, prob. Gerola, dub. accepi* **2. insuper alto** *suppl. Ducatus, prob. Gerola, dub. accepi* **3. Tridentum** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **4. praesulibus** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **4-5. longo ordine** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **5. videbis** *suppl. Ducatus, prob. Gerola*
6. Externa facie murorum hic pinxit *Gerola («sicurissimi avanzi»):* externa hac muri facie depinxit *Ducatus: fort. exterius faciem murorum hanc pinxit et intus proposuerim* **7. talia docta** *suppl. Ducatus, prob. Gerola, dub. talia accipi* **per quam variata figuris** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **8. tecta excelsa omnes isthac ... in arce** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **9. summi lustra trecentena hinc** *suppl. Gerola, qui -centena hinc sine dubio perspicit («sicurissimi avanzi»):* lustra trecentena hinc humana *suppl. Ducatus* **ab origine Christi** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **10. terque decem ac quatuor** *suppl. Ducatus, prob. Gerola: terque decem cum sex Gerola² dub.: quatuor et triginta exactis mensibus anni proposuerim* **11. fluxere invictus quo tempore provida (provida tempore** *Gerola)* **quintus** *suppl. Ducatus, prob. Gerola («sicurissimi avanzi»)*
12. Caesar iura dat ... Augustusque *suppl. Gerola («sicurissimi avanzi»):* iura dat ... Augustus pius atque in *suppl. Ducatus* **13. Romana Paulus** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **14. praeclara no-** *suppl. Ducatus, prob. Gerola*
15. purpureo fu- *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **16. Dum prisca en bene haec** *suppl. Gerola («sicurissimi avanzi»)* *contra metrum: cernis in haec suppl. Ducatus* **reparant monumenta** *Gerola: reparat prisca monumenta Ducatus* **tabellae** *Gerola: tabellas suppl. Ducatus, prob. Gerola* **17. veste hac** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **moenia circum** *suppl. Ducatus, prob. Gerola*

TRADUZIONE

Perché non sparisca il ricordo glorioso degli antichi signori
che reggono lo scettro vescovile e che pure in aggiunta hanno il potere
dell'impero, del governo dei quali gode dalle origini l'alma città di

Trento,

ebbene, li potrai vedere disposti tutti nel loro lungo
ordine e vasto numero sin dall'inizio.

Tanto sulla faccia esterna dei muri quanto all'interno ha dipinto
qui la mano esperta grazie alla quale tutti possono guardare stupefatti
questo palazzo istoriato di ritratti in questa alta rocca.

Trecento lustri e trentaquattro anni con tutte le loro stagioni dalla nascita
del sommo Cristo erano (sono) passati nel momento in cui
Carlo Quinto, Cesare e Augusto, emana dovunque le sue leggi,
Paolo Terzo presiede la Curia Romana, e governa con illustre maestria
la nostra

città Clesio, le cui sacre tempie rifulgono della porpora del galero.

Fintantoché queste pitture così bene riparano questo antico monumento,
le mura d'intorno si rallegrano di indossare questa veste.

Forma, storia e poesia

L'epigramma latino è composto di soli esametri stichici, e non anche di pentametri con cui comporre distici elegiaci. È questa una scelta non inaudita per le epigrafi metriche specialmente di età moderna, ma è particolarmente adatta qui a impostare da subito la voce di questo castello parlante su un registro solenne, marziale. L'eloquio epico si sviluppa verticale e uniforme come la torre che ne è al contempo il supporto scrittorio e l'emittente. La deissi frequente fa sì che le parole, che si *vedono* iscritte sul Castello, si *sentano* anche pronunciate dalla stessa voce del Castello in riferimento a sé. Il Castello prende vita e descrive sé stesso indicando con frequenti «qui» e «questo» il proprio aspetto e abito, il ricamo di pitture che riveste le pareti esterne del Castelvecchio. «Guardate il mio vestito», dice il Castello, «che coincide con la storia del potere di questi luoghi». I mattoni del carne, come quelli della torre-pagina su cui è vergato, sono quelli della fondazione antica, del Castelvecchio, ma ricoperti di un nuovo smalto

che, pure nei toni classicissimi, parla il linguaggio della nuova era clesiana.

La struttura del carne vede i vv. 1-8 funzionare da vero e proprio proemio, di sé stesso e, in quanto a sua volta proemio del ciclo, anche di quest'ultimo. Un iper-proemio, e un etimologico, camminante preambolo alla processione pittorica. I vv. 1-5 annunciano, come in un poema, i contenuti di quello che verrà letto (multimedialmente) dopo, cioè (internamente) il resto dell'epigramma e (esternamente) il ciclo pittorico, e articolano la stessa ideologia monumentale su cui questo poggia. È curioso che il primo verso, una conclamazione di immortalità, sia stato lesa dalla lacuna dell'inizio – Pindaro ridacchierebbe confuso, di fronte a una poesia che si è più eterna della materia, ma ne dipende per superarla, inverando il nesso di Lucrezio 5.311 *monimenta virum dilapsa* e 6.242 *monumenta virum commoliri*, una delle prove dell'inesorabilità dell'entropia e della distruzione che il tempo edace infligge persino a ciò che in un momento del passato pure è sembrato eterno.²⁶ Ciò però non pregiudica la chiara, palmare ricostruzione del nesso *inclita veterum monumenta virum*. E il sapore è immediatamente virgiliano: i *veterum monumenta virum* sono quelli che Evandro addita ad Enea nel Libro 8 dell'*Eneide* (Hom. *Aen.* 8.355-356):

haec duo praeterea disiectis oppida muris,
reliquias veterumque vides monumenta virorum.

Ad *Aen.* 8.312 Enea, che sta qui venendo istruito da Evandro sulla storia dei luoghi circostanti, aveva chiesto di chi fossero i

²⁶ Sono invece *monumenta veterum virorum* quelle opere letterarie canoniche nell'ombra delle quali se ne sono salvate altre che, nonostante la cattiva fama dei loro autori, pure non hanno subito la *damnatio* che invece Ovidio vede inflitta a sé e alle proprie opere (*trist.* 2.418: *sunt ea doctorum monumentis mixta virorum* eqs.). Un senso diverso aveva avuto il nesso, sempre nell'*Eneide*, quando era stato usato per indicare le tradizioni a cui Anchise si appellava nell'interpretare (erroneamente) l'oracolo dato ai troiani da Apollo (*Aen.* 3.102: *tum genitor veterum volvens monumenta virorum* eqs.).

virum monumenta priorum. Ebbene risponde adesso Evandro che le «fortezze diroccate» che ha davanti sono le reliquie dei domini di due antichi re, Giano e Saturno, costruttori del Gianicolo e del Campidoglio. La lingua con cui si autodefinisce il Buonconsiglio è dunque quella che lo identifica come un novello Campidoglio – anzi, un Campidoglio migliorato perché, a differenza che lì le costruzioni delle evemeristiche personalità divinizzate di Giano e Saturno, qui invece la *ruina* non incrinerà la memoria, già fisica e poi culturale, di quanto questi *vir*i hanno ottenuto. Il Castello conosce Virgilio, è già parte di ciò che non potrà mai essere dimenticato. E, volendo dare un occhio anche alla dinamica emulativa poetica, il nostro anonimo autore, eternando il Buonconsiglio oltre i termini del Campidoglio, ha superato Virgilio.

La lingua resta classica anche quando passa a designare istituti non-classici. Gli eroici e primigeni *vir*i di Evandro ed Enea, e Virgilio, sono adesso i principi-vescovi. Il nesso *pontificale sceptrum*, che pure indica il pastorale vescovile dotato anche di potere temporale, è ‘autorizzato’ nel registro augusteo a cui il nostro poeta accede dalle varie occorrenze di *pontificalis* soprattutto nell’Ovidio dei *Fasti*,²⁷ cioè l’opera poetica del canone latino dove più che in tutte le altre si trovano termini della ritualità romana incastonati per la prima volta nella *Dichtersprache*.²⁸ Anche *imperio pollens* ha un’attestazione di età classica in Silio Italico (14.81).

Il *videbis* del v. 5 risucchia nel mondo che l’epigramma crea e impone lo stesso lettore: non potremo, noi che abbiamo pronunciato questa parola rivolta a noi, non «vedere in una lunga fila, tutti elencati nella loro posizione, i vescovi di cui Trento alma si compiace» (vv. 3-5). Questa seconda persona ha un che di didascalico, la dinamica da *Du-Stil* che innesca ci rende spettatori e alunni di questa operazione che, nell’essere una rappresentazione

²⁷ Cfr. *Ov. fast.* 1.462, 3.412, 706.

²⁸ Del resto si trova indipendentemente in vari altri testi cristiani che non giova qui compilare.

storica, è anche intrinsecamente didattica. Tutto sommato l'oggetto del ciclo pittorico è un'enciclopedia della storia di Trento nella misura in cui ciascun principe-vescovo compendia un tomo di quella storia. Nel microcosmo del Castelvechio, questa storia è cosmogonia. La natura didattica e cosmica è confermata anche dall'allusione al linguaggio del proemio ai *Fasti* di Ovidio (*fast.* 1.1-2):

Tempora cum causis Latium digesta per annum
lapsaque sub terras ortaque signa canam.

L'idea di *digerere* in ordine cronologico (*per annum ~ longo ordine [...] numeroque*) tradisce lo stesso intento di Ovidio nel momento in cui annuncia che tratterà dell'intero cosmo organizzando il microcosmo delle festività romane alla luce del macrocosmo astronomico che esse, come stelle, ordinatamente trapuntano. Nel nostro caso, all'istinto della celebrazione istituzionale e della sistemazione universale, si aggiunge quello di seguire l'*ordo* e il *numerus* di un ciclo pittorico con la vista, anziché con la scansione del testo ovidiano per giorni del calendario: ci si chiede di tenere a memoria un'ammonizione verbale per interpretare la vista che verrà come espressione di un ordine che trascende la vista, un catalogo storico che è lo stesso universo. La stessa fraseologia *prima ab origine* accomuna questo catalogo a quello per cui viene solitamente invocata la divinità.²⁹ Sin dall'inizio, dunque, il testo si fa segnale, legge e interpretazione, in un colpo solo. *Tridentum* si sostituisce a *Latium* e diventa *origo* di tutto – o almeno tutto quello che conta per noi spettatori che facciamo parte di questo microcosmo.

Quel *videbis* (v. 5) che attiva la persona del discente è anche la chiave per aprire il portone, già scopertamente spalancato,

²⁹ Basti l'esempio del proemio alle *Metamorfosi* ovidiane (*met.* 1.1-4): *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illa) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

dell'*ekphrasis* di questo dipinto che si sta autocommentando. In particolare, i successivi vv. 6-8 articolano il rapporto triangolare tra l'artista, lo spettatore e l'edificio.

Bisognerà ricordarsi qui che è questa una delle sezioni peggio conservate, dunque più integrate (o interpolate), di tutto l'epigramma. E dovrà quindi ricordarsi il lettore-filologo che va turato il naso prima di tuffarsi ed esplorare appena la superficie di questa palude trasmissiva, al massimo raggiungibile fino al Settecento ma inesplorabile fino al Cinquecento, di cui percepiamo soltanto qualche dubbia bollicina. Pure, con tutte le filologiche apnee del caso, fidandoci un poco del salvagente lasciatoci dal Settecento e dalla foto del Settecento fatta da Gerola, e infine di Gerola stesso, possiamo percepire un passabile, ancorché alterato, sapore di quello che il testo ci sembra, pur nel rischio della *petitio principii*, dover essere più o meno stato.

La dinamica che dal testo emerge – quella di una *docta manus* (v. 7) che si autocelebra nel dipingere (*pinxit*) a parole (a rendere visibili, come fumetti, queste parole è proprio la *docta manus* del pittore!) l'apposizione delle immagini (*figurae*) di cui questa stessa scrittura è parte e proemio – è quella, fortemente metapoe-tica e metasemica che da sempre innerva di densa evocatività le *ekphraseis*. Come l'epitaffio della Grecia arcaica, nel segnalare chi giace 'qui' sotto 'questo tumulo' di cui la scrittura è parte solida, crea un cortocircuito sensoriale tra il 'qui' del luogo e il 'qui' del testo, fondendoli; come l'epigramma ellenistico fa esplodere quel cortocircuito, rendendolo l'essenza stessa e il fine artistico dello scrivere su/di oggetti, l'effetto meta-modale dell'*ekphrasis* diventato forse più importante dell'oggetto stesso descritto; come l'*apophoreton* di Marziale, nell'accompagnare – a distanza materiale ma in prossimità poetica – a un oggetto la sua descrizione, fa dell'uno l'inevitabile compendio (im)materiale dell'altro; così pure qui l'immagine si riconfigura e si fa testo, un testo che incorpora l'io artistico del poeta e lo sussume, vi si sostituisce, diventa esso stesso la mano dell'artista dopo che questa l'ha apposto sulla parete del Castello che è al contempo l'oggetto e il soggetto del

fare arte. Il Castello è il poeta, è il sarto della propria veste pittorica, è la pittura stessa, è il contenuto della pittura – il Castello, grazie a questo testo, è il simbolo del proprio microcosmo.

In questo, cioè nel complesso e spirale rapporto ricettivo con il pubblico, va cercato l'istinto di questo poeta che – più o meno esatta che sia la forma odierna del suo testo, più o meno analogo al nostro che potesse essere il linguaggio critico-letterario con cui si sarebbe autoanalizzato – da sotto una coltre di intonachi sfondati, dilavati, conquistati dal tempo e dagli epigoni, pure fa del testo poetico la parte più importante ed essenziale dell'esperienza-castello. D'altronde la poesia buona è quella il cui narcisismo è persuasivo abbastanza da sostituirsi al mondo circostante, a rendere sé il mondo. E così, in questo nuovo mondo il cui irremeabile avamposto è questo epigramma, il visitatore-lettore paga il pegno frontaliero con la propria lettura. Entrare nell'ideologia di Castelvecchio è possibile solo, obbligatoriamente, attraverso questo testo.

Che l'istinto sia quello dell'*ekphrasis* classica lo dimostra peraltro anche l'allusione, con *variata figuris*, al verso che nel carne 64 di Catullo introduce, al centro del carne e al centro della casa di Peleo le cui nozze con Teti il carne stesso celebra, la *vestis* che adorna il talamo e su cui si dipana l'*ekphrasis* del ricamo di Teseo e Arianna che è l'ordito narrativo stesso al centro del carne (Cat. 64.51-52):

haec vestis priscis hominum variata figuris
heroum mira virtutes indicat arte.

Non è forse un caso che, oltre a *variata figuris*, ricorrono nell'epigramma, similmente al *device* che Catullo congegna per attivare l'*ekphrasis* nel proprio testo con la menzione degli *heroes* e delle loro *virtutes*, altrettanti *viri* (vv. 1-2: *virum qui pontificale tenent sceptrum*) e l'identificazione della decorazione come *vestis* (v. 17: *veste hac induta*) pari alla letterale, ma non meno letteraria, *vestis* che adorna il letto di Peleo e il carne di Catullo. L'attivazione del sintagma catulliano non ha solo l'effetto di far *vedere*

che il testo sta prendendo la forma di un' *ekphrasis*, poeticamente e fisicamente adattandosi alla *vestis* del castello, di cui fa parte. Sta anche segnalando che l'operazione che sta venendo condotta è, come l'episodio di Arianna e Teseo in Catullo 64, una *mise en abyme*, al centro ideologico del castello, di tutta l'operazione ideologica di cui Clesio sta *rivestendo* il microcosmo del Buonconsiglio. Non è solo una generica *ekphrasis*, sembra avvertirci il poeta, né è questa una semplice decorazione: il testo attiva, di quella decorazione, un empito interpretativo che trascende lo spazio del muro, sfonda la medialità ristretta delle pareti e si proietta in quel complesso ideologico di memoria, esegesi, arte, dottrina, tradizione, autoriflessione, sofisticatezza, che chiameremo Cultura.

È dunque tanto più *docta* questa *manus* non solo pittorica ma anche – e soprattutto, abbiamo sostenuto – poetica. Un nesso, *docta manus*, che ha avuto tra le fortune più ricche e stratificate, sin dalla sommamente metapoetica dizione augustea di Tibullo (1.8.12, 2.1.70) e soprattutto Ovidio (*am.* 2.4.28, 7.24, *fast.* 3.832 a proposito di Pallade, come già Cic. *Arat.* 33.302, cfr. anche Bömer *ad met.* 6.60 *bracchia docta*; 6.792), poi diffusasi nel tardo-antico (si vedano le molte occorrenze su *ThLL* 5.1.1758.81ss.), nel Medioevo e infine nel dilagante latino degli umanisti del Quattro e del Cinquecento, soprattutto nel lessico (ora anche volgare: «dotta mano») degli artisti e dei loro ammiratori.³⁰ D'altronde, dicono Botteri e Gabrielli, «la 'mano dotta' non è più solo questione di mano, ma anche e soprattutto di ingegno e potenza immaginativa dell'artista. Difficilmente tali implicazioni potevano sfuggire all'estensore dell'epigrafe trentina e, anche se comprensibilmente Fogolino non vi è nominato in modo espresso, l'elogio della sua *docta manus* risuona come il più alto apprezzamento pubblico a lui tributato prima della stampa del

³⁰ Si veda su questo argomento il bel contributo di E. Vaiani, *Il topos della 'dotta mano' dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali*, in M.M. Donato (a cura di), *L'artista medievale*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003 (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie IV. Quaderni, 16), pp. 345-364.

poemetto di Mattioli»; viene anche suggerito che «il pittore stesso avrebbe potuto conoscere la formula – e suggerirla? – per il tramite di un’incisione famosa, il *Ritratto di Filippo Melantone* di Albrecht Dürer (1526), commentato da una splendida firma in capitali all’antica tutta costruita sul fortunato sintagma». ³¹ Il potenziale di questo possibile, plausibile contatto intertestuale e intermediale è senz’altro tutto a favore di Fogolino, se la vediamo dalla parte del pittore. Ma, come qui suggerisco, è anche (e, dal suo punto di vista, soprattutto) il poeta che si appropria della *doctrina* più grande, complessiva, persuasiva nel momento in cui attiva con le proprie parole, che interagiscono con la pittura e ne sono parte ma anche chiave interpretativa, la funzione poetica dell’edificio stesso che, come sfarfallando fra un canale e l’altro, attraversando dimensioni mediatiche, da castello diventa pagina, da edificio supporto scrittorio, così permettendo al poeta di diventare al contempo pittore e castellano.

Alla celebrazione dei personaggi che hanno consentito la creazione dell’oggetto artistico, che ne sono tanto i patroni quanto l’*aition*, sono dedicati i vv. 9-15.

Il verso 9 fa aprire e chiudere lo scaffale del tempo umano dal nome sacro di Cristo, *summus Christus*, ad apertura e chiusura del verso – non necessariamente una fraseologia troppo cara al latino dell’epigramma umanistico, spesso più classico anche quando si faccia più cristiano, ma tanto più appropriata qui dove a risiedere, proteggere le arti e lo stesso latino è sì un principe-umanista ma pur sempre un principe-vescovo. Il nome di Clesio, tuttavia, seguirà a quello dell’imperatore Carlo V e a quello di papa Paolo III. Le tre personalità iperumane, ipersociali sono rese ancor più contigue e solidali tra loro tramite l’asindeto che li vede indipendenti e paritetici attori della sintassi. La loro compresenza arricchisce la datazione – 1534 (o 1536? vd. *infra*) anni dalla nascita di Cristo (vv. 9-11) – di coordinate ben più che temporali e ben più che umane: definiscono una struttura cosmica, nella quale è solo

³¹ M. Botteri - L. Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*, p. 326.

sulla base cementata del diritto imperiale, da un lato, e il presidio papale, dall'altro, che può essere governata la città-microcosmo, di cui questo castello, il luogo fisico dell'incontro fra impero e papato, è il pinnacolo. D'altronde il perfetto *fluxere* indica un momento sì passato, ma relativo – può essere infatti un momento fa o mille anni fa: il perfetto si limita a indicare puntuale anteriorità, a differenza del piuccheperfetto che pure si sarebbe potuto inserire (impostando un soggetto al singolare e potendo così usare il dattilo *fluxerat* davanti a vocale). Anche il fatto che si parla solo della distanza temporale misurata 'al di qua' (*hinc*) della nascita di Cristo, e non di quella fra i fatti descritti e la composizione o l'apposizione dell'epigramma, rende il passato tanto più recente. La solidarietà di sostanza fra il carne e il suo supporto, che ne è l'oggetto, è anche quella fra il tempo di ciò che è rappresentato e di colui che lo rappresenta. Ancora una volta è il sinolo di descritto e descrittore che, unitariamente, contiene in sé entrambe le dimensioni, del presente e del passato, senza che queste differiscano e anzi con una loro definitiva sovrapposizione.

La datazione stessa, però, è problematica. È proprio l'indugio calendariale che ha visto il tentativo, da parte di Gerola, di datare l'epigramma, e con esso i lavori tutti, piuttosto al 1536 (*terque decem cum sex*, proposto ma non sostituito al testo dipinto) che al 1534, come il testo attuale e quello settecentesco riportano. La ragione avanzata da Gerola è storica e tecnica: «Paolo III fu eletto papa – proprio in competizione con Clesio – soltanto il 13 ottobre 1534» e dunque «la notizia della nomina non poté giungere a Trento che verso la fine di quel mese»; fatta questa considerazione, cioè spostando con Gerola al novembre 1534 il momento secondo lui più plausibile per l'arrivo della notizia, «ci sembrerà molto strano che nel novembre o dicembre 1534, in un clima così rigido come quello di Trento, venissero eseguiti lavori a fresco in una parete esterna». ³² Gerola trova conforto per il suo ragionamento e dubbio sulla datazione in un'epigrafe raccolta da

³² G. Gerola, *Ancora della serie...*, p. 61.

Tovazzi³³ che data al 1536 almeno parte delle *imagines* del ciclo pittorico – ma potenzialmente solo quelle interne – e che forse era stata prevista, ipotizza Gerola, per l'apposizione proprio su quella parete che diventò invece poi la sede dell'epigramma trasferito, e quindi non fu mai realizzata né lì né altrove.

I dubbi di Gerola non sono sbagliati ma, come i conforti delle altre fonti, non sono di per sé cogenti. D'altronde perché, se non era già nel testo originale, avrebbe il revisore, o riscrittore, settecentesco inserito *sua sponte* la nozione del 1534? Si potrebbe rispondere che il testo era sufficientemente malmesso da non leggersi più e quindi aprirsi a qualsiasi correzione. Ma, se la correzione era casuale, perché di tutti gli anni fu scelto il 1534, cioè l'anno effettivo dell'elezione di Paolo III al soglio pontificio? O forse si vuol pensare che il restauratore avesse come sola guida proprio quella data, o addirittura avesse un interesse, storico o politico o d'altro tipo, a far coincidere il tutto sul 1534 e non sull'originario 1536? E sarebbe stata fatta, questa scelta, in conflitto con l'altra epigrafe riprodotta dal solo Tovazzi, e non altrimenti verificabile, che anche Gerola sospetta dovesse essere apposta sulla parete dell'epigramma, e che menziona il 1536? O è più semplice, rispetto a tutto questo, pensare che il testo originale si autodata-

³³ In *Variae Inscriptiones Tridentinae*, vol. 1, n° 1015 (rist. anast., p. 572): *D. O. M. Petrus Vigilius Episcopus Princepsque Tridenti Marchio Castellari ex Comitibus de Thunn has imagines Caesarum Romanorum Praesulum Tridentinorum aliorumque, ad normam veterum in Episcopali Palatio apud S. Vigilium extantium, iussu Card. Bernardi Clesii episc. ac. Princ. Trid. Anno M. D. XXXVI et Successorum eius usque ad Dominicum Antonium Comitem de Thunn pictas, sed partim incuria temporum partimque Anno MDCCLXV et currenti, aedificationum recentium caussa labefactatas evanescentes disiectas, reformari renovari restitui quatuorque novissimis augeri mandavit Anno Domini MDCCLXXX Praesulatus autem sui Quarto*. A questa epigrafe Tovazzi appone il seguente commento: *Nullibi extat huiusmodi memoria, sed puto quod bene posset collocari in Castro Tridentino veteri sub effigie S. Caroli Magni extra Cancellariam Episcopalem. Nedum finitae sunt picturae hoc die 19 decembris 1780, con le successive postille et anno 1792 et anno 1786, 1787, 1790. Pictor renovator fuit Dominicus Zenus, iuvenis Tridenti commorans etiam anno 1790 et Antonius Pomarolus Trid. 1791, 1792.*

va al 1534 e quella data veniva prelevata dall'originale cinquecentesco e riportata nel rifacimento settecentesco? Per parte mia propenderei, se anche con moderatissimo entusiasmo, per questa seconda ipotesi. Intanto perché il rasoio di Ockham sembra darci ragione. Poi anche perché l'elezione al soglio pontificio di Paolo III è una data simbolica, importante anche e soprattutto per Clesio, proprio per il fatto che si vide in quell'anno soffiare l'anello piscatorio e che, scegliendo di immortalare il nome del rivale ora diventato suo (e universale) superiore, sceglieva un messaggio di sottomissione e rapido adattamento alla necessità della Storia. Anzi: se anche l'epigramma fosse stato materialmente realizzato, come Gerola sospetta, successivamente ai mesi finali del 1534 in cui giungeva notizia dell'elezione di Paolo III (né, peraltro, volendo rispondere a positivismo con positivismo, crederà però alcuno che Clesio non avesse già sentore, se non notizia, della cosa ben prima di rientrare a Trento e prima che a Trento arrivasse la conferma definitiva della fumata bianca), ebbene anche in quel caso avrebbe avuto senso che il testo menzionasse piuttosto il 1534, proprio a conferma di un gesto ecumenico di rappacificazione sotto l'egida congiunta del Papato e dell'Impero.³⁴

Anche al livello delle immagini è ben suggerita la compresenza tra Impero e Papato: il Carlo Magno che sovrasta tutto è al contempo fonte dei poteri e avatar primigenio e metastorico

³⁴ Nell'accettare «1534» come l'anno cui l'epigramma perifrasticamente allude, bisogna aggiungere che *quatuor* non è una forma classica del numerale, attestato solo come *quattuor*, cioè una parola dattilica che non può trovarsi nella posizione del verso in cui attualmente si trova la lezione che porta l'idea del 'quattro'. Tuttavia il resto del carme è scritto, nonostante certi lessemi decisamente non-classici o riusi di lessemi classici per descrivere realtà non-classiche, per leggersi come un testo classico davanti al quale non storcere il naso – cosa che *quatuor* invece provoca. E allora si potrebbe forse proporre di colmare le lacune intorno a *ACTIS MESSIBVS ANNI* che Gerola sembra aver visto sulla parete, piuttosto con la seguente forma del verso: *quattuor et triginta exactis messibus anni*, così da avere il numerale che ci si aspetta, nella forma corretta, salvando il metro e con un nesso *exigere messes* non privo di attestazioni (cfr. Mart. 5.71.5) e comunque non meno (e probabilmente più) difendibile di *transigere messes*.

dell'attuale Carlo, che, come Carlo Magno nel dipinto sopra, è anch'egli *Augustus* nel 'dipinto' dell'epigramma. E, se anche non c'è un ritratto di Paolo III o altro papa, tuttavia il san Vigilio che corrisponde al Carlo Magno come puntello inferiore dell'architettura pittorica, insieme alla teoria della Chiesa di cui i vescovi tridentini sono il popolo, bastano e anzi danno una profondità e solidità storica ancor più forte al soglio pontificio dalla cui sacra giurisdizione, come ricorda l'epigramma (vv. 1-2), traggono il proprio *sceptrum pontificale*. Ma dov'è il padrone di casa?

Va certo notato che questo triplice nucleo celebrativo e ideologico da un lato consegna la priorità all'imperatore, dotato peraltro di un *enjambement* che bene lo riquadra su due versi come massimo attore enfatizzandone la natura di *Quintus* (non solo onomastica personale ma anche eredità progressiva di una dinastia), di *Caesar* (erede dell'*imperium* romano) e di *Augustus* (erede del primo vero *Caesar imperator*); e subito dopo lascia spazio, ancorché minore, al vescovo di *Roma*, già sede dell'originario *Augustus* a cui il verso precedente fa etimologico riferimento e al quale l'incipit *Romana* si lega. Clesio viene 'solo' terzo, in una posizione di subalternità cronologica e, perciò stesso, data la simultaneità fra ordine di menzione e ordine ontologico negli elenchi di personalità e divinità sin dalla notte dei tempi, subalternità ideologica. Tuttavia, quanto più si procede verso il basso, tanto più ci si avvicina al livello del lettore. Quanto più passa il tempo della lettura, tanto più emerge la grandiosità del progetto artistico del Castello. Quella che, passando per Carlo V e Paolo III, arriva a Clesio, il cui nome non è intaccato dall'ordinale di una ripetizione genealogica, è dunque una scala, architettonicamente letterale e discendente, ma anche una *climax* retoricamente ascendente che fa trionfare nel nome di Clesio il culmine ideologico del carne e ne enfatizza lo splendore visivo (*purpureo cui fulgent tempora galero*) e la posizione relativa nel microcosmo del Castello e della città. Il governo di quest'ultima è ottenuto *praeclara arte*, un sintagma che riporta, metatestualmente, dal livello politico a quello intrinseco e autoreferenziale non solo

dell'architettura e delle pitture che la adornano, ma anche (e, dal nostro punto di vista, soprattutto) della poesia che ne parla. Ed è proprio sull'autocommento ecfrastico che si chiude il carne (vv. 16-17), lì dove la contiguità sostanziale fra il progetto artistico, il suo artefice materiale, la sua committenza, il superstrato ideologico, il simbolismo comunicativo e l'atto ecfrastico tutto viene infine in un sol gesto tematizzata e realizzata.

Il viluppo tra autore e spettatore, poeta e artista, pittura e poesia (e non entriamo qui nella *selva selvaggia* delle fonti e della critica sul famigerato *ut pictura poesis*), tra supporto scritto e scrittura, tra testo e architettura, viene ribadito da quello tra il dentro e il fuori nel v. 6, dove l'*externa facies* che riporta il testo apre il verso – e, con esso, la visione del Castello – che poi viene chiuso da *intus*, portando l'occhio del lettore dal fuori del verso al suo interno, spazialmente e simbolicamente più vicino alla parete interna dove le pitture continueranno, e culmineranno nel segreto più pulsante di quegli appartamenti di cui tutto questo apparato è il proemio: il ritratto dello stesso Clesio, *auctor* e committente di questo microcosmo. Clesio è anche 'all'interno', cioè alla fine, di questo epigramma, in una chiara *gradatio* che è graficamente discendente nella misura in cui segue l'andamento sopra-sotto della scrittura ma che, nel riprodurre i 'gradini' della scala (*climax*) a chiocciola alle spalle di chi legge, e avvicinandosi materialmente sempre più al livello su cui staziona il lettore, lo fa sempre più ascendere al vero vertice dell'operazione, al suo ospite, Clesio, che potenzialmente gli sta accanto in quel momento e non aspetta altro che di inverare la sovrapposizione tra testo, pittura, castello, Chiesa, Impero, e Potere nella propria persona, a due passi da noi.

Dopo questa finale esperienza tridimensionale dei poteri temporali, secolari e culturali di Clesio, la chiusa dell'epigramma ci riporta al linguaggio dell'*ekphrasis* con un commiato celebrativo e ottimistico: ora che questo «manto» di pitture – l'accessorio donato al castello analogo al galero di cui si veste, nell'epigramma, Clesio – è stato indossato dalle mura «antiche» del Castelvecchio (che così diventa anche un 'Castelnuovo'), la *laetitia* sarà il con-

notato e il messaggio di questa grande fabbrica. Non è la prima volta nella storia della cultura, e in particolare della letteratura in lingua latina, che l'*ordito* di un abito e quello di un testo vengono a coincidere. *Veste haec* (v. 17) è infatti sì l'autodefinizione del 'manto' pittorico di cui i *moenia* si ricoprono da tutti i lati (*laetantur circum*), ma è anche il testo stesso: *hac* parla di sé, il deittico è in primo luogo il testo che si è autocompletato e si annuncia al suo culmine e alla sua conclusione. E vengono così a coincidere, con le pitture che il testo annuncia, i *moenia* che al testo fanno da supporto, la pittura che applica il testo con le parole stesse di quel testo e con la loro pagina. Il carne epigrafico ecfastico è spesso un frattale, la sua lettura un labirinto di specchi. Adesso il poeta, che ha fatto di una pietrosa fortificazione la viva carne di una comunità, e che la sta rivestendo di un abito di affreschi, prima ancora che con i colori delle pitture, già tramite il suo *visibile parlare*, celebra il suo incantesimo di rifondazione letteraria del Buonconsiglio nella sua reale dimensione architettonica e artistica tramite la sua virtualizzazione retorica, donando così a queste pitture, a queste mura e a questa città tutta il massimo trionfo che, come sa qualunque umanista nutrito dal canone classico, è solo quello della poesia.

Lo sa anche il Mattioli, che forse anche a questi affreschi pure da lui non descritti da vicino (un elemento per la datazione relativa? o forse la conseguenza di un maggiore interesse per il nuovo palazzo?), potrebbe forse alludere e senz'altro ci fa pensare quando descrive la pompa di Carlo V, entrato trionfalmente in città nel 1530 (p. 45, vv. 921-924):³⁵

Appo la schiera il sacrosanto Clero
con la procession venia parato,
qual per sua guida, e fidato nocchiero
eletto haveva'l Re Magno, e pregiato.

³⁵ Nelle citazioni da Mattioli riporto la numerazione (moderna, non originale) della pagina della cinquecentina, seguita dall'indicazione (anche questa non originale) del numero progressivo dei versi contati dall'inizio del poema.

Il «Re Magno» è qui Carlo V, ma se il Carlo Magno del Castelvecchio si riflette nel Carlo V del presente, allora il Carlo V di Mattioli, circondato da una processione ecclesiastica, può forse riflettersi nel Carlo Magno dipinto da Fogolino sopra la teoria dei principi-vescovi. E d'altronde proprio al Fogolino era stata affidata la predisposizione di un apparato decorativo per il trionfo di Carlo V.³⁶ Forse che Mattioli stesse proprio pensando all'affresco? E nel pensare all'affresco, non avrà eventualmente pensato anche all'epigramma, e alla sua densissima ideologia poetica? D'altronde non è privo di una simile programmaticità il suo stesso ingresso al Castelvecchio (p. 50, vv. 1041-1048):

L'animo a veder dentro mi trasporta,
per contentar del desiderio il cuore,
tanto, ch'intrammo alla superba porta
che del vecchio Castello è la maggiore.
«Perché di quindi» disse la mia scorta
«s'andava al luogo del magno splendore,
acciò chi passa all'edificio bello
noti ben prima l'antico castello».

Il Castelvecchio è veramente rappresentato come proemio alla lettura complessiva del luogo e di ciò che simboleggia. L'allusione al proemio delle *Metamorfosi* di Ovidio (*met.* 1.1-2: *in nova fert animus mutatas dicere formas / corpora* ~ 1041: *l'animo a veder dentro mi trasporta* ecc.) non attiva soltanto il codice del canone latino *tout court*, ma anche specificamente la conduzione di una poesia fortemente metasemica e metamorfica, tale da permettere, di questo castello, una vivifica lettura sui molteplici livelli su cui gioca anche l'epigramma. E l'idea della metamorfosi *in nova* viene ribadita all'ottava successiva (p. 50, vv. 1049-1056):

³⁶ Vd. il commento a *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*, p. 55 e *supra*, n. 3.

Antico già, hor tutto rinovato
 dal magnanimo, e degno Cardinale,
 e d'edificii in tal modo ampliato
 ch' il nome suo faran sempre immortale.
 Ogni luogo di quel molto addobbato
 viddi salendo le fondate scale,
 di pitture, tarsie, festoni, e fregi
 di gran vaghezza e di notabil pregi.

Proprio alla decorazione del Castelvecchio viene ancorata, nell'ottica di aver svecchiato l'antico, l'immortalità nuova della fama di Clesio, come già nell'epigramma e nella stessa posizione geo-emotiva da cui questo viene fruito dal lettore, condizionandone l'esistere all'interno del Castello. E proprio a questa posizione di lettura attenta porta, come dicevamo noi per l'epigramma, la passeggiata lungo la loggia (p. 51, vv. 1057-1064):

Così per una porta a nuova foggia
 scolpita in marmo, al Palazzo trapasso
 per una bella, e molto amena loggia,
 tutta composta d'intagliato sasso:
 a cui nel fine ampiamente s'appoggia
 la porta principal, dove'l mio passo
 fermai per rimirar gli sculti marmi,
 le basi, i fregi, le cornici e l'armi.

La rima *marmi* ~ *armi* fa magicamente coincidere l'empito militare con quello artistico, in questo sinolo di difesa e umanesimo che è il Castello clesiano, il cui discorso culturale, politico e cosmico va seguito, da parte del lettore del Buonconsiglio, secondo le indicazioni dell'epigramma davanti al quale, condotto dal castellano, si sarà fermato in silente ammirazione.

L'epigramma è un vademecum per l'erudiendo turista del Castello del Buonconsiglio. Il suo messaggio multidimensionale consegna, nella sintesi del simbolo, l'articolazione di una mappa ideologica che parte sì per spiegare le pitture ma, nel farlo, conduce la mente nel fitto del pensiero politico attraverso i molti strati di quello poetico.

Il carne sui nuovi affreschi è il proemio al nuovo Castello. È il messaggio di un nuovo Campidoglio che impara a parlare di sé alla comunità cittadina, a quella più ampia dell'Impero e a quella, che per il poeta è la più importante, dell'ecumenica *res publica litterarum*.

Il Buonconsiglio, ora forse un 'Migliorconsiglio', è annunciato e già consegnato all'ospite il cui vivace percorso porta alla cognizione che questa è una casa di poteri, di arti e di prezioso intelletto che si apre a chi la sappia leggere: «Benvenuto».

FABRIZIO MEROI

L'UOMO, LA NATURA, LA FORTUNA.
NOTA SUL *THEOGENIUS* DI LEON BATTISTA ALBERTI

Probabilmente – come è stato autorevolmente osservato – il *Theogenius* (dialogo in volgare composto intorno al 1440) non è l'opera più riuscita di Leon Battista Alberti: a esso possono essere infatti imputati diversi difetti di ordine sia formale che contenutistico, dall'irregolarità dello stesso andamento dialogico alle differenze di natura concettuale che sembrano caratterizzare certe sue parti rispetto ad altre.¹ E tuttavia si tratta senz'altro di un'opera dall'alto valore esemplare, dal momento che in essa si concentrano alcuni dei temi più squisitamente albertiani, a cominciare da quello – assolutamente centrale – costituito dalla meditazione sulla possibilità, per l'uomo, di fare fronte alle difficoltà e alle incognite dell'esistenza.² Inoltre, anche nel *Theogenius* – così

¹ Cfr. M. Paoli, *Leon Battista Alberti* (2004), trad. it. di F. Alberti La Marmorata - D. degli Alberti, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 60-62.

² Sul *Theogenius* si veda in particolare P. Marolda, 'Ragione' e 'follia' nel *Theogenius di L.B. Alberti*, «La rassegna della letteratura italiana», s. VII, 85 (1981), pp. 78-92; L. Boschetto, *Ricerche sul Theogenius e sul Momus di Leon Battista Alberti*, «Rinascimento», s. II, 33 (1993), pp. 3-52; C. Vasoli, *L'immagine dell'uomo nel Teogenio*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Atti del convegno internazionale (Mantova, 16-19 novembre 1994), Olschki, Firenze 1999, pp. 141-162; S. Gambino, *Alberti lettore di Lucrezio. Motivi lucreziani nel Theogenius*, «Albertiana», 4 (2001), pp. 69-84; F. Tateo, *Referenti topici e fonti del Theogenius*, in R. Cardini - M. Regoliosi (a cura di), *Alberti*

come, del resto, in molte altre sue opere – si manifesta quell'apparente ambivalenza dell'Alberti sulla quale tanto si sono interrogati i suoi studiosi: è questo, infatti, uno dei testi in cui con maggiore chiarezza è enunciata quella posizione di matrice stoica, dal sapore positivo e propositivo, che rappresenta la componente principale del pensiero albertiano; e, al tempo stesso, uno dei testi in cui si possono trovare alcune delle pagine più dense e intense tra quelle che Alberti dedica alla vivida descrizione dei mali e delle sventure che contraddistinguono la vita umana.³ Ma soprattutto, il *Theogenius* può essere anche considerato come un'opera nella quale viene specificamente affrontato – e in maniera, invero, assai problematica – un altro dei grandi temi albertiani: quello del rapporto dell'uomo con la natura. Ed è proprio su quest'ultimo aspetto che, in questa sede, vorrei brevemente soffermarmi.

Anzitutto, qualche cenno sui contenuti del dialogo. Per quanto riguarda la dedica iniziale a Leonello d'Este, signore di Ferrara dal 1441 al 1450, vale la pena di ricordare il passo in cui Alberti, da un lato, giustifica la decisione di ricorrere al volgare anziché al latino e, dall'altro, esplicita la finalità consolatoria dell'opera, da lui scritta allo scopo di lenire in prima battuta i suoi stessi dolori (ossia le «avverse fortune» derivanti dalla sua difficile condizione di esule, figlio illegittimo e ripudiato dal resto della famiglia dopo la morte del padre Lorenzo) e, in seconda battuta, quelli dei lettori (tra i quali, ora, anche Leonello, da poco orfano del padre, Niccolò III): «Io scrissi questi libretti non ad altri che a me per consolare me stessi in mie avverse fortune. E parsemi da scrivere in modo ch'io fussi inteso da' miei non litteratissimi cittadini. Certo conobbi a me questa opera giovò, e sollevommi afflitto.

e la tradizione, Atti del convegno internazionale (Arezzo, 23-25 settembre 2004), Polistampa, Firenze 2007, pp. 545-559.

³ Per un sintetico panorama delle diverse interpretazioni del *Theogenius* fino al 2000 (compresa quella elaborata da Eugenio Garin, i cui 'classici' testi albertiani sono ora riproposti in E. Garin, *Leon Battista Alberti*, intr. di M. Ciliberto, Edizioni della Normale, Pisa 2013), cfr. S. Gambino, *Alberti lettore di Lucrezio*, pp. 73-75.

E vedoli pur richiesti da molti più che se io gli avessi scritti latini».⁴ Per quanto riguarda poi il dialogo vero e proprio, va subito detto che esso si compone di due libri (è il motivo per cui, nel passo della dedica appena citato, Alberti parla di «questi libretti») e si svolge su due piani – e tempi – distinti, vedendo la partecipazione di due ‘coppie’ – per così dire – di interlocutori: a dialogare in tempo reale sono i personaggi di Teogenio e Microtiro, ma Teogenio riporta anche ampi stralci di un’animata disputa verbale (alla quale, peraltro, egli stesso aveva non marginalmente preso parte) avvenuta in precedenza tra altri due personaggi, che sono Genipatro e Tichipedo.

Il primo libro si apre con l’incontro tra Teogenio, un saggio che ha lasciato la città per ritirarsi fra i boschi delle alture circostanti, e il suo giovane amico Microtiro, che si è recato da lui nella speranza di trovare conforto ai dispiaceri che lo affliggono. Teogenio rivela a Microtiro che sta scrivendo un’opera che ruota intorno a due questioni tra loro correlate, suscitate in lui dalla sua pregressa esperienza personale e concernenti entrambe la «repubblica», cioè lo Stato: se a quest’ultimo rechi più danno la cattiva o la buona sorte e, insieme, se a esso risulti più utile un buon cittadino o più inutile uno cattivo. Egli inizia quindi a illustrare gli argomenti che ha già utilizzato e che intende utilizzare, nei suoi «comentari», per tentare di rispondere a queste due domande; ma Microtiro, dopo averlo elogiato per il suo «ingegno» e le sue «virtù», lo esorta ad affrontare una terza questione, che è quella che in questo momento gli sta più a cuore (e che – possiamo aggiungere – in qualche modo sta a monte delle altre due): se sia più molesta la cattiva sorte o la malvagità degli uomini. Teogenio accoglie di buon grado l’invito e, dopo avere preso atto del fatto che tutti, chi più chi meno, devono sottostare all’incertezza del favore o sfavore della fortuna, afferma che l’impatto dei mali che così spesso ci tormentano – sia che questi derivino da fattori

⁴ L.B. Alberti, *Theogenius*, in Id., *Opere volgari*, II. *Rime e trattati morali*, ed. C. Grayson, Laterza, Bari 1966, pp. 55-104, a p. 55.

casuali, sia che siano causati dalla cattiveria altrui – è tanto maggiore quanto più peso diamo loro e, specularmente, tanto minore quanto meno ne diamo. E, a riprova di ciò, riprende ed espone la teoria stoica degli *adiaphora*: i beni reali consistono nelle virtù e i mali reali nei vizi, e sia gli uni che gli altri risiedono in noi e solo da noi dipendono; vi sono poi condizioni esterne (come la ricchezza e la povertà) o anche interne (come la salute e la malattia) che sono buone o cattive non in sé, ma solo a seconda di come noi le giudichiamo e a esse ci rapportiamo; ne consegue che le «cose della fortuna» mutano con il mutare della nostra «opinione e iudizio»; ed è perciò sufficiente, in conclusione, «moderare e bene istituire» il modo in cui accogliamo ciò che ci riserva la vita, per riuscire a resistere di fronte a sofferenze che ci sembrano insopportabili o a situazioni negative dalle quali ci sentiamo irrimediabilmente travolti.⁵

A questo punto, per portare un'ulteriore conferma al proprio pensiero e, al tempo stesso e soprattutto, per corroborare l'insegnamento che intende impartire a Microtiro, Teogenio si accinge a riferire il contenuto della discussione che, nel medesimo luogo in cui ora essi si trovano, ha precedentemente avuto per protagonisti Genipatro, un vecchio «prudentissimo e sapientissimo» che «vive filosofando» da quelle parti, e Tichipedo, un giovane ricco, arrogante e spavaldo, giunto fin lì con il suo seguito durante una battuta di caccia. Ma, prima di cominciare, Teogenio chiede a Microtiro notizie di Tichipedo; e veniamo così a sapere che quest'ultimo, nel frattempo, è caduto – per usare un eufemismo – in disgrazia: non ha solo perso il padre, il figlio, la moglie e il fratello, ma è stato addirittura ridotto in schiavitù. Al momento della discussione con Genipatro, però, egli gode ancora di tutti i benefici che la sorte gli ha elargito nella prima parte della sua esistenza; e si presenta al cospetto dell'anziano filosofo con estrema supponenza, fermamente convinto della propria superio-

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 57-62.

rità.⁶ Genipatro, dall'alto della sua «maturità» e della sua «maravigliosa umanità», gli tiene testa chiamandolo a un confronto – il cui esito parrebbe del tutto scontato – tra le loro rispettive condizioni di vita:

Tu, o Tichipedo, giovane fermo e robusto: io vecchierello, debole, languido. Tu ricco, abbiente danari, massarizie, armenti, prati, boschi, orti, ville, possessioni entro e fuori della terra: io povero, nudo. A te padre ottimo, procuratore delle tue fortune; a te figliuoli, a te fratelli temuti e reveriti: io solo. Tu in la tua patria fra' primi amministratori delle cose noto e nominato: io in essilio ignobile. Difformità tra noi grandissima. Ma quale stimi tu direbbe un savio uomo più fusse di noi due beato?⁷

Segue un intreccio – un 'incastro', verrebbe da dire – tra il dialogo che avviene tra Teogenio e Microtiro e quello, riportato da Teogenio, avvenuto a suo tempo tra Genipatro e Tichipedo (e lo stesso Teogenio); un intreccio finalizzato, in sostanza, a decantare i vantaggi della vecchiaia a fronte della giovinezza, della povertà a fronte della ricchezza, della solitudine a fronte della vita in comune (almeno quando questa significhi essere in balia di un «consorzio di molti rapacissimi, invidissimi e immanissimi»⁸).⁸ Spiccano altresì, in queste pagine del primo libro e sempre in bocca a Genipatro, un accorato elogio della virtù,⁹ una ferma rivendicazione della possibilità di rimanere un «vero» e «certissimo» membro della comunità (un «cittadino») anche se si è scelto di vivere lontano dalla propria patria,¹⁰ una trattazione relativa al rapporto con i figli (e, in particolare, al comportamento da tenere nel caso della loro perdita).¹¹ Da ultimo, Teogenio ricorda le parole, di esortazione e premonizione, con cui Genipatro congeda Tichipedo:

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 62-64.

⁷ *Ivi*, p. 64.

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 65-79.

⁹ Cfr. *ivi*, pp. 74-78.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 78-79.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 79-83.

Ben conforto te quanto per ingegno, opera, studio e diligenza vali, preponga essere con tua modestia, parsimonia e buoni costumi, con frenare e moderare te stessi, tale che cosa niuna a te manchi a condurti e statuirti in summa e vera felicità; quale opera sarà tanto men difficile a te quanto la fortuna teco fie facile e secunda. E se forse teco fusse in tempo la fortuna simile a me dura e avversa, o Tichipedo, gioveratti avermi udito, e arai me essempro donde impari ch'ella così soglia e possa in noi mortali.¹²

All'inizio del secondo libro Teogenio osserva che, in fondo, Genipatro aveva avuto buon gioco a pronosticare a Tichipedo – per quanto velatamente – che i suoi «costumi lascivi» e la sua «vita oziosa e inerte» gli avrebbero prima o poi procurato «miseria e tristezza», dal momento che proprio questo è ciò che accade a chiunque si comporti come lui; ma subito precisa che, anche se Tichipedo avesse adottato uno stile di vita improntato a «summa modestia coniunta con summa industria», non ci sarebbe affatto da meravigliarsi se le cose gli fossero andate male comunque. Nulla infatti è più «volubile e incostante» della sorte; e – come dimostrano le vicende di molti uomini famosi del passato – sarebbe davvero difficile trovare qualcuno nella cui vita manchino totalmente momenti o motivi d'infelicità: «E se bene esamineremo, forse troveremo vecchio niuno in quello stato in quale e' fu giovane. Anzi quasi ancora pare che insieme colla felicità sempre sia aggiunta summa miseria».¹³ Questa amara e lapidaria constatazione di Teogenio introduce una sua lunga riflessione (essa occupa infatti quasi interamente il secondo libro) nella quale, dapprima, il tema centrale della «fortuna» si interseca con quello della «vicissitudine» quale legge universale che governa ogni cosa e, poi, vengono scrupolosamente e con dovizia di esempi elencate le numerose ragioni in virtù delle quali l'esistenza umana può essere vista come qualcosa di indesiderabile e nefasto (e sono pagine, queste, che non sfigurerebbero in un trattato *de miseria*

¹² Ivi, p. 84.

¹³ Ivi, p. 86.

hominis).¹⁴ La conclusione a cui Teogenio giunge è che dunque, di fronte a un quadro così fosco, non ci rimane che accettare la precarietà della nostra condizione e affrontare la fortuna «con animo forte e pronto a sostenerla».¹⁵ E, per quanto concerne la questione che Microtiro gli ha posto, egli la risolve ribadendo – da una parte – che le molestie causate dalla cattiva sorte contano poco se poco le consideriamo; e spiegandogli – dall'altra – che neppure si devono temere più di tanto le conseguenze della malvagità dei «perfidi uomini», poiché essa, a ben guardare, nuoce più a loro stessi che a coloro verso i quali è rivolta.¹⁶ Coerente con l'impostazione generale del discorso è infine la celebrazione della morte con cui si chiude questa seconda sezione dell'opera: «Chi sarà», si chiede Teogenio, «che affermi la morte a' mortali più essere da fuggirla che da desiderarla?»;¹⁷ la domanda è retorica e la risposta ('nessuno'...) sarebbe fin troppo facile, perché la morte, oltre che inevitabile, è l'unico evento che può liberarci dal carcere del corpo e porre fine ai nostri tormenti terreni.¹⁸

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 87-94. Per quanto riguarda la tradizione testuale *de miseria hominis*, mi limito qui a ricordare che l'opera più nota è il *De miseria humanae conditionis* di Lotario di Segni (della fine del XII secolo), oggetto di un'ampia confutazione nel *De dignitate et excellentia hominis* (1452) di Giannozzo Manetti (per il quale si veda ora G. Manetti, *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, a cura di G. Marcellino, Bompiani, Milano 2018). Quello relativo alla fortuna, poi, è un tema assai frequentato – com'è noto – in ambito umanistico, dal *De remediis utriusque fortunae* (1360-1366) del Petrarca al *De fortuna* (1512) di Giovanni Pontano (per il quale si veda ora G. Pontano, *La fortuna*, a cura di F. Tateo, La Scuola di Pitagora, Napoli 2012).

¹⁵ Cfr. L.B. Alberti, *Theogenius*, p. 95.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 95-100.

¹⁷ *Ivi*, p. 100.

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 100-104. E tuttavia – sono queste, comunque, le ultime parole di Teogenio e del *Theogenius* – la morte non è realmente da desiderare (e da ricercare volontariamente) ma semplicemente da prendere quando viene: «Ma benché così in sé la morte, quale e' dicono sia e necessaria e non acerba e utilissima e da desiderarla, pur sarà sempre da preferire la sentenza di Platone a ogni nostra poca tolleranza de' casi avversi, quale affermava come in la battaglia così in vita non essere licito senza volontà del sommo imperadore uscire

Questo è allora, in sintesi, lo sviluppo tematico del dialogo. Ma, nel riassumerlo, ho lasciato momentaneamente e volutamente da parte quello che – come accennavo inizialmente – è un tema tutt’altro che secondario, non solo in senso relativo (nel contesto specifico del *Theogenius*), ma anche in senso assoluto (nel panorama complessivo della produzione albertiana). Della natura e del rapporto dell’uomo con essa, infatti, Alberti tratta in parecchi luoghi della sua multiforme opera; anzi, si può sicuramente affermare che questo tema rappresenta uno dei principali nuclei teorici del suo pensiero e della sua visione del mondo.¹⁹ Vorrei quindi provare a parlarne ora, cercando di vedere come viene affrontato e sviluppato nel *Theogenius* e abbozzando, in tal modo, quello che potrebbe essere un peculiare percorso di lettura attraverso uno degli scritti albertiani, in ogni caso, più importanti ed emblematici.

In verità la natura è, fin da subito, protagonista del dialogo. Lo è perché, nella prima pagina dell’opera, Teogenio loda con grande trasporto il paesaggio bucolico, straripante di vita vegetale e animale, che di fatto è la sua dimora e che fa da sfondo all’incontro – e alla successiva conversazione – con Microtiro. Ecco le sue parole, rivolte all’amico e venate di toni lirici:

Ma sediamo, se così ti piace, qui fra questi mirti, luogo non meno delizioso che i vostri teatri e templi amplissimi e sontuosissimi. Qui colonne fabricate dalla natura tante quante tu vedi alberi ertissimi. Qui sopra dal sole noi copre ombra lietissima di questi faggi e abeti, e atorno, dovunque te volgi, vedi mille perfettissimi colori di vari fiori intessuti

del luogo a te dato e assegnato. [...] Pertanto, come ammoniva Valerio Marziale in quello epigramma in quale e’ racconta qual cose facciano la vita essere beata, dobbiamo né temere né desiderare l’ultimo di di nostra vita» (ivi, p. 104; e cfr. Iambl. *Pyth.*, XXX, 103; Mart., X, 47, 13).

¹⁹ Per un’analisi esaustiva del tema generale della natura in Alberti, nonché per un’interpretazione d’insieme, si veda in particolare M. Paoli, *L’idée de nature chez Leon Battista Alberti (1404-1472)*, Champion, Paris 1999. Tra i numerosi pregi di questo attento studio vi è anche quello di una preliminare distinzione e presentazione delle diverse sfumature semantiche che il termine ‘natura’ assume nella vasta opera albertiana (cfr. ivi, pp. 125-128).

fra el verde splendere in fra l'ombra, e vincere tanto lustro e chiarore del cielo; e da qualunque parte verso te si muove l'aura, indi senti venire a gratificarti suavissimi odori. E poi la festività di questi quali tu in presenza vedi uccelletti con sue piume dipintissimi e ornatissimi, a chi non delettasse? Bellissimi, che d'ora in ora vengono con nuovi canti lodando i cieli a salutarmi! E questo qui presso argenteo e purissimo fonte, testimone e arbitro in parte delli studi mei, sempre m'arride in fronte, e quanto in lui sia, attorno mi si avvolge vezzeggiando, ora nascondendosi fra le chiome di queste freschissime e vezzosissime erbette, ora con sue onde sollevandosi e dolce immurmurando bello m'inchina e risaluta, ora lieto molto e quietissimo mi s'apre, e soffre ch'io in lui me stesso contempli e specchi. Aggiungi che qui niuno invidio, niuno maledico, niuno ottrettatore fallace, qui iniquo niuno perturba la nostra quiete e tranquillità.²⁰

E, ugualmente, fin da subito viene posta la questione del rapporto tra la natura e l'uomo. L'idilliaca rappresentazione del mondo 'naturale' che emerge dalla descrizione di Teogenio, infatti, si apre e si chiude con dei riferimenti – che non esiterei a definire polemici, soprattutto il secondo – al mondo 'artificiale', cioè al mondo creato dall'uomo o da lui stesso costituito: all'inizio, il luogo in cui si trovano i due amici viene esaltato in quanto «non meno delizioso» dei «teatri e templi amplissimi e sontuosissimi» che gli uomini costruiscono; alla fine, si afferma che esso, oltre alle sue intrinseche e molteplici bellezze, può vantare il pregio non indifferente di non essere infestato dalla massa di invidiosi, maldicenti, detrattori e malvagi di varia specie che invece prolifera in città. Decisamente positiva è quindi, in questo brano, l'immagine della natura, la quale viene sì – da un lato – contrapposta in maniera piuttosto netta a ciò che l'uomo fa o a ciò che l'uomo è (o può essere molto spesso) in un contesto – per così dire – urbanizzato e civilizzato, ma sa anche – dall'altro lato – mostrarsi accogliente e amica verso chi, tra gli uomini, si distingue per saggezza e nobili qualità (come appunto Teogenio, che appare quasi vivere in simbiosi – almeno stando alle sue parole – con gli elementi naturali che lo circondano).

²⁰ L.B. Alberti, *Theogenius*, pp. 57-58.

Questa caratterizzazione positiva della natura trova conferma – e si arricchisce di ulteriore significato – nella pagina seguente. Teogenio, che sta riassumendo a Microtiro il contenuto dei «comentari» che è impegnato a scrivere, condivide con lui una riflessione nella quale opera un serrato confronto tra l'uomo e gli altri esseri viventi, dedicando una particolare attenzione a quelli che, di tale confronto, sono i presupposti naturali:

[...] ora qui meco ripensava quanto un vizioso e perverso ingegno fusse a sé e a chi seco vive pestifero e perniciosissimo più che qual sia altro animale esecrabile, quali tutti, pacifica la loro natura, raro se non a sua difesa irati offendono con quelle armi sue date loro dalla natura, ungue, corna, denti e simile. Solo all'uomo iniquo diletta la sua malignità, e irato e non irato con arme e modi infiniti immette sua peste e morte. E quello che la natura proprio e divino suo dono attribui a' mortali per aggiungerli a cara insieme benivolenza e dolce pace, el favellare, lo uomo pessimo l'adopera in disturbare qualunque grata congiunzione e offirmata grazia.²¹

Della natura – che qui non è, come nel caso precedente, il mondo che vediamo intorno a noi, la natura 'incontaminata' di cui ammiriamo le meraviglie, bensì il principio 'immanente' che determina l'essenza e i caratteri distintivi di ogni forma di vita – viene dunque detto che è benigna elargitrice di doni sia agli animali che all'uomo: ai primi essa regala «ungue, corna, denti e simile», al secondo «el favellare». Gli animali utilizzano però suddette «armi» o per difendersi o, ma solo raramente, se in preda all'ira (poiché la loro «natura» è fondamentalmente «pacifica»); l'uomo, invece, genera «peste e morte», in svariati modi, sia «irato» che «non irato» (perché, a differenza degli animali, si «diletta» della sua «malignità») e si serve del linguaggio, di cui la natura lo ha generosamente dotato, non – come dovrebbe – per favorire «benivolenza e dolce pace», ma – colpevolmente – per creare discordia e minare anche le relazioni più solide. Si fa così ancora più marcata la contrapposizione tra uomo e natura che già risultava dalle parole di Teogenio sul paesaggio: oltre infatti

²¹ Ivi, p. 59.

a costituire due realtà separate che non comunicano se non in rari casi (uno dei quali è rappresentato dal buon Teogenio e dalla sua originale scelta di vita), 'mondo umano' e 'mondo naturale' si oppongono anche perché – come ora abbiamo visto – l'uomo tradisce la fiducia della natura facendo un cattivo uso delle prerogative di cui essa lo ha fornito (e tradisce in tal modo anche se stesso, cioè – come si suol dire – la sua stessa natura).

Quando poi, poco oltre, si appoggia alla filosofia stoica per convincere Microtiro che le cose che dipendono dalla fortuna non sono buone o cattive in se stesse, Teogenio chiama in causa la natura – da intendersi qui come l'insieme delle leggi fisiche che governano il mondo esterno, ma anche come una sorta di principio superiore che fa sì che il bene sia bene e il male sia male – per far risaltare l'enorme differenza esistente tra, da un lato, l'assoluta invariabilità di ciò che di essa fa parte e deve sottostare al suo «ordine e progresso» e, dall'altro, l'estrema e incontrollabile variabilità e mutevolezza, invece, delle «cose della fortuna»:

Certa consiste ferma e costante sempre in ogni suo ordine e progresso la natura; nulla suol variare, nulla uscire da sua imposta e ascritta legge, né può patire che grave alcuno mai sia non atto a descendere, sempre volle che 'l fuoco sia parato ad incendere e dedurre a cenere ogni oposta materia. All'acqua diede la natura propria attitudine di effondersi, e adempiere ogni forma di qualunque vacuo vaso. E così mai fu da natura cosa buona atta a non benificare, e ogni male sempre fu presto a nuocere e danneggiare. Adunque, quanto le vediamo varie e volubile le cose della fortuna, elle non sono tali che noi possiamo affermarle da natura buone o non buone, quale mutata la opinione e iudizio tanto e in sì diversa parte variano.²²

²² Ivi, p. 61. Il richiamo alla «natura», del resto, è ben presente anche nel brano, immediatamente precedente, in cui Teogenio espone a grandi linee la dottrina stoica degli *adiaphora*: «Onde, non iniuria, possiamo assentire a que' dottissimi quali affermano in la vita de' mortali cose alcune di sua natura essere tali che sempre e a qualunque sia sono buone e utilissime e lodatissime. In qual numero si scrive la virtù, la mente ornata di buon costumi, ben retto iudizio, e ben regolato ingegno, qual cose mai furon dannose. Alcune contro, sua natural malignità, mai si truovano essere se non inutili e da fuggirle: el vizio, la levità, l'ambizione, la troppa cupidità, e simili mali sempre atti a perturbarci e male

Da qui in avanti e fino al termine del primo libro, vanno segnalati alcuni altri luoghi del testo – nei quali chi parla è sempre Genipatro – relativi alla natura e tutti in linea con quanto si è visto finora. Nel primo di essi ritornano i singoli motivi della possibilità – ma a certe condizioni – di una comunione con l’ambiente naturale, dell’insuperabile maestria della natura creatrice e della bontà e perfezione delle sue creazioni; ai quali si aggiungono quello della possibilità – anche – di indagare «cagione, ragione, modo e ordine» delle sue «opere» e quello dell’esistenza, al di sopra di essa, di un’entità dai contorni divini:

Somma certo felicità viverli senza cura alcuna di queste cose caduche e fragili della fortuna coll’animo libero da tanta contagione del corpo, e fuggito lo strepito e fastidio della plebe in solitudine parlarsi colla natura, maestra di tante meraviglie, seco disputando della cagione, ragione, modo e ordine di sue perfettissime e ottime opere, riconoscendo e lodando el padre e procreatore di tanti beni.²³

Poi, Genipatro asserisce che non sono certo molte le cose delle quali, per natura, l’uomo ha necessariamente bisogno:

[...] a me sono le cose buone e necessarie in copia non minore che a qual si sia uomo stato in vita. Le cose a noi mortali necessarie sono quelle quale, richieste dalla natura, non possiamo denegare a noi stessi, e queste sono e poche e minime.²⁴

Ancora, nella parte in cui egli esprime il suo pensiero sull’esigenza o meno di avere una prole, troviamo un nuovo accenno all’abbondanza dei doni con i quali la natura ci gratifica (nonché all’ingratitude, nei suoi confronti, di taluni appartenenti al genere umano):

averci. E queste abitano quanto volemo in noi, né altronde sono che da noi. Altre alcune si truovano cose tali che per sua natura sono né buone né non buone» (*ibidem*).

²³ Ivi, p. 68. Sulla problematica religiosa in Alberti cfr. ancora M. Paoli, *L’idée de nature...*, pp. 87-122.

²⁴ L.B. Alberti, *Theogenius*, p. 77.

Non però voglio stimiate me sì duro né sì inumano che a me fussero ingrati e' miei figliuoli, ma non tanto gli desidero che mi dolga molto non gli avere, qual fanno alcuni ingrati di tanti altri doni quanti di di in di ricevereno dalla natura.²⁵

Nel secondo libro la prospettiva si capovolge completamente. La natura cambia volto e appare impietosamente e indiscriminatamente nemica dell'uomo; il quale, peraltro, non è da meno e non perde occasione per arrecarle danno. Tanto per cominciare, se nel primo libro Teogenio aveva richiamato l'attenzione di Microtiro sulla ferrea regolarità delle leggi di natura e sulla conseguente invariabilità di ogni sua componente, ora invece gli dice che quelle stesse leggi – la cui validità non viene comunque messa in discussione – comportano che tutte le cose, dai «corpi umani» ai «cieli», siano in pressoché perenne movimento e mutazione, cioè costantemente sottoposte al potere della «vicissitudine»:

Affermano e' fisici, e in prima Ippocrate, essere a' corpi umani ascritta vicissitudine, che o crescano continuo o scemino: quello che tra questi due sia in mezzo, dicono trovarsi brevissimo. Così e molto più a tutte l'altre cose mortali certo vediamo essere fatale e ascritto ordine della natura che sempre stiano in moto, e in difforme successo vediamo e' cieli continuo innovare sua varietà.²⁶

E, di questo nuovo e assai poco rassicurante scenario, egli fornisce un'esemplificazione nella quale la natura – intesa ancora, qui, come l'insieme delle sue manifestazioni – mostra anche il suo lato cupo e sinistro (in un passo che costituisce un parziale ma radicale rovesciamento di quello con il quale l'opera era iniziata):

Vedi la terra ora vestita di fiori, ora grave di pomi e frutti, ora nuda senza sue fronde e chiome, ora squallida e orrida pe' ghiacci e per la neve canute le fronti e summità de' monti e delle piagge. E quanto pronto vediamo ora niuna, come dicea Mannilio poeta, segue mai simile a una altra ora, non agli animi degli uomini solo, quali mo lieti, poi tristi, indi

²⁵ Ivi, p. 80.

²⁶ Ivi, p. 87.

irati, poi pieni di sospetti e simili perturbazioni, ma ancora alla tutta universa natura, caldo el dì, freddo la notte, lucido la mattina, fusco la sera, testé vento, subito quieto, poi sereno, poi piogge, fulgori, tuoni, e così sempre di varietà in nuove varietà.²⁷

Se però l'impronta vicissitudinale non è solo prerogativa – come sembrava in un primo momento – delle 'cose della fortuna', ma riguarda anche l'ambito degli enti naturali, allora il confine che separa le due entità – fortuna e natura – assume contorni meno definiti e tende a scomparire; tanto è vero che la natura pare proprio operare, alla fine, in modo analogo a quello della fortuna, producendo mostruose creature ed eventi inconcepibili: «Ma e' suole ancora la natura», osserva infatti Teogenio, «in cose grandissime e incredibili non meno che la fortuna con noi adoperarsi».²⁸ Ma c'è di più. La natura non è seconda alla fortuna neppure nel provocare inaudite catastrofi, come i terremoti e le inondazioni, che colpiscono l'uomo senza lasciargli alcuna via di scampo: «E forse non raro», prosegue Teogenio, «co' mortali irata la natura mostra quanto insieme li diletta adducere cose rare in nostra calamità».²⁹ E queste disarmanti constatazioni del protagonista del dialogo – nella seconda delle quali, tra l'altro, la natura è addirittura oggetto di una vera e propria personificazione, dal momento che viene detta capace di adirarsi e di provare piacere – sono accompagnate da una nutrita e incalzante serie di esempi tratti dalla letteratura classica.³⁰

Alla luce di tali evidenze, l'uomo rivela tutta la sua fragilità e debolezza, che Teogenio rimarca con parole pesanti come macigni e affidandosi all'antica saggezza attraverso un doppio rinvio, a Omero e a Pindaro, che rappresenta uno degli snodi cruciali dell'intera opera:

²⁷ Ivi, pp. 87-88 (e cfr. Man. *Astr.*, III, 532).

²⁸ Ivi, p. 88.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Cfr. ivi, pp. 88-89.

Non adunque dobbiamo maravigliarci, omicciuoli mortali e sopra tutti gli altri animali infermissimi, se mai quando che sia riceviamo qualche calamità, poiché noi vediamo le terre e provincie intere soggette ad ultimi estermi e ruine. E quale stolto non aperto conosce l'uomo, come dicea Omero, sopra tutti gli altri animanti in terra vivere debolissimo. Sentenza di Pindaro, poeta lirico, l'omo essere quasi umbra d'un sogno. Nacque l'uomo fra tanto numero d'animanti, quanto vediamo, solo per effondere lacrime, poiché subito uscito in vita a nulla prima se adatta che a piangere, sì come che instrutto dalla natura presentisca le miserie a quali venne in vita, o come gli dolga vedere che agli altri tutti animali sia dato dalla natura vario e utile vestire, lana, setole, spine, piuma, penne, squame, quorio e lapidoso scorzo, e persino agli albori stieno sue veste duplicate l'una sopra all'altra contro el freddo e non disutile a diffendersi dal caldo, l'uomo solo stia languido giacendo nudo e in cosa niuna non disutile e grave a sé stessi.³¹

In questo brano – lo si vede immediatamente – vengono ripresi alcuni motivi topici della tradizione letteraria e filosofica che mira a sottolineare la ‘misericordia’ della condizione umana; ma ciò che più colpisce, per la sua efficacia ed esaustività, è proprio il richiamo congiunto alla coppia di autori greci. I due riferimenti, infatti, sono perfettamente complementari e si rafforzano a vicenda, offrendo dell'uomo un ritratto intriso di profondo disincanto: nel primo, l'accento cade sull'oggettivo stato d'inferiorità del genere umano rispetto a tutti gli altri esseri viventi; nel secondo, l'uomo è preso in considerazione in termini non relativi ma assoluti, prima e al di là di qualsiasi confronto possibile, al fine di evidenziare la precarietà della sua condizione. Si tratta, insomma, di due piani diversi. A un primo livello, l'uomo è valutato in rapporto a quelli che possono essere reputati dei suoi simili, che

³¹ Ivi, pp. 89-90 (e cfr. *Il.*, XVII, 446-447 e *Od.*, XVIII, 130-131; Pind. *Pyth.*, VIII, 99). Si veda al proposito L. Bertolini, *Grecus sapor. Tramiti di presenze greche in Leon Battista Alberti*, Bulzoni, Roma 1998, che indica una probabile fonte dei passi omerici nelle versioni latine approntate da Leonzio Pilato tra il 1358 e il 1363 (cfr. ivi, pp. 6-7); e la sicura fonte della notissima sentenza di Pindaro nella *Consolatoria* composta da Carlo Marsuppini in morte di Piccarda Bueri nel 1433 (cfr. ivi, pp. 78-80, 88). Sull'importanza e originalità della ripresa albertiana del verso delle *Pitiche* ha recentemente insistito M. Ciliberto, *Shakespeare. Il male, il potere, la magia*, Edizioni della Normale, Pisa 2022, pp. 29-34.

a lui risultano superiori nell'ottica dell'esistenza reale, la quale porta con sé le sollecitazioni e le esigenze che ogni essere vivente deve concretamente e quotidianamente affrontare. A un secondo livello, l'uomo è invece giudicato per quello che è da un punto di vista che oserei definire ontologico, nel senso che l'accostamento alla dimensione umbratile e onirica ha precisamente la funzione di indicare l'instabilità e l'evanescenza del suo stesso essere. Due piani distinti, appunto; ma strettamente legati dal fatto che da essi si evince una sola e identica verità: labili e incerte sono sia l'esistenza che l'essenza dell'uomo.

Quel che segue è un elenco minuzioso dei mali che assillano la vita umana; un elenco – come già si accennava – degno della migliore trattatistica *de miseria hominis*, che culmina in una potente pagina nella quale viene descritta la lotta senza quartiere ingaggiata dall'uomo su un fronte e dalla natura sull'altro, intento il primo a violentare in tutti i modi la seconda e impegnata quest'ultima a vendicarsi escogitando sempre «nuove calamità per trarsi giuoco di noi e insieme esercitarci a riconoscerla». ³² Si può quindi concludere – anche tenendo conto di alcuni altri accenni alla natura che compaiono nell'ultima parte del dialogo ³³ – che nel *Theogenius*, a differenza di quanto avviene in altre opere dell'Alberti, ³⁴ della natura viene data un'immagine più che mai in chiaroscuro, ambigua, che la vede ora generosa genitrice e gradevole compagna dell'uomo, ora sua maligna e implacabile avversaria. Ed è in un orizzonte complessivo dominato da una tale immagine della natura che, al tempo stesso, ne viene fornita una dell'uomo che – anche sulla scorta dell'autorità di Omero e Pindaro – illumina di luce meridiana, accanto alle sue qualità, quelli che sono i suoi difetti, nonché i limiti – sia costitutivi che contingenti – del suo essere e del suo esistere.

³² Cfr. L.B. Alberti, *Theogenius*, pp. 90-94, spec. p. 93.

³³ Cfr. *ivi*, pp. 98-99, 101-103.

³⁴ Si rinvia nuovamente, per un panorama esaustivo, a M. Paoli, *L'idée de nature...*, spec. pp. 123-147.

ELVIRA MIGLIARIO
NEL '68 E OLTRE.
CRISI E RINNOVAMENTO
DI UNA FACOLTÀ DI LETTERE

Nella monumentale opera dedicata alla storia plurisecolare dell'Università di Pavia, la cui pubblicazione si è conclusa nel 2020,¹ la trattazione delle vicende del XX secolo che occupano i due tomi del terzo e ultimo volume muove dal primo dopoguerra e giunge alla fine degli anni Sessanta,² anni ai quali è giustamen-

¹ D. Mantovani (a cura di), *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, I-III, Cisalpino-Monduzzi, Pavia 2012-2020; l'opera (imponente: ciascuno dei tre volumi è diviso in due tomi) nasce da un'iniziativa del Centro per la Storia dell'Università di Pavia (CeSUP, istituito nel 1979 e dal 2009 presieduto dallo stesso Dario Mantovani), supportata da UBI Banca. Il presente contributo attinge sostanzialmente al vol. III.1 (2020) e in particolare al capitolo dedicato alla Facoltà di Lettere e Filosofia (G. Lavezzi, *La Facoltà di Lettere e Filosofia. Dalla tensione normativa degli anni Venti al rinnovamento dell'Italianistica (e non solo)*, pp. 319-392), nonché ai vari materiali documentali che mi è stato possibile consultare presso l'Archivio storico dell'Università degli Studi di Pavia (ASUPv) grazie all'aiuto prezioso della dott.ssa Alessandra Baretta, a cui rinnovo qui tutta la mia gratitudine.

² Ma il secondo tomo del volume III (dedicato ai vari edifici sede di dipartimenti e biblioteche, ai poli museali e alle collezioni scientifiche, alla rappresentazione dell'ateneo nei media) giunge fino all'attualità, rendendo conto della serie cospicua di interventi edilizi che si sono protratti fino ad anni recenti; in particolare, i lunghi lavori di adeguamento e restauro dell'antico complesso architettonico-monumentale di San Tommaso vi hanno consentito il trasferimento del Dipartimento di Studi umanistici a partire del 2014, e l'inaugurazione della nuova biblioteca solo nel 2018: L. Giordano (con L. Erba e

te riconosciuto un ruolo di cesura, in quanto segnati dal processo – di rilievo epocale – che portò l'università italiana a diventare di massa, da elitaria quale era stata fino ad allora. Il caso pavese può essere considerato emblematico di ciò che avvenne nel contesto generale del sistema universitario italiano tradizionale, scardinato, e profondamente trasformato, dagli eventi del '68; a Pavia come altrove, i Consigli di facoltà si trovarono ad affrontare circostanze inedite e inattese, sfidati da istanze studentesche spesso sostanzialmente inconciliabili con il quadro normativo vigente, rispetto alle quali il corpo docente oscillava tra posizioni che andavano dal netto rifiuto alla più ampia disponibilità.

Anche per la Facoltà di Lettere pavese, dunque, la risposta istituzionale non poté essere l'esito di una pianificazione organica o di una strategia meditata: si procedette piuttosto escogitando soluzioni estemporanee, inevitabilmente condizionate tanto dal quadro sistemico preesistente quanto dal susseguirsi di interventi normativi, anch'essi evidentemente dettati dall'emergenza, che lungi dall'essere risolutivi parevano aggravare la crisi in atto. I provvedimenti di adeguamento strutturale e organizzativo che vennero via via adottati nell'ateneo pavese ne avrebbero determinato una trasformazione radicale, destinata a compiersi nell'arco di alcuni decenni, che il volume citato lascia programmaticamente solo intravedere, limitandosi ad anticipare genericamente i più notevoli; ma poiché i primi effetti iniziarono a essere percepibili già nei primi anni Settanta, tenterò qui di delineare sinteticamente che cosa avvenne allora nella Facoltà di Lettere, nella speranza che queste brevi note possano risultare di un qualche interesse per l'*alumnus* dell'*Alma Ticinensis Universitas* a cui sono offerte, il quale vi compì il proprio percorso di formazione proprio negli anni in cui il sistema universitario iniziava a fare i conti con gli strascichi del '68.³

R. Invernizzi), *San Tommaso: dalla comunità domenicana all'Università*, in D. Mantovani (a cura di), *Almum Studium...*, III.2, pp. 641-674.

³ Luigi Belloni ha frequentato il corso di Lettere (indirizzo classico) dal 1970 al 1974, anno in cui si è laureato (il 30 ottobre 1974) discutendo la tesi

La facoltà di Lettere pavese era stata coinvolta nelle agitazioni studentesche già nel novembre e dicembre del 1967, quando l'opposizione alla c.d. 'legge Gui' (D.D.L. 2314/1965), ormai estesasi a molte università, a Pavia si era fusa con rivendicazioni di interesse specificamente locale, in primo luogo contro il piano di sviluppo edilizio e contro l'istituzione di una facoltà di Magistero (osteggiati innanzitutto dagli studenti di Matematica e Fisica il primo, da quelli di Lettere la seconda, facoltà in entrambe le quali si giunse all'occupazione).⁴ Anche a Pavia tuttavia l'esigenza più sentita, e condivisa a livello nazionale, restava quella di un programma riformista mirante a trasformare strutturalmente un sistema di istruzione superiore la cui arretratezza e inadeguatezza rispetto alle nuove istanze di una società in profonda evoluzione erano oramai generalmente riconosciute. Durante questa prima fase delle agitazioni le varie assemblee studentesche delle facoltà pavese avevano proposto l'istituzione di un nuovo organo, i Comitati paritetici docenti-studenti, quale strumento idoneo ad attuare la ristrutturazione di corsi e piani di studio e la creazione di nuovi istituti e dei dipartimenti, come pure a programmare lo sviluppo edilizio dell'ateneo; e già nel dicembre 1967 la proposta era stata accolta e recepita formalmente dal Consiglio di facoltà di Lettere.

Pochi mesi dopo, tuttavia, l'evoluzione politica del movimento studentesco verso una progressiva radicalizzazione ne deviò gli interessi e l'impegno verso grandi temi politico-sociali rispetto ai quali i problemi universitari passarono in secondo piano. Come è puntualmente documentato dai verbali delle adunanze del Consiglio di facoltà,⁵ l'attività del neo-costituito Comitato paritetico di

Apollonio Rodio interprete di Omero (relatore: Giovanni Tarditi): ASUPv, *Fascicoli studenti. Fascicolo Luigi Belloni*.

⁴ P. Lombardi, *Verso l'università di massa: dalla ricostruzione alla contestazione (1945-1968)*, in D. Mantovani (a cura di), *Almum Studium...*, III.1, pp. 133-150, spec. pp. 142-145.

⁵ ASUPv, *Lettere e Filosofia. Verbali Consiglio*, reg. 3656 (verbali delle adunanze del Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia – d'ora in avanti: CdF –

Lettere incontrò serie difficoltà, venendo ostacolata dallo stesso movimento studentesco che ne aveva preteso l'istituzione. Nel marzo 1968 infatti, dopo che il Consiglio di facoltà presieduto da Enrica Malcovati⁶ aveva accolto le richieste del Comitato paritetico, deliberando di istituire dei 'settori' (Filosofia, Storia, Filologia classica, Antichità classiche e orientali, Filologia moderna, Lingue) che di fatto prefiguravano i dipartimenti, gli studenti avevano presentato una mozione con la quale rifiutavano di prendere parte ai Consigli dei vari settori, denunciandone l'inconsistenza politica. Si sosteneva che la riorganizzazione in settori, pur tecnicamente valida ai fini di un riassetto strutturale, non aveva «affrontato il problema del potere nella Facoltà», che si chiedeva di risolvere ricostituendo il Consiglio mediante l'inserimento di tutti i docenti (cioè, oltre ai professori ordinari e incaricati, i liberi docenti e gli assistenti) e di studenti in numero pari a quello dei docenti, nonché designando l'assemblea degli studenti quale «unico luogo di contrattazione tra studenti e docenti».⁷

Al rifiuto della mozione da parte del Consiglio, che l'aveva motivato con l'irricevibilità di proposte ritenute configgenti con la normativa vigente, ma che ribadiva comunque l'intenzione di «proseguire un costruttivo e democratico dialogo con gli studenti», fece seguito l'occupazione della facoltà, prevista inizialmente di una settimana ma destinata a protrarsi per quaranta giorni (dal 30 marzo al 10 maggio), scandita dall'emissione di più documenti programmatici con cui il movimento studentesco riaffer-

dal 20 gennaio 1961 al 28 febbraio 1970). Per il contesto delle agitazioni in ateneo rimando a E. Signori, *Per una storia del '68 all'Università di Pavia*, in S. Negruzzo - D. Preda (a cura di), *Perché sono europeo. Studi per Giulio Guderzo*, Unicopli, Milano 2013, pp. 445-460.

⁶ La latinista Enrica Malcovati (1894-1990), pur fuori ruolo dal 1964 per raggiunti limiti di età, fu rieletta preside due volte e resse la facoltà fino al 1969: E. Romano, *Professori di letteratura latina a Pavia*, in D. Mantovani (a cura di), *Almum Studium...*, III.1, pp. 331-334; suo successore dall'a.a. 1969-1970 sarà Gianfranco Tibiletti (vd. *infra*, n. 15).

⁷ Mozione dell'Assemblea degli studenti della Facoltà di Lettere del 21 marzo 1968, allegata al verbale dell'adunanza del CdF del 25 marzo 1968.

mava il proprio impegno nella «lotta contro la scuola di classe»⁸ e presentava un piano di ristrutturazione radicale del percorso degli studi.⁹

I verbali delle adunanze del periodo documentano l'ampia riflessione e il dibattito anche molto acceso condotti dai membri del Consiglio nell'affrontare e discutere le proposte avanzate dall'assemblea studentesca. In particolare, l'adunanza appositamente convocata il 6 maggio 1968 si protrasse fino a sera inoltrata e giunse alla redazione di un documento in cui, pur escludendo interventi e provvedimenti in conflitto con la normativa regolante l'ordinamento universitario, venivano puntualmente discusse, e in buona parte sostanzialmente accolte, le proposte di ristrutturazione della didattica e degli assetti della facoltà; i non pochi tra voti contrari e astensioni su vari punti del documento, che alla fine fu approvato a maggioranza,¹⁰ testimoniano di contrasti inevitabilmente destinati a influire sui rapporti all'interno del Consiglio stesso. Effetto immediato della pubblicazione del documento fu la sospensione dell'occupazione della facoltà, che ebbe tuttavia alcuni strascichi denunciati dalla preside Malcovati nell'adunanza successiva, tra cui la penetrazione di «alcuni elementi del movimento studentesco» nelle biblioteche degli istituti, e in particolare nella Sala dei Classici, da dove «quadri di illustri

⁸ Documento del 26 marzo 1968 firmato da Guglielmo Gorni discusso dal CdF nell'adunanza del 29 marzo 1968. Gorni (1945-2010), destinato a una precoce e brillantissima carriera accademica internazionale, sarebbe diventato uno dei più illustri italianisti della sua generazione: M. Jeanneret, *Guglielmo Gorni, «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance»*, 13 (2010), pp. 11-14.

⁹ Nel documento del movimento studentesco allegato al verbale dell'adunanza del CdF del 23 aprile 1968, dove si denunciavano la «negazione del diritto allo studio» e la «natura autoritaria delle strutture didattiche», era esposto un programma di ristrutturazione degli studi incentrato sul «lavoro di gruppo» che prevedeva la sostituzione degli esami tradizionali con una «valutazione di gruppo» e della dissertazione finale con relazioni sui lavori svolti nel quadriennio.

¹⁰ Verbale dell'adunanza del CdF del 6 maggio 1968; nell'anno accademico 1968-1969 il Consiglio contava trentacinque membri, tra professori di ruolo e incaricati.

professori e benefattori della Facoltà» erano stati rimossi e sostituiti «con scritte protestatarie».¹¹

Le agitazioni ripresero l'anno seguente, quando tra gennaio e febbraio le occupazioni coinvolsero cinque facoltà, tra cui Lettere (e perfino il Rettorato); in marzo, a vari episodi di contestazione verificatisi durante le lezioni il Consiglio rispose deliberando (anche in questo caso a maggioranza, con quattro voti contrari) la sospensione di tutte le attività didattiche, compresi gli appelli d'esame e di laurea.¹² Oscillando tra irrigidimenti e più o meno caute aperture,¹³ la risposta istituzionale a uno stato di agitazione che a fasi alterne si protrasse di fatto per tutto quell'anno accademico (e anche in parte di quello successivo)¹⁴ non fu univoca, a conferma senz'altro dei contrasti sorti nel Consiglio, ma anche di una situazione generale di grave difficoltà che la contestazione studentesca aveva accelerato e fatto emergere, e che fu dettagliatamente descritta e verbalizzata da Gianfranco Tibiletti, successore di Enrica Malcovati alla presidenza,¹⁵ in un'ampia *Di-*

¹¹ Verbale dell'adunanza del CdF del 14 maggio 1968.

¹² Verbale dell'adunanza del CdF del 18 marzo 1969.

¹³ Le richieste avanzate nel 1969 dall'Assemblea degli studenti di Lettere (tra cui: liberalizzazione dei piani di studio, abolizione degli esami scritti di italiano e di greco, 'formalizzazione' – vale a dire, conteggio del voto sulla base della media tra gli altri esami – di quello di latino) furono almeno in parte accolte; le concessioni variarono a seconda delle facoltà: P. Lombardi, *Verso l'università di massa*, pp. 144-145.

¹⁴ Dal verbale dell'adunanza del CdF del 5 maggio 1970 risulta che una delle aule non è utilizzabile per le lezioni perché ancora occupata dagli studenti; l'anno dopo, il 10 marzo 1971, il preside Tibiletti riferirà al Consiglio di una nuova occupazione, del tentativo di scasso di un istituto e della comparsa di «scritte ingiuriose» all'indirizzo di un docente (ASUPv, *Lettere e Filosofia. Verbali Consiglio*, reg. 3193: ivi i verbali delle adunanze del Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia dal 28 febbraio 1970 al 17 novembre 1971).

¹⁵ Per la figura e l'opera di Gianfranco Tibiletti (1924-1976), concordemente riconosciuto come uno dei maggiori storici dell'antichità del secondo dopoguerra, rimando a: E. Gabba, *Gianfranco Tibiletti storico*, «Athenaeum», 65 (1977), pp. 5-14; A. Bernardi, *Gianfranco Tibiletti (1924-1976)*, in *Ghislieri Settanta. Annuario 1972-1980*, Collegio Ghislieri, Pavia 1984, pp. 150-152; E. Migliario, *Le lezioni di topografia di Gianfranco Tibiletti*, in G. Salmeri (a

*chiarazione del Preside sulle condizioni della Facoltà.*¹⁶ Con toni particolarmente accorati, Tibiletti muoveva una critica articolata e approfondita ai recenti interventi normativi, e in particolare ai *Provvedimenti urgenti per l'Università* varati pochi giorni prima,¹⁷ che, in attesa dell'annunciata riforma complessiva, oltre alla liberalizzazione dei piani di studio prevedevano come è noto che gli studenti provenienti da qualsiasi istituto secondario superiore potessero accedere a qualsiasi corso universitario.

Tralasciando di soffermarsi in ovvie considerazioni sul livello della preparazione dei diplomati che avrebbero avuto accesso all'università, il preside denunciava piuttosto la «già insostenibile situazione» determinata da una drammatica inadeguatezza degli spazi, delle attrezzature e del personale, docente e non, con cui l'università tutta, e nello specifico la facoltà di Lettere, avrebbe dovuto accogliere un numero di studenti che nel quadriennio 1965-1969 era raddoppiato,¹⁸ e di cui ci si attendeva un ulteriore forte aumento. Era prevedibile che l'insufficienza oramai cronica degli spazi potesse minacciare il regolare svolgimento delle attività didattiche,¹⁹ così come la scarsità dei fondi disponibili stava compromettendo il funzionamento della biblioteca e degli

cura di), Viridarium. *Scritti offerti ad Anselmo Baroni per il 67° compleanno*, ETS, Pisa 2019, pp. 51-68. Allievo di Plinio Fraccaro (vd. *infra*, n. 21), ne fu assistente dal 1947 al 1951, e successore sulla cattedra di Storia greca e romana (1954-1971); si trasferirà a Bologna dal novembre 1971 (ASUPv, *Fascicoli docenti. Fascicolo Gianfranco Tibiletti*). La sua elezione alla presidenza è registrata nel verbale dell'adunanza del CdF del 10 novembre 1969.

¹⁶ Punto 2 all'ordine del giorno dell'adunanza del CdF del 19 dicembre 1969; il testo è allegato integralmente al verbale (pp. 562-566).

¹⁷ Legge 11 dicembre 1969, n. 910.

¹⁸ Nel ventennio 1948-1968 il numero complessivo di iscritti all'Università di Pavia passò da 4558 a 8526 (un aumento dell'87%); in particolare, la Facoltà di Lettere e Filosofia contava 289 studenti nel 1950, 805 nel 1970: P. Lombardi, *Verso l'università di massa*, pp. 135-136.

¹⁹ Il problema della carenza di aule, ripetutamente denunciato dal Consiglio (vd. verbali delle adunanze del 18 marzo 1970, 5 maggio 1970, 24 giugno 1970), si protrarrà per decenni, e troverà una soluzione definitiva con il recupero e la rifunzionalizzazione del complesso di San Tommaso (vd. *supra*, n. 2).

istituti.²⁰ A tutto ciò si aggiungeva l'accavallarsi di norme perceptive come affrettate, largamente inadeguate e contraddittorie, che venivano ad aggravare lo «stato d'animo di umiliazione, scoramento e sofferenza» di un corpo docente sottodimensionato, mal retribuito e mortificato dai rinvii e dai ritardi dei concorsi a cattedra e delle procedure per la conferma delle libere docenze; a conclusione del documento, Tibiletti affermava di non potere escludere nei mesi a venire una «paralisi della Facoltà intera o di parti di essa».

Lo sconcerto per la situazione di grave crisi delineata da Tibiletti al termine degli anni Sessanta era inevitabilmente amplificato dal confronto con la stagione felice che la facoltà aveva vissuto nei due decenni precedenti, esito di una serie di fortunate circostanze che, opportunamente favorite e valorizzate a partire dal lungo e straordinario rettorato di Plinio Fraccaro,²¹ ne aveva-

²⁰ Il titolare della cattedra di Geografia aveva dichiarato e ribadito l'intenzione di astenersi dalle adunanze del Consiglio per protestare contro il sottofinanziamento dell'Istituto da lui diretto (lettere allegate ai verbali delle adunanze del CdF dell'1 marzo e del 24 giugno 1970); l'insufficienza dei fondi di funzionamento venne denunciata anche dal direttore dell'Istituto di Archeologia (vd. verbale del CdF del 5 maggio 1970).

²¹ Plinio Fraccaro (1883-1959), uno dei massimi studiosi di storia romana della prima metà del Novecento, fu rettore dall'agosto 1943 al febbraio 1944, e poi ininterrottamente dall'aprile 1945 al 1959; durante il suo mandato diede notevole impulso allo sviluppo strutturale e infrastrutturale dell'ateneo: R. Schmid, *Il rettorato di Plinio Fraccaro a Pavia*, «Athenaeum», 89 (2001) (= *Atti della Giornata in ricordo di Plinio Fraccaro, Bassano del Grappa, 18 marzo 2000*), pp. 13-18; F. Torchiani, *Plinio Fraccaro rettore*, in D. Mantovani (a cura di), *Almum Studium...*, pp. 151-152. Per un profilo del grande studioso e della 'scuola pavese' di storia antica che da lui trasse prestigio internazionale, si vedano: E. Gabba, *Fraccaro, Plinio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 49, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, s.v.; E. Gabba, *Plinio Fraccaro e la storia antica*, «Athenaeum», 89 (2001) (= *Atti della Giornata in ricordo di Plinio Fraccaro...*), pp. 37-40; E. Gabba, *Sull'insegnamento di Plinio Fraccaro all'Università di Pavia. Ritratti di Maestro e allievi*, «Athenaeum», 97 (2009), pp. 229-239; L. Troiani, *I docenti e gli insegnamenti di Storia antica*, in D. Mantovani (a cura di), *Almum Studium...*, pp. 335-338.

no fatto «una delle più alte in Italia», come Giorgio Pasquali ebbe a rilevare.²² Citando solo alcuni degli studiosi che insegnavano a Pavia negli anni Cinquanta, il panorama che ne emerge è in effetti impressionante: Enrica Malcovati (che, passata nel 1951 alla cattedra di Letteratura latina, fu sostituita su quella di Letteratura greca da Adelmo Barigazzi);²³ Gianfranco Tibiletti (dal 1953); Ludovico Geymonat (dal 1952); Enzo Paci (dal 1951); Lanfranco Caretti (dal 1952); Maria Corti (dal 1955); Aurelio Roncaglia (dal 1954 al 1956); Cesare Segre (dal 1956).²⁴

Nel decennio successivo, il trasferimento ad altre sedi di alcune di queste grandi personalità (Enzo Paci e Ludovico Geymonat passarono alla Statale di Milano, l'uno nel 1957 e l'altro nel 1961; Lanfranco Caretti e Adelmo Barigazzi si trasferirono entrambi a Firenze, rispettivamente nel 1964 e nel 1968) aveva procurato vuoti e carenze di cui alcuni settori inevitabilmente risentivano. Se infatti la successione di Caretti era stata presto e felicemente risolta con l'arrivo dapprima di Domenico De Robertis (a Pavia dal 1964 al 1967) e dopo di lui di Dante Isella (che vi restò dal 1967 al 1977), i quali assicurarono a lungo e ad altissimo livello la continuità e la qualità degli studi di italianistica, per altre discipline la stabilità fu ottenuta non senza ritardi e difficoltà, che i verbali delle adunanze del Consiglio di facoltà dal 1969-1970 al 1971-1972 riflettono puntualmente. Un esempio significativo fu la vacanza biennale della cattedra di Letteratura greca lasciata da Barigazzi, per la cui copertura il Consiglio aveva deciso di attendere l'esito del concorso nazionale in atto, deliberando che l'in-

²² In una lettera inviata a Enrica Malcovati il 4 dicembre 1951, citata in R. Cremante - L. Fonnesu - F. Marinoni (a cura di), *Filologia e filosofia (e critica). Lanfranco Caretti e dintorni, mezzo secolo dopo*, Cisalpino, Milano 2017 (Fonti e studi per la storia dell'Università di Pavia, 72), *Premessa*, p. x.

²³ Si veda A. Beltrametti, *Professori di letteratura greca a Pavia*, in D. Mantovani (a cura di), *Almum Studium...*, pp. 339-342, spec. pp. 341-342.

²⁴ G. Lavezzi, *La facoltà di Lettere...*, in D. Mantovani (a cura di), *Almum Studium...*, pp. 325-328; G. Francioni, *La Facoltà di Lettere e Filosofia negli anni di Lanfranco Caretti*, in R. Cremante - L. Fonnesu - F. Marinoni (a cura di), *Filologia e filosofia (e critica)*, pp. 1-12.

segnamento fosse nel frattempo affidato per incarico;²⁵ solo nel maggio 1970 la conclusione della procedura consentì di chiamare uno dei ‘ternati’, Giovanni Tarditi, il quale ricoprì la cattedra per quattro anni (nel 1974 si trasferirà al Magistero di Genova).²⁶

Alle carenze didattiche e di organico denunciate dal preside Tibiletti il Consiglio rispose poco dopo presentando una nutrita e articolata *Proposta di riforma dello Statuto* di ateneo, che in una prima versione ridotta prevedeva l’inserimento di trentacinque nuovi insegnamenti, da aggiungere ai trentaquattro già attivi a Lettere;²⁷ l’ampliamento richiesto – di fatto, più che un raddoppiamento – dell’offerta scientifico-didattica era motivato dalla duplice necessità di soddisfare il previsto ulteriore aumento del numero degli iscritti alla facoltà, e di garantire l’opzionalità delle scelte formative indotta dalla legge di liberalizzazione dei piani di studio.

Ma all’esigenza di allargare la rosa degli insegnamenti esistenti si accompagnava quella, altrettanto impellente, di ampliare il corpo docente in organico. Infatti pochi mesi dopo il Consiglio, lamentando che nel corso del quinquennio 1965-1970 il nume-

²⁵ Verbale dell’adunanza del CdF del 6 giugno 1968; il Consiglio affiderà l’incarico a Diego Lanza (verbale del 12 novembre 1968), già assistente di Barigazzi.

²⁶ ASUPv, *Fascicoli docenti. Fascicolo Giovanni Tarditi*. Dopo il trasferimento di Tarditi, titolare della cattedra divenne Diego Lanza, che la tenne fino al ritiro nel 2007 (ASUPv, *Fascicoli docenti. Fascicolo Diego Lanza*).

²⁷ Verbale dell’adunanza del CdF del 30 gennaio 1970. Dei trentacinque nuovi insegnamenti proposti, cinque (Filologia egeo-anatolica; Filologia e storia della letteratura lombarda; Istituzioni di storia economica; Storia della scuola e delle istituzioni educative; Semiotica) non erano compresi tra quelli previsti dall’ordinamento universitario nazionale: il verbale riporta dunque per esteso una descrizione dettagliata delle motivazioni scientifiche e didattiche a giustificazione di ciascuna delle richieste (la grafia della motivazione manoscritta della richiesta di Filologia e storia della letteratura lombarda è ragionevolmente attribuibile alla mano di Dante Isella: pp. 594-595 del verbale). In un’adunanza successiva (CdF del 18 marzo) verrà aggiunta l’ulteriore richiesta di sdoppiamento dell’insegnamento di Antichità greche e romane in Antichità greche e Antichità romane.

ro degli studenti era «più che raddoppiato», mentre nell'intero ultimo decennio il ruolo dei professori era cresciuto di un'unica unità, presentava richiesta formale di otto nuovi «posti del contingente ordinario» (quattro per Lettere, da dividere tra indirizzo classico e moderno; due per Filosofia; due per Lingue), più uno derivante dalla divisione della cattedra di Storia greca e storia romana in due cattedre autonome (Storia greca; Storia romana).²⁸

Le modifiche statutarie richieste vennero accolte pressoché integralmente dal Consiglio superiore della Pubblica istruzione e nel febbraio 1971 fu emessa la relativa delibera, recepita e discussa dal Consiglio di facoltà nel maggio successivo;²⁹ il 22 giugno seguente il Consiglio di facoltà, presieduto da Aurelio Bernardi,³⁰

²⁸ Verbale dell'adunanza del CdF del 27 maggio 1970. Nella seduta immediatamente precedente (5 maggio), il CdF aveva chiesto la nomina a professore di ruolo di Aurelio Bernardi (vd. *infra*, n. 30), già incaricato di Antichità romane e risultato di recente 'ternato' in un concorso di Storia romana con esercitazioni di epigrafia romana. Sia la nomina in ruolo di Bernardi sia lo sdoppiamento della storia antica dovevano apparire particolarmente urgenti, essendo oramai noto che il titolare della cattedra, il preside Tibiletti, aveva intenzione di trasferirsi in altra sede; le sue dimissioni da preside furono annunciate al Consiglio nell'adunanza dell'11 novembre 1970 (vd. verbale).

²⁹ Verbale dell'adunanza del CdF del 26 maggio 1971; unica richiesta respinta, l'attivazione dell'insegnamento complementare di Filologia e storia della letteratura lombarda, in quanto non sembrava «rispondere a fondate ragioni scientifiche e didattiche lo spezzare la letteratura italiana in tante letterature regionali» (vd. il telegramma ministeriale allegato al verbale). Il già ottenuto raddoppio della cattedra di storia antica tramite l'assegnazione di un posto aggiuntivo in organico (D.P.R. 967, 23 settembre 1970) fu successivamente oggetto di revoca ministeriale, a cui ovviamente il Consiglio si oppose (vd. il verbale dell'adunanza del CdF del 6 aprile 1972; ivi allegata la lettera ministeriale 1592 del 14 marzo 1972).

³⁰ Aurelio Bernardi (1912-1989), allievo di Plinio Fraccaro, professore di ruolo di Antichità greche e romane dal 1970, dopo le dimissioni di Tibiletti (trasferito a Bologna: vd. il verbale dell'adunanza del CdF del 14 ottobre 1971), tenne per incarico l'insegnamento di Storia romana dal 1971 al 1974 (quando a ricoprire la cattedra fu chiamato Emilio Gabba, che la terrà fino al 1996). Fu preside dal 1971 al 1974, e per più di trent'anni rettore del Collegio Ghislieri (dal 1947 al 1979): E. Gabba - D. Magnino, *Aurelio Bernardi: in memoriam*, «Athenaeum», 78 (1990), pp. xiii-xiv.

poté approvare il nuovo statuto, che per la laurea in Materie letterarie (definizione comprensiva di tutte le discipline insegnate nei corsi e indirizzi di Lettere, Filosofia, Lingue) prevedeva sette insegnamenti ‘fondamentali’ e novantatré ‘complementari’.

Veniva dunque varato un piano scientifico-didattico di notevole ricchezza, destinato a trasformare profondamente la struttura stessa della facoltà, che sembrava finalmente in grado di garantire la scelta tra un’ampia gamma di insegnamenti e perciò la costruzione ‘liberalizzata’ di percorsi di studio differenziati. Benché l’offerta così come risultava progettata fosse destinata al momento a rimanere in buona parte solo virtuale, visto che nell’anno accademico 1972-1973 i professori di ruolo erano diciotto in tutto, ai quali si aggiungevano poco più di trenta tra ‘aggregati’ e ‘incaricati’,³¹ si trattava comunque dell’avvio di un processo di autentico rinnovamento che avrebbe consentito alla facoltà di rispondere alle esigenze dei tempi nuovi.³²

³¹ *Annuario per gli anni accademici 1969-70, 1970-71, 1971-72 e 1972-73*, Ponzio, Pavia 1973, pp. 53-56.

³² Restava invece irrisolto il problema dell’insufficienza degli spazi, al quale nei decenni successivi si sarebbe tentato di ovviare ricorrendo a varie soluzioni provvisorie, tra cui l’affitto di locali esterni all’edificio dell’università: si veda *supra*, nn. 2, 19.

LUCA MORLINO

PARALIPOMENI IBERICI
SULLA STORIA DELLA PAROLA ‘CLASSICO’

La documentazione del recupero dell’*hapax* di Aulo Gellio nel latino umanistico da parte di Filippo Beroaldo il Vecchio negli ultimi anni del Quattrocento e di Guillaume Budé, Johannes Cuno e Filippo Melantone nei due decenni successivi non esaurisce di fatto il compito – così come formulato da Ernst Robert Curtius – di indicare «in che tempo ed in che occasione la parola ‘classico’ [...] sia stata introdotta nella cultura moderna».¹ A questo proposito restano anzi «parecchie cose da chiarire», in particolare per quanto concerne la «sua trasmissione alle lingue moderne»,²

¹ E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino* (1948), a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 278.

² M. Citroni, *Gellio, 19,8,15 e la storia di classicus*, «Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici», 58 (2007), pp. 181-205, a p. 181, cui si rimanda più in generale per la retrospettiva critico-bibliografica sugli umanisti sopra citati e per la segnalazione e la discussione delle poche attestazioni antiche di *classicus* da *classis* «nel senso di ‘classe sociale’» (ivi, p. 183), che è alla base dell’estensione semantica del passo di Gellio, in cui peraltro l’uso è ascrivito a Frontone, e dell’ulteriore *hapax* costituito da *classicus* ‘discepolo’, a fronte del significato anticamente più comune di ‘tromba militare’ del neutro sostantivato *classicum*, documentato anche nei dizionari delle lingue romanze medievali, sia pure beninteso soltanto con riferimento ai volgarizzamenti di Livio e Vegezio: cfr. F. Godefroy, *Dictionnaire de l’ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XVI^e siècle*, 10 voll., Vieweg, Paris 1891-1902, s.vv. *clasiq*ue 1 e 2 (anche con il valore metonimico di «celui qui sonne la trom-

agli studiosi delle quali tale compito era del resto rivolto.³ Senza alcuna pretesa di affrontare la «straordinaria ricchezza semantica nella diacronia e diatopia della cultura occidentale» di questa voce fondamentale del nostro lessico intellettuale,⁴ nelle pagine che seguono si cercherà comunque di fornire un ulteriore contributo alla questione proprio da una particolare prospettiva storica e geografica, relativa rispettivamente «au début des temps modernes», ovvero quando «le mot était encore peu répandu»,⁵ e alla Penisola iberica. Quest'ultima sembra essere stata sinora alquanto trascurata nel quadro internazionale dei principali – o almeno dei più citati – studi o anche semplici cenni sulla storia della parola,⁶ come dimostra in modo emblematico la sua occorrenza in un testo latino del 1528 di Alonso III de Fonseca y Ulloa,

pette guerrière»); *Dictionnaire du moyen français (1330-1500)*, ATILF, Nancy 2007-, online all'indirizzo <http://www.atilf.fr/dmf>, s.v. *classique* 1 e 2 (sempre per metonimia anche «Signal donné par cet instrument», inoltre «Flotille» nella più antica versione della *Stultifera navis* di Jakob Locher); *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 1998-, online all'indirizzo <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>, s.v. *classico*.

³ «Sarebbe opportuno che la storia delle lingue moderne studiasse» è infatti la premessa della citazione di cui *supra*, n. 1.

⁴ A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, il Mulino, Bologna 2010, p. 29.

⁵ W. Tatarkiewicz, *Les quatre significations du mot classique*, «Revue internationale de Philosophie», 12 (1958), pp. 5-22, a p. 6.

⁶ In aggiunta agli studi citati da M. Citroni, *Gellio, 19, 8, 15 e la storia di classicus*, si vedano: H.O. Burger (Hrsg.), *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1972; W. Brandt, *Das Wort ‚Klassiker‘: eine lexikologische und lexikographische Untersuchung*, Steiner, Wiesbaden 1976; P. Trovato, *Per la storia di 'classico'*, in P. Castelli (a cura di), *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1998, pp. 3-39; L. Aversano, *'Classico' e 'classicismo' nella letteratura musicale tra Sette e Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», 6 (1999), pp. 91-117; M. Bettini, *I Classici nella Bufera della modernità*, «Critica del testo», 3.1 (2000), pp. 75-109; F.J. Worstbrock, *Zum Ersten Kapitel einer Begriffsgeschichte des Klassischen. Die humanistische Tradition*, in A. Bohnenkamp - M. Martínez (Hrsgg.), *Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit*, Wallstein, Göttingen 2008, pp. 431-452; S. Tatti, *'Classico': storia di una parola*, Carocci, Roma 2015.

allegata da Rudolf Pfeiffer più che altro a supporto del presupposto non dimostrato secondo cui «the ancient term was revived in the circle of Erasmus», essendo egli stato – oltre che arcivescovo di Toledo – «one of his Spanish correspondents».⁷

Ancor più significativo appare il caso di Silvia Tatti, la quale di recente ha indubbiamente avuto il merito di retrodatare di un secolo rispetto ai dizionari la più antica attestazione italiana della parola, segnalando in particolare la locuzione «Dottori classici» che, con riferimento ad alcuni autorevoli teologi tomistici, occorre in un volume pubblicato nel 1569, contenente la traduzione del manuale di confessione di Martín de Azpilcueta.⁸ La studiosa si è però limitata a riportare il passo in italiano, senza risalire al testo corrispondente dell’originale castigliano e anzi per la verità senza nemmeno preoccuparsi di specificarne la lingua, che può essere data tanto meno per scontata nel caso dell’opera del *Doctor Navarro* della Scuola di Salamanca, composta a partire da una redazione portoghese anonima attribuita dagli studiosi a Rodrigo do Porto, corretta e integrata progressivamente sino alla definitiva autotraduzione in latino, peraltro a sua volta fonte di un’ulteriore versione italiana.⁹

Il passo in questione appartiene a un commentario di Azpilcueta pubblicato separatamente nel 1556, giusta il frontespizio «Para mayor declaracion de lo que ha tratado en su Manual de

⁷ R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850*, Clarendon Press, Oxford 1976, p. 84, che d’altro canto precisa «I have not found it in his own writings».

⁸ Cfr. S. Tatti, ‘Classico’, p. 15; per lo *status quo ante*, cfr. P. Trovato, *Per la storia di ‘classico’*, p. 6: «Il più antico esempio italiano registrato dai dizionari occorre [...] nei *Dialoghi filosofici* di un Accademico della Crusca del XVII secolo, Orazio Rucellai (in Crusca, *l’Imperfetto*; m. 1673), che accenna a “que’ filosofi che oggi si hanno per li più *classici*”».

⁹ Sulle vicende redazionali dell’opera fa il punto M. Bragagnolo, *Les voyages du droit du Portugal à Rome. Le Manual de confesseurs de Martín de Azpilcueta (1492-1586) et ses traductions*, «Max Planck Institute for European Legal History Research Paper Series», 13 (2018), pp. 1-18, ora anche in J.-L. Fournel - I. Paccagnella (éds.), *Traduire. Tradurre. Translating. Vie des mots et voies des œuvres dans l’Europe de la Renaissance*, Droz, Genève 2022, pp. 205-227.

Confessores», e incorporato nell'opera edita nuovamente ad Anversa l'anno seguente: «Alegue a estos doctores classicos, porque algunos dizen, que sienten otra cosa». ¹⁰ L'aggettivo è comunque presente, sempre associato allo stesso sostantivo per indicare teologi di indiscussa autorità, anche nell'edizione del manuale apparsa a Salamanca nello stesso 1556, all'interno di un brano che risulta assente nelle edizioni precedenti: «Ni nunca S. Tho[maso] ni otro doctor alguno clasico hizo estas distinciones, mal fundadas en derecho a nuestro parecer». ¹¹ Le citazioni sono dove-rose, in quanto si tratta delle più antiche attestazioni castigliane della parola, sinora invece individuate nel trattato *El humanista* di Baltasar de Céspedes, databile intorno al 1600, in cui essa occorre – secondo il titolo già di per sé programmatico – con i referenti antichi divenuti poi più consueti, che comprendono però anche un esempio più tardo e anzi già altomedievale in ossequio all'*hispanidad*: «por la lección de los autores antiguos que llamamos clásicos, que son todos los griegos y latinos que escribieron

¹⁰ *Comentario resolutorio de usuras* [...], Compuesto por el Doctor Martin de Azpilcueta Nauarro [...], en casa de Andrea de Portonarijs, Impressor de la S.C. Magestad, Salamanca 1556, p. 114; *Manual de confessores, y penitentes* [...], Compuesto por el Doctor Martin de Azpilcueta Nauarro [...], En casa de Iuan Steesio, Anvers 1557, p. 130. I due volumi e le altre edizioni dell'opera di Azpilcueta sono consultabili nella Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (online all'indirizzo <https://www.cervantesvirtual.com>).

¹¹ *Manual de confessores, y penitentes* [...], Compuesto por el Doctor Martin de Azpilcueta Nauarro [...], en casa de Andrea de Portonarijs, Impresor de la S.C. Magestad, Salamanca 1556, p. 220 (oltre che nella Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, questo volume è consultabile in *The School of Salamanca. A Digital Collection of Sources and a Dictionary of its Juridical-Political Language*, online all'indirizzo <https://id.salamanca.school/texts/W0002>); cfr. *Manuale de' confessori et penitenti* [...], composto dal dottor Martino Azpilcueta Navarro, e nuovamente tradotto di Spagnuolo in italiano dal R.P. fra Cola di Guglinisi, Gabriel Giolito, Venezia 1569, p. 238: «né mai S. Tho[maso] né altro dottor alcuno Classico fece queste distinzioni, mal fondate in iure, al nostro parere»; non ho potuto consultare la precedente traduzione, pubblicata a Napoli da Raimondo Amato nel 1567, basata comunque sull'edizione castigliana uscita a Coimbra nel 1553, che non riporta il brano in questione.

hasta el tiempo de los godos, que allí se acabó la erudición antigua, y debe ser San Isidoro el último de los clásicos».¹²

L'interesse della testimonianza di Azpilcueta non si risolve comunque nella pur di per sé curiosa duplice retrodatazione, ma riguarda più in generale l'importanza e la celebrità della sua opera, che fu un vero e proprio «*best seller* du XVI^e siècle», grazie a più di centosessanta edizioni in meno di ottant'anni stampate nelle tipografie di tutta Europa, e che divenne «a fundamental text for the education of confessors and was also adopted as an official manual by the Jesuits, who used it in their lessons».¹³ Ciò appare infatti tanto più notevole, perché contribuisce a confermare quanto ipotizzato da Paolo Trovato a proposito della fortuna della parola 'classico': «Come per tante altre parole del lessico intellettuale europeo, più dei dizionari, sarà stato decisivo l'uso scritto e soprattutto orale all'interno delle scuole dei Gesuiti».¹⁴

Tra i dizionari che registrano la parola nel corso del Cinquecento non risulta peraltro sia stato sinora segnalato quello di Elio

¹² Baltasar de Céspedes, *Discurso de las letras humanas llamado «El Humanista»*, Edición, estudio y notas de M. Comellas, prólogo de F. Rico, Real Academia Española - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid 2018, p. 42; la segnalazione si deve a J.A. Maravall Casesnoves, *Los factores de la idea de progreso en el Renacimiento español*, Real Academia de la Historia, Madrid 1963, p. 28 e J. Solís de los Santos, *Los clásicos y la lectura*, «Trivium», 6 (1994), pp. 279-291, a p. 283, mentre i dizionari non risalgono oltre il 1611, con la locuzione «sublimidad clásica» di Hortensio Félix Paravicino, e così quindi anche P. Trovato, *Per la storia di 'classico'*, p. 6.

¹³ M. Bragagnolo, *Les voyages du droit du Portugal à Rome*, p. 2; Ead., *Managing Legal Knowledge in Early Modern Times: Martín de Azpilcueta's Manual for Confessors and the Phenomenon of Epitomisation*, in T. Duve - O. Danwerth (eds.), *Knowledge of the Pragmatici. Legal and Moral Theological Literature and the Formation of Early Modern Ibero-America*, Brill, Leiden - Boston 2020, pp. 187-242, a p. 188; cfr. inoltre E. Dunoyer, *L'Enchiridion confessoriorum del Navarro*, Gurrea, Pamplona 1957, pp. 77-108 e V. Lavenia, *Martín de Azpilcueta (1492-1586): un profilo*, «Archivio Italiano per la Storia della Pietà», 16 (2003), pp. 15-144.

¹⁴ P. Trovato, *Per la storia di 'classico'*, p. 21; cfr. inoltre A. Quondam, *Il metronomo classicista*, in M. Hinz - R. Righi - D. Zardin (a cura di), *I Gesuiti e la Ratio studiorum*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 379-507.

Antonio de Nebrija, in cui essa è integrata e segnalata quindi con l'asterisco, secondo un uso editoriale comune poi anche allo stesso manuale di Azpilcueta, a partire dall'edizione di Granada del 1536: «Classici dicuntur scriptores, qui clarissimi primique sunt»;¹⁵ in seguito viene introdotto come lemma a sé anche il sintagma *Classici auctores*, con la chiosa in castigliano «los principales», cui è stato poi aggiunto «y aprobados».¹⁶ Si tratta di un altro importante riscontro che permette di colmare il vuoto «entre el testimonio latino de Alonso de Fonseca y el empleo frecuente [...] que se hace del término en el tratado del catedrático de retórica de Salamanca Baltasar de Céspedes» ricordati in precedenza.¹⁷ L'integrazione postuma al dizionario di Nebrija precede di soli tre anni un'ulteriore testimonianza su cui ha lodevolmente posto l'attenzione Francisco García Jurado,¹⁸ costituita dall'occorrenza della parola nell'opera di un umanista oggi ingiustamente privo

¹⁵ *Dictionarium Ael. Antonii Nebrissensis* [...], [...] varia et multiplices accessione locupletatum [...], Sancho y Sebastián de Nebrija, Granada 1536 (l'edizione è consultabile, come le precedenti e parte delle successive, nel *Corpus nebrissense. Repertorio de textos y estudios nebrissenses*, all'indirizzo <https://www.corpusnebrissense.com>), s.v. *Classici; per l'asterisco, cfr. B.E. Hamann, *The Translations of Nebrija. Language, Culture, and Circulation in the Early Modern World*, University of Massachusetts Press, Amherst - Boston 2015, p. 25 e M. Bragagnolo, *Les voyages du droit du Portugal à Rome*, p. 11.

¹⁶ Rispettivamente in *Dictionarium latinohispanicum, et vice versa hispanicolatinum, Aelio Antonio Nebrissensi interprete, nunc denuo ingenti vocum accessione locupletatum* [...], In Aedib. Ioannis Steelsii, Antverpiae 1553, s.v. *Classici auctores e in *Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensi* [...], s.e., Lugduni 1655, s.v. *Classici auctores*, che si citano qui a mero titolo esemplificativo, senza cioè la pretesa di indicare le più antiche attestazioni delle due chiose.

¹⁷ J. Solís de los Santos, *Los clásicos y la lectura*, p. 283.

¹⁸ Cfr. F. García Jurado, *La ciudad invisible de los clásicos. Entre Aulo Gelio e Italo Calvino*, «Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos», 28 (2010), pp. 271-300, spec. pp. 281-284 (corrispondenti alle pp. 50-53 del volume nella cui prima parte tale articolo è poi sostanzialmente confluito: Id., *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2016), Id., *¿Por qué nació la juntura 'tradición clásica'? Razones historiográficas para un concepto moderno*, «Cuadernos de Filología clásica. Estudios latinos», 27 (2007), pp. 161-192, spec. pp. 170-171.

della fama internazionale goduta invero al suo tempo e anche nei secoli seguenti, non minore a quella dello stesso Erasmo, quale Juan Luis Vives, in cui José Ortega y Gasset riconobbe anzi il prototipo dell’intellettuale moderno.¹⁹ Nella *Schola*, il tredicesimo dialogo della sua *Linguae latinae exercitatio* (1539), Vives spiega le forme e i contenuti dell’insegnamento, esponendo quindi il proprio progetto pedagogico, attraverso le risposte del suo *alter ego*, connotato significativamente dal nome grecizzante Spudaeus (‘virtuoso’), alle domande rivoltegli da Tyro – altro nome parlante, in questo caso latino (‘principiante’) – proprio all’interno di una scuola e della relativa biblioteca, ovvero «el germen de lo que será la localización dominante de los clásicos».²⁰ Giusto in mezzo ai libri il secondo chiede «Quos Auctores interpretantur?» e il primo risponde per l’appunto richiamando la terminologia anche socioeconomica di Aulo Gellio:

Non eosdem omnes, sed ut quisque est peritia, et ingenio praeditus. Eruditissimi, et acerrimo iudicio scriptores sibi sumunt optimos quosque, et eos quos classicos vos grammatici appellatis. Sunt qui ex ignorantia meliorum ad proletarios descendunt, atque etiam capitecensos. Ingre diamur, ostendam vobis publicam gymnasii huius bibliothecam. Haec est bibliotheca, quae ex magnorum virorum praecepto ad ortum aestivum spectat.²¹

Il commento di tale brano da parte di García Jurado può essere sviluppato e integrato allargando anche in questo caso la prospettiva dall’attestazione puntuale della parola alla straordinaria fortuna dell’opera, dovuta proprio al suo uso come manuale scolasti-

¹⁹ Cfr. J. Ortega y Gasset, *Vives o l’intellettuale*, a cura di A. Brandalise, trad. it. di E. Macola, Esedra, Padova 1997 (è il testo della conferenza *Vives y el su mundo* tenuta a Buenos Aires nel 1940, edito postumo in *Obras completas de José Ortega y Gasset*, IX, Revista de Occidente, Madrid 1962, pp. 441-470); sull’autore e la sterminata bibliografia al riguardo è utile C. Fantazzi (ed.), *A Companion to Juan Luis Vives*, Brill, Leiden 2008.

²⁰ F. García Jurado, *La ciudad invisible de los clásicos*, p. 284, che precisa: «más en particular, la ‘clase’ o el aula».

²¹ J.L. Vives, *Los Diálogos (Linguae latinae exercitatio)*, estudio introductorio, edición crítica y comentario de M.P. García Ruiz, EUNSA, Pamplona 2005, p. 241.

co e ancor maggiore a quello di Azpilcueta, essendo testimoniata da oltre cinquecentocinquanta edizioni, comprese le varie traduzioni, sino al XVIII secolo stampate non solo in tutta Europa ma neanche in Messico e a Goa.²² Oltre a questo considerevole dato quantitativo, merita riportare un esempio proprio delle traduzioni, in particolare della più antica, quella francese anonima del 1560: «Les bien savans et de meilleur jugement prennent les meilleurs auteurs, et ceux que vous autres Grammairiens appelez classiques». ²³ Tale occorrenza, assieme a quelle analoghe delle altre due traduzioni di poco successive,²⁴ consente infatti di colmare la mancanza di attestazioni altrimenti note tra quella più antica, appartenente all'*Art poétique français* di Thomas Sébilllet pubblicata a Parigi nel 1548, e il dizionario franco-inglese di Cotgrave (1611),²⁵ con un esempio relativo ai classici propriamente detti, dato che Sébilllet raccomanda invece «la lecture des bons et classiques poètes françois», con riferimento a un autore del secolo precedente quale Alain Chartier, già all'epoca comunque consacrato come *père de l'éloquence*, e al duecentesco Jean de Meun.²⁶

L'occorrenza di Sébilllet è tradizionalmente considerata il più antico esempio *tout court* della parola in una lingua moderna, anche se l'ultima edizione dell'*Oxford English Dictionary* riporta

²² Cfr. E. González González - V. Gutiérrez Rodríguez, *Los diálogos de Vives y la imprenta. Fortuna de un manual escolar renacentista (1539-1994)*, Institució Alfons el Magnànim, València 2009; *Ibid.*, *Entre Reforma y Contrarreforma: Juan Luis Vives y sus manuales escolares en la imprenta*, in G.P. Brizzi - M.G. Tavoni (a cura di), *Dalla pecia all'e-book. Libri per l'Università: stampa, editoria, circolazione e lettura*, CLUEB, Bologna 2009, pp. 163-175.

²³ *Les dialogues de Ian Loys Vives*, Gabriel Cotier, Lyon 1560, p. 98.

²⁴ Cfr. D.H. Thomas, *Notes sur les premières traductions françaises des Dialogues de Jean-Louis Vivès*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 46 (1984), pp. 131-151; E. González González - V. Gutiérrez Rodríguez, *Los diálogos de Vives y la imprenta*, pp. 181-208.

²⁵ Cfr. *A Dictionarie of the French and English Tongues*, compiled by Randle Cotgrave, printed by Adam Islip, London 1611 (online all'indirizzo <https://www.pbm.com/~lindahl/cotgrave>), s.v. *classique*.

²⁶ Cfr. T. Sébilllet, *Art poétique françoys (1548)*, édition critique avec une introduction et des notes par F. Gaiffe, Cornély, Paris 1910, p. 26.

un esempio di William Peryn datato al 1546: «The whych myracles, are not fayned of late yeares, but were wrytten, many hundred yeares agone, & that by classicall and auncient wryters». ²⁷ Nell’ambito delle lingue romanze il primato francese potrebbe invece essere forse messo in discussione dall’occorrenza portoghese della parola – registrata già tre secoli fa da Rafael Bluteau ma poi per lo più ignorata – nella *Chorographia* di Gaspar Barreiros, stampata sì nel 1561, ma composta in realtà diversi anni prima, durante il viaggio in Italia compiuto dall’autore nel 1546, e – almeno a quanto sembrerebbe esteriormente – terminata entro il 15 gennaio 1548, data della lettera dedicatoria al principe infante dom Henrique firmata dallo stesso Barreiros, che lasciò poi questa e altre sue opere al cugino João de Barros, al quale si deve la loro pubblicazione e una seconda lettera dedicatoria datata 20 settembre 1560. ²⁸ La retrodatazione appare tuttavia onerosa, almeno per la sezione dell’opera che qui interessa, dato che essa consiste in una serrata critica delle false teorie sugli antichi nomi della nostra penisola elaborate dal famigerato Annio da Viterbo e riprese da Leandro Alberti nella *Descrittione di tutta Italia*, la quale fu pubblicata soltanto nel 1550, anche se era stata ultimata e circolava manoscritta già da un quindicennio. ²⁹ A ogni modo, il caso è note-

²⁷ *Oxford English Dictionary* (<https://www.oed.com/>), s.v. *classical*.

²⁸ Cfr. *Chorographia de alguns lugares que stam em hum caminho, que fez Gaspar Barreiros ó anno de M.D.xxxvj. começãdo na cidade de Badajoz em Castella, te á de Milam em Itália* [...], por Ioã Alvarez impressor da Universidade, Coimbra 1561 (consultabile nella sezione digitale della Biblioteca Nacional de Portugal, online all’indirizzo <https://purl.pt/14298>); *Vocabulario portuguez & latino* [...], pelo padre R. Bluteau, 10 voll., Na Officina de Pascoal da Sylva, Lisboa 1712-1728 (consultabile nel *Corpus Lexicográfico do Português*, online all’indirizzo <http://clp.dlc.ua.pt/>), s.v. *clássico*. Su tale base l’occorrenza è stata segnalata, ma con riferimento al solo anno di stampa, da S. Hue, *400 anos de discórdias: Os Lusíadas, seus leitores e editores*, «Revista Brasileira», 86 (2016), pp. 93-117, a p. 94: «Em português, esse sentido da palavra aparece pela primeira vez em Gaspar Barreiros, em 1561, na sua *Corografia*».

²⁹ Cfr. G. Petrella, *L’officina del geografo. La Descrittione di tutta Italia di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 12-14, 59-76; G. Marocchi, *Contro i falsari*.

vole anche al di là dell'esatta datazione, poiché Barreiros afferma di non aver «visto author grave ou classico como lhe elles chamã, que diga aver tido Italia tantos nomes», attribuendo cioè l'uso della parola ai suoi stessi bersagli polemici, nelle cui opere non sembra però possibile ritrovarne traccia.³⁰ Ciò nondimeno, l'inciso merita comunque di essere riportato a beneficio d'inventario, in quanto riconduce almeno idealmente la parola verso l'Italia dove essa era stata recuperata mezzo secolo prima da Filippo Beroaldo il Vecchio, contemporaneo dello stesso Annio, e dove Barreiros potrebbe forse averla sentita o letta in qualche altra opera, tanto da farla propria qualche carta più avanti, dove fa riferimento a «Dionysio & Plinio & a outros Classicos que contam».³¹

Nell'impossibilità di accertare la questione, almeno allo stato attuale delle ricerche, l'italiano resta dietro le altre principali lingue romanze nella cronologia dell'uso della parola, riguardo alla quale si può comunque aggiungere un'ultima tessera relativa al suo senso primario di 'appartenente alla classe sociale più alta', sinora documentato nei dizionari da una sola occorrenza francese nel parodico *Complaincte de Monsieur le Cul contre les inventeurs de vertugalles*, risalente circa al 1552: «Cause de murmure des moindres, censure de moyens, et mauvaise oppinion des classicques et hommes mieux sensez».³² È di pochi anni prima un esempio castigliano, contenuto in un lungo brano della seconda delle *Cartas censorias* di Pedro de Rúa, meritevole di essere

Gaspar Barreiros censore di Annio da Viterbo, in M. Donattini (a cura di), *Tra Rinascimento e Controriforma. Continuità di una ricerca*, QuiEdit, Verona 2012, pp. 187-213, il quale a p. 198 ipotizza che Barreiros abbia letto l'opera di Alberti in una versione manoscritta. Utili informazioni e considerazioni varie su Barreiros, nel quadro dell'analisi della sua critica, si ricavano inoltre da W. Stephens, *Exposing the Archforger. Annus of Viterbo's First Master Critic*, in Id. - E.A. Havens (eds.), *Literary Forgery in Early Modern Europe 1450-1800*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2018, pp. 170-190.

³⁰ *Chorographia...*, c. 191v.

³¹ Ivi, c. 199r.

³² Cfr. E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, 7 voll., Champion, Paris 1925-1967, s.v. *classique*; P. Trovato, *Per la storia di 'classico'*, p. 5.

qui riportato per intero, perché la parola vi occorre sì nel senso appena indicato, ma all’interno di una similitudine che può essere considerata un’esplicitazione della metafora di Aulo Gellio e della sua ripresa da parte di Vives di dieci anni prima:

es cierto el officio del Grammatico en la republica de las letras lo quel censor en la Romana: que como el censor por el padron de las haziendas distinguia los estados y los assientos, y a unos hazia clasicos y a otros inferiores a la classe, a unos privava de los officios, y a otros promovia a ellos, a los superbos reprimia, a los glotones penava, a los prodigos ponía tassa: en fin todos los malos exemplos que redundavan en corrup-tela de las costumbres castigava con severidad: ansi los Grammaticos a unos escriptores dan por buenos y fidedignos, a otros escluyen de cuento, a unos notan de palabrerios, a unos de cortos de palabras, a otros de estilo superbo, a otros de muy caydo, a unos de muy curiosos, a otros de negligentes, a unos de hurto, a otros de falso testimonio.³³

Il passo è tanto più notevole perché rivela una precisa conoscenza delle varie accezioni e locuzioni della famiglia lessicale in discussione – da quella socioeconomica di *infra classem* a quella giuridica di *classici testes* – riportate nei dizionari latini dell’epoca, ivi compreso lo stesso Nebrija, e quindi poi anche nelle annotazioni dell’opera di Vives apparse a margine e in virtù della sua rapida e strepitosa fortuna editoriale.³⁴ Queste ultime hanno così a loro volta contribuito alla lessicalizzazione del cultismo, il

³³ *Cartas de Rhua lector en Soria sobre las obras del Reverendissimo señor Obispo de Mondoñedo, dirigidas al mesmo*, en casa de Juan de Junta, Burgos 1549 (consultabile nella Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), c. 13r.

³⁴ In aggiunta a E. González González - V. Gutiérrez Rodríguez, *Los diálogos de Vives y la imprenta*, cfr. J.F. Alcina - J.A. González, *Las primeras anotaciones a los Diálogos de Vives en España, de Pedro Mota a Juan Maldonado*, «Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos», 18 (2000), pp. 129-174 e V.M. Sanchis Amat, *Sobre los diálogos escolares de Juan Luis Vives en México en 1554: una edición con comentario*, «Vivesiana», 5 (2019), pp. 27-101, spec. p. 63. Un’ulteriore attestazione dell’aggettivo nell’accezione socio-economica – «los ciudadanos clásicos, que eran los más ricos y honrados» (Gaspar Gutiérrez de los Ríos, 1600) – è segnalata da B. Wislocka Breit, ‘Classical’ and ‘modern’ languages, in C.J. Pountain - B. Wislocka Breit (eds.), *New Worlds for Old Words. The Impact of Cultured Borrowing on the Languages of Western Europe / Mundos nuevos para viejas palabras. El impacto*

quale andrà ascritto a «las ideas y el estilo de Vives» tanto quanto, più in generale, alla sua epoca, in altri termini ai suoi stampatori, lettori e annotatori.³⁵ La curiosa storia di questa «parola antica per un concetto moderno»,³⁶ in ultima analisi, non sarebbe stata la stessa senza il mezzo caratteristico dell'evo moderno che è la stampa, a riprova che in questo caso non è tanto l'etimologia quanto piuttosto la storia della parola a contare: dopo lo «scongelo» di questa «unità lessical[e] refrigerat[a] nelle biblioteche»,³⁷ per assicurarne l'ingresso nell'uso vivo dei parlanti e non solo nei vocabolari è stato necessario il «fervore» dei lettori, che d'altronde è proprio ciò che sancisce un classico in quanto tale, secondo la celebre definizione di Jorge Luis Borges.³⁸

de los cultismos en los idiomas de Europa occidental, Vernon Press, Wilmington 2021, pp. 117-134, a p. 120.

³⁵ La citazione è tratta da F. Calero, *La nueva imagen de Luis Vives*, «eHumanista/IVITRA», 1 (2012), pp. 15-30, a p. 15, il quale ritiene di poter attribuire a Vives varie coeve opere anonime e persino di altri autori, comprese le stesse *Cartas censorias* di Pedro de Rúa, sulla base di riscontri lessicali di per sé tutt'altro che decisivi. Su Pedro de Rúa e la sua opera è ancora utile F. Zamora Lucas - V. Hijes Cuevas, *El bachiller Pedro de Rúa, humanista y crítico, sus cartas censorias al P. Guevara y amistad con Alvar Gómez de Castro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1957.

³⁶ M. Citroni, 'Classico': una parola antica per un concetto moderno, in P. Esposito (a cura di), *Da 'classico' a 'classico'. Paradigmi letterari tra Antico e Moderno*, ETS, Pisa 2010, pp. 7-18.

³⁷ R. Tesi, *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune dalle Origini al Rinascimento*, Laterza, Roma - Bari 2001, p. 24, il quale riprende e sviluppa l'efficace immagine di G. Devoto, *Il linguaggio d'Italia. Storia e strutture linguistiche italiane dalla Preistoria ai nostri giorni*, Rizzoli, Milano 1974, p. 168 e fa nello specifico riferimento a «una pratica quotidiana dei maestri e degli scolari del Medioevo», rimasta comunque viva anche in età umanistico-rinascimentale.

³⁸ J.L. Borges, *Altre inquisizioni* (1952), trad. it. di F. Tentori Montalto, Adelphi, Milano 2000, pp. 199 e 201: «per definire ciò che oggi intendiamo per classico è inutile che questo aggettivo discenda dal latino *classis*, flotta, che poi avrebbe acquisito il senso di ordine [...]. Classico non è un libro che necessariamente possiede questo o quegli altri meriti; è un libro che le generazioni degli uomini, spinte da diverse ragioni, leggono con previo fervore e con una misteriosa lealtà».

MICHELE NAPOLITANO

DI RICHARD STRAUSS ‘SATIRESCO’
E DI UN’INTERVISTA A GIUSEPPE SINOPOLI*

In una pagina di diario datata 16 aprile 1897, Richard Strauss scrive: «Sinfonische Dichtung *Held und Welt* beginnt Gestalt zu bekommen; dazu als Satyrspiel - *Don Quichote*».¹ Poco importa

* Offro con gioia questo lavoro straussiano a Luigi Belloni, pensando alla sua lunga e preziosa militanza nel campo degli studi di ricezione del classico in ambito storico-musicale: un interesse, vorrei quasi dire una passione, che condivido con lui e che ci ha regalato in più occasioni il piacere di belle conversazioni. Avverto l’esigenza di precisare che, considerati i limiti di spazio previsti per i contributi che compongono la presente miscellanea, le idee che cerco di svolgere in queste pagine si limitano all’essenziale: cercherò altrove, se mi sarà dato, di dare loro forma più compiuta. Per la medesima ragione, il ricorso alla dossografia è contenuto entro i limiti di alcuni titoli fondamentali, in rigida selezione. Segnalo infine che queste note straussiane erano in origine parte di un più ampio lavoro, che, insieme a Richard Strauss, prendeva in considerazione il ricorrere del lemma *Satyrspiel* in Richard Wagner e in Thomas Mann. Ho poi deciso di riservare a Wagner e a Mann un lavoro a parte: *Le vie del Satyrspiel in Germania dai Meistersinger a Der Zauberberg*, in L. Carrara (a cura di), *Il ‘Quarto incluso’. Studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica*, Atti del convegno internazionale (Pisa, 9-10 dicembre 2021), ETS, Pisa 2022, pp. 307-342. Considerato il fatto che le questioni che affronto nella presente nota furono anch’esse oggetto di discussione nel corso del mio intervento pisano, tengo a ringraziare anche in questa sede gli organizzatori del convegno e in particolare la collega e amica Laura Carrara.

¹ Cito da W. Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864-98*, Atlantis, Zürich - Freiburg im Breisgau 1976, p. 475. Su

che le vicende compositive relative ai due poemi sinfonici ai quali l'appunto diaristico allude, *Ein Heldenleben* (qui designato ancora col titolo, provvisorio, di *Held und Welt*) e *Don Quixote*, abbiano portato Strauss a completare il primo un anno dopo rispetto al secondo.² Quel che importa è che i due pezzi siano stati concepiti dal loro autore come una sorta di dittico nel quale *Don Quixote* sarebbe stato immaginato come 'dramma satiresco' (*Satyrspiel*) di *Ein Heldenleben*. In una relazione, dunque, in tutto simile a quella che legava, nell'Atene del V secolo, la trilogia tragica al 'quarto dramma': al dramma satiresco, appunto.³

questo importante appunto diaristico e sulle sue conseguenze quanto all'interpretazione complessiva dei due poemi sinfonici coinvolti, specie per quanto attiene alla dimensione dell'eroico in essi rappresentata, si vedano almeno, tra i contributi più recenti, J.M. Cooper, *The Hero Transformed: The Relationship between Don Quixote and Ein Heldenleben Reconsidered*, «Richard Strauss-Blätter», n.F., 30 (1993), pp. 9-12; W. Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Schneider, Tutzing 1996, pp. 158-159; M. Hansen, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Bärenreiter, Kassel 2003, p. 144; C. Youmans, *The Role of Nietzsche in Richard Strauss's Artistic Development*, «The Journal of Musicology», 21 (2004), pp. 309-342, a p. 341; R. Bayreuther, *Der Held des Heldenleben*, «Archiv für Musikwissenschaft», 62 (2005), pp. 293-299; C. Youmans, *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition. The Philosophical Roots of Musical Modernism*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis 2005, pp. 112-113; A.H. Weaver, *Battling Romantic and Modernist Phantoms: Strauss's Don Quixote and the Conflicting Demands of Musical Modernism*, «Journal of Musicological Research», 31 (2012), pp. 20-21; C. Youmans, *Tondichtungen*, in W. Werbeck (Hrsg.), *Richard Strauss Handbuch*, Metzler - Bärenreiter, Stuttgart 2014, pp. 412, 420-421; W. Werbeck, *Richard Strauss und die Operette*, in S. Bolz - A. Kech - H. Schick (Hrsgg.), *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption*, Bericht über das Internationale Symposium zum 150. Geburtstag (München, 26.-28. Juni 2014), Allitera Verlag, München 2017, pp. 335-352, a p. 344; D. Larkin, *Richard Strauss at Work in his Works*, in J. Attridge - H. Rydstrand (eds.), *Modernist Work. Labor, Aesthetics, and the Work of Art*, Bloomsbury, New York 2019, pp. 65-82, a p. 72.

² *Don Quixote* fu completato il 29 dicembre 1897, *Ein Heldenleben* il 27 dicembre 1898 (desumo questi dati da M. Hansen, *Richard Strauss*, pp. 143 e 167).

³ In questa direzione vanno formulazioni come quella suggerita da Julius Heile, sia pure in forma interrogativa, per presentare l'esecuzione di *Ein Hel-*

La cosa non va presa, tuttavia, troppo alla lettera, come suggerisce un ristretto grappolo di testi, di vario e diverso carattere (un passo di una lettera a Otto Leßmann da Marquartstein risalente al 23 luglio 1898; un breve scritto in forma di saggio, intitolato *Vom melodischen Einfall* e risalente all'incirca al 1940; di nuovo una pagina di diario, non datata). Varrà la pena, intanto, di citarli:

In der bis heute noch beliebten, zuletzt oft recht öde gewordenen (in meinem ›Don Quixote‹ *ad absurdum* geführten und tragikomisch persiflierten) Variationenform findet man das gesamte von den Klassikern erfundene und immer mehr bereicherte Figurenmaterial vereint.⁴

Sie [*scil.* la forma variata] hat im Vorspiel des *Rheingold* und in Siegfrieds Schmiedeliedern eine landschaftlich bedeutungsvolle und dramatisch wichtige Verwendung gefunden, nachdem sie in meinem *Don Quixote* als Darstellungen von nichtigen Phantomen im Kopf des Ritters von der traurigen Gestalt als eine Art Satyrspiel *ad absurdum* geführt sind.⁵

denleben nel programma di sala di due concerti tenutisi alla Elbphilharmonie di Amburgo nel giugno 2014: «Der komische „Ritter von der traurigen Gestalt“ und der heroische Held des „Heldenleben“ also nur zwei Seiten einer Medaille? „Don Quixote“ als – tatsächlich weithin parallel komponiertes – Satyrspiel zur Tragödie des „Heldenleben“ [...]?» (J. Heile, *Zum 150. Geburtstag von Richard Strauss*, in »Für mich existiert das Volk erst in dem Moment, wo es Publikum wird«, programma di sala dei concerti del 19 e 22 giugno 2014 della NDR Elbphilharmonie Orchester, dir. Semyon Bychkov, pf. Bertrand Chamayou, musiche di Richard Strauss, p. 10).

⁴ R. Strauss, *Vom melodischen Einfall*, in R. Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von W. Schuh, Piper - Schott, München - Mainz 1981, p. 167. Il passo si trova tradotto da L. Dallapiccola in R. Strauss, *Note di passaggio. Riflessioni e ricordi*, a cura di S. Sablich, EDT, Torino 1991, p. 112: «Nella forma delle variazioni, che gode ancor oggi di grande favore pur essendo diventata spesso vuota (il mio *Don Chisciotte* la porta all'assurdo, irridendola in modo tragicomico), troviamo riunito tutto il complesso delle figure inventate e sempre più arricchite dai classici».

⁵ Pagina di diario, non datata, cit. in W. Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, p. 454 n. 250; vd anche A.H. Weaver, *Battling Romantic and Modernist Phantoms*, p. 20 e n. 47. Ecco una mia traduzione del passo: «La forma variata ha trovato un utilizzo paesaggisticamente significativo nel preludio del *Rheingold* e un uso drammaticamente importante in ciò che Siegfried canta nel corso della scena della forgia; in seguito, le variazioni sono state portate all'assurdo, come in una sorta di dramma satiresco, nel mio *Don Quixote*, in

Quanto alla citata lettera a Otto Leßmann del 23 luglio 1898, basterà qui ricordare che in essa il *Don Quixote* è presentato come «humoristisches Gegenstück» a *Ein Heldenleben*.⁶

Prescindendo, qui, dalle interpretazioni che, di questi passi, sono state fornite in sede musicologica nel tentativo di illuminare il senso del rapporto di reciproca dipendenza che lega *Ein Heldenleben* a *Don Quixote*, essi colpiscono, dal punto di osservazione dell'antichista, soprattutto per due ragioni. Intanto, è significativa la familiarità di Strauss con l'antico dramma satiresco, qui chiamato in causa, peraltro, non in relazione a opere di natura teatrale, ma a definire la relazione intercorrente tra due poemi sinfonici. Merita inoltre attenzione il fatto che la dizione *Satyrspiel* sia impiegata da Strauss a configurare un rapporto che oppone un polo 'serio' (*Ein Heldenleben*) a un pendant 'comico', o meglio 'tragicomico' o 'umoristico' (*Don Quixote*), in linea con l'idea (del tutto comune anche negli studi, Germania compresa, fino almeno a tutta la prima metà del Novecento) che il dramma satiresco attico fosse da leggere in chiave di travestimento comico-parodico delle tragedie che era chiamato a seguire.⁷

virtù della loro applicazione alla rappresentazione delle vuote fantasime alberganti nella testa del cavaliere dalla triste figura».

⁶ La lettera si trova citata in W. Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, p. 158 n. 235. Il reciproco rapporto dei due poemi sinfonici è da Strauss ribadito in un'ulteriore lettera, risalente verosimilmente al 10 novembre 1898 e indirizzata a Gustav Kogel (la si trova citata, di nuovo, in W. Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, p. 158; in nota si trova affrontato il problema della datazione): «*Don Quixote* und *Heldenleben* sind so sehr als directe Pendants gedacht, daß besonders *Don Q.* erst neben *Heldenleben* voll und ganz verständlich ist». Sulla lettera a Kogel si veda già N. Del Mar, *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works*, I, Barrie & Rockliff, London 1962, pp. 164-165, e poi, tra i lavori recenti, J. Hepokoski, *The Second Cycle of Tone Poems*, in C. Youmans (ed.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 81.

⁷ Ancora nel 1947, Guggisberg, nel suo *Satyrspiel*, si sentiva tenuto a rettificarla, chiamando in causa non solo il Wilamowitz dell'introduzione al *Ciclope* e delle *Aischylos-Interpretationen*, ma anche lo Schmid del secondo tomo del primo volume della *Geschichte der griechischen Literatur*, uscito a stampa nel 1934 (cfr. P. Guggisberg, *Das Satyrspiel*, Leemann & Co., Zürich 1947, pp. 31-32).

Se l'equiparazione del satiresco al comico si osserva anche in Wagner e in Thomas Mann,⁸ nei passi citati di Strauss impressiona, però, il ricorrere dell'attribuzione al *Satyrspiel* di un effetto di riduzione all'assurdo (*ad absurdum*) che, in entrambe le ricorrenze, non ha nulla a che fare col rapporto intercorrente tra *Ein Heldenleben* e *Don Quixote* e riguarda invece esclusivamente i termini in cui Strauss dichiara di avere fatto ricorso, in *Don Quixote*, alla forma, tradizionale, del tema con variazioni. L'essenza 'satiresca' del *Don Quixote* sarebbe, insomma, da riconoscere in un vero e proprio rovesciamento di segno della dimensione eroica messa a tema in chiave 'seria' in *Ein Heldenleben*: un rovesciamento di segno, tra il parodico e il grottesco, che, approfittando delle prerogative di visionarietà e di follia proprie del personaggio al quale il pezzo si ispira,⁹ avrebbe puntato a mettere in discussione, deformandole, non solo l'idea romantica e nietzscheana di eroismo rappresentata dal protagonista di *Ein Heldenleben*, ma anche, a un tempo, le ragioni della tradizione formale classica e romantica, attraverso la *reductio ad absurdum*, appunto, di uno dei capisaldi indiscussi di tale tradizione, ovvero il tema variato.¹⁰

⁸ Mi permetto di rinviare, per questo, al mio saggio citato nella nota di apertura del presente articolo. Strauss, come si vede, non fa eccezione, se si eccettua forse il ricorrere dell'avverbio *tragikomisch* nel citato passo del saggio *Vom melodischen Einfall*: un avverbio che, per una volta, insiste, piuttosto che sulle categorie di umoristico, di buffo, di parodico, di grottesco, e così via, su un'idea di mescolanza tra generi opposti (il tragico e il comico, appunto) che non è troppo lontana, in fondo, da quella, già antica, che nel dramma satiresco individuava una sorta di 'tragedia scherzosa' (se ne parlerà meglio più avanti).

⁹ Significativo il fatto che l'idea della follia compaia, associata alla forma variata scelta per il pezzo, già dal più antico appunto relativo alla composizione del *Don Quixote*: «Erste Idee zu einem Orchesterstück: Don Quixote, verückte, freie Variationen über ein ritterliches Thema» (la nota, risalente all'11 ottobre 1896, si trova citata in W. Schuh, *Richard Strauss*, p. 434).

¹⁰ Così interpreta W. Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, pp. 453-455. Di segno piuttosto diverso l'esegesi proposta da A.H. Weaver, *Battling Romantic and Modernist Phantoms*, p. 21: «Although the resulting form of *Don Quixote* is by no means a conventional theme and variations, it

Quello relativo al *Don Quixote* non è un caso isolato. Se infatti dal campo della musica strumentale si passi a quello della musica per il teatro, il dramma satiresco affiora, nelle parole di Strauss o in quelle di altri, in più di un'occasione, sia pure in forme di volta in volta diverse.

Procedendo in estrema sintesi, vale la pena di ricordare, intanto, il caso della *Ägyptische Helena*, la penultima tra le opere che Strauss compose su libretto di Hofmannsthal.¹¹ Anche se l'opera finì per configurarsi, nel tempo, secondo le linee tipiche del dramma musicale di ascendenza wagneriana, essa era stata concepita da Hofmannsthal nella chiave di una levità prossima al tono di conversazione, tra commedia mitologica e operetta.¹² Non stupisce, dunque, che tra le fonti del libretto sia stato individuato da tempo, negli studi, il *Protée* di Paul Claudel, ovvero il dramma satiresco destinato a suggellare la sua riscrittura dell'*Oresteia*.¹³

is nevertheless highly significant that Strauss chose to label the work as such. By consciously composing a work that follows his stated compositional path by progressing beyond sonata form, only to devolve into a mere set of what he explicitly calls “fantastische [nicht modernische!] Variationen”, Strauss seems to admit that despite his *philosophical* break from Romantic metaphysics, in his *compositional* persona there still remains traces of Romantic idealism in his continued struggle against sonata form» (corsivi dell'autore).

¹¹ L'opera ebbe un lungo periodo di gestazione, se si pensa che le prime idee per un lavoro tratto dall'*Elena* euripidea risalgono già alla fine del 1919. Dopo ripensamenti e esitazioni di ogni sorta, specie da parte di Hofmannsthal, la partitura giunse a compimento soltanto l'8 ottobre 1927, ma la prima rappresentazione, alla Staatsoper di Dresda, dovette attendere ancora il 6 giugno dell'anno successivo. Sulla lunga e faticosa gestazione della *Ägyptische Helena* informano nel dettaglio le pagine a essa dedicate in H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, XXV.2. *Operndichtungen*, 3.2: *Die Ägyptische Helena. Opern- und Singspielpläne*, hrsg. von I. Beyer-Ahlert, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2001, pp. 153-188.

¹² Si veda per questo soprattutto W. Werbeck, *Richard Strauss und die Operette*, pp. 345-348.

¹³ Si vedano, ad esempio, E.-M. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper Die Ägyptische Helena*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1972, pp. 43-50, e più di recente H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, XXV.2, pp. 160-163, K. Hottmann, «Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!» *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*.

Allontanatasi l'*Elena* progressivamente dalle coordinate del progetto dal quale Hofmannsthal aveva preso le mosse; essendosi anche *Arabella* dimostrata, nel frattempo, inadatta a realizzare il progetto di operetta à la *Fledermaus* che Hofmannsthal aveva in mente in origine, colpisce che, a meno di un mese dalla morte di Hofmannsthal, Strauss gli scrivesse quanto segue:

Wäre aus beiliegendem Feuilleton nicht ein hübsches Satyrspiel zu *Helena* zu formen? Für die Massary? Ein Akt mit 3 bis 4 Verwandlungen? Kleines Orchester? Regina – ein Operettenstar, der ein paar hübsche Couplets in den Mund gelegt werden könnten? Was meinen Sie?¹⁴

Untersuchungen zum späteren Operschaffen, Schneider, Tutzing 2005, p. 442, e U. Konrad, *Intermezzo - Die Ägyptische Helena - Arabella*, in W. Werbeck (Hrsg.), *Richard Strauss Handbuch*, p. 226. Un pur cursorio cenno al *Protée* di Claudel è anche, in relazione al personaggio di Aithra, in C. Brillante, *L'Elena Egiziaca di Hofmannsthal: una rilettura del mito greco*, in E. Cavallini (a cura di), *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Atti delle Giornate di Studio (Ravenna, 18-19 gennaio 2006), D.u.press, Bologna 2007, p. 193 n. 24. Quanto alla progressiva metamorfosi subita dal progetto originario in direzione del *Musikdrama* si veda soprattutto D. Borchmeyer, *Der Mythos als Oper - Hofmannsthal und Richard Wagner*, «Hofmannsthal-Forschungen», 7 (1983), pp. 34-54 (poi in Id., *Das Theater Richard Wagners. Idee - Dichtung - Wirkung*, Reclam, Stuttgart 2013, pp. 344-355). Merita a ogni modo di essere sottolineato qui il fatto che, nonostante il cambio di rotta, l'opera non perse mai del tutto la leggerezza alla quale Hofmannsthal pensava in origine: cfr. C. König, *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Wallstein, Göttingen 2001, pp. 350-368, e J. Vogel, *Komische Schwärme. Zur Poiesis des Sozialen bei Hugo von Hofmannsthal*, «Hofmannsthal-Jahrbuch», 26 (2018), pp. 134-141. Per la mistione di tragico e di comico nella *Ägyptische Helena* si vedano anche A. Landolfi, *Die Ägyptische Helena: la Grecia di Hofmannsthal «irgendwo zwischen Moskau und New York»*, «Studi Germanici», n.s., 19-20 (1981-82), pp. 169-170 (= Id., *Intorno a Hofmannsthal. Contributi 1982-2022*, Artemide, Roma 2022, pp. 15-16) e C. Dahlhaus, *Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte*, in Id., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, Musikverlag Emil Katz bichler, München - Salzburg 1983, pp. 214-216 (= Id., *Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla ricezione dell'antico nella storia della musica*, in L. Bianconi [a cura di], *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 300-301).

¹⁴ Lettera di Strauss a Hofmannsthal da Karlsbad del 15 giugno 1929, in R. Strauss - H. von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hrsg. von W. Schuh, Piper -

Quel che non era riuscito con l'*Elena* prima, con *Arabella* poi, avrebbe potuto insomma realizzarsi attraverso la composizione di una nuova opera, che Strauss proponeva al suo poeta di immaginare come pendant 'satiresco' (nella forma, finalmente, dell'operetta?) alla *Ägyptische Helena*.

La scomparsa di Hofmannsthal, tanto repentina quanto tragica, fece sì che la proposta restasse lettera morta. L'idea del recupero dell'antico *Satyrspiel* tornò tuttavia a farsi viva all'epoca del lavoro a *Capriccio*, l'ultima opera di Strauss.¹⁵ Sono due i testi che la documentano: una lettera di Clemens Krauss a Strauss del 18 dicembre 1939 e una testimonianza resa dal medesimo Krauss a Götz Klaus Kende, di poco meno di vent'anni più tarda. Eccoli, in ordine cronologico:

Nach dem großen Ensemble und dem allgemeinen Abgang sollte nun die Diener-Szene folgen. NB. Davon möchte ich abraten. Ich könnte mir folgendes komisches Intermezzo vor dem Abklingen des Stückes in die Solo-Szene der Komtesse denken: Der Haushofmeister räumt mit 2 Dienern den Salon auf. Plötzlich hört man im Theatersaal eine Stimme rufen: «Herr Direktor, Herr Direktor». Es erscheint, völlig verstört

Schott, München - Mainz 1990, p. 690. Il passo si trova così tradotto da F. Serpa in H. von Hofmannsthal - R. Strauss, *Epistolario*, Adelphi, Milano 1993, p. 726: «Dall'accluso feuilleton non si potrebbe trarre un grazioso dramma satiresco che accompagni *Helena*? Per la Massary? Un atto unico con 3 o 4 cambiamenti di scena? Piccola orchestra? Regina – una star dell'operetta alla quale si potrebbero far cantare un paio di graziosi couplets? Che ne pensa?». Serpa (ivi, n. 1), suggerisce l'ipotesi che il 'feuilleton' al quale Strauss qui allude senza ulteriori dettagli sia da identificare nell'anonimo *Rächer* del quale parla in una lettera a Hofmannsthal di due settimane successiva (R. Strauss - H. von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, p. 692 = H. von Hofmannsthal - R. Strauss, *Epistolario*, p. 728). Quanto a Fritzi Massary, diva assoluta dell'operetta e dell'intrattenimento popolare, cinema compreso, tra Vienna e Berlino nei primi decenni del Novecento rinvio al denso ritratto allestito da M. Otte, *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890-1933*, Cambridge University Press, Cambridge - New York 2006, pp. 234-240.

¹⁵ Per *Capriccio* un'ottima sintesi recente è offerta da D. Schmidt, *Die Liebe der Danae - Capriccio*. »Schwanengesänge« in *Zeiten des Krieges?*, in W. Werbeck (Hrsg.), *Richard Strauss Handbuch*, pp. 292-309. La prima rappresentazione dell'opera si tenne al Nationaltheater di Monaco il 28 ottobre 1942.

und erschreckt, ein kleines Männchen und läuft dem Haushofmeister in die Arme: der Souffleur, der eingeschlafen war und den alle vergessen hatten. Gespräch zwischen dem Haushofmeister und dem Souffleur. Letzterer gibt bekannt, daß er die wichtigste Person für die Welt des Theaters ist. Ohne ihn bleibt das Weltenrad der Bühne stehen etc. Mit anderen Worten: eine satirisch-komische Szene à la Bernard Shaw. Das Satyrspiel zu der Wichtigkeit der vorher debattierten Fragen. Da alles schon fortgefahren ist, muß der arme kleine Mann nun im Winter zu Fuß allein nach Paris zurück. Wenn Ihnen das zu traurig ist, könnte der Haushofmeister aus eigener Machtvollkommenheit Monsieur Taupe (Maulwurf) einen Schlitten anspannen lassen. Es folgt die Schluß-Szene der Komtesse wie bisher entworfen.¹⁶

Im Verlauf der Zusammenarbeit sah ich, dass Strauss immer unruhi- ger wurde, weil das lyrische Element zu kurz komme. Er befürchtete, dass die ewigen Diskussionen und Rezitative monoton wirken würden. Eines Tages zeigte er mir in Garmisch diese herrliche Melodie, die in einem Liede des «Krämerspiegels» schlummerte, und fragte mich, ob er wohl bei sich eine Anleihe machen dürfte. Ich war von dieser Idee begeistert, denn diese Melodie ist wirklich wert, im grossen Stile dargestellt zu werden. [...] Diese Mondscheinmusik hatte sich Strauss so sehr gewünscht. Ich war zuerst fast entsetzt darüber, dachte an Nicolai und zerbrach mir den Kopf, wie ich dem Wunsche des Komponisten willfahren sollte. Eines Nachts fuhr ich mit dem Wagen im strömen- den Regen nach München zurück. Da kam mir die Idee zu der Figur des Souffleurs: aus der Finsternis sollte auf der leer zurückbleibenden Bühne der Souffleur auftauchen, zugleich ein Symbol, wie ein Wider- spiel zu den grossen agierenden Figuren, und nur aus dieser Finsternis durfte sich das Mondlicht entwickeln. Aus der magischen schattenhaf- ten Szene der Begegnung des Souffleurs mit dem Haushofmeister un- mittelbar nach dem Satyrspiel, das die Diener vertreten, geht das Stück ins Traumhafte über und ermöglicht das Mondlicht. [...] Die Diener [...] zeigen die Reaktion des niederen Volkes auf theatralische Ereig- nisse, sozusagen die Reaktion der verschiedenen Volkstypen, denn es ist jede der 8 Figuren anders charakterisiert.¹⁷

Il problema, nella lettera di Krauss del dicembre 1939, impor- tante per le questioni di poetica che pone in relazione alle preoc-

¹⁶ Clemens Krauss a Strauss, lettera del 18 dicembre 1939 da Monaco, in R. Strauss - C. Krauss, *Briefwechsel*, hrsg. von G.K. Kende - W. Schuh, 2. Auf- lage, Beck, München 1964, pp. 92-93.

¹⁷ G.K. Kende, *Clemens Krauss über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss*, «Schweizerische Musikzeitung», 97 (1957), p. 50.

cupazioni di Strauss, consiste nella ricerca di una cerniera che colleghi al monologo finale della Contessa la chiusa dell'ensemble che, a suggello della decima scena dell'atto secondo, porta il palcoscenico a svuotarsi. Krauss propone a Strauss un «komisches Intermezzo» che serva da transizione tra le due scene: nel lasciare il castello, Olivier, Flamand, Laroche, Clairon e gli altri si sono dimenticati del suggeritore, il quale, addormentatosi in buca e d'improvviso risvegliatosi, si getta disperato nelle braccia del maggiordomo. Dovrà tornare a Parigi a piedi, in pieno inverno! Ma non sarà necessario: il maggiordomo, magnanimo, gli metterà a disposizione una slitta. L'episodio del suggeritore è immaginato da Krauss come una «scena tra il satirico e il comico, alla maniera di Bernard Shaw» («eine satirisch-komische Szene à la Bernard Shaw»), e appena oltre, a precisare meglio il concetto, come un «dramma satiresco che faccia da contraltare alle impegnative implicazioni contenute nelle questioni dibattute appena prima» («das Satyrspiel zu der Wichtigkeit der vorher debattierten Fragen»).

Nel bilancio raccolto da Kende nel 1957 le cose vengono presentate da Krauss in termini piuttosto diversi, fatto salvo il ricorso al *Satyrspiel*, che affiora di nuovo. Krauss racconta di come Strauss, timoroso di annoiare il pubblico per la troppa lunghezza di discussioni e recitativi e bisognoso per questo di conferire più ampio spazio all'«elemento lirico» («das lyrische Element»), ovvero, in buona sostanza, alla melodia, gli avesse rappresentato il desiderio di inserire nell'opera un intermezzo orchestrale la cui linea melodica avrebbe desunto da un suo lied di molti anni prima, l'ottavo del ciclo *Der Krämerspiegel*. Krauss, pur ammirando la bellezza della melodia presentatagli da Strauss, non sa come fare per trovarle un posto sensato nella sezione finale dell'opera. Ma poi, ecco l'idea della scena del suggeritore, che nel 1957 Krauss evoca in termini simili a quelli in cui la scena è descritta nella lettera a Strauss del 1939: il suggeritore come simbolico pendant buffo alle figure di importanza che avevano agito in scena fino a un momento prima («zugleich ein Symbol, wie ein Widerspiel

zu den grossen agierenden Figuren»). L'oscurità della scena notturna tra suggeritore e maggiordomo, dunque, come espediente scenico ideale a permettere alla luce della luna di far capolino nel salone ormai vuoto e buio. E poi:

Chiusa la scena, magicamente ombreggiata di mistero, costituita dall'incontro tra il suggeritore e il maggiordomo, subito successiva al dramma satiresco rappresentato dai servitori, l'opera trascolora nel reame del sogno e rende possibile alla luce lunare di mostrarsi.¹⁸

Ecco affiorare di nuovo, dunque, la parola *Satyrspiel*, come nella lettera del 1939. Solo che qui il *Satyrspiel* non è più la scena tra il suggeritore e il maggiordomo, come nella lettera del 1939, ma quella, appena precedente, agita dal maggiordomo e dai servi chiamati a rassettare il salone. E non è tutto, perché, rispetto a ciò che Krauss scriveva a Strauss nella lettera del 1939, nella quale la scena del riordino del salone dopo la partenza degli ospiti era immaginata da Krauss attraverso il coinvolgimento di due soli servi al fianco del maggiordomo, nel libretto per l'opera, e dunque in partitura, oltre che, ovviamente, nel bilancio affidato da Krauss a Kende nel 1957, i servi sono non più due soltanto, ma otto. Ed è in questo dettaglio, essenziale, che va cercata spiegazione per le parole con le quali Krauss integra la descrizione della scena nel 1957: «Die Diener [...] zeigen die Reaktion des niederen Volkes auf theatralische Ereignisse, sozusagen die Reaktion der verschiedenen Volkstypen, denn es ist jede der 8 Figuren anders charakterisiert», ovvero: «I servitori [...] servono a mostrare la

¹⁸ Si tratta di una mia traduzione di lavoro del passo, che ripropongo qui di seguito: «Aus der magischen schattenhaften Szene der Begegnung des Souffleurs mit dem Haushofmeister unmittelbar nach dem Satyrspiel, das die Diener vertreten, geht das Stück ins Traumhafte über und ermöglicht das Mondlicht». E dunque: prima la scena 'satiresca' agita dagli otto servi; poi il dialogo tra il maggiordomo e il suggeritore; infine, il breve ma intenso interludio orchestrale, la cosiddetta *Mondscheinmusik*, che, recuperando un ingrediente di consolidata tradizione (cfr. T. Umbreit, *Intertextuelle Strategien in Richard Strauss' Capriccio* [Masterarbeit], Ludwig-Maximilians-Universität, München 2019, pp. 50-51), immette al lungo monologo finale della Contessa.

reazione del popolino agli eventi teatrali, la reazione, per così dire, delle diverse tipologie rappresentate dalle persone di estrazione popolare, ed è proprio per questo che ciascuno degli otto servitori è caratterizzato in modo diverso».

Nella lettera del 1939, non lo si dimentichi, Krauss aveva espresso riserve rispetto all'idea che alla partenza degli ospiti dal castello dovesse far seguito l'episodio dei servitori: «Davon möchte ich abraten», scrive Krauss a Strauss. E infatti, il *Satyrspiel* che Krauss propone a Strauss non è, nella lettera, l'episodio dei servitori, sul quale sorvola, ma la scena del suggeritore. Non mi sembra troppo arrischiato, pertanto, ipotizzare che la diversa configurazione che il finale assunse nel libretto e nella partitura, con l'episodio dei servitori, in apertura, promosso a scena a sé stante, l'undicesima dell'atto secondo,¹⁹ si debba a Strauss. Ma per chi ponga mente ai passi nei quali, in Strauss, l'antico *Satyrspiel* è chiamato in causa in relazione a fatti di ordine musicale²⁰ (su tutti, ovviamente, quello della lettera a Hofmannsthal del giugno 1929 nel quale il musicista, come si è visto, proponeva al suo poeta di comporre, appunto, il libretto per un *Satyrspiel* in forma di piccola opera da camera, se non proprio di operetta, da affiancare alla *Ägyptische Helena*) è del tutto verosimile ritenere che sia da ricondurre a Strauss anche l'idea di inserire un episodio di carattere 'satiresco' a introdurre la sezione finale dell'opera.

¹⁹ In partitura, l'episodio occupa i numeri che vanno da 236 a otto battute prima di 248.

²⁰ A corredare il già denso dossier di alcuni dati ulteriori, sarà opportuno ricordare che di *Satyrspiel* si è parlato, in relazione a Strauss, anche per *Die schweigsame Frau* (cfr. U. Konrad, *Intermezzo - Die Ägyptische Helena - Arabella*, p. 217) e, soprattutto, per *Intermezzo* (in quest'ultimo caso, in rapporto a *Die Frau ohne Schatten*, immaginando le due opere contigue come un dittico sul tema del matrimonio costituito da due pannelli, uno 'serio', l'altro 'satiresco', appunto): cfr. S. Kohler, *Das eheliche Glück, ein Satyrspiel. Richard Strauss' Komödie Intermezzo und ihr Wegbereiter Hermann Bahr*, in M. Dietrich (Hrsg.), *Hermann-Bahr-Symposium „Der Herr aus Linz“*, Linzer Veranstaltungsgesellschaft, Linz 1987, pp. 191-198; B. Gilliam, *Rounding Wagner's Mountain. Richard Strauss and Modern German Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 175-176.

Nel caso di *Capriccio*, colpisce, inoltre, il fatto che il *Satyrspiel* sia chiamato in causa non, come di solito altrove, nella chiave, generica, del comico, dell'umoristico, del grottesco, del parodico,²¹ ma in relazione a un contesto che, nelle parole affidate da Krauss al suo intervistatore nel 1957, avrebbe dovuto rappresentare, come si è visto, la voce del «niederer Volk»:²² un modo molto maturo e consapevole, direi, di intendere la categoria di *Satyrspiel* da parte di due artisti che, se certo non passavano le

²¹ Non solo in Germania, del resto: penso, solo per fare un esempio, alla *Machine infernale* di Jean Cocteau, una riscrittura della vicenda di Edipo che si presenta come una sorta di rovesciamento sperimentale del tradizionale assetto tetralogico antico, con i primi tre atti della *pièce* collocati nella dimensione del grottesco, se non *tout court* del burlesco, del farsesco, persino del triviale, e il quarto, per contro, integralmente tragico per contenuti e toni: cfr. W. Frick, »Die mythische Methode«. *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1998, pp. 366-370 («So wie im attischen Theater auf die Sequenz dreier Tragödien [...] am Ende der Kontrapunkt eines Satyrspiels folgte, so destilliert Cocteau aus den Konstellationen der Ödipus-Sage drei burleske und farcenartige Großakte heraus, um diese überdimensionierten »Satyrspiele« am Ende abstürzen zu lassen in den katastrophischen Kontrapunkt einer schneidenden Tragödien-Kontraktion in engster Anlehnung an den sophokleischen »Urtext«) [p. 369].

²² Non escluderei, peraltro, la possibilità che Clemens Krauss avesse pensato, per l'intermezzo 'satiresco' dei servitori, a un'opera in un atto di Gustav Albert Lortzing, *Die vornehmen Dilettanten oder die Opernprobe* (1851), nella quale la sovrapposizione tra domestici e musicisti, in chiave tra il parodico e il satirico, è ingrediente drammaturgico centrale (cfr. P. Fischer, *Vormärz und Zeitbürgertum. Gustav Albert Lortzings Operntexte*, M&P, Stuttgart 1996, pp. 284-291). E a tanto maggior ragione ove si ponga mente al fatto che Lortzing, tanto in Germania quanto nella Vienna dei primi decenni del Novecento, era compositore ancora molto popolare e altrettanto eseguito (l'opera con la quale Krauss esordì allo Stadttheater di Brünn nel 1913 fu appunto un'opera di Lortzing, *Zar und Zimmermann*: cfr. K. Birkin, *The Other Librettists*, in M. Kristiansen - J.E. Jones [eds.], *Richard Strauss in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, p. 57; ma la cosa vale, naturalmente, anche per Strauss, il quale diresse a più riprese opere di Lortzing fin dai tempi dei primi impegni presso lo Hoftheater di Monaco come terzo *Kapellmeister*: cfr. R. Schlötterer-Traimer, *Kapellmeister und Dirigent*, in W. Werbeck [Hrsg.], *Richard Strauss Handbuch*, pp. 19-21).

loro giornate chiusi in biblioteca, erano però dotati di una straordinaria sensibilità alle ragioni e alle prerogative delle forme e dei generi drammaturgici antichi, compreso, appunto, il *Satyrspiel*.²³

Resta da dire qualcosa di *Ariadne auf Naxos*, che, nonostante l'assenza, nell'epistolario e altrove, di qualsivoglia traccia relativa a un suo possibile inquadramento 'satiresco' da parte di Hofmannsthal e Strauss, è comunque quanto di più vicino il teatro musicale del Novecento abbia saputo produrre alla definizione di dramma satiresco fornita da Demetrio in un ben noto passo del *De elocutione* (§ 169: τραγωδία παίζουσα). Non intendo certo suggerire, con questo, l'ipotesi che di tale definizione Hofmannsthal e Strauss avessero contezza. Quel che intendo invece suggerire è che, data la comprovata familiarità di entrambi con la nozione di dramma satiresco, la mistione di tragico e comico, di sublime e di burlesco che di *Ariadne* costituisce il tratto forse più caratteristico possa essere ricondotta alle coordinate dell'antico *Satyrspiel* anche in assenza di esplicite dichiarazioni d'autore. L'idea, che affiora qua e là negli studi su *Ariadne*, trova la sua formulazione più compiuta in una pagina di un libro, memorabile, di Walter Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*:

Gerade die Verbindung von Heiterkeit und Ernst, die Synthese von σπουδαῖον und γελοῖον, mit deren Hilfe Hofmannsthal die Erschütterung in freudige Hinnahme und die lächelnde Beteiligung in wissende Ahnung verwandelte, läßt ihn den Griechen nahe sein. Tragödie und Satyrspiel sind zu Mysterium und Harlekinade geworden, und die Ein-

²³ Il pensiero corre, naturalmente, a un tratto caratteristico del dramma satiresco attico, ovvero il costante inserimento dei semiferini satiri «in una rete di rapporti sociali il cui fondamento comune non può essere altro che la cultura della polis» (M. Di Marco, *Sull'impoliticità dei satiri: il dramma satiresco e la polis*, in Id., *Satyrικά. Studi sul dramma satiresco*, Pensa MultiMedia, Lecce 2013, p. 33). Il che però avviene altrettanto costantemente, come è del tutto naturale che sia, in direzione di strati sociali bassi: i satiri, ovvero, come, carpentieri, pescatori, fabbri, artigiani, mietitori, cuochi, e altro ancora. Niente di troppo diverso, insomma, dal «niederer Volk» che gli otto servi rappresentano, a stare alle parole di Krauss, a esordio del finale di *Capriccio*.

heit von docere und delectare, die Kommunikation von erbaulichem Ernst und scherzhafter Überredung, scheint in der *Ariadne* nach langer Trennung der verwandten Bereiche wieder hergestellt zu sein.²⁴

Ma in termini ancora più lucidi essa fu argomentata da Giuseppe Sinopoli nel corso di un'intervista televisiva realizzata nell'aprile del 2000 in occasione delle recite scaligere di *Ariadne auf Naxos* dirette, appunto, da Sinopoli, con la regia di Luca Ronconi e le scene di Margherita Palli.²⁵

²⁴ W. Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1955, p. 108. Ecco una mia traduzione del passo: «Ciò che rende Hofmannsthal vicino ai greci è appunto il legame tra gaiezza e serietà, la sintesi di *σπουδαῖον* e *γελῶιον*, in forza della quale Hofmannsthal fu in grado di trasformare lo sgomento in accettazione gioiosa e la solidarietà sorridente in consapevole presagio. Tragedia e dramma satiresco si sono tramutati in mistero e arlecchinata e l'unità di *docere* e di *delectare*, il mutuo scambio tra serietà edificante e persuasione scherzosa, appare essere stata, in *Ariadne*, ripristinata dopo lunga separazione». L'interpretazione di Jens, ripresa e accolta da alcuni (per es. R. Blackburn, *The Use of Myth in German Opera 1912-1933 with Special Reference to the Austrian Contribution* [doctoral thesis], Durham University, Durham 1976 [<http://etheses.dur.ac.uk/8082/>], p. 280; A. Eder, *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals »zerstörendes Zitieren« von Nietzsche, Bachofen, Freud*, Rombach, Freiburg im Breisgau - Berlin - Wien 2013, p. 167), fu respinta invece, in termini forse troppo recisi, da Andrea Landolfi (A. Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Artemide, Roma 1995, p. 98). Più di recente, si vedano anche R. Kuhns, *The Rebirth of Satyr Tragedy in Ariadne auf Naxos. Hofmannsthal and Nietzsche*, «The Opera Quarterly», 15 (1999), pp. 435-448, e M. Hansen, *Richard Strauss*, p. 144, ove *Ariadne* è chiamata in causa a proposito della già discussa nota di diario nella quale Strauss presentava il *Don Quixote* come *Satyrspiel* di *Ein Heldenleben*. Mi è impossibile qui, infine, anche solo sfiorare le questioni poste dal debito contratto da Hofmannsthal nei confronti di Nietzsche quanto alla sfera del dionisiaco, anche in relazione a *Ariadne*: basti dunque, limitatamente a *Ariadne*, il rinvio all'articolo di Kuhns citato sopra e a B. Bennett, *Hugo von Hofmannsthal. The Theaters of Consciousness*, Cambridge University Press, Cambridge - New York 1988, p. 248.

²⁵ Si tratta di un programma a cura di Franco Pulcini, Amerigo Daveri e Piero Maranghi realizzato da Classica in collaborazione con la Società del Quartetto di Milano: *Sinopoli interpreta Strauss* ne era il titolo. L'*Ariadne* scaligera del 2000 fu l'ultima opera per il teatro diretta da Sinopoli in Italia: se ne veda la scheda completa in G. Rampone, *Progettualità, speranza e utopia di Giuseppe Sinopoli, direttore d'orchestra in Italia (1975-2000)*, in

Qui di seguito, per chiudere, il passo dell'intervista nel quale cade il riferimento al dramma satiresco:²⁶

Ritengo che il 'romanticismo' di Strauss consista soprattutto nell'avere a che fare con la tradizione, però nel senso di abbandonarla. In questo senso è romantico, come è romantico Eichendorff: nell'abbandonare, cioè, ciò che si è amato. Se in effetti Strauss ha amato molto la tradizione, la sua opera consiste però in un allontanamento. Allora siamo in un romanticismo per dissolvenza. Strauss va veramente allora diretto con una trasparenza assoluta e con un senso della perdita che, se in Mahler è gridato, in lui è accennato. Se abbiamo parlato prima di un romanticismo per allontanamento, l'*Ariadne* è veramente di questo processo l'esempio più radicale. L'orchestra è un'orchestra mozartiana, se si fa esclusione delle arpe, della celesta, dell'armonium, del pianoforte. E il senso più profondo, io trovo, dell'*Ariadne* è veramente l'allontanamento. Ma questo allontanamento succede, tramite Hofmannsthal, facendo riferimento alla tragedia attica. Se da una parte, anche nella corrispondenza tra Hofmannsthal e Strauss, Strauss suggerisce di andarsi a guardare le arie italiane, soprattutto per Zerbinetta, il riferimento al teatro delle maschere o al teatro dell'improvvisa o poi alla commedia dell'arte è un riferimento che nasce in ambito esclusivamente operistico ed è quindi molto più legato a Strauss che non a Hofmannsthal. Ritengo invece che il rapporto più forte con il teatro attico del V secolo, soprattutto, lo segna Hofmannsthal. In parole molto semplici: non si tratta tanto di un rapporto tra il genere della tragedia o il teatro rinascimentale e il teatro dell'improvvisa o il teatro delle maschere o il teatro della commedia dell'arte. Questo in effetti c'è, perché, nel momento in cui ci sono le maschere, c'è anche un riferimento a questo genere teatrale che nasce dalla gestualità, dall'eliminazione del testo scritto, quindi sul rapporto con il dialetto, quindi sul rapporto con il popolo. Ma più che questo io trovo che in Hofmannsthal ci sia un riferimento al teatro attico e soprattutto al cosiddetto dramma satiresco. Forse questa è una cosa che non è stata ancora ben notata, però in effetti possiamo dire che se la tragedia è il momento in cui si piange intorno al destino tragico di un eroe, appunto, tragico, e se la commedia è il momento in cui si ride intorno ai destini comici di un eroe, appunto,

G. Fournier-Facio (a cura di), *Il canto dell'anima. Vita e passioni di Giuseppe Sinopoli*, il Saggiatore, Milano 2021, p. 223.

²⁶ La trascrizione che segue riproduce, con alcune lievi modifiche di dettaglio atte a normalizzare e a rendere meglio fruibile in forma scritta le riflessioni sviluppate oralmente da Sinopoli, il testo *Giuseppe Sinopoli spiega Richard Strauss* (online all'indirizzo <http://www.giuseppesinopoli.com/giuseppe-sinopoli-spiega-richard-strauss/>). La prima parte dell'intervista, compreso il passo qui in questione, è visionabile online su YouTube (<https://youtu.be/iCsz13Hjz10>).

comico, il dramma satiresco, di cui purtroppo però abbiamo pochissimi riferimenti testuali, e se non altro in modo veramente frammentario, era un momento di alleggerimento che seguiva al ciclo delle tre tragedie, alleggerimento che consisteva nei lazzi dei satiri che attorniavano un eroe, appunto, tragico, quindi era una commistione, se si vuole, di generi. In effetti Hofmannsthal conosceva bene questi argomenti e uno studio iconografico su *Ariadne* mi ha portato a trovare una *pelike* nel British Museum in cui viene raffigurata Arianna dormiente attorniata da quattro satiri e poi da un Eros alato in riferimento alle quattro maschere.²⁷ Non so se Hofmannsthal abbia visto questo vaso, ma il riferimento, anche se a posteriori, è in ogni caso ben preciso.

Riflessioni che appaiono lucide soprattutto, direi, per il loro insistere, a ragione, sul carattere 'misto' del dramma satiresco (τραγωδία παίζουσα, appunto), in linea con Jens (Sinopoli lo conosceva?) e al riparo, per contro, da equivoci simili a quello nel quale era caduto già uno dei primi e più autorevoli recensori della prima versione di *Ariadne*, Arthur Seidl, il quale vedeva nell'opposizione polare tra tragedia e dramma satiresco un modello al quale la mistione di serio e di buffo che trova luogo in *Ariadne* non avrebbe ammesso di essere ricondotta.²⁸ Come Jens, anche Sinopoli individuava invece proprio in tale mistione un elemento di possibile origine satiresca: un suggerimento del quale credo si debba tenere

²⁷ Si tratta di BM 1901.7-10.5 = *ARV*² 1472.3 = *LIMC* s.v. *Ariadne* 112* (III 1, p. 1061).

²⁸ «Da die Zeit für seine Gäste [*scil.* gli ospiti di Monsieur Jourdain] schon zu weit vorgeschritten sei, müßten beide (so heterogenen) Stücke gleich stark gekürzt zusammen, mit- und in-, nicht (wie etwa das Satyr-Spiel ehemals zur antiken Tragödie oder selbst noch Mozarts Papageno- und Sarastro-Welt in der *Zauberflöte*) neben- und nach einander gegeben werden» (A. Seidl, *Das Ariadne-Problem (1912/1913). Anlässlich der Dessauer Erstaufführung des Bürger als Edelmann, mit nachfolgender Oper Ariadne auf Naxos*, in Id., *Straußiana. Aufsätze zur Richard Strauss-Frage aus drei Jahrzehnten*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1913, p. 201). Merita peraltro di essere sottolineato il fatto che rispetto allo stesso Jens, il quale, come si è visto, distingueva pur sempre tra tragedia e dramma satiresco, facendone due momenti distinti, che in *Ariadne* avrebbero preso le sembianze del *Mysterium*, da un lato, e della *Harlekinade* dall'altro, Sinopoli pensava invece alla mistione di serio e di buffo tipica del dramma satiresco antico come modello per l'analogo fenomeno in gioco in *Ariadne*, senza coinvolgere in alcun modo la tragedia.

conto in futuro, specie ove si ponga mente al fatto che, almeno a mia scienza, la ricchissima bibliografia cresciuta intorno a *Ariadne auf Naxos* ha finora sostanzialmente ignorato²⁹ la possibilità che lavorare in questa direzione possa rivelarsi fruttuoso.³⁰

²⁹ Tra le poche eccezioni a me note, segnalo con piacere qui, a integrazione del materiale citato sopra (cfr. *supra*, n. 24), un bell'articolo recente del nostro festeggiato: L. Belloni, 'Racconto' e 'non-racconto' in *Ariadne auf Naxos. Testimonianze di una poetica*, in G. Ieranò - P. Taravacci (a cura di), *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2018 (Labirinti, 174), pp. 211-236, spec. p. 219, ove, pur in assenza di specifici riferimenti al dramma satiresco, il citato passo di Jens è chiamato in causa, proprio per il suo insistere sulla mistione di *σπουδαῖον* e *γελοῖον*, in funzione di un'esegesi mirante a interpretare il ricorso all'antico, in *Ariadne*, non come fenomeno di superficie, ma come fatto profondo, costitutivo.

³⁰ Per cominciare, potrà essere utile tornare per un momento a *Capriccio*. Come si è visto, il *Satyrspiel* pensato da Krauss e da Strauss coincide, nel finale dell'opera, con l'episodio degli otto servitori, che sono dunque assimilabili a una sorta di coro 'satiresco'. Ora, nella seconda parte della scena i servitori descrivono a turno il tipo di spettacolo che piacerebbe loro vedere allestito al posto di un'opera di stampo tradizionale. Il terzo servo prima, poi il quarto, immaginano un'esibizione di funamboli seguita da una messinscena di argomento serio, incentrata sulle vicende di Coriolano. Al secondo servo, che immediatamente dopo afferma di preferire gli spettacoli di marionette, il terzo ribatte che Arlecchino è ancora più divertente. Segue una nuova proposta, quella avanzata dal primo servo: «Wollen wir am Geburtstag unserer Gräfin nicht auch etwas Lustiges spielen? So eine Geschichte mit Masken? Ich kenne den Brighella von der italienischen Truppe, der hilft uns sicher». E certo è significativo, in relazione a *Ariadne*, che ancora i servitori 'satireschi' di *Capriccio*, trascorsi trent'anni dalla prima rappresentazione della prima versione di *Ariadne*, pensino a spettacoli buffi seguiti da 'tragedie' e che, appena dopo l'evocazione di Arlecchino da parte del terzo servo, lo «etwas Lustiges» che il primo servitore progetta per festeggiare il compleanno della Contessa sia uno spettacolo di maschere della Commedia dell'arte: proprio come accade in *Ariadne*, per ciò che attiene, almeno, alla componente buffa dell'opera (in *Ariadne*, peraltro, tanto Harlekin quanto Brighella fanno parte del quartetto delle maschere). Il 'satiresco' di *Capriccio* dà insomma la mano, retrospettivamente, alle maschere di *Ariadne*; l'antico *Satyrspiel* alla Commedia dell'arte, suggerendo con una certa forza l'idea che, componendo *Ariadne*, Hofmannsthal e Strauss, nonostante il silenzio delle fonti, potessero avere in mente, per la mistione di serio e di buffo che mirabilmente vi realizzano, non solo la Commedia dell'Arte, ma anche, appunto, il dramma satiresco antico.

ALESSANDRO PALAZZO
GLI DÈI DEI GENTILI
NELLA *CATENA AUREA ENTIIUM*
DI ENRICO DI HERFORD

Enrico di Herford fu un intellettuale domenicano attivo nel XIV secolo (ca. 1300-1370) nell'area tedesca¹ noto soprattutto come l'autore del *Liber de rebus memorabilioribus* o *Chronicon*, una storia universale dalla creazione ai suoi giorni (1355).² Non fu però solo uno storico, ma un intellettuale versatile e molto pro-

¹ Informazioni essenziali sulle opere e cenni biografici sono forniti da T. Kaeppli, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, II, Istituto Storico Domenicano, Roma 1975, pp. 197-198; E. Hillenbrand, *Heinrich von Herford*, in K. Ruh (Hrsg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, III, De Gruyter, Berlin - New York 1981, pp. 745-749.

² Cfr. Henricus de Hervordia, *Liber de rebus memorabilioribus sive Chronicon*, ed. A. Potthast, Sumptibus Dieterichianis, Gottingae 1959, edizione preceduta da una lunga introduzione che ricostruisce la vita ed esamina l'opera. Su Enrico storico, cfr. almeno F. Novati, *Il De Magnalibus Mediolani ed una cronaca vestfagliese del Trecento*, «Archivio storico lombardo», 42 (1915), pp. 465-474; R. Schlemmer, *Die Bedeutung Heinrichs von Herford für die westfälische Geschichtsschreibung*, «Jahresberichte des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg», 63 (1962-1963), pp. 125-167; R. Sprandel, *Studien zu Heinrich von Herford*, in G. Althoff et al. (Hrsgg.), *Person und Gemeinschaft im Mittelalter. Karl Schmid zum fünfundsechzigsten Geburtstag*, Thorbecke, Sigmaringen 1988, pp. 557-571; L.A. Smoller, *Of Earthquakes, Hail, Frogs, and Geography: Plague and the Investigation of the Apocalypse in the Later Middle Ages*, in C.W. Bynum - P. Freedman (eds.), *Last Things. Death and the Apocalypse in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, pp. 156-187, 316-337.

lifico, autore di svariate opere, tra le quali spicca la *Catena aurea entium* (*CAE*) che fu scritta intorno alla metà del Trecento.³

In larga parte ancora inedita,⁴ la *CAE* è un'enorme enciclopedia (occupa circa 500 fogli manoscritti vergati su due colonne) divisa in dieci libri, a loro volta suddivisi in *ansae* (sezioni) e questioni. Enrico prende in esame l'intera realtà, colta nel ritmo circolare neoplatonico dell'*exitus* e del *reditus*: dall'origine divina la catena si dipana, attraverso le creature, fino alla terra, l'elemento infimo, per poi risalire, attraverso enti via via più perfetti, all'uomo e alla sua beatitudine, fino a ricongiungersi con Dio, alfa e omega, fine e principio di tutta la realtà.

Et circulatio *Catena*e nostre compleatur, quasi a Deo incipiens et per entia vel per creaturas quaslibet, puta intelligentias, angelos, caelos et elementa usque ad infimum simplicium, quod est terra, descendens consequenter et cohaerenter et ordinate protracta et ab illo regirando per transmutationes, impressiones, commixtionem et commixta omnia, puta mineralia, vegetabilia, animalia, hominem et eius beatificationem, recurat ad et in ipsum, qui est alpha et omega, principium et finis, principium, unde fluunt, et finis, in quo quiescunt omnia.⁵

³ Delle opere, elencate nel proemio alla *CAE*, si sono conservate, oltre al *Chronicon* e alla *CAE*, anche il *De conceptione virginis gloriose*, l'*Expositio constitutionis super cathedram* e un *Sermo de S. Joanne Baptista*: cfr. K.P. Schumann, *Heinrich von Herford. Enzyklopädische Gelehrsamkeit und universalhistorische Konzeption im Dienste dominikanischer Studien-bedürfnisse*, Aschendorff, Münster 1996, pp. 24-82.

⁴ Al momento è disponibile solo l'edizione critica della *Tabula quaestionum* dell'opera: cfr. Enrico di Herford, *Catena aurea entium. Tabula quaestionum I-VII*, ed. L. Sturlese, Scuola Normale Superiore, Pisa 1987; Id., *Catena aurea entium. Tabula quaestionum VIII-X*, ed. A. Palazzo, Scuola Normale Superiore, Pisa 2004. Nel 2023 sono stati pubblicati in edizione critica il libro VI e parte del libro VII: cfr. Henricus de Hervordia, *Catena aurea entium. Liber VI (De mineralibus)*, ed. M. Loconsole, Meiner, Hamburg 2023 (CPTMA, 7,4); Id., *Catena aurea entium. Liber VII. Ansa I-2 (De plantis)*, ed. M. Panarelli, Meiner, Hamburg 2023 (CPTMA, 7,5).

⁵ Enrico di Herford, *Catena aurea entium. Tabula quaestionum VIII-X*, p. 215, 1-9. Per i contenuti dei dieci libri, cfr. L. Sturlese, *Introduzione*, in Enrico di Herford, *Catena aurea entium. Tabula quaestionum I-VII*, pp. XXI-XXII.

Rifacendosi a Macrobio, Enrico sostiene che Omero intuì per primo la «Catena aurea dell'essere».⁶ Prima di Enrico, le grandi figure della tradizione domenicana tedesca si erano già servite di quella metafora per descrivere la gerarchia del reale.⁷ Secondo costoro, la coesione dei gradi dell'essere riposerebbe in ultima istanza sul principio metafisico della causalità essenziale, in virtù del quale l'effetto è precontenuto nella sua causa in una forma più nobile e perfetta di quanto esso sia in se stesso e ne procede immediatamente, rispetto a essa identico secondo l'essenza, ma diverso secondo l'essere.⁸

Non è sul metro contemporaneo dell'originalità che si può misurare la rilevanza della *CAE*.⁹ Dal momento che questa en-

⁶ Enrico di Herford, *Catena aurea entium. Tabula quaestionum I-VII*, p. 3,2-7. Cfr. Macrobius, *Commentarii in somnium Scipionis*, ed. J. Willis, Teubner, Stuttgart - Leipzig 1994 (Ed. stereotypa ed. 2 [1970]), I, 14, 15, p. 58,8-13.

⁷ Cfr., per esempio, Albertus Magnus, *De causis et processu universitatis a prima causa*, ed. W. Fauser, Aschendorff, Münster 1993 (Alberti Magni Opera omnia, 17.2), II,5,19, p. 184,74-76; Ulricus de Argentina, *De summo bono*, ed. A. Palazzo, Meiner, Hamburg 2005 (CPTMA, 1,4[4]), IV,3,3,22, pp. 52,395-53,399; Eckhardus, *Expositio sancti Evangelii secundum Iohannem*, edd. K. Christ et al., in Meister Eckhart, *Die deutschen und die lateinischen Werke*, hrsg. im Auftrage der Deutschen Forschungsgemeinschaft, *Die lateinischen Werke*, III, n. 265, p. 219,9-12; Berthold von Moosburg, *Expositio super Elementationem theologicam Procli. Propositiones 108-135*, ed. F. Retucci, Meiner, Hamburg 2011 (CPTMA, 6,5), 132E-F, pp. 202,72 - 204,132.

⁸ Sui temi della causalità essenziale e della processione della realtà, cfr. B. Mojsisch, *Causa essentialis bei Dietrich von Freiberg und Meister Eckhart*, in F. Brunner - K. Flasch (Hrsgg.), *Von Meister Dietrich zu Meister Eckhart*, Meiner, Hamburg 1984 (CPTMA. Beihefte, 2), pp. 106-114; K. Flasch, *Procedere ut imago. Das Hervorgehen des Intellekts aus seinem göttlichen Grund bei Meister Dietrich, Meister Eckhart und Berthold von Moosburg*, in K. Ruh (Hrsg.), *Abendländische Mystik im Mittelalter*, Metzler, Stuttgart 1986, pp. 125-134.

⁹ Sulla struttura dell'opera, sul contenuto dei libri e sulle fonti principali, cfr. I. Ventura, *Formen des dominikanischen Enzyklopädisms im 14. Jahrhundert: Heinrich von Herford, Konrad von Halberstadt, Jakob von Soest*, «Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské Univerzity, Graeco-Latina Brunensia (rada klasická)», 12 (2007), pp. 131-151; Ead., *On Philosophical Encyclopaedism*

ciclopedia è una raccolta di brani,¹⁰ più o meno letterali, tratti da una vasta gamma di fonti, diventa fondamentale, per intenderne il valore, studiare il modo in cui Enrico maneggia le sue fonti e se ne serve per compilare le risposte alle questioni: in altre parole, è importante capire in che modo Enrico riorganizza i brani citati; se omette o aggiunge qualcosa; perché fa riferimento talvolta a una, talaltra a più fonti all'interno di una singola risposta; perché sceglie di citare alcune fonti trascurandone altre altrettanto autorevoli sui temi esaminati; se le sue scelte sono in linea con quelle adottate dalle altre enciclopedie tardomedievali; qual è il contenuto delle sue rare osservazioni personali. Solo estendendo tale tipo di indagine a tutti i dieci libri della *CAE* sarà possibile cogliere più chiaramente i contorni della strategia enriciana e misurare l'effettiva rilevanza della sua enciclopedia.

Loris Sturlese ha già sottolineato il valore della *CAE* come documento dei dibattiti filosofici e teologici che nel Trecento animavano il mondo tedesco, evidenziando la sostanziale adesione di Enrico al tomismo in teologia e la sua convinta accettazione della scienza aristotelica-albertina – interi libri dell'enciclopedia sono risistemazioni di corrispondenti opere di Alberto Magno.¹¹

in the Fourteenth Century: the Catena aurea entium of Henry of Herford, in G. de Callatay - B. Van den Abeele (éds.), *Une lumière venue d'ailleurs. Héritages et ouvertures dans les encyclopédies d'Orient et d'Occident au Moyen Âge*, Brepols, Turnhout - Louvain-la-Neuve 2008, pp. 199-245; Ead., *Extraire, organiser, transmettre le savoir dans les encyclopédies du Moyen Âge tardif: Albert le Grand dans le Speculum naturale de Vincent de Beauvais et la Catena aurea entium d'Henry d'Herford*, in S. Morlet (éd.), *Lire en extraits. Lecture et production des textes de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge*, PUPS, Paris 2015, pp. 443-464.

¹⁰ Enrico di Herford, *Catena aurea entium*, Erfurt, Universitätsbibliothek, cod. Amplon. F 370, f. 21 r a-b: «quaedam de quolibet ente more problematum studiosius et exacte colligam et in unum librum compingam [...]. Et compilationem ipsam Catenam entium auream vel problematum Fratris Henrici de Hervordia ordinis praedicatorum conventus Mindensis nominavi [...]». Tutti i passi della *CAE* sono tratti dal codice di Erfurt.

¹¹ L. Sturlese, *Introduzione*, pp. VII-XXVII; A. Palazzo, *Enrico di Herford lettore delle opere di filosofia della natura di Alberto Magno nel primo libro*

Sturlese ha inoltre richiamato l'attenzione sul «fascino della sapienza pagana», che Enrico condivideva con altri due grandi domenicani tedeschi, Eckhart e Bertoldo di Moosburg.¹² La *CAE* è infatti un autorevole testimone della diffusione dell'ermetismo (in particolare dell'apocrifo *Liber viginti quattuor philosophorum*)¹³ e della fortuna della teologia filosofica degli antichi.

In questa sede vorrei focalizzare la mia attenzione sui miti antichi esposti nel libro I della *CAE*. Questa parte dell'opera, di cui curo l'edizione critica, è un documento dell'erudizione mitografica di Enrico. Oltre al valore documentario, però, il libro I possiede un innegabile rilievo speculativo. La decisione di dare spazio alle favole della mitologia classica segnala infatti precise convinzioni teologico-filosofiche e si inquadra in un determinato contesto storico-culturale.

Va innanzi tutto premesso che l'interesse di Enrico per la teologia poetica degli antichi è attestato non solo dal libro I della *CAE*, ma anche dalle tante questioni di contenuto mitologico che costellano i restanti nove libri, dalle trattazioni mitografiche con-

della *Catena aurea entium*, in S. Baggio - U. Dassi (a cura di), *La viva voce del maestro. Il contributo degli allievi alla diffusione del pensiero dei loro maestri*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022, pp. 43-80.

¹² Per una panoramica sulla diffusione in Germania nel XIV secolo dell'ideale di una 'rivelazione filosofica' legata ai nomi di Ermete e di Proclo, cfr. L. Sturlese, *Proclo e Ermete in Germania da Alberto Magno a Bertoldo di Moosburg. Per una prospettiva di ricerca sulla cultura filosofica tedesca nel secolo delle sue origini*, in F. Brunner - K. Flasch (Hrsgg.), *Von Meister Dietrich zu Meister Eckhart*, pp. 22-33.

¹³ Sulla fortuna del *Liber* cfr. gli studi di Paolo Lucentini: in particolare *Il Libro dei ventiquattro filosofi*, a cura di P. Lucentini, Adelphi, Milano 1999; P. Lucentini, *Il Liber viginti quattuor philosophorum nei poemi medievali: il Roman de la rose, il Granum sinapis, la Divina Commedia*, in J. Marenbon (ed.), *Poetry and Philosophy in the Middle Ages: A Festschrift for Peter Dronke*, Brill, London - Boston - Köln 2001, pp. 131-153; Id., *Il Liber viginti quattuor philosophorum nella Commedia dantesca e nei suoi primi commentari*, in Id., *Platonismo, ermetismo, eresia nel medioevo*, FIDEM, Louvain-la-Neuve 2007, pp. 235-264.

tenute nel *Chronicon*, e da un suo perduto trattato *De diis gentium*, di cui sia la *CAE* sia il *Chronicon* preservano frammenti.¹⁴

Per definire storicamente i contorni di questo interesse, è opportuno ricordare che la sezione mitografica della *CAE* si inserisce nel solco delle compilazioni mitografiche tardoantiche e medievali, che erano tra le fonti principali di Enrico. Dai mitografi Enrico ricava le descrizioni dei miti antichi, ma anche la pratica della lettura allegorica ed evemeristica. La ricerca di significati nascosti (fisici o morali) celati dietro la lettera delle narrazioni presentava evidenti implicazioni filosofiche.¹⁵

Nel XIV secolo il quadro si arricchisce. Le enciclopedie divengono più attente ai miti e agli altri aspetti della civiltà classica, temi che invece, nei secoli precedenti, avevano, con poche eccezioni, trattato superficialmente.¹⁶ I trattati mitografici coevi alla *Catena* pongono inoltre sul tappeto ulteriori questioni: divengono centrali le teogonie, come dimostra il proliferare di trattati sulle genealogie sugli dèi, tra i quali spiccano le *Genealogie deorum Gentilium* di Boccaccio. Negli ultimi due libri di quest'opera, inoltre, Boccaccio propone una difesa del valore della poesia, presentandola come un'autonoma forma di comprensione della verità.¹⁷ Tra la *CAE* e l'opera di Boccaccio esistono affinità che

¹⁴ C. Heitzmann, *Demogorgon in Minden. Heidnische Götter in der – jetzt vollständigen – Weltchronik des Heinrich von Herford*, in D. Hellfaier et al. (Hrsgg.), *Der wissenschaftliche Bibliothekar. Festschrift für Werner Arnold*, Harrassowitz, Wiesbaden 2009, pp. 337-342, alle pp. 340-341 descrive il *De diis gentium* come uno studio preparatorio i cui risultati sarebbero confluiti nel *Chronicon*, ricco di informazioni mitografiche soprattutto nelle parti relative alle *Aetates II e III*.

¹⁵ Cfr. J. Sez nec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, The Warburg Institute, London 1940.

¹⁶ Cfr. I. Ventura, *On Philosophical Encyclopaedism in the Fourteenth Century*, pp. 219-221, che cita l'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire, il *Compendium* di Paolino Veneto e le opere di Corrado di Halberstadt il Giovane (il *Liber similitudinum naturalium* e il *Tripartitus moralium*).

¹⁷ Cfr. E. Garin, *Le favole antiche*, in Id., *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche* (1954), Laterza, Roma - Bari 1998, pp. 63-84; É. Gilson, *Poésie*

lascerebbero supporre un qualche tipo di relazione, punto su cui torneremo a breve.

Lungi dall'essere una semplice questione letteraria, lo studio dei miti era anche la sede ove porre il problema del rapporto tra il sapere pagano e il sapere cristiano, problema già apparso in tutta evidenza nelle opere dei Padri, destinate a grande fortuna nel Medioevo. Nella *Città di Dio*, una fonte privilegiata del libro I della *CAE*, la critica delle divinità del pantheon greco-romano costituiva un aspetto centrale della polemica agostiniana contro la civiltà pagana.¹⁸

Sul piano propriamente filosofico, la lettura sistematica del *corpus* aristotelico, prescritta ai maestri della Facoltà delle Arti fin dalla metà del XIII secolo, aveva posto in luce alcuni interessanti temi di ricerca (il mito come origine della indagine filosofica; l'efficacia pedagogica delle favole mitiche; il complesso rapporto tra credenze mitiche e dottrine filosofiche; l'utilità politica del mito)¹⁹ favorendo una riflessione sulle potenzialità e i limiti della narrazione mitica e sulle sue relazioni con l'argomentazione filosofica e il discorso teologico. Ne era scaturito un dibattito di cui troviamo traccia nella famosa condanna del 1277, con la quale il vescovo Tempier, coadiuvato da una commissione di teologi dell'Università di Parigi, censurava 219 tesi dei maestri delle Arti.²⁰ Questo insieme di problemi non poteva certo sfuggire ad

et verité dans la Genealogia de Boccacce, «Studi sul Boccaccio», 2 (1964), pp. 253-282; K. Flasch, *Poesia dopo la peste. Saggio sul Boccaccio* (1992), trad. it. di R. Taliani, Laterza, Roma - Bari 1995, pp. 13-14.

¹⁸ Si pensi, ad esempio, alla critica agostiniana della concezione varroniana della tripartizione della teologia in mitica (le leggende poetiche e le rappresentazioni teatrali degli dèi), naturale (le teorie filosofiche sul divino) e civile (i riti e i sacrifici in onore degli dèi a beneficio della città): cfr. Augustinus, *De civitate Dei*, edd. B. Dombart - A. Kalb, Brepols, Turnhout 1955 (CCSL, 47-48), VI, 5-6, pp. 170,1-174,79.

¹⁹ Cfr. per es. Arist. *Metaph.* I, 2, 982b11-19; II, 3, 994b32-995a6; III, 4, 1000a5-19; XII, 8, 1074a35-b14.

²⁰ *La condamnation parisienne de 1277. Texte latin, traduction et commentaire* par D. Piché, Vrin, Paris 1999, pp. 132, 124; A. Maurer, *Siger of Bra-*

Enrico, profondo conoscitore del *corpus* aristotelico, dei commenti di Alberto e della letteratura teologica duecentesca. È solo alla luce di questo complesso panorama storico-culturale e sullo sfondo della ricca tradizione mitografica medievale che il libro I della *CAE* cessa di essere solo un repertorio di miti frutto di scavo erudito e acquisisce tutto il suo significato storico e speculativo.

Il libro I della *CAE*, suddiviso in due *ansae*, è dedicato all'essere divino. Con tale espressione Enrico intende il Dio cristiano («Deus gloriosus et sublimis») e le divinità del pantheon greco-romano, trattati nella prima *ansa* (121 questioni), e quel composito gruppo di entità semidivine o soprannaturali, esaminate nella seconda *ansa* (57), che include esseri mitologici (le arpie, le lamie, le sfingi, le furie o Eumenidi), demoni, mostri, fantasmi ecc.

Nelle prime 35 questioni della prima *ansa* Enrico cita massicciamente la I *pars* della *Summa theologiae* di Tommaso per definire gli attributi di Dio. In questa parte dell'*ansa*, frequente è anche il ricorso alle pregnanti sentenze del *Liber viginti quattuor philosophorum*,²¹ attribuito a Ermete e ad altri autorevoli esponenti della tradizione pagana (Temistio, Apuleio, Euclide), e agli *auctores* latini. Dal tipo di fonti citate e dal modo in cui esse vengono associate traspare la fiducia di Enrico in una rivelazione originaria del tutto coerente con la rivelazione biblica.

Nella risposta alla questione 12 («Cur Plato appellavit Deum 'Theon' vel 'Thogaton', id est 'Qui est'»), ad esempio, il nome biblico «Qui est» viene fatto corrispondere ai nomi platonici. Come gli ebrei veneravano Dio senza l'ausilio di simulacri, così Macrobio, nel suo *Commento al Sogno di Scipione*, fa sostenere a

bant on Fables and Falsehoods in Religion, «Mediaeval Studies», 43 (1981), pp. 515-530.

²¹ I. Parri, *Note sul Libro dei ventiquattro filosofi*, in S. Caroti - R. Pinzani (a cura di), *Ob rogatum meorum sociorum. Studi in memoria di Lorenzo Pozzi*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 155-170, alle pp. 168-170 trascrive dal codice Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4310 le questioni del libro I della *Catena* tratte dal *Liber viginti quattuor philosophorum*.

Platone che non sono possibili simulacri del *Thogaton*, il sommo dio dei Greci, di cui non si può sapere nulla, ma al quale ci si può approssimare solo per mezzo della sua similitudine con il sole.

Le risposte alle questioni 18 («Cur dixit Damoetas Egloga III *Bucolicorum* Vergilii: ‘Iovis omnia plena’, per Iovem summum Deum et Deum deorum dominum intelligens, et secundum Servium est dictum Arati») e 19 («Cur adhuc dicitur ‘Iovis omnia plena’») teorizzano l’onnipresenza di Dio facendo leva sull’accordo tra la *Summa* di Tommaso (I 8 2-3) e le *Bucoliche* virgiliane (III,60: «Iovis omnia plena»). Nello spirito di Servio («Responsio secundum Servium»), Enrico sostiene (risposta alla q. 19) che tutte le cose sono un unico Giove, cioè un unico sommo Dio, nel senso che la divinità è riflessa in esse, come in specchi, più o meno a seconda della loro capacità. Quindi cita letteralmente un passo del *Commento* alle *Bucoliche* di Servio, nel quale il grammatico latino associa i *Pharsalia* di Lucano (IX,580: «Iuppiter est quodcumque vides, quodcumque moveris») a due noti versi dell’*Eneide* (VI,726-727) che sembrano evocare la dottrina dello pneuma stoico («spiritus intus alit, totamque infusa per artus / mens agitat molem»), per poi concludere che Egli – il Giove di cui sono piene tutte le cose – è lo spirito che tutto muove e regge («ipse enim est spiritus, sine quo nihil movetur aut regitur»). Dal *Commento* di Servio Enrico trae conferma dell’immanenza della divinità – lo *pneuma* stoico – nell’Universo. Infine, i due versi dei *Fasti* di Ovidio posti a chiusura della risposta alla questione 19 alludono alla presenza di Dio nell’intimo di ciascuno (VI,5-6: «Est deus in nobis, agitante calescimus illo; / impetus hic sacrae semina mentis habet») e si prestano a un’interpretazione in senso cristiano.

Ai miti antichi sono riservate le restanti 86 questioni della prima *ansa* (36-120). Si tratta di una sezione omogenea e compatta dal punto di vista tematico, il cui inizio è segnalato da Enrico con le seguenti parole: «Iuxta hoc de diis gentium et de quibuslibet, qui nuncupative dii dicuntur, quaeritur». L’espressione

«De diis gentium» designava il genere dei trattati mitografici o delle parti, all'interno di opere più vaste, dedicate alla teologia poetica degli antichi.²² Tale è il titolo del perduto trattato mitografico di Enrico, di cui la *CAE* riporta alcuni brevi brani (I.1.48; I.2.36; IV.4.94; IX.4.38).

Non potendo esaminare nel dettaglio le singole questioni, mi limito ad alcune osservazioni generali. Enrico prende in considerazione tutte le divinità maggiori, a tredici delle quali dedica sezioni più ampie, di almeno 3 questioni: si tratta di Demogorgone (36-38), Giano (38-43), Venere (46-53), Giove (61-69), Vesta (70-73), Cerere (74-78), Giunone (79-85), Vulcano (88-91), Apollo (92-96), Diana (97-100), Marte (101-106), Bacco (107-114) e Mercurio (115-117). Sezioni minori di non più di 2 questioni trattano delle altre divinità maggiori (Cupido, 55-56; Nettuno, 57-58; Minerva, 86-87; ed Ercole, 119-120). Una questione è riservata a ciascuna delle altre entità mitiche della prima *ansa* (Saturno, Cibele, Tiresia, Eolo, Plutone e Proserpina, Serapide). Naturalmente gli intrecci del mito consentono a Enrico di trattare anche di altre figure: a Venere sono associate le Cariti (47) ed Enea (51) e a Cerere Trittolemo (77), la storia di Eco è trattata in una delle questioni dedicate a Giunone (84) e quella di Dafne in una questione dedicata ad Apollo (92) ecc.

²² *De diis gentium*, ad esempio, è intitolato l'ultimo capitolo del libro VIII delle *Etymologiae* di Isidoro, dedicato ai culti, alla chiesa, alle eresie, alla civiltà pagana e alla magia; *de diis gentium* compare nel titolo dell'edizione del *Mitografo Vaticano III* a cura di Angelo Mai: cfr. *Mythographus tertius de diis gentium et illorum allegoriis*, in *Classicorum auctorum e Vaticanis codicibus editorum tomi X*, t. 3, ed. A. Mai, Typis Vaticanis, Romae 1831; una *Explicacio de ortu ydolatrie et diis gentium et fabulis poetarum* è contenuta nella *Chronologia Magna* di Paolino Veneto (m. 1344), più giovane di una generazione di Enrico: cfr. R. Morosini, *Le favole dei poeti e il buon governo per Paolino Veneto: il trattato in volgare veneziano De regimine rectoris e il De diis gentium et fabulis poetarum*, in R. Morosini - M. Ciccuto (a cura di), *Paolino Veneto storico, narratore e geografo*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma - Bristol 2019, pp. 167-214.

La sezione *De diis gentium* della prima *ansa* raccoglie brani da svariate fonti, antiche, patristiche e medievali, della cui fortuna essa è un importante testimone: è il caso della letteratura mitografica (Fulgenzio, Servio, Remigio). In particolare la *CAE* è un documento, finora trascurato, della fortuna del *Mitografo Vaticano III*, citato prevalentemente come Alberico, talvolta come Anacreonte, in altri casi con il titolo *De natura deorum*.²³ I riferimenti ad Alberico talvolta rimandano ad altre compilazioni mitografiche, fatto in sé non sorprendente date le filiazioni e le parentele tipiche dei testi di questo genere letterario. Al riguardo, segnalo che la fonte della risposta alla questione I.1.86 è un anonimo *Liber de natura deorum* risalente al XII secolo.²⁴

LIB. DE NAT. DEOR. 43; BROWN 25	CAE I.1.86
<p>Cum Iuno de Iove nil pareret, Iuppiter, metuens ne in ipso remaneret, causa experimenti caput suum concussit. Per quam concussionem Pallas nata de cerebro eius armata prosiluit. [...]</p>	<p>86. Cur Minervam, quae et Pallas dicitur, Iuppiter a cerebro suo, ut dictum est, sine usu feminae progenit. § Responsio secundum Albericum: Cum Iuno de Iove nihil pareret, metuens (: mutuens <i>A</i>) Iuppiter, ne maneret in ipso, causa experimenti caput suum concussit, et Pallas de cerebro eius nascitur armata exinde prosiliens cum clipeo et hasta secundum poetas. Vide supra, quaestionem 81.</p>

²³ *Mythographus Vaticanus III*, in *Scriptores rerum mythicarum Latini tres Romae nuper reperti*, I, ed. G.H. Bode, Schülze, Cellis 1834, pp. 152-256. Di recente è stata curata l'edizione della versione del testo contenuto nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.VI.2: G.C. Garfagnini (a cura di), *Mythographus Vaticanus tertius. Un esempio di mitografia e letteratura del XII secolo*, CISAM, Spoleto 2018. Nel proemio al *Chronicon*, Enrico distingue Alberico da Anacreonte, entrambi autori di un trattato *De natura deorum*: Henricus de Hervordia, *Liber de rebus memorabilioribus sive Chronicon*, p. 4.

²⁴ Cfr. J.B. Allen, *An Anonymous Twelfth-Century De natura deorum in the Bodleian Library*, «Traditio», 26 (1970), pp. 352-364; V. Brown, *An Edition of an Anonymous Twelfth-Century Liber de natura deorum*, «Mediaeval Studies», 34 (1972), pp. 1-70.

L'attribuzione ad Alberico potrebbe spiegarsi alla luce della complessa tradizione manoscritta. Ad esempio, il manoscritto (Bodleian ms. Digby 221), che tramanda il *Liber de natura deorum* come ultimo di quattro trattati, si apre proprio con il *Mitografo Vaticano III*, che è però ascritto ad Alessandro Neckam e non ad Alberico. Non si può escludere che Enrico abbia consultato un analogo codice miscellaneo, a noi sconosciuto o perduto, contenente sia il testo del *Mitografo Vaticano III* sia il *Liber de natura deorum* e che questo codice, a differenza del Bodleiano, ascrivesse ad Alberico, e non a Neckam, il testo del *Mitografo Vaticano III*, inducendo così Enrico a estendere tale attribuzione anche al *Liber de natura deorum*. Ciò spiegherebbe anche il titolo «De natura deorum», attribuito da Enrico al *Mitografo Vaticano III*.²⁵

²⁵ Sulla tradizione manoscritta e la paternità del *Mythographus Vaticanus III*, cfr. almeno M. Esposito, *Unpublished Poems Attributed to Alexander Neckam*, «The English Historical Review», 30 (1915), pp. 450-471, alle pp. 466-468; J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, pp. 170-179; E. Rathbone, *Master Alberic of London*, *Mythographus Tertius Vaticanus*, «Mediaeval and Renaissance Studies», 1 (1943), pp. 35-38, 235-237; K.O. Elliott - J.P. Elder, *A Critical Edition of the «Vatican Mythographers»*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 78 (1947), pp. 189-208; G. Gardenal, *Angelo Mai e il terzo mitografo vaticano*, «Lettere italiane», 37 (1985), pp. 220-229; P. Dain, *Mythographe du Vatican III, traduction et commentaires*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Paris 2005; R.E. Pepin, *The Vatican Mythographers*, Fordham University Press, New York 2008, spec. pp. 7-10. Non si può escludere che Enrico avesse a disposizione una versione del *Mitografo Vaticano III* anteriore al testo edito da Bode, testo che secondo Burnett sarebbe una recensione tarda di un'originale opera di Alberico risalente alla prima metà del XII secolo: cfr. C. Burnett, *A Note on the Origins of the Third Vatican Mythographer*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 44 (1981), pp. 160-166, a p. 163. Secondo G. Besson, *D'Albéric au pseudo-Albrecht. Date et origine du Troisième Mythographe du Vatican. Le traité dit du troisième Mythographe du Vatican*, in O. Collet et al. (éd.), *Fleur de clergie. Mélanges en l'honneur de Jean-Yves Tilliette*, Droz, Genève 2019, pp. 815-847, a p. 843, il *Mitografo Vaticano III* sarebbe stato scritto nella Germania del Sud, a Freising o Tegernsee, al più tardi intorno alla metà del XII secolo, ma più probabilmente prima (nel secondo quarto del XII secolo?). Cfr. anche G. Besson, *Un compilateur au travail: les dossiers préparatoires au trai-*

Enrico ricava inoltre i resoconti dei miti anche dalle fonti antiche (soprattutto i *Fasti* e le *Metamorfosi* di Ovidio, ma anche Virgilio, Orazio, Stazio ecc.). Frequente è anche il ricorso alla *Città di Dio* di Agostino, alle *Etimologie* di Isidoro e alle *Derivazioni* di Ugucione Pisano.

Mentre nei libri della *CAE* di filosofia della natura (II-VIII) le risposte sono spesso basate su un'unica fonte, per lo più un brano tratto dalle opere di Alberto Magno, le risposte del libro I sono spesso mosaici di citazioni, dai quali traspare evidente l'intento di fornire resoconti esaustivi, di documentare versioni differenti dello stesso mito, o di un suo particolare aspetto, e di proporre interpretazioni evemeristiche e allegorizzanti.

È possibile inscrivere la sezione *De diis gentium* della *CAE* entro una specifica tradizione della letteratura mitografica? Anche se l'ordine secondo il quale la materia mitologica è trattata non corrisponde a quello dei maggiori trattati mitografici tardoantichi e medievali,²⁶ tuttavia l'aver posto il Demogorgone, sommo tra tutti gli Dèi (I.1.36), come prima divinità permette di associare la sezione mitologica della *CAE* ad altre composizioni mitografiche, tra le quali spiccano le *Genealogie* di Boccaccio.²⁷ Teresa

té du Troisième Mythographe du Vatican, in M. Goulet (éd.), *Parva pro magnis munera. Études de littérature tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves*, Brepols, Turnhout 2009, pp. 139-158.

²⁶ Sull'importanza della successione delle divinità esaminate per l'identificazione di diverse tradizioni in seno al genere mitografico, cfr. S. Vervacke, *Autour des 'dieux d'Albricus' et de leur usage*, in R. Duits - F. Quiviger, *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*, The Warburg Institute - Nino Aragno Editore, London - Torino 2009, pp. 151-172.

²⁷ Cfr. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, ed. V. Zaccaria, in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1998, VII-VIII, t. 1, I, proem. 3, pp. 70-74. Il Demogorgone figura come padre di tutti gli dèi anche nell'anonimo *Liber de natura deorum*, nel trattato di Thomas Walsingham e in altri trattati anonimi: cfr. J.B. Allen, *An Anonymous Twelfth-Century De natura deorum...*, pp. 363-364 e L. Sturlese, *Introduzione*, pp. XIX-XX, n. 27. Altri testi sono elencati da M. Barsacchi, *Il mito di Demogorgone. Origine e metamorfosi di una divinità 'oscura'*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 53-62.

Hankey, che ha esaminato alcuni di questi testi, suggerisce una fonte comune, un *Mitografo Vaticano IV*.²⁸

Molto è stato scritto sul Demogorgone e sulla sua origine. Gli studiosi contemporanei concordano sul fatto che questa divinità, sconosciuta alle fonti mitologiche antiche, ma destinata a enorme fortuna nel Rinascimento e nelle letterature europee posteriori, coincida con il dio temibile e innominabile dal triplice mondo evocato da Stazio (*Theb.* IV,516: «et triplicis mundi summum, quem scire nefastum») che Lattanzio Placido, nel suo commento alla *Tebaida*, identifica con il demiurgo («deum δημιουργόν, cuius scire nomen non licet»)²⁹. Al di là della genesi storico-filologica del nome, di cui non fa menzione, Boccaccio coglie nel segno perché dell'orribile e arcano Demogorgone, padre di tutte le cose, venerato e temuto dagli Arcadi primitivi secondo la sua fonte Teodonzio, trova conferma nel passo di Stazio e in un

²⁸ T. Hankey, *Un nuovo codice delle Genealogie deorum di Paolo da Perugia*, «Studi sul Boccaccio», 18 (1989), pp. 65-161, a p. 86.

²⁹ Lactantius Placidus, *Commentarii in Statii Thebaida*, ed. R. Jahnke, Teubner, Leipzig 1898, pp. 228-229. La forma δημιουργόν che troviamo nell'edizione del Commento di Stazio sarebbe in realtà una congettura dell'editore volta a sanare i guasti della tradizione manoscritta. I manoscritti, infatti, alterano in vario modo la grafia greca di quel nome e tra tali corruzioni sarebbe prevalsa la forma «Demogorgon». Sull'origine del nome e del misterioso dio, cfr. almeno C. Landi, *Demogòrgone. Con un saggio di nuova edizione delle Genealogie deorum Gentilium del Boccaccio e silloge dei frammenti di Teodonzio*, Edizioni Sandron, Palermo 1930, pp. 13-18; M.P. Mussini Sacchi, *Per la fortuna del Demogorgone in età umanistica*, «Italia medioevale e umanistica», 34 (1991), pp. 299-310; M. Gabriele, *Demogòrgone: il nome e l'immagine*, in A. Ferracin - M. Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Forum, Udine 2014, pp. 45-73. M. Barsacchi, *Il mito di Demogorgone*, pp. 21-52, ritiene semplicistico imputare a un «semplice errore di amanuense» la genesi del Demogorgone (35) e propone una più articolata spiegazione storico-culturale. Cfr. anche M. Pastore Stocchi, *Da Crisippo al Boccaccio*, in R. Cardini et al. (a cura di), *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, I, Bulzoni, Roma 1985, pp. 139-158, alle pp. 149-150; W. Fauth, *Demogorgon. Wanderungen und Wandlungen eines Deus Maximus Magorum in der abendländischen Literatur*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1987, spec. pp. [30]-[32].

parallelo luogo di Lucano (*Phars.* VI, 744-749). Entrambi i passi alludono a un innominabile nume, nel quale Lattanzio, continua Boccaccio, ha creduto di ravvisare Demogorgone.³⁰

Enrico evoca il Demogorgone in varie questioni della sezione *De diis gentium* della *CAE* (I.1.36-38; I.1.72; I.2.39) e in più luoghi del *Chronicon*.³¹ Mi riprometto di analizzare in un'altra sede questi luoghi. Per il momento mi limito a sottolineare che lo spazio concesso da Enrico a questa divinità è una delle tante analogie tra la sezione mitologica della *CAE* e le *Genealogie* di Boccaccio. Questo fatto solleva degli interrogativi sul rapporto tra le due opere, di fatto coeve.³²

Non avendo ancora ultimato l'edizione critica del libro I della *CAE*, allo stato attuale delle nostre conoscenze è difficile provare una dipendenza diretta della *CAE* dalle *Genealogie*. Nel caso specifico del Demogorgone, la situazione si presenta piuttosto complessa. Nella *CAE*, Enrico sembra dipendere da Boccaccio o dalla sua fonte (Theodontius)³³ perché cita il passo di Stazio che abbiamo visto riportato anche da Boccaccio. Nel *Chronicon*, invece, opera conclusa non prima del 1355, Enrico trae un passo sulla generazione di *Celius* da Demogorgone dal *De natura deorum* di Alberico, che è proprio quell'anonimo trattato che abbiamo visto citato anche nella *CAE*.

Albericus dicit in libro de natura Deorum cap. de Celio, filio Demogorgontis, sic: Iste, quia plus ceteris probitate pollebat, dictus est Pollux. Post quia regnum suum ad firmamentum usque (*rectius* usque ad firmamentum) transtulit, cum mutatione et augmento sui honoris mutans sibi

³⁰ Cfr. *supra*, n. 27.

³¹ C. Heitzmann, *Demogorgon in Minden*, p. 341.

³² Alla fine degli anni '50 del Trecento Boccaccio pare avesse già terminato una prima versione dell'opera, alla quale continuò a lavorare fino alla morte, cfr. M. Barsacchi, *Il mito di Demogorgone*, pp. 9-12.

³³ Val la pena ricordare che Enrico cita nel proemio al *Chronicon* e nella *CAE* un certo Theod[t]ectus, autore di un *De natura deorum*. Mentre Sturlese esclude che si tratti del Theodontius di Boccaccio, Heitzmann giudica la questione degna di un ulteriore approfondimento: cfr. L. Sturlese, *Introduzione*, pp. XVII-XVIII, n. 24; C. Heitzmann, *Demogorgon in Minden*, p. 342, n. 12.

nomen, Celius a celando per contrarium dici meruit, quia sicut pater in cavernis terre se non celavit. Ideo inolevit mos, ut deificati vel amplificati nomina sibi alia in sui intronizzazione assumant, ut Romulus dictus est Imperator, Quirinus Deus, Rolandus Cancellarius. Sic et iste Celius. Et a Celio post dictum est celum.³⁴

Il passo in questione, non presente nelle *Genealogie*, costituirebbe per Wolfgang Fauth la prima attestazione di una «Demogorgon-Überlieferung»,³⁵ alla quale, quindi, anche Enrico, almeno nel suo *Chronicon*, apparterebbe.

La seconda *ansa* del libro I della *CAE* contiene 57 questioni. Alle prime cinque questioni, dedicate alle intelligenze della tradizione peripatetico-araba (1-5), segue una lunga sezione (6-28) di demonologia teologica (la caduta degli angeli traditori, la collocazione mediana dei demoni, l'ordine dei demoni, la superiorità di Lucifero, le operazioni dei demoni dopo aver assunto un corpo, gli incubi ecc.). Dopo altre due questioni dedicate a due entità divine *Phagur* – l'Ingordigia – e il *Riso* (29-30), Enrico introduce una sezione genealogica (31-47) in cui si sofferma sulla Notte, figlia di Terra, e sulle entità divine a essa legate da rapporti di parentela: Fama, Fortuna, Invidia, Sonno, i sogni, le Eumenidi (anche note come Furie o *Dirae*), le lamie, le arpie, le *noxae*, le larve, i fantasmi. Nella questione 31, che introduce la sezione, si allude a una *Genealogia deorum*:

Cur Nox filia Telluris, soror Famis et Tartari et Priapi, ut legitur in *Genealogia deorum*, numen tenebrarum et phantasmatum, vel phasmatum, et monstrorum omnium, puta Famae, Famis, Invidiae, Somniorum, Eumenidum, Lamiarum, Harpyiarum, Noxarum etc. veneratur.

Si tratta delle *Genealogie* di Boccaccio? Difficile rispondere al momento. Mi limito a segnalare indubbie analogie anche tra

³⁴ Henricus de Hervordia, *Liber de rebus memorabilioribus sive Chronicon*, p. 232. Cfr. V. Brown, *An Edition of an Anonymous Twelfth-Century Liber de natura deorum*, 3, p. 5.

³⁵ W. Fauth, *Demogorgon*, p. [29].

questa sezione della *CAE* e i capitoli delle *Genealogie* dedicati alla Notte e ai suoi discendenti.

Le ultime questioni (48-57) della seconda *ansa* del libro I riguardano la nascita virginale di Platone, la consacrazione di Aristotele dopo la morte, la figura di Merlino, la magia delle *vetulae* e dei demoni e la nascita di Tagete, inventore dell'aruspicina.

Concludo questa breve presentazione accennando a un ultimo aspetto che conferma la rilevanza filosofica del libro I della *CAE*. In relazione al Sonno figlio della Notte e ai suoi fratelli, Enrico si diffonde sulla teoria del sonno e dei sogni divinatori, che costituisce un segmento importante della filosofia della natura medievale. In particolare, egli raccoglie alcuni luoghi del *De somno et vigilia* di Alberto sui diversi stati profetici: *somnium*, *divinatio*, *prophetia*, *visio* e *raptus* (I.2.35<bis>). Riporta inoltre la classificazione macrobiana dei cinque generi di esperienza onirica: *visum* o *phantasma*, *insomnium*, *oraculum*, *visio* e *somnium* (I.2.37).³⁶ Queste due questioni non sono un *unicum*, perché altre digressioni di carattere naturalistico arricchiscono la sezione mitologica della *CAE*. Nella risposta alla questione I.1.62, in relazione a Giove tonante e pluvio, per esempio, sono riportati alcuni passi dei *Meteora* di Alberto sulla genesi delle precipitazioni atmosferiche (pioggia, grandine, neve, rugiada ecc.).

Qual è dunque il valore filosofico della *CAE* e come si inserisce il progetto enciclopedico di Enrico di Herford nel quadro dell'enciclopedismo latino tardomedievale? Rispondere a queste domande, come già detto, richiederebbe uno studio approfondito di tutta la *CAE*, un'opera mastodontica e ancora quasi del tutto inedita. I primi studi condotti da Sturlese e Ventura hanno avuto il merito di richiamare l'attenzione su alcuni indubbi elementi di originalità: l'adozione del modello omerico-neoplatonico della

³⁶ Anche Boccaccio cita lo schema macrobiano dei cinque tipi di esperienza onirica nel capitolo delle *Genealogie* dedicato al Sonno: al riguardo, cfr. A. Bettinzoli, *Il De somno (et somniis) di Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 44 (2016), pp. 313-326.

catena aurea, che ricollega la *CAE* alla grande tradizione dei domenicani tedeschi ‘allievi’ di Alberto Magno; la strutturazione in libri, suddivisi in *ansae* (gli anelli della catena) e in questioni; il ricorso a fonti cruciali nel dibattito filosofico-teologico tardo-medievale (i trattati di filosofia della natura di Alberto, gli scritti di teologia di Tommaso e le opere di alcuni importanti tomisti del calibro di Pietro di Alvernia e di Nicola di Strasburgo).

Il presente contributo, che si concentra sui contenuti e sulle fonti del libro I della *CAE*, allarga le nostre conoscenze dell’opera e rivela tratti inediti dell’intellettuale Enrico di Herford, un lettore attivo nel XIV secolo all’interno dei conventi domenicani tedeschi sul quale ha lungo pesato il confronto con domenicani più autorevoli, che, negli stessi anni o poco prima, erano stati in grado di acquisire i gradi di maestro in una università o in uno *studium* provinciale di livello equivalente (mi riferisco ad Alberto Magno, Teodorico di Freiberg, Meister Eckhart, Bertoldo di Moosburg, ma anche a Ulrico di Strasburgo, destinato a divenire baccelliere a Parigi, ma morto poco prima). Nel libro I, Enrico fa sfoggio di una cultura mitografica di ampio respiro, basata sulle letture dei classici antichi, dei padri della Chiesa, dei mitografi e degli enciclopedisti medievali, una cultura che già risente del gusto preumanistico che pervade i trattati coevi o di poco anteriori sugli dèi gentili e sulle loro discendenze, come ad esempio le *Genealogie* di Boccaccio.

I temi del mito classico non sono per Enrico oggetto di mera curiosità erudita, ma fanno parte a pieno titolo di una particolare ‘filosofia’ del reale, rispondono a un’originale concezione di sapere enciclopedico. La *CAE* si distingue da altre enciclopedie innanzi tutto perché propone il concetto di ‘essere divino’, una classe del reale che non si esaurisce nel Dio cristiano, perché vi appartengono anche gli dèi e gli eroi dei miti antichi, i fantasmi, le intelligenze, i demoni e perfino gli idoli, prodotti dall’arte o dalla opinione umana. È evidente che il consueto paradigma teologico scolastico, articolato intorno alla distinzione tra creatore e creatura, non è adeguato a rendere ragione del complesso pa-

norama del libro I della *CAE*. Al suo livello più alto, cioè quello dell'essere divino, la catena aurea presenta entità soprannaturali, attestate in tradizioni culturali disperate, le quali però hanno in comune la capacità di compiere azioni mirabili, di realizzare gesta favolose, di operare atti sorprendenti e inspiegabili a lume di ragione naturale.

Questa reinterpretazione del 'divino' ha immediate ricadute sul rapporto tra la rivelazione cristiana e la rivelazione originaria del sapere pagano e precristiano. La lettura delle questioni che compongono il libro I della *CAE* rivela assonanze tra la spiritualità e la cultura cristiane e i concetti della filosofia e della cultura antica. L'idea di una comune radice della sapienza pagana e della fede cristiana è documentata anche dalle opere di altri grandi esponenti della tradizione domenicana tedesca (Eckhart, Giovanni Taulero, Bertoldo di Moosburg) e avrebbe vissuto la sua apoteosi in epoca rinascimentale e moderna (si pensi ad Agostino Steuco e alla sua *philosophia perennis*). Rispetto a questo schema consolidato, la *CAE* aggiunge di originale l'insistenza sui miti dei gentili che, accanto e anche più delle tradizioni ermetica e platonico-neoplatonica, nutriranno l'idea dell'esistenza di una originaria sapienza che trova espressione nei poeti antichi e nei mitografi, ma anche nelle scritture cristiane e negli Scolastici.

Degno di nota è anche il fatto che Enrico attinga le sue informazioni mitografiche e mitologiche anche da opere di filosofia della natura, in particolare dai trattati di Alberto. Questi passi, che sono stati solo evocati alla fine di questo contributo e saranno oggetto di approfondimento in un'altra occasione, sollevano la delicata questione del rapporto tra filosofia della natura e le *fabulae*. È un tema che a partire dal XIII secolo viene sollecitato dalla lettura di alcuni luoghi aristotelici e sul quale, è stato osservato, l'atteggiamento di Alberto Magno rimane ambiguo.³⁷ Anche sul

³⁷ Cfr. P. Simon, *Albertus Magnus und die Dichter*, in R. Creytens - P. Künzle (Hrsgg.), *Xenia Medii Aevi historiam illustrantia oblata Thomae Kaeppli O.P.*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1978, pp. 85-98;

rapporto tra scienza e mito Enrico sembra percorrere vie originali, attenuando le distanze tra i due mondi, tendenza che emerge in piena evidenza nel *Chronicon*, ove Enrico sottolinea il ruolo rilevante giocato dagli eventi mirabili nell'ambito dei fatti storici.

H. Anzulewicz, *Albertus Magnus über die Philosophi theologizantes und die natürlichen Voraussetzungen postmortaler Glückseligkeit: Versuch einer Bestandsaufnahme*, in C. Steel - J. Marenbon - W. Verbeke (eds.), *Paganism in the Middle Ages: Threat and Fascination*, Leuven University Press, Leuven 2013, pp. 55-83.

MARIA PIA PATTONI

L'ADOLESCENTE IDEALISTA
E IL TIRANNO 'SUO MALGRADO':
ANTIGONE VS CREONTE
DA JEAN ANOUILH A FELIX LÜTZKENDORF

1. *Un'Antigone dimenticata: Die cyprische Antigone di Lützkendorf*

Nella storia delle Antigoni del Novecento uno snodo fondamentale è segnato, com'è noto, dalla riscrittura di Bertolt Brecht composta nel 1947 e andata in scena l'anno successivo nella cittadina svizzera di Coira, che conobbe a sua volta una propria autonoma ricezione.¹ Come già era avvenuto nei drammi di Walter Hasenclever e di António Sérgio,² anche nella rielaborazione di Brecht ritorna lo schema antihegeliano, che rimarrà dominante

¹ Cfr. in proposito: C. Longhi, *Antigone o Della Germania. Per una storia delle rappresentazioni di Antigone in area tedesca nel secondo Novecento*, in R. Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Edizioni di Pagina, Bari 2008, pp. 293-326; R. Guarino, *Antigone e una svolta nel Novecento: da Brecht (1947-1948) al Living Theatre (1967)*, in A.M. Belardinelli - G. Greco (a cura di), *Antigone e le Antigoni. Storia, forme, fortuna di un mito*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 13, 25-26 maggio 2009, Sapienza Università di Roma), Mondadori Education, Milano 2009, pp. 37-49.

² Per una edizione italiana di questi drammi, cfr. rispettivamente W. Hasenclever, *Antigone*, a cura di S. Fornaro, Mimesis, Milano - Udine 2014, e A. Sérgio, *Antigone*, saggio introduttivo di M.P. Pattoni, trad. it. e note a cura di C. Cuccoro, Educatt, Milano 2014².

nella ricezione successiva del mito.³ Una posizione alquanto eccentrica nel panorama delle Antigoni politiche postbelliche ha per contro il dramma *Die cyprische Antigone* di Felix Lützkendorf, ambientato sull'isola di Cipro degli anni Cinquanta, all'epoca della dominazione inglese. L'opera fu composta tra il 1956 e il 1957, in un periodo difficile per l'autore che, dopo il suo attivismo politico all'interno del circolo letterario di Bamberg e la partecipazione attiva alla seconda guerra mondiale come esponente del partito nazionalsocialista,⁴ aveva dovuto inevitabilmente affron-

³ Tra i contributi più recenti sulla ricezione del mito di Antigone mi limito a segnalare L. Belloni (a cura di), Sofocle, *Antigone*, ETS, Pisa 2014 e M.F. Silva, *Antigone*, in R. Lauriola - K.N. Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Brill, Leiden - Boston 2017, pp. 391-474, ai quali si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici.

⁴ Sull'attività del circolo letterario di Bamberg cfr. W. Segebrecht (Hrsg.), *Der Bamberger Dichterkreis 1936-1943. Eine Ausstellung in der Staatsbibliothek Bamberg*, Peter Lang, Bamberg 1985. Lützkendorf (Leipzig-Lindenau 1906 - München 1990) è noto al grande pubblico soprattutto come drammaturgo e sceneggiatore di film. Dall'inizio degli anni Trenta lavorò come drammaturgo alla Volksbühne di Berlino, scrivendo varie commedie radiofoniche e teatrali, tra cui il dramma antipolacco *Grenz* (1933) e il dramma storicizzante *Alpenzug* (1936). Dal 1937 lavorò come sceneggiatore per l'UFA, casa di produzione e distribuzione fondata a Berlino nel 1917, su iniziativa del capo di stato maggiore dell'esercito Erich Ludendorff, con l'intento di dotare il Reich di un efficace strumento propagandistico. Membro del NSDAP e delle SS, ricevette nel 1942 la Croce al Merito di Guerra in virtù della sua «importante collaborazione alla nuova cinematografia politicamente impegnata» («Wesentliche Mitarbeit am neuen politisch ausgerichteten Film»). Corrispondente di guerra dal 1943 al 1945, nell'aprile 1943 fece parte della delegazione di scrittori e giornalisti che da parte del ministero della Propaganda a guida di Joseph Goebbels furono inviati alle fosse comuni esposte nella foresta di Katyn. Al suo ritorno pubblicò un articolo dal titolo *Das Wäldchen von Katyn. Der Bericht des Kulaken Kosilew* nel settimanale «Das Reich» (2 maggio 1943, p. 3). In qualità di ex membro delle SS, dopo la fine della seconda guerra mondiale poté pubblicare di nuovo con il proprio nome solo dopo il 1950. Molte delle sceneggiature di Lützkendorf (spesso in collaborazione con altri autori) sono state alla base di film diretti dal regista Veit Harlan, che era stato anch'egli attivo nella propaganda cinematografica del Terzo Reich; tra questi un film sulla discriminazione dell'omosessualità, con il quale Harlan, dopo diversi processi che avevano portato alla sua assoluzione, intendeva probabilmente porre fine alla sua cattiva

tare l'opinione pubblica, critica e sospettosa al punto da ignorarlo per anni sia come scrittore che come sceneggiatore. Con questo suo dramma Lützkendorf intende dunque riscattarsi dal passato nazista, stornando sui nemici inglesi il ruolo di oppressori che nelle riscritture postbrechtiane del mito è stato spesso attribuito agli invasori tedeschi: nella forma di una palinodia 'mascherata', l'autore, pur senza rinnegare esplicitamente i propri trascorsi, può così parlare a nome degli oppressi e far trapelare la sua disillusione nei confronti della politica imperialistica del Führer.⁵

L'ostracismo calato sul passato di Lützkendorf nella Germania postbellica ha probabilmente contribuito a ostacolare la diffusione a stampa del dramma, che è rimasto pressoché sconosciuto nella stessa madrepatria,⁶ ed è stato per questo finora ignorato nella bibliografia critica sul mito di Antigone.⁷ Il dramma pre-

reputazione (*Anders als du und ich*, 1957; titolo originale, con cui il film uscì in Austria: *Das dritte Geschlecht*). Nel 1985, con la commedia *Jdinka*, Lützkendorf ricevette il premio di drammaturgia ai Kammerspiele di Monaco.

⁵ Sensi di colpa e altri turbamenti affiorano anche nel suo romanzo forse più celebre, *Feuer und Asche* del 1958 (tradotto in italiano con il titolo *Fuoco e cenere* a cura di R. Eberspacher, Edizioni Mediterranee, Roma 1962).

⁶ Birte Kulder (*Die literarische Verarbeitung des Antigone-Mythos im deutschen Theater des 20. Jahrhunderts*, Diplomica GmbH, Hamburg 2002, p. 5) scrive di non avere potuto leggere questo dramma in quanto non disponibile né nelle librerie né nelle biblioteche tedesche («da dieses Werk weder im Handeln noch in deutschen Bibliotheken zu erhalten ist»). Ringrazio il personale della biblioteca del Deutsches Theatermuseum di Monaco per avermi gentilmente inviato una copia dell'edizione dattiloscritta in loro possesso.

⁷ Ne trovo menzione soltanto in J.V. Bañuls Oller - P. Crespo Alcalá, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Levante, Bari 2008, p. 329, dove il dramma di Lützkendorf è accostato al racconto drammatico *Kalavrita des mille Antigone* (1976) di Charlotte Delbo, membro della Resistenza francese e deportata ad Auschwitz, a sua volta ispirato a un evento storico: nel dicembre 1943 le truppe tedesche, come rappresaglia per la morte di ottantuno soldati nazisti ad opera dei partigiani, irruperono nel villaggio di Kalavrita, nel Peloponneso, e fucilarono tutti i maschi dai sedici ai settant'anni. La vicenda è narrata da una delle donne, rinchiusa con i vecchi e i bambini nella chiesa del villaggio durante il massacro. Il racconto si sviluppa tra il punto di vista delle donne, vissuto in prima persona, e il punto di vista degli uomini, soltanto immaginato. Le donne di Kalavrita, dopo essere andate insie-

senta tuttavia indubbi motivi di interesse, a partire dall'approccio al mito, che rifiuta lo schema antihegeliano dominante nelle riscritture da Brecht in poi, per rifarsi piuttosto al precedente di Anouilh, con cui ha in comune, insieme ad altri aspetti, la rinuncia alla contrapposizione 'manichea' tra i due antagonisti Antigone e Creonte. Dalla riscrittura di Anouilh è dunque opportuno prendere le mosse prima di addentrarsi nell'analisi del dramma di Lützkendorf.

2. *Antigone ai tempi dell'occupazione nazista: il dramma di Anouilh*

Come la gran parte delle *Antigoni* del Novecento, l'*Antigone* di Jean Anouilh matura in clima di guerra. La *pièce*, nella forma di atto unico, fu scritta nel 1942, l'anno in cui la resistenza francese si organizzava e moltiplicava le azioni contro l'invasore, ma anche del governo collaborazionista del maresciallo Pétain. La rappresentazione ebbe luogo al Théâtre de l'Atelier di Parigi, con la regia di André Barsacq, il 15 febbraio 1944, davanti a una platea mista di francesi e di tedeschi, che ne avrebbero interpretato in modo antitetico le implicazioni pragmatiche circa il potere di Creonte e la 'resistenza' di Antigone nella Francia occupata.⁸

me a riconoscere, lavare e seppellire i millecento cadaveri dei loro congiunti, costruiscono per loro un immenso mausoleo di terra, *sema* visibile della grandezza di Antigone. In realtà, a parte il dato estrinseco della comune ambientazione in terra greca nel contesto di una resistenza, si tratta di testi tra loro molto lontani: la riscrittura di Lützkendorf rimane un *unicum* nella storia delle Antigoni politiche postbrechtiane.

⁸ Nel difendere le proprie intenzioni, Anouilh scrive: «Seules “Les Lettres françaises”, journal clandestin dont j’ignorais l’existence et que Barsacq me montra, écrivirent (il paraît que c’était André Breton qui avait écrit l’article) qu’Antigone était une pièce ignoble, œuvre d’un Waffen-SS» (cit. in B. Beugnot [éd.], J. Anouilh, *Théâtre. I-II*, Gallimard, Paris 2007, I, p. 1213). Pol Gaillard, in «L’Humanité» del 12 ottobre 1944, accusò *Antigone* di faziosità filotedesca e aggiunse che l’opera sarebbe rimasta «une mauvaise action» (ivi, p. 1352). Anouilh fu indagato per collaborazionismo nel dopoguerra per mo-

A favorire una lettura in chiave attualizzante furono anche i costumi scelti dall'autore e dal regista (il frac per Creonte e i membri della famiglia reale, lunghe vesti bianche e nere per Antigone e Ismene, smoking e impermeabili cerati per le Guardie) e la modernità dell'ambientazione: numerosi gli anacronismi (si parla di caffè, sigarette, automobili, film ecc.),⁹ nonostante vi siano conservati culti e credenze antiche (vi compare ad esempio la menzione di Ade: Antigone crede che l'anima di chi giace insepolto vaghi senza riposo). L'ambiguità sapiente della tragedia¹⁰ spiega peraltro le polemiche che ne hanno accompagnato il successo: la ragione e il torto, variamente ripartiti fra Antigone e Creonte

tivi indipendenti da *Antigone* (E. Boothroyd, *The Parisian Stage during the Occupation, 1940-1944: A Theater of Resistance?* [PhD diss.], University of Birmingham, Birmingham 2009 [https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/345/], p. 247), ma venne assolto da ogni accusa. Sul versante opposto, una parte della critica ha associato Antigone alla resistenza: cfr. M.C. García Sola, *La 'otra' Antígona de Jean Anouilh*, in A. López - A. Pociña Pérez (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del Siglo XX*, Universidad de Granada, Granada 2009, pp. 256-257; J. Guérin, *Pour une lecture politique de l'Antigone de Jean Anouilh*, «Études Littéraires», 41 (2010), p. 101; S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2012, p. 128. Sulla questione, oltre alla documentazione in due volumi di M. Flügge, *Verweigerung oder Neue Ordnung. Jean Anouilhs Antigone im politischen und ideologischen Kontext der Besatzungszeit 1940-1944*, Schäuble, Rheinfelden 1982, si veda ora l'equilibrato contributo di D. Cairns, *Fascism on Stage? Jean Anouilh's Antigone (1944)*, in S. Bigliazzi - F. Lupi - G. Ugolini (eds.), *Συναγωγή. Studies in Honour of Guido Avezzi*, «Skenè. Theatre and Drama Studies», I.2 (2018), pp. 633-652.

⁹ Al termine della prima, dopo un lungo silenzio, il pubblico tributò un trionfo, confermato da numerose repliche (ben 226 tra il 17 maggio 1944 e il 18 febbraio 1945, secondo B. Beugnot [éd.], J. Anouilh, *Théâtre*, I, p. 1350). Quanto alla fortuna del dramma nel XXI secolo in Francia, seguita solo dalle versioni di Brecht e di Bauchau, si vedano E.B. Mee - H.P. Foley, *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford University Press, Oxford 2011, p. 43 e S. Urdician, *Antígona otra vez... Aproximación a la escena francesa contemporánea*, in A. Pociña - A. López - C. Morais - M.F. Silva (eds.), *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo*, IUC, Coimbra 2015, p. 288.

¹⁰ Si tratta dell'unica opera così definita dal suo autore: vd. E. Boothroyd, *The Parisian Stage during the Occupation*, p. 246.

nella storia della critica sofoclea, si sono qui spesso correlati con la presunta militanza dei personaggi rispettivamente per la Resistenza e per il governo collaborazionista di Vichy;¹¹ altri critici hanno al contrario hanno preferito ravvisare nell'opera – sganciata dalla contingenza storica dell'occupazione tedesca – una meditazione sulla condizione umana.¹²

La protagonista di Anouilh è una fragile adolescente, sorella minore di Eteocle e Polinice. L'età adolescenziale è chiamata a rappresentare il tempo 'mitico' del rifiuto dei compromessi tipici dell'età adulta, di contro al maturo Creonte che impersona il realismo del mestiere del governante.¹³ Peraltro, nell'economia della vicenda drammatica, la condizione di sorella minore fa sì che

¹¹ Anouilh, poco interessato all'autoesegesi, riguardo alla ragione e al torto dei suoi personaggi si schermì sostenendo ripetutamente, alla fine degli anni Settanta, che quando si scrive un buon dramma metà di sé pensa come un personaggio e l'altra metà come il suo antagonista (vd. B. Beugnot [éd.], J. Anouilh, *Théâtre*, I, p. 1349). Risulta pertanto poco proficuo chiedere lumi interpretativi a questo proposito allo stesso Anouilh (anche in ossequio alla celebre sentenza di una lettera del 1946 inviata dall'autore a Hubert Gignoux: «Je n'ai pas de biographie»).

¹² Anouilh limitò l'influenza del contesto storico-politico al solo innesco dell'ispirazione: vd. per es. in R. Gasparro, *Jean Anouilh. Il gioco come ambizione formale*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 3 (lettera del 1965): «Antigone bien sûr m'a été donnée par la guerre et par de petits garçons qu'on faisait mourir pour rien, [des bureaux lointains] dans une aventure sans issue, sinon sans profit pour certaines forces qui avaient besoin de cadavres», e S. Fornaro, *L'ora di Antigone dal nazismo agli 'anni di piombo'*, Narr Verlag, Tübingen 2012, pp. 42-43). Emblematiche le posizioni di A. Lesky, *Sophocle, Anouilh et le Tragique*, in Id., *Gesammelten Schriften*, Francke Verlag, Bern - München 1966, pp. 156-158, a p. 157: «L'Antigone d'Anouilh traite des ultimes problèmes fondamentaux de notre existence, de toute notre réalité»; e di E. Grimaldi (éd.), J. Anouilh, *Antigone*, CUECM, Catania 1990, p. XLIII: «l'Antigone d'Anouilh aurait très bien pu naître à n'importe quelle période sans que l'auteur n'y change aucun mot, aucune virgule».

¹³ Si vedano, per esempio, le seguenti parole di Antigone allo zio: «Si, je sais ce que je dis, mais c'est vous qui ne m'entendez plus. Je vous parle de trop loin maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre» (J. Anouilh, *Antigone*, La Table Ronde, Paris 1946, p. 94).

essa conservi quella visione 'pura' dei due fratelli che Creonte avrà modo di smontare pezzo per pezzo nel dialogo centrale.¹⁴

L'interpretazione di Hegel, com'è noto, aveva fornito un nuovo modello per le riprese successive del mito, spogliandole dell'eccesso di manicheismo che aveva contrassegnato, sotto l'influenza di un'etica di matrice stoica, le rielaborazioni anteriori, da Stazio fino a Garnier, May, Alfieri, e che ancora sopravviveva (e continuerà a sopravvivere), con differenti motivazioni, in molte riscritture del Novecento maturate in clima di guerra e di violenta sopraffazione da parte del potere. Il dramma di Anouilh è ben lungi dai principi inconciliabili dell'etica hegeliana, ma rimane in esso l'aspetto non manicheo della contrapposizione tra Antigone e Creonte, e soprattutto la dignità di quest'ultimo. Peraltro, si registra a un certo punto dello sviluppo drammatico un evento insolito nella ricezione del mito: è Antigone a ricredersi, e non Creonte come nell'archetipo classico.¹⁵

Il dialogo fra i due antagonisti, che in Anouilh ha un'estensione significativamente maggiore rispetto al dramma sofocleo, non presenta la rigidità di una inconciliabilità pregiudiziale: benché si concluda, dopo varie oscillazioni, con la conservazione delle ini-

¹⁴ Diversamente dalla tradizione (cfr. per es. Eur. *Phoen.* 58), in Anouilh Ismene è la sorella maggiore per età, sicché le idealità della protagonista, che pure è ormai ventenne, sono simbolicamente ascritte alla sfera assoluta ed 'edonica' dell'infanzia (è significativo a questo riguardo che ella parli più volte di sé in terza persona come «la piccola Antigone»). L'opinione di A. Lesky (*Sophocle, Anouilh et le Tragique*, p. 168), che si sforza di equiparare la «sete di assoluto» di questa Antigone a quella della protagonista sofoclea, è difficile da sostenere: pur postulando l'apertura del testo a più interpretazioni, lo studioso dà l'impressione di concepire l'Antigone di Anouilh più come reincarnazione moderna dell'eroina sofoclea che come rielaborazione autonoma. Che Antigone per Anouilh sia priva di un'essenzialità legata a un ordine di valori predeterminato viene suggerito da un suggestivo abbozzo 'alternativo': «Une révolte éclate dans Thèbes. Antigone est délivrée. Créon est exécuté et elle prend le pouvoir. A ce moment-là, elle interdit d'enterrer son frère» (intervista rilasciata a R. Gabr nel 1976: vd. B. Beugnot [éd.], J. Anouilh, *Théâtre*, I, p. 1349 n. 3).

¹⁵ Cfr. *Soph. Ant.* 1105ss.

ziali posizioni contrapposte, il lungo colloquio ne muta a fondo le motivazioni. Un rapido esame dei punti salienti di questo articolato agone può illustrare in modo più diretto il peculiare approccio dell'autore. All'inizio Creonte offre alla nipote una via di fuga: le assicura che, se starà zitta e se ne tornerà nella sua stanza, tutto verrà messo a tacere con l'eliminazione delle tre guardie, unici testimoni.¹⁶

Il rifiuto di Antigone non fa che ripercorrere gli schemi dell'archetipo classico: Antigone insiste sull'imperativo categorico che è alla base del suo gesto («dovevo farlo, dovevo farlo lo stesso») e sul sacro «diritto al riposo» dei morti. Come in Sofocle, si ripropone lo scontro tra l'obbedienza politica e il dovere nei confronti dei consanguinei:

¹⁶ Anouilh sembra qui sviluppare uno spunto già presente in Sofocle: una via di scampo era implicitamente offerta anche da Creonte ad Antigone, quando all'inizio del suo interrogatorio le chiedeva se fosse a conoscenza dell'editto che vietava la sepoltura di Polinice (Soph. *Ant.* 446-447). Antigone avrebbe potuto approfittarne, negando di esserne stata informata, e vedere così attenuata la propria colpevolezza. Ma l'eroina antica rispondeva, con una fierezza che non lasciava spazio a compromessi, che a lei come a chiunque altro era impossibile ignorare i suoi divieti, giacché essi erano ἐμφανῆ ('sotto gli occhi di tutti', 'di pubblico dominio', v. 448). Un motivo analogo ricorre anche nel film *Sophie Scholl – Die letzten Tage* del regista tedesco Marc Rothemund (le analogie tra il personaggio storico della Scholl e l'archetipo sofocleo sono già state rilevate dalla critica e dallo stesso Rothemund: vd. in proposito M.P. Pattoni, *Una moderna Antigone al cinema: Sophie Scholl secondo Marc Rothemund*, «Dioniso», n.s., 3 [2013], p. 320 e n. 3). Nel corso dell'interrogatorio il funzionario della Gestapo Robert Mohr suggerisce a Sophie una scappatoia per alleggerire la sua posizione: è sufficiente che lei ammetta che era plagiata dal fratello e non si rendeva conto di quel che faceva («MOHR Signorina, ora dite la verità. Vostro fratello vi ha convinta dicendovi che era giusto quel che stava facendo e voi lo avete semplicemente aiutato. Non dovremo scrivere così nel protocollo?»). Ma la ragazza non rinnega nulla: «No, Signor Mohr, perché non è vero». E all'osservazione di Mohr «Ammettere il vostro errore non significa tradire vostro fratello» la ragazza risponde senza il minimo cedimento: «Ma tradirei le mie idee, e io non rinnego nulla. Siete voi ad avere una visione sbagliata del mondo. Sono convinta di avere agito nell'interesse del mio popolo. Non mi pento di questo e ne accetterò tutte le conseguenze».

CREONTE Era un ribelle e un traditore, e tu lo sapevi.
 ANTIGONE Era mio fratello.¹⁷

Si percepisce tuttavia qualcosa di fittizio in queste battute: sembra che i protagonisti stiano recitando il canovaccio antico, prima di lasciare affiorare i loro nuovi, autentici caratteri. Creonte stesso confermerà che «stava recitando una parte».

Seguono, da parte di Creonte, parole di condanna per la «superbia di Edipo» («l'orgueil d'Edipe») e della sua stirpe:

CREONTE Tutto quello che è umano vi disturba, in famiglia. Dovete stare sempre fronte a fronte con il destino e con la morte. E uccidere vostro padre e andare a letto con vostra madre e imparare a conoscere tutto ciò, avidamente, parola per parola.¹⁸

L'antico motivo tragico dell'eccesso nella stirpe di Edipo si risolve qui in una affermazione di *Realpolitik*: regnare è soltanto un mestiere.¹⁹ Creonte rifiuta di conferire alla vicenda i coturni della tragedia e ne rivendica il puro e banale senso politico: «Quell'ombra inquieta e quel corpo che si decompone [...] e tutto questo patetico che t'infiamma, non è che un affare politico».²⁰ E ad Antigone, che ribadisce il dovere di dar pace all'ombra di

¹⁷ «[CRÉON] C'était un révolté et un traître, tu le savais. / [ANTIGONE] C'était mon frère» (J. Anouilh, *Antigone*, p. 66). Questa e le successive traduzioni riprendono con alcune variazioni la versione italiana del dramma a cura di C. Vico Lodovici e A. Franci (in J. Anouilh, *Commedie amare e in costume*, Bompiani, Milano 1966).

¹⁸ «[CRÉON] L'humain vous gêne aux entournares dans la famille. Il vous faut un tête-à-tête avec le destin et la mort. Et tuer votre père et coucher avec votre mère et apprendre tout cela après, avidement, mot par mot» (J. Anouilh, *Antigone*, p. 68).

¹⁹ «[CRÉON] Moi, je m'appelle seulement Créon, Dieu merci. J'ai mes deux pieds par terre, mes deux mains enfoncées dans mes poches et, puisque je suis roi, j'ai résolu, avec moins d'ambition que ton père, de m'employer tout simplement à rendre l'ordre de ce monde un peu moins absurde, si c'est possible. Ce n'est même pas une aventure, c'est un métier pour tous les jours et pas toujours drôle, comme tous les métiers» (ivi, pp. 68-69).

²⁰ «[CRÉON] Parce que ton Polynice, cette ombre éplorée et ce corps qui se décompose entre ses gardes et tout ce pathétique qui t'enflamme, ce n'est qu'une histoire de politique» (ivi, p. 77).

Polinice, replica: «Ci credi dunque davvero?». Il sacrosanto diritto dei morti non è per lui che un «ridicolo passaporto» («passeport dérisoire») per l'Oltretomba. Le parole dissacranti di Creonte intaccano le ingenuie certezze adolescenziali della nipote, facendo penetrare per la prima volta in lei (e nello spettatore) la sensazione dell'assurdità della sua azione, che pertanto comincia a delinear-si come gesto gratuito. Per chi e per che cosa dunque Antigone vuole morire? La risposta è «Per nessuno. Per me sola» («Pour personne. Pour moi»).²¹

D'altra parte, in questo modo Creonte confessa l'altra assurdità, quella del suo bando, e la scissione della sua volontà: avrebbe volentieri seppellito Polinice, «se non altro per una questione d'igiene» («ne fût-ce que pour l'hygiène!»), ma doveva dare un esempio, mentre ora teme di essere costretto, contro la sua volontà, a mettere a morte la nipote. Di fronte a queste argomentazioni di Creonte, da lei definito troppo sensibile per essere un buon tiranno («Vous êtes trop sensible pour faire un bon tyran, voilà tout»), Antigone riprende però forza: il gesto, spogliandosi del suo significato concreto, acquista quello di affermazione di un'autonomia negata a Creonte e al suo ossequio alla ragion di Stato: «Io non sono obbligata a fare quello che non voglio» («Moi, je ne suis pas obligée de faire ce que je ne voudrais pas!»).

A questo punto però anche il suo antagonista riacquista vigore, appellandosi, contro la facile autonomia della ragazza, alla dignità della sua realistica obbedienza per guidare una barca che fa acqua

²¹ A proposito della caratterizzazione della protagonista in questo dramma, R. Gasparro (*Jean Anouilh. Il gioco come ambizione formale*, p. 46) ha scritto che «la rivolta totale» di Antigone «non è, in fondo, che l'estrema manifestazione di un rarefatto egotismo». In una lettera del 1966 alla stessa Gasparro (vd. *supra*, n. 12) Anouilh, in riferimento anche ad Antigone, concludeva: «Entre la 'purété' et l'égoïsme il n'y a pas un très grand pas». Secondo altri critici, questa Antigone adolescente, necessariamente 'impolitica', che 'vuole tutto e subito' («Moi, je veux tout, tout de suite, – et que ce soit entier – ou alors je refuse!»: J. Anouilh, *Antigone*, p. 95), anticiperebbe le ribellioni giovanili sessantottine contro i valori borghesi (vd. S. Fraisse, *Le Mythe d'Antigone*, Colin, Paris 1974, p. 122 e S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, p. 131).

da tutte le parti (viene qui ripresa una ben nota metafora classica, sia pure abbassata di registro nel generale tono confidenziale e colloquiale del contesto). E dopo avere sostenuto che «è facile dire di no»,²² passa a demolire il mito di Polinice, «un piccolo festaiolo imbecille»,²³ rievocando l'episodio del suo schiaffo al padre. Né, d'altra parte, Eteocle era migliore: ritorna qui il motivo della ragion di Stato, che sola lo ha indotto a fare di Eteocle un eroe e di Polinice un traditore. Si arriva così all'affermazione più sconcertante: egli neppure sa quale cadavere sia esposto alla putrefazione e quale invece riposi nella tomba di marmo. Antigone, come sopraffatta dal pragmatismo di Creonte, sembra convincersi: si alza, «come una sonnambula», per ritornare in camera sua. Ma Creonte insiste: anch'egli, a vent'anni, aveva degli ideali, ma ora ha imparato ad apprezzare la vita nella sua «ordinaria semplicità». Ed è precisamente a questo punto che scatta la reazione estrema di ribellione che vanifica le intenzioni di Creonte e perde la giovane che egli voleva salvare. Nell'incompatibilità del principio dell'infanzia, impersonato da Antigone, con ogni sviluppo della vita in senso temporale ed esperienziale, viene coinvolta anche la prospettiva delle nozze con Emone: il matrimonio diventa, nell'idea che balena alla mente della fanciulla, la negazione, non il coronamento del sogno d'amore adolescenziale.²⁴ E Antigone, fedele alla sua filosofia che «tutto sia bello come quando ero bambina, oppure morire»,²⁵ va incontro al suo destino, come la *fabula* richiedeva.

²² «[CRÉON] C'est facile de dire non!» (J. Anouilh, *Antigone*, p. 82).

²³ «[CRÉON] Un petit fêtard imbecile, un petit carnassier dur et sans âme, une petite brute tout juste bonne à aller plus vite que les autres avec ses voitures, à dépenser plus d'argent dans les bars» (ivi, pp. 86-87).

²⁴ «[ANTIGONE] J'aime un Hémon dur et jeune; un Hémon exigeant et fidèle, comme moi. Mais si votre vie, votre bonheur doivent passer sur lui avec leur usure, si Hémon ne doit plus pâlir quand je pâlis, s'il ne doit plus me croire morte quand je suis en retard de cinq minutes [...], s'il doit devenir près de moi le monsieur Hémon, s'il doit apprendre à dire "oui", lui aussi, alors je n'aime plus Hémon!» (ivi, p. 93).

²⁵ «[ANTIGONE] Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite – ou mourir» (ivi, p. 95).

In questo dramma chi vince? Creonte, secondo la ormai storica interpretazione di George Steiner,²⁶ che pure registra, rispetto all'archetipo classico, la svolta 'militante' di Ismene,²⁷ ormai decisa a subentrare alla sorella (ma il proponimento resta ineffettuale). Secondo Maria Grazia Ciani, invece, «alla fine, anche in Anouilh *Antigone*, con la sua morte assurda e innocente, finisce per prevalere su Creonte».²⁸ L'impressione, tuttavia, è che non rimanga sul campo nessun vero vincitore: Anouilh sembra trovare una composizione dei conflitti non in una soluzione dialettica, ma nel loro annientamento fatale. L'inerzia del valore e del disvalore come meri costrutti umani (c'è chi uccide e chi è ucciso, ma «è una questione di distribuzione», precisa il Coro), travolti e resi indistinguibili dall'incessante consunzione del tempo, è un dato cospicuo e probabilmente rivelatore.²⁹

3. *L'Antigone senza compromessi di Lützkendorf*

Anche la riscrittura di Lützkendorf contamina attualità e mito: Antigone e Ismene conservano, oltre ai nomi originari, l'*ethos* delle eroine sofoclee, mentre gli altri personaggi sono liberamente ricreati. Tuttavia, diversamente dal dramma di Anouilh sospe-

²⁶ G. Steiner, *Le Antigoni* (1984), trad. it. di N. Marini, Garzanti, Milano 2003², p. 243.

²⁷ Ivi, p. 168.

²⁸ M.G. Ciani (a cura di), *Antigone. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2000, p. 15.

²⁹ Se la simpatia del lettore è catturata dall'ideale limpido e puro di Antigone, Creonte fa trapelare in esso la fuga dalle responsabilità della vita e alla fine del dramma esce di scena non annichilito dal dolore (come in Sofocle, dove il messo parla di lui come di un «cadavere vivente», ἔμψυχος νεκρός v. 1167), ma per andare al Consiglio, ancora fortemente compreso nel suo ruolo di governante (al paggio egli dice «Eh bien, si nous avons conseil, petit, nous allons y aller»: J. Anouilh, *Antigone*, p. 122). Sulle ambiguità del dramma e del suo finale vd. C. Cuccoro, *Antigone a Parigi: Jean Anouilh*, «Nuova Secondaria», 1 (2012-2013), pp. 1-8 e S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, pp. 130-131.

so in una atemporalità indefinita, l'attualità è qui storicamente ben delineata.³⁰

Antigone, figlia del prefetto di Nicosia, è un'attivista politica che sostiene con convinzione il gruppo irredentista dell'EOKA, i rivoluzionari ciprioti che lottano per l'*Enosis*, la liberazione dal dominio inglese e l'unificazione dell'isola alla Grecia. Lützken-dorf la rappresenta come un'adolescente che non si accontenta di mezze misure, pronta ad anteporre il gesto alla riflessione, incapace di ogni compromesso e fortemente determinata. Il suo fidanzato, Alexander, è un giovane medico che, per avere studiato per quattro anni in Inghilterra, viene guardato con qualche sospetto dai suoi vecchi amici ciprioti: la sua frequentazione con i dominatori è quanto in questo dramma rimane del legame di parentela tra Emone e il sovrano di Tebe nell'ipotesto sofocleo. Il governo inglese è rappresentato da due suoi emissari, che, diversi per età, sensibilità e convinzioni politiche, rappresentano due facce opposte e complementari del potere. Il giovane capitano Fleshman, ligio al dovere e rispettoso dei regolamenti fino al limite dell'ot-tusità, esercita la sua azione repressiva sulla popolazione cipriota senza dubbi o tentennamenti. Per contro, il maturo Colonnello cerca con tatto e intelligenza di mediare tra il governo inglese e la popolazione, suscitando sconcerto anche nella parte nemica, come Solon e Gregor, due attivisti dell'EOKA, osservano:

È diverso rispetto al precedente. Quello che fa sconcerta i nostri uomini. Non si comporta come un nemico nei loro confronti. Gira senza scorta nei villaggi, regala ai bambini cioccolata, si intrattiene con donne e ragazze al mercato e le esorta a portar via gli uomini dai monti. Dice che non vuole vendetta, lotta, minacce ma comprensione e dialogo [Parte II].³¹

³⁰ Il dramma è costituito da un prologo e da dieci parti drammatiche ambientate quasi sempre in interni (la casa del prefetto, l'ufficio del Capitano, la caserma ecc.) e più raramente in spazi aperti (una via di Nicosia, un sentiero sui monti circostanti).

³¹ «[SOLON] Er ist anders als die vor ihm. Was er tut, verwirrt unsere Menschen. Er ist nicht wie ein Feind zu ihnen. Er geht ohne Begleitung in die Dörfer, schenkt den Kindern Schokolade, unterhält sich mit Frauen und Mädchen auf den Markt und ferdert sie auf, die Männer aus den Bergen zu holen. Er

Disilluso nei confronti della politica coloniale inglese, il Colonnello manifesta viva contrarietà per i mezzi repressivi imposti dal governo inglese:

Vede, Capitano, secondo me già da molti anni non siamo più bravi soldati. Intendo soldati che conducono guerre leali. Quello che facciamo è disgustoso servizio di polizia, vergognosa caccia agli schiavi [Parte V].³²

[...] Oggi siamo nella terra di nessuno, combattiamo una battaglia persa. Sotto i nostri piedi brucia la terra [Parte VIII].³³

Quanto alla propria carica militare, ammette di essere rimasto nell'esercito non per convinzione ma per necessità:

A quel tempo dopo la prima guerra sono rimasto nell'esercito – soltanto per paura. [...]

Per paura della vita esterna. A quel tempo, non ero ancora pronto a riflettere. Sì, e l'esercito mi ha dato un tetto, intendo il tetto di una tenda sopra la testa, pane sicuro e quei doveri che hai appena citato così magnificamente [Parte VIII].³⁴

Dal punto di vista delle varianti del mito, il Colonnello rappresenta dunque la faccia più umana del potere, il che lo avvicina al Creonte di Anouilh per vari tratti, non ultimo il ripetuto tentativo di indurre alla prudenza un'impulsiva e adolescenziale Antigone, prospettandole i rischi della sua ostinata opposizione.

sagt, er will nicht Rache, Kampf, Drohung – sondern Verständigung und Gespräch» (F. Lützkendorf, *Die cyprische Antigone: Schauspiel*, Kurt Desch, Wien - München - Basel s.d. [1957], p. 15).

³² «[OBERST] Sehen Sie, Captain, nach meiner Meinung sind wir schon seit vielen Jahren keine enständigen Soldaten mehr. Ich meine Soldaten, die ehrliche Kriege führen. Was wir tun, ist widerlicher Polizeidienst, ekelhafte Sklavenjagd» (ivi, p. 34).

³³ «[OBERST] Heute stehen wir im Niemandsland, kämpfen auf verlorenen Posten. Unter unseren Füßen brennt die Erde» (ivi, p. 59).

³⁴ «[OBERST] Bin demals nach dem ersten Krieg in der Armee geblieben – aus Angst einfach. [...] Aus Angst vor dem Leben draussen. War damals noch nicht mit dem Nachdenken fertig. Bin auch heute, noch nicht fertig. Ja, und die Armee gab mir ein Dach, ich meine ein Zeltdach, über den Kopf, sicheres Brot und diese Pflichten von denen Sie eben so schön gesprochen haben» (ivi, pp. 58-59).

La vicenda drammatica prende le mosse dal giorno della festa di Sant'Andrea, quando Antigone decide di aiutare i ribelli che stanno organizzando un attentato contro gli inglesi, portando loro delle munizioni nascoste sotto le corone di fiori tradizionalmente indossate dalle donne per l'occasione. Come nell'archetipo, la sorella Ismene, coinvolta da Antigone, si dissocia. Nonostante il Colonnello avesse dato ordine di lasciare svolgere in tranquillità le celebrazioni, il capitano Fleshman interviene con uno scontro a fuoco in cui vengono catturati otto dissidenti, tra i quali Alexander, accorso sul luogo per prestare soccorso ai feriti. I prigionieri potranno evitare la fucilazione solo se al loro posto si consegnerà il misterioso capo dell'EOKA, la cui identità è sconosciuta agli stessi ribelli. Il Prefetto, indotto dalla disperazione di sua figlia Antigone per la sorte di Alexander e soprattutto impressionato dalla convinzione della ragazza che il capo dei ribelli spontaneamente si offrirà per salvare i suoi uomini, si presenta al Colonnello per consegnarsi: è lui il capo dell'EOKA. Antigone, che da un'altura vicina ha assistito alla fucilazione del padre, in preda ai sensi di colpa, si reca a recuperarne il cadavere per dargli sepoltura accanto al fratello e alla madre nel cimitero cittadino, ma la legge inglese impone che i traditori vengano sepolti sotto il muro della caserma, il cui accesso è interdetto alla popolazione. A dire il vero il Colonnello, accorso sul luogo insieme al Capitano, a Ismene e Alexander, non è sordo alle richieste della ragazza: si dice disposto a consegnarle la bara in un tempo successivo, quando le acque si saranno calmate. Ma Antigone è irriducibile: se non le è possibile portare subito via con sé il padre, giacerà per sempre con lui nella tomba. Estrae dal fodero del Colonnello la pistola per uccidersi, ma il Capitano, pensando che il bersaglio sia il Colonnello stesso, la precede sparandole. Antigone si accascia a terra morente, consapevole di avere finalmente raggiunto con la morte la libertà e la felicità: per lei l'*Enosis* si compie nell'unificazione alla figura paterna, che nel finale si sostituisce all'ideale di patria («Io sono con lui: non è più solo»):

- ISMENE Antigone, non andartene.
 ANTIGONE Ah, Ismene, sono così felice – così libera – così felice come non mai – Colonnello?
 COLONNELLO *(si inginocchia vicino a lei.)* Sì – sono qui.
 ANTIGONE Lei ha detto che nel mondo non c'è la verità – la verità pura.
 COLONNELLO Sì, piccola mia.
 ANTIGONE Una c'è – è la morte – la verità pura.
(Con voce sempre più sommessa.)
 Il morire ancora prima che ci soffochi la menzogna.
(Cade sul fianco – si distende sorridente – nel frattempo la sua mano scivola da sé nella mano esanime del padre.) [Parte X].³⁵

Questa Antigone adolescente, che non è disposta a venire a patti con la realtà e, incapace di accettare ogni forma di compromesso, desidera la morte a ogni costo, ricorda da vicino la corrispondente eroina di Anouilh. Quanto diceva Creonte nel dramma francese:

È lei che voleva morire. Nessuno di noi era abbastanza forte per farle decidere di vivere. Lo capisco adesso. Antigone era fatta per essere morta [...]. Quel che era importante per lei era rifiutare e morire³⁶

è commento pienamente appropriato anche per la protagonista di Lützkendorf. Così come in comune con l'eroina francese è il rifiuto di crescere, per non accettare menzogne e compromessi, inevitabile retaggio dell'età adulta, per non vedere soffocata la verità pura («die reine Wahrheit»). E anche qui 'Creonte', come

³⁵ «ISMENE Antigone – geh nicht. / ANTIGONE Ach, Ismene, – ich bin so glücklich, wie noch nie, – Colonel? / OBERST *(kniert neben ihr.)* Ja – ich bin hier. / ANTIGONE Sie haben doch gesagt, daß es die Wahrheit nicht gibt in der Welt – die reine Wahrheit – / OBERST Ja, mein Kind. – / ANTIGONE Eine gibt es – das ist der Tod – die reine Wahrheit – *(immer leiser)* Sterben – noch eh uns – die Lüge erstickt. *(Sie fällt zur Seite – streckt sich lachelnd aus – wobei ihre Hand wie von selbst in die tote Hand des Vaters gleitet)*» (ivi, p. 78).

³⁶ «[CRÉON] C'est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je le comprends maintenant, Antigone était faite pour être morte. [...] Ce qui importait pour elle, c'était de refuser et de mourir» (J. Anouilh, *Antigone*, p. 199).

in Anouilh «troppo sensibile per essere un buon tiranno», conserva una dignità che nelle altre riscritture novecentesche non è dato incontrare. Del resto, l'influsso dell'*Antigone* di Anouilh su Lützendorf non è cosa che possa sorprendere. Il dramma, composto quando la Francia era in parte soggetta al diretto controllo delle truppe tedesche di occupazione e in parte guidata dal governo collaborazionista di Vichy, ricevette fin dalla sua prima rappresentazione plauso e approvazione da parte tedesca:³⁷ anche se non mancarono tra il pubblico quanti lessero il dramma come un elogio della resistenza a oltranza, fino al sacrificio di sé, più numerosi furono quelli che colsero tra le pieghe del testo un'apologia del governo di Vichy e in Creonte un portavoce del maresciallo Pétain e della politica di Laval. In ogni caso, l'ambiguità del testo di Anouilh ben si prestava agli intenti autoapologetici di Lützendorf, che ad esso si ispirò nel plasmare il personaggio di 'Creonte', suo *alter ego* drammaturgico, accentuandone ulteriormente, rispetto al modello francese, i tratti di umanità e ragionevolezza.

³⁷ Cfr. *supra*, n. 8.

SANDRA PIETRINI
GALVANO FIAMMA
E GLI ANTICHI EDIFICI TEATRALI
DI MILANO

Nel corso dell'alto Medioevo, dopo che già nella tarda antichità sant'Agostino aveva commentato compiaciuto il crollo dei teatri, *cavae turpitudinum*, delle piazze e delle mura delle città pagane, «in cui si adoravano i demoni»,¹ anche la memoria dell'architettura teatrale antica divenne sempre più indefinita. Persino monumenti imponenti come il Colosseo furono lasciati andare in rovina, al punto che, dopo varie vicissitudini, mutamenti d'uso e passaggi di proprietà, ne fu decretata la libera spoliazione e finirono per essere utilizzati come cave da cui asportare pietre. D'altra parte, le descrizioni di Roma sotto forma di guida per i pellegrini, che fino al Mille si erano limitate a elencare i monumenti esistenti, cominciarono a essere arricchite con dettagli spesso immaginari, leggende e altri materiali provenienti dalla tradizione orale. Intorno alla metà del XII secolo ne scaturì un nuovo genere letterario, le *Mirabilia urbis Romae*, concepite come raccolte delle principali attrazioni monumentali della città che rielaboravano, in modo spesso fantastico, nozioni tratte da testi eterogenei, dalle carte topografiche ai racconti agiografici.²

¹ Augustinus, *De consensu evangelistarum*, I 33 (PL 34, col. 1068).

² Cfr. C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le Meraviglie di Roma di maestro Gregorio*, Viella, Roma 2011, pp. 15-19.

Nelle raccolte delle *Mirabilia*, fissate in forma scritta dopo il Mille ma frutto di tradizioni orali più antiche,³ il Colosseo è descritto addirittura come un tempio rotondo coperto da una cupola di bronzo dorato: il potere mitopoietico dell'immaginario è talmente forte da sopraffare la realtà più evidente, come la forma ellittica di un edificio che gli abitanti di Roma avevano sotto gli occhi.

Antico simbolo dei fasti imperiali, il Colosseo era divenuto una specie di tempio della memoria dei martiri, poiché la Chiesa aveva diffuso racconti e leggende sui cristiani dati in pasto alle belve nell'arena. Ma una vera consapevolezza della sua funzione spettacolare fu recuperata soltanto a partire dal Trecento. In una chiosa erudita alla sua *Teseida*, Giovanni Boccaccio menziona il Colosseo come il più famoso teatro pubblico del passato, al quale paragona i luoghi in cui si svolgono gli spettacoli della sua epoca, come «le loggie e i ridotti».⁴ Probabilmente pensava ai loggiati, che potevano fare da sfondo alle rappresentazioni religiose, e agli allestimenti all'interno dei palazzi signorili. Al tempo del Boccaccio, infatti, non esistevano teatri né luoghi adibiti in modo permanente agli spettacoli. Per i grandi cicli dei misteri d'oltralpe venivano approntate strutture temporanee, talvolta anche molto elaborate, ma destinate a essere smantellate, mentre le più modeste sacre rappresentazioni di ambito italiano non necessitavano di grandi allestimenti. Nella percezione dei contemporanei, non si trattava comunque di eventi teatrali ma di occasioni civico-religiose a cui partecipava tutta la comunità. Da quando Innocenzo III aveva condannato ogni forma di spettacolo all'interno delle chiese, alcune rappresentazioni religiose furono allestite anche fra le rovine dei teatri antichi,⁵ e tuttavia, nelle ricostruzioni immaginarie bassomedievali, l'Anfiteatro Flavio sarà ancora arricchito di dettagli fantastici. Nel *Tractatus de rebus antiquis et situ*

³ Cfr. *ibidem*.

⁴ G. Boccaccio, *Teseida*, II, 20 (ed. a cura di A. Limentani, Mondadori, Milano 1992, p. 61).

⁵ Cfr. R. Luciani, *Il Colosseo*, De Agostini, Milano 1993, p. 16.

urbis Romae, del 1411, si legge: «Il Colosseo fu il Tempio del Sole, di grandezza e bellezza mirabili, munito di molte e diverse sale. Era tutto coperto da un soffitto di bronzo dorato, dove si facevano i tuoni, le folgori e i lampi e si faceva cadere la pioggia attraverso tubi sottili». ⁶

Se gli antichi monumenti teatrali di Roma trovarono spazio all'interno delle raccolte dei *Mirabilia*, che contribuirono a tramandarne la memoria, anche per la città di Milano esistono riferimenti a edifici adibiti agli spettacoli, molto meno noti e studiati ma decisamente interessanti in relazione all'immaginario teatrale. Non si tratta di teatri realmente esistiti, ma di monumenti menzionati quasi esclusivamente all'interno di un testo, la *Cronica extravagans* del domenicano Galvano Fiamma. Nato probabilmente a Milano nel 1283, dopo aver ricevuto un'educazione religiosa presso i frati predicatori Galvano divenne maestro di Teologia a Padova intorno al 1309. Com'è stato affermato, fu proprio in quegli anni che «le beghe campanilistiche tra lui e i Pavesi lo indussero a darsi allo studio delle cronache, di cui fino ad allora non si era mai occupato, per rintuzzare gli attacchi di cui, in quanto milanese, era fatto oggetto dagli indigeni». ⁷ La *Cronica extravagans* è stata pubblicata interamente solo di recente, colmando un vuoto importante nella storiografia. ⁸ Dopo aver destato qualche interesse negli ultimi decenni dell'Ottocento, ⁹ era stata infatti sostanzialmente negletta. Scritta molto probabilmente nel

⁶ *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* (Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Magliabechi). Cfr. M. Accame, *Le Antichità della alma Roma: un volgarizzamento dell' 'Anonimo Magliabechiano'*, «Carte di viaggio», 10 (2017), pp. 9-16.

⁷ S.A. Céngarle Parisi, *Introduzione*, in Id. - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante di Galvano Fiamma*, Casa del Manzoni, Milano 2013, p. 25. Sugli scritti di Galvano Fiamma, e sulle sue fonti, cfr. l'ottima introduzione di F. Favero alla *Chronica pontificum Mediolanensium*, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2018.

⁸ S.A. Céngarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*

⁹ Vedi P. Rajna, *Il Teatro di Milano e i canti intorno ad Orlando e Ulivieri*, «Archivio storico lombardo», 14.1 (1887), pp. 15-20 e L.A. Ferrai, *Le crona-*

1337, è conservata in un unico manoscritto del XIV secolo, trascritto da un copista di nome Pietro Ghioldi e conservato presso la Biblioteca Ambrosiana.¹⁰ Il titolo dell'opera non deve trarre in inganno: non fa riferimento a qualcosa di bizzarro, ma a scritti aggiuntivi a una raccolta già conclusa, che nel caso specifico è la *Magna chronica de actibus civitatis Mediolani*. Fiamma la elabora soprattutto per rispondere alle critiche ricevute all'apparizione dell'opera principale. A lungo considerato un affastellatore di informazioni poco attendibili, Galvano Fiamma è stato recentemente rivalutato e addirittura definito il fondatore degli studi antiquari milanesi.¹¹ D'altra parte, è anche vero che per molti aspetti Galvano, annalista dell'ordine a cui apparteneva e sostenitore del partito papale, non è un autore di particolare originalità, anche perché si limita spesso a riproporre le opinioni delle *auctoritates* più conosciute, che cita con una sorta di dotto compiacimento. Le osservazioni sugli antichi edifici teatrali milanesi contenute nella *Cronica extravagans* sono tuttavia decisamente originali e molto interessanti.

La sezione dedicata ai monumenti pubblici antichi della città annovera infatti vari edifici adibiti al divertimento e allo spettacolo, che nell'intento dell'autore dovrebbero dimostrare la prosperità di uno spazio urbano attento alle esigenze della collettività. Da questo punto di vista Galvano Fiamma si può considerare un innovatore, poiché anticipa una tendenza che emergerà oltre un secolo dopo, con Antonio Averlino detto il Filarete. Nella città immaginaria del suo *Trattato di architettura*, scritto fra il

che di Galvano Fiamma e le fonti della Galvagnana, «Buletino dell'Istituto Storico Italiano», 10 (1891), pp. 93-128.

¹⁰ Ms. Ambrosiano A 275 inf., ff. 61-233v. Il testo è diviso in 127 capitoli, con relative sezioni e sottosezioni. Per la numerazione, farò riferimento a quella (corretta) dell'edizione citata *supra* alla n. 7.

¹¹ M. David, *La Cronica extravagans de antiquitatibus civitatis Mediolani di Galvano Fiamma. Linee metodologiche per una nuova edizione critica*, in P. Chiesa (a cura di), *Le cronache medievali di Milano*, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 89-100, a p. 91.

1460 e il 1464, il Filarete collocherà infatti un enorme anfiteatro, ispirato al Colosseo, con ben 365 finestre, una per ogni giorno dell'anno. Progetterà inoltre di inserire tra le fabbriche della città «uno theatro antico cioè al modo antico, ben che oggi non s'usano quelle magnificenze». ¹² Com'è noto, il nome della città, Sforzinda, è un omaggio al duca di Milano Francesco Sforza. L'interesse archeologico per i monumenti antichi si combina nel Filarete con la consapevolezza dell'importanza degli edifici teatrali come luoghi di aggregazione collettiva, che contribuiscono alla costruzione dell'identità di una città. Oltre un secolo prima, anche Galvano Fiamma aveva compreso, come vedremo, la funzione essenziale degli edifici teatrali per la comunità cittadina.

Da questo punto di vista, poco importa che la ricostruzione dei monumenti antichi contenuta nella *Cronica extravagans* sia sostanzialmente fantastica e attinga in molti casi a fonti erudite di incerta identificazione. ¹³ Molto probabilmente Galvano trae ispirazione soprattutto da leggende e racconti della tradizione orale che rielabora in funzione di un'immagine encomiastica. Impegnato a dimostrare l'eccellenza di Milano, riprende la struttura per sezioni tematiche già impiegata dal frate Bonvesin da la Riva in *De magnalibus Mediolani* (1288). Sui monumenti di Milano, tuttavia, quest'ultimo aveva glissato, limitandosi a lodare l'elevato numero di chiese e campanili, senza alcun accenno a edifici teatrali. ¹⁴ Pio Rajna, che intorno alla fine dell'Ottocento ha cercato di individuare l'origine della descrizione del teatro milanese di Galvano Fiamma, risalendo a questo autore attraverso fonti suc-

¹² Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli - L. Grassi, Il Polifilo, Milano 1972, p. 64.

¹³ Cfr. L.A. Ferrai, *Le cronache...*, pp. 122-123. Sulla possibile esistenza di antichi teatri a Milano, anche Dino Bigonciari esorta alla cautela menzionando la cronaca di Galvano Fiamma: D. Bigonciari: *Were There Theatres in the Twelfth and Thirteenth Centuries?*, «Romanic Review», 37 (1946), pp. 201-224.

¹⁴ Cfr. Bonvesin da la Riva, *De magnalibus Mediolani / Meraviglie di Milano*, a cura di P. Chiesa, Scheiwiller, Milano 1997, cap. II. Cfr. P. Chiesa (a cura di), *Le Cronache medievali di Milano*.

cessive, come il *Flos florum*, ipotizza che la *Cronica* attinga a documenti perduti della storiografia milanese, che non potremo mai conoscere se non attraverso Fiamma e pochi autori posteriori.¹⁵

Nessuna riprovazione morale riverbera dalla descrizione contenuta nella *Cronica extravagans* dei vari luoghi adibiti a una funzione spettacolare, elencati in modo paratattico senza distinzione fra spazi aperti ed edifici: «un capitolio, un teatro, un anfiteatro, un'arena, un aumazio, un ergasterio, uno spettacolo, un compito, un ippodromo del circo, un verziere, un broletto, un brolo e parecchi altri».¹⁶ Come si può notare, ai termini comunemente impiegati per designare gli edifici teatrali sono affiancati lemmi che indicano edifici di pubblica utilità come il brolo (definito da Galvano il «castello della città» ma anche «corte comune»), il verziere (giardino o frutteto) e l'aumazio (latrina pubblica). Probabilmente riprende quest'ultimo termine da altre cronache, come quella di Benzo d'Alessandria, il quale, come altri autori del tempo, non deve averne ben compreso il significato,¹⁷ e che curiosamente associa al teatro in quanto luogo pubblico (seppur appartato): «Aumatium quoque in ea urbe erat, idest secretus locus publicus sicut theatrum».¹⁸ Secondo Massimiliano David, l'*amatium* potrebbe derivare dall'*almachia*, ovvero *naumachia* delle *Mirabilia Romae*.¹⁹ Molto interessante è la descrizione dell'ergasterio, «un edificio circondato da muri altissimi, diviso

¹⁵ Cfr. P. Rajna, *Il Teatro di Milano e i canti...*, p. 19.

¹⁶ S.A. Céngarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 32, 16: «in ista urbe erant theatrum, amphiteatrum, arena, aumatium, ergasterium, spectaculum, compitum, ypo<dromium circi, verzarium, broletum, brolium et plura alia». Precedentemente, citando l'*Hystoria beati Barnabe*, li aveva così elencati: «capitolium, theatrum, arenam, amphyheatrum, ypo<dromium circi, aumatium, compitum, verzarium, ergasterium et spectaculum» (ivi, p. 268).

¹⁷ Cfr. S.A. Céngarle Parisi, *Commento letterario*, in Id. - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, pp. 528-529.

¹⁸ Benzo, *Milano*, in M. Petoletti, *Milano e i suoi monumenti. La descrizione trecentesca del cronista Benzo d'Alessandria*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, p. 28.

¹⁹ Cfr. M. David, *La Cronica extravagans...*, p. 97.

in diverse camere e stalle, nelle quali erano tori indomiti, iene, leonesse, orsi e tigri, dove in certi giorni, sotto gli occhi di tutto il popolo, convenivano i giovani ossia i fanti della nostra città, e combattevano con le belve».²⁰ Galvano precisa che vi andavano a combattere come sfogo al loro furore e non perché dovessero scontare qualche crimine. È evidente l'intento di conferire a queste forme di spettacoli, anche cruenti, un'utilità sociale, su cui convogliare le energie fisiche più bellicose dei giovani, che altrimenti potrebbero diventare pericolose per la comunità. Interessante è anche l'impiego generico del termine *spectaculum* per designare, come vedremo, uno spazio aperto adibito ai giochi dei ragazzi. Del resto, nel corso del Medioevo, l'idea di teatro era divenuta talmente vaga e nebulosa da poter comprendere luoghi indefiniti e molto diversi fra loro.

Ciò che qui interessa sottolineare è la visione complessiva dell'autore, che annovera fra i luoghi di aggregazione sociale teatri, anfiteatri e ippodromi, aggiungendovi altri spazi ricreativo-spettacolari, con una prospettiva nobilitante molto innovativa. Ricordiamo che all'interno del contesto culturale dominante, pervaso dai perduranti pregiudizi degli scrittori cristiani, anche la memoria del teatro antico continuava a risentire, all'epoca di Galvano, delle antiche condanne formulate fin dai primi padri della Chiesa. Per fare solo un esempio, nella *Città di Dio* sant'Agostino aveva rielaborato in chiave cristiana la narrazione di Tito Livio sull'origine dei ludi scenici, ponendo l'accento sul fatto che furono istituiti su consiglio degli dèi, falsi e bugiardi, per scongiurare una pestilenza che affliggeva Roma. L'origine del teatro dall'idolatria sarà ulteriormente posta in rilievo nelle traduzioni bassomedievali dei suoi manoscritti e nelle miniature che li illustrano (in particolare in quelle delle traduzioni francesi della *Cité*

²⁰ S.A. Cégarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 40, 16: «Ergasterium fuit hedifitium altissimis muris circumspectum, diversis cameris et stabulis distinctum, in quibus erant tauri indomiti, leene, ursi et tygrides, ubi certis diebus, aspiciente universo populo, iuvenes sive tyrones nostre urbis adveniebant et cum bestiis pugnabant, gratia furoris, sed non criminis».

de Dieu curate da Raoul de Presles).²¹ L'idea di teatro tramandata dalla cultura cristiana era insomma sostanzialmente negativa, permeata di pregiudizi contro la spettacolarità pagana. Soltanto con la riscoperta umanistica della cultura antica e i primi studi sull'architettura romana si farà strada un nuovo interesse per gli edifici teatrali.

Galvano Fiamma, cronachista domenicano poco incline all'elaborazione di opinioni discordi dalla linea dominante, si avventura dunque su un territorio ancora poco esplorato, recuperando la funzione sociale del teatro e reinventandone con verve fantastica i luoghi e le occasioni. In sostanza, Galvano Fiamma accosta denominazioni di luoghi adibiti a varie funzioni, ma occasionalmente utilizzati per spettacoli (come il brolo e il verziere), con edifici teatrali di cui restano tutt'al più delle rovine. L'associazione si fonda sul fatto che l'idea stessa di spettacolo era divenuta molto generica, mentre la descrizione di Galvano rispecchia le nozioni che un letterato del suo tempo poteva avere sul teatro antico, tramandate mediante una memoria frammentaria e spesso confusa, frutto delle accumulazioni lessicali dei glossari e dei commenti eruditi ai classici.²²

Prendiamo l'arena (*arena sive arengo*), «un edificio alto e rotondo, coperto di marmo bianco e nero. Nel giro del muro c'erano trecento e sessantacinque camere, quanti sono i giorni in un anno, di tanta capacità, che tutti i cavalieri d'Italia vi potevano sedere e udire qualunque cosa vi si dicesse da un oratore, e vedere senza impedimento. Ed era luogo di atrocità, poiché vi si punivano i rei».²³ L'ultima osservazione rilancia una nozione ripetuta in

²¹ Intorno al 1370, il re di Francia Carlo V convinse un vecchio erudito, Raoul de Presles, a tradurre il trattato di Agostino. Sul suo commento e l'iconografia dei manoscritti miniati cfr. S. Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Bulzoni, Roma 2001.

²² Cfr. S. Pietrini, *Edifici teatrali fantastici del Medioevo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022, pp. 25-50.

²³ S.A. Céngarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 34, 16, 3: «Arena fuit hedifitium altum et rotundum, ex albo et nigro marmore

molti glossari, che attestano l'idea delle esecuzioni capitali come una diffusa forma di spettacolo pubblico. Galvano sottolinea in questo modo la funzione civica dell'evento, connesso all'amministrazione della giustizia.

La complessiva rivalutazione dell'idea di teatro che la *Cronica extravagans* propone non riecheggia dunque i pregiudizi antiteatrali della cultura cristiana, che affondano le loro radici nelle aspre condanne dei primi padri della Chiesa fin dall'epoca di Tertulliano (il quale definiva il teatro «la casa di Venere e di Bacco»),²⁴ e che si riverberano sia sui luoghi adibiti agli spettacoli sia sugli antichi istrioni e i loro degenerati eredi, i giullari.²⁵ Nella *Cronica* Galvano intende offrire un'immagine elevata del teatro, epurata dagli elementi più deprecabili e oggetto di condanna da parte degli autori cristiani, come appunto i giullari, e ricorre addirittura alla figura dell'oratore. Curiosamente, questi è tuttavia inserito in un contesto che richiama spettacoli di tutt'altro genere, mentre le 365 camere occupate dai cavalieri combinano reminiscenze mitiche con un possibile, vago ricordo del portico del Colosseo (di cui, come abbiamo visto, anche il Filarete ricorderà le 365 finestre).

Proprio l'insistenza sugli edifici più specificamente teatrali testimonia l'atteggiamento tutt'altro che prevenuto nei confronti di questo genere di intrattenimenti, che Fiamma menziona proprio per vantare l'antico prestigio e raffinatezza culturale della sua città. Del resto, la *Cronica extravagans* presenta «un piano tematico, con l'obiettivo di dare un'organica rappresentazione

contectum. In circuitu muri erant .ccc. camere et .lxv., quot sunt dies in anno, tante capacitatis quod omnes milites Ytalie ibi sedere poterant et quicquid ab uno oratore dicebatur faciliter audire, et sine impedimento videre. Et erat locus atrocitatis, quia in ipso puniebantur rei. Et nunc dicitur arengum».

²⁴ Tertullianus, *De spectaculis*, X, 28-30: «Duo ista daemonia conspirata et coniurata inter se sunt ebrietatis et libidinis. Itaque theatrum Veneris Liberi quoque domus est» (ed. M. Turcan, Les Éditions du Cerf, Paris 1986).

²⁵ Cfr. S. Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, Bulzoni, Roma 2011.

dell'eccellenza di Milano»,²⁶ e cerca di delineare un'immagine felice e coesa di vita sociale organizzata. All'anfiteatro viene per esempio attribuita la funzione di ospitare i combattimenti cavalereschi allestiti per dirimere le contese:

L'anfiteatro fu un edificio rotondo, circondato da un muro altissimo, nel quale c'erano due porte, una verso l'Oriente e l'altra verso l'Occidente. E, ogniqualvolta si dava la controversia di una qualche questione o la formulazione di un'accusa, non si richiedeva giurista o legge, ma quei due tra i quali era la questione, su cavalli bianchi, con elmi d'oro, incitando i destrieri con gli sproni, l'uno per la porta dell'Oriente, l'altro per la porta dell'Occidente, combattevano di asta e spada con tanta perseveranza, finché l'uno non si precipitava ad uccidere l'altro.²⁷

Anche le attività che si svolgono all'interno dell'anfiteatro sono dunque elaborate in riferimento alla giurisdizione della città, con una coincidenza fra spettacolo e utilità sociale. Il ricordo dei combattimenti e dei martiri cristiani nel Colosseo viene trasposto, in riferimento all'anfiteatro di Milano, in una forma ludico-agonistica simile ai tornei medievali. L'icastica descrizione non è tuttavia un'invenzione di Galvano Fiamma. A ben vedere, questi si è infatti ispirato, più o meno direttamente, a un passo delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, in cui vengono rievocati gli antichi ludi equestri:

Tra i molti generi di giochi gladiatori, il primo era il ludo equestre. Due cavalieri, preceduti da insegne militari, avanzavano su cavalli bianchi, uno dalla parte orientale, l'altro da quella occidentale, indossando un elmo d'oro leggero, e brandendo armi maneggevoli.

²⁶ P. Chiesa, *Premessa*, in S.A. Cénarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, pp. XV-XXI, a p. XVII.

²⁷ S.A. Cénarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 39, 16, 8: «Amphyteatrum fuit hedifitium rotondum, altissimo muro circumspetum, in quo erant due porte, una versus oriens, altera versus occidens. Et, quocienscumque instabat alicuius questionis controversia vel criminis impositio, non requirebatur iurista aut lex, sed illi duo inter quos erat questio, in equis albis, cum galleis aureis, alter per portam orientis, alter per portam occidentis calcaribus urgentes destrarios, in tantum astis et gladijs perseveranter dimicabant, quousque <alter> in alterius mortem prosiliret».

Quindi, con atroce perseveranza, davano inizio allo scontro, ciascuno in base al proprio valore, e combattevano finché uno dei due riusciva d'un balzo a porre fine alla vita dell'altro. Chi cadeva otteneva la morte, chi uccideva la gloria. Questo esercizio militare era dedicato a Marte Duellio.²⁸

Galvano riprende da Isidoro la dislocazione dei cavalieri, che provengono da due opposti punti cardinali, e l'ostinazione con la quale portavano a termine il combattimento fino all'esito mortale. A differenza di Isidoro, però, attribuisce a questa lotta all'ultimo sangue una funzione giuridica e non puramente ludico-agonistica. Originale prospettiva, connessa al suo intento di conferire una valenza civica, di pubblica utilità, a queste occasioni spettacolari.

Ricordiamo che i combattimenti degli schermidori e i tornei erano forme spettacolari molto diffuse nel basso Medioevo. Sono spesso raffigurati anche nelle miniature del XIV e del XV secolo, impiegati persino per illustrare i mitici ludi scenici descritti nella *Cité de Dieu* tradotta da Raoul de Presles. In due manoscritti quattrocenteschi, la giostra fra due cavalieri armati di lance in sella ai propri destrieri è appunto una chiara trasposizione in chiave contemporanea dei ludi scenici, evidentemente sovrapposti ai ludi equestri.²⁹ Sebbene si trattasse di attività ricreative comuni presso le classi aristocratiche, giostre e tornei erano oggetto di riprovazione e aspre condanne da parte dei predicatori. Per citarne solo alcune, il domenicano Étienne de Bourbon annovera i

²⁸ Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum sive originum libri XX*, XVIII, 53 (ed. W.M. Lindsay, 2 voll., Typ. Clarendoniano, Oxonii 1911; d'ora in avanti: *Etymologiae*): «Genera gladiatorum plura, quorum primus ludus equestrium. Duo enim equites praecedentibus prius signis militaribus, unus a parte orientis, alter ab occidentis procedebant in equis albis cum aureis galeis minoribus et habilioribus armis; sic que atroci perseverantia pro virtute sua iniebat pugnam, dimicantes quousque alter in alterius morte prosiliret, ut haberet qui caderet casum, gloriam qui perimeret. Quae armatura pugnabat Martis Duellii causa» (trad. mia).

²⁹ Torino, Biblioteca nazionale, ms. L.I.6, f. 44v e London, British Library, ms. Royal 14.D.I, f. 41v.

combattimenti, insieme ai giullari, fra le *vanitates* che causarono la rovina economica di un prode cavaliere,³⁰ mentre Jacques de Vitry ravvisa addirittura nei tornei la convergenza dei sette peccati capitali.³¹ Ma nessun accenno di condanna morale connota la descrizione di Galvano Fiamma, che attribuisce anzi un'utilità civico-sociale a queste azioni spettacolari volte a dirimere le contese. Fra l'altro, racconta che anche nell'ippodromo del circo, non «un edificio, ma un'area grandissima», che si trovava dove ora è la chiesa di Santa Maria al Cerchio, «convenivano nei giorni di festa i giovani della nostra città, su grandi destrieri, e si esercitavano in duelli, giostre, tornei».³²

Fra gli antichi edifici rievocati nella *Cronica extravagans* è incluso un vero e proprio teatro, che Galvano colloca nel luogo ove fu poi edificata la chiesa di San Vittore.³³ L'esistenza di un teatro a Milano è rievocata anche dal cronista Benzo, sebbene con pochi dettagli: «Erat etiam in urbe theatrum, idest semicirculare decentissimum edificium ad spectacula fabricatum, quod constructum erat in loco ubi nunc est monasterium maius».³⁴ Al di là della pianta semicircolare, la descrizione di Galvano Fiamma non sembra tuttavia ispirarsi a quella di Benzo, ma piuttosto a un'immagine rivisitata del Colosseo, con le numerose arcate trasformate in finestre dalle quali si affacciano gli spettatori:

³⁰ Cfr. A. Lecoy de la Marche (éd.), *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du Recueil inédit d'Étienne de Bourbon*, Librairie Renouard, Paris 1877, p. 227.

³¹ Cfr. Jacques de Vitry, *Exempla ex sermonibus vulgaribus*, in T.F. Crane (ed.), *The Exempla, or Illustrative Stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*, David Nutt, London 1890, pp. 62-63.

³² S.A. Cénarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 38, 16, 7: «Ypodromium circi non fuit hedifitium, sed spatium permaximum, ad quod iuvenes nostre civitatis festiuis diebus conveniebant super magnos destrarios et exercitabant se ipsos in duellis, astiludijs, torniamentis».

³³ Massimiliano David fa notare come la sua toponomastica degli edifici teatrali sia in alcuni casi affidabile e in altri del tutto arbitraria: M. David, *La Cronica extravagans...*, p. 97.

³⁴ Benzo, *Milano*, in M. Petoletti, *Milano e i suoi monumenti*, p. 28.

Il teatro era un edificio semicircolare, altissimo, finestrato. All'esterno c'erano delle scale, per le quali si saliva alle finestre, e tutto il popolo stava alle finestre dall'esterno, guardando dentro. Nel mezzo del teatro c'era un palco [*puplitum*] rotondo, di marmo. Su questo palco i cantastorie cantavano alcune belle storie o azioni valorose o storie di guerre. Finito il canto dei cantastorie, sopraggiungevano i mimi, sonando vielle o chitarre, e volteggiavano con elegante moto del corpo.³⁵

La traduzione di *puplitum* – un'evidente alterazione di *pulpitum* – come «palco» è una semplificazione che non rende conto del complesso immaginario scenico elaborato dagli eruditi medievali. Ciò che Galvano intende per *puplitum* è qualcosa di molto simile ai pulpiti sopraelevati delle chiese e dei predicatori, come si evince anche dagli attributi che lo definiscono (*rotondum, ex marmore*). Non si tratta di un suo esclusivo fraintendimento. A partire dalla descrizione molto confusa e contraddittoria di Isidoro di Siviglia,³⁶ infatti, il palcoscenico dei teatri romani (*pulpitum*) non fu immaginato dagli eruditi medievali come una piattaforma sopraelevata antistante la scena. Isidoro aveva addirittura tracciato un'equivalenza fra l'orchestra, la *thymele* e il pulpito, e a complicare ulteriormente la questione aveva definito l'orchestra «il pulpito della scena».³⁷

La descrizione fu ripresa nell'XI secolo da Papias nell'*Elementarium doctrinae rudimentum* e da altri eruditi. Nel corso

³⁵ S.A. Céngarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 37, 16, 6, 1-2: «Teatrum fuit hedifitium semicirculare, altissimum, fenestratum. Exterius erant scalle, per quas ascendebatur ad fenestras, et totus populus stabat in fenestris exterius, intus aspitiens. In medio theatri erat unum puplitum rotondum, ex marmore. In isto puplito ystorionesa cantabant aliquas pulcras ystorias uel actus uirtuosos aut ystorias bellorum. Finito cantu ystorionum, adueniebant mimis, pulsantes lyras aut cytharas, et decenti motu corporis se circumvoluebant».

³⁶ Isidoro aveva definito la scena «un luogo sotto il teatro, costruita a forma di casa con un *puplitum*, il quale *puplitum* si chiamava orchestra» («locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, qui pulpitus orchestra vocabatur»: Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XVIII, 43).

³⁷ *Ibidem*: «orchestra autem pulpitus erat scenae». Nel definire i *thymelici*, musicisti che suonavano sulla scena, spiega che un tempo «in orchestra stantes cantabant super puplitum, quod thymele vocabatur» (ivi, XVIII, 47).

del basso Medioevo, il fraintendimento relativo al *pulpitum* raggiunse il culmine, poiché la memoria del teatro antico divenne nebulosa e questo elemento essenziale fu spesso immaginato come una struttura simile a quelle utilizzate dai predicatori. Nella sua descrizione della scena antica, anteriore al 1317, Nicholas Trevet colloca sul *pulpitum* il poeta che declama i versi, mentre all'esterno della scena, immaginata come una casetta, i pantomimi rappresentano l'azione mediante i gesti: «Theatrum erat area semi-circularis, in cuius medio erat parva domuncula, que scena dicebatur, in qua erat pulpitum super quo Poeta carmina pronuntiabat. Extra vero erant mimi qui carminum prononciationem gestu corporis efficiebant». ³⁸ Nelle ricostruzioni iconografiche di alcune miniature tardomedievali il declamatore occupa piccole edicole rotonde o poligonali sopraelevate, che ricordano da un lato le edicole degli allestimenti dei misteri religiosi e dall'altro i pulpiti portatili dei predicatori, senza che vi sia una vera distinzione fra scena e pulpito.

Nella descrizione della *Cronica extravagans*, il ricorso alle *res gestae* e la qualificazione dei movimenti dei mimi (*decenti motu corporis*) sono conferme del fatto che Galvano Fiamma tende a nobilitare e rivalutare la teatralità. A differenza della maggior parte degli scrittori cristiani, che considerano la gestualità degli istrioni qualcosa di indecente e riprovevole, descrive la loro azione come qualcosa di utile alla comunità. L'interazione fra i cantastorie e i mimi musicanti sembra comunque più simile alla dinamica scenica descritta da Isidoro, che individua due momenti distinti (declamazione / azione gestuale), piuttosto che a quella di Trevet.

Nella *Cronica maior Ordinis Praedicatorum*, terminata da Galvano Fiamma nel 1344, il teatro viene descritto con qualche variante: l'autore mantiene il senso della descrizione («Exterius erant scale, per quas ascendebatur ad fenestras; in quibus stabat populus, introspiens per fenestras»), elimina qualche dettaglio,

³⁸ V. Ussani Jr. (a cura di), *Nicolai Treveti Expositio Herculis furentis*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1959, p. 5.

come il materiale di cui sarebbe fatto il *pulpitum* (qui definito *altum*), e ne aggiunge altri («super quod ystoriones cantabant aliquas pulcra et virtuosas ystorias, sicut nunc in foro cantantur de Rolando et Oliverio»).³⁹ Anche qui Galvano conclude la sua descrizione menzionando la performance musicale dei *mymi*. Il riferimento agli *ystoriones* deriva probabilmente da una delle tante false etimologie di Isidoro, che aveva attribuito l'origine del termine 'istrione' al fatto che provenivano dall'Istria o che «ricava[va]no favole equivoche dai racconti, quasi come dei narratori (*historiones*)». ⁴⁰

Ma torniamo alla curiosa osservazione di Galvano Fiamma sulla scala esterna per entrare nel teatro e sulle numerose finestre, dalle quali gli spettatori si dovrebbero affacciare per assistere alla rappresentazione. Una bizzarra immagine di edificio, che ricorda ciò che Beda il Venerabile scriveva del teatro antico, un luogo nel quale «il pubblico osservava all'interno i ludi scenici». ⁴¹ Precisando che gli spettatori guardano dentro l'edificio o dall'interno (*intus inspicere*), Beda, che attinge pesantemente dalle *Etymologiae*, sembra aver smarrito l'idea stessa di teatro, divenuta talmente incomprensibile da dover specificare anche quanto a noi sembra ovvio. La descrizione di Galvano Fiamma recupera varie definizioni delle *auctoritates*, che rifonde in un'immagine in parte attualizzata, come dimostra il riferimento alle canzoni di gesta.

³⁹ *Galvanus de la Flamma, chronica maior ordinis praedicatorum* [fragmenta], cit. in P. Rajna, *Il Teatro di Milano e i canti...*, p. 17. Il testo è conservato in cronache domenicane più tarde e ne sono stati pubblicati ampi estratti: G. Odetto, *La Cronaca Maggiore dell'Ordine domenicano di Galvano Fiamma*, «Archivum fratrum praedicatorum», 10 (1940), pp. 297-373, alle pp. 319-370. Cfr. S.A. Céngarle Parisi, *Introduzione*, in Id. - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, pp. 54-56.

⁴⁰ Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XVIII, 48: «Dicti autem histriones sive quod ab Histria id genus sit adductum, sive quod perplexas historiis fabulas exprimerent, quasi historiones».

⁴¹ Beda il Venerabile, *Expositio actuum apostolorum*, XIX, 98: «Theatrum locus est semicirculi figuram habens in quo stantes populi ludos scenicos intus inspiciebant, unde et a spectaculo Graece theatri nomen accepit».

Del resto, idee vaghe di edifici teatrali continuarono a circolare sotto traccia durante tutto il basso Medioevo e l'Umanesimo, tanto che persino Leon Battista Alberti, forse avendo in mente la struttura ad alveare del Colosseo, scriverà che i teatri sono fatti «tutti di aperture, cioè di scale e specialmente di porte e finestre».⁴²

Nelle sue descrizioni degli antichi edifici teatrali di Milano, Galvano Fiamma sembra non avere alcuna cognizione dell'area occupata dal pubblico. Del resto, la *cavea* è fra le parti meno spesso ricordate e più frequentemente fraintese fino al Cinquecento. Raramente menzionata nei glossari altomedievali, anche in seguito fu oggetto di un sostanziale oblio, con una disgiunzione fra reminiscenze lessicali e descrizioni tratte dall'osservazione diretta dei monumenti superstiti. A conferma di ciò, eruditi come Raoul de Presles e il Filarete ne descrissero la forma senza recuperarne il nome. Pur non occupandosi della struttura destinata ad accogliere il pubblico, Galvano Fiamma è tuttavia molto attento alla fruizione degli spazi teatrali, con una significativa commistione fra 'attori' e spettatori. Come nella concezione rousseauiana di festa collettiva, che l'autore ginevrino raccomanda come alternativa all'immoralità delle rappresentazioni teatrali, la funzione sociale attribuita da Galvano al teatro si fonda sulla partecipazione attiva della cittadinanza e su un'estensione del concetto stesso di spettacolo. Indicativa, a tale proposito, è la sua definizione di *spectaculum*: «una grande piazza, alla quale in certi tempi confluivano i piccoli ragazzi, per darsi a diversi giochi, o tirando saette con l'arco, o, librato il peso, scagliando aste, o abbattendosi tra di loro abbrancandosi per i fianchi, o saltando col salto più alto o più lungo».⁴³ Nell'estendere il concetto di teatro fino a farlo coincidere con la nozione di *iocus* da un lato e di

⁴² L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria libri decem*, I, XII. Cito dalla trad. it. di G. Orlandi (L.B. Alberti, *L'architettura*, a cura di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1989).

⁴³ S.A. Céngarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 41, 16: «Spectaculum erat quedam magna platea, ad quam pueri parvi confluebant certis temporibus, ad diversos ludos peragendos, aut archu sagittas

luogo di ritrovo dall'altro, Galvano rispecchia perfettamente la concezione del proprio tempo.

Per fare soltanto due esempi, in un glossario gallo-latino spesso citato nella monumentale raccolta di Charles Du Cange, alla voce *theatrum* si legge: «teatro, crocevia, luogo in cui la gente si riunisce». ⁴⁴ Il teatro non sarebbe dunque un edificio, ma uno spazio aperto, un punto di ritrovo, senza che vi sia neppure qualcosa a cui assistere: non soltanto si è persa la nozione di rappresentazione, ma anche quella di spettacolo, di evento da osservare. Ancora più distante dall'immaginario moderno è la prima definizione di *theatrum* riportata da Du Cange senza riferimento a una fonte precisa: «Forum, locus publicus, ubi merces venum exponuntur». ⁴⁵ Una piazza del mercato, dunque, dove si espongono le merci in vendita. Da una nozione indefinita si passa in questo caso a un vero e proprio mutamento di funzione, che non allude neppure a forme spettacolari eterogenee bensì a una pratica commerciale che non ha niente a che vedere con il teatro, ma viene evidentemente percepita come un'occasione spettacolare in senso esteso. All'interno di questa concezione nebulosa del teatro si inseriscono gli edifici e i luoghi immaginati da Galvano Fiamma, monumenti civici e punti di ritrovo di una cittadinanza eroica e fiera, da far rivivere nello spirito e da imitare, senza pregiudizi morali bensì attribuendo alle forme spettacolari una funzione positiva per la comunità.

emitendo vel astas, librato pondere, proyciendo vel laterum complexu se prosternendo vel saltu altiori vel longiori prosiliendo».

⁴⁴ «Theatrum, quarrefour, lieu où les gens s'assemblent»: *Glossar. Gall. Lat. ex Cod. reg. 7684*, in C.D. Du Cange, *Glossarium ad mediae et infimae Latinitatis*, ed. L. Favre, Favre, Niort 1883-1887.

⁴⁵ *Ibidem*.

GIORGIA PROIETTI
EPIGRAMMI SIMONIDEI, ORACOLI ERODOTEI
E I *PERSIANI* DI ESCHILO.
ESERCIZI DI FILOLOGIA ORACOLARE
ATTORNO ALLE GUERRE PERSIANE *

1. *Introduzione*¹

Quando, quasi vent'anni fa, ero intenta a seguire il corso di letteratura greca sui *Persiani* di Eschilo, tenuto da Luigi Belloni, stavo maturando un interesse per gli epigrammi del *corpus* simonideo relativi alle Guerre persiane. Già allora notavo, tra questi ultimi e la tragedia eschilea, alcune ricorrenze e tangenze, in termini di lessico, espressioni e immagini, che mi ero riproposta di approfondire. E in una certa misura lo ho fatto in alcune pubblicazioni passate.² Lo stimolo a questo contributo è tuttavia

* Con questo contributo desidero esprimere un pensiero cordiale e riconoscente a Luigi Belloni, le cui lezioni mi hanno aiutato a scoprire la ricchezza – della lingua, della forma e dei livelli di significato – dei *Persiani* di Eschilo e di molta letteratura greca.

¹ Il presente saggio è debitore di una costante e ravvicinata interlocuzione con Maurizio Giangiulio, il quale, a proposito degli oracoli erodotei qui discussi, ha proposto spunti e riflessioni inedite in due occasioni, a Venezia (*Sul testo degli oracoli delfici per gli Ateniesi prima di Salamina*, ciclo di seminari *Dialoghi di Storia, Letteratura, Epigrafia*, 4 aprile 2018) e a Uppsala (*Oracular texts in Herodotus. Some notes on the 'dreadful oracles' to the Athenians before Salamis*, Meeting of the European Network for the Study of Ancient Greek History, 24-26 maggio 2018).

² Tra le quali, da ultimo, *Prima di Erodoto. Aspetti della memoria delle Guerre persiane*, Steiner, Stuttgart 2021 (Hermes Einzelschriften, 120).

provenuto dall'individuazione, più di recente, nell'ambito di un PRIN dedicato a testi e contesti della divinazione greca,³ di un ulteriore bacino lessicale e semantico che si interseca e intreccia ai due precedenti: si tratta degli oracoli, delfici (o presunti tali) e cresmologici, relativi alle Guerre persiane, trasmessi dalle *Storie* di Erodoto. In questo saggio mi propongo allora di mettere adeguatamente in evidenza la rete di termini, immagini e significati che ricorre nelle tre diverse tipologie documentarie citate, e di discuterle non tanto sul piano della loro relazione filologica, in termini stemmatici ('chi cita chi'), quanto piuttosto come manifestazione delle diverse forme assunte dalla memoria storica delle Guerre persiane nei decenni successivi al conflitto.

Accanto ai *Persiani* eschilei i testi che prenderò in esame sono, da un lato, i cosiddetti 'epigrammi delle Guerre persiane' del monumento per i caduti ateniesi al Ceramico (*IG I³ 503/504*), nonché l'epigramma per i Maratonomachi iscritto sulla cosiddetta 'stele di Loukou' (*SEG LVI 430*); dall'altro, i due famosi oracoli con cui la Pizia alla vigilia dell'invasione di Serse invita gli Ateniesi a fuggire, predicendo la distruzione della città e al contempo la salvezza degli uomini grazie a un 'muro di legno' (*Hdt. VII 140-141*).⁴

³ Il progetto in questione – PRIN 2017 *Reassessing Greek Divination. Archaic to Classical*, coordinato da Maurizio Giangliuolo dell'Università di Trento e con la partecipazione delle Università di Roma-La Sapienza, Perugia e Campania-Vanvitelli – prevede la messa a punto di un database digitale che raccoglie i testi oracolari relativi a eventi di età arcaica e classica e noti per via letteraria ed epigrafica, nonché la pubblicazione di una nuova edizione cartacea di oracoli commentati.

⁴ L'individuazione di una rete di relazioni lessicali e semantiche tra i testi citati potrebbe avere conseguenze di un certo impatto nell'analisi degli oracoli erodotei, le quali tuttavia non si indagheranno in questa sede. Si può solo qui accennare al fatto che, proprio alla luce di tali rimandi, non sembra raccomandabile studiare gli oracoli esametrici delle *Storie* come testi autonomi, prodotti a Delfi e incastonati *ex post*, da Erodoto o dalle tradizioni locali da lui attinte e manipolate, nella narrazione storiografica degli eventi. Al contrario, appare necessario esaminarli all'interno della loro relazione, indiziata da convergenze

2. *Gli oracoli del 'muro di legno' e la distruzione della città*

Prendiamo le mosse dai due oracoli riferiti da Erodoto (VII 140-141) come pronunciati dalla Pizia agli Ateniesi alla vigilia dell'invasione di Serse nel 480.⁵ Il primo oracolo, fonte di grande angoscia per gli Ateniesi per la crudeltà del messaggio, li invita a fuggire e predice, con drammatiche immagini, la distruzione della città e dell'Acropoli (VII 140, 2-3):

μέλαιοι, τί κάθησθε; λιπῶν φεῦγ' ἔσχατα γαίης
 δώματα καὶ πόλιος τροχοειδέος ἄκρα κάρηνα.
 οὔτε γὰρ ἡ κεφαλὴ μένει ἔμπεδον οὔτε τὸ σῶμα,
 οὔτε πόδες νέατοι οὔτ' ὦν χέρες, οὔτε τι μέσσης
 λείπεται, ἀλλ' ἄζηλα πέλει: κατὰ γὰρ μιν ἐρείπει
 πῦρ τε καὶ ὄξυς Ἄρης, Συριηγενὲς ἄρμα διώκων.
 πολλὰ δὲ κάλλ' ἀπολεῖ πυργώματα κού τὸ σὸν οἶον,
 πολλοὺς δ' ἀθανάτων νηοὺς μαλερῶ πυρὶ δώσει,
 οἳ που νῦν ἰδρωτὶ ρεούμενοι ἐστήκασι,
 δείματι παλλόμενοι, κατὰ δ' ἀκροτάτοις ὀρόφοισι
 αἶμα μέλαν κέχυται, προῖδὸν κακότητος ἀνάγκας.
 ἀλλ' ἴτον ἐξ ἀδύτοιο, κακοῖς δ' ἐπικίδνατε θυμῶν.

ed echi lessicali e semantici, con: (a) altri testi poetici più o meno coevi e riferiti agli stessi eventi, come la poesia simonidea e pindarica, e la tragedia; (b) il contesto narrativo erodoteo che li abbraccia direttamente, ma anche porzioni di testo collocate altrove nelle *Storie*; (c) altri oracoli, appartenenti a *logoi* diversi, ma sempre riferiti alle dinamiche politico-militari tra Greci e Persiani. Tale approccio agli oracoli in versi noti dalle fonti letterarie contraddistingue il lavoro di ricerca collettiva che anima il progetto PRIN citato alla nota precedente; per una introduzione a tale approccio, cfr. M. Giangiulio, *Storie oracolari in contesto*, in P. Vannicelli (a cura di), *Verbum Dei. Oracoli e tradizioni cittadine nella Grecia antica*, Atti del convegno (Sapienza-Università di Roma, 11-12 febbraio 2011), «Seminari romani di cultura greca», n.s. III, 2 (2014), pp. 211-232; Id., *Decentralizing Delphi. Predictive Oracles, Local Knowledge and Social Memory*, in R.D. Woodard (ed.), *Divination and Prophecy in the Ancient Greek World*, Cambridge University Press, Cambridge 2023, pp. 139-168.

⁵ Il testo erodoteo è qui riprodotto corredato della traduzione offerta da G. Nenci in A. Corcella - P. Vannicelli (a cura di), *Erodoto, Le Storie, libro VII: Serse e Leonida*, Mondadori, Milano 2017.

O infelici, perché state seduti? Fuggi all'estremità della terra, lasciando le case e le alte cime della città rotonda. Né infatti resta salda la testa né il corpo, né l'estremità dei piedi né le mani, né resta qualcosa di ciò che è in mezzo, ma tutto è scomparso. Lo distruggono il fuoco e l'impetuoso Ares che monta un carro siriano. Molte altre rocce rovinerà, non solo la tua. Consegnerà al fuoco violento molti templi degli immortali, che ora si ergono grondando sudore, tremanti di paura; e dai tetti altissimi nero sangue cola, presagio di inevitabile sventura. Ma uscite dal sacrario e riversate coraggio sui mali.

Il secondo oracolo, richiesto espressamente dagli Ateniesi desiderosi di un responso più benevolo, annuncia che tutto sarà distrutto. Rimarrà inviolato solo il muro di legno. Esso – afferma espressamente la Pizia – salverà gli uomini (VII 141, 3-4):

οὐ δύναται Παλλὰς Δί' Ὀλύμπιον ἐξιλάσασθαι
 λισσομένη πολλοῖσι λόγοις καὶ μήτιδι πυκνῆ.
 σοὶ δὲ τόδ' αὖτις ἔπος ἐρέω ἀδάμαντι πελάσσας.
 τῶν ἄλλων γὰρ ἀλίσκομένων ὅσα Κέκροπος οὖρος
 ἐντὸς ἔχει κευθμῶν τε Κιθαιρῶνος ζαθέοιο,
 τεῖχος Τριτογενεῖ Ξύλινον διδοῖ εὐρύοπα Ζεὺς
 μῦθον ἀπόρθητον τελέθειν, τὸ σὲ τέκνα τ' ὀνήσει.
 μηδὲ σύ γ' ἵπποσίνην τε μένειν καὶ πεζὸν ἰόντα
 πολλὸν ἀπ' ἠπείρου στρατὸν ἥσυχος, ἀλλ' ὑποχωρεῖν
 νῶτον ἐπιστρέψας: ἔτι τοι ποτε κἀντίος ἔσση.
 ὧ θεῖη Σαλαμῖς, ἀπολεῖς δὲ σὺ τέκνα γυναικῶν
 ἢ που σκιδναμένης Δημήτερος ἢ συνιούσης.

Pallade non può piegare Zeus Olimpio, pur pregandolo con molte parole e accorta saggezza; ma a te darò di nuovo questo responso, saldandolo con l'acciaio. Quando sarà conquistato tutto ciò che il confine di Cecrope racchiude e l'antro del Citerone divino, Zeus dall'ampio sguardo concede a Tritogenia che un muro di legno solo resti inespugnabile, che salverà te e i tuoi figli. E tu non attendere tranquillo la cavalleria e la fanteria che avanza in massa dal continente, ma ritirati volgendo le spalle: giorno ancora verrà che tu potrai opposti al nemico. O divina Salamina, tu farai morire figli di donne o quando si sparge o quando si raccoglie Demetra.

Non si entrerà in questa sede nel merito dell'interpretazione storica dei due oracoli, talora ritenuti *ante eventum* (e variamente collocati cronologicamente rispetto allo sviluppo evenemenziale ricostruito sulla base di Erodoto e del cosiddetto 'decreto di Trezene'), talora *ex eventu*.⁶ Occorrerà invece mettere in evidenza una serie di richiami lessicali e di rimandi sul piano delle immagini che entrambi gli oracoli esibiscono con temi ed espressioni riferite non a Salamina, bensì a Maratona, in due dei tre epigrammi di *IG I³ 503/504*, nell'epigramma della stele di Loukou, e infine nei *Persiani* eschilei.

Ma prendiamo le mosse dal primo epigramma di *IG I³ 503/504*.

⁶ H.W. Parke - D.E.W. Wormell, *The Delphic Oracle*. Vol. I. *The History*; Vol. II. *The Oracular Responses*, Blackwell, Oxford 1956, pp. 41-42, nn. 94-95; J. Fontenrose, *The Delphic Oracle. Its Responses and Operations, with a Catalogue of Responses*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1978, pp. 316-317, nn. Q146-147; L. Andersen, *Studies in Oracular Verses. Concordance to Delphic Responses in Hexameter*, Munksgaard, Copenhagen 1987, nn. 34-35. La bibliografia è estesa: non aggiornati ma sempre importanti per un quadro generale dei termini della questione e dei principali problemi sono, tra gli altri, R. Crahay, *La littérature oraculaire chez Hérodote*, Les Belles Lettres, Paris 1956, pp. 295-304; J.A.S. Evans, *The Oracle of the 'Wooden Wall'*, «CJ», 78.1 (1982), pp. 24-29; N. Robertson, *The True Meaning of the 'Wooden Wall'*, «CPh», 82.1 (1987), pp. 1-20. Vd. inoltre A. Giuliani, *La città e l'oracolo. I rapporti tra Atene e Delfi in età arcaica e classica*, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 56-57; H. Bowden, *Classical Athens and the Delphic Oracle: Divination and Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 100-107, e da ultimo P. Vannicelli, *Atene, Delfi e l'invasione persiana*, in Id. (a cura di), *Verbum Dei*, pp. 371-388; Id., *Commento*, in A. Corcella - P. Vannicelli (a cura di), *Erodoto, Le Storie, libro VII. Serse e Leonida*, pp. 297-592, alle pp. 465-473. Proposte di lettura per alcuni aspetti nuove e percettive sono avanzate da: P. Bonnechere, *La «corruption» de la pythie chez Hérodote dans l'affaire de Démarate (VI, 60-84). Du discours politique faux au discours historique vrai*, «DHA Suppl.», 8 (2013), pp. 305-325, e C. Dougherty, *Ships, Walls, Men: Classical Athens and the Poetics of Infrastructure*, in K. Gilhuly - N. Worman (eds.), *Space, Place and Landscape in Ancient Greek Literature and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 130-170.

IG I³ 503/504 *lapis A.II*⁷

ἐν ἄρα τοῖσζ' ἀδάμ[ᾱ̄-̄̄-̄̄] ἡότ' αἰχμὲν
 στέσαμ πρόσθε πυλῶν ἀν̄̄-̄̄-̄̄
 ἀνχιάλομ πρέσαι ῥ-̄̄-̄̄-̄̄-̄̄-̄̄
 ἄστν βίαι Περσῶν κλιναμένῶ[ν ̄̄-]

1. ἀδάμ[αντι πεφραγμένον ἔτορ] Hiller: ἀδάμ[αντος ἐνὶ φρεσὶ θυμός] Wilhelm: ἀδάμ[ας ἐν στέθεσι θυμός] Meritt: ἀδάμ[αντος ὑπέρβιον ἔτορ] Page, Petrovic.

2. ἀν[τία omnes: ἀν[τία μυριάσιν] Hiller, Meritt, Peek: ἀν[τία τοχοσοφόρων] Wilhelm: ἀν[δρες ἀρεῖθοοι Maas - Wickert: ἀν[τία δυσμενέσιν] Peek: ἀν[τία δ' ἰεμένους Page.

3. ἀνχιάλομ plurimi: ἀνχιάλῶμ Matthaiou, Petrovic, Bowie || ρ[litt. partim perdita: β[quoque legunt || β[ουλευσαμένοις καὶ ἔσοσαν] Peek: β[ουλευσαμένῶν ἐρικυδέσ] Meritt: ῥ[υσιπτόλιος μεμαότων] Hiller: ῥ[ύσαντ' ἐρικυδέσ Ἀθηναῖς Page.

4. κλινάμενο[ι ̄̄-] IG; CEG: κλινάμενο[ι δύναμιν Kirchoff, Hiller, Peek: κλινάμενο[ι στρατιάν] Wilhelm: κλινάμενο[ι προμάχῳ] Page: κλιναμένῶ[ν Petrovic.

⁷ Il testo riprodotto è quello fornito da Lewis e Jeffery nelle *Inscriptiones Graecae* (IG I³ 503/504), salvo una modifica all'ultimo verso (κλιναμένῶ[ν in luogo di κλινάμενο[ν], su cui vd. *infra*, n. 17. L'apparato è redatto da chi scrive. Altre edizioni dei testi sono in CEG I 2-3; M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore. Gli epigrammi funerari greci su pietra per i caduti in guerra (VII-V sec. a.C.)*, Fabrizio Serra Editore, Pisa - Roma 2017, pp. 102-110; A. Petrovic, *Kommentar zu den simonideischen Versinschriften*, Brill, Leiden - Boston 2007, pp. 158-177 e (limitatamente al *lapis A*) *ML* 26 tra i *corpora* epigrafici, nonché FGE XX a; b (= D.L. Page, *Further Greek Epigrams. Epigrams before AD 50 from the Greek Anthology and other sources, not included in Hellenistic Epigrams or The Garland of Philip*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 210-215) tra le raccolte di epigrammi simonidei.

L'epigramma è inciso nella fascia inferiore del primo blocco conservato (*lapis A*) della base del monumento, verosimilmente di natura funeraria e in origine sormontato da *casualty lists*.⁸ Secondo l'interpretazione più accreditata, il monumento sarebbe stato eretto a commemorazione dei caduti ateniesi nella seconda guerra persiana (a Salamina e Platea, oppure, più probabilmente secondo chi scrive e altri, a Salamina e Psittaleia), ai quali si riferirebbe dunque la serie di epigrammi incisa nella fascia superiore dei blocchi.⁹ A distanza di pochi anni, e possibilmente per mano dello stesso lapicida, alla stele già *in situ* sarebbe stata poi aggiunta una seconda serie di epigrammi nella fascia inferiore, levigata appositamente in un secondo momento per ospitare una ulteriore serie di testi:¹⁰ tale seconda serie di testi – dei quali se ne conservano due, rispettivamente quello sul *lapis A* e quello sul *lapis C* – si riferirebbe retrospettivamente a Maratona.

Una plausibile traduzione interpretativa del testo del *lapis A* riprodotto sopra, dunque riferibile a Maratona, potrebbe essere la seguente:

⁸ Del monumento sono conservati due blocchi della base iscritta, analoghi per lavorazione epigrafica (*lapis A* e *lapis C*), i quali per ragioni epigrafiche inducono a postulare l'esistenza di (almeno) altri due blocchi (*lapides B* e *D*). I tagli conservati sulla superficie superiore del *lapis A* indicano l'alloggiamento di stele verticali, verosimilmente della tipologia delle liste dei caduti, tuttavia non conservate. La letteratura relativa alla natura, struttura e collocazione del monumento, nonché all'interpretazione storica dei testi iscritti, è molto vasta: per uno *status quaestionis* recente con ampi riferimenti bibliografici rimando da ultimo a G. Proietti, *Prima di Erodoto*, pp. 144-152 e 287-292.

⁹ A favore del riferimento a Psittaleia si sono espressi vari studiosi, da Gomme a Pritchett a Meiggs e Lewis, e con ulteriori argomenti chi scrive in G. Proietti, *Prima di Erodoto*, pp. 153-158, cui si rimanda per i riferimenti bibliografici precedenti.

¹⁰ W.K. Pritchett, *Marathon*, University of California Press, Berkeley 1960, p. 162 n. 172 definisce la genesi stratificata del monumento un «positive epigraphical fact».

Certo quelli avevano un coraggio/cuore¹¹ d'acciaio, quando attaccarono battaglia¹² fuori dalle porte,¹³ di fronte al/alla [...] costiero/a, s[alvando]¹⁵ la [...] città/Acropoli¹⁶ dal bruciare, respinti con la forza i [...] Persiani.¹⁷

¹¹ Come si nota dall'apparato, θυμός e ἔτορ sono le integrazioni più accreditate. Il cuore o il coraggio d'acciaio è motivo noto alla poesia epica e lirica (cfr. per es. Hes. *Op.* 147: ἀδάμαντος [...] θυμόν; Pind. fr. 123,5 Snell-Maehler: ἔξ ἀδάμαντος [...] καρδίαν).

¹² Letteralmente 'brandirono la lancia' (*contra*, M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore*, p. 103, che traduce 'posizionarono l'esercito'). L'espressione αἰχμὲν στῆσαι è tuttavia attestata anche con il significato metonimico di 'attaccare battaglia' (per es. Hdt. VII 152, 3), analogamente al più comune ὄπλα θέσθαι: cfr. F. Jacoby, *Some Athenian Epigrams from the Persian Wars*, «Hesperia», 14 (1945), pp. 157-211, a p. 184 n. 105; A. Petrovic, *Kommentar zu den simonideischen Versinschriften*, pp. 170-171. Tale uso appare senz'altro preferibile alla luce dell'enfasi della tradizione letteraria, a partire da Erodoto, sul coraggio dei Maratonomachi che si lanciano sui Persiani senza attendere di essere attaccati: vd. da ultimo G. Proietti, *Prima di Erodoto*, § 5.4.2.

¹³ ἀν[...] potrebbe costituire l'*incipit* di una preposizione di luogo, come ἀνά + acc. ('per, attraverso'), ovvero ἀντί + gen. ('di fronte a'), seguita da un sostantivo che indichi il luogo della fase cruciale della battaglia (per es. pianura, baia, palude?), cui a sua volta si riferirebbe anche l'aggettivo ἀνχιαλομ in *incipit* del v. 3; in alternativa, potrebbe trattarsi di ἀν[τία], attestato in forma assoluta proprio in relazione all'atto di attaccare battaglia (per es. Hdt. I 62, 3).

¹⁴ Letteralmente 'davanti alle porte', ma si deve verosimilmente intendere 'fuori dalla città': a dispetto dei tentativi di identificazione topografica (in particolare con le *pylai* di Maratona, sede del santuario di Eracle Ἐμπύλιος: vd. A.P. Matthaiou, Ἀθηναίοισι τεταγμένοιισι ἐν τεμένει Ἡρακλέος (Hdt. 6. 108. 1), in P. Derow - R. Parker (eds.), *Herodotus and His World. Essays from a Conference in Memory of George Forrest*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 190-202, alle pp. 190-194, che a tali 'porte' riferisce anche l'aggettivo ἀνχιαλομ: dunque πρόσθε πυλῶν ἀνχιάλων), l'espressione va infatti intesa in senso figurato, equivalente al più comune πρὸ πόλης, come del resto già osservava F. Jacoby, *Some Athenian Epigrams from the Persian Wars*, pp. 166-167. Vd. anche D.L. Page, *Further Greek Epigrams*, p. 221: «The phrase is a very loose description of where they were standing, but a very fair description of what they were doing – standing as a barrier between their enemy and the city-gates».

¹⁵ Va qui con ogni probabilità accolta l'integrazione già suggerita in passato del verbo ἐρύω, non tuttavia nella forma ῥύσαντο, proposta da alcuni ma problematica da un punto di vista sintattico, bensì nella forma participiale

L'epigramma inferiore del *lapis* A di IG I³ 503/504 racconta in altri termini come i Maratonomachi con coraggio d'acciaio uscirono dalla città e, attaccando battaglia nella pianura costiera, impedirono ai Persiani di raggiungere e incendiare l'*asty*. La salvezza garantita alla città, per cui l'epigramma celebra i Maratonomachi, è identificata con la difesa dell'*asty* dall'incendio per mano nemica. Per converso il focus sull'incendio dell'Acropoli è ciò attorno a cui è tematizzato il sacco persiano del 480 sia nel primo oracolo erodoteo¹⁸ sia nei *Persiani* eschilei. Nel primo oracolo la Pizia dipinge l'incendio degli edifici sacri attraverso un drammatico amalgama emotivo e sensoriale. L'impeto del fuoco, il calore, il sudore e il sangue avvolgono le statue degli dèi e le strutture sacre in versi di drammatica vividezza: «Ares darà in preda al fuoco violento molti templi degli immortali, che ora si ergono grondanti di sudore, tremanti di spavento; e giù

ῥυόμενοι oppure ῥυσάμενοι, da cui dipenderebbero a loro volta ἄστυ e πρῆσαι: si tratta di una costruzione sintattica rara, ma attestata (cfr. per es. Eur. *Alc.* 11: ὄν θανεῖν ἐρρυσάμην, 'che salvai da morte'). Per il significato di 'fermare' (qualcuno che fa qualcosa) cfr. *LSJ*, s.v., B.

¹⁶ Escluso di riferire ad ἄστυ l'aggettivo ἀνχιαλομ del verso precedente (cfr. *supra*, nn. 13 e 14), nello spazio restante del v. 3 si può verosimilmente immaginare un aggettivo riferito alla città o all'Acropoli.

¹⁷ A dispetto della lettura più comune, vale a dire κλινόμενοι come participio al nominativo, avente per soggetto gli Ateniesi, e significato attivo ('avendo respinto'), A. Petrovic, *Kommentar zu den simonideischen Versinschriften*, pp. 172-173 ha giustamente osservato che la voce media di κλίνω ha il significato di 'essere fatti ripiegare': si tratterà dunque qui di un genitivo assoluto, Περσῶν κλιναμένων, 'essendo stati fatti ripiegare i Persiani', questi ultimi poi verosimilmente qualificati da un aggettivo in chiusura di verso.

¹⁸ Nel secondo oracolo, che nel racconto erodoteo è oggetto del dibattito interpretativo in cui ha la meglio Temistocle, l'orizzonte della distruzione si allarga a includere tutto il territorio dell'Attica (ὅσα Κέρκροπος οὔρος ἐντός ἔχει κευθμών τε Κιθαιρῶνος ζαθέοιο, vv. 4-5): la città si trasferisce sulle navi. Cfr. Hdt. VIII 61, 2. Come è già stato suggerito, nel dibattito attorno al muro di legno (la palizzata dell'Acropoli, come secondo gli anziani cresmologi o, appunto, le navi), trova espressione il passaggio, in corso nei decenni post-persiani, tra due diverse concettualizzazioni della *polis*: cfr. C. Dougherty, *Ships, Walls, Men*.

dagli altissimi tetti sangue nero cola». ¹⁹ Nella tragedia di Eschilo è l'*eidolon* di Dario a descrivere l'incendio dell'Acropoli con immagini altrettanto icastiche e fin troppo realistiche rispetto a quanto la comunità civica aveva vissuto e subito solo pochi anni prima per mano degli uomini di Serse (vv. 809-812):²⁰

οἱ γῆν μολόντες Ἑλλάδ' οὐ θεῶν βρέτη
ἠδοῦντο συλαῖν οὐδὲ πιμπράναι νεώς:
βωμοὶ δ' ἄιστοι, δαιμόνων θ' ἰδρύματα
πρόρριζα φύρδην ἐξανίσταται βάθρων.

Essi che, raggiunta l'Ellade, non ebbero timore
di asportare simulacri degli dèi, né d'incendiare templi.
Distrutte le are, i santuari degli dèi sono stati abbattuti
dalle fondamenta in un cumulo di rovine.

A Maratona, invece, come si è visto, il coraggio adamantino degli Ateniesi aveva impedito l'incendio dell'*asty*. E si dà il caso che mentre l'epigramma definisce adamantino il coraggio dei Maratonomachi, nel secondo oracolo della Pizia, che ribadisce uno scenario di distruzione, è il vaticinio stesso a essere definito saldo come l'acciaio, dunque veritiero e incontestabile. Appare

¹⁹ Che evoca a sua volta, con echi verbali precisi, la profezia di Teoclimeno sulla fine dei Proci nel XX libro dell'*Odissea* (vv. 351-357, su cui si veda M. Broggiato, *Interpretazioni antiche e moderne della visione di Teoclimeno nell'Odissea* (Od. 20. 351-357), in R. Nicolai [a cura di], Rysmos. *Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Quasar, Roma 2003, pp. 63-72): cfr. già P. Vannicelli, *Atene, Delfi e l'invasione persiana*, p. 376.

²⁰ Il testo è qui riprodotto con la traduzione fornita da L. Belloni (a cura di), Eschilo, *I Persiani*, Vita e Pensiero, Milano 1994. Cfr. la traduzione altrettanto efficace di F. Ferrari in Eschilo, *Persiani, Sette contro Tebe, Supplici*, BUR, Milano 1987: «Essi che giunti all'Ellade non ebbero scrupolo di rapire i simulacri, di incendiare i templi degli dèi: abbattuti gli altari, scalzate dai piedistalli e rovesciate furiosamente a terra le statue dei numi!». A proposito di tali versi vd. i commenti di L. Belloni (a cura di), Eschilo, *I Persiani*, pp. xl-xlii, 247-249; M. Dimopoulou, *The Athenians' Victory at Marathon in Aeschylus' Persae*, in K. Buraselis - K. Meidani (eds.), *Marathon. The Battle and the Ancient Deme*, Institut du Livre A. Kardamitsa, Athens 2010, pp. 237-250, alle pp. 244-246.

inevitabile chiedersi se la presenza dell'aggettivo ἀδάμ[ας non sottenda una qualche intenzionale relazione semantica tra i due testi. Similmente, anche lo stesso coraggio (θυμός) degli Ateniesi potrebbe essere al centro di una relazione: quel coraggio che i Maratonomachi hanno mostrato nell'uscire dalla città ad affrontare i Persiani e che è celebrato nell'epigramma, la Pizia, nell'ultimo verso del primo oracolo, invita gli Ateniesi a destinarlo all'abbandonare la città e a riversarlo sui mali (ἀλλ' ἴτον ἔξ ἀδύτοιο, κακοῖς δ' ἐπικίδνατε θυμόν).

3. 'Ai confini della terra'

La Pizia invita dunque gli Ateniesi a fuggire lontano: 'ai confini della terra'. L'espressione ἔσσχρατα γαίης, che è *iunctura* esiodea e poi erodotea, compare sia nel primo oracolo sia nell'epigramma di Maratona da Loukou (*SEG LVI 430*). Quest'ultimo è inciso sulla stele monumentale rinvenuta nel 1999 nella villa di Erode Attico a Loukou, nei pressi della moderna Astros nel Peloponneso orientale: si tratta di una stele appartenente al genere delle *casualty lists* e attribuita per una serie di ragioni, epigrafiche e storiche, al *polyandron* dei Maratonomachi sul campo di battaglia. Iscritto tra il nome della tribù Eretteide e l'elenco onomastico dei suoi 22 caduti, l'epigramma è prevalentemente datato non all'immediato dopo Maratona, ma agli anni '70 del V secolo: salvo i primissimi editori greci,²¹ propensi a datare la stele *tout court* al 490, sia coloro che ritengono l'epigramma coevo all'elenco di nomi,²² sia coloro

²¹ G. Spyropoulos, *Οι στήλες των πεσόντων στη μάχη του Μαραθώνα από την έπαυλη του Ηρώδη Αττικού στην Εύα Κυνουρίας*, Institut du Livre A. Kardamitsa, Athina 2009 e G. Steinhauer, *Στήλη πεσόντων τής Έρεχθίδος*, «Horos», 17-21 (2004-2009), pp. 679-692.

²² E. Culasso Gastaldi, *Lemno e il V secolo*, «ASAA», s. III, 88.10 (2010), pp. 117-150, alle pp. 140-142; A. Petrovic, *The Battle of Marathon in pre-Herodotean Sources: On Marathon Verse-Inscriptions (IG I³ 503/504; SEG LVI 430)*, in C. Carey - M. Edwards (eds.), *Marathon – 2,500 Years*, University of London Press, London 2013, pp. 45-61, alle pp. 53-61; D.S. Olson, *Reading*

che pensano invece esso sia stato aggiunto successivamente alla lista dei caduti post-maratonìa,²³ datano infatti il testo al secondo dopoguerra persiano. Si tratterebbe dunque di un epitaffio tardivo, grosso modo coevo sia agli epigrammi ateniesi di *IG I³ 503/504* discussi poco sopra sia ai *Persiani eschilei*.²⁴

Φέμι· καὶ ἡόσστις νάει ἠυφ' Ἄος ἡέσσχατα γαί[ε]ς]
 τὸνδ' ἀνδρῶν ἀρετὴν πύσεται, ἡὼς ἔθανον
 [β]αρνάμενοι Μέδοισι καὶ ἔσσεφάνωσαν Ἀθένα[ς]
 [π]αυρότεροι πολλῶν δεχσάμενοι πόλεμον.

Dico: anche chi abita sotto Aurora i confini della terra
 conoscerà il valore di questi uomini, come morirono
 combattendo contro i Medi e (come) incoronarono
 Atene, sostenendo in pochissimi l'attacco di molti.

1. Φέμισαι, ἡὼς κίε γ' αἰεὶ ἠυ<π>έρ<π> ἡέσσχατα Janko; φέμισαι ἡὼς κίχς † δαίει ἠυφάδοσι (vel ἠυφά<φ>σ<ε>ι) † τ' ἔσσχατα Tentori Montalto; † ΦΕΜΙΣΑΡΗΟΣΚΙΧΣ[...]ΑΙΕΙΕΥΦΑΟΣ† ΗΕΣΣΧΑΤΑΓΑΙΕΣ Proietti; ἡέσσχατα † φῆμις ΑΙ ΗΟΣ ΚΙΧΑΝΕΙΙΙ(?)ΥΦΑΟΣΙ† ἔσσχατα Ameling; Φεμις ἄρ' ἡος κίχ[εν] αἰεὶ εὐφας ἡέσσχατα Steinhauer; Φέμις ἄρ' ἡος κίχ[αν'] αἰεὶ εὐφαιοὺς ἔσσχατα Spyropoulos; Φέμις ἄρ ἡος κίχ[άν]·εν αἰεὶ εὐφαιοὺς ἡέσσχατα Steinhauer.

3. [β]αρνάμενοι Tentori Montalto: [μ]αρνάμενοι ceteri edd.

the New Erechtheid Casualty List from Marathon, in G. Colesanti - L. Lulli (eds.), *Submerged Literature in Ancient Greek Literature*, II. *Case Studies*, De Gruyter, Berlin - Boston 2016, pp. 41-66; M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore*, pp. 92-102.

²³ C.M. Keesling, *The Marathon Casualty List from Eua-Loukou and the Plinthedon Style in Attic Inscriptions*, «ZPE», 180 (2012), pp. 139-148; P. Butz, *The Stoichedon Arrangement of the New Marathon Stele from the Villa of Herodes Atticus at Kynouria*, in J. Bodel - N. Dimitrova (eds.), *Ancient Documents and their Contexts: First North American Congress of Greek and Latin Epigraphy*, Brill, Leiden - Boston 2014, pp. 82-97; G. Proietti, *La stele dei Maratonomachi (o 'stele di Loukou')*, «Axon», 4.1 (2019), pp. 31-50; Ead., *Prima di Erodoto*, pp. 65-73 e 292-296.

²⁴ Il testo, corredato di apparato e traduzione, è qui riprodotto nell'edizione fornita da M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore*, pp. 92-102.

Nell'epigramma di Loukou, l'estensione della fama dei Maratonomachi sino ai confini della terra pone questi ultimi in una dimensione privilegiata, quella popolata dagli 'eroi felici' (ὄλβιοι ἥρωες) che Esiodo colloca proprio ἐς πείρατα γαίης (*Op.* 168).²⁵ D'altro canto, nell'oracolo erodoteo è la Pizia a suggerire senza mezzi termini agli Ateniesi di fuggire ai confini della terra. Qualcuno, dando per scontata la precedenza dell'oracolo rispetto ai *Persiani*, ha definito l'eco verbale dell'epigramma di Loukou come «a jab against a medizing oracle, an early attestation of oracular criticism».²⁶ Occorre tuttavia osservare in proposito che approcciare la questione in un'ottica di mera precedenza stemmatica, peraltro per nulla scontata, focalizzandosi cioè sulla domanda 'Chi cita chi?', rischia di obliterare meccanismi importanti di costruzione di senso nel quadro della memoria storica delle Guerre persiane in formazione nei decenni post-persiani. In questa prospettiva deve essere infatti valorizzato il fatto che l'espressione ἔσχατα γαίης nei due testi appaia contestualizzata in maniera diametralmente opposta: da un lato in riferimento all'evacuazione degli Ateniesi in pericolo nel 480, dall'altro in riferimento alla diffusione infinita della fama dei Maratonomachi.²⁷

²⁵ Sulla connessione tra ὄλβιος e la fama imperitura nella concezione tardo-arcaica della prosperità *post-mortem*, con particolare riferimento ai caduti e ai cittadini benemeriti, vd. G. Proietti, *Two Sides of Destiny in War: Olbos and teleté in IG I³ 503/4 and Aeschylus' Persians*, «JES», 3 (2020), pp. 27-42. Non sarà un caso che un *olbos* fiorente sia attribuito proprio ai caduti nell'epigramma del lapis C di IG I³ 503/504: vd. *infra*.

²⁶ A. Petrovic, *The Battle of Marathon in Pre-Herodotean Sources*, p. 60. Cfr. anche M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore*, p. 99: «la menzione dei confini della terra nell'epigramma della stele di Loukou è mirata a ribaltare esplicitamente il primo dei due oracoli della Pizia, che costituirebbe così un *terminus post quem*».

²⁷ Lo stesso *incipit* dell'epigramma di Loukou, φημί, che – secondo un modulo ben noto attestato a partire da Omero e diffuso negli epigrammi di età classica – presuppone il motivo della pietra che parla in prima persona ai passanti, potrebbe in qualche modo evocare un responso (χρησμός, ma anche φήμη, alle orecchie di un greco): così A. Petrovic, *The Battle of Marathon in Pre-Herodotean Sources*, p. 60.

In altri termini, l'espressione sembra essere utilizzata al servizio della tematizzazione di un contrasto tra l'esperienza di Maratona e quella della vigilia di Salamina, focalizzato attorno al comportamento degli Ateniesi rispetto alla difesa della città. Vale a dire rispetto allo stesso ambito semantico su cui si è richiamata l'attenzione sopra a proposito del primo nucleo di testi (gli oracoli del muro di legno, l'epigramma A.II del *lapis* A di IG I³ 503/504, i *Persiani*).

Richiami lessicali ancora più significativi nell'indiziare una relazione semantica tra i testi considerati sono in effetti individuabili tra i due oracoli della Pizia e un altro epigramma di IG I³ 503/504, iscritto sulla parte inferiore del terzo blocco del monumento (*lapis* C) e anch'esso riferito, secondo l'interpretazione più accreditata, a Maratona. Tali richiami riguardano, tra altri aspetti, ancora il tema della difesa della città, condensata nell'immagine fortemente simbolica e ipersemantizzata del muro.

IG I³ 503/504 *lapis* C.II

ἡέρκῳς γὰρ προπάροιθεν ~~~~~¹
 τεσ ~~~~~ μεμ Παλλάδος ἡίπο[σόεξ
 οὔθαρ δ' ἀπίρῳ πορτιτρόφῳ ἄκρον ἔχοντες^v
 τοῖσιμ πανθαλῆς ὄλβος ἐπιστρέ[φεται].

Davanti al muro infatti [...] di Pallade che slancia i cavalli, proteggendo il fertile promontorio della terra nutrice di armenti, a quelli ritorna una del tutto fiorente prosperità [trad. mia].

-
1. ἡέρκῳς plurimi: ἡέρκος Barron.
 2. [. . .] | E [.]μεμ Παλλάδος ἡίπο || [--] Matthaiou, Petrovic: [-] τεσ [(~)-~]ι (~) μεμ Παλλάδος ἡίπο[σόεξ Tentori Montalto.
 3. ἀπίρῳ πορτιτρόφῳ omnes.

L'epigramma racconta della avvenuta difesa di un territorio, specificamente di un ἄκρον, da intendersi come 'promontorio', 'estremità' o 'parte più elevata'. Quale territorio esattamente è dibattuto: potrebbe trattarsi della piana di Maratona con la penisola di Cinosura che ne chiude la baia, oppure l'Attica con Capo Sunio, come è stato proposto.²⁸ Come che sia, il testo chiaramente si riferisce alla riuscita difesa del territorio, indicata dal participio ἔχοντες – 'avendo', ma anche 'mantenendo', 'conservando', 'proteggendo' –, un successo in cui deve aver avuto qualche ruolo Pallade Atena, evocata nelle sue prerogative ippiche. L'aiuto fornito agli Ateniesi in battaglia da parte di Atena è in effetti tema ricorrente nella rappresentazione di Maratona negli anni '70 e '60, dalla Stoa *Poikile* alla Stoa degli Ateniesi a Delfi.²⁹ Alla vigilia dell'invasione di Serse Atena invece non può nulla, e proprio l'impossibilità per Pallade di propiziarsi Zeus Olimpico all'inizio del secondo oracolo (Παλλὰς, v. 1) è all'origine della necessità della consultazione oracolare. Nell'epigramma la fedele alleata Pallade è evocata come divinità guerriera, più precisamente ἵπποσώη, 'che slancia i cavalli', secondo una recente proposta di lettura,³⁰ mentre negli eventi prefigurati dall'oracolo è minacciosamente annunciata l'avanzata della cavalleria nemica (ἵπποσύνη), che arriva in massa ἀπ' ἠπείρου, dal continente: lo stesso termine che, con vocalismo dorico (ἄπειρῶ), compare proprio nell'epigramma a indicare invece la terra che gli Ateniesi hanno efficacemente protetto, e non quella da cui proviene la minaccia. Anche l'ἄκρον (promontorio o altura) che gli Ateniesi hanno difeso secondo il testo dell'epigramma del *lapis C* (v. 3) compare anche nel secondo oracolo, dove al v. 2 ἄκρα sono invece le parti elevate della città che gli Ateniesi sono chiamati ad abbandonare, cioè l'Acropoli: ci si può allora chiedere se anche l'epigramma, anziché a Cinosura maratonia o a Capo

²⁸ A.P. Matthaiou, *Ἀθηαίοισι τεταγμένοισι...*, pp. 190-202; M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore*, pp. 107-108.

²⁹ Da ultima G. Proietti, *Prima di Erodoto*, cap. 4.

³⁰ M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore*, p. 107.

Sunio, non possa riferirsi proprio all'Acropoli, quale ἄκρον di quel territorio fertile, evidentemente l'intera regione dell'Attica, che i Maratonomachi avevano meritoriamente difeso. Ancora, in entrambi i testi ricorre il verbo ἐπιστρέφω, che nel secondo oracolo sintetizza l'invito rivolto dalla Pizia agli Ateniesi, quello di 'ritirarsi volgendo le spalle' (ὑποχωρεῖν νῶτον ἐπιστρέψας), mentre nell'epigramma indica il ritorno, per i caduti a Maratona, di una verdeggiante, fiorente prosperità *post-mortem* (πανθαλὲς ὄλβος ἐπιστρέφεται), assicurata dalla fama e dal ricordo da parte della comunità civica.³¹ Il contrasto tra l'ἐπιστρέφειν suggerito agli Ateniesi in procinto di lasciare la città nel 480 e l'ἐπιστρέφειν della prosperità ai Maratonomachi potrebbe in effetti collocarsi sulla stessa linea semantica del contrasto tra l'invito alla fuga ἔσχατα γαίης degli Ateniesi nel 480 e la diffusione ἔσχατα γαίης della fama dei Maratonomachi. Un'opposizione concettuale, anche se priva di un'eco verbale precisa, potrebbe essere infine a sua volta individuata tra lo stesso concetto di ὄλβος, la felicità imperitura spettante ai Maratonomachi, e l'attributo di μέλαιοι, infelici, rivolto dalla Pizia agli Ateniesi destinatari del primo oracolo.

4. *Il muro di legno e il muro di uomini*

Ma il nesso più esplicito a proposito di una possibile precisa strategia semantica comune ai testi esaminati potrebbe risiedere nel rapporto tra il famoso τεῖχος dell'oracolo e l'hérkos dell'epigramma (v. 1). In generale, com'è noto, ἔρκος può indicare un santuario o il suo recinto: in tal caso l'espressione hérkōs προπάροιθεν in *incipit* dell'epigramma potrebbe fornire una indicazione topografica in senso stretto riferibile alla piana maratonia;³² tuttavia, come è già stato brillantemente proposto

³¹ Cfr. *supra*, n. 25.

³² Per esempio in riferimento a uno dei santuari di Eracle centrali nel racconto erodoteo della battaglia di Maratona, rispettivamente il già citato Eracle

da Petrovic,³³ ἔρκος potrebbe essere qui metaforicamente inteso come un muro di soldati, secondo un uso ben noto a Omero, che per indicare il baluardo degli Achei conosce la valenza metaforica sia di τεῖχος che di ἔρκος.³⁴ Si dà inoltre il caso che un ἔρκος incrollabile (ἀσφαλές) di cittadini-soldato sia menzionato nei *Persiani* eschilei (v. 349) nella risposta del messaggero ad Atossa che aveva chiesto se la ‘città di Pallade’ (πόλιν Παλλάδος θεᾶς, nelle parole del messo al v. 347), a quel punto del racconto, fosse ancora inviolata (v. 348):

- ἔτ' ἄρ' Ἀθηνῶν ἔστι' ἀπόρθητος πόλις;
- ἀνδρῶν γὰρ ὄντων ἔρκος ἔστιν ἀσφαλές.

- Dunque, ancora esiste Atene, non devastata?

- Quando invero ci sono gli uomini, il muro è saldo.³⁵

Empylios (*supra*, n. 14; cfr. Hdt. VI 108) e l'Eracle del Cinosarge (Hdt. VI 116), oppure in riferimento al santuario di Pallade a Maratona stessa: cfr. A.P. Matthaïou, Ἀθηαίοισι τεταγμένοισι..., pp. 200-201; M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore*, pp. 106-107.

³³ A. Petrovic, *Kommentar zu den simonideischen Versinschriften*, pp. 174-175.

³⁴ I soldati in generale sono definiti un ἔρκος πολέμοιο in *Il.* 4.299; cfr. anche 3.229; 6.5; 7.211, dove Aiace è definito come ἔρκος Ἀχαιῶν, e 1.284, dove tale definizione è attribuita ad Achille (ἔρκος Ἀχαιοῖσιν [...] πολέμοιο).

³⁵ L'importante asserzione eschilea per cui ‘finché ci sono uomini, la città è salda’, che assume la forma di un accostamento asindetico dall'effetto enfatico, è riconducibile alla massima già nota alla lirica arcaica, e in particolare un frammento di Alceo (112, 10 Voigt: ἄνδρες γὰρ πόλιος πύργος ἀρείοιο), a sua volta e non a caso ricordato anche da uno scolio ai *Persiani* (H = Heidelbergensis Palat. gr. 18). Dev'essere infine ricordata la famosa frase attribuita da Plutarco a Licurgo, secondo cui «Non può essere considerata priva di mura quella città la cui cinta sia costituita non già da mattoni, ma da uomini valorosi» / ‘οὐκ ἂν εἴη ἀτείχιστος πόλις ἂτις ἀνδρεςσι, καὶ οὐ πλίνθοις ἐστεφανῶνται’ (Plut. *Lyc.* 19): va qui notato peraltro l'uso di uno dei verbi più caratteristici del lessico agonistico-militare, στεφανῶω, di cui nell'epigramma di Loukou in esame sono soggetto gli Ateniesi, celebrati per aver incoronato la città, appunto, con la vittoria di Maratona.

Il modello diretto è omerico: Achille con la sua ira garantisce infatti la solidità del τεῖχος Ἀχαιῶν in Hom. *Il.* XII 10-12, dove la città è ἀπόρθητος:

ὄφρα μὲν Ἔκτωρ ζῶος ἔην καὶ μήνι' Ἀχιλλεὺς
καὶ Πριάμοιο ἄνακτος ἀπόρθητος πόλις ἔπλεν,
τόφρα δὲ καὶ μέγα τεῖχος Ἀχαιῶν ἔμπεδον ἦεν.

Finché fu vivo Ettore e Achille fu irato, e durava
imprendibile la città del re Priamo, saldo per tutto il
tempo restò il gran muro degli Achei [trad. it. di R.
Calzecchi Onesti].

Di questi importanti versi ci si occuperà poco oltre. Tornando al passo di Eschilo, i commentatori hanno puntualmente notato che la regina usa l'aggettivo ἀπόρθητος, lo stesso utilizzato dalla Pizia nel verso cruciale del secondo responso, quello in cui si afferma che solo il famoso 'muro di legno' rimarrà appunto ἀπόρθητον, 'inviolato'.³⁶ Nello sviluppo tragico la domanda di Atossa appare riferirsi ai fatti di Salamina, che il messo le sta raccontando; tuttavia, come ha osservato Garvie, la risposta del messo è ambigua: «A[eschylus] cannot make the messenger say simply, 'yes, it is still unravaged'; for that would be clearly untrue. On the other hand, he does not want him to say, 'yes, it has been ravaged' [...] because in this tale of total disaster there is no room for any suggestion that the Persians have had any success». ³⁷ Il messaggero evita allora una risposta diretta e afferma perentorio che ἀνδρῶν γὰρ ὄντων ἕρκος ἐστὶν ἀσφαλές: 'finché

³⁶ Così L. Belloni (a cura di), Eschilo, *I Persiani*, p. 162; A.F. Garvie (ed.), Aeschylus, *Persae*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 180-181; D. Rosenbloom (ed.), Aeschylus, *Persians*, Duckworth, London 2006, p. 57; P. Vannicelli, *Atene, Delfi e l'invasione persiana*, pp. 379-380, secondo cui è Eschilo a citare il testo dell'oracolo.

³⁷ A.F. Garvie (ed.), Aeschylus, *Persae*, p. 180. Non sono d'accordo con A.M. Bowie, secondo cui «in Aes. *Pers.* 347-9 the capture of Athens is very much played down» (A.M. Bowie [ed.], Herodotus, *Histories. Book VIII*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 137-138).

ci sono uomini, il muro – dunque la città – è salda’. Al pubblico di Eschilo era però ben noto che in occasione dei fatti di Salamina la città fu invece lasciata ‘vuota di uomini’ (ἔρημιον τὸ ἄστυ in Hdt. VIII 51, 2), e che la salvezza della *polis* venne garantita, appunto, dal ‘muro di navi’, e non dal ‘muro di uomini’. Mi pare allora si possa ipotizzare che lo scambio di battute tra Atossa e il messo evocasse al pubblico anche l’occasione in cui la città era veramente rimasta ἀπόρθητος, inespugnata, grazie a un ἔρκος di uomini, e cioè Maratona. Del resto la mancata distruzione di Maratona serpeggia in tutta la tragedia, ed è evocata dall’*eidolon* di Dario proprio quale elemento distintivo del proprio operato in contrasto con quello del figlio Serse: ai vv. 779-781 egli afferma infatti di aver fatto numerose spedizioni con grandi eserciti, ma di non aver mai fatto un danno tanto grande alla città (κάγῶ πάλου τ’ ἔκυρσα τοῦπερ ἤθελον / κάπεστράτευσα πολλὰ σὺν πολλῶ στρατῶ: / ἄλλ’ οὐ κακὸν τοσόνδε προσέβαλον πόλει).³⁸ D’altro canto l’impatto distruttivo dell’arrivo di Serse è altrettanto vivido, e assume forme simili nei *Persiani* e nel primo oracolo: il Gran re è infatti introdotto da Eschilo come «colui che sospingendo il carro siriano – Σύριόν θ’ ἄρμα διώκων (v. 84) – guida Ares armato di arco contro uomini illustri per la lancia», mentre nell’oracolo è Ares furioso – una sorta di controfigura divina di Serse stesso – alla guida del carro siriano (ὄξυς Ἄρης, Συριηγενὲς ἄρμα διώκων).³⁹ A Maratona, invece, fu un muro di uomini a

³⁸ Sulla presenza implicita, tuttavia pesante, di Maratona nei *Persiani* vd. D. Rosenbloom (ed.), *Aeschylus, Persians*, pp. 22ss. e 58ss.; M. Dimopoulou, *The Athenians’ Victory at Marathon...* Il fatto, inoltre, che i *Persiani* facessero parte di una tetralogia comprendente drammi riferiti ad altri episodi delle Guerre persiane induce a pensare che gli Ateniesi, nel 472, possedessero una visione storica d’insieme degli scontri contro i Persiani: vd. A.H. Sommerstein, *La tetralogia di Eschilo sulla Guerra persiana*, «Dionysus ex machina», 1 (2010), pp. 4-20.

³⁹ L. Belloni (a cura di), *Eschilo, I Persiani*, p. 96; D. Rosenbloom (ed.), *Aeschylus, Persians*, p. 43; A.F. Garvie (ed.), *Aeschylus, Persae*, p. 78; P. Vannicelli, *Atene, Delfi e l’invasione persiana*, p. 377. Per i commentatori si tratta per lo più di una citazione eschilea dell’oracolo; ipotizzano invece il contrario

respingere i Persiani e a salvare la città. Esattamente un ‘muro di opliti’ sembra peraltro evocato visivamente, secondo una prospettiva proposta, proprio dalla stele di Loukou sul campo di battaglia: la peculiare disposizione delle lettere dei nomi dei caduti, a *stoichedon* alternato, vale a dire a reticolo ortogonale sfalsato, riprodurrebbe in forma monumentale, attraverso il *layout* epigrafico, proprio lo schieramento oplitico con la ben nota posizione sfalsata di uomini e scudi, vero baluardo a difesa della *polis*.⁴⁰

5. *Il muro «as an object of kleos»*

Atene è dunque protetta dall’ἔρκος dei Maratonomachi (come risulta dall’epigramma del *lapis C* e dal *layout* monumentale della stele di Loukou), così come nell’*Iliade* la *polis* è ἀπόρθητος grazie ad Achille, la cui ira garantisce la solidità del τεῖχος degli Achei nei versi omerici citati poco sopra. Il paragone mitico tra i Maratonomachi e Achille sviluppato attorno all’immagine del muro ci riconduce alla formula ἔσχατα γαίης. Non solo e non tanto perché lì, ai confini della terra, le fonti letterarie, da Omero ad Erodoto, collocano gli Etiopi, il cui mitico re era Memnon, figlio di Aurora e nemico di Achille che lo uccise in duello e ottenne dunque una fama estesa fino all’estremo Oriente.⁴¹ Ma soprattutto perché nell’*Iliade* è proprio il ‘grande muro degli Achei’ a essere associato a una fama che raggiunge Aurora. Torniamo allora a considerare i versi 10-12 del XII libro, citati sopra. Essi appartengono a un passo controverso, quello relativo alla distru-

J. Fontenrose, *The Delphic Oracle*, p. 128 n. 9; M. Delcourt, *L’oracolo di Delfi* (1955), ECIG, Genova 1998, p. 147.

⁴⁰ E. Culasso Gastaldi, *Lemno e il V secolo*, p. 141; P. Butz, *The Stoichedon Arrangement...*, pp. 90-91; M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore*, p. 96; G. Proietti, *La stele dei Maratonomachi*, pp. 40-41.

⁴¹ Così secondo la trama dell’*Etiopide*, poema perduto del Ciclo troiano e attribuito ad Arctino di Mileto: cfr. M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore*, p. 101, il quale nota anche che il duello epico tra Achille e Memnon era tema diffuso nella pittura vascolare a inizio V secolo.

zione del ‘muro degli Achei’ (XII 3-35), a sua volta inseparabile dal passo altrettanto dibattuto che dello stesso muro racconta la costruzione (VII 433-465). Alla luce di una serie di apparenti idiosincrasie – tra cui, a titolo d’esempio, il contrasto tra la durata della sua costruzione (un giorno) e quella della sua distruzione (nove giorni), o le contraddizioni nelle modalità e motivazioni stesse della sua distruzione da parte di Apollo e Poseidone – il μέγα τεῖχος Ἀχαιῶν è in effetti al centro di una querelle inaugurata dai filologi alessandrini e culminata con D.L. Page, il quale riteneva entrambi i passi interpolati: un’ipotesi tuttavia oggi per lo più esclusa.⁴² Oltre ai versi citati del XII libro, anche quelli relativi alla costruzione del muro nel VII appaiono significativi in questa sede, tanto i vv. 327-343 (il discorso di Nestore a proposito della sepoltura dei caduti e della costruzione del muro), quanto i vv. 446-453 (il discorso di Poseidone irato per i mancati sacrifici che predice ampia gloria per il muro appena costruito), nonché la risposta di Zeus ai vv. 455-463. Nelle parole di Nestore, infatti, non solo gli Achei morti in guerra sono evocati attraverso l’immagine del sangue nero (αἷμα κελαινόν, 329) versato da Ares furioso (ὄξυς Ἄρης, 330), in un’immagine lugubre che ricorda la distruzione persiana nella descrizione tanto di Eschilo quanto del primo oracolo; ma la costruzione di alte mura (πύργους ὑψηλοῦς, 338), atte a proteggere le navi, si associa alla costruzione di un fossato ‘che tenga lontano cavalli e soldati’ (ἵππων καὶ λαόν, 342), un’espressione che evoca la coppia ἵπποσύνην τε [...] καὶ πεζόν del secondo oracolo. Poco dopo Poseidone la-

⁴² D.L. Page, *History and the Homeric Iliad*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1959, pp. 315-324, secondo cui i passi sarebbero successivi a Tucidide (cfr. Thuc. I 9-11); *contra*, O. Tsagarakis, *The Achaean Wall and the Homeric Question*, «Hermes», 97.2 (1969), pp. 129-135; M.L. West, *The Achaean Wall*, «CR», 19.3 (1969), pp. 255-260; R. Scodel, *The Achaean Wall and the Myth of Destruction*, «HSCP», 86 (1982), pp. 33-50. Per una discussione analitica della tradizione critica sviluppatasi attorno al ‘muro degli Achei’ dai filologi alessandrini a Hermann e Page, passando per gli scolii omerici, vd. l’ampio saggio di J. Porter, *Making and Unmaking: The Achaean Wall and the Limits of Fictionality in Homeric Criticism*, «TAPhA», 141.1 (2011), pp. 1-36.

menta il mancato tributo di sacrifici agli dèi da parte di coloro che hanno costruito il muro, la gloria del quale sarà vasta ‘quanto si stende l’Aurora’ (τοῦ δ’ ἦτοι κλέος ἔσται ὅσον τ’ ἐπικίδναται ἠώς, 451), e finirà per obliterare la fama dell’altro muro costruito invece da lui stesso e Apollo per l’eroe Laomèdonte (descritto in XXI 441-457).⁴³ Com’è stato sostenuto, il ‘muro degli Achei’ è qui tematizzato «as an object of *kleos*».⁴⁴ Sulla stessa linea, Zeus, sdegnato, non solo invita Poseidone a essere certo che sarà la propria fama a essere vasta ‘quanto si stende l’Aurora’ (σὸν δ’ ἦτοι κλέος ἔσται ὅσον τ’ ἐπικίδναται ἠώς, 458), ma lo esorta a rovesciare in mare e ricoprire di nuovo di sabbia il ‘gran muro degli Achei’ (μέγα τεῖχος [...] Ἀχαιῶν, 463), una volta che questi ultimi se ne saranno tornati a casa. In un sottile gioco di piani temporali che è intrinseco alla trattazione omerica del ‘muro degli Achei’ nei libri VII e XII,⁴⁵ Zeus qui di fatto predice l’inutilità del muro e la sua distruzione (che verrà poi appunto descritta in XII 3-35). Se nel racconto erodoteo della vigilia di Salamina è Apollo a predire l’efficacia di un muro di legno, poi identificato con un muro di navi, nelle parole dello Zeus omerico viene invece predetta l’inutilità di quel muro difensivo che le navi greche avrebbe dovuto proteggere: che il μέγα τεῖχος Ἀχαιῶν fosse quanto meno presente a monte dell’oracolo del ‘muro di legno’, così come dell’*herkos* di uomini tanto nei *Persiani* quanto nell’epigramma di Loukou, appare fortemente verosimile.

⁴³ Cfr. K. Bassi, *Homer’s Achaean Wall and the Hypothetical Past*, in V. Wohl (ed.), *Probabilities, Hypotheticals, and Counterfactuals in Ancient Greek Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 122-141, a p. 132: «This debate over the significance of the two walls rests on the question of which one will be remembered and which forgotten or, in other terms, which will have a past».

⁴⁴ K. Bassi, *Homer’s Achaean Wall...*, p. 132.

⁴⁵ Per un’analisi complessiva di questi versi, con particolare attenzione al gioco di piani temporali e spaziali che inquadra la descrizione del ‘muro degli Achei’ cfr. ancora K. Bassi, *Homer’s Achaean Wall...*

6. *La semantica del muro e la costruzione testuale della memoria storica: alcune provvisorie conclusioni*

Il quadro di rimandi tra i testi esaminati – *Persiani*, epigrammi e oracoli –, qui di seguito sintetizzato in una tabella, appare dunque fitto e sistematico.

TESTI RELATIVI A MARATONA			TESTI RELATIVI AGLI EVENTI DEL 480		TESTI RELATIVI AGLI EVENTI DEL 480 MA COMPRESIVI DI RIFERIMENTI A MARATONA
<i>IG</i> P 503/504, <i>lapis</i> A.II	<i>IG</i> P 503/504, <i>lapis</i> C.II	Epigramma di Loukou	Primo oracolo della Pizia	Secondo oracolo della Pizia	<i>Persiani</i> di Eschilo
ἀδάμ- πρῆσαι				ἀδάμαντι	
	ἥρκος			τείχος	ἔρκος
	Παλλάδος		Παλλάς		Παλλάδος
	ἡπο[σόες			ἵπποσύνην	
	ἄπειρῶ			ἄπ' ἠπείρου	
	ἄκρον		ἄκρα		
	ὄλβος		Μέλαιοι		
	ἐπιστρέ[φεται]			ἐπιστρέψας	
		ἔσχατα γαίης	ἔσχατα γαίης		
				ἀπόρθητον	ἀπόρθητος
			Σύριόν θ' ἄρμα διώκων		Συριγενὲς ἄρμα διώκων

La rete di rimandi discussa e riassunta sopra getta luce su una possibile strategia semantica sottesa ai testi considerati e incentrata sul tema della difesa della città, a sua volta rappresentato attraverso l'immagine del muro. Appare abbastanza chiaro che le ricorrenze e gli echi di termini ed espressioni connettono, per contrasto, la distruzione di Atene prefigurata dall'oracolo nel 480 e la evitata distruzione di Atene nel 490 celebrata dagli epigrammi e da Eschilo. La semantica del muro appare insomma funzionale al tema della difesa della città e al comportamento degli uomini in relazione ad essa (e alla *agency* divina). E tale è, tra l'altro, anche più in generale nella narrazione erodotea, dove

l'immagine di muri, mura e palizzate ricorre significativamente nel racconto delle ostilità greco-persiane: c'è il muro all'Istmo di Corinto ostinatamente voluto e costruito dai Peloponnesiaci, la cui inutilità alla difesa panellenica Erodoto non perde occasione di sottolineare (significativamente, proprio anche a VII 139, nello stesso paragrafo cioè in cui attribuisce agli Ateniesi il merito della salvezza della Grecia e prima di citare gli oracoli del muro di legno);⁴⁶ c'è lo ξύλινον τεῖχος costruito dai Persiani nel territorio di Tebe, alla vigilia di Platea, la cui inefficacia Erodoto ancora commenta, non senza ironia (IX 65 e poi 70); c'è un altro muro metaforico di legno, che stavolta è una minaccia che arriva dal mare, letteralmente «un'insidia di legno» (ξύλινον λόχον) nell'oracolo ai Sifni nel III libro (III 57).⁴⁷ Ci sono poi richiami espliciti all'oracolo ateniese del muro di legno di VII 141 nel prosieguito della narrazione erodotea stessa, per esempio quando Demarato, intento a consolare Serse dopo che a Susa è giunta notizia della disfatta persiana a Salamina, si rivolge al re con queste parole: δέσποτα, μήτε λυπέο μήτε συμφορὴν μηδεμίαν μεγάλην ποιεῦ τοῦδε τοῦ γεγονότος εἴνεκα πρήγματος. οὐ γὰρ ξύλων ἄγων ὁ τὸ πᾶν φέρων ἐστὶ ἡμῖν, ἀλλ' ἀνδρῶν τε καὶ ἵππων («Signore, non addolorarti e non affliggerti tanto per ciò che è accaduto. Non è una battaglia di legni che sarà decisiva per noi, ma di uomini e di cavalli»; VIII 100, 2). Il discorso di Demarato appare letteralmente costruito sul testo dell'oracolo.

In conclusione, il famoso oracolo del 'muro di legno', assieme all'altro oracolo che lo precede, sembra fare complessivamente sistema con altri testi e contesti, erodotei ed extraerodotei, che rimandano al medesimo ambiente di costruzione e circolazione della memoria storica ateniese in formazione riguardo al conflitto greco-persiano. Tale sistema di relazioni non sembra potersi spiegare semplicemente alla luce del comune sottotesto omerico: vi è infatti nei testi esaminati una evidente manipolazione di lessico e

⁴⁶ Vd. anche VIII 70-72; 74, 1 (Salamina); IX 7-11 (Platea).

⁴⁷ Cfr. P. Vannicelli, *Atene, Delfi e l'invasione persiana*, pp. 382-383.

immagini comuni al servizio di una precisa strategia testuale e semantica, che ha a che fare con l'inquadramento degli eventi nella memoria della comunità civica, reduce da una vittoria epocale a Salamina, per la quale tuttavia aveva pagato un prezzo altissimo, e persino disonorevole per la mentalità greca: l'aver lasciato la città 'vuota di uomini' (Hdt. VIII 51;⁴⁸ cfr. IX 3) e dunque alla mercé dei nemici. Da un lato, il pensiero risaliva a Maratona, la prima vittoria sui Persiani, un successo inatteso e straordinario, grazie a cui non solo i barbari erano stati respinti, ma la città era stata preservata dal sacco nemico; dall'altro, la scelta al tempo stesso vincente e sciagurata di evacuare la città e combattere sulle navi nelle acque di Salamina andava contestualizzata all'interno della grandiosa vittoria finale, nonché giustificata e legittimata, sia agli occhi degli altri Greci,⁴⁹ sia probabilmente al cospetto della propria coscienza collettiva.⁵⁰

⁴⁸ Il paragrafo, in genere non oggetto di particolare attenzione da parte dei commentatori, costituisce peraltro un punto di raccordo cruciale tra gli oracoli del muro di legno e la distruzione della città nella narrazione erodotea, descrivendo i pochi che si ostinarono a difendere l'Acropoli con una palizzata lignea, convinti che tale fosse il rifugio, e non le navi (αὐτὸ δὴ τοῦτο εἶναι τὸ κρησφύγετον κατὰ τὸ μαντήιον καὶ οὐ τὰς νέας), e offrendo una sorta di sintesi della 'questione oracolare' attorno al muro di legno: cfr. D. Asheri - A. Corcella (a cura di), Erodoto, *Le Storie, libro VIII: La vittoria di Temistocle*, p. 253.

⁴⁹ I quali rinfacceranno sistematicamente ad Atene l'onta della distruzione: tracce dell'esistenza di un dibattito in tal senso, su scala interpoleica, sin da epoca piuttosto risalente, sono ravvisabili in alcuni altri epigrammi del corpus simonideo (XIV *FGE*, da Corinto; LIV *FGE*, da Tegea), e successivamente in alcune porzioni di testo erodotee, per esempio nel dialogo tra Adimanto, Euribiade e Temistocle in Hdt. VIII 61.

⁵⁰ Per una lettura dell'episodio in termini di *collective guilt*, da cui derivi la necessità di un inquadramento religioso degli eventi al fine di una spartizione della responsabilità tra *agency* umana e divina, rimando a G. Proietti, *Prima di Erodoto*, cap. 2. Anche C. Dougherty, *Ships, Walls, Men*, p. 139 n. 16 coglie bene a mio avviso la necessità, da parte ateniese, di una riconfigurazione dell'evacuazione della città secondo una strategia di senso che giustificasse la scelta di lasciarla in balia della distruzione nemica: «The oracle gives the Athenians language for rewriting what looks like a retreat or surrender – abandoning one's city – as an aggressive military gesture – fighting face to face at with

Il tentativo di filologia oracolare svolto in questa sede getta allora luce su un complesso quadro di relazioni testuali e semantiche intrinseco ai racconti sulle Guerre persiane che andavano configurandosi e circolando, oralmente e in un contesto multimediale, a partire dagli anni '70. Questi racconti sul passato recente relativi alla storia della città attingevano al comune bagaglio omerico sul piano del lessico e delle immagini e lo rielaboravano in un quadro di echi e influenze semantiche reciproche, diversificandosi a seconda del genere, assumendo cioè un aspetto celebrativo negli epigrammi, un tono più moralistico nelle tragedie di Eschilo, o un carattere strettamente religioso, quando non un vero e proprio inquadramento teologico, nelle storie oracolari. Riconoscere queste strategie di senso, che sono anche strategie del racconto, che soggiacciono a testi di natura diversa, suggerisce di problematizzare l'approccio filologico tradizionale e di adottare una prospettiva che tenga conto del piano dell'immaginazione collettiva, della memoria storica e della produzione orale di racconti sulla storia recente, non solo (o non tanto) a Delfi, ma nelle comunità che degli eventi erano state protagoniste.

their ships. In addition, the second oracle addresses the inherent contradiction in the notion that the Athenians can save their city by abandoning it».

MASSIMO RIZZANTE

ANCORA UN TESTAMENTO TRADITO?
RIFLESSIONI SU *UN OCCIDENTE PRIGIONIERO**

1. Quando ho visto il libro di Milan Kundera intitolato *Un Occidente prigioniero*,¹ ho esclamato in francese: «C'est une blague!», «Si tratta di uno scherzo!».

Sono trent'anni che conosco Kundera, prima come lettore, poi come allievo del suo 'Seminario sul romanzo europeo' all'École des Hautes Études di Parigi, poi come traduttore e infine come amico. Kundera, sin da ragazzo, ha sempre amato prendere in giro gli altri e il mondo. Per questo a un certo punto, verso la fine della giovinezza – «l'età lirica», come l'ha sempre chiamata – ha abbandonato la serietà e il lirismo della musica e della poesia per dedicarsi all'arte del romanzo nata, come ha ripetuto mille volte, grazie a Rabelais e a Cervantes, sotto il segno della non serietà. Tuttavia, non mi sarei mai aspettato che, dopo *La festa dell'insignificanza*, il suo ultimo romanzo uscito nel 2013, tirasse fuori dal cilindro qualcosa di nuovo. Mi ricordo che, dopo avermi consegnato il manoscritto de *La festa dell'insignificanza* per la traduzione italiana, mi aveva detto: «Ho chiuso bottega!». In

* La versione originale di questo scritto è stata pubblicata su «Doppiozero» il 25 giugno 2022, con il titolo *Kundera: un altro testamento tradito?* (<https://www.doppiozero.com/kundera-un-altro-testamento-tradito>).

¹ M. Kundera, *Un Occidente prigioniero*, trad. it. di G. Pinotti, Adelphi, Milano 2022.

realtà, ne era convinto anche dopo la pubblicazione nel 2008 del suo ultimo saggio, *Un incontro*, tanto che nel 2011 erano usciti i due volumi della *Pléiade*, curati da François Ricard (a Ricard, il più importante interprete dell'opera kunderiana, morto l'anno scorso a Montréal, mando un affettuoso *au revoir!*), con tutte le sue opere. Anzi, con tutta la sua «opera», al singolare, a rimarcare l'unità della sua intera produzione e il suo desiderio di proporre le singole opere staccate dai singoli contesti che le hanno viste nascere allo scopo di collocarle nell'unica storia a cui appartengono: la storia dell'arte del romanzo moderno. L'edizione «definitiva» della *Pléiade* del 2011 è stata poi resa ancora più «definitiva» da Kundera e dal curatore nel 2016 con l'inclusione del romanzo pubblicato nel 2013. Pensavo, data l'eccezionalità della seconda edizione, uscita solo pochi anni dopo la prima, che Kundera avesse compiuto l'ultimo gesto artistico a protezione della sua opera: «Ecco il mio testamento letterario! Fatene buon uso...».

Inoltre, per quei lettori sbadati o ostinatamente sordi alle precise volontà degli scrittori, il curatore dei due volumi della *Pléiade* kunderiana ha aggiunto una *Nota* dove si afferma che il «titolo, il contenuto e la presentazione» dell'opera sono stati «decisi dall'autore» e «riflettono i suoi propositi e le sue intenzioni estetiche». Non solo. Cita un brano di Kundera del 1991, tratto da una lunga nota dell'autore scritta in occasione della pubblicazione de *Lo scherzo* in Repubblica Ceca dopo la liberazione del Paese dall'occupazione russa, dove tra l'altro si dice:

Esistono due concezioni di ciò che è 'opera'. Si può intendere come opera tutto quello che l'autore ha scritto; è il punto di vista, ad esempio, della celebre edizione della *Pléiade*, che ama pubblicare tutto di un autore, ogni lettera, ogni nota di diario. Oppure l'opera è solo quello che l'autore ritiene valido al momento del bilancio. Sono sempre stato un fervente sostenitore di questa seconda concezione. Trovo immorale che un autore offra ai lettori qualcosa che lui stesso considera imperfetto, qualcosa che non gli apporta più piacere.²

² M. Kundera, *Note de l'auteur* (1991), in Id., *Œuvre*, I, *Biographie de l'œuvre* par F. Ricard, Gallimard, Paris 2011 (Bibliothèque de la *Pléiade*, 567), p. XIX.

Ma non basta. Nella stessa nota d'autore, Kundera specifica i testi che non desidera più ripubblicare:

(a) tutto ciò che gli sembra immaturo (le sue tre prove poetiche; il suo saggio su Vančura, la sua pièce *I proprietari delle chiavi*);

(b) tutto ciò che non gli sembra perfettamente riuscito (la pièce *Ptákovina*, le tre novelle scritte per *Amori ridicoli*, scartate all'epoca della pubblicazione del libro);

(c) tutto ciò che ha scritto spinto dagli eventi storici, politici e culturali che ha vissuto: tutti i suoi articoli e saggi pubblicati in ceco e in francese, salvo quelli che ha ripreso – tra l'altro sempre modificandoli – nei suoi quattro libri: *L'arte del romanzo*, *I testamenti traditi*, *Il sipario* e *Un incontro*. E anche quei saggi noti, apprezzati e tradotti in diverse lingue, come *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale*, che «gli sembrano scritti di circostanza e che si rifiuta di lasciar ristampare».

Si può essere più chiari? Si può lasciare un testamento letterario più definitivo di così?

2. Che cos'è successo allora? Kundera ci ha giocato un altro scherzo? Si è clamorosamente smentito? Si è voluto fare beffe ancora una volta dei suoi lettori? Dobbiamo quindi aspettarci un'altra (la terza!) «edizione definitiva» della sua «opera» nella prestigiosa collana della Pléiade?

Il libro di Kundera, pubblicato l'anno scorso in Italia (l'edizione francese risale al novembre 2021), è infatti composto da due testi: *La letteratura e le piccole nazioni* e *Un Occidente prigioniero*, rispettivamente una conferenza tenuta dall'autore davanti all'Unione degli scrittori cecoslovacchi nel 1967, uscita ne «Les Temps modernes» nell'aprile 1968 con il titolo *Culture et existence nationale*, e un saggio uscito nella rivista francese «Le Débat» (n. 27) nel novembre 1983 con il titolo *Un Occident kidnappé ou la Tragédie de l'Europe centrale*. Si tratta di due testi che, come riportato dal curatore della *Nota* del primo volume della Pléiade, Kundera sin dal 1991, epoca in cui scrisse la

nota per i lettori cechi dello *Scherzo*, si è rifiutato di ripubblicare. Rifiuto ribadito nel 2011 e nel 2016 all'uscita della prima e della seconda «edizione definitiva» della sua «opera».

Certo, mi si dirà, Kundera può aver cambiato idea. Sì, è vero. Del resto, ha provato sempre un certo disgusto per le idee e per coloro che, «indifferenti all'opera», riducono «un'opera alle sue idee». Voglio dire che per lui le idee sono sempre state meno importanti della forma. Con Broch ha ripetuto spesso che senza la creazione di una nuova forma non c'è possibilità di scoprire nuovi territori conoscitivi. Da romanziere, poi, non è mai stato un uomo dalle ferree convinzioni, che spesso non sono altro che ipotesi passeggiere, per forza di cose relative, e che «soltanto i veri ottusi» possono far passare per certezze e verità. Ha raccontato e scritto che, a chi gli domanda se è di destra o di sinistra, risponde sempre allo stesso modo: «Sono un romanziere». Questa affermazione dovrebbe bastare a chi ieri e oggi gli vorrebbe far indossare la camicia di forza del 'dissidente' o dello 'scrittore engagé'. Si è sempre definito un «edonista» intrappolato «in un mondo estremamente politicizzato». Ed Epicuro non era solo colui che viveva per il piacere, ma anche e soprattutto colui che affermava che per ottenerlo bisogna «vivere nascosti». Mi ricordo che un giorno di quasi vent'anni fa lo vidi piuttosto arrabbiato. Ce l'aveva ancora una volta con Orwell e il suo detestato romanzo *1984* che per lui, con la scusa di rappresentare il male del totalitarismo, non faceva altro che ridurre l'esistenza individuale alla politica e alla propaganda. Ed è questo il vero male! Ridurre la Storia a «criminografia» (proprio a quell'epoca Kundera aveva usato questo neologismo per la prima volta). Far sì che la memoria del passato si riduca a un lungo elenco di crimini, dietro ai quali non c'è posto per nessun altro valore. A questo tema è dedicata la parte ottava di *Un incontro*, dove a un certo punto, parlando degli artisti ebrei rinchiusi a Theresienstadt, una sorta di campo che i nazisti utilizzavano come «vetrina per i babbei della Croce rossa internazionale», Kundera spiega come costoro, pur non facendosi nessuna illusione sul loro destino, continuarono a creare le loro

opere, a recitare, a comporre e a suonare, a intrecciare amori e amicizie, convinti che «tutto il ventaglio della loro vita aveva un'importanza incomparabilmente maggiore della macabra commedia dei loro carcerieri». La loro vita era orrore, ma non solo orrore. Mentre noi, i loro posteri, perseguitati dal dovere della memoria, non facciamo altro che ricordare i crimini che subirono, gli ebrei di Theresienstadt «se ne infischiarono dell'immortalità dei loro torturatori e facevano di tutto per serbare il ricordo di Mahler e Schönberg».

Kundera ha scritto che solo due fedeltà lo caratterizzano: quella all'arte moderna e quella all'arte del romanzo. Ma è anche sempre stato un amico fedele («Tra la verità e l'amicizia che cosa scegli?», «Be', l'amicizia!») e ha scritto un libro intitolato *I testamenti traditi*, denunciando tutti coloro che per invidia, incomprendimento, vendetta, insensibilità, tracotanza o amore (ah, che cosa non si fa per amore!) si erano sentiti in dovere di lasciare cadere nel vuoto o di violare la parola scritta dei loro carissimi amici o parenti più o meno celebri: Goethe, Kafka, Janáček, Stravinskij, Brecht, Schönberg... (la lista sarebbe lunga), rendendosi così esecutori testamentari delle loro non volontà. Perché pubblicare ciò che l'autore ha eliminato? Eppure, come Kundera ha scritto:

Tagliare un paragrafo richiede da parte sua più talento, più cultura, più forza creativa di quanto gli è occorso per scriverlo. Pubblicare ciò che l'autore ha eliminato è un atto di violenza equivalente alla decisione di censurare ciò che egli ha deciso di conservare.³

Ben consapevole delle possibili deformazioni che una posterità sempre meno disposta a rispettare il *copyright* dell'autore, ovvero la sua autorità integrale, avrebbe potuto apportare ai suoi testi, Kundera, a mio avviso, ha voluto chiudere a chiave la casa della sua opera liberandosi di tutto ciò che riteneva incompiuto

³ M. Kundera, *I testamenti traditi*, trad. it. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1994, p. 268.

e apponendo per ben due volte le parole «edizione definitiva» sul frontespizio dei due volumi della Pléiade. E si ricordino le sue parole: l'opera «è solo quello che l'autore ritiene valido al momento del bilancio».

Ora, a parte le dichiarazioni categoriche presenti nella *Nota* della Pléiade, ci sono diverse ragioni che mi inducono a pensare che questo libro non avrebbe mai dovuto essere pubblicato e che perciò non dovrebbe far parte dell'*opus* kunderiano, per utilizzare una terminologia musicale cara all'autore.

Be', intanto: perché riprendere due saggi così distanti nel tempo uno dall'altro (1967, 1983) e così lontani dal nostro presente storico senza apportare la minima modifica? Non era mai successo. E poi: perché non scrivere almeno una presentazione dove circostanziare le due diverse situazioni storiche ed essenziali e spiegare i motivi della scelta, lasciando invece questo compito a un esperto di storia e politica dell'Europa centro-orientale (Jacques Rupnik) e a uno storico francese e accademico di Francia (Pierre Nora)? Per amicizia? Sebbene l'amicizia per Kundera abbia un posto privilegiato nella scala dei sentimenti, il gradino più alto è stato sempre occupato dall'opera. E l'opera, per Kundera, è uno spazio intoccabile se non dalla volontà estetica del suo autore. L'opera è la sua casa. Egli ne è il solo architetto. Dov'è in questo libro l'architettura? Dov'è la forma? Dov'è la composizione senza la cui originalità non si può trasmettere alcun contenuto nuovo?

A me sembra che questo libro sia una *mise en scène* il cui regista occulto non assomiglia per nulla all'autore – uno dei pochissimi – della cui opera non sono mai riuscito a saltare una sola frase (assecondando per altro il nucleo della sua estetica: «andare all'essenza delle cose»). E allora chi è? E come posso saperlo?

Quello che so è che nei due testi che formano questo libro non c'è nulla di nuovo, assolutamente nulla di nuovo rispetto a quello che Kundera ha già detto, in modo più essenziale, e perciò più profondo, nei suoi libri precedenti. E questo è il punto decisivo. Kundera è un maestro dell'arte delle variazioni su tema: ritornan-

dovi costantemente scava sempre più in profondità il tema che gli sta a cuore facendone emergere ogni volta nuove sfaccettature. Alcuni anni fa gli ho chiesto se per uno scrittore abbandonare una lingua (l'autore era già passato dal ceco al francese) significava rompere con il proprio passato. Ecco una parte della sua risposta:

Si pensa sempre che un romanziere abbia le proprie radici in un Paese. Non è così. Come romanziere egli affonda le proprie radici in alcuni temi esistenziali che lo affasciano e sui quali ha qualcosa da dire. Al di là del cerchio magico di questi temi, egli perde tutta la sua forza [...]. Un giorno, quando li avrà esauriti, chiuderà bottega.⁴

Ora, uno dei temi su cui Kundera, sin da quando negli anni Sessanta era un giovane romanziere, non ha mai smesso di compiere le sue «variazioni» è l'Europa centrale e il destino delle «piccole nazioni» che la compongono, tema centrale dei due testi del 1967 e del 1983 pubblicati in italiano sotto il titolo *Un Occidente prigioniero*. Ma questo tema non lo aveva forse già riassunto, essenzializzato, approfondito e perciò esaurito già nel 2008 quando ha pubblicato il suo saggio *Il sipario*? Non è forse vero che, dopo aver scritto tra gli anni Settanta e Novanta innumerevoli testi sulla situazione culturale e letteraria della Cecoslovacchia e delle altre «piccole nazioni» dell'Europa centrale, da quella data non sono più apparsi articoli su questo argomento?

3. Dato che i lettori italiani non possono ancora accedere all'«edizione definitiva» dell'«opera» kunderiana, dirò solo, per non annoiarli troppo, che qui i due testi del 1967 e del 1983 sono citati. Il secondo, poi, è ampiamente descritto e commentato nella «biografia dell'opera» (sì, nei volumi della Pléiade non c'è nessun apparato critico né biografia dell'autore, ma solo una «biografia dell'opera») che accompagna ogni singolo romanzo, saggio o *pièce* teatrale dell'autore. E dove si trovano citati? Nella parte della «biografia dell'opera», precisamente nel capitoletto intito-

⁴ *Dialogo sulle radici e la lingua*, in M. Rizzante, *Un dialogo infinito. Note in margine a un massacro*, Effigie, Milano 2015, p. 197.

lato *Il cielo stellato dell'Europa centrale*, dedicato a *Il sipario*. Perché? Perché è in questo saggio, e in particolare nella sua seconda parte intitolata *Die Weltliteratur*, che l'autore riprende con il suo solito metodo delle variazioni su tema tutto ciò che aveva scritto sull'Europa centrale nel 1967 e nel 1983 e negli articoli successivi degli anni Novanta. L'arte delle variazioni su tema, in musica così come nel caso della prosa kunderiana, comporta che ogni ripresa del tema sia allo stesso tempo un suo sviluppo – intendendo per sviluppo, nel caso di Kundera, un'intensificazione e un andare all'essenza del tema – e una scoperta di nuove dimensioni interpretative. Ed è quello che Kundera fa nella seconda parte del *Sipario*. Riprendendo il tema, dice qualcosa di nuovo. Lo ha sempre fatto, trovando non solo esteticamente riprovevole, ma immorale chi non lo fa. Tanto che proprio nella terza parte del *Sipario*, intitolata *Che cos'è un romanziere?*, oppone la «morale dell'essenziale» alla dilagante e pervasiva «morale dell'archivio» che contraddistingue il nostro mondo, per la quale tutto diventa «opera»: taccuini, diari, lettere, articoli, note della spesa di un autore. In questo modo eserciti di biografi e di professionisti dello scavo filologico

accumulano tutto ciò che trovano nel tentativo di abbracciare il Tutto, loro scopo supremo. Il Tutto, cioè una montagna di scartafacci, di paragrafi cancellati, di capitoli rifiutati dall'autore ma che i ricercatori pubblicano in edizioni dette 'critiche' sotto la perfida etichetta di 'varianti', il che significa, se le parole hanno ancora un significato, che tutto ciò che l'autore ha scritto si equivale, è in ugual modo autorizzato da lui.⁵

Così, afferma Kundera, la letteratura «si sta suicidando». Come dargli torto? Se neppure gli scrittori concepiscono più l'opera come «un lungo lavoro su un progetto estetico», come salvarsi dalle infinite «varianti» che pongono sullo stesso piano tutto ciò che scrivono? Be', con l'arte della «variazione»: ritorna

⁵ M. Kundera, *Il sipario*, trad. it. di M. Rizzante, Adelphi, Milano 2005, pp. 108-109.

a meditare sul cerchio magico dei tuoi temi, ma solo per andare alla loro essenza, o alla loro «anima», come diceva Flaubert.

Ancora una volta: perché allora pubblicare nel 2022 due testi del 1967 e del 1983 *tels quels* già completamente assorbiti, se non transustanziati, nel 2008 nel *Sipario*? E ancora una volta devo rispondere che non lo so. Per me è un mistero.

Quello che posso fare è rimandare i più o meno illustri giornalisti e recensori dell'*Occidente prigioniero* a rileggersi la seconda parte del *Sipario*, prima di sfoggiare il loro brillante *savoir-faire* su un libro composto da due testi ritenuti dallo stesso autore, nell'«edizione definitiva» della sua «opera», cronologicamente obsoleti ed esteticamente imperfetti. Lì vi troveranno all'ennesima potenza tutti i passaggi chiave sull'Europa centrale, naturalmente arricchiti grazie all'arte kunderiana delle variazioni: il ruolo fondamentale, se non fondatore, della cultura e della letteratura per la storia e l'identità ceche; la necessità per la cultura e la letteratura ceche di superare lo spazio nazionale per creare valori che permettano loro di iscriversi in uno spazio più vasto, e cioè in quello della cultura occidentale; l'ideale europeo definito con la bella formula: «il massimo di diversità nel minimo spazio»; ciò che distingue le «piccole nazioni» dalle «grandi nazioni», e cioè non tanto il loro esiguo numero di abitanti, ma qualcosa di più profondo: la consapevolezza che la loro esistenza è sempre in pericolo, è sempre una domanda, «una scommessa» e, di conseguenza, la loro diffidenza nei confronti della Storia che non le ha mai prese davvero sul serio; le nozioni di «piccolo contesto» (nazionale) e «grande contesto» (sovrnazionale, la *Weltliteratur* di Goethe) in cui è possibile collocare un'opera d'arte, con il corollario che un'opera d'arte mostra il suo vero valore estetico solo se collocata nel secondo; il «fallimento intellettuale» dell'Europa – cosa ripetuta con mille variazioni da Kundera –, che non è mai riuscita a pensare «la propria letteratura come un'unità storica»; «il provincialismo dei piccoli» e il «provincialismo dei grandi»; la differenza tra il «mondo dell'Est» e l'Europa centrale: se c'è «un'unità *linguistica*» delle nazioni slave, non c'è nessuna

«*cultura* slava». Afferma Kundera: «la storia dei cechi, così come quella dei polacchi, degli slovacchi, dei croati o degli sloveni (e, naturalmente degli ungheresi, che non sono per nulla slavi), è prettamente occidentale: Gotico; Rinascimento; Barocco; stretto contatto con il mondo germanico; lotta del cattolicesimo contro la Riforma. Niente a che vedere con la Russia»; il sequestro (*kidnapping*) subito dalle piccole nazioni dell'Europa centrale costrette a un trasferimento coatto dal contesto *culturale* occidentale a un contesto *politico* completamente diverso, sin dall'epoca del trattato di Yalta e poi con l'invasione dell'Ungheria e della Cecoslovacchia da parte dei russi; la nozione di 'Europa centrale', che non è tanto geografica (le frontiere delle «piccole nazioni» sono sempre «mobili»), quanto fondata su situazioni storiche e culturali comuni; la distinzione per Kundera fondamentale tra 'Europa centrale' e 'Mitteleuropa' (parola mai usata dall'autore), nozione quest'ultima che contempla l'orizzonte dell'Europa centrale solo dalla prospettiva viennese (e che perfino i traduttori non di area germanica dell'opera kunderiana si ostinano a utilizzare) e che non vi vede il suo essenziale policentrismo (Belgrado, Zagabria, Budapest, Praga ecc.); le due vie della rivolta modernista: mentre quella francese, fondata sulla pittura e la poesia, è una grande insurrezione lirica, «antirazionalista, anticlassicista, antirealista e antinaturalista», quella centroeuropea si oppone alla tradizione romantica «estatica, sentimentale» rivolgendosi verso quell'arte «che è la sfera privilegiata dell'analisi, della lucidità e dell'ironia: il romanzo»; i grandi romanzieri modernisti dell'Europa centrale, la «grande pleiade» dei maestri di Kundera: Kafka, Broch, Musil, Gombrowicz; la nozione di *Kitsch*, nata in area germanica e centroeuropea, come «male estetico supremo», incomprensibile in Francia dove la riprovazione estetica va a ciò che è «volgare»; e infine, un punto decisivo che è alla base di quello che chiamerei il 'Grande Malinteso' tra Kundera e il mondo intellettuale francese e occidentale (compreso, naturalmente, quello italiano): la diversità tra il modernismo compiacente e rivolto costantemente verso il futuro dell'Occidente e il «modernismo antimoderno»,

critico e scettico nei confronti del progresso e attento alla conservazione all'eredità culturale del passato europeo, proprio dei grandi artisti dell'Europa centrale del XX secolo. Quando, alla fine del suo testo del 1983, Kundera afferma che la vera tragedia dell'Europa centrale non è tanto la Russia, quanto l'Europa, si riferisce proprio a questo 'Grande Malinteso': mentre la rivolta artistica modernista e le rivolte politiche degli anni Cinquanta e Sessanta dell'Europa centrale cercavano di «restaurare il passato della cultura, il passato dei Tempi Moderni», perché solo in un mondo che conserva una dimensione culturale l'Europa centrale poteva riconoscersi e difendere la propria identità, l'Europa, o meglio l'Occidente, abbracciata la modernità come ininterrotto cammino verso il futuro (ricordate Rimbaud: «Bisogna essere assolutamente moderni!»), nella seconda metà del XX secolo non aveva fatto altro che accelerare la sua corsa, riconoscendosi sempre meno nel suo passato e nei suoi valori culturali. Se lo «choc di civiltà», avvenuto con l'invasione russa, aveva gettato la Cecoslovacchia e l'Europa centrale degli anni Sessanta in «un'epoca post-culturale», la politicizzazione della cultura, con la sua conseguente banalizzazione, aveva gettato l'Occidente nella stessa epoca. E non erano stati necessari nessuno «choc di civiltà» e nessuna invasione. Quale dialogo poteva nascere tra chi aveva nostalgia del passato della civiltà europea e chi sentiva solo nostalgia del futuro?

Post scriptum

Un'ultima perplessità. Conoscendo per esperienza personale il valore che Kundera dà alle traduzioni delle sue opere e l'attenzione ossessiva con cui sceglie ogni singola parola, questo libro mi stupisce già dal titolo: *Un Occidente prigioniero*. Ma il titolo dell'originale è *Un Occident kidnappé*. E *kidnappé* non significa 'prigioniero', ma 'sequestrato'. Del resto, nella seconda parte del *Sipario*, nel capitoletto intitolato *L'Europa centrale*, Kundera lo

cita per intero: *Un Occidente sequestrato o la tragedia dell'Europa centrale*. Ora, se Kundera ha usato la parola *kidnappé* ('rapito, sequestrato, catturato, portato via'), che tra l'altro è un anglicismo (da *kidnapping*), e non *prisonnier* (o *emprisonné*, o *enfermé*), ci sarà una buona ragione. C'è sempre una buona ragione se un autore come Kundera sceglie una parola e non un'altra. Andate a leggere la quarta parte de *I testamenti traditi*, intitolata *Una frase*, dove Kundera fa le pulci ai traduttori francesi del *Castello* di Kafka, se volete averne una prova. E in questo caso, poi, ancora di più, visto che non l'ha trovata nel vocabolario corrente del francese, ma è andato a cercarsela in un acquisto piuttosto recente dall'inglese. 'Prigioniero', poi, non è neppure uno degli odiatissimi sinonimi di 'sequestrato' (rimando ancora una volta alla quarta parte de *I testamenti traditi*, dove Kundera se la prende con il gusto sinonimico dei traduttori che, a loro volta, odiano le ripetizioni degli scrittori). Qui mi sembra che la scelta sia sbagliata tanto dal punto di vista semantico, quanto, cosa ancor più grave, dal punto di vista di ciò che Kundera ha voluto dire. 'Sequestrato' implica un'azione, una dinamica, un prelevamento repentino di qualcuno da un posto a un altro, dove *sarà* tenuto 'prigioniero'. 'Prigioniero' è un aggettivo statico, cancella l'azione e lo straniamento che questa azione provoca in chi è stato 'sequestrato'. Ed è qui che l'errore semantico si converte in un allontanamento dal tema fondamentale del testo: secondo Kundera, le piccole nazioni dell'Europa centrale, da secoli legate al passato della civiltà occidentale, sono state a un certo punto preciso della loro storia 'sequestrate' da un'altra civiltà, quella russa, subendo uno «choc des civilisations». E, come tutti coloro che sono stati 'sequestrati' e portati in un luogo lontano da casa, le piccole nazioni dell'Europa centrale, non riconoscendo in quel luogo nulla che appartenesse loro, si sono sentite perdute. E ancora più perdute, perché incomprese da quell'Occidente che in quello stesso momento marciava inebriato sotto il sole dell'avvenire.

RENZO TOSI

VOLONTARIETÀ E INVOLONTARIETÀ
NELL'EDIPO A COLONO

Edipo è uno dei personaggi più noti dell'intera cultura occidentale, e lo era già nel mondo greco. Questo non significa che il suo mito fosse univoco: il tratto unificante della saga era che egli aveva ucciso il padre e sposato la madre, ma sulla sua sorte già nell'epica omerica si hanno due notizie non in linea con la tradizione a noi nota: in Hom. *Il.* 23, 677-680 si rievocano i giochi funebri allestiti a Tebe in occasione della morte del re Edipo e in *Od.* 12, 275-280 si ricorda che egli, dopo la morte della moglie-madre, fu perseguitato dalle Erinni, e comunque in entrambi si dà per scontato che egli rimanesse a regnare su Tebe.¹ I poeti tragici, poi, come dice Antifane nella commedia *La poesia* (fr. 189 K.-A.), partivano da elementi ben noti agli spettatori, ma questi erano solo gli elementi-base: per quanto riguarda Edipo si dava per scontato solo che aveva sconfitto la Sfinge, ucciso il padre e sposato la madre, e le possibilità di variazioni erano molte. I due

¹ Gli studiosi hanno cercato di desumere altri particolari da questi passi, ma nessuno di essi può dirsi sicuro: si veda l'accurata analisi di A. Masaracchia, *La morte di Edipo in Omero*, in B. Gentili - R. Pretagostini (a cura di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, pp. 529-539. Un altro mito, attestato per es. nel Papiro di Lille di Stesicoro (fr. 222b Davies) e nelle *Fenicie* di Euripide vede la madre sopravvivere e cercare una soluzione al dissidio tra Eteocle e Polinice.

Edipi di Sofocle rientrano certamente nella stessa versione del mito, in un *plot* unitario, tanto che sono in genere visti come uno la naturale prosecuzione dell'altro e ciò viene rilevato anche per quanto riguarda la personalità del protagonista.² Da questo punto di vista, tuttavia, c'è una differenza su cui mi sembra bene porre l'accento. L'*Edipo* dell'*Edipo re* si presenta fin dai primi versi come colui che non si fida di ciò che ha sentito, ma vuole verificare di persona come stanno le cose: egli non può attenersi all'udito ma privilegia gli occhi; poi, nel contrasto con Tiresia, emerge che egli non può neppure basarsi su una conoscenza oracolare, ma deve, ancora una volta, fare un'indagine scientifica per conoscere la verità. In questo privilegiare l'autopsia e volere arrivare alla verità attraverso una faticosa indagine che parta da un esame accurato degli indizi è condensato un elemento essenziale del pensiero della seconda metà del V secolo, come, ad esempio, risulta evidente dal parallelo con il metodo storiografico tucidideo. Alla fine però, quando la terribile verità viene a galla, Edipo perde la vista, principale strumento di indagine, diventa cieco come Tiresia, ed è ridotto a essere considerato il peggiore tra gli uomini: le sue azioni sono non solo riprovevoli, ma anche quelle che, quando non erano state ancora scoperte, avevano contaminato la città. Nell'*Edipo a Colono* c'è una novità che, a mio avviso, va presa nella sua giusta considerazione: il protagonista pone l'accento sulla non volontarietà delle sue azioni,³ e contrappone questa sua

² Esemplare è quanto da ultimo afferma M.J. Reineke, *Intimate Domain. Desire, Trauma and Mimetic Theory*, Michigan State University Press, East Lansing 2014, p. 129: «the face of the polluting monster and blind savior are one». La studiosa, inoltre, cita l'idea di R. Girard, secondo cui Edipo «remains always within an economy of scapegoating» (del resto per Girard quella del capro espiatorio diventa la teoria fondamentale per capire l'intera storia umana).

³ M. Pohlenz (*La tragedia greca*, trad. it. di M. Bellincioni, Paideia, Brescia 1978², p. 399), vedeva questo in continuità con l'*Edipo re* perché, a suo avviso, anche lì Sofocle «aveva affrancato il suo Edipo da ogni colpa morale», anche se notava come là, diversamente che nell'*Edipo a Colono*, ci fosse solo «l'orrore dell'involontario delitto». A. Lesky (*La poesia tragica dei Greci*, trad. it. di P. Rosa, il Mulino, Bologna 1996, p. 371), invece, notava marginalmente come

innocenza al comportamento volontario dei Tebani e dei figli, cui egli nega l'aiuto e il perdono. Ciò non è di scarsa importanza né è semplicemente strumentale a suscitare nel pubblico pietà nei confronti di Edipo, come rileva Vincenzo Di Benedetto.⁴ Questa funzione è sicuramente presente, ma non si può non notare uno scarto rispetto alla concezione tradizionale per la quale conta poco la volontarietà o meno delle azioni, perché c'è la tendenza a minimizzare l'incidenza della responsabilità umana; non è un caso che il sentirsi in balia di una ineluttabile μοῖρα stia alla base di molte situazioni messe in scena dalla grande tragedia ateniese: gli eroi si trovano in condizioni angosciose, nelle quali va in crisi il loro essere giusti, il loro essere degni della pubblica stima, senza che di tutto ciò essi siano 'responsabili'. È evidente che l'*Edipo re* incarna tutto ciò in modo esemplare.

La volontarietà e l'involontarietà come elemento primario di giudizio è una conquista graduale, parallela all'imporsi del concetto di colpa, che affianca quello tradizionale della purità.⁵ Esso emerge nel V secolo innanzi tutto in ambito giudiziario: Antifonte (*Sull'uccisione di Erode*, 91ss.) ad esempio differenzia con precisione tra errori volontari e involontari e qui si fa strada l'uso di indicare la responsabilità di un individuo col fatto che abbia 'voluto' fare il male.⁶ Che la non volontarietà dell'accaduto sia a più riprese ribadita nell'*Edipo a Colono*, che anzi costituisca un

in modo «completamente diverso rispetto al precedente dramma di Edipo si distingue qui colpa soggettiva e colpa oggettiva anche se non è per questo negata la contaminazione che ha colpito Edipo».

⁴ V. Di Benedetto, *Sofocle*, La Nuova Italia, Firenze 1983, p. 242.

⁵ Soprattutto dopo il classico studio di E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale* (1951), trad. it. di V. Vacca De Bosis, La Nuova Italia, Firenze 1959, si è soliti vedere questo in termini di 'civiltà di vergogna' e 'civiltà di colpa'. Al di là della utilità di questa distinzione si deve tuttavia precisare che essa non può essere fatta in modo assolutamente netto: elementi di entrambe si trovano in tutte le fasi della grecità, come, probabilmente, in ogni cultura umana.

⁶ Sull'importanza della seconda tetralogia di Antifonte per il concetto di φόνος ἀκούσιος, più o meno simile al nostro 'omicidio colposo', si sofferma E. Cantarella, *Norma e sanzione in Omero*, Giuffrè, Milano 1979, pp. 275-276.

suo vero e proprio *Leitmotiv* non è privo di interesse: è merito di Di Benedetto aver dimostrato come la tragedia rispecchi determinati elementi ideologici e questa differenza fra i due *Edipi* – lungi dall’ esaurirsi in un discorso meramente drammaturgico – non può non indicare il compiersi di un’evoluzione mentale, a livello sia giuridico sia etico; anche la compassione del pubblico per il protagonista è possibile, perché l’incidenza della volontarietà era un dato acquisito.

I primi versi in cui questo concetto emerge con estrema chiarezza sono i 270-274, nell’ambito della supplica che Edipo fa agli Ateniesi perché l’accolgano:

ἔξοιδα· καίτοι πῶς ἐγὼ κακὸς φύσιν,
 ὅστις παθὼν μὲν ἀντέδρων, ὥστ’ εἰ φρονῶν
 ἔπρασσον, οὐδ’ ἂν ᾧδ’ ἐγινόμεν κακός;
 νῦν δ’ οὐδὲν εἰδὼς ἰκόμην ἴν’ ἰκόμην,
 ὑφ’ ὧν δ’ ἔπασχον εἰδότεων ἀπωλλύμην.

Il nostro è ben conscio della gravità di ciò che ha compiuto (ἔξοιδα) ma trova una prima giustificazione nella morale tradizionale: egli – evidentemente nello scontro avvenuto in strada – non ha fatto che reagire a chi l’aggrediva, a restituire il male subito, e questo è del tutto conforme a tale etica, secondo un principio che trova in Archiloco la sua più esplicita affermazione: ἐπ[ί]σταμαί τοι τὸν φιλ[έο]ν[τα] μὲν φ[ι]λεῖν[, / τὸ]ν δ’ ἐχθρὸν ἐχθαίρειν (fr. 23, 14-15 W.).⁷ Ciò avrebbe comportato che egli non fosse colpevole anche se avesse saputo chi aveva di fronte, ma quello che veramente importa è un altro fattore: egli afferma di essere

⁷ R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, pp. 262-263, osserva giustamente come questo argomento sia ripreso nella invettiva di Edipo contro Creonte (vv. 991-996). In effetti, in tali versi, Edipo chiede ironicamente a Creonte se, nel caso che fosse aggredito da uno sconosciuto, egli si difenderebbe o indagherebbe prima se si tratta o meno di suo padre. Nei nostri versi, però, c’è il richiamo a una norma morale di più vasta portata, nei vv. 991-996 un semplice richiamo al principio della legittima difesa, che comunque contribuisce a convincere il protagonista della propria innocenza.

giunto al punto in cui era giunto del tutto ignaro, mentre altri, ben più colpevoli, l'avevano rovinato, o avevano tentato di rovinarlo,⁸ pur essendo pienamente consci del male che stavano facendo. In questa frase si nota la maestria di Sofocle, non solo perché, come nota Kamerbeek, egli espone gli argomenti in modo che il secondo *a fortiori* risulti più importante del primo, ma anche perché si dimostra capace come nessun altro di far teatro con l'ambiguità: si può intendere il «giunsi dove giunsi» in senso letterale, come un'allusione all'arrivo a Tebe, o, al pari dello scolio (p. 103 Xenis), al crocevia in cui Edipo aveva ucciso il padre, e la frase successiva come riferita ai genitori che l'avevano condannato a sicura morte (così, seguendo lo scolio, intendono in genere i commentatori). A mio avviso, però, questa esegesi non rende la poliedricità del testo:⁹ con un'espressione volutamente generica, Edipo pone altresì l'attenzione su quello che è il punto nodale dell'intero dramma: nel dire $\nu\upsilon\tilde{\nu}\ \delta'\ \omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon}\nu\ \epsilon\iota\delta\acute{\omicron}\varsigma\ \iota\acute{\kappa}\omicron\mu\eta\tilde{\nu}\ \iota\tilde{\nu}'\ \iota\acute{\kappa}\omicron\mu\eta\tilde{\nu}$ ricorda il punto di abiezione cui è giunto, con le nozze incestuose,¹⁰ mentre $\upsilon\phi'\ \tilde{\omega}\nu\ \delta'\ \epsilon\tilde{\pi}\alpha\sigma\chi\omicron\nu\ \epsilon\iota\delta\acute{\omicron}\tau\omega\nu\ \acute{\alpha}\pi\omega\lambda\lambda\acute{\upsilon}\mu\eta\tilde{\nu}$ potrebbe alludere a tutti coloro che gli hanno fatto del male, compresi i

⁸ L'imperfetto è interpretato come di conato da vari interpreti (per es. da L. Campbell, *Sophocles. The Plays and Fragments*, Clarendon Press, Oxford 1879², p. 313 e J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries*, VII. *The Oedipus Coloneus*, Brill, Leiden 1984, p. 59). Del resto, se l'allusione è al comportamento dei genitori si è trattato solo di un tentativo mal riuscito, mentre conseguenze ben più concrete ha prodotto l'esilio comminato dai Tebani. Un suggestivo parallelo è costituito da OT 1454, in cui Edipo, disperato, dice di voler andare sul Citerone $\iota\tilde{\nu}'\ \acute{\epsilon}\xi\ \acute{\epsilon}\kappa\epsilon\iota\omega\nu\ \omicron\tilde{\iota}\ \mu'\ \acute{\alpha}\pi\omega\lambda\lambda\acute{\upsilon}\tau\eta\tilde{\nu},\ \theta\acute{\alpha}\nu\omega$: esso, tuttavia, non obbliga a non cogliere una duplicità di senso nel nostro passo,

⁹ Mi sembra di un certo interesse il fatto che nei vv. 1188-1198 Antigone affermi che non sarebbe eticamente plausibile il ricambiare male con male tra genitori e figli.

¹⁰ Per R.C. Jebb (*The Oedipus Coloneus of Sophocles*, Cambridge University Press, Cambridge 1903, p. 101), che comunque vedeva nella frase un riferimento al delitto dei genitori, $\iota\acute{\kappa}\omicron\mu\eta\tilde{\nu}$ aveva una valenza non semplicemente concreta, riguardando sia il parricidio, sia l'incesto. Una simile espressione generica si trova al v. 336, in cui indica l'incresciosa situazione in cui sono finiti i figli di Edipo, e in *Trach.* 1234.

Tebani, che l'hanno esiliato, ben sapendo che in questo modo lo costringevano a una vita raminga e disgraziata, nonché a una fine miseranda. È significativo che l'essere giunto a tanta abiezione è reso dall'istantaneità dell'aoristo, mentre il male subito, all'imperfetto, è visto come qualcosa di prolungato e perpetuo: una differenza linguistica che, a livello subliminale, induce lo spettatore ad ampliare la gravità del secondo fatto rispetto al primo. Edipo, poi, introduce queste parole con l'orgogliosa affermazione di non essere κακός φύσιν, e non è un caso che concluda la *rhexis* in cui perora la sua situazione davanti agli Ateniesi con un τὰ δὲ / μεταξὺ τούτου μηδαμῶς γίγνου κακός (vv. 290-291). Se il parlante non è κακός perché ha agito senza volere, gli ascoltatori diventeranno tali se, come i Tebani, lo cacceranno, pur essendo consapevoli del destino che l'aspetterebbe. Questo elemento è fondamentale se si vuol capire l'atteggiamento del protagonista nei confronti non solo di Creonte e dei Tebani ma anche dei figli, che è espresso non solo nel dialogo con Polinice (nel quale il duro comportamento del padre ha meravigliato molti critici),¹¹ ma già nei vv. 434-444: Edipo descrive qui un'evoluzione del proprio sentire, perché in un primo momento desiderava addirittura essere lapidato, poi questa sensazione, a poco a poco, era stata sostituita da una diversa consapevolezza che gli aveva fatto capire di non meritare tale punizione, un'evoluzione significativa perché quasi simboleggia quella che va dalla colpevolezza per il fatto in sé a quella che mette in gioco il grado di volontarietà.¹²

¹¹ Giustamente V. Di Benedetto, *Sofocle*, pp. 224-227, evidenzia come una pacificazione fra Edipo e Polinice e un atto di perdono avrebbero senso solo se la tragedia fosse improntata all'acquisizione di uno stato di superiore serenità, ma ciò non sussiste, tant'è vero che la pace arriva solo con la morte. Egli nega anche, riprendendo P.E. Easterling, *Oedipus and Polynices*, «PCPhS», 193 (1967), pp. 1-13, che la violenza esercitata nei confronti di Polinice abbia in sé qualcosa di sovrumano, come aveva interpretato B.M.W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1964, pp. 159-160.

¹² D. Del Corno, *I narcisi di Colono*, Cortina, Milano 1998, p. 79, invece, parla di coincidenza degli opposti «dove le definizioni umane di colpa e inno-

Se poi, nella fattispecie, la volontà del protagonista non ha nessuna incidenza sugli avvenimenti, perché non viene esaudito né quando vuole morire, né quando cambia pensiero, per quanto riguarda i figli si mette l'accento sulla volontarietà del loro atto (vv. 440-444):

τὸ τηνίκ' ἤδη τοῦτο μὲν πόλις βία
ἤλαυνέ μ' ἐκ γῆς χρόνιον, οἱ δ' ἐπωφελεῖν,
οἱ τοῦ πατρὸς τῷ πατρὶ δυνάμενοι τὸ δρᾶν
οὐκ ἠθέλησαν, ἀλλ' ἔπους μικροῦ χάριν
φυγὰς σφιν ἔξω πτωχὸς ἠλώμην αἰί.

È indubbiamente problematico intendere bene a che cosa si alluda con la *iunctura* ἔπους μικροῦ: lo scolio (p. 124 Xenis) la interpretava come un sinonimo di ἀντιλογία βραχεία, cioè tale espressione indicherebbe una pur piccola orazione difensiva che i figli avrebbero dovuto fare, contrapponendosi ai Tebani. Tale esegesi è per lo più accettata anche dai moderni commentatori,¹³ malgrado ci sia, come osservava giustamente Jebb, una «slight deviation» dall'uso abituale di χάριν + genitivo:¹⁴ non si può tuttavia escludere la possibilità che la 'parolina' sia l'autocondanna che Edipo aveva rivolto contro se stesso, la cui portata egli ora, nella sua nuova mentalità, cerca di sminuire: quello che, ancora prima della scoperta della verità, era stato un editto e, in seguito, una invocazione di morte, diventerebbe ora una insignificante 'parolina'. Egli ripete anche in seguito che ha sì generato figli con

enza, di giustizia e ingiustizia, di bene e male si annullano in un magma che non ammette distinzioni»; evidenza altresì, giustamente, che nell'evoluzione di Edipo non interviene nessun pentimento.

¹³ Secondo il commento di Avezzù e Guidorizzi (Sofocle, *Edipo a Colono*, trad. it. di G. Cerri, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Milano 2008, p. 266) si tratta dell'ennesimo esempio di critica sofoclea al cinismo e alla doppiezza dell'oratoria politica: sarebbe questa che ha impedito ai figli di intervenire a favore del padre.

¹⁴ Lo stesso Jebb richiamava fr. 557,6 R., in cui a un padre non è consentito richiamare in vita un figlio δακρύων χάριν. Il valore proprio di χάριν + gen. è «in return for, in account of» secondo A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Brill, Leiden 1982, pp. 132-133.

la sua stessa madre, ma la sua volontà non era implicata in tale orribile gesto (vv. 521-523: ἤνεγκον κακότατ', ὃ ξένοι, ἤνεγκ' / ἀέκων μὲν, θεὸς ἴστω· / τούτων δ' ἀυθαίρετον οὐδέν);¹⁵ la stessa inconsapevolezza viene poi ribadita a proposito dell'uccisione del padre (vv. 527-528: καὶ γὰρ ἄνους ἐφόνευσσα καὶ ὄλεσα· / νόμῳ δὲ καθαρὸς, ἄϊδρις ἐς τόδ' ἦλθον). Di particolare interesse è il νόμῳ, in diretta opposizione ai verbi precedenti, che indicano l'azione delittuosa: l'innocenza secondo la legge può far solo riferimento a una legislazione come quella ateniese che, come si è visto, aveva dato sempre maggior spazio alla volontarietà o meno dei re. Non solo: se al v. 270 Edipo su questa base ha negato di essere κακὸς φύσιν, ora proclama la sua innocenza νόμῳ, e così l'involontarietà lo rende immune da colpe in entrambe le sfere fondamentali del pensiero greco, quella della natura e quella della convenzione umana. Questa contrapposizione tra il male fatto involontariamente e quello perpetrato con piena volontà sta alla base anche dell'infuriata *rhexis* con cui Edipo replica alle melliflue parole iniziali di Creonte (vv. 960-1013): fin dall'inizio egli esprime tutto il suo sdegno nei confronti di chi, spudoratamente, rinfaccia azioni compiute involontariamente (vv. 962-964: ὅστις φόνους μοι καὶ γάμους καὶ συμφορὰς / τοῦ σοῦ διῆκας στόματος, ἄς ἐγὼ τάλας / ἤνεγκον ἄκων) e continua, ribadendo la non volontarietà per ognuna delle azioni commesse, anzi, con τάλας ἤνεγκον presenta queste non come atti compiuti, ma disgrazie subite; in particolare, per l'uccisione ricorda che era stata profetizzata al padre prima della sua nascita, un particolare che prova che ciò era voluto dalla μοῖρα e che egli non poteva esserne davvero colpevole; per le nozze con la madre, poi, ribadisce con forza, con un espressivo poliptoto (v. 983: οὐκ εἰδότη' οὐκ εἰδυῖα),

¹⁵ I codici recano un ἤνεγκον ἄκων metricamente impossibile: la correzione, operata da J.F. Martin nel 1822, è per lo più accettata; tra le altre congetture ha goduto di notevole fortuna anche l'ἤνεγκον ἐκὼν di Bothe, che però, a mio avviso, produce un significato più banale e non del tutto consequenziale col verso successivo, venendo a dire che Edipo era consenziente nel subire i mali che ha dovuto sopportare.

che entrambi erano all'oscuro di tutto. Nei versi successivi chi fa il male volontariamente – si dice – è Creonte, ma qui non si parla della cacciata da Tebe, bensì del fatto che calunni e denigri; in altri termini, rinfacciare a Edipo le sue azioni, in questa ottica, diventa una calunnia: ἀλλ' ἐν γὰρ οὖν ἔξοιδα, σὲ μὲν ἐκόντ' ἐμὲ / κείνην τε ταῦτα δυσστομεῖν· ἐγὼ δὲ νιν / ἄκων ἔγημα, φθέγγομαί τ' ἄκων τάδε (vv. 985-987), ed è evidente la contrapposizione tra il σὲ μὲν ἐκόντ' e l'ἄκων, ribadito due volte. Si noti come nel v. 270 l'ἔξοιδα riguardi le colpe commesse, mentre qui si riferisce alle calunnie volontariamente proferite da Creonte. L'idea dell'importanza di un comportamento moralmente retto che va oltre la purità rituale e le disgrazie che vengono per il volere degli dèi riguarda alla fine anche le figlie, come è evidente nei versi, testualmente tormentati, del finale (vv. 1693-1696):

ἽΩ διδύμα τέκνων ἀρίσ-
τα, τὸ φέρον καλῶς φέρειν,
μηδέ γ' ἄγαν φλέγεσθον; οὐ-
τοι κατάμεμπτ' ἔβητον.

Non si fa neppure cenno all'impurità delle due, dovuta alla loro nascita incestuosa: ciò che conta è solamente la loro retta vita.

In questa disamina mi sono soffermato su un elemento che, nell'*Edipo a Colono*, potrebbe sembrare non altrettanto importante come, ad esempio, l'esaltazione di Atene in quanto terra che accoglie i supplici e gli oppressi, o il procedere verso la morte come soluzione di una vita densa di mali, che porta la beatificazione del più disgraziato degli uomini. Su questo cammino verso un finale luminoso, tuttavia, i critici hanno puntato l'attenzione, chiedendosene la motivazione, come mai si verifichi questa glorificazione (Birge afferma addirittura: «The crux of Sophocles' *Oedipus at Colonus* is the transformation of Oedipus from blind outcast to superhumanly powerful hero»):¹⁶ la soluzione di Knox,

¹⁶ Cfr. D. Birge, *The Grove of the Eumenides: Refuge and Hero-Shrine in Oedipus of Colonus*, «CJ», 80 (1984), p. 11.

ad esempio, è che si tratti di una specie di ricompensa data a Edipo per i terribili guai subiti e che ciò abbia un valore paradigmatico (è a mio avviso evidente una visuale precristiana);¹⁷ Birge collega questa glorificazione al sacro boschetto delle Eumenidi, che coinvolgerebbe nella sua sacralità anche il supplice in esso rifugiato;¹⁸ Winnington-Ingram, invece, afferma che «it was thus altogether appropriate that an Oedipus, who loved and hated with such intensity should go on to heroic status».¹⁹ Non credo che si possa negare che tale beatificazione passi anche attraverso una nuova autocoscienza, un inedito sentirsi innocente, che in questa tragedia è più volte ribadito: la glorificazione e santificazione finale non è quella di un colpevole pentito (di pentimento non ci sono tracce) bensì quella di chi, sulla base di nuovi criteri, si giudica non colpevole ed è conscio di avere subito una serie di angherie ingiustamente; a questa nuova coscienza, a questo rinato orgoglio di sé le divinità rispondono positivamente. Recentemente, Grace Ledbetter ha letto il processo di trasformazione di Edipo in chiave meramente psicologica,²⁰ applicando le teorie psicoanalitiche di Shlomit Yadlin-Gadot,²¹ secondo il quale l'equilibrio psichico deriverebbe dalla coerente combinazione di sei *truth axes*, cioè di diverse visioni della verità; secondo Ledbetter questa sarebbe l'operazione compiuta dal nostro personaggio, e all'interno di questi *truth axes* ci sarebbe anche il vedersi innocente. A parte la pericolosità di interpretare i testi classici alla luce di teorie moderne, non credo che ci si possa limitare a un discorso psicologico: la tragedia del V secolo aveva una valenza ideologico-politica. La coscienza dell'involontarietà

¹⁷ Cfr. B.M.W. Knox, *The Heroic Temper*, pp. 143-162.

¹⁸ Cfr. D. Birge, *The Grove of the Eumenides*, pp. 11-17.

¹⁹ R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles*, p. 278.

²⁰ Cfr. G.M. Ledbetter, *Truth and Self at Colonus*, in P. Woodruff (ed.), *The Oedipus Plays of Sophocles*, Oxford University Press, Oxford 2018, pp. 183-208.

²¹ Espresse in particolare in S. Yadlin-Gadot, *Truth-Matters. Theory and Practice in Psychoanalysis*, Brill, Leiden 2016.

degli atti compiuti doveva trovare una rispondenza nella sensibilità del pubblico, e il nuovo eroe tutelare della democrazia ateniese non poteva non incarnarne i principi giuridici e, alla loro luce, non manifestare la propria innocenza. Se dunque spesso si parla dell'*Edipo a Colono* come dell'ideale prosecuzione dell'*Edipo re*, almeno da questo punto di vista va notata una differenza sostanziale, che indica un cambiamento di mentalità e di prospettiva del tutto simile a quello che lo stesso Edipo narra di aver fatto, pensando lucidamente, con mente fredda, alla propria vicenda.

ONOFRIO VOX
NOTERELLE ALLE *CARITI*
(THEOCR. 16)

Alla ricerca di un committente, e guardando anzitutto al nuovo Ierone, Teocrito, forse nella fase iniziale della sua carriera, presenta nelle *Cariti* la proposta di una poesia nuova, nel solco dell'antica epica eroica, ma arricchita di umori e tradizioni diverse, dall'epica didattica alla melica popolare all'aulica encomiastica, fino all'aneddotica, orale o erudita che sia.¹ In questo mosaico di

¹ Dopo F.T. Griffiths, *Theocritus at Court*, Brill, Lugduni Batavorum 1979, pp. 9-50, vd. almeno R.L. Hunter, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 77-109; M. Fantuzzi, *Theocritus and the 'Demythologizing' of Poetry*, in M. Depew - D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Harvard University Press, Cambridge 2000, pp. 135-151. Ricordo poi la bibliografia più recente: J.M. González, *Theokritos' Idyll 16: the Χάρτες and Civic Poetry*, «HSCP», 105 (2010), pp. 65-116; J. Klooster, *Poetry as Window and Mirror. Positioning the Poet in Hellenistic Poetry*, Brill, Leiden 2011, pp. 54-60; P. Kyriakou, *Theocritus and his Native Muse. A Syracusan among Many*, De Gruyter, Berlin - Boston, 2018, pp. 258-279; R. Rawles, *Simonides the Poet. Intertextuality and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 226-268; D.L. Clayman, *Rulers and Patrons in Theocritus*, in P. Kyriakou - E. Sistakou - A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to Theocritus*, Brill, Leiden - Boston 2021, pp. 573-580; W.G. Thalmann, *Theocritus. Space, Absence, and Desire*, Oxford University Press, New York 2023, pp. 73-85. La datazione del carne è discussa, cfr. A.S.F. Gow (ed.), *Theocritus*, Cambridge University Press, Cambridge 1952², II, pp. 305-306: ascrivibile al 275/274 meglio che al 269 a.C. secondo l'opinione più diffusa (vd. M. Fantuzzi, *Teocrito e la poesia bucolica*, in G. Cambiano - L. Canfora -

tradizioni e in questa varietà di stile, entro i quali Teocrito lavora incessantemente con la tecnica della *metafrasi*,² qui vorrei però indicare alcuni particolari a mio avviso meritevoli di attenzione.

(I.) Nella descrizione del mondo contemporaneo, disinteressato alle celebrazioni poetiche del proprio valore, vengono trascritte espressivamente le battute degli anonimi possibili committenti che si schermiscono e rifiutano di sovvenzionare i poeti (vv. 16-21):³

πᾶς δ' ὑπὸ κόλπου χειῖρας ἔχων πόθεν οἴσεται ἀθρεῖ
 ἄργυρον, οὐδέ κεν ἰὼν ἀποτρίψας τινὶ δοίη,
 ἀλλ' εὐθὺς μυθεῖται· 'ἀπωτέρω ἢ γόνυ κνάμα·
 αὐτῷ μοί τι γένοιτο.' 'θεοὶ τιμῶσιν ἀοιδούς.'
 'τίς δέ κεν ἄλλου ἀκούσαι; ἄλις πάντεσσιν Ὀμηρος.'
 'οὔτος ἀοιδῶν λῶστος, ὃς ἐξ ἔμευ οἴσεται οὐδέν.'

Ognuno, con le mani sotto la veste, specula da dove può prendere denaro, senza darne ad altri neppure la ruggine raschiata, ma è pronto a sentenziare: «Il polpaccio viene dopo il ginocchio; qualcosa la vorrei io stesso!»; «Sono gli dèi a onorare i poeti»; «Chi vorrebbe ascoltarne un altro? Basta per tutti Omero»; «Il migliore dei poeti è quello che non prenderà niente da me».

D. Lanza [a cura di], *Lo spazio letterario della Grecia antica*, 1.2, Salerno, Roma 1993, pp. 145-195, alle pp. 155-156), ma agli ultimi anni 260 secondo G.O. Hutchinson, *Hellenistic Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1988, pp. 191-192. Inoltre, per una data non precoce della carriera teocritea propende A.T. Cozzoli, *Un dialogo tra poeti: Apollonio Rodio e Teocrito*, «Lexis», 33 (2015), pp. 218-240, alle pp. 219-20, mentre A.W. Bulloch, *The Life of Theocritus*, «Hermes», 144 (2016), pp. 43-68, alle pp. 64-65, pur dichiarando che la data potrebbe essere solo compresa nel periodo 276-268 a.C., conclude che la difficoltà di precisarla deriva dalla mancanza di rispecchiamento di eventi storici.

² Per la varietà di stile vd. G. Fabiano, *Fluctuation in Theocritus' Style*, «GRBS», 12 (1971), pp. 517-537; per la tecnica R. Hunter, *Theocritus and the Style of Hellenistic Poetry*, in R. Hunter - A. Rengakos - E. Sistakou (eds.), *Hellenistic Studies at a Crossroads. Exploring Texts, Contexts and Metatexts*, De Gruyter, Berlin - Boston 2014, pp. 55-74; per il mosaico anche O. Vox, *Ἀγαθὸν κλέος: poeta e committente nelle Cariti (Theocr. 16)*, «Kleos», 7 (2002), pp. 193-209.

³ Riproduco il testo teocriteo da A.S.F. Gow (ed.), *Theocritus*. Traggio invece la traduzione italiana da O. Vox (a cura di), *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, UTET, Torino 1996.

Silisticamente l'inserzione di questi discorsi anonimi realistici richiama certo la contemporanea diatriba, o anche il mimo – del quale Teocrito avrebbe pure dato prova altrove (anzitutto Theocr. 15) –,⁴ ma evoca anche la presenza di brevissime allocuzioni simili nel manuale del lavoro esiodeo (Hes. *Op.* 453-454, 503), ricordando in particolare il primo caso, il dialoghetto fra il contadino che chiede in prestito i buoi per arare e il vicino previdente, e benestante, che risponde seccamente che (non può prestarli perché) sono già impegnati (vv. 453-454):

ρήϊδιον γὰρ ἔπος εἰπεῖν· βόε δὸς καὶ ἄμαξαν·
 ρήϊδιον δ' ἀπανήνασθαι· πᾶρα [δ'] ἔργα βόεσσιν·'

Facile dire il detto: «Prestami i buoi e il carro»,
 ma è facile negare: «I buoi sono al lavoro».⁵

(2.) Nella seconda parte della composizione (vv. 57-109), tutta declinata al futuro – sia personale del poeta sia collettivo della sua patria – e più direttamente orientata all'encomio di Ierone, si apre una preghiera alla triade divina di Zeus, Atena e Persefone, protettrice di Siracusa insieme con la madre Demetra; eccone l'inizio (vv. 82-87):

αἶ γάρ, Ζεῦ κύδιστε πάτερ καὶ πότνι Ἀθάνα
 κούρη θ' ἢ σὺν μητρὶ πολυκλήρων Ἐφυραίων
 εἴληχας μέγα ἄστυ παρ' ὕδασι Λυσιμελείας,
 ἐχθροὺς ἐκ νάσοιο κακαὶ πέμψειαν ἀνάγκαι
 Σαρδόνιον κατὰ κῦμα φίλων μόρον ἀγγέλλοντας
 τέκνοις ἡδ' ἀλόχοισιν, ἀριθμητοὺς ἀπὸ πολλῶν.

85

⁴ Di «un'infilata di espressioni colloquiali e di proverbi culminante con un fittizio *sketch* mimico che T. immagina improvvisato dall'avarico-tipo in difesa dell'avarizia e contro i poeti» parla M. Fantuzzi, *Teocrito e la poesia bucolica*, p. 162.

⁵ Esiodo, *Opere e giorni*, trad. it. di P. Mureddu, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2021, p. 29. Una recente discussione delle 'voci' presenti nell'opera esiodea (ma senza discussione di questi inserti anonimi) si deve a R. Scodel, *The Individual Voice in Works and Days*, in N.W. Slater (ed.), *Voice and Voices in Antiquity. Orality and Literacy in the Ancient World, II*, Brill, Leiden - Boston 2017, pp. 74-91.

Oh, magari, padre Zeus gloriosissimo e potente Atena, e tu, fanciulla, che con tua madre avesti in sorte la grande città dei possidenti Efirei presso le acque di Lisimelia, magari maligne necessità scaccino i nemici dall'isola, sul mare sardonio, ad annunciare la sorte dei loro cari ai figli e alle spose, ridotti un pugno da tanti.

L'auspicio di una sconfitta dei nemici è una sorta di 'profezia *post eventum*', poiché, come ha mostrato Richard Rawles, la vittoria dei Siracusani sui Cartaginesi era già avvenuta, beninteso quella di Imera ottenuta nel 480 a.C. da Gelone, come poi quella di Cuma sugli Etruschi, nel 474 a.C., a opera di Ierone I,⁶ di quei Dinomenidi celebrati da Pindaro dei quali Ierone II voleva essere riconosciuto erede e continuatore, così come Teocrito intendeva accreditarsi come suo laudatore, nuovo Pindaro o Simonide.⁷ A dire il vero, è probabile che, in questo auspicio profetico,⁸ il ricordo delle vittorie siracusane sui Cartaginesi e sugli Etruschi si confonda con quello delle vittorie dell'intera Grecia sui Persiani, per una confusione favorita dalla tradizione che accostava le due imprese o addirittura poneva sincronismi fra le battaglie sui due fronti;⁹ e letterariamente questa sovrapposizione ovviamente comporta il ricordo simultaneo di Pindaro,

⁶ R. Rawles, *Simonides the Poet*, pp. 232-235.

⁷ Cfr. R.L. Hunter, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 82ss.

⁸ Per l'uso della profezia nella poesia ellenistica vd. ora S. Hornblower, *The Hellenistic Poets as Historians*, «Scripta Classica Israelica», 37 (2018), pp. 45-67.

⁹ L'accostamento fra le battaglie di Cuma e Imera e quelle di Salamina e Platea è già nella preghiera di Pindaro, *P.* 1.71-80, tenuta presente da Teocrito in questa preghiera, cfr. da ultimo R. Rawles, *Simonides the Poet*, pp. 232-233 (e Teocrito riflette contemporaneamente la preghiera di *Pi. N.* 9.28-32, come suggerisce A.D. Morrison, *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*, Institute of Classical Studies - University of London, London 2007 [«BICS» Supplement, 95], p. 105 n. 104). Il sincronismo fra le battaglie di Imera e Salamina è attestato in *Hdt.* 7.166, e *Arist. Poet.* 23.1459a. La battaglia di Platea è del resto evocata qui, ai vv. 45-46, dov'è allusa l'elegia simonidea che la celebrava, fr. 11.17-18 W.² = 3b.13-14 G.-P., cfr. ancora R. Rawles, *Simonides the Poet*, pp. 257-258.

celebratore dei Dinomenidi, e di Simonide, cantore delle gesta panelleniche.¹⁰

La dizione poetica, poi, si mostra elaborata, nei nessi *κακαὶ ἀνάγκαι* (v. 85), *φύλων μόρον ἀγγέλλοντας / τέκνοις ἡδ' ἀλόχοισιν* (vv. 86-87), *ἀριθμητοὺς ἀπὸ πολλῶν* (v. 87). Il primo si distacca per il plurale dai pur assai rari paralleli,¹¹ ottenendo così l'immagine moltiplicata delle indistinte sorti dei Cartaginesi; il terzo varia il sintagma prosastico, di ambito tipicamente storiografico, *ὀλίγοι ἀπὸ πολλῶν*,¹² ponendo l'inedita equivalenza fra *ὀλίγοι* e *ἀριθμητοί*,¹³ quasi con enfasi simpatetica per i vinti, come si può cogliere anche dalla menzione dei destinatari delle notizie luttuo-

¹⁰ Per la presenza di Pindaro nelle *Cariti* vd. almeno R. Hunter, *Theocritus and the Style of Hellenistic Poetry* (a n. 2); per Pindaro in altra poesia ellenistica, A. Kampakoglou, *Studies in the Reception of Pindar in Ptolemaic Poetry*, De Gruyter, Boston - Berlin 2019. Per la presenza invece di Simonide nelle *Cariti* vd. ora l'analisi di R. Rawles, *Simonides the Poet*, spec. pp. 253-254 riguardo alla duplicità della sua connotazione.

¹¹ In Ap. Rh. 3.430 *τλήσομαι, εἰ καὶ μοι θανέειν μόρος. οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλο / ῥίγιον ἀνθρώποισι κακῆς ἐπικείσεται ἀνάγκης* (Vian), Q.S. 12.388 *ἀνδρὸς γὰρ κρατεροῖο κακὴν ὑποτλήναι ἀνάγκην* (cfr. M. Campbell, *A Commentary on Quintus Smyrnaeus Posthomerica XII*, Brill, Lugduni Batavorum 1981, p. 133 *ad l.*), quindi Apoll. *Met. ps.* 56.7 *Faulkner οὐρανόθεν προΐεις με κακῆς ἐσάωσεν ἀνάγκης* e 105.73 F. *οὐδ' ἄρα τῶν ἀπόνηντο, κακῆ δ' ἐπίεσθεν ἀνάγκη*. E si noti anche che, a differenza dell'uso teocriteo, tanto in Apollonio Rodio quanto in Quinto Smirneo il nesso figura in un enunciato vistosamente gnomico.

¹² Thuc. 1.110.1, 3.112.8, 7.87.6; D.S. 37.2.9 = Posidon. fr. 238; Arr. *An.* 5.27.6, 6.25.3; D. Hal. *A. R.* 4.81.1, 3.59.3; D.C. 71.7.5; infine anche D. Chr. *or.* 7.55. Ma, dal versante degli sconfitti, il riconoscimento di essere ridotti 'in pochi da molti', era espresso in Aesch. *Pers.* 800 *παῦροί γε πολλῶν* e 1023 *βαῖα γ' ὡς ἀπὸ πολλῶν*.

¹³ Qui sembra svolgere funzione patetica quell'attenzione al calcolo che affiora con discrezione ma con insistenza in gran parte della composizione: v. 24 (*τὸ μὲν [...] τὸ δὲ πού*); v. 25 (*πολλοὺς [...] πολλοὺς*); v. 35 (*ἀρμαλιῆν ἔμμηνον ἔμετρήσαντο*); v. 36 (*πολλοὶ*); vv. 38-39 (*μυρία [...] μῆλα*); v. 42 (*πολλά*); v. 43 (*μακροὺς αἰῶνας*); v. 51 (*ἑκατόν τε καὶ εἴκοσι μῆνας*); v. 60 (*κύματα μετρεῖν*); vv. 64-65 (*ἀνήριθμος [...] ἄργυρος*); v. 65 (*πλεόνων*); v. 67 (*πολλῶν ἡμίονων τε καὶ ἵππων*); v. 72 (*πολλοὶ [...] ἵπποι*); vv. 90-91 (*ἀνάριθμοι μῆλων χιλιάδες*); vv. 101-102 (*εἷς [...] πολλοὺς [...] τοῖς πᾶσι*).

se, «figli e spose» (τέκνοις ἡδ' ἀλόχοισιν, v. 87). Ma soprattutto significativo è il secondo nesso, di nobile ascendenza tragica, che riprende dal monologo sofocleo di Aiace le parole, con le quali l'eroe, risoluto a suicidarsi, si rivolge a Helios, chiedendogli che, giungendo sulla sua terra, riferisca la sua sorte al padre e alla madre (*Aj.* 848-849: ἄγγελον ἄτας τὰς ἐμὰς μόρον τ' ἐμὸν / γέροντι πατρὶ τῇ τε δυστήνῳ τροφῷ), secondo una tipologia di epigrammi funebri nei quali «il sepolcro o il defunto, immaginato come *persona loquens*, si rivolge direttamente al passante, talora esortandolo a sostare, assai spesso invitandolo ad avere compassione, sempre fornendo informazioni sulla figura dello scomparso», e in particolare secondo quegli epigrammi «chiaramente definiti dall'invito a recare nella patria lontana, per lo più agli ignari parenti, il luttuoso annuncio».¹⁴

In realtà questa tipologia di epigramma funebre variata da Sofocle corrisponde alla generalizzazione di un motivo narrativo – forse mitico in origine – del ‘superstite che annuncia le sanguinose perdite di uno scontro alla sua famiglia o alla sua comunità’, già adombrato in *Il.* 4.397 (πάντας ἔπεφν', ἕνα δ' οἶον ἴει οἶκον δὲ νέεσθαι) e 12.73-74 (οὐκέτ' ἔπειτ' οἴω οὐδ' ἄγγελον ἀπονέεσθαι / ἄψορρον προτὶ ἄστυ ἐλιχθέντων ὑπ' Ἀχαιῶν).¹⁵ Così, in mancanza di qualsiasi superstite che possa testimoniare l'esito di un combattimento, l'annuncio in patria e ai parenti non può che essere affidato o a divinità come Helios che vede dall'alto (il caso sofocleo), o a un passante dinanzi alla tomba che parla attraverso un'epigrafe, come, in versione ancora più patetica, nel celebre

¹⁴ Così M. Di Marco, *Un motivo dell'epigramma funebre in Sofocle* (*Ai.* 845-851), «MD», 38 (1997), pp. 143-152, a p. 146; Di Marco inoltre segue gli esiti della variazione sofoclea nell'epigramma ellenistico. Analoga a quella teorica, ma assai più scarna, è la ripresa del modello sofocleo in *Ap. Rh.* 2.135-136: ὧς οἱ γ' [...] κέδασθεν / εἴσω Βεβρυκίης, Ἀμύκου μόρον ἀγγέλλοντες.

¹⁵ Vd. G.S. Kirk, *The Iliad. A Commentary*, I. *Books 1-4*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, ad *Il.* 4.393-394; A. Bierl - J. Latacz (Hrsgg.), *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Vierter Gesang* (Δ). 2, De Gruyter, Berlin - Boston, 2017, p. 167, ad *Il.* 4.397-398. I luoghi iliadici erano segnalati già da A.S.F. Gow (ed.), *Theocritus*, II, p. 321.

epigramma simonideo per i caduti alle Termopili (*A. P.* 7.249 = Simon. 10 Sider) Ἦ ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις, ὅτι τῆδε / κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι: in mancanza di superstiti, i guerrieri, parlando dalla tomba collettivamente («noi»), affidano l'annuncio a Sparta della loro morte eroica ad un anonimo «passante» (ξεῖνος).¹⁶ Riconosciuta l'influenza estesa della produzione e dell'aneddotica simonidea nelle *Cariti*, non stupirebbe che Teocrito possa aver avuto presente questo motivo anche epigrammatico, se non proprio anche questo modello simonideo, insieme con il modello tragico sofocleo.

(3.) L'affermazione di essere 'uno dei molti amati dalle Muse', ai vv. 101-102 (εἷς μὲν ἐγὼ, πολλοὺς δὲ Διὸς φιλέοντι καὶ ἄλλους / θυγατέρες: «Io non sono che uno, ma molti altri ancora amano le figlie di Zeus»), sembra essere orgogliosa, rivendicando uno speciale legame affettivo con le Muse, e insieme modesta, perché si riconosce uno fra tanti.¹⁷ Ma, sebbene la nozione sia di tradizione antica proprio per i poeti epici (da Esiodo *Th.* 96-97: ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι / φίλωνται, ma già in Hom. *Od.* 8.63: τὸν πέρι Μοῦσ' ἐφίλησε, per Demodoco),¹⁸ in Teocrito mostra un'alta frequenza, in varie forme espressa, quasi a divenirne una marca: per il mitico pastore Dafni (1.141: τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα);

¹⁶ Sull'epigramma simonideo mi limito a rinviare a D. Sider (ed.), Simonides, *Epigrams and Elegies*, Oxford University Press, Oxford 2020, pp. 91-92. Altri epigrammi presentano, variandolo, lo stesso motivo dell'annuncio di morte affidato, in mancanza di superstiti, a messaggeri speciali, come uccelli per *A. P.* 7.721 = Chaeremon III *HE*, la divinità Chronos per *A. P.* 7.345 = *IG* II² 5226 Attica, 338/337 a.C.

¹⁷ Torna qui il motivo del calcolo, come già sottolineato.

¹⁸ Una nutrita serie di occorrenze è indicata da R.G.M. Nisbet - M. Hubbard, *A Commentary on Horace Odes, Book I*, Oxford University Press, Oxford 1970, p. 302, ad Hor. *Carm.* 1.26,1 *Musis amicus*. Si possono aggiungere, fra le testimonianze letterarie greche, Hom. *Od.* 8.481 (οἶμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φῶλον ἀοιδῶν); Pi. *O.* 2.27a (φιλέοντι δὲ Μοῖσαι); Leonid. *A. P.* 7.715.4-5 (ἀλλά με Μοῦσαι / ἔστερξαν) dipendente da Ar. *Ran.* 229; Lobo fr. 518 *SH* (πάτρα Μίλητος τίκτει Μούσαισι ποθεινὸν / Τιμόθεον κιθάρας δεξιὸν ἠνίοχον); *Anacreont.* 34.12 (φιλέουσι μὲν σε Μοῦσαι).

nel vanto del capraio Comata (5.79-80: ταὶ Μοῖσαι με φιλεῦντι πολὺ πλέον ἢ τὸν ἀοιδόν / Δάφνιν); per l'amico Nicia di Mileto (11.6: ταῖς ἐννέα δὴ περιλημμένον ἔξοχα Μοῖσαις); per Archiloco effigiato in una statua (*ep.* 21.4: ἦ ῥά νιν αἱ Μοῖσαι καὶ ὁ Δάλιος ἠγάπευν Ἀπόλλων). Sono dunque davvero 'molti i poeti amati dalle Muse' nella poesia di Teocrito: un amore diffuso che si potrebbe quasi imputare a una vena più 'popolare' innestata nella elitaria tradizione aulica.¹⁹

(4.) Il componimento si chiude con una ferma dichiarazione di stretta unione con Muse e Cariti (vv. 106-109):

ἄκλητος μὲν ἔγωγε μένοιμί κεν, ἐς δὲ καλεόντων
 θαρσῆσας Μοῖσαισι σὺν ἀμετέραισιν ἴοιμ' ἄν.
 καλλείψω δ' οὐδ' ὕμμε· τί γὰρ Χαρίτων ἀγαπητὸν
 ἀνθρώποις ἀπάνευθεν; αἰεὶ Χαρίτεσσιν ἄμ' εἶην.

Non invitato, io me ne starò qui, ma, da chi m'invita, andrò spavaldo insieme con le nostre Muse. Neppure lascerò voi. Perché, cosa c'è di amabile, senza le Cariti, per gli uomini? Che possa stare sempre con le Cariti!

L'unione con le Cariti potrebbe essere affermata nel solco simonideo, se si ravvisasse l'eco di Simonide nella domanda retorica dei vv. 108-109 (τί γὰρ [...] ἀπάνευθεν),²⁰ mentre l'enunciazione di essere pronto a muovere «intrepido» verso

¹⁹ Un innesto simile come caratteristico della poesia teocritea teorizza L. Sbardella, Χῖος ἀοιδός: *l'Omero di Teocrito*, in R. Pretagostini - E. Dettori (a cura di), *La cultura ellenistica. L'opera letteraria e l'esegesi antica*, Quasar, Roma 2004, pp. 81-89, e anche Id., *The Muse Looks Down: Theocritus and the Hellenistic Aesthetic of the 'Submerged'*, in G. Colesanti - L. Lulli (eds.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture, 2: Case Studies*, De Gruyter, Berlin - Boston, 2016, pp. 81-96. Diffusa, si può aggiungere, con una frequenza insospettabile rispetto alle attestazioni letterarie, è la nozione dell'amicizia delle Muse per poeti che non hanno raggiunto la notorietà letteraria, a giudicare dalle testimonianze epigrafiche, per es. *IG* II² 13129/13130, Attica; *IG* VII 1855, Thespiiai; *TAM* III,1 798, Pisidia; *IGUR* III 1194, 1274, 1276, Roma.

²⁰ Simon. F 298 Poltera = 584 *PMG* τίς γὰρ ἀδονᾶς ἄτερ θνατῶν βίος πο- / θεινός ἢ ποία τυραννίς; / τᾶς ἄτερ οὐδὲ θεῶν ζηλωτὸς αἰών.

committenti che lo invitino sembra richiamare, più che il modello dell'audacia pindarica,²¹ una puntuale affermazione di Bacchilide, di essere «fiducioso, per il favore divino», proveniente da un encomio frammentario per Ierone I, *encom.* fr. 5.20 σὺν θεῶ δὲ θ[α]ρσή[σας]:²² come Bacchilide nei riguardi di Ierone Dinomenide, anche Teocrito, godendo del favore divino assicurato dalle Cariti, potrebbe esprimersi con autorevolezza nei confronti dei committenti che lo invitino, anzitutto il siracusano Ierone II.

²¹ Vd. M. Cannatà Fera, *Il rischio della parola: dire il nuovo e dire il giusto in Pindaro*, in E. Suárez de la Torre (coord.), *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*, Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid 2007, pp. 69-91. Sull'argomento anche O. Vox, *Audacie poetiche*, in G. Caramuscio - F. De Paola (a cura di), *Φίλοι λόγοι. Studi in memoria di Ottorino Specchia a vent'anni dalla scomparsa (1990-2010)*, EdiPan, Galatina 2010, pp. 275-283.

²² Vd. H. Maehler (Hrsg.), *Die Lieder des Bakchylides, 2. Die Dithyramben und Fragmente*, Brill, Leiden 1997, pp. 88-89, che nel testo presenta σὺν θεῶ δὲ θ[α]ρσή[σας πιφάσκω], con l'integrazione di P. Maas, e interpreta «aber Gottes Hilfe gibt mir Mut (zu behaupten)», intendendo dunque la 'fiducia' relativa a una impegnativa affermazione di elogio sul conto di Ierone, come conferma il commento a p. 336; cfr. anche H. Maehler (ed.), *Bacchylides. A Selection*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 75 e 254. La presenza di Bacchilide nelle *Cariti* si riconosce almeno nell'immagine irenica dei vv. 96-97 (ἀράχνια δ' εἰς ὅπλ' ἀράχνια / λεπτὰ διαστήσαιντο), debitrice verso *Paean.* fr. 1.69-72 (Ἐν δὲ σιδαροῦ δέτοις πόρπαξιν αἰθᾶν / ἄραχνᾶν ἰστῶι πέλονται, / ἔγγεα τε λογχωτὰ ξίφεα / τ' ἀμφάκεια δάμναται εὐ- / ρώς.), cfr. A.S.F. Gow (ed.), *Theocritus*, II, p. 322; R. Rawles, *Simonides the Poet*, p. 266.

SILVANO ZUCAL

«BELLO È NON ESSERE NATO».
LA TRAGICA VERITÀ DEL SILENO
E LA SUA RIPRESA IN ERASMO

1. *La sentenza silenica, cifra tragica del mondo greco*

La lettura negativa della nascita trova nel mondo greco molte espressioni nell'ambito poetico e, in specie, tragico (con significative riprese anche sul terreno filosofico). Giustamente afferma la pensatrice spagnola María Zambrano che «il Greco ha avuto sete di ragione, per il suo disgusto della vita. In nessun luogo della sua poesia possiamo trovare un inno di ringraziamento per l'esser nato; e i canti alla vita sono funerari». ¹ A partire da questo radicale pessimismo esistenziale ci troviamo a incrociare una sequenza di espressioni e di sentenze in cui si afferma l'ingiustizia dell'essere nati, che «il meglio è non nascere» e, per chi ormai è (purtroppo già) nato, morire infante in culla. O ancora, che è davvero caro agli dèi solo chi muore ancor giovane.

Decisivo, in tal senso, è il cosiddetto 'mito del Sileno', che era ritenuto il precettore e ministro di Dioniso. Nel suo incontro con il re frigio Mida, che gli chiede cosa sia davvero e sommamente desiderabile per gli esseri umani, la risposta spiazzante del vecchio satiro fa sì che vada in frantumi tutta la composta armonia

¹ M. Zambrano, *L'agonia dell'Europa (La agonía de Europa, 1945)*, trad. it. di C. Razza, Marsilio, Venezia 1999, p. 76.

del mondo greco. Ecco l'inquietante verità da lui disvelata e che possiamo riproporre con le parole di Nietzsche:

L'antica leggenda narra che il re Mida inseguì a lungo nella foresta il saggio *Sileno*, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine fra le mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile, il demone tace; finché, costretto dal re, esce da ultimo fra stridule risa in queste parole: «Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere *niente*. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire presto».²

Tre sono gli elementi da rimarcare e che sono contenuti nella 'rivelazione' silenica: (1) «non nascere / non *essere*, essere *niente*» sarebbe per l'uomo la cosa migliore; (2) dato che ciò non è più di fatto possibile poiché coloro che interrogano (come il re Mida che interpella il Sileno) sono ormai già venuti al mondo, allora meglio sarebbe morire quanto prima; (3) ove tale prospettiva non sia immediata – o comunque in attesa che la morte sopravvenga – «vantaggiosissimo» è per l'uomo rimanere all'oscuro di

² F. Nietzsche, *La nascita della tragedia (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)*, 1872; nuova ed. *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, 1886), trad. it. di S. Giannetta, Adelphi, Milano 1977, pp. 31-32. La sentenza silenica ripresa da Nietzsche è stata tramandata da Plutarco, il quale però afferma, a sua volta, d'averla tratta da un'opera di Aristotele, *Eudemo o Dell'anima*, di cui sono rimasti pochi frammenti. Ecco il passaggio di Plutarco, premesso al testo aristotelico: «Da parte di molti e saggi uomini, come dice Crantore, non soltanto ora ma da molto tempo, è stata deplorata la sorte degli uomini, ritenendo che la vita sia un castigo e che il nascere sia per l'uomo l'inizio della più grande sventura» (*Consolatio ad Apollonium*, 27, 115 B-E = *Eudemo*, fr. 6 Ross, trad. it. di G. Giannantoni in Aristotele, *Eudemo o Dell'anima*, in Id., *Opere*, XI. *Costituzione degli Ateniesi - Frammenti*, Laterza, Roma - Bari 1973, pp. 115-125, a p. 119). La sentenza verrà riproposta anche da Cicerone: «Anche sul conto di Sileno si racconta una storiella: catturato dal re Mida, in compenso della propria liberazione egli avrebbe informato quel re che il dono più grande per l'uomo sarebbe quello di non nascere [*non nasci homini longe optimum esse*] e il secondo quello di morire il più presto possibile [*proximum autem quam primum mori*]» (*Tusculanae disputationes*, I, 48, 114, trad. it. a cura di A. Di Virgilio in Cicerone, *Le Tuscolane*, Mondadori, Milano 2000, pp. 122-123).

una tale amara verità. L'ignoranza potrà in qualche misura attenuare – o almeno non accentuare – la pena che è connessa con il nostro nascere. In tutto ciò, per Nietzsche, si esprime il fatto che «il Greco conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dèi olimpici. [...] Come avrebbe potuto sopportare l'esistenza, se questa non gli fosse stata mostrata nei suoi dèi circondata da una gloria superiore?». ³ Una nascita sognata *altra*, diversa e beata (quella degli dèi olimpici), da contrapporre al tragico del proprio umano nascere.

Per Sileno, dunque, l'infelicità della condizione umana, la sua miseria, precarietà e fragilità sono davvero radicali perché fondate nell'origine, nella genesi aurorale, nella nascita che è la dimensione costitutiva dell'essere umano. Non è quindi la sua una forma di lamentazione occasionale dettata da specifiche sventure. Sileno, oltretutto, non ha come proprio interlocutore un disgraziato, un povero, un miserabile, che conduce una vita di stenti, una persona particolarmente sfortunata e abbattuta dalle prove della vita: in tal caso si potrebbe anche comprendere che «meglio sarebbe non essere nati» e destinati a morire al più presto. Sta rispondendo, piuttosto, a un personaggio potente, fortunato, ricco, ed è proprio lui che definisce e qualifica come «figlio del caso e della pena». Ed è ancora a lui che rivela questa verità sorprendente e, insieme, paradossale: per lui, arrivato, potente, così come per l'ultimo dei suoi subordinati, meglio sarebbe «non essere nato» (τὸ μὴ γενέσθαι) e morire al più presto. Nella sentenza di Sileno «il meglio coincide con l'unica cosa davvero impossibile, e cioè che l'uomo non sia uomo – che non lo sia mai stato, ovvero che si avvii a non esserlo più». ⁴

Per Nietzsche, in tal modo, trionfa tra i Greci la dimensione dionisiaca dell'esistenza con la sua tragica oscurità: «il responso

³ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 32.

⁴ U. Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 71.

di Sileno infrange “la gioiosa necessità dell’esperienza del sogno”, espressa dai Greci in Apollo, mette in crisi “l’inspiegabile serenità” con la quale essi avrebbero concepito la vita, e fa emergere il fondo oscuro della dimensione dionisiaca dell’esistenza, comunque irriducibile alla “splendente società degli esseri olimpici”». ⁵

2. Erasmo e l’infelicità della nascita

Non solo nel suo saggio *De contemptu mundi* (che in realtà è soprattutto un invito all’eremo) ma anche e soprattutto nell’opera che lo ha reso celebre, ovvero *Elogio della follia*, Erasmo parla in modo negativo della nascita, vista come misera e sordida e, insieme, come l’inizio di una sequenza di eventi e di situazioni negative che qualificano l’intera esistenza umana:

Immaginiamo, dunque, che qualcuno, da un altissimo punto di osservazione, così come i poeti dicono Giove faccia talvolta, volga il suo sguardo a considerare da quante calamità la vita umana sia funestata, quanto misero e squallido sia il momento della nascita, quanto faticosa l’educazione, a quanti pericoli sia esposta l’infanzia, da quanti travagli sia assediata la gioventù, quanto gravosa sia la vecchiaia, quanto duro accettare l’ineluttabilità della morte, quanto nutrita la schiera di malattie che infestano la vita, quanti accidenti la sovrastino, quante minacce la assedino, come niente sia mai esente da amarissimo fiele; per non rammentare i mali che all’uomo derivano dai suoi simili, come la povertà, la prigionia, l’infamia, la vergogna, le torture, le insidie, il tradimento, le ingiurie, i processi, le frodi. Ma è come mettersi a contare i granelli di sabbia. ⁶

⁵ Ivi, pp. 13-14. Ho affrontato ampiamente questa prospettiva ‘silenica’ come tratto peculiare del mondo greco nel capitolo *La lezione della Grecità. «Meglio sarebbe non essere nati»*, in S. Zucal, *Filosofia della nascita*, Morcelliana, Brescia 2017, pp. 41-92.

⁶ Erasmo da Rotterdam, *Moriae encomium* (1515), 31; trad. it. a cura di S. Cavallo, *Elogio della follia. Corrispondenza Dorp-Erasmo-Moro*, Edizioni Paoline, Milano 2004, pp. 188-189 (corsivo nostro).

E, in un altro drammatico passaggio, offre un quadro sconsolante della vita umana inaugurata dalla nascita:

Insomma, se, come una volta fece Menippo, osservi dalla luna l'infinito agitarsi dei mortali, potresti pensare di stare a guardare uno sciame di mosche o zanzare che si fanno la guerra, combattono, si tendono agguati e rapine, scherzano, folleggiano, nascono, cadono e muoiono.⁷

In questo quadro desolante, Erasmo se ne esce con un interrogativo drammatico e con una risposta eloquente, che sembra rinviare a quella celebre del Sileno:

Certo, non mi è permesso dire qui di quali colpe gli uomini si siano macchiati per meritarsi tutto questo o quale divinità irata *li abbia costretti a nascere a una vita così tormentata*. Ma chi rifletta su tutto ciò, non approverà forse l'esempio, per quanto pietoso, delle vergini di Mileto?⁸

Si diedero infatti da sé la morte come accadde – annota Erasmo – per molti altri che, ‘per disgusto della vita’, a partire da quello per la nascita, affrettarono ‘il giorno fatale’. Come Chirone il centauro che, ferito da Ercole, preferì morire pur essendo immortale. O come altri suicidi, che anticiparono la morte: Diogene il Cinico, Senòcrate di Calcedonia, Catone Uticense, Cassio e Bruto.

Solo la follia può rendere, per Erasmo, nascita e vita tollerabili:

Credo vi rendiate conto di cosa succederebbe se la sapienza si diffondesse fra gli uomini: ci sarebbe bisogno di altro fango e di un secondo Prometeo in grado di plasmare altri uomini. Io [la follia], invece, facendo leva in parte sull'ignoranza, in parte sulla sconsideratezza, a volte facendo dimenticare le sventure, a volte facendo leva sulla speranza che le cose volgeranno al meglio, talvolta aspergendo la vita col miele del piacere, vengo in aiuto agli uomini in così tante sventure; al punto che nessuno vuole lasciare la vita quando, finito il filo delle Parche, è la vita stessa che ormai viene meno. Anzi più mancano motivi per rimanere in vita, tanto più si ama vivere; a tal punto si è lontani dall'essere toccati dal tedio della vita.⁹

⁷ Ivi, 48 (trad. it., p. 227).

⁸ Ivi, 31 (trad. it., p. 189; corsivo nostro).

⁹ Ivi, 31 (trad. it., pp. 189-190).

Per Erasmo, peraltro, la genesi stessa della vita è frutto della follia. Non c'è nascita e non c'è paternità alcuna che non rimandino alla pazzia:

Innanzitutto, cosa vi può essere di più dolce e prezioso della stessa vita? Ma a chi, se non a me [la follia], ricondurne l'origine, dopo averla ricevuta in dono? Infatti, non è la lancia di Pallade dal «padre possente», né l'egida di Giove «adunatore di nubi» a *generare e propagare il genere umano*. Anche il padre degli dèi e re degli uomini, al cui cenno trema tutto l'Olimpo, deve deporre il famoso fulmine triforcuto e abbandonare quel suo volto titanico con cui, ogni volta che ne abbia voglia, atterrisce tutti gli dèi e, proprio come fanno gli attori, il poveretto deve assumere la maschera di un altro, quando vuol fare quello che fa in continuazione, e cioè *generare figli*. Quanto agli Stoici, poi, che si vantano di essere vicini agli dèi, datemene uno che sia tre, quattro o anche, se volete, mille volte stoico: anche lui dovrà mettere da parte, se non la barba (segno distintivo del saggio, nonostante sia in comune con i caproni), sicuramente il cipiglio, dovrà distendere la fronte, rinnegare quei suoi assiomi adamantini e, insomma, dare qualche segno di stupidità e follia. Insomma, se davvero *vuole diventare padre*, quel saggio deve invocare me, me sola.¹⁰

La spietata ironia erasmiana, in questa lettura negativa della nascita, si rivolge poi a quella parte del corpo fondamentale per il concepimento e che suscita irrisione al solo nominarla per il suo essere ridicola:

Ma perché non parlare con voi in modo più chiaro, com'è mio solito? A generare dèi e uomini, di grazia, sono forse la testa, la faccia, il petto, la mano o l'orecchio, parti considerate nobili? No! La propagatrice del genere umano è quella parte così folle e ridicola che non la si può nominare senza sorridere. È proprio quella il sacro fonte a cui ogni cosa attinge la vita, ben più che la famosa tetrade pitagorica.¹¹

Senza l'ausilio della follia, nessun uomo si sposerebbe e nessuna donna partorirebbe e così non si avrebbe alcuna nuova nascita: «Coraggio, ditemi quale uomo desidererebbe porgere il collo al capestro del matrimonio, solo che avesse in precedenza

¹⁰ Ivi, 11 (trad. it., p. 156; corsivi nostri).

¹¹ Ivi, 11 (trad. it., p. 157).

soppesato, come sono soliti fare codesti saggi, gli svantaggi di quella vita? Quale donna, poi, accetterebbe un marito, se avesse piena cognizione dei pericolosi travagli del parto o dell'onere dell'educazione? Se dunque dovete la vita al matrimonio e dovette questo ad Ánoia, una del mio seguito, capite quale debito abbiate nei miei confronti [la pazzia]»¹² per essere venuti al mondo. E nessuna donna, dopo aver sperimentato il parto, lo ripeterebbe senza l'ausilio di Lete, cioè dell'oblio.

E la pazzia soccorre in modo particolare il nuovo nato perché possa gratificare chi lo accudisce e non venga da subito abbandonato:

Prima di tutto, c'è qualcuno che ignora che la prima età dell'uomo è per tutti di gran lunga la più lieta e la più gradevole? Cos'è mai quel qualcosa che, presente nei bambini, ci induce a baciarli, abbracciarli e accarezzarli (al punto che anche il nemico reca loro un aiuto), se non l'incanto della mancanza di senno? Incanto che la Natura, previdente, ha volutamente conferito ai neonati, perché possano alleviare le fatiche dei loro educatori e catturare l'attenzione di chi li protegge servendosi del piacere, per così dire, come ricompensa.¹³

3. *La ripresa erasmiana del motto silenico*

La lettura negativa della nascita si accentua negli *Adagi* dove ne troviamo uno particolarmente illuminante, che reca il titolo 'silenico' *La cosa migliore è non nascere (Optimum non nasci)*.¹⁴ Occorre da subito precisare che la figura mitica del Sileno assume nel pensatore olandese non solo la figura dell'interlocutore del re Mida e autore della celebre sentenza, ma anche una singolare figura del divino.¹⁵ Erasmo, per quanto riguarda il 'primo' Sileno

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, 13 (trad. it., p. 159).

¹⁴ Erasmo da Rotterdam, *Adagiorum chiliades* (1533), Centuria 13, Adagio 1249; trad. it. di E. Lelli, *Adagi*, Bompiani, Milano 2013, pp. 1134-1139.

¹⁵ Il Sileno non è dunque solo il 'fauno' ma anche le statue che lo raffigurano e che, sotto una parvenza dozzinale, accolgono in seno la divinità. Abbiamo

negatore del valore del nascere, inanella una serie di citazioni di autori antichi, che andrebbero ad affermare e confermare questa tesi. L'esordio è con Plinio che, afferma Erasmo, «cita una frase bellissima e celebrata in ogni letteratura, nella prefazione al

così, ad esempio, i 'Sileni di Alcibiade': ivi, Centuria 23, Adagio 2201 (trad. it., p. 1735): «Tra le persone colte l'espressione 'sileni di Alcibiade' è divenuta proverbiale. Nelle raccolte di proverbi greci viene adoperata per esprimere una cosa che al primo aspetto e, come dire, dalla cortecchia appaia spregevole e ridicola, mentre vista dall'interno e adeguatamente osservata risulti ammirabile, come un uomo il cui abito e il cui volto divergano grandemente da ciò che racchiude nell'anima. Si dice infatti che i Sileni fossero delle piccole immagini intagliate, fatte in modo tale da poter essere aperte e dispiegate: quando erano chiuse mostravano il sembiante, ridicolo e mostruoso, d'un suonatore di flauto, mentre una volta aperte rivelavano qualcosa di divino, affinché l'arte dello scultore fosse messa in risalto da quest'inganno scherzoso e piacevole». Lo stesso Socrate viene paragonato a un Sileno: «Eppure dispiegando questo ridicolo Sileno avresti scoperto [in Socrate] qualcosa di divino più che d'umano: un'anima straordinaria, sublime e veramente filosofica, alla quale sembravano spregevoli tutte le cose per le quali gl'altri mortali corrono, navigano, s'affaticano, litigano, guerreggiano» (*ibidem*). Non diversamente «fu un Sileno Antistene, che con il suo bastone, la bisaccia, il mantello superava la fortuna dei più grandi sovrani. Fu un Sileno Diogene, che il volgo reputava alla stregua d'un cane. Ma in quel cane si celava qualcosa di divino. [...] Fu un Sileno Epitteto: "schiavo, povero, zoppo", come indica il suo epitaffio, e tuttavia (con espressione felicissima) "caro agli dèi", ciò che si ottiene solo con l'integrità morale unita alla sapienza» (*ibidem*; trad. it., p. 1737). E, addirittura: «Cristo (se è lecito parlare di Lui in questo modo) non fu uno stupendo Sileno? Non capisco perché chi si vanta del titolo di cristiano non faccia di tutto per adeguarsi al suo modello. A considerare attentamente l'aspetto esteriore del Sileno, almeno secondo il punto di vista del popolo, c'è qualcosa di più abietto e disprezzabile? Genitori semplici e privi di notorietà, un'umile dimora, povero lui stesso, pochi e miseri i suoi discepoli, i quali di certo non si trovavano nei palazzi dei potenti né nelle cattedre dei farisei o nelle scuole dei filosofi ma negli uffici degli esattori o alle reti dei pescatori. La fame, le fatiche, gli scherni, gli oltraggi, la croce cui infine pervenne, privarono la Sua vita di qualsiasi piacere. Da quest'angoscia apparve a quel mistico profeta, che così lo dipinse [*Is* 53,2]: "Non aveva né forma né bellezza. Noi lo abbiamo veduto alcuna ragione perché lo desiderassimo, egli è stato disprezzato e abbandonato dagli uomini", e il resto segue nello stesso tono. Eppure, se ti toccherà in sorte di scrutare dappresso questo Sileno quando è aperto – ovvero, se lui stesso si degherà di mostrarsi, purgando gl'occhi della tua anima –, o Dio immortale!, quale ineffabile tesoro troverai» (*ibidem*). Fu un Sileno Giovanni Battista e lo furono gli apostoli.

settimo libro, quando, raccolti innumerevoli pericoli della nostra nascita e le scomodità della vita, così conclude [*nat.* 7,4]: “perciò molti pensano che la cosa migliore sia non nascere o morire il prima possibile”». ¹⁶ Il riferimento esplicito al Sileno avverrà invece, nota il grande umanista, con Cicerone, come viene riportato da Lattanzio: «Cicerone scrive, *Sulla consolazione*, che lo disse Sileno, come testimonia Lattanzio [fr. 9 Mueller *ap.* Lact. *inst.* 3, 19, 13-14]: “non nascere e non cadere negli scogli della vita è di gran lunga la cosa migliore. Oppure, se si è nati, morire il prima possibile e sfuggire alla violenza della sorte come da un incendio”». ¹⁷ Sempre da Lattanzio viene riproposta un’espressione del poeta greco Alèssi, che è sempre di stampo ‘silenico’, illustrando i due possibili scenari migliori per l’uomo, ovvero non venire al mondo o morire il prima possibile: «Ateneo nel settimo libro dei *Sofisti a banchetto* attribuisce al poeta Alèssi [fr. 145, 15-16 K.-A.]: “meglio non venire mai alla luce; morire, una volta nati, è la seconda cosa migliore”». ¹⁸ Nella stessa linea si pone, l’altro poeta greco Teognide: «Teognide [425-427]: “non nascere è la cosa migliore per i mortali e non vedere mai il triste raggio del sole, / o quando sei nato, vedere quanto prima i Mani”». ¹⁹ Ancora più radicale appare, per Erasmo, il drammaturgo Euripide: «Euripide [fr. 285, 1-2 K. *ap.* Stob. 4, 34, 38]: “ciò che è celebre ovunque lo reputo vero, / per l’uomo davvero la cosa migliore è non nascere”». ²⁰

Con accento diverso si inserisce in questo quadro il celebre commediografo Menandro: «Si unisce Menandro [fr. 111 Koerte *ap.* Stob. 4, 52, 72]: “muore giovane chi è caro agli dèi”». ²¹ Una sentenza, afferma Erasmo, che è presente anche nei versi del poeta

¹⁶ Ivi, Centuria 13, Adagio 1249 (trad. it., p. 1135). In questo particolare contesto manterremo i rimandi bibliografici proposti dallo stesso Erasmo.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem* (trad. it., pp. 1135, 1137).

¹⁹ *Ibidem* (trad. it., p. 1137).

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

Posidippo o in quelli di Cratete cinico. Versi potenti che l'umanista trascrive e traduce con grande coinvolgimento personale:

Questa sentenza è anche in un epigramma di Posidippo [A.P. 9,359] o, come preferiscono alcuni, di Cratete cinico [...]. Poiché sono elegantissimi, non mi pesa trascriverli. Quello di Cratete è il seguente, che noi abbiamo tradotto per l'occasione: «Quale viaggio della vita umana desideri percorrere? Dovunque ti volgi, / tutto è pieno di mali, il foro rimbomba di litigi e processi molesti, a casa / ti tortura una preoccupazione continua, i tristi campi uccidono con assidue fatiche; se solchi l'onda e i mari, / mille pericoli ti incalzano. Se, mentre vivi, sarai ricco, / all'estero, temerai ogni cosa, misero, e non sarai sicuro; / se invece le scarselle penderanno prive di denaro, / come è duro e triste fare la vita dell'esule! / Ti sposi, quanta preoccupazione arriverà! / Sarai solo, se sarai senza moglie. / Se hai figli, li tiri su con molta fatica; / se non li hai, la vita manca di luce. / Se sei giovane, la giovinezza è ondivaga e impetuosa; / la candida vecchiaia è privata della sue forze. / Dunque cosa rimane, mi chiedo, se non desiderare / di non esser mai uscito dal seno materno / o, una volta fuori, andarsene, nascondersi nell'oscurità dello Stige?». ²²

Un altro poeta 'silenico', ripreso da Erasmo, è Ausonio, che ripropone la sentenza: «Su questo concetto esiste anche un'elegante poesia di Ausonio [ecl. 1,48-50], in cui, dopo aver passato

²² *Ibidem*. A questi versi fa da controcanto, sottolinea Erasmo, il poeta Metrodoro che vorrebbe rigettare, in modo in realtà poco convincente, l'alternativa 'silenica': «Metrodoro così scrive, invece, e abbiamo tradotto anche lui, così: "Sarà lecito quando vuoi entrare nel viaggio della vita: / da ogni parte sei allettato da molte comodità. / Se ti piacciono le assemblee e il foro, lì c'è una grandissima fonte di fama, / lì si raccoglie una grande gloria, lì l'astuta prudenza si esercita nel trattare le cause; / al contrario la vita tranquilla è a casa. / Vai nei campi, la natura nutrirà la tua mente con ameni piaceri; / il mare fornirà al ricco dolci guadagni. / Se vivi ricco all'estero, hai anche molti onori; / non ne hai, dunque meno vergogna; ne sarai a conoscenza solo tu. / Ti sei sposato, d'ora in poi la casa sarà ottima: / non ti sei sposato, avrai meno preoccupazioni. / Se i tuoi figli ti danno il dolce nome di padre, / ci saranno persone che amerai e da cui sarai amato; / se non ne avrai, avrai una vita senza i pensieri / che di solito portano al padre i figli da crescere. / Mentre ci sono la forza e il vigore della verde giovinezza, / la vecchiaia si affida al suo rispetto. / Non vedo quindi nessun motivo, perché tu debba scegliere tra queste due: / o non esser nato, o subito morire, / dal momento che qual è la parte della vita umana / che non sia desiderabile e amabile per i suoi beni?"» (*ibidem*).

in rassegna tutti i mali di questa vita conclude così: “dunque / è ottima la sentenza dei Greci: dicono che per l’uomo / è buono non nascere o, nato, morire presto”». ²³

Erasmus conclude poi la sua rassegna ‘silenica’ riferendosi alle popolazioni dei Traci e dei Trausi, che piangono la nascita e festeggiano la morte:

Sembrano aver avuto questa opinione anche i Traci, che avevano l’usanza di accogliere piangendo i neonati, banchettando e festeggiando i morti. Ricordano questo fatto Quintiliano nel quinto libro dell’*Istituzione oratoria*, Plinio e Valerio Massimo [Quint. 5, 1138; Val. Max. 2, 6, 12]. Erodoto, nel quinto libro delle *Storie*, da cui è preso questo mito, dice [5, 4] che i Trausi sono una popolazione confinante con i Traci, che ha varie usanze in comune con loro, e ha questa sola di particolare, che, nato un bambino, i parenti, sedendo insieme, piangono ricordando quante disgrazie porterà la vita al bimbo che l’ha appena iniziata; al contrario, celebrano un morto con feste e gioia, pensando a quanti mali sia stato sottratto. Plutarco, nel *Come ascoltare i poeti*, riporta questi senari di un autore tragico, che Aristide, nella *Vita di Temistocle*, attribuisce a Euripide [Plut. *mor.* 36; Eur. fr. 449, 2-4 K.]: «piangere un neonato perché inizia a subire i mali più grandi, ma seppellire lieti e felici un morto, sottratto ai mali della vita». ²⁴

La conclusione che ne trae Erasmo è che gli antichi – i Greci in particolare (poeti e drammaturghi), oltre al suo grande ispiratore in ambito latino, Plinio²⁵ –, capirono davvero che la vita è

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem* (trad. it., pp. 1137, 1139).

²⁵ Cfr. Gaio Plinio Secondo (Plinio il Vecchio), *Naturalis historia*, Libro VII, introduzione, 1-4 (trad. it. Plinio, *Storia naturale II, Libro settimo, Antropologia*, trad. it. e note di G. Ranucci, Einaudi, Torino 1983, pp. 9-11): «Così come l’ho descritta si presenta la situazione del mondo, con le sue terre, le popolazioni, i mari, i fiumi importanti, le isole, le città. Ma degna di non minore considerazione sarebbe la natura degli esseri viventi che lo popolano, se solo l’umana intelligenza fosse in grado di comprenderne tutti gli aspetti. Cominceremo a buon diritto dall’uomo, a motivo del quale sembra che la natura abbia generato tutto il resto, sebbene abbia preteso in cambio di così grandi doni un prezzo alto e crudele, fino al punto da rendere impossibile affermare con certezza se essa sia stata per l’uomo più una buona madre oppure una crudele matrigna. In primo luogo perché lo costringe, unico fra tutti i viventi, a procac-

in quanto tale misera, piena di malanni. La nascita ci introduce quindi a una realtà dal risvolto drammatico e che potrebbe indurre a rifiutarla. A conforto di ciò chiama in causa Omero, Virgilio, Menandro, Sofocle e Plauto:

Gli antichi capirono che la vita umana è di per sé misera e piena di disgrazie. Omero dice spesso [*Il.* 22,31, 24,525 ecc.] «miseri mortali», e Virgilio, emulandolo [*Georg.* 3,66-67]: «i giorni migliori fuggono ai miseri mortali». Menandro, riportato da Stobeo, pensa [fr. 847 K.-A. *ap.* Stob. 4,43,42] che essere uomo è come dire disgraziato. Omero, nel ventiquattresimo dell'*Iliade* [24,525-526]: «così infatti stabilirono gli dèi per i miseri mortali, che vivano stretti dalle preoccupazioni». Sempre nell'*Iliade*, libro diciassettesimo [17,446-447]: «niente è così misero come l'uomo, di qualunque essere vivente respiri o strisci sulla terra». Sofocle nell'*Edipo a Colono* [1224-1225]: «non nascere supera ogni pensiero». Bello ciò che dice Menandro, citato da Plutarco nel

ciarsi all'esterno i suoi vestimenti. Agli altri la natura fornisce in vario modo qualcosa che li copra: gusci, cortecce, pelli, spine, peli, setole, piume, penne, squame, velli; anche i tronchi degli alberi protegge dal freddo e dal caldo con uno e talvolta due strati di corteccia. L'uomo soltanto essa getta nudo sulla nuda terra il giorno della sua nascita, abbandonandolo sin dal principio ai vagiti e al pianto e, come nessun altro fra i tanti esseri viventi, sin dal primo istante della propria esistenza, alle lacrime: il riso, invece, per Ercole, anche quando è precoce e più rapido che s'immagini, a nessuno è concesso prima del quarantesimo giorno. Subito dopo la sua venuta alla luce, l'uomo è come impedito da ceppi e da legami in tutte le membra, quali non si concepiscono neppure per le bestie generate in ambito domestico. Così, una volta che sia felicemente nato, giace piangente a terra con le mani e i piedi legati; così, proprio lui che si direbbe destinato a regnare su tutte le altre creature, inaugura la sua vita fra i tormenti, colpevole solo d'essere nato. Ahimé, che insensatezza, dopo siffatti inizi, ritenersi destinati ad imprese superbe! Il primo barlume di vigore, il primo dono che il tempo gli concede lo rendono simile a un quadrupede. Quando comincerà a camminare e a parlare come un uomo? Quando la sua bocca sarà in grado di masticare il cibo? Quanto a lungo la sommità della sua testa resterà molle, segno questo della massima debolezza fra tutti gli esseri che vivono! E poi le malattie, e le tante medicine escogitate contro i mali, ma anche queste vinte ben presto da nuovi mali! E ogni altro essere esprime subito la propria natura: chi impara a correre velocemente, chi a volare con celerità, chi a nuotare. L'uomo invece non sa nulla, e nulla sa fare che non gli venga insegnato: non sa parlare, né camminare, né mangiare; per natura, insomma, null'altro sa fare che piangere! *Perciò molti hanno ritenuto che la cosa migliore fosse non nascere, oppure al più presto morire*» (corsivo nostro).

Sulla tranquillità dell'animo [Men. *Citharista* fr. 1,8 Koerte ap. Plut. *mor.*: 466 b] «soffrire e vivere sono uniti». Perché la vita dell'uomo è sottoposta per sua natura a molti mali. Bello ciò che dice Plauto nelle *Bacchides* [151]: «aver vissuto è molto meglio che vivere».²⁶

La nascita, annota poi Erasmo, è una grande livellatrice, potenti e poveri nascono allo stesso modo e nelle stesse condizioni poco esaltanti, leggiamo nell'Adagio dal titolo *Come uscito dalla borsa materna* (*Ut ex bulga matris*):

Nonio Marcello riporta questo tetrametro trocaico catalettico da Lucilio [676 M.]: «Così come ognuno di noi è venuto alla luce dalla borsa [*bulga*] materna». L'espressione si può riferire alla povertà e all'indigenza. Si può anche riferire alla condizione di uguaglianza in cui tutti veniamo alla vita. La nascita, infatti, non distingue Creso da Iro, né un re da un plebeo. Medesime le grida del parto, per una regina e per una mendicante. Medesimi i vagiti di chi viene alla luce, per un sovrano o per l'essere più vile. Né è più pulita la porta da cui nasce il figlio di un monarca di quella da cui nasce la prole di una serva. Festo spiega che si tratta di un termine dei Galli, che una volta chiamavano *bulgae* i sacchetti o le borse o i piccoli sacchi di pelle. Lucilio, con la libertà propria del genere satirico, ha designato col termine *bulga* l'apparato riproduttore femminile, la vulva.²⁷

E tutti indistintamente nasciamo 'nudi': «nasciamo completamente nudi e non siamo nemmeno coperti da peli né da vesti, una situazione tale che non capita agli altri animali. Questo detto sopravvive anche ai nostri giorni nella lingua popolare: “nudo come sei nato”».²⁸

4. Pessimismo 'greco' e pessimismo cristiano

Impressiona questa assunzione simpatetica da parte di Erasmo della cifra greca sul 'meglio non nascere' e comunque l'assunzione di una visione negativa della nascita. Indubbiamente essa

²⁶ Erasmo da Rotterdam, *Adagi*, Centuria 13, Adagio 1249 (trad. it., p. 1139).

²⁷ Ivi, Centuria 41, Adagio 4057 (trad. it., p. 2723).

²⁸ Ivi, Centuria 18, Adagio 1744 (trad. it., p. 1467).

appare anche in diversi testi biblici vetero-testamentari (da Geremia a Giona, dal Deutero-Isaia a Giobbe fino al libro del *Qoèlet*) ma Erasmo non li menziona in questo contesto. Il suo umanesimo cristiano, raccordandosi alla civiltà classica della Grecità, si colora così di un radicale pessimismo antropologico.

Pessimismo che viene però dialetticamente ribaltato in un altro Adagio. Dopo aver mostrato la fragilità dell'uomo alla nascita, il suo enorme bisogno di accudimento, la differenza radicale su questo punto con gli altri esseri viventi, in particolare con gli altri animali, ne esce un inno alla bellezza e alla potenza dell'uomo davvero in pieno spirito umanistico. Accanto al dono della parola e della ragione, Erasmo sottolinea in particolare la capacità d'amore del nuovo essere. In tal modo l'uomo è davvero *imago Dei*:

Solo l'uomo ha creato senza peli, debole, delicato, inerme, morbido di carne, di pelle sottile. Nelle sue membra manca ciò che è preposto alla lotta e alla violenza; non dirò poi il fatto che gli altri esseri fin dalla nascita bastano a se stessi per quel che riguarda la loro sopravvivenza, solo l'uomo viene al mondo in modo che per molto tempo dipende dall'aiuto altrui. Non sa parlare, non sa camminare, non sa nutrirsi; chiede soltanto l'aiuto con i vagiti, al punto che si può concludere che questo animale è creato esclusivamente per l'amore, che è condizionato e alimentato da reciproci servizi. La natura ha voluto che l'uomo fosse debitore del dono della vita non tanto a lei quanto all'amore, perché comprendesse di esser consacrato alla gratitudine e all'amore. Allora non gli diede un aspetto repellente e selvatico, come ad altri esseri animati, ma mite e pacifico, dedito all'amore e alla gentilezza. Gli ha dato occhi benigni, e in questi i segnali dell'animo. Gli ha dato il cerchio delle braccia per l'abbraccio. Gli ha dato il senso del bacio, nel quale è come se gli animi si toccassero e si congiungessero. A lui solo ha dato il riso, segno di allegria; a lui solo le lacrime, simbolo di clemenza e misericordia. E non gli ha dato una voce tremenda e terribile, come agli animali, ma blanda e gentile. E non contenta di queste cose la natura ha concesso a lui solo la prerogativa della parola e della ragione, che contribuisce molto ad alimentare e stabilire l'amicizia, affinché in nessun modo fra gli uomini si generasse la violenza. Ha seminato in lui l'odio della solitudine, l'amore della compagnia. Ha piantato nel profondo del suo cuore i semi dell'amorevolezza. [...] Quindi Dio ha posto nel mondo l'uomo come immagine di se stesso, ne ha fatto quasi una divinità terrestre, perché avesse la tutela di tutte le creature. Capiscono ciò gli stessi animali, perché vediamo non solo gli animali mansueti ma anche

pantere, leoni e bestie ancora più feroci, nei grandi pericoli, ricorrere all'aiuto dell'uomo. L'uomo è per tutti l'estremo asilo, l'altare santo per tutti, per tutti l'ultima possibilità. In qualche modo abbiamo dipinto il ritratto dell'uomo.²⁹

Un ritratto spesso sfregiato dalle violenze e dalle guerre che abbrutiscono l'uomo. Ma, nel contempo, la cifra di una straordinaria potenza e grandezza.

Nel caso di Erasmo, dunque, se la tragica rivelazione del Sileno dischiude verità inaspettate e scomode sull'uomo e sulla sua nascita, ciò sempre si accompagna dialetticamente all'«altro Sileno» di cui parla, come abbiamo visto, il pensatore olandese. Ovvero alla piena consapevolezza che il nocciolo della realtà non è mai quello che immediatamente appare. E, quindi, anche nell'abbrutimento dell'uomo si cela la sua genesi divina. Il «Sileno tragico» non è l'ultima parola sul destino dell'uomo. L'«altro Sileno», che cela il divino degli uomini e fianco di Cristo, disvelerà un senso diverso e positivo per l'umano.

²⁹ Ivi, Centuria 31, Adagio 3001 (trad. it., pp. 2145, 2147).

INDICE DEI NOMI

*Nota: l'indice raccoglie i nomi di persona espliciti;
non sono presenti i nomi mitologici e biblici;
non sono accolti i nomi degli editori o stampatori.*

- Abbamonte, Giancarlo, 79n
Accame, Maria, 391n
Accorinti, Domenico, 54n
Adams, Sinclair M., 102n
Adimanto, 431n
Adkins, Arthur W.H., 242n
Adorno, Theodor W., 240
Adriano, Publio Elio Traiano, 139
Agelada di Argo, 9
Ageno, Franca, 40n, 94n
Agócs, Peter, 50n
Agostino (Augustinus, Aug.) d'Ippona, 85n, 357n, 363, 389 e n, 395, 396n
Agostino Steuco, 369
Agricola, Alexander, 100 e n
Alberico, 361-362 e nn, 365
Alberti, Johannes, 46, 47n, 57n
Alberti, Leandro, 329, 330n
Alberti, Leon B., 293-294, 295 e n, 299n, 300 e n, 301n, 304n, 308 e n, 404 e n
Alberti, Lorenzo, 294
Alberti La Marmora, Francesco, 293n
Alberto Magno (Albertus Magnus), 353n, 354, 363, 367-369
Alberzoni, Maria P., 35n
Albini, Umberto, 242n
Albonico, Simone, 93n
Albrecht, Michael von, 211 e n, 213, 215
Alceo, 423n
Alcibiade, 474n
Alcina, Juan F., 331n
Alcmane (Alcm.), 126n
Alcuino di York, 172n
Alessandri, Andrea, 107n, 110n
Alessandro Magno, 10
Alessi, 475
Alfieri, Vittorio, 197n, 377
Alfonso Giordano conte di Tolosa, 71n
Alighieri, Dante, 69n
Allen, Judson B., 361n, 363n
Alonge, Roberto, 371n
Aloni, Antonio, XIII
Altamura, Antonio, 95n
Althoff, Gerd, 351n
Alviano, Bartolomeo d', 98n
Amato, Raimondo, 324n
Amestri, 153, 155
Amis, Kingsley, 229
Anacreonte, 361 e n
Anassimandro di Mileto il Giovane, 212
Anastasio Gordio, 48n
Andersen, Lene, 411n
Angiò, Francesca, 7-9nn

- Annio da Viterbo, 329, 330
 Anouilh, Jean, 374 e n, 376-377 e nn,
 378-381nn, 382 e n, 384, 386 e n,
 387
 Antifane, 445
 Antifonte, 447 e n
 Antipatro di Tessalonica, 10
 Antistene, 474n
 Antonelli, Roberto, 321n
 Antonino Liberale (Anton. Lib.), 126n
 Antonopoulos, Andreas P., 57n
 Anzulewicz, Henryk, 370n
 Apollinare (Apoll.), 461n
 Apollodoro (Apollod.), 130n
 Apollonio Rodio (Ap. Rh., Apoll.
 Rhod., A.R.), XIII, 175-178,
 179 e n, 180n, 181 e n, 182-183,
 184 e n, 185-186, 187n, 188 e n,
 190-193, 461n, 462n
 Appel, Carl, 72
 Apuleio (Apul., Apuleius)
 Madaurense, Lucio, 82n,
 87-88nn, 175, 176-178 e nn,
 179-180, 181-183 e nn, 184,
 185-187 e nn, 188, 189 e n, 190,
 191-192 e nn, 193, 358
 Arato, 78n
 Archiloco, 448, 464
 Arconati Visconti, Gianmartino, 69n
 Arctino di Mileto, 426n
 Aristide, 477
 Aristofane (Ar., Aristoph.), 57, 145n,
 147n, 153n, 463n
 Aristofane di Beozia, 136n
 Aristotele (Arist.), 209, 212, 228, 357n,
 367, 460n, 468n
 Armisen-Marchetti, Mireille, 79n
 Arnobio (Arnob.), 84n, 89n
 Arriano (Arr.), Lucio Flavio, 461n
 Arsinoe Filadelfo, 6, 8
 Artabano, 144n, 150 e n, 151n
 Artaunte, 153
 Artemidoro (Artemid.), 84n
 Artobazane, 150n
 Ascoli, Graziadio I., 13-20 e nn,
 21-22, 23-25 e nn, 26, 27 e n, 28,
 29 e n, 30
 Asheri, David, 431n
 Assmann, Jan, 197n
 Astiage, 144n
 Ateneo di Naucrati, 475
 Atossa, 144n, 146, 423-425
 Attridge, John, 334n
 Auden, Wystan H., 229
 Ausonio, 476
 Austin, Colin, 3 e n, 4n, 9n
 Avenozza, Gemma, 61n
 Averlino, Antonio (detto il Filarete),
 392, 393 e n, 397, 404
 Aversano, Luca, 322n
 Avery, Harry C., 117n, 121n
 Avezzù, Guido, 101n, 246n, 451n
 Avieno, Rufio Festo, 78n
 Azpilcueta, Martín de, 323, 324n,
 325-326, 328
 Bacchilide, 465 e n
 Badoud, Nathan, 129n
 Baggio, Serenella, 355n
 Baioni, Giuliano, 205n
 Bakker, Egbert J., 143n
 Baldovino II, 71n
 Ballard Sutton, James, 235n
 Banfi, Luigi, 93n
 Bañuls Oller, José V., 373n
 Baratin, Marc, 158-159nn, 167n
 Barbantani, Silvia, 5 e n
 Barbarisi, Gennaro, 18-19nn, 27n
 Barchiesi, Alessandro, 85n
 Bardini, Marco, 99n
 Baretta, Alessandra, 309n
 Barigazzi, Adelmo, 317, 318n
 Barisella, Agostino, 253 e n
 Barreiros, Gaspar, 329-330 e nn
 Barros, João de, 329
 Barsacchi, Marco, 363-365nn
 Barsacq, André, 374 e n
 Bartolomeo di Cori (detto Cordo), 99n
 Bartsch, Karl, 72
 Bas, Michael, 210n
 Basile, Tania, 92 e n, 99n
 Bassi, Karen, 428n
 Basso, Alberto, 97n
 Basta Donzelli, Giuseppina, 56n, 242n

- Bastianini, Guido, 3-4 e nn, 7 e n, 9n, 11n
 Battezzato, Luigi, 9n, 244n
 Battisti, Cesare, 252n
 Bauchau, Henry, 375n
 Baumgärtner, Ingrid, 33n
 Bausi, Francesco, 73n
 Bayreuther, Rainer, 334n
 Bearzot, Cinzia, 130-131nn
 Beato Angelico (fra' Giovanni da Fiesole), 206 e n
 Beazley, John D., 49n
 Beck, Hans, 129n, 131-132nn, 134n, 135n, 140n
 Beckett, Samuel, 236
 Beda il Venerabile, 403 e n
 Beekes, Robert, 53n
 Beer, Marina, 99n
 Bees, Robert, 152n
 Beethoven, Ludwig van, 202n
 Behrnauer, Adalbert, 16
 Belardinelli, Anna M., 371n
 Beller, Manfred, 89
 Bellincioni, Maria, 446
 Belloni, Luigi, IX, XI, XIII-XIV, 9n, 75n, 96, 123n, 145n, 175n, 310n, 333n, 350n, 372n, 407 e n, 416n, 424n, 425n
 Beltrametti, Anna, 317n
 Beltrandi, Girolamo, 98n
 Bembo, Pietro, 95 e n
 Benedetto da Cingoli, 95 e n
 Bennett, Benjamin, 347n
 Benseler, Gustav E., 127n
 Bentley, Richard, 87n, 215 e n
 Benzo d'Alessandria, 394 e n, 400 e n
 Berardi, Francesco, 80n
 Berchet, Giovanni, 67 e n
 Bergman, Ingmar, 200n
 Bergquist, Peter, 98n
 Berio, Luciano, 205n
 Berlioz, Hector L., 202n
 Bernardakis, Gregorios N., 125n
 Bernardi, Aurelio, 314n, 319 e n
 Beroaldo il Vecchio, Filippo, 321, 330
 Bers, Victor, 119n
 Bersuire, Pierre, 356n
 Bertoldo di Moosburg (Berthold von Moosburg), 353n, 355, 368-369
 Bertoletti, Nello, 31n, 40n, 43n
 Bertolini, Lucia, 307n
 Bertoluzza, Aldo, 253n
 Bertran de Born, 69 e n
 Besson, Gisèle, 362n
 Bettini, Maurizio, 86n, 322n
 Bettinzoli, Attilio, 367n
 Beugnot, Bernard, 374-377nn
 Bevegni, Claudio, 126n
 Beye, Charles R., 111n
 Beyer-Ahlert, Ingeborg, 338n
 Bianchi Robbiati, Adele, 18n
 Bianconi, Daniele, 158n
 Bianconi, Lorenzo, 339n
 Bichler, Reinhold, 143n
 Bierl, Anton, 462n
 Bigliuzzi, Silvia, 56n, 375n
 Bigonciari, Dino, 393n
 Bintliff, John, 134n, 140n
 Biondelli, Bernardino, 15
 Birge, Darice, 453-454 e nn
 Birkin, Kenneth, 345n
 Birney, Kathleen J., 138n
 Bischoff, Bernhard, 158 e n
 Biville, Frédérique, 173 e n
 Blackburn, Robert, 347n
 Bloomfield, Barry C., 231
 Blundell, Mary W., 105-107nn, 110n, 118n, 120n
 Bluteau, Rafael, 329 e n
 Boardman, John, 88n
 Boccaccio, Giovanni, 163n, 356, 363 e n, 364, 365 e n, 366, 367n, 368, 390 e n
 Bode, Georg H., 361-362nn
 Bodel, John, 418n
 Bohnenkamp, Anne, 322n
 Boito, Arrigo, 63, 67, 68 e n, 69n
 Boito, Camillo, 67-68
 Boller, Anton, 16
 Bolz, Sebastian, 334n
 Bonazzi, Mauro, 196n
 Bonghi, Ruggero, 26n
 Bongrani, Paolo, 25n
 Bonnechere, Pierre, 411n

- Bonvesin da la Riva, 393 e n
 Boorman, Stanley, 95n, 99n
 Booth, James, 217n, 219n, 234n
 Boothroyd, Edward, 375n
 Borchmeyer, Dieter, 339n
 Bordone, Renato, 67n
 Borges, Jorge L., 332 e n
 Born, Jürgen, 234n
 Bortolussi, Bernard, 173n
 Boschetto, Luca, 293n
 Bothe, Friedrich H., 452n
 Botteri, Marina, 255 e n, 282, 283n
 Bovey, Muriel, 75n, 77n, 82-83nn
 Bowden, Hugh, 411n
 Bowie, Angus M., 424n
 Bozzolo, Carla, 161 e n
 Bragagnolo, Manuela, 323n,
 325-326nn
 Brambilla, Alberto, 13n
 Branca, Vittore, 363n
 Brandalise, Adone, 327n
 Brandt, Wolfgang, 322n
 Brecht, Bertolt, 371, 374, 375n, 437
 Breglia, Luisa, 126n, 129-130nn, 132n
 Breschi, Giancarlo, 25n, 27-29nn
 Breton, André, 374n
 Brillante, Carlo, 339n
 Brisson, Luc, 212 e n, 213, 215
 Brizzi, Gian P., 328n
 Brocco, Giovanni, 99n
 Broch, Hermann, 436, 442
 Broggiato, Maria, 416n
 Brown, Virginia, 361 e n, 366n
 Brugmann, Karl, 19
 Brugnolo, Furio, 96n
 Brumel, Antoine, 100 e n
 Bruneau, Philippe, 87n
 Brunet, Claude, 173n
 Brunner, Fernand, 353n, 355n
 Bruto, Marco Giunio, 471
 Buck, Robert J., 128n, 132n
 Budé, Guillaume, 321
 Bueri, Piccarda, 307n
 Bufano, Antonietta, 230n
 Bulloch, Anthony W., 458n
 Buonocore, Marco, 92n
 Buraselis, Kostas, 131n, 416n
 Burge, Evan L., 83n
 Burger, Heinz O., 322n
 Burkert, Walter, 209n
 Burle-Errecade, Élodie, 63n
 Burnett, Archie, 218n, 234n
 Burnett, Charles, 362n
 Businello, Marco, 95
 Bussi, Chiaffredo, 192 e n
 Butler, Eliza M., 205n
 Butz, Patricia, 418n, 426n
 Butzer, Günter, 207n
 Bychkov, Semyon, 335n
 Bynum, Caroline W., 351n

 Cabani, Maria C., 99n
 Caciorgna, Maria T., 35n
 Cairns, Douglas, 375n
 Cajumi, Arrigo, 18n
 Calboli Montefusco, Lucia, 77n
 Calder, William M., 102n
 Calderón Dorda, Esteban, 10n
 Calero, Francisco, 332n
 Callatay, Godefroid de, 354n
 Callimaco (Call., Callim.), 10n, 55n,
 57
 Calmeta (Vincenzo Colli), 94
 Calzascia, Sonja C., 175n
 Calzecchi Onesti, Rosa, 424
 Cambiano, Giuseppe, 457n
 Cameron, Alan, 86n
 Cammelli, Antonio (detto il Pistoia),
 95 e n
 Campbell, Lewis, 449n
 Campbell, Malcolm, 179n, 461n
 Canavero, Daniela, 154n
 Cancik, Hubert, 128-129nn
 Canello, Ugo A., 72
 Canfora, Luciano, 457n
 Canini, Marco A., 16n
 Cannatà Fera, Maria, 51-52nn, 239n,
 465n
 Cantarella, Eva, 447n
 Cantù, Cesare, 15 e n, 19 e n, 23n
 Capdeville, Gérard, 84n
 Cappelli, Adriano, 171
 Cappelli, Antonio, 95n
 Capra, Andrea, 154n

- Cara, Marchetto, 97 e n, 100n
 Caramusco, Giuseppe, 465n
 Carbonetti Vendittelli, Cristina, 41n
 Cardini, Roberto, 293n, 364n
 Carducci, Giosue, 20, 22, 68, 73 e n
 Caretti, Lanfranco, 317
 Carey, Christopher, 50n, 417n
 Carlig, Nathan, 7n
 Carlo Alberto di Savoia, 16n
 Carlo Magno, 254f, 255 e n, 256f, 259, 286-287, 290
 Carlo V d'Asburgo, 256 e n, 276, 283, 287, 289-290
 Carlo V di Francia, 396n
 Carmignani, Marcos, 185n
 Carocci, Sandro, 32-34nn, 35 e n, 36n, 42n, 44n
 Caroti, Stefano, 358n
 Carrara, Laura, 333n
 Carroll, Linda L., 100n
 Cartago, Gabriella, 27n
 Caruso, Fabio, 88n
 Casanova, Angelo, 4n
 Cassandro, 9
 Cassio Longino, 471
 Castellaneta, Stella, 241n
 Castellani, Arrigo, 40n
 Castelli, Patrizia, 322n
 Castiglione, Baldassarre, 94n
 Castiglione, Luigi, 201n
 Castoldi, Massimo, 93n
 Cataudella, Quintino, 213 e n
 Catenacci, Carmine, 152n
 Catilina, Lucio Sergio, 77n
 Catone, Marcio Porcio (detto Uticense), 471
 Catullo (Cat.), Gaio Valerio, 47n, 175 e n, 281, 282
 Cavagnoli, Stefania, 253n
 Cavallini, Eleonora, 339n
 Cavallo, Guglielmo, 153n
 Cavallotto, Stefano, 470n
 Cecchinato, Andrea, 31n
 Cecchini, Claudia, 67n
 Celada Ballanti, Roberto, 198n, 201n
 Celan, Paul (Paul Antschel), 204-205nn
 Cenci, Giovanni, 41n, 43-44nn
 Céngarle Parisi, Sante A., 391n, 394-396nn, 398n, 400-401nn, 403-404nn
 Cerciello, Carlo, 240
 Cerri, Giovanni, 101n, 150-151nn, 246n, 451n
 Cervantes, Miguel de, 433
 Cesena, Pellegrino, 97n
 Céspedes, Baltasar de, 324, 325n, 326
 Cestaro, Benvenuto C., 94-95nn
 Cetrangolo, Enzo, 240n
 Chamayou, Bertrand, 335n
 Chaniotis, Angelos, 136n
 Chartier, Alain, 328
 Chateaubriand, François-R. de, 63
 Cheremone (Chaeremon), 58, 463n
 Chiarini, Giorgio, 71n
 Chiasson, Charles C., 143n, 155n
 Chiesa, Paolo, 392-393nn, 398n
 Christ, Karl, 353n
 Ciani, Maria G., 249n, 382 e n
 Ciaralli, Antonio, 31-32nn
 Cicali, Gianni, 197n
 Cicuto, Marcello, 360n
 Cicerone (Cic.), Marco Tullio, 77-78nn, 88n, 174, 228, 282, 468n, 475
 Ciliberto, Michele, 294n, 307n
 Cinato, Franck, 167n
 Cingano, Ettore, 130n
 Ciocchetti, Marco, 36n
 Ciro II di Persia, 144n
 Citroni, Mario, 321-322nn, 332n
 Clark, Gillian, 212 e n, 213, 215
 Claudel, Paul, 338, 339n
 Claudiano (Claud.), Claudio, 84-85nn, 88n
 Clayman, Dee L., 457n
 Clesio, Bernardo, 252, 253 e n, 254, 255n, 256, 258-259, 272-273, 276, 282-284, 286-288, 291
 Clough, Cecil H., 98n
 Cobet, Carel G., 210n
 Cocteau, Jean, 202, 345n
 Colagrossi, Elisabetta, 197n
 Coleridge, Samuel T., 21
 Colesanti, Giulio, 418n, 464n

- Collard, Christopher, 57n, 244n
 Collet, Olivier, 362n
 Colli, Vincenzo (detto il Calmeta), 94
 Colombat, Bernard, 158-159nn, 167n
 Colombi, Giulio, 196n
 Colonna, Giovanni, 42n
 Columella (Colum.), Lucio Giunio
 Moderato, 85n
 Comboni, Andrea, 93-94nn
 Comellas, Mercedes, 325n
 Comparetti, Domenico, 20
 Conacher, Desmond J., 152n
 Conca, Fabrizio, 6n
 Conquest, Robert, 219
 Conte, Gian B., 177 e n
 Contini, Gianfranco, 25
 Cooper, John M., 334n
 Corcella, Aldo, 146n, 409n, 411n, 431n
 Corrado di Halberstadt il Giovane,
 356n
 Corti, Maria, 317
 Cosma di Gerusalemme (Cosmas
 Hierosolym.), 54n
 Cosmico, Niccolò L., 94
 Cotgrave, Randle, 328 e n
 Courier, Paul-L., 18n
 Cousland, J.R.C., 138n
 Cozzo, Andrea, 247n
 Cozzoli, Adele T., 458n
 Crahay, Roland, 411n
 Crane, Thomas F., 400n
 Crantore, 468n
 Cratete cinico, 476
 Cratino, 58, 153n
 Cratino junior, 58
 Cremante, Renzo, 317n
 Creso, 144n, 479
 Crespo Alcalá, Patricia, 373n
 Creytens, Raymond, 369n
 Crimini, Paola, 198n
 Cristante, Lucio, 75n, 78n, 81n, 89n
 Croce, Benedetto, 63n
 Cuccoro, Corrado, 371n, 382n
 Cueva, Edmund, 191n
 Culasso Gastaldi, Enrica, 417n, 426n
 Cummings, Anthony M., 100n
 Cunningham, Ian C., 45-46nn
 Cuno, Johannes, 321
 Curi, Umberto, 469
 Curtius, Ernst R., 321 e n
 Curtius, Georg, 16, 23
 Cusani, Francesco, 67n
 Cuvigny, Marcel, 125n
 D'Achille, Paolo, 41n
 Dahlhaus, Carl, 339n
 Dain, Philippe, 362n
 Dallapiccola, Laura, 335n
 D'Ancona, Alessandro, 20
 Daniel, Arnaut, 69n
 D'Annunzio, Gabriele, 73
 Dante Alighieri, 69n
 Danwerth, Otto, 325n
 Da Porto, Luigi, 98n
 Dardi, Andrea, 25n
 Dario I di Persia, 144, 145 e n, 146,
 416, 425
 Dassi, Umberto, 355n
 Daveri, Amerigo, 347n
 Daverio Rocchi, Giovanna, 126n, 138n
 David, Massimiliano, 391-392nn,
 394 e n, 395-396nn, 398n,
 400-401nn, 403-404nn
 Dean, Alexander, 100n
 Dean, Jeffrey, 100n
 De Angelis, Violetta, 6n
 De Boüard, Alain, 43n
 Decleva, Enrico, 18-19nn, 27n
 De Conca, Matteo, 41n
 De Finis, Lia, 82n
 Degli Alberti, Duccio, 293n
 De Gubernatis, Angelo, 25n, 27n,
 29-30
 De Haro Sanchez, Magali, 7n
 De Jong, Irene J.F., 143n
 Delage, Emile, 181n
 Delbo, Charlotte, 373n
 Del Corno, Dario, 450n
 Delcourt, Marie, 426n
 Delle Celle, Agostino, 43n
 Delle Donne, Roberto, 35n
 Del Lungo, Isidoro, 73n
 Del Mar, Norman, 336n
 Del Monte, Giuseppe F., 196n

- De Lupis, Bisanzio, 95n
 De Mauro, Tullio, 15n
 Demetrio, 346
 Demetriou, Kiriakos N., 372n
 Demetz, Peter, 204n
 De Miro, Ernesto, 130n
 Demostene (Demosth.), 130n, 243
 Den Boer, Willem, 147n
 De Nonno, Mario, 158 e n, 168n
 De Paola, Francesco, 465n
 Depew, Mary, 457n
 De Robertis, Domenico, 317
 Derow, Peter, 414n
 Des Places, Édouard, 211 e n
 Des Prez, Josquin, 100n
 De Tostis, Bucio domini Thomascii, 33n
 De Tostis, Giacinto, 35 e n, 36
 De Tostis, Paulutio filio quondam Bucii, 33n
 De Tostis, Tommaso (Thomascius), 32, 33n, 35 e n, 36
 Dettori, Emanuele, 57n, 464n
 Deubner, Ludwig, 209-210, 212, 213 e n, 215
 Deutero-Isaia, 480
 Devoto, Giacomo, 332n
 Dexippo, Gneo Curzio, 139
 Diamanti, Donatella, 99n
 Di Benedetto, Vincenzo, 149-151n, 447 e n, 448, 450n
 Diels, Hermann, 213
 Dietrich, Margret, 344n
 Diez, Friedrich C., 19n, 72
 Di Gioia, Anna, 126n
 Dillon, John, 211 e n, 213, 215
 Di Luzio, Claudia, 205n
 Di Marco, Massimo, 346n, 462n
 Dimitrova, Nora, 418n
 Dimopoulou, Maria, 416n, 425n
 Dindorf, Ludwig, 45, 55 e n, 57
 Di Nino, Margherita M., 4n
 Diodoro Siculo (Diod., D.S.), 130n, 214, 215, 461n
 Diogene di Sinope (detto il Cinico), 471, 474n
 Diogene Laerzio, 210n
 Dione Cassio (D.C.), 461n
 Dione Crisostomo (D. Chr.), 461n
 Dionigi di Alicarnasso (D. Hal.), 461n
 Dionisio Periegeta, 53n
 Dionisotti, Carlo, 25, 99n
 Diosono, Francesca, 88n
 D'Ippolito, Gennaro, 125n
 Di Pretoro, Pietro A., 41n
 Di Virginio, Adolfo, 468n
 Di Zoppola, Clara, 196n
 Dodds, Eric R., 447n
 Doignon, Jean, 85n
 Dombart, Bernhard, 357n
 Donato, Maria M., 282n
 Donattini, Massimo, 330n
 Donnini, Andrea, 95n
 Dougherty, Carol, 411n, 415n, 431n
 D'Ovidio, Francesco, 26
 Dübner, Johann F., 127n
 Du Cange, Charles D., 251n, 405 e n
 Ducati (Ducatus), Pier C., 259, 268, 269, 274, 275n
 Duits, Rembrandt, 363n
 Dumézil, Georges, 84n
 Dunoyer, Emilio, 325n
 Dürer, Albrecht, 283
 Duve, Thomas, 325n
 Easterling, Patricia E., 103n, 116n, 450n
 Ebeling, Heinrich, 155n
 Eberspacher, Rudi, 373n
 Eckel, Winfried, 207n
 Eckhart (Eckhardus) von Hochheim, 353n, 355, 368, 369
 Eder, Antonia, 347n
 Edwards, Michael, 417n
 Egerton, Ansell, 219
 Egerton, Judy, 219
 Ehlers, Wilhelm, 83n
 Eichendorff, Joseph von, 348
 Elder, John P., 362n
 Eliano (Aelian.), Claudio, 85n
 Ellanico (Hellan.), 128n
 Ellinger, Pierre, 126n, 129 e n, 130
 Elliott, Kathleen O., 362n
 Ennio (Enn.), Quinto, 80n, 84n, 174

- Enrico di Aviz (dom Henrique), 329
 Enrico di Herford (Henricus de Hervordia), 351-354 e nn, 355-356, 358-359, 360 e n, 361n, 362 e n, 363, 365-366 e nn, 367-370
 Enrico Plantageneto il Giovane, 69n
 Enrico Plantageneto II, 69n
 Epicuro, 436
 Epitteto, 474n
 Era, 153
 Erasmo da Rotterdam (Erasmus), 323, 327, 470 e n, 471-472, 473 e n, 474, 475-476 e nn, 477, 479 e n, 480-481
 Erba, Luisa, 309n
 Ermete, 355n, 358
 Ermogene, 50n
 Ernst, Gerhard, 41n, 43n
 Erodoto (Hdt.), XIII, 128n, 143, 144-145nn, 146 e n, 147n, 148-151 e nn, 152n, 153, 154-155 e nn, 156n, 408-409 e nn, 411 e n, 414-415nn, 423n, 425-426, 430, 431 e n, 460n, 477
 Eschilo (Aesch.), XIII, 14n, 56 e n, 143 e n, 145n, 146 e n, 147n, 149, 150 e n, 151-152nn, 154, 407 e n, 416 e n, 424-425 e nn, 427, 429, 432, 461n
 Eschine, 243n
 Esichio (Hesych.), 5, 45-46 e nn, 47n, 48 e n, 55, 56n, 59
 Esiodo (Hes.), 53, 105n, 126n, 132n, 211, 414n, 419, 459 e n, 463
 Esposito, Daniela, 33-34nn
 Esposito, Mario, 362n
 Esposito, Paolo, 332n
 Estienne, Henri (H. Stephano), 55n
 Étienne, Roland, 135n
 Étienne de Bourbon, 399
 Euclide, 358
 Euforione, 54
 Euribiade, 431n
 Euripide (Eur.), 7-8, 56-57nn, 123n, 126n, 130n, 143-144nn, 147n, 153n, 237, 239-241, 243, 244 e n, 377n, 415n, 445n, 475, 477
 Eustachio de Monte Regali, 99n
 Eustachio Romano (Macioni), 99n
 Eustazio, 46n, 52n, 55
 Euticle (Euthycles), 10n
 Evans, Courtney, 128n
 Evans, James A.S., 146n, 411n
 Faber, Riemer A., 5n
 Fabiano, Gianfranco, 458n
 Fabre d'Olivet, Antoine, 66 e n
 Facino, Manfredo, 98 e n, 99n
 Fadini, Matteo, 93-94nn
 Faggi, Vico, 242n
 Fanfani, Pietro, 22
 Fania, 7
 Fantazzi, Charles, 327n
 Fantuzzi, Marco, 58n, 457n, 459n
 Faraoni, Vincenzo, 41n
 Faré, Paolo A., 43n
 Farinetti, Emeri, 134n, 140n
 Farnell, Lewis R., 53n
 Fauser, Winfried, 353n
 Fauth, Wolfgang, 364n, 366 e n
 Favero, Federica, 391n
 Favre, Leopold, 251n, 405n
 Fedele, Pietro, 42n
 Fehér, Ferenc, 195n
 Fera, Vincenzo, 99n
 Ferecide, 130n
 Ferecrate (Pherecrates), 58 e n
 Fernández-Galiano, Emilio, 3 e n, 4n, 5 e n
 Ferracin, Antonio, 364n
 Ferrai, Luigi A., 391n, 393n
 Ferrari, Franco, 416n
 Ferrari, Fulvio, 200n
 Ferrari, Severino, 95n
 Festo, Sesto Pompeo, 479
 Feyel, Michel, 135n
 Fiamma, Galvano, 391 e n, 392, 393 e n, 394-405
 Ficca, Flaviana, 87n
 Filarete (Antonio Averlino), 392, 393 e n, 397, 404
 Filippo di Tessalonica (Philipp.), 57n
 Filippo il Macedone, 57
 Filostrato maior, 47-49

- Finkmann, Simone, 193n
 Finoli, Anna M., 393n
 Fischer, Petra, 345n
 Fitch, Fabrice, 100n
 Flasch, Kurt, 353n, 355n, 357n
 Flaubert, Gustave, 441
 Flavia Lanica, 139
 Flavio Teodoro, 158
 Flechia, Giovanni, 15, 17n
 Fletcher, Judith, 108n
 Flintoff, Everard, 153n
 Flügge, Manfred, 375n
 Fogolino, Marcello, 255, 256 e n, 258,
 282-283, 290
 Folchetto da Marsiglia (Folquet de
 Marselha), 69n
 Foley, Helene P., 375n
 Fonnesu, Luca, 317n
 Fonseca y Ulloa, Alonso III de, 322, 326
 Fontenrose, Joseph, 411n, 426n
 Formentin, Vittorio, 31n, 40-44nn
 Formica, Marina, 34n
 Fornaro, Sotera, 371n, 375-376nn,
 380n, 382n
 Foscolo, Ugo, 239
 Fossa, Ugo, 92n
 Fossey, John M., 128n, 139n
 Fouché, Joseph, 239
 Fournel, Jean-Louis, 323n
 Fournier-Facio, Gastón, 348n
 Fowler, Harold N., 125n
 Fowler, Robert L., 132n, 136n
 Fraccaro, Plinio, 315n, 316 e n, 319n
 Fraisse, Simone, 380n
 Franchetti, Elena, 195n
 Franchi, Elena, 126-127nn, 137-138nn
 Franchini, Enzo, 58n
 Franci, Adolfo, 379n
 Francioni, Gianni, 317n
 Fränkel, Ludwig, 70n
 Frazer, James G., 48 e n
 Freedman, Paul, 351n
 Freud, Sigmund, 104n
 Frick, Werner, 345n
 Frisone, Flavia, 132n
 Frontone, Marco Cornelio (Fronto),
 79n, 81n, 321n
 Fulgenzio, 361
 Fulkerson, Laura, 110n
 Funke, Peter, 128-129nn, 132n
 Fuqua, Charles, 106n, 108n,
 111-112nn, 116n
 Furtwängler, Adolf, 88n
 Fusari, Luca, 198n
 Fusillo, Massimo, 179n
 Gabba, Emilio, 147n, 314n, 316n, 319n
 Gabriele, Mino, 364n
 Gabrielli, Luca, 252n, 255 e n, 282,
 283n
 Gaertner, Jan F., 86n
 Gaiffe, Félix, 328n
 Gaillard, Pol, 374n
 Gaisford, Thomas, 47n
 Gallazzi, Claudio, 3 e n, 9n, 11n
 Gallo, Italo, 125n
 Galvano Fiamma, 391 e n, 392,
 393 e n, 394-405
 Gambacorti, Irene, 69n
 Gamberale, Leopoldo, 80n
 Gambino, Susanna, 293-294nn
 Ganter, Angela, 129n, 131n,
 134-135nn, 140n
 Garcea, Alessandro, 173n
 García Gutiérrez, Antonio, 67 e n
 García Jurado, Francisco, 326-327 e nn
 García Ruiz, María P., 327n
 García Sola, María del C., 375n
 Gardenal, Gianna, 362n
 Garfagnini, Gian C., 361n
 Garin, Eugenio, 294n, 356n
 Garnier, Robert, 377
 Garson, Ronald W., 152n
 Garulli, Valentina, 3n
 Garvie, A.F., 424 e n, 425n
 Gasca Queirazza, Giuliano, 42n
 Gasparini, Valentino, 88n
 Gasparro, Rosalba, 376n, 380n
 Gasser, Anna-M., 5n
 Gatti, Paolo, 82n
 Geerard, Maurice, 244n
 Gehrke, Hans J., 133n
 Gellio, Aulo, 321 e n, 327, 331
 Gelone, 460

- Gentili, Bruno, 445n
 Georges, Pericles, 154n
 Georis, Christophe, 200n
 Geremia, 480
 Germain, Gabriel, 149n
 Germanico (Germ.), 78n, 86n
 Gerola, Giuseppe, 259 e n, 260, 261t,
 262 e n, 263-264, 265f, 266-267,
 268-270 e nn, 271, 274 e n, 275n,
 280, 284 e n, 285, 286 e n
 Geymonat, Ludovico, 317
 Ghia, Francesco, 198n, 204n
 Ghioldi, Pietro, 392
 Giacomelli, Roberto, 19n
 Giamblico (Iambl.), 209 e n, 210n,
 211-212 e nn, 213-214nn, 215 e n,
 300n
 Giametta, Sossio, 468n
 Giangiulio, Maurizio, 214n, 407-409nn
 Giangrande, Giuseppe, 125n,
 128-129nn, 136n
 Giannantoni, Gabriele, 468n
 Gibert, John, 138n
 Gibson, Bruce, 141n
 Gigante, Marcello, 10 e n
 Gignoux, Hubert, 376n
 Gilhuly, Kate, 411n
 Gilliam, Bryan, 344n
 Gilson, Étienne, 356n
 Ginzburg, Carlo, 27n
 Giona, 480
 Giordano, Luisa, 309n
 Giovanni Battista, 474n
 Giovanni Petri Iohannis Riccuti (Ianni
 de P(i)etro), 32, 37, 43
 Giovanni Sardiniano (Joann. Sardinian.), 54
 Giovenale (Iuv.), Decimo Giunio, 83n,
 87-89nn, 157
 Girard, René, 446n
 Giuliani, Alessandro, 411n
 Glare, P.G.W., 183n
 Godart, Louis, 130n
 Godefroy, Frédéric, 321n
 Godley, James A., 103 e n
 Goebbels, Joseph, 372n
 Goethe, Johann W. von, 21, 437, 441
 Goldbach, Joel, 103n
 Gombrowicz, Witold, 442
 Gomme, Arnold W., 413n
 Gonzaga, Cesare, 94 e n
 González, José A., 331n
 González, José M., 457n
 González González, Enrique, 328n,
 331n
 Goodell, Thomas D., 56n
 Gorgia, 156n
 Gorni, Guglielmo, 313n
 Gorresio, Gaspare, 17n
 Gouillet, Monique, 363n
 Gow, Andrew S.F., 457-458nn, 462n,
 465n
 Grassi, Liliana, 393n
 Graverini, Luca, 176-178nn, 185n, 189n
 Grayson, Cecil, 295n
 Grebe, Sabine, 79n
 Greco, Giovanni, 371n
 Greengard, Carola, 102-103nn, 116n
 Gregorio Nazianzeno (Greg. Naz.),
 48 e n, 54 e n
 Gregory, Justina, 50-51nn, 53n
 Griffin, Jasper, 103n
 Griffith, Mark, 145n, 148n
 Griffiths, Frederick T., 457n
 Grimaldi, Elisabeth, 376n
 Gritti, Andrea, 98n
 Grotius, Hugo (Hugo de Groot), 78n
 Guardini, Romano, 204n
 Guarino, Raimondo, 371n
 Gudeman, Alfred, 89n
 Guérin, Jean, 375n
 Guggisberg, Peter, 336n
 Guglielmo IV d'Angoulême, 71n
 Guglinisi, Cola di, 324n
 Guida, Augusto, 18n
 Guidorizzi, Giulio, 451n
 Guillaumin, Jean-B., 75n
 Guillaumin, Jean-Y., 75n
 Gui, Luigi, 311
 Gunner, Colin, 229n
 Günther, Timo, 58n
 Gurlitt, Johannes, 8n3
 Gutiérrez de los Rios, Gaspar, 331n
 Gutiérrez Rodríguez, Víctor, 328n, 331n

- Hall, Donald, 219
 Hall, Jonathan M., 132n
 Halm, Karl F., 86n
 Hamann, Byron E., 326n
 Hamilton, Richard, 102n, 115-116nn
 Hammer-Purgstall, Joseph von, 14n
 Hankey, Teresa, 364 e n
 Hansen, Mathias, 334n, 347n
 Harder, M. Annette, 193n
 Harlan, Veit, 372n
 Harrán, Don, 98n
 Harrison, Stephen J., 79n, 88n, 177n
 Harrison, Thomas, 141n
 Hase, Karl B., 55n
 Hasenclever, Walter, 371 e n
 Haubold, Johannes, 154n
 Hausbergher, Mauro, 169n
 Havens, Earle A., 330n
 Heath, Malcom, 103n
 Heckenkamp, Markus, 78n, 82n
 Hegel, Georg W.F., 377
 Heile, Julius, 334-335nn
 Heine, Heinrich, 70 e n, 71
 Heitzmann, Christian, 356n, 365n
 Heller, Ágnes, 195n
 Heller, Anna, 139n
 Heller, Erich, 234n
 Hellfaier, Detlev, 356n
 Hennig, Dieter, 135n
 Hepokoski, James, 336n
 Hermann, Karl F., 427n
 Hershbell, Jackson, 211 e n, 213, 215
 Hertz, Martin, 161n, 164-165, 168n
 Hesk, Jonathan, 103n
 Heslin, Peter J., 53n
 Hijes Cuevas, Victor, 332n
 Hillenbrand, Eugen, 351n
 Hinderbach, Giovanni (Iohannes), 157, 252, 272
 Hinz, Manfred, 325n
 Hofmannsthal, Hugo von, 338-340 e nn, 344, 346, 347n, 348-349, 350n
 Hölk, Cornelius, 213 e n
 Holland, Gary B., 53n
 Holt, Jim, 198-199nn
 Holtz, Louis, 158-159nn, 165 e n, 167 e n, 169n, 172n
 Hope Simpson, Richard, 128n
 Hoppe, Heinrich, 80n
 Horkheimer, Max, 240n
 Hornblower, Simon, 460n
 Horsfall, Nicholas, 83n
 Hostiou, Jeanne-M., 241n
 Hottmann, Katharina, 338n
 Hubbard, Margaret, 463n
 Hubert, Kurt, 124-125nn
 Hudson, Barton, 100n
 Hue, Sheila, 329n
 Hughes Fowler, Barbara, 152n
 Huguet, Edmond, 330n
 Hume, James R., 138n
 Hunter, Richard L., 179n, 457-458nn, 460-461nn
 Hurst, André, 129n
 Hutchinson, Gregory O., 458n

 Iacobus Thomassi notarius, 32
 Iacopo da Varazze, 168
 Iacovou, Maria, 137n
 Ianuale, Raffaella, 93n
 Ieranò, Giorgio, 243n, 350n
 Ierocle, 140n
 Ierone I, 460, 465 e n
 Ierone II, 457, 459-460, 465
 Ignazio Diacono, 46n
 Ilberg, Johannes, 83n
 Ilia (Rea Silvia), 187
 Immerwahr, Henry R., 154n
 Imperio, Olimpia, 241n
 Ingenkamp, Heinz G., 125n
 Innocenzo III (Lotario di Segni), 299n, 390
 Invernizzi, Rosanina, 310n
 Ippocrate, 305
 Isaac, Henricus, 100n
 Isella, Dante, 317, 318n
 Isidoro di Siviglia, 325, 360n, 363, 398, 399 e n, 401 e n, 402, 403 e n
 Isocrate (Isocr.), 130n, 147n, 243n
 Ivaldi, Cristina, 99n

 Jacob, Joachim, 207n

- Jacoby, Felix, 136n, 414n
 Jacobet, Henri, 70n
 Jacques de Vitry, 400 e n
 Jahnke, Richard, 364n
 Janáček, Leoš, 437
 Janko, Richard, 4n
 Jasnow, Benjamin, 128n
 Jean de Meun (Jean Chopinel), 328
 Jeanneret, Michel, 313n
 Jebb, Richard C., 449n, 451 e n
 Jeffery, Lilian, 412n
 Jellinek, Adolf, 17
 Jens, Walter, 346, 347n, 349 e n, 350n
 Jesi, Furio, 84n
 Jeudy, Colette, 165n
 Johnson, Richard, 83n
 Jones, Joseph E., 345n
 Jones, Monica, 218 e n, 221-222
 Jones, Peter V., 108n
- Kaeppli, Thomas, 351n
 Kafka, Franz, 234 e n, 437, 442, 444
 Kahane, Ahuvia, 178n
 Kalb, Alfons, 357n
 Kamerbeek, Jan C., 449 e n
 Kampakoglou, Alexandros, 461n
 Kanavou, Nikoletta, 53n
 Kannicht, Richard, 8, 45 e n, 46, 56n
 Kansteiner, Sascha, 57n
 Karsenti, Tiphaine, 241n
 Kavafis, Konstantinos, 228
 Kech, Adrian, 334n
 Keesling, Catherine M., 10 e n, 418n
 Keil, Heinrich, 161n
 Keller, Madeleine, 173n
 Kempson, Emma, 100n
 Kende, Götz K., 340, 341n, 342-343
 Kenney, Edward J., 176n, 178n,
 181-182nn, 183 e n, 186-187 e nn,
 192 e n
 Ker, Neil R., 162n
 Kiessling, Gottlieb (Theophilus), 210,
 215 e n
 Kingsley, Peter, 196n
 Kinsey, Thomas E., 78n
 Kirk, Geoffrey S., 462n
 Kitto, Humphrey D.F., 106n
- Klein, Ullrich, 211-212
 Kleinknecht, Hermann, 81n
 Klooster, Jacqueline, 457n
 Knoepfler, Denis, 129n, 131n,
 134-135nn, 139-140nn
 Knox, Bernard M.W., 102n, 105n,
 107-108nn, 111n, 114n, 116-117nn,
 120n, 238 e n, 450n, 453, 454n
 Kogel, Gustav, 336n
 Koh, Andrew J., 138n
 Kohler, Stephan, 344n
 Kolde, Antje, 4n
 König, Christoph, 339n
 Konrad, Ulrich, 339n, 344n
 Konstan, David, 115n
 Kopp, Ulrich F., 77n, 83n, 87n
 Korpanty, Józif, 81n
 Kozák, Dániel, 50n, 52n
 Krahe, Hans, 89n
 Krakauer, Jon, 231
 Krauss, Clemens, 340, 341 e n,
 342-344, 345 e n, 346n, 350n
 Kristeller, Paul O., 92 e n
 Kristiansen, Morten, 345n
 Krumeich, Ralf, 57-58nn
 Kuhns, Richard, 347n
 Kühr, Angela, 127-128nn, 131-132nn,
 138n
 Kulder, Birte, 373n
 Kundera, Milan, 433-434 e nn,
 435-436, 437 e n, 438-439, 440 e n,
 441-444
 Künzle, Pius, 369n
 Kyparissi-Apostolika, Nina, 126n
 Kyriakou, Poulheria, 105n, 108-109nn,
 111n, 115-116nn, 457n
- La Barbera, Sandro, 168n, 175n, 179n
 Labouret, Guilhem, 63n
 Lacan, Jacques, 198
 La Curne de Sainte-Palaye, Jean-B.,
 63, 64 e n
 La Face, Giuseppina, 93n
 Laird, Andrew, 178n
 Lambrinudakis, Vassilis, 87n
 Lamoignon de Malesherbes,
 Guillaume-C. de, 197n

- Lancillotto, Giovan F., 95n
 Landi, Carlo, 364n
 Landolfi, Andrea, 339n, 347n
 Lanza, Diego, 152n, 318n, 458n
 Lapini, Walter, 4n, 7n
 Larkin, David, 334n
 Larkin, Philip, 217-218, 219 e n, 221n,
 222-224 e nn, 226, 228, 230-231,
 234-236 e nn
 Larson, Stephanie L., 131n
 Latacz, Joachim, 462n
 Lattanzio Placido (Lact.), 364 e n, 365,
 475
 Latte, Kurt, 45n, 46 e n
 Lattes, Abraham, 27n
 Lauer, Philippe, 41-43nn
 Lauffer, Siegfried, 135n
 Lauriola, Rosanna, 372n
 Lavagetto, Andreina, 205n
 Lavagetto, Mario, 68n
 Lavagnini, Bruno, 128n, 136n
 Laval, Pierre, 387
 Lavenia, Vincenzo, 325n
 Lavezzi, Gianfranca, 309n, 317n
 Lazenby, John F., 128n
 Lazzarelli, Ludovico, 95n
 Lecoy de la Marche, Albert, 400n
 Ledbetter, Grace M., 454 e n
 Lee, Benjamin T., 185n
 Leeuw, Gerardus van der, 196n
 Leinweber, David W., 190 e n
 Lelli, Emanuele, 473n
 Lenaz, Luciano, 82n
 Lenz, Eva-M., 338n
 Lenzi, Mauro, 33n
 Leonello d'Este, 294
 Leone X, 98n
 Leonida di Taranto (Leonid.), 463n
 Leopardi, Giacomo, 223, 235
 Lepschy, Giulio, 17n
 Lerner, Edward R., 100n
 Lesky, Albin, 238n, 376-377nn, 446n
 Lessa, Fabio, 243n
 Leßmann, Otto, 335-336
 Levesque de La Ravalière, Pierre-A.,
 69n
 Lévi-Strauss, Claude, 198, 199n
 Lev Kenaan, Vered, 104n
 Lewis, David, 412-413nn
 Libanio (Liban.), 49, 50n
 Licofrone (Lycophr.), 54n
 Licurgo, 243, 423n
 Limentani, Alberto, 390n
 Lindsay, Wallace M., 399n
 Liritzis, Ioannis, 138n
 Lisia, 243
 Lisippo, 8-10
 Liszt, Franz, 202n
 Livieratou, Antonia, 137n
 Lloyd-Jones, Hugh, 152n
 Lobone (Lobo), 463n
 Locher, Jakob, 322n
 Loconsole, Mario, 352n
 Löfstedt, Leena, 78n
 Loizou, Chrystalla, 140n
 Lombardi, Pierangelo, 311n,
 314-315nn
 Lombardo, Mario, 132n
 Longhi, Claudio, 371n
 Longo Sofista, 18n
 López, Aurora, 375n
 Loporcaro, Michele, 41n
 Lori Sanfilippo, Isa, 35n
 Lortzing, Gustav A., 345n
 Lotario di Segni (Innocenzo III), 299n,
 390
 Lowe, Elias A., 158 e n
 Lubello, Sergio, 26n
 Lucano (Lucan.), Marco Anneo, 78n,
 83n, 86-87nn, 174, 359, 365
 Lucas, Thierry, 140n
 Lucchini, Guido, 17n
 Luce, Jean-M., 126n
 Lucentini, Paolo, 355n
 Luciani, Roberto, 390n
 Lucilio, 479
 Lucrezio, 277
 Ludendorff, Erich, 372n
 Luisi, Francesco, 97n
 Lukács, György (György B.
 Löwinger), 195
 Lukinovich, Alessandra, 4n
 Lulli, Laura, 418n, 464n
 Lunelli, Aldo, 80n, 84n

- Lupi, Francesco, 56n, 238n, 375n
 Lupi, Marcello, 129n
 Lützkendorf, Felix, 372-374 e nn,
 382-383, 384n, 386-387
 Luzzatto, Filosseno, 17 e n
 Luzzatto, Samuel D., 14n, 15-17
 Luzzi, Serena, 160n
- Maas, Paul, 465n
 Macciocca, Gabriella, 41-42nn
 Macey, Patrick, 100n
 Macioni, Eustachio (Eustachio
 Romano), 99n
 Mackil, Emily, 135n
 Macola, Erminia, 327n
 MacPherson, James, 67n
 Macrobio, Ambrogio Teodosio, 157,
 353, 358
 Madden, Brett, 236
 Maehler, Herwig, 465n
 Maganuco, Anna, 238n
 Maggi, Pietro, 15
 Magnino, Domenico, 319n
 Mahler, Gustav, 348, 437
 Mai, Angelo, 360n
 Maire Vigueur, Jean-C., 33-34nn, 36n
 Malala, Giovanni, 57
 Malcovati, Enrica, 312 e n, 313-314,
 317 e n
 Mal-Maeder, Danielle van, 185n
 Mamiani, Terenzio, 18
 Mancini, Augusto, 57n
 Mancini, Mario, 72n
 Manetti, Giannozzo, 299n
 Manfredini, Simone, 165n
 Manilio (Man., Manil.), Marco, 86n,
 305, 306n
 Mann, Thomas, 333n, 337
 Mantovani, Dario, 309-312nn,
 316-317nn
 Manzoni, Alessandro, 25-26
 Maranghi, Piero, 347n
 Maravall Casesnoves, José A., 325n
 Marcato, Carla, 26n, 42n
 Marcel, Gabriel, 201 e n
 Marcellino, Giuseppe, 299n
 Marchand, Jean-J., 92 e n
 Marchangy, Louis-A.-F. de, 66n
 Marchi, Ena, 437n
 Marcocci, Giuseppe, 329n
 Marenbon, John, 355n, 370n
 Marini, Giuseppe, 79n
 Marini, Nicoletta, 382n
 Marinoni, Federica, 317n
 Markantonatos, Andreas, 106n
 Márkus, György, 195n
 Marolda, Paolo, 293n
 Marsuppini, Carlo, 307n
 Martin, Johann F., 452n
 Martina, Antonio, 58n
 Martinelli, Maria C., 56n
 Martínez, Matías, 322n
 Martinoli, Livia, 92n
 Martorelli, Luca, 158n, 173n
 Marziale (Mart.), Marco Valerio, 280,
 286n, 300n
 Marziano Capella, 75 e n, 76-89nn
 Marzolo, Paolo, 14n, 15
 Marzullo, Benedetto, 147n, 151n
 Masaracchia, Agostino, 445n
 Masiste, 152n, 153
 Massary, Fritzi, 339, 340n
 Mathieu, Vittorio, 200n
 Matthaiou, Angelos P., 414n, 421n,
 423n
 Matthiae, August, 16n
 Mattioli, Pietro A., 253 e n, 283,
 289 e n, 290
 Maurer, Armand, 357n
 Mauro, Alfredo, 95n
 Maxwell-Stuart, Peter G., 152n
 May, Regine, 177n, 191 e n
 May, Thomas, 377
 Mazzella, Letizia, 94n
 McAuley, Alex, 131n
 McCandless, Christopher, 231
 McDonough, Christopher J., 75n
 McInerney, Jeremy, 126n, 137n
 McNelis, Charles, 58n
 McPhee, Brian D., 193n
 Medaglia, Silvio M., 153n
 Medin, Antonio, 98n
 Mee, Erin B., 375n
 Meidani, Katerina, 416n

- Meiggs, Russell, 413n
 Melantone, Filippo, 283, 321
 Melisenda di Tripoli, 71 e n
 Menandro (Men.), 475, 478-479
 Menippo, 471
 Merkley, Paul, 98n
 Merlo, Clemente, 43n
 Metrodoro, 476n
 Meyer, Wilhelm F., 163 e n, 171
 Migliario, Elvira, 314n
 Milanini, Claudio, 29n
 Miletta, Lorenzo, 79n
 Millot, Claude-F.-X., 64, 65n
 Mills, Sophie, 106n, 114n
 Minervini, Francesco S., 241n
 Minetti, Francesco F., 93n
 Minon, Sophie, 173n
 Mittner, Ladislao, 70n
 Moggi, Mauro, 128n
 Mohr, Robert, 378n
 Mojsisch, Burkhard, 353n
 Moleti, Alda, 126n, 129-130nn
 Monaci, Ernesto, 73
 Montaigne, Michel E. de, 199n
 Montanari, Franco, 7
 Monteith, Charles, 228
 Monteverdi, Claudio, 200
 Montiglio, Silvia, 237 e n
 Moorhouse, Alfred C., 451n
 Moraes, Carlos, 375n
 Morelli, Camillo, 87n
 Morelli, Giuseppe, 58n
 Moreno, Paolo, 9 e n
 Moretti, Gabriella, 77n, 82-83nn, 88n
 Moretto, Giovanni, 205n
 Morgana, Silvia, 18-19nn, 27n, 29n
 Morlet, Sébastien, 354n
 Mor, Lucia, 204n
 Moro, Simone, 93n
 Morosi, Giuseppe, 25n
 Morosini, Roberta, 360n
 Morpurgo Davies, Anna, 17n
 Morrison, Andrew D., 460
 Mosconi, Gianfranco, 153n
 Motion, Andrew, 217n
 Mozart, Wolfgang A., 199, 202n, 349n
 Mueller, Melissa, 114n
 Müller, Christel, 129n, 134n, 140-141nn
 Müller, Friedrich, 16
 Müller, Heiner, 245
 Muratori, Ludovico A., 64
 Mureddu, Patrizia, 459n
 Murray, Jackie, 193n
 Musil, Robert, 442
 Mussini Sacchi, Maria P., 364n
 Must, Gustav, 88n
 Musuro, Marco, 56n
 Mynors, Roger A.B., 84n, 89n
 Nagy, Árpád M., 86n
 Nagy, Gregory, 53n
 Napoleone Bonaparte, 239, 252n
 Napolitano, Maria L., 126n, 129-130nn
 Nardella, Cristina, 389n
 Nauck, August, 45n, 56n,
 210-211 e nn, 213
 Naudet, Valérie, 63n
 Nauta, Ruud R., 178n
 Navarro Antolín, Fernando, 76n, 83n
 Nebrija, Elio Antonio de, 326 e n, 331
 Neckam, Alessandro, 362
 Negruzzo, Simona, 312n
 Neidechiero, Giorgio, 253n
 Nelis, Damien, 175n, 186n
 Nenci, Giuseppe, 409n
 Nicandro (Nic.), 7
 Nicasicoro di Opunte, 5
 Niccolò da Correggio, 94 e n
 Niccolò III d'Este, 294
 Niceta di Eraclea (Nicetas
 Heracleens.), 54n
 Niceta Eugenio, 49n
 Nicia, 464
 Nicola di Strasburgo, 368
 Nicolai, Otto, 341
 Nicolai, Roberto, 416n
 Nicolao, 50n
 Nicolini, Lara, 176-177nn, 185n,
 189 e n, 191 e n
 Nicomaco di Gèrasa, 209-210, 212
 Nietzsche, Friedrich, 347n, 468-
 469 e nn
 Nilsson, Nils-O., 81n
 Nimmo Smith, Jennifer, 54n

- Ninone, 214n
 Nisbet, Robin G.M., 463n
 Noble, Jeremy, 100n
 Nocchi Macedo, Gabriel, 7n
 Nonio Marcello, 479
 Nonno, 54
 Nora, Pierre, 438
 Novati, Francesco, 351n
 Ntedika, Joseph, 202n
 Nucci, Giovanni, 48n
 Nussbaum, Martha, 195 e n

 Obbink, Dirk, 457n
 Oberhammer, Eugen, 83n
 Obrecht, Jacob, 100n
 Oddon-Panissié, Anne-C., 140n
 Odetto, Gundisalvo, 403n
 O'Higgins, Dolores, 119n
 Olimpodoro, 210n
 Olivastri, Valentina, 95n
 Oliver, James H., 133n
 Olson, Douglas S., 417n
 Omero (Hom.), 46 e n, 47n, 48, 50,
 54-55, 57, 123, 129n, 143, 192,
 211, 238, 277, 306, 307, 308, 353,
 419n, 423, 424, 426, 445, 458,
 463 e n, 478
 Onata di Egina, 10
 Ophuijsen, Johannes M. van, 144,
 145n, 147n
 Orazio (Hor.) Flacco, Quinto, 89n, 174,
 363, 463n
 Oriolo, Filippo, 100n
 Orlandi, Giovanni, 404n
 Ornato, Ezio, 161 e n
 Ortega y Gasset, José, 327 e n
 Orwell, George, 218, 436
 Osanna, Massimo, 128n
 O'Sullivan, Patrick, 57n
 Otane, 151-153
 Otte, Marline, 340n
 Oudendorp, Franz van, 87n
 Ovidio (Ov.) Nasone, Publio, 82n,
 84n, 86-89nn, 174, 187, 192, 193n,
 277n, 278 e n, 279, 282, 290, 359,
 363
 Paccagnella, Ivano, 323n
 Pache, Corinne O., 128n
 Paci, Enzo, 317
 Paduano, Guido, 145n
 Paganuzzi, Enrico, 97n
 Page, Denys L., 412n, 414n, 427 e n
 Palazzo, Alessandro, 352-354nn
 Palermo, Massimo, 25n
 Palli, Margherita, 347
 Panarelli, Marilena, 352n
 Paoli, Michel, 293n, 300n, 304n, 308n
 Paolino di Nola (Paul. Nol.), 86n
 Paolino Veneto, 356n, 360n
 Paolo III, 276, 283-287
 Papakonstantinou, Mani, 126n
 Papanghelis, Theodore D., 179n
 Papazarkadas, Nikolaos, 133n, 140n
 Pape, Wilhelm, 127n
 Papias, 401
 Paravicino, Hortensio F., 325n
 Parke, Herbert W., 411n
 Parker, Robert, 414n
 Parri, Ilaria, 358n
 Pasolini, Pier P., 226 e n
 Pasquali, Giorgio, 317
 Passalacqua, Marina, 165n
 Passigli, Susanna, 33n, 44n
 Pastore Stocchi, Manlio, 364n
 Pattoni, Maria P., 152-153nn, 371n,
 378n
 Paulmy, René-L. de, 64
 Pausania (Paus.), 126n, 128n, 131n,
 138 e n, 140-141nn
 Pavlovskis, Zoya, 50n
 Pearson, John, 47n
 Peca Conti, Rita, 13n, 18n, 23n
 Pecchioli Daddi, Franca, 200n
 Pecere, Oronzo, 158n, 164 e n, 167n,
 169n, 173 e n
 Pechstein, Nikolaus, 57-58nn
 Pellegrini, Giovan B., 42n
 Pellizzari, Giovanni, 98n
 Pepin, Ronald E., 362n
 Pericle, 153n
 Pernin, Isabelle, 133n
 Perrine, Laurence, 222n
 Persio Flacco, Aulo, 174

- Perutelli, Alessandro, 82n
 Peryn, William, 329
 Pesenti, Michele, 100n
 Pétain, Philippe, 374, 387
 Petoletti, Marco, 394n, 400n
 Petracco Sicardi, Giulia, 42n
 Petrarca, Francesco, 163, 228-229, 230 e n, 299n
 Petrella, Giancarlo, 329n
 Petronio (Petron.) Arbitro, Gaio, 86n
 Petrovic, Andrej, 412n, 414-415nn, 417-419nn, 423 e n
 Petrucci, Armando, 32n
 Petrucci, Ottaviano, 97n
 Pettazzoni, Raffaele, 196n
 Peyron, Amedeo, 16n, 17 e n
 Pfeiffer, Rudolf, 323 e n
 Pfleiderer, Georg, 201n
 Piazza, Élisabeth, 77n
 Picariello, Damien K., 151n
 Piché, David, 357n
 Pierre Bersuire, 356n
 Pietrini, Sandra, 396-397nn
 Pietro di Alvernia, 368
 Pilato, Leonzio, 307n
 Pincio (Penci), Giano P., 253 e n, 268-269, 274n
 Pindaro (Pi., Pind.), 47, 51, 52 e n, 53, 57-58, 105n, 130n, 147, 155n, 211, 239 e n, 277, 306, 307 e n, 308, 414n, 460 e n, 461n, 463n
 Pinotti, Giorgio, 433n
 Pinzani, Roberto, 358n
 Pirandello, Luigi, 73
 Pirona, Jacopo, 14n
 Pirrotta, Nino, 96n
 Pistoia (Antonio Cammelli), 95 e n
 Pitagora, 209
 Pizio, 152n
 Planude, Massimo, 9
 Platone (Plato), 24, 147n, 189, 196n, 211, 241, 299n, 358-359, 367
 Plauto, Tito Maccio, 158, 164n, 478-479
 Plinio (Plin.) Secondo, Gaio (Plinio il Vecchio), 46n, 80n, 197n, 330, 474, 477n
 Plutarco (Plu., Plut.), 46n, 50, 81n, 124n, 125 e n, 126, 127n, 133, 156n, 196, 423n, 468n, 477-479
 Pocar, Ervino, 234n
 Pociña Pérez, Andrés, 375n
 Podlecki, Anthony J., 103n
 Poggi Salani, Teresa, 25n, 26-27, 28n
 Pohlenz, Max, 124n, 446n
 Polibio, 141n
 Policrate, 144n
 Polinskaya, Irene, 126n
 Polluce (Poll.), Giulio, 80-81nn
 Polvani, Anna M., 200n
 Pont, Anne-V., 139n
 Pontano, Giovanni, 299n
 Porfirio (Porph.), 209-211 e nn
 Porter, James, 427n
 Portoghesi, Paolo, 404n
 Pöschel, Hans, 80n
 Posidippo di Pella, XIII, 3 e n, 4n, 5, 8, 9n, 10 e n, 57n, 476
 Posidonio (Posidon.), 461n
 Postinger, Carlo T., 252n
 Potthast, August, 351n
 Pountain, Christopher J., 331n
 Powell, J. Enoch, 146n, 147
 Preda, Daniela, 312n
 Pretagostini, Roberto, 445n, 464n
 Prez, Josquin des, 100n
 Prinz, Friedrich, 126n
 Prinz, Otto, 80n
 Prisciano, 158, 159n, 164 e n, 166-169, 172n, 173 e n
 Pritchett, William K., 129n, 413n
 Prizer, William F., 97n, 100n
 Proclo, 355n
 Proietti, Giorgia, 413-414nn, 418-419nn, 421n, 426n, 431n
 Prudenzio (Prud.) Clemente, Aurelio, 79n, 85n, 88n
 Pseudo-Apollodoro, 54
 Pseudo-Cipriano (Ps. Cypr.), 80n
 Pseudo-Sallustio (Ps. Sall.), 78n
 Pseudo-Scimno (Ps.-Scymn.), 126n
 Pseudo-Zonara (ps.Zonar.), 55
 Pucci, Pietro, 101-102nn, 109n, 112-113nn, 118-119nn, 246-247nn

- Puccini, Giacomo, 202n
 Pulcini, Franco, 347n
 Puškin, Alexander, 21
- Quintiliano (Quint.), 78n, 81n, 477
 Quinto Smirneo (Q.S.), 461n
 Quiviger, François, 363n
 Quondam, Amedeo, 92n, 322n, 325n
- Rabel, Robert J., 111n
 Rabelais, François, 433
 Racine, Jean, 51
 Rad, Gerhard von, 196 e n
 Radnóti, Alexander, 195n
 Raffaelli, Sergio, 41n
 Raganato, Emanuele, 202n
 Rajna, Pio, 391n, 393, 394n, 403n
 Rameau, Jean-P., 198n
 Rampone, Giorgio, 347n
 Ranucci, Giuliano, 477n
 Raoul de Presles, 396 e n, 399, 404
 Rathbone, Eleanor, 362n
 Rawles, Richard, 50n, 457n, 460 e n, 461n, 465n
 Razza, Claudia, 467n
 Recalcati, Massimo, 104 e n, 116, 117n, 120n, 121, 122n
 Reed, Joseph D., 86n
 Reese, Gustave, 100n
 Reggio, Isacco S., 17 e n
 Regoliosi, Mariangela, 293n
 Regtuit, Remco F., 193n
 Reineke, Martha J., 446n
 Reinhardt, Karl, 151 e n
 Reinmuth, Oscar W., 78n
 Reisch, Friedrich, 87n
 Rella, Franco, 195n
 Remigio (Remigius) di Auxerre, 79n, 83n, 85-86nn, 88-89nn, 361
 Rengakos, Antonios, 179n, 457-458nn
 Rettori, Mario, 201n
 Retucci, Fiorella, 353n
 Rey, André-L., 4n
 Reynolds, Nicholas, 203n
 Ricard, François, 434 e n
 Ricciardetto, Antonio, 7n
 Rico, Francisco, 325n
- Righi, Roberto, 325n
 Rilke, Rainer M., 195 e n, 202, 203-206 e nn, 207
 Rimbaud, Arthur, 443
 Ringhieri, Francesco, 197 e n
 Riva, Franco, 201n
 Rizzante, Massimo, 439-440nn
 Robbins, Emmet, 50n
 Roberts, Deborah H., 102n, 120n
 Robertson, Donald S., 53 e n
 Robertson, Noel, 411n
 Rodighiero, Andrea, 238n
 Rodrigo do Porto, 323
 Roesch, Paul, 129n, 135n, 140n
 Roiron, F.X.M.J., 81n
 Roisman, Hanna M., 102n, 105-107nn, 109-113nn, 117-118nn, 121n
 Romano, Elisa, 312n
 Roncaglia, Aurelio, 317
 Ronconi, Luca, 347
 Rosa, Pietro, 446n
 Roscher, Wilhelm H., 83n, 88n
 Rosellini, Michela, 173n
 Rosén, Haiim B., 144n
 Rosenbloom, David, 424-425nn
 Rosi, Gabriella, 160n
 Rosiglia (o Rasiglia), Marco, 94
 Rossebastiano, Aldo, 42n
 Rossetti, Biagio, 98n
 Rossetto, Antonio, 97n
 Rossi, Antonio, 92 e n, 93-94nn
 Rossi, Filippo, 98n
 Rossi, Nicolò de', 96n
 Rossini, Gioacchino, 197
 Rostand, Edmond, 71, 72n
 Rothmund, Marc, 378n
 Rousset, Denis, 126n
 Roy, Ian M., 138n
 Rúa, Pedro de, 330, 332n
 Rucellai, Orazio, 323n
 Rudel, Jaufre, 70, 71 e n, 73
 Ruh, Kurt, 351n, 353n
 Ruiz-Montero, Consuelo, 126n, 136n
 Rupnik, Jacques, 438
 Rutherford, Jonathan, 104n
 Rydstrand, Helen, 334n
 Ryzman, Marlene, 106n

- Sabatini, Francesco, 41n
 Sablich, Sergio, 335n
 Sacconi, Anna, 130n
 Sadie, Stanley, 97-100nn
 Saggio, Francesco, 99n
 Saïd, Suzanne, 143n, 149 e n, 151n,
 152n
 Sallustio Crispo, Gaio, 174
 Salmeri, Giovanni, 314n
 Salmon, Pierre, 137n
 Sanchis Amat, Victor M., 331n
 Sannazaro, Iacobo, 95 e n
 Sansonetti, Giuliano, 201n
 Santagata, Marco, 92n
 Santippo, 9
 Sasso, Panfilo, 95
 Savini, Andrea, 29n
 Savorgnan, Antonio, 98n
 Saxonhouse, Arlene W., 151n
 Sbardella, Livio, 464n
 Scaligero, Giuseppe G., 210-211
 Scattola, Merio, 195n
 Scavello, Giacomo, 238n
 Schachter, Albert, 128-133nn, 134,
 135 e n, 136n, 139 e n, 140-141nn
 Schein, Seth L., 105n, 107n, 109n,
 116n, 244n
 Scheurer, Sigrid, 57n
 Schiavon, Chiara, 31n
 Schick, Hartmut, 334n
 Schievenin, Romeo, 80n
 Schikaneder, Emanuel J., 199
 Schiltz, Katelijne, 97n
 Schlegel, Friedrich, 16
 Schleicher, August, 23
 Schlemmer, Rosemarie, 351n
 Schlötterer-Traimer, Roswitha, 345n
 Schmid, Roberto, 316n
 Schmid, Wilhelm, 336n
 Schmidt, Dörte, 340n
 Schmidt, Moritz, 55n
 Schneider, Helmuth, 128-129nn
 Scholl, Sophie, 378n
 Schönberg, Arnold, 437
 Schow, Niels, 56n
 Schuh, Willi, 333n, 335n, 337n, 339n,
 341n
 Schumann, Klaus P., 352n
 Schwaller De Lubicz, René-A., 198n
 Scodel, Ruth, 427n, 459n
 Scognamiglio, Rosamaria, 195n
 Scoto Eriugena, Giovanni, 172n
 Scott, Walter, 66, 67 e n
 Sébillet, Thomas, 328 e n
 Sedulio (Sedul.) Scoto, 85n, 172n
 Segal, Charles, 103n, 107n
 Segebrecht, Wulf, 372n
 Segonds, Alain-P., 212 e n, 213, 215
 Segre, Cesare, 317
 Seidensticker, Bernd, 5n, 8n, 11n,
 57-58nn
 Seidl, Arthur, 349 e n
 Seneca (Sen.), Lucio Anneo, 80n, 88n,
 228, 240
 Senocrate di Calcedonia, 471
 Senofonte (Xen.), 18n, 130n, 147n
 Sens, Alexander, 10 e n
 Serafino Aquilano, 92 e n, 94
 Sérgio de Scota, Antonio, 371 e n
 Seriani, Luca, 27n
 Serpa, Franco, 340n
 Serse I di Persia, 144-145 e nn, 146,
 148-152 e nn, 153, 154 e n, 155,
 156 e n, 408-409, 416, 421, 425,
 430
 Servio (Serv.), 80n, 84-86nn, 359, 361
 Seznec, Jean, 356n, 362n
 Sforza, Francesco, 393
 Sgobbi, Alessandro, 154n
 Shakespeare, William, 123n, 249-250
 Shaw, G. Bernard, 341-342
 Shipton, Mark, 117n, 121n
 Shucard, Stephen C., 108n
 Sider, David, 463n
 Sidonio (Sidon.) Apollinare, Gaio
 Sollio, 79n
 Signori, Elisa, 312n
 Silio Italico (Sil.), 78n, 278
 Silva, Maria de F., 372n, 375n
 Silvano, Luigi, 173n
 Simmaco (Symm.), Quinto Aurelio,
 89n
 Simó, Meritxell, 61n
 Simon, Paul, 369n

- Simonde de Sismondi, Jean-C.-L., 65 e n
 Simonide (Simon.), 460, 461 e n, 463-464 e nn
 Sinopoli, Giuseppe, 347 e n, 348n, 349 e n
 Sistikou, Evina, 457-458nn
 Siti, Walter, 226n
 Skutsch, Otto, 84n
 Slapšak, Božidar, 134n, 140n
 Slater, Niall W., 459n
 Slim, H. Colin, 100n
 Smoller, Laura A., 351n
 Snell, Bruno, 45 e n, 46, 56n
 Snodgrass, Anthony, 134n, 140n
 Soares, Carmen, 243n
 Socrate, 474n
 Sofocle (Soph.), 56, 57 e n, 101-102nn, 109n, 112-113nn, 116n, 118-119nn, 122, 132n, 143-144nn, 153n, 237-238, 239 e n, 244 e n, 245, 246-247 e nn, 249n, 372n, 377n, 378 e n, 382n, 446 e n, 449, 451n, 462, 478
 Solís de los Santos, José, 325n, 326n
 Sommerstein, Alan H., 425n
 Sordi, Marta, 128n
 Soriano Robles, M. Lourdes, 61n
 Spangenberg Yanes, Elena, 173n
 Spina, Luigi, 79n
 Sprandel, Rolf, 351n
 Spyropoulos, Giōrgos, 417n
 Stachelscheid, Albert, 87n
 Staël, Anne-L.-G. de, 65 e n, 66n
 Stahl, William H., 83n
 Stähli, Adrian, 5n, 7, 8n, 11n
 Stanford, William B., 237n
 Stange, Friedrich O., 81n
 Stazio (Stat.), Publio Papinio, 49, 50n, 52, 58, 80-81nn, 83n, 85-87nn, 192 e n, 193n, 363, 364 e n, 365, 377
 Steel, Carlos, 370n
 Stefani, Guglielmo, 15n
 Stein, Heinrich, 145n
 Steiner, George, 382 e n
 Steinhauer, Georg, 417n
 Stendhal (Henri Beyle), 62 e n
 Stenico, Remo, 269n
 Stephens, Walther, 330n
 Sterpos, Marco, 73n
 Stesicoro, 445n
 Stobeo (Stob.), 475, 478
 Storck, Joachim W., 204n
 Storioni, Lidia, 205n
 Stork, Peter, 144, 145n, 147n
 Stover, Tim, 193n
 Strabone (Strab.), 126n, 128n, 132n
 Strang, Patsy, 222n
 Strauss, Barry S., 105n, 112n
 Strauss, Richard, 333 e n, 334, 335n, 336-341 e nn, 342-343, 344 e n, 345n, 346, 347n, 348, 350n
 Stravinskij, Igor, 437
 Strohm, Reinhard, 100n
 Sturlese, Loris, 352n, 354-355 e nn, 363n, 365n, 367
 Stussi, Alfredo, 19n, 40n
 Suárez de la Torre, Emilio, 465n
 Sundermeyer, Albrecht, 81n
 Susius, Henrichus T., 83n
 Svenbro, Jesper, 128n, 132 e n
 Szerwiniack, Olivier, 159n
 Sznajder, Lyliane, 173n
 Tacito (Tac.), Publio Cornelio, 88n
 Taliani, Rosa, 357n
 Taplin, Oliver, 103n
 Taravacci, Pietro, 350n
 Tarbé, Prosper, 69n
 Tarditi, Giovanni, 311n, 318 e n
 Tartari Chersoni, Marinella, 81n
 Tatarkiewicz, Władysław, 322n
 Tateo, Francesco, 293n, 299n
 Tatti, Silvia, 322n, 323 e n
 Taulero, Giovanni, 369
 Tausend, Klaus, 132n
 Tavoni, Maria G., 328n
 Tebaldeo, Antonio, 92 e n, 94
 Temistio, 358
 Temistocle, 415n, 431n
 Tempier, Étienne, 357
 Tenca, Carlo, 15
 Tentori Montalto, Francesco, 332n

- Tentori Montalto, Marco, 412n, 414n,
418-419nn, 421n, 423n, 426n
- Teocrito (Theocr.), XIII, 56n, 123n,
457-459, 460 e n, 463-465
- Teodonzio, 364
- Teodorico di Freiberg, 368
- Teodoro Prodromo, 49n
- Teognide, 475
- Terenzio Afro, Publio, 158, 174
- Terracini, Benvenuto A., 25-26
- Tertulliano, Quinto Settimio Fiorente,
397 e n
- Tesi, Riccardo, 25n, 332n
- Testa, Enrico, 102n, 112-113nn, 115n
- Teza, Emilio, 13 e n, 15, 16 e n, 18,
19-21 e nn, 22, 23-24 e nn, 27
- Thalmann, William G., 457n
- Theiler, Willy, 214
- Thibaut IV de Champagne, 69n
- Thomas, David H., 328n
- Thomson, George, 150-151nn
- Thulin, Carl, 84n
- Thun (Ton), Pietro V., 252n, 259,
268-269, 271
- Thwaite, Anthony, 219n, 221-222nn
- Tiberino, Giovanni M., 157
- Tibiletti, Gianfranco, 312, 314 e n,
315-318, 319n
- Tibullo, 282
- Tilliette, Xavier, 201 e n, 202n
- Timoteo, 151n
- Timpanaro, Sebastiano, 14-17nn, 25
- Tissoni Benvenuti, Antonia, 94n
- Tito Livio (Livio), 321n, 395
- Tomeo di Marco, 32, 37
- Tommaseo, Niccolò, 14, 19 e n, 20, 24
- Tommasi, Natale, 259n
- Tommaso d'Aquino (S. Tho[maso]),
324, 358-359, 368
- Torchiani, Francesco, 316n
- Tottola, Andrea L., 197n
- Toup, Jonathan, 57n
- Tourraix, Alexandre, 145n
- Tovazzi, Gian G., 269, 274n, 285 e n
- Trener, Giovanni B., 269 e n
- Tressan, Louis-É. de, 64
- Trevet, Nicholas, 402
- Trisoglio, Francesco, 86n
- Troiani, Lucio, 316n
- Tromboncino, Bartolomeo, 94 e n,
97 e n, 100n
- Trovato, Paolo, 322-323nn, 325 e n,
330n
- Tsagalís, Christos, 58n
- Tsagarakis, Odysseus, 427n
- Tucidide (Thuc.), 16n, 143, 147n, 242,
427n, 461n
- Tufano, Salvatore, 124n, 126-128nn,
131n, 133n, 136n, 139n
- Turcan, Marie, 397n
- Tzetzés, Giovanni, 9
- Udalrico II, 255n
- Ugo Bruno VII di Lusignano, 71n
- Ugolini, Gherardo, 56n, 152n, 375n
- Ugucione Pisano, 363
- Uhland, Ludwig, 70 e n
- Ulrico di Strasburgo (Ulricus de
Argentina), 353n, 368
- Umbreit, Tabea, 343n
- Urdician, Stéphanie, 375n
- Urizar Salinas, José R., 87n
- Ussani, Vincenzo Jr., 402n
- Vacca De Bosis, Virginia, 196n, 447n
- Vagni, Giacomo, 94n
- Vaiani, Elena, 282n
- Valerio Flacco (Val. Fl.), 80n, 82n,
84n, 88n
- Valerio Massimo (Val. Max.), 477
- Vallauri, Tommaso, 16n
- Valle Salazar, Luca, 123n
- Valtorta, Benedetta, 253n
- Valussi, Pacifico, 15n
- Vančura, Vladislav, 435
- Van den Abeele, Baudouin, 354n
- Van der Leeuw, Gerardus, 196n
- Vannicelli, Pietro, 128n, 130n, 409n,
411n, 416n, 424-425nn, 430n
- Van Wees, Hans, 143n
- Varrone, Marco Terenzio, 157
- Vasoli, Cesare, 293n
- Vasset, Sophie, 241n
- Vegezio, Publio Flavio, 321n

- Vendittelli, Mario, 32-34nn, 35 e n,
36n, 42n, 44n
Venier, Matteo, 364n
Ventura, Iolanda, 353n, 356n, 367
Verbeke, Werner, 370n
Verdi, Giuseppe, XIII, 67, 202n
Veronesi, Vanni, 75n
Vervacke, Sabrina, 363n
Vestergaard, Torben, 85n
Vian, Francis, 181n
Viani, Prospero, 22
Vicario, Federico, 26n
Vico Lodovici, Cesare, 379n
Vidal-Naquet, Pierre, 246 e n
Vigilio di Trento, 254f, 255, 287
Vikela, Evgenia, 88n
Villani, Paolo, 196n
Villari, Susanna, 99n
Vionis, Athanasios K., 140n
Virgilio (Verg.) Marone, Publio,
78-81nn, 83-89nn, 157, 174,
175 e n, 186, 240, 278, 359, 363,
478
Visser, Edzard, 127n, 130-132nn
Vives, Juan L., 327 e n, 328, 331,
332 e n
Vogel, Juliane, 339n
Vogelsang, Klaus, 207n
Voigt, Eva-M., 423n
Vollkommer, Rainer, 88n
Vossius, Isaac, 57n
Vox, Onofrio, 458n, 465n
- Wagner, Richard, 202n, 333n, 337
Wagner, Wilhelm, 215n
Wakker, Gerry C., 193n
Walsingham, Thomas, 363n
Waser, Otto, 83n
Weaver, Andrew H., 334-335nn, 337n
Weber, Carl Maria von, 202
Węcowski, Marek, 212n
Wegman, Rob C., 100n
Werbeck, Walter, 334-340nn, 345n
Wess, Joan, 97n
Wessels, Antje, 5n, 7, 8n, 11n
West, Martin L., 427n
Westermann, Anton, 210 e n, 215
Whitby, Mary, 102n, 105n, 107-110nn,
112-113nn, 115n, 117n, 120-122nn
Whitmarsh, Tim, 136n
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von,
336n
Wille, Gunther, 79n
Willis, Jacob, 353n
Willis, James, 76 e n
Winnington-Ingram, Reginald P., 448n,
454 e n
Wislocka Breit, Bozena, 331n
Wobbermin, Georg, 201 e n
Wohl, Victoria, 428n
Wolff, Joachim, 203n
Woodard, Roger D., 409n
Woodruff, Paul, 454n
Worman, Nancy, 238n, 411n
Wormell, Donald E.W., 411n
Worstbrock, Franz J., 322n
Worthington, Ian, 136n
Wözl, Alois, 252n, 259n
Wulff, Kurt, 89n
- Xylander, Wilhelm, 127n
- Yadlin-Gadot, Shlomit, 454 e n
Youmans, Charles, 334n, 336n
- Zaccaria, Vittorio, 363n
Zachos, Georgios, 126n, 137
Zambrano, María, 467 e n
Zamora Lucas, Florentino, 332n
Zampa, Giorgio, 206n
Zanetto, Giuseppe, 154n
Zanovello, Giovanni, 97n
Zardin, Danilo, 325n
Zenobio (Zenob.), 125n
Zhang Yang, 202
Zhmud, Leonid, 209n
Ziegler, Konrat, 125n
Zimmerman, Maaïke, 176n, 178n,
181-183nn
Zimmermann, Bernhard, 106n
Zimmermann, Hans D., 204n
Zinn, Ernst, 203n
Zorzi, Andrea, 35n
Zucal, Silvano, 470n

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>

- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di W. Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.
- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*; vol. I a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi e P. Taravacci; vol. II a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier e E. Liverani, 2013. Pubblicazione online: <http://eprints.biblio.unitn.it/4259>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, J.-P. Dufiet (éd.), 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M.T. Galli e G. Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon e S. Carretta, 2014.
- 157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, 2015.
- 160 Anna Miriam Biga, *L'Antiope di Euripide*, 2015.

- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di S. Baggio, 2016.
- 162 Charlotte Delbo. *Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de C. Douzou et J.-P. Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati e S. Scartozzi, 2016. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/155414>
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*; vol. I a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez e E. Liverani; vol. II a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzi e P. Taravacci, 2017.
- 166 Kiara Pipino, *Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di A. Fambrini, F. Ferrari e M. Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, G. Ciappelli y V. Nider (eds.), 2017.
- 169 Morena Deriu, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.
- 170 Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
- 171 Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.
- 172 *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di A. Mingati, 2017.
- 173 *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di A. Binelli e F. Ferrari, 2018.
- 174 *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di G. Ieranò e P. Taravacci, 2018.
- 175 Margherita Feller, *La Recensio Wissenburgensis. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.

- 176 *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di S. Pradel e C. Tirinanzi De Medici, 2018. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/210052>
- 177 «*La cetra sua gli porse...*». *Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di M. Fadini, M. Largaiolli e C. Russo, 2018.
- 178 Matteo Largaiolli, *La Predica d'Amore. Indagine su un genere parodistico quattro-cinquecentesco con edizione critica dei testi*, 2019. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/237254>
- 179 *Contact Zones. Cultural, Linguistic and Literary Connections in English*, edited by M.M. Coppola, F. Di Blasio and S. Francesconi, 2019.
- 180 «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon*, a cura di D. Mariani, S. Scartozzi e P. Taravacci, 2019.
- 181 *Malas noticias y noticias falsas. Estudio y edición de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII)*, a cura di V. Nider y N. Pena Sueiro (eds.), 2019.
- 182 *Rielaborazioni del mito nel fumetto contemporaneo*, a cura di C. Polli e A. Binelli, 2019.
- 183 *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire? Sur la trahison et la trahison en traduction littéraire*, sous la direction de G. Acerenza, 2019.
- 184 Annibale Salvadori, *Vocabolario solandro*, a cura di P. Cordin, P. Dalla Torre e T. Gatti, 2020.
- 185 *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di P. Taravacci e F. Zambon, 2020.
- 186 *Regards sur les médiations culturelles et sociales. Acteurs, dispositifs, publics, enjeux linguistiques et identitaires*, dirigé par J.-P. Dufiet et E. Ravazzolo, 2020.
- 187 *Adaptation of Stories and Stories of Adaptation: Media, Modes and Codes / Adaptation(s) d'histoires et histoires d'adaptation(s): médias, modalités sémiotiques, codes linguistiques*, edited by / sous la direction de S. Francesconi / G. Acerenza, 2020.
- 188 Laurent Mauvignier, *Théâtre - Teatro. Tout mon amour - Tutto il mio amore, Une légère blessure - Una ferita leggera*, dirigé par J.-P. Dufiet, 2021.

- 189 *Chi siamo, come parliamo. Inchiesta linguistica nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento*, a cura di S. Baggio, 2021.
- 190 *Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo*, a cura di C. Pasetto e M. Spadafora, 2021.
- 191 Jorge Canals Piñas, *Contar la montaña. Pedro Antonio de Alarcón y los Alpes*, 2021.
- 192 Federica Boero, *La presenza classica in Derek Walcott*, 2022.
- 193 Sara Troiani, *Dal testo alla scena e ritorno. Ettore Romagnoli e il teatro greco*, 2022.
- 194 *Un volgarizzamento sallustiano ritrovato. Il Catilina del ms. 222 della Biblioteca Universitaria di Padova copiato nella Scutari veneziana*, edizione e commento a cura di L. Morlino, 2023.
- 195 «... e tutto prezioso è ciò che offrano gli amici». *Miscelanea di studi per Luigi Belloni*, a cura di A. Comboni, G. Ieranò e S. La Barbera, 2023.