



41
2019

DIREZIONE

Rosalba DIMUNDO (resp.); Luigi PIACENTE

COMITATO SCIENTIFICO

María Consuelo ÁLVAREZ MORÁN (Università della Murcia); Anna Maria BELARDINELLI (Roma); Paolo DE PAOLIS (Verona); Alessandro FO (Siena); Barbara FORSTER SCARDIGLI (Siena); Leopoldo GAMBERALE (Roma); Hans Christian GÜNTHER (Friburgo); Stephen HARRISON (Oxford); Gregory HUTCHINSON (Oxford); Rosa María IGLESIAS MONTIEL (Università della Murcia); Luciano LANDOLFI (Palermo); Bruno LUISELLI (Roma); Antonio MARCHETTA (Roma); Giuseppe MASTROMARCO (Bari); Laurent PERNOT (Parigi); Raffaele PERRELLI (Cosenza); Maria Cristina PIMENTEL (Lisbona); Luis RIVERO GARCÍA (Huelva); Rossana VALENTI (Napoli); Christiane VEYRARD-COSME (Parigi); Andrew WALLACE-HADRILL (Cambridge); Vincent ZARINI (Parigi); Nelu ZUGRAVU (Iași).

COMITATO EDITORIALE

Immacolata AULISA (Bari); Graziana BRESCIA (Bari); Antonella BRUZZONE (Sassari); Maria Innocenza CAMPANALE (Bari); Irma CICCARELLI (Bari); Filomena GIANNOTTI (Siena); Gavin KELLY (Edinburgo); Alessandro LAGIOIA (Bari); Patrizia MASCOLI (Bari); Matteo MASSARO (Cassino); Alessandra ROMEO (Cosenza); Stefania SANTELIA (Bari); Elisabetta TODISCO (Bari)

SEGRETERIA

Enrico SIMONETTI

Le procedure di revisione sono formalizzate in modo da garantire trasparenza e autonomia dei revisori rispetto agli organi della Rivista. La redazione sottopone preliminarmente tutti i contributi pervenuti a un procedimento di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*) affidato a specialisti italiani e stranieri dei relativi settori.

INVIGILATA LVCERNIS

Rivista di scienze dell'antichità e del tardoantico

41
2019



*Questo volume è stato pubblicato
con il contributo dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro*

© Edipuglia srl, via Dalmazia 22/B - 70127 Bari-S. Spirito
tel. 080 5333056-5333057 (fax) - <http://www.edipuglia.it> - e-mail: info@edipuglia.it

Copertina: Paolo Azzella
Tipografia: Dedalo Litostampa

ISSN 0392-8357
ISBN 978-88-7228-928-0

DOI <http://dx.doi.org/10.4475/928>

Sommarario

NEIL ADKIN <i>Corydon's Can-Can: A «Gammy» Gamma-Acrostic (Virgil, ecl. 2,23-25)</i>	7
LUCA AVELLIS <i>Il Nachtrag della prima Textkritik: Paul Maas, Henri Quentin, Paul Collomp (e Giorgio Pasquali)</i>	17
DIONYSIOS BENETOS <i>Lauda Sion or 'Eating the God'</i>	29
GRAZIANA BRESCIA <i>Helen and Paris pupils of the praeceptor amoris (Ovid, her. 16-17)</i>	41
SILVANA CAGNAZZI <i>La spedizione in Asia di Filippo II</i>	53
IRMA CICCARELLI <i>Magnum iter ascendo: Properzio, Apollo, Calliope e le possibilità dell'elegia</i>	67
EMANUELA DE LUCA <i>Su Tibullo 1,2,43-66</i>	87
JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ-DELGADO & FRANCISCA PORDOMINGO <i>Homeric hypotext, role reversal, and ekphrasis in the first amoebaeon dialogue in The Phoenician Women by Euripides</i>	113
ALESSANDRO LAGIOIA <i>Un carme inedito di Giovanni Segarelli: il libellus loquens e la memoria dei classici</i>	125
MARIO LENTANO <i>Confondere le tracce. L'immagine di Augusto in Seneca il Vecchio</i>	143
GIORGIO MASELLI <i>Fra mitopoiesi e narrazione: Galatea, Polifemo e Acis (Ov. met. 13, 735-897)</i>	161
GIORGIO OTRANTO <i>Mito e cristologia in Giustino</i>	173
TIZIANA RAGNO <i>Non immutate le moderne scene, ma rinnovate le antiche. La ricezione del mito in P.P. Bissari, Fedra incoronata (1662)</i>	185

ALESSIO RUTA		
	<i>L'origine della paremiologia aristotelica e il Περὶ φιλοσοφίας</i>	221
PAOLA SCHIRRIPA		
	<i>L'atelier del discorso e la parodia della storia della città</i>	231
ENRICO SIMONETTI		
	<i>Non dixit tibi ancilla mea me Circen vocari? Petron. 127 e i suoi ipotesi</i>	251
NELU ZUGRAVU		
	<i>Il Danubio e il suo territorio nella letteratura tardoantica</i>	273

Invigilata Lucernis
41, 2019, 7-15

Neil ADKIN
(Chapel Hill)

Corydon's Can-Can: A «Gammy» Gamma-Acrostic (Virgil, ecl. 2,23-25)

Acrostics in Virgil have recently been the object of considerable attention¹. A further unidentified acrostic is evidently to be found in what may be the earliest poem Virgil ever wrote (*ecl.* 2). The passage in question may be cited in full (2,19-27)²:

*despectus tibi sum, nec qui sim quaeris, Alexi,
quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans. 20
mille meae Siculis errant in montibus agnae;
lac mihi non aestate novum, non frigore defit.
canto, quae solitus, siquando armenta vocabat,
Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho.
nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi, 25
cum placidum ventis staret mare. non ego Daphnin
iudice te metuam, si numquam fallit imago.*

Line 25 (*nuper me in litore vidi*) is a notorious crux: as Servius points out *ad loc.*, you can't «see yourself in the sea»³. Virgil can however be shown to use *litus* with subtextual reference to an acrostic at the «edge» of the page⁴. A gamma-acrostic can

¹ Cf. (e.g.) N. Adkin, «*Read the Edge*»: Acrostics in Virgil's Sinon Episode, «ACD» 50, 2014, 45-72; Id., *A Political Acrostic in Virgil* (Ecl. 6,14-24), «BStudLat» 45, 2015, 433-455; Id., Quis est nam ludus in undis? (*Virgil*, Ecl. 9,39-43), «ACD» 51, 2015, 43-58; Id., *On a New Virgil Acrostic*: Aen. 6,77-84, «Mnemosyne» n.s. 68, 2015, 1018-1019; Id., *Acrostic Shit* (Ecl. 4,47-52), «ACD» 52, 2016, 21-37; Id., *Who is the Dedicatee of Virgil's Eighth Eclogue?: A New Acrostic*, «Latomus» 76, 2017, 1065-1067; Id., *An Unidentified Acrostic in Virgil* (Georg. 1,409-414), «Maia» 69, 2017, 501-506; Id., *MA VE PU Again: Kill Caesar!* (Georg. 1,424-471), «ACD» 54, 2018, 73-90.

² This passage is set off by indentation at both beginning (l. 19) and end (l. 27) in the recent editions by S. Ottaviano, *P. Vergilius Maro: Bucolica*, Berlin-Boston 2013, 42-43, and N. Holzberg, *Vergil: Bucolica, Georgica*, Berlin-Boston 2016, 50.

³ Attempts to explain *litore* away are precluded by explicit reference in the very next line (26) to *mare*, which is here highlighted by the bucolic diaeresis.

⁴ Cf. Adkin, «*Read the Edge*» cit., 47-48, where attention is drawn to *Ecl.* 8,7 (*sive oram ... legis*) and to *Georg.* 2,44 (*lege litoris oram*). In both texts *legere* bears the subtextual sense of «reading» the acrostic at the «edge» of the column.

accordingly «see itself at the edge». Such would appear to be the case here: *can[to; 23]* is subtextually «looking at» its gamma-acrostical self (*c-a-n*; 23-25). In the last line of this acrostical *c-a-n* (25: *me in litore vidi*) the acrostic itself is subtextually made to speak: *me ... vidi*. Such a «speaking» acrostic can be paralleled from another *Eclogue* (6,24: «*solvite me, pueri; satis est potuisse videri*»)⁵.

This problematic *litore* shares the same penultimate position in the line (25) as *Actaeo* in the previous one (24: *Actaeo Aracyntho*), where this *Actaeo*, which is highlighted by hiatus, is similarly problematic⁶: both «Attic» and «coastal»⁷ entail difficulties as a translation⁸. It might seem therefore that these difficulties, which match those involved by adjacent *litore* (25), are, as with *litore*, meant to evoke in *Actaeo* a hint at the acrostic on the «edge» of the page⁹. If adjectival *Actaeo* thus links up with *litore*, it would seem that this same *litore* is likewise linked with the noun that *Actaeo* qualifies: *Aracyntho*. It has been argued elsewhere that in *Ecl.* 9,39-43 Virgil rejects the derivation of *litus* from *eludere* in favour of etymonic *elidere*¹⁰. A third etymon of *litus* was found in *λιταί*¹¹, to which Virgil would appear to be alluding in the present passage¹²: in *Ara-cyntho*¹³ the *ἄρά* («prayer»)¹⁴, which occupies the same *sedes* as *litore* in the next line¹⁵, is synonymous with *λιταί*¹⁶.

The acrostic's last line (25), which ends with *me in litore vidi*, begins thus: *nec sum adeo informis*. For *informis* a large number of synonymous alternatives were at

⁵ On this passage from *Ecl.* 6 cf. Adkin, *Political Acrostic* cit. In the line at issue (6,24), which is the acrostic's last line, this acrostic says subtextually: «Solve me; it is enough [for solving an acrostic] for it to have been able to be seen». The parallel *Ecl.* 2,25 (currently in question), which is likewise the last line of the acrostic, likewise ends with mention of «seeing» (*videre*) the acrostic. For such «spectatorial» language as a tip-off to the presence of an acrostic cf. N. Adkin, *Ancora su acrostici virgiliani* (forthcoming). In this connection reference may be made to a case in which the hint to «look» (*Ecl.* 9,57-58: *omnes, / aspice, ventosi ceciderunt murmuris aurae*) entails a problem comparable to that of «seeing yourself in the sea»: you can't «see» wind, much less its «sound». You can however «see» the foregoing acrostics (9,34-38; 46-51; 51-54); cf. Adkin, «*Read the Edge*» cit., 52.

⁶ Cf. (e.g.) *Schol. Verg. Bern. Ecl.* 2,24: *mirum cur eum* (sc. *Aracynthum*) «*Actaeum*» *dixerit*.

⁷ *Actaeo* is glossed as *litorali* by Servius.

⁸ Cf. (e.g.) R. Coleman, *Vergil: Eclogues*, Cambridge 1977, repr. 2003, 96-97.

⁹ For *ἄκτῆ* meaning «edge» cf. *LSJ s.v.* (§ II). It might be noted that this «Hellenizing» l. 24 (*Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho*) finds a counterpart in the similarly «Hellenizing» *Georg.* 1,437 (*Glauco et Panopeae et Inoo Melicertae*), where Virgil's substitution of *Panopeae* («all-seeing») for Parthenius' *Νηρεΐ* is evidently a similar hint to «see all» of the antecedently tripartite acrostic (1,429-433); cf. Adkin, *MA VE PU* cit., 80-81.

¹⁰ Cf. Adkin, *Quis est nam ludus* cit., 45-50.

¹¹ Cf. R. Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds 1991, repr. Cambridge 2006, 344. For Virgil's own exploitation elsewhere of this etymology of *litus* from *λιταί* cf. N. Adkin, *Virgil, Aeneid 2,116-121: An Etymological «Cluster»*, «*BStudLat*» 41, 2011, 598-599.

¹² Here derivation of *litus* from *elidere* (where waves «strike») is ruled out by l. 26 (*cum placidum ... staret mare*).

¹³ This is the natural division of the word; cf. (e.g.) *Stat. Theb.* 2,239 (*Cyntho ... Aracyntho*).

¹⁴ Cf. *LSJ s.v.* *ἄρά* (§ I,1).

¹⁵ For such vertical alignment in successive lines as an etymological marker cf. A. Michalopoulos, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses: A Commented Lexicon*, Leeds 2001, 5.

¹⁶ Cf. *LSJ s.v.* *λατή* (§ I: «prayer»). For such use of synonyms in etymologizing cf. Michalopoulos, *Ancient Etymologies* cit., 11.

Virgil's disposal¹⁷. *Informis* is however the only one of these numerous synonyms that can also mean *nondum formatus*¹⁸. Such a meaning is highly appropriate to an «uncompleted» acrostic, which consists of the first three letters of the quinqueliterally «complete» word: *can[to]*. This gamma-acrostic accordingly «looks at» itself «at the edge» and says with cutely apt subtentuality: «I'm not so incomplete – I do give the stem (*can-*)»¹⁹. Virgil's noteworthy use here of *informis* would seem to have inspired his friend Horace's employment of the same word in lexically identical form (*Carm.* 2,10,15)²⁰, where *informis* is placed in the same ante-caesural *sedes* and in the same third line of an acrostic (*sap/is*)²¹.

Elsewhere Horace himself produces a «gammy» gamma-acrostic, which, just like Virgil's *can-*, consists of just the first three letters of the word. *Carm.* 4,2 opens with *Pindarum*, the *Pin-* of which is reproduced in acrostical *Pin-* (2,1-3)²². A similarly three-letter gamma-acrostic can be adduced from another *Eclogue* of Virgil himself: *odi* (*Ecl.* 8,32-34)²³. Finally Virgil's acrostical truncation (*can[to]*) of a quinquesyllable after the third letter can likewise be paralleled from this same eighth *Eclogue* (8,6-13): *tu si es, ac[c]i[pe]* («If it's you, accept!») ²⁴. Here *ac[c]*²⁵*i[pe]* is corroborated by the identical *accipe* that is positioned after the (notably hiatal) bucolic diaeresis in the first line (11) of acrostical *ac[c]i[pe]* itself.

If Virgil's acrostical *can-* similarly breaks off after the third letter of pentasyllabic *canto*, the line which would have furnished the final «-o» of this same pentasyllable (27) does provide a concluding tip-off to the acrostic. This line 27 ends thus: *si numquam fallit imago*. These words, which are «une expression quelque peu éni-

¹⁷ Cf. *Synon. Cic.* p. 421, 14-17 Barwick; p. 446, 11-12 B.

¹⁸ So *Gloss.* IV 93, 25 Goetz.

¹⁹ The notion of «incompleteness» would seem to be underscored by the three elisions in this last line (25): two of them involve monosyllables.

²⁰ Here it is significant that *informis* is problematic; cf. E. Romano, *Q. Orazio Flacco: Le Opere*, 1,2, Rome 1991, 673. The problematicity is fixed by the intertext.

²¹ This unidentified acrostic is confirmed by horizontal *sapienter* (22), which is positioned exactly ten lines after the start of acrostical *sapis*. This *sapis* forms a semantically antithetic («wise» / «foolish») counterpart to similarly acrostical *nepia* in the same book of Horace's *Odes* (2,1,22-26), where this *nepia* is a nod to Homeric νήπια βάζεις (*Od.* 4,32; same 2nd pers. sing. as *sapis*). On this *nepia*-acrostic cf. Adkin, *Acrostic Shit* cit., 22 with n. 9.

²² This gamma-acrostic is noted in the recent commentary by R. F. Thomas, *Horace: Odes Book IV and Carmen Saeculare*, Cambridge-New York 2011, 104. Thomas should also have noted that in the last line of this acrostic (3) *pinnis* and *daturus* etymologize «Pindar»: *pin[nis] da[tu]rus* (cf. clueful *nomina* [4]).

²³ For ignorable «h» (34) cf. *TLL* VI,3 s.v. «h», 2391, 26-55. This acrostic, which is verified by horizontal *odio* (33), can be continued to give *odin?* (32-35) = ὄδιός με μισεῖς; (Theoc. *Id.* 3,7; cf. *promissaque barba* [34] = προγένειος [9]). On this acrostic cf. further Adkin, «*Read the Edge*» cit., 68.

²⁴ This acrostic, which is coterminous with the poem's dedication, resolves the warmly contested issue of the identity of its dedicatee (Octavian or Pollio?): the wording is advisedly ambiloquent («If it's you ...»). Cf. further Adkin, *Who is the Dedicatee?* cit.

²⁵ For such «Einfachschreibung von Geminaten» in acrostics cf. S. Koster, *Ille ego qui: Dichter zwischen Wort und Macht*, Erlangen 1988, 103.

matique»²⁶, are «entirely unlike Theoc. 6,37»²⁷, which is Virgil's source: ὥς παρ' ἐμὴν κέκριται. These same Virgilian words (*numquam fallit imago*) are however very «like» the words *numquam ... fallit* / [h]ora (*Georg.* 1,425-426), which are a subtextual clue to the «edge»-positioned acrostics («the edge will never deceive») in lines 424-433²⁸. The protasis *si numquam fallit imago*²⁹ is matched by apodotic *non ego Daphnin / ... metuam* (26-27). Since it is subtextually the gamma-acrostic who is speaking here, one might see in *non ego Daphnin / ... metuam* a witty allusion to the similar acrostics in *Ecl.* 8³⁰, which mentions «Daphnis» no fewer than sixteen times³¹.

This *canto* in line 23 is itself preceded by a number of pointers to the gamma-acrostic it introduces³². The very first word of this section (19-27) is *despectus*. This emphatically placed lexeme, which occupies the same line-initial position as the acrostic itself, has to be glossed by both Philargyrius (*rec.* I) and the *Scholia Bernensia* (both *ad loc.*): *despectus: contemptus*³³. For *despectus* in this sense of «scorned» there were plenty of synonymous alternatives³⁴. However none of these synonyms also means «look down». The term *despectus*, which Virgil does choose, can moreover have imperatival force: «i.e. despiciendus»³⁵. The point was made above that in line 25 (*me ... vidi*) the acrostic is subtextually talking about itself. Such would again appear to be the case here. In *despectus tibi sum* (19) the acrostic is in effect saying subtextually: «When you read me, “look down”»³⁶.

²⁶ So H. Casanova-Robin, *Virgile: Bucoliques*, Paris 2014, 54.

²⁷ So W. Clausen, *A Commentary on Virgil, Eclogues*, Oxford 1994, repr. 2003, 74.

²⁸ Cf. further Adkin, MA VE PU cit., 74-75.

²⁹ Since a «reflection» (cf., s.v. *imago*, OLD² § 3a) is never produced by the sea, the «reflection» at issue here is to be taken as a subtextual reference to the gamma-acrostic. This *imago* (27) is the very last word of the entire section (19-27) as well as of the lines spanned by gamma-acrostical *can[to]* (23-27). This gamma-acrostical reference of *imago* shows the reading *fallit* to be correct, as against the *fallat* preferred by some editors.

³⁰ Viz. 8,6-13; 8,32-35 (both were discussed in the previous paragraph): *Ecl.* 2's *can[to]*-acrostic has no need to «fear» them.

³¹ *Eclogues* 2 and 8 are generally recognized as forming a matching pair. The final point may be made that, if the end of acrostical *can[to]* is marked by *imago* (27), the start of this acrostic is similarly spotlighted. *Canto* itself (23) is a spondaic disyllable that fills the 1st foot and is followed by sense-break (on these attention-grabbing features cf. H. Holtorf, *P. Vergilius Maro: Die grösseren Gedichte*, 1, Freiburg-Munich 1959, 294), while this one-word main clause (*canto*) is itself succeeded by a subordinate clause truncated by ellipse (*quae solitus*): hence the whole line (*canto, quae solitus, siquando armenta vocabat*) is a syntactic *tricolon crescens* that sets off initial *canto*.

³² On Virgil's habit of embedding such clues to an acrostic cf. Adkin, *Ancora* cit.

³³ Cf. also *Gloss.*^L III Abol. DE 84 (*re* this Virgilian text): *despectus: spretus, contemptus*.

³⁴ Cf. *TLL* V,1,1 s.v. *despicio*, 743, 32-58.

³⁵ So *TLL* V,1,1 s.v. *despectus*, 747, 69 - 748, 24.

³⁶ It may also be noted that this same verb (*despicio*) is similarly positioned in the first line of the afore-mentioned gamma-acrostic at *Ecl.* 8,32-34. If however said *despectus tibi sum* is a hint to «look down», *suspecti tibi sint* (*Georg.* 1,443) is instead a hint to «look up» (not «down»), when reading the «upward» acrostic (*ma-ve-pu-*) in ll. 429-433. Here *suspecti* is a wink-tippingly odd choice of language; cf. M. Erren, *P. Vergilius Maro: Georgica*, 2, Heidelberg 2003, 237 («*Suspecti ... st. expectati*»).

This *despectus* is immediately preceded by a line (18) which begins thus: *alba ligustra cadunt*. Here *alba*, like *despectus* itself, is placed in the same saliently verse-initial *locus* as the acrostic, which begins exactly six lines later³⁷. *Alba* is glossed as similarly disyllabic λευκή³⁸. This same λευκή forms the famous acrostic at the beginning of the last book of the *Iliad* (24,1-5), which is imitated by Aratus' equally famous gamma-acrostic λεπτή (783-787), which is in turn imitated by Virgil's acrostical *ma- ve- pu-* (*Georg.* 1,429-433). It would accordingly seem that Virgil's *alba* (= λευκή), which is here made to preface his gamma-acrostic *can[to]*, is a nod to Homer's own λευκή-acrostic, which in turn evokes Aratus' gamma-acrostical λεπτή: all three acrostics involve five letters. This Homeric λευκή, which was etymologized from λεύσσω³⁹, is naturally felt to qualify ἦώς at the end of line 12⁴⁰, where this ἦώς is used in conjunction with θῆν' (12) and ἦτόνας (13)⁴¹.

The *despectus* that opens the line (19) immediately after the similarly line-initial and just discussed *alba* (18) is continued thus: *despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi*. This line's second hemistich would appear to contain two unidentified *jeux étymologiques*. The first is *qui sim quaeris*. Here *qui sim* requires elucidation by commentators⁴². It would therefore seem pertinent that the *quaero* on which this *qui sim* depends had been etymologized very recently by Varro from *quae res* (*Ling.* 6,79). This etymology can be shown to have been exploited by Virgil elsewhere⁴³. A further case is evidently supplied by the present passage. In *qui sim quaeris*⁴⁴ the «thing» that is subtextually at issue is this incomplete, «speaking» acrostic, who has to be «identified»: *qui sim*⁴⁵.

The other *jeu étymologique* in this second hemistich of line 19 concerns its last word, which directly follows said *quaeris: Alexi*. This *Alexis* was etymologized as ἀ-λέξις, i.e. «not speaking»⁴⁶. The word which similarly concludes the directly antecedent verse (18) is *leguntur*⁴⁷. This *leguntur* is an allusion to Theocritus' simi-

³⁷ For the importance which Virgil attaches to such sexilinear spacing cf. R. F. Thomas, *Virgil: Georgics*, 1, Cambridge 1988, repr. 2002, 153-154; 176.

³⁸ So *Gloss.* II 359, 52 Goetz. *Albus* itself is regularly glossed as λευκός; cf. G. Goetz, *Thesaurus glossarum emendatarum*, 1, Leipzig 1899, repr. Amsterdam 1985, 48.

³⁹ Cf. (e.g.) *Etym. Magn.* 561, 34 Kallierges: λευκός: παρὰ τὸ λεύσσω, τὸ βλέπω. In this connection one may compare Virgil's use of *despectus* (l. 19) and *vidi* (l. 25).

⁴⁰ Ll. 6-9 were atheized by the Alexandrians. This ἦώς concludes the sentence which begins in the second line of the acrostic. Since the basic meaning of λευκός is «light, bright, clear» (so *LSJ* s.v. [§ I,1]), λευκή fits nom. fem. sing. ἦώς perfectly.

⁴¹ Here one might compare Virgil's own use of *litore* (l. 25).

⁴² Cf. (e.g.) «*qui sim: quam pulcher, dives etc.*» (A. Forbiger, *P. Vergili Maronis opera*, 1, Leipzig 1872⁴, 25); «*qui sim: "who I am"*, i.e. possessed of what recommendations» (T. E. Page, *P. Vergili Maronis Bucolica et Georgica*, London 1898, repr. 1974, 105).

⁴³ Cf. Adkin, «*Cluster*» cit., 599-600.

⁴⁴ Here *quae-ris* is virtually homonymous with *quae res*.

⁴⁵ *Qui*, which corresponds to *quae*, is an argument against the variant *quis*.

⁴⁶ Cf. Maltby, *Lexicon* cit., 23 (s.v. *Alexis*), where reference is made to Serv. *Ecl.* 2,1. Virgil would seem to be alluding to this etymology in the immediately preceding words (*nec qui sim quaeris*): you «don't speak».

⁴⁷ Such vertical juxtaposition at the end of consecutive lines is an etymological red flag; cf. J.J.

larly line-final λέγονται (*Id.* 10,29), where the meaning of λέγω is moot: «say» or «pick»⁴⁸. While Virgil's use of *leguntur* here (*vaccinia nigra leguntur*) is a nod to the sense of «pick» in Theocritus' text, Virgil's vertical alignment of this *leguntur* with *Alexi* (= «not saying») would appear to signal recognition of the alternative meaning («say») in Theocritean λέγονται. Since at the same time *lego* can mean «read», Virgil's use of *alba* (= [acrostical] λευκή) at the start of this same line also invites us to see in this line-final *leguntur* a subtextual hint at «reading» the acrostic⁴⁹.

The etymological play continues in the next line (20), which like the preceding one contains two such *jeux*. In the first hemistich of this line 20 Du Quesnay pointed out that *dives pecoris* is an allusion to the «standard» derivation of *pecunia* from *pecu*⁵⁰. It would seem possible to show that the second hemistich of this same line comprises a second case of etymological play: this unidentified *jeu* is, as with *quaeris* / *Alexi* in the previous line, directly juxtaposed with said *dives pecoris*. This *pecoris* is immediately followed by *nivei ... lactis*. This *lac* was etymologized from acrostically loaded λευκ-ός⁵¹. Here *lac* is qualified by *niveus*, which is glossed by *Scholia Bernensia* (*ad loc.*) as *albus*, which in turn is regularly glossed as said λευκός⁵². It would appear therefore that here Virgil is playing on the derivation of *lac* from acrostically charged λευκ-ός⁵³. This same *lac* opens the next line but one (22). Here *lac* significantly replaces Theocritean τυρός (*Id.* 11,36). This time *lac* is qualified by *novum*⁵⁴, which is positioned in the same *sedes* after main caesura as the *nivei* that qualified the same *lactis* in the previous line but one⁵⁵. Here we evidently have another undetected *jeu étymologique*: this *novum* was regarded as the etymon of *nivem*⁵⁶. If in *nivei ... lactis* (20) this *nivei* has directly evoked λευκ-ός as etymon of *lac*, in *lac ... novum* (22) this *novum*, which is in turn the etymon

O'Hara, *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor 2017², 86-88.

⁴⁸ Cf. A. S. F. Gow, *Theocritus*, 2, Cambridge 1952², repr. 1992, 201. This Theocritean line reads: ἐν τοῖς στεφάνοις τὰ πρῶτα λέγονται.

⁴⁹ For Virgil's use elsewhere of *lego* as such a subtextual tip to «read» an acrostic cf. Adkin, «*Read the Edge*» cit., 47-48. Varro had recently derived *lego* in this sense of «read» from the use of the same verb in the sense of «pick»; cf. *Ling.* 6,66 («*legere dictum quod leguntur ab oculis litterae*»).

⁵⁰ I. M. Le M. Du Quesnay, *From Polyphemus to Corydon: Virgil, Eclogue 2, and the Idylls of Theocritus*, in D. West-A. J. Woodman, *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979, repr. 2007, 64.

⁵¹ Cf. Maltby, *Lexicon* cit., 322.

⁵² Cf. Goetz, *Thesaurus* cit., 1, 48.

⁵³ This etymological play shows that here *nivei* is wrongly taken with foregoing *pecoris* by Servius (followed by [e.g.] J. L. de la Cerda, *P. Virgilii Maronis Bucolica et Georgica*, Cologne 1647, 27). Horace's use of this same *niveus* in the penultimate line of *Carm.* 4,2 (59: *niveus videri*) would likewise seem to be a pointer to the afore-mentioned gamma-acrostic at the poem's start (4,2,1-3: *Pin-*).

⁵⁴ Here *novum* has to be glossed by Servius: *lac novum, id est colostrum*.

⁵⁵ For such vertical, post-caesural, one-line-between alignment as an etymological signpost cf. Michalopoulos, *Ancient Etymologies* cit., 5; F. Cairns, *Ancient «Etymology» and Tibullus: On the Classification of «Etymologies» and on «Etymological Markers»*, «PCPhS» 42, 1996, 33; repr. in *Id.*, *Papers on Roman Elegy 1969-2003*, Bologna 2007, 317.

⁵⁶ Cf. Maltby, *Lexicon* cit., 412 (s.v. *nix*).

of said *nivei*, indirectly evokes the same λευκ-ός as etymon of the *lac* it qualifies. This *lac* (22) is placed immediately before gamma-acrostical *can[to]* (23-25), with which it also shares the same prominently line-initial position. Etymonic λευκ-ός is therefore doubly important here: on the one hand it brings to mind Homer's own λευκή-acrostic (*Il.* 24,1-5), while on the other it indicates that Virgil's own *can[to]*-acrostic is «clear»⁵⁷ – if the reader twigs the hints.

This *novum*, which qualifies *lac* in the line (22) before the acrostic, continues to be exploited as an etymon in the course of the acrostic itself. In the acrostic's last line (25) the same post-caesural *locus* that was occupied by *novum* (22) and by *nivei* (20) is now filled by *nuper*⁵⁸. This *nuper*, just like *niveus*, was etymologized from *novus*: «*nuper*» *quasi noviper, tamquam dicimus novissime* (Fest. p. 173 Müller). Virgil's use of *nuper* here is evidently an unidentified allusion to this etymology. This sense of *novissime*⁵⁹ is particularly suited to the «last» line of an «uncompleted» acrostic⁶⁰. A further clue to the «incompleteness» of this acrostic would seem to be supplied by the verb that ends the line containing etymonic *novum* (22): *defit*⁶¹. A final point may be made about the noun that is qualified by this etymonic *novum* and is the subject of said *defit*: *lac* (22). Instead of this *lac* the recent edition of Geymonat adopts the variant *lact*⁶². The reading *lact* is however proved wrong by Virgil's concern here with the derivation of *lac* from acrostically fraught λευκ-ός⁶³.

One final passage requires discussion in connection with this gamma-acrostic. The next sentence but one after the *imago* (27) that ends acrostical *can[to]* reads thus (31-33):

*mecum una in silvis imitabere Pana canendo:
Pan primum calamos cera coniungere pluris
instituit, Pan curat ovis oviumque magistros.*

In the first of these lines (31) post-caesural *imitabere* evidently picks up said line-final *imago* (27) in a further undetected *jeu étymologique*, since *imago* was etymologized from *imitari*⁶⁴. If this *imago* is a reference to gamma-acrostical *can[to]*, the *imitabere* that picks up this same *imago* is itself qualified by similarly

⁵⁷ So *LSJ* s.v. λευκός (§ 1,2: «in literary sense, “clear”»).

⁵⁸ This kind of vertical collimation after the caesura «in lines separated by one or more lines» is an etymological heads-up; cf. Michalopoulos, *Ancient Etymologies* cit., 5; Cairns, *Ancient «Etymology»* cit., 33; = Id., *Papers* cit., 317.

⁵⁹ The Theocritean parallel (*Id.* 6,35) has simply πρᾶν («aforetime»); so *LSJ* s.v.).

⁶⁰ *Informis* (25) is the word immediately preceding *nuper*.

⁶¹ This notable verb, which is placed directly before the start of the acrostic and can be detached from the rest of its own line (cf. Serv.), is «found ... rarely in poetry (or prose)» after the early comic and dramatic poets (cf. Clausen, *Commentary* cit., 71). Its use here accordingly needs to be glossed; cf. (e.g.) *Gloss.*⁴ II Arma D 128: *defit: defecit*. A similar «desistance» marks this «uncompleted» acrostic.

⁶² M. Geymonat, *P. Vergili Maronis opera*, Rome 2008, 9. On the other hand the recent editions mentioned in n. 2 above read *lac*.

⁶³ It may also be observed that *lac* is trilateral, like acrostical *can-*.

⁶⁴ Cf. Maltby, *Lexicon* cit., 295 (s.v. *imago*).

can-stemmed *canendo* (31) in the same «edge»-position as *imago*. The word that separates this *canendo* from *imitabere* is *Pana* (31), which is repeated in each of the next two lines (32-33). These two lines are deleted in Ribbeck's epoch-making edition⁶⁵. It is however possible to demonstrate that there are good reasons for keeping this distich.

In the first of the two lines that Ribbeck expunges (32) *Pan* is placed in initial position, which it shares with the acrostic. Here this *Pan* is also nominative, which is exactly homonymous with the πᾶν («all») from which this *nomen proprium* was etymologized⁶⁶. It can be shown that elsewhere Virgil uses *Pan* as a tip to see «all» of a foregoing acrostic⁶⁷. Such is evidently the case again in the present passage: threefold *Pan* in three successive lines (31-33) is a nudge to see «all» of similarly «threefold» acrostical *c-a-n* in three similarly consecutive verses (23-25). Of these three *Pan*'s the one (32) in same verse-initial *locus* as acrostical *can-* itself is also located precisely ten lines after the commencement (23) of said acrostic: such decemlinear spacing in an acrostical context is significant⁶⁸. This *Pan* (32) is moreover juxtaposed directly with *primum*, which in conjunction with *instituit* (33) is here «Pleonasmus»⁶⁹. *Primum* is however an etymological marker⁷⁰: *Pan*, which is etymologically «all», is therefore acrostically clueful – «see it all!».

After said *Pan primum*, the line in question (32) continues thus: *calamos cera coniungere pluris*. Here the point is the same as in *Ecl.* 8,24: *calamos non passus* (sc. *est Pan*) *inertis*. If however the content is alike, the language is notably different. In particular the passage of *Ecl.* 2 employs *coniungere*. Exactly the same verb is also placed in the opening line of the afore mentioned gamma-acrostic *odi[n]* at *Ecl.* 8,32-35⁷¹. The line of *Ecl.* 8 in question (32)⁷² is moreover exactly the same line-number as the *coniungere*-text in *Ecl.* 2 (32)⁷³. Since this verb *coniungere* is frequently employed «apud grammaticos de compositione, formatione verborum»⁷⁴,

⁶⁵ O. Ribbeck, *P. Vergili Maronis opera*, 1, Leipzig 1894², repr. Hildesheim 1966, 10. The lines in question (32-33) are accordingly athetized in the online *Library of Latin Texts*, which uses Ribbeck's edition.

⁶⁶ Cf. Maltby, *Lexicon* cit., 446 (s.v. *Pan*).

⁶⁷ Two examples may be cited. The first is *Ecl.* 4,58-59, where twofold *Pan* is a pointer to the *cacata*-acrostic in 47-52. The second instance is *Ecl.* 10,26, where *Pan* similarly points to upwardly acrostical *P(ublius) Ve(rgilius) Ma(ro)* in 15-23. On the use of *Pan* in these passages cf. respectively Adkin, *Acrostic Shit* cit., 28-29 (n. 64); Id., *Political Acrostic* cit., 453. In this connection one might also refer to Virgil's use of *Panopeae* («all-seeing»; *Georg.* 1,437) as a clue to the upward acrostic *Pu(blius) Ve(rgilius) Ma(ro)*; 429-433); cf. n. 9 above.

⁶⁸ Cf. n. 21 above.

⁶⁹ So Holtorf, *Vergilius* cit., 144.

⁷⁰ Cf. Cairns, *Ancient «Etymology»* cit., 33-40; = Id., *Papers* cit., 318-324.

⁷¹ These two texts of *Ecl.* 2 and 8 are the sole occurrences of *coniungere* in the *Eclogues* and *Georgics*, while this verb is avoided altogether by Virgil's friend Horace. *Ecl.* 2 and 8 form a pair.

⁷² Line 28^a «should be deleted» (so Clausen, *Commentary* cit., 248).

⁷³ For Virgil's concern with such line-numerical correspondences in connection with acrostics cf. Adkin, *Political Acrostic* cit., 447 n. 133.

⁷⁴ So *TLL* IV s.v. *coniungo*, 335, 71-82 (citing *inter al.* Hier. *Epist.* 121,10,24: *litterae, per quas syllabas ac verba coniungimus*).

in the two acrostical contexts presently at issue this use of *coniungere* is accordingly a subtextual hint to «join up» the letters of the acrostic.

This line of *Ecl.* 8 (32) ends thus: *despicis omnīs*. Both terms are acrostically loaded. On the one hand this *despicis* recalls the *despectus* of *Ecl.* 2,19: this verb is a hypotextual hint to «look down», when reading the acrostic. On the other hand this *omnis* at the end of *Ecl.* 8,32 matches the *Pan* at the start of the corresponding line (likewise 32) of *Ecl.* 2: *Pan ... id est omne* (so Serv. on 2,31). This line 32 of *Ecl.* 2 is itself rounded off by *plurīs*⁷⁵. This line-final *pluris* is vertically juxtaposed with *magistros* at the end of the next verse (33)⁷⁶. *Magister* was etymologized from *magis*⁷⁷. *Magis* is synonymous with *plus* / *plures*⁷⁸. It would appear therefore that here in *Ecl.* 2,32-33 we have one last unidentified *jeu étymologique*: ... *pluris* / ... *magis*[*tros*].

Abstract

The present article draws attention to an unidentified gamma-acrostic in *Ecl.* 2,23-25: incomplete can[*to*]. Virgil has embedded more suo a number of clues to the presence of this acrostic. He has also made extensive use of *jeux étymologiques*. The afore-mentioned features elucidate problems in the text.

Key-words: acrostic, etymology, Virgil.

e-mail: nadkin3489@aol.com

⁷⁵ Since *Pan ... pluris* accordingly frame this pivotal line, one might see here a subtextual hint that in acrostical can[*to*] we have, not «all» (*Pan*; i.e. *canto*), but just «the greater part» (*pluris*; i.e. *can-*). Here accustival *plurīs*, which is used «for *complurīs*» (so Coleman, *Vergil* cit., 99), is placed immediately after the acrostically charged *coniungere*.

⁷⁶ Such vertical alignment at the end of successive lines is an etymological nudge-nudge; cf. O'Hara, *True Names* cit., 86-88. The phrase in question here (*ovium ... magistros*) has to be explained by commentators: «*ovium magistrī sunt pastores*» (so [e.g.] C. G. Heyne-G. P. E. Wagner, *P. Virgili Maronis opera*, 1, Leipzig-London 1830⁴, repr. Hildesheim 1968, 88). The present passage is the earliest instance of the use of *magister* in this sense of «pastor»; cf. *TLL* VIII s.v. *magister*, 80, 46.

⁷⁷ Cf. Maltby, *Lexicon* cit., 359 (s.v. *magister*). A future paper will argue that Virgil exploits this etymology at *Georg.* 3,185-186: *tum magis atque magis* (a lot of line for little semantic content; significantly these words are omitted altogether from Dryden's translation) *blandis gaudere magistrī / laudibus* (for such line-framing as an etymological wink-wink cf. O'Hara, *True Names* cit., 82-83).

⁷⁸ Cf. *TLL* VIII s.v. *magis*, 70, 14 with 56, 56-69. For such employment of synonyms in etymologizing cf. Michalopoulos, *Ancient Etymologies* cit., 11.

Invigilata Lucernis
41, 2019, 17-28

Luca AVELLIS
(Bari)

Il Nachtrag della prima Textkritik: Paul Maas, Henri Quentin, Paul Collomp (e Giorgio Pasquali)

La prima versione della Textkritik¹ (= *TI*) di Paul Maas si chiude con un breve *Nachtrag* di appena quattro righe². La postilla, riferita dall'autore alle pagine 1-5 del contributo, indicava una bibliografia minima di riferimento, come era uso di Maas, relativa alle parti dei concetti fondamentali (*Grundebegriffe*) e della *Recensio*. Vi sono citati tre contributi: le due monografie di Henri Quentin nelle quali il benedettino di Solesmes presentava prima e difendeva poi i principi e le tecniche del proprio metodo filologico³ e un contributo analitico su queste teorie di Paul Collomp⁴, le cui critiche sul primo lavoro citato, cioè il *Mémoire* quentiniano, Maas pare voler porre in maggiore enfasi, giudicandole stimolanti in merito al problema particolare della genealogia dei manoscritti (*die Handschrifteneologie*, cioè la *stemmatica*)⁵.

¹ Parte settima della terza edizione del primo volume della *Einleitung in die Altertumswissenschaft, unter Mitwirkung Zahlreicher Fachgenossen*, herausgegeben von Alfred Gercke und Eduard Norden, Band. 1, Heft. 2, Berlin 1927, 1-18.

² Maas, *TI*, 18. La nota riporta semplicemente: «Im Anschluss an HQuentin, *Mémoire sur l'Établissement du texte de la Vulgate* (1922) und *Essais de Critique Textuelle* (1926) sowie an die Kritiken, die das erstgenannte Werk gefunden hat, behandelt PCollomp, *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 1927, 267-274 in anregender Weise die Probleme der Handschrifteneologie».

³ H. Quentin, *Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate. 1^{re} partie : Octateuque*, Paris 1922; H. Quentin, *Essais de Critique Textuelle (Ecdotique)*, Paris 1926. La *méthode* ideata e rivista da Quentin fu oggetto a più riprese di aspre critiche e parziali recuperi. Le discussioni sul suo metodo coprirono più di un ventennio ma già tra il 22 e il 27 vi si erano confrontati, prima di Collomp, studiosi rinomati quali de Bruyne, Burkitt, Bédier, Vaccari, Rand, Kirsch, Marouzeau, von Harnack. La citazione maasiana di questi testi costituisce una anomalia rispetto al contesto generale, assieme al giudizio positivo espresso da A. von Harnack («DLZ» 45, 1924, 190-192). Quest'ultimo ridimensionerà fortemente il proprio giudizio una volta ricevuto il primo volume dell'edizione quentiniana della *Vulgata* («DLZ» 48, 1927, 1-6). Cfr. L. Avellis, *Il ruolo di Dom H. Quentin nella filologia del '900*, «VetChr» 56, 2019, in corso di stampa.

⁴ L'articolo è dedicato al metodo quentiniano esposto negli *Essais*, ampliandone però l'analisi in un discorso generale sullo stato delle teorie della critica del testo: *Initiation et Méthodes. Problèmes actuels de critique textuelle à propos d'un livre récent*, *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 5, 1926, 267-274.

⁵ L'espressione è da riferirsi al contributo di Collomp e non ai testi di Quentin, per i quali valeva il solo riferimento agli argomenti delle pagine da lui indicate. Per comprendere il valore di questo giudizio di

Questa postilla fu evidentemente inserita da Maas quando il testo della *TI* era compiuto⁶, il che induce anche a supporre che tanto le opere di Quentin quanto le ‘stimolanti’ critiche di Collomp, pressoché contemporanee a *TI*, non debbano aver avuto esiti teorici su questa prima redazione del testo maasiano. Il *Nachtrag* andrebbe dunque inteso come una semplice integrazione all’essenziale *Literatur* d’apertura del contributo. Questi riferimenti scompaiono poi da tutte le successive edizioni della *Textkritik*⁷, né Quentin e la sua opera saranno più citati in alcun contributo maasiano.

La questione potrebbe finire qui, ma negli scritti maasiani le omissioni sono significative almeno quanto le inclusioni⁸ e nel lasso di tempo più che ventennale che intercorre tra la prima e la seconda redazione della *Textkritik* Maas non intervenne, almeno apertamente, sulle questioni quentiniane⁹. Si interrogherà invece sulla stemmatica – assente dalla prima trattazione della *Textkritik*, forse perché ritenuta assolta *in extremis* dal *Nachtrag* stesso –, arrivando a una definizione delle proprie idee sull’argomento con il contributo sui *Leitfehler* del 1937, che fu poi integrato a partire da *T2* in appendice al testo, in una forma minimamente modificata¹⁰.

merito sul testo di Collomp si confronti come Maas, maestro di brevità, nell’articolo programmatico del 1936 («ByzZ» 36, 27) definisce il contenuto della *Storia della tradizione* di Pasquali del 34: *anregende Bemerkungen*, semplicemente ‘commenti stimolanti’.

⁶ Che si tratti di un inserimento *in tempore novissimo* suggerirebbe la svista sulla datazione del contributo di Collomp, erroneamente indicato da Maas al 1927, e forse la mancata citazione del sottotitolo (*Ecdotique*) del volume di Quentin, riportato correttamente da Collomp, a meno di non attribuirlo allo spirito di concisione che caratterizza normalmente i riferimenti maasiani. Si veda anche E. Montanari, *La critica del Testo secondo Paul Maas*, Firenze 2003, 295, § 95.3.1.

⁷ P. Maas, *Textkritik 2. verbesserte und vermehrte Auflage*, Leipzig 1950; *Textkritik 3. verbesserte und vermehrte Auflage*, Leipzig 1957; *Textkritik 4. Auflage*, Leipzig 1960.

⁸ Si veda ad es. E. Montanari, *Kantorowicz e Maas*, «Incontri triestini di filologia classica» 9, 2009-2010, 189-243, in part. 240.

⁹ Non mi è stato possibile appurare se Maas abbia avuto delle copie personali delle due monografie di Quentin come dei due testi di Collomp. La questione è meno peregrina di quel che possa sembrare considerando che Maas aveva l’abitudine di chiosare i propri testi con postille spesso fitte, che avrebbero potuto nel caso offrire utili indicazioni sull’idea che Maas aveva delle teorie presentate; cfr. L. Lehnus, *Repertorio di libri ed estratti postillati da Paul Maas*, «QS» 71, 2010, 221-245; L. Lehnus, *Repertorio di carte di Paul Maas e di documenti da lui provenienti o a lui indirizzati*, «QS» 71, 2010, 247-272; E. Mensching, *Über einen verfolgten deutschen Altphilologen: Paul Maas (1880-1964)*, Berlin 1987. Maas è stato prima libero docente poi professore associato (*aussordentlicher Professor*) presso l’università di Berlino nel periodo tra il 1920 e il 1930, anno in cui si trasferì a Königsberg. Qui rimase in servizio fino al 1934, quando fu obbligatoriamente sospeso a seguito della legislazione nazista. Rimase ancora in Germania fino al 1939, per poi fuggire in Inghilterra. Le pubblicazioni interessate furono tutte edite in questo torno di anni e difficilmente se ne potrà trovare traccia successivamente al suo arrivo a Oxford. Possediamo la copia del volume di Pasquali del 34 appartenuta a Maas (G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1934; ne dà notizia Lehnus, *Repertorio di libri ed estratti postillati da Paul Maas* cit., 237) e da questi chiosata assieme ad alcuni fogli con delle note sparse riferite al testo. La notizia delle carte sciolte si trova invece in Lehnus, *Repertorio di carte di Paul Maas* cit., 254.

¹⁰ P. Maas, *Leitfehler und Stemmatische Typen*, «ByzZ» 37/2, 1937, 289-294. Sul ruolo di questo articolo nella dialettica tra Maas e Pasquali e sulle problematiche che ruotavano attorno ad esso vd. L. Canfora, *Il problema delle «varianti d’autore» come architrave della Storia della tradizione di Giorgio Pasquali*, «QS» 75, 2012, 8; Canfora suggerisce che l’inserimento di questo testo in appendice sia una tacita risposta a una sollecitazione proprio del Pasquali in merito all’assenza della stemmatica in *TI*.

Non è qui possibile rendere conto della complessità delle regole che compongono la *méthode* quentiniana¹¹, soprattutto per l'effettiva assenza di uno schema rigoroso, di una struttura definita una volta per tutte dall'autore, nonostante i due volumi e i diversi articoli dedicati da questi all'argomento. Sarà sufficiente indicare che, a dispetto di quanto rivendicato dallo stesso Quentin¹², la vera originalità del suo metodo era riconosciuta non tanto nella individuazione delle varianti che portano alla definizione dello stemma – che l'autore chiama *schéma* e fonda su matrici matematiche e su un calcolo delle probabilità estremamente semplice e oggettivo che gli costò più di altre aspre critiche¹³ –, ma nel procedimento di costituzione dello stemma (Collomp), l'individuazione dell' "intermediario", cui si giunge attraverso il confronto dei "testimoni a gruppi di tre"¹⁴.

Partendo dal presupposto che Maas non avrebbe inserito nel *Nachtrag* dei riferimenti bibliografici in negativo (solitamente quando in disaccordo con le idee di uno studioso si limitava a tacerlo¹⁵) e che comunque non li avrebbe inseriti in questi termini, dobbiamo allora domandarci quale parte di questa bibliografia fosse in accordo con il testo e con le idee maasiane. Banalmente è il rimando alle pagine 1-5 a offrire l'indicazione più chiara: principi generali e *recensio*. Si tratta dunque della parte relativa alla scelta delle lezioni tra le varianti, sulla quale Maas non si sofferma nel proprio contributo e che dà per acquisita quando inizia la propria analisi in *TI*¹⁶. Se così fosse, ne sarebbero direttamente comprese proprio le parti dei lavori di Quentin più criticate, sebbene bilanciate dai giudizi di Collomp. L'analisi condotta da quest'ultimo nel contributo citato è molto articolata¹⁷. Semplificando, Collomp prendendo avvio dalle teorie quentiniane – la cui novità è testimoniata dal gran numero di recensioni ricevute e la cui utilità afferma essere indubbia¹⁸ –, dalle critiche che il metodo riceve e alle quali egli stesso aggiunge delle proprie¹⁹, suggerisce che

¹¹ Per un tentativo in merito rinvio a Avellis, *Il ruolo di Dom H. Quentin nella filologia* cit.

¹² Quentin, rispondendo di volta in volta agli attacchi che le sue idee ricevevano, affermò che in linea di massima la parte veramente originale del proprio metodo era l'uso delle varianti (che chiamerà *variantes aptes*) in luogo degli errori e in particolare la suddivisione di queste, secondo la frequenza, in "uniche", "rare" e "multiple", sebbene altre volte questo ruolo venga attribuito all'individuazione del "testimone intermediario" tra tre mss.: cfr. *Mémoire* cit., 209-240; *Essais* cit., 81.

¹³ Tra i numerosi esempi possibili: Rand (*Dom Quentin's memoir on the text of the Vulgata*, «HTHR» 17/3, 1924, 209 e 263), Dain (*Les Manuscrits*, Paris 1949, 162-164) e lo stesso Quentin! (*Essais* cit., 44-45).

¹⁴ Più recentemente si è individuata quale vera innovazione l'assenza nell'impostazione quentiniana di una direzione preconstituita nella realizzazione dello stemma, il cosiddetto *unrooted tree*, cfr. M. De Pinna, F.A. Bockmann, R. Zaragueta, I. Bagils, *Unrooted trees discovered independently in philology and phylogenetics: a remarkable case of methodological convergence*, «Systematics and Biodiversity» 14/4, 2016, 321.

¹⁵ Montanari, *La critica del testo* cit., 84, § 18.1.3.

¹⁶ Canfora, *Il problema delle «varianti d'autore»* cit., 8.

¹⁷ Collomp, *Initiation et Méthodes* cit., 270.

¹⁸ Soprattutto rivolta a un testo come quello della *Vulgata* continuamente rielaborato, cfr. Collomp, *Initiation et Méthodes* cit., 271.

¹⁹ Ad es., in contrasto con l'elogio della *méthode* di Felix Grat – che conobbe e fu profondamente influenzato da Quentin (L. Holz, *L'inventario delle fonti manoscritte del patrimonio europeo: dom*

il sistema più sicuro per procedere nella restituzione di un testo consista in un uso combinato dei tre metodi di Lachmann, Clark e Quentin: questi tre metodi, basati su presupposti differenti, portano nel caso di un eventuale accordo a una certezza nella tradizione²⁰. Tutto ciò resta, però, valido nel caso di una tradizione meccanica e non contaminata, poiché nella condizione opposta l'ecdotica resta priva di risorse scientifiche: non esiste la scienza dell'arbitrio, scrive Collomp, né quella del gusto o della soggettività e, in mancanza della scoperta, pressoché impossibile, di un metodo *a priori* valido, questa rimane una «pauvre petite science conjecturale»²¹. Indubbiamente il fatto che Collomp fosse un papirologo deve aver giocato un ruolo nella rigidità di questa sua posizione, però quando Maas, come anticipato, evidenzia le critiche di Collomp al primo testo di Quentin²² fa probabilmente riferimento a un punto in particolare del contributo. Nel *Mémoire* Quentin aveva proposto un esempio teorico per mostrare la funzionalità del proprio metodo²³. L'esempio era tratto dalla vita di sant'Anastasio del martirologio di Floro, dal quale testo crea artificialmente uno stemma articolato, ipotizzando corrottele e contaminazioni. Collomp mette alla prova nel proprio contributo l'*exemplum fictum* creato da Quentin, similmente a quanto fatto da altri, giungendo alla conclusione che il metodo, ottimo sotto molti aspetti, falla soprattutto quando ci si trovi di fronte a una tradizione interpolata. Sono queste le critiche interessanti di Collomp al primo volume, che Maas voleva rimarcare e che portano Collomp a concludere con l'affermazione sopra ricordata. L'idea qui espressa dell'impossibilità di giungere a una soluzione in una tradizione contaminata era ampiamente condivisa da Maas: già presente nel testo di T1, §§ 10 e 12, troverà nel contributo sui *Leitfehler* la sua formulazione più drastica: «gegen die Kontamination ist noch kein Kraut gewachsen» [contro la contaminazione non v'è rimedio], *sententia* con la quale si chiude l'articolo e che diventerà la chiosa al testo di T2 quando questo contributo sui *Leitfehler* confluirà in appendice²⁴. Da ciò si può

Quentin e Félix Grat, in *Culture europee e tradizione latina*. Atti del convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 2001), Trieste 2003, 41-54) –, scrive che gli «*Essais* ne contiennent pas tout ce que l'on en espère»; che Quentin, diversamente da quanto afferma (*Essais* cit., 36 e 128), ossia di aver costituito il metodo in contrasto con la teoria degli errori comuni, si era poi servito a più riprese di questi ultimi (*Mémoire* 488, *Essais* 106); e soprattutto, che il '*cas zéro*', cioè lo zero come risultato del confronto tra le lezioni di tre mss. che determina quale sia l' "intermediario", non sempre permette di individuare il ruolo dell'intermediario stesso e, cosa peggiore, spesso in contesti interpolati non si ottiene lo zero pur in presenza di intermediari; rendendo dunque la *méthode* valida solo nelle tradizioni non interpolate.

²⁰ Collomp riprende qui la formula quentiniana di *règle de fer*, intesa come norma inattaccabile, che fu oggetto di feroce sarcasmo. Stupisce il riferimento a Clark che non fu ideatore di un metodo, neppure 'ricombinato', come quello ideato da Collomp. È bene notare che quando Collomp scrive di metodo di Lachmann fa riferimento al metodo 'attribuito' a Lachmann, quello noto anche come metodo degli 'errori comuni', la cui erronea attribuzione al Lachmann e soprattutto la diffusione dell'errore nell'attribuzione si devono proprio agli effetti di una diatriba sorta tra Bédier e Quentin: cfr. U. Fiesoli, *La genesi del Lachmannismo*, Firenze 2000, 160-161 e soprattutto 397-454.

²¹ Collomp, *Initiation et Méthodes* cit., 274.

²² *Ibid.*, 272-273.

²³ Quentin, *Mémoire* cit., 213-230.

²⁴ Pasquali, pur dicendosi d'accordo con questa affermazione, nella presentazione alla traduzione

però anche desumere che Maas condividesse le teorie quentiniane sulla stemmatica, pur corrette dalla dimostrazione pratica di Collomp della loro fallacia in caso di tradizione contaminata e non meccanica. È utile notare anche che la citazione maasiana di Collomp in questo contesto è direttamente legata alla sola parte quentiniana del contributo: è Quentin a interessare Maas; questi non rivolge la propria attenzione verso – né citerà mai – gli altri due metodi della teoria di Collomp, cioè Lachmann e Clark. Ciò significa che, probabilmente, Maas non condividesse l'esito della teoria di Collomp, che di questi metodi si serviva.

È solo una suggestione, ma nella citazione del *Nachtrag* delle opere di Quentin, oltre a quanto indicato precedentemente, potrebbe aver avuto un peso anche la passione che il filologo tedesco nutriva verso le scienze matematiche in genere²⁵. La stessa *Textkritik* era stata redatta secondo la definizione del Pasquali – certo non immune da qualche punta d'ironia²⁶ – *more geometrico demonstrata*²⁷. Maas avrà riconosciuto nella ricerca 'algebraica' della classificazione dei manoscritti e nelle matrici per l'individuazione delle varianti descritte da Quentin²⁸ due strumenti a lui congeniali.

È possibile a questo proposito istituire un parallelo con quanto accade con un altro testo della *Literatur* maasiana: la presenza già in *TI* dell'*Einführung in die Textkritik* di Kantorowicz, breve scritto del '21 di un non addetto ai lavori, quale di fatto era percepito lo stesso Quentin. Si tratta di un testo altrimenti marginale nella storia dello sviluppo teorico critico-testuale, ma caratterizzato, come scrive l'autore, da «quella precisione del linguaggio tecnico e quella convincente sistematica alle quali il giurista è abituato»²⁹. Stando a quanto scrive Montanari³⁰, fu proprio

italiana della *Textkritik* del 52, riteneva vi fossero rimedi in casi particolari e che questa fosse una delle mire del suo volume del 34 (*Critica del testo* cit., VIII-IX); cfr. Canfora, *Il problema delle «varianti d'autore»* cit., 12-13.

²⁵ Maas nei suoi studi giovanili oscillò tra matematica e filologia, cfr. W. Theiler, «Gnomon» 26, 1954, 140-141; H. Lloyd-Jones, *Paul Maas* †, «Gnomon» 37, 1965, 219-221.

²⁶ Canfora, *Il problema delle «varianti d'autore»* cit., 13.

²⁷ La definizione *critica textualis ordine* (o anche *more*) *geometrico demonstrata*, che ricalca filologicamente le due versioni del titolo dell'opera di Spinoza, *Ethica ordine geometrico demonstrata*, è data nella *Premessa* alla traduzione italiana della *Textkritik: Critica del Testo*, Firenze 1952. Canfora vi legge una sottile, bonaria, ironia; è uno dei tanti episodi della guerra trentennale che caratterizzò i rapporti tra Pasquali e Maas tra il 1927 (*TI*) e il 1960 (*T4*). Cfr. Canfora, *Il problema delle «varianti d'autore»* cit., 7-16, in part. 13. Giordano nell'*Introduzione a Filologia e Storia*, Firenze 1998, riferisce dell'ostilità di Pasquali verso i testi pervasi da un certo «esprit de mathématique et de géométrie», citando accumulati nell'esempio proprio Quentin e Maas.

²⁸ Di contro, molte delle critiche rivolte al metodo quentiniano si limitavano a stigmatizzare l'incomprensibilità da parte di un filologo delle 'astruse' formule matematiche quentiniane: già nel 1922 A.E. Housman (*The Application of Thought to Textual Criticism*, «PCA» 18, 67-84), evidentemente in polemica con Quentin, affermava che la critica del testo non è una branca della matematica né può essere una scienza esatta. Per inciso le analisi matematiche elaborate da Quentin rimanevano elementari, ben lontane ad es. da quelle intraprese dal coetaneo Greg (*The Calculus of Variants: An Essay on Textual Criticism*, Oxford 1927), diversamente da alcuni principi cui esse si ispiravano.

²⁹ H. Kantorowicz, *Einführung in die Textkritik. Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen*, Leipzig 1921; la citazione italiana è tratta da: *Introduzione alla critica del testo. Esposizione sistematica dei principi della critica del testo per filologi e giuristi, edizione italiana a cura di L. Atzeri - P. Mari*, Roma 2007, 5.

³⁰ Montanari, *Kantorowicz e Maas* cit., 189-243, in part. 239-241.

l'aspetto scientifico di fondo e il gusto per l'astrazione oltre all'opposizione al metodo lachmanniano (inteso sempre come metodo 'degli errori comuni') ad attrarre le simpatie maasiane per un testo che altrimenti conteneva concrete differenze di valutazione di ordine tecnico-pratico con il proprio. Ebbene, si può notare che i medesimi aspetti di scientificità e di astrazione, oltre che un antilachmannismo quasi militante³¹, caratterizzano le opere quentiniane, verso le cui teorie sussistevano concrete divergenze teoriche. Tale prossimità di impostazione programmatica tra questi scritti può quindi aver costituito un valido motivo di inserimento delle opere di Quentin nel *Nachtrag*.

Cosa altro potesse condividere Maas delle idee di Quentin, ammesso che vi fosse dell'altro, è difficile stabilirlo. Certamente la *méthode* quentiniana e il pensiero maasiano erano accomunati, oltre che da quanto già segnalato, anche da una certa diffidenza verso la storia della tradizione e le teorie béderiane, una predilezione verso la critica dell'archetipo³²; non deve, quindi, stupire se i nomi dei due studiosi siano stati in più occasioni accomunati dalla critica³³. Purtroppo, Quentin era persino più parco di Maas nelle citazioni delle proprie fonti – per es. il *Mémoire* è pressoché privo di note e di bibliografia – per cui è difficile comprendere quanta parte del suo pensiero sia originale, o ritenuta tale dall'autore, e quanta, invece, derivi da altri.

Questo lo stato dell'impostazione maasiana alla pubblicazione di *T1*.

Resta ora da comprendere il perché dell'omissione di tali riferimenti sin dalla seconda redazione del testo. Considerando che la citazione di Kantorowicz sarà espunta da Maas dalla *Literatur* della *Textkritik* soltanto in *T4* per ragioni di coerenza, oltre che per una naturale obsolescenza del contenuto a distanza di quasi quarant'anni dalla redazione³⁴, si deve supporre che nel caso di Quentin l'omissione sia frutto di un giudizio specifico e inappellabile. Secondo Montanari³⁵ l'eliminazione dei riferimenti contenuti nel *Nachtrag* costituirebbe un giudizio e *silentio* sulla inattualità di Quentin, in quanto principale difensore della teoria che si oppone all'uso dell'errore nella critica del testo. Una conferma a questa supposizione, sempre secondo Montanari, verrebbe dalla definizione successivamente data da Maas agli errori separativi nell'articolo del '37³⁶, che dimostrerebbe la necessità per Maas che un critico sia

³¹ Quentin è stato alternativamente indicato come filolachmannista o antilachmannista a seconda dei vari orientamenti teorico-filologici nei confronti del meccanicismo. Solo per fare un es. P.S. Coculesco (*Sur les méthodes de critique textuelle du type Lachmann-Quentin*, «Grai și suflet. Revista Institutului de Filologie și Folklor» 4/1, 1928, 97-107) definisce la teoria quentiniana una «méthode de Lachmann améliorée». Oggettivamente, al netto di sottigliezze, Quentin riteneva dannoso l'utilizzo del concetto di "errore", e quindi di fatto era, oltre che professarsi, un antilachmannista. Cfr. Montanari, *La critica del Testo* cit., 84, § 18.1.2 e 3.

³² Montanari, *La critica del Testo* cit., 371, § 120.2.2, il concetto di archetipo è affrontato in 8.4.

³³ Ad es. E. Menestò, *La 'recensio'*, in C. Leonardi (a cura di), *La critica del testo mediolatino*. Atti del Convegno (Firenze, 6-8 dicembre 1990), Firenze 1994, 64; F. Giordano, *Introduzione*, in G. Pasquali, *Filologia e Storia*, Firenze 1998, vi-vii; L. Perilli, *Filologia ieri e oggi. In margine alla recente ristampa di un "libriccino" di Giorgio Pasquali*, «Elenchos» 22/2, 2001, 384.

³⁴ Montanari, *Kantorowicz e Maas* cit., 240-241.

³⁵ Montanari, *La critica del Testo* cit., 295, § 95.3.1-2.

³⁶ Maas, *Leitfehler* cit., 289.

anche uno storico³⁷ e non ‘un tecnico algebrizzante’³⁸. Si tratta credo di una interpretazione portata un po’ oltre e che mi sembra in contrasto con quanto nota Canfora in merito al rapporto che si instaura tra Pasquali, Dain e la *critique française*, sull’indisolubilità del legame tra la storia della tradizione e la critica del testo e la negazione ostinatamente protratta di una tale posizione proprio da parte di Maas stesso³⁹.

Per ritrovare una traccia delle ragioni che portarono all’eliminazione dei testi quentiniani a partire da *T2* bisogna rivolgersi al contributo sui *Leitfehler*, nel quale Collomp è nuovamente citato da Maas, non più con il testo su Quentin, bensì con l’agile monografia sulla critica del testo, che di fatto, analogamente all’opera di Pasquali del ’34⁴⁰, derivò da quel precedente lavoro⁴¹.

La monografia di Collomp è segnalata alla prima nota del contributo del ’37, posizione riservata, secondo la prassi maasiana, alla bibliografia generale essenziale all’argomento oggetto del contributo; è affiancata dall’indicazione di *T1*, quella del 1927 con ancora al suo interno le citazioni quentiniane e il riferimento all’articolo di Collomp del 1926, e dal recente testo di Pasquali sulla *Storia della tradizione e critica del testo* del ’34⁴². Il testo di Collomp è dunque indicato come testo di riferimento sull’argomento del contributo, la stemmatica. Diversamente dal testo di Pasquali, Maas rimanda altre due volte in questo articolo a Collomp: una prima volta – affiancato nuovamente a *T1*⁴³ –, su quegli errori guida legati soprattutto a condizioni materiali del supporto che, seppur molto rari, possono indicare immediatamente e inequivocabilmente la dipendenza di un testimone da un altro; la seconda, assieme a Bédier⁴⁴, sulla tradizione a tre rami, ritenuta estremamente rara per la fase

³⁷ Facendo quindi proprio il pensiero di Pasquali per cui «filologia e storia».

³⁸ L’espressione è di Montanari e allude evidentemente a Quentin. Cfr. *La critica del Testo* cit., xc, 302-303, § 97.9.

³⁹ Canfora, *Il problema delle «varianti d’autore»* cit., 16-24.

⁴⁰ È lo stesso Pasquali a ricordare che il testo della *Storia della critica* nacque dalla recensione a *T1*, sebbene poi, come notato più volte, nel volume abbia tributato a E. Schwartz la maggior riconoscenza: Prefazione IX-X e XX.

⁴¹ P. Collomp, *La critique des textes*, Paris 1931; il volume è un testo tecnico, ma non fondativo di una nuova forma o metodologia di critica del testo; per comprendere la filiazione diretta tra questi lavori di Collomp è sufficiente notare che la conclusione cui giunge la monografia (121-123) è sostanzialmente la medesima dell’articolo del 26, cfr. *supra*.

⁴² Compreso il pessimo giudizio espresso dal Pasquali proprio su questo volume di Collomp: cfr. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo* cit., Prefazione, xi: «il libriccino ben intenzionato e chiaro ma insomma meschino, di P. Collomps (*sic!*), *Critique des textes*, Parigi 1931, uscito mentre io già attendevo al mio». Qui Pasquali riassume decisamente l’esito alquanto negativo della recensione a ‘*La critique des textes*’, «Gnomon» 8, 1932, 127-134. Desti un un po’ di sorpresa in questo passo l’errore di citazione del nome di Collomp, che Pasquali aveva certamente incontrato altre volte: non volendo credere al *lapsus calami* si potrebbe pensare a una sottile ironia verso uno studioso, che Pasquali certamente non stimava, per un errore del medesimo tenore da Collomp avuto nei riguardi di Maas, il cui nome in tutta la sua monografia compare invariabilmente scritto con una ‘s’ di troppo: Maass! Per precisione, si noti che Pasquali compie nella aggiunta alla Prefazione dell’edizione del ’52 (XXII) un errore simile, ribattezzando Alphonse Dain in Alan. Il nome corretto, tuttavia, compare nel resto del volume.

⁴³ Maas, *Leitfehler und Stemmatiscche Typen* cit., 290: «Textkritik §8a, Collomp 43 ff».

⁴⁴ Maas, *Leitfehler und Stemmatiscche Typen* cit., 293: «Collomp 65 ff».

originaria della tradizione di un testo e verosimile per quella più recente, dove, però, l'editore può senza troppi crucci considerare solo due testimoni per la restituzione di un iparchetipo⁴⁵, insignificante ai fini della restituzione dello stemma e del testo⁴⁶.

Sebbene in entrambi i rimandi Maas non intercetti nessuna delle numerose sezioni nel volume di Collomp⁴⁷ che trattano direttamente del metodo quentiniano⁴⁸, non è possibile affermare che ne avesse rigettato le risultanze. Il volume di Collomp, infatti, parte integrante della *Literatur* generale di questo articolo, è intimamente quentiniano. Dal “*système Quentin*”, come è indicato comunemente nel testo, l'autore trae la classificazione dei testimoni, l'uso dell'apparato positivo e alcune procedure per la realizzazione dello stemma. Ovviamente l'articolo è di carattere prettamente stemmatico e dunque il testo andrà considerato soltanto per questo aspetto, che è appunto la parte più quentiniana dello stesso.

Malgrado non vi possano essere certezze in merito, è facile supporre che in questa fase dello sviluppo del suo pensiero Maas avesse semplicemente sostituito la stemmatica di Quentin⁴⁹ con quella di Collomp, che in un certo modo ne correggeva e completava la teoria.

Quando l'articolo sui *Leitfehler* è collocato in appendice da T2 in poi⁵⁰, Maas vi opera pochissimi interventi, tra i quali proprio l'eliminazione di ogni riferimento all'opera di Collomp, non sostituiti da altro⁵¹.

⁴⁵ Faccio mia la traduzione di Giorgio Ziffer, nella nuova edizione italiana della *Critica del testo*, Roma 2017.

⁴⁶ Un punto in particolare merita qui attenzione: è quello in cui Maas giunge, attraverso l'analisi del paradosso bedieriano, alla conclusione che nell'individuazione di una tradizione tripartita “ogni lezione particolare di un testimonio viene eliminata per l'accordo degli altri due”. Sembra di leggere in controluce quanto lo stesso Quentin afferma sulla tradizione tripartita della *Vulgata* (*Essais* cit., 80; cfr. *Mémoire* cit., 220-222), ma è anche molto vicino a quanto affermava anni prima von Soden (*Die Schriften des neuen Testaments, in ihrer ältesten erreichbaren Textgestalt / hergestellt auf Grund ihrer Textgeschichte*, Berlin 1902-1910, vi-vii); cfr. anche la recensione di P.A. Vaccari, «*Biblica*» 4, 1923, 401-407, in part. 402-404 e 405-407. La meccanicità della ricostruzione dell'archetipo nel caso di una tradizione pluripartita è esclusa dai commentatori di Maas (*TL* 9, Montanari, *La critica del Testo* cit., 130, § 30.6) poiché implicitamente Maas affermerebbe che le varianti non possano mai essere eliminate (Montanari, *La critica del Testo* cit., 127, § 30.3.1). Questa prossimità teorica con le idee quentiniane nonché anomalia nel contesto generale della impostazione maasiana fa sì che Montanari definisca questo punto della *Textkritik* «grave (ancorché incidentale) involuzione dottrinale» di Maas; il quale, però, non tornerà mai sui propri passi, perpetuando l'“involuzione” nelle edizioni successive di questo testo, cfr. Montanari, *La critica del Testo* cit., xcvi-xcvii, 363-364, § 17.7.

⁴⁷ Marouzeau nella recensione del volume di Collomp («*REL*» 9, 1931, 379-382) pur apprezzandone il profilo e alcuni esiti, senza risparmiare anche delle critiche metodologiche, stigmatizza l'eccessivo spazio concesso nel volume al pensiero di Quentin.

⁴⁸ In particolare, Maas rinvia alle pagine relative alla critica di Bédier al metodo degli errori comuni evitando di includere la parte che concerne il metodo di Quentin, nonostante l'accesa diatriba con Bédier proprio su tale argomento. L'articolo di Bédier del 1928 (*La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre. Reflections sur l'art d'éditer les anciens textes*, «*Romania*» 54, 161-198 e 321-356) era infatti la risposta dell'autore alle critiche, molto dure, mossegli da Quentin (*Mémoire* cit., ix; *Essais* cit., 27).

⁴⁹ Morto poco prima, nel 1935.

⁵⁰ Poiché secondo quanto affermato dallo stesso Maas nella sua prefazione all'edizione italiana questo contributo «è stato oggetto di ben scarsa attenzione» (*Critica del Testo* cit., xii).

⁵¹ In totale, gli interventi operati da Maas sull'articolo del '37 una volta confluito in appendice al volume sono: l'eliminazione delle tre note su Collomp, compresa l'intera prima nota con anche il

Maas, come ricordato, è generalmente molto parco nei riferimenti bibliografici ridotti sempre all'essenziale⁵² e segnala soltanto quel che reputa strettamente funzionale al dettato, ma se nella 'censura' di Quentin è ravvisabile la sostituzione con Collomp, dietro l'eliminazione di Collomp vi deve essere stato un giudizio diverso e lo si intuisce dal fatto che la medesima sorte non è toccata, ad es., al riferimento a Bédier che corredeva il ragionamento nell'articolo del '37 – per il resto in questa parte immutato –⁵³. Evidentemente nel periodo intercorso tra il '27 e il '37 Maas aveva maturato un'opinione delle teorie quentiniane sempre più vicina alla versione di Collomp, mentre tra il '37 e il '49⁵⁴ deve aver deciso di escluderlo, di abbandonare tali idee. Secondo Canfora, Maas affinò la propria teoria stemmatica proprio negli anni tra il '35 e il '56, di pari passo con la sua riflessione sulla tradizione manoscritta del testo di Ateneo⁵⁵. I due periodi, quindi, si sovrappongono. Successivamente all'articolo del '37 non si ritrovano altre citazioni maasiane di testi di Collomp, come accaduto per Quentin. Certo fino a T2 non vi sono altri interventi di carattere programmatico o tecnico, con la sola notevole eccezione della voce dell'*Oxford Classical Dictionary* del 1948. L'ampia bibliografia relativa a questa voce – copre da sola un terzo di tutto il lemma – non offre alcun rimando a Collomp: sotto la legenda *stemmatics* Maas segnala unicamente il proprio contributo del '37. Secondo l'uso maasiano, si può supporre, in un gioco di scatole cinesi, che questa citazione sottintenda le citazioni in essa contenute, sottoposte e funzionali alla prima e non dotate, pertanto, di una propria autonomia. In tal caso, sarebbe significativa l'eliminazione della citazione collompiana una volta che l'articolo è inserito come appendice di T2.

Sebbene meno duramente di Quentin, anche i giudizi su Collomp sono stati generalmente negativi sin dal principio e tra questi giudizi anche quelli di Pasquali e di

riferimento al testo di Pasquali, (quest'ultimo perché già citato nella *Literatur* di apertura al volume tra gli studi di riferimento, così che un secondo rimando generico non aveva più ragion d'essere); scompare il riferimento al proprio contributo su «ByzZ» 35, 299-307 (per il quale v. L. Canfora, *Origine della stemmatica di Paul Maas*, «RFIC» 110, 1982, 362-379, in part. 368); attenua il giudizio a p. 28 sulla probabilità che errori congiuntivi si presentino anche in casi in cui potrebbero essersi generati autonomamente nei testimoni (= nota 1 p. 290 da *erwiesen*, dimostrata, a *nahegelegt*, suggerita); infine è inserita a p. 30 una delle brevi postille – una decina in tutto, indicate dalla formula [- 1949] – che ricalca il testo della voce *Textual Criticism* da lui redatta per l'*Oxford Classical Dictionary* (888-889), già nel 1948: «The different types of interrelationship which can be ascertained by 'significant errors' are 3 if 2 witnesses are extant; 22 if 3; 250 if 4; about 4,000 if 5; and so on!» che nel testo tedesco diventa «Stehen 4 Zeugen zur Verfügung, so beträgt die Zahl der möglichen Typen 250; bei 5 Zeugen beträgt sie etwa 4000 und so weiter in gleichsam geometrischer Progression» [Se abbiamo 4 testimoni, allora il numero di tipi possibili è 250; con 5 testimoni il numero è di circa 4000, e così via per dir così in progressione geometrica]. La nota vagamente matematica è stata oggetto di critiche soprattutto per l'imprecisione matematica contenuta, cfr. Montanari, *La critica del Testo* cit., 353-355, §§ 115.5.-, 115.6.-, 115.7.

⁵² Si pensi ad es. all'uso tutto peculiare di agglutinare l'iniziale del nome al cognome dell'autore.

⁵³ Si tratta del problema della tradizione a due rami, sulla quale il riferimento alle pagine di Collomp era specifico. Sulla bipartizione cui giungerebbe l'applicazione del metodo erroneamente attribuito da Bédier a Lachmann e che Maas pare condividere pienamente, cfr. Montanari, *La critica del Testo* cit., 358-365, §§ 117, - e 118, -.

⁵⁴ Collomp è già assente nella voce *Textual Criticism* dell'*Oxford Classical Dictionary*.

⁵⁵ Canfora, *Origine della stemmatica* cit., 363.

Dain. Se di quest'ultimo Maas non sembra essersi interessato⁵⁶, il rapporto tra Maas e Pasquali è invece abbastanza noto e indagato⁵⁷. Nell'elisione maasiana potrebbe aver avuto un ruolo il giudizio netto che Pasquali, con il quale Maas, proprio negli anni a cavallo dell'edizione di *T2*, mantenne uno stretto rapporto scientifico, esprime tanto nei riguardi di Quentin quanto di Collomp. Quentin è ricordato da Pasquali⁵⁸ in qualità di editore della *Vulgata*. Il filologo italiano, facendo proprie le risultanze del Rand e del Vaccari⁵⁹, negava la possibilità per la *Vulgata* di un solo archetipo, contestando parzialmente la classificazione dei manoscritti cui giunse Quentin: affermava seccamente che i metodi adottati dal benedettino di Solesmes, apparentemente raffinati, fossero nella pratica piuttosto primitivi e inadatti allo scopo⁶⁰. Il pensiero filologico di Quentin era per il Pasquali una sorta di emanazione delle teorie di Berger⁶¹, ma in una forma deteriore e peggiorativa che giungeva nel complesso a risultati

⁵⁶ Pasquali invece ne condividerà alcune risultanze, cfr. Canfora, *il problema delle «varianti d'autore»* cit., 12.

⁵⁷ Sulle numerose e reciproche collaborazioni cfr. Canfora, *Origine della stemmatica* cit., 371-372: Pasquali scriverà la premessa dell'edizione italiana della *Critica del Testo* del 1952, v-ix, mentre Maas la terza appendice che chiude la seconda edizione della *Storia della tradizione e critica del testo* del 1952, 487-492 (è utile ricordare che la seconda edizione di questo testo si presenta come una ristampa della prima con l'aggiunta di alcune appendici; questo comporta che ne sono riportati fedelmente anche gli errori, compreso il già ricordato Collomps (*sic*), e i riferimenti bibliografici anche lì dove, come proprio nel caso della seconda edizione della *Textkritik*, sarebbe stato opportuno un aggiornamento); cfr. anche L. Bossina, «*Textkritik*»: lettere inedite di Paul Maas a Giorgio Pasquali, «*QS*» 72, 2010, 257-306. In questo rapporto il secondo paragrafo del *Rückblick* del 56 *recentiores non deteriores*, entrato a far parte delle edizioni successive della *Textkritik*, rappresenta una aperta polemica maasiana verso il principio del Pasquali (morto però nel '52). Certamente in questa fase immediatamente a ridosso della pubblicazione della *Storia della tradizione* Pasquali doveva essere in ottimi rapporti con Maas. Pasquali aveva espresso in diverse occasioni pubbliche giudizi positivi sul pensiero e l'attività di Maas: lo definisce, ad es., «il giudice più competente» in materia di metodi della critica testuale (cfr. G. Pasquali, *Il congresso Papirologico di Firenze*, «*Pan*» 3, 1935, 292 = G. Pasquali, *Scritti filologici II*, Firenze 1986, 759), ma vd. la voce *Edizione*, dell'*Enciclopedia Italiana* del 1932, nella quale Pasquali preferisce non indicare nella pur cospicua bibliografia l'opera di Maas (il quale, invece, nella voce sulla critica del testo redatta per l'*Oxford Classical Dictionary*, citerà, assieme a *T1* e a Postgate, l'opera di Pasquali, ma specificando che i tre testi erano opera di «writers who think independently»), senza una apparente ragione oggettiva; cfr. M. Cagnetta, *Antichità classiche nell'Enciclopedia italiana*, Bari-Roma, 1990, 64-65. Maas con *T1* era già stato citato da Santoli nella voce *Archetipo* del 1929 assieme alla recensione dedicata da Pasquali. Quest'ultimo ha poi citato numerose volte Maas in altre voci dell'*Enciclopedia Italiana* (*Civiltà Bizantina*, *Cesura*, *Dattilo-Epitriti*, *Docmio*, *Esametro*, *Prosodia*, *Trocheo*) ma sempre per il volume del '29 sulla metrica greca (*Griechische Metrik*, Leipzig 1929²). Il silenzio su Maas è ancor più strano se si nota che vi è un passo della voce enciclopedica sulla *Edizione* che sembra riprendere esattamente una affermazione di Maas. Scrive Pasquali (*s.v. Edizione* cit., 262): «una critica conservativa razionale o meglio cavillosa ha prodotto più danni che il *pruritus emendandi*». Ebbene, pochi anni prima Maas aveva scritto (*T1*, 9.18): «Natürlich ist es viel schädlicher wenn eine Verderbinis unerkannt bleibt, als wenn ein heiler Text zu Unrecht angegriffen wird» [“È naturalmente molto più dannoso quando una corruzione non viene riconosciuta che non quando un testo sano viene attaccato a torto. Poiché ogni congettura partecipa dell'intelligenza del passo stesso contribuendo al miglioramento del testo stesso”]. Riprendo la traduzione di Ziffer (*La critica del Testo* cit., 29), dal momento che il testo di questo passo resta immutato nelle diverse edizioni della *Textkritik*].

⁵⁸ Pasquali, *Storia della tradizione* cit., 20 e 176.

⁵⁹ Cfr. E.K. Rand, *Dom Quentin's memoir on the text of the Vulgata*, «*HthR*» 17/3, 1924, 197-264; P.A. Vaccari, «*Biblica*» 4, 1923, 401-407 e «*Biblica*» 7, 1926, 447-455.

⁶⁰ Ribadisce la critica di Rand del numero troppo ridotto di *loci* (91) presi in considerazione.

⁶¹ Il riferimento è al volume: L. Berger, *Histoire de la Vulgata*, Paris 1893.

sempre errati⁶². Pasquali, prendendo in considerazione soltanto l'aspetto 'pratico' dell'edizione della *Vulgata*, sembra disinteressarsi della 'risistemazione' del metodo ecdotico esposto negli *Essais*. Il giudizio di Pasquali su Collomp è invece ambiguo. Pasquali recensì su *Gnomon* in tedesco già nel '32 la *critique des textes*⁶³, e certamente il suo intervento doveva essere noto a Maas. Pochi anni dopo, nel volume del '34 Pasquali dedica a Collomp soltanto una breve nota nell'introduzione, l'«in-somma meschino» già ricordato. La inserisce in un punto della prefazione nel quale fa proprie, con le opportune limitazioni, alcune conclusioni di Collomp, ovvero le medesime del contributo del '26, secondo cui soltanto in una tradizione puramente meccanica è possibile una «ricetta universale» per l'edizione critica: ancora una volta, la questione della critica di un testo interpolato. Prima di questa nota, sempre nel '32, Pasquali cita Collomp nella bibliografia della voce *Edizione* dell'*Enciclopedia Italiana* con la stranissima nota di premessa: «superficiale»⁶⁴. Nella bibliografia, dopo aver rinvio alla bibliografia di Savoldi della voce *Archetipo*, contenente *T1* e la recensione dello stesso Pasquali, cita poi Collomp, un suo contributo per la teoria dell'archetipo e il trattamento metodico degli interpolati, poi aggiunge: «un libro moderno sul metodo dell'edizione manca tuttora e l'articolo presente non può accennare a problemi e metodi più complicati». Questo può essere un utile elemento di comprensione: sembra che tanto Maas quanto Pasquali, dovendo indicare un indirizzo teorico stemmatico, ritennero di eleggere proprio il sistema collompiano, che, pur «meschino» e «superficiale», parve probabilmente rappresentare, in quel frangente, la sola alternativa disponibile.

Concludendo, Maas inserisce nel 1927 un *Nachtrag* al termine di *T1*, riportandovi le due monografie di Quentin del 1922 e del 1926, bersaglio di molte e aspre critiche, forse per colmare il 'vuoto stemmatico' della propria trattazione. La scelta, mediata dal giudizio di Collomp, avviene probabilmente per una vicinanza di sentire per così dire scientifico e per assenza di alternative ritenute valide. Nel redigere il contributo sui *Leitfehler*, nel 1937, Maas abbandona le prospettive quentiniane, pur conservandone delle 'risonanze', sostituendo la *méthode* di questi con il sistema teorico-pratico di Collomp, che molto recupera di Quentin stesso. Quando nel 1950 pubblica *T2*, riproponendo in una unità coerente di stemmatica e critica del testo le proprie teorie, Maas ritiene di eliminare anche il riferimento a Collomp. Questa parte non muterà più sia in *T3* che in *T4*. A questo punto si entra nel campo delle ipotesi, ma è possibile che nell'eliminazione definitiva di ogni riferimento a Collomp abbia giocato un ruolo il confronto con Pasquali: i due ritennero – il Maas con un giudizio

⁶² Pasquali, *Storia della tradizione* cit., 178-179.

⁶³ Pasquali, *P. Collomp, La critique des textes* cit., 127-134.

⁶⁴ Sbagliando il luogo di edizione, Strasburgo – come l'articolo del '27 – invece di Parigi; cfr. Pasquali, *Scritti Filologici II* cit., 944; E. Cinnella, *Pasquali e l'“Enciclopedia Italiana”*, «ASNP», s. III, 21/2, 1991, 655-680; nella voce parla della *Vulgata* come di una fonte indiretta per la Bibbia greca, che deve essere però pubblicata anche autonomamente; sottolinea parenteticamente che di fatto è pubblicata, ma evita ogni riferimento, che avrebbe dovuto essere proprio all'edizione di Quentin, a quel tempo ancora vivo e con all'attivo metà dei volumi dell'Ottateuco.

forse più positivo – l'impostazione teorica di Collomp (pur incentrata sulla *méthode* quentiniana) l'unica utilizzabile per quanto insufficiente. Successivamente, dopo il '37 e prima del '48, entrambi avrebbero cambiato, anche se in direzioni differenti, le proprie prospettive teoriche, rinnegando l'impostazione di Collomp. Da qui la scomparsa di ogni riferimento anche al testo di Collomp.

È difficile stabilire quanto Maas condividesse talune idee originariamente quentiniane e se nella propria teoria vi fossero degli influssi, diretti o mediati da Collomp, di tali idee: alcuni echi, comunque, si colgono e – come si è cercato di illustrare – per diversi anni Maas tenne in conto tali teorie.

Abstract

At the end of the Textkritik first edition in 1927, Paul Maas inserted a Nachtrag on the two philological books by Henry Quentin. The citation probably served to fill the lack in its treatise of discussion of stemmatics. In the choice of these texts probably had a role Paul Collomp. This article tries to define the process that led the expunction by Maas in the editions following of any reference to Quentin first and then to Collomp.

Key-words: Maas, Collomp, Quentin, Pasquali, philology.

e-mail: luca.avellis@uniba.it

Invigilata Lucernis
41, 2019, 29-39

Dionysios BENETOS
(Atene)

Lauda Sion or 'Eating the God'

In Easter Christianity and in Catholicism daily worship has been rooted for centuries in the *communion*, the performing act during which the devotees eat the flesh and drink the blood of the God-man Jesus Christ. Bread is used to represent the flesh and diluted wine the blood, while the one responsible for distributing their god to the believers is the priest, who takes care to divide the god into pieces¹, one for each of the participants. In their turn those present at the *theophagy* (eating of god) wait more or less patiently for their turn to eat and drink the sacrificed deity. After having practiced such a ritual they leave the place of worship. In these few lines one might summarise the core of the Christian belief that has been taking place from antiquity to modern times worldwide.

Regardless of the 'actual time' a Christian theophagy-communion takes place, the 'mythical time' – in an Aristotelian perspective of the term – is always evening. This is because the first theophagy took place rather in the evening according to the main sources recognised by Christianity, during Jesus' last supper with his disciples (e.g. Mat 26:20). There, in a rather heavy atmosphere Jesus himself cut for those who attended the supper part of his own flesh (Mat 26:26) and offered them (Luk 22:17) a cup containing his own blood. The attendees completed the theophagy, yet Jesus went a step further: he urged, rather commanded those who had just eaten their god to do it again at will as a sign of his 'remembrance' (Luk 22:19). What exactly the term means will be explained below, nonetheless it is useful for now to point out that Jesus' commandment triggered, if not to his disciples, certainly to a number of their successors the reasonable question "What exactly does one have to do during a remembrance of Jesus?".

¹ For the crumbling of dough representing a man, see J.G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Oxford-New York 1994 (or. ed. 1890), 498; for rituals adopted by Christianity, see *ibid.*, 500; for the custom of the mystagogical eating of bread representing the body of god, see also *ibid.*, 505, 510.

Any possible answer bears upon the terms ‘being’ (*εἶναι*) and ‘symbolising’ (*συμβολίζεῖν*), which prove to be crucial for Christianity as referring to the ontology of Christian performance, addressing a number of synecdochical questions that concern theophagy. “What I eat is actually flesh and what I drink is actually blood? Does the one who offers me the flesh and blood of the divine symbolise Jesus? Is it bad if Jesus’ body and blood accidentally fall to the ground?” Although such questions have been constantly increasing over the centuries, every possible answer seems to appertain either to ‘being’ (*εἶναι*) or to ‘symbolising’ (*συμβολίζεῖν*). The latter lies in opposition to ‘being’ and ends up being – though indirectly in many cases – a synonym of ‘is not’. Yet there are answers that belong both to ‘is’ and to ‘is not’, that is they are neither clearly part of ‘being’ nor of ‘symbolising’ but they are to be found on a situational spectrum the left boundary of which is ‘being’ and the right one is ‘symbolising’, or vice versa.

As the priest slices the bread into pieces and fills the cup with wine in remembrance of Jesus, he *ἡθοποιεῖ*, that is, on the one hand he ‘performs’ (*ποιεῖ*) an act of ‘resembling’ Jesus by repeating his words, while on the other hand he imitates, that is to say he is attempting through a process of imitation² the ‘ethos’ (*ἦθος*) of Jesus, albeit incompletely due to his ontological difference with the Christian god. The performer-priest is not a god – in any case he can neither make such a claim nor be willingly acknowledged by the community as such – but he is, at least fleetingly, in an ontological state which in classical Christianity permits him to ‘resemble Jesus’ (Act 2:42-47; 4:32-37; 6:1-6)³. Whatever the meaning of such a statement may be, it evinces hybrid existential states situated between ‘is’ and ‘is not’.

In classical Christianity the explicit statement of a hybridity⁴ cannot always be tolerated. Every time theophagy-communion is repeated, ‘it is’ and ‘it is not’ evening – because of a merging between the mythical and the actual time of the act –, while it is very difficult for one to articulate the phrase “the bread and wine ‘are not’ the flesh and blood of Jesus, they are merely ‘symbols’ of them”. The declarative gap inevitably resulting from the theorisation and subsequently the scholasticism Christian faith has passed through has either been a) filled up with radical solutions, as in the case of the appearance of the term ‘transubstantiatio’⁵, or b) concealed by a plethora

² In the perspective of ‘an effort to follow the example of someone else’ (1Co 4:16), not with the Aristotelian perspective the terms *μίμησις* and *μιμητής* describe (*Poet.* 1447a, 1460b), which mainly refer to the representation by means of art.

³ In Eastern Christianity the phrase *εἰς τόπον καὶ τόπον Χριστοῦ* is widely used nowadays in episcopal documents, probably based on the Epistle of Ignatius to the Magnesians (6:1-2).

⁴ The term describes the semantic spectrum between good and evil, righteous faith and heresy, and so on, dipoles that shaped early Christianity, see D. Boyarin, *Hybridity and Heresy: Apartheid Comparative Religion in Late Antiquity*, in A. Loomba et al. (eds.), *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham 2005, 341-344. Semantic hybridity can lead initiates into a state of liminality, as described by A. van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago 1960, 166-188.

⁵ Similar solutions have been promoted not only by Christianity but other religions as well, see Frazer, *The Golden Bough* cit., 507. According to the Fourth Lateran Council (1215) the transubstantiation is the real transformation of bread into the body and of wine into the blood of Jesus, respectively. The declaration «the bread and wine having been changed in substance» at the first Constitution (Confession

of external representational features, such as architecture, literature, music and attire⁶. As time has gone by since their first implementation, these two solutions have not been discussed further. Instead, they have followed a process of generalisation, essentialism and naturalisation usually sealed by an authority, such as the Bishop, the Synod, or the Emperor himself⁷.

Ontology and performance

In 1264, Thomas Aquinas summarised in a 'sequentia' of twelve trochaic stanzas⁸ the fundamental ontological principles governing the remembrance, or the carrying back, that is the 'Eucharist'⁹, as it had gradually prevailed to name in Christianity the repetition of the events that had taken place during the last supper. Although these terms are allomorphs of 'repetition', they do not indicate the specific content of the latter, in other words they do not answer the question, "What exactly is repeated?"

Following the custom (5:2, *faciendum hoc expressit*) a priest commences on a ceremonial table (2:4, *in sacrae mensa coenae*) the process of purification (5:6, *consecramus hostiam*) of a new-born lamb (2:2, *vivus et natalis*), which he then slaughters in front of the crowd (2:3, *hodie proponitur*). He collects the blood in a bowl (7:4, *sanguis potus*) and cuts the meat into pieces (7:4, *caro cibus*). The priest eats and drinks first (8:4, *sumit unus*) and then distributes to each of the attendees a piece of meat and a sip of blood (8:4, *sumunt mille*), carefully observing that no one outside the community eats or drinks (11:4, *non mittendus canibus*) the sacrificed animal. Such a ritual can be repeated at anytime, anywhere, and for any given reason in order to pacify the spirits of one's local community:

Rituals are collective memories encoded into actions. Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life¹⁰.

of Faith) of the Council has been probably drawn by Innocent III himself (1198-1216), see A. Duggan, *Conciliar Law 1123-1215: The Legislation of the Four Lateran Councils*, in W. Hartmann-K. Pennington (eds.), *The History of Medieval Canon Law in the Classical Period (1140-1234): From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington 2008, 343.

⁶ Cfr. P. Brook, *The Empty Space*, London 1990 (or. ed. 1968), 47.

⁷ During the First Council of Nicaea (325) the Emperor Constantine appears as the envoy of God on earth, despite clergy's similar claim for the title *vicarius Christi*, see D. Benetos, *From 'Divus Augustus' to 'Vicarius Christi': Examples of Self-Presentation in a Period of Transition*, in Andreas Gavrielatos (ed.), *Self-Presentation and Identity in the Roman World*, Newcastle 2017, 208-239.

⁸ For the Latin text, see J. Kehrein, *Lateinische Sequenzen des Mittelalters*, Hildesheim 1969 (or. ed. 1873), 125-126. Rhythmic exceptions can be observed in the third stanza (verses 4 and 5).

⁹ Which derives from the Greek word *εὐχαριστήσας* and refers to the silent prayer Jesus addressed to his God-father during last supper (Luk 12:19) before he cut the bread into pieces. Two primitive forms of the Eucharistic prayer are given by the *Didache* (9:2-3). In the early Judeo-Christianity the Eucharist appears to be the 'supper of the community', while it is linked to more components (such as milk and honey) and not only to wine and bread, see J. Daniélou, *Théologie du Judéo-Christianisme*, Paris 1991², 427-429.

¹⁰ R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London-New York, 2013³, 52.

To any potential Christian apologetics or even polemicists one must be reminded that in both the Old and the New Testament magic is present. The 450 priests of the Semite god Baal ask their master to ignite a bundle of wood (1Ki 18:26), but they fail. Elijah taunts them, throws water on the wood, prays to the God of Israel, and the bundle is set on fire (1Ki 18:27-38). The magic of the priests of Baal is certainly fake for the Judeans, just as Simon Magus (Act 8:9-11) is phoney for the Christians. Simon captivates the crowds with his tricks performed either by deception or by the help of the devil, yet he is eventually baptised, follows Philip, and is astonished by the ‘miracles’ performed by the Apostles (Act 8:13). In its deep structure *Lauda Sion* ‘is’ therefore a repetition of practices¹¹ of an actual sacrifice, while Fraser would not only identify such a deep substrate as magic, but he might deem it in an evaluative perspective as ‘primitive’, a, nowadays, outdated and disapproved term, synonymous with the likewise outdated ‘savageness’.

In front of the altar (2:4, *in sacrae mensa coenae*) a bishop and twelve priests (2:5, *turbae fratrum duodenae*) sing hymns (1:1-2, *lauda*; 1:3, *in hymnis et canticis*; 3:1-3, *sit laus plena, sit sonora, sit iocunda, sit decora mentis iubilatio*) to the God-man Jesus, the savior (1:1, *lauda Salvatorem*) of mankind, during the solemn feast day (2:1, *laudis thema specialis*) of the last supper (3:4-6, *dies enim solemnus agitur, in qua mensae prima recolitur huius institutio*; 5:1-3, *quod in coena Christus gessit, faciendum hoc expressit in sui memoriam*; 5:4, *docti sacris institutis*). While praying (12:1-11, *bone pastor, panis vere, Iesu, nostri miserere; tu nos pasce, nos tuere, tu nos bona fac videre in terra viventium; tu, qui cuncta scis et vales, qui nos pascis hic mortales, tuos ibi commensales, cohaeredes et sodales fac sanctorum civium. Amen. Alleluia.*), the bishop lifts up a small platter full of pieces of bread in a symbolic movement denoting sacrifice (11:1-3, *ecce panis Angelorum, factus cibus viatorum, vere panis filiorum*), and then repeats the same with a cup of wine (5:5-6, *panem, vinum in salutis consecramus hostiam*). By the time the prayer is over, the bread has been transformed into the body and the wine into the blood of Jesus (6:1-3, *dogma datur Christianis quod in carnem transit panis et vinum in sanguinem*; 7:4, *caro cibus, sanguis potus*)¹². The bishop eats and drinks first (8:4, *sumit unus*) and then distributes to each of the attendees (8:4, *sumunt mille*) a piece of the body soaked in blood, carefully observing that no one outside the Christian community receives the communion (11:4, *non mittendus canibus*).

Lauda Sion’s middle structure is firmly connected to the well-known religious context one might recognise in every day, simple, practical and participatory Christian worship. Symbols are both significant and redundant in all the aforementioned

¹¹ «Myth in a primitive society, that is, in its living, original form, is no mere narrated tale but rather a lived reality. It is not a kind of invention, such as we read in novels today, but rather living reality, which is believed to have taken place in the earliest times and to have influenced the world and the fate of men ever since», as Malinowski supported although opposed in R. Warning, *The Ambivalences of Medieval Religious Drama*, Stanford-California 2001, 14-16.

¹² For the belief of Aquinas on transubstantiation, see D. Turner, *Thomas Aquinas: A Portrait*, New Haven-London 2013, 254-261.

Latin verses thanks to verbal repetitions¹³ which are used almost superfluously and generate the strong belief that things indeed exist exactly as depicted in the Latin text. The middle structure one experiences leads to hierarchically structured religious beliefs¹⁴, if additionally invested with a sophisticated 'spectacle' (ὄψις)¹⁵, which successfully achieves the desired degree of impression.

Every morning students of the Faculty of Philosophy gather in an amphitheatre thoughtful and troubled (1:4-6, *quantum potes, tantum aude, quia maior omni laude, nec laudare sufficis*) regarding the ontology of questioning (2:6, [*quem*] *datum non ambigitur*) and the rhetoric of persuasion through specific techniques, such as analogy, comparison and allegory (4:1-6, *in hac mensa novi regis, novum Pascha, novae legis, Phase vetus terminat; vetustatem novitas, umbram fugat veritas, noctem lux eliminat*). They comment on the relationship between the signifier and the signified (7:1-3, *sub diversis speciebus, signis tantum et non rebus, latent res eximiae*)¹⁶ or debate the historical perceptions of justice (9:1-6, *sumunt boni, sumunt mali, sorte tamen inaequali, vitae vel interitus; mors est malis, vita bonis; vide paris sumptionis quam sit dispar exitus*). In the room next door students of the Faculty of Theology discuss – with some disagreement – the dogma of the Eucharist sacrament (8:1-3, *non concisus, non confractus, non divisus, integer accipitur*)¹⁷ and its relation to the prefiguration in the Old Testament (11:5-8, *in figuris praesignatur, cum Isaac immolatur, agnus Pasche deputatur, datur manna patribus*), as well as the terms 'essence' (οὐσία) and 'hypostasis' (ὑπόστασις) and the participation of the divine 'essence' in the 'whole' (ὅλον) and the 'part' (μέρος) (10:1-8, *fracto demum sacramento ne vacilles sed memento tantum esse sub fragmento, quantum toto tegitur; nulla rei fit scissura, signi tantum fit fractura, qua nec status nec statura signati minuitur*).

The surface structure¹⁸ of *Lauda Sion* attempts to blend 'being' (εἶναι) with 'symbolising' (συμβολίζειν), which quite strangely looks – in terms of rationalism¹⁹ – as magical as the deep, both for an Aquinas-era person and a modern one. A major achievement of the surface structure is the adoption of hybridity as normal, expected and existing, not for Christianity in general – saints, for instance, demonstrate hy-

¹³ Aristotle (*Poet.* 1458b) points out the need for a reasonable use of words and literary extracts.

¹⁴ Mainly as the systematic administration of the religious belief via a clergy hierarchically organised.

¹⁵ According to the Aristotelian perspective (*Poet.* 1449b): ὄψις are the elements of the performance satisfying the spectator's eyes.

¹⁶ The extract refers to the Aristotelian view (*Soph. Ref.* 1,165a) on the relation between things and their symbols.

¹⁷ Cfr. the text used nowadays in eastern Christianity and is ascribed to Basil: «broken but not divided, he is forever eaten yet is never consumed». For the question regarding the authorship of Basil's reference, see A. V. McGowan, *The Basilian Anaphoras: Rethinking the Question*, in Maxwell Johnson (ed.), *Issues in Eucharistic Praying in East and West*, Collegeville-Minnesota 2010, 219-262.

¹⁸ Meant as the upper part of the cultural layer.

¹⁹ Mainly understood as the organized effort using methodological tools to evolve into the 'eternal and ecumenical', see specifically the 13th chapter in G. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, especially the pages 352-255, where he refers the work of Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*.

bridity features – but for its principal expression, namely the Eucharist. Any possible answer to individual issues raised by the surface structure belong to a hybridity spectrum swaying between ‘being’ (*εἶναι*) and ‘symbolising’ (*συμβολίζειν*)²⁰.

Lauda Sion’s three structures are not directly distinct nor subjected to Keith’s evolutionism regarding the gradual decline of magic after 17th century²¹; they rather collide into a triptych of magic-religion-science (in any order), as Tambiah probably implies when he refers to religion as a ‘total phenomenon’, reminding us of the vocabulary used by Mauss²². In regard to the period in which *Lauda Sion* was composed, Lichte comprehends the magic-religion complex as follows:

In cities, people would run from church to church in order to take the Eucharist several times; court cases were even held to decide who should sit in the seat which had the best view of the altar. This was because many believed in the magical healing potential of witnessing the transformation at the Eucharist, which would guarantee long life, health and well-being. The belief in magic, which greatly defined the secular culture of the Middle Ages, and which even the confessional priests could not restrict despite repeated ecclesiastical punishments (as is recorded in the register of sins), seems, in all these cases, to have usurped the content and rituals of the Christian religion in such a way that it was impossible to separate the two entirely²³.

I believe that the conclusion is obvious. The ontological hybridity of Christian theophagy engages *Lauda Sion* in confronting a direct consequence: the ‘liminality’, namely the participant-devotee’s expected oscillation ‘in the middle and between’ faith and disbelief, a state described by Turner²⁴. An arsenal to influence anyone directing theophagy towards ‘being’ (*εἶναι*) is on the one hand the ‘authentic’ confirmation (6:1, *dogma*) that things ‘are’ and they do not just ‘appear’ that way, and on the other hand is the specific way theophagy is being actualised.

According to the schema Schechner proposed, Christian ritual²⁵ belongs to the types of performance taking place within a transformed indoor or outdoor space,

²⁰ *Lauda Sion*’s persistence to dipoles is evident (4:4-6, *vetustas-novitas, umbra-veritas, nox-lux; 7:2, signum-res; 9:1, boni-mali; 9:3-4, vita-interitus, mors-vita* etc.), implying contradictions behind one’s choice for any specific thing signified. For a functional description of things (*εἶναι*) and signs (*συμβολίζειν*), see D. Chandler, *Semiotics: The Basics*, New York 2017³, 69-94. These contradictions are considered fundamental by the structuralists for the way we perceive and organise reality: they are ideologically oriented, setting boundaries between the acceptable and the intolerable.

²¹ T. Keith, *Religion and the Decline of Magic*, London 1971, 772 and sqq.

²² S.J. Tambiah, *Magic, Science, Religion, and the Scope of Rationality*, Cambridge 1990, 4.

²³ E. Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre* (trans. J. Riley), London-New York 2002, 41.

²⁴ V. Turner, *Betwixt and Between: The Limited Period in ‘Rites de Passage’*, in J. Helm (ed.), *The Proceedings of the American Ethnological Society Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, Seattle 1964, 4-20.

²⁵ It is obvious I consider *Lauda Sion* a performative text that supports participatory action, in accordance with Puchner’s opinion on theatre’s definition: «Due to the almost infinite phenomenology of theatrical forms there are rather infinite potential meanings of theater; [...] performances, but also dance and rituals», see W. Puchner, *The Theatre in 21st Century*, Athens 2014, 25.

actualised at one certain (e.g. a mass) or many (e.g. a pilgrimage) places related to actual and symbolic time²⁶. In a drastic performance space surrounded by intense, dominant smell (incense) theophagy is effectively boosted, in accordance with Simmel's and Lichte's remark: «only by eating do we absorb more effectively than by smelling»²⁷. Smell largely becomes synonymous with the 'atmosphere' in which the ritual is performed, while carefully chosen space transforms a human action into a haven of the divine. In observance, it appears quite natural that God only can dwell such a space, because average human experience is considerably distant from the luxurious residence the divine possess: "God indeed resides in such a place since mine radically differs", a sophism that naturalises any attribute ascribed to the divine.

What remains is to add light and sound to the Christian performance space²⁸. From the very beginning of any artificial construction light – natural as well as artificial – has been given serious consideration, while sounds resulting from rhythmic repetition and participatory music in a responsory style are additional factors that give a further boost to the naturalisation process. Due to its well-defined overall metric pattern (*Láu-da|Sì-on|Sál-va|tó-rem*) the Latin text has rather been designed to match an existing performance habit than produce good literature, at least in comparison to classical trochaic examples one might have in mind²⁹. Popular in the *sequentia* style, trochee facilitates the naturalisation process aiming at neutralising theophagy's hybridity, now increasingly moving from 'symbolising' (bread, wine) towards 'being' (body, blood) within a performance space-church already sophisticated by the 9th century, as described by Hardison:

Should church vestments then, with their elaborate symbolic meanings, be considered costumes? Should the paten, chalice, sindon, sudarium, candles, and thurible be considered stage properties? Should the nave, chancel, presbyterium, and altar of the church be considered a stage, and its windows, statues, images, and ornaments a 'setting'? As long as there is clear recognition that these elements are hallowed, that they are the sacred phase of parallel elements turned to secular use on the profane stage, it is possible to answer yes³⁰.

²⁶ R. Schechner, *Performance Theory*, London-New York 2003, 292-293.

²⁷ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (trans. I.J. Saskya), London-New York 2008, 118.

²⁸ *Ibid.*, 118-119. See also G. Wainwright, *Worship, Liturgy, Sacraments*, in L. Sanneh - M. McClymond (eds.), *The Wiley Blackwell Companion to World Christianity*, Sussex 2016, 323.

²⁹ *Lauda Sion* has remained in use after the Council of Trent (1545-1563) both due to Aquinas' reputation as one of the greatest philosophers of the Western world, and its success to intensify established far-reaching beliefs.

³⁰ O.B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, 1965, 79.

The establishment or the reinforcement of a far-reaching belief³¹ which identifies ‘symbolising’ with ‘being’ targets not only the devotee’s³² liminality but that of a performer-priest, namely his ‘ethos’ (ἦθος). According to the suggested Christian ‘model of life’ (πρότυπον βίου)³³, any aspiring priest has to imitate Jesus, an attempt which in its most extreme meaning might be interpreted as ‘pain experience’. Consequently, the more he tries to resemble Jesus the more he becomes susceptible to a situational spectrum, one end of which consists of painful feelings, thoughts, and beliefs, and the other of real, physical pain presenting obvious wounds:

[...] acts of artistic self-mutilation and self-endangerment are somewhat reminiscent of cultural practices of nuns, monks, martyrs, saints, and also lunatics, that seek to emulate the self-sacrifice of Christ. However, it would be misguided to equate the performances with or assess them on the basis of these practices. For the historical audience of self-sacrificial rituals, any outrage or sadistic-voyeuristic lust was attenuated or transformed by the framing context of Christian culture and the self-sacrifice of Jesus Christ³⁴.

Standing nervous in front of the altar (1:6, *nec laudare sufficis*), a bishop lifts up a small platter of bread and a cup of wine while repeating the words Jesus said during the last supper (5:1-3, *quod in coena Christus gessit, faciendum hoc expressit*). Having recited some kind of prayer, he then replaces the platter and the cup on the altar kneeling down, covered in sweat. Tormented by thought, he looks over the two objects (5:5, *panem, vinum*) while anguishing over the sight he is about to behold, but he then turns his sight away seeking penance³⁵. Similar potential metatexts based on *Lauda Sion* might be generated by the combination of hybridity Christian theophagy presents and the liminality unconsciously experienced by both the performer-priest and the participant-devotee during their efforts to overcome problems deriving from their situational status of ‘betwixt and between’.

According to traditional and dare I say obsolete critical analysis, *Lauda Sion* is one of the most typical Eucharist-type texts³⁶ to have become popular. It was pub-

³¹ This is what I think Hardison means when he states that «the service [...] has a very important aesthetic dimension, but it is essentially not a matter of appreciation but of passionate affirmation» (*ibid.*, 77).

³² See also Schechner, *Performance Theory* cit., 136-137.

³³ Meant as ‘patterns of lives’, as used at the end of Plato’s *Republic* (617d): souls are called upon to choose «lots and patterns of lives» before they are reborn into new bodies.

³⁴ Fischer-Lichte, *The Transformative Power* cit., 91.

³⁵ In Christianity confession appears as the most common expedient for avoiding disbelief: «a process involving regret (*μεταμέλομαι*) and confession of sin that issue in change of mind through repentance (*μετάνοια*) in a quest for soteriological fulfillment», see K. Asamoah-Gyadu, *Conversion, Converts, and National Identity*, in Sanneh-McClymond, *The Wiley Blackwell Companion* cit., 176. A quite impressive definition of the confession as the ‘pleasure of guilt’ is given by D. Mamet, *Theatre*, New York 2010, see chapter *A Culture of Confession*, 108-114.

³⁶ Aquinas dealt with the sacrament of Eucharist in his *Summa theologiae*, while the composition of *Lauda Sion* is safely placed after the composition of *Summa*, see P. Gorevan, *O Sacrum Convivium - St Thomas on the Eucharist*, «New Blackfriars» 90, 2009, 659-664.

lished (as was *Dies irae*, *Victimae Paschali*, and *Veni Sancte Spiritus*) in the *Missale Romanum* (1570)³⁷ after the Council of Trent (1545-1563), when all other *sequentias* were expelled from the Roman ritual. Its content is summed up by the idea that dogma does not contradict rationality: the Christian devotee participates Jesu's triumphal entry into Jerusalem and through symbols (*species*), he accepts as true the Christian teaching of transubstantiation, which is the essence (*essentia*) of the sacrament of Eucharist. Nevertheless, one might have in mind that such an approach rather belongs to the spectrum of antiquated banality.

Reception

Although deprived of significant literary attributes, *Lauda Sion* can hope to attract favourable criticism simply because it has been a popular performing text of Christian worship, being widespread and having triggered the imagination that in its turn engendered a 'situational splendour'. For a text to reach such a situational aesthetic it does not require a long period of time to pass once performed if wreathed by a recognisable *auctoritas* and its undisputable *veritas*. Authority also refers to the imaginary superiority specific languages may possess, an attribute predisposing both performer-priest and participant-devotee to performance as implemented through a 'fine text'. The attendant gains more and more access to the imaginary world the text refers to due to numerous repetitions and not necessarily to any specific knowledge of Latin.

What is meant by this is that language strengthens exoticism while promoting a degree of incomprehensibility within a «very specific atmosphere» as meant by Lichte³⁸. By repeating specific statements (e.g. what Jesus said during the last supper³⁹) prior to the transubstantiation and theophagy one ensures that things 'will be done this way'. The power of the statement recalls the magical use of language: some languages 'are more effective' than others, for a variety of reasons, including their ancientness of which Latin and Greek are prime examples.

In 2015 a Byzantine-like Greek translation of *Lauda Sion*⁴⁰ was carried out in Athens which a) preserved the situational and word positioning of the Latin text (except in a very few cases), and b) ignored the trochee (where a rhythm appears to

³⁷ M. Sodi-A.M. Triacca (eds.), *Missale Romanum (editio princeps 1570): edizione anastatica*, Monumenta Liturgica Concilii Tridentini, Vatican City 1998, 399-400 [= f. xxiiii^{r-v}].

³⁸ Fischer-Lichte, *The Transformative Power* cit., 114.

³⁹ In Eastern Christianity a specific text entitled *Epiclesis* (Invocation) and ascribed to John Chrysostom is used before transubstantiation: «make this bread the precious Body of your Christ, and that which is in this cup, the precious Blood of Your Christ, changing them by your Holy Spirit» (a variation of the text is ascribed to Basil the Great). What exactly the text should be before transubstantiation still remains a controversial issue amongst western and eastern Christians, yet both recognise the need of its existence in order for bread and wine to change into Jesu's body and blood. This, I believe, demonstrates the belief in 'magical statement', which in its turn refers to the deep structure of *Lauda Sion*.

⁴⁰ Under Christophoros Kontonikolis, PhD candidate at the National and Kapodistrian University of Athens (Department of Byzantine Philology). I am most grateful for his permission to publish his text for the first time.

exist in the Greek text it is purely a coincidence). Based on those two conventions, the Greek *Lauda Sion*⁴¹ (*Αἶνει, Σιών*) is as follows:

1. Αἶνει, Σιών, τὸν Σωτῆρα, | αἶνει τὸν ὀδηγὸν καὶ ποιμένα | ἐν ὕμνοις καὶ ᾠσμασι. | Καθὼς δύνασαι, τόσον τόλμα, | ὅτι μείζων παντὸς ἐπαίνου | καὶ οὐκ αἰνεῖν ἐξαρκεῖς.
2. Ὑμνου δ' ὁ νοῦς ὄδε, | ἄρτος ὁ ζῶν τε καὶ ζωοποιῶν | σήμερον προτίθεται, | ὃς μυστικῶ ἐν δείπνῳ | πλήθει ἀδελφῶν τῷ δωδεκαριθμῷ | δοθεὶς οὐκ ἀμφιβάλλεται.
3. Εἶη ὁ ἔπαινος πλήρης, εἶη λιγυρός, | εἶη γλυκός, εἶη εὐπρεπὲς | νοδὸς ἀγαλλίαμα. | Ἡμέρα γὰρ ἑορτῆς ἄγεται, | ἐν ἧ καθιδρύσεως μνεῖαν ποιούμεθα | τραπέζης τῆς πρώτης.
4. Ἐν τῇ τραπέζῃ ταύτῃ τοῦ νέου Βασιλέως | καινὸν Πάσχα, νόμου τοῦ καινοῦ, | Φάσκα ἀρχαῖον σβέννυσι. | Ἀρχαῖον τὸ νέον, σκιὰν ἢ ἀλήθεια, | νύκτα τὸ φῶς ἐξαλείφει.
5. Ὁ ἐν τῷ δείπνῳ Χριστὸς ἐποίησεν, | ἐπιτελεστέον τοῦτ' ὤρισεν | εἰς τὴν αὐτοῦ ἀνάμνησιν. | Τοῖς ἱεροῖς θεσμίσις ἐπόμενοι, | ἄρτον, οἶνον εἰς σωτηρίας | θυσίαν καθοσιοῦμεν.
6. Δόγμα τοῖς πιστοῖς δέδοται | ὅτι εἰς σάρκα δίδεισιν ὁ ἄρτος | καὶ ὁ οἶνος εἰς αἷμα. | Τὸ ἀκατάληπτον, μὴ ὀρατόν, | θαρσοῦσα στερεοῖ πίστις, | ἐπέκεινα τῆς τῶν πραγμάτων τάξεως.
7. Ὑπὸ εἶδη διακριτά, | ὑπὸ σημεῖα, οὐ πράγματα, | λανθάνει τὰ κρεῖττω. | Σὰρξ τροφή, αἷμα ποτόν, | Χριστὸς δὲ μένει ὅλος | ὑπ' ἀμφοτέρας φύσεις.
8. Ὑπὸ τοῦ ἐσθιοντος οὐ μερισθεῖς, | οὐ μελισθεῖς, οὐ διαιρεθεῖς, | ἀκέραιος δὲ λαμβάνεται. | Εἷς ἐσθίη, χίλιοι, | ὅσον οὗτοι, τόσον αὐτὸς | ἐδεσθεῖς οὐ καταναλίσκεται.
9. Μεταδίδονται ἀγαθοῖς, φαύλοις, | κλήρω δὲ ἀνίσω, | ζωῆς ἢ ἀπωλείας. | Ὁ θάνατος τοῖς φαύλοις, ζωὴ τοῖς ἀγαθοῖς, | ὅρα μεταλήψεως ἴσης | ὡς ἡ τὸ τέλος ἄνισον.
10. Μερισθέντος οὖν τοῦ μυστηρίου | μὴ ἀπόρει, ἀλλὰ μέμνησο | τόσον εἶναι ἐν τῷ κλάσματι | ὅσον καὶ ἐν τῷ ὅλῳ κείσθαι. | Οὐδὲν γίνεταί πράγματος σχίσμα | εἰ μὴ κλάσις σημείου, | ὅθεν οὐχ ἡ μορφή μὴδ' ἡ φυὴ | τοῦ σημειωθέντος μειοῦται.
11. Ἴδε ὁ τῶν ἀγγέλων ἄρτος, | τροφή γενόμενος ὁδοιποροῦσι, | ἀληθῶς ἄρτος υἱῶν, | εἰς κύνας οὐ βλητέος. | Ἐν σημείοις προτυποῦται, | μετὰ τοῦ Ἰσαὰκ θύεται, | πασχάλιος ἀμνὸς νομίζεται, | τοῖς πατράσιν ὡς μάννα δίδεται.
12. Ποιμὴν ἀγαθὴ, ἄρτε ἀληθὴς, | Ἰησοῦ, ἐλέησον ἡμᾶς, | σὺ τρέφε, ἀσφάλισον ἡμᾶς, | σὺ ποίησον ἡμᾶς ὀρᾶν τὰγαθὰ | ἐν γῆ ζώντων. | Σὺ, ὁ τὰ πάντα εἰδὼς καὶ δυνάμενος, | ὁ θνητοὺς τρέφων, | ὁμοτραπέζους σοῦς, | ἀδελφοὺς καὶ συγκληρονόμους, | ποίησον ἐν ἀγιοπολίταις. | Ἀμήν. Ἀλληλουῖα.

Few would object to the choice of Greek, as in the cultural imaginary world of the so-called Western civilization Greek is considered the allomorph of Latin and vice versa, both having similar ritual effects. The Greek text is moving as well as the Latin one, and I have the impression that communication between transmitter and receiver maintains the same degree of success or failure, as if no one is interested in the text itself but only in its performing role: «The shift from myth to ritual corresponds

⁴¹ It is not the first time *Lauda Sion* is translated into Greek, see e.g. D. Bouhours, *The Day Sanctified by the Christian through Praise and Study*, Vienna 1817, 342-344 [Or. title: *Imèra apò ton Christianòn aghiasmèni dhìa tis prosevchis ke melétis*]. For the French Jesuit Dominique Bouhours (1628-1702), see 'Bouhours, Dominique' in A. de Backer-C. Sommervogel (eds.), *Bibliothèque de la Compagnie des Jésuites*, Paris 1960 (or. ed. 1890), 1886-1920.

to the shift from text to performance [...]. Thus, the way was paved for bridging the gap between élite (textual) and popular (performative) culture»⁴².

Conclusion

I have attempted to demonstrate that *Lauda Sion* is a functional text supporting Christian 'theophagy', the deconstruction of which can provide interesting information on a) a triple cultural layering of the text, b) theophagy's hybridity struggling between 'being' and 'symbolising' of the *Lauda Sion*'s core subject (*transubstantiatio*), c) the liminality that both the performer-priest and the participant-devotee experience during the ritual (*communio*) *Lauda Sion* reinforces, d) the text's intention to eliminate hybridity and liminality, and finally e) the perceiving of the text not as literary work but as a significant performing factor.

Abstract

This article sheds light on some interesting aspects concerning Thomas Aquinas's Lauda Sion, a functional text supporting Christian 'theophagy', the deconstruction of which can provide interesting information. It also tries to investigate a triple cultural layering the text represents, while Christian theophagy's hybridity struggles between dipoles (e.g. 'being' vs 'symbolising') and crucial senses like 'hybridity' and 'liminality', generated by the Lauda Sion's core subject. According to the perspective the present article also supports, the Latin text has to be evaluated rather as a significant performing factor than literary work.

Key-words: *Lauda Sion*, Theophagy, Functionalism, Hybridity, Ritual, Performance.

e-mail: dionbenetos@phil.uoa.gr

⁴² E. Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, London-New York 2005, 32-33.

Invigilata Lucernis
41, 2019, 41-51

Graziana BRESCIA
(Bari)

Helen and Paris pupils of the praeceptor amoris (Ovid, her. 16-17)

The Ovidian epistolary exchange between Paris and Helen (*her.* 16-17) reveals itself to be a further, interesting and original contribution to the lively and articulate multi-voice discussion which originated, in Greek and Latin culture, from the plurality and multiplicity of interpretations of the mythical episode of Paris' *raptus* of Helen. In the playful and cunning tone of the elegiac code, Ovid joins the secular *querelle* on the innocence or guilt of Helen¹ by opening an original perspective on the complex debate initiated on this as much renowned as unpopular couple of lovers. The debate between the upholders of innocence and upholders of guilt, which aims to ascertain the responsibility of the *raptus* and to define the roles of the actors, has its crucial point in the contraposition between violence and consent, which entails a shift of Helen's role from victim to accomplice. Was this a violence perpetrated by Paris or consensual adultery? It is known that both defensive and accusatory arguments have their roots in Homeric tradition² and are destined to enjoy alternating fortunes by originating a multiple perspective on the mythical legend, which became an object of critical discussion in literary culture. Ovid's originality in dealing with

¹ There is a vast bibliography on the subject, I shall restrict myself to mentioning the following monographs: H. Homeyer, *Die spartanische Helena und der trojanische Krieg. Wandlungen und Wanderungen eines Sagenkreises vom Altertum bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1977; M. Suzuki, *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*, Ithaca-London 1992; N. Austin, *Helen of Troy and her Shameless Phantom*, Ithaca 1994; M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002; L. Fulkerson, *Helen as Vixen, Helen as Victim: Remorse and the Opacity of Female Desire*, in *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, ed. D. Lacourse Munteneau, London 2011, 113-133; and the studies by N. Worman, *The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts*, «Class. Ant.» 16, 1997, 151-203; A. Giuliani, *Perdonare Elena. Bellezza e giustizia negli intellettuali della crisi (Gorgia, Euripide, Isocrate)*, in *Responsabilità, perdono e vendetta nel mondo antico*, ed. M. Sordi, Milano 1998, 25-46; L. Spina, *Inseguendo Elena (dalle mura di scena, attraverso i generi letterari)*, «Aufidus» 36, 1999, 13-51; F. Bessone, *Discussione del mito e polifonia narrativa nelle Heroides. Enone, Paride ed Elena (Ov. Her. 5 e 16-17)*, in *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito*, eds. M. Guglielmo, E. Bona, Alessandria 2003, 149-185.

² Cf. Hom. *Il.* 2,354-356, in which the events are re-read by the Greeks' point of view, since they avenge the insult suffered due to Paris' kidnapping of Menelaus' wife; the opposite thesis of Helen being consenting is just as attested (Hom. *Il.* 3,173 ss.).

the story of this famous couple of lovers lies in his choice to carve out a space for himself in the previous tradition, by shining a light on a moment of the story which precedes the *raptus*³. In fact, the epistolary exchange between Helen and her seducer is to be dated to a deliberative phase, when nothing has been decided yet; therefore, the actors of the episode are given the delusive faculty of being masters of their own destiny.

Let's read said correspondence starting with Paris' letter. It feels easy to picture the Phrygian prince struggling with the stylus and the tablet, while seeking inspiration in his readings in order to create his own seductive strategy. He has been reading the *Ars amatoria* and, being a good student, he has learned the *praecepta* of the *magister amoris*: together with the ability to read between the lines of female behaviour, he has learned to decode female tactics and strategies by virtue of the teachings on seduction which were taught in detail by the poet *didaskalos* (*ars* 1,663-680):

Quis sapiens blandis non misceat oscula verbis? / Illa licet non det, non data sume tamen. / Pugnabis primo fortassis et "inprobe" dicet; / pugnando vinci se tamen illa volet; / tantum ne noceant teneris male rapta labellis, / neve queri possit dura fuisse, cave. / Oscula qui sumpsit, si non et cetera sumit, / haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit. / Quantum defuerat pleno post oscula voto? / Ei mihi! Rusticitas non pudor ille fuit. / Vim licet appelles, grata est vis ista puellis; / quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt. / Quaecumque est Veneris subita violata rapina, / gaudet et improbitas muneris instar habet; / atquae cum posset cogi, non tacta recessit, / ut simulet vultu gaudia, tristis erit. / Vim passa est Phoebe, vis est allata sorori; / et gratus raptae raptor uterque fuit⁴.

As any other aspiring seducer would, by reading those verses, the Phrygian prince gathered a whole proper etiquette on the subject. He learned that shyness is often nothing more than clever pretence, dictated by the woman's will to preserve her reputation, by joining the rules of conduct of the *mos maiorum*, even if superficially and fictitiously. He learned that lovers' skirmish envisages a well-defined etiquette: there's a script every actor of the erotic comedy needs to learn by heart in order to tread the boards of that stage. A succession of actions and reactions needs to take place: the aspiring seducer flees, then impetuously and repeatedly tries to besiege the woman's demureness; she shall respond to the siege with equally firm and reiterate actions of reticence and resistance. The *poet-didaskalos*, who is a skilled connoisseur of love comedy, hence of the *pugna amoris*, lifts the veil of mystification to make the shared ambiguity on which the art of seduction is based visible. The role play entails well-defined roles: the woman who wishes to safeguard her reputation of *pudicitia* (an essential requisite to her social acceptability) shall play the part of

³ On the originality of the Ovidian perspective see the recent studies by Bettini, Brillante, *Il mito* cit., 215; Bessone, *Discussione* cit., 171.

⁴ Cf. E. Pianezzola, *Ovidio. L'arte di amare*, Milano 1991, *ad loc.*; R. Dimundo, *Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di commento al I Libro dell'Ars Amatoria*, Bari 2003, 243-249.

the pray, of a reticent victim. As a consequence, the seducer, who needs to conquer the woman in order to express his virility, shall win the resistance of the pray by recurring to his *vis*.

Once learned the lesson of the *magister amoris*, and in light of the elegiac code, the aspiring seducer can move comfortably on the stage of love comedy and he can reinterpret schemes and concepts which would seem to belong more to the juridical sphere.

From the centrality attributed to the *vis* in the *Ars amatoria* – with the purpose of defining roles and responsibilities in the gallant game of seduction – it seems possible to gather a reflection of a problematisation which is accurately testified by the juridical literature of the Severan age, and which presumably was already discussed in the *Lex Iulia de adulteriis coercendis*. In fact, the elaborate discussion on the subject attested in these sources, identifies the proven use of violence as a discriminating factor, useful to establish the complicity or innocence of the woman in cases of *stuprum*, that is of an illicit sexual intercourse⁵, engaged outside and in opposition to the rules on sexual conduct of the *mos*, which had been set even before those of the *ius*.

The recognition of the woman's innocence, and subsequent ruling out of her abetting, were in fact problematic because of the ambiguous nature of the *crimen commune*, 'illicit because of its bilateral nature', in other words, characterised by the involvement of two subjects⁶, as was the *stuprum/adulterium*. Only the assumption that the woman was not responsible but had endured a sexual assault could determine the technical passage in defining the crime not as bilateral but as a unilateral *crimen de vi*, which involved the presence of an active and a passive subject: hence the female partner was a recognised victim and could be acquitted of the *societas criminis*⁷.

⁵ Cf. Mod. reg., dig., 48,5,35 praef.: *stuprum committit qui liberam mulierem consuetudinis causa, non matrimonii continet, excepta videlicet concubina*; 48,5,35,1: *Adulterium in nupta admittitur: stuprum in vidua, vel virgine, vel puero committitur*. On the sense of the *notio* of *stuprum* in Roman culture and for bibliographical references see G. Brescia, *La donna violata. Casi di stuprum e raptus nella declamazione latina*, Lecce 2012, 33-36; Ead., *Ambiguous Silence: Stuprum and pudicitia in Latin Declamation*, in *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, eds. E. Amato, F. Citti, B. Huelsenbeck, Berlin-Boston 2015, 75-94.

⁶ For a comprehensive and detailed discussion on this topic, see F. Botta, "Per vim inferre". *Studi su stuprum violento e raptus nel diritto romano e bizantino*, Cagliari 2004, 102; R. Lambertini, *Stuprum violento e ratto*, «Index» 36, 2008, 515 (505-520); F. Botta, "Stuprum per vim illatum". *Violenza e crimini sessuali nel diritto classico e dell'occidente tardo antico*, in *Violenza sessuale e società antiche. Profili storico-giuridici*, eds. F. Lucrezi, F. Botta, G. Rizzelli, Lecce 2011, 109-119 (85-147).

⁷ Cf. Ulpian. 2 *adult.*, dig. 48,5,14(13),7: *ceterum quae vim patitur, non est in ea causa, ut adulterii vel stupri damnetur*. The progressive attraction of violent *stuprum* in the *lex Iulia de vi publica* would be confirmed by two fragments taken from late-classical juridical works (Marc. 14 *inst.*, dig. 48,6,3,4: *Praeterea punitur huius legis [Iuliae de vi publica] poena, qui puerum vel feminam vel quemquam per vim stupraverit*; Ulpian. 4 *adult.*, dig. 48,5,30(29),9: *Eum autem, qui per vim stuprum intulit vel mari vel feminae, sine praefinitione huius temporis accusari posse dubium non est, cum eum publicam vim committere nulla dubitatio est* (see Botta, "Per vim" cit., 21-80; Id., "Stuprum" cit., 93-107; Lambertini, *Stuprum* cit., 509).

The protagonists of the Ovidian pièce, which is put on stage through the gallant correspondence, seem to entirely comply to the rules set in the legal field, as if they played the parts of litigants in a trial for *stuprum/adulterium*. Both the alleged seducer and the alleged seduced know well the definition of roles and the fine *discrimen* between *adulterium* as *crimen commune* and *adulterium* as unilateral rests in the ascertained use of *vis*.

Therefore, in the construction of his seductive strategy, Paris draws upon a specific lexicon⁸ and juridical categories in order to reassure Menelaus' wife that her matronly condition will be safeguarded and granted by her seducer's exclusive and full assumption of responsibility for the *crimen stupri* (16,325-326: *Si pudet et metu- is ne me videre secuta / ipse reus sine te criminis huius ero*). Careful reading of the trial papers will allow to identify the Phrygian prince as the only culprit (*reus*) of the *crimen*. Helen's acquittal verdict shall be just as unequivocal.

Actually, Paris' reassurance constitutes the superficial level of a communication that is based on a shared *simulatio*⁹. Being an Ovidian character, and by virtue of a competence granted by an intertextual approach¹⁰, the male protagonist of the *Heroides* knows the rules of the game perfectly. He knows what is concealed and disguised *sub specie pudicitiae* and he acts like the author's double: since he was taught the art of seduction by the precepts of the *Ars*, he knows that, like all women, Menelaus' bride plays a part in the game of seduction which is far from passive, and that her ostensible reticence simply conceals a conscious adaptation of a prearranged script. Complying with the rules of the coded role-play will be enough for the acquittal of the woman from any accusation of complicity (16,325-326). What matters is to give the impression (16,325: *videre*) that she is not an accomplice of the *stuprum*. What matters, for the purpose of the assessment of processual reality, is that the *raptus* shall appear as a unilateral *crimen* because of the use of *vis* by the *corruptor*.

However, as Paris knows, the plot and the games of the gallant game of seduction are something very different: Helen, who has a natural inclination for the *libido*, by virtue of the *levitas animi* intrinsic to womankind¹¹, is even more dangerous because

⁸ On the classification of terms like *reus* and *crimen* as *verba iudicialia* see C. De Meo, *Lingue tecniche del latino*, Bologna 1986, 104-109. On Paris' use of legal terminology in these verses see A. N. Michalopoulos, *Ovid Heroides 16 and 17. Introduction, Text and Commentary*, Cambridge 2006, 250, *ad her.* 16, 326.

⁹ On the rhetorical art of *simulatio* and on the ironic effects resulting from the interaction of two levels of reality and fiction see Aquil. 7 *simulatio: frequentissima apud oratores figura, ubi aliud verbis significamus, aliud re sentimus*; Isid. *orig.* 2,21,41: *ironia est, cum per simulationem diversum quem dicit intellegi cupit. Fit autem aut cum laudamus eum quem vituperare volumus, aut vituperamus quem laudare volumus; utriusque exemplum erit, si dicas amatorem reipublicae Catilinam, hostem reipublicae Scipionem*. See H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart 1990, § 582.

¹⁰ On the intertextuality between these two *Heroides* (16-17) and the *Ars amatoria* see Bessone, *Discussione cit.*, 150-151; 166-171; Michalopoulos, *Ovid cit.*, 54-57. For an interesting study on the intertextuality in the *Heroides* see F. Ficca, *Ipsipile nelle Heroides di Ovidio*, in *Generi senza confini. La rappresentazione della realtà nel mondo antico*, eds. G. Matino, F. Ficca, R. Grisolia, Napoli 2018, 137-156.

¹¹ See G. Rizzelli, "Stuprum per vim illatum". *Violenza e crimini sessuali nel diritto classico e dell'occidente tardo antico*, in *Violenza sessuale cit.*, 159 (85-147) and *La violenza sessuale su donne*

of her considerable attractiveness¹² (16,287-288: *A! nimium simplex Helene, ne rustica dicam / hanc faciem culpa posse carere putas?*), and like all women (17,41: *At peccant aliae, matronaque rara pudica est*) when she is blatantly resistant to keep her good name intact, actually, wishing to be ‘won by violence’, implicitly but nonetheless intentionally. This is the famous Ovidian assumption of the *vis grata puellis*, which is destined to enjoy great fortune as testimony of how rooted and lasting the model which implied an almost inevitable consent of the woman was in ancient culture¹³. Through the silent and shared semiotic code, while the woman’s resistance to the attempted seduction satisfies the demands of patriarchal society, it is also a simulation which conceals the real and deepest feelings of the alleged victim. Hence, the *vis* of the *corruptor* is a cover, useful to grant that the *stuprum* configures itself as a unilateral *crimen*, and therefore relieving the female partner of the responsibilities that are entailed in the risk of a *societas criminis*. Being perfectly comfortable in the role game of love comedy, the Ovidian Paris moves confidently on the stage of this theatre of the absurd, in which everyone plays a given part, while being aware of its illusory value since it results from fabrication. To the simulated ‘unwillingness’ of the presumed victim, corresponds an equally simulated *vis* of the alleged *corruptor*.

Therefore, being gained through the metaliterary knowledge of the *praecepta* of the *ars amandi*, the mastery of the rules of the elegiac code allows Paris of the *Heroides* to lift the veil of mystification and to achieve his conquest of the beautiful wife of Menelaus. He wins her fictitious resistance through the alluring sharing of the same rules.

The lovers’ skirmish is taking place through the filter of epistolary fiction and follows the wisely crafted plot and the well-defined dynamic of roles which were given by the *magister amoris* to the seducer and to the alleged victim of seduction. There seems to be a complicity between Helen and Paris, as if they both knew the same script.

They both read the *Ars amatoria* and they both learnt by heart the part which was theirs in the performance of the erotic comedy¹⁴. Their nature of Ovidian characters and, as such, aware of the amorous precepts, is made evident by the extreme ease with which they opt for elegiac tone, lexicon and *topoi*, also in relations to heroes

nell’esperienza di Roma antica. Note per una storia degli stereotipi, in *El Cisne II. Violencia, proceso y discurso sobre género*, eds. E. Höbenreich-V. Kühne-F. Lamberti, Lecce 2012, 353 ff.; 363-370; 373-377; specifically (*La violencia cit.*, 317-326) on the gallant game between Paris and Helen which was put on stage in this couplet of *Heroids*. For another Ovidian re-reading of this famous mythical episode of *raptus* in light of the same anthropological and cultural categories see A. McClintock, *L’ira di Demetra*, «Index» 40, 2012, 42-56.

¹² See Michalopoulos, *Ovid cit.*, 235, *ad loc.* On the *topos* of sexual unreliability of beautiful women see *Ov. am.* 3,4,38-40 (J. McKeown, *Ovid: Amores*, vol. II, *A Commentary on Book One*, Liverpool 1989, *ad loc.*); *fast.* 2,161; *Prop.* 2,16,25 ss.; *Hor. carm.* 2,8,5; *Iuv.* 10,297-298. On this topic see also Rizzelli, *La violenza cit.*, 324.

¹³ See the detailed studies of Rizzelli, *Stuprum cit.*; *La violenza cit.* and the bibliography cited therein.

¹⁴ Cf. Bessone, *Discussione cit.*, 170-171.

and situations pertaining to the myth, determining a significative interference of the elegiac code in the epic and tragic one¹⁵.

This is what happens, for instance, in the recontextualization of a character like that of Theseus, who belonged to the most ancient phase of the legend built around Helen. According to a widespread version of the myth, embraced by numerous sources with some changes, when Helen was still a girl, or even a child, she would have been kidnapped by Theseus, who had come to Sparta with his loyal friend Pirithous¹⁶. The efficacy of this *exemplum* taken from the mythical heritage does not elude the Ovidian Paris. In his letter aimed at persuasion, and in adhesion to rhetorical precepts on the subject¹⁷, he tries to legitimise his desire to seduce Helen through Theseus, who is characterised as a former renowned person who played the role of *raptor* of the Dioscuri's sister (16,327-330: *Namque sequar Aegidae factum fratrumque tuorum; / exemplo tangi non propiore potes: / te rapuit Theseus, geminas Leucippidas illi; / quartus in exemplis adnumerabor ego*). The protagonist of this *Heroides* expresses his full endorsement of his predecessor's erotic initiative, not without attributing the origin of the seduction to the woman's provocation, a thought in line with the atavistic mistrust of a misogynous society. Helen, in fact, had paid little attention to her *pudicitia* and, in accordance with the censurable Spartan custom, she used to exercise in the gym naked amongst naked men (16,149-152: *Ergo arsit merito, qui noverat omnia, Theseus, / et visa es tanto digna rapina viro, / more tuae gentis nitida dum nuda palaestra / ludis et es nudis femina mixta viris*)¹⁸. However, the amazement and disapproval of Paris at his predecessor's mediocre performance in terms of *raptus* are even greater (16,153-154: *Quod rapuit, laudo; miror, quod reddidit umquam: / tam bona constanter praeda tenenda fuit*). In fact, after he managed to obtain such a desirable pray as the attractive daughter of Leda was – an act which had granted him praise and a desire of emulation by those, like the protagonist of the Ovidian *Heroides*, who wanted to measure themselves with the challenge of seduction – he had not met the expectations regarding a case of *raptus*, since he renounced to enjoy the fruit of his conquest. This behaviour is incomprehensible to Paris, who first expresses the antithetic reactions of admiration/wonder that arise from the various phases of Theseus' action through a chiasmus (153: *Quod rapuit, laudo; miror, quod reddidit umquam*). He then chooses the efficacy of the *aria* (155-

¹⁵ On this widely attested process of elegiac reconversion of mythical characters in the Ovidian bibliography in relation to Paris and Helen in this couplet of *Heroides* see, most recently, Bessone, *Discussione* cit.; M. Drinkwater, *Epic and Elegy in Ovid's Heroides: Paris, Helen, and Homeric Intertext*, diss. Durham 2003; E. Mazurek, *Elegy and Epic and the Recognition of Paris: Ovid Heroides 16, «Arethusa»* 39, 2006, 47-70; Michalopoulos, *Ovid* cit., 50-52.

¹⁶ For a detailed recognition of the variants of this mythical tradition and for its literary and archaeological sources see the extensive essay by Bessone, *Discussione* cit., 155-164.

¹⁷ On the probative value of the *exemplum* in the rhetorical field and on the peculiar efficacy given to facts and characters historically or mythologically fixed, see *Rhet. Her.* 1,13; Quint. *inst.* 5,11,17. On this see also M. McCall, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge 1969; P. Von Moos, *Geschichte als Topik: das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die Historiae, in «Policraticus» Johanns von Salisbury*, Zürich-New York 1988; Lausberg, *Handbuch* cit., §§ 411-412.

¹⁸ Cfr. Michalopoulos, *Ovid* cit., 182-184, *ad loc.*

156: *Ante recessisset caput hoc cervice cruenta, / quam tu de thalamis abstraherere meis*) corroborated by the insistent sequence of interrogative sentences¹⁹ (157-158: *Tene manus umquam nostrae dimittere vellent? / Tene meo paterer vivus abire sinu?*) to express the intensity of his erotic passion²⁰ with an adequate and poignant style (159-162: *Si reddenda fores, aliquid tamen ante tulissem, / nec Venus ex toto nostra fuisset iners: / vel mihi virginitas esset libata, vel illud / quod poterat salva virginitate rapi*). Actually, the element which determines the detachment of Paris from the mythological hero is the operation of reconversion of the Phrygian prince into an elegiac character, as happens to all the protagonists of the *Heroides*: when entering the Ovidian universe, the son of Priam experiences a change in his status as a character. He suddenly finds himself at ease in dealing with models and schemes of the elegiac code, which were consciously absorbed while attending the lessons of the poet *magister amoris*. On the contrary, the hero, descendant of Neptune²¹, was excluded from this process of new interpretation of figures which were crystallised in the epic and tragic universe, judging by the faithful account of his seductive tactic given by the victim herself.

Helen had chosen the *argumentum* of the *vis* used by the *raptor* in order to free herself from the *culpa* of complicity and co-responsibility of the *crimen* perpetrated by Theseus. She did so by borrowing, as Paris had already done, juridical lexicon and categories in order to interpret and define roles and responsibilities (*her.* 17,21-24: *An, quia vim nobis Neptunius attulit heros, / rapta semel videor bis quoque digna rapi? / Crimen erat nostrum, si delenita fuisset: / cum sim rapta, meum quid nisi nolle fuit?*). In this case of *raptus* (as in the one Paris is about to carry out, not surprisingly invoking as a precedent Theseus himself) the innocence of the woman is corroborated by her role as victim of a violence. Such role was defined by a manifestation of refused consent (*nolle*)²² which was useful to distinguish the *crimen commune* of *adulterium/stuprum* (17,23: *crimen nostrum*) from the unilateral crime, which entailed the use of *vis* by the *corruptor* (17,21: *An, quia vim nobis Neptunius attulit heros*). The roles of the two seducers seem similar in light of the juridical categories to which Paris had cleverly resorted to ‘reassure’ his future victim on the preservation of her condition as a chaste woman. Similar and predictable is also the acquittal verdict of the female partner by virtue of her acknowledged role as victim of an act of violence. It is equally clear, in light of the discipline taught by the *magister amoris* rather than because of forensic teachings, that the roles played by the two

¹⁹ On the emphasis given to the text by the interrogative sentences introduced by the anaphorical sequence of the personal pronoun with the particle *ne* see Michalopoulos, *Ovid* cit., 185, *ad loc.*

²⁰ In particular, on the erotic meaning of the nexus *Venus nostra* see Michalopoulos, *Ovid* cit., 185, *ad loc.*

²¹ On this illustrious genealogy chosen by Helen for her *raptor*, in line with an accredited tradition, see Michalopoulos, *Ovid* cit., 282-283, *ad loc.* On Theseus’ double paternity see Bessone, *Discussione* cit., 159 and n. 31.

²² Cf. E. J. Kenney, *Ovid Heroides XVI-XXI*, Cambridge 1996, *ad* 17,24; see also L. Landolfi, *Le “metamorfosi” di Enone*, in *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, ed. L. Landolfi, Bologna 2000, 75 and n. 104 (45-81); Bessone, *Discussione* cit., 162-163.

male actors are considerably different. Theseus plays the unflattering part of a slow learner, due to lack of commitment or at least due to distraction. While seducing Helen, he completely forgot the most elementary teachings of the *poeta-didaskalos* on the matter: when the girl resisted the first erotic approaches of his kisses, as scripted, he immediately gave up, thereby wrecking the very same act of seduction, to the point of returning the *praeda intacta* (17,25-34):

Non tamen e facto fructum tulit ille petitem: / excepto redii passa timore nihil. / Oscula luctanti tantum modo pauca protervus / abstulit: ulterius nil habet ille mei. / Quae tua nequitia est, non his contenta fuisset – / Di melius! Similis non fuit ille tui. / Reddidit intactam, minuitque modestia crimen, / et iuvenem facti paenituisse patet. / Thesea paenituit, Paris ut succederet illi, / ne quando nomen non sit in ore meum?

As Paris knows, along with the others who had learned the lesson well, the indications of the *praeceptor amoris* on the subject were quite different, and he had offered a precious key to reading the text in depth: his exhortations not to stop at these approaches and to win the simulated resistance in order to enjoy fully and by all rights the *Veneris gaudia* shall be interpreted in this respect. Furthermore, this would grant the unspoken, but no less authentic, wishes of the *puella* (*ars* 1,663-671). Paris, for his part, does not intend to repeat the mistake made by Theseus: in fact, being evidently unrefined when it came to the *ars amandi*, he had not got the message lying under the textual surface of erotic communication and, once he encountered resistance to his kisses, he had given up determining the failure of his seductive strategy. On the contrary, our Paris is about to please his *praeceptor* (and Helen herself, if we may add, with a hint of impertinence) and he is going to demonstrate to his magister that he is more brilliant than his ‘classmate’ who failed despite being famous. Paris knows that a true seducer is aware of the need to go further and, amidst bites and laments, he manages to understand the silent invitation of the woman to successfully accomplish the undertaking. As we said, a model pupil like Paris had to distance himself from a similar test, he would have never made such a gross mistake, he would have never stopped his seductive endeavour at the first illusory resistance to the point of returning his *praeda intacta* as Theseus did – at least according to the tradition Ovid follows in his rereading of the mythical episode²³ – (17,31: *Reddidit intactam, minuitque modestia crimen*). After all, the different nature of the two seducers is evident to Helen, who openly declares her opinion (17,29-34) however in the usual forms of a simulated predilection for the less brilliant learner, who had granted her the alibi of the *vis*, shielding her from the accusation of complicity in the *stuprum* because of his cautious attitude and of his misconceived knowledge of the *praecepta amoris* (17,23-24: *Crimen erat nostrum, si delenita fuisset: / cum sim rapta, meum quid nisi nolle fuit?*). Helen has attended the same school as Paris and with equally brilliant results: therefore, it is easy for her to fully adapt to the

²³ Cf. Bessone, *Discussione* cit., 155-161.

script she learnt by heart, and it is easy to simulate relief even calling upon the gods for not having been the object of a more audacious seductive endeavour, as that of Paris would have been. However, at the same time, the alleged victim hints at her ill-concealed wish that such event may indeed occur (17,33-34) and she feels the need to reassure her presumed *corruptor* that there won't be consequences due to her anger²⁴ (17,35-36: *Nec tamen irascor – quis enim suscenset amanti? / Si modo, quem praefers, non simulatur amor*).

It is also striking how Helen employs the same formulas and juridical categories she used to acquit herself from the suspect of being Theseus' accomplice. Helen knows that, should she be called to answer for a possible complicity in the Phrygian prince's *raptus*, she could not use the same defensive strategy as her mother Leda when she was seduced by Jupiter (17,43-50):

*Nam mea quod visa est tibi mater idonea, cuius / exemplo flecti me quoque posse putes,
/ matris in admisso falsa sub imagine lusae / error inest: pluma tectus adulter erat.
/ Nil ego, si peccem, possum nescisse, nec ullus / error qui facti crimen obumbret
erit. / Illa bene erravit vitiumque auctore redemit; / felix in culpa quo Iove dicar ego?*

It is true that, in light of the rhetorical doctrine of the *status causae*²⁵, both episodes (as well as Theseus' *raptus* of Helen) should be positioned in the *qualitas iuridicialis adsumptiva* which is peculiar of the juridical cases in which it is necessary to resort to external elements to acquit the defendant²⁶ given the impossibility to consider his action legitimate (*licite*). However, it is also true that the role of the female protagonists of both kidnappings requires a different line of defence²⁷. For instance, the fact that Leda is not guilty is less difficult to demonstrate by recurring to *concessio*, which would have been applicable in case the fact could not be denied but there were extenuating circumstances or the crime was unintentional (in this case they used to turn to *purgatio*, or to *deprecatio*: an appeal to the judges as *extrema ratio*)²⁸. In the first of the two kidnapping cases *purgatio*²⁹ may be of particular interest, being oriented to the acquittal of the 'person of interest', by proving that his

²⁴ Michalopoulos, *Ovid* cit., 286, *ad loc.*: «For the first time in her letter and totally unexpectedly Helen appears more negotiable. In a sudden reversal she expresses the idea that the lover is free from accusations, provided of course that his love is true».

²⁵ On the doctrine of the *status causae* I shall refer to L. Calboli Montefusco, *La dottrina degli status nella retorica greca e romana*, Hildesheim-New York 1986, and more recently to G. M. Masselli, *Status causae tra dottrina e prassi scolastica*, Madrid 2016.

²⁶ Cf. *Rhet. Her.* 1,14,24; *Cic. inv.* 1,15.

²⁷ On the various defense techniques envisaged for the *qualitas iuridicialis adsumptiva*: *Rhet. Her.* 14,24; *Cic. inv.* 1,15; 2,71.

²⁸ Cf. *Cic. inv.* 1,15.

²⁹ In particular, on *purgatio* and the different parts in which it is divided see *Rhet. Her.* 2,16,3; *Cic. inv.* 2,94; see also Quint. *inst.* 7,4,14-15. The *excusatio* of the Quintilian testimony corresponds to the *purgatio*, but differently from the *Rhetorica ad Herennium* and the *De inventione* it is not considered as a section of the *concessio* (cf. Calboli Montefusco, *La dottrina* cit., 132-133; Masselli, *Status causae* cit., 120-134).

action was not done *consulto*³⁰. The mitigating factors which came into play to this end were two: *imprudencia* and *necessitas*. *Imprudencia* or *ignoratio* is called into question whenever the defendant rejects any personal responsibility and denies being aware of something that is beyond his control³¹; while *necessitas/necessitudo* entails *venia*, because the culprit declares he was driven by reasons of force majeure³². The wife of Tyndareus could have legitimately proven her innocence through *ignoratio* (Jupiter's metamorphosis into a swan had deceived his victim) as well as through *necessitas* (since the *raptor* was a *deus*)³³. On the contrary, it would be impossible for Helen to adduce any of the mitigating circumstances envisaged by the *purgatio*. Once that possibility is ruled out, the only way to be cleared from the *culpa* shall be to prove the *raptor*'s use of *vis* once more, as it happened with Theseus.

Therefore, Menelaus' bride can only avail herself of the *remotio criminis*, since it was used in cases in which the only way out for the culprit was to blame others of the cause/guilt of that deed³⁴. The *crimen* and the *culpa* are then put on Paris, who turns out to be the only defendant in the judiciary trial in which the kidnapping of Helen is to be discussed and judged.

At this point, the protagonists of the Ovidian pièce abandon the forensic part they are dressing and exclusively act abiding by the rules of the elegiac code. The gloomy courtroom does not suit the game of seduction. A deal of silent complicity between the alleged victim and the alleged seducer has to be struck: the *corruptor* is explicitly asked to play the part as scripted and to recur to his *vis* to win a resistance due to what should be called *rusticitas*³⁵ rather than *pudicitia*, according to the *magister amoris* (17,185-188: *Quod male persuades, utinam bene cogere posses! / Vi mea rusticitas excutienda fuit. / Utilis interdum est ipsis iniuria passis; / sis certe felix esse coacta forem*). Once again, the contiguity between Helen's choice of vocabulary/norms and the *praecepta* of the *magister amoris* (*ars* 1,672) cannot go unnoticed, on a par with the encouraging assurance of innocence granted to her, object of his seductive strategy, by Paris (*her.* 16, 325-326). Thus, there is a complicity amongst Helen and Paris which is based on the knowledge of the same code: they both read the *Ars amatoria*.

Helen acts in accordance with the model of *puella* (as object of desire) envisaged by the *poeta-didaskalos* and therefore she verifies the truthfulness of his assumptions on the *vis grata puellis* and on the definition of this reticent behaviour as *rusticitas*

³⁰ *Rhet. Her.* 1,14,24; *Cic. inv.* 1,102.

³¹ *Cic. inv.* 2,95.

³² *Rhet. Her.* 2,16,23; *Cic. inv.* 2,98.

³³ Cf. Rizzelli, *La violenza cit.*, 323-324.

³⁴ Mar. Victorin. *Rhet. min.* 191,11 Halm: *feci, sed alter me impulit ut facerem*. See also *Rhet. Her.* 1,15,25; *Cic. inv.* 1,10; 2,86; 2,91; Quint. *inst.* 7,4,13-14. For a detailed argumentation on *concessio* and for the previous bibliography see Masselli, *Status causae cit.*, 120-207.

³⁵ On the concept of *rusticitas* in the *Ars amatoria* and in Ovid's works in general see A. La Penna, *Gusto modernizzante e modello arcaico nell'etica dell'eros di Ovidio*, in *Fra teatro, poesia e politica romana*, ed. A. La Penna, Torino 1979, 185-202 (181-205); M. Myerowitz, *Ovid's Games of Love*, Detroit 1985, 41-72; C. Hintermeier, *Die Briefpaare in Ovids Heroides: Tradition und Innovation*, Stuttgart 1993, 37 ss.

rather than *pudicitia* (*ars* 1,672-674: *Ei mihi! Rusticitas non pudor ille fuit. / Vim licet appelles, grata est vis ista puellis; / quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt*)³⁶. Paris, for his part, proves to be a model pupil from the moment he distances himself from Theseus, his predecessor in the field of *raptus* and, instead of being discouraged, he is spurred by the resistance simulated by the object of his desire. The *magister amoris* can therefore be fully satisfied with the results achieved by his best students. The role as ‘top of the class’ undoubtedly goes to Paris, all he has to do is profit from his in-depth and diligent study, putting into practice those *praecepta amoris* which will allow him to give due weight to the simulated resistance of the *puella*, as well as to the equally fictitious accusations of impudence brought against him. The outcome of said strategy is not limited to the full success of the seduction but, through the as much significative as paradoxical role play theorised by the *poeta-didaskalos*, the *corruptor* even becomes *gratus raptae*, the same way it happened to Leucippus’ daughters, Phoebe and Ilaria, compliant victims of the kidnapping by Castor and Pollux (*ars* 1,677-678). Once again, the choice and angle of the daringly re-contextualised myths, converted in the elegiac code, allowed the precepts of the poet *magister amoris* to prove true, by playing on new original declinations of known paradigms, shared by the readers. Helen and Paris’ role-playing has been cleverly orchestrated through the epistolary fiction in the phase preceding the *raptus*, when nothing has been decided and their story has yet to be written. This allows both protagonists to play their part thoroughly, according to the models codified by the elegiac poetry and with a probable influence of the juridical tradition in the field of *raptus*. Thus, thanks to the clever game of decomposition and composition of the tiles of a known mosaic, the Ovidian assumption of the *vis grata puellis* can take the appearance and the moves of the attractive wife of Menelaus.

Abstract

The letter exchange between Helen and Paris in Ovid’s Heroides is a new step in the long-standing reception of the mythical episode of the abduction of Helen. Ovid re-writes the story of the two lovers according to the elegiac code, focusing specifically on the moment of the seduction by Paris and re-shaping the roles of the raptor and the seduced woman in the light of both the Ars amatoria and the juridical tradition. Helen’s innocence and her role of victim – and not accomplice – of the raptus are granted by the use of vis on behalf of Paris, even if – as the poet teaches in his Ars – the violence is just simulated and, most of all, grata puellis.

Key-words: Ovid, Helen, Paris, abduction, violence.

e-mail: graziana.brescia@uniba.it

³⁶ Cfr. Bessone, *Discussione* cit., 166-167.

Invigilata Lucernis
41, 2019, 53-66

Silvana CAGNAZZI
(Bari)

*La spedizione in Asia di Filippo II**

Filippo (II) re di Macedonia riportò – come si legge in Diodoro – nell'estate del 338, nella pianura di Cheronea, in Beozia, una schiacciante vittoria su Ateniesi e Tebani. Pieno di orgoglio per il successo militare e politico, e spinto dall'ambizione di diventare capo di tutta la Grecia (ἐφιλοτιμεῖτο γενέσθαι πάσης τῆς Ἑλλάδος ἡγεμόν), riunì nell'inverno del 337 a Corinto i delegati delle città greche, ai quali annunciò il suo progetto di portare guerra ai Persiani, colpevoli di avere violato, in un passato lontano, ma mai dimenticato, i templi greci (λαβεῖν παρ' αὐτῶν δίκας ὑπὲρ τῆς εἰς τὰ ἱερὰ γενομένης παρανομίας)¹.

L'idea, destinata a fare breccia nelle menti dei Greci, era in linea con le speranze riposte in lui e formulate sin dal 346 nel *Filippo* dall'oratore ateniese Isocrate, il quale in seguito, nel 339, appena un paio d'anni prima della convocazione del congresso, nel *Panatenico* ricordava che i Greci erano già una volta passati in Asia sotto la guida dell'ottimo Agamennone, l'omerico capo degli Achei nella guerra di Troia². Venne così affidato poco dopo a Filippo il comando della spedizione e nella primavera del 336, prima che ogni città greca gli fornisse gli uomini che aveva richiesto, egli diede inizio alla guerra di vendetta contro il barbaro mandando avanti (προαπέστειλεν) in Asia una *parte delle forze* (μέρος τῆς δυνάμεως) al comando di Attalo, zio della sua nuova moglie Cleopatra, e di Parmenione con l'ordine di

* Dedico il lavoro al mio nipotino Alessandro Sciarretta.

¹ Alleati di Filippo erano i Tessali e l'anfizionia delfica. Ateniesi e Tebani erano diventati ora, nel pericolo comune, da storici nemici, necessariamente alleati. Per la descrizione della battaglia e l'ardore dimostrato dal giovane figlio Alessandro, cfr. Diod. XVI 86 e Plut. *Alex.* 9, 2-3. Sul congresso di Corinto, cfr. Diod. XVI 89; Iust. IX 5, 1-3. Una importante testimonianza epigrafica dà notizia del giuramento fatto dopo la vittoria dagli stati greci di accettare e rispettare la pace con Filippo e i suoi discendenti (per il testo e il commento cfr. Tod, II, nr. 177, 224-231; Rhodes-Osborne, nr. 76, 372-379; E. Poddighe, *Giuramento e accordi di pace fra i Greci e Filippo*, in C. Antonetti-S. De Vido, *Iscrizioni greche. Un'antologia*, Roma 2017, nr. 44, 203-208.

² L'oratore sosteneva che dall'impresa sarebbe derivata la felicità di tutti, dal momento che Filippo si sarebbe imposto come benefattore dei Greci, re dei Macedoni e detentore del potere sul più gran numero possibile di barbari (*Philipp.* 154); per il confronto con la guerra di Troia, vd. *Panath.* 71 e ss.

liberare le città greche (ἐλευθεροῦν τὰς Ἑλληνίδας πόλεις)³. Di sicuro subito dopo sarebbe partito egli stesso con un esercito molto più numeroso⁴, visto che nel frattempo consultava sull'esito della guerra il potente oracolo di Delfi. La Pizia parlò di un toro sacrificato preannunciando la morte del re nel corso di una festa, ma Filippo interpretò l'oracolo nel senso che il Persiano sarebbe stato abbattuto come una vittima ed era contentissimo al pensiero che l'Asia sarebbe presto diventata prigioniera di guerra dei Macedoni (περιχαρῆς ἦν ὡς τῆς Ἀσίας ὑπὸ Μακεδόνας ἐσομένης αἰχμαλώτου)⁵.

Ora, nel clima euforico determinatosi grazie alla vittoria militare, alla soddisfazione per l'affermazione personale di essere stato nominato comandante con pieni poteri (στρατηγὸς αὐτοκράτωρ) della spedizione il cui esito fortunato sembrava avallato anche dall'oracolo, all'onore della concessione della cittadinanza ateniese⁶, meraviglia la decisione di Filippo di inviare in Asia minore un ridotto contingente senza assumerne il comando che veniva comunque affidato all'esperto Parmenione e al parente acquisito di recente⁷. Le due scelte colpiscono ancora di più se si riflette

³ La testimonianza di Diodoro sull'entità delle forze macedoni (XVI 91, 2) sembra trovare una precisazione in Polyæn., *Strateg.* V 44, 4, dove a Magnesia il comandante Memnone attacca con successo Parmenione e Attalo che sono al comando di diecimila uomini. Su questo numero si esprimeva però scetticamente già H. Berve. *Das Alexanderreich auf prosopographischer Grundlage*, München 1926, II, s.v. Παρμενίων nr. 606, 298 n. 2. In Giustino (IX 5, 8) è nominato anche un terzo comandante, il nipote di Filippo, Aminta, figlio di Perdicca (III). Sul rapporto di parentela tra Attalo e Cleopatra, vd. Plut. *Alex.* 9, 7. Secondo Giustino (IX 5, 9) Cleopatra sarebbe, invece, sorella di Attalo: forse un errore, che compare comunque anche in Diodoro XVII 2, 3; cfr. A. Borgna (a cura di), *Giustino. Storie filippiche. Florilegio da Pompeo Trogo. Saggio introduttivo, nuova traduzione e note*, Premessa di G. Traina, Sant'Arcangelo di Romagna (Rimini) 2019, n. 257, 628-629.

⁴ Giustino (IX 5, 6-7) riporta che si potevano raccogliere duecentomila soldati, quindicimila cavalieri e che a questi si sarebbe aggiunto l'esercito macedone e le forze dei barbari confinanti. Allusioni ad un successivo invio in Asia di forze maggiori in Trogo (*prol.* IX), che così ricorda la precedente partenza della flotta: *cum bella Persica moliretur praemissa classe cum ducibus*; cfr. Iust. IX 5, 8: *Initio veris tres duces in Asiam Persarum iuris praemittit*.

⁵ Diod. XVI 91, 2-4. La citazione è tratta dal § 4. L'oracolo, presente in 91, 2, è riportato anche da Paus. VIII 7, 6. Secondo una tradizione riferita da Val. Max. I 8, ext. 9, ma nota già a Cic. *fat.* 3, 5, l'oracolo aveva anche predetto a Filippo che sarebbe morto a causa di una quadriga. Egli lo fraintese e cercò di difendersi ordinando che in tutto il suo regno le quadrighe fossero staccate ed evitando la zona della Beozia che è chiamata "Quadriga". L'oracolo alludeva però alla piccola quadriga cesellata sull'elsa della spada del suo assassino, Pausania, e ad essa non poté sfuggire.

⁶ La notte brava di Filippo, vincitore ubriaco, è descritta in Athen. *Deipn.* X 435 b-c (= Theop. *FGrHist* 115 F236); cfr. Diod. XVI 87; Plut. *Dem.* 20, 3. Diversa e meno fosca la tradizione confluita in Iust. IX 4, 1-3 e in Polyb. V 10, 1 ss. L'accenno alla concessione della cittadinanza è in Plut. *Dem.* 22, 4. Pausania vedeva ancora una statua di Filippo posta accanto a quella del figlio Alessandro nell'Odeion di Atene (I 9, 4). Filippo aveva trattato benevolmente Atene, città simbolo della lotta contro il barbaro, e aveva restituito, senza il pagamento del riscatto, i corpi dei caduti a Cheronea che furono portati in città da Alessandro e da Antipatro; vd. Iust. IX 4, 4-5; cfr. G. Squillace, *Βασιλεῖς ἢ τύραννοι. Filippo II e Alessandro Magno tra opposizione e consenso*, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2004, 108-121.

⁷ Naturalmente di questo passo indietro di Filippo non c'è traccia nella sua presentazione all'inizio del libro (XVI 1, 3-5), dove campeggia in tutta la sua grandezza e anzi si legge che, dopo avere domato i popoli vicini, si preparò ad abbattere l'impero persiano (τὴν τῶν Περσῶν βασιλείαν ἐπεβάλετο καταλύσαι). Sull'importanza di Filippo nella storia macedone, cfr. D. Ambaglio, *Diodoro e i tempi della Macedonia*, in C. Bearzot-F. Landucci, *Diodoro e l'altra Grecia. Macedonia, Occidente, Ellenismo nella Biblioteca storica*. Atti del Convegno (Milano, 15-16 gennaio 2004), Milano 2005, 357-368.

sul fatto che nel racconto di Diodoro, nel quale – come s'è visto – vengono sottolineati l'interesse e il rispetto per le città greche d'Asia e la raggiunta collaborazione dei Greci nella spedizione, viene alla fine dichiarato un meno nobile obiettivo di Filippo: la sicurezza che la vittoria avrebbe permesso a lui e ai Macedoni di mettere le mani sulle ricchezze dell'Asia. A questi problemi, che la lettura della tradizione storiografica antica induce a porsi e che non mi sembra siano stati affrontati dalla tradizione storiografica moderna, cercherò di dare una soluzione nel corso del lavoro.

Una prima ipotesi per spiegare la decisione di non mettersi a capo del piccolo esercito potrebbe essere il ricordo degli esiti poco fortunati delle tre spedizioni inviate nella temibile zona di frontiera rappresentata dall'Asia minore tra il 400 e il 394 al comando di Tibrone, Dercillida e del re Agesilao. Gli Spartani, superando le clausole del trattato concluso con la Persia nel 411, si erano mossi per rispondere alla richiesta di aiuto delle città ioniche intenzionate a difendere la propria libertà contro la pretesa di sottomissione del satrapo Tissafarne, succeduto a Ciro (il giovane), che aveva mosso guerra al fratello, il re persiano Artaserse (II) ed era morto nella battaglia di Cunassa⁸. I primi due comandanti avevano riportato qualche successo con la conquista di città dell'Eolide, della Troade e della Misia, ma non erano riusciti nel loro intento; stessa sorte era toccata ad Agesilao, inviato in Asia minore nel 396, nonostante avesse riportato una netta vittoria su Tissafarne sulle rive del fiume Pattolo vicino a Sardi⁹. Il satrapo era stato fatto subito decapitare dal Gran Re per punirlo della cattiva conduzione della guerra e il suo successore, Titrauste, aveva proposto al re spartano una soluzione di compromesso: le città dell'Asia minore sarebbero state autonome, ma avrebbero continuato a versare l'antico tributo (τὸν ἀρχαῖον δασμὸν)¹⁰. Probabilmente Filippo temeva di incontrare anche ora la resistenza dei satrapi che avrebbe rallentato, se non ostacolato, il suo arrivo in Asia nel cuore dell'impero nuocendo moltissimo al suo prestigio, mentre intuiva che non sarebbero stati altrettanto gravi gli eventuali insuccessi di un piccolo contingente privato del suo comando.

Un'altra ipotesi per spiegare il piano strategico di Filippo potrebbe essere, al contrario, il senso di sicurezza che gli veniva dal conoscere la situazione di debolezza dell'impero persiano, che attraversava un periodo di gravi disordini dinastici. Nel

⁸ Xen. *Hell.* III 1, 3. Cfr. Diod. XIV 35, 6. Il trattato si legge in Thuc. VIII 58.

⁹ Xen. *Hell.* III 1, 4-10; III 1, 16; III 2, 1; III 4, 2-4; III 4, 13 (cfr. *Hell. Oxyrh.* 24, 6 Chambers); III 4, 22-24 e *Ages.* 1, 30-32; Diod. XIV 36; 38, 2-3; 39, 4-6; 79, 1-3; 80. Per i successi di Agesilao sul satrapo di Frigia, Farnabazo, cfr. *Hell.* IV 1, 1; IV 1, 24. Sulle tre spedizioni cfr. D.M. Lewis, *Sparta and Persia*, Leiden 1977, 139 ss.; P. Cartledge, *Agesilaos and the crisis of Sparta*, Baltimore 1987, 354 ss.; Ch.D. Hamilton, *Agesilaos and the failure of Spartan hegemony*, Ithaca-London 1991, 88 ss.; D.P. Orsi, *Sparta e la Persia. La guerra in Asia, 400-394 a. C.*, «IncidAntico» 2 (2004), 41-58.

¹⁰ Xen. *Hell.* III 4, 25-26; cfr. III 4, 5-6, dove è Agesilao a richiedere l'autonomia delle città d'Asia e III 2, 20, dove la stessa richiesta era stata già fatta da Dercillida. In linea con la notizia di Senofonte sulla punizione di Tissafarne è una interessante testimonianza di Polibio (III 6, 11) secondo la quale Agesilao non aveva trovato una decisa e forte opposizione da parte persiana, οὐδὲν ἀξίχρεων οὐδ' ἀντίπαλον εὐρὼν ταῖς σφετέραις ἐπιβολαῖς. Per la lista dei satrapi di Lidia sino ad Alessandro e le fonti relative, vd. H. Klinkott, *Der Satrap. Ein achaimenidischer Amtsträger und seine Handlungsspielräume*, Frankfurt am Main 2005, 469-470 e 512-514.

338 il violento e crudele re Artaserse (III) Oco era stato fatto avvelenare dal malvagio eunuco Bagoa, che, nel 337, aveva posto sul trono il giovane principe Arse (Artaserse IV) dopo averne fatto uccidere tutti i fratelli per assicurarsi la sua riconoscenza e la sua sottomissione. Nel tempo Arse si rivelò meno succube del previsto e quando, dopo due anni di regno, fu chiaro che voleva punire l'assassino della sua famiglia, Bagoa uccise nel 335 lui e i suoi figli e pose sul trono un suo amico, ma pur sempre imparentato con la casa reale, Dario (III), figlio di Arsane, figlio a sua volta di Ostane, fratello di Artaserse (II)¹¹. Nella difficile situazione in cui si trovava la casa reale, Filippo potrebbe quindi aver deciso di dare subito inizio alla guerra con l'invio di un piccolo esercito privo del suo comando.

Nella realtà i calcoli di Filippo non si rivelarono sbagliati: per circa due anni, infatti, sino alla sua morte, all'ascesa al trono del figlio Alessandro e all'ascesa al trono di Persia di Dario (III)¹², l'esercito macedone inviato in Asia minore non fu fronteggiato come un pericoloso attacco all'impero.

Certamente doveva sembrare più urgente al re e alla corte sottomettere di nuovo l'Egitto. La satrapia era una spina nel fianco per i Persiani. Era stata conquistata da Cambise nel 525 con la vittoria riportata nella battaglia di Pelusio, ma già Dario (I) nel 486 si era trovato a dovere tenere testa a una ribellione, mentre preparava una spedizione di vendetta contro la Grecia e in particolare contro Atene, colpevole di avere inflitto all'esercito di Dati e Artaberne la sconfitta di Maratona¹³. Alla sua morte il compito di realizzare i due progetti era passato al figlio Serse, succedutogli al trono, certamente più preoccupato di domare la rivolta e al quale, d'altra parte, il potente cugino Mardonio suggeriva di soggiogare prima l'Egitto e di muovere dopo contro la Grecia¹⁴. Anche in seguito la satrapia era stata scossa dalle ribellioni. Nel 460, quando sul trono persiano sedeva Artaserse (I), c'era stata la rivolta del principe libico Inaro, appoggiato dal re delle paludi, Amirteo, che ricevette l'aiuto degli Ateniesi impegnati in una spedizione contro Cipro¹⁵; nel 404, subito dopo la morte del re Dario (II), approfittando dei problemi dinastici, si era ribellato un nipote omonimo di Amirteo che si era fatto incoronare faraone. Soltanto nel 351, quando era faraone Nectanebo (II), il re persiano Artaserse (III) aveva organizzato la riconquista dell'Egitto. In realtà al Gran Re non piaceva la guerra (οὐκ ὄν φιλοπόλεμος)

¹¹ Diod. XVII 5, 3-6. Cfr. Iust. X 3, 1-2; 3, 5-6; sulle fonti del passo di Giustino cfr. A. Ruberto, *La Persia nel IV secolo e il libro X dell'Epitome di Giustino* in (a cura di) C. Bearzot-F. Landucci, *Studi sull'Epitome di Giustino*, Milano 2014, 207 ss. Sull'esito della storia persiana di Trogo in Giustino, cfr. G. Zecchini in (a cura di) B. Mineo-G. Zecchini, *Justin. Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée*, t. I, *Livres I-X*, Paris 2016, 239-241.

¹² Vd. *infra*, 57.

¹³ Hdt. II 1; III 10-11; VII 1. Cambise affidò il governo dell'Egitto al satrapo Ariande fatto uccidere, probabilmente intorno al 516 (cfr. A. Corcella, *Erodoto. Le Storie. Libro IV. La Scizia e la Libia*, Milano 1993, 356-357), da Dario per la sua slealtà (Hdt. IV 166) e sostituito con Ferendate (Diod. XVI 51, 3).

¹⁴ Hdt. VII 5, 1-2. Il governo dell'Egitto riconquistato fu affidato ad Achemene, fratello di Serse: Hdt. VII 7.

¹⁵ Thuc. I 104; 110; 112, 2-4; cfr. Hdt. III 15. La rivolta si concluse nel 454 con la nomina a governatore di Arsame al posto di Achemene, morto nella battaglia di Papremis, e, ancora una volta, con la sottomissione della satrapia.

e aveva preferito perciò affidarne la conduzione ai suoi comandanti. Ma, quando dopo l'Egitto si erano ribellate la Fenicia e Cipro, aveva deciso di intervenire di persona, si era procurato armi e cibo in gran quantità, aveva raccolto trecentomila soldati, trentamila cavalieri, trecento navi da guerra e cinquecento navi onerarie. La campagna era stata lunga e faticosa, ma coronata dal successo: i popoli ribellatisi erano stati sottomessi e nell'inverno del 343 l'Egitto era stato riconquistato e posto sotto il satrapo Ferendate¹⁶. Probabilmente l'Egitto si era ribellato ancora una volta nel 338 sotto la guida del faraone Khababash¹⁷, e, di conseguenza, anche il nuovo re di Persia, il giovane Artaserse (IV), salito al trono poco dopo, nel 337, non aveva reagito all'attacco dell'esercito macedone in Asia minore.

Fu invece il suo successore Dario (III), salito al trono nel 335, a muovere, in vista di una guerra più grande da combattere contro Alessandro, al contrattacco¹⁸. Allestì molte navi, raccolse grandi eserciti e scelse i migliori comandanti. Al valoroso e abile stratega Memnone di Rodi ordinò di marciare con cinquemila mercenari in Troade contro Cizico che era stata presa da Parmenione, e di cercare di sottometterla¹⁹. L'attacco fallì per un soffio (παρ' ὀλίγον). Parmenione riuscì a impossessarsi

¹⁶ Per le forze messe in campo da Artaserse, inizialmente restio alla guerra, cfr. Diod. XVI 40, 3-6; 41,3. Un'eco delle difficoltà della campagna è in Isocrate (*Philipp.* 102), che lascia intravedere a Filippo una facile vittoria e molti vantaggi se vorrà fare guerra al re persiano (ἦν πολεμεῖν πρὸς αὐτὸν βουλευθῆς). La testimonianza contrasta con la notizia, riportata soltanto da Arriano (*An.* II 14, 2), secondo la quale Dario (III) avrebbe ricordato ad Alessandro in una lettera, consegnatagli dopo la sconfitta di Issa da suoi ambasciatori, una alleanza – forse segreta – stretta tra Filippo (II) e Artaserse (III) proprio in coincidenza della campagna in Egitto. L'alleanza potrebbe, comunque, risalire al 343, ma anche al 351; vd. A.B. Bosworth, *A historical commentary on Arrian's History of Alexander*, Oxford 1980, I, 229-230. Sui problemi cronologici posti dal lungo e dettagliato racconto di Diodoro (XVI 41-51), vd. P. Briant, *Histoire de l'empire perse. De Cyrus à Alexandre*, Paris 1996, 701-706; cfr. K.J. Beloch, *Griechische Geschichte. Bis auf Aristoteles und die Eroberung Asiens*, Berlin-Leipzig 1923², III,2, 284 ss.; (a cura di) M. Sordi, *Diodori Siculi Bibliothecae liber XVI*, Firenze 1969, 76 ss.

¹⁷ E' la cronologia bassa, mentre la cronologia alta colloca la rivolta tra il 342 e il 338. La ribellione fu sedata un paio d'anni dopo, nel 336; vd. Briant, *Histoire de l'empire perse...* cit., p. 738, che si basa sulla *Stele del satrapo*, risalente agli anni immediatamente successivi alla morte di Alessandro (III), quando Tolemeo (I) era già satrapo dell'Egitto (vd. Diod. XVIII 3, 1), e, più precisamente al 312-311, il settimo anno del regno di Alessandro (IV). Nella stele è confermato il possesso ai sacerdoti dell'oracolo di Buto nel delta del Nilo (noto già ad Erodoto II 155, 2; cfr. 59, 3, che lo identificava con un oracolo di Latona) di terre concesse precedentemente dal ribelle faraone Khababash, il quale aveva tenuto lontano la flotta persiana inviata a combatterlo e a recuperare all'impero l'Egitto. Per la sintesi qui tracciata delle rivolte scoppiate in Egitto contro i Persiani tra V e IV secolo, cfr. N. Grimal, *Storia dell'antico Egitto*, Roma-Bari 1990 (= *Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris 1988), 468-483.

¹⁸ Nell'estate (oppure nell'autunno) del 336 Filippo era stato assassinato da una guardia del corpo ed era salito al trono il giovane e preoccupante Alessandro, che si era subito imposto con la forza e la rapidità d'azione. Per i problemi cronologici legati alla morte di Filippo, vd. (a cura di) F. Sisti, *Arriano. Anabasi di Alessandro*, Milano 2001, I, 305-306.

¹⁹ Memnone era fratello di Mentore, che si era distinto come comandante in Egitto ed era diventato per i suoi meriti grande amico del re (Diod. XVI 42, 2; 45, 1-2; 47, 4; 49, 7-50; 52, 1-8). Alla sua morte Memnone ne aveva sposato la moglie, Barsine, figlia del satrapo Artabazo, che aveva sostenuto contro Artaserse (II) la rivolta dei satrapi; cfr. Berve, *Das Alexanderreich...* cit., nr. 497, 250-253; S. Gallotta, *Fra Greci e Persiani: per un riesame della vicenda di Memnone di Rodi*, «IncidAntico» 11 (2013), 119-131. La scelta di Memnone come comandante era oculata: egli doveva conoscere bene il modo di combattere del nemico dal momento che, dopo il fallimento della rivolta, si era rifugiato alla corte di Filippo (Diod. XVI 52, 3). Per valutare la forza militare affidata a Memnone si può ricordare che i

della città di Grinio affacciata sul golfo Eleatico lungo la costa dell'Eolide e a fare schiavi gli abitanti, cinse poi d'assedio Pitane, ma l'arrivo di Memnone frustrò il suo piano. Non andò meglio in Troade al macedone Calla, che era al comando di Macedoni e mercenari, e fu sconfitto da un esercito molto numeroso di Persiani. In Lidia a Efeso l'arrivo di Parmenione, forse nell'estate del 336, aveva fatto esplodere una rivolta dei democratici guidati da Eropito – poi sepolto nell'agorà – ma Memnone riuscì a riprendere la città e vi stabilì un governo oligarchico²⁰.

Gli scarsi risultati e persino gli insuccessi dell'avanguardia macedone in Asia minore non scalfirono, comunque, la sicurezza del giovane Alessandro: sulle orme di Filippo, egli si fece prontamente concedere l'egemonia della Grecia, come fosse una eredità paterna (πατροπαράδοτον), prima dai Tessali con il consenso della lega tessala, poi dal consiglio anfizionico, e infine si fece nominare stratego con pieni poteri (στρατηγὸς αὐτοκράτωρ) dagli ambasciatori greci riuniti a Corinto con l'obiettivo di portare insieme la guerra (συστρατεύειν) contro i Persiani per punirli dei torti che avevano fatto ai Greci²¹. L'esercito guidato da Parmenione, ridimensionato nelle sue speranze di conquista, era intanto di sicuro tornato in Macedonia e il comandante, forse anche per la sua esperienza non proprio fortunata della guerra contro l'impero persiano, suggeriva prudentemente all'impetuoso re di aspettare prima la nascita di un figlio e di affrontare dopo la spedizione in Asia²². Ad essa, invece, Alessandro si preparava non soltanto con ardore, ma con molta cura, discutendo con i comandanti e con gli amici più degni di considerazione sul momento migliore per attaccare e sulla conduzione della guerra: πότε χρῆ στρατεύειν καὶ τίτι τρῶπῳ χειριστέον τὸν πόλεμον²³. Nella primavera del 334, dopo avere affidato ad Antipatro la Macedonia e la Grecia, partì alla volta dell'Ellesponto. Lo seguivano poco più di trentamila uomini tra i quali c'erano anche gli armati alla leggera e gli arcieri, e più di cinquemila

mercenari al servizio del re erano probabilmente cinquantamila: così sostiene in Curzio Rufo (V 11, 5) il loro comandante Patrone nel rivolgersi al Gran Re in privato per rivelargli che Besso, satrapo della Battriana, e Nabarzane, chiliarco dei cavalieri fuggiti con Dario (cfr. Arr., *An.* III 21, 1), stanno tramando per farlo prigioniero e consegnarlo ad Alessandro per ingraziarsi così il vincitore. Sulla guerra vd. Diod. XVII 7, 1-3; 7, 8-10.

²⁰ Esso si macchiò di molti crimini. Alle lotte fratricide mise fine al suo arrivo Alessandro, instaurando la democrazia, ma impedendo la vendetta dei democratici, e cominciando a guadagnarsi la buona fama che abitualmente lo accompagnerà nel corso della campagna. Ne parla Arriano, *An.* I 17, 10-12; cfr. Bosworth, *A historical commentary on Arrian's History of Alexander*, I cit., 131-133.

²¹ Diod. XVII 4, 1-2; 4, 9. Cfr. Plut. *Alex.* 14, 1; Arr., *An.* I 1, 2; Iust. XI 3, 1-2. L'anonimo autore della *hypothesis* al *Filippo* scrive che Filippo non fu convinto dalle esortazioni di Isocrate (οὐκ ἐπέισθη τοῖς λεγομένοις), mentre da esse fu eccitato il figlio Alessandro (ἐρεθίσθη εἰς στρατεύσειν). Secondo Eliano (*VH* XIII 11) sarebbe stato il *Panegirico*, scritto nel lontanissimo 380, a spingere alla guerra contro la Persia Filippo e, alla sua morte, il figlio, il quale la ricevette in eredità (<τῶν> πατρῶων κληρονόμον).

²² L'altro comandante, Attalo, subito dopo l'assassinio di Filippo aveva tramato – d'accordo con gli Ateniesi – contro Alessandro; si era poi dichiarato suo amico, ma era stato ugualmente ucciso per ordine del giovane re (Diod. XVII 5, 1-2; cfr. 2, 3-6). Su Parmenione, nel ruolo di prudente consigliere di Alessandro, si sofferma anche Plut. *Alex.* 16, 3; 19, 5; 29, 8; 31, 10-11. Cfr. L. Prandi, *Consiglieri inascoltati alla corte di Alessandro il Grande* in (a cura di) M.-R. Guelfucci-A. Queyrel Bottineau, *Conseillers et ambassadeurs dans l'Antiquité*, Dialogues d'Histoire Ancienne, suppl. 17, Besançon 2017, 363-365.

²³ Diod. XVII 16, 1.

cavalieri; le navi da guerra erano centosessanta²⁴. La situazione finanziaria era poi del tutto disastrosa. Due “storici di Alessandro” suoi contemporanei sottolineano le scarse disponibilità economiche del giovane re. Secondo Aristobulo egli non aveva più di settanta talenti e, secondo Onesicrito, aveva anche debiti per duecento talenti²⁵.

Anche alla luce dei numeri delle forze passate in Asia al comando dell’avventuroso Alessandro e delle notevoli difficoltà economiche del regno macedone, torniamo ora ad analizzare la notizia di Diodoro secondo la quale Filippo avrebbe inviato in Asia soltanto una *parte delle forze* e nemmeno sotto il suo diretto comando. Forse la conoscenza della storia passata e certamente soprattutto i problemi dinastici e bellici, legati alla sicurezza dei confini dell’impero persiano, potevano far considerare inutile una immediata spedizione in grande stile. Si può però anche riflettere sul fatto che Filippo, che era sul trono ormai da un po’ più di venti anni, ed era uscito vincitore da una lunga serie di guerre combattute contro le tribù stanziato a nord della Macedonia e nel corso dei suoi interventi nell’ambito della guerra sacra, non poteva non risentire della perdita di uomini e soprattutto di denaro. Si potrebbe allora riconoscere nelle scelte del re macedone la consapevolezza di non potere contare, specialmente dopo la strepitosa affermazione personale a comandante della spedizione, su forze e mezzi adeguati per condurre la desiderata guerra in Asia²⁶.

Per quantificare le perdite umane subite nel corso dei numerosi conflitti e, indirettamente, il molto denaro occorso per armare gli eserciti, è sufficiente ripercorrere il racconto di Diodoro che fornisce abitualmente l’ammontare delle forze raccolte e il numero dei caduti. Già gli inizi del regno di Filippo non erano stati per niente facili. Salito al trono nel 359 alla morte del fratello Perdicca (III), caduto in una sanguinosa battaglia contro gli Illiri nella quale erano morti con lui più di quattromila uomini, Filippo fu subito costretto ad occuparsi dei Macedoni molto spaventati e scoraggiati, dei confinanti Peoni che devastavano la Macedonia e degli Illiri che erano ancora sul piede di guerra e si preparavano ad invaderla. Il trono stesso era in

²⁴ Arr. *An.* I 11, 3 e 6. Cifre più dettagliate, ma non corrette, degli uomini che formavano l’esercito di Alessandro in Diodoro (XVII 17, 3-4; cfr. Sisti, *Arriano. Anabasi di Alessandro*, I cit., 339-340. Le navi sono sessanta in Diodoro (XVII 17, 2) e centoottantadue in Giustino (XI 6, 2). Le forze non sono notevoli e tutte le testimonianze sembrano in contrasto con la notizia di Diodoro (XVI 1, 5) secondo la quale Filippo avrebbe lasciato al figlio *τηλικαύτας και τοιαύτας δυνάμεις* da permettergli di passare in Asia senza avere bisogno di alleati.

²⁵ Le due testimonianze, rispettivamente *FGrHist* 139 F4 e *FGrHist* 134 F2, sono riportate da Plut., *Alex.* 15, 2; sempre in Plut. *De Alex. M. fort. aut virt.* I 3, 327e, i settanta talenti sono definiti i mezzi preparati per Alessandro dalla Fortuna, *ὑπὸ τῆς Τύχης*. Alle testimonianze di Aristobulo e Onesicrito, Plutarco nella *Vita* aggiunge quella di Duride (*FGrHist* 76 F40), il quale scriveva che i viveri erano sufficienti per soli trenta giorni; nel *De Alex. M. fort. aut virt.* II 11, 342d, la notizia è invece attribuita a Filarco (*FGrHist* 81 F77). La situazione era così difficile e pericolosa che ben autorizzava Alessandro, il quale nonostante tutto aveva elargito con generosità le sue ricchezze agli amici, a dire a un preoccupato Perdicca che gli erano rimaste soltanto le speranze (Plut. *Alex.* 15, 4).

²⁶ Scriveva A. Momigliano, *Filippo il macedone. Saggio sulla storia greca del IV secolo a.C.*, Milano 1987 (= Firenze 1934), p. 166, che dietro l’ambizioso progetto di partire alla volta dell’Asia e di vendicare l’attacco alla Grecia di quasi due secoli prima c’era, naturalmente non confessato, «il bisogno di danaro che doveva travagliare in quegli anni la finanza macedonica».

pericolo, dal momento che ad esso aspiravano Pausania, un membro della famiglia reale, che tentava di impadronirsene con l'aiuto del re dei Traci, e Argeo, che aveva regnato precedentemente e tentava di riprenderselo con l'aiuto degli Ateniesi²⁷. Del pericolo rappresentato da Argeo si liberò facilmente sconfiggendo in battaglia, sulla strada da Ege a Metone, le sue forze in gran parte mercenarie e togliendo da Anfipoli il presidio macedone per poi cedere la città agli Ateniesi in cambio di Pidna²⁸. Particolarmente temibili erano invece gli Illiri. Filippo li attaccò nel 358 con non meno diecimila fanti e seicento cavalieri, forze pari a quelle di cui disponeva il re dei nemici, Bardili, che era sceso in guerra con diecimila fanti e circa cinquecento cavalieri; li vinse in una lunga e dura battaglia nella quale essi persero settemila uomini e furono costretti, pur di ottenere la pace, a ritirarsi da tutte le città macedoni in loro possesso²⁹. Le perdite da parte di Filippo non sono quantificate nel testo di Diodoro, ma dovettero essere notevoli se lo storico riporta che, a causa del valore dei combattenti, l'esito della battaglia fu per molto tempo incerto e che, da entrambe le parti, molti caddero e ancora di più furono i feriti (πολλῶν μὲν ἀναιρουμένων ἔτι δὲ πλειόνων τιτρωσκομένων)³⁰.

²⁷ Diod. XVI 2, 4-6. Ai due pretendenti, Teopompo (*FGrHist* 115 F29) aggiunge forse, come terzo, un figlio di Aminta (III), Archelao. Il nome, nel passo citato da Harpocr., *Lexicon in decem oratores Atticos*, s.v. Ἀρχαῖος, è comunque una correzione di Gronovius; cfr. Momigliano, *Filippo il macedone...* cit., p. 41 n. 1.

²⁸ Diod. XVI 3, 3-6. Secondo Teopompo (*FGrHist* 115 F 30a) si trattò di un accordo segreto (ἐν ἀπορρήτῳ) concluso dagli ambasciatori ateniesi Antifonte e Caridemo, che al ritorno in città, timorosi, non ne parlarono nemmeno in assemblea ma in segreto (ancora una volta) soltanto davanti alla bulè. Il frammento di Teopompo è tradito dalla Suda per spiegare un passo di Dem., *Olynth.* II (II 6) in cui si accenna ad un accordo segreto di Filippo con gli ambasciatori ateniesi; vd. Suda s.v. Τί ἐστὶ τὸ ἐν τοῖς Δημοσθένους Φιλιππικοῖς, καὶ τὸ θρυλούμενόν ποτε ἀπορρήτων ἐκεῖνο (*T* 566: I, 4 Adler).

²⁹ La loro ostilità alla Macedonia risaliva agli inizi del VI secolo, al tempo di Filippo (I) e del figlio, e si era riaccesa agli inizi del V secolo, al tempo di Alessandro (I); cfr. Iust. VII 2, 6-12; 4, 6. Sempre secondo Giustino, il continuo stato di belligeranza con gli Illiri (ai quali aggiunge i Traci) si volse comunque a vantaggio dei Macedoni: *quorum armis veluti cotidiano exercitio indurati gloria bellicae laudis finitimos terrebant* (VII 2, 6).

³⁰ Diod. XVI 4, 3-7; cfr. 8, 1 e il veloce accenno in Iust. VII 6, 7. Scontri vittoriosi di Filippo con gli Illiri sono attestati comunque anche in seguito: nel 356 (XVI 22, 3); nel 344, in una campagna che fruttò al re un ricco bottino (69, 7; cfr. Iust. VIII 6, 3); e, forse, poco prima della sua morte, nel 336 (93, 6). A proposito della campagna del 356, Plutarco riporta che in estate, il giorno stesso della nascita del figlio Alessandro, Filippo, che aveva appena preso Potidea nella Pallene, aveva saputo anche della schiacciante vittoria sugli Illiri riportata dal comandante Parmenione e di una vittoria riportata ai giochi di Olimpia con un proprio cavallo (*Alex.* 3, 5 e 8). Cfr. Iust. XII 16, 6, dove la vittoria olimpica non è del cavallo, ma di una quadriga di Filippo. In realtà, secondo un'altra tradizione riportata sempre da Plutarco, c'era stato quel giorno anche un evento funesto: era bruciato il tempio di Artemide ad Efeso, ed Egesia di Magnesia (*FGrHist* 142 F3), attivo a metà del III secolo, aveva spiegato che ciò era potuto succedere perché la dea era assente, impegnata a fare da levatrice al parto (*Alex.* 3, 6-7). Gli Illiri metteranno in seria difficoltà anche il figlio Alessandro subito dopo la sua ascesa al trono (*Arr. An.* I 1, 4; una probabile allusione a questi avvenimenti in Diod. XVII 3, 5), al punto che potrà prendere corpo la notizia della sua morte (*Arr. An.* I 7, 2-3; cfr. 10, 3). Lo seguiranno comunque nella spedizione in Asia (Diod. XVII 17, 4) e Alessandro, nel discorso rivolto all'esercito prima della battaglia di Issò, li ricorderà come popolo forte e bellicoso (*Arr. An.* II 7, 5); nel 324 una loro ambasceria verrà inviata ad Alessandro a Babilonia per congratularsi dei suoi successi (Diod. XVII 113, 2). Ma, dopo la sua morte, almeno una parte degli Illiri, a causa dell'antico odio per i Macedoni, stringerà alleanza con gli Ateniesi, decisi a recuperare l'egemonia sui Greci (Diod. XVIII 11, 1).

Alle difficoltà di carattere militare e politico dei primi anni di regno si aggiungevano le difficoltà economiche. Lo si ricava chiaramente da due notizie molto interessanti presenti in Diodoro: il padre di Filippo, Aminta (III), sconfitto nel 360 dagli Illiri, era stato costretto a versare tributi ai vincitori oltre che a dare in ostaggio il giovane figlio Filippo³¹; questi, salito al trono, aveva a sua disposizione mezzi del tutto insufficienti (ἐλαχίσταις [...] ἀφορμαῖς χρησάμενος) e il regno che aveva ereditato si trovava in cattive condizioni (κακῶς διακειμένην)³².

Per fronteggiare le difficoltà economiche, Filippo spinse le sue mire sulla fertile città di Anfipoli posta alla foce del fiume Strimone in Tracia, in una zona ricca di legname e vicina alle miniere aurifere e argentifere del monte Pangeo. Nel 357 marciò contro di essa con considerevoli forze (ἀξιολόγω δυνάμει), la conquistò ed essa rappresentò da allora per lui un punto di forza. La conquista di Anfipoli aprì a Filippo l'anno dopo, nel 356, la strada verso Pidna, Potidea, Olinto, Crenidi (alla quale cambiò il nome in Filippi); qui intensificò lo sfruttamento delle miniere aurifere e riuscì a procurarsi una rendita annuale di mille talenti. La ricchezza raggiunta rese potente il regno di Macedonia e permise a Filippo di coniare una moneta d'oro, il Filippo, e di arruolare un forte esercito di mercenari³³.

La decisione di dotarsi di mercenari, che combattevano attirati dal guadagno e potevano inoltre essere sempre facilmente rimpiazzati, era stata lungimirante. Di lì a poco, infatti, una guerra – definita “sacra” – avrebbe coinvolto molte città greche e, in seguito, il già forte Filippo, accrescendo straordinariamente la sua potenza³⁴.

La guerra fu causata dalla coltivazione della terra sacra di Cirra, che apparteneva al santuario di Delfi, da parte dei Focesi, per questo condannati dal consiglio an-

³¹ Diod. XVI 2, 2: καταπολεμηθέντος [...] φόρους τοῖς κρατήσασσι τελεῖν ἀναγκασθέντος οἱ μὲν Ἰλλυριοὶ λαβόντες εἰς ὀμηρίαν Φίλιππον τὸν νεώτατον τῶν υἱῶν παρέθεντο τοῖς Θηβαίοις. La stessa notizia in Iust. VII 5, 1: *bellum ab Illyriis pacta mercede [...] redemit*. Sulla consegna dell'ostaggio ai Tebani, cfr. Sordi, *Diodori Siculi Bibliothecae liber XVI*, cit., p. 5.

³² Diod. XVI 1, 3; 2, 4.

³³ Diod. XVI 8, 2 ss. Poco tempo prima, con abile mossa, per assicurarsi la benevolenza degli Ateniesi, aveva rimosso da Anfipoli la guarnigione macedone e lasciato la città autonoma; cfr. ancora Diod. XVI 3, 3; 4, 1. La presenza di mercenari nell'esercito di Filippo è attestata da Polyæn. *Strateg.* IV 2, 18, al tempo dell'assedio di Farcedone, una città della Tessaglia come spiega Steph. Byz. s.v. Φαρκεδών segnalando anche che il nome in un passo del IX libro dei *Philippikà* di Teopompo (*FGrHist* 115 F82) è Φαρκαδών. L'assedio della città potrebbe essere collocato nel 356 (E. Bianco, *Gli Stratagemmi di Polieno. Introduzione, traduzione e note critiche*, Alessandria 1997, p. 117 n. 16) oppure nel 352 (H.W. Parke, *Greek mercenary soldiers. From the earliest times to the battle of Ipsus*, Oxford 1970 [= 1933]; G.T. Griffith, *The mercenaries of the Hellenistic world*, Cambridge 1935, p. 10 e n. 3). Sul mercenariato vd. M. Bettalli, *Mercenari. Il mestiere delle armi nel mondo greco antico*, Roma 2013; sulla povertà della massa degli uomini senza patria che accettavano di fare i mercenari, vd. Isocr. *Panegy.* (IV) 168 e *Philipp.* (V) 96; cfr. F. Landucci Gattinoni, *I mercenari e l'ideologia della guerra* in (a cura di) M. Sordi), *Il pensiero sulla guerra nel mondo antico*, Milano 2001, 65-85.

³⁴ Secondo Diodoro (XVI 23, 1) la guerra durò nove anni: ebbe inizio nel 355 e si concluse nel 346. La durata decennale del conflitto, apertosi già l'anno prima, nel 356, accolta dalla tradizione storiografica moderna, è invece concordemente attestata dagli autori coevi: Duris *FGrHist* 76 F2 e Callisth. *FGrHist* 124 F1 (attendibile anche perché autore, tra l'altro, di un'opera intitolata *Sulla guerra sacra*), entrambi citati da Athen. *Deipn.* XIII 560b-c; Aeschin. *De falsa legat.* (II) 131 e *Contra Ctesiph.* (III) 148; si ritrova inoltre in Paus. IX 6, 4 e X 2, 4. Da notare che lo stesso Diodoro, in XVI 59, 1, parla di un conflitto durato dieci anni, che, in XVI 14, 3, diventano undici.

fizionico a pagare una pesante multa. Filomelo, persona senza scrupoli (ἀνὴρ θράσει καὶ παρανομία διαφέρων), fattosi eleggere stratego, partì per Sparta e cercò in segreto di convincere il re Archidamo (III) ad opporsi, insieme con i Focesi, alla decisione del consiglio che aveva condannato al pagamento di una multa anche gli Spartani, accusati dai Tebani, dopo la vittoria da loro riportata a Leuttra nel 371, di avere occupato nel 382 la loro acropoli, la Cadmea³⁵. Archidamo accettò di aiutare i Focesi sia economicamente che militarmente e Filomelo, forte di un numeroso esercito composto di mercenari e di mille Focesi, occupò il santuario; ciò suscitò la reazione dei vicini Locresi, che marciarono contro di lui, ma furono sconfitti in una battaglia combattuta nel 355 nei pressi di Delfi. Dopo avere estorto con minacce alla Pizia un oracolo, grazie al quale poté dire di avere ottenuto l'avallo divino al controllo del santuario, Filomelo inviò ambascierie ad Atene, a Sparta e a Tebe con la richiesta di alleanza: Ateniesi e Spartani si schierarono dalla sua parte, mentre i Beoti e i Locresi si unirono in difesa del santuario³⁶. Nel 354 i Locresi furono di nuovo pesantemente sconfitti dai Focesi in una battaglia combattuta nei pressi delle rupi Fedriadi nel massiccio del Parnaso e chiesero aiuto ai Beoti; questi mandarono ambasciatori ai Tessali e agli altri Anfizioni per chiedere loro di intervenire. La Grecia si spaccò in due. I Tessali scesero nella Locride forti di un esercito di seimila uomini e, nei pressi della collina di Argola, attaccarono i Focesi, che avevano ricevuto l'aiuto di millecinquecento Achei del Peloponneso, ma furono sconfitti³⁷. In una violenta battaglia combattuta a Neon in Focide non lontano dal monte Parnaso, furono però i Beoti, che erano molto più numerosi dei Focesi, a prevalere. Filomelo fu ferito e, per non essere preso prigioniero e torturato, si uccise lanciandosi da una rupe ed espiando così davanti agli dei le sue colpe (δοὺς τῷ δαιμόνιῳ δίκας). Gli successe nel comando Onomarco che, preoccupato del proprio interesse e non del bene dei Focesi (οὐχ οὕτω τοῦ κοινῆ συμφέροντος προνοηθεῖς, ὡς τὸ ἴδιον λυσιτελεῖς προκρίνας), subito li incitò a proseguire la guerra, raccolse poi un numeroso esercito di mercenari e di stranieri, corruppe con l'argento e con l'oro amici e nemici e persino i Tessali e li convinse così a non prendere le armi (δωροδοκήσας ἔπεισε τὴν ἡσυχίαν ἔχειν)³⁸.

Nello stesso tempo (ἄμα δὲ τούτοις πραττομένοις), però, l'intervento armato di Filippo, reduce dall'assedio vittorioso di Metone³⁹, fu richiesto dalla nobile famiglia tessala degli Alevadi⁴⁰. Questi si opponevano agli assassini del tiranno Alessandro di Fere, i violenti Licofrone e Tisifono, i quali, nel 358, l'avevano ucciso a tradimento

³⁵ Sull'occupazione della Cadmea cfr. Diod. XV 20 e l'ampio racconto di Xen. *Hell.* V 2, 25 ss. Giustino (VIII 1, 5) aggiunge che l'occupazione sarebbe avvenuta nel corso di una tregua.

³⁶ Diod. XVI 23-25; 27.

³⁷ Diod. XVI 28, 3-4; 29, 1; 30, 4 dove è ricordata anche la presenza di tredicimila soldati beoti.

³⁸ Diod. XVI 31, 3-4; 32, 3-4; 33, 2-3. Per la localizzazione della battaglia, vd. Paus. X 2, 4.

³⁹ Città costiera della Macedonia che apparteneva ancora agli Ateniesi. Durante l'assedio Filippo era stato ferito ad un occhio da una freccia; Diod. XVI 34, 4-5; cfr. 31, 6.

⁴⁰ Diod. XVI 14, 1-2; in XVI 35, 1, Filippo è invece chiamato direttamente dai Tessali, ὑπὸ Θεσσαλῶν μετακληθεῖς. M. Sordi, *La lega tessala fino ad Alessandro Magno*, Roma 1958, 232-233, sottolinea il carattere privato, e non del *koinon*, della iniziativa.

d'accordo con la sorella Tebe, moglie di Alessandro, per poi imporsi essi stessi come tiranni. Nel 353 l'usurpatore Licofrone, attaccato, chiese aiuto ai Focesi che gli inviarono un esercito di settemila uomini al comando di Faillo, fratello di Onomarco. Filippo riportò la vittoria e respinse i Focesi dalla Tessaglia, ma poi, insieme con i Tessali, fu pesantemente sconfitto in due battaglie dai Focesi, i quali combattevano sotto il comando di Onomarco che si era precipitato in aiuto del fratello e che fece strage di molti Macedoni. Abbandonato dai soldati scoraggiati, Filippo, in questa situazione di estremo pericolo, tornò in Macedonia. Non era una rinuncia, ma piuttosto una ritirata strategica. Secondo una tradizione riportata da Polieno la sua orgogliosa affermazione fu che non era fuggito, ma si era ritirato come fanno gli arieti, per tornare a cozzare più forte⁴¹. Riorganizzò, infatti, le sue forze, si guadagnò anche l'alleanza dei Tessali e, forte di un esercito di più di ventimila uomini e tremila cavalieri, nel 352 tornò ad attaccare il tiranno Licofrone, e ai Campi di Croco⁴² riportò, insieme con i Tessali, una grande vittoria sui Focesi, alleati del tiranno. I Focesi, che erano scesi in campo con ventimila uomini e cinquecento cavalieri, persero seimila uomini, mentre altri tremila furono fatti prigionieri. Filippo fece impiccare Onomarco e gettare in mare altri, puniti come ladri sacrileghi⁴³.

La guerra si protrasse ancora per qualche anno con forti perdite da parte dei Focesi che, al comando di Faillo, fratello di Onomarco, e, alla sua morte, di Faleco, figlio di Onomarco, furono a più riprese sconfitti dai Beoti. Questi furono a loro volta pesantemente sconfitti dai Focesi nei pressi di Coronea nel 347 e, stremati dal lungo conflitto, chiesero contro i Focesi l'aiuto militare di Filippo, che intervenne con un piccolo contingente (ὀλίγους⁴⁴ [...] στρατιώτας), interessato soltanto a proteggere la propria immagine di difensore dell'oracolo depredata⁴⁵. L'anno dopo, nel 346, i Focesi chiesero aiuto agli Spartani e i Beoti, ancora una volta, a Filippo che, insieme con i Tessali, passò con un numeroso esercito (μετὰ πολλῆς δυνάμεως)

⁴¹ Polyæn. *Strateg.* II 38, 2: οὐκ ἔφυγον, ἀλλ' ἀνεχώρησα ὡσπερ οἱ κριοί, ἵνα αὐθις ποιήσωμαι σφοδρότεραν τὴν ἐμβολήν.

⁴² Il nome della pianura, che probabilmente si trovava nei pressi di Tebe Ftiotica a sud della Tessaglia, non compare nelle fonti, ma è una identificazione dei moderni: vd. Momigliano, *Filippo il Macedone...* cit., p. 104; Sordi, *Diodori Siculi Bibliothecae liber XVI*, cit., p. 69.

⁴³ Diod. XVI 35. La notizia dell'impiccagione di Onomarco è in contrasto con quella presente in XVI 61, 2, dove il comandante è fatto impalare. Diversa la tradizione seguita da Pausania (X 2, 5), secondo la quale Onomarco, in fuga verso il mare, è ucciso a colpi di freccia dai suoi stessi uomini, per punirlo della sua viltà e inesperienza nel comando. In Euseb., *Praep. ev.* VIII 14, 33, che dipende da Filone di Alessandria, Onomarco, in fuga verso la costa e il golfo di Pagase, muore annegato: la sua fine, come quella degli altri due comandanti focesi, Filomelo, morto suicida, e Faillo, morto dopo una lunga malattia, è l'inevitabile punizione della loro empietà che li aveva spinti a saccheggiare il tempio. Da notare che, in Diodoro, Filomelo – che pure si suicida e paga così il fio delle sue colpe (XVI 31, 4) – è accusato del furto sacrilego soltanto una volta (30, 1), mentre altrove è considerato innocente (28, 2 e 56, 5; cfr. 24, 5 e 27, 3).

⁴⁴ La tradizione manoscritta ha οὐκ ὀλίγους; ὀλίγους, *perpaucos* è la traduzione del bolognese Angelus Cospus.

⁴⁵ Diod. XVI 36, 1; 37-38; 39, 8; 56, 2; 58, 2-3. Il ruolo di Filippo è ribadito in XVI 64, 3 (cfr. anche 1, 4), dove si legge che, per il suo rispetto nei confronti della divinità, fu nominato capo di tutta la Grecia (διὰ τὴν εἰς τὸ θεῖον εὐσέβειαν ἡγεμῶν ἀπεδείχθη τῆς Ἑλλάδος πάσης).

nella Locride. Il comandante dei Focesi, Faleco, spaventato, mandò ambasciatori a trattare la fine delle ostilità e Filippo, che, senza combattere, aveva riportato una vittoria insperata e posto fine alla guerra sacra (ἄνευ μάχης ἀνελπίστως καταλύσας τὸν ἱερὸν πόλεμον), dopo avere consultato Beoti e Tessali, riuni il Consiglio anfizionico affidandogli ogni decisione⁴⁶. Il Consiglio non solo deliberò – come era prevedibile – che i Focesi fossero puniti in maniera esemplare con la distruzione delle città e con la restituzione del denaro sottratto al tempio, ma anche che entrassero a fare parte dell’Anfizionia, al posto degli sconfitti Focesi, e inoltre che avessero i loro voti, Filippo e i suoi discendenti⁴⁷. Il re tornò in Macedonia circondato dal rispetto che gli veniva dall’intervento in difesa dell’oracolo e dalla dimostrazione della potenza militare, due elementi importanti per lui che già aspirava a ricevere il comando supremo nella guerra contro i Persiani⁴⁸.

Negli anni successivi Filippo continuò a combattere armando grandi eserciti: nel 344 invase la terra degli Illiri con molte forze (μετὰ πολλῆς δυνάμεως); nel 340, con trentamila uomini e molte macchine d’assedio, tentò di espugnare Perinto e Bisanzio; nel 339 intervenne nella quarta guerra “sacra” contro i Locresi di Anfissa accusati di avere coltivato terra sacra; sino ad arrivare a Cheronea, la sua sfolgorante vittoria, quando scese in campo con più di trentamila uomini e non meno di duemila cavalieri e – si può facilmente ricavare dall’espressione πολλῶν πιπτόντων παρ’ ἀμφοτέροισι – subì forti perdite⁴⁹.

Di conseguenza, quando due anni dopo sarebbe dovuto partire per l’Asia, Filippo non aveva a disposizione un grande esercito e, soprattutto, non aveva il denaro per raccogliarlo. Due interessanti testimonianze, una di Teopompo e una di Diodoro, insistono sulle eterne difficoltà economiche del re macedone. Scrive Teopompo che Filippo sperperò e gettò al vento (ἐξέβαλε καὶ ἔρριψε) le sue ricchezze, rivelandosi un pessimo amministratore del proprio patrimonio (πάντων ἀνθρώπων κάκιστος ὢν οἰκονόμος); egli era insaziabile e spendaccione (ἄπληστος καὶ πολυτελής), e in mezzo alle tante guerre che combatteva non aveva nemmeno il tempo di rendersene conto (στρατιώτης [...] ὢν λογίζεσθαι τὰ προσιόντα καὶ τὰναλισκόμενα δι’ ἀσχολίαν

⁴⁶ Secondo P. Goukowsky, in (a cura di) D. Gaillard Goukowsky-P. Goukowsky, *Diodore de Sicile, Bibliothèque historique*, t. XI, *Livre XVI*, Paris 2016, p. 178 n. 596, il Consiglio non si riuniva più da tempo, perché alcuni dei suoi membri erano coinvolti nel conflitto dalla parte dei Focesi.

⁴⁷ Nella decisione giocarono certamente un ruolo importante i buoni rapporti tra Filippo, loro tago (Iust. XI 3, 2), e i Tessali, che in Eschine (*De falsa legat.* [II] 116) figurano al primo posto nell’elenco dei popoli che compongono l’Anfizionia. Pochi anni dopo, nel 341, Demostene (*Phil.* III [IX] 33; cfr. 26) accusa Filippo di ingerenza nella vita politica dei Tessali.

⁴⁸ Diod. XVI 59-60. Un sintetico racconto della guerra sacra si legge in Paus. X 2-3, 1-3. Gli Ateniesi accettarono le decisioni del consiglio soltanto dietro sollecitazione di Demostene (Diod. XIX 111-112; 181; V 19).

⁴⁹ Per queste operazioni militari, cfr. rispettivamente Diod. XVI 69, 7; 74, 2-76, 4; 84; 85, 5 e 86, 2. In 86, 5 si legge che morirono più di mille ateniesi e che non meno di duemila furono fatti prigionieri. Il numero di trentamila uomini che compongono un esercito è frequente in Diodoro, e lo si potrebbe quindi considerare poco attendibile; tuttavia, il contesto in cui tale numero è impiegato garantisce sempre che le forze raccolte sono notevoli.

οὐκ ἠδύνατο)⁵⁰. Diodoro riporta, invece, una disinvolta battuta di Filippo che si vantava di avere accresciuto il suo regno molto di più con l'oro che con le armi (διὰ χρυσίου πολὺ μᾶλλον ἢ διὰ τῶν ὀπλῶν)⁵¹, una chiara allusione alle situazioni in cui, pur di ottenere qualcosa, non aveva esitato a fare ricorso alla corruzione.

Si può insomma capire perché, quando il Congresso lo nominò comandante con pieni poteri della spedizione, alla quale tutti i Greci guardavano ormai con crescente simpatia, Filippo cominciò ad organizzarla inviando subito contro la Persia le poche forze di cui disponeva ma senza assumerne il comando. Contava, infatti, di partire di lì a poco a capo di un grande esercito e di riportare la vittoria che avrebbe accresciuto enormemente il suo prestigio e gli avrebbe permesso di impossessarsi delle ricchezze dell'Asia per riassetare le disastrose finanze.

Bibliografia

- D. Ambaglio, *Diodoro e i tempi della Macedonia*, in C. Bearzot-F. Landucci, *Diodoro e l'altra Grecia. Macedonia, Occidente, Ellenismo nella Biblioteca storica*. Atti del Convegno (Milano, 15-16 gennaio 2004), Milano 2005, 357-368.
- K.J. Beloch, *Griechische Geschichte. Bis auf Aristoteles und die Eroberung Asiens*, Berlin-Leipzig 1923², III,2.
- M. Berti-V. Costa (a cura di), G. De Sanctis, *Filippo e Alessandro. Dal regno macedone alla monarchia universale*. Lezioni universitarie 1949-1950, Tivoli (Roma) 2011.
- H. Berve, *Das Alexanderreich auf prosopographischer Grundlage*, München 1926, II.
- M. Bettalli, *Mercenari. Il mestiere delle armi nel mondo greco antico*, Roma 2013.
- E. Bianco, *Gli Stratagemmi di Polieno. Introduzione, traduzione e note critiche*, Alessandria 1997.
- A. Borgna (a cura di), *Giustino. Storie filippiche. Florilegio da Pompeo Trogo. Saggio introduttivo, nuova traduzione e note*, Premessa di G. Traina, Sant'Arcangelo di Romagna (Rimini) 2019.
- A.B. Bosworth, *A historical commentary on Arrian's History of Alexander*, Oxford 1980, I.
- P. Briant, *Histoire de l'empire perse. De Cyrus à Alexandre*, Paris 1996.
- P. Cartledge, *Agesilaos and the crisis of Sparta*, Baltimore 1987.
- A. Corcella (a cura di), *Erodoto. Le Storie. Libro IV. La Scizia e la Libia*, Milano 1993.
- S. Gallotta, *Fra Greci e Persiani: per un riesame della vicenda di Memnone di Rodi*, «IncidAntico» 11 (2013), 119-131.
- P. Goukowsky, in (a cura di) D. Gaillard Goukowsky-P. Goukowsky, *Diodore de Sicile, Bibliothèque historique*, t. XI, Livre XVI, Paris 2016.
- G.T. Griffith, *The mercenaries of the Hellenistic world*, Cambridge 1935.
- N. Grimal, *Storia dell'antico Egitto*, Roma-Bari 1990 (= *Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris 1988).
- Ch.D. Hamilton, *Agesilaos and the failure of Spartan hegemony*, Ithaca-London 1991.
- H. Klinkott, *Der Satrap. Ein achaimenidischer Amtsträger und seine Handlungsspielräume*, Frankfurt am Main 2005.
- F. Landucci Gattinoni, *I mercenari e l'ideologia della guerra*, in (a cura di) M. Sordi, *Il pensiero sulla guerra nel mondo antico*, Milano 2001.

⁵⁰ *FGrHist* 115 F224 = Athen., *Deipn.* IV 166f-167a. Poco prima Ateneo (155d) riportava però la testimonianza di Duride (*FGrHist* 76 F37) secondo la quale, in passato, un saggio Filippo custodiva gelosamente di notte sotto il cuscino la sua unica coppa d'oro del valore di cinquanta dracme. Cicerone (*Off.* II, 53) parlerà di una lettera di Filippo nella quale rimproverava il figlio Alessandro per la sua smania di donare; cfr. Val. Max. VII 2, ext. 10.

⁵¹ Diod. XVI 53, 3 fine; cfr. 54, 3-4.

- D.M. Lewis, *Sparta and Persia*, Leiden 1977.
- A. Momigliano, *Filippo il macedone. Saggio sulla storia greca del IV secolo a.C.*, Milano 1987 (= Firenze 1934).
- D.P. Orsi, *Sparta e la Persia. La guerra in Asia, 400-394 a. C.*, «IncidAntico» 2 (2004), 41-58.
- H.W. Parke, *Greek mercenary soldiers. From the earliest times to the battle of Ipsus*, Oxford 1970 (= 1933).
- E. Poddighe, *Giuramento e accordi di pace fra i Greci e Filippo*, in C. Antonetti-S. De Vido, *Iscrizioni greche. Un'antologia*, Roma 2017, nr. 44, 203-208.
- L. Prandi (a cura di), *Diodoro Siculo. Biblioteca storica. Libro XVII. Commento storico*, Milano 2013.
- L. Prandi, *Consiglieri inascoltati alla corte di Alessandro il Grande*, in M.-R. Guelfucci-A. Queyrel Bottineau (a cura di), *Conseillers et ambassadeurs dans l'Antiquité*, Dialogues d'Histoire Ancienne, suppl. 17, Besançon 2017, 361-372.
- P.J. Rhodes-R. Osborne, *Greek historical inscriptions 404-323 BC*, Oxford 2003.
- A. Ruberto, *La Persia nel IV secolo e il libro X dell'Epitome di Giustino*, in C. Bearzot-F. Landucci, *Studi sull'Epitome di Giustino*, Milano 2014, 197-231.
- F. Sisti (a cura di), *Arriano. Anabasi di Alessandro*, Milano 2001, I.
- M. Sordi, *La lega tessala fino ad Alessandro Magno*, Roma 1958.
- M. Sordi (a cura di), *Diodori Siculi Bibliothecae liber XVI*, Firenze 1969.
- G. Squillace, *Βασιλεῖς ἢ τύραννοι. Filippo II e Alessandro Magno tra opposizione e consenso*, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2004.
- M.N. Tod, *A selection of Greek historical inscriptions, II, From 403 to 323 B.C.*, Oxford 1948.
- G. Zecchini in (a cura di) B. Mineo-G. Zecchini, *Justin. Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée*, t. I, Livres I-X, Paris 2016.

Abstract

In the spring of 336 Philip II, king of Macedonia, did not put himself at the head of the small army sent to Asia. Despite having been appointed commander of the war of revenge against the Persians in the Corinth congress, he preferred to entrust the command of the expedition to Attalus and Parmenion. Philip had already fought many wars and he didn't have enough money to arm a large army.

Key-words: Philip expedition, Asia, Economic Difficulties.

e-mail: silvana.cagnazzi@uniba.it

Invigilata Lucernis
41, 2019, 67-86

Irma CICCARELLI
(Bari)

Magnum iter ascendo: Propertio, Apollo, Calliope e le possibilità dell'elegia

*Visus eram molli recubans Heliconis in umbra,
Bellerophontei qua fluit umor equi,
reges, Alba, tuos et regum facta tuorum,
tantum operis, nervis hiscere posse meis,
parvaeque iam magnis admoram fontibus ora,* 5
*unde pater sitiens Ennius ante bibit,
et cecinit Curios fratres et Horatia pila,
regiaque Aemilia vecta tropaea rate,
victricesque moras Fabii pugnamque sinistram
Cannensem et versos ad pia vota deos,* 10
*Hannibalemque Lares Romana sede fugantes
anseris et tutum voce fuisse Iouem:
cum me Castalia speculans ex arbore Phoebus
sic ait aurata nixus ad antra lyra:
«Quid tibi cum tali, demens, est flumine? quis te* 15
*carminis heroi tangere iussit opus?
non hinc ulla tibi speranda est fama, Properti:
mollia sunt parvis prata terenda rotis;
ut tuus in scamno iactetur saepe libellus,
quem legat exspectans sola puella virum.* 20
*cur tua praescriptos evecta est pagina gyros?
non est ingenii cumba gravanda tui.
alter remus aquas alter tibi radat harenas,
tutus eris: medio maxima turba mari est.»*
dixerat, et plectro sedem mihi monstrat eburno, 25
*qua nova muscoso semita facta solo est.
hic erat affixis viridis spelunca lapillis,
pendebantque cavis tympana pumicibus,
orgia Musarum et Sileni patris imago
fictilis et calami, Pan Tegeaeae, tui;* 30
et Veneris dominae volucres, mea turba, columbae

*tingunt Gorgoneo punica rostra lacu;
 diversaeque novem sortitae iura Puellae
 exercent teneras in sua dona manus:
 haec hederas legit in thyrsos, haec carmina nervis 35
 aptat, at illa manu textit utraque rosam.
 e quarum numero me contigit una dearum
 (ut reor a facie, Calliopea fuit):
 "contentus niveis semper vectabere cynis,
 nec te fortis equi ducet ad arma sonus. 40
 ne tibi sit rauco praeconia classica cornu
 flare, nec Aonium tingere Marte nemus;
 aut quibus in campis Mariano proelia signo
 stent et Teutonicas Roma refringat opes,
 barbarus aut Suevo perfusus sanguine Rhenus 45
 saucia maerenti corpora vectet aqua.
 quippe coronatos alienum ad limen amantis
 nocturnaeque canes ebria signa fugae,
 ut per te clausas sciat excantare puellas,
 qui volet austeros arte ferire viros.» 50
 talia Calliope, lymphisque a fonte petitis
 ora Philitea nostra rigavit aqua¹.*

Fin dal primo verso l'elegia 3,3 da un lato conferma l'ispirazione elegiaca di Propertio, dall'altro rende chiaramente impraticabile per lui la possibilità di cimentarsi con argomenti epico-storici; all'espedito del sogno, solennemente introdotto dalla formula di enniana memoria *visus eram*², è affidato il compito di dare apparente credibilità sia al tentativo di accostarsi a un tipo di poesia che si colloca nel solco inaugurato da Ennio, sia ai successivi interventi di Apollo e di Calliope. Mentre il sogno proietta Ennio verso un tipo di ispirazione poetica nuova che lo pone in continuità con Omero, lo scenario onirico non modifica lo statuto elegiaco di Propertio: disteso *mollis Heliconis in umbra* (v. 1)³, il poeta non può che limitarsi ad aprire la bocca per cantare argomenti che risalgono alle origini della storia di Roma.

Cimentarsi con un argomento così impegnativo non può che destare lo stupore di Propertio (*tantum operis*), che, però, resta costituzionalmente inadeguato a portarlo a termine: *hiscere* (v. 4)⁴ mette in rilievo la difficoltà di scrivere versi per celebrare adeguatamente i re di Alba e le loro imprese. Al poliptoto del v. 3 è affidato il compito di amplificare la solennità e la difficoltà di una materia che già a Virgilio era porsa

¹ Riproduco il testo di Heyworth (S.G. Heyworth, *Sexti Properti Elegos critico apparatu instruxit et edidit* S.G. H., Oxonii 2007), da cui mi discosto nel v. 48.

² Cfr. Enn. *Ann.* fr. 3Sk.

³ Sul valore programmatico del primo verso, segnalato inequivocabilmente dall'aggettivo *mollis*, cfr. il commento di Fedeli *ad loc.* (P. Fedeli, *Propertio. Il libro terzo delle Elegie*, Bari 1985).

⁴ Come sottolinea Fedeli (*Propertio. Il libro terzo delle elegie cit.*) nel commento *ad loc.*, *hiscere* è usato 'de iis qui os aperiant locuturi, at facultate carentes aut licentiae expertes aut animi affectibus commoti ab oratione continua prohibentur' (cfr. *TLL* VI 3,2831,66 ss.).

ardua da affrontare per le difficoltà poste dai nomi di tali *reges*⁵. *Reges et proelia*, infatti, si accingeva incautamente a cantare Virgilio nella sesta bucolica, benché nell'esordio avesse proclamato con orgoglio la sua convinta adesione ad un tipo di poesia tenue, ispirata da Talia, che con il ritmo, i temi e l'ambientazione che la caratterizzano aveva stabilito un rapporto di piena sintonia⁶. Amplificata dall'espressione *dignata est ludere Syracosio versu* (v. 1) e subito dopo dalla litote *neque erubuit habitare silvas*, la *tenuitas* della musa di Virgilio appare del tutto inadatta alla celebrazione di *reges et proelia*, tanto da suscitare l'immediata reazione di Apollo; con una tirata d'orecchie e poche parole, il dio riconduce Titiro nello spazio dei pascoli, che saranno materia di un canto dallo stile dimesso.

Ben più articolata è la descrizione del tentativo properziano di celebrare *reges et regum facta* grazie alla dilatazione narrativa offerta dall'espedito del sogno: all'articolazione dell'*incipit* virgiliano, tuttavia, rinvia la sproporzione tra la condizione di partenza di Properzio, *recubans in umbra molli Heliconis* e l'illusione di poter cantare argomenti epici. L'orgogliosa proclamazione virgiliana della sintonia tra Talia e i temi bucolici, inseriti in una illustre tradizione di ascendenza teocritea⁷, lascia il posto in Properzio al riconoscimento immediato dei limiti imposti dallo statuto di poeta elegiaco.

La sproporzione tra reali possibilità e aspirazioni del poeta è evidenziata nel v. 5 da un'immagine di movimento, che, se apparentemente riscatta Properzio dalla condizione di *inertia* del v. 1, in realtà rinvia inequivocabilmente allo scopo dell'elegia, cioè quello di formulare una *recusatio* della poesia epica tradizionale. A tale finalità rimanda la programmatica opposizione tra i *magni fontes* dell'epos, a cui si è abbeverato Ennio, e le capacità limitate del poeta. I *parva ora* che il poeta accosta ai *magni fontes* sono gli stessi impiegati per *hiscere reges et regum facta*: ad amplificare la difficoltà del movimento concorre l'iperbato a cornice, che sembra dilatare lo sforzo richiesto per avvicinarsi alle fonti dell'epica. All'antitesi *magnus / parvus* è affidato il compito di mettere in rilievo in termini assoluti l'incompatibilità tra la poesia elegiaca e quella epica. L'accostamento dei *parva ora* di Properzio ai *magni fontes*, infatti, non sarà privo di conseguenze, come dimostrerà il successivo rimprovero di Apollo; il tempestivo intervento del dio (v. 13) blocca sul nascere il tentativo del poeta: tale sequenza temporale fa propendere per *iam* di Guyetus nel v.5, accolto da Heyworth, in luogo di *tam*. Benché *tam* goda del *consensus codicum*, il suo accostamento a *magnis fontibus* appare superfluo, dal momento che l'opposizione con i *parva ora* di Properzio non lascia spazio a dubbi sull'inopportunità del

⁵ Cfr. Serv. ad *ecl.* 6,3; Livio (1,3,4-11) ricostruisce la lista dei re di Alba, che fu elaborata per riempire l'arco cronologico di circa 400 anni che intercorsero tra la caduta di Troia e la fondazione di Roma (cfr. R.M. Ogilvie, *A Commentary on Livy: Books 1-5*, Oxford 1965, ad loc.).

⁶ Cfr. Verg. *ecl.* 6,1-5 *prima Syracosio dignata est ludere versu / nostra neque erubuit silvas habitare Thalea. / Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem / vellit et admonuit: «Pastorem. Tytire, pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen»* con il commento di Cucchiarelli (A. Cucchiarelli, *Le Bucoliche*, Roma 2017).

⁷ v. 1 *Syracosio...versu*.

suo tentativo. *Iam*, invece, stabilisce un rapporto immediato tra il carattere effettivo di tale avvicinamento e l'urgenza con cui Apollo lo sanziona aspramente⁸.

Tra l'avvicinamento dei *parva ora* del poeta ai *magni fontes* dell'epica e l'improvvisa epifania del dio si snoda un lungo catalogo di eventi e personaggi della storia di Roma cantati da Ennio, che sono preceduti nel v. 6 da un inequivocabile atto di omaggio nei confronti del *pater* della poesia latina. La possibilità di *hiscere reges et regum facta* e di attingere l'ispirazione alle sorgenti dell'epica trova un illustre modello in Ennio, come sottolinea l'uso di *ante* e di *bibere*; il verbo, preceduto da *sitiens* e seguito da *cecinit* nel v. 6, fa capire che Ennio non solo ha placato la sua sete grazie ai *magni fontes*, ma è stato subito in grado di celebrare adeguatamente una serie di vicende storiche. Duplice è lo scopo del catalogo di eventi cantati da Ennio, che si susseguono per sei versi, privi di un ordine cronologico rigoroso⁹ e scanditi dal polisindeto: da un lato l'elenco manifesta l'ammirazione di Properzio per lo statuto del *pater Ennius* come poeta epico, dall'altro esemplifica la mole di fatti storici da lui celebrati.

Il *flumen* di argomenti enniani sarà al centro del duro rimprovero rivolto da Apollo a Properzio a partire dal v. 15: il rapporto consequenziale tra *iam admoram* del v. 5 e *cum* con valore temporale in apertura del v. 13 colloca le parole del dio sotto il segno della tempestività e dell'urgenza. L'improvviso accostamento di Properzio ai *magni fontes* della poesia epica suscita l'indignazione di Apollo: lo mette in rilievo la successione serrata delle due interrogative nei vv. 15-16 e la formula colloquiale *quid tibi cum*, che, seguita dal vocativo *demens*, svela il carattere meramente illusorio del tentativo di mutare ispirazione da parte del poeta, costituzionalmente incompatibile con il *flumen* di argomenti epici enniani¹⁰.

Nell'aspro rimprovero di Apollo, al *flumen*, che sembra travolgere Properzio, si associa subito dopo il riferimento al contenuto storico della materia, con un'allusione alla forma metrica che la caratterizza¹¹. La collocazione di *demens* tra *tali* e *flumine* nella prima interrogativa, poi di *te* tra *quis* e *iussit* nella seconda amplifica l'indignazione del dio per il folle tentativo del poeta di accostarsi a un genere che per mole, impegno e livello stilistico sembra sovrastarlo. Alla solenne apostrofe del v. 17 è affidato il compito di ricondurre la constatazione di tale sproporzione alla perentoria negazione della possibilità per Properzio di conseguire fama dal genere epico-storico; mediata dalle parole del dio, la speranza nella gloria letteraria si col-

⁸ Cfr. S.J. Heyworth-J.H.W. Morwood, *A Commentary on Propertius, Book 3*, Oxford 2011, *ad loc.*

⁹ Come sottolinea Fedeli, *Propertio. Il libro terzo delle elegie* cit., *ad loc.*, la mancanza di ordine logico o cronologico nei cataloghi è frequente in Properzio e, più in generale, nella poesia augustea.

¹⁰ Ben diverso è il tono di affettuosa premura delle parole rivolte da Apollo a Callimaco in *Ait.* fr. 1,22-23 Pf., che è pienamente adeguato al ruolo di discendente assunto per la prima volta dal poeta nei confronti del dio in una scena di investitura poetica. Alla formula *quid tibi cum* Apollo ricorrerà nuovamente in *Ov. Met.* 1,456 (*quid...tibi,lascive puer cum fortibus armis?*) per manifestare la propria indignazione nei confronti dell'arrogante invasione di campo di Cupido.

¹¹ Per l'ambivalenza del nesso *carmen heroum* cfr. il commento di Fedeli *ad loc.* (*Propertio. Il libro terzo delle elegie* cit.)

lega strettamente alla consapevolezza dell'opportunità di rimanere nel solco della propria ispirazione¹².

Compito di Apollo, dunque, è quello di ricondurre a un necessario equilibrio il rapporto tra le capacità di Properzio e il genere da lui praticato; con tono sentenzioso il dio ristabilisce nel v. 18 la corrispondenza tra i *mollia prata* – che rinviano all'*umbra mollis* del v. 1 – e le *rotae* che sono adatte a solcarli perché *parvae*, al pari degli *ora* con cui Properzio si era accostato ai *magni fontes* dell'epica nel v. 5. A saldare tale rapporto concorre l'iperbato a coppie e l'accostamento allitterante di *parvis a prata* al centro del verso. Le parole di Apollo sanciscono il ritorno di Properzio alla situazione di partenza, con l'inevitabile ridimensionamento del *flumen* di argomenti storici enniani, che aveva alimentato l'indignazione del dio nel v. 15; limitati nella loro estensione, i *mollia prata* sono accessibili alle *parvae rotae* del cocchio del poeta¹³: gli ammonimenti di Apollo ribadiscono in maniera inequivocabile lo statuto elegiaco di Properzio, con l'insistente richiamo alla poetica del *tenuis*.

A distogliere definitivamente il poeta dalla suggestione esercitata dal poema epico-storico enniano concorre nei vv. 19-20 il riferimento di Apollo al suo ruolo di *praeceptor amoris*, il cui *libellus* è oggetto di ripetuta lettura da parte della *puella* in attesa del proprio *vir* in una dimensione privata che riduce opportunamente anche le attese di Properzio (cfr. v. 18).

Il ritorno alla forma interrogativa nel v. 21 amplifica l'indignazione del dio, che, a conclusione del suo discorso, ripercorre le argomentazioni dei vv. 15-18 grazie a una serie di immagini ben attestate in dichiarazioni di poetica, attinte dall'ambito dell'equitazione e della navigazione. Nell'accostamento di *praescriptos* a *evecta est* è chiaro il rinvio alla situazione di partenza dell'elegia, quella di un poeta che si illude di poter andare al di là dei limiti dell'ispirazione elegiaca, che sono definiti con precisione in relazione alla materia e al ritmo, come si evince dal riferimento ai *gyri*, cioè agli esercizi obbligatori di volteggio a cavallo¹⁴.

Il riferimento alla *pagina*¹⁵, che ha superato i *praescriptos gyros*, induce Apollo a ribadire nel pentametro il carattere leggero dell'ispirazione poetica properziana con un tono prescrittivo affine a quello dei vv. 17-18. Dietro l'invito del dio a non sovraccaricare la *cumba ingenii* c'è ancora una volta l'esigenza di distogliere il poeta dall'illusione di poter accostare i *parva ora* ai *magni fontes*: lo mette in rilievo l'accostamento di *cumba* a *gravanda*, che amplifica la sproporzione tra le dimensioni ridotte dell'imbarcazione e il peso eccessivo del carico.

¹² Tale rapporto costituisce un tratto distintivo dello schema della *recusatio* fin da Lucil. fr. 620-621 M.

¹³ Cfr. Heyworth-Morwood, *A Commentary on Propertius, Book 3* cit. *ad loc.* e 3,1,11-12 *et mecum in curru parvi vectantur Amores / scriptorumque meas turba secuta rotas*: all'immagine del *currus*, che fin da Pindaro rappresenta l'attività poetica, Properzio associa il riferimento ai *parvi Amores*, con un chiaro rinvio alla propria ispirazione.

¹⁴ Che i *gyri* indichino gli esercizi obbligatori di volteggio, previsti nella disciplina equestre greca e latina allo scopo di sviluppare abilità e destrezza, è stato chiarito da Fedeli, *Il libro terzo delle elegie* cit., *ad loc.*

¹⁵ Per *pagina* detto «de carminibus vel libris poeticis» cfr. *TLL* X 1,88,33-56.

Alla metafora dell'acqua Properzio affida il compito di aprire e di chiudere l'intervento del dio, secondo un andamento circolare scandito da una *climax*: se nel v. 15 era stato il *flumen* di argomenti storici di ascendenza enniana a suscitare la sua indignazione, con i vv. 23-24 la distesa del vasto mare, che la *cumba* sfiora con un remo, mentre l'altro lambisce la riva, rinvia all'alternanza di esametro e di pentametro nel distico elegiaco. Al poeta Apollo impone un percorso rettilineo che procede con regolarità grazie all'impiego del distico elegiaco; nel pentametro l'allitterazione bimembre e trimembre ne amplifica l'effetto di sicura protezione dal pericolo di violente tempeste in alto mare. Il dio fornisce al poeta indicazioni precise sulla rotta da tenere¹⁶: la dettagliata descrizione dell'alternanza tra esametro e pentametro segna in modo netto la distanza dall'epos e il legame con i temi che si addicono a tale articolazione ritmica. Del resto, l'espedito del sogno, con la nitida percezione della possibilità di cantare argomenti storici di ascendenza enniana, rende necessario presentare il rapporto tra epica ed elegia nei termini di un'opposizione tra un'incauta traversata in mare aperto e un viaggio in uno spazio limitato ma sicuro.

Superato il rischio della navigazione in mare aperto, con un repentino cambiamento di ambientazione del sogno, è una *nova semita*¹⁷ a condurre Properzio verso la grotta delle Muse indicata da Apollo a conclusione del suo discorso. Luoghi tradizionali legati a un modo di fare poesia che ha i suoi modelli in Callimaco e in Fileta¹⁸, sia l'una che l'altra realizzano gli ammonimenti di Apollo in vista di un tipo di ispirazione elegiaca definita da precisi limiti, a cui l'immagine del *solum muscosum* attribuisce caratteri affini a quelli evocati dai *mollia prata* nel v. 18.

Scandita dall'armoniosa fusione di dettagli naturalistici, artistici e rituali, la descrizione della *spelunca* evoca un'atmosfera raffinata, adatta a suggerire a Properzio l'opportunità di ritornare alla *tenuitas* della tematica amorosa; a tale scopo concorre il crescendo che ha inizio con la stretta relazione tra il culto delle Muse e quello dionisiaco (vv. 28-29)¹⁹ e culmina nell'immagine delle colombe sacre a Venere che bagnano i becchi nell'acqua gorgonea (vv. 31-32): benché derivi anch'essa dall'Ippocrene²⁰ a

¹⁶ Più sintetico, nella tradizionale opposizione tra i *parva vela* del poeta e l'*aequor Tyrrhenum*, è, invece, il resoconto che Orazio fornisce del monito a lui rivolto da Apollo in *Carm.* 4,15,1-4 *Phoebus volentem proelia me loqui / victas et urbis increpuit lyra / ne parva Tyrrhenum per aequor / vela darem* su cui cfr. P. Fedeli, *Q. Horatii Carmina. Liber IV*, introduzione di P. Fedeli, commento di P. Fedeli e I. Ciccarelli, Firenze 2008, *ad loc.*; ad accomunare Orazio e Properzio, tuttavia, è la mancanza di cautela che li induce a tentare di cantare argomenti epici.

¹⁷ L'immagine della *nova semita* rinvia a quella della *via intacta* di 3,1,18: entrambe sono una diretta conseguenza dell'impossibilità per il poeta elegiaco di *currere ad Musas lata via* (cfr. 3,1,14): la ricerca dell'originalità si salda con la consapevolezza dei limiti di un'ispirazione insufficiente per affrontare gli spazi ampi e già battuti del genere epico, con la sua mole sovrabbondante.

¹⁸ Con la dettagliata descrizione della *spelunca* si avvia un rapporto di sistematica corrispondenza con le domande poste da Properzio ai *Manes Callimachi* e ai *sacra Coi Philitae* in 3,1,5-6.

¹⁹ La commistione tra elementi del culto delle Muse e dionisiaco, preannunciata dall'immagine dei timpani che pendono dalla volta rocciosa, è amplificata subito dopo dal nesso *orgia Musarum* e dal riferimento a Sileno; sull'accostamento delle Muse a Bacco come dio della poesia cfr. Fedeli, *Properzio. Il libro terzo delle elegie*, cit., *ad loc.*

²⁰ Lo dimostra l'uso dell'epiteto *Gorgoneus* che rinvia alla nascita di Pegaso, citato nel v. 2, e all'origine della fonte.

cui si si era abbeverato Ennio (cfr. vv. 5-6), l'acqua raccolta nello spazio limitato e protettivo della grotta appare senza dubbio più appropriata ai *parva ora* di Properzio rispetto ai *magni fontes* a cui il poeta ha tentato di accostarsi. Del resto, che l'elegia sia in relazione con l'epica dal punto di vista metrico era stato già chiarito da Apollo nei vv. 23-24: il tratto di mare consigliato dal dio a Properzio, parallelo alla costa da un lato e al mare aperto dall'altro, preannuncia l'assoluta calma del *lacus Gorgoneus*. Alla descrizione della grotta, quindi, è affidato il compito di ristabilire un rapporto di progressivo equilibrio con la situazione di partenza dell'elegia, in cui Properzio si descrive *recubans in umbra molli Heliconis*, con un decisivo approfondimento dell'aspetto contenutistico, come sottolineano prima il riferimento alle colombe sacre a Venere e successivamente il discorso di Calliope. In perfetta sintonia con la commistione tra elementi animati e inanimati che caratterizzano il culto delle Muse, di Bacco e di Venere, la descrizione della grotta si sviluppa con una scena corale di cui sono protagoniste le nove Muse, ciascuna impegnata nella preparazione di doni in base alla sfera di competenza avuta in sorte (vv. 33-34); su tale sfondo emergono tre di esse, caratterizzate da elementi che ribadiscono la stretta relazione tra il carattere dionisiaco dell'ispirazione poetica e l'elegia d'amore (vv. 35-36)²¹. La contemplazione delle attività delle Muse sullo sfondo piacevole della grotta e del *lacus Gorgoneus* lascia il posto a partire dal v. 37 a un effettivo coinvolgimento di Properzio, che da Calliope riceverà le ultime e decisive istruzioni per continuare a cantare le situazioni dell'amore²². Ai futuri con valore di imperativo dei vv. 39-40 è affidato il compito di sancire da un lato il carattere irrevocabile e permanente dello statuto elegiaco del poeta, che, *contentus*, si lascerà trasportare sempre dai cigni di Venere, dall'altro di negare con decisione la possibilità di coltivare l'epica nelle sue manifestazioni marziali. Relegata nel pentametro, la narrazione di *arma* e di battaglie è destinata a perdere la sua forza di attrazione su Properzio: a valorizzare la sua ispirazione poetica, sarà la materia erotica, a cui *contentus*, messo in rilievo dall'allitterazione a cornice, conferisce il carattere di confine tematico, in accordo con il precetto espresso da Apollo nel v. 18.

Ad amplificare la diversità tra i due generi poetici concorre l'intenso contrasto tra la tranquillità evocata dai candidi cigni che trasportano il poeta e la cupa dimensione acustica che caratterizza il nitrito del cavallo per diffondersi nel successivo elenco di scene belliche; come preannuncia *nec* nel v. 40, il nuovo *flumen* di argomenti epici è non solo negato, ma anche nettamente escluso dagli interessi e dall'ispirazione poetica properziana: lo mette in rilievo *ne tibi sit*²³ in apertura del v. 41, che, in continuità con il tono imperativo del distico precedente, sembra rispondere perentoriamente all'indignata domanda con cui si apriva il discorso di Apollo (v. 15 *quid tibi cum*

²¹ Cfr. Heyworth-Morwood, *A Commentary on Propertius, Book 3* cit., *ad loc.*

²² Incerta appare la sfera di competenza assegnata da Properzio a Calliope rispetto al suo ruolo tradizionale di Musa della poesia epica: secondo Heyworth-Morwood, *A Commentary on Propertius, Book 3* cit., *ad loc.*, l'attenzione riservata dal poeta alla più anziana tra le Muse dimostrerebbe il suo stretto legame con l'elegia.

²³ *Ne* di Passerat è preferito al tradito *nil* da Heyworth che traduce «let it be no concern of yours»: cfr. Heyworth-Morwood, *A Commentary on Propertius, Book 3* cit., *ad loc.*

tali, demens, est flumine). A partire dal v. 41 Calliope delimita l'ispirazione poetica di Properzio per esclusione, non senza aver prima ripreso due declinazioni della narrazione epica di matrice enniana che non gli si addicono: da un lato la celebrazione in tono cupo di vicende belliche (v. 41), dall'altro la descrizione di scontri cruenti, amplificata dall'immagine del bosco delle Muse bagnato dal sangue di Marte. Tali linee tematiche, già presenti nel catalogo di argomenti cantati da Ennio (vv. 7-12), percorrono anche l'elenco di eventi attinti dalla storia recente che si snoda attraverso i due distici successivi (vv. 43-46): Calliope illustra a Properzio esempi concreti di argomenti che non deve cantare e mette fine al suo faticoso tentativo di comporre un poema epico di ispirazione enniana con cui si era aperta l'elegia. L'ampio arco cronologico che dai re di Alba giunge fino alle campagne militari condotte prima da Mario contro i Cimbri e i Teutoni, poi da Cesare contro Ariovisto da un lato sottolinea il progressivo affermarsi della superiorità di Roma sulle popolazioni germaniche, dall'altro conferisce un rilievo concreto al *flumen* della poesia epica, di cui Apollo ha evidenziato l'impraticabilità per Properzio da un punto di vista stilistico (v. 18) e metrico (vv. 23-24).

Scandito da un crescendo di violenza, l'elenco di argomenti epici che Properzio non deve cantare si caratterizza per la centralità dei *proelia* contro popolazioni straniere e dei luoghi in cui essi avvennero: se nei vv. 43-44 le pianure in cui si combatte sotto le insegne di Mario sono testimoni della vittoria di Roma sulla potenza teutonica²⁴, nel distico successivo il *barbarus Rhenus*, personificato, è protagonista di una scena cruenta in cui sono le sue stesse acque a dolersi per i corpi feriti degli Svevi che ne hanno modificato il colore a causa del sangue²⁵.

L'accumulazione di spazi e di popoli lontani da Roma, che si apre con il riferimento alla dura sconfitta delle *opes Teutonicae* nel v. 44, culmina nel v. 45 con l'immagine del *barbarus Rhenus perfusus Suevo sanguine*; l'insistente ricorso a effetti fonici²⁶ concorre a delineare uno scenario bellico cupo che sarà in forte contrasto con la materia di segno opposto adatta allo statuto elegiaco del poeta. Per spiegare a Properzio la profonda diversità tra la poesia epica, che celebra la potenza di Roma sullo sfondo di scontri cruenti, e quella d'amore, Calliope ricorre nuovamente al lessico bellico, ma per descrivere le battaglie degli amanti. I trionfi romani degni di essere cantati solennemente in poemi epico-storici lasciano il posto alle alterne

²⁴ Properzio si riferisce alle battaglie combattute ad Aquae Sextiae contro i Teutoni nel 102 a.C. e ai Campi Raudii contro i Cimbri nel 101 a.C.

²⁵ Si tratta di un episodio celebre e degno di essere cantato in un poema epico, al pari dell'altro: è probabile, quindi, che Properzio alluda alla cruenta battaglia nella valle del Reno in cui fu sconfitto Ariovisto (cfr. *Caes. Gall.* 1,53,1-3; 54,1-2). Properzio attribuisce le caratteristiche di un vero e proprio massacro, reso più espressivo dall'epiteto poetico *saucius*, a una battaglia di cui Cesare sottolinea la netta superiorità dei Romani sui nemici in fuga, tanto che pochissimi di loro trovarono la salvezza, mentre *reliquos omnes consecuti equites nostri interfecerunt*.

²⁶ Anche il ricorso alle figure di suono si intensifica in rapporto al crescendo di violenza, come dimostra il passaggio dall'allitterazione nel v. 44 alla ripetizione di suoni cupi nei vv. 45-46, in cui l'«enjambement» accentua il legame fonico tra *Suevo, sanguine* e *saucia*.

vicende di amanti alle prese con rivali temibili, tanto da essere costretti a lasciare gli *ebria signa* di una fuga poco onorevole sullo sfondo di banchetti notturni²⁷.

Agli amanti reduci da sconfitte di tal genere il poeta elegiaco potrà offrire il suo aiuto: da un lato il potere magico, dall'altro il contenuto didascalico e la funzione pratica del canto d'amore verranno in soccorso di quanti intendano gabbare i mariti severi dopo aver liberato *clausas puellas*. Il ricorso al lessico militare fa capire a quali temporanee e precarie vittorie sugli avversari potranno aspirare gli amanti che saranno capaci di liberare le donne rinchiuso in casa dagli *austeri viri*.

Una volta ristabilito l'equilibrio tra la materia da cantare e lo statuto poetico-esistenziale di Properzio *recubans in umbra molli Heliconis*, Calliope suggella i propri ammonimenti con un gesto solenne (*ora Philitea nostra rigavit aqua*) che conferma il netto ridimensionamento delle aspirazioni del poeta. La musa, infatti, asperge delicatamente le labbra del poeta con la stessa acqua da cui aveva tratto ispirazione Fileta²⁸: il gesto di Calliope e il riferimento al poeta greco concorrono a garantire continuità alla produzione elegiaca di Properzio e ad allontanarlo definitivamente dai *magni fontes* a cui si era abbeverato Ennio *sitiens* (vv. 5-6). In conformità allo schema della *recusatio*, l'elegia, che si era aperta con il maldestro tentativo di Properzio di accostare i *parva ora* ai *magni fontes* da cui era scaturito il *flumen* del poema enniano, si conclude con il ritorno alla poesia d'amore, mediato nuovamente dalla metafora dell'acqua e da un duplice intervento divino, che mette in relazione lo stile con la materia elegiaca. L'ampio spazio accordato alla rievocazione della poesia del *pater Ennius*, tuttavia, rivela la profonda ammirazione di Properzio per l'autore degli *Annales*, capace di celebrare eventi bellici gloriosi subito dopo aver attinto l'acqua dai *magni fontes*²⁹; d'altra parte il lungo e impetuoso *flumen* di argomenti storici cantati da Ennio risulta impraticabile per un poeta che deve preservare la *cumba ingenii* dai pericoli del mare aperto³⁰.

Properzio sembrerebbe rimandare ad un'occasione futura la possibilità concreta di cantare vicende e personaggi storici con tonalità epica, che nell'elegia 3,3 è introdotta dall'espedito del sogno, spazio privilegiato per accogliere programmi poetici anche grazie alla mediazione divina.

La ricostruzione del tempio di Giove Feretrio per volontà di Augusto gli offre l'opportunità di indagarne le origini nell'elegia 4,10 attraverso la rievocazione di tre sanguinosi duelli³¹:

²⁷ Alla presenza di un avversario rinvia l'espressione *ad limen alienum*: è proprio la soglia della dimora del rivale ad accogliere le tracce della fuga degli amanti, un segno di momentanea sconfitta che si oppone ai vittoriosi ed eroici *proelia Mariano signo* del v. 43.

²⁸ Con il gesto conclusivo di Calliope trova risposta anche la domanda formulata dal poeta a Callimaco e a Fileta in 3,1,6 *quamve bibistis aquam?*

²⁹ Il carattere immediato dell'ispirazione epica enniana è amplificato dalla successione *bibit / et cecinit* nei vv. 6-7.

³⁰ Cfr. P. Fedeli, *Properzio e la poesia epica*, «Mnemosyne» 31, 2003, 293-304.

³¹ Le testimonianze sulla storia del tempio sono raccolte da F. Coarelli, *Iuppiter Feretrius, aedes*, *LTVR* III, 1996, 135-136.

*Nunc Iovis incipiam causas aperire Feretri
 armaque de ducibus trina recepta tribus.
 Magnum iter ascendo, sed dat mihi gloria vires:
 non iuvat e facili lecta corona iugo.
 Imbuis exemplum primus tu, Romule, palmae 5
 huius, et exuvio plenus ab hoste redis,
 tempore quo portas Caeninum Acrona petentem
 victor in eversum cuspide fundis equum.
 Acron Hercules Caenina ductor ab arce,
 Roma, tuis quondam finibus horror erat! 10
 Hic spolia ex umeris ausus sperare Quirini
 ipse dedit, sed non sanguine sicca suo.
 Hunc videt ante cavas librantem spicula turres
 Romulus et votis occupat ante ratis:
 «Iuppiter, hic hodie tibi victima corrueat Acron!»). 15
 Voverat, et spoliium corruiat ille Iovi.
 Urbis virtutisque parens sic vincere suevit,
 qui tulit a parco frigida castra lare.
 Idem eques et frenis, idem fuit aptus aratris,
 et galea hirsuta compta lupina iuba. 20
 Picta neque inducto fulgebat parma pyropo,
 praebebant caesi baltea lenta boves.
 Cossus at insequitur Veientis caede Tolumni,
 vincere cum Veios posse laboris erat.
 Necdum ultra Tiberim belli sonus, ultima praeda 25
 Nomentum et captae iugera terna Corae.
 Heu Veii veteres, et vos tum regna fuistis
 et vestro posita est aurea sella foro!
 Nunc intra muros pastoris bucina lenti
 cantat, et in vestris ossibus arva metunt. 30
 Forte super portae dux Veiens astitit arcem
 colloquiumque sua fretus ab urbe dedit:
 dumque aries murum cornu pulsabat aeno
 vinea qua ductum longa tegebat opus,
 Cossus ait: «Forti melius concurrere campo». 35
 Nec mora fit: plano sistit uterque gradum.
 Di Latias iuvere manus: desecta Tolumni
 cervix Romanos sanguine lavit equos.
 Claudius at Rheno traiectos arcuit hostes,
 Belgica cui vasti parma relata ducis: 40
 Virdomari; genus hic Brenno iactabat ab ipso,
 nobilis e rectis fundere gaesa rotis.
 Illi virgatis iaculanti ante agmina bracis
 torquis ab incisa decidit unca gula.
 Nunc spolia in templo tria condita: causa Feretri, 45
 omine quod certo dux ferit ense ducem;*

*seu quia victa suis umeris haec arma ferebant,
hinc Feretri dicta est ara superba Iovis*³².

È il *princeps* stesso a ricordare la restaurazione del tempio insieme a quella di altri spazi sacri inaugurati in precedenza³³: nel distico di apertura dell'elegia *nunc* esprime l'urgenza di avviare un progressivo disvelamento (*incipiam aperire*)³⁴ che riguarda sia le origini del titolo di *Feretrius*, sia le spoglie di guerra (*arma*) custodite nel tempio: la finalità eziologica legittima un tipo di narrazione a cui *arma*, seguito da *de ducibus*, attribuisce una inequivocabile tonalità epica. Collocati nel pentametro, *arma* e *duces* preannunciano l'intento di affrontare materia bellica in uno spazio tradizionalmente elegiaco; tale proposito è reso possibile dalla storia e dalla prassi rituale del tempio, che limita la narrazione a *trina arma recepta de ducibus tribus*. Properzio, dunque, ridimensiona le smisurate ambizioni espresse in 3,3,1-5, che erano caratterizzate dalla inadeguatezza dei suoi *parva ora* rispetto ai *magni fontes* a cui Ennio si era abbeverato. All'indignata domanda di Apollo (3,3,15 *quid tibi cum tali, demens, est flumine*) il poeta risponde con il proposito di cantare tre episodi storici ben definiti, senza farsi travolgere dal *flumen* dell'epos bellico di ascendenza enniana. Properzio, infatti, opererà sotto il segno della discontinuità: egli si accinge a celebrare tre episodi che, benché collocati in successione cronologica, appartengono a momenti diversi della storia di Roma. La brevità della narrazione, che sembrerebbe riprodurre le dimensioni molto ridotte del tempio³⁵, sarà conseguenza del limite numerico che la tradizione assegnava ai *duces* vincitori di *spolia opima*, un onore tanto raro³⁶ quanto degno di essere celebrato in tono epico solenne.

Benché Properzio disattenda la narrazione continua e sovrabbondante caratteristica dell'epos storico, tuttavia nel v.3 egli non esita a definire *magnum l'iter* che si accinge ad *ascendere*. Non si tratta, però, della via larga e affollata a cui Callimaco contrapponeva la strada meno battuta³⁷, bensì di un percorso poetico in salita e impegnativo (*magnum*)³⁸, che, nella forma e nel ritmo, si adegua a quello rettilineo e regolare consigliato al poeta da Apollo in 3,3,23-24 in opposizione ai pericoli del mare aperto. Lì, però, il riferimento del dio al distico elegiaco, evocato dal diverso movimento dei due remi, concludeva una sezione aperta dal perentorio monito a non attendersi alcuna fama dal tentativo di comporre un poema epico-storico di matrice enniana (v. 17 *non hic ulla tibi speranda est fama, Properti*) e a continuare a solcare

³² Riproduco il testo da me accolto in *Properzio. Elegie. Libro IV*. Introduzione di P. Fedeli. Commento di P. Fedeli, R. Dimundo, I. Ciccarelli, Nordhausen 2015.

³³ Cfr. Aug. *R.gest.* 19,2.

³⁴ Dichiarazioni programmatiche del genere, topiche nei proemi di opere tecniche o didascaliche, risalgono a Esiodo (*Theog.* 1,36); in ambito latino all'impiego di *incipere* si associa spesso quello di *nunc* (cfr. e.g. Lucr. 4,29; Verg. *georg.* 1,5; Vitruv. 7,13,1).

³⁵ Cfr. Dion. Hal. *Ant.* 2,34,4.

³⁶ Cfr. Liv. 1,10,7 *adeo rara eius fortuna decoris fuit*.

³⁷ Cfr. Call. fr. 1,27 Pf.

³⁸ Per l'espressione *magnum iter ascendo* cfr. il commento di Ciccarelli, *Properzio. Elegie. Libro IV*, cit., *ad loc.*

i *mollia prata* della poesia d'amore (v. 18). Nell'elegia 4,10, invece, è proprio il proposito di superare i limiti imposti da Apollo e di aprire l'*iter* elegiaco alle *causae Feretri* e ai *trina arma* a legittimare l'aspirazione di Propertio alla gloria poetica.

L'urgenza di mettere in relazione il dato materiale della restaurazione del tempio ad opera di Augusto con l'impegnativo intento di portare alla luce tanto l'etimologia di *Feretrius* quanto la storia dei *trina arma recepta de ducibus tribus* si manifesta nella solenne apostrofe a Romolo, a cui Propertio riconosce il merito di aver inaugurato³⁹ un vero e proprio modello, che costituisce l'archetipo di tale palma di vittoria e dà inizio a una serie di pari livello⁴⁰; ad amplificare il tono elevato dell'apostrofe contribuisce *primus*⁴¹, che nel formulario epico tradizionale designa il primo guerriero uscito vittorioso da uno scontro o caduto per mano di un degno avversario. Alla solenne menzione di Romolo in qualità di primo condottiero ad aver conseguito «questa palma di vittoria» (*palmae huius*), Propertio associa nel pentametro l'immagine di ascendenza epica del re che ritorna *ab hoste* carico di spoglie (*exuvio plenus*)⁴²: al successo conseguito da Romolo sul nemico rinviano sia *redire*, verbo tecnico del ritorno glorioso dopo un trionfo⁴³, sia *exuvio plenus*, in cui l'impiego dell'*hapax exuvium* chiarisce che esso è il primo dei *trina arma* del v. 2. Che al duello di cui è protagonista Romolo Propertio dedichi un numero maggiore di versi rispetto agli altri due non stupisce: con il suo comportamento, infatti, il re contribuisce a fissare le condizioni che gli permetteranno dedicare per la prima volta gli *spolia* del *dux* nemico a Giove⁴⁴. Nei vv. 5-6, dunque, Propertio inaugura l'*iter magnum* fondato sul peculiare rapporto tra materia epica e intento eziologico.

Benché Propertio affronti la materia epica nella prospettiva della discontinuità, a collegare i tre episodi concorrono da un lato l'intento di *aperire causas Feretri*, dall'altro la violenza crescente dei duelli: a tale *gradatio* il poeta affida il compito di sottolineare il pericolo sempre più grave corso da Roma nel passaggio dall'una all'altra vicenda e, in parallelo, il carattere decisivo delle tre campagne militari che hanno permesso un progressivo ampliamento dei confini romani.

Prima di descrivere i momenti essenziali del duello tra Romolo e Acrone, Propertio ne anticipa l'esito nei vv. 7-8, secondo uno schema che sarà impiegato anche

³⁹ Per *imbuere* nel senso di *iniziare, experiri* cfr. Ov. *Ars* 1,654 con il commento di A.S. Hollis, *Ovid. Ars Amatoria. Book I*, Oxford 1977 e *ThLL* VII 1,429,26 ss.

⁴⁰ Tale onore è riconosciuto al re anche da Plutarco *Rom.* 16,35 e da Livio 1,10,6.

⁴¹ Benché *primae* goda del consenso dei codici principali, diverse sono state le proposte di correzione del v. 5 a partire da quella di van Jever che congettura *primus*: per la discussione cfr. il commento di Ciccarelli, *Propertio. Elegie. Libro IV* cit., *ad loc.*

⁴² Il valore esemplare dell'impresa compiuta da Romolo è dimostrato dall'accostamento della rappresentazione del suo trionfo a quella di Enea mentre porta sulle spalle Anchise e tiene per mano Ascanio in due gruppi statuari che erano esposti nelle esedre del Foro di Augusto (cfr. Ov. *Fast.* 5,563-6); nell'associazione dei soggetti, riprodotti anche in due pitture parietali della facciata della *Casa Polybiorum* a Pompei, si manifesta l'intento di collegare un *exemplum pietatis* a un *exemplum virtutis* (cfr. Ciccarelli *Propertio. Elegie. Libro IV* cit., *ad loc.*).

⁴³ Cfr. Enn. *Ann.* 299 Sk.; Verg. *Aen.* 2,275; Liv. 41,28,9; Ov. *Fast.* 5,578; Claudian. *Rapt. Pros.* 2 *praef.* 40; *CIL* I² 626.

⁴⁴ Cfr. Liv. 1,10,6-7

negli altri due episodi (cfr. vv. 23-24. 39-42). Collocata in un tempo lontano dalla solenne formula con valore avverbiale *tempore quo*, l'impresa del *dux* romano è tanto più degna di onore perché è stata conseguita contro un nemico decisamente pericoloso. Lo sottolinea nel v. 7 *portas petentem*, che, messo in rilievo dall'iperbato e dall'allitterazione, evoca l'immagine di Acrone mentre si volge minaccioso contro le porte di Roma⁴⁵. Al *dux* nemico, il cui nome è isolato nell'esametro accanto all'epiteto di matrice epica *Caeninus*, che ne indica la provenienza⁴⁶, si contrappone nel pentametro Romolo⁴⁷; la sua azione bellica non gli lascia scampo: abbattuto dalla lancia del *dux* romano⁴⁸, Acrone cade con il suo peso sul cavallo, che crolla rovinosamente e resta riverso per terra (*in eversum equum*).

Nel distico successivo l'attenzione di Properzio si sposta su Acrone, che nobilitato dalla discendenza da Ercole, guida l'esercito in qualità di re di Cenina: lo mettono in rilievo l'arcaico e solenne *ductor*⁴⁹ e il riferimento alla *arx Caenina*, evidenziato dalla triplice allitterazione di enniana memoria⁵⁰. Della grave minaccia portata dal re di Cenina è stata testimone Roma a cui è rivolta una solenne apostrofe nel pentametro; benché proiettata in un tempo remoto da *quondam*, la terribile paura provocata dall'intervento militare di Acrone non fu di breve durata, come evidenzia l'impiego dell'imperfetto unito a *horror*, che, usato con valore metonimico nel senso di «motivo di terrore», amplifica il profondo timore suscitato dal nemico. A *tuis finibus* è affidato il compito di evocare l'idea dell'*horror* che non solo perdura, ma si diffonde attraverso il territorio che appartiene a Roma⁵¹.

Alla pericolosità di un nemico di statura epica si unisce l'audacia con cui egli ha sperato di impadronirsi delle spoglie di Romolo (v. 11): tale speranza si manifesta concretamente nell'immagine di ascendenza enniana delle spoglie sottratte dalle spalle dell'avversario⁵²; essa, però, è destinata non solo a fallire, ma a subire anche un inatteso rovesciamento: lo evidenzia, grazie all'«enjambement», *ipse dedit* in apertura del v. 12, che mette in rilievo il repentino scambio dei ruoli tra vinto e vincitore. Che tale rovesciamento delle speranze di Acrone sia avvenuto con spargimento di sangue, come sottolinea la litote *non sicca*, non stupisce: l'uccisione del

⁴⁵ Per *petere* come termine tecnico del lessico militare cfr. *TLL* X 1,1952,50 ss.; 1954,9 ss.

⁴⁶ Per formule epiche analoghe cfr. W. Moskalew, *Formular Language and Poetic Design of the Aeneid*, Leiden 1982, 82.

⁴⁷ All'elevata tonalità del verso concorrono sia l'incipitario *victor*, sia il riecheggiamento di Verg. *Aen.* 2,329 e 11,691.

⁴⁸ Per l'impiego di *funderere* nel senso di «abbattere» cfr. *OLD* s.v. [13 b].

⁴⁹ Cfr. Verg. *Aen.* 6,334; Serv. ad Verg. *Aen.* 2,14 '*ductores*' *sonantius est quam 'duces': quod heroum exigit carmen*.

⁵⁰ Cfr. *Enn. Ann.* 214 Sk.; per *spolia* seguito da *ex* con l'ablativo cfr. Prop. 3,7,14.

⁵¹ Sia Dionigi di Alicarnasso sia Livio concordano nell'evidenziare l'impeto bellico e l'audacia con cui i Ceninensi invasero il territorio romano senza il sostegno di alleati (cfr. Dion.Hal. *Ant.* 2,33,2; Liv. 1,10,3); la possibilità di condurre da solo l'esercito contro il territorio romano probabilmente fu offerta ad Acrone proprio dalla stretta vicinanza di Cenina a Roma (cfr. Dion.Hal. *Ant.* 2,33,2).

⁵² Cfr. *Ann.* 618 Sk.

dux nemico era una condizione necessaria per la consacrazione degli *spolia opima* a Giove Feretrio⁵³.

Quella subita da Acrone, dunque, è una sconfitta irreversibile; con una significativa inversione temporale Properzio anticipa qui l'esito dello scontro allo scopo di collegare la terribile paura suscitata in Roma dal condottiero ceninese all'audacia delle sue speranze, mentre nei vv. 13-16 descrive le fasi che precedono immediatamente la sua uccisione.

Dalla registrazione del dato storico (*dedit* v. 12) si passa nel v. 13 alla narrazione diretta del momento che precede il duello tra Romolo e Acrone, come mette in rilievo l'accostamento del deittico al presente *videt*: Properzio segue da vicino lo sguardo di Romolo che riconosce Acrone e si concentra sui suoi movimenti. È Romolo, dunque, a godere di una condizione di vantaggio rispetto al nemico: non solo, infatti, lo scorge mentre combatte, ma ne previene le azioni con un voto rivolto a Giove. Acrone è descritto mentre, stando in equilibrio, vibra il giavellotto in una direzione precisa (*librantem spicula*) *ante cavas turres*: in un estremo tentativo di protezione, egli combatte allo scoperto davanti alle torri della sua città⁵⁴ che sono cave perché destinate a nascondere e a proteggere i soldati pronti ad attaccare.

All'andamento paratattico del distico è affidato il compito di mettere in rilievo il rapporto di immediata successione temporale tra l'atto visivo (il *dux* romano vede per primo Acrone) e la formulazione del voto a scopo preventivo, che è destinato ad essere esaudito. L'arcaico participio *ratus*, messo in rilievo dall'allitterazione a cornice⁵⁵, conferisce solennità alla certezza dell'esito positivo del voto formulato da Romolo, che si rivela decisivo per il conseguimento della vittoria⁵⁶.

Breve e perentorio, proprio perché espresso poco prima della fase conclusiva del duello, il *votum* di Romolo si compie rapido e ineluttabile, come mettono in rilievo l'efficace accostamento dei piani temporali, il poliptoto a cornice (*Iuppiter Iovi*), la ripetizione del verbo *corruiere* e il passaggio da *victima* a *spolium*. Alla superbia di Acrone si oppone la *pietas* di Romolo⁵⁷, che si inserisce degnamente in un insieme

⁵³ Cfr. Plut. *Rom.* 16,6; *Marc.* 8,10; per l'uccisione di Acrone da parte di Romolo cfr. Dion.Hal. *Ant.* 2,33,2; Liv. 1,10,4; Val. Max. 3,2,3; *CIL* I² p. 189.

⁵⁴ Le fonti storiche non chiariscono se il duello tra i due *duces* sia avvenuto alle porte di Roma o di Cenina; Dionigi di Alicarnasso (*Ant.* 2,33,2) e Livio (1,10,4) collocano il duello al termine dell'inseguimento dei resti dell'esercito ceninese da parte di quello romano; che il duello abbia avuto luogo nei pressi della città nemica e non di Roma è dimostrato dal fatto che Cenina, priva di soldati pronti a difenderla (cfr. Dion.Hal. *Ant.* 33,2), fu rapidamente conquistata da Romolo dopo l'uccisione di Acrone (cfr. Liv. 1,10,4 *duce hostium occiso urbem primo impetu capit*).

⁵⁵ Simile è l'impiego di *ratus* in Enn. *Ann.* 71 Sk. *occiduntur: ubi potitur ratus Romulus praedam*: a dimostrare l'influenza esercitata dal frammento enniano sul verso properziano concorre l'analogo ricorso all'allitterazione (*Romulus ratus*), che amplifica con tono solenne il successo militare del re.

⁵⁶ Cfr. Plut. *Rom.* 16,19-20 e per la funzione decisiva del *votum* rivolto agli dèi in un duello, Ov. *Fast.* 4,891-6; secondo Livio (1,10,4), invece, fu la netta superiorità militare dei Romani, basata sull'associazione della forza alla furia, a rendere possibile la rovinosa e rapida sconfitta dell'esercito ceninese.

⁵⁷ Livio (1,10,5), invece, riconduce l'esposizione e la collocazione delle spoglie nell'area in cui sarebbe sorto il tempio in onore di *Iuppiter Feretrius* alla volontà di Romolo di ostentare gli effetti

di doti politiche, militari e morali (vv. 17-20) affini a quelle di Augusto⁵⁸, novello fondatore del tempio di Giove Feretrio. Tale legame è rafforzato anche dall'opera di ricostruzione del tempio di Giove Feretrio portata a termine da Augusto, novello fondatore dell'edificio.

Nei vv. 19-22 Properzio fa di Romolo un campione dei *mores maiorum*, in linea con la centralità che Augusto gli aveva attribuito nel suo programma di risanamento morale: lo stile di vita del re, improntato ai valori della frugalità e della moderazione, ha favorito la sua consuetudine con la vittoria (v. 18); in conformità con i principi costitutivi della *paideia* latina, Romolo diede prova di abilità sia in qualità di *miles* a cavallo, sia nel maneggiare l'aratro (v. 19); il suo equipaggiamento militare si caratterizzava per la semplicità della fattura e l'austerità dell'aspetto (vv. 20-22).

La morte cruenta dell'avversario, che nel primo episodio culmina nell'immagine delle spoglie grondanti sangue di Acrone (v. 12), costituisce il tratto distintivo della narrazione dei *trina arma recepta de ducibus tribus* proprio perché essa è legata alla prassi rituale del tempio. D'altra parte nella versione liviana della vicenda l'uccisione di Acrone da parte di Romolo conclude la descrizione dell'intervento dell'esercito romano contro i Ceninesi: ai nemici, che, animati da *ardor* e da *ira*, si abbandonano disordinatamente al saccheggio, Romolo dimostra con un *leve certamen* che nulla vale la furia se manca la forza⁵⁹. Il carattere discontinuo della narrazione epica properziana si manifesta anche nella scelta di attribuire un'assoluta centralità ai duellanti, come dimostrano i due episodi successivi.

Grazie all'uccisione del veiente Tolumnio, Cosso si colloca in successione rispetto a Romolo (v. 23 *insequitur*)⁶⁰. Anticipato fin dal v. 23, l'esito del duello è solennemente evocato dai nomi dei due *duces*, che si fronteggiano in apertura e in chiusura di verso e dall'allitterazione (*Cossus...caede*); a *caede* è affidato il compito di ribadire la condizione che permette a Cosso di collocarsi nella serie limitata di condottieri vittoriosi inaugurata da Romolo, cioè l'uccisione del *dux* nemico⁶¹. D'altra parte a rendere Cosso degno successore di Romolo nella conquista di *spolia opima* non è solo l'abili-

grandiosi delle sue imprese: alla vittoria, che è l'esito della superiore tattica militare romana, Romolo riserva una degna celebrazione che culmina con la dedica del tempio.

⁵⁸ Lo mette in rilievo l'espressione *urbis virtutisque parens* in apertura del v. 17.

⁵⁹ Cfr. Liv. 1,10,3-5.

⁶⁰ Usato in riferimento a un elenco selettivo (basato sul criterio cronologico, spaziale o tematico, cfr. *TLL* VII 1867,23 ss.), *insequitur* rinvia al proposito di *aperire arma trina recepta de ducibus tribus* del v. 2 (cfr. Val.Max. 3,2,4 *ab Romulo proximus Cornelius Cossus*) e alla presentazione di Romolo come *primus* ad offrire l'esempio di tale tipo di vittoria nei vv. 5-6.

⁶¹ È possibile che con *caede* Properzio alluda alle circostanze che condussero all'uccisione di Tolumnio: Livio (4,17,1-7) presenta la guerra contro i Veienti come una vendetta dei Romani per l'uccisione di quattro ambasciatori ordinata da Tolumnio; è, dunque, in nome dei Mani dei legati che Cosso, per risarcire l'oltraggio subito, si scaglia in duello contro Tolumnio, definito *ruptor foederis humani violatorque gentium iuris* (cfr. Liv. 4,19,3-4). All'epoca di Cicerone era ancora visibile un gruppo statuario che rappresentava i quattro ambasciatori (cfr. Cic. *Phil.* 9,4-5 *statuae steterunt... et huic* (sc. *Cn. Octavio*) *et Tullio Cluvio et L. Roscio et Sp. Antio et C. Fulcinio qui a Veientium rege caesi sunt... mors honori fuit*; Plin. *Nat.* 34,24 *hoc a re publica tribui solebat iniuria caesis*). In *caede* si celerebbe il riferimento al proposito di Cosso di vendicare la morte altrettanto violenta dei quattro ambasciatori.

tà nell'uccidere il *dux* nemico, ma anche la difficoltà dell'impresa⁶². Che conquistare Veio non sia stato facile è affermato con tono perentorio nel v. 24: lo sottolineano sia l'allitterazione (*vincere...Veios*) sia l'accostamento di *vincere posse a laboris erat*⁶³. Del resto, benché dell'antica grandezza della città di Veio siano rimasti solo un paesaggio cupo, animato dal suono del corno di un pastore e distese di terra adatte alla mietitura, che avviene sulle ossa ormai da lungo tempo sepolte (v. 30)⁶⁴, c'è stato un tempo in cui la dignità regale e la forza di Veio erano pari a quelli di Roma⁶⁵.

La patetica rievocazione della grandezza e della fine di Veio getta una luce tragica sull'ultima immagine di Tolumnio, che, protetto dalle mura della sua città, accorda un colloquio a Cosso mentre è in corso l'assedio dei Romani (vv. 31-34). Nel v. 31 *forte astitit*, tipica forma di prologo narrativo epico⁶⁶, crea un clima di attesa che introduce la descrizione dei momenti immediatamente precedenti il duello finale tra i due *duces*. In Tolumnio si associano tanto il valore militare di chi mantiene ben salda la sua posizione nella torre di una delle porte di accesso alla città, quanto l'onore che deriva dal ruolo di *dux Veiens*: la ripetizione quasi formulare del toponimo e del corrispondente epiteto amplificano la grandezza di Veio che inevitabilmente si riflette nel condottiero. Benché le attestazioni del nesso *colloquium dare* in contesti bellici si colleghino alla pianificazione di una fase di tregua in cui le parole prendono temporaneamente il posto dei *negotia bellica*⁶⁷, *forte* fa capire che il *dux* veiente, ancora per poco al sicuro (*fretus*)⁶⁸ nella sua città, non ha certamente premeditato di ascoltare il discorso di Cosso, né può aspettarsi da lui una proposta di pace dal momento che l'assedio di Veio è ancora in corso. Lo confermano i vv. 33-34, in

⁶²Il rapporto di continuità tra Romolo e Cosso è confermato da Liv. 4,20,3: in occasione della celebrazione del trionfo per la vittoria contro Tolumnio, mentre Cosso porta gli *spolia opima* sottratti al re, *in eum milites carmina incondita aequantes eum Romulo canere*; non è casuale, dunque, che le spoglie siano deposte nel tempio di Giove Feretrio *prope Romuli spolia* (cfr. anche Val.Max. 3,2,4 *Cosso quoque multum adquisitum est, quod imitari Romulum valuit*).

⁶³Che sottomettere Veio non sia stato facile per Roma, nonostante la vicinanza geografica, è dimostrato dalle frequenti guerre iniziate sotto la monarchia e concluse con la definitiva conquista della città nel 396 a.C. ad opera di Furio Camillo; un riepilogo delle circostanze e delle ragioni antiche e presenti che rendono faticosa, ma nello stesso tempo necessaria la sottomissione della città, è contenuto nel lungo discorso di Appio Claudio in Liv. 5,4,1. 11-14.

⁶⁴La fine di Veio ha determinato la riconquista dello spazio urbano da parte della natura; nella descrizione di tale ritorno alle origini è frequente che si faccia ricorso all'immagine dell'aratro, che sancisce non solo la fondazione, ma anche la fine di una città vinta. Tale prassi è codificata in una precisa norma giuridica (cfr. Mod. Dig. 7,4,21 *si ...aratum in ea [sc. civitate] inducatur; civitas esse desinit, ut passa est Carthago*; per le testimonianze letterarie di tale immagine cfr. Prop. 3,9,41 con il commento di Fedeli, *Properzio. Il libro terzo delle elegie*, cit.).

⁶⁵Lo mettono in rilievo sia l'accostamento di *veteres* e a *fuistis* nel v. 27, sia l'espressione cui *in vestro...foro*, che conferisce alla città etrusca il carattere di luogo speculare a Roma, mentre il ritmo lento creato dal polisindeto scandisce il ricordo dello spazio in cui era collocata l'*aurea sella*, emblema dell'antica dignità regale di Veio.

⁶⁶Cfr. e.g. Verg. *Aen.* 6,171 e *TLL* VI 1,1130,67 ss.

⁶⁷Cfr. Caes. *Civ.* 2,27,2; Liv. 32,37,6; 34,30,5.

⁶⁸Usato in senso assoluto e attestato a partire da Properzio (cfr. Liv. 10,5,5; Stat. *Theb.* 4,182-3; Nepotian. 1,2,3; Coripp. *Ioh.* 4,114; Serv. ad Verg. *Aen.* 8,537; Fulgent. *Myth.* 3 *praeef.*) *fretus* è epiteto arcaico dal tono particolarmente solenne grazie all'ascendenza neviana (cfr. *Bell.Poen.* 10 Strz.).

cui è descritto un particolare dell'attacco sferrato dai soldati romani contro le mura di Veio: sotto l'efficace protezione della *longa vinea*, i colpi sempre più violenti dell'ariete si abbattono sulle porte della città, come mette in rilievo *pulsabat*, che ne evoca il battito ritmico. Tanto più coraggioso appare Cosso, quando, in un esametro reso particolarmente solenne dalla triplice allitterazione, con una breve e perentoria *sententia* invita Tolumnio a combattere nel bel mezzo dell'assedio (v. 35).

In *forti melius* (sc. *est*) *concurrere campo* è implicito il paragone tra chi è *fortis*, cioè dotato di coraggio e di audacia e disposto a combattere su un terreno pianeggiante⁶⁹, e chi, come Tolumnio, preferisce rimanere al sicuro tra le torri della sua città. Nelle parole di Cosso traspare il disprezzo per Tolumnio⁷⁰, che è *fretus* grazie alla protezione delle mura (v. 32): immediata, però, giunge l'applicazione della *sententia* pronunciata da Cosso, come sottolinea *nec mora fit* in apertura del v. 36. Entrambi i *duces*, dunque, passano senza indugio all'azione: *uterque* mette in rilievo il sincronico arrestarsi dei due condottieri in posizione stabile (*sistit gradum*) nell'ampia distesa pianeggiante, in modo che nessun ostacolo possa impedire all'uno la vista dell'altro.

Sostenuta dall'intervento corale degli dei, che sono favorevoli ai Romani, la vittoria di Cosso è amplificata dalla descrizione della decapitazione del nemico⁷¹: a *desecta cervix*, messo in rilievo dall'«enjambement», è affidato il compito di evidenziare il particolare cruento della testa del *dux* veiente che, recisa dalla base, si stacca nettamente dal corpo⁷². Il riferimento ai cavalli dei Romani colloca in una cornice corale l'immagine del sangue che abbondante fluisce dalla testa appena recisa di Tolumnio, tanto da macchiarli⁷³; a rendere solenne tale particolare contribuisce il nesso *sanguine lavit* che rinvia al motivo di ascendenza enniana del bagno di sangue⁷⁴.

La continuità con le due vicende precedenti e l'ulteriore ampliamento del limite delle guerre di conquista caratterizzano la breve narrazione del terzo episodio, di cui è protagonista Claudio Marcello, artefice della vittoria dei Romani a *Clastidium* nel 222 a.C. sugli Insubri guidati da Virdomaro: lo mettono in rilievo *Claudius at* in apertura del v. 39, che riprende simmetricamente *Cossus at* in *incipit* del v.

⁶⁹ Il *campus*, cioè un territorio in cui *nullus collis nec mons nec locus altus invenitur* (cfr. *Verec. in cant.* 6,6) è il luogo ideale per combattere (cfr. *TLL* III 214,13 ss.), anche nel caso di un sito montuoso come quello su cui sorgeva Veio (cfr. *Dion.Hal. Ant.* 2,54,3).

⁷⁰ Il disprezzo per tale comportamento, attestato fin da *Enn. Ann.* 92 Sk., riguarda in particolare personaggi importanti o potenti, che rivelano la propria viltà nel rifiuto di combattere corpo a corpo.

⁷¹ All'implacabile accanimento di Cosso contro il *dux* veiente fa riferimento anche Livio 4,19,3-5: la descrizione delle fasi del duello si conclude con l'immagine di ascendenza epica di Cosso trionfante mentre mostra le spoglie sottratte a Tolumnio e la sua testa tagliata conficcata sull'asta; a questo punto il *dux* romano sbaraglia l'esercito nemico, atterrito dall'uccisione del re.

⁷² Ben attestato nei duelli epici fin da Omero, il *topos* della decapitazione del vinto costituisce spesso il momento culminante e risolutivo delle *aristeiai* degli eroi (cfr. W. Kroll, *Studien zum Verständnis der Römischen Literatur*, Stuttgart 1964, 305-7; 335-7); immagini raccapriccianti e patetiche teste tagliate sono presenti già in *Enn. Ann.* 483-4 e 485-6 Sk.

⁷³ La presenza di sangue nemico sui cavalli romani è un chiaro presagio di vittoria (cfr. *Frontin. Strat.* 1,12,4 *Sertorius cum equitum scuta extrinsecus equorumque pectora cruenta subito prodigio apparuissent, victoriam portendi interpretatus est, quoniam illae partes solerent hostili cruore respergi*).

⁷⁴ Cfr. *Enn. Trag.* 180 Joc.

23 e l'accostamento di *Claudius a Rheno*. Nel pentametro all'impiego di *referre*⁷⁵, in riferimento alla conquista dello scudo del *dux* nemico dalla gigantesca statura⁷⁶ (*vasti*), è affidato il compito di mettere in rilievo il ruolo assunto dalla *gens Claudia* nella difesa di Roma da nemici stranieri⁷⁷. Alla definizione della pericolosità di Vir-domaro, il cui nome, isolato tra due forti pause, è messo in evidenza in apertura di esametro, concorre la sua statura epica: il vanto insolente e continuo con cui il *dux* gallico ostenta la sua discendenza da Brenno (v. 41 *genus hic Brenno iactabat ab ipso*)⁷⁸ si unisce nel v. 42 alla fama (*nobilis*) legata all'enorme quantità di giavellotti (*gaesa*) scagliati senza sosta mentre guida il carro (*e rectis rotis*)⁷⁹.

Il terrore evocato dall'aspetto fisico di Virdomaro e dalla menzione di armi straniere sullo sfondo del Reno, non a caso definito *barbarus* da Calliope in 3,3,45, culmina nella descrizione del momento conclusivo del duello: con le brache rigate tipiche dei barbari,⁸⁰ il *dux* nemico mette in pratica la tattica bellica dei Galli scagliando con violenza i giavellotti davanti alle proprie schiere per scompigliare le file nemiche e favorire il successivo attacco dei soldati⁸¹. A decretare la definitiva sconfitta di Virdomaro è proprio la perdita di un elemento del suo equipaggiamento: la collana ritorta⁸² che fino a poco tempo prima splendeva sul suo corpo, cade repentinamente dal collo, reciso da Claudio Marcello (v. 44)⁸³. Ad amplificare la crudeltà della scena contribuiscono il ricorso a effetti fonici, come l'insistente ripetersi di

⁷⁵ *Referre* è verbo tecnico del lessico militare in riferimento a spoglie o a trofei; cfr. e.g. Verg. *Aen.* 4,93; *Inscr.It.* XIII 1,79 *is spolia opima rettulit duce hostium Virдумaro ad Clastidium interfecto* e *OLD* s.v. [1b].

⁷⁶ Cfr. Flor. *Epit.* 1,20,1 *Gallis Insubribus ... corpora plus quam humana erant* e *OLD* s.v. [3].

⁷⁷ Cfr. Suet. *Tib.* 2,1; tale ruolo è testimoniato dalle vittorie conseguite dai figliastri di Augusto (Druso e Tiberio) contro i Reti e i Vindelici nel 15 a.C. (cfr. Hor. *Carm.* 4,4,73–76; 4,14,29 con il commento di I. Ciccarelli, *Q. Horatii Flacci Carmina liber IV*, Firenze 2008); l'esaltazione del destino glorioso che accomunerà il figliastro di Augusto, Marcello, morto prematuramente, e il suo illustre avo rivestono grande importanza nell'epicedio composto da Properzio per il giovane (cfr. 3,18,33–34 con il commento di Fedeli) ed è probabile che al vincitore di *Clastidium* sia stato dedicato un culto speciale da parte dei suoi discendenti (cfr. S. Weinstock, *Divus Julius*, Oxford 1971, 295).

⁷⁸ Sulla scelta di *Brenno* in luogo del tradito *Rheno* cfr. I. Ciccarelli, *Nota a Prop.* IV 10, 41, «*Latinitas*» 5, 2017, 23-33

⁷⁹ Cfr. I. Ciccarelli, *Nota a Prop.* 4,10,42, «*Boll.St.Lat.*» 48, 2018, 166-172.

⁸⁰ L'abbigliamento dei Galli presentava una caratteristica decorazione a righe: oltre a Verg. *Aen.* 8,660 *virgatis lucent sagulis*, cfr. anche Ov. *Ars* 3,269..

⁸¹ Cfr. Caes. *Gall.* 4,33.

⁸² Era consuetudine dei Galli indossare monili preziosi in battaglia: lo testimonia Polibio 2,29,8, che descrive i Galli in prima linea adorni di collane e bracciali d'oro al pari di Virdomaro, schierato davanti alle sue truppe con la *torquis* bene in evidenza.

⁸³ Le principali fonti sulla vittoria di Marcello non fanno riferimento né alla decapitazione di Virdomaro, né al particolare della *torquis* che cade dalla sua testa mozzata: cfr. Pol. 2,34,6–9, in cui non si fa alcun cenno allo scontro tra i due *duces*; Plut. *Marc.* 7,1–3. È probabile che Properzio avesse in mente un altro celebre episodio, narrato prima da Claudio Quadrigario (fr. 10 b Peter *apud* Gell. 9,13,4–19) e poi ripreso da Livio (7,10,7–12), di cui fu protagonista Tito Manlio Torquato nel 361 a.C.: il valoroso soldato romano affrontò in duello uno spavaldo guerriero gallico dall'aspetto imponente e, dopo averlo decapitato, indossò la sua collana ancora intrisa di sangue; da quel momento a Manlio e ai suoi discendenti fu attribuito il *cognomen Torquatus* (per un confronto tra i due passi cfr. M. Ambrosetti, *Sull'uso delle figure di suono negli Annales di Claudio Quadrigario*, «*RCCM*» 1, 2000, 10-15).

suoni cupi, l'impiego di *gula*, che, preferito al poetico *guttur*, conferisce un vivace realismo alla scena della decapitazione, l'accostamento di *incisa a decidit*, che evoca la rapida successione tra il taglio netto inferto sul collo e la caduta verso il basso della collana.

Con la cruenta descrizione dell'uccisione di Viridomaro, che sancisce la prevalenza dei Romani su pericolosi nemici stranieri e proietta nel futuro il contributo della *gens Claudia* nelle campagne militari contro i popoli di stirpe germanica, Properzio porta a compimento un sistematico rovesciamento dei contenuti imposti da Calliope nell'ultima parte dell'elegia 3,3.

Tale inversione percorre l'intero componimento, fin dal v. 2, quando il poeta manifesta nel pentametro l'intento di *aperire trina arma recepta de ducibus tribus*: tra i candidi cigni e il richiamo alle armi espresso dal nitrito del cavallo gagliardo, contrapposti da Calliope in 3,3,39-40, Properzio sceglie di *aperire trina arma recepta de ducibus tribus*. L'incompatibilità sancita dalla Musa tra la scelta elegiaca e la materia bellica, messa in rilievo dalla collocazione del nesso *ad arma* nel pentametro, subisce un decisivo mutamento di segno nell'esordio dell'elegia 4,10.

L'elenco di argomenti che Calliope vieta a Properzio di cantare si sviluppa attraverso la progressiva amplificazione del carattere cruento delle guerre, a partire dall'immagine del bosco Aonio tinto del sangue di Marte (v. 42) per giungere a quella del barbaro Reno irrorato del sangue svevo (vv. 45-46); lo scopo perseguito dalla Musa, cioè quello di ricondurre Properzio a cantare le lotte di Venere in opposizione a quelle di Marte, subisce un radicale cambiamento di senso nell'elegia 4,10: qui il poeta non solo bagna del sangue di Marte la poesia elegiaca, ma dispone i *trina arma* in un crescendo di violenza che culmina proprio con la descrizione dell'uccisione di un pericoloso *dux* straniero proveniente dal Reno da parte di Claudio Marcello.

Properzio compie una precisa scelta di campo, fondata sulla stretta relazione tra l'intento eziologico dell'elegia e la narrazione di argomenti bellici; tale rapporto è saldamente ribadito nei due distici conclusivi dell'elegia 4,10: con una chiara struttura chiasmica *nunc* nel v. 45 segnala la ripresa dei versi iniziali con l'inversione dell'ordine degli argomenti e l'ampliamento delle *causae Feretri*. La certezza del dato materiale (*nunc spolia in templo tria condita*), messa in rilievo dall'allitterazione e garantita dalla ricostruzione del tempio, si contrappone all'impossibilità di individuare un'unica *causa Feretri*, secondo lo schema callimacheo delle etimologie poste in alternativa. D'altra parte, però, la discontinuità dei *trina arma* e la centralità dei contendenti, in opposizione alla lunga narrazione di grandi battaglie di matrice enniana, permette a Properzio di portare a termine con successo l'*iter magnum* annunciato nel v. 3.

Abstract

In the elegy 4,10 Propertius remodels Apollo and Calliope's warnings in 3,3; at the same time, he resizes the ambitions expressed in 3,3. To Apollo's words the poet answers in 4,10 with the purpose of singing three well-defined but discontinuous historical episodes; the crescendo of violence that marks the three events, linked to the ritual praxis of the temple of

Iuppiter Feretrius, *seems a response to Calliope's words, who in 3,3 had led him back to sing the struggles of Venus in opposition to those of Mars.*

Key-words: Propertius, elegy, epic, violence.

e-mail: irma.ciccarelli@uniba.it

Invigilata Lucernis
41, 2019, 87-111

Emanuela DE LUCA
(Arcavacata di Rende)

Su Tibullo 1,2,43-66

I vv. 43-66 della seconda elegia del primo libro di Tibullo costituiscono il cosiddetto ‘episodio della maga’ e sono anche il primo passo che Tibullo dedica al tema della magia¹. Le interpretazioni che gli studiosi danno di questo passo e della credibilità che in esso Tibullo sembra attribuire alla maga sono varie e spesso opposte fra di loro: secondo alcuni studiosi nel corso del passo Tibullo esprime dubbi sull’infallibilità della maga² e alcuni considerano l’atteggiamento di Tibullo nei suoi confronti addirittura beffardo e di disprezzo³, secondo altri, invece, l’arte della maga è considerata dal poeta infallibile⁴, altri, infine, leggono nei versi che Tibullo dedica alla maga e alla magia un atteggiamento di relativa indifferenza: Tibullo sarebbe l’unico poeta augusteo a parlare delle pratiche occulte senza severità⁵ o senza esprimere giudizio di alcun tipo⁶. In questo articolo cercherò di dimostrare che Tibullo assume un atteggiamento tutt’altro che indifferente nei confronti della maga e della magia: attraverso l’uso di termini e nessi precisi in questo passo il poeta dà invece

¹ Gli altri passi sono: 1,5,11-12; 1,5,41-44; 1,8,17-26; 2,4,55-60.

² Cfr. K.F. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus. The Corpus Tibullianum edited with Introduction and Notes on Books I, II, and IV, 2-14*, New York 1913, 223; M.C.J. Putnam, *Tibullus: A Commentary*, Norman 1973, 69; G. Lee, *Tibullus: Elegies, Introduction, Text, Translation and Notes*, Leeds 1990³, 118; R. Perrelli, *Commento a Tibullo: Elegie, Libro I*, Soveria Mannelli 2002, 68, 69 e 72.

³ Cfr. A. Cartault, *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, Paris 1909, 49, secondo cui Tibullo fa riferimento alle pratiche magiche solo per rispettare lo stato d’animo di Delia che, essendo una donna, crede ad esse; cfr., inoltre, Perrelli, *Commento a Tibullo* cit., 72.

⁴ Cfr. P. Murgatroyd, *Tibullus I. A Commentary on the First Book of the Elegies of Albius Tibullus*, Pietermaritzburg 1980, 88 e 90, che attribuisce i dubbi sull’infallibilità della maga a Delia. I dubbi sull’infallibilità della maga sono attribuiti a Delia anche da F. Della Corte, *Tibullo. Le Elegie*, Milano 1980, 145. Cfr., inoltre, R. Maltby, *Tibullus: Elegies. Text, Introduction and Commentary*, Cambridge 2002, 171.

⁵ Cfr. A.-M. Tupet, *La Magie dans la poésie latine. Des origines à la fin du règne d’Auguste*, Paris 1976, 347 s., che, sulla base di M. Schuster, *Tibull-Studien*, Wien 1930, 78-81, collega i passi tibulliani che trattano di magia e, quindi, anche il passo che stiamo analizzando, alla nostalgia che Tibullo ha del passato e alla sua fedeltà per i culti antichi.

⁶ Cfr. G. Luck, *Hexen und Zauberei in der römischen Dichtung*, Zürich 1962, 53. Luck, *ibid.*, 44 s., invece, collega i passi tibulliani che trattano di magia all’interesse del poeta per i riti religiosi e popolari.

un giudizio chiaro e inequivocabile sulla magia d'amore in particolare e, forse, sulla magia in generale.

Anche se gli studiosi non sono concordi sull'ambientazione della seconda elegia⁷ del primo libro di Tibullo, la maggior parte di essi collega questo componimento al motivo letterario del *παρακλαυσίθυρον*⁸: Tibullo, in pena perché la porta della casa in cui si trova Delia è chiusa, cerca di convincere l'amata ad aprire la porta e ad ingannare i custodi e il *coniunx* introducendo prima la figura di Venere, che favorisce l'amore furtivo (vv. 15-24), protegge i movimenti di Tibullo nella città notturna (vv. 25-34) e punisce gli informatori troppo loquaci (vv. 35-42), poi la figura della maga, a cui il poeta dedica appunto i vv. 43-66. Trascrivo di seguito il testo⁹:

*Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi verax
Pollicita est magico saga ministerio.
Hanc ego de caelo ducentem sidera vidi, 45
Fluminis haec rapidi carmine vertit iter,
Haec cantu finditque solum Manesque sepulcris
Elicit et tepido devocat ossa rogo;
Iam tenet infernas magico stridore catervas,
Iam iubet adspersas lacte referre pedem. 50
Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo,
Cum libet, aestivo convocat orbe nives.
Sola tenere malas Medae dicitur herbas,
Sola feros Hecates perdomuisse canes.
Haec mihi conposuit cantus, quis fallere posses: 55
Ter cane, ter dictis despue carminibus.
Ille nihil poterit de nobis credere cuiquam,
Non sibi, si in molli viderit ipse toro.
Tu tamen abstineas aliis: nam cetera cernet
Omnia, de me uno sentiet ipse nihil. 60
Quid, credam? nempe haec eadem se dixit amores
Cantibus aut herbis solvere posse meos,
Et me lustravit taedis, et nocte serena
Concidit ad magicos hostia pulla deos.
Non ego, totus abesset amor; sed mutuus esset, 65
Orabam, nec te posse carere velim.*

Questa sezione può essere divisa in due parti, ognuna delle quali formata da 12 versi: nella prima parte, dopo aver introdotto la figura della maga (vv. 43-44), Tibullo elenca gli incantesimi che la maga è capace di compiere (vv. 45-54). La seconda

⁷ Per una discussione dettagliata delle varie opinioni sul *setting* cfr. K. Vretska, *Tibullus paraklausithuron*, «WS» 68, 1955, 20-46.

⁸ Per gli elementi comuni a Tib. 1,2 e al *παρακλαυσίθυρον*, ma anche per le innovazioni e le variazioni che Tibullo apporta a questo motivo letterario cfr. Murgatroyd, *Tibullus I* cit., 71 ss.

⁹ Per il testo di Tibullo seguo l'edizione di F.W. Lenz-G.C. Galinsky, *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, Lugduni Batavorum 1971³.

parte invece è dedicata a descrivere ciò che la maga ha fatto per Tibullo: nei vv. 55-60 il poeta descrive il *cantus* che la maga ha preparato per lui e le sue conseguenze: grazie a questo incantesimo il *coniunx* di Delia non si accorgerà dei tradimenti dell'amata, ma il *cantus* funzionerà solo se Delia tradirà il *coniunx* con Tibullo. La maga ha affermato addirittura di poter liberare Tibullo dall'amore (vv. 61-62) e per ottenere ciò ha purificato il poeta e ha compiuto un sacrificio agli dei della magia (vv. 63-64). Questa parte si chiude con la rivelazione da parte di Tibullo che egli non desiderava l'assenza dell'amore, ma che il suo sentimento per Delia fosse reciproco (vv. 65-66).

Nell'introdurre la figura della maga, che nel v. 43 viene indicata col termine *saga*¹⁰, Tibullo la definisce *verax* e pone l'aggettivo in posizione di rilievo alla fine del verso¹¹. L'aggettivo *verax* è raro in poesia. Secondo Putnam¹² Tibullo, che adopera *verax* solo in questo luogo, lo usa poiché influenzato dall'aggettivo *loquax* (vv. 21 e 41). Perrelli¹³, invece, nota come, attraverso l'aggettivo *verax*, si crea una contrapposizione tra il passo che stiamo analizzando e Prop. 1,1,19 ss. (Properzio, innamorato di Cinzia ma non corrisposto, si rivolge alle maghe)

*at vos, deductae quibus est fallacia lunae
et labor in magicis sacra piare focus,
en agedum dominae mentem convertite nostrae,
et facite illa meo palleat ore magis!
tunc ego crediderim vobis et sidera et amnis
posse † Cythalinis † ducere carminibus.*

In questo passo, che sarà utile anche in altri punti del nostro lavoro, Properzio attribuisce alle maghe la *fallacia* di aver tratto giù la luna, quindi, le maghe che ha in mente Properzio sono *fallaces*, quella di Tibullo, invece, è *verax*. Anche se questa contrapposizione è innegabile, non bisogna trascurare che nell'elegia l'aggettivo *verax*, oltre che in questo passo di Tibullo, è usato solo in Prop. 3,13,62 e in Ov. *epist.* 16,280, sempre in riferimento alla profetessa Cassandra¹⁴. Tibullo, insomma, attraverso l'aggettivo *verax* assimila prima di tutto la maga a un indovino che fa predizioni

¹⁰ Con questo termine si indica generalmente una donna che pratica la magia e, poiché la magia praticata era spesso afrodisiaca, talvolta con *saga* si indica anche la *lena*, la ruffiana che fa da intermediaria tra il *dives amator* e la *puella* (in questo senso il termine *saga* è usato da Tibullo in 1,5,59, dove è definita *rapax*). Il termine *saga* è usato raramente in poesia. Inoltre, se si esclude Hor. *carm.* 1,27,21, è presente esclusivamente nella poesia di genere non elevato (Turpil. *com.* 8; Lucil. 271; Hor. *epist.* 2,2,208; Mart. 7,54,4; 11,49,8; CE 987,3). Nell'elegia è attestato, oltre che in questo passo, solo in Tib. 1,5,59; Prop. 3,24,10 e Ov. *am.* 3,7,29.

¹¹ Sulla chiusa d'esametro formata, come in questo verso, da un monosillabo seguito da due bisillabi (*ut mihi verax*) cfr. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus* cit., 235. Sull'uso, alquanto raro, di un aggettivo in fine di esametro cfr. M. Platnauer, *Latin Elegiac Verse*, Cambridge 1951, 40 ss.

¹² Cfr. Putnam, *Tibullus* cit., 66.

¹³ Cfr. Perrelli, *Commento a Tibullo* cit., 66.

¹⁴ In riferimento a indovini o presagi veritieri l'aggettivo *verax* è usato anche in *Aetna* 174; *Paneg. in Mess.* 119 e 133; Ov. *epist.* 16,280; *Phaedr.* 3,3,1; *Sen. Med.* 654; *Drac. Orest.* 513.

veritiere. All'assimilazione della *saga* a un indovino contribuisce anche l'uso del verbo *polliceri* (v. 44), che, anche se meno frequentemente di *promittere*, è talvolta attestato in riferimento agli indovini a partire da Enn. *scaen.* 322¹⁵. La maga quindi, presentata come un'indovina veritiere, ha promesso a Tibullo che il *coniunx*¹⁶ di Delia non crederà a nessun informatore troppo loquace (l'*huic* di v. 43 si riferisce all'*is* di v. 41) *magico*¹⁷ ... *ministerium*¹⁸ (v. 44). Questo nesso allitterante, che incornicia il termine *saga*, si deve interpretare come un ablativo strumentale («con l'aiuto della magia»), che fa riferimento al *cantus* citato nel v. 55. Subito dopo aver introdotto la figura della maga, Tibullo ne esalta la potenza elencando gli incantesimi che ella è capace di compiere (vv. 45-54): il potere della maga spazia dal cielo (v. 45) alla terra (v. 46) e raggiunge gli inferi (vv. 47-50). Ella inoltre ha il potere di influenzare il tempo (vv. 51-52) ed è l'unica che può essere paragonata a Medea e che è riuscita a placare la dea della magia (vv. 53-54). I primi due incantesimi descritti riguardano l'influenza esercitata dalla maga sul corso degli astri e dei fiumi. Queste due influenze sono presentate insieme come poteri magici anche in Prop. 1,1,23-24 *tunc ego crediderim vobis et sidera et amnis / posse † Cythalinis † ducere carminibus*; e in Verg. *Aen.* 4,489 *Haec se ... promittit ... sistere aquam fluviis et vertere sidera retro*. Il primo incantesimo descritto consisteva nel trarre gli astri (solitamente la luna) giù dal cielo (v. 45)¹⁹. Nel descrivere questo incantesimo il poeta rivendica il proprio ruolo di testimone oculare attraverso l'uso di *ego ... vidi*. Il motivare una massima o un insegnamento o un evento straordinario rinviando alla propria visione oculare ha la sua matrice nella tragedia greca²⁰. Secondo Norden²¹ nella letteratura latina questo procedimento risale a Enn. *scaen.* 94, un frammento tragico che ha inizio con *vidi ego*. La rivendicazione del proprio ruolo di testimone oculare in Tibullo è presente

¹⁵ Cfr. s.v. *polliceor*, *TLL* X/1, 2549, 16-23.

¹⁶ Il termine *coniunx*, qui in allitterazione con *credet*, è usato da Tibullo per indicare il marito di Delia anche in 1,6,15. In realtà Delia non aveva lo *status* di matrona romana (cfr. 1,6,67-68), tuttavia, questa contraddizione può essere spiegata supponendo che Delia stessa o il suo *coniunx* non fossero cittadini romani (cfr. Maltby, *Tibullus* cit., 166). Secondo altri studiosi (ad esempio Lee, *Tibullus* cit., 117), invece, attraverso *coniunx* Tibullo indicherebbe il compagno stabile (di solito ricco) sotto la cui protezione la cortigiana Delia ha posto se stessa. Per l'uso di *coniunx* negli elegiaci di età augustea cfr. R. Pichon, *Index verborum amatorium*, Paris 1902, 109 s.

¹⁷ L'uso di *magicus* è attestato a partire da Virgilio (*ecl.* 8,66 e *Aen.* 4, 493) ed è frequente nella poesia augustea: cfr. s.v. *magicus*, *TLL* VIII, 51, 56-52, 16. In Tibullo, in particolare, esso ritorna in 1,2,49; 1,2,64; 1,5,12; 1,8,5; 1,8,24.

¹⁸ Sull'uso di parole polisillabiche in chiusa di pentametro cfr. Platnauer *Latin Elegiac Verse* cit., 17.

¹⁹ Per questo incantesimo cfr. Hippoc. *De Morbo sac.* 4; Aristoph. *Nub.* 750; Plat. *Gorg.* 513a; Verg. *ecl.* 8,69; *Aen.* 4,489 (con A.S. Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber IV*, Cambridge-Mass 1935, 403 s.); Hor. *epod.* 5,45 s.; 17,5 e 77 s.; Tib. 1,8,21 (con Maltby, *Tibullus* cit., 308); Prop. 1,1,19 e 23-24 (con P. Fedeli, *Sesto Propertio. Il primo libro delle elegie, introd. testo critico e commento*, Firenze 1980, 79); 2,28,37; 4,5,13; Ov. *am.* 2,1,23; *epist.* 6,85 s.; *medic.* 42; *met.* 7,207 (con F. Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen, Buch VI-VII*, Heidelberg 1977, 255 s.); 12, 263-264 (con F. Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen, Buch XII-XIII*, Heidelberg 1982, 98); Sen. *Herc. O.* 467-468 e 525 ss.; Lucan. 6,499 ss.; Petron. 134, 12 v. 8 s.; Sil. 8,500; Apul. *met.* 1,3 e 2,5; Claud. 3,146 s.

²⁰ Cfr. P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco. Le opere, 2 (Le Satire)*, Roma 1994, 480, che rimanda a Soph. *El.* 62 ss. e a E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, 245 n. 4

²¹ Cfr. E. Norden, *P. Vergilius Maro. Aeneis. Buch VI*, Berlin 1916², 277.

anche in 1,2,91 ss. e in 1,4,33 s., passo che ha in comune con il verso che stiamo esaminando pure la costruzione del verbo *videre* con il participio presente invece che con l'infinito²². La rivendicazione da parte del poeta del proprio ruolo di testimone oculare in contesti di magia è attestata prima di Tibullo anche in Verg. *ecl.* 8,97 ss. **his ego saepe lupum fieri et se condere silvis / Moerim, saepe animas imis excire sepulcris, / atque satas alio vidi traducere messis** e in Hor. *sat.* 1,8,23. Come Virgilio, e a differenza di come avviene di solito, Tibullo separa *ego* da *vidi* e pone all'inizio del verso il pronome dimostrativo²³, per mettere in evidenza l'oggetto. *Ego*, posto dopo *hanc*, e *vidi*, collocato alla fine²⁴, incorniciano il resto del verso, caratterizzato dall'allitterazione *de ... ducentem*. Rimane da notare che il verbo più usato per indicare l'incantesimo descritto nel v. 45 è *deducere*, che corrisponde al greco *καθαίρειν*. L'uso di *ducere* in riferimento all'influenza esercitata dalle maghe sul corso degli astri si trova solo qui e in Prop. 1,1,23 s. *tunc ego crediderim vobis et sidera et amnis / posse † Cythalinis † ducere carminibus*, passo già citato prima²⁵. Il secondo incantesimo elencato consisteva nel fermare o invertire il corso dei fiumi (v. 46)²⁶. Secondo la maggior parte dei commentatori in questo verso Tibullo fa riferimento all'inversione del corso del fiume. Secondo Putnam²⁷, in particolare, il fatto che in *iter* si trovano in parte invertite le lettere presenti in *vertit* rispecchia l'inversione a cui la maga costringe il corso del fiume. Al di là dell'osservazione di Putnam, mi pare argomento probante a favore dell'interpretazione più diffusa il fatto che Ovidio, che usa spesso il nesso *iter vertere*²⁸, in *Pont.* 4,6,45 s. *Hister / in caput Euxino de mare vertet iter!*, l'unico passo in poesia in cui, oltre che in Tibullo, il nesso *iter vertere* viene usato in riferimento a un fiume, utilizza chiaramente questo nesso nel senso di «invertire il corso». In Tibullo il fatto che la maga riesca a invertire il corso del fiume risulta ancora più stupefacente perché si tratta di un fiume impetuoso

²² Sulla costruzione dei *verba sentiendi* col participio presente, costruzione più rara rispetto a quella con l'infinito, cfr. R. Kühner-C. Stegmann, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, 2/1, Hannover 1955³, 703 s.

²³ Dal v. 45 in poi la maga viene indicata da Tibullo con il pronome dimostrativo *haec*, sempre in nominativo, tranne che in questo verso. Nel catalogo degli incantesimi (vv. 45-54) il pronome *haec*, in anafora nei vv. 45-47, viene sostituito dall'aggettivo *sola* nei vv. 53-54, anch'esso in anafora.

²⁴ La chiusa d'esametro *sidera vidi* e l'inizio di verso *hanc ego* ritornano in Ov. *am.* 1,8, rispettivamente v. 11 e v. 13, in un passo che riprende chiaramente l'episodio tibulliano della maga.

²⁵ Comunque, *ducere* nel senso di 'loco magia movere' è usato spesso, a partire da Hor. *carm.* 1,12,12, quasi esclusivamente in poesia: cfr. s.v. *duco*, *TLL* V/1, 2151, 8-26.

²⁶ Per questo incantesimo cfr. Apoll. Rhod. 3,531; Verg. *Aen.* 4,489 (con Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber IV* cit., 401 ss.); Prop. 1,1,23-24 (con Fedeli, *Sesto Propertio. Il primo libro delle elegie*, 81 s.); Ov. *am.* 1,8,6; 2,1,26; *epist.* 6,87; *medic.* 40; *met.* 7,154; 7,199 s. (con Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen* cit., 253); Sen. *Med.* 762 ss.; Lucan. 6,472 ss.; Petron. 134,12 v. 16; Val. Fl. 6,443; Sil. 8,500 s.; Apul. *met.* 1,3; Claud. 3,159 s.

²⁷ Cfr. Putnam, *Tibullus* cit., 67.

²⁸ Il nesso *iter vertere*, che in poesia è attestato a partire da Verg. *Aen.* 5,23, abbastanza raramente e perlopiù nella poesia elevata, in Ovidio è presente in *met.* 2,730; *Pont.* 4,4,20; 4,6,46; *Ib.* 618, tranne che nelle *Metamorfosi*, sempre nella stessa posizione metrica in cui si trova nel passo di Tibullo che stiamo analizzando.

(*fluminis ... rapidi*)²⁹. Per compiere questo incantesimo la maga utilizza il *carmen*. Il termine *carmen*, come *cantus* nel v. successivo, è usato nel senso di «formula magica»³⁰ ed entrambi i termini vengono ripetuti spesso nel corso dell'episodio della maga³¹. All'influenza esercitata dalla maga sul corso degli astri e dei fiumi Tibullo dedica un solo distico. All'influenza esercitata sugli inferi invece vengono dedicati due distici. Alla pratica della necromanzia³², quindi, viene attribuito lo spazio più ampio nel catalogo degli incantesimi (vv. 47-50). Nel primo distico (vv. 47-48)³³ Tibullo fa riferimento a tre azioni: spaccare la terra con una formula magica (*haec cantu findit ... solum*), evocare gli spiriti dei morti inumati (*Manes ... sepulcris / elicit*) e richiamare le ossa dei morti cremati (*tepido devocat ossa rogo*). Quanto alla prima azione, il riferimento alla terra che viene spaccata dalla maga per permettere agli spiriti di risalire dagli inferi è molto frequente nei passi che descrivono la pratica della necromanzia³⁴. Tuttavia, nella maggior parte di questi passi in relazione alla terra vengono usati verbi (come *mugire*, *gemere* e rispettivi composti, *rumpere*) che indicano i rimbombi o il leggero terremoto che accompagna questo fenomeno. Il verbo *findere*, invece, che in un contesto di necromanzia si trova solo qui e in *Ov. am.* 1,8,18 *solidam longo carmine findit humum*, verso che imita chiaramente Tibullo, in riferimento alla terra è utilizzato di solito nel senso di «tagliare, spaccare» da parte

²⁹ Anche il ritmo dattilico del pentametro sembra sottolineare lo scorrere impetuoso del fiume.

³⁰ Per quanto riguarda *carmen*, l'uso di questo termine nel senso di «formula magica» è attestato già nelle Leggi delle dodici tavole (cfr. *Plin. nat.* 28,18); nella letteratura è usato a partire da Virgilio (*ecl.* 8,67 ss., 72 ss., 103 ss., 109 e *Aen.* 4,487), molto frequentemente nella poesia di età augustea: cfr. s.v. *carmen*, *TLL* III, 464, 49-465, 44. In Tibullo, in particolare, questo uso ritorna in 1,2,56; 1,5,12, dove *carmen* è accompagnato dall'aggettivo *magicus*; 1,8,17 e 23. Per quanto riguarda *cantus*, nel senso di «formula magica» questo termine è usato a partire da Lucil. 576 e *Verg. Aen.* 7,754 e 757, esclusivamente in poesia fino a *Sen. nat.* 4,7,2, ma meno frequentemente di *carmen* nella poesia augustea: cfr. s.v. *cantus*, *TLL* III, 295, 18-48. In Tibullo, in particolare, *cantus* nel senso di «formula magica» è attestato anche in 1,2,55 e 62; 1,8,19-21.

³¹ Cfr. i vv. 55-56, dove sono presenti di nuovo sia *cantus* (v. 55) che *carmen* (v. 56), e il v. 62, dove è presente solo *cantus*. Come nota Perrelli, *Commento a Tibullo* cit., 67, l'uso di sinonimi è frequente in Tibullo: cfr., ad esempio, l'alternanza *lecto/toro* in 1,1,43-44 e quella *merum/vino* e *caelo/orbe* in questa stessa elegia, rispettivamente, v. 1 e vv. 51-52.

³² L'evocazione dei morti è già presente nella *Nekyia* omerica (*Od.* 11,23 ss., dove Odisseo, per il rito di evocazione dei morti, segue le indicazioni che gli aveva dato la maga Circe in *Od.* 10,517 ss.). Per il tema della necromanzia nella letteratura latina cfr. *Verg. ecl.* 8,98; *Aen.* 4,490 s. (con Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber IV* cit., 404 s.); *Hor. epod.* 17,79; *sat.* 1,8,29; *Ov. am.* 1,8,17-18; *rem.* 253-254; *met.* 7,205 s.; 14,406 ss.; *Sen. Oed.* 530-658; *Herc. O.* 458 ss.; *epigr.* 15,4-5; *Lucan.* 6,589-830; *Val. Fl.* 6,448; *Sil.* 1,95 ss.; *Stat. Theb.* 2,21 s.; 3,140 s.; 4,406-645; *Apul. apol.* 34; *met.* 2,5; 2,28; 3,18; *Claud.* 3,154 ss. Per la pratica reale della necromanzia cfr. *Cic. Vatin.* 14; *div.* 1,132 (con A.S. Pease, *M. Tulli Ciceronis de divinatione libri duo*, Darmstadt 1973, 333-334); *Plin. nat.* 30,18; *Tac. ann.* 2,28,2; *Svet. Nero* 34,4; *Amm.* 29,2,17.

³³ Di questo distico si ricordò Ovidio in *am.* 1,8,17-18 *evocat antiquis proavos atavosque sepulcris / et solidam longo carmine findit humum*, versi che appartengono a un passo che riprende chiaramente l'episodio tibulliano della maga; del v. 47 Ovidio si ricordò anche in *medic.* 39 *Nec mediae Marsis finduntur cantibus angues*, verso che si trova in un contesto di magia, e in *met.* 7,205 s. (sta parlando Medea) *iubeo ... / ... mugire solum manesque exire sepulcris* /.

³⁴ Cfr., ad esempio, *Verg. Aen.* 4,490 s. (con Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber IV* cit., 405); *Ov. am.* 1,8,18; *rem.* 254; *met.* 7,206 (con Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen* cit., 255); 14,407; *Sen. Oed.* 576 ss.; *epigr.* 15,4; *Lucan.* 6,728; *Sil.* 1,95 s.

di strumenti come l'aratro o di fenomeni naturali come il calore del sole o delle stelle³⁵. Per quanto riguarda la seconda azione, per indicare l'evocazione dei morti Tibullo adoperava *elicere*, che è il verbo di solito usato in questo significato³⁶. Infine, per quanto riguarda la terza azione, secondo la maggior parte dei commentatori (ad esempio Smith³⁷, André³⁸, Maltby³⁹) attraverso la frase *tepidus devocat ossa rogo* Tibullo fa riferimento all'usanza delle maghe di rubare le ossa dei cadaveri per adoperarle nelle loro pratiche occulte: cfr., ad esempio, Hor. *sat.* 1,8,22 e Ov. *epist.* 6,90 *Medea ... certaque de tepidis colligit ossa rogis*⁴⁰; Lucan. 6,533 s.; secondo Murgatroyd⁴¹, invece, l'espressione deve essere interpretata come riferimento alla pratica di riportare in vita i cadaveri: cfr. Hor. *epod.* 17,79 *possim crematos excitare mortuos* e Claud. 3,155 s. L'interpretazione preferibile, anche sulla base dell'imitazione che Ovidio fa della frase nelle *Epistulae heroidum*, mi sembra la prima, anche se, come nota Maltby, l'una è strettamente collegata all'altra, visto che le ossa dei cadaveri venivano rubate dalle maghe proprio per evocare o riportare in vita i morti. Quanto a *devocare*, verbo usato raramente sia in prosa che in poesia, in un contesto di magia è attestato, oltre che in questo passo di Tibullo, solo in Hor. *epod.* 17,5. Nel secondo distico (vv. 49-50) Tibullo descrive la maga che ora trattiene (v. 49), ora⁴² rimanda indietro le anime dei morti (v. 50). Come nota giustamente Maltby⁴³, nel descrivere queste azioni Tibullo assimila la maga a un generale che smista le sue truppe, come dimostra l'uso dei termini *catervas*⁴⁴, *tenet*⁴⁵ (v. 49), *iubet* e *referre pedem*⁴⁶ (v. 50), che appartengono tutti al linguaggio militare. Comunque, per quanto riguarda il termine *catervae*, attraverso esso Tibullo fa riferimento anche alla grande quantità delle anime dei morti. Questo riferimento è già presente nella *Nekyia* omerica⁴⁷ e ritorna spesso nelle descrizioni della pratica della necromanzia⁴⁸. Per l'aggettivo *infernus* usato in relazione alle anime dei morti invece cfr. Lucr. 3,628; Sen. *Herc. f.* 1145;

³⁵ Cfr. s.v. *findo*, TLL VI, 768, 33-60, e lo stesso Tib. 1,7,21 *arentes ... findit Sirius agros*.

³⁶ Per *elicere* nel senso di *efficere ut aliquis etsi invitus ex loco interiore, abscondito, tuto prodeat* per mezzo della magia cfr. s.v. *elicio*, TLL V/2, 366, 57-71.

³⁷ Cfr. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus* cit., 217.

³⁸ Cfr. J. André, *Tibulle, Élégies. Livre Premier. Édition, introduction et commentaire*, Paris 1965, 26.

³⁹ Cfr. Maltby, *Tibullus* cit., 168.

⁴⁰ Per *tepidus ... ossa rogo* nella stessa posizione metrica in cui queste parole sono usate da Tibullo e dall'imitatore Ovidio cfr. anche Ov. *trist.* 1,5,12 e *CE* 1149,4. Per il nesso *tepidus ... rogo* cfr. anche Sil. 8,55.

⁴¹ Cfr. Murgatroyd, *Tibullus I* cit., 85.

⁴² *iam ... iam* nel senso di *nunc ... nunc* è attestato a partire da Virgilio, sempre raramente: cfr. s.v. *iam*, TLL VII/1, 118, 62-119, 2.

⁴³ Cfr. Maltby, *Tibullus* cit., 168.

⁴⁴ Cfr. lo stesso Tib. 1,2, 69 *Cilicum victas ... catervas*.

⁴⁵ Cfr. s.v. *teneo*, OLD² § 9.

⁴⁶ Cfr., ad esempio, Caes. *Gall.* 1,25,5; *civ.* 1,44,1; Liv. 4,28,6. Per *referre pedem* alla fine del pentametro cfr. Prop. 3,15,44 e Ov. *epist.* 15,186. In Tibullo il nesso ritorna in 1,7,62, in riferimento a un agricoltore.

⁴⁷ Cfr. Hom. *Od.* 10,529 s. e 11,632.

⁴⁸ Cfr., ad esempio, Sen. *Oed.* 600 ss.; Lucan. 6,513; Stat. *Theb.* 4,478; 4, 481 e 519.

Petron. 120 v. 93 e Tac. *ann.* 2,28,2. Per trattenere le anime dei morti la maga ricorre a un *magicus stridor*. Con *stridor* si indica di solito uno strillo acuto, come quello emesso dalla *strix*, uccello notturno, il cui nome è etimologicamente connesso con *stridere*⁴⁹. Con *strix* e, quindi, con *stridere*, è connessa anche la parola *striga*⁵⁰. Attraverso il nesso *magicus stridor*, allora, Tibullo indica una «formula magica pronunciata strillando»⁵¹. Oltre a saper trattenere le anime dei morti, la maga sa anche rimandarle indietro, dopo averle cosparse di latte⁵². Alle anime dei morti si comanda di tornare indietro, dopo averle cosparse di latte, durante un rito di necromanzia anche in Stat. *Theb.* 4,544 ss. *alias* (= *animas*) *avertere gressus / lacte quater sparsas maestoque excedere luco, / ... iube*, passo che sembra conservare ricordi di Tibullo. Degno di nota è il fatto che nei versi tibulliani dedicati alla necromanzia si fa riferimento al latte con cui si cospargono le anime dei morti prima di farle tornare indietro, ma non al sangue degli animali sacrificati, che è invece presente subito dopo in Stat. *Theb.* 4,547, visto che il sacrificio di animali non doveva mai mancare nei riti di necromanzia e visto che bere sangue restituiva forza vitale alle anime dei morti⁵³. E se è vero che, tranne che in Hor. *sat.* 1,8,28, nei poeti augustei che si occupano di necromanzia non si fa mai riferimento al sangue delle vittime, è anche vero che in nessuno di essi, tranne che in Tibullo, si fa riferimento al latte. In Tibullo l'aspersione con il latte è presente anche in 1,1,36 e in 2,5,27, dove vengono asperse rispettivamente le divinità pastorali Pale e Pan. Credo che la mancanza di riferimenti al sangue concorra, come la mancanza di ogni riferimento ai rimbombi o al leggero terremoto che accompagna l'apertura della terra da parte della maga, a una rappresentazione non eccessiva della scena di necromanzia qui descritta; il riferimento al latte, invece, mostra in qualche modo la predilezione di Tibullo per primitivi riti di campagna privi di sangue. Resta da notare che in Tibullo entrambi i distici dedicati alla necromanzia sono caratterizzati da numerose figure di suono: si noti, in particolare, la frequenza di nasali (vv. 47 e 49) e di vocali scure (vv. 47-48), che produce un tono di mistero e soggezione, e la frequenza della sibilante *s* (vv. 47 e 49), che sembra riprodurre il suono prodotto dallo spaccarsi della terra prima e dello strillo acuto della maga poi. Anche la correlazione *-que ... -que ... et*⁵⁴, che isola ed evidenzia i singoli membri nel primo distico e la frequenza degli spondei in entrambi i distici conferiscono all'enunciato un tono grave e solenne. Subito dopo aver rappresentato l'abilità della maga nei riti di necromanzia, Tibullo descrive l'influenza da lei eserci-

⁴⁹ Cfr. Ov. *fast.* 6,139-140 *Est illis strigibus nomen; sed nominis huius / causa quod horrenda stridere nocte solent.*

⁵⁰ Cfr. Petron. 63 *strigae stridere coeperunt: putares canem leporem persequi.*

⁵¹ L'uso di *stridor* nel senso di «formula magica pronunciata strillando» ritorna in Sil. 8,500.

⁵² Sulla finalità dell'uso del latte nei riti di necromanzia cfr. Tupet, *La Magie dans la poésie latine* cit., 339 s.

⁵³ Cfr. H. Kees, s.v. Nekromantie, *RE* XVI/2, 2233.

⁵⁴ L'uso delle congiunzioni copulative *-que ... -que ... et* correlate fra loro è attestato a partire da Ps.Sall. *rep.* 1,6,1 e Virgilio, abbastanza raramente e quasi esclusivamente nella poesia elevata: cfr. s.v. *et*, *TLL* V/2, 888, 4-8. Questo passo di Tibullo, che utilizza la correlazione *-que ... -que ... et* anche in 2,5,53-54, è l'unico in cui essa è usata per collegare enunciati invece che sostantivi o pronomi.

tata sul tempo (vv. 51-52): la maga è capace sia di scacciare le nuvole da un cielo invernale (v. 51) che di far nevicare in estate (v. 52). Come nel distico precedente, anche in questi versi continua l'assimilazione della maga a un generale che smista le sue truppe (rappresentate, in questi versi, dalle nuvole e dalle nevi), come dimostra l'uso dei verbi *depellit*⁵⁵ e *convocat*⁵⁶, che appartengono al linguaggio militare. Come nel distico precedente, anche in questi versi viene attribuito alla maga la capacità di compiere azioni antitetiche (nel distico precedente l'opposizione è tra *tenet* e *iubet ... refertur pedem*, in questi versi tra *depellit* e *convocat*). Rispetto al distico precedente, inoltre, in questi versi si attribuisce alla maga anche la capacità di compiere operazioni antitetiche secondo la propria volontà (*Cum libet ... / Cum libet*). Nella letteratura latina sia il *topos* delle maghe che compiono gli incantesimi secondo la loro volontà che l'influenza esercitata sui fenomeni meteorologici per mezzo della magia sono attestati a partire dall'età augustea, mai frequentemente⁵⁷. Per quanto riguarda l'influenza esercitata per mezzo della magia sul tempo, particolarmente raro, come nota Tupet⁵⁸, è il riferimento agli incantesimi che riguardano la neve. Prima di Tibullo questo riferimento è attestato solo in un passo di Diodoro Siculo (5,55,3)⁵⁹, in cui l'autore elenca i poteri magici dei Telchini. Trascrivo di seguito il testo: *λέγονται δ' οὗτοι καὶ γόητες γερμέναι καὶ παράγειν ὅτε βούλοιντο νέφη τε καὶ ὄμβρους καὶ χαλάζας, ὁμοίως δὲ καὶ χιόνα ἐφέλκεσθαι*. Come in Tibullo, anche in questo passo di Diodoro Siculo sono presenti contemporaneamente sia il *topos* dei maghi che compiono gli incantesimi secondo la loro volontà che l'influenza esercitata per mezzo della magia sulle nuvole e sulla neve. Rispetto a Diodoro Siculo, tuttavia, in Tibullo sono presenti particolari che sottolineano ulteriormente la potenza della maga: in Tibullo la maga non raduna, ma scaccia le nuvole da un cielo definito dal poeta *triste*. Il nesso *triste ... caelum* è presente anche in Sen. *nat.* 4b,4,3; in Plin. *nat.* 2,13, invece, è attestata l'espressione *caeli tristitiam*: in entrambi i passi si fa riferimento a un cielo invernale pieno di nuvole. Già prima di questi testi, co-

⁵⁵ Per l'uso di *depellere* nel linguaggio militare cfr. *s.v. depello*, TLL V/1, 564, 50-68.

⁵⁶ Cfr., ad esempio, Caes. *Gall.* 3,5,3; 4,23,5; 6,7,8.

⁵⁷ Per il *topos* delle maghe che compiono gli incantesimi secondo la loro volontà cfr. Verg. *Aen.* 4,487 s. (con Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber IV* cit., 401); Prop. 4,5,9; Petron. 134,12 vv. 2-3 e 14; Apul. *apol.* 26; cfr. anche la formula presente in *Pap. Gr. mag.* 1,8 (ed. K. Preisendanz 1928-31) *ὄταν θέλης*. Per quanto riguarda l'influenza esercitata sui fenomeni meteorologici, ad essa si fa riferimento già in Omero (*Od.* 5,268; 10,19 ss.; 11,7 s., dove a influenzare il tempo sono rispettivamente Calipso, Eolo, che ha il potere di arrestare e far spirare i venti secondo la propria volontà, e la maga Circe). Nella letteratura latina l'influenza esercitata sui fenomeni meteorologici per mezzo della magia è attestata in Hor. *epod.* 17,34; Ov. *met.* 7,424; 14,367 ss. e 399 s.; Lucan. 6,465 ss., 478 s.; Sen. *Herc. O.* 454 s., 461 e 469 s.; *Med.* 754; Val. Fl. 8,351s.; Petron. 134,12 v. 5 s.; Claud. 3,158. Sia il *topos* delle maghe che compiono gli incantesimi secondo la loro volontà che l'influenza esercitata per mezzo della magia sui fenomeni meteorologici sono presenti in Ov. *am.* 1,8,9-10 *cum voluit, toto glomerantur nubila caelo; / cum voluit, puro fulget in orbe dies*, passo che imita chiaramente Tibullo (su questo passo di Ovidio cfr. J.C. McKeown, *Ovid: Amores, Text, Prolegomena and Commentary*, 2, Leeds 1989, 207), e *met.* 7,199 ss. (con Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen* cit., 252).

⁵⁸ Cfr. Tupet, *La Magie dans la poésie latine* cit., 341.

⁵⁹ Dopo Tibullo a un incantesimo che riguarda la neve si fa riferimento in Lucan. 6,478 s., dove, a causa della magia, le nevi si sciogliono pur non essendoci il sole.

munque, l'aggettivo *tristis* è usato talvolta in riferimento al cattivo tempo invernale⁶⁰. Con *triste ... caelum*, allora, Tibullo indica un cielo invernale e cupo, che difficilmente sembra potersi rasserenare velocemente. Oltre a saper scacciare le nuvole da un cielo invernale, in Tibullo la maga è capace anche di far nevicare in estate⁶¹. La rarità degli incantesimi descritti nel distico che stiamo analizzando si riflette nella rarità dei termini e degli espedienti stilistici usati in esso: si notino, in particolare, l'anafora di due parole⁶², collocate all'inizio di entrambi i versi, e il verbo *convocare*. Questo distico, inoltre, è caratterizzato da ben tre elementi attestati per la prima volta negli *Aratea* di Cicerone e successivamente usati quasi esclusivamente nella poesia elevata: il nesso *depellere caelo*⁶³, la chiusa d'esametro *nubila caelo*⁶⁴ e *orbis* nel senso di «cielo»⁶⁵. Anche la formulazione di questi due versi, che, sebbene antitetici nel contenuto (inverno/estate, luce/oscurità, caldo/freddo), presentano una disposizione delle parole quasi del tutto simmetrica (*Cum libet/Cum libet, tristi ... caelo/aestivo ... orbe, depellit nubila/convocat ... nives*), appare particolarmente curata. Nell'ultimo distico della prima parte (vv. 53-54) Tibullo paragona la maga a Medea e ad Ecate. La citazione di queste due figure mitologiche non è casuale, visto che nell'antichità Medea era considerata la maga per eccellenza, famosa per le sue conoscenze⁶⁶ e naturale termine di paragone per le maghe⁶⁷, ed Ecate era venerata come dea della magia⁶⁸ e in quanto tale era onorata e invocata dalle maghe⁶⁹; proprio Ecate, inoltre, aveva istruito Medea più di ogni altra maga⁷⁰ ed era sua protettrice⁷¹. La maga di cui parla Tibullo è l'unica a conoscere le erbe di Medea e ad essere riuscita a domare i cani di Ecate. Alle erbe di Medea, come ai cani di Ecate, messi in

⁶⁰ Cfr., ad esempio, Verg. *georg.* 4,135 *tristis hiems*; 4,235 (*Pleias*) *tristior*; Hor. *epod.* 10,10 *tristis Orion*; *carm.* 1,3,14 *tristes Hyadas*; Ov. *met.* 6,690 *tristia nubila*, oltre allo stesso Tib. 1,1,50 *tristes ... pluvias* (con Maltby, *Tibullus* cit., 139 s.).

⁶¹ Per fenomeni causati dalla magia in stagioni opposte a quelle in cui dovrebbero avvenire cfr. Sen. *Med.* 759 ss. e il già citato Lucan. 6,478 s.

⁶² Per l'anafora di due parole in contesti di magia cfr. i già citati Ov. *am.* 1,8,9-10 *cum voluit, toto glomerantur nubila caelo: / cum voluit, puro fulget in orbe dies*, passo che imita chiaramente Tibullo, e Petron. 134,12 vv. 2-3 *cum volo ... / cum volo*.

⁶³ Prima di Tibullo il nesso *depellere caelo* è attestato solo negli *Aratea* di Cicerone (v. 379; cfr. anche v. 443). Dopo Tibullo esso ritorna solo in Lucan. 10,242 *vel quod ab occiduo depellunt nubila caelo /*, che imita chiaramente Tib. 1,2,51.

⁶⁴ Cfr. Cic. *Arat.* 230.

⁶⁵ Cfr. Cic. *Arat.* 187 e 269 e s.v. *orbis*, *TLL* IX/2, 913, 83-914, 22.

⁶⁶ Cfr., ad esempio, Pind. *Pyth.* 4,233 *παμφάρμακος*; Apoll. Rhod. 3,1364 *πολυκερδής*; 4,1677 *πολυφάρμακος*. Il riferimento al possesso delle conoscenze di Medea da parte di una maga in un catalogo di incantesimi è presente probabilmente anche in Ov. *am.* 1,8,5 (con McKeown, *Ovid: Amores* cit., 205).

⁶⁷ Cfr., ad esempio, Theoc. *Id.* 2,15 s. *φάρμακα ταῦτ' ἔρδοισα χερεῖονα μήτε τι Κίρκης / μήτε τι Μηδείας μήτε ξανθῆς Περιμήδας*.

⁶⁸ In realtà, Ecate era una divinità dal triplice aspetto (Luna in cielo, Diana sulla terra ed Ecate/Proserpina negli inferi), che, come divinità degli inferi, era venerata anche come dea della magia. Il culto di Ecate come dea della magia è attestato almeno dai tempi di Eur. *Med.* 395 ss.

⁶⁹ Cfr., ad esempio, Theoc. *Id.* 2,10 ss.; Verg. *Aen.* 4,509 ss.; Ov. *met.* 7,194 s.; 14,405; Sen. *Med.* 750 s.

⁷⁰ Cfr. Apoll. Rhod. 3,528 ss.

⁷¹ Cfr. Eur. *Med.* 395 ss.

evidenza alla fine rispettivamente dei vv. 53 e 54, si fa riferimento spesso nell'antichità⁷²; possedere le une ed essere riuscita a domare gli altri indica grande potere da parte della maga. Per quanto riguarda le erbe di Medea, in questo passo esse sono definite da Tibullo *malas*. Questo aggettivo deve essere interpretato nel senso di «nocivo, velenoso», come in Hor. *sat.* 2,1,56 *mala ... cicuta* e in Verg. *Aen.* 2,471 *mala gramina*⁷³. L'espressione *malas ... herbas*, allora, deve essere considerata equivalente al nesso *herbas ... nocentes* con cui Orazio (*sat.* 1,8,22) indica le erbe raccolte dalle maghe e può essere paragonata al nesso *κακὰ φάρμακα* che Omero usa in *Od.* 10,213 in riferimento ai filtri con cui la maga Circe aveva reso mansueti i lupi e i leoni che vagavano intorno alla sua casa. Per quanto riguarda i cani di Ecate, che accompagnavano sempre la dea quando appariva sulla terra e ne annunciavano l'arrivo ululando, per indicare la capacità della maga di ammansire questi animali, Tibullo utilizza il verbo *perdomare*. Questo verbo, che prima di questo passo di Tibullo è presente solo in Sall. *hist.* fr. 1,11, è usato raramente sia in prosa che in poesia⁷⁴. Anche l'uscita in *-es* del genitivo singolare dei nomi propri greci che terminano in *-e* (*Hecates*) è molto rara in Tibullo⁷⁵. Ricercata sembra anche la formulazione dei vv. 53-54, che, come nel distico precedente, presenta una disposizione delle parole quasi del tutto simmetrica (*Sola/Sola, tenere/perdomuisse, malas Medeae ... herbas/feros Hecates ... canes*). Resta da notare che il paragone con Medea e con Ecate viene introdotto dal poeta attraverso *dicitur*. Secondo alcuni studiosi⁷⁶ attraverso *dicitur* Tibullo esprimerebbe dei dubbi sui poteri della maga. Già Norden⁷⁷, tuttavia, considera espressioni come *dicitur* espedienti introdotti a Roma dai poeti neoterici⁷⁸, sotto l'influsso degli alessandrini⁷⁹, che non indicano diffidenza da parte del poeta, ma al contrario servono a sottolineare che ciò che si sta raccontando si basa sulla tra-

⁷² Nella letteratura latina, per le erbe di Medea, cfr., ad esempio, Ov. *met.* 7,224 ss.; Sen. *Med.* 705 ss.; Val. Fl. 7,355 ss. Per i cani di Ecate, a cui si fa riferimento per la prima volta in Apoll. Rhod. 3,1216 s., cfr., ad esempio, Hor. *sat.* 1,8,35; Verg. *Aen.* 6,257; Ov. *met.* 14,410; Lucan. 6,733; Sen. *Oed.* 569; Stat. *Theb.* 4,429.

⁷³ Altri esempi in s.v. *malus*, TLL VIII, 224, 30-32.

⁷⁴ Cfr. s.v. *perdomo*, TLL X/1, 1280, 42-1281, 43. Oltre che in questo passo, Tibullo usa il verbo *perdomare* anche in 2,1,72 (verso ripreso da Ov. *epist.* 12,164), dove, tuttavia, a differenza di come avviene nel passo che stiamo analizzando, *perdomuisse* deve essere considerato un infinito perfetto in luogo di un infinito presente. Per quanto riguarda gli altri elegiaci, mentre Propertio non usa mai *perdomare*, Ovidio lo utilizza tre volte (Ov. *epist.* 12,164; *met.* 1,447 e *fast.* 3,843).

⁷⁵ Norden, *P. Vergilius Maro* cit., 305, sottolinea che l'uscita in *-es* del genitivo singolare dei nomi propri greci, frequente in Catullo, Propertio e Ovidio, tende ad essere evitata da Virgilio, Orazio e Tibullo. Per una raccolta di passi in cui è presente l'uscita in *-es* del genitivo singolare dei nomi propri greci cfr. R. Kühner-F. Holzweissig, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, Hannover 1912², 423 ss. Sui nomi greci in Tibullo cfr. R. Maltby, *Tibullus and the language of Latin Elegy*, in J.N. Adams-R.G. Mayer, *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford 1999, 389 s.

⁷⁶ Cfr., ad esempio, Perrelli, *Commento a Tibullo* cit., 68 e 72.

⁷⁷ Cfr. Norden, *P. Vergilius Maro* cit., 123.

⁷⁸ Cfr. Catull. 64,1-2 *Peliaco quondam prognatae vertice pinus / dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas* (con C.J. Fordyce, *Catullus, a Commentary*, Oxford 1961, 276).

⁷⁹ Cfr. Call. *Fr.* 612 (ed. R. Pfeiffer 1923) *ἀμάρτυρον οὐδὲν αἰείδω; Hymn.* 5,56 *μῦθος δ' οὐκ ἐμὸς, ἀλλ' ἐτέρων*.

dizione⁸⁰. *Dicitur*, allora, non è in opposizione, ma in climax rispetto al *vidi* di v. 45: la credibilità di ciò che Tibullo descrive nel catalogo degli incantesimi si basa sulla visione oculare del poeta prima e sulla tradizione poi. Qualche perplessità, semmai, potrebbe essere espressa attraverso l'uso di *malas*, se questo aggettivo implica un giudizio negativo da parte del poeta sulla magia, come avviene in *Ov. rem. 249 Haemoniae ... mala pabula terrae*.

Dopo l'analisi della prima parte dell'episodio della maga possiamo già trarre alcune conclusioni. Il catalogo delle azioni magiche (vv. 45-54), che occupa quasi tutta la prima parte, è senza dubbio finalizzato a convincere Delia della potenza della maga che ha promesso a Tibullo il suo aiuto. All'inizio e alla fine del catalogo Tibullo sottolinea la credibilità degli incantesimi in esso descritti, che si fonda sulla visione oculare del poeta prima (*ego ... vidi*, v. 45) e sulla tradizione poi (*dicitur*, v. 53). All'interno del catalogo, anche se gli incantesimi elencati, fatta eccezione per quelli che riguardano il tempo, sono convenzionali nei cataloghi di azioni magiche, Tibullo amplifica la straordinarietà di questi eventi e, quindi, la potenza della maga che li compie attraverso numerosi strumenti linguistici e stilistici; penso, ad esempio, agli aggettivi che qualificano gli elementi su cui la maga esercita il suo potere: il fiume di cui la maga inverte il corso è *rapidum* (v. 46), il rogo da cui richiama le ossa è *tepidus* (48), il cielo da cui scaccia le nuvole è *triste* (v. 51) e quello in cui raduna la neve è *aestivum* (52), le erbe di Medea che la maga conosce sono *malae* (v. 53), i cani di Ecate che ella è riuscita a domare sono *feri* (v. 54). Anche l'uso del sostantivo *catervae* (v. 49) in riferimento alla grande quantità di anime su cui la maga esercita il controllo deve essere interpretato in questo senso. A sottolineare ulteriormente la potenza della maga sono finalizzate anche quasi tutte le anafore presenti nel passo: mi riferisco a *iam ... / iam* (vv. 49-50), attraverso cui Tibullo mette in evidenza la facilità con cui la maga riesce a compiere azioni antitetiche; a *cum libet ... / cum libet* (vv. 51-52), attraverso cui il poeta sottolinea l'abilità con cui la maga riesce a compiere azioni antitetiche secondo la propria volontà; a *sola ... / sola* (vv. 53-54)⁸¹, attraverso cui Tibullo riconosce alla maga un potere ineguagliabile. Il catalogo degli incantesimi deve convincere e impressionare Delia: credo che, proprio per raggiungere questo scopo, Tibullo scelga di dedicare lo spazio più ampio del catalogo alla pratica della necromanzia (vv. 47-50), caratterizzi i due distici ad essa dedicati con numerose figure di suono e con un ritmo spondaico e adoperi in essi i non frequenti elementi correlativi *que ... que ... et* (vv. 47-48) e *iam ... iam* (vv. 49-50); anche la scelta di inserire un incantesimo molto raro, come quello che riguarda la neve (v. 52), di usare una costruzione non frequente, come quella presente nel v. 45 (*video* costruito con il participio presente invece che con l'infinito), di adoperare verbi non usuali, come *ducere* in luogo di *deducere* (v. 45), *devocare* (v. 48), *convocare* (v.

⁸⁰ In Tibullo espedienti simili sono presenti anche in 2,1,41; 2,1,68 e in 2,3,29.

⁸¹ Per l'anafora all'inizio di versi consecutivi, che nei vv. 49-54 forma lo schema AABCC, cfr. J. Wills, *Repetition in Latin poetry: figures of allusion*, Oxford 1996, 412; Tib. 1,4,17-20; Prop. 1,20,25-28; *Ov. ars* 2,503-506.

52) e *perdomare* (v. 54), di utilizzare l'uscita in *-es* del genitivo singolare del nome proprio greco *Hecate* (54) e la scelta stessa di chiudere il catalogo proprio con la figura di Ecate, che, oltre che dea della magia, è divinità infernale, devono essere lette in questo senso. Il catalogo delle azioni magiche deve impressionare Delia, ma non spaventarla: credo che, proprio per questo motivo, manchi nella descrizione tibulliana della necromanzia ogni riferimento ai rimbombi o al leggero terremoto che accompagna l'apertura della terra da parte della maga e al sangue degli animali sacrificati. Per quanto riguarda i testi che, come il passo tibulliano che stiamo analizzando, contengono cataloghi di incantesimi, molte somiglianze sono state notate tra Tibullo e Prop. 1,1,19-24, il cui testo ho già trascritto prima: come in Tibullo, anche in Properzio l'influenza sul corso degli astri e quella sul corso dei fiumi sono presentate insieme come poteri magici, come in Tibullo, anche in Properzio per indicare l'influenza esercitata sul corso degli astri è usato il verbo *ducere*, come in Tibullo, anche in Properzio è presente il riferimento a Medea⁸², tuttavia, mentre Properzio attribuisce alle maghe la *fallacia* di aver tratto giù la luna, quindi, le maghe che ha in mente Properzio sono *fallaces*, quella di Tibullo, invece, è *verax*. Oltre che con Properzio, il catalogo degli incantesimi di Tibullo presenta numerose somiglianze anche con un altro testo dell'età augustea, che è Verg. *Aen.* 4,487-491, che di solito vengono trascurate dagli studiosi. Trascrivo di seguito il testo virgiliano:

*Haec se carminibus promittit solvere mentes
 quas velit, ast aliis duras inmittere curas,
 sistere aquam fluviiis et vertere sidera retro,
 nocturnosque movet Manis: mugire videbis
 sub pedibus terram et descendere montibus ornos.*

In Virgilio a elencare le azioni magiche che la maga sa compiere è Didone, che, abbandonata da Enea, cerca di convincere la sorella a innalzare il rogo su poi si ucciderà proprio introducendo la figura della maga ed esaltandone la potenza attraverso l'elenco dei suoi incantesimi. Quindi, come in Tibullo, anche in Virgilio il catalogo delle azioni magiche ha come fine quello di convincere; inoltre, come in Tibullo, anche in Virgilio la maga è indicata attraverso il pronome dimostrativo *haec*, come in Tibullo, anche in Virgilio l'influenza sul corso degli astri e quella sul corso dei fiumi sono presentate insieme come poteri magici. Nel catalogo tibulliano degli incantesimi sono poi presenti altri elementi che dimostrano un legame tra Tibullo e Virgilio: penso, in particolare, al v. 45, dove la rivendicazione da parte di Tibullo del proprio ruolo di testimone oculare di un incantesimo ricorda Verg. *ecl.* 8,97 ss. *his ego saepe lupum fieri et se condere silvis / Moerim, saepe animas imis excire sepulcris, / atque satas alio vidi traducere messis*, visto che, come Virgilio, e a differenza di come avviene di solito, Tibullo separa *ego* da *vidi* e pone all'inizio del verso il

⁸² In Prop. 1,1,24 al posto del tradito e corrotto *Cythalinis* quasi tutti gli studiosi credono che il poeta abbia inserito un appellativo di Medea. Sulle varie congetture proposte cfr. Fedeli, *Sesto Properzio* cit., 82.

pronomi dimostrativo. Penso al nesso *iter vertere* (v. 46), che, prima di Ovidio, in poesia è attestato solo in Verg. *Aen.* 5,23 e in questo passo di Tibullo; penso all'uso delle congiunzioni copulative *-que ... -que ... et* correlate fra loro (vv. 47-48), che, se si esclude Ps.Sall. *rep.* 1,6,1, è attestato solo a partire da Virgilio (*georg.* 1,352; 2,456 s.; 3,118 s.; 4,367 s.; *Aen.* 2,417) e nell'età augustea è presente, oltre che in Tibullo, solo in Hor. *carm. saec.* 47 s.; Prop. 4,9,45 s. e Ov. *fast.* 4,133 s.; penso all'uso di *cantus* nel senso di «formula magica» (v. 47), che, prima di Ovidio, è attestato solo in Lucil. 576; Verg. *Aen.* 7,754 e 757, e Tibullo (1,2,45; 1,2,55; 1,2,62; 1,8,19-21). Anche l'uso di *iam ... iam* nel senso di *nunc ... nunc* (vv. 49-50), che è attestato solo a partire da Virgilio (*eccl.* 4,43-44 e *Aen.* 10,161-162) e nell'età augustea è presente, oltre che in Virgilio e in Tibullo, solo in Orazio (*sat.* 2,7,13; 2,7,20; 2,7,114; *carm.* 4,1,38), può forse essere considerato prova di questo legame. Per quanto riguarda lo stile del catalogo tibulliano delle azioni magiche, nonostante gli incantesimi siano considerati nell'antichità *adynata* e siano quindi di solito caratterizzati da uno stile colloquiale⁸³ e nonostante il termine *saga* con cui Tibullo indica la maga sia presente quasi esclusivamente nella poesia di genere non elevato⁸⁴, i vv. 45-54 presentano numerosi elementi che appartengono al linguaggio poetico elevato: oltre al nesso *iter vertere* e all'uso delle congiunzioni copulative *-que ... -que ... et* correlate fra loro, di cui abbiamo già parlato, mi riferisco al nesso *depellere caelo* (v. 51), alla chiusa d'esametro *nubila caelo* (v. 51) e all'uso di *orbis* nel senso di «cielo» (v. 52), tutti elementi attestati per la prima volta negli *Aratea* di Cicerone. Anche la rivendicazione da parte del poeta del proprio ruolo di testimone oculare attraverso *ego ... vidi* (v. 45) e il rinvio alla tradizione attraverso *dicitur* (v. 53) hanno la loro matrice nella poesia elevata. Per quanto riguarda i dubbi che, secondo alcuni studiosi, Tibullo esprimerebbe già in questa prima parte sull'infallibilità della maga, non sembrano esserci elementi che rivelino perplessità da parte del poeta, a meno che non si voglia vedere con Prince⁸⁵ nel semplice riferimento a Medea presente in questo passo e in Prop. 1,1,24 la prova dell'incredulità dei due poeti in questione nell'efficacia della magia d'amore o non si voglia pensare che nell'uso dell'aggettivo *malas* sia implicito un giudizio negativo da parte del poeta sulla magia, come avviene certamente nel già citato Ov. *rem.* 249 *Haemoniae ... mala pabula terrae*.

I vv. 55-66 costituiscono la seconda parte del cosiddetto 'episodio della maga'. Questa parte è dedicata a descrivere ciò che la maga ha fatto per Tibullo e si può suddividere a sua volta in tre sezioni: nei vv. 55-60 il poeta descrive il *cantus* che la maga ha preparato per lui e le sue conseguenze; i vv. 61-64 sono dedicati alla maga, che ha affermato di poter sciogliere l'amore che Tibullo prova per Delia e per ottenere ciò ha purificato il poeta e ha compiuto un sacrificio agli dei della magia; nei vv.

⁸³ Cfr. H.V. Canter, *The Figure ἀδύνατον in Greek and Latin Poetry*, «American Journal of Philology» 51, 1930, 32-41 e E. Dutoit, *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, Paris 1936.

⁸⁴ Cfr. n. 10.

⁸⁵ Cfr. M. Prince, *Medea and the inefficacy of love magic: Propertius 1.1 and Tibullus 1.2*, «Classical Bulletin» 79/2, 2003, 205-218.

65-66 Tibullo rivela che egli non desiderava l'assenza dell'amore, ma che il suo sentimento per Delia fosse reciproco. Per quanto riguarda il distico che apre la seconda parte (vv. 55-56), esso è strettamente collegato al distico che apre la prima parte (vv. 43-44) sia nel contenuto (nei vv. 55-56 Tibullo fa riferimento allo stesso incantesimo a cui allude nei vv. 43-44) che nella situazione (dopo aver elencato gli incantesimi che la maga sa compiere, in questi versi Tibullo torna a descrivere ciò che la maga ha fatto per lui). La maga, quindi, ha composto per Tibullo un *cantus*, con cui poter ingannare⁸⁶ il *coniunx* (v. 55); il poeta raccomanda a Delia di recitarlo tre volte e, dopo averlo recitato, di sputare altrettante volte (v. 56). Per indicare la composizione del *cantus* da parte della maga, Tibullo usa il verbo *conponere*. L'uso di questo verbo implica l'idea che in tutti gli incantesimi la giusta formulazione delle parole è una condizione di efficacia⁸⁷. Quanto all'uso dei plurali *cantus*, *quis* (= *quibus*)⁸⁸ e *carminibus*, tutti in riferimento alla formula magica composta dalla maga, essi o si devono interpretare come plurali in luogo di singolari o il loro uso implica l'idea che la formula magica è formata da più parti o versi⁸⁹. Il fatto che Tibullo raccomandi a Delia di recitare la formula magica tre volte e di sputare altrettante volte non è casuale, visto che la virtù magica del numero tre in particolare e dei numeri dispari in generale era di credenza universale nell'antichità⁹⁰ e visto che formule magiche e sputi erano spesso ripetuti tre volte durante i rituali⁹¹. Quanto agli sputi in particolare, essi avevano lo scopo di allontanare mali da chi recitava la formula magica⁹², ma anche di rendere la formula magica stessa più efficace⁹³. Da un punto di vista stilistico si deve notare che in questo distico Tibullo da una parte usa sinonimi (mi riferisco all'uso di *cantus* e di *carmen*, rispettivamente nei vv. 55 e 56, e di *canere* e *dicere* nel v. 56), dall'altra caratterizza questi versi attraverso la ripetizione del termine *ter* (v. 56) e attraverso numerosi effetti fonici: si notino, in particolare, nel v. 55 l'allitterazione *conposuit cantus* e la ripetizione della lettera *s*, nel v. 56 l'allitterazione *dictis despue*; in tutti e due i versi, inoltre, è presente la ripetizione della lettera *c*. Particolarmente curata risulta la formulazione del v. 56, dove l'anafo-

⁸⁶ Per la chiusa d'esametro *fallere posses* (e simili) cfr. Ov. *ars* 2,573; *met.* 4,177; 13,462; Lucan. 5,512. Per l'uso di *fallere* nell'elegia di età augustea cfr. Pichon, *Index cit.*, 141 s.

⁸⁷ Cfr. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus cit.*, 221.

⁸⁸ In Tibullo l'arcaismo *quis* in luogo di *quibus* è attestato, oltre che in questo passo, solo in 1,6,13.

⁸⁹ Cfr. Murgatroyd, *Tibullus I cit.*, p. 87.

⁹⁰ Sul potere magico del numero tre in particolare cfr. H. Usener, *Dreiheit*, «RhM» 58, 1903, 1-47, 161-208, 321-362; R. Mehrlein, s.v. Drei 'Lustrale Kulthandlungen', *RAC* IV, 286; A.-M. Tupet, *Rites magiques dans l'antiquité romaine*, *ANRW* II 16.3, 1986, 2600.

⁹¹ Per la triplice ripetizione di formule magiche cfr., ad esempio, Apoll. Rhod. 4,1668 s.; Theoc. *Id.* 2,43; Ov. *fast.* 4,551; Plin. *nat.* 28,21. Per la triplice ripetizione di sputi durante riti magici o dopo aver pronunciato incantesimi cfr., ad esempio, Theoc. *Id.* 6,39; *Ciris* 372-373 '*ter in gremium mecum' inquit 'despue, virgo, / despue ter virgo: numero deus impare gaudet'*; Petron. 131,5; Plin. *nat.* 24,172; 25,167; 28,36. La triplice ripetizione sia di formule magiche che di sputi è attestata anche in Plin. *nat.* 26,93 e 27,131, passi in cui è presente l'espressione *ter dicere totiensque despue*.

⁹² Cfr. F.W. Nicolson, *The saliva superstition in classical literature*, «HSCPh» 8, 1897, 23-40; A.S.F. Gow, *Theocritus, edited with a Translation and Commentary*, 2, Cambridge 1952², 125.

⁹³ Cfr. il già citato Plin. *nat.* 28,36.

ra di *ter* incornicia l'imperativo *cane*, mentre il secondo imperativo *despue* è incornicato dall'ablativo assoluto *dictis ... carminibus*⁹⁴; il verso è inoltre caratterizzato dall'asindeto. Resta da notare che *carminibus* in chiusa di pentametro è attestato per la prima volta in questo passo di Tibullo e in Propertio, che lo usa sempre nel primo libro: prima di tutto nel più volte citato passo in cui Propertio si rivolge alle maghe (in particolare in 1,1,24), in cui Propertio, come Tibullo, con *carminibus* fa riferimento alle formule magiche, e poi in 1,7,4; 1,11,8; 1,16,10⁹⁵. Nel secondo distico della seconda parte (vv. 57-58) Tibullo descrive le conseguenze del *cantus* composto dalla maga. Come il distico precedente, anche questi versi si riallacciano ai vv. 43-44 sia nel contenuto (in essi Tibullo specifica quali sono le conseguenze dell'incantesimo a cui allude nei vv. 43-44) che linguisticamente: si noti l'uso del verbo *credere* sia nel v. 43 che nel v. 57, l'*ille* di v. 57 che si riferisce al *coniunx* di v. 43 e il *cuiquam* di v. 57, posto in evidenza alla fine del verso, che si riferisce all'*huic* di v. 43, che a sua volta si riferisce al testimone *loquax* di v. 41. Grazie all'incantesimo della maga, quindi, il *coniunx*, anche se sarà testimone oculare, non si accorgerà dei tradimenti di Delia. A un incantesimo simile allude anche Prop. 4,5,15 s. e, forse, Iuv. 6,610 ss. Prima di Tibullo⁹⁶ situazioni simili, anche se non causate dalla magia, sono presenti nella commedia⁹⁷ e proprio il linguaggio della commedia Tibullo sembra imitare in questo distico, dove unisce la costruzione *alicui aliquid credere*, molto frequente in Plauto e Terenzio⁹⁸, con la costruzione *de + abl. credere*, che è attestata proprio a partire da Plauto ma sempre raramente in poesia⁹⁹. Quanto al nesso *mollis torus* (qui *mollis ... toro* è sinonimo di *mollis ... lecto* di v. 19), esso è attestato per la prima volta in questo passo di Tibullo e in Prop. 1,3,34, passo in cui il nesso si trova nella stessa posizione metrica che occupa in Tibullo¹⁰⁰. Anche in questo distico, infine, sono presenti alcuni effetti fonici: si noti, in particolare, le allitterazioni *credere cuiquam*

⁹⁴ Per il nesso *carmina dicere* nel senso di «pronunciare una formula magica» cfr. Ov. *met.* 8,455; 9,300; 13,952; *fast.* 4,551.

⁹⁵ Dopo Tibullo e Propertio *carminibus* in chiusa di pentametro è presente solo in Mart. 3,69,2; 7,42,2; Auson. *praef.* 1,40; *Epigr. Bob.* 6,2; Paul. Nol. *carm.* 21,273.

⁹⁶ Dopo Tibullo nell'elegia il tema dell'uomo che, pur vedendo, non crede ai tradimenti dell'amata è attestato anche in Ov. *am.* 2,2,57 s. *Viderit ipse licet, credet tamen ille neganti / damnabitque oculos et sibi verba dabit* (con J.C. McKeown, *Ovid: Amores, Text, Prolegomena and Commentary*, 3, Leeds 1998, 53), passo in cui il poeta di Sulmona si ricorda di Tib. 1,2,43 e 57-8; *am.* 3,14,43 ss.; cfr. anche *ars* 2,409 s. In Ovidio, tuttavia, a differenza che in Tibullo, non c'è bisogno di ricorrere alla magia, poiché è l'uomo stesso che non vuole credere ai tradimenti dell'amata. Per la ripresa di questo tema nella letteratura europea cfr. Della Corte, *Tibullo* cit., 145.

⁹⁷ Cfr., ad esempio, Plaut. *Mil.* 147 ss. e 187 ss., passi in cui un servo, anche se ha visto, non deve accorgersi dei tradimenti della donna amata dal suo padrone.

⁹⁸ Cfr. s.v. *credo*, *TLL* IV, 1144, 41-80.

⁹⁹ Cfr. s.v. *credo*, *TLL* IV, 1145, 57-1146, 26.

¹⁰⁰ Successivamente il nesso *mollis torus* è presente solo in Ov. *am.* 2,4,14; *ars* 2,712; Mart. 8,77,6 e *CE* 1141,12. Nei passi di Ovidio e in *CE* 1141,12 il nesso si trova nella stessa posizione metrica che occupa in Tibullo e in Propertio. Per l'uso di *torus* nel senso di «letto coniugale» nell'elegia di età augustea cfr. Pichon, *Index* cit., 281 (in Tibullo questo uso è presente pure in 1,2,77; 1,3,26; 1,8,62; 2,6,38). Per la connotazione erotica di *mollis*, aggettivo usato spesso nell'elegia in riferimento al letto coniugale, cfr. F. Cairns, *Tibullus: a Hellenistic poet at Rome*, Cambridge, 1979, 102.

nel v. 57 e *sibi si* nel v. 58. Si noti inoltre l'enfatica posizione di *non sibi* all'inizio del v. 58, che sottolinea la totale incapacità del *coniunx* di accorgersi dei tradimenti di Delia, anche in caso di visione oculare. Questa incapacità è sottolineata da Tibullo nello stesso verso anche attraverso *ipse* posto, non a caso, accanto a *toro*¹⁰¹. Nel distico successivo (vv. 59-60) Tibullo precisa che l'incantesimo compiuto dalla maga avrà effetto solo se Delia tradirà il *coniunx* con Tibullo, ma non avrà efficacia se Delia preferirà altri amanti. Questa precisazione da una parte conferma il sospetto di Tibullo, già implicito nel v. 9 *Ianua, iam pateas uni mihi*, che Delia abbia altri amanti, dall'altra trova giustificazione nel fatto che nelle formule magiche poteva essere inserito il nome della persona per cui doveva essere efficace l'incantesimo; in tal caso l'incantesimo risultava valido solo per la persona nominata¹⁰². Per *abstinere* usato con connotazione erotica cfr. Catull. 61,136; Hor. *carm.* 3,7,18; *ars* 414; Ov. *ars* 1,327 e 380; Tac. *hist.* 5,5; Iuv. 6,535 s.; Svet. *Iul.* 51; *Cal.* 36. Per *sentire* usato in contesti simili cfr. Catull. 83,3 (Catullo si rivolge al *vir* di Lesbia) *Mule, nihil sentis?* e lo stesso Tib. 1,9,65. Si noti, infine, l'elaborata costruzione di questi versi: l'esametro è caratterizzato da tre coppie di parole allitteranti tra di loro (*tu tamen, abstineas aliis, cetera cernet*), il pentametro si apre con *omnia*, posto in evidenza all'inizio del verso e alla fine della frase a cui appartiene, che si oppone sia a *me uno* che a *nihil*, posti rispettivamente alla fine della prima e della seconda parte del pentametro. L'*ipse nihil* con cui si chiude il v. 60 da una parte riprende l'*ipse* di v. 58, dall'altra ricorda l'*ille nihil* con cui si apre il v. 57: attraverso queste parole il poeta ribadisce la totale incapacità del *coniunx* di prendere coscienza dei tradimenti di Delia. Anche la ripetizione delle consonanti nasali nei vv. 59-60 contribuisce a sottolineare questa incapacità. Come ho già detto prima, la seconda sezione della seconda parte (vv. 61-64) è dedicata alla maga, che ha affermato di poter sciogliere l'amore che Tibullo prova per Delia e per ottenere ciò ha purificato il poeta e ha compiuto un sacrificio agli dei della magia. Questa sezione è introdotta dall'interrogativa *Quid, credam?* Secondo la maggior parte degli studiosi¹⁰³ attraverso questa interrogativa Tibullo esprime i suoi dubbi sull'operato della maga: in particolare, secondo Smith¹⁰⁴ e Lee¹⁰⁵ Tibullo, non certo dell'infalibilità della maga e spaventato dalla possibilità che Delia approfitti del *cantus* cui si fa riferimento nei vv. 55-56 per tradire il *coniunx* con altri amanti, esprime le sue perplessità per convincere Delia a non usare tale *cantus*. Secondo Murgatroyd¹⁰⁶, invece, ad esprimere perplessità sull'effi-

¹⁰¹ *Ipse toro* e simili in fine di pentametro sono presenti anche in Ov. *am.* 2,19,42; *ars* 3,782; *epist.* 16,318.

¹⁰² Per una raccolta di formule magiche in cui doveva essere nominata la persona per cui l'incantesimo doveva risultare efficace cfr. R. Heim, *Incantamenta Magica Graeca Latina*, Lipsiae 1892, 471 ss. (per la magia d'amore in particolare Heim cita Lucian. *Dial. Mer.* 4,5).

¹⁰³ Cfr. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus* cit., 223; Putnam, *Tibullus* cit., 69; Lee, *Tibullus* cit., 118; Perrelli, *Commento a Tibullo* cit., 69.

¹⁰⁴ Cfr. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus* cit., 223.

¹⁰⁵ Cfr. Lee, *Tibullus* cit., 118.

¹⁰⁶ Cfr. Murgatroyd, *Tibullus I* cit., 88.

cacia del *cantus* composto dalla maga sarebbe Delia¹⁰⁷, non Tibullo, e l'affermazione della maga di poter liberare Tibullo dall'amore (vv. 61-62) e la descrizione della cerimonia che ella ha compiuto (vv. 63-64) servirebbero a Tibullo per convincere ancora una volta Delia della potenza della maga: se la maga può compiere un incantesimo così difficile, come quello di annullare l'amore che Tibullo prova per Delia, tanto più può comporre un *cantus* con cui poter ingannare il *coniunx*. Maltby¹⁰⁸, infine, che non crede possibile che Tibullo esprima dubbi sull'operato della maga proprio in questo punto dell'episodio, poiché questo indebolirebbe il ragionamento del poeta, in luogo del trådito *quid credam*, accetta la congettura di Bährens, già presente negli *excerpta* di *Petreibus* (XVI sec.), *quin credam* e ritiene che Tibullo attraverso essa cerchi di prevenire i possibili dubbi di Delia sul *cantus* citato nel v. 55; l'affermazione della maga di poter liberare il poeta dall'amore servirebbe ancora una volta a dimostrare la potenza della maga a Delia. Credo che, per stabilire quale sia l'interpretazione migliore, sia necessario analizzare prima i versi che completano la sezione che stiamo esaminando. Iniziamo con i vv. 61-62. In questi versi Tibullo fa riferimento alla capacità della maga di sciogliere l'amore che Tibullo prova per Delia con l'uso di formule magiche ed erbe¹⁰⁹. Quanto al nesso *amores ... solvere*, che è attestato anche in Prop. 1,4,15 e in Ov. *ars* 2,385, anche se non in collegamento con la magia, in esso *solvere* rimanda all'idea dell'amore concepito come un *vinculum*¹¹⁰, anche se non corrisposto, *amores*, invece, deve essere interpretato come un plurale poetico in luogo del singolare¹¹¹. Secondo Norden il plurale poetico *amores* (*ἔρωτες* in Sofocle¹¹²), che è già frequente in Plauto¹¹³, appartiene a quel gruppo di sostantivi che si riferiscono a un concetto composto da più elementi¹¹⁴. Tutti i plurali poetici, comunque, possono essere usati anche per produrre un'amplificazione retorica¹¹⁵. Che in questo passo tibulliano il plurale *amores* abbia un valore enfatico-retorico è abbastanza evidente, come dimostra anche il fatto che sia *amores* che l'aggettivo possessivo *meos* sono messi in risalto, in fine di verso¹¹⁶. Quanto al nesso *cantus aut*

¹⁰⁷ Le perplessità sul *cantus* composto dalla maga sono attribuite a Delia anche da Della Corte, *Tibullo* cit., 145.

¹⁰⁸ Cfr. Maltby, *Tibullus* cit., 171.

¹⁰⁹ Agli incantesimi che hanno il potere di annullare l'amore si fa riferimento spesso nell'antichità: cfr., ad esempio, Theoc. *Id.* 2,90 s.; Hor. *epod.* 5,71 s.; 17,45; *carm.* 1,27,21 s.; Verg. *Aen.* 4,479 e 487; Prop. 1,12,9 s.; Ov. *rem.* 249 s. e 259 s.; Nemes. *ecl.* 4,62 ss. (sia nei passi di Orazio che in quelli di Virgilio per indicare gli effetti di questi incantesimi viene usato il verbo *solvere*).

¹¹⁰ Per questa concezione cfr., ad esempio, lo stesso Tib. 1,2,92.

¹¹¹ Per il plurale poetico *amores* in luogo del singolare in Tibullo cfr. anche 1,3,81; 2,2,11 e, forse, 2,4,47 (con P. Murgatroyd, *Tibullus: Elegies II. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford 2002, 153).

¹¹² Cfr. Kühner-Stegmann, *Ausführliche Grammatik* cit., 85.

¹¹³ Cfr. s.v. *amor*, *TLL* I, 1967, 72-76.

¹¹⁴ Cfr. E. Löfstedt, *Syntactica*, 1, Lund 1942², 43.

¹¹⁵ Cfr. *ibid.*, 38.

¹¹⁶ Una chiusa d'esametro simile al v. 61 è presente in Verg. *ecl.* 10,34 *dicat amores*. Chiuse di pentametro simili al v. 62 sono presenti anche in Prop. 3,3,4; Ov. *epist.* 17,140; *trist.* 1,1,120; *Pont.* 1,7,44.

herbae (e simili), esso è presente per la prima volta in questo passo di Tibullo e in Verg. *Aen.* 7,757-758¹¹⁷, luogo che non è di solito messo a confronto con l'episodio tibulliano della maga. Trascrivo di seguito il testo (vv. 756-758): *Sed non Dardaniae medicari cuspidis ictum / evaluit neque eum iuvere in vulnera cantus / somniferi et Marsis quaesitae montibus herbae*. In questo passo Virgilio sta parlando di Umbrone, sacerdote capace di incantare i serpenti e alleviare il loro morso con l'arte magica (cfr. Verg. *Aen.* 7,753-755), a cui tuttavia nulla valsero gli incantesimi e le erbe da lui usate per sanare le ferite provocate dalla lancia nemica. In Virgilio, quindi, è presente l'idea che le formule magiche e le erbe di Umbrone, sebbene infallibili in altre situazioni, risultarono inefficaci per guarire il sacerdote. Che Virgilio conoscesse Tibullo o che Tibullo conoscesse Virgilio è chiaro dal fatto che nel v. 758 del passo virgiliano appena citato *Marsis quaesitae montibus herbae* è presente la stessa costruzione attestata in Tib. 1,5,53 s. *herbasque sepulcris / quaerat*¹¹⁸. Inoltre, *cantus* nel senso di «formula magica», se escludiamo Lucil. 576, è attestato per la prima volta proprio nel settimo libro dell'*Eneide* (vv. 754 e 757) e in Tibullo (1,2,45; 1,2,55; 1,2,62; 1,8,19-21) e una chiusa d'esametro simile al v. 61 di Tibullo è presente solo in Verg. *ecl.* 10,34 *dicat amores*. Infine, l'accumulo di pronomi nel v. 61, posti tutti vicini (*haec*¹¹⁹ *eadem se*) e tutti in riferimento alla maga, ricorda quello presente in un altro verso dell'*Eneide*, precisamente nel già citato 4,487 *Haec se carminibus promittit solvere mentes*, verso in cui, come nel v. 61 di Tibullo è notevole la ripetizione di consonanti nasali. È probabile, quindi, che come in Virgilio, anche in Tibullo sia presente l'idea che formule magiche ed erbe, sebbene infallibili in alcune situazioni, risultano inefficaci per altre, in Tibullo per liberare il poeta dall'amore¹²⁰. Resta da notare che l'affermazione della maga è introdotta dalla particella *nempe* (v. 61), che, molto usata nella lingua della commedia, è rara nell'elegia di età augustea, fatta eccezione per Ovidio¹²¹. Nei vv. 63-64 Tibullo descrive la cerimonia che ha compiuto la maga. Questa cerimonia risulta formata da due parti, rispettivamente la *lustratio* e il sacrificio, introdotte nella narrazione attraverso le congiunzioni copulative *et ... et* correlate tra loro. La prima parte è costituita dalla *lustratio*, un rito con effetti apotropaci e di purificazione, a cui Tibullo fa riferimento spesso,

¹¹⁷ Successivamente esso è attestato anche in *Paneg. in Mess.* 62-63; *Ov. epist.* 12,167; *met.* 4,49; *Gratt.* 405; *Lucan.* 6,492; *Stat. Theb.* 9,733 ss.

¹¹⁸ In Virgilio *montibus* è la lezione trädita dalla prima mano del *Florentinus Laur.* XXXIX I (M) e difesa da Wagner. proprio grazie al confronto con Tib. 1,5,53 contro la più frequente variante *in montibus*, trädita dalla seconda mano del *Florentinus* e dalla maggior parte della tradizione.

¹¹⁹ Per l'elisione in cesura pentemimera (*nempe haec*) cfr. 1,7,61; 2,3,59; 2,4,21; 2,5,73 e Platnauer, *Latin Elegiac Verse* cit., 82 ss.

¹²⁰ L'idea che formule magiche ed erbe, sebbene infallibili in alcune situazioni, risultano inefficaci in altre ritorna in un altro passo in cui è presente il nesso che stiamo analizzando, precisamente in *Ov. epist.* 12,167, dove Medea, trädita e abbandonata da Giasone, confessa l'inefficacia di *cantus herbaeque artesque* per liberarla dall'amore.

¹²¹ Tibullo usa la particella *nempe* solo in questo passo e in 2,3,28; Properzio la usa tre volte, sempre nel quarto libro (4,1,92; 4,5,42; 4,11,6); Ovidio, invece, la adopera spesso (cfr. *am.* 1,9,25; 2,6,20; 3,2,17; 3,7,47; *ars* 1,173; 2,616; 3,532; *rem.* 748; *epist.* 7,141; 7,146; 9,61; 9,70; 16,292; 17,225; 20,72; 20,96; 20,193).

anche se quasi mai in collegamento con la magia¹²². In questo passo la maga purifica Tibullo per liberarlo dall'amore con l'uso di *taedae*, fiaccole spesso ricoperte di zolfo¹²³. La seconda parte, a cui il poeta dedica più spazio rispetto alla prima, è costituita dal sacrificio ai *magici ... dei* («gli dei della magia»)¹²⁴ di una *hostia pulla*. Col termine *hostia* si indica di solito l'animale sacrificale più piccolo, perlopiù la pecora¹²⁵. L'aggettivo *pullus*, invece, è sinonimo, piuttosto raro, di *niger* e indica il vello scuro delle vittime. Le vittime dal vello scuro venivano sacrificate agli dei degli inferi¹²⁶, che coincidevano, appunto, con gli dei della magia¹²⁷. Per l'uso di *pullus* in riferimento a un animale sacrificato da maghe alle divinità infernali cfr. Hor. *sat.* 1,8,27 *pullam ... agnam*. Che il sacrificio compiuto dalla maga sia avvenuto *nocte serena*, cioè, in una notte chiara per la presenza della luna, non sorprende, visto che la notte serena era considerata tempo propizio per lo svolgimento dei riti magici e la luna (altro aspetto di Ecate) era spesso richiesta come testimone e aiutante di questi riti¹²⁸. Sorprende, invece, l'uso, per indicare il sacrificio stesso, di *concidere*, verbo abbastanza raro, soprattutto in riferimento a vittime sacrificali, in luogo del più frequente *cadere*, adoperato dallo stesso Tibullo in 1,1,23¹²⁹. Prima di Tibullo in relazione a vittime sacrificali *concidere* è attestato solo in Lucrezio, che lo usa due volte: precisamente in 1,99, in riferimento a Ifigenia, che deve essere immolata dal padre per rendere fausta la partenza della flotta verso Troia, e in 2,353, in riferimento al vitello che viene immolato, mentre la madre lo continua a cercare. Sia l'episodio di Ifigenia che quello, non meno famoso, della giovenca in cerca della prole sono unanimemente considerati dalla critica carichi di toni polemici contro i riti inutili ed empî della *religio* romana. I toni polemici ritornano in tutti i passi successivi a Lucrezio in cui viene usato il verbo *concidere* in relazione a vittime sacrificali: mi riferisco a Ov. *epist.* 6,76, dove *concidere* è usato per indicare il sacrificio promesso da Ipsipile alla partenza di Giasone e ormai considerato inutile, visto che Giasone l'ha tradita con Medea; Sen. *Thy.* 146, dove *concidere* è usato in riferimento a Pelope, ucciso dal padre Tantalo per imbandirne le carni; *dial.* 1,6,8, dove il verbo è usato per

¹²² Cfr. 1,1,21; 1,1,35; 1,2,63; 1,5,11; 2,1,1. Oltre che nel passo che stiamo analizzando, in Tibullo la *lustratio* è collegata alla magia solo in 1,5,11 s.

¹²³ Per i poteri purificatori del fuoco cfr. Ov. *fast.* 4,785 *omnia purgat edax ignis*. Per la *lustratio* come rito magico per liberare dall'amore cfr. Nemes. *ecl.* 4,62 ss.; cfr. anche Ov. *rem.* 260. Per la *lustratio* attraverso *taedae*, spesso ricoperte di zolfo, cfr. Stat. *silv.* 3,1,6; Iuv. 2,157 s.; Claud. 28,324 ss.

¹²⁴ Il nesso *magici ... dei*, usato per la prima volta da Tibullo per indicare gli dei della magia, ritorna in Lucan. 6,577.

¹²⁵ Cfr. Char. *gramm.* p. 403,28B *victima maior est, hostia minor*.

¹²⁶ Cfr. Eus. *Praep. Evang.* 4,9,2 e Arnob. *nat.* 7,19; Krause, s.v. *Hostia*, *RE Suppl.* V, 245-246; e, con riguardo al principio di similarità, che riflette l'idea che gli dei inferi erano neri, cfr. Serv. *georg.* 2,380 *victimae numinibus aut per similitudinem aut per contrarietatem immolantur: per similitudinem, ut nigrum pecus Plutoni*.

¹²⁷ Cfr., ad esempio, Verg. *Aen.* 4,510 s.; Ov. *met.* 7,192 ss.; 14,404 s.; Sen. *Med.* 740 ss.; Lucan. 6,695 ss.

¹²⁸ Cfr. Theoc. *Id.* 2,10 s.; Hor. *epod.* 5,51 ss.; Ov. *met.* 7,180 ss.; Sen. *Med.* 6 s. In Tibullo a riti magici svoltisi di notte si fa riferimento anche in 1,8,18, dove manca tuttavia la presenza della luna.

¹²⁹ Cfr. anche Paneg. in Mess. 15 e s.v. *cado*, *TLL* III, 25, 9-33.

indicare polemicamente i sacrifici previsti dalla religione tradizionale; *Octavia* 145, dove *concidere* è usato in riferimento a Silano, suicidatosi poiché calunniato ingiustamente. Maltby¹³⁰ sottolinea il contrasto, nonostante i termini *lustrare* e *hostia* presenti in entrambi i passi, tra i vv. 63-64 che stiamo analizzando e lo stesso Tib. 1,1,21 ss. *Tunc vitula innumeros lustrabat caesa iuencos, / nunc agna exigui est hostia parva soli. / Agna cadet vobis*: nei versi appena citati, a differenza che nei vv. 63-64 della seconda elegia, Tibullo sta descrivendo il sacrificio di un'agnella all'interno di un semplice rito religioso di campagna. Anche se condivido l'osservazione di Maltby, credo che il contrasto tra questi due passi non si riduca solo al contesto, ma riguardi il giudizio che su questi sacrifici dà Tibullo, come dimostrano i verbi adoperati per indicare il sacrificio stesso: nella prima elegia Tibullo utilizza il più frequente *cadere*, che non porta con sé particolari sfumature, nella seconda elegia usa *concidere*, che invece, come in Lucrezio e nei passi successivi in cui è attestato, implica sempre l'idea di inutilità o addirittura empietà. In altre parole, se Tibullo approva i sacrifici collegati a semplici riti di campagna, come quello descritto in 1,1,21 ss., non condivide e anzi considera inutile e forse addirittura empio il sacrificio offerto agli dei della magia per allontanare l'amore che egli prova per Delia. Resta da notare che i vv. 63-64 della seconda elegia sono caratterizzati da un tono arcano e solenne, come dimostra il ritmo spondaico del v. 63, l'uso della chiusa d'esametro *nocte serena*, che prima di Tibullo è attestata solo in Enn. *ann.* 396 e in Cic. *Arat.* 104¹³¹, del raro *concidere* e dell'altrettanto raro *pullus*. Dopo l'analisi dei vv. 61-64 è possibile stabilire quale sia l'interpretazione migliore dell'interrogativa *Quid, credam?* che introduce questa sezione. Infatti, se Tibullo, attraverso il nesso *cantus aut herbae* (v. 62) comune a Virgilio, esprime l'idea che la magia, pur infallibile in altre situazioni, è inefficace per annullare l'amore che Tibullo prova per Delia, se Tibullo, attraverso il lucreziano *concidere* (v. 64), giudica il sacrificio offerto agli dei della magia per sciogliere l'amore inutile o addirittura empio, allora, a pronunciare l'interrogativa e, quindi, ad esprimere perplessità sull'operato della maga non può che essere lo stesso Tibullo. Le perplessità nutrite da Tibullo, tuttavia, non riguardano, come credono di solito i commentatori, il *cantus* citato nel v. 55, ma si riferiscono all'affermazione che segue l'interrogativa, ossia, alla pretesa della maga di poter liberare Tibullo dall'amore e alla cerimonia compiuta per raggiungere questo scopo (vv. 61-64). Dopo aver espresso il suo giudizio sulla magia d'amore, nel distico conclusivo di questa sezione (vv. 65-66) Tibullo rivela che egli non desiderava l'assenza dell'amore, ma che il suo sentimento per Delia fosse reciproco. Il v. 65 è introdotto da *non ego*, un inizio di verso molto frequente in Tibullo e tipico dell'*aversio*, una figura retorica su cui si sofferma Quint. *inst.* 9,2,39 *Sed illa quoque vocatur aversio, quae a proposita quaestione abducit audientem*¹³²: attraverso *non ego*

¹³⁰ Cfr. Maltby, *Tibullus* cit., 171.

¹³¹ Dopo Tibullo la chiusa d'esametro *nocte serena* è presente solo in Stat. *silv.* 4,8,30; Sil. 7,362 e Avien. *Arat.* 721; essa quindi è attestata raramente e quasi esclusivamente nella poesia elevata.

¹³² Per una raccolta di versi che iniziano con *non ego* cfr. F. Navarro Antolin, *Corpus Tibullianum III*.

Tibullo allontana l'attenzione del lettore dalla cerimonia compiuta dalla maga e la focalizza sulla sua affermazione. All'enfasi di questa affermazione contribuisce, oltre all'inizio di verso *non ego*, anche la posizione di *amor*, messo in evidenza davanti a cesura¹³³, che favorisce il contrasto tra *totus* e *mutuus*. In particolare, l'aggettivo *mutuus*, il cui uso non è molto frequente, rimanda al *topos* erotico dell'*ἴσος Ἐρως*, che Leo¹³⁴ fa derivare dalla Commedia Nuova¹³⁵. Come nota giustamente Perrelli¹³⁶, nel passo di Tibullo che stiamo analizzando il tema del *mutuus amor* può essere considerato una *imitatio cum variatione* di quello presente negli epigrammi dell'*Anthologia Palatina* (5,68; 5,88; 5,97; 6,80), dove viene avanzata la richiesta che l'amore sia reciproco o non sia affatto. L'epigramma più simile, per la presenza del contrasto tra l'amore completamente assente e l'amore reciproco, è senza dubbio 5,68 *Ἡ τὸ φιλεῖν περιγράφων, Ἐρως, ὄλον, ἢ τὸ φιλεῖσθαι / πρόσθετες, ἴν' ἢ λύσης τὸν πόθον ἢ κεράσης*. Secondo Perrelli il senso del distico tibulliano è che il desiderio che l'amore sia contraccambiato, per quanto intenso, non è una condizione perché si accetti o rifiuti la condizione di innamorato e questo senso sembra uno sviluppo proprio dell'ipotesto ellenistico da cui il distico tibulliano prende le mosse. Il modo in cui il tema del *mutuus amor* viene variato da Tibullo ritorna in Ov. *met.* 14,23-24, dove Glauco, innamorato respinto di Scilla, chiede aiuto alla maga Circe, *Nec medeare mihi sanesque haec vulnera mando, / fineque nil opus est, partem ferat illa caloris*. La richiesta di rendere l'amore reciproco è rivolta alle maghe anche in Prop. 1,1,21-22 *en aegedum dominae mentem convertite nostrae, / et facite illa meo palleat ore magis!* L'accettazione della sua condizione di innamorato è ribadita da Tibullo con la frase conclusiva del v. 66 e dell'intero episodio della maga *nec te posse carere velim*¹³⁷: il poeta non vorrebbe in nessun caso riuscire a vivere senza Delia, anche se l'amore non diventasse reciproco. Da un punto di vista stilistico questo distico è caratterizzato da numerosi elementi appartenenti alla lingua colloquiale, soprattutto alla lingua della commedia: penso, in particolare, all'uso dell'imperfetto narrativo (*orabam*, v.66), che, nei casi in cui chi parla cita propri ricordi, è tipico della *Umgan-*

1-6: *Lygdami elegiarum liber, Edition and Commentary*, Leiden-New York-Köln 1996, 154 s. In Tibullo l'inizio di verso *non ego* è attestato molto spesso (1,1,41; 1,1,57; 1,2,65; 1,2,85; 1,2,87; 1,6,29; 1,6,57; 1,6,73; 1,8,1; 2,3,80; 2,4,16; 2,6,42; cfr. anche Lygd. 2,5; 5,7; 6,59; *Paneg. in Mess.* 177; Tib. 3,13,7) Per l'uso di *non* all'inizio di verso, come un *cliché* poetico, per enfatizzare una più energica o appassionata negazione, specialmente tra i poeti elegiaci, cfr. A. Guillemin, *L'évolution d'un cliché poétique*, «REL» 19, 1941, 101-113, e A. Sauvage, *Tibulle et son temps*, «Latomus» 28, 1969, 893 n. 3.

¹³³ Sulla rarità delle cesure compresenti in questo verso cfr. Platnauer, *Latin Elegiac Verse* cit., 5 s.

¹³⁴ Cfr. F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912², 145.

¹³⁵ Per una raccolta di passi in cui è presente questo *topos*, ampiamente attestato nella letteratura latina, cfr. Navarro Antolín, *Corpus Tibullianum III. 1-6* cit., 133. In Tibullo il *topos* ritorna in 1,6,14; 1,6,76; cfr. anche Lygd. 1,19; Tib. 3,11,6-7, 13 s. e 15; 3,12,8-10. Sia in 1,6,76 che in Tib. 3,11,7 è presente il nesso *mutuus ... amor*.

¹³⁶ Cfr. Perrelli, *Commento a Tibullo* cit., 71.

¹³⁷ Per una simile accumulazione verbale cfr. Ov. *ars* 2,454 *quo sine non possit vivere, posse velit*, dove Ovidio nel significato sembra riprendere e capovolgere Tibullo. *Carere velim* in chiusa di pentametro ritorna in Ov. *epist.* 7,28 (Didone sta parlando di Enea, che ha deciso di abbandonarla) *quo, si non sim stulta, carere velim*.

*gssprache*¹³⁸, penso al verbo *carere* (v. 66), che è qui usato nel senso di «essere separato dalla persona amata», come in Plaut. *Curc.* 136 *id quod amo careo*, e in Ter. *Eun.* 223 *non ego illam caream ... vel totum triduum?*¹³⁹ Anche il nesso *posse carere*, che richiama chiasmaticamente il *solvere posse* del v. 62 e nello stesso tempo si oppone al *posset habere* del v. 67, facendo così da tramite alla sezione successiva, è forse di tono colloquiale¹⁴⁰. L'omissione di *ut* dopo *orabam*, invece, deve essere considerata una caratteristica dello stile tibulliano¹⁴¹.

Dopo l'analisi della seconda parte e alla fine del nostro lavoro sul cosiddetto 'episodio della maga' tibulliano possiamo affermare che nei versi che abbiamo esaminato Tibullo non assume assolutamente un atteggiamento di relativa indifferenza nei confronti della maga e della magia¹⁴²; l'arte della maga non è considerata dal poeta infallibile¹⁴³; nel corso del passo effettivamente Tibullo esprime dubbi sull'arte della maga¹⁴⁴, ma non arriva mai ad avere un atteggiamento beffardo e di disprezzo nei suoi confronti¹⁴⁵. Prima di tutto, a meno che l'uso dell'aggettivo *malus* nel v. 53 (*malas ... herbas*) non implichi un giudizio negativo da parte del poeta sulla magia, come avviene nel più volte citato Ov. *rem.* 249 *Haemoniae ... mala pabula terrae*, Tibullo esprime perplessità soltanto nell'ultima parte dell'episodio esaminato, dal v. 61 in poi, e solo in relazione alla magia d'amore. In secondo luogo, le perplessità espresse da Tibullo non riguardano, come credono la maggior parte degli studiosi, il *cantus* citato nel v. 55, ma l'affermazione della maga di poter annullare l'amore che Tibullo prova per Delia e il sacrificio compiuto per raggiungere questo scopo (vv. 61-64). In particolare, come abbiamo più volte sottolineato, attraverso il nesso *cantus aut herbae* (v. 62) comune a Virgilio, il poeta esprime l'idea che la magia, per quanto potente, è inefficace a liberare il poeta dall'amore, e il sacrificio compiuto per questo motivo, come dimostra l'uso del lucreziano *concidere* (v. 64), è considerato dal poeta inutile o addirittura empio. Oltre che con il testo virgiliano, nella prima parte di questo lavoro abbiamo notato come l'episodio tibulliano della maga presenti numerose somiglianze con Properzio. Nella seconda parte continuano sia le somiglianze con Virgilio, elencate tutte nell'analisi dei vv. 61-62 e che quindi qui non ripeto, che con il testo di Properzio: penso in particolare all'uso di *carminibus* in chiusa di pentametro (v. 56), che è attestato per la prima volta in questo passo di Tibullo e in Properzio, che lo usa sempre nel primo libro: prima di tutto nel più

¹³⁸ Cfr. J.B. Hofmann-A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München 1965, 317.

¹³⁹ Cfr. s.v. *careo*, *OLD*² § 2b.

¹⁴⁰ Cfr. Maltby, *Tibullus* cit., 172 s., che rimanda al commento di A.S. Hollis (*Ovid: Ars Amatoria book I*, Oxford 1977) su Ov. *ars* 1,328 e ad Ov. *rem.* 540.

¹⁴¹ Cfr. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus* cit., 212, il quale nota che Tibullo con i verbi che, come *oro* nel passo che stiamo analizzando, significano «desiderare» preferisce omettere *ut*.

¹⁴² Per gli studiosi che leggono nei versi che Tibullo dedica alla maga e alla magia un atteggiamento di relativa indifferenza cfr. le nn. 5 e 6.

¹⁴³ Per gli studiosi secondo cui l'arte della maga è considerata da Tibullo infallibile cfr. la n. 4.

¹⁴⁴ Per gli studiosi che sostengono questa tesi cfr. la n. 2.

¹⁴⁵ Per gli studiosi che considerano l'atteggiamento di Tibullo nei confronti della maga addirittura beffardo e di disprezzo cfr. la n. 3.

volte citato passo in cui Properzio si rivolge alle maghe (in particolare in 1,1,24), in cui Properzio, come Tibullo, con *carminibus* fa riferimento alle formule magiche, e poi in 1,7,4; 1,11,8; 1,16,10; penso al nesso *mollis torus* (v. 58), che è presente per la prima volta in questo passo di Tibullo e in Prop. 1,3,34, sempre nella stessa posizione metrica; penso al nesso *amores ... solve* (vv. 61-62), che, prima di Ovidio, è attestato in Tibullo e in Prop. 1,4,15, anche se, a differenza di Tibullo, in Properzio non è collegato con la magia. Le somiglianze più importanti, comunque, rimangono quelle con il passo in cui Properzio si rivolge alle maghe (1,1,19-24), che ho appena citato a proposito dell'uso di *carminibus* in chiusa di pentametro e il cui testo ho trascritto prima. Il confronto tra l'episodio tibulliano della maga e questo testo di Properzio può aiutarci a comprendere meglio e in modo definitivo il giudizio che Tibullo dà della magia d'amore. Properzio chiede alle maghe, a cui pure attribuisce la fallacia di aver tratto giù la luna, di suscitare l'amore in Cinzia, rendendo così il suo amore reciproco, e pone ciò come condizione perché egli stesso creda nella potenza della magia. In Tibullo il ragionamento sembra seguire un percorso opposto: Tibullo definisce la maga che gli ha promesso il suo aiuto *verax* (v. 43) ed esalta la potenza della sua arte elencando gli incantesimi che ella sa compiere (vv. 45-54). Nonostante ciò, egli considera la magia inefficace per sciogliere il suo amore per Delia (vv. 61-64); d'altra parte il suo desiderio non era quello di annullare l'amore, ma di renderlo reciproco (vv. 65-66). Ciò che sorprende dal confronto con Properzio è che Tibullo, nonostante lo desideri, non chiede alla maga di rendere il suo amore reciproco: Tibullo evidentemente considera la magia inefficace sia ad annullare che a suscitare l'amore¹⁴⁶; non è un caso che, nonostante il ricorso alla maga, nell'ultimo verso dell'elegia Tibullo presenti se stesso come una messe bruciata dal fuoco di Venere. Se i poeti contemporanei a Tibullo che presentano più somiglianze con l'episodio tibulliano della maga sono Virgilio e Properzio, il poeta a lui successivo che imita più frequentemente questo episodio è certamente Ovidio, che si ricorda dei versi che abbiamo esaminato non solo in *am.* 1,8, ma in molti componimenti della sua vasta produzione poetica. Oltre che in Ovidio, qualche reminiscenza di questo episodio è presente anche in Lucano, nell'ottavo libro dei *Punica* di Silio Italico e in Stazio. Da un punto di vista stilistico, se escludiamo i vv. 63-64, che sono caratterizzati da elementi appartenenti alla lingua della poesia elevata, la seconda parte dell'episodio della maga si distingue per numerosi elementi appartenenti al linguaggio colloquiale, soprattutto alla lingua della commedia: penso, in particolare, al v. 57, dove Tibullo, per descrivere una situazione 'da commedia', unisce la costruzione *alicui aliquid credere*, molto frequente in Plauto e Terenzio, con la costruzione *de + abl. credere*, che è attestata proprio a partire da Plauto; penso alla particella *nempe* (v. 61), che, rara

¹⁴⁶ L'idea che la magia sia inefficace sia ad annullare che a suscitare l'amore è frequente nei poeti: cfr., ad esempio, per la prima idea, Theoc. *Id.* 2,90 ss.; Hor. *carmin.* 1,27,21 ss.; Nemes. *ecl.* 4,62 ss.; per la seconda, cfr. lo stesso Tib. 1,8,17 ss. e Ov. *ars.* 2,99 ss. Sia la prima che la seconda idea sono presenti in Ov. *rem.* 259 ss. Anche nel quarto libro dell'*Eneide* la magia d'amore è considerata inefficace: se la magia potesse davvero suscitare l'amore o liberare da esso, Didone non si sarebbe suicidata (cfr. Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber IV* cit., 389).

nell'elegia di età augustea, fatta eccezione per Ovidio, è molto usata nella lingua della commedia; penso all'uso dell'imperfetto narrativo (*orabam*, v. 66), che, nei casi in cui chi parla cita propri ricordi, è tipico della *Umgangssprache*; penso al verbo *carere* (v. 66), che è usato nel senso di «essere separato dalla persona amata», come in Plaut. *Curc.* 136 *id quod amo careo*, e in Ter. *Eun.* 223 *non ego illam caream ... vel totum triduum?* Anche il nesso *posse carere* (v. 66), infine, è forse di tono colloquiale. Sia nella prima che nella seconda parte dell'episodio della maga sono presenti numerose anafore, ripetizioni di parole e di suoni, che ho ogni volta annotato nel corso del commento. Queste ripetizioni, anche se sono oggettivamente una caratteristica delle elegie tibulliane e della seconda elegia del primo libro in particolare¹⁴⁷, in questo passo, come nota giustamente Veremans, si devono attribuire alla volontà di riprodurre un'importante caratteristica, le ripetizioni di suono, dell'antico carme magico¹⁴⁸.

Abstract

The text analysis of Tib. 1,2,43-66 shows that in this passage Tibullus has doubts about the witch's powers, however the poet doesn't doubt about cantus (v.55), but about the witch's claim to be able to free Tibullus from his love and about the sacrifice that she made and that Tibullus considers useless or even impious. The text analysis of Tib. 1,2,43-66 also shows that this passage has numerous similarities with Virgil and Propertius and that the poet after Tibullus who most frequently imitates this passage is Ovid. Besides Ovid, other poets who imitate this passage are Lucan, Silius Italicus and Statius. As regards style, if the first part, in particular the list of magic feats, offers typical features of the elevated poetry language, the second part contains typical features of the colloquial language, especially of the comedy language. Finally, both in the first and in the second part there are numerous anaphora, repetitions of words and sounds.

Key-words: Tibullus, Magic, Virgil, Propertius, Ovid.

e-mail: emanuela.deluca@unical.it

¹⁴⁷ Sull'anafora in questa elegia cfr. Wills, *Repetition in Latin poetry* cit., 411 n. 47 e A. Videau, *Syntaxe et rythme dans l'épigramme latine classique. Réflexion sur l'asyndète et l'anaphore*, in C. Moussy, *De lingua Latina nouae quaestiones*. Actes du X^e Colloque International de Linguistique Latine, Louvain 2001, 995-1008.

¹⁴⁸ Cfr. J. Veremans, *L'anaphore dans l'oeuvre de Tibulle*, «AC» 50, 1981, 779 ss.

Invigilata Lucernis
41, 2019, 113-123

José Antonio FERNÁNDEZ-DELGADO
& Francisca PORDOMINGO
(Salamanca)

*Homeric hypotext, role reversal, and ekphrasis
in the first amoebaeon dialogue
in The Phoenician Women by Euripides*

1. As already noted by a scholiast on *Phoenician Women* 88 and later by Euripidean scholarship, it is clear that the dialogue involving Antigone and the Old Servant from this line until l. 201 echoes the very well known scene of the *teichoscopia* in Book 3 in the *Iliad*, lines 161-244, even though hardly a single commentary on Euripides' piece or in the general literature on Euripides,¹ sufficiently reflects the high degree of intertextuality existing between the two passages.² The Homeric echo, on the other hand, cannot conceal the tragic poet's own particular originality in such important devices as the – also noted by the scholiast – reversal of the roles of the episode's two main characters, Antigone and the Old Servant, regarding their Homeric counterparts, Helen and Priam, or – let us now add – the *ekphrasis* with which, in contrast to the Homeric poem, Euripides treats the reference to the warriors parading at the foot of the ramparts. Our work will address these aspects and will consider in particular the use of the *ekphrasis* in this passage in *Phoenician Women*: *ekphrasis* is the name rhetors from Greco-Roman period (Theon 118-120 Spengel, Ps.-Hermogenes 22-23 Rabe, Aphthonius 37 Rabe) gave one of the exercises preliminary to the study of rhetoric, or *progymnasmata*; named *descriptio* by Latin rhetors, *ekphrasis* is not anyone kind of description, but a so vivid one that puts the described object or

¹ Not even in a work as detailed as that by D.J. Mastronarde, *Euripides Phoenissae*, Ed. with Introd. and Comm., Cambridge 1994, or in T. Papadopoulou, *Euripides: Phoenician Women*, London 2008, cf. 47. Cf. also E. Craik, *Euripides: Phoenician Women*, Warminster 1988; C. Amiech, *Les Phéniciennes d'Euripide. Commentaire et traduction*, Paris, Budapest and Turin 2004; A. Lamari, *Narrative, Intertext, and Space in Euripides' Phoenissae*, Berlin 2010.

² The only specific contribution of which we have knowledge is C.S.V. Gonçalves, *O motivo épico da "teichoscopia": confronto do modelo de Iliada, 166-242 e de Fenicias, 88-196*, «Humanitas» 53, 2001, 141-169, which is rather a comment of both texts than a true confrontation; cf. also R. Scodel, *Teichoscopia, Catalogue, and the Female Spectator in Euripides*, «ColbyQ» 33,1,1997, 76-93. On the history of the term intertextuality and its applications, and on other related terms, like hypotext or intratext, employed in our work, cf. e.g. G. Allen, *Intertextuality*, London 2000. On this theory and its application in classical literatures, after several decades of its study it suffices to mention certain outstanding cases, such as S. Hinds, *Allusion and Intertextuality: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998 or R.S. Miola, *Seven Types of Intertextuality*, Manchester 2004.

fact just before the eyes of their hearers or readers; its most appreciated virtue is, according to that, the *enargeia*, or clarity of the description.³

2. The amoebaeian dialogue in question is located between the prologue, delivered by Jocasta, and the parodos, sung by the young Phoenician women that give the work its title⁴. The main characters in the passage are the venerable *paidagogos* from the royal house of Thebes, in a role that in other tragedies corresponds instead to a trusted *therapôn*,⁵ and Antigone. The former speaks in iambic trimeters with resolutions and *antilabai*, while the latter sings in brief astrophical systems, according to the common arrangement in these kinds of scenes, albeit unique in the sense the passage gives to it.⁶ Scholars have questioned its authenticity using a range of different arguments, which have received their corresponding rebuttals.⁷ None of these counter-objections have considered its possible role, which to us seems clear, of addressing the city of Thebes' dire circumstances, besieged by Argive troops commanded by Polynices, between Iocasta's prologue explaining the reigning house's fortunes and misfortunes and then the queen's attempts to reconcile her two sons.

In this sense, the role this amoebaeian dialogue plays is not very different to the one performed by Aeschylus' parodos in *Seven against Thebes*, in which the chorus, likewise made up of young women, spreads panic among the besieged population by expressing terror and anguish before the utter confusion and deafening noise of the invading army that threatens to enter the city. This song by Aeschylus is also clearly a hypotext regarding the passage in *Phoenician Women* (as is the rest of the play by Aeschylus in what it has of description of the Argive chieftains),⁸ with the difference

³ Cf. R. Webb, *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate 2009.

⁴ We follow the edition by J. Diggle, OCT, 1981.

⁵ Cf. Mastronarde, *Euripides Phoenissae* cit., 179, who in his edition uses this to replace the term *παιδαγωγός* transmitted by the Mss., perhaps genuine and not lacking in intent given the old man's role of informing Antigone, which is one of the duties of the *παιδαγωγός*, or tutor in heroic times, not only that of accompanying the child to school as noted by Mastronarde, cf. H. I. Marrou, *Historia de la educación en la antigüedad*, Buenos Aires 1970, 174 (ed. or. Paris 1948). The information provided by the *paidagogos* in this case came from when Eteocles sent him on a mission to Argos to agree upon a truce with his brother, a highly appropriate task for one who had not only been the brothers' trusted servant but also their mentor.

⁶ Cf. Mastronarde, *Ibid.*, 173, and especially M. G. Fileni, *L'amebeo lirico-epirrematico in docmi e giambi nella tragedia greca*, in F. Perusino & M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, 129-157.

⁷ Cf. Mastronarde, *Ibid.*, 168-173.

⁸ Cf. Mastronarde, *Ibid.*, 169, and more in detail M.C. Encinas Reguera, *La teichoskopia en Fenicias de Euripides. La guerra vista desde las murallas*, «Talia dixit» 12, 2017, 1-17. Cf. also I. Torrance, *Metapoetry in Euripides*, Oxford 2013, 63-133, who speaks of "Intertextual *ekphrasis*" (ch. 2) to this respect, although she understands *ekphrasis* only in its modern meaning, as a description of an artistic object, not just the Greek one (cf. Webb, *Ekphrasis* cit.). Torrance puts on the same level the scarce Aeschylean *ekphrasis* and the plentiful Euripidean, and includes under the same title these both passages and other Euripidean ones that have Iliadic passages as their hypotext, but curiously not the pair of passages of our study.

that Euripides replaces its overwhelming sound effect with an impressive description of each one of the Argive army's chieftains positioned before the walls of the city of Thebes. Also acting as an intra-text of the passage in *Phoenician Women* is the one that much later on in the work (lines 1100-1140) describes the ornament on the shield of the seven Argive chieftains standing before the city's famous seven gates, although this does not mean agreeing with those that contend that the author of the first passage (assumed to be an interpolator) had to already know the second.⁹

3. The more direct hypotext of the amoebaeon dialogue of *Phoenician Women*, nonetheless, and in whose majestic epic light the tragedian has a particular interest in being contemplated and even compared, is the passage in song 3 in the *Iliad*, lines 161-244, in which, from on high on the ramparts of Troy, and at the behest of King Priam, Helen, his son Paris' Greek concubine, informs on the chieftains of the Achaean army as they parade by at the foot of the walls. The reflection of such a landmark scene can only add grandeur, while at the same time heightening the drama of the parallel circumstances of the Theban people besieged by the Argive forces, in particular regarding the terrible fate that awaits the Theban women, which Antigone refers to especially in her pleas and entreaties to the lunar gods (*Phoen.* 183-192).

There are noteworthy points of affinity, beginning with the common pairing of the old man and the young woman of their respective royal houses, of whom one wants to know and the other is the one that knows, and continuing with the sighting of the enemy troops and the information on their chieftains, which in one case takes place from atop the walls of the city, Troy, where Priam calls Helen to his side when she was already on her way there; in the other case, it is set on the terrace at the royal palace in Thebes, where the *paidagogos* invites the young Antigone, with prior permission from her mother. Yet no less significant are the differences that can be observed between the two scenes.

3.1. The first difference is that the roles of the two main characters, the old man and the young woman, of the dialogue in *Phoenician Women* (*paidagogos*-Antigone) are reversed regarding the two in the so-called Homeric *teichoscopia* (Priam-Helen), whereby in the Homeric scene the old king is the one that asks and Helen is the one that answers, whereas in *Phoenician Women* Antigone is the young ingenua that asks and the *paidagogos* is the one that informs, as befits the more expected didactic model.

3.2. Secondly, the distribution of the recitation/singing of the hexametric *stichos* in the *Iliad* between the iambic trimeters spoken by the *paidagogos* on the one hand, and the brief lyrical-dochmiac *cola* of Antigone's song (including several *antilabai*)

⁹ As does A. Dihle, *Der Prolog der 'Bacchen' und die antike Überlieferungsphase des Euripides-Textes*, «Sitzungsber. Heidelberger Akad. Wiss.», 2, 1981, 60-72.

on the other, imbues the scene in *Phoenician Women* with an intensity and dynamism that the Homeric *teichoscopia* lacks, without detriment to its other virtues.¹⁰

3.3. Thirdly, the Homeric scene is substantially longer than the one in *Phoenician Women* (85 hexameters vs. 113 *cola*), as it corresponds to epic vs. drama standards, while the number of Achaean chieftains that Priam inquires about and Helen describes is only three (Agamemnon, Odysseus, and Ajax), compared to the seven famous Argive chieftains of interest to Antigone, and which the *paidagogos* reports on.

3.4. Fourth, this means that the information on the Achaean chieftains generally elaborates on the actual question, giving much more background history, and is initially prompted, as is to be expected, by their fellow countrywoman Helen, who knows them. By contrast, the type of question posed by Priam simply involves the physical traits, basically the height and look of the hero in question. The information on the Argive chieftains is more concise and is initially limited to physical features and appearance, as contained in Antigone's own question (including her female perspective), while the answer provided by the *paidagogos* refers mainly to each chieftain's lineage.

3.5. Fifth, as opposed to its great length in the *teichoscopia*, the information on the military chieftains in the dialogue in *Phoenician Women* is concentrated furthermore in lines 103-192, to which Antigone's song is restricted, as the iambic trimeters 88-102 are designed to enclose the amoebaeon dialogue (just as Antigone is enclosed within them) and 193-201, addressed to Antigone by the *paidagogos* with respect and affection, concern women's quarters at the place. This is an annular structure that initially (lines 88-102) forces Antigone to remain hidden from the sight of any citizen that might censure the unusual behaviour of the servant and the princess, and ultimately (lines 193-201) of the females that criticise any woman in the throng (i.e., the chorus of Phoenician women) that, seeing the city besieged, flock to the palace in search of shelter.

3.6. Finally, and the most important one, as opposed to the information in the Homeric scene of the *teichoscopia* on each one of the three chieftains mentioned – which apart from the brief reference to their height and in Odysseus's case his attitude in Priam's question, concerns his lineage, his character or some of his exploits in the respective answers –, the information on each one of the six chieftains mentioned in the Euripidean scene is distributed, with few exceptions, across their appearance, described by Antigone's successive questions, and their lineage, in the respective answers provided by the *paidagogos*. Outside this pattern, some of the old man's answers refer to a chieftain's location or, before describing them, to the appearance of the troops as a whole in relation to the landmarks in the terrain around

¹⁰ Cf. Mastronarde, *Euripides Phoenissae* cit., 168.

Thebes. The literary technique put mainly in Antigone's mouth is the same as that used in the aforementioned passage in the text (lines 1100-1140) that describes the shield borne by each one of the Argive chieftains positioned before the seven gates of Thebes, with the one carried by Adrastus (a hero that does not appear on the list in all the known versions of the *Seven against Thebes*) being described at the end when the hero is named (line 160), but not mentioned in the amoebaeon dialogue of interest to us here.

This technique, although it has been barely noted, is referred to as *ekphrasis*, a feature of known Greek literature since the famous description of Achilles' shield in book 18 of the *Iliad*, and sometimes singled out in the more recent literature on Euripides.¹¹ The aforementioned description provided by the messenger in *Phoenician Women* 1100-1140 corresponds to its more recognised form, the *ekphrasis* of artistic objects, with the one in this passage 103-192 being a less common type, the *ekphrasis* of people (and partly of places and even of battle), although, in contrast to the other, commonplace in the ancient theory on *ekphrasis*, even though we do not discover this theory until a long time after Euripides.¹² We will be returning to it in more detail in due course; let us now describe the ekphrastic treatment Euripides applied to the scene of the *teichoscopia*.

4. Already in the brief initial *rhexis* made by the *paidagogos*, he promises to satisfy Antigone's need "to look upon" (ἰδεῖν, line 91) the Argive army,¹³ using his first-hand knowledge "to describe to her everything I saw and heard from the Argives" (πάντα δ' ἐξειδὼς φράσω / ἅ τ' εἶδον εἰσήκουσα, lines 95-6) when he went there as the bearer of the truce between her two brothers: an eyewitness testimony is often a procedure that helps to reinforce the main virtue pursued by the *ekphrasis*, namely,

¹¹ Cf. F. U. Zeitlin, *The Artful Eye: Vision, Ekphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre*, in S. Goldhill-R. Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1993, 138-96, 295-304; A. Garzya, *L'ekphrasis nella tragedia greca*, «AAP» 45, 1997, 87-95 (and in *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Naples 1997, 47-58; G. Basta Donzelli, *La Parodo dello Ione di Euripide o della funzione dell' "immagine" in un testo teatrale*, in L. Belloni et al. (eds.), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti tra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento, 2010, 141-167; F. De Martino, *Ekphrasis e teatro tragico*, in M. Quijada Sagredo-M. C. Encinas Reguero (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid 2013, 193-224; Torrance, *Metapoetry in Euripides* cit., 63ss.; J.A. Fernández Delgado, *Inversión moral y cósmica, premonición y ékphrasis en el segundo estásimo de la Electra de Euripides*, in R. Gallé, M. Sánchez & T. Silva (eds.), *Fronteras entre el verso y la prosa en la literatura helenística. Homenaje al Prof. José Guillermo Montes Cala*, Bari 2016, 379-389; J.A. Fernández Delgado-F. Pordomingo, *Ekphrasis, Hesiodic hypotext and foretelling in the first stasimon of Euripides' Electra*, in M. Quijada Sagredo-M. C. Encinas Reguero (eds.), *Connecting Rhetoric and Attic Drama*, Bari 2017, 117-136.

¹² Cf. its definition by Theon 118 Spengel: «*Ekphrasis* is descriptive language, bringing what is portrayed clearly before the sight»; Ps.-Hermogenes 22 Rabe; Aphthonius 36 Rabe; and cf. G. Kennedy, *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Transl. with Introd. and Notes, Leiden-Boston 2003, 45, 86, 117; Webb, *Ekphrasis* cit.

¹³ Typical female wish, and at the same time implicit recognition of the images' attraction, as indicated by De Martino, *Ekphrasis e teatro tragico* cit., 216-218 referring to *IA* 233 (τὰν γυναικεῖον ὄψιν ὁμμάτων) and even by Sappho herself, cf. Scodel, *Teichoscopia, Catalogue and the Female Spectator* cit.

the *enargeia* or clarity of the description, its ability to conjure up an image of the object described.¹⁴ He then helps her climb the stairs up to the palace terrace and “look out” (σκόπει, line 101) onto the plain and the vast enemy army along the banks of the streams Ismenus and Dirce, perhaps the two most prominent features on the landscape around Thebes. The three quotations provided are some of the ten forms of the verb “to see” that appear in the scene and that are so typical of a *progymnasma* like this, whose purpose is to visually portray something that is heard (or read), as described by the rhetor Hermogenes:¹⁵ in other words, its meta-visualisation in the case of tragedy, given its common utterance by a character, as in our case here, such as the chorus or the messenger.¹⁶

“There!” (Ἴδοῦ, line 106) the old man says holding out his hand to her at the same time as he notes how well they have timed it, as the army is setting off and the contingents are drawing apart; on seeing this Antigone exclaims, in a mixture of admiration and fear (she invokes the Chthonic Artemis), how the plain is ablaze with bronze (lines. 110-111); and the old man adds with a similar attitude that this is no ordinary home-coming of Polynices, “with the clash of many horses, many arms” (lines 112-113); both expressing feelings to be found in all the sources of argumentation -beauty, pleasure, and utility, amongst other- that the rhetors foresee for the ekphrasis of an army, which is a typical instance of the progymnasmatic theory.¹⁷

4.1. Once the old man has reassured the princess about the city’s safety, the interplay of questions and answers about the Argive heroes begins prompted by the *paidagogos*, who encourages her “to look at the first one she would like to know more about” (ἀλλ’ εἰσόρα τὸν πρῶτον, εἰ βούληι μαθεῖν, lines 117-118), and she asks, using an almost Homeric-formulaic expression for the rest of her questions about the Argive generals, “Who is the one with the white crest (λευκολόφας, line 119, one of the Euripidean hapax of this kind of compound epithets that frequently appear in the passage¹⁸) who marches before the army, lightly bearing on his arm a buckler all of bronze”, a sentence that heads the description referring to his head, precisely as recommended by the progymnasmatic theory of the *ekphrasis* of people.¹⁹ He replies that he is a chieftain, going on to provide his origin and name (Hippomedon) when prompted to do so, and Antigone exclaims (lines 127-130): “Ah! how proud and terrible to see! (εἰσιδεῖν), / like an earth-born giant (προσόμοιος) he moves, with stars “engraved” upon his targe, resembling not a child of earth (οὐχὶ πρόσφορος)”.

¹⁴ Cf. Theon 119 Sp. and Fernández Delgado-Pordomingo, *Ekphrasis, Hesiodic hypotext and foretelling* cit.

¹⁵ Ps.-Hermog. 23 R. «...the need is for what is heard to almost provide an image of what is being described».

¹⁶ Cf. De Martino, *Ekphrasis e teatro tragico* cit., 194-195.

¹⁷ Cf. Theon 119 Sp., Ps.-Hermog. 22 R., Aphth. 37 R.

¹⁸ Cf. Mastronarde, *Euripides Phoenissae* cit., *ad loc.*

¹⁹ Cf. Aphth. 37 R. «There is a need for those that describe characters to go from start to finish, that is, from head to toes».

Although comparisons are not specifically considered in the rhetors' concise doctrine on *ekphrasis*, they are in fact a common feature, including their own use or that of similar formulas in the examples of the *ekphrasis*, whether those contained in the corpus of *progymnasmata* exercises attributed to Libanius²⁰ or whether in their literary manifestations, beginning with Homer's description of Achilles' shield or Hesiod's shield. We also know of the use of the cited "engraved" in an animal *ekphrasis* featuring on a school papyrus (P. Mil. Vogl. I 20) that contains drafts of *progymnasmata*²¹ or, for example, in the well-known preface to Longus' novel, a work with a major influence from this and other *progymnasmata*.²²

4.2. The old man asks Antigone if she can see (οὐχ ὄρᾳς..., line 131) the chieftain crossing Dirce's stream, and she notes that his harness is quite different (Ἄλλος ἄλλος ὅδε τευχέων τρόπος, line 132), asking who he is; the old man answers that it is Tydeus, and she asks whether he is the one who married a sister of the wife of Polynices and comments on the foreign look of his armour, describing him as "half-barbarian" (ὡς ἀλλόχρωος – an epithet attested solely in Euripides in classical Greek – ὄπλοισι, μειζοβάρβαρος, line 138²³); to which the old man replies (lines 139-140), indirectly completing the description, that "all Aetolians carry shields (σακεσφόροι²⁴) and there is not a single lancer – ἀκοντιστήρες, hapax in classical Greek – that is as unerring a marksmen with his darts". The young woman asks him (line 141) how he can be so sure of these descriptions, and he replies that "I carefully noted the blazons (ιδῶν) on their shields before when I went with the terms of the truce to thy brother, so when I see them now (ἃ προσδεδορκῶς) I know (οἶδα) who carry them" (lines 142-144), lines that some scholars, including Mastronarde, seclude, in total or in part, but can hardly be ignored when they introduce again such as a typical feature of the *enargeia* of the *ekphrasis* as is the eyewitness account.²⁵

4.3. As in the question about the first chieftain, and using the same formulation (τίς δ' οὗτος...),²⁶ Antigone again inquires about the next one (lines 145-149), and

²⁰ Cf. C.A. Gibson, *Libanius's Progymnasmata*. Model Exercises in Greek Composition and Rhetoric, Transl. with an Introd. and Notes, Atlanta 2008.

²¹ Cf. Fernández Delgado-Pordomingo, PMilVogl. 1, 20: *bocetos de progymnasmata*, «ZPE» 67, 2008, 167-192.

²² Cf. Fernández Delgado, *Sentimental Education and Rhetoric in Daphnis and Chloe: Seasonal Ekphrasis*, in M. Futre Pinheiro, S. Nimis & M. Fusillo (eds.), *Modern Critical Theory and the Ancient Novel: Poetics and Rhetoric*, Groningen forthcoming; Fernández Delgado-Pordomingo, *Musical ekphrasis and diegema in Longus' novel*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 56, 2016, 696-708.

²³ Cf. Mastronarde, *Euripides Phoenissae* cit., *ad loc.*

²⁴ It is not clear whether this is the meaning of the epithet or "bearers of a long shield" of the Mycenaean style, cf. Mastronarde, *Ibid.*, *ad loc.*

²⁵ Vd. *supra* n. 12 and cf. Theon 119 Sp. and Fernández Delgado & Pordomingo, *Ekphrasis, Hesiodic hypotext and foretelling* cit.

²⁶ Vd. *supra* 4.1. Among the virtues of description Theon 119 Sp. advises not to linger on unnecessary aspects, but instead to keep fully to the subject; and as regards the style, if the subject is flowery, then it should be expressed in a flowery manner, and if it is arid, dreadful or whatever, then its treatment should not clash with the very nature of these subjects.

this time includes a description of his physique (“with long flowing hair, but a look of fury in his eye (ὄμμασι), with a youthful appearance (εἰσιδεῖν)”) and his military rank (“for crowds of warriors follow at his heels”), and also of his location (“passing close to the tomb of Zethus”),²⁷ in a mixture of *ekphrasis* of person and place already encountered earlier, and of course foreseen by the respective progymnastic theory.²⁸

4.4. On hearing the old man’s answer (Parthenopaeus), Antigone implores Artemis to lay him low with an arrow, although the old man reminds her that justice is on the side of the Argives; then she asks where her brother Polynices is, to which the *paidagogos* replies (lines 159-161) describing, as in previous cases, his location (“next to Adrastus”), once again a prominent feature on the Theban landscape (“near the tomb of Niobe’s seven unwed daughters”). Following the old man’s insistence, she eventually makes him out (ὄραϊς, line 161), and answers “I see him, yes! but not distinctly (ὄρῳ δῆτ’ οὐ σαφῶς), the outline of his form, the semblance of his stalwart limbs (ἐξητσκοσμένα) I see (ὄρῳ)”.²⁹ Albeit referring to a distant vision, this is a comparison of the type “as if he were alive”, an effective reinforcement of the *enargeia* and commonplace in literary *ekphrasis*, such as the one of the Hesiodic shield (for example) or the Homeric one (*Il.* 18). She expresses her desire to fly through the sky, swift as a cloud before the wind, towards her own dear brother, and throw her arms around his neck after he has spent so long in exile, to end by describing and comparing (lines 167-169) “How bright his golden weapons flash like (ὄμοια) the sun-god’s morning rays!”³⁰

4.5. Antigone divides the description of the next chieftain according to her standard question format (Οὗτος δ’...τίς..., lines 171-172) “Who is that, old man, on yonder car driving snow-white steeds?”, the *paidagogos* answers “That, lady, is the prophet Amphiaraus; with him are the victims, whose streaming blood the thirsty earth will drink”, and again Antigone exclaims in wonder, invoking the goddess Selene, “how quietly, with what restraint he drives, goading first one horse, then the other!”³¹

4.6. Once the list of seven Argive chieftains has been exhausted, Antigone uses the same formula she had used only once to inquire about the other chieftain she

²⁷ Another landmark around Thebes, the tombs of the local heroes Zethus and Amphion.

²⁸ Cf. Ps.-Hermog. 22 R., Aphth. 37 R.

²⁹ ἐξητσκοσμένα. Only here in Euripides (and another two times in Aeschylus and once in Aristophanes), cf. Mastronarde, *Euripides Phoenissae* cit., *ad loc.*

³⁰ The weapons of gold may be an intertextual transposition of the golden warrior featuring on Polynices shield in Aesch. *Sept.* 644, as noted by S. Saïd, *Euripide ou l’attente déçue: l’exemple des Phéniciennes*, «ASNPN» ser. 3, 15, 2, 1985, 501-527, although it should also be remembered that the Homeric and Hesiodic shields are also made of gold, and that the centre of the former is emblazoned with a motif of the sun and stars (*Il.* 18. 464-467).

³¹ Despite the somewhat crude description of the battle’s propitiatory victims being paraded in the cart, the prophet Amphiaraus, who took part in the attack on Thebes against his will, is treated, both here and in Aesch. *Sept.* 568-575, with greater respect than the other Argive chieftains, cf. L. Méridier-H. Grégoire, *Euripide V. Hélène, Les Phéniciennes*, Texte établi et traduit, Paris 1950, 161, n. 3.

knew, her brother Polynices (line 156), “But where is (ποῦ...) Capaneus who utters those dreadful threats against this city?”; in a final description, the old man answers (line 180-181) using the demonstrative ἐκεῖνος and not the usual οὗτος or ὅς... , as also was the case solely with Polynices,³² “Yonder he is, calculating how he may scale the towers, taking the measure of our walls from base to summit”; and Antigone ends her amoebaeon song invoking (lines 181-192) first Nemesis, then Zeus’ thunder and lightning, and finally Artemis (as in the prior invocations to the gods, with different entreaties by the Theban princess), so that they will appease the one who threatens to take “the maids of Thebes as captives of his spear to Mycenae’s dames” and to save her from such enslavement.

Thus, the way of referring to Capaneus and Antigone’s attitude, mentioning him last in the same way as she does her brother Polynices, albeit in very different terms, and the description of his threatening demeanour in the siege by the *paidagogos*, highlight this chieftain’s role in the amoebaeon dialogue, creating a dramatic climax within the atmosphere of terror caused by the siege, as we noted at the beginning. Only the gentle and tender reprimand the old servant then gives to Antigone (lines 193-201), telling her to return to the women’s quarters when the chorus of girls enters and their expected tattle manage for a moment to lighten the tone of that dramatism.

5. We contend, therefore, that in this first amoebaeon dialogue of *The Phoenician Women*, based on the scene in book 3 of the *Iliad* in which Helen describes to the old King Priam, at his request, the foremost Achaean chieftains as they parade by at the foot of the walls of Troy – and at the same time drawing inspiration from other tragic hypotexts, of which we are sufficiently aware of only a few –, Euripides has led to a reinterpretation and adjustment to his own style and to the precise timing of the work. To do so, he has compressed the content of the *Iliad*’s stychic-dactylic style and has distributed it between the iambic section and the iambic-lyrical section of the amoebaeon dialogue at the beginning of the work, between the prologue and the parodos, thereby imbuing it with greater dramatism. He has inverted the roles of the two main characters in the Homeric scene, whereby the young princess is not the one that informs, but rather the one informed, and the old man with authority is the one that informs rather than being informed, as befits the character of the *paidagogos* (or better still, the old servant, referring to heroic times), as described in certain manuscripts of the work and also in the piece’s list of characters, the *index personarum*.³³ And above all, he has turned the mere physical identification of the three Achaean heroes indicated by Priam into a rounded description or *ekphrasis* of

³² Given the formulaic nature of the passage, as we have seen, the parallel distribution of the chieftain’s name in Antigone’s words and the beginning with ἐκεῖνος of the old man’s answer in the case of Polynices, is a good reason for thinking, like Mastronarde and Méridier as opposed to Diggle (OCT) and other editors, and following the evidence from ancient and medieval Mss. that change line after Καπανεύς (cf. Mastronarde, *Euripides Phoenissae* cit., *ad loc.*), that this name is the end of Antigone’s question and not the start of the old man’s answer, even though it may at first sight seem surprising.

³³ Pace Mastronarde, *Euripides Phoenissae* cit., 179.

the appearance of each one of the seven Argive chieftains, and even their location in some cases, with the possible exception of the contested Adrastus, partly through Antigone's questions and partly through the old servant's answers.

As we have noted, *ekphrasis* is a well-known literary device that dates back to Homer, and which Euripides, and after him many authors in Hellenistic times and especially in the Greco-Roman era, has exploited to the full, as some Euripidean scholars have recently reported. Moreover, here, as on other occasions, we have seen how Euripidean *ekphrasis* reveals the typical traits of the use of *ekphrasis* that at least since the first century AD the theoreticians of school rhetoric included in their *progymnasmata*. The problem is that four centuries lie between this date and Euripides in which we indeed know very little about how Sophists rhetoric may have evolved. What we do know, nonetheless, is that the first-century scholar Theon of Alexandria refers to other authors of *progymnasmata* that came before him; as the comic poet Alexis, from the fourth century BC, and later Polybius mention certain subjects in the *progymnasmata* – a term recorded for the first time in the *Rhetoric to Alexander* (chap. 28 Sp.: 1436 to 25) (4th c. BC) – and exercises that we later discover in the repertoire of *progymnasmata* transmitted under the name of Libanius;³⁴ and, above all, that some of these exercises have recently been identified as such in papyri from the third century BC.³⁵ It might not therefore be too adventurous to suggest that Euripides, who provides not only this but also many other examples of a pre-progymnasmatic presence throughout his work,³⁶ not only acted as a model for exercises of this nature, as is the explanation that is usually accepted,³⁷ but also that this kind of education could have been part, as Pernot contends,³⁸ of Sophists' rhetoric, of which our author has for some time now revealed himself to be an exceedingly gifted exponent³⁹. If so, then the reversal of roles of the Homeric scene of

³⁴ Cf. Gibson, *Libanius's Progymnasmata*.

³⁵ Cf. Fernández Delgado-Pordomingo, *Ekphrasis, Hesiodic hypotext and foretelling* cit., with bibliography.

³⁶ Cf. Fernández Delgado, *Anaskeuè y kataskeuè del Heracles euripideo (HF 140-235)*, in Quijada Sagredo-Encinas Reguero (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego* cit., pp. 91-112; Fernández Delgado, *Enkomion euripideo de Heracles*, in A. Pérez Jiménez (ed.), *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego*. Estudios en honor del Prof. Carlos García Gual, Zaragoza 2014, 269-282; Fernández Delgado-Pordomingo, *¿Qué palabras diría Electra a la vista del cadáver de Egisto? (E. El. 907-956)*, in J.A. López Férrez, A. López Fonseca, M. Martínez Hernández, E. Pandis Pavlakis, L.M. Pino Campos, G. Santana Henríquez, J. Viana Reboiro & A.N. Zahareas (eds.), *Πολυπραγμοσύνη. Homenaje al Profesor Alfonso Martínez Díez*, Madrid 2016, 211-218.

³⁷ One of the few scholars who has dealt with *ekphrasis* in Euripides in the progymnasmatic sense, De Martino, *Ekphrasis e teatro tragico* cit., 197, provides as the only answer to this chronological difficulty, that first it is the genre and later comes the theory, according to a well known Rossi's work on Greek literary genres.

³⁸ L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde greco-romain*, Paris 1993, 57-58; cf. Marrou, *Historia de la educación* cit., 62-65.

³⁹ Cf. D.J. Conacher, *Euripides and the Sophists*, London 1998. Fernández Delgado has pointed out some possible antecedents of *progymnasmata* in Aristophanic manifestations of refutation/confutation *agones* (*Anaskeuè / kataskeuè en el programa educativo del pensadero socrático*, «Rivista di Cultura Classica et Medioevale» (Università degli Studi di Urbino) 61, 2019, 187-201) and also in Sophistic compositions or in certain Aristotelian concepts (Fernández Delgado, *Los progymnasmata entre Poética*

the *teichoscopia* and its change into a truly didactic scene in the *Phoenician Women* could be understood just like a metaphore of Euripides' learning how to develop, in this case, the progymnasma of *ekphrasis*. Maybe it is not by chance that, among other proofs of school influence of this Euripidean work,⁴⁰ a school ostrakon from such an early date as the 3th century BC (P.Lit.Lond. 75)⁴¹, perhaps a copy exercise, shows the lines 105-118 and 128-140, belonging to the amoebaeon dialogue between Antigone and the *paidagogos*.

Abstract

This article aims to sufficiently show the high degree of intertextuality existing between Euripides' Phoenician Women 88-201, which contains the amoebaeon dialogue involving Antigone and the Old Servant on top of the palace of Thebes, and the scene of the teichoscopia in Book 3, 161-244 in the Iliad. But it will show at the same time the tragic poet's originality in such important devices as the reversal of roles of the two characters regarding their Homeric counterparts (Helen and Priam) and particularly the ekphrasis - in the sense used by the rhetors from Greco-Roman period for this progymnasma - with which Euripides treats the reference to the warriors parading at the foot of the Theban rempart.

Key-words: *teichoscopia*, intertextuality, *ekphrasis*, *enargeia*, progymnasmatic theory.

e-mail: jafdelgado@usal.es; fpordo@usal.es

y Retórica, in L. Galván (ed.), *Fiction, Cognition, Interpretation: Approaches to Aristotle's Poetics* (Humboldt-Kolleg. Simposio Internacional Universidad de Navarra, 2017), Kassel forthcoming), and in the presence of different pre-progymnasmatic structures throughout the Euripides' production (Fernández Delgado, *Euripides at the class of rhetoric*, in Encinas Reguero (ed.), *Tragic Rhetoric. The Rhetorical Dimensions of Greek Tragedy*, Bari forthcoming).

⁴⁰ Cf. Criore, *The Grammarian's Choice: The Popularity of Euripides' Phoenissae in Hellenistic and Roman Education*, in Yun Lee Too (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden 2001, 241-259.

⁴¹ Cf. Mastronarde, *The London ostrakon of Eur. Phoen. (P.Lit.Lond 75)*, «ZPE» 49, 1982, 7-14.

Invigilata Lucernis
41, 2019, 125-142

Alessandro LAGIOIA
(Bari)

Un carme inedito di Giovanni Segarelli: il libellus loquens e la memoria dei classici

Il codice *Matritensis* 17652¹ è testimone unico di quella che fu verosimilmente l'ultima opera composta da Giovanni Segarelli, letterato di origine parmense attivo in Italia centrale nel tardo Trecento come scrittore e notaio legato alle famiglie dei Caetani e dei conti di Ceccano². Si tratta delle *Additiones* al *De casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio, un'opera che si presenta nel complesso come un'aggiunta, appunto, al racconto boccaccesco delle vicende del regno di Giovanna I di Napoli (1326-1382)³. La narrazione storica, che nella prima opera giunge sino all'anno 1357, è estesa da Segarelli fino al 1386, anno della morte di Carlo III di Durazzo, il quale aveva imprigionato e fatto uccidere Giovanna, l'ex regina che vent'anni prima gli aveva salvato la vita. Le *Additiones* sono dedicate a Onorato I

¹ Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17652, *saec.* XIV^{ex}-XV, cart. (28/21 cm). Il manoscritto, composito, riporta l'opera di Segarelli nella prima unità, che è stata vergata in Italia in una gotica libraria posata ed elegante e contiene, in successione, tre opere: Alano di Lilla, *Anticlaudianus* (ff. 1^r-64^r); Francesco Petrarca, *Africa* (65^r-111^r); Giovanni Segarelli, *Additiones ad librum Iohannis Boccacii De casibus virorum illustrium* (ff. 113^r-138^r). Sul ms. cfr. P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, IV, Leiden 1989, 573-574; V. Fera, *Un'antica ricerca di fonti liviane in un codice dell'Africa*, «ASNP» 19, 1989, 252; M. Villar, *Códices petrarquescos en España*, Padova 1995, 186-190 nr. 71. Una riproduzione digitale, integrale e a colori, è ora disponibile sul sito della "Biblioteca Digital Hispánica": <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000243032>.

² Per una ricostruzione della biografia dell'autore e della sua produzione rinvio all'*Introduzione* al mio volume: *Elucidatio tragoediarum Senecae. Oedipus, edizione critica a cura di A. Lagioia*, Bari 2012, 7-25. Nuovi dati aggiunge la ricerca di E. Romanini, *Per la ricezione di Seneca nel Tre-Quattrocento: due nuovi testimoni dell'Elucidatio tragoediarum di Giovanni Segarelli*, «IMU» 57, 2016, 91-134 (a p. 92 n. 2 bibliogr. aggiornata sull'Autore). In particolare, lo studioso ha scoperto una sottoscrizione autografa di Segarelli in un atto perugino del 1372 e due nuovi testimoni del commento a Seneca tragico, di cui utile alla *constitutio textus* almeno per congetture, se si tratta – come è da verificare – di un *descriptus*, è il ms. Paris, Sorbonne 631 vergato da Pietro Delonda. Cfr., pure, E. Romanini, *Giovanni Segarelli letterato del tardo Trecento*, «IMU» 53, 2012, 117-180; K. Hafemann, *Der Kommentar des Iohannes de Segarellis zu Senecas 'Hercules furens'*, Berlin-New York 2003, 189-194.

³ Per un'esposizione dettagliata del contenuto dell'opera cfr. Romanini, *Giovanni Segarelli* cit., 127-130; Lagioia, *Elucidatio* cit., 18-20. Sul genere, vd. M. Petoletti, *Les recueils 'de viris illustribus' en Italie (XIV^e-XV^e siècles)*, in T. Ricklin-D. Carron-E. Babey, *Exempla docent. Les exemples des philosophes de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris 2006, 345. Le pagine del ms. preposte alle *Additiones* (ff. 113^r-114^r) riportano un sommario dei singoli capitoli e delle altre sezioni dell'opera, di mano dell'autore stesso.

Caetani (1336ca.-1400), *comes Fundorum, Campania et Maritimae*, che nel 1396 – l’anno in cui l’opera fu licenziata⁴ – era impegnato in trame e tentativi concreti di assalto alla Santa Sede, per costringere Bonifacio IX alla fuga e sostituirlo con il pontefice avignonese. In questa sede non mi occuperò del contenuto dell’opera, che pure è fonte preziosa su un periodo storico scarsamente documentato⁵, né del particolare frangente in cui fu pubblicata⁶, per soffermarmi su un *Colloquium metricum* di 168 esametri, pronunciato dallo stesso *libellus* personificato, che è posto al termine dei 31 capitoli in prosa in cui è suddivisa la narrazione storica. Il componimento, che qui si pubblica, costituisce in primo luogo una testimonianza significativa delle competenze tecniche di Segarelli poeta, ma anche della sua vasta formazione letteraria, che si fondava sulla lettura di quei classici, in primo luogo Ovidio, Lucano, Virgilio e Seneca⁷, che formavano il canone delle letture di un letterato del tardo Medioevo.

La scelta stessa della ‘cauta’ mediazione del *libellus loquens*, che diviene araldo del suo poeta, costituisce una variante del modulo classico dell’apostrofe al *liber*, in forma di *propempticon*, da parte del poeta⁸. Il *libellus* è anzi percepito e descritto come un sostituto di Segarelli, che soltanto in lui può realizzare l’agognato ritorno presso la corte di Onorato, dalla quale, non è chiaro per quali ragioni, sembra si fosse o, piuttosto, fosse stato allontanato⁹. Un’invenzione della scena dell’incontro

⁴ Al fol. 113^r è riportata la datazione nella rubrica: *In nomine Domini, Amen. Incipiunt Additiones ad librum Iohannis Bocacii De casibus virorum illustrium edite a Iohanne de Segarellis Parmensi. Anno Domini millesimo trecentesimo nonagesimo sexto indictionis quarte*. Anche nell’*explicit*, al fol. 138^v, è riportato *Additiones (-d- suppl. supra lin.)*, ma *Bocacii* senza scempiamento.

⁵ Vd. Romanini, *Giovanni Segarelli* cit., 132. Mi riprometto di terminare l’edizione dell’intera opera, impresa non semplice, poiché anche la prosa di Segarelli è assai elaborata e il testimone unico, che pure non pone problemi di lettura, presenta un’interpunzione inaffidabile e non restituisce un testo sempre perspicuo e scorrevole.

⁶ Rinvio, per un quadro essenziale degli avvenimenti che riguardano gli ultimi anni di Onorato I, a Lagioia, *Elucidatio* cit., 10-14.

⁷ Un primo resoconto delle fonti classiche di cui Segarelli attesta la conoscenza attraverso le sue opere, in particolare l’*elucidatio* delle tragedie senecane, è tracciato da E. Romanini, *L’Accusatio di Giovanni Segarelli: una risposta alla Declamatio Lucretie di Coluccio Salutati*, in L. Benedetti-F. Gallo, *Miscellanea Graecolatina II*, Milano-Roma 2014, 235 n. 47.

⁸ Sullo sviluppo di questo motivo nella letteratura latina classica con cenni alla sua fortuna fino al Medioevo vd. il fondamentale contributo di M. Citroni, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario*, «Maia» 38, 1986, 111-146.

⁹ Cfr., in particolare, i vv. 141-142 del *Colloquium*, ma anche, *infra*, n. 45. Fino al 1376 Segarelli compare al servizio (come procuratore legale) di Margherita da Ceccano (vd. Romanini, *Giovanni Segarelli* cit., 152-153, docum. nr. v), contessa di Vico imparentata con i Caetani e legata alla corte di Napoli, la quale, assieme a Onorato I, restò fino alla morte (intorno al 1384, stando alla data del suo testamento) schierata con l’antipapa Clemente VII, incoronato nel 1378 proprio da Onorato in virtù di uno speciale privilegio. Dalla parte di Urbano VI si schierò invece Noffo da Ceccano, uomo d’armi e figlio di un efferato cugino di Margherita; colpito da una bolla dell’antipapa Clemente nel marzo del 1379, ma sostenuto dalla Santa Sede, per volontà di Bonifacio IX, il quale era succeduto a Urbano nel 1389, Noffo beneficiò l’anno seguente della metà dei beni di Ceccano che erano stati confiscati al figlio ed erede di Margherita. Ci è fortunatamente giunta una epistola di Segarelli, purtroppo non datata, inviata da Valmontone (un feudo a una trentina di chilometri da Roma) a Francesco da Fiano (P. Mascioli, *Uno scambio epistolare tra Giovanni Segarelli e Francesco da Fiano*, «InvLuc» 34, 2012, 137-146), nella quale il poeta parmense si presenta al noto letterato, che dal 1379 era stato assunto presso la Curia pontificia con il ruolo di *scriptor et abbreviator apostolicus*, senza nessun altro apparente

fra il libro e il suo augusto destinatario era già in Orazio *epist.* 1, 13, in cui il poeta immagina questo momento mentre affida l'incarico della consegna a un latore della missiva. Si tratta di un modulo più volte ripreso da Marziale¹⁰. A differenza dei modelli classici (si pensi anche al lontano prototipo teocriteo¹¹), però, l'opera personificata qui non si pone in uno stato di conflitto col suo autore, ma se ne fa portavoce prendendosene cura in un'espressione calda e cordiale di solidarietà con il poeta. In questa scelta Segarelli trovava in Ovidio il modello più vicino, col quale la situazione stessa dell'allontanamento forzato dalla patria doveva suggerire una sintonia di temi e d'intenti. Non è un caso, perciò, che la variazione del *liber loquens* rispetto all'apostrofe al *liber* personificato trovi un antecedente proprio in *Ov. trist.* 3, 1 e 5, 4, due elegie nelle quali sono, rispettivamente, il *liber* stesso e la singola *epistula*, giunti dal Ponto Eusino a Roma, a compiangere la sorte del poeta *exul* e a farsi strada per le vie della città a loro ignote. Come rileva Citroni a riguardo, tale mediazione narrativa conferisce allo scritto «una certa impressione di maggiore "obiettività" data dal fatto che chi espone le sventure del poeta non è il poeta stesso, ma, apparentemente, una terza persona. Questa impressione di maggiore obiettività vuol anche dare un'apparenza di maggiore sincerità alle dichiarazioni di devozione e di omaggio»¹². Le osservazioni relative a Ovidio possono essere certamente estese al *Colloquium* di Segarelli. È evidente che anche qui la funzione fondamentale della personificazione del *libellus*, che sopperisce alla rimarcata afasia dello scrittore, sia quella di realizzare una forma mediata di approccio col destinatario in una situazione di elevata criticità o, comunque, assai delicata. Manca forse in Segarelli la prospettiva di un più vasto pubblico di lettori oltre al diretto destinatario, Onorato Caetani.

Del resto, la continuità di *trist.* 1, 1 – in cui è il poeta a raccomandarsi al *liber* personificato – e la 3, 1, in cui è il *liber* che parla a nome del poeta, è stata rilevata dagli esegeti ovidiani¹³ anche per quanto concerne i temi sviluppati e io credo che

intento se non quello della reciproca conoscenza. Il destinatario, come si evince dall'epistola di risposta, si trovava a Roma, *apud Pariones*. Visto che dalla sua assunzione come segretario di Urbano VI fino al 1383 Francesco soggiornò a Tivoli, dove si era allora stabilita la Curia, e poi viaggiò per l'Italia al seguito del papa e restò lontano dall'Urbe fino a settembre del 1388 (vd. F. Bacchelli, s.v. 'Francesco da Fiano', *DBI* 49, Roma 1997), quando gli avrà scritto Segarelli? Nella sua lettera il Parmense si riferisce al comune amico Noffo come *ferreus et Hercules ... urbis imperatricis armiger*, il che farebbe pensare a una presenza del nobile a Roma in difesa della Santa Sede negli anni più accesi dello scisma. Sia che lo scambio epistolare risalga agli anni immediatamente successivi alla nomina di Francesco da Fiano, in occasione di un suo breve soggiorno romano, sia, com'è forse più probabile (cfr. pure Romanini, *Giovanni Segarelli* cit., 177-178), all'epoca del rientro a Roma del papa, questa amicizia di Segarelli con Noffo e la richiesta di un contatto con il segretario del papa romano sembrerebbero decisamente in contrasto con la politica filoclementina perseguita da Onorato I e dal figlio di Margherita da Ceccano. Forse, Segarelli aveva per un momento sposato la causa dei sostenitori di Urbano VI o, comunque, si era avvicinato troppo alla fazione avversa all'antipapa, il che gli costò l'allontanamento, da parte di Onorato, fino al 1396. Stando al preambolo, però, il conte commissionò le *Additiones: infra*, n. 45.

¹⁰ Citroni, *Le raccomandazioni* cit., 139.

¹¹ *Ibid.*, 116.

¹² *Ibid.*, 134-135.

¹³ Vd., ad es., D. Giordano, *Ovidio*. Tristia, Milano 2005², XXI.

tutte e tre le elegie dei *Tristia* qui richiamate fossero ben presenti, come vedremo, alla memoria del poeta medievale.

Considerata la lunghezza del componimento, è utile fornire un quadro sintetico delle sue sezioni tematiche, prima di procedere a un esame più approfondito del contenuto:

vv. 1-9 Il libro personificato si reca a casa di Onorato I Caetani. Il percorso è ‘ascensionale’, dallo *status* di estrema inferiorità del suo Autore alla posizione eccelsa (*ymus ad excelsum*) dell’«astro Onorato», rilucente nella sua corte di stelle minori e nella sua splendente biblioteca, dove il patrono è ritratto impegnato a tenere in ordine i libri capisaldi delle discipline del Trivio e del Quadrivio. Non mancano volumi di diritto e di storia, con racconti di guerre e di alterne vicende umane, nonché di esempi morali, alla cui redazione egli stesso attende.

vv. 10-21 Presso la dimora di Onorato si affolla uno stuolo di divinità, sorgenti e monti personificati, simboli classici della consacrazione e dell’ispirazione poetica: è Apollo stesso ad aver trasportato da Delfi l’apparato di carmi, fonti e numi. Sopraggiungono Pegaso, il Parnaso dalle due cime, le Pieridi, l’Elicono risonante, la fonte Libetra cara alle Muse, l’Aganippe col suo corteggio. Mandrie di libri popolano la biblioteca di Onorato, dove saranno al sicuro come in una roccaforte del sapere.

vv. 22-37 Il patrimonio librario non è solo un possesso materiale: il *dominus* nella sua *domus* si dedica con regolarità quotidiana, da solo o facendo ricorso a un valido *recitator*, alla lettura con cui scaccia le proprie cure. In questo santo ozio il tempo scorre veloce, la virtù si eleva e mette al bando il vizio. Per la prima, per trasmettere esempi morali positivi, c’è sempre tempo, che invece manca in relazione al vizio. È la natura ad aver concesso all’uomo il dono di una norma di vita così controllata, sostenuta da un regime di sobrietà che si riscontra anche nel bere e nel cibo, in una continua battaglia con se stessi. Una mente razionale induce a questa condotta di vita, ma essa trae insegnamenti concreti e norme dalla consuetudine dello studio.

vv. 38-48 Onorato spicca fra i suoi libri come un eroe e reciproco è il legame che li vincola al loro padrone. Analogo il rapporto fra la biblioteca e i libri, che si danno lustro a vicenda, cui concorre lo stesso Onorato. Le stoffe pregiate, i colori preziosi e vivaci e le decorazioni che richiamano le mitiche tessiture e ricami di Pallade e Aracne caratterizzano la confezione libraria: i volumi risplendono nei fregi dorati delle pergamene e delle copertine.

vv. 48-57 Il *liber* descrive il proprio aspetto umile e trascurato, quale quello di un contadino vestito di cenci, attraverso una serie di similitudini animali: una scimmia schernita dai leoni, un topo al cospetto della montagna, una formica dinanzi a giganti, una debole fiammella fra grandi bagliori, una piccola talpa rimasta senza luce (variazioni di paragoni già del preambolo: vd. n. 14).

vv. 58-72 La speranza di una condizione migliore rende audace il dimesso libello, che arrossendo si presenta al cospetto del suo patrono nel suo umile stato di povero forestiero ed esule, abbandonato dal vento propizio della sorte che spirava un tempo come uno zefiro, costretto per di più a far fronte a un austro invernale. La sua speranza è che torni la primavera,

una stagione propizia in cui, con il sole, possa aumentare il favore del suo *dominus* e Apollo risplenda potente nel suo seggio. Allora il libretto potrà ricevere una confezione più degna, una fulva copertura, che non sia necessariamente fregiata in oro o istoriata, perché esso si accontenterebbe di una tela grezza.

vv. 73-91 Il libretto descrive se stesso. Il suo stato attuale è quello di uno scritto di scarso valore e privo d'ispirazione poetica, di un qualcosa che non saprebbe neppure definirsi, di una nullità: non un libro, né un discorso o un'epistola. Esso somiglia a un'oca stridula, a un orso grinzoso da rispingere nella fitta boscaglia, a un neonato che stride lontano dal ventre materno, implume come se fosse uscito dall'uovo di Leda e incapace di parlare latino. Tremo ed è nudo come un naufrago privo di forze e senza vesti; soffre il freddo come un infante che è stato immerso nel lavacro. Il libretto, infatti, è pallido e nudo, senza copertina e di nuda carta. Nudi (e quindi disadorni) sono anche la penna e lo stile dello scrittore, le sue parole, egli stesso, da cui il libretto si diparte.

vv. 92-104 Il libretto descrive il suo autore. Anche se quest'ultimo lo accompagnasse, non avrebbe il coraggio di parlare direttamente e di raccontare le sue sventure. Il ritegno gli impedisce di piangere e si fa forza, si mostra lieto esteriormente ed è contento di saper vivere pazientemente la propria indigenza. Rammenta di essere vissuto nell'agio, da cui nessun profitto si trae, perché costituisce anzi un attentato alla virtù. Egli è disposto a soffrire, è contento di quanto ha sopportato e sa di non aver mutato per questo animo. Confessa, tuttavia, che lo scrittore, pur consapevole della sua colpa, vorrebbe che le sue pene avessero fine, un desiderio che Onorato, nella sua somma potenza, potrebbe esaudire con una sola parola e risolverlo.

vv. 105-130 La preghiera d'intercessione in favore dell'esule. Il libretto invoca il perdono e la generosità di Onorato. Al suo cospetto, gli spiegherà che lo scrittore ha nostalgia della sua terra: vorrebbe anzitutto recarsi nella piccola chiesa della Madonna, pregare e rendere onore al Signore, ma, soprattutto, rivedere la madre dopo trent'anni di lontananza, riabbracciarla e baciarla. Una grande festa lo attenderebbe al suo ritorno, organizzata con un sontuoso cerimoniale, ma il suo primo pensiero, depositati i bagagli, sarebbe quello dell'abbraccio materno.

vv. 131-142 Lo scritto fa professione di totale devozione dell'umile servo al suo patrono, che, se gli concederà di trascorrere una serena vecchiaia sull'odoroso suolo *natio*, acquisirà così anche la lode di quanti attendono il suo ritorno. Augura quindi che il Signore conceda a entrambi quel che è meglio e affida lo scrittore a Onorato, con la raccomandazione che rammenti solo la sua fedeltà e non l'ira nei suoi confronti.

vv. 143-168 È stornata una lunga serie di pericoli, cataclismi, conflitti e istinti malvagi che animano gli uomini. L'onore trionfa su tutto e la fama, che va mantenuta senza macchia, rappresenta l'unico valore duraturo. La cattiva sorte passa e giunge il momento del riscatto per gli ultimi. La buona sorte e con lei Onorato, ormai è evidente, si apprestano a riparare alle sventure di Segarelli. Grazie a Onorato anche il servo e l'omicciattolo possono elevarsi e un uomo semplice diventare pari a Omero.

Nonostante l'ampiezza, il componimento risulta ben strutturato e piuttosto coeso a livello tematico, nonché estremamente curato sul piano formale. Si tratta, del resto, di una testimonianza della maturità poetica del suo Autore, che dichiara di essere tornato alle lettere per Onorato, dopo un lungo periodo di dannosa vacanza, imputata alla *cura forensis*¹⁴.

La menzione dei volumi delle sette arti del *trivium* e del *quadrivium* nella prima sezione s'innesta bene sia sul tema del viaggio compiuto dal *liber* sia sulla metafora siderale posta in apertura, se si considera che essa era stata già adoperata da Dante (*Conv.* II, XIII, 8 «A li sette primi [*scil.* cieli] rispondono le sette scienze del Trivio e del Quadrivio»), autore di cui Segarelli – almeno per la *Divina Commedia* – si mostra attento lettore¹⁵.

Il motivo topico della luce in un analogo contesto encomiastico è sfruttato da Segarelli pure nell'epistola poetica *Lutea multifidas laudes* inviata al cancelliere apostolico Francesco da Fiano, nella quale, però, il bagliore dello sfarzo degli abiti e di una dimora lussuosa è contrapposto alla luce che brilla in una mente virtuosa, che risplende illuminando anche le tenebre¹⁶. Il tema della luce e dello splendore (vv. 2-3 *luce, igne, fulvis*) della stella di Onorato e della sua biblioteca¹⁷ è ripreso nella menzione dell'arrivo di Apollo *lux mundi* (v. 10), ove è da supporre un riferimento all'epiteto consueto di 'liceo', spesso collegato alla radice *λευκ-/λυκ-* («candore, luce»).

Nella seconda sequenza, l'elenco ridondante di quasi tutto l'apparato simbolico della poesia classica – vette, fonti, Muse e carmi – è funzionale a sottolineare la ricchezza del patrimonio librario del patrono e il fervore dell'ispirazione che vi si può trarre¹⁸, sebbene non si abbia notizia di una qualche propensione poetica di Onorato.

L'espressione *dominantis in aula* (v. 18) è particolarmente pregnante in questo contesto: il vocabolo, che ricorre anche al v. 165, rispetto al più generico *domus* (v.

¹⁴ Sono informazioni che si ricavano dall'ampio *preambulum* delle *Additiones*, di cui riporto una pericope in Lagioia, *Elucidatio* cit., 8. Su questo proemio in forma di lettera dedicatoria a Onorato, vd. E. Romanini, «Alter Iohannes os auri». *L'omaggio al Boccaccio nel 'preambulum' delle 'Additiones' di Giovanni Segarelli*, in H. Casanova-Robin-S. Gambino Longo-F. La Brasca, *Boccace humaniste latin*, Paris 2016, 129-148. Si noti, in particolare, nella *Postrema breviliquia deprecatio pro domino*, una preghiera per Onorato e la sua famiglia in 13 esametri, che è posta, come secondo componimento poetico, subito dopo il *Colloquium*, al fol. 137^r del *Matritensis* 17652, vv. 12-13: *Stecrtere sub cultra calamus vult: nunc nequit ultra. / Pace dehinc vestra surget ludetque palestra*.

¹⁵ La *Divina Commedia* è esplicitamente citata nell'*elucidatio* dell'*Hercules furens* (p. 15, 1 H.) e dell'*Oedipus* (p. 104, 6 L.). Sulla circolazione dell'opera all'epoca di Segarelli vd. M. Petoletti, *La fortuna di Dante fra Trecento e Quattrocento*, in M. Bollati, *La 'Divina Commedia' di Alfonso d'Aragona re di Napoli*, I, Modena 2006, 160-186.

¹⁶ Mascoli, *Uno scambio epistolare* cit., 143, vv. 7-10 *Quid modo flammigeros gemmis vesturier artus / Aut pictas habitare domos? Sunt ista colorum / Sidera non hominum, sed sancta mente corruscans / Lux nitet in tenebris radians...*

¹⁷ L'aggettivo *fulvus* (v. 3), adoperato anche al v. 52 nella similitudine del libro-*symia* con i «fulvi leoni» e al v. 70 per la fulgida copertina di pelle di cui Onorato lo «vestirà», funge da trait d'union fra il bagliore delle stelle e quello della biblioteca (cfr. Tibull. 2, 1, 88 *sidera fulva*).

¹⁸ Il procedimento richiama l'analogia enumerazione e invocazione di tutti gli strumenti musicali e dei loro mitici inventori a cui Segarelli ricorre nel già menzionato componimento per il Fianese (vd. n. 16), al fine di mostrare la propria inadeguatezza poetica al dotto destinatario e concludere, con un pentametro distintivo inserito nella successione di esametri *κατὰ στίχων: vix potero laudes accumulare tuas* (v. 38).

22) indicava propriamente la dimora degli imperatori romani¹⁹ e in quest'accezione è quasi sempre utilizzato da autori classici come Marziale²⁰, il quale nell'*epigr.* 5, 6 offre l'esempio significativo di una invocazione alle Muse perché intercedano per una benevola e opportuna accoglienza del proprio timoroso libello negli appartamenti di Domiziano (v. 8 *intra limina sanctioris aulae*).

Nel terzo quadro del componimento l'obiettivo del poeta focalizza, all'interno della *domus*, la figura del *dominus* intento ai suoi ozi letterari, che persegue con regolarità e rigore. Il suo controllato e sobrio regime di vita (vv. 31 *moderamen*; 36 *ratio*) è conseguenza di un potente dono di natura, ma è consolidato pure dagli esempi concreti rivenienti dalle assidue letture (v. 36 *lectio crebra*). Assai vario è il formulario lessicale col quale il poeta-libretto si rivolge a Onorato Caetani, senza mai nominarlo direttamente, eccetto che nel riferimento iniziale e comunque paronomastico al *sidus Honoratum* (v. 2)²¹. A livello aggettivale prevalgono gli epiteti denotanti altezza e potenza: *excelsus* (v. 1), *arduus* (v. 38), *potens* (v. 58), *altus* (vv. 59, 65), ma compaiono anche *inclitus* (v. 42), *pius* (vv. 59, 104) e *maximus* (v. 106). Degno di attenzione è il composto *multipotens* (v. 103 *dextera multipotens*), in quanto l'epiteto arcaicizzante costituisce per noi un *hapax* plautino, se non un conio, che ricorre solo in tre commedie con un uso prevalentemente laico e burlesco²². Il composto non sembra aver avuto alcuna fortuna dopo Plauto e neppure i lessici medievali, compreso Papias e il *Catholicon* di Balbi, il quale si sofferma sui composti di *multum*, registrano il termine, che ritrovo solo in un passo petrarchesco del *De remediis utriusque fortune* (1, 8, 18), dove si precisa che l'epiteto *omnipotens* è adeguato solo a Dio, mentre per i poteri della memoria è opportuno utilizzare l'aggettivo *multipotens*. È plausibile che si tratti di un conio di Segarelli, il quale mostra una certa propensione per la *variatio* nell'uso di questi rari e altisonanti composti, per noi di sapore enniano²³.

¹⁹ A partire almeno dall'*Octavia*, stando al *TLL*, s.v., II 1457, 14 ss.

²⁰ Cfr. A. Canobbio (a cura di), *Epigrammaton liber quintus*, Napoli 2011, 124 *ad loc.*

²¹ L'*interpretatio nominis* è sfruttata anche nella *Postrema breuiloquia deprecatio*, vv. 4-6: *...serenum / nomen Honoratum niteat ceu sydera celo, / teque amet omne genus velut omnia germina Phebus*. Un'allusione ad Onorato è possibile che si celi anche nella *variatio* del noto verso virgiliano: *Omnia vincit honor* al v. 156 del *Colloquium* (dove è da notare che nel ms., in corrispondenza del verso, una consueta *manchette* segnala al lettore la massima).

²² Vd., s.v. *multipotens*, *TLL* VIII 1599, 54-61. Una volta è epiteto di Venere (*Cas.* 841), un'altra di Nettuno (*Trin.* 820), ma la lezione è discussa; in *Bacch.* 651 un *callidus servus* utilizza il composto altisonante e forse epico per accennare alla sua bravura nel trovare raggiri. Per la genesi dei composti in *-potens* e il loro impiego da parte di Plauto vd. l'ampia discussione in E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960, 196-198 (ed. or. Berlin 1922).

²³ Così come *multipotens* rispetto a *omnipotens*, al v. 148 occorre l'*hapax* segarelliano *mortipotens* in riferimento a Marte; al v. 45 troviamo *millifidus* (peraltro con effetto paronomastico in unione con *ludis*), che costituisce un *hapax* rispetto a *multifidus* (da *findo*), nel senso di «svariato, innumerevole», conio ovidiano quest'ultimo (*met.* 7, 259), già ripreso da Segarelli (*multifidas laudes*) nei versi a Francesco da Fiano; al v. 20 compare *vatifer* come epiteto di Apollo, che ha sapore aulico e tuttavia non è un composto attestato né in epoca classica, né tardoantica. Se ne rintraccia una occorrenza in un componimento attribuito ad Alcuino di York (*Poetae Latini aevi Carolini*, I, Berolini 1881, 331); al v. 111 *flam(m)ifer*, che è un composto poetico attestato a partire da Ennio (*scaen.* 29) e in età classica (vd., s.v., *TLL* VI

Variegato è anche lo spettro semantico a livello sostantivale, per cui il libretto si rivolge a Onorato appellandolo ora *dominans* e *dominus* (vv. 18, 22, 66), ora *hēros* ed *hērus* in lezioso bisticcio (vv. 38-39, v. 106), ora *comes* (vv. 42, 59), ora *preses* (vv. 59, 104).

Dall'*heros* Onorato nella quarta sezione del *Colloquium* l'obiettivo si sposta nuovamente sui libri (v. 38), di cui è sottolineato lo sfarzo della confezione (v. 43-48), per il quale il Parmense giunge a scomodare, nell'operazione di σύγκρισις, l'episodio mitico della gara fra Minerva e Aracne, che certamente conosceva bene attraverso la lettura delle *Metamorfosi* di Ovidio. In questa sezione si sente più forte il debito verso la tradizione letteraria dell'allocuzione al *libellus*, di cui non mancano peraltro testimonianze tardoantiche e medievali²⁴, oltre che classiche. L'apostrofe al singolo componimento o alla silloge poetica come oggetto materiale personificato in virtù della sua struttura fisica aveva raggiunto già in età augustea forme 'estreme' di personificazione, di cui esempio più compiuto ed emblematico è l'epistola oraziana 1, 20, nella quale il commiato del poeta è rivolto, in un pur garbato scherzo letterario, a un *puer-liber* con tendenze lascive, che smania di liberarsi dalla sua custodia per 'esporsi' pubblicamente²⁵. Segarelli, invece, in una sovrabbondante serie di similitudini finalizzate alla tapinosi, paragona lo scritto a un neonato (v. 82 *ut puer a gremio*; v. 87 *ut novus infans*). Tali similitudini sovraccaricano già il preambolo delle *Additiones*.

A favorire il gioco della personificazione del *volumen* in organismo vivente concorrevano termini propri della sua *facies* materiale, che anche il poeta medievale, fatto salvo l'avvenuto passaggio dal rotolo al codice, continua a sfruttare. Troviamo così la menzione della *frons* del vergognoso libello (vv. 48, 88), che, se nel più antico supporto materiale stava a indicare solitamente ciascuna delle due estremità del rotolo di papiro (che venivano levigate con la pietra pomice)²⁶, qui si riferisce al codice

872, 64-65), ma assai poco utilizzato successivamente (ad es. Firm. *math.* 1,1,10,14; Claud. *carm. min.* 28,9; Ps. Hier. *epist.* 5,4), rispetto a *flammiger*:

²⁴ Si vedano, in merito, le numerose testimonianze raccolte da Citroni (*Le raccomandazioni* cit., 141-146) a partire dall'ampio *Propempticon ad libellum* di Sidonio Apollinare (*carm.* 24), un vero e proprio *itinerarium* guidato del *libellus*, su cui vd. S. Santelia, *Sidonio Apollinare. Carme 24. Propempticon ad libellum*, Bari 2002.

²⁵ Il motivo del *puer-libro* è ripreso da Mart. 1, 3. Su entrambi e successive reminiscenze vd. Citroni, *Le raccomandazioni* cit., 141. Segarelli applica anche a sé comparazioni: vd. Romanini, «*Alter Iohannes os auri*» cit., 133.

²⁶ Per quest'accezione tecnica vd., s.v. *frons*, *TLL* VI 1362, 84-1363, 10; più raramente (ad es. Ov. *trist.* 1, 7, 33), il termine indicava l'aspetto esteriore o la sezione iniziale di uno scritto, su cui cfr., *ibid.*, VI 1632, 65-83 e 1636, 10-12. Per differenti proposte d'interpretazione di *frons* del *volumen* vd. il commento di F. Navarro Antolín alla prima attestazione in Lygd. 1, 13 (*Lygdamys. Corpus Tibullianum III. 1-6. Edition and commentary*, Leiden-New York-Köln 1996, 122-124). Invero in contesti metaforici – come quello segarelliano in esame – il significato tecnico del termine risulta talora ambiguo. Nell'occorrenza ovidiana di *trist.* 1, 1, 110 (*sua detecta nomina fronte geret*) la distinzione fra il *parvus liber* e il *puer* che lo personifica è piuttosto sfumata e il significato tecnico meno chiaro rispetto a quello di *trist.* 1, 1, 11, dove è più evidente il riferimento agli orli del rotolo, arrotolato attorno all'*umbilicus*, che subivano attraverso la pomice il processo corrispondente alla moderna 'rifilatura' dei volumi.

nel suo aspetto esteriore e, dunque, la copertina. La menzione dei *vellera que ... Tyrii colorant* v. 43), indicante la porpora utilizzata per i patti dei codici (v. 46 *tegmina*), si presenta molto classicheggiante nella formulazione espressiva²⁷, e corrisponde alla menzione, in analoghi componimenti di presentazione e invio di carmi, dell'uso variamente attestato (soprattutto da Marziale)²⁸ di una membrana di porpora – detta anche *paenula* – che rivestiva i *volumina* di maggior pregio²⁹.

Il motivo dell'esule e del libro suo portavoce in vesti povere e dimesse sembra celare il modello classico ovidiano, in particolare della prima epistola dei *Tristia*, in cui il poeta rimarca l'opportunità che il *parvus liber* si presenti con una veste editoriale³⁰ consona alla condizione stessa dell'*exul*:

*Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse;
infelix, habitum temporis huius habe.
Nec te purpureo velent vaccinia fuco
- non est conveniens luctibus ille color -
nec titulus minio, nec cedro charta notetur,
candida nec nigra cornua fronte geras.
Felices ornent haec instrumenta libellos:
fortunaem memorem te decet esse meae.
Nec fragili geminae poliantur pumice frontes,
hirsutus passis ut videare comis (Ov. trist. 1, 1, 3-12).*

Oltre al comune riferimento alla *frons*, su cui ci si è già soffermati, a *incultus* di Ovidio corrisponde *lacero cultu* (v. 49) di Segarelli, all'*hirsutus* il più bizzarro *rugosus ut ursus* (v. 76). Inoltre, va da sé, come si è accennato, che in questa ripresa delle descrizioni librerie la sostituzione del *volumen* con il *codex* comportasse necessari adattamenti del formulario classico da parte del poeta medievale. Si noti, ad esempio, che all'insolito *per aperta volumina* (v. 9) sembra corrispondere *trist. 1, 1, 109 titulos ostendet apertos*, relativo propriamente al σίλλυβοϋς che recava il titolo del *volumen*. Non vi sono forse coincidenze espressive tali da arguire un recupero letterale dell'elegia ovidiana, ma vi è un'analogia di termini e situazioni che lascia presupporre, quantomeno, una buona conoscenza e 'metabolizzazione' del modello classico.

Un altro motivo classico e ovidiano che ritroviamo nel *Colloquium* è quello della raccomandazione all'opera o al suo latore di cogliere il potente destinatario in un

²⁷ Cfr. Verg. *georg.* 3, 307 *vellera ... Tyrios incocta rubores*; Hor. *epod.* 12, 21 *muricibus Tyriis iteratae vellera lanae*; Claud. *Ruf.* 1, 207 *rapium Tyrios ibi vellera fucos*.

²⁸ Cfr., e.g., Ov. *trist.* 1, 1, 5 *nec te purpureo velent vaccinia fuco*; Mart. 1, 117, 16 (*libellum*) *rasum pumice purpuraeque cultus*; 3, 2, 10-11 *te purpura delicata velet, / et cocco rubeat superbus index*; 8, 72, 1 *libellus nondum murice cultus*; Stat. *silv.* 4, 9, 7 *noster purpureus (libellus) novusque charta*.

²⁹ Su quest'uso nel mondo antico vd. il contributo specifico di M. Capasso, *Le copertine di pergamena dei rotoli di papiro*, «Rudiae» 7, 1995, 113-122.

³⁰ Per l'aspetto tecnico della descrizione ovidiana, vd. O. Pecere, *Roma antica e il testo. Scritture d'autore e composizione letteraria*, Roma-Bari 2010, 34.

momento propizio, per non incorrere nel ‘peccato di molestia’, che è contrario all’ intento consueto della poesia e al ruolo delle Muse. Esso è già presente in Orazio, ma si ritrova poi, variamente declinato, in Ovidio esule e Marziale³¹. È solo nella prima elegia dei *Tristia*, però, che la benevola accoglienza dell’opera è posta in relazione anche con la previa cessazione del risentimento da parte del destinatario: *Si poteris vacuo tradi, si cuncta videbis / mitia, si vires fregerit ira suas* (vv. 93-94). Ovidio si raccomanda al proprio libro *dubitantem et adire timentem* (v. 95) e analogamente Segarelli, salvo che il *libellus* si rivolge direttamente a Onorato, vv. 105-106: *ni prius pectore placato placabis maximus heros*. In entrambi i componimenti, poi, il *liber* dell’ esule è ritratto come un *peregrinus* (v. 107 ~ *trist.* 1, 1, 59) che cerca accoglienza, rispettivamente, presso la *domus* di Onorato e quella di Augusto³².

Anche il motivo dell’ inverno e del vento contrario della sorte, che è sviluppato ai vv. 63-64 (*Quis auster / intulit hanc hyemem?*), riconduce al cenno, reale e al tempo stesso metaforico, che Ovidio fa ai venti e alla furia dell’ inverno, da cui l’ esule è stato improvvisamente travolto: *trist.* 1, 1, 42 *me mare, me venti, me fera iactat hiems*. Il motivo della navigazione-travaglio è del resto diffuso nella poesia ovidiana dell’ esilio³³.

L’ *incipit* stesso del componimento richiama quello di *trist.* 3, 1, 1 (*Missus in hanc venio ~ Ymus ad excelsum venio*) e il percorso di ascesa del libretto verso la *domus* del suo potente signore (vv. 1-2) è motivo anch’ esso presente, più avanti, nell’ elegia³⁴, dove è descritta la salita del *volumen* verso il tempio di Apollo sul Palatino e la dimora di Augusto. Inoltre, anche il gioco verbale su Onorato al v. 2 potrebbe essere stato suggerito al poeta medievale da un altro *incipit* ovidiano di *propempticon*, rivolto ai suoi *elegi* perché raggiungano il console Sesto Pompeo, «uomo onorato», *Pont.* 4, 5, 1-2: *Ite, leves elegi, doctas ad consulis aures, / verbaque honorato ferte legenda viro*.

Ovidiano, infine, può considerarsi il motivo³⁵, che sembra adombrato da Segarelli ai vv. 99-101, della consapevolezza del proprio errore, per il quale, sempre per il tramite dello scritto personificato, si ritiene meritevole della sofferenza subita e per questo affrontata di buon grado. Al ricordo delle glorie trascorse³⁶ e del benessere

³¹ Cfr. Hor. *epist.* 1, 13, 3-4; 2, 1, 219-221 (su cui vd. la nota di commento di A. Cucchiarelli, *Orazio. Epistole I*, Pisa 2019, 395-396; Ov. *Pont.* 2, 2, 63-64 *cumque serenus erit vultusque remiserit illos, / qui secum terras imperiumque movent* (riferendosi ad Augusto); 3, 1, 129 *Eligito tempus captatum saepe rogandi* (rivolgendosi alla moglie, che deve intercedere presso Augusto); Mart. 5, 6, 9-11 *Nosti tempora tu Iovis sereni, / cum fulget placido suoque vultu, / quo nil supplicibus solet negare* (rivolgendosi a Partenio, perché interceda presso Domiziano, su cui vd. l’ annotazione di Canobbio, *Epigrammaton* cit., 124).

³² L’ accoglienza a Roma degli ‘esuli’ libretti ovidiani, che non ebbero accesso alle biblioteche pubbliche, è, del resto, un motivo ricorrente dei *Tristia*. Variamente attestato in Marziale è quello del libro *hospes* vagabondo (cfr., in partic., *epigr.* 12, 2, 2 e 5; 3, 5, 3).

³³ Cfr., in partic., *trist.* 5, 12, 5 *nostra per adversas agitur fortuna procillas; 40 dum tulit antemnas aura secunda meas*. Sul motivo della tempesta e la corrispondenza fra scenario paesistico e stati d’ animo nei *Tristia* vd. Giordano, *Ovidio* cit., xxv-xxvi.

³⁴ *Trist.* 3, 1, 59-60 *Inde ... gradibus sublimia celsis / ducor ad intonsi candida templa dei*.

³⁵ Cfr. Ov. *trist.* 3, 1, 51 *poenarum quas se meruisse fatetur; trist.* 5, 4, 15 *Fert tamen, ut debet, casus patienter amarus; 2, 29 Illa (scil. ira) quidem iusta est, nec me meruisse negabo; 5, 2, 59 Omniaque haec timui, quia me meruisse videbam*.

³⁶ Ov. *trist.* 5, 12, 39 *Nominis et famae quondam fulgore trahebar*.

vissuto da parte di Ovidio corrisponde quello dell'agiatezza che aveva consentito a Segarelli di *luxuriare* (v. 96).

Rispetto allo spunto elegiaco della sua ispirazione, invece, tipicamente segarelliana può considerarsi la propensione alla sovrabbondanza di immagini, che ha una ascendenza retorica. Il poeta medievale indulge ai giochi di parole, come già nel preambolo, in una misura che può certamente apparire sproporzionata al gusto del lettore moderno. Un esempio significativo è la lunga lista di associazioni animali del *libellus*, finalizzate alla sua tapinosi. Non pago della similitudine con la scimmia (fra i leoni), il topo (con la montagna), la formica (coi giganti), la talpa ai vv. 52-57, si riprende il serraglio metaforico ai vv. 75-76 con la garrula oca e l'orso grinzoso. Il paragone con il *garrulus anser* presuppone certamente Verg. *ecl.* 9, 36 (*argutos inter strepere anser olores*), che consente d'integrare il raffronto segarelliano con l'immagine del cigno canoro, sebbene l'associazione sia ripresa già in una personificazione properziana (2, 34, 83-84) e, fra gli altri autori³⁷, due volte da Sidonio Apollinare³⁸, il quale in altro contesto utilizza proprio l'aggettivo *garrulus* (*carm.* 5, 83) con riguardo alla qualità del canto, che Segarelli sembra contrapporre implicitamente all'*argutus* virgiliano.

Tutto il settimo quadro della composizione (vv. 73-91) può considerarsi una espansione della tapinosi del quinto, nel quale, tuttavia, le immagini sono finalizzate non tanto a definire l'aspetto esteriore del povero *libellus*, che si presenta *luridus et lacero cultu* (v. 49) al confronto con i fulvi volumi della biblioteca di Onorato, quanto la povertà e nudità stilistica del suo contenuto. Si tratta di un testo scabro (v. 79 *lectio scabra*) e privo d'ispirazione poetica (v. 80 *sine fermento*), per il quale il poeta ricorre all'immagine del nudo infante, dell'implume nato dall'uovo di Leda, del naufrago senza vesti. Al papiro ovidiano, che impallidisce per il timore di accostarsi alla dimora del *potens* (*trist.* 3, 1, 55 *aspicis exanguis chartam pallere colore?*), fa eco il *libellus* segarelliano *pallidus ore* (v. 89) per il suo stato esteriore. Squisitamente segarelliana, però, è la martellante insistenza sulla nudità, che coinvolge il supporto scrittoriale, lo strumento, il testo scritto e, infine, lo scrittore stesso nella sua indigenza: l'aggettivo *nudus* è ripetuto sei volte nell'arco di tre esametri (vv. 89-91). Ritroviamo nella poesia del Parmense la stessa propensione della sua prosa – a parte l'*elucidatio* di Seneca – per uno stile elaborato e concettoso, continuamente impreziosito da figure di suono, dittologie sinonimiche e, in più, da enjambement, che rendono talora involuto il discorso³⁹. A titolo di esempio, basti considerare i giochi verbali e consonantici nel solo v. 148: *que Mars mortipotens, que sordida sors sua sorbens*. Ma il *Colloquium* è disseminato di tali esempi: *collicole...acies* (v. 13), *artis in arce* (v. 19), *domus domini* (v. 22), *Pallas palia* (v. 44), *millifidis ludis* (v. 45),

³⁷ Cfr., ad es., Ov. *met.* 11, 599 *sagacior anser* con riferimento allo schiamazzo e alla guardia delle oche, più vigili dei cani.

³⁸ Cfr. Sidon. *epist.* 9, 2, 2; *carm.* 22, 3. Anche i *carmina* di Sidonio rientrano fra le letture di Segarelli (vd. Hafemann, *Der Kommentar* cit., 26, 6).

³⁹ Cfr. Romanini, *L'accusatio* cit., 236-237.

viva favilla (v. 56), *pauperculus accola* (v. 61), *lux et nox* (v. 65), *rugosus ut ursus* (v. 76), *fortuna furendo* (v. 154).

A chiusura del suo componimento Segarelli ricorre a una *σφραγίς* dotta, un'allusione letteraria ad Amiclate, un povero pescatore epirota partecipe di un 'cameo' del *Bellum civile* (5, 515 ss.). Tra l'infuriare delle armi e nottetempo Cesare capitò nella sua modestissima capanna, ma egli rimase imperturbato in forza della sua stessa miseria, che lo poneva al sicuro da ogni rischio. A questa figura marginale del poema lucaneo aveva già dato risalto e nuova consacrazione poetica Dante⁴⁰, che lo ricorda, oltre che nel *Convivio*⁴¹, in una terzina del *Paradiso* (XI, 67-69), quale modello di analoga virtù assieme a S. Francesco. Rispetto ai versi della *Pharsalia* per cui è evocato da Dante, che riecheggia l'epifonema della vita sicura, ricchezza dell'uomo povero (Lucan. 5, 527-531), nel riferimento all'ascesa di Amiclate (v. 168 *ita scandit*⁴² *Amiclas*) Segarelli mostra di avere presenti, piuttosto, i versi successivi del modello epico, nei quali Cesare assicura al pescatore un'agiata vecchiaia, se accetterà di condurlo in Esperia e di affidare, così, le sue sorti a un dio promettente:

...expecta votis maiora modestis
spesque tuas laxa, iuvenis: si iussa secutus
me vehis Hesperiam, non ultra cuncta carinae
debebis manibusque inopem duxisse senectam.
Ne cessa praebere deo tua fata volenti
angustos opibus subitis implere penates (Lucan. 5, 532-537).

L'ipotesto lucaneo avrebbe consentito al dotto destinatario del *Colloquium*, evidentemente in grado di decodificare senza difficoltà tale allusione, d'integrarla autonomamente, cogliendo e l'omaggio dell'associazione con il *divus Iulius* e il messaggio finale, ossia l'offerta analoga di sostegno materiale a un uomo povero e virtuoso, al fine di mutare le sue prospettive di vecchiaia.

La barca del *pauper Amyclas* al termine del folle tentativo di traversata dell'Adriatico è risospinta sulla costa epirota, sballottata e con le vele strappate, ma senza danno per l'illustre passeggero che, toccando terra, recupera di colpo *tot regna, tot urbes / fortunamque suam* (Lucan. 5, 676-677). Amiclate esce così dalla scena

⁴⁰ Vd. M. Pastore Stocchi, s.v. 'Amiclate', *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma 1970, 311-312.

⁴¹ *Conv.* IV, XIII, 12 «Lucano nel quinto libro... commenda la povertà di sicurezza, dicendo: "Oh sicura facultà de la povera vita! oh stretti abitaculi e masserizie! oh non ancora intese ricchezze de li Iddei! A quali tempii o a quali muri poteo questo avvenire, cioè non temere con alcuno tumulto, bussando la mano di Cesare?"».

⁴² Si noti che *scandere*, impiegato da Segarelli già al v. 26 (*scandit in altum / virtus*) è un verbo di sapore ovidiano, ricorrente in contesti denotanti la 'scalata' al successo e agli onori o la conquista di 'vette' celesti (*Pont.* 2, 1, 57; *fast.* 1, 298), oltre che propri e non metaforici (*ars* 2, 194; *fast.* 3, 415); in particolare, ricorre in *trist.* 1, 1, 70 nell'apostrofe al libretto dell'esule che, una volta giunto a Roma, s'illude di poter «salire», invitato, all'eccelsa reggia del principe in cima al colle Palatino, vv. 69-70: *forsitan expectes an in alta Palatia missum / scandere te iubeam Caesareamque domum?* Il motivo dell'ascesa dell'ultimo verso del *Colloquium* si ricollega perciò a quello iniziale, dove è descritto il libretto che si reca *ad excelsum ... sydus, Honoratum*.

dell'epos e, naturalmente, delle promesse di ricchezza del suo *deus* capitato all'improvviso non si cura più nessuno, né l'Autore né il lettore attratto dalle vicende dei grandi. Ma il ricordo segarelliano del povero pescatore e delle sue sorti potrebbe definirsi profetico più che letterario. Anche la navicella del Parmense – adopero qui una metafora cara all'Autore⁴³ – nonostante gli sforzi per riacquisire il favore del suo *dominus*, dovette affrontare le tempeste di eventi superiori, che la sorte aveva in serbo per entrambi. Un documento dell'Archivio Caetani risalente al 14 aprile 1399, nel quale Segarelli viene menzionato come *secretarius Honorati*⁴⁴, parrebbe confermare la benevolenza e l'accettazione dell'istanza poetica del Parmense da parte del potente barone. Ma solo quattro anni dopo questo accorato appello⁴⁵, Onorato I sarebbe deceduto, scomunicato e sopraffatto da un ultimo vano tentativo di assalto alla Curia romana. In ogni caso, dunque, la fortuna del letterato sarebbe nuovamente precipitata e si sarebbe nuovamente infranta la prospettiva di una non misera vecchiaia, proprio come per il povero Amiclate. Per questa ragione, forse, anche di Segarelli non abbiamo più alcuna notizia successiva al summenzionato documento notarile.

Abstract

The contribution provides the critical edition of an unpublished work by Giovanni Segarelli da Parma, a colloquium metricum in 168 hexameters, transmitted by only one manuscript, the Matritensis 17652. The poem follows an historical account by Segarelli himself, the Additiones to Boccaccio's De casibus virorum illustrium, a work unpublished too and dedicated to Onorato I Caetani. By giving voice to his personified libellus, Segarelli aims at getting his work to be accepted in Onorato's library and finding forgiveness for himself. The analysis reveals the influence of Ovid's exile poetry, in particular the Tristia 1, 1; 3, 1 and 5, 4; more generally it bears witness to the medieval poet's deep knowledge of the classics.

Key-words: Giovanni Segarelli, Giovanni Boccaccio, *Addit(t)iones*, *De casibus virorum illustrium*, Ovid.

e-mail: alessandro.lagioia@uniba.it

⁴³ L'immagine della *cimba*, corrispondente alla «navicella» dantesca, ricorre nella premessa all'*elucidatio* della *Medea* (fol. 135^v del *Paris. Lat.* 10313) e nel componimento *Lutea multifidas laudes* (v. 56). Come immagine metaforica Segarelli poteva trarla, fra le numerose occorrenze, anche da Ovidio (*trist.* 1, 1, 85 *mea cumba semel vasta percussa procella*) o Boccaccio (*Gen.* 1, *prohem.* 40, p. 16 ed. J. Solomon, *Giovanni Boccaccio. Genealogy of the pagan gods*, I, Cambridge et al. 2011).

⁴⁴ La notizia è riportata da Mascoli, *Uno scambio epistolare* cit., 138.

⁴⁵ Anche nella *Postrema breviloquia deprecatio* posta subito dopo il *Colloquium*, Segarelli, questa volta in prima persona, dopo l'augurio di salute e serenità per tutta la famiglia di Onorato (vv. 1-3 *Sit tibi cum superis pax alta et gloria mundo, / vita, salus, requies, quantum vis, filia leta / consors, tota domus, comitatus et omnia tuta*), e quello di un suo lungo e pacifico governo (vv. 7-8 *Letus et in solio sedeas per tempora multa / paciferumque deum celebret provintia tota*), torna a ribadire la sua istanza dell'antico favore (vv. 9-10 *et michi prono, / magne comes, famulo reddatur gratia prima*). Invero, dal *preambulum* alle *Additiones*, nel quale Segarelli *profert ad obedientiam scribendi cor prorum* (fol. 114^v), si evince che fosse stato proprio Onorato a commissionare la redazione dello scritto storico, alla quale il Parmense non si sentiva adeguato, dovendosi confrontare con un modello come il Boccaccio, *ibid.*: *O generose comes, dulce nimis humilitati mee quod imperas ac amarum valde, quod sermo claudus ire cum volante viatore non sufficit*; fol. 115^v: *Scraber iste calamus ut pareat satagit et nemini nisi sibi sua nescientia labem figit*. Per un'analisi di questo elaborato preambolo e la fortuna del Boccaccio latino, vd. Romanini, «Alter Iohannes os auri» cit.

Matrit. XXXII *Colloquium metricum superscripti libelli loquentis quomodo gloriatur* fol.
 17652 *imperiosum videre dominum et, in tanta luce librorum domini, rubet ita* 134^v
squallidus apparere, penuriosum et verecundum scriptorem suum domino
recomendat, narrat iacturas eius, orat iter ad vota, obsequia profert ac
reditum, si dominus iubeat, et optate gratie munus glorianter expectat.

Ymus ad excelsum venio letorque videre
 sydus, Honoratum, stelle quem luce minores
 igne rotant vario, fulvis qui bibliotecis
 quadrvii triviique duces tenet ordine libros.
 5 Lex theorans dedit ipsa suos, annalia quicquid
 dulcis habent lingue, quicquid Mars armaque possunt;
 et mortes casusque graves hominum quoque vitas
 ancipites, morumque gradus exempla, quot obsunt
 et prosunt anime, per aperta volumina formas.
 10 Ede sub inculcant lux mundi, pulcer Apollo
 (vertice florigero sua sacra poemata Delphis
 transtulit huc fontesque suos et numina civit),
 collicole veniunt acies vallisque Pyrenes
 calx undantis equi, Parnasus corniger atque
 15 Pyridum longeva cohors Elyconque sonorus
 versibus et plectris rivisque et fontibus udus,
 rippa Libetheridum lotis fecunda poetis.
 Librorum quoscumque greges dominantis in aula
 collocat hac etiam tuta velut artis in arce
 20 vatifer eterna precingens tympora lauro.
 Fons Aganippeos tulit hec in castra cohortes.
 Plena domus domini, dominus quoque plenior illa
 codicibus, quos ipse suas partitur in horas
 otia sancta petens. Curas ita pellit inanes:
 25 aut legit aut quemquam monet ut legat arte peritum.
 Sic Phebus sic Luna fugit, sic scandit in altum
 virtus ob studium vitiumque fit exul et usu
 non vacat offitium – laus et sua gloria semper –
 tradere quid deceat quodque est cum labe vetare: |

5 theorans] sic, cf. Eberh. Beth. Graec. 9, 127 a theoron, quod cernere seu speculari est; Du Cange, s.v. 'theorare' 13 collicole] celicole fort. corrig. 17 Libetheridum] sic, pro Libethridum, cf. Verg. ecl. 7, 21 et Serv. ad loc.; Papias vocab., s.v. 'Libethros'

- 30 temporis hic expers numquam neque tempus in illo fol. 135^r
 quid quod perdat habet. Tantum moderamen in ipsum
 plantavit natura potens, hoc sobria vita
 totum fundat opus! Iuvat exuriamque sitimque
 inter opes Cereris plenos calicesque Lyey
- 35 stringere continuo seque ipsum vincere bello.
 Sic movet huc ratio, rationem lectio crebra
 rebus et exemplis docet ac trahit in sua iura.
 Hos inter libros medius nitet arduus heros,
 mutuus hiis amor est: herus illos, hii simul illum.
- 40 Alternata duos ita gratia stringit amores:
 biblioteca suos libros, hii bibliotecam
 condecorant libri. Comes inclitus ornat utrosque.
 Vellera que vellunt Seres Tyriique colorant,
 Sydonii texunt, que Pallas palia nevit
- 45 et que millifidis ludis prelusit Arachnes
 tegmina sunt libris. Auro membrana coruscat
 dictaque famosis lucent auctoribus. Omni
 parte micant facies. Ego quacum fronte libellus
 luridus et lacero cultu, ruralis arator
- 50 limina pulsabo? Nedum ferar intus et o, si
 quis meus agnoscat mememque coartet in agmen!
 Quis michi vultus erit? Qualis cum symia fulvos,
 ridiculum cunctis, ludit prelua leones.
 Talis ero: minus ymo, nichil, quasi mus prope montem
- 55 vel prope turrigeros si sit formica gigantes.
 Ergo in splendores tantos vix viva favilla,
 talpula cecizans oleo sine lampadis ibo.
 Sepe sed audacem spes adiuvat. Ergo potentis
 presidis atque pii spes me trahit. O comes alte,
- 60 tu trahis et venio rubeoque venire
 ad te qualis eo: pauperculus accola, solus |
 hospes in orbe tuo solitoque favore relictus fol. 135^v
 exul et a zephiro quondam florente. Quis auster
 intulit hanc hyemem? Spes est michi quod redeat ver,

52 Quis... fulvos] in *mg. dex. ead. m. add.*: comparaciones 54 Talis] salis | quasi] quisi
 57 cecizans] *scil. caecutiens, cf. Du Cange, s.v. 'caecia'*

- 65 crescat et in tauro lux et nox occidat, altum
sol petat imperium; domini michi gratia crescet
cum geminis crescente polo Phebusque micabit
maior et in solium vernantior ibit Apollo.
Pauperis in gremio siquid quod floreat olim
- 70 forte leges, tunc pelle nova, tunc tegmine fulvo
corpus et ora teges; non dicam flore vel auro
quod pingar, satis est vestiri stamine crudo.
Ast ego qui sim nunc, non qui tunc, inspice: pigrum est
et rude principium, melius de finibus opto.
- 75 Quid sim nec scio quis: leve scriptum, garrulus anser,
incertus quod lictus arem, rugosus ut ursus
ortatore carens, luco trudendus opaco.
Quicquid id est, nichil est quod sum, nichilum quoque mecum,
non liber aut sermo, nec epistola: lectio scabra
- 80 sum sine fermento, sum saltem fabula vulgi.
Sum novus et nullo contactus vellere, stridens
ut puer a gremio vel ab ubere matris oberrans.
Sum velut implumis Ledeo nuper ab ovo
proditus, elinguis sonus et vox absque Latino.
- 85 Sum velut in scopulo tremulus sine veste nivoso
naufragus enervis pudibundaque membra misellus
unde tegat nec habens. Sum frigidus ut novus infans
qui fuit e lavacro. Sic sum: sine fronte libellus
pallidus ore, carens, nudus nudaque papiro.
- 90 Nudus et est calamus, sunt nuda vocabula, nudus
stilus et a nudo nunc nunc scriptore recedo.
Ille licet mecum veniat, stupet et sua tecum
dicere dampna pudet – prohibet verecundia flere
pauperiem – stringitque sinum, gemit intus et extra
- 95 letus it et gaudet quod scit patienter egere. |
Luxuriasse opibus meminit: nichil inde lucratur, fol. 136^r
ymo perit virtus. Turpe est nescire quid obsit
et pulcrum servare animum cum cuncta deiscunt.
Hic michi fert non nolle pati gaudetque tulisse

76 lictus] *scil. lit(t)us*. Cf. *Verg. Aen.* 4, 212; *Ov. trist.* 5, 4, 48; *Pont.* 4, 12, 16; *Iuv.* 7, 49 et c.

80 fabula vulgi] *Stat. silv.* 1, 2, 29, sed cf. *Hor. epod.* 11, 7; *epist.* 1, 13, 9; *Tibull.* 1, 4, 83 et c.
usque ad Petrarch. (carm. 1, 9) 97 quid] quod a.c.

- 100 et se scire suum nec ob aspera cor minuisse
nec pensasse malum. Fateor quod vellet habere
rebus in adversis finem, dare quem quit in uno
dextera multipotens verbo lapsumque levare.
Et potes et facies, pie preses, fer quod anhelō!
- 105 Servulus ore petit neque vult hoc, ni prius, alto
pectore placato, placabis maximus heros
ac tua dona dabis. Dices: “Quid vult peregrinus?”
Quod scio tunc referam: “Cupit almos visere postes,
finibus occiduis, ubi nati filia parvo
- 110 delubro colitur, posthac orare nepotem
flamiferique domum venerati sarcophagumque
Remigis effuncti, quem Luxburgusque figurat;
postea non visam sex lustris omine crudo
longevam matrem, patriam, genus omne videre;
- 115 ortari vitam spirtumque volare volentem
artubus et venis plausu precibusque fovere;
risibus ac letis lacrimis implere senile
pectus et ora, sinus, oculos avidasque medullas;
insaturata iocis pia basia figere; nullas
- 120 posse pati morulas audire ac dicere laudes
in superos, unde hec pietas; et munera Phebo
pro tanta spondere die; pro millibus actis
hanc unam laudare vicem sursumque levare
cor, palmas, oculos; venientes agmine leto
- 125 complecti mensasque epulis onerare, Falernum
fundere per calices; omnes uno ore videre;
scemata, iura, gradus venerari lance sub equa; |
ponderibus positis, ut ius iubet indole digna
– sepe sed ad gremium, sed ad oscula sepius – alme
- 130 matris ad amplexus, huc, ire iterumque redire.
Post hec, si libeat totum tibi sumere servum,
hic tuus est semper, toto tibi deditus evo.
Si placet in primo plausu quod vivat homillus
et patrio redolente solo matura quiescat

fol. 136^v

110 posthac] post hanc 111 sarcophagumque] sacrophagumque 112 Luxburgusque] luxburgusque 118 avidasque medullas] cf. *Verg. georg.* 3, 271 128 positis] ponitis

- 135 etas, hoc uno matrem patriosque penates
 et proceres alios reditu viatores ovantes
 ortaris tanto laudemque merebere dono.
 Elige quod mavis proprium parere tuumque
 induperare tuo; Deus id quod prestat utrique
 140 annuat, hoc fati et sic Iupiter omnia cludat.
 Hunc tibi comendo (fidei memor esto, sed ire
 immemor), hunc, melius quam vi, venia tibi reddo".
 Quecumque ether habet, quecumque pericula tellus,
 queque ferunt celi, que Stigx, que tristis Erinis,
 145 que lacus et fluvii, que nox, nix, ymber et ignis,
 que mare naufragum, que scrobs, que quisquis hyatus,
 que sitis atque fames, quevis aconitica tabes,
 que Mars mortipotens, que sordida sors sua sorbens,
 que struit invidia, quod lingua dolosa venenat,
 150 quod claudit carcer, quod perfuga vita, quod ira
 magnatum, terre tremitus populique tumultus,
 quod fur, quod raptor, quod fulgur, quod ferus ultor,
 denique quicquid obest, animo nichil obfuit alto
 et prius affligens fessa est fortuna furendo
 155 quam inpatiens fractus, cruciamina seva ferendo.
 Omnia vincit honor, fama est sine sorde tuenda.
 Quicquid vivit obit, sunt omnia nil sine fama.
 Sors mala preteriit, vivit Iob, singula celum
 centuplicare parat, prestabunt ultima primis.
 160 Millia, iam video, redeunt mea numina cursim
 Sors bona, tu melior, deus optimus omnia supplens, |
 unus et illa, duo, solitas avertere pestes
 expediunt properantque simul manisque remittunt
 omne resarcimen. Tu, qui dominaris homillo,
 165 auriferas expandis opes et servus in aula
 tollitur; hinc homulus fit homo, fit vir, fit Homerus
 fitque cliens herulus. Sic surgit gloria vivax,
 sic radiat virtus, ita scandit pauper Amiclas. Amen

fol. 137^r

156 Omnia...honor] cf. Verg. ecl. 10, 69 160 ante cursim eras. cursum 163 manisque] a mānus, ut vid. (cf., s.v., Serv. Aen. 1, 139 et passim; Papias vocab.)

Invigilata Lucernis
41, 2019, 143-160

Mario LENTANO
(Siena)

Confondere le tracce. L'immagine di Augusto in Seneca il Vecchio

1. Premessa

L'opera di Seneca il Vecchio vede una folta presenza di riferimenti ad Augusto, tutti largamente elogiativi: insieme al suo più stretto *entourage*, il principe vi fa la sua comparsa come frequentatore occasionale ma attento delle aule di declamazione; parlando al suo cospetto è possibile alludere criticamente e impunemente alle umili origini del potente Agrippa; è l'elegante autore di mordaci *dicta*; è l'artefice della *tanta pax* nella quale pare incomprensibile che qualche nostalgico possa ancora attardarsi a nutrire spiriti "pompeiani"; è il *vir clementissimus* che scrive non solo *civiliter* ma persino *familiariter* a un personaggio certo tutt'altro che benevolo nei suoi confronti come Asinio Pollione, o che offeso ripetutamente dallo storico Timagene si limita a bandirlo dalla propria casa ¹.

¹ I passi cui alludo sono rispettivamente *contr.* 2, 4, 12-13, dove Seneca ricorda anche l'episodio che vide il declamatore Porcio Latrone alludere velenosamente alla *ignobilitas* di Agrippa (ci ritorneremo più avanti nel corso del presente contributo); 2, 5, 20; 4, *praef.* 7; 10, *praef.* 14 per i *dicta* di Augusto, che sembrano presupporre anch'essi una buona conoscenza dell'ambiente scolastico e dei suoi maestri da parte del principe. L'espressione «spiriti pompeiani» viene dal passo del decimo libro che discuteremo a lungo nelle prossime pagine; l'appellativo *clementissimus* e l'accento al tono familiare usato dal principe sono in 4, *praef.* 5, mentre il riferimento ai rapporti prima amichevoli poi conflittuali fra il principe e lo storico Timagene si leggono in *contr.* 10, 5, 22 (lo stesso episodio, con maggiori dettagli, sarà poi ripreso da Seneca figlio nel *De ira*, cfr. 3, 23, 4-8). Attestano le frequentazioni delle aule di declamazione da parte di Augusto anche *contr.* 10, 5, 21, relativo al retore greco Cratone, e forse 6, 8, di cui ci occupiamo nelle prossime pagine; non sono invece rilevanti per i nostri fini, e non saranno dunque oggetto di analisi, i due riferimenti al principe contenuti nelle *Suasoriae*, a 1, 7 e 6, 17, quest'ultimo, oltre tutto, proveniente dai frammenti liviani sulla morte di Cicerone. Fra gli studi moderni, gli unici a me noti che si occupano specificamente della figura di Augusto nell'opera senecana sono rappresentati da M. Torri, *La réception de la propagande d'Auguste chez Sénèque le Rhéteur*, «Classica» 15-16, 2002-2003, 117-130, il cui riferimento devo alla cortesia di Francesca Romana Berno, e soprattutto da K. Petrovičová, *Augustusbild im rhetorischen Werk vom Seneca Rhetor*, «AAHung» 55, 2015, 489-502, che ringrazio l'autrice di avermi inviato. Sulle idee politiche di Seneca, misurata fino alla reticenza J. Fairweather, *Seneca the Elder*, Cambridge 1981, 16, mentre troppo unilaterale nel dipingere un Seneca «perfettamente a proprio agio nella Roma di Tiberio e di Seiano» mi pare V. Rudich, *Dissidence and literature under Nero. The price of rhetoricization*, London-New York 1997, 21.

A uno sguardo più attento, però, fra le righe dell'opera senecana è possibile cogliere altre e meno lusinghiere valutazioni, che restituiscono un'immagine del principe tutt'altro che univocamente positiva. A differenza degli apprezzamenti, che sono espressi dal loro autore "in chiaro", le posizioni critiche vanno però cercate soprattutto nelle omissioni, nei silenzi, in certi eloquenti sottintesi, che proprio perché tali rischiano di sfuggire a una prima lettura. Qui vogliamo concentrare l'attenzione in particolare sulla pagina relativa all'oratore, declamatore e storico Tito Labieno, protagonista, com'è noto, di una vicenda di censura intellettuale della quale proprio gli *Oratori e retori* di Seneca il Vecchio rappresentano di fatto la nostra unica fonte, senza tuttavia rinunciare a considerare da vicino anche altri passi nei quali si fa menzione di Augusto e da cui forse non è stato cavato sinora tutto il possibile partito per mettere in chiaro le posizioni del loro autore².

2. «Una pena mai vista prima»

Quella relativa alla vicenda di Labieno è una pagina spesso sollecitata dagli studiosi, non senza approssimazioni e inesattezze; credo però non si sia ancora apprezzata appieno la raffinata strategia allusiva attraverso la quale Seneca rivela la propria verità in merito a un episodio del quale era stato testimone diretto e che negli ambienti delle scuole frequentati dal cavaliere di Cordova doveva aver fatto molto rumore, se non altro perché di quegli stessi ambienti, come si è accennato, Labieno era un esponente di spicco, pur se controverso, e un frequentatore abituale.

Convorrà dunque preliminarmente riportare nella sua interezza il passo sulla vicenda dello storico perseguitato, che ostenta di prendere le mosse da una richiesta

² Sulla figura di Labieno come oratore tutti i dati e i frammenti sono raccolti in A. Balbo, *I frammenti degli oratori romani dell'età augustea e tiberiana. Parte prima: Età augustea*, Alessandria 2007, 126-142, come storico in *The fragments of the Roman historians*, a c. di T. J. Cornell, 3 voll., Oxford 2013, vol. I, 472-473, vol. II, 900-905, vol. III, 551. Per l'episodio raccontato da Seneca i lavori che ho tenuti presenti sono soprattutto D. Hennig, *T. Labienus und der erste Majestätsprozess de famosus libellis*, «Chiron» 3, 1973, 245-254; L. Duret, *Dans l'ombre des plus grands I. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II 30.3, Berlin-New York 1983, 1510-17; K.A. Raafflaub, L.J. Samons, *Opposition to Augustus, in Between Republic and Empire*, a c. di K.A. Raafflaub-M. Toher, Berkeley-Los Angeles 1990, in particolare 439 ss. Cenni più cursori negli studi che si occupano complessivamente di censura e roghi di libri nel mondo antico: cfr. a questo riguardo C.A. Forbes, *Books for the burning*, «TAPhA» 67, 1936, 122-123; F.H. Cramer, *Bookburning and censorship in ancient Rome*, «Journal of the History of Ideas» 6, 1945, 172-173; G.W. Clarke, *Books for the burning*, «Prudentia» 4, 1972, 77-78; K. Heldmann, *Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst*, München 1982, 233-234; A. Borgo, «Res nova et inusitata, supplicium de studiis sumi» (Sen. «Contr.» 10 «praef.» 5). *A proposito dei roghi di libri a Roma*, «Paideia» 67, 2012, 33-53 (ringrazio Antonella Borgo di avermi inviato copia del suo bel contributo). Non si occupa della vicenda la dissertazione di D.Ch. Sarefield, «Burning knowledge»: *studies of bookburning in ancient Rome*, diss. Ohio State University 2004, concentrata sul rogo dei libri di contenuto religioso. Come sempre pregnante la ricostruzione dell'episodio in L. Canfora, *Augusto figlio di dio*, Roma-Bari 2015, 167-168, all'interno di un libro sul quale dovremo dire ancora qualcosa più avanti; si può invece trascurare A.M. Monterroso Peña, *Tito Labieno y la persecución política en tiempos de Augusto*, «Innov. y exper. educ.» 15, 2009, 1-9, mentre F.A. Sochatoff, *Some remarks of Seneca on book-burning*, «Class. Outl.» 16.8, 1939, 82 è poco più che una parafrasi del testo senecano.

di notizie proveniente dai figli di Seneca, dedicatari dell'opera, proprio in merito all'identità e al profilo intellettuale di Labieno:

Mi chiedete di Tito Labieno. [...] La sua franchezza era tale da superare la stessa definizione di franchezza, e poiché si scagliava indiscriminatamente contro uomini di tutti i ceti, gli aveva guadagnato il soprannome di Rabieno. Aveva un animo grande, pur fra i vizi, e impetuoso come era la sua intelligenza, lui che in mezzo a una pace così assoluta non aveva ancora depresso gli spiriti pompeiani. Contro di lui per la prima volta fu escogitata una pena inaudita: i suoi nemici personali ottennero infatti che tutti i suoi libri venissero dati alle fiamme. Una cosa nuova, mai vista prima: la condanna a morte della cultura. È stato davvero un bene per tutti che una simile crudeltà rivolta contro le intelligenze sia stata inventata solo dopo la morte di Cicerone: cosa sarebbe accaduto infatti se ai triumviri fosse preso il capriccio di proscrivere anche l'intelligenza di Cicerone? Gli dèi immortali sono i giustizieri del genere umano, lenti senza dubbio, ma inesorabili, e hanno ritorto i cattivi esempi contro i loro ideatori: con un giustissimo ribaltamento della sofferenza, ciò che era stato escogitato per far patire un altro è spesso sperimentato in prima persona dal suo ideatore. Pazzi, cos'è questa follia senza limiti che vi scuote? Evidentemente le crudeltà già note vi paiono una pena troppo mite; e ne cercate di nuove, di cui finirete voi stessi per fare le spese, e se c'è qualcosa che per natura è sottratto alla possibilità di provare dolore – e tali sono sicuramente l'intelligenza e il ricordo legato alla fama – voi trovate il modo di fargli subire dolori simili a quelli del corpo. Quando si appicca il fuoco ai prodotti dell'ingegno, quando si mandano al supplizio le testimonianze del sapere, siamo davvero di fronte a una ferocia immane, che non si accontenta più degli obiettivi consueti. Ma gli dèi hanno provveduto per il meglio, se è vero che tali pene contro gli ingegni sono state introdotte nel momento in cui gli ingegni stessi venivano meno. Colui che si era espresso contro le opere di Labieno dovette vedere più tardi, mentre era ancora vivo, i suoi scritti messi al rogo: una punizione di cui certo non poteva lagnarsi, visto che ne aveva fornito lui stesso il precedente. Quanto a Labieno, egli non tollerò l'oltraggio e non volle sopravvivere al proprio ingegno: diede ordine che lo portassero nella tomba di famiglia e lì lo serrassero, evidentemente nel timore che il fuoco appiccato alla sua gloria fosse invece negato al suo corpo; con le sue stesse mani non solo si uccise, ma si seppellì. Ricordo che una volta, mentre leggeva in pubblico le sue *Storie*, riavvolse una gran parte del rotolo dicendo: «Le cose che ora tralascio, si leggeranno dopo la mia morte». Quanta franchezza doveva esserci in quelle parole, se persino Labieno ne ebbe paura! A quell'epoca circolava un'efficace battuta di Cassio Severo, uomo peraltro detestato da Labieno: mentre per decreto del Senato i libri venivano dati alle fiamme disse: «Ora dovete bruciare vivo anche me, perché li conosco a memoria»³.

³ Sen. *contr.* 10, *praef.* 4-8 (il testo, qui e sempre per le citazioni dall'opera senecana, è quello stabilito da L. Håkanson, *L. Annaeus Seneca Maior. Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*, Leipzig 1989): *De T. Labieno interrogatis. [...] Libertas tanta, ut libertatis nomen excederet, et, quia passim ordines hominesque laniabat, Rabienuus vocaretur. Animus inter vitia ingens et ad similitudinem ingeni sui violentus et qui Pompeianus spiritus nondum in tanta pace posuisset. In hoc primum excogitata est nova poena; effectum est enim per inimicos, ut omnes eius libri comburerentur. Res nova et inusitata, supplicium de studiis sumi. Bono hercules publico ista in poenas ingeni versa crudelitas post Ciceronem inventa est. Quid enim futurum fuit, si triumviris libuisset et ingenium Ciceronis proscrivere? Sunt di immortales lenti quidem sed certi vindices generis humani et mala exempla in caput inventium*

Non intendiamo qui affrontare le numerose questioni che la pagina pone, alcune insolubili, altre già ampiamente sondate dagli studiosi: l'identità personale di Labieno e il presumibile rapporto di parentela che lo lega all'omonimo Tito Labieno che fu a lungo luogotenente di Cesare prima di defezionare a favore della *pars* pompeiana (qui fa ancora scuola l'ipotesi di un competente come Ronald Syme, che suppone lo storico appartenente alla stessa famiglia di quest'ultimo); la precisa collocazione cronologica dell'episodio, per la quale le opinioni più accreditate oscillano fra l'8 e il 12 d.C. (ma si è talora parlato anche del 6); l'identificazione del personaggio che si esprime in Senato contro Labieno (la locuzione *sententiam dicere* impiegata da Seneca è tecnica) e che vide di lì a qualche tempo i suoi stessi scritti oggetto di un analogo provvedimento repressivo (secondo alcuni, in modo poco credibile, lo stesso Cassio Severo che invece manifestò solidarietà al "collega" perseguitato, secondo altri, con maggiore verosimiglianza, Mamerco Emilio Scauro, poi vittima di Tiberio e le cui sette orazioni vennero date alle fiamme)⁴.

Ci avvicina invece al punto per noi maggiormente rilevante la questione dei promotori dell'azione nei confronti di Labieno, culminata nel rogo dei libri e nella decisione di darsi la morte da parte del loro autore. Seneca, come si vede, parla genericamente di *inimici*, e dunque di nemici personali dello storico: che certo non dovevano mancare, perché il suo atteggiamento provocatoriamente aggressivo, oltre tutto indiscriminatamente rivolto verso individui di ogni ceto, doveva aver procurato a "Rabieno" numerose antipatie e ben più di un implacabile avversario. Questa indicazione è assunta al suo valore facciale da una parte degli interpreti, in particolare Raaflaub e Samons, i quali giudicano improbabile un coinvolgimento del principe, pur riconoscendo che i senatori dovettero muoversi nella certezza che la loro azione

regerunt, ac iustissima patiendi vice quod quisque alieno excogitavit supplicio saepe imitatur suo. Quae vos, dementissimi homines, tanta vecordia agitat? Parum videlicet in poenas notae crudelitatis est: conquirite in vosmet ipsos nova, quibus pereatis, et si quid ab omni patientia rerum natura subduxit, sicut ingenium memoriamque nominis, invenite, quemadmodum reductis ad [eadem rem] corporis mala. Facem studiis subdere et in monumenta disciplinarum animadvertere quanta et quam non contenta cetera materia saevitia est! Di melius, quod eo saeculo ista ingeniorum supplicia coeperunt, quo ingenia desierant! Eius, qui hanc in scripta Labieni sententiam dixerat, postea viventis adhuc scripta combusta sunt, iam non malo exemplo, quia suo. Non tulit hanc Labienus contumeliam nec superstes esse ingenio suo voluit sed in monumenta se maiorum suorum ferri iussit atque ita includi, veritus scilicet, ne ignis, qui nomini suo subiectus erat, corpori negaretur. Non finivit tantum se ipse sed etiam sepelivit. Memini aliquando, cum recitaret historiam, magnam partem illum libri convolvisse et dixisse: «haec, quae transeo, post mortem meam legentur». Quanta in illis libertas fuit, quam etiam Labienus extimuit! Cassi Severi, hominis Labieno invisissimi, belle dicta res ferebatur illo tempore, quo libri Labieni ex senatus consulto urebantur: «nunc me», inquit, «vivum uri oportet, qui illos edidici».

⁴ Cursoriamente: per l'identità e le connessioni familiari di Labieno, R. Syme, *The allegiance of Labienus*, in Id., *Roman papers*, ed. by E. Badian, Oxford 1979, 74-75 e 75, n. 1 (già in «Journ. Rom. St.» 28, 1938, 113-125); per la datazione dell'episodio Hennig, *T. Labienus* cit., 254; Duret, *Dans l'ombre* cit., 1513-16; Raaflaub, Samons, *Opposition* cit., 441 e n. 102; per l'identificazione dell'anonimo personaggio cui allude Seneca, il nome di Cassio Severo è suggerito tra gli altri da M. Winterbottom nella sua edizione dell'opera senecana (cfr. M. Winterbottom, *Seneca the Elder. Declamations*, 2 voll., Cambridge, Mass.-London 1974, vol. II, 359, n. 2) e ripreso in tempi recenti, senza discussione, da Cornell, *The fragments* cit., vol. I, 472, n. 3, mentre a Mamerco Scauro pensa Duret, *Dans l'ombre* cit., 1513.

non avrebbe incontrato la disapprovazione di Augusto. Altri, più ragionevolmente, osservano che se anche il principe non fu l'ispiratore diretto del provvedimento repressivo, i nemici di Labieno non avrebbero potuto agire senza il consenso, almeno tacito, di Augusto, specie poi se, come ritiene Dieter Hennig, e altri studiosi con lui, il capo d'accusa impugnato contro lo storico era fondato proprio sulla legge *de maiestate*⁵.

Una simile prudenza appare tuttavia eccessiva. Sul diretto coinvolgimento di Augusto nella vicenda di Labieno è infatti difficile avere dubbi: un provvedimento inusitato come la messa al rogo dell'intera produzione libraria di un autore, esito di un formale pronunciamento del Senato, difficilmente avrebbe potuto avere luogo, specie negli ultimi anni del lunghissimo governo del principe, senza che quest'ultimo fosse consenziente o ne fosse addirittura il promotore. Le ragioni precise che scatenarono l'intervento augusteo resteranno sempre materia di speculazione, in mancanza di informazioni precise sull'opera di Labieno, al di là della sua chiara ispirazione filo-repubblicana, cui Seneca allude con l'espressione *spiritus Pompeiani*, e del tono apertamente aggressivo che doveva caratterizzarla e che emerge dall'aneddoto sulla pubblica *recitatio* interrotta dal suo stesso autore. In questo ambito ogni ipotesi è destinata a restare meramente congetturale⁶. Augusto avrà semplicemente voluto evitare di comparire in prima persona come mandante della sgradevole decisione, preferendo nascondersi dietro le figure anonime degli *inimici* di Labieno, una bassa manovalanza incaricata di svolgere il lavoro sporco assicurando la formale estraneità del principe all'intera vicenda. Quanto a Seneca, il prudente cavaliere di Cordova simula a sua volta di accogliere questa ricostruzione degli eventi: un'astuzia che gli consente di raccontare l'episodio in toni fortemente polemici senza essere costretto a biasimare apertamente l'operato di Augusto.

Non diversamente si comporterà del resto Caligola all'inizio del suo breve periodo di regno, che è anche il momento in cui gli *Oratori e retori* senecani vedono la luce. Com'è noto, appena assunto al trono il giovane principe mise nuovamente in circolazione non soltanto gli scritti di Labieno, che dunque si erano almeno parzialmente salvati dal rogo, ma anche quelli di altre vittime illustri dei suoi predecessori, come il Cassio Severo che proprio nell'*affaire* Labieno giocò una parte di qualche rilievo o il Cremuzio Cordo perseguitato da Tiberio e del quale dovremo dire an-

⁵ Cfr. rispettivamente Raaflaub, Samons, *Opposition* cit., 440-441; Duret, *Dans l'ombre* cit., 1516 («accord tacite de l'empereur»); singolarmente indifferente la posizione di Cornell, *The fragments* cit., vol. I, 472 («Whether for personal or political reasons (or both)»).

⁶ A me è sempre apparsa seducente l'ipotesi che colpendo un *outsider* come Labieno, un cane sciolto indipendente da circoli letterari e centri di potere e dunque particolarmente esposto e vulnerabile, Augusto intendesse lanciare un preciso monito alla produzione storiografica contemporanea nel suo insieme, per suggerire come atteggiamenti frondisti e ricostruzioni eterodosse del passato recente non sarebbero più stati tollerati; monito che dovette raggiungere i suoi obiettivi se persino il "pompeiano" Livio, che da sempre componeva la propria opera all'ombra della corte augustea ed era dunque da questo punto di vista un "intoccabile", giudicò più prudente tenere nel cassetto i libri dal 121 in avanti, relativi agli eventi successivi al 43 a.C., decidendo di attendere la morte di Augusto, presumibilmente imminente, per darli alla luce (su quest'ultima vicenda cfr. da ultimo Canfora, *Augusto* cit., 465-474).

cora qualcosa tra breve. Nel riportare la notizia, Svetonio, che ne costituisce anche l'unica fonte, ricorda come Caligola facesse ricercare le opere dei tre dissidenti, evidentemente presso cittadini privati che ne avevano serbato copia, e procurasse di diffonderle con la motivazione che «gli stava particolarmente a cuore che ogni avvenimento venisse tramandato ai posteri»: parole che probabilmente, come è stato osservato, provengono dal testo di un discorso o di un editto effettivamente diffusi da Gaio e ai quali il biografo dei Cesari aveva avuto accesso nella sua veste di archivistica imperiale⁷. In realtà, io credo che dalla medesima fonte ufficiale provengano anche le parole citate o parafrasate poco prima da Svetonio, laddove degli scritti di Labieno, Cremuzio e Cassio Severo si dice che «*per decreto del Senato* erano stati messi al bando»: attraverso questa formula, tecnicamente corretta ma elusiva al tempo stesso, Caligola evitava infatti di sconfessare l'operato dei suoi predecessori, pur nel momento in cui riabilitava le loro vittime, imputando i provvedimenti persecutori ad autonome decisioni del Senato che non coinvolgevano le personali responsabilità di Augusto e Tiberio.

La linea adottata dal regime per il caso di Labieno sarà del resto puntualmente seguita, poco più di una decina d'anni dopo, da Tiberio allorché si tratterà di processare in Senato un altro storico dissidente, Cremuzio Cordo, in un episodio per molti versi parallelo a quello avvenuto alla fine dell'età augustea: anche in quel frangente – siamo nel 25 d.C. – l'accusa *de maiestate* contro Cremuzio viene presentata da due oscuri personaggi, Satrio Secondo e Pinario Natta, la cui identità di clienti di Seiano ci è nota grazie a Tacito: il diretto coinvolgimento del vertice imperiale, ai suoi livelli più alti, risulta così per noi palese⁸. Sul piano formale il principe non è coinvolto nella procedura; s'intende che in quanto primo dei senatori Tiberio è presente al dibattito, dove però evita di prendere la parola, perseguendo anche in questo modo l'intento di mantenere nell'intera faccenda un basso profilo. Solo l'espressione truce con la quale assiste al processo, rileva ancora Tacito, indica con chiarezza ai senatori quale sia la decisione che il principe si aspetta da loro e che verrà puntualmente assunta da quel consesso un tempo venerando e ormai asservito alla volontà dell'imperatore⁹. La vicenda di Cremuzio, per la quale disponiamo di maggiori dettagli, è dunque la falsariga su cui leggere retrospettivamente anche quella di Labieno: una volta di più, Tiberio si muoveva lungo la direttrice tracciata dal suo predecessore.

S'intende che Tacito poteva permettersi di essere esplicito in merito alle responsabilità del principe e del suo prefetto del pretorio nella condanna di Cremuzio;

⁷ Suet. *Cal.* 16, 1: *Titi Labieni, Cordi Cremuti, Cassi Severi scripta senatus consultis abolita requiri et esse in manibus lectitarique permisit, quando maxime sua interesset ut facta quaeque posteris tradantur*. Desumo la traduzione e l'osservazione menzionata (che risale in realtà a J. Gascou, *Suétone historien*, Roma 1984, 493) da G. Guastella, *Svetonio. La vita di Caligola*, Roma 1992, 133-134.

⁸ L'episodio è raccontato diffusamente in Tac. *ann.* 4, 34-35.

⁹ Anche sulla vicenda del processo a Cremuzio Cordo esiste un'ampia bibliografia; rimando alle segnalazioni riportate in M. Lentano, *La memoria e il potere. Censura intellettuale e roghi di libri nella Roma antica*, Macerata 2012, 161-162, cui ora va aggiunta almeno la nuova edizione del commento al quarto libro degli *Annales* tacitiani di A.J. Woodman, *The Annals of Tacitus. Book 4*, Cambridge 2018, che si occupa dell'episodio a 188-204.

Seneca al contrario mostra una qualche prudenza o reticenza, le stesse che emergono anche in altri punti della sua opera, allorché siano in gioco gli aspetti meno presentabili della figura e della carriera di Augusto, e in modo particolare il suo ruolo di membro del secondo triumvirato. Le allusioni vengono lasciate cadere qua e là nel testo, lasciate alla decodifica di un lettore accorto. Così, non è probabilmente casuale il sollievo dichiarato da Seneca circa il fatto che i triumviri non ritennero di proscrivere l'ingegno di Cicerone, e dunque di dare alle fiamme la sua produzione intellettuale, facendole subire il medesimo scempio che era toccato al corpo del grande oratore e statista. Come si sa, la vicenda della morte di Cicerone ha un forte rilievo nell'intera opera retorica senecana: i temi relativi al proscritto eccellente investono ben due delle sette suasorie superstiti e assumono immediatamente un valore politico, specie se si ricorda che Cicerone è anche il protagonista di una importante controversia, la seconda del settimo libro, centrata sulla sua liquidazione da parte del sicario Popillio nel contesto della mattanza scatenata dai triumviri. In tutti questi esercizi retorici, però, Seneca e i declamatori dei quali egli riporta gli interventi mostrano ancora una volta di prendere per buona la vulgata storiografica augustea, che attribuiva al solo Antonio la responsabilità di aver voluto a tutti i costi il nome di Cicerone nelle liste di proscrizione: è Antonio, nella sesta suasoria, il triumviro cui lo statista perseguitato delibera se chiedere la grazia, è ancora Antonio, nel pezzo successivo, a proporre a Cicerone lo scambio scellerato fra la salvezza e la messa al rogo delle *Filippiche* da parte del loro autore, è sempre e solo Antonio il mandante di Popillio e colui al quale quest'ultimo deve recare la testa mozzata del proscritto¹⁰.

Tuttavia, nel rievocare le *sententiae* più brillanti dei retori che si cimentarono con quei temi scottanti, Seneca giunge a menzionare il novarese Albucio Silo, oratore e declamatore, noto anche da altre fonti per le sue nostalgie filo-repubblicane, il quale, «unico fra i declamatori, tentò di dire che non era stato il solo Antonio» a mostrare ostilità verso Cicerone¹¹. Il dato circa l'isolamento di Albucio è già di per sé significativo del clima di prudente conformismo che doveva regnare nelle scuole di retorica, certo oggetto di attento monitoraggio da parte del potere politico; a sua volta Seneca, in modo altrettanto felpato, afferma non già che egli «disse», ma che «tentò di dire»,

¹⁰ Per convincersene basta leggere i temi delle due suasorie e della controversia: rispettivamente *Deliberat Cicero, an Antonium deprecetur; Deliberat Cicero, an scripta sua conburat promittente Antonio incolumitatem si fecisset; Popillium parricidi reum Cicero defendit; absolutus est. Proscriptum Ciceronem ab Antonio missus occidit Popillius et caput eius ad Antonium rettulit. Accusatur de moribus*. Su tutto ciò cfr. M. Lentano, *Parlare di Cicerone sotto il governo del suo assassino. Una lettura della controversia VII, 2 di Seneca e la politica augustea della memoria*, in *Fabrique de la déclamation antique (controverses et suasoires)*, a c. di R. Poignault, C. Schneider, Lyon 2016, 375-391, dove si troverà citata anche la relativa bibliografia, cui va aggiunta adesso la corposa monografia di Th.J. Keeline, *The reception of Cicero in the early Roman empire. The rhetorical schoolroom and the creation of a cultural legend*, Cambridge 2018, in particolare 102-146.

¹¹ Sen. *suas.* 6, 9: *Et solus <ex> declamatoribus temptavit dicere non unum illi esse Antonium infestum*, con il commento di S. Feddern, *Die Suasorien des älteren Seneca. Einleitung, Text und Kommentar*, Berlin-Boston 2013, 73 e 411-412. Sulla figura di Albucio, dopo l'edizione dei frammenti curata da Annamaria Assereto nel 1967, cfr. ora Balbo, *I frammenti cit.*, 48-70, in particolare 65-66 sui passi in questione; cfr. anche E. Migliario, *Retorica e storia. Una lettura delle «Suasoriae» di Seneca Padre*, Bari 2007, *ad indicem*.

anche se è difficile capire cosa propriamente implichi una simile formulazione (che fu prontamente zittito? Che risultò eccessivamente criptico?). Seneca peraltro continua ricordando che a questo punto Albucio «inserì la celebre frase “se a uno dei triumviri non sei odioso, gli risulti però pesante”, e l'altra, che fu accolta da grandi applausi: “supplica pure, Cicerone, convincine uno, per diventare schiavo di tre”»¹². Di tanti retori di cui Seneca riporta pensieri e parole, dunque, il solo Albucio osò alludere a Ottaviano, ma lo fece a sua volta con somma cautela, e comunque senza mai pronunciarne il nome. Lo stesso Seneca, del resto, quel nome non lo fa, come non lo fa nella pagina relativa alla vicenda di Labieno; e tuttavia, il fatto stesso di menzionare in quest'ultima sede i triumviri, senza ulteriori specificazioni o distinguo, come responsabili *in solido* della proscrizione di Cicerone – pur riconoscendo loro almeno il merito, se tale si può considerare, di aver risparmiato dal rogo la sua opera letteraria – costituisce un dato della massima importanza per comprendere le intenzioni perseguite dall'autore. Tale menzione demolisce infatti con una sola parola l'intera vulgata storiografica, da Augusto strenuamente difesa, secondo la quale il principe si sarebbe acconciato di malavoglia a sottoscrivere il patto triumvirale e le liste di proscrizione che ne furono il frutto più immediato e si sarebbe deciso infine a cedere solo di fronte alle preponderanti forze degli altri due contraenti e al rischio che una sua impuntatura sul nome dell'anziano mentore politico compromettesse il nobile desiderio di vendicare l'uccisione del padre adottivo. Anche il verbo usato in questa circostanza da Seneca, *si triumviris libuisset et ingenium Ciceronis proscribere*, è indicativo: esso per un verso sottolinea l'assoluta libertà di azione e decisione che i triumviri avevano rivendicato a sé stessi, per l'altro richiama la nozione di *libido*, un desiderio arbitrario e quasi capriccioso, che qui si identifica con il gusto del sangue e della strage e viene imputato all'intero collegio triumvirale, e dunque, implicitamente ma neppure troppo, allo stesso Augusto.

In realtà, è l'intera evocazione della figura di Cicerone e della sua tragica vicenda a costituire nel suo complesso, con ogni probabilità, un segnale in codice che il lettore di Seneca è chiamato a decrittare. Nel contesto della pagina su Labieno, quella evocazione appare infatti tutt'altro che cogente, anzi sembra decisamente pretestuosa, quasi infiltrata nel bel mezzo di uno sviluppo argomentativo che non la richiede: il grande oratore vittima dei triumviri viene menzionato solo per compiacersi del fatto che la persecuzione contro i libri abbia preso piede dopo la sua morte, insomma per affermare che all'epoca di Cicerone *non* si era ancora prodotto quel gravissimo inasprimento della censura che la vicenda di Labieno aveva di lì a poco drammaticamente inaugurato e sul quale Seneca si sofferma diffusamente e con toni di aperta deplorazione. Sembra chiaro che il retore cordovese cercasse un pretesto, invero piuttosto labile, per ricordare *quella* specifica vicenda, la quale certo poteva costituire un precedente per l'episodio di Labieno, dal momento che anche di Cicerone si disse che era stato proscritto per aver scagliato contro Antonio le virulente *Filippiche*, e dunque per ragioni legate alla sua attività intellettuale, ma che qui sembra richiamata

¹² *Ibid.*: *Hoc loco dixit illam sententiam: si cui ex triumviris non es invisus, gravis es. Et illam sententiam, quae valde excepta est: roga, Cicero, exora unum, ut tribus servias.*

solo per avere l'occasione di citare i triumviri, e tra di essi, come si è detto, il futuro Augusto. Al lettore viene dunque tacitamente suggerito di istituire un parallelo fra i due episodi, ciò che implica inevitabilmente anche un parallelo fra i colpevoli del loro esito tragico. Tra la vicenda di Cicerone e quella di Labieno sussiste anzi un rapporto dal meno al più: se nel primo caso il potere si limita a perseguire un intellettuale scomodo, nel secondo a questo si aggiunge anche la pena *nova e inusitata* di «condannare a morte la cultura». Tanto più ironico – un aspetto che mi pare sia sfuggito ai commentatori – risulta dunque l'inciso *in tanta pace*, con il quale Seneca allude in apertura alla situazione di assenza o ricomposizione di conflitti dell'età augustea e che sembra fare il verso a uno degli slogan più ricorrenti della propaganda imperiale: colpisce infatti che l'autore evochi la *pax* assicurata dall'avvento del principato proprio nel momento in cui si accinge a raccontare una vicenda così drammatica come quella di Labieno e dei suoi aguzzini, oltre tutto commentata con grande dispendio di mezzi stilistici e lessicali atti a creare il *pathos*.

3. Augusto a scuola di declamazione

D'altra parte, alcune prese di distanza è dato cogliere persino in pagine che appaiono a un primo sguardo apertamente apologetiche nei confronti di Augusto: è il caso di un passo, ben noto, proveniente dal secondo libro delle *Controversiae*. Qui Seneca riferisce di una sessione declamatoria che si svolse a Roma presso la scuola di Porcio Latrone, retore spagnolo tenuto in gran pregio dal suo più noto conterraneo, e alla quale presero parte in veste di uditori il principe in persona insieme con alcuni esponenti del suo più stretto *entourage*, Mecenate e Agrippa¹³. Per una fortunata circostanza, siamo anche in grado di datare con una certa precisione l'episodio al 17 a.C., perché Seneca ci informa che proprio in quel torno di tempo Augusto si accingeva a adottare i propri nipoti Lucio e Gaio, figli di Agrippa e di Giulia: una circostanza che è all'origine dell'aneddoto rievocato dall'autore. In quel contesto accadde dunque che Latrone fosse spinto dal tema della controversia che stava declamando (un nonno cui si chiede di adottare il bambino che suo figlio ha concepito da una prostituta) a svolgere il cosiddetto *locus adoptionis*, a fare appello cioè al luogo comune che menzionava casi di uomini di bassa estrazione i quali erano entrati per adozione in una famiglia nobile. L'incauto declamatore non si era avveduto che quello sviluppo argomentativo, del tutto tipico nella retorica di scuola, rischiava di suonare in quel momento come una spiacevole *gaffe* ai danni di Agrippa, anch'egli proveniente da famiglia umile, i cui figli stavano per entrare nella stirpe di Augusto; come se non

¹³ Come osserva E. Berti, *Scholasticorum studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007, 45, il prestigio guadagnato da Latrone si coglie appunto dal fatto che è il principe a recarsi presso la sua scuola (diversamente V. Piano, *Il PHerc 1067 latino: il rotolo, il testo, l'autore*, «Cron. ercol.» 47, 2017, 233 e 248, secondo la quale Latrone avrebbe pronunciato il suo discorso in Senato alla presenza del principe e dei suoi collaboratori). Per un profilo complessivo del retore spagnolo, che Seneca pone al primo posto fra i declamatori del suo tempo, cfr. Balbo, *I frammenti* cit., 71-73 e Berti, *Scholasticorum studia* cit., *ad indicem*.

bastasse, proprio mentre Latrone svolgeva quella parte del suo discorso Mecenate lo aveva interrotto, apparentemente per invitarlo a terminare la propria declamazione, dal momento che Augusto aveva fretta, o forse, come ipotizzarono alcuni fra i presenti, per attrarre maliziosamente l'attenzione del principe proprio sulla *gaffe*, se tale era, nella quale il retore era incorso¹⁴. A commento del suo racconto, Seneca osserva che sotto il governo di Augusto la libertà di parola era tale che qualcuno poteva permettersi di rinfacciare impunemente ad Agrippa la sua nascita oscura proprio nel momento in cui questo personaggio aveva raggiunto il vertice della sua potenza¹⁵.

Ancora più interessante è però quanto Seneca riferisce subito appresso. Si tratta di un passo testualmente molto tormentato, per il quale ogni ricostruzione risulta insoddisfacente, ma la sostanza dell'episodio cui il retore fa allusione appare ugualmente comprensibile. Nel corso di un processo cui Agrippa aveva preso parte come membro del collegio difensivo e del quale non siamo in grado di ricostruire né la data né l'oggetto, l'accusatore aveva attaccato il collaboratore di Augusto rivolgendo a lui, come pare, le parole «Marco, Agrippa e ciò che sta nel mezzo». La battuta alludeva velenosamente al gentilizio *Vipsanius*, che rimandava alle umili origini del personaggio e proprio per ciò questi aveva lasciato cadere dalla propria dotazione onomastica¹⁶. Come aveva fatto per l'aneddoto precedente, anche qui Seneca aggiunge un commento dello stesso tenore: «Mi sembra degno di ammirazione il divo Augusto, sotto il cui governo era lecito spingersi sino a tanto, ma al tempo stesso non posso provare pietà per quanti pensano che valga la pena mettere a rischio la propria testa piuttosto che perdere l'occasione di una battuta ad effetto»¹⁷.

¹⁴ 2, 4, 13: *Cum diceret partem adulescentis Latro et tractaret adoptionis locum, dixit: «iam iste ex imo per adoptionem nobilitati inseritur» et alia in hanc summam. Maecenas innuit Latroni festinare Caesarem; finiret iam declamationem. Quidam putabant hanc malignitatem Maecenatis esse; effecisse enim illum, non ne audiret quae dicta erant Caesar, sed ut notaret.* Assai imprecisa la ricostruzione della vicenda in K. Milnor, *Gender, domesticity, and the age of Augustus. Inventing private life*, Oxford 2005, 229-230; cfr. invece E. Gunderson, *Declamation, paternity, and Roman identity. Authority and the rhetorical Self*, Cambridge-New York 2003, 101-102; I.G. Mastroiosa, *La prosopografia della cultura retorica fra Augusto e Tiberio: in margine a uno studio recente su Seneca il Vecchio*, «Boll. stud. lat.» 38, 2008, 66-67; K. Vössing, *Der Kaiser und die Deklamationen*, in *Neronia VIII. Bibliothèques, livres et culture écrite dans l'empire romain de César à Hadrien. Actes du VIII^e Colloque international de la SIEN (Paris, 2-4 octobre 2008)*, a c. di Y. Perrin, Bruxelles 2010, 301-303; Canfora, *Augusto cit.*, 171-172. Sulla controversia al cui interno si inserisce l'episodio si diffonde G. Rizzelli, *Sen. contr. 2.4 e la legislazione matrimoniale augustea. Qualche considerazione*, «Index» 40, 2012, 271-312.

¹⁵ *Ibid.*: *Tanta autem sub divo Augusto libertas fuit ut praepotenti tunc M. Agrippae non defuerint qui ignobilitatem exprobrarent.*

¹⁶ *Sen. contr. 2, 4, 13: Cum defenderet reum, fuit accusator qui diceret: «Agrippa, Marce et quod in medio est» (volebat Vipsanium intellegi).* Sulle scelte onomastiche di Agrippa, Seneca si era soffermato subito prima (*Vipsanius Agrippa fuerat, at Vipsani nomen quasi argumentum paternae humilitatis sustulerat et M. Agrippa dicebatur*); cfr. sul punto R. Syme, *Imperator Caesar: a study in nomenclature*, «Historia» 7, 1958, 185-186. Su Agrippa come oratore rimando a Balbo, *I frammenti cit.*, 35-43; in quest'ultima raccolta il nostro passo costituisce il fr. 9, commentato (pressoché esclusivamente per i problemi testuali che pone) a 41-42. Per un commento cfr. Heldmann, *Antike Theorien cit.*, 229-232 (che a 230 parla di «insolita generosità (*ungewöhnliche Grosszügigkeit*)» di Augusto nei confronti di Latrone); Torri, *La réception cit.*, 119-120; Petrovičová, *Augustusbild cit.*, 493-495.

¹⁷ *Ibid.*: *mihī videtur admiratione dignus divus Augustus, sub quo tantum licuit, sed horum non possum misereri, qui tanti putant caput potius quam dictum perdere.*

Sembra difficile immaginare che la natura ambigua o senz'altro contraddittoria di un simile commento sfuggisse al suo autore. Nel contesto della medesima frase, infatti, Seneca dapprima manifesta la propria ammirazione per Augusto, poiché durante il suo principato era possibile esprimersi in termini fortemente derogatori anche nei confronti di figure di altissimo spicco del suo *entourage* senza che questo comportasse conseguenze su quanti si permettevano tale licenza, quindi soggiunge, subito appresso, che chi in quei termini si pronunciava pur di non mancare l'occasione di un *dictum* efficace rischiava letteralmente di perdere la propria testa, e dunque di incorrere in una condanna capitale. Nelle parole di Seneca insomma l'età augustea appare come un'epoca nella quale era possibile al tempo stesso beneficiare della clemenza del principe, ma anche andare incontro a conseguenze di estrema gravità, magari occasionate dal futile gusto di inseguire una freddura: una circostanza che finisce per gettare un'ombra inquietante sull'affermazione immediatamente precedente, sino a vanificarla¹⁸.

Del resto, se così non fosse non si capirebbe perché Seneca introduca l'aneddoto su Latrone affermando che il retore spagnolo aveva pronunciato davanti ad Augusto *contrariam rem non controversiae ... sed sibi*, e dunque una parola potenzialmente in grado di danneggiarlo, né si comprenderebbe il comportamento tenuto in quel frangente da Mecenate. Sia che il potente collaboratore di Ottaviano intendesse davvero mettere in guardia Latrone dalla imprudenza nella quale stava cadendo, sia che davvero avesse agito malignamente, come supposero alcuni fra i presenti, con l'intenzione di attirare a bella posta l'attenzione del principe sulla *gaffe* del declamatore, è chiaro che il racconto ha senso solo presupponendo almeno la possibilità che l'infortunio nel quale Latrone era incorso potesse essere sanzionato, ove Augusto lo avesse rilevato. Ma per buona sorte del retore spagnolo il principe quel giorno era distratto, o di umore eccellente, e la cattiveria di Mecenate, potenzialmente tutt'altro che innocua, finì per cadere nel vuoto.

Meno univoca è l'interpretazione del riferimento ad Augusto presente nella chiusa della controversia 6, 8, soprattutto per via del fatto che essa appartiene a un libro dell'opera senecana che possediamo solo in estratto. In questo punto in particolare l'*excerptor* ha avuto la mano piuttosto pesante e il passo che ci interessa è giunto a noi del tutto privo di contesto, tanto da essere preceduto nei manoscritti dall'indicazione *Extra*, quasi fosse un *hors d'oeuvre*, ciò che senza dubbio non doveva accadere

¹⁸ La contraddittorietà della frase senecana, che mi pare sfuggita agli interpreti, è probabilmente all'origine del *lapsus* in cui sembra incorrere Elvira Migliario nel suo peraltro eccellente lavoro sulle *Suasoriae* senecane (Migliario, *Retorica e storia* cit., 79, n. 85; più correttamente E. Migliario, *Orientamenti ideologici e relazioni interpersonali fra gli oratori e i retori di Seneca il Vecchio*, in *Gli Annei: una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale. Atti del Convegno internazionale di Milano-Pavia, 2-6 maggio 2000*, a c. di I. Gualandri, G. Mazzoli, Como 2003, 108): attraverso le sue parole il retore di Cordova esprimerebbe «tutta la sua disapprovazione per coloro che in età tiberiana, in un clima evidentemente mutato rispetto alla *libertas* garantita da Augusto, preferivano rischiare la testa piuttosto che rinunciare a una buona battuta» (segue la citazione di *contr.* 2, 4, 12 da noi riportata alla nota precedente). Ma l'episodio, come abbiamo visto, non riguarda affatto l'età tiberiana, bensì proprio quella della «*libertas* garantita da Augusto».

nella versione integrale della controversia. Ecco dunque le parole superstiti, pronunciate dal declamatore Vario Gemino:

Vario Gemino, parlando alla presenza di Cesare, disse: «Cesare, quanti osano parlare alla tua presenza ignorano la tua grandezza, quanti non osano, la tua umanità»¹⁹.

Andrea Balbo rileva che in questo breve estratto, del quale ignoriamo del tutto il contesto e l'occasione, *humanitas* ha un significato vicino a quello di "tolleranza per la libertà di espressione" e nel suo commento rimanda proprio al passo della controversia 2, 4 del quale anche noi ci siamo occupati nelle pagine precedenti²⁰. Questa osservazione appare già di per sé estremamente significativa: se ne desume infatti che la confidenza nel prendere la parola davanti al principe, agli occhi del declamatore, derivi non già da un diritto di parola garantito in quanto tale all'oratore, ma dalla benevolenza del principe stesso nel tollerarne l'esercizio: non siamo dunque troppo distanti dalle questioni affrontate nell'episodio che vedeva come protagonisti Latrone, Agrippa e Augusto. Ma c'è dell'altro.

Come dicevamo, lo stato nel quale ci è pervenuto il sesto libro delle *Controversiae* non consente deduzioni più stringenti sul significato di questo riferimento al principe. Tuttavia, mi pare che non si sia posta sufficiente attenzione al tema della declamazione al cui interno compariva l'aneddoto su Vario Gemino: per quanto lasco, infatti, un nesso fra l'*argumentum* della controversia e l'episodio raccontato da Seneca va comunque presupposto, esattamente come, nell'episodio del secondo libro, il motivo dell'adozione costituiva il *trait d'union* tra il caso giuridico fittizio discusso dai declamatori e la concreta vicenda storica di Agrippa e dei suoi figli in procinto di entrare nella famiglia di Augusto. Ora, la controversia 6, 8 verte intorno alla figura di una Vestale che viene accusata di incesto – nel significato peculiare di "perdita della verginità" che il termine assume in riferimento a queste sacerdotesse – per aver scritto un verso nel quale dichiara felice la condizione delle donne spo-

¹⁹ *Varius Geminus apud Caesarem dixit: «Caesar, qui apud te audent dicere, magnitudinem tuam ignorant, qui non audent, humanitatem»*. Che il Cesare in questione sia Augusto è pressoché certo: cfr. al riguardo Balbo, *I frammenti* cit., 122. *Contra*, ma senza motivare la sua posizione, Torri, *La réception* cit., 125, n. 30, che pensa a Giulio Cesare. Altra questione è quella del contesto nel quale le parole sarebbero state pronunciate: Gunderson, *Declamation* cit., 103-104, sembra presumere, mi pare senza sufficiente fondamento, che l'episodio si collochi nel contesto di una sessione declamatoria; W.M. Bloomer, *Latinity and literary society at Rome*, Philadelphia 1997, 128 lascia la questione impregiudicata («whether in a declamation is unclear»). In realtà, i declamatori tendono di norma a salvaguardare la "finzione scenica", che vuole i loro discorsi pronunciati alla presenza di un tribunale fittizio e che sarebbe invece rotta da un'apostrofe rivolta direttamente al principe; mi sembra più verosimile che l'episodio rimandi al contesto di una seduta del Senato tenuta alla presenza di Augusto. Infine, sulla dialettica fra *magnitudo* e *humanitas* su cui è costruita la *sententia* di Vario Gemino cfr. da ultimo P. Vesperini, *Le sens d'humanitas à Rome*, «Mél. Écol. Fr. Rome-Ant.» 127, 2015, con i passi paralleli citati alla n. 107.

²⁰ L'osservazione si legge ancora in Balbo, *I frammenti* cit., 122. Petrovičová, *Augustusbild* cit., 496 rileva a sua volta in modo pertinente che le parole di Vario Gemino esprimono «die Unsicherheit der Redner, die zögern, vor Augustus offiziell aufzutreten, weil sie nicht wissen, was sie vom princeps erwarten können». Fairweather, *Seneca the Elder* cit., 141 cita il passo come esempio di «flattery towards the Emperor».

sate²¹. In un caso del genere, oltre tutto legato a un contesto culturale specificamente romano, è inevitabile che proprio il motivo della libertà di espressione assuma un rilievo centrale e diventi uno dei punti chiave della discussione riportata da Seneca, per quanto ancora l'*excerptum* consente di apprezzarla. Da un lato infatti il tema della Vestale poetessa poneva la questione, squisitamente giuridica, di quanto il verso composto dalla donna potesse legittimamente considerarsi espressione di un desiderio reale, manifestazione di un'aspirazione effettivamente nutrita dalla sacerdotessa o addirittura di un'esperienza da lei concretamente vissuta, e dunque, in ultima istanza, come *prova* di un determinato crimine; dall'altro esso chiamava in causa il problema della tolleranza rispetto alle manifestazioni del pensiero, tolleranza certo negata da quanti, nel tema e nello sviluppo della controversia, chiedevano la condanna a morte della sacerdotessa che avrebbe fatto seguito alla conferma del comportamento a lei imputato. Non sappiamo se Vario Gemino fosse tra questi, perché chi ha confezionato gli *excerpta* di questo come di altri libri senecani ha ommesso in primo luogo i nomi dei diversi declamatori che in essi intervenivano, serbandone solo le *sententiae*; di certo però la domanda che le parole del declamatore sopravvissute in coda alla controversia ponevano – parlare o tacere di fronte a Cesare? – non rappresenta affatto un *off-topic*, ma appare anzi legata a doppio filo al tema generale della controversia stessa e rimanda una volta di più alla questione cruciale della libertà di parola di fronte al potere politico.

Anche in un ulteriore episodio, raccontato da Seneca nella prefazione al quarto libro delle *Controversiae*, l'immagine di Augusto emerge in chiaroscuro, ad onta di quanto appare a una prima lettura. Il principe, qui definito *clementissimus vir*, ha scritto a Pollione per lamentarsi *non civiliter tantum sed etiam familiariter* che un amico a lui carissimo, del quale Seneca non fa il nome, avesse tenuto un banchetto nonostante il grave e recente lutto che aveva colpito il principe stesso, reduce dalla morte in Siria del nipote e figlio adottivo Gaio Cesare (siamo dunque intorno al 4 d.C.)²². Pollione ribatte seccamente di avere a sua volta organizzato un banchetto il giorno stesso nel quale aveva perduto suo figlio Erio, dando spunto al commento finale di Seneca, secondo il quale nessuno potrebbe esigere da un amico un dolore più grande di quello che ci si aspetta da un padre²³. Non solo, dunque, in questo botta e

²¹ *Virgo Vestalis scripsit hunc versum: «Felices nuptae! Moriar, nisi nubere dulce est»*. Per quanto segue cfr. G. Brescia, M. Lentano, *Le ragioni del sangue. Storie di incesto e fratricidio nella declamazione latina*, Napoli 2009, 181-192, alla cui bibliografia va aggiunto ora il contributo di Ch. Stoffel, *The inter- and intratextuality of Seneca the Elder's «Controversia» 6.8: the Vestal virgin writer and her challenging persona*, «Philologus» 161, 2017, 162-177, che ringrazio l'autore di avermi reso noto, nonché, in termini più generali, quello di I.G. Mastrososa, *Istituzioni religiose e pratica declamatoria in età augustea e tiberiana. Il culto di Vesta in Seneca il Vecchio*, in *Fabrique de la déclamation* cit., 293-307.

²² Il motivo antropologico sotteso a questa lamentela, come bene mette in luce M.B. Roller, *Constructing autocracy. Aristocrats and emperors in Julio-Claudian Rome*, Princeton-Oxford 2001, 164, n. 55, è quello per cui nella cultura romana «Mourning and dining are generally portrayed as incompatible». Sulla figura di Asinio Pollione in Seneca il Vecchio cfr. Berti, *Scholasticorum studia* cit., 132-139 (che non si occupa però, se ho ben visto, di questo passo, estraneo agli interessi del volume).

²³ 4, *praef.* 5: *Itaque cum mortuo in Syria C. Caesare per codicillos questus esset divus Augustus,*

risposta epistolare l'ultima parola viene lasciata a Pollione, personaggio certo tutt'altro che allineato al regime di Augusto, non solo alle sue parole è riconosciuto l'onore del discorso diretto mentre quelle del principe sono parafrasate, ma il risentimento di quest'ultimo è implicitamente ritenuto ingiustificato, dal momento che pretendeva da un amico un dolore che persino un padre può riuscire a dominare. Inoltre, il taglio che Seneca dà al suo resoconto della vicenda implica un confronto fra il modo in cui il principe aveva gestito il grave lutto familiare, pretendendo che esso si estendesse anche a quanti non ne erano personalmente coinvolti, e quello in cui lo aveva gestito Pollione, il quale, al contrario, aveva voluto che restasse un dolore esclusivamente personale e privato, senza interrompere il normale andamento della sua vita: e il confronto va a tutto vantaggio di quest'ultimo, attestando la solidissima fibra morale di un uomo capace di lottare vittoriosamente con la fortuna²⁴.

4. Conclusioni

Insomma, per avere un quadro più compiuto e puntuale dell'immagine di Augusto quale compare nell'opera retorica di Seneca il Vecchio occorre esaminare a fondo i passi nei quali è menzionato il principe, apprezzare tutta la sapiente ambiguità del discorso che lo riguarda e al tempo stesso allargare lo sguardo a comprendere tutti quei casi in cui il fondatore del nuovo regime non sia espressamente menzionato, ma la sua presenza possa essere comunque rintracciata fra le righe del dettato senecano.

S'intende che la nostra messa a fuoco sarebbe ben altrimenti precisa se potessimo disporre anche dell'opera storiografica del retore cordovese, quelle *Historiae ab initio bellorum civilium* alle quali il loro autore si dedicò fino all'ultimo giorno della sua vita; purtroppo, dell'*opus magnum* senecano possediamo solo due testimonianze di tradizione indiretta e da pochissimo tempo anche, con buona probabilità, alcuni frustuli rinvenuti in un papiro ercolanense, preziosi nella misura in cui restituiscono materiale di prima mano di un testo considerato sinora perduto, ma al tempo stesso troppo malconci perché se ne possano cavare informazioni significative sul trattamento della figura di Augusto operato in quella sede dal loro autore²⁵. E tuttavia,

*ut erat mos illi clementissimo viro, non civiliter tantum sed etiam familiariter, quod in tam magno et recenti luctu suo homo carissimus sibi pleno convivio cenasset, rescripsit Pollio: «Eo die cenavi, quo Herium filium amisi». Quis exigeret maiorem ab amico dolorem quam a patre? Sul passo appena un breve cenno in Torri, *La réception* cit., 120-121; in modo più ampio e persuasivo ne discute invece Petrovičová, *Augustusbild* cit., 495-496.*

²⁴ Petrovičová, *Augustusbild* cit., 495 parla efficacemente a questo riguardo di un «ceffone morale» inferto da Pollione ad Augusto – e, occorre aggiungere, sottoscritto come tale da Seneca; questi del resto aveva già ricordato nelle righe precedenti come Pollione avesse ripreso a declamare appena tre giorni dopo la morte del figlio (*contr.* 4, *praef.* 4), mantenendo invariato anche sotto questo profilo il suo consueto stile di vita. L'ultima espressione nel testo parafrasa le parole di Seneca, che parla di *hominem natura contumacem cum fortuna sua rixari* (e più avanti, in *praef.* 6, soggiunge: *praeconium illud ingentis animi fuit malis suis insultantis*). Simili espressioni di ammirazione incondizionata per un nemico di Augusto sono significative.

²⁵ Cfr. al riguardo l'amplissimo resoconto di Piano, *Il Pherc 1067 latino* cit., la cui conoscenza devo alla competente cortesia di Gianluca Del Mastro. Di grande interesse per noi risulta l'ipotesi avanzata dalla studiosa a 233 e 248, laddove la presenza nel papiro del termine *adoptio* e del verbo *exprobrare*

anche a partire da reliquie così scarse è forse lecito avanzare qualche plausibile supposizione, in grado di integrare il discorso condotto sin qui.

In primo luogo, se appartiene al Vecchio, come è convinzione prevalente, il frammento storiografico attribuito da Lattanzio a un Seneca non meglio precisato, la visione "biologica" in esso sviluppata, che assimila la vicenda storica di Roma alla vita di un essere umano, e in particolare l'idea secondo la quale il ritorno al governo di uno solo rappresenti in questo contesto la ricaduta in una sorta di seconda infanzia, dopo quella coincidente con l'inizio dell'età regia, non sembrano particolarmente lusinghiere nei confronti del principato augusteo²⁶. È infatti di Augusto, e non del regime imperiale in generale, che Seneca parla, se è vero che la prima infanzia della storia romana, con la quale è istituito il parallelo, viene identificata dall'autore delle *Historiae* con la sola figura del fondatore Romolo, mentre i successivi monarchi appartengono già alla fase della fanciullezza²⁷. Dunque, Seneca assimila esplicitamente il principe al primo re di Roma: un accostamento che difficilmente apparirà neutrale, se si ricorda come Ottaviano rifiutasse la proposta di attribuirgli l'appellativo di "nuovo Romolo", respingendo la proposta avanzata in questo senso in Senato nel 27 a.C. da non meglio precisati *quidam*, e optasse semmai per il più neutro epiteto *Augustus*, privo di esplicite connotazioni monarchiche²⁸.

suggerisce l'idea che nelle *Historiae* ricorresse una situazione analoga a quella che diede luogo alla *gaffe* di Latrone di cui ci siamo occupati più sopra; tra l'altro, si tratta dell'unico punto del papiro nel quale si legge con certezza il vocativo *Auguste*.

²⁶ Sul motivo topico della corrispondenza fra età dell'uomo ed età del mondo cfr. P. Archambault, *The ages of man and the ages of the world. A study of two traditions*, «Rev. Ét. August. Patr.» 12, 1966, 193-228, che ne segue gli sviluppi anche in età post-classica. La pertinenza della testimonianza lattanziana a Seneca il Vecchio non è comunque unanimemente ammessa; la contesta ad esempio, tra gli altri, M. Griffin, *The Elder Seneca and Spain*, «Journ. Rom. St.» 62, 1972, 10.

²⁷ Al contrario di quanto afferma J. Wilkes, *Julio-Claudian historians*, «Class. World» 65.6, 1972, 184. Cfr. Lact. *inst.* 7, 15 (= fr. 2 Cornell): *Seneca Romanae urbis tempora distribuit in aetates: primam enim dixit infantiam sub rege Romulo fuisse, a quo et genita et quasi educata sit Roma; deinde pueritiam sub ceteris regibus, a quibus et aucta sit et disciplinis pluribus institutisque formata. [...] Haec fuit prima eius senectus, cum bellis lacerata civilibus atque intestino malo pressa rursus ad regimen singularis imperii recidit quasi ad alteram infantiam revoluta*. Cfr. anche quanto segue nella parafrasi di Lattanzio: *Amissa enim libertate, quam Bruto duce et auctore defenderat, ita consenuit, tamquam sustentare se ipsa non valeret, nisi adminiculo regentium uteretur*. Diversamente accade nel proemio di Floro, che alla pagina senecana è stato spesso accostato, dove invece l'infanzia di Roma coincide con l'età regia nella sua interezza, cfr. *epit.* 1, 1, 5: *Prima aetas sub regibus fuit prope per annos quadringentos [...]. Haec erit eius infantia*. I frammenti di tradizione indiretta delle *Historiae* senecane sono pubblicati e commentati da ultimo, senza alcuna attenzione agli aspetti per noi qui rilevanti, in Cornell, *The fragments* cit., vol. II, 982-985 e vol. III, 596-597; per un profilo dell'autore come storico cfr. *ivi*, vol. I, 505-508.

²⁸ Come si desume dal ben noto passo di Suet. *Aug.* 7, 2: *Postea Gai Caesaris et deinde Augusti cognomen assumpsit, alterum testamento maioris avunculi, alterum Munati Planci sententia, cum, quibusdam consensibus Romulum appellari oportere quasi et ipsum conditorem urbis, praevaluisset, ut Augustus potius vocaretur*. Ancora più chiaro Cassio Dione, cfr. 53, 16, 7-8 (trad. di A. Stroppa): «Cesare [...] desiderava ardentemente ricevere l'appellativo di Romolo, ma quando poi si rese conto che questo era un motivo per attirarsi il sospetto di aspirare al regno, desistette da tale proposito ed assunse il titolo di Augusto come significativo di una condizione superiore a quella umana». Cfr. anche Flor. *epit.* 2, 34, 66. Altra questione è naturalmente quanto le concrete scelte di auto-rappresentazione di Augusto fossero comunque ispirate a una ricorrente *imitatio Romuli*, a cominciare dal motivo propagandistico dei dodici avvoltoi che sarebbero apparsi al futuro principe appena nominato console, così come era

È chiaro che da un frammento che è in realtà una parafrasi, ignoriamo quanto libera, non si può cavare molto di più; se però davvero risalgono a Seneca espressioni non ovvie come *regimen singularis imperii* o *regentes*, presenti nel testo di Lattanzio in riferimento al sistema imperiale, vi si intravede la consueta prudenza del vecchio cavaliere cordovese nel non usare a proposito del potere augusteo nozioni come quelle di *rex* o di *regnum*, pur senza rinunciare ad altrettanti termini che ne sono corradicali²⁹. Come era sua consuetudine anche nell'opera retorica, Seneca adottava insomma un prudente equilibrio fra ammissione e negazione della natura monarchica del principato augusteo. Per non parlare del fatto che la stessa scelta di non pubblicare in vita le *Historiae* può forse essere ricondotta alla cautela di chi aveva assistito ai roghi di Tito Labieno e Cremuzio Cordo e doveva guardare con una qualche diffidenza allo stesso “disgelo” promosso da Caligola all'inizio del suo regno.

E tuttavia, sul nesso *singulare imperium* presente nella pagina delle *Historiae* parafrasata da Lattanzio vale forse la pena di indugiare ancora brevemente. Si tratta infatti di una *iunctura* tutt'altro che frequente in latino, anzi decisamente inconsueta, che prima di Seneca il Vecchio sembra conoscere appena tre ricorrenze, due nel Cicerone del *De re publica* e una in Cornelio Nepote: ricorrenze rare ma pesanti. In Cornelio il nesso si riferisce a Dionigi il Vecchio, signore di Siracusa, il quale, al contrario di quanto accade di norma ai tiranni come lui, non era affatto *libidinosus*, *luxoriosus* o *avarus*; l'unica passione che lo dominava era semmai l'aspirazione al *singulare imperium*, dal quale nasceva la sua crudeltà, dal momento che, «pur di difendere il proprio potere, non risparmiò nessuno di quelli che considerava per lui possibili minacce»³⁰. Nel *De re publica* invece *singulare imperium* si riferisce sempre al potere monarchico e in un caso specificamente a Romolo. Nel primo libro, in un passaggio che discute le posizioni di quanti negano valore al regime monarchico, si afferma che non c'è ragione di definire “re” piuttosto che “tiranno” «un uomo avido di dominare e di esercitare un potere personale assoluto, che signoreggia su un popolo oppresso»; nel secondo, al fondatore di Roma viene accreditato il merito di aver compreso, come poco prima di lui aveva compreso lo spartano Licurgo, che le società umane si governano nel modo migliore quando sono rette «dal supremo comando di uno solo e dal potere regio», sia pure temperato dalla presenza di un'assemblea aristocratica con funzione consultiva³¹. L'accostamento di questi tre passi

accaduto a Romolo nella contesa con il fratello Remo (cfr. per tutti Suet. *Aug.* 95). Vale semmai la pena di ricordare che l'accostamento con il primo re di Roma era stato enfatizzato da Cesare, ciò che dovette costituire una ragione ulteriore agli occhi di Ottaviano per rifiutarlo: cfr. su questo complesso dossier l'ampia discussione di J.D. Evans, *The art of persuasion. Political propaganda from Aeneas to Brutus*, Ann Arbor 1992, 92-103.

²⁹ Se ho ben visto, né il contributo di Torri, *La réception* cit., né quello della Petrovičová, *Augustusbild* cit., prendono in considerazione le *Historiae*.

³⁰ Nep. *reg.* 2, 2: *Unus item Siculus, Dionysius prior. Nam et manu fortis et belli peritus fuit et, id quod in tyranno non facile reperitur, minime libidinosus, non luxoriosus, non avarus, nullius denique rei cupidus nisi singularis perpetuique imperii ob eamque rem crudelis. Nam dum id studuit munire, nullius pepercit vitae, quem eius insidiatorem putaret.* Sono grato alla dottoressa Laura Bevilacqua di aver consultato per me il *Thesaurus* elettronico.

³¹ Cfr. rispettivamente 1, 50 (*Cur enim regem appellem Iovis optimi nomine hominem dominandi*

alla pagina senecana delle *Historiae* sul *regimen singularis imperii* instaurato da Augusto rappresenta, com'è ovvio, non più che una suggestione, sulla quale non sarebbe prudente costruire ipotesi di derivazione diretta; essa è però sufficiente a mostrare quale costellazione di disvalori etici e politici la cultura romana tardo-repubblicana legasse a quella nozione.

In chiusura, occorre dunque tornare agli *Oratori e retori*, in cui l'episodio relativo a Tito Labieno, sul quale abbiamo prioritariamente concentrato la nostra attenzione in queste pagine, costituisce un osservatorio privilegiato, perché si tratta di una vicenda su cui Seneca si sofferma lungamente – e questo è già un dato significativo – e tale da chiamare in causa direttamente le responsabilità del principe regnante. Il quadro che in ultima analisi risulta da questo e dagli altri passaggi che abbiamo esaminato è ricco di chiaroscuri, tutt'altro che univocamente cordiale, specie quando si tocca il punto, caro a Seneca, della libertà di espressione e della repressione del dissenso intellettuale: comprensibilmente, in un'opera come quella senecana, le figure con le quali il principe ha a che fare appartengono pressoché tutte al *milieu* della scuola e della cultura, da Porcio Latrone a Vario Gemino, da Asinio Pollione a Tito Labieno sino allo stesso Cicerone, e di tutte, in modi diversi e in varia misura, si ricordano i rischi cui andarono o rischiarono di andare incontro nella loro interlocuzione con Augusto.

Infine, non è azzardato supporre che tale visione a luci e ombre, che si intravede anche in quanto sopravvive dell'opera storica, dovette esercitare un influsso significativo sui continui riferimenti ad Augusto – ne sono stati contati all'incirca una cinquantina – presenti in Seneca il filosofo, che fu tra l'altro l'editore postumo delle *Historiae* paterne e che di quest'opera dovette giovare ripetutamente per ricostruire la storia recente di Roma. In particolare, nel *De clementia* l'elogio dell'indulgenza di Augusto e della mitezza della sua azione da principe, proposte come modello all'imitazione del giovane Nerone, coesiste con il biasimo per i suoi sanguinari esordi politici, tra le proscrizioni triumvirali e la battaglia di Azio, mentre la presunta clemenza del futuro imperatore viene più propriamente e velenosamente definita *lassa crudelitas*³². Certo, il filosofo non usò la stessa cautela del retore, che sopravvisse indenne al lunghissimo principato augusteo e a quello di Tiberio, più breve ma ben

cupidum aut imperii singularis, populo oppresso dominantem, non tyrannum potius?) e 2, 15 (*Quo facto primum vidit iudicavitque idem [= Romulus] quod Sparta Lycurgus paulo ante viderat, singulari imperio et potestate regia tum melius gubernari et regi civitates, si esset optimi cuiusque ad illam vim dominationis adiuncta auctoritas*). Le traduzioni per entrambi i passi sono di F. Nenci.

³² L'espressione si legge in Sen. *clem.* 1, 11, 1-2: *Fuerit moderatus et clemens, nempe post mare Actiacum Romano cruore infectum, nempe post fractas in Sicilia classes et suas et alienas, nempe post Perusinas aras et proscriptiones. Ego vero clementiam non voco lassam crudelitatem*. Su tutto questo di recente F.R. Berno, *Eccellente ma non troppo: l'exemplum di Augusto in Seneca*, in *La costruzione del mito augusteo*, a c. di M. Labate, G. Rosati, Heidelberg 2013, 181-196 nonché, in maniera meno convincente, S.J. Green, *Seneca's Augustus. (Re)calibrating the imperial model for a young prince*, in *Afterlives of Augustus, AD 14-2014*, a c. di P.J. Goodman, Cambridge-New York 2018, 44-57; sulla dipendenza di Seneca figlio dalle *Storie* paterne ha insistito molto (forse troppo, in considerazione degli scarsissimi dati disponibili) Canfora, *Augusto* cit., 164-202, in particolare 177-180.

altrimenti feroce; o forse il suo pupillo, una volta divenuto imperatore, dimenticò la lezione appresa dall'antico pedagogo. Ma questa sarà ormai un'altra storia.

Abstract

The article intends to outline the image of Augustus in the work both rhetorical and historical of Seneca the Elder. The first emperor is sketched as vir clementissimus and guarantor of peace and freedom of speech; at the same time, a closer and deeper insight shows that Seneca is far from concealing Augustus' darker side, which is hinted at through allusions, omissions, comparisons and even silences. In particular, the paper focuses on the well-known episode of the burning of Labienus' books and the way Seneca lets his audience know of the emperor's hidden responsibilities.

Key-words: Seneca the Elder, Augustus, declamation, freedom of speech, book-burning.

mario.lentano@unisi.it

Invigilata Lucernis
41, 2019, 161-172

Giorgio MASELLI
(Bari)

Fra mitopoiesi e narrazione: Galatea, Polifemo e Acis (Ov. met. 13, 735-897)

1. La figura di Polifemo, fra la vicenda odisseica ed Ovidio, si evolve in due modi di trasformazione letteraria. Da un lato nella commedia ateniese del V sec. a.C. cogliamo la «degradazione del mostro», da selvaggio antropofago a personaggio con «caratteristiche di un uomo civile... e costumi propri delle classi agiate ed aristocratiche»¹. Dall'altro, in Teocrito (*Id.* 11 e 6) il giovane pastore Polifemo compare come innamorato della ninfa Galatea²: in questo contesto, varie forme di *ridiculum* (ma anche di riflessione seria) sorgono dal contrasto tra le qualità fisiche e morali dell'innamorato e quelle dell'amata. Mentre nel teatro greco del V sec. Polifemo interagisce con altri personaggi delle diverse opere, essendo ovviamente inserito in una serie di accadimenti scenici, negli idilli 11 e 6 di Teocrito le componenti diegetiche sono ridotte al minimo, in conformità della poetica bucolica³. Così dall'*Id.* 11 sappiamo che Polifemo, adolescente, ha incontrato Galatea quando questa è venuta a cogliere fiori con la madre di lui; nell'*Id.* 6 si dice che la ninfa provoca lo spasimante, ma senza concedere nulla, perché essa «fugge chi l'ama e insegue chi non l'ama» (v. 17). Ovidio, come si preciserà meglio in seguito, assume elementi da entrambi i versanti e soprattutto conferisce alla 'storia d'amore' un complesso spessore diegetico, specialmente con la presenza di Acis, innamorato della ninfa e da lei amato⁴.

Proprio sulla possibile genesi di questa figura la riflessione tedesca del sec XIX ha espresso opinioni che si ripercuotono ancora oggi e richiedono una particolare

¹ Vd. G. Mastromarco, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a. C.*, in *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, a cura di A.M. Belardinelli (et alii), Bari 1988, 9-42.

² Vd. R. Hunter, in Theocritus, *A Selection. Idylls 1,3,4,6,7,10,11, and 13* edited by R. Hunter, Cambridge 1999, specie 218-221 e 244-246. Sulla probabile anteriorità compositiva dell'*Id.* 11 rispetto all'*Id.* 6 vd. J. Van Sickle, *Theocritus and the Development of the Conception of Bucolic Genre*, «Ramus» 5, 1976, specie 20 e 33.

³ Vd. J. Farrell, *Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemos"* (Metamorphoses 13.719-897), «AJPh» 113, 1992, 261-267.

⁴ Sulla derivazione di vari elementi del racconto ovidiano da Omero e Virgilio vd. S. Mack, *Acis and Galatea or Metamorphosis of Tradition*, «Arion» 6, 3, 1999, 51-59.

messa a fuoco. A tal proposito Holland, in una vasta indagine sull'episodio⁵, esclude che l'introduzione di Acis possa essere una novità di Ovidio, ma suppone che essa possa risalire a Bione (di Smirne) e a Callimaco; tuttavia a tale ipotesi non viene fornito alcun aggancio storico-testuale. Dopo circa un secolo nel dettagliato commento di Bömer⁶, oltre all'ascendenza ellenistica, si avanza la possibilità di un'influenza della *sizilischen Hirtendichtung*, ma si riconosce ad Ovidio la struttura complessiva dell'episodio. Bömer non sembra aver tenuto conto dell'opinione di H. Dörrie, che già nel 1968, in una monografia su Galatea (e sulla fortuna di tale mito) riteneva che Ovidio avesse trasformato una situazione priva di sviluppi diegetici in una vera e propria vicenda narrativa⁷. Più complicata, ma priva di supporti concreti, è l'ipotesi di Farrell, per il quale la presenza di Acis, come rivale di Polifemo, sarebbe stata suggerita ad Ovidio dall'ecloga II di Virgilio, in cui il canto d'amore per Alessi di Coridone è senza speranza, perché quest'ultimo ha come rivale Iolla, padrone e amante del *formosus puer*⁸. Ancora una certa cautela si coglie nell'ultimo commentatore del libro XIII, Ph. Hardie, per il quale l'introduzione di Acis «è probabilmente uno sviluppo ovidiano», però poi rinvia alle pagine di Holland (di opinione, s'è detto, molto diversa)⁹.

Tuttavia ci sono alcuni elementi che inducono ad attribuire ad Ovidio, e non ad un'antecedente fonte letteraria, l'introduzione della figura di Acis. Nei riferimenti alla vicenda di ambito greco posteriori ad Ovidio non v'è alcun accenno al rivale del Ciclope: né Luciano (*Dial. Mar.* 1; II sec. d.C.), né Filostrato (*Eik.* 2, 18, 165; II-III sec. d.C.), né Nonno (*Dyon.* 6,300-324; V sec. d. C.) menzionano Acis. In particolare Luciano crea un dialogo fra Galatea e la ninfa Doride, in cui la prima dice di accettare la corte del Ciclope e rinfaccia a Doride e alle altre ninfe di essere assolutamente prive di spasimanti; la seconda ribatte, sottolineando l'antropofagia e l'effeatezza del Ciclope, e augura, ironicamente, all'altra che il suo corteggiatore diventi suo amante. Con ogni probabilità l'andamento del dialogo sarebbe stato ben diverso, se Luciano avesse conosciuto la versione ovidiana del mito. In sostanza la variante diegetica (preovidiana) più rilevante della storia Polifemo-Galatea, consisteva nell'atteggiamento della ninfa verso il Ciclope: le narrazioni (o le semplici menzioni) oscillano da un rifiuto sdegnoso ad un consenso pieno ovvero un legame stabile. La differenza di situazione è già in Teocrito, che nell'*Idillio* 11 presenta un Polifemo innamorato senza speranza, che si rimprovera, sentenziosamente, di «inseguire chi fugge» (v. 75), mentre nell'*Id.* 6 il Ciclope, stuzzicato dal Galatea (vv. 6-17), cerca di

⁵ G.R. Holland, *De Polyphemo et Galatea*, «Leipzig. St. Cl. Philol.» 7, 1884, specie 266-276.

⁶ F. Bömer, in P. Ovidius Naso, *Metamorphosen. Kommentar von F. B.*, Buch XII-XIII, Heidelberg 1982, 410.

⁷ H. Dörrie, *Die schöne Galatea*, München 1968, 54: «Einzig Ovid hat die Situation in handlung übergeführt». Dörrie, pur non escludendo la possibilità di una *Acis-Novelle* di età ellenistica, ritiene che Ovidio abbia esteso al fiume Acis (già menzionato in Theoc. *Id.* 1,69) il carattere di divinità, comune a tutti i fiumi (vd. anche n. 44).

⁸ Farrell, *Dialogue* cit., 244 n. 26. Sull'uso del «triangolo amoroso» nelle storie di Ovidio, vd. B.R. Nagle, *A Trio of Love-triangles in Ovid's Metamorphoses*, «Arethusa» 21, 1988, 75-98.

⁹ Ovidio, *Metamorfosi, Volume VI (Libri XIII-XV, a cura di Ph. Hardie)*, trad. it., Milano 2015, 333.

farla ingelosire (vv. 25-28); per Properzio (3,2,7) la ninfa volse i suoi cavalli verso il canto d'amore del Ciclope; infine per alcuni storici la coppia avrebbe persino avuto uno o più figli¹⁰. Anche sul piano iconografico fra pitture, sculture e mosaici antichi, segnalati nel *LIMC* (in tutto 48), solo in pochissimi (4) di età imperiale comparirebbe Acis, mentre in molti altri Galatea è ritratta da sola o insieme a Polifemo¹¹.

Al contrario in Silio Italico (*Pun.* 14,221-222) vi è già un'interpretazione (su cui si tornerà) della metamorfosi di Acis nel fiume omonimo, secondo la quale egli ha in tal modo la possibilità di abbracciare l'amata con le sue acque; in due luoghi del commento di Servio alle *Bucoliche* (*ad ecl.* 9,39 e 7,37) leggiamo una sintesi del racconto ovidiano, ripresa testualmente dal primo luogo nel *Mythographus Vat. I*¹²; Claudiano vi accenna in *Rap. Pros.* 3,332-333; infine al sepolcro di Acis è dedicato un epigramma dell'*Anthologia Latina* (886 R., su cui si tornerà). Si può concludere che mentre la tradizione letteraria greca (con grandissima parte dell'iconografia antica) ignora il racconto ovidiano e in specie la figura di Acis, la tradizione latina lo recepisce e a volte cerca di interpretarlo. Di conseguenza, se non c'è alcun indizio che Ovidio abbia ripreso la sua narrazione del mito da una fonte letteraria ellenistica, si può invece ipotizzare che egli abbia ideato autonomamente la vicenda ovvero abbia portato a dignità letteraria un mito locale preesistente.

In quest'ultima direzione orientano altri dati. Da una *Epistula ex Ponto* (2,10, 22-28) apprendiamo che Ovidio, guidato dal poeta Macro, aveva soggiornato, poco meno di un anno, in Sicilia e fra l'altro aveva assistito ad un'eruzione dell'Etna. Alcuni luoghi da lui visitati sono indicati mediante richiami a miti ben noti, che trovano poi riscontro nelle *Metamorfosi*¹³; non vi sono riferimenti a Galatea o Acis, ma ciò si può anche spiegare con la circostanza che il poeta abbia seguito una versione locale della loro storia (quindi non necessariamente conosciuta dai lettori previsti per le *Epistulae*). Una conferma indiretta della (locale) diffusione della storia di Acis si ricava da un altro epigramma dell'*Anthologia Latina*¹⁴ dove si presenta la ninfa che, in cerca del suo amato (v. 2 *custodem...pecorum...Acim*), attraversa le selve graffiandosi i piedi: la scena non è riconducibile ad Ovidio¹⁵ e ciò vale anche per l'indicazione di Acis come 'pastore', dettaglio non attestato nelle *Metamorfosi* – dove sono solo indicati i genitori e l'età del giovane –, ma che ricompare nel commento di Servio

¹⁰ Nell'*Etym. Mag.* (p. 220, 5) è riferita la tesi di Timeo (IV sec. a.C.) secondo cui il nome della regione Galazia deriverebbe «da Galatos, figlio del Ciclope e Galatea» (*Fr. Gr. Hist.* 566, fr. 69 Jac.); per il più tardo Appiano (II d.C.; *Ill.* 3) i figli della coppia sarebbero addirittura tre (Celtos, Illirios e Gala) che avrebbero originato Celti, Illiri e Galli.

¹¹ V. S. Montón Subias, s.v. *Galateia*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V, 1, Zürich-München 1990, 1000-1005; anche questa studiosa sull'origine del personaggio Acis rinvia (unicamente) ad Holland.

¹² § 5, pp. 4-5 ed. Zorzetti.

¹³ Per Tifeo vd. *met.* 5,353; per laghi presso Etna e fiume Palico vd. *met.* 5,341 ss. (ratto di Proserpina); per Ciane vd. *met.* 5,409 ss.; per Aretusa vd. *met.* 5,572.

¹⁴ *Anthologia Latina*, rec. A. Riese, fasc. I, Amsterdam 1964 (ed. or. Lipsia 1894), 151: *Defugiens pontum silvas Galatea peragrat / custodem ut pecorum cernere possit Acim e.q.s.*

¹⁵ Cfr. N.M. Kay, *Epigrams from the Anthologia Latina*, London 2006, 263.

(ad *ecl.* 7,39) e nel *Mythographus Vaticanus*. Conviene aggiungere, poi, che in questi ultimi due passi si fa riferimento a un *fons Acilius*, denominazione con cui all'epoca (*hodie*) sarebbe stata chiamata la sorgente del fiume *Acis*: sebbene questo particolare non possa valere sul piano storico-topografico, si può in ogni caso affermare che il mito di *Acis* fosse diffuso, anche con varianti, nella zona etnea.

2. La capacità di Ovidio di modificare i miti creando dettagli, situazioni e personaggi nuovi è un dato acquisito dalla critica¹⁶; in alcuni casi una storia tramandata con varianti, anche per l'esigenza di concludere le singole vicende con una metamorfosi, non viene riproposta da Ovidio in successione diacronica, ma viene filtrata da voci narranti diverse, da prolessi espositive, da inserzione di altre vicende¹⁷; tocca al lettore attento riaggregare la stratificazione in una *fabula* che conferisca senso pieno al racconto (quale l'autore presumeva).

Se la relazione amorosa fra la ninfa e *Acis*, sulla quale del resto Ovidio fornisce esigui dettagli¹⁸, costituisce la premessa della *fabula*, il primum di quest'ultima è l'innamoramento di Polifemo: la ninfa, dopo circa venti versi dall'inizio della sua vicenda, introduce l'avvenimento con un'esclamazione elogiativa verso la potenza di Venere¹⁹, dea dell'amore. All'amore appunto – impulso o passione o ispirazione divina che costituisce l'elemento predominante di molti racconti²⁰ – è anche ricondotto l'incivilimento di Polifemo, che da pastore, selvaggio, misantropo, empio e assetato di sangue, si trasforma in un cultore del proprio aspetto fisico²¹, incurante delle greggi e non ostile ai forestieri, che possono tranquillamente arrivare nella sua landa e ripartire indenni (vv. 13,759-769). L'esaltazione di Venere da parte di Ovidio (per bocca di Galatea) rientra in una particolare attenzione del poeta verso la dea, capostipite, si ricordi, della famiglia di Augusto, come del resto si coglie da altri luoghi del poema²².

Al nuovo atteggiamento di Polifemo va connessa anche la ripresa di un particolare dell'*epos*, che consente al Ciclope di formulare una gustosa battuta. Sulla scorta dell'ipotesto omerico (*Od.* 9,507-514) – laddove Polifemo ricorda la predizione dell'indovino Telemo, secondo cui Odisseo lo avrebbe accecato –, Ovidio ripropone

¹⁶ P. es. per le *Heroides* vd. H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974; per molti miti delle *Metamorfosi* è disponibile una specifica bibliografia.

¹⁷ Per la particolare esposizione della vicenda di Medusa vd. G. Maselli, "Punizioni" di donne nei racconti di Ovidio: le metamorfosi di Medusa, in A. Ponzio, *Figure e forme del narrare. Incontri di prospettive*, Lecce 2014, 65-76.

¹⁸ *Met.* 13,752 ss.: [*Acis*]... *me sibi iunxerat uni. / Pulcher et octonis iterum natalibus actis.*

¹⁹ *Met.* 13,358-58: *Pro, quanta potentia regni / est, Venus alma, tibi!* e.q.s.

²⁰ Vd. P. Bernardini Marzolla, *Introduzione*, in P. Ovidio Nasone *Metamorfosi*, Torino 1979, XXX-XXXVII.

²¹ Per le componenti di questo 'ingentilimento', che corrispondono in parte e con umorismo a dei precetti dell'*Ars amatoria*, vd. Farrell, *Dialogue* cit., 241; Hardie, *Metamorfosi* cit., 338-339.

²² P. es. nell'incestuoso amore di Mirra, Cupido (arciere di Venere) sostiene (10,311) di non aver lanciato lo strale (ma la colpa è attribuita ad una delle Furie); inoltre Venere in persona realizza il catasterismo dell'anima di Cesare (15,843-851).

il vaticinio²³, al quale Polifemo risponde (13,775) così: “[*unum lumen*] altera iam rapuit”, con un gioco verbale sul doppio senso (letterale e metaforico) di *rapio*. Va notato però che mentre il Telemo omerico, era un indovino vissuto ed invecchiato tra i Ciclopi (*Od.* 9,508-510), – sebbene in precedenza si dica che Polifemo “non si mischiava con gli altri, ma viveva solo” (*Od.* 9,188-189) –, il Telemo di Ovidio ha il contatto col Ciclope quando questi, ammansito dall’amore per la ninfa, non aggredisce più la gente che sbarca nella sua terra. In sostanza Ovidio, ancorché su un dettaglio apparentemente marginale, «corregge» il racconto omerico, sia creando un’occasione narrativamente coerente per l’incontro Telemo-Ciclope, sia ponendo in bocca a quest’ultimo un arguto guizzo di *ridiculum*.

3. Anche negli 80 versi del monologo del Ciclope (13,789-869), che, è ben noto, ha come modello quello dell’*Idillio* 11 (vv. 19-79) di Teocrito, Ovidio introduce alcune significative innovazioni a livello diegetico. In Teocrito il monologo è presentato dall’io lirico al medico Nicia come esempio di rimedio per le ferite di amore; invece il corrispondente ovidiano è ascoltato (nonché memorizzato e poi riferito a Scilla) da Galatea senza essere vista dal locutore-spasimante, mentre essa è in braccio al suo amato. Si tratta della trasposizione narrativa di un ben noto espediente scenico, l’‘origliamento’, in cui le parole di un personaggio sono ascoltate da altri che il primo non vede²⁴. Nel corso del monologo colpisce la lunga serie di ‘promesse’ del Ciclope all’amata (vv. 810-837) che ampliano, certo, quelle presenti in Teocrito (*Id.* 11,40-41; 56-57), ma corrispondono anche ad una primaria indicazione del’*Ars amatoria*, (1,441 sgg; 629 ss.), cioè la millanteria come strumento di seduzione²⁵. In questa prospettiva rientra anche la categorica vanteria di poter ‘offrire’ a Galatea (ninfa marina) Nettuno (dio del mare) come suocero²⁶: a mio avviso non si tratta tanto di semplice «orgoglio per un suocero»²⁷, ma del tentativo, finale ed esagerato, di impressionare l’amata.

Nei vv. 855-59 il Ciclope, dichiarando che disprezza Giove con i suoi fulmini e, da *supplex*, ‘onora’ (*succumbimus*) la ninfa e teme la sua ira, si avvicina alla situazione del *servus amoris*²⁸; ma tale estremo autosvilimento serve solo, sul piano narrativo, ad accentuare il subitaneo scoppio di rabbia, derivante dalla consapevolezza che l’amata concede le sue grazie al rivale Acis. Si noti che l’improvviso cambiamento

²³ *Met.* 13,771-72: *Lumen...quod unum / fronte geris media, rapiet tibi... Ulixes*. L’espressione omerica (*Od.* 9,512: *χειρῶν ἐξ Ὀδυσῆος ἀμαρτήσεσθαι ὀπωπῆς*) è accuratamente modificata.

²⁴ Cfr. S. Monda, *Lo sguardo nascosto nella commedia di Plauto e Terenzio*, «CEA» 51, 2014, 245-276; Nagle, *A Trio* cit., 80 chiarisce così la peculiarità della situazione: «A modern analogue would presumably find her receiving a telephone call from Polyphemus while in bed with Acis». Ovviamente l’attualizzazione di Nagle presume una scena filmica o teatrale.

²⁵ Vd. R. Dimundo, *Ovidio Lezioni d’amore. Saggio di commento al I libro dell’Ars Amatoria*, Bari 2003, 173-178 e 233-235.

²⁶ Vd. 13,854-55: *Adde quod in vestro genitor meus aequore regnat: / hunc tibi do socerum*.

²⁷ Così Hardie, *Metamorfosi* cit., 353

²⁸ Per la terminologia dei vv. 855-859 vd. Bömer, *Metamorphosen* cit., 441 (uso religioso di *veneror*) e Hardie, *Metamorfosi* cit., 354 (sul «supplice-innamorato»).

di tono e di atteggiamento del Ciclope non è determinato dall'aver colto in flagrante l'amata e il rivale (evento che avverrà subito dopo), bensì dalla riflessione che, sebbene egli sia disposto a sopportare ogni umiliazione (v. 859 *contemptūs essem patientior huius*), Galatea preferisce Acis a lui²⁹. La *fabula*, in sostanza, è diversa e più complessa da quella, p. es., di *met.* 4,171-189, dove Vulcano sorprende (sua moglie) Venere e Marte durante l'amplesso, e si vendica a modo suo; nel nostro caso Polifemo conosceva già la preferenza della ninfa per un altro, ma l'amore da un lato gli ha impedito per lungo tempo di prenderne consapevolezza, dall'altro ha modificato profondamente (in meglio) il suo comportamento. La penultima parte del monologo, quindi, contrassegnata da voci quali *misereor, supplex, succumbo, veneror, contemptus*, ha la funzione di (re)suscitare per contrasto la bestialità del corteggiatore, che – nei vv. 860-69 – prima contrappone al rivale preferito la propria persona (v. 864: *pro tanto corpore vires*), quindi minaccia di squartarlo e di spargerne i resti per campi e per onde³⁰, ed infine constata che verso la sua passione, umiliata ed esacerbata (v. 867: *laesus...exaestuat acrius ignis*), Galatea è del tutto indifferente.

Insomma nel monologo, al di sotto di un continuo riuso di riferimenti letterari (Omero, Teocrito, Virgilio, elegiaci) e al di là del *ridiculum* che nasce per contrasto intertestuale – fra la figura tradizionale del locutore e il suo diverso atteggiamento in questo racconto –, si intravede in filigrana la vicenda di un mostruoso e solitario selvaggio, reso dalla potenza di Venere un galante corteggiatore, ingentilito, attento al proprio aspetto fisico, non più ostile verso gli stranieri, e persino consapevole degli strumenti di seduzione, sino ad una sottomissione completa di sé (secondo il modello elegiaco). Ma a questo punto la innata ferocia ha il sopravvento sugli effetti positivi di Venere, e, sul piano espositivo, al monologo subentra il racconto della metamorfosi finale.

²⁹ Non orienta nella giusta direzione interpretativa la sintesi di Dörrie, *Die schöne* cit., 54-55: «Als er Acis und Galatea in einem Liebesversteck findet, erschlägt er den Acis». È vero che l'uccisione di Acis avviene dopo la scoperta dei due amanti, ma Polifemo riprende il suo carattere bestiale a seguito di un ragionamento (innescato dalla gelosia) e non di un evento.

³⁰ 13,865-866: *viscera viva traham divisaque membra per agros / perque tuas spargam (sic se tibi misceat) undas*. G. Tissol, *Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton 1997, 24, accosta questa «macabra» (*grisly*) battuta a quella su Telemo (vd. sopra); ma, sebbene entrambe siano messe in bocca a Polifemo, ben diversa è la sua situazione psicologica: la prima è espressa da innamorato che darebbe tutto per la sua bella, la seconda da spasimante deluso in uno scoppio di gelosia. Più sottile, sempre nel v. 866, è la ripresa di *met.* 5,638, dove Aretusa dice che Alfeo volutamente *vertitur in proprias, ut se mihi misceat undas*, cioè per mescolarsi con l'amata, già trasformata in corrente d'acqua: la reminiscenza intertestuale è qui destinata all'attenzione dei lettori, perché facciano un confronto fra le due situazioni. Altrettanto sottile è l'allusione etimologica del v. 853 (*[non haec omnia magno /] Sol videt e caelo? Soli tamen unicus orbis*): nel verso sono contenuti i due elementi (*videt/orbis*, 'visione' e 'circolarità') che compongono la voce Κύκλωψ; questa infatti è spiegata con «qui a un gros oeil rond» (da P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de langue Grecque*, Paris 1983, 598) e (al plurale) con «die Rundäugigen» (da H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch, Band II*, Heidelberg 1970, 45). Il riferimento etimologico non è segnalato da A. Michalopoulos, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses: a Commented Lexicon*, Leeds 2001, che pur discute quelli per Acis (in 13,884, 13-14) e per Galatea (in 13,789, 83-84).

4. Mentre nel monologo alla ricchezza e alle variazioni di tono corrispondeva una staticità di situazione narrativa (cioè allocuzione verso destinatario apparentemente assente), la parte finale del racconto di Galatea è movimentata dall'azione subitanea, scomposta e violenta di Polifemo, dalle reazioni (diverse) degli altri personaggi, dall'inserzione di brevi frasi in discorso diretto, dalla elaborata metamorfosi finale (vv. 887-897). Il sopravvento dell'indole bestiale del Ciclope sulla sua (temporanea) gentilezza e mansuetudine viene rilevato col paragone fra lui e un toro privato della compagna (v. 13,871); se in precedenza (vv. 776-781) lo abbiamo visto, da innamorato, errare senza scopo sui lidi, ora egli si precipita a perlustrare le selve alla ricerca del rivale, e, sorprendendolo subito con l'amata, urla così forte da far rabbrivire l'Etna. Le reazioni dei due amanti, tuttavia, sono tratteggiate in modo diverso: Galatea usa il presente storico per se stessa, che si immerge nei flutti vicini, invece per Acis, che si dà alla fuga e invoca l'aiuto dell'amata e dei propri genitori (cioè Fauno e una ninfa figlia del fiume Simeto), è usato il piuccheperfetto³¹. L'uso per due volte di questo tempo, denotante un' anteriorità rispetto ad un' azione passata – quasi che Acis sia scappato e abbia chiesto aiuto ' ancor prima ' della immersione di Galatea –, accentua l'ironia del nesso *Symaethius heros*: non si tratta a mio avviso della prevalenza di formularità epica sul senso reale, ma di *humour* ovidiano trasmesso con le parole di Galatea³².

Riguardo alla metamorfosi vera e propria di Acis³³ va detto che non mancano, nel corso del poema, trasformazioni (di esseri diversi) in località acquatiche, quali fiumi, correnti, fonti³⁴; tuttavia diversamente dagli altri casi, per Acis viene esposto un duplice processo metamorfico. Da un lato il sangue, fuoriuscito dal suo corpo schiacciato dal masso, si schiarisce gradualmente sino a diventare l'*amnīs* omonimo (vv. 885-890 e 897); dall'altro si prospetta la trasformazione, con vari passaggi, della *pars e monte revulsa* (v. 882) in un *iuvenis* (vv. 890-896). È questo il processo più interessante, giacché, in sei versi e con felice intersezione dei livelli, si delinea sia il mutamento del macigno scagliato da Polifemo in una tacca sorgentifera³⁵, sia

³¹ 13,879-881: *Terga fugae dederat conversa Symaethius heros / et "Fer opem, Galatea, precor; mihi! Ferte parentes" / dixerat et "vestris periturum admittite regnis"*.

³² Cfr. Bömer, *Metamorphosen* cit., 447; Hardie, *Metamorfosi* cit., 357 intende *heros* come «un contrasto fra la fuga di Acis e quella degli eroi epici in *Aen.* III 666». Per l'impiego di *heros* più patronimico con forte accentuazione ironica, vd. il *Troius heros* designante Paride, in posizione esametrica simile, di Petr. *sat.* 108.

³³ Per comodità espositiva si riportano i vv. 887-897: *Puniceus de mole cruor manabat, et intra / temporis exiguum rubor evanescere coepit, / fitque color primo turbati fluminis imbre, / purgaturque mora; tum moles tacta dehiscit, / vivaque per rimas proceraque surgit harundo, / osque cavum saxi sonat exsultantibus undis: / miraque res, subito media tenus extitit alvo / incinctus iuvenis flexis nova cornua cannis, qui, nisi quod maior, quod toto caerulus ore, / Acis erat. Sed sic quoque erat tamen Acis, in amnem / versus; et antiquum tenuerunt flumina nomen.*

³⁴ P. es. in *met.* 5,632 ss. al sudore (ceruleo) della ninfa Aretusa fa seguito la sua trasformazione in corrente (*latices*); in 6,392 ss. le lacrime sparse per il fauno Marsia (rivale di Apollo), diventano un *amnīs* dallo stesso nome; in 9,655 ss. Biblide versa copiose lacrime per il suo amore senza speranza e quindi (ad opera delle Naiadi) si trasforma in fonte.

³⁵ A questo proposito la lezione (v. 890) *tacta (dehiscit)* della maggior parte dei codici, pur ritenuta *suspecta* dagli editori R. Tarrant (in P. Ovidi Nasonis, *Metamorphoses*, Oxonii 2004, 406) e W.S.

la comparsa del *iuvenis* con gli attributi tipici delle divinità acquatiche, cioè canne, corna e volto ceruleo³⁶, o meglio delle loro rappresentazioni iconografiche³⁷.

Acis, pertanto, «si assimila al paesaggio in modo non figurativo, ma letterale»³⁸; probabilmente Ovidio col v. 892 – che mediante l’onomatopea dei suoni *s* e *k* riproduce la fuoriuscita di acqua da un’apertura rocciosa – voleva riferirsi a un preciso dettaglio topografico nella zona etnea dei suoi tempi³⁹. Ovviamente su questo punto non possiamo avere certezza, tuttavia è singolare che l’autore di un epigramma dell’*Anthologia Latina* si rivolga direttamente a chi stia osservando i *montana cacumina* del sepolcro di Acis, – come se questi fossero un posto identificabile – per rilevare che essi conservano il ricordo della furia del Ciclope⁴⁰. Ancora diversi secoli dopo, l’epigramma veniva citato da un visitatore straniero, che parlando delle vicinanze dell’Etna scriveva: «una di queste rocce di Jaci si appella, perché forse creduta quella stessa con la quale Polifemo ammazzò quell’amante di Galatea»⁴¹. Ovviamente anche in questo riferimento, non abbiamo indicazioni che la «roccia di Jaci» sia lo stesso *Acidis tumulus* di *Anth. Lat.* 886, tuttavia la permanenza di una stessa leggenda per tanti secoli induce a credere che essa possa risalire (almeno) sino

Anderson (in P. Ovidii Nasonis, *Metamorphoses*, Stuttgartiae et Lipsiae 1993, 326), è, a mio avviso, preferibile a varianti o congetture quali *fracta, facta, iacta, tota*. Nelle *Metamorfosi* l’uso di *tango*, in relazione a un contatto che induce trasformazione, ha altre occorrenze; così in 4,386 Ermafrodito supplica che ogni maschio, immergendosi nel lago Salmacide, *tactis subito mollescat in undis*; in 4, 745 i ramoscelli freschi di corallo si induriscono a contatto (*tactu*) del volto meduseo; in 10,732 il sangue di Adone, intriso (*tactus*) di nettare profumato di Venere, si muta in bolla (e poi in fiore); in 13,652 tutto ciò che è toccato (*tactu*) dalle figlie di Anio si trasforma in grano, vino o oliva. Pertanto in 13,890, per giustificare *tacta*, non c’è bisogno di sottintendere *a me* (così Hardie, *Metamorfosi* cit., 358; cfr. Bömer, *Metamorphosen* cit., 449), cioè l’intervento diretto di Galatea nella trasformazione, ma più semplicemente il masso si fende (*dehiscit*) e si originano i successivi prodigi metamorfici, a causa del ‘contatto’ con il liquido, ormai limpido, derivante dal *crur* di Acis.

³⁶ Per canne e corna, vd. p. es. *met.* 9,1-3 (Acheloo), 11,763 (Granico). Sull’impiego poetico (e prosastico) di *caerulus/caeruleus* per connotare referenti acquatici, fra cui anche divinità, vd. André, *Étude sur les termes des couleurs dans la langue latine*, Paris 1949, 164-166; G. Maselli, s.v. *Colori*, *EV* 1, 845; J. Clarke, *Imagery of Colour & Shining in Catullus, Propertius & Horace*, New York 2003, 47-49.

³⁷ Tale tipicità di connotazione, consueta sul piano mitologico e comoda sul piano raffigurativo, trovava obiezioni in un dibattito filosofico; cfr. *Cic. nat. deor.* 1,83: *Isto enim modo dicere licebit Iovem semper barbatum, Apollinem semper imberbem, caesios oculos Minervae, caeruleos esse Neptuni... claudum igitur habebimus deum, quoniam de Volcano sic accepimus*. Peraltro Ovidio non credeva alla realtà degli dei (vd. H. Fränkel, *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley-Los Angeles 1969³, 89-93); per il mito greco come strumento narrativo in Ovidio, vd. Ch. Segal, *Ovidio e la poesia del mito* (trad. it.), Venezia 1991, specie 17-37.

³⁸ Hardie, *Metamorfosi* cit., 359.

³⁹ Uno studioso del secolo scorso (N. Rapisarda, *Polifemo, Aci e Galatea divinità sicule ellenizzate*, in «Archiv. St. Sicil. Orient.» 13, f. 1-2, 1916, 210-211) ha avanzato l’ipotesi che il fiume Acis possa identificarsi con uno dei due corsi d’acqua erompenti dalla lava sulla costa di Acireale, Acquegrandi e Reitana, ed egli propende per il secondo.

⁴⁰ *Anthologia Latina*, rec. A. Riese, *fasc. II*, Amsterdam 1964 (ed. or. Lipsiae 1906), n. 886: *Acidos haec cernis montana cacumina busti / aequor et ex imis fluminis ire iugis ? / Ista Cyclopei durant monumenta furoris: / hic amor, hic dolor est, candida nympha, tuus. / Sed bene, si perit, iacet hac sub mole sepultus, / nomen et exultans unda perenne vehit. / Sic manet ille quidem neque mortuus esse feretur / vitaeque per liquidas caerulea manat aquas.*

⁴¹ F. Münter, *Viaggio in Sicilia* (trad. it.), Milano, 1831, 62; reperibile anche in books.google.it.

ai tempi di Ovidio, che l'avrebbe poi trasposta, anche con un riferimento topografico, nella letteratura 'alta'.

Sulla sopravvivenza di Acis come divinità Ovidio è estremamente parco di parole: si dice solo che *media tenus extitit alvo/... iuvenis*⁴². Gli studiosi anglofoni, riguardo a dei che abbiano lo stesso nome di elementi divinizzati, sia concreti (come fiumi), sia astratti (p. es. *Fama*), parlano di «split divinity»⁴³; però mentre negli altri casi viene comunque menzionata qualche atto o atteggiamento dell'«essere antropomorfo», riguardo ad Acis l'Autore, per bocca di Galatea, si limita a segnalare la sua improvvisa comparsa «sino a metà del ventre», con le consuete caratteristiche degli dei fluviali⁴⁴.

5. Nella rielaborazione del mito Polifemo/Galatea, Ovidio ha utilizzato, come s'è detto, diversi ipotesti: epos omerico, idilli teocritei, elegia latina e, molto probabilmente, leggende locali etnee. Tali elementi intertestuali sono stati ricomposti in una vera e propria vicenda narrativa di secondo grado, ovvero raccontata da uno dei personaggi; in essa da un lato le varie situazioni, come scene diverse, non sempre rispettano la successione degli avvenimenti, dall'altro appaiono evidenti due componenti del tutto nuove rispetto alle precedenti tradizioni letterarie: la figura di Acis (con la sua particolare metamorfosi) e l'atteggiamento del Ciclope. Ciascuna delle due componenti richiede una particolare focalizzazione.

Già Silio Italico⁴⁵, come si è accennato, ricorda la vicenda con chiare reminiscenze ovidiane; tuttavia egli parla di Acis che si sarebbe (ri)unito a Galatea, – non diversamente di Alfeo con Aretusa (*met.* 5,637-38) – dopo la sua trasformazione in fiume, la cui acqua è designata come *victrix unda*; Claudiano, con una immagine specularmente simile, dice che Galatea preferisce nuotare nel fiume Acis, piuttosto che in mare⁴⁶. Questo taglio interpretativo, peraltro, ha trovato spazio pure nella riflessione moderna: per Segal «the watery metamorphosis... suggests a symbolical union of the two lovers» e parla esplicitamente di una «paradoxically victorious tran-

⁴² Per questa espressione nei commenti (p. es. Bömer, *Metamorphosen* cit., 450-451; Hardie, *Metamorphosi* cit., 359: «un'immagine convenzionale») si rinvia a locuzioni simili attestate per altre divinità acquatiche (p. es. Ciane in 5,413); ma si tratta sempre di esseri preesistenti, laddove per Acis è l'unica indicazione della sua sopravvivenza in forma non umana. Nagle, *A Trio* cit., 83 n. 11, fa notare che un nesso simile è usato anche per Scilla (14,59), a cui la studiosa accosta Acis per «ironical similarity»; tuttavia Scilla, ancorché mostro marino, compie ulteriori atti, su Acis Ovidio non aggiunge altro.

⁴³ Per Ph. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, 2002, 8, la «divinità divisa» è «the god who is both a feature of the non-human world and an anthropomorphic being: the river-god who is also his river»; vd. anche 140-145. Per altre situazioni di «divinità divisa» vd. E.J. Bernbeck, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München 1967, specie 100-114.

⁴⁴ Per Dörrie, *Die schöne* cit., 56, Ovidio si è limitato ad estendere ad Acis, personaggio «di contorno» (*am Rande*), la *sonst gültige Regel* secondo cui tutti i fiumi sono anche dei.

⁴⁵ *Pun.* 14,221-222: [venit] *quique per Aetnaeos Acis petit aequora fines / et dulci gratam Nereida perluit unda. / Aemulus ille tuo quondam, Polypheme, calori / dum fugit agrestem violenti pectoris iram / in tenuis liquefactus aquas evasit et hostem / et tibi victricem, Galatea, immiscuit undam.*

⁴⁶ *Rapt. Pros.* 3,332-333: *Lucus est prope flumen Acin, quod candida praefert / saepe mari pulchroque secat Galatea natatu.*

sformation of Acis»⁴⁷; la sua opinione è seguita da Hardie⁴⁸ che rinvia al «preciso commento di Silio Italico». Anche in alcune celebri riproposizioni moderne dello stesso mito, quali *La Galatea* di Metastasio o la «serenata a tre voci» (*Acis, Galatea e Polifemo*) di Nicola Giuvo, con musica di G. F. Händel, il lieto fine è esplicitato, giacché Acis ‘risorge’ e si riunisce come fiume a Galatea⁴⁹.

In Ovidio, però, non v'è alcun indizio che alluda a un prosieguo postmetamorfico della relazione amorosa; al contrario, nella cornice del racconto (*met.* 13,739-45), – la quale, ovviamente, nel riordino logico-temporale della *fabula* va posta ‘dopo’ la metamorfosi –, Galatea porge le sue chiome a Scilla sospirando, si lamenta che lei, figlia di un dio e di una ninfa, ha potuto solo *per luctus* sfuggire alle pretese di Polifemo, interrompe le sue parole per le lacrime che le vengono asciugate da Scilla, e quest'ultima esorta l'altra a esporre la sua *causam doloris*. Insomma Ovidio, diversamente dalla storia di Alfeo e Aretusa, non lascia trasparire un seguito felice all'amore fra Galatea e Acis, come interpretano molti, antichi e moderni. Quello che sul piano dell'intreccio è il preambolo della *fabula*, può fornire la chiave di lettura prevista dall'Autore per la sua conclusione. In particolare non deve sembrare incongruo che Ovidio presenti Galatea afflitta «per un lutto», dopo la trasformazione di Acis in fiume (e quindi in dio): nelle *Metamorfosi* i confini fra umanità, natura e divinità sono oscillanti⁵⁰ e i personaggi sottoposti a mutazione perdono quasi sempre con sofferenza la loro configurazione umana⁵¹; perciò in questa vicenda, come in molte altre, Ovidio dà origine a un racconto mitopoietico, che, ovviamente, è estraneo ad ogni inquadramento teologico. Riguardo all'atteggiamento del ‘Ciclope innamorato’, vanno ricordate le differenze fra la stessa figura in Teocrito e in Ovidio. In Teocrito (*Id.* 11) per l'adolescente Polifemo l'amore è una malattia, dovuta a «un'atroce ferita del cuore, infertagli da un dardo della grande Afrodite» (*Id.* 11,15-16); il suo canto, quindi, è il *pharmakon* per tale malanno; tuttavia nel finale tramandato si resta incerti se il farmaco curi davvero la malattia⁵². Nella riscrittura ovidiana della vicen-

⁴⁷ Ch.P. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses*, Wiesbaden 1969, 30-31. Si noti la coincidenza fra *victorious* e *victricem* di Silio.

⁴⁸ Hardie, *Metamorfosi* cit., 358.

⁴⁹ L'unione finale compare anche nella *Fábula de Polifemo y Galatea* di L. de Góngora, che, a proposito del corpo di Acis, così conclude l'ultima ottava (n. 63): «Corriente plata al fin sus blancos huesos... / a Doris llega, que, con llanto pío, / yerno lo saludó, lo aclamó río».

⁵⁰ Vd. Segal, *Landscape* cit., 88: «This chaos among the gods goes along with the lack of a clearly defined order of nature... The boundaries in Ovid's world are too fluid and unsteady, change too omnipresent and arbitrary». L'ultima espressione ha probabilmente suggerito il titolo (*Gli indistinti confini*) al saggio di Italo Calvino (in P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Torino 1994³, VII-XVI). Nella figura di Galatea (come ninfa e quindi divinità) si può notare anche un'altra oscillazione: essa qualifica Telemo come *vera monentem* (13,776), cioè indovino veritiero nel predire il futuro accecamento del Ciclope (che lei evidentemente conosce), ma è del tutto tranquilla (13,873: *ignaros nec quicquam tale timentes*) immediatamente prima di essere sorpresa con l'amato.

⁵¹ Cfr. W.H. Friederich, *Der Kosmos Ovids*, in *Festschrift Franz Dornseiff zum 65. Geburtstag*, Leipzig 1953, 99; cfr. la frase di Glauco (ormai divinità marina) respinto da Scilla (ancora umana fanciulla): *Quid iuvat esse deum, si tu non tangeris istis?* (*met.* 13,965).

⁵² Un'ampia discussione del punto è in Hunter, *A Selection* cit., 215-223. Diversa è la situazione dell'*Idillio* 6, in cui Galatea provoca Polifemo (in età più avanzata dell'*Idillio* 11) e questi spera di

da, oltre all'introduzione del modulo narrativo, va rilevato l'encomio (per bocca di Galatea) della potenza di Venere; al conseguente sentimento d'amore, provato per la prima volta dal Ciclope, sono attribuiti, come s'è detto, i suoi tratti di *humanitas* (sebbene non duraturi).

L'umanizzazione del 'selvaggio' è accompagnata da altri suoi atteggiamenti: mentre il Polifemo teocriteo (*Id.* 6,34-38), specchiandosi nel mare, si limita a constatare il suo aspetto «non brutto», nel Polifemo ovidiano l'*amor* ha ingenerato sensibilità per il suo modo di apparire, che egli cerca (goffamente) di curare con gli strumenti a sua disposizione (rastrelli e falce); solo dopo si specchia in acqua per mitigare la ferocia del volto. Va anche notato che questi dettagli sono espressi in un'allocuzione diretta di Galatea al Ciclope (13,764-769): il (temporaneo e singolare) mutamento di destinatario (da Scilla a Polifemo) rileva, anche con diverso registro espressivo, l'eccezionalità del (temporaneo e singolare) mutamento del Ciclope⁵³. Altri dettagli connotano la diversità di comportamento delle due figure: il Polifemo teocriteo è indicato come «nostro» (*Id.* 11,7 ὁ Κύκλωψ ὁ παρ' ἡμῶν)⁵⁴, e resta fermo sul lido a struggersi d'amore (11,14); inoltre nell'*Idillio* 6, riguardo all'infausto presagio di Telemo, egli fa scongiuri e poi ricorre a sortilegi suggeriti da una fattucchiera (6,39-40). Galatea, invece, avvia il proprio racconto contrapponendo ai corteggiatori 'normali' di Scilla il suo, *inmitis et ipsis / horrendus silvis* (*met.* 13,759-60), ovvero assolutamente collidente con un comportamento appena accettabile; inoltre il Polifemo ovidiano cammina con lunghi passi sulla spiaggia⁵⁵, crea un gioco verbale su Telemo e dispiega strumenti persuasivi non diversi da quelli dell'*Ars amatoria* (vd. sopra).

6. Tramite l'ampliamento dal rapporto a due (Galatea-Polifemo) – presente con varianti nella tradizione greca – ad una vicenda a tre, Ovidio crea il primo di tre «triangoli amorosi» individuabili nei libri 13 e 14⁵⁶: in tutti e tre almeno un personaggio fa parte della mitologia italica e così il contenuto delle *Metamorfosi* si orienta, gradualmente, dal mondo greco al mondo romano e passa dalla mitologia pura

ottenere i favori non reagendo alle sue provocazioni (vd. *ibid.*, 243-248). Ovidio, come si dirà subito, ha rielaborato qualche spunto anche dell'*Id.* 6.

⁵³ L'ipotesto teocriteo di *met.* 13,764-767 è l'autoallocuzione di Polifemo in *Id.* 11,72 (ὃ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶι τὰς φρένας ἐκπεπότησαι;), dove quest'ultimo prende coscienza della propria 'follia' amorosa (nella rielaborazione virgiliana del luogo, *ecl.* 2,69, è adoperata la frase *quae te dementia cepit?*); Ovidio similmente riusa l'allocuzione per marcare una inversione di comportamento del tutto imprevedibile.

⁵⁴ Hunter, *A Selection* cit., 227, in riferimento all'Autore degli *Idilli*, chiosa il nesso con «my countryman».

⁵⁵ Tale comportamento è stato accostato allo «stile degli amanti della commedia nuova» da Hardie, *Metamorfosi*, 340, che si appoggia ad una particolare interpretazione di Call. *ep.* 28,3 Pf. da parte di R.F. Thomas, *New Comedy, Callimachus, and Roman Poetry*, «HSP» 83, 1979, specie 179-190. Tuttavia la figura dell'innamorato che passeggia da solo diventerà un topos della letteratura europea (cfr. Petrarca, *Canzoniere*, 35; Goethe, *I dolori del giovane Werther*, I 1., lett. del 30 agosto; Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, lett. del 10 Gennaio 1798).

⁵⁶ Gli altri due sono Scilla - Glauco - Circe (13,904-968; 14,1-69) e Pico - Canente - Circe (14,320-434); ampia discussione in Nagle, *A Trio* cit., specie 93-96.

alle leggende locali e alle tradizioni storico-legendarie, concluse dal catasterismo dell'anima di Cesare. In questo modo l'arricchimento mitopoietico di un singolo racconto diveniva anche funzionale al macrotesto dell'opera.

Inoltre la storia d'amore di Galatea e Acis, disturbata dal rivale disumano, ha avuto una straordinaria fortuna nella letteratura teatrale europea, tanto che Dörrie, ritrova lo stesso tema «in über 420 verschiedenen Bühnenwerke», mentre sul versante musicale lo studioso segnala circa 30 composizioni fra pastorali, operette, drammi e commedie per musica⁵⁷; a queste vanno aggiunte varie rielaborazioni prosastiche e poetiche (come la già menzionata *Fábula de Polifemo y Galatea* di Góngora). Va infine rilevato che la particolare configurazione del Polifemo ovidiano – personaggio mostruoso e violento, ma umanizzato, ingentilito e in qualche modo ‘riscattato’ dal sentimento d'amore – ricompare spesso in seguito, in personaggi diversi, per denominazione, per situazione e per caratteristiche (teatrali e non)⁵⁸. Se la costante attanziale è il comportamento mutato a seguito dell'amore per una ragazza, le varianti possono ricondursi a tre: o vengono mantenuti i due principali tratti negativi, mostruosità corporea e crudeltà, come nella “Bestia” del racconto *La Belle et la Bête* di J.-M. Leprince de Beaumont, o solo uno dei due, p. es. la deformità di Quasimodo in *Notre-Dame de Paris* di V. Hugo o la crudeltà di Attila nel dramma lirico omonimo di T. Solera - F. M. Piave, con musica di Verdi.

Si può concludere che l'innovazione ovidiana del mito greco, realizzata anche con l'innesto di una *fabula* locale etnea, ha dato origine a particolari modelli narrativi i quali, trasposti e rifusi in generi e in trame diverse, sono stati apprezzati dal gusto del pubblico europeo per tutta l'età moderna⁵⁹.

Abstract

In Ovid's Metamorphoses (13,735-879), Acis, beloved by Galatea, who is herself unsuccessfully loved by Polyphemus, is to be considered as a literary creation of Ovid himself. It is impossible to find such character in earlier Greek literature (Callimachus?); no Greek writer after Ovid makes any mention of him, differently from the Latin writers: e.g. Silius imagines, after the metamorphosis of Acis in river (and therefore in god), his happy rejoining with Galatea (exactly as it happens to Alpheus and Arethusa). Some of the recent scholars follow this explanation, but Ovid (through Galatea's words) recounts the transformation of Acis in water course and in iuvenis without adding more. When Galatea herself is about to tell the story, she weeps and points out that she was able to avoid Polyphemus' proffers only per luctus. The love-triangle of the story (lover – beloved girl – huge and violent suitor) has inspired several European modern writers.

Key-words: Acis, Galatea, Polyphemus, storytelling.

e-mail: masellirango@gmail.com

⁵⁷ Dörrie, *Die schöne* cit., 64-65.

⁵⁸ Qualche utile indicazione si ritrova in G. Barthouil, *Le Cyclope, d'Euripide à nos jours: permanence et variations*, «Dioniso» 62, 1992, 103-121. L'autore approfondisce soprattutto la sopravvivenza di alcuni elementi del dramma satiresco euripideo.

⁵⁹ Ancora nel 2017 il regista Tom Creed ha presentato a Dublino la favola *Acis and Galatea* di Händel ambientandola in un bar irlandese odierno (vd. operaincasa.com/2017/06).

Invigilata Lucernis
41, 2019, 173-184

Giorgio OTRANTO
(Bari)

Mito e cristologia in Giustino

Nonostante le confutazioni che dei miti erano state fatte anche da scrittori pagani¹, principalmente Senofane di Colofone, Evemero di Messina e, all'epoca stessa di Giustino Martire, da Luciano di Samosata, nel mondo greco e romano del II secolo il culto per gli dei era ancora vivo, soprattutto tra le classi meno colte, presso le quali la mitologia conservava un posto di rilievo, anche nell'ambito della vita materiale.

Non va dimenticato l'impulso che al 'mantenimento' del *pantheon* classico diedero autori e pensatori come Apollonio di Tiana, Frontone e Apuleio.

Per avere un'idea della vitale presenza del paganesimo nel bacino del Mediterraneo nei primi secoli della nostra era, basti pensare alla descrizione che Tertulliano fa di Cartagine, città nella quale la tradizione mitologica persisteva tenacemente accanto al cristianesimo nascente². A un capitolo del *De idolatria* l'Apologeta consegna una delle analisi più lucide dei problemi connessi con la conservazione di riti e prassi didattiche, nella scuola tardoantica, inevitabilmente ancorati al paganesimo, per ciò

¹ Lo sviluppo di una forma di 'teologia scientifica' a partire già dall'epoca tardo-ellenistica aveva prodotto negli ultimi secoli del paganesimo una larga diffusione di trattati e manuali dedicati a questa materia, che recano i segni della crisi e del confronto con le nuove istanze religiose. Invero, uno dei primi trattati sistematici fu quello di Varrone, le *Antiquitates rerum divinarum*, nel quale comparivano le prime critiche all'impianto del *pantheon* pagano, mentre negli scritti filosofici di Cicerone si trova traccia dei trattati teologici degli stoici, presso i quali, come in seguito per i neoplatonici, la teologia è di fatto una razionalizzazione e sistematizzazione di concetti religiosi svuotati del loro contenuto tradizionale e ridotti a scienza filosofica. Vd., in particolare, sull'argomento – la cui bibliografia è peraltro sconfinata – E.R. Dodds, *Pagans and Christians In an Age Of Anxiety*, Cambridge 1965 (trad. it. *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia: aspetti dell'esperienza religiosa da Marco Aurelio a Costantino*, Firenze 1997); P. Hadot, *La fine del paganesimo*, *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des religions*, Paris 1972, 2, 81-112 (trad. it. *La felicità degli antichi*, Milano 2011, 119-150); R. Lane-Fox, *Pagans and Christians*, London 1986 (trad. it. *Pagani e cristiani*, Roma-Bari 1991); A. Cameron, *The Last Pagans of Rome*, Oxford 2011. Ancora valido, sebbene datato, lo studio di P. Decharme, *La critique des traditions religieuses chez les Grecs des origines au temps de Plutarque*, Paris 1904.

² A. Quacquarelli, *Cartagine pagana e cristiana vista da Tertulliano*, «Scuola e cultura nel mondo» 27, 1963, 42-51; Id., *La cultura indigena di Tertulliano e i tertullianisti di Cartagine*, «VetChr»15, 1978, 207-221.

stesso persistenti e nocivi³. Analogamente, Minucio Felice non solo lamenta che a casa *ab inperitis parentibus* si apprendessero *fabulae* ed *errores* sugli dei, ma anche che nelle scuole se ne facesse il fondamento dell'educazione retorica⁴.

L'oratore greco Elio Aristide, nel celebrare alla metà del II secolo la gloria di Roma, afferma enfaticamente che gli dei, guardando dall'alto, vegliavano sull'impero romano⁵. Nell'immaginario collettivo la grandezza dell'impero era dovuta proprio alla protezione degli dei.

La religione pagana – non dico politeismo perché il termine, al pari dell'altro termine monoteismo, non esisteva⁶ – aveva messo radici così profonde da resistere in tutte le sue manifestazioni e da permeare ogni atto solenne, privato e pubblico, della vita.

Il nome degli dei ricorreva nelle formule di saluto e di augurio, nei giuramenti, nei giochi, nell'onomastica.

L'artigianato e il commercio si reggevano anche sulla fabbricazione e la vendita di amuleti e oggetti di culto raffiguranti gli dei pagani; le città pullulavano di statue, edicole, templi loro dedicati⁷.

E temi mitologici pagani erano talvolta attestati anche nell'arte paleocristiana, naturalmente concepiti e rivissuti in una diversa prospettiva⁸.

Atteggiamenti sincretistici, poi, erano abbastanza frequenti. Per esempio, nella biografia dell'imperatore Alessandro Severo è detto che «se poteva farlo [...] celebrava il culto divino nelle prime ore del mattino nel suo larario, in cui teneva, insieme ai ritratti degli antenati, le immagini degli imperatori divinizzati – ma aveva scelto i migliori – e delle anime più sante tra cui Apollonio e, secondo quanto dice uno storico a lui contemporaneo, Cristo, Abramo, Orfeo e altri di questo genere»⁹.

Gli autori dell'Antico e Nuovo Testamento¹⁰ prendono spesso posizione contro la venerazione degli dei e il culto di semplici oggetti e manufatti.

³ Tert. *idol.* 10,1-7; Vd., in particolare, § 1-4 *Quaerendum autem est etiam de ludimagistris, sed et ceteris professoribus litterarum. Immo non dubitandum affines illos esse multimodae idololatriae. Primum quibus necesse est deos nationum praedicare, nomina, genealogias, fabulas, ornamenta honorifica quaeque eorum enuntiare, tum sollemnia festaque eorundem observare, ut quibus uectigalia sua suppetent. [...] Florae scholae coronandae; flaminicae et aediles sacrificant creati; schola honoratur feriis. Idem fit idoli natali; omnis diaboli pompa frequentatur.*

⁴ Min. Fel. 23,1.

⁵ Aristid. *In glor. Rom.* 104-105.

⁶ Il termine politeismo fu coniato nel 1580 da Jean Bodin; e monoteismo circa un secolo dopo, per analogia e in opposizione a politeismo, ad opera del teologo platonico Henry More.

⁷ Cfr. M. Carena, *La critica della mitologia pagana negli apologeti greci del II secolo*, «Didaskaleion», n.s., 1, 1923, 23-55.

⁸ Cfr. D. Goffredo, s.v. 'miti classici', in F. Bisconti (a cura di), *Temi di paleografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, 219-220.

⁹ Hist. Aug. *Alex.* 29,2.

¹⁰ *Ps* 113,12-15; *Is* 44,9-20; *Ier* 10,1-4; *Ep. Ier.* 3.7-72; *Sap* 13-15; *Rom* 1,22-32; *Act* 17,29; 19,26; *ICor* 8,4-6. Su *Sap* 13-15 che, nell'ambito delle Scritture, costituisce lo sviluppo più importante dedicato alla critica delle manifestazioni religiose pagane, vd. M. Gilbert, *La critique des dieux dans le Livre de la Sagesse (Sg. 13-15)*, Roma 1973.

Il giudaismo, soprattutto con Filone di Alessandria¹¹, e il cristianesimo elaborano, sia pure in modo inuguale, una severa critica della mitologia, mettendo in evidenza le gravi conseguenze che essa produceva nell'ordine morale; obiettivo comune era quello di affermare, in opposizione alla pluralità di divinità pagane, l'esistenza *ab aeterno* di un Dio unico spirituale, Creatore del mondo e Padre di tutti gli uomini. Filone, in particolare, considerava i miti falsificazioni di racconti biblici¹². Ma già prima di lui, nel II secolo a.C. Aristobulo¹³ e Artapano¹⁴ avevano messo in rilievo la precedenza e, quindi, la superiorità di Mosè su Omero e la dipendenza dall'Antico Testamento di alcune opere della letteratura pagana.

L'idea che Mosè avesse preceduto e ispirato Omero fu ripresa dagli apologeti del II secolo, dalla scuola alessandrina e da altri autori fino a tutto il V secolo¹⁵.

Giustino non cita esplicitamente Omero, ma, quando afferma che alcune concezioni di filosofi e poeti pagani sono state attinte ai profeti dell'Antico Testamento¹⁶, è probabile il riferimento anche a lui. Da filosofo e, per di più, con alle spalle un'esperienza platonica non del tutto negativa, egli preferisce sottolineare, per certi aspetti, la dipendenza di Platone da Mosè¹⁷.

I pagani, a loro volta, rigettavano contro ebrei e cristiani l'accusa di raccontare 'favole'. Nell'*Octavius*¹⁸ il pagano Cecilio e il cristiano Ottavio si accusano reciprocamente di raccontare *aniles fabellae*¹⁹.

Anche Origene testimonia che il platonico Celso rivolgeva ai cristiani l'accusa di raccontare nella Sacra Scrittura alcuni miti – in particolare della *Genesi*, a proposito della creazione dell'uomo e del peccato originale – che i cristiani ritenevano rivelazione divina²⁰.

Origene, senza rigettare l'accusa sui pagani, a Celso obietta che di alcuni miti si era servito anche Platone, che ne aveva affidato il racconto a Socrate, come nel *Simposio*.

¹¹ Phil. *De dec.* 66-76; *De vita cont.* 3-9; cfr. anche Ios. *Apol.* 2,33-35.

¹² Cfr. J. Daniélou, *Philon d'Alexandrie*, Paris 1958, 107-110.

¹³ Filosofo ebreo vissuto nel II secolo a.C. della cui opera ci sono pervenuti lunghi frammenti nella *Preparatio evangelica* di Eusebio di Cesarea. Secondo Aristobulo non solo i poeti, ma anche i filosofi pagani avevano attinto all'Antico Testamento: cfr. Eus. *PE* 13,12.

¹⁴ Storico ebreo vissuto nel II secolo a.C. della cui opera ci sono pervenuti alcuni frammenti in Eusebio, *Praep. ev.* 9,27.

¹⁵ Cfr. J. Pépin, *Le «challenge» Homère-Moïse aux premiers siècles chrétiens*, «RSR» 29, 1955, 105-122; J. Daniélou, *Message évangélique et culture hellénistique aux II^e et III^e siècles*, Tournai 1961, 73-95.

¹⁶ *IApol.* 44, 8-9.

¹⁷ *IApol.* 59-60. Per l'influsso del platonismo su Giustino cfr. J.M. Pfaettisch, *Der Einfluss Platos auf die Theologie Justins des Märtyrers*, Paderborn 1910; C. Andresen, *Justin und der mittlere Platonismus*, «ZNTW» 44, 1952-1953, 157-195; J.C.M. van Winden, *An Early Christian Philosopher. Justin Martyr's Dialogue with Trypho. Chapters One to Nine*, Leiden 1971, *passim*; R. Joly, *Christianisme et Philosophie. Études sur Justin et les Apologistes grecs du deuxième siècle*, Bruxelles 1973, 9 ss.

¹⁸ Min. Fel. 11,2; 20,4.

¹⁹ Sul valore di questa espressione vd. M. Massaro, *Aniles fabellae*, «SIFC» 49, 1977, 104-135.

²⁰ Orig. *Cels.* 8,66. Cfr. per alcune osservazioni Massaro, *Aniles fabellae* cit., 116-117.

Atteggiamento molto più duro contro i miti terranno Arnobio²¹, Lattanzio²² e Agostino²³. Ma è risaputo²⁴ che i (cosiddetti) monoteisti sono sempre più duri e intransigenti di quanti credono in più divinità.

Nel Nuovo Testamento il termine *μῦθος* ricorre sempre in senso negativo (*1Tim* 1,4; 4,7; *Tit* 1,14; *2Petr* 1,16) e in un caso è palesemente opposto al termine *ἀλήθεια* (*2Tim* 4,4)²⁵.

La medesima opposizione è attestata in un passo del *Contra Celsum* in cui Origene condanna i Greci che ritenevano la dea Atena nata armata dalla testa di Zeus: cosa che non può assolutamente ammettere colui che rifugge dai miti e cerca la verità²⁶.

Ma prima di Origene fu Giustino (parzialmente, il suo allievo Taziano²⁷ e il greco Atenagora²⁸) a interessarsi a più riprese della mitologia, alla metà circa del II secolo, e ad elaborare un vero e proprio sistema interpretativo dei miti in rapporto all'Antico e al Nuovo Testamento e, soprattutto, alla figura del Cristo.

A parte pochi riferimenti nella seconda *Apologia*²⁹, Giustino presenta la polemica antimitologica nella prima e nel *Dialogo con Trifone*, anche se il tono, gli argomenti e l'organizzazione del discorso risentono della diversità dei destinatari, rispettivamente pagani ed ebrei.

Mentre nelle *Apologie*, per combattere i miti, eccettuati pochi riferimenti alla Scrittura, Giustino fa spesso ricorso ad argomentazioni filosofiche, a poeti e scrittori pagani, nel *Dialogo* tutte le dimostrazioni sono incentrate sull'interpretazione di passi dell'Antico Testamento, secondo una esegesi fortemente cristocentrica, che lo porta a riferire al Cristo figure e profezie veterotestamentarie, e anche dettagli e particolari dei racconti biblici, che ai nostri occhi possono sembrare poco significativi.

Nella prima *Apologia*, dopo aver genericamente condannato l'idolatria, contro cui aveva invano combattuto Socrate, e le azioni immorali dei demoni³⁰, Giustino difende i cristiani dalle ingiuste accuse e dall'odio dei pagani, affermando che i cristiani professano, in alcuni casi, teorie affini a quelle dei pagani; egli fa riferimento, oltre che a Socrate, allo stoicismo, al platonismo e persino a un'affermazione del

²¹ Arn. *nat.* 5,14.

²² Lact. *inst.* 1,17,3; 2,44; 3,18,16; 5,1,16; 1,27; 2,7.

²³ Aug. *civ.* 18,13.

²⁴ È qui sufficiente un rinvio a I. Assmann, *Non avrai altro Dio. Il monoteismo e il linguaggio della violenza*, Bologna 2007 e M. Bettini, *Elogio del politeismo: quello che possiamo imparare dalle religioni antiche*, Bologna 2017.

²⁵ Cfr. S. Zincone, s.v. 'mitologia', in A. Di Berardino (a cura di), *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, II, Casale Monferrato 1984², 3312-3314. In *Tit* 1,14 si parla di «favole giudaiche». Il termine *μῦθος* non è attestato nei cosiddetti padri apostolici, mentre ricorre spesso negli apologisti anche nei composti *μυθολογέω*, *μυθοποιέω*, *μυθολόγημα*, *μυθολόγοι*, *μυθολογία*.

²⁶ Orig. *Cels.* 8,66.

²⁷ Tat. *Or.* 21.

²⁸ Athenag. *Suppl.* 10, 1-2.

²⁹ Nella seconda *Apologia* Giustino dedica pochi cenni all'argomento in 4,5; 10,6. Un supplemento di polemica antimitologica è in Iustin. *IApol.* 64,1-5 a proposito di Kore e Atena e in *2Apol.* 12,5 a proposito di Kronos.

³⁰ Iustin. *IApol.* 5,1-3; 9,1-5.

comico Menandro in linea col pensiero dei cristiani sull'idolatria³¹. Poi passa al discorso sulla mitologia:

Quando noi diciamo che il *Logos*, che è il primogenito di Dio, Gesù Cristo il nostro Maestro, è stato generato senza connubio, e che è stato crocifisso ed è morto e, risorto, è salito al cielo, non portiamo alcuna novità rispetto a quelli che, presso di voi, sono chiamati figli di Zeus: [...] Ermete [...] Asclepio [...] Dioniso [...] Eracle [...] i Dioscuri [...] Perseo [...] Bellerofonte³².

La polemica è estesa, con una sottile ironia³³, anche a Zeus, parricida e padre degli dèi, corruttore di molte donne, e ai suoi figli che hanno continuato a compiere azioni simili alle sue: ma Giustino attribuisce queste azioni all'intervento dei demoni cattivi³⁴. Subito dopo l'esegeta ritorna sui miti di Ermete, Perseo e Asclepio, sottolineando, in chiave per così dire 'comparativistica', gli elementi di convergenza con la vicenda del Cristo: la nascita verginale per Perseo, la crocifissione per Ermete, i miracoli di guarigione per Asclepio³⁵.

L'accostamento Ermete-*Logos* dei Greci e Gesù-*Logos* dei cristiani fu ripreso da Ippolito e nelle *Recognitiones* pseudoclementine, in cui si dice che *Mercurium Verbum esse tradunt*³⁶.

Giustino, in seguito, riprende il discorso sulla mitologia non prima di aver premesso che i cristiani, a differenza degli inventori dei miti sui presunti figli di Zeus, non fanno alcuna affermazione se non sono in grado di dimostrarla³⁷.

I miti, sostiene l'esegeta, sono stati creati dai demoni malvagi per ingannare e traviare il genere umano; essi si diffusero presso i Greci e presso i gentili che avrebbero creduto nel Cristo, ma i poeti, che sono tutti posteriori a Mosè, pur udendo le profezie che si riferivano al Messia, non le hanno comprese e, su istigazione dei demoni, le hanno contraffatte, come nei casi di Dioniso, Bellerofonte, Perseo, Eracle e Asclepio³⁸.

Per i miti di Dioniso, Perseo, Eracle e Asclepio, Giustino fa rapidi, talvolta indiretti riferimenti alle profezie dell'Antico Testamento che stanno alla loro base.

³¹ *Ibid.*, 20,1-5.

³² *Ibid.*, 21,1-2. Sull'interpretazione del *Logos* nelle due *Apologie* di Giustino, vd. A. Yoshiko Reed, *The Trickery of the Fallen Angels and the Demonic Mimesis of the Divine: Aetiology, Demonology, and Polemics in the Writings of Justin Martyr*, «J ECS» 12/2, 2004, 141-171.

³³ Per questo particolare e per un commento a Iustin. *IApol.* 21, cfr. A. Wartelle, *Iustinus. Apologies. Introduction, texte critique, traduction, commentaire et index*, Paris 1987, 258-259.

³⁴ Iustin. *IApol.* 21,5-6. Sul ruolo della demonologia in Giustino nella esplicazione delle analogie fra culti pagani e cristianesimo vd. Yoshiko Reed, *The Trickery* cit., 159-163.

³⁵ *Ibid.*, *IApol.* 22,1-6.

³⁶ Su tutto, cfr. H. Rahner, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Bologna 1971, 220. Sul ruolo di Ermete, cfr. A.-J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, 4 voll., Paris 1950²-1954; P-Scarpi-M. Zago, *Ermetismo ed esoterismi: mondo antico e riflessi contemporanei*, Padova 2013.

³⁷ Iustin. *IApol.* 53,1.

³⁸ *Ibid.*, 54,1-10. Questo elenco dei miti differisce lievemente da quello fornito in *IApol.* 21,2.

Demoni e scrittori però, aggiunge Giustino, non sono stati in grado di imitare e contraffare le profezie riguardanti la crocifissione perché erano state fatte sotto forma di simbolo (συμβολικῶς)³⁹: i pagani, per lui⁴⁰, non conoscono il grande mistero che si nasconde sotto la croce⁴¹.

In definitiva, dal discorso di Giustino, talvolta ripetitivo e ciononostante non sempre perspicuo, emerge che sono stati i demoni a istigare e ad ispirare poeti e scrittori a creare i miti largamente diffusi nella società pagana.

Mentre nell'*Apologia* la polemica antimitologica è condotta da Giustino a più riprese, nel *Dialogo con l'ebreo Trifone* essa è tutta concentrata in due capitoli⁴² e prende lo spunto da un'osservazione dell'ebreo a proposito della concezione della nascita verginale del Cristo, difesa dall'esegeta sulla base di *Is* 7,14⁴³.

L'ebreo accusa i cristiani di raccontare cose simili a quelle che raccontano i Greci quando sostengono che Perseo è nato da Danae, che era vergine, dopo che Zeus era sceso su di lei sotto forma d'oro: di questo i cristiani dovrebbero vergognarsi e dovrebbero piuttosto ammettere che il Cristo è nato ἀνθρώπων ἐξ ἀνθρώπων⁴⁴. Nella prima *Apologia* aveva definito ἀνθρώπων ἐξ ἀνθρώπου γενόμενον Bellerofonte, che era salito al cielo sul cavallo Pegaso⁴⁵.

L'osservazione di Trifone, in linea naturalmente con la concezione ebraica su Gesù di Nazareth, è sembrata a Giustino una provocazione grave, perché riduceva alla stregua di mito la nascita verginale del Cristo e metteva in dubbio un dogma irrinunciabile per il cristianesimo. Perciò l'esegeta cerca di spiegare in modo ancor più chiaro l'origine dei miti:

Sappi bene, o Trifone, [...] che colui che si chiama diavolo ha falsificato (alcune profezie) perché fossero raccontate (sotto forma di miti) tra i Greci; egli, d'altra parte, ha operato così anche per mezzo dei maghi egiziani e dei falsi profeti del tempo di Elia; ebbene, queste cose, rafforzano la mia conoscenza e la mia fede nelle Scritture⁴⁶.

Giustino sottolinea la presenza continua del diavolo⁴⁷ nella storia dell'umanità: è stato lui ad ispirare sia gli incantatori e gli stregoni durante la cattività degli ebrei in Egitto (*Ex* 7,11-12) sia i falsi profeti vissuti al tempo di Elia (*3Reg* 18-19); è stato

³⁹ *Ibid.*, 55,1.

⁴⁰ *IApol.* 13,4; cfr. *IApol.* 55,1-7.

⁴¹ Rahner, *Miti greci* cit., 63-86.

⁴² Iustin. *Dial.* 69-70.

⁴³ Sull'interpretazione di *Is* 7,14 nel *Dialogo*, cfr. G. Otranto, *Esegesi biblica e storia in Giustino* (*Dial.* 63-84), Bari 1979, 193-204.

⁴⁴ Iustin. *Dial.* 67,2.

⁴⁵ Iustin. *IApol.* 54,7; cfr. *IApol.* 21,2 e il commento *ad locum* di Wartelle, *Iustinus. Apologies* cit., 258-259.

⁴⁶ Iustin. *Dial.* 69,1.

⁴⁷ Giustino usa preferibilmente il termine διάβολος nel *Dialogo* e δαίμων nelle *Apologie*. Nei LXX διάβολος è direttamente connesso a «satana, demonio»: s.v. διαβάλλω, *GLNT* 2, 925. Διαβολος e σατανάς prevalgono nettamente nel Nuovo Testamento: *ibid.*, coll. 785.944-947 (i démoni sono asserviti a Satana).

lui che, falsificando le Scritture, ha creato i miti per ingannare gli uomini: le favole mitologiche, dunque, sono macchinazioni del diavolo che si è ispirato all'Antico Testamento.

È evidente l'intento di Giustino di attribuire al diavolo ogni aberrazione riguardante l'ambito religioso anche in riferimento alla storia del popolo ebraico.

Alla luce di questo principio generale, l'esegeta cristiano si sofferma su quattro dei miti già rievocati nella prima *Apologia* (Dioniso, Eracle, Asclepio, Perseo) e sui misteri di Mitra, ai quali aveva fatto solo un cenno nella prima *Apologia*⁴⁸.

Dioniso

L'apologeta come primo mito prende in considerazione quello di Dioniso: «Quando (i Greci) sostengono che Dioniso è nato figlio di Giove dall'unione di questo con Semele e ha scoperto la vite e quando narrano che, fatto a pezzi e morto, è resuscitato e salito al cielo ed inseriscono nei suoi misteri un asino, non devo io pensare che lo stesso (diavolo) ha imitato la profezia del patriarca Giacobbe scritta da Mosè, alla quale ho dianzi fatto riferimento?»⁴⁹. Giustino allude a *Gen* 49,11 che ha già interpretato come profezia della nascita verginale del Cristo, della redenzione e della *conversio* di gentili ed ebrei⁵⁰: «Egli legherà alla vite il suo puledro / al viticcio il puledro della sua asina».

Sono proprio i particolari della vite e dell'asino, presenti sia nella profezia di Giacobbe sia nel mito di Dioniso⁵¹, a spingere Giustino ad affermare la dipendenza di questo da quella.

Egli, sulla base di tale coincidenza, con un procedimento che gli è abituale, allarga il discorso anche agli altri dettagli del mito di Dioniso (morte violenta, resurrezione e ascensione al cielo), considerandoli contraffazioni delle profezie che preannunciano passione, morte, resurrezione e ascensione del Cristo.

Eracle

Subito dopo, Giustino prende in considerazione il mito di Eracle, l'eroe-dio più popolare e celebre della mitologia classica, considerato prototipo della forza virile:

⁴⁸ Iustin. *IApol.* 66,4.

⁴⁹ Iustin. *Dial.* 69,2. Il mito è presentato anche in *IApol.* 54,5-7, in cui manca il riferimento a Giacobbe.

⁵⁰ Cfr. Iustin. *Dial.* 52,2; 53,1-4; 54,1-2; 63,2. Cfr. Otranto, *Esegesi biblica e storia* cit., 96-98.

⁵¹ Il mito di Dioniso, il dio della vite, del vino e del delirio mistico, è uno dei più complessi e ricchi della mitologia greca. Nell'*Antigone* sofoclea il coro lo definisce πολυώνυμος (v. 1115), un appellativo che ben esprime la ricchezza delle versioni e degli elementi del mito dionisiaco. La versione accolta da Giustino è quella tebana, che lo vuole figlio di Giove e Semele; ma egli doveva conoscere anche le altre tradizioni, giacché fa riferimento al particolare della morte violenta presente nella versione cretese del mito, secondo cui Dioniso è figlio di Giove sotterraneo e Proserpina. Cfr. E. Thraemer, s.v. *Dionysos*, in Roscher, *Lex. der Gr. u. Röm. Myth.*, I 71, 1029-1153; A.-J. Festugière, *Les mystères de Dionysos*, «RBi» 44, 1935, 192-211, 366-396; L. Séchan-P. Lévêque, *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris 1966, 285-310; F. Massa, *Dioniso e Apollo dal teatro attico alla cultura imperiale: i tratti salienti di un complesso quadro documentario*, «Mythos» 1, n.s., 2006-2007, 77-92.

«Quando poi (i Greci) dicono che Eracle è forte (ἰσχυρὸν) (accento acuto), che ha percorso tutta la terra, che è nato a Giove da Alcmena e che, morto, è salito al cielo, non devo io pensare che anche in questo caso è stata imitata la Scrittura detta in riferimento al Cristo: *forte come gigante* (ἰσχυρὸν ὡς γίγας) *a percorrere la sua via?*»⁵².

Effettivamente ἰσχυρός quale epiteto di Eracle doveva essere abbastanza diffuso tra i pagani, come confermano lo stoico Anneo Cornuto⁵³ e il neosofista Luciano di Samosata⁵⁴.

Per Giustino i Greci hanno desunto questo attributo di Eracle da *Ps* 18,6. Va detto che in nessuno dei manoscritti dei LXX è mai attestato ἰσχυρὸς ὡς γίγας, ma solo ὡς γίγας. Giustino, oltre ad essere il primo autore della letteratura cristiana antica a citare *Ps* 18,6, è anche l'unico ad attestare la forma ἰσχυρὸς ὡς γίγας⁵⁵.

Egli, anche sulla base di *Ps* 18,6⁵⁶, riferisce a più riprese nel *Dialogo* ἰσχυρός al Cristo⁵⁷. D'altra parte, l'aggettivo, oltre ad essere impiegato nell'Antico e nel Nuovo Testamento in riferimento a persone o cose, nei LXX è spesso attribuito di Dio e, nel Nuovo Testamento, del Cristo⁵⁸.

Giustino cita esplicitamente *Mt* 3,11 e *Lc* 3,16 che presentano il Cristo come ἰσχυρότερος⁵⁹. Ritengo, quindi, eccessiva la posizione di M. Simon secondo cui il parallelismo Eracle-Cristo ha fortemente condizionato l'interpretazione cristologica che Giustino dà di *Ps* 18,6, spingendolo anche ad attribuire al Cristo l'epiteto che meglio si adatterebbe ad Eracle⁶⁰: non credo che ci possano essere dubbi sulla derivazione biblica di ἰσχυρός come epiteto del Cristo.

La critica giustinea del mito di Eracle era anche una risposta agli ambienti letterari pagani, nei quali esso, soprattutto nel I secolo, aveva suscitato un notevole interesse toccando il culmine della fortuna. Alle vicende dell'eroe-dio, infatti, si ispirarono autori come Ovidio, Seneca e Valerio Flacco, che dettero nuovo impulso alla ricezione del mito⁶¹.

⁵² Iustin. *Dial.* 69,3. Cfr. *IApol.* 54,9.

⁵³ Corn. *ND* 31 Ἡρακλῆς δ' ἐστὶν ὁ ἐν τοῖς ὄλοις λόγος καθ' ὃν ἡ φύσις ἰσχυρὰ καὶ κραταῖα ἐστίν.

⁵⁴ Luc. *Herc.* 4 τὸν λόγον ἡμεῖς οἱ Κελτοὶ οὐχ ὥσπερ ὑμεῖς οἱ Ἕλληνας Ἑρμῆν οἰόμεθα εἶναι, ἀλλ' Ἡρακλεῖ αὐτὸν εἰκάζομεν, ὅτι παρὰ πολὺ τοῦ Ἑρμοῦ ἰσχυρότερος οὗτος.

⁵⁵ Per una possibile spiegazione dell'origine di tale lezione e per la sua diffusione, vd. Otranto, *Esegesi biblica e storia* cit., 98-102.

⁵⁶ Dei quattro casi in cui *Ps* 18,6 ricorre in Giustino, in due ἰσχυρός è presente (*IApol.* 54,9 e *Dial.* 69,3) e sono i casi in cui l'esegeta polemizza contro il mito di Eracle. In altri due l'aggettivo manca (*IApol.* 40,4; *Dial.* 64,8). Siccome la dimostrazione dell'esegeta fa leva proprio su ἰσχυρός, è sicuro che egli ha conosciuto un esemplare della Bibbia in cui l'aggettivo era presente.

⁵⁷ *Dial.* 75,3; 76,7; 102,7; 125,2.

⁵⁸ Cfr. W. Grundmann, s.v. ἰσχυρός, *GLNT* 4, 1211-1226.

⁵⁹ Iustin. *Dial.* 49,3; 88,7.

⁶⁰ M. Simon, *Hercule et le christianisme*, Paris 1955, 111. Le analogie tra la sua vita e quella del Cristo (nascita, infanzia, passione, morte, discesa agli inferi e ascensione al cielo) sono state, a partire dagli inizi del secolo scorso, al centro di forti polemiche tra studiosi di diverse scuole circa contatti, influenze e anteriorità tra le fonti riguardanti il Cristo ed Eracle. Sullo *status quaestionis* vd., *ibidem*, 50-67.

⁶¹ M. Piot, *Hercule chez les poètes du I^{er} siècle après Jésus-Christ*, «REL» 43, 1965, 342-358; cfr.

Eraclio, tra il I e il II secolo, fu idealizzato a tal punto da essere identificato col *Logos*⁶², col quale, come ho sopra accennato, nell'antica letteratura filosofico-religiosa era tradizionalmente identificato Ermete⁶³.

Queste identificazioni e l'affermazione secondo cui i cristiani professavano teorie affini a quelle dei pagani si fonda, a mio parere, sulla nota dottrina giustinea del λόγος σπερματικός⁶⁴, che, per Giustino, è presente in minima parte in ogni essere umano, anche nei non credenti, e in tutta la sua potenza nei cristiani, i quali hanno fatto esperienza completa del Cristo:

«Cristo è il *Logos* di cui fu partecipe tutto il genere umano. E coloro che vissero secondo il *Logos* sono cristiani, anche se furono giudicati atei come, tra i Greci, Socrate ed Eraclito ed altri come loro»⁶⁵.

Asclepio

L'altra favola mitologica sulla quale si sofferma Giustino è quella di Asclepio:

«E quando egli (il diavolo) presenta Asclepio che resuscita i morti e guarisce le altre malattie, non devo dire io che pure in questo ha ugualmente imitato le profezie riguardanti il Cristo? Poiché non vi ho riportato alcuna profezia di tale genere, che indichi cioè che il Cristo avrebbe fatto queste cose, è necessario che io ve ne ricordi almeno una, dalla quale potrete capire come anche coloro che sono privi della conoscenza di Dio, cioè i gentili, che pur avendo gli occhi non vedevano né capivano pur avendo senno e adoravano oggetti materiali, la Scrittura ha preannunziato che avrebbero ripudiato tali oggetti e avrebbero riposto la speranza in questo Cristo»⁶⁶.

Asclepio è il dio della medicina cui viene attribuito pure il potere di resuscitare i morti⁶⁷. Anche in questo caso il diavolo, per Giustino, non ha fatto altro che imitare una profezia dell'Antico Testamento che preannunziava le guarigioni, i miracoli e la missione salvifica del Cristo.

Per gli idoli adorati dai gentili cui si allude nel brano sopra riportato il riferimento è probabilmente a *Ps* 113,12, in cui è detto: *Gli idoli delle genti sono argento e oro, opera delle mani degli uomini.*

L. Herrmann, *Chrestos. Témoignages païens et juifs sur le christianisme du premier siècle*, Bruxelles 1970, 60-64.88-90.

⁶² Per Anneo Cornuto e Luciano di Samosata cfr. *supra*. Cfr., inoltre, *Sen. benef.* 4,7,1; 8,1. Per alcuni rilievi sul valore delle affermazioni di questi tre autori cfr., Simon, *Hercule* cit., 95-97.

⁶³ Cfr. Iustin. *IApol.* 22,2.

⁶⁴ Cfr. E.R. Goodenough, *The Theology of Justin Martyr*, Jena 1923 (rist. Amsterdam 1968), 139-175; R. Holte, *Logos spermatikos. Christianity and Ancient Philosophy according to St. Justin's Apologies*, «STh» 12, 1968, 109-168; E.F. Osborn, *Justin Martyr*, Tübingen 1973, 28-43; H. Remus, *Justin Martyr's Argument with Judaism*, in S.G. Wilson, *Anti-Judaism in Early Christianity*, 2, Waterloo-Ontario 1986, 62-63.

⁶⁵ Iustin. *IApol.* 46,2-3.

⁶⁶ Iustin. *Dial.* 69,3-4.

⁶⁷ Per il mito di Asclepio cfr. E. Thraemer, s.v. *Asklepios*, in Roscher, *Lex. der Gr. u. Röm. Myth.* I/1, 615-641; Séchan-Lévêque, *Les grandes divinités* cit., 227-242.

Per la iniziale incapacità a vedere e a capire, pur avendo occhi e senno, il richiamo è ad *Is* 6,9-10, in cui il Signore condanna l'atteggiamento degli ebrei che non avrebbero ascoltato la predicazione del profeta⁶⁸.

Giustino, che poco prima aveva affermato con una punta di compiacimento di basare le sue dimostrazioni sulle Scritture⁶⁹, riporta *Is* 35,1-7⁷⁰ a conferma di quanto detto sul mito di Asclepio. Si tratta della profezia dei miracoli del Cristo che ricorre molto frequentemente nella letteratura cristiana delle origini⁷¹ e di cui si sente l'eco nelle parole con cui Gesù, rispondendo ai discepoli di Giovanni, afferma di essere il Messia atteso: *Andate e riferite a Giovanni ciò che voi udite e vedete. I ciechi recuperano la vista, gli storpi camminano, i lebbrosi sono guariti, i sordi riacquistano l'udito, i morti resuscitano, ai poveri è predicata la buona novella (Mt 11,4-5; cfr. Lc 7,22; Mc 7,37; Hebr 12,12; Act 26,18).*

Subito dopo l'esegeta cristiano coglie l'occasione per rimproverare anche gli ebrei, i quali, di fronte ai miracoli del Cristo, dicevano che si trattava di visioni magiche e che egli era un mago (cfr. *Mt* 9,34; 12,24; *Mc* 3,22; *Lc* 11,15) e ingannatore di popolo (*Io* 7,12; *Mt* 27,63): tale accusa era ricorrente tra i pagani e tra gli ebrei (per es. nel Talmud babilonese)⁷².

Giustino polemizza contro gli uni e gli altri, rigettando soprattutto l'assimilazione delle vicende del Cristo alle favole mitologiche, perché queste si collocano fuori dal tempo storico e sono caratterizzate da fissità e immobilità, per cui non se ne può raccontare la storia, perché esse non hanno una storia: «anche là dove – osserva Simonetti⁷³ – come, per esempio, nel caso della religione di Mitra, c'era materia per descrivere la diffusione e le travagliate vicende di quel culto, non sembra che alcuno abbia pensato di farlo».

Mitra

I misteri di Mitra costituiscono un altro momento della polemica giustinea, appena accennata nella prima *Apologia*⁷⁴.

Il mitraismo, religione di origine iranica trapiantata sul terreno della cultura ellenistica, ebbe notevole successo e diffusione in Occidente a partire dalla fine del I secolo d.C.

⁶⁸ *Is* 6,9-10 viene ripreso più volte nel Nuovo Testamento (cfr. *Mt* 13,14-15; *Mc* 4,12; *Lc* 8,10; *Io* 12,40; *Act* 28,26-27).

⁶⁹ *Dial.* 67,3; 68,1.

⁷⁰ Iustin. *Dial.* 69,5.

⁷¹ Cfr. Ir. *adv. haer.* 4,33,11; Tert. *adv. Marc.* 4,24,12; *resurr.* 20,6; *adv. Iud.* 9,30; Cypr. *testim.* 2,7; Lact. *inst.* 4,15,13-14.

⁷² Cfr. Orig. *Cels.* 1,28; 2,48; Eus. *DE* 3,6,28-29; Lact. *inst.* 5,3,9,19; Arnob. *nat.* 1,43. Per Agostino cfr. P. Courcelle, *Propos antichrétiens rapportés par S. Augustin*, «RecAug» 1, 1958, 154-156.

⁷³ M. Simonetti, *Tra innovazione e tradizione. La storiografia cristiana*, «VetChr» 34, 1997, 52.

⁷⁴ Iustin. *IApol.* 66,4. Sull'interpretazione giustinea dei culti misterici e, in particolare, sul mitraismo, con indagine sulle fonti del filosofo cristiano, vd. P. Ndoumaï, *Les cultes à mystères dans l'œuvre de Justin Martyr*, «BLE» 116/3, 2015, 81-98.

Tra i vari misteri presenti nell'impero romano, quelli di Mitra erano i più diffusi in tutti gli strati sociali, specialmente nelle classi più alte⁷⁵. Tertulliano ne farà una forte contestazione⁷⁶.

I motivi della religione mitraica presi in considerazione da Giustino sono i seguenti: Mitra nasce da una pietra; le iniziazioni ai misteri e il culto al dio si svolgono non in templi, ma in grotte, i cosiddetti mitrei; il banchetto sacro prevede l'uso di pane e acqua.

Anche il culto di Mitra è per l'esegeta cristiano una contraffazione di profezie messianiche:

«Quando coloro che insegnano i misteri di Mitra dicono che egli è nato da una pietra e chiamano grotta il luogo dove sostengono che vengono iniziati quelli che credono nel dio, forse che non so che in questo caso essi imitano l'affermazione di Daniele secondo cui una pietra si staccò senza l'intervento delle mani dalla grande montagna e nello stesso tempo quella di Isaia del quale tentarono di imitare tutte le profezie?»⁷⁷.

Il riferimento, per il particolare della pietra da cui sarebbe nato Mitra, è a *Dan* 2,34 (*Una pietra si staccò dal mondo senza intervento umano*), cui Giustino rimanda; per l'altro particolare, quello della grotta, è ad *Is* 33,16a, in cui è detto: *Egli abiterà in una grotta alta di pietra dura*.

I due passi biblici in questione sono interpretati da Giustino come profezie cristologiche: il primo (*Dan* 2,34) è un preannuncio della nascita verginale del Messia⁷⁸, il secondo (*Is* 33,16a) è un preannuncio del fatto che il Salvatore venne al mondo in una grotta⁷⁹.

Giustino, per dimostrare la fondatezza delle sue argomentazioni, riporta subito dopo l'intera pericope d'Isaia (33,13-19) da cui è tratto *Is* 33,16a e interpreta *Is* 33,16b (*Gli sarà dato pane e l'acqua non verrà mai meno*) come profezia dell'eucarestia:

«Appare manifesto che in questa profezia parla anche del pane, che il nostro Cristo ci ha ordinato di celebrare in memoria della sua incarnazione per quelli che credono in lui, per i quali è divenuto anche passibile, e del calice che ha ordinato di offrire con azione di grazie in ricordo del suo sangue»⁸⁰.

Giustino tende sempre a richiamare i diversi momenti e aspetti della vita del Messia, organizzando e componendo all'insegna del Cristo molti *loci* veterotestamentari. A seguire punto per punto l'interpretazione che egli dà delle profezie, si potrebbe

⁷⁵ Cfr. F. Cumont, *Les mystères de Mithra*, Bruxelles 1913³; W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, Paris 1992.

⁷⁶ S. Rossi, *Minucio, Giustino e Tertulliano nei loro rapporti col culto di Mitra*, «GIF» 16, 1963, 20-29. Per l'atteggiamento di Tertulliano verso la religione pagana cfr. J.-M. Vermader, *La polémique de Tertullien contre les dieux du paganisme*, «RSR» 53, 1979, 111-123.

⁷⁷ Iustin. *Dial.* 70,1.

⁷⁸ *Ibid.* 76,1.

⁷⁹ *Ibid.* 78,6.

⁸⁰ *Ibid.* 70,4.

ricostruire una storia, naturalmente in figure e simboli, del Cristo. Tutti gli episodi della vita del Messia, dalla nascita all'adorazione dei Magi, agli insegnamenti, ai miracoli, all'istituzione del battesimo e dell'eucaristia, alla crocifissione, alla passione, morte, discesa agli inferi, resurrezione e ascensione, sono stati previsti, per l'esegeta, nell'Antico Testamento in eventi, figure e profezie, alcune delle quali imitate e contraffatte dal diavolo per creare i miti.

Giustino conclude la sua polemica contro i miti ritornando all'osservazione di Trifone sulla nascita di Perseo, da cui aveva preso le mosse: «Quando poi, Trifone, sento dire che Perseo è nato da una vergine, anche qui capisco che si tratta di un'imitazione del serpente ingannatore»⁸¹.

L'elemento caratterizzante della polemica antimitologica di Giustino consiste appunto nell'agganciare all'Antico Testamento i miti pagani. Si tratta di accostamenti precedentemente operati, ma in linea generale dai giudei di Alessandria.

Egli è il primo dei cristiani, a nostra conoscenza, a riprendere tale tema e a considerare sistematicamente le favole mitologiche come contraffazioni di profezie messianiche. Autore ne è il diavolo che ha ispirato e istigato scrittori e poeti. Questa attribuzione di responsabilità al diavolo lascia intendere l'intento missionario di Giustino, il quale, non attribuendo gli errori e le aberrazioni direttamente ai gentili, sembra non volersi precludere la possibilità di recuperarli alla fede in Cristo: è un atteggiamento costante dell'esegeta, che persegue con determinazione la missione della chiesa tra i non credenti⁸².

È la stessa finalità che Giustino persegue nella polemica contro gli ebrei, anche se le argomentazioni e la strategia messa in atto nel *Dialogo* sono diverse.

Abstract

The study focuses on the great diffusion of pagan mythology in the Christian society of the first centuries and the complex doctrine elaborated by Justin Martyr in the Dialogue with Trypho, along with the First and Second Apologies in support of the Logos.

Key-words: Justin Martyr, paganism, mythology, Doctrine of the Logos.

e-mail: otrantogiorgio@gmail.com

⁸¹ Iustin. *Dial.* 70,5.

⁸² Le osservazioni che V. Monachino (*Intento pratico e propagandistico nell'apologetica greca del II secolo*, «Gregorianum» 32, 1951, 47) fa a proposito della polemica giustinea contro i pagani sono valide anche per quella antiebraica; per il tono diverso con cui Giustino persegue il suo fine nelle *Apologie* e nel *Dialogo*, cfr. M. Pellegrino, *L'elemento propagandistico e protrettico negli apologeti greci del II secolo*, «RFIC» 19, 1941, 7-18.

Invigilata Lucernis
41, 2019, 185-220

Tiziana RAGNO
(Foggia)

Non immutate le moderne scene, ma rinnovate le antiche. *La ricezione del mito in P.P. Bissari, Fedra incoronata* (1662)*

Φαίδρην [...] τε ἴδον καλὴν τ' Ἀριάδην
Od. 11,321

Ἐν αὐτοῖς δὲ τοῖς χρόνοις ἐθρυλεῖτο ἐν τῇ Θεσσαλίᾳ
ὁ ψεύστης πόθος τῆς Φαίδρας ὁ πρὸς Ἴππόλυτον
I. Malalas, *Chronographia* 4,19,64 (ed. H. Thurn 2000)

La natura virtuale del mito si reifica nelle sue riscritture che dimostrano, ciascuna *iuxta propria principia*, la capacità delle *fabulae*, da un lato, di astrarsi dai loro contesti di origine (o di origine presunta) e, dall'altro, di riadattarsi dentro orizzonti nuovi. Esiste dunque, per un verso, la possibilità di rilevare il 'grado zero' dei personaggi mitici e, per altro, l'opportunità di riconoscere, nelle mutate forme assunte dai caratteri, i contenuti ulteriori, i codici coevi, i propositi sorprendentemente perseguiti dall'autore di 'secondo grado'. Nel mezzo, fra la riduzione (o la sublimazione) di un mito ad archetipo e il suo accomodarsi dentro un quadro di arrivo 'altro', stanno la materia antica e i testi classici, la loro intelligenza e la parzialità di ogni rilettura.

In particolare, è facile, di fronte a un rifacimento, imbattersi in casi di riuso dei soli predicati di base di una *persona* antica, i cui connotati, estrapolati dal loro profilo originario, hanno assunto altre identità; convertito in 'emblema', il personaggio rappresenta, allora, una funzione, un insieme di tratti o di «puri materiali retorici»¹ ai quali attingere per la costruzione di figure nuove, che parlano quindi da 'ventriloque' e si atteggiavano assumendo pose altrui. Altre volte, a prevalere è non tanto la memoria del modello – pur sotto mentite spoglie – ma l'esigenza di adattarsi a convenzioni e

* Il presente contributo prende le mosse da una più ampia ricerca sui modelli classici e intermedi del libretto di P.P. Bissari per K.K. Kerll, *Fedra incoronata* (1662), i cui primi esiti sono stati di recente pubblicati in T. Ragno, *Fedra vs Arianna (e oltre). Il melodramma, l'eco dei classici e la parodia*, in M.S. Montecalvo, *Mediterraneo femminile*, Lecce 2019, 43-60: alcuni elementi di quest'ultimo lavoro, comunque aggiornati e di molto ampliati, sono qui ripresi nei paragrafi 1 e 3.

¹ Mutuo la definizione da E. Bigi, *Mitologia cavalleresca e mitologia classica nell'Orlando Furioso*, in L. Rotondi Secchi Tarugi, *Il mito nel Rinascimento*, Milano 1993, 153-171 (partic. 161), dove l'espressione sintetizza un certo uso della mitologia classica nell'*Orlando Furioso* ariostesco.

regole dettate dal genere nuovo, convenzioni che governano, ad esempio, strategie narrative e geometrie dell'intreccio. Da ultimo, l'*intentio auctoris*: è il messaggio eventualmente inedito che dobbiamo al rifattore e che, anche sulla base di una riflessione sulla fonte antica, apre al pubblico altre prospettive di interpretazione di una trama nota.

Il caso di studio, al centro di questo contributo, offre buone opportunità di riscontro dei principi qui sopra tratteggiati tanto più che, trattandosi di una riscrittura per il teatro in musica (nello specifico, il melodramma seicentesco di area veneta), da un lato, più stringenti e ancor più codificate appaiono le istanze del genere di arrivo e, dall'altro, data la tipologia di pubblico e la finalità celebrativa del testo, immediatamente agibili dovevano essere le forme di accesso all'opera, ivi compreso il gioco allusivo rappresentato dai riferimenti, ortodossi o invertiti, alla tradizione.

Si vedrà come, in alcuni casi, i personaggi risultino da una artificiosa sovrapposizione *double-face* di caratteristiche, la cui alchimia, ben gestita dal librettista, è testimone di un'accorta strategia di costruzione delle *dramatis personae*, debitrice verso celebri icone classiche². In altri casi, il rispetto di dispositivi drammaturgici alla moda (nella fattispecie, lo scambio di persona) orienta scelte che producono esiti innovativi, sia quando alludono, pur *e contrario*, alla fonte sia quando determinano uno scioglimento completamente inaudito. Ancora, annidata nell'architettura del soggetto o esplicitamente dichiarata sulla scena, spicca l'idea che fa da cardine all'operazione di riscrittura: si tratta – io credo – di un 'principio di alternanza' che, confermato o rinnegato, regola le relazioni fra singoli personaggi o fra differenti e opposte emozioni; un principio che, sulla scorta di elementi appena accennati nell'antichità ma già elaborati da letterati e mitografi del più recente passato, il librettista porta sulle scene e fa assurgere, probabilmente, a chiave di lettura complessiva del mito.

1. P.P. Bissari, *gli auctores e la Fedra Incoronata*

La *Fedra incoronata* di Pietro Paolo Bissari (d'ora in avanti *FI*)³ è uno fra i primi

² Si tratta di una modalità di riuso dell'antico che, *mutatis mutandis*, per il caso di Sofonisba e di alcune riscritture del personaggio nelle foggie di Didone, è oggetto di analisi in G. Cipriani, *Sub specie Didonis. Sofonisba, il teatro e la sete di 'grandeur'*, in G. Cipriani-A. Tedeschi, *Le chiavi del mito e della storia*, Bari 2013, 55-75.

³ Si adopera qui, per gli estratti di testo di volta in volta trascritti, l'edizione a stampa uscita in occasione della *première* (*Fedra incoronata. Drama regio musicale. Attione prima*, Monaco 1662): di questa edizione si indicano i numeri, rispettivamente, dell'atto, della scena e della pagina di provenienza della citazione. Non esiste ancora un'edizione moderna del testo; di prossima pubblicazione quella a cura di Stella Castellaneta per Edizioni di Storia e Letteratura (ringrazio l'autrice per avermene dato notizia). Sulla *FI*, cfr. W. Heller, *Loving Theseus: The Spectacle of Feminine Passions on the Munich Stage (1662)*, «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis» 33, 2009, 197-212; Ead., *Phaedra's Handmaiden: Tragedy as Comedy and Spectacle in Seicento Opera*, in P. Brown-S. Ograjensek, *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford 2010, 67-84 (partic. 76-84); A. Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Milano 2015 (partic. 112-113); S. Castellaneta, *Dall'oblio alla memoria: cultura di genere e tradizione nel secolo di Don Giovanni*, in B. Alfonzetti et alii, *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12

esempi di libretto d'opera incentrato sul mito di Fedra⁴: il dramma fa parte di una trilogia che, musicata da Johann Kaspar Kerll (la musica risulta ad oggi perduta) con l'apparato scenografico a cura di Francesco Santurini, fu allestita a Monaco nel 1662, in occasione dei festeggiamenti per la nascita di Massimiliano Emanuele, primogenito del principe Elettore di Baviera, Ferdinando Maria Wittelsbach, e di Enrichetta Maria Adelaide di Savoia (si trattò di una delle feste di corte più sfarzose del secolo)⁵.

In verità, per molto tempo, la *FI* non ha guadagnato la dovuta attenzione degli studiosi, men che meno dei classicisti che si sono occupati della secolare ricezione del mito di Fedra (soltanto di recente sono stati prodotti alcuni contributi d'insieme, di impianto perlopiù musicologico, da Wendy Heller⁶). Ed è significativo, in tal senso, il fatto che l'utile repertorio, messo a punto da Jane Davidson Reid⁷, cada in errore persino nel riportare il titolo del dramma (scorretta la dizione *Fedra innamorata* al posto di *Fedra incoronata*). È possibile che, in questo, abbia giocato un certo ruolo non solo, in generale, l'atteggiamento di refrattario scetticismo nei confronti della librettistica, tradizionalmente considerata come una forma letteraria minore e

settembre 2015), Roma 2017, 1-11 [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896, ultimo accesso: 19/11/2018] (partic. 6-11).

⁴ In generale, sulla fortuna del mito di Fedra nel teatro musicale, cfr. A. Crea, *Fedra o dell'amore insano nel melodramma*, in F. Rossi, *Sublimazione e concretezza dell'eros nel melodramma. Rilievi linguistici, letterari, sessuologici e musicologici*, Roma 2007, 189-225; D. Righini, *Dalla tragedia al melodramma. Fedra nel teatro musicale*, in R. Degl'Innocenti Pierini et alii, *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*. Atti del Convegno AICC (Firenze, 2-3 aprile 2003), Firenze 2007, 157-169; P.M. Köhl, *Brava! Sublime! Fedra na ópera, entre França e Itália*, in C.A. Martins de Jesus et alii, *Hipólito e Fedra. Nos caminhos de um mito*, Coimbra 2012, 129-145. Per qualche testimone nel Novecento, F. Marsico, *A Queer Approach to the Classical Myth of Phaedra in Music*, «Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ» 34, 2017, 7-28. La *FI* non è, effettivamente, il primo dramma musicale sul motivo dell'incesto di Fedra che, pochi anni prima, era stato al centro di un dramma musicale dal titolo *L'Hippolito redivivo* di L. Bontempo (1659; musiche di autore incerto), dove la solita vicenda incestuosa era coronata dal finale lieto dato dalla resurrezione di Ippolito, e ancora di D. Montio per A. Vannarelli, *Fedra*, Spoleto 1661: anche quest'ultimo adattamento seguiva, per grandi linee, il modello senecano cui si aggiungevano, come significativa variante, il personaggio di Aricia, amante corrisposta di Ippolito, e, di nuovo, l'*happy end* suggellato dal ritorno alla vita di Ippolito e dal suo ricongiungimento con l'amata. Su questo dramma, per una visione d'insieme, cfr. D.T. Rogers, *Fedra ed Hippolito by Francesco Vannarelli: A Critical Edition*, diss., Brigham Young University 2009 e, ultimamente, G. Arrivo, *Appendice. Fedra all'opera: il 'virus' della gelosia nel teatro musicale*, in G. Cipriani-G.M. Masselli, *Seneca. Fedra*, Santarcangelo di Romagna 2018, CLXXXIX-CCXVIII (partic. CXXIV-CCII); sull'aggiunta di Aricia, cfr., qui, *infra*, 211. Fedra, inoltre, compariva già tra i personaggi femminili, adirati per le sofferenze dovute agli strali d'Amore, in G. Faustini per F. Cavalli, *L'Egisto* (1643); per il suo ruolo, poi, ne *L'incostanza trionfante* (1658), cfr., *infra*, n. 29.

⁵ Alla rappresentazione della *FI* fecero seguito quelle, rispettivamente, di *Antiopa giustificata, drama guerriero* e *Medea vendicativa, drama di foco*. In generale, per la ricostruzione del contesto e l'occasione del primo allestimento, cfr. almeno G. Schone, *Les grandes fêtes de Munich en 1662*, «Baroque» 5, 1972, 1-17 e H. Watanabe-O'Kelly, *Triumphal Shews: Tournaments at German-speaking Courts in their European Context 1560-1730*, Berlin 1992 (partic. 88-94). Per una panoramica sulla trilogia, cfr. Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni* cit., 111-123.

⁶ Cfr., *supra*, n. 3.

⁷ Cfr. J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 2, New York-Oxford 1993, 884.

poco rappresentativa («quei più modesti romanzi»⁸), ma anche, nello specifico, la presunta ‘mediocrità’ dell’autore, più volte sottolineata dal suo stesso biografo, Giachino Brognoligo, in un corposo saggio apparso all’inizio del secolo scorso⁹. Eppure, il testo della *FI* s’impone all’attenzione, innanzi tutto, per l’audace inventiva che investe la *fabula* originaria, ridotta letteralmente ‘a brandelli’ e sacrificata nel nome delle regole del genere letterario di riferimento (il melodramma barocco veneziano)¹⁰: un’operazione, questa, che, nonostante la sua radicalità, non elimina affatto la presenza della tradizione antica, cui lo spregiudicato letterato vicentino attinse anzi a piene mani nel proposito di degradare e invertire l’originario paradigma fedrico.

Se deridere i classici e farsi beffa di loro fu, del resto, l’obiettivo principale degli Incogniti (anche Bissari frequentò la vivace Accademia veneziana)¹¹, va detto che gli irriverenti adattamenti da questi prodotti tradivano, in realtà, intenti di *aemulatio* funzionali a intraprendere un serrato certame con gli *auctores*. Vanno in questa direzione le dichiarazioni generalmente inserite dai librettisti nelle *Avvertenze ai lettori* che aprono le edizioni a stampa delle loro opere: citazioni esplicite o allusioni generiche lasciano trapelare un approccio estetico ispirato al costante dialogo con i classici, per antitesi o per analogia. I principi che, nel rispetto del *trend* fissato dai tempi, erano costituiti da genio e gusto, fantasia, capriccio e diletto come fine supremo dell’arte, sono argomentati, infatti, sia in opposizione alla tradizione antica, sia viceversa traendo da questa spunti e precedenti¹².

⁸ L’espressione dà il titolo a M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi: il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino 2003².

⁹ G. Brognoligo, *La vita di un gentiluomo italiano del Seicento. Il conte P.P. Bissari Vicentino*, «Studi di Letteratura Italiana» 8, 1908, 292-400; 9, 1909, 1-37. Si veda, poi, G. Ballistreri, s.v. ‘Bissari, Pietro Paolo’, *DBI* 10, 1968, 688-689.

¹⁰ Per un inquadramento generale, cfr. M.T. Muraro, *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Firenze 1976; A.L. Bellina-Th. Walker, *Il melodramma: poesia e musica nell’esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, 4.1, Vicenza 1983, 409-432; W. Heller, *Emblems of Eloquence. Opera and Women’s Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley-Los Angeles-London 2003; D. Fabris, *Francesco Cavalli. La circolazione dell’opera veneziana nel Seicento*, Napoli 2005 (per un approfondimento di singoli casi specifici, collegati specialmente all’opera di Cavalli) e G. Staffieri, *L’opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma 2014 (partic. 88-146, 171-183). È ora disponibile, inoltre, in traduzione italiana, un importante lavoro di Ellen Rosand: E. Rosand, *L’Opera a Venezia nel 17. secolo: la nascita di un genere*, Roma 2013 (ed. or. Berkeley 1991). Per una disamina dei motivi letterari, sempre utile P. Fabbri, *Il secolo cantante*, Bologna 1990 (partic. 69-243).

¹¹ A proposito dell’Accademia degli Incogniti e di alcune prese di posizione maturate in seno all’Accademia, cfr. L. Bianconi-Th. Walker, *Dalla Finta Pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, «RIM» 10, 1975, 379-454 (partic. 418-424); M. Miato, *L’Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze 1998; Heller, *Emblems of Eloquence* cit., 48-81 (sul prototipo femminile teorizzato dagli Incogniti e ripreso dai librettisti); G. De Miranda, *Accademia degli Incogniti*, in E. Malato, *Storia della letteratura italiana*, 13, Roma 2005 1006-1008; J.F. Lattarico, *Venise incognita. Essai sur l’académie libertine au XVIIe siècle*, Paris 2012; A. Langiano, *Dal romanzo alla scena. G.F. Busenello e l’Accademia degli Incogniti*, in G. Baldassarri et alii, *La letteratura degli italiani*, 4. *I letterati e la scena*. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), Roma 2014, 1-13 [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397, ultimo accesso: 19/11/2018]; Staffieri, *L’opera italiana* cit., 97-107.

¹² In generale, per gli elementi di poetica presenti nella librettistica di area veneta (tra ‘600 e ‘700) e dichiarati specialmente all’interno delle prefazioni, cfr. A. Chiarelli-A. Pompilio, “*Or vaghi or fieri*”:

Non si sottrasse a questo compito Bissari, cui si deve un assai erudito intervento che, sempre in forma di prefazione, accompagnò la prima edizione a stampa del suo *La Torilda* (1648) destinato alle musiche di Francesco Cavalli. Nel ribadire come nella commozione del piacere dell'*audience* risiedesse il fine ultimo dell'opera, Bissari si mostra insolitamente solerte nel richiamare fonti ed esemplificazioni antiche (o riguardanti l'antico) pur di legittimare certe moderne innovazioni tipiche del dramma in musica (per il *plot*: l'intrigo come tecnica di costruzione narrativa e l'infrazione dell'unità di spazio, di tempo e di azione; per la *performance*: i cambi di scena, l'uso delle macchine teatrali, il canto e la danza in forma di interludio):

I comandi d'antichi patroni e l'uso dei moderni teatri hanno di pari fatto trasandar all'autore i precetti dell'arte e della sua renitenza. L'invenzione e tessitura di questo dramma saran sorelle, perché figlie d'una sol penna concorrono unite a mascherar un successo di quell'abito che sulle scene d'un Carnevale possi render più ragguardevole la sua comparsa. Segue in ciò dire non il suo, ma l'universal concetto già, che a lui parono non immutate le moderne scene, ma rinnovate le antiche. Così porta la rota delle umane vicende, così gli attestano le più degne istorie, che però, invece di iscusarsi di seguir un nuovo introdotto, dovrà piuttosto quelli accusare, che hanno trascurato l'antico, e professare, che, per molti e molti sepolto, in questo secolo sia risorto e che in tale, e non altro modo, in quei Romani Teatri le lor azioni rappresentassero. Tra le più osservate curiosità dei moderni drammi, abbiamo la varietà delle scene, che tratte in giro o condotte per canaletti di legno con machina che ad un subito le ricambia, vanno per ogni parte aprendo nuovi prospetti. Ma se ciò si chiederà dell'antiche, non mancherà chi risponda *scena, aut versatilius* [sic] *cum machinis quibusdam* [sic] *subito vertebantur* [sic], *aut ductilis cum tractis tabulatis, hac, atque illac spesies interioris picturae* [sic] *nudabatur*¹³. A materie tragiche e gravi quelle di presente s'intrecciano, che riuscir ponno più dilettevoli, ma neppur questo concede Marziale all'uso moderno: *Iuvat ad tragicos soccum transferre cothurnos*¹⁴. S'adorna una sola storia con molte, e varie invenzioni, ma di questo pure si legge l'antico precetto *ex notis nominibus uno vel duobus assumptis reliqua confinguntur*¹⁵. Se diremo

cenni di poetica nei libretti veneziani circa 1640-1740), Bologna 2004. Svatiati esempi, con ampie citazioni, anche in Heller, *Phaedra's Handmaiden* cit., 68-74.

¹³ Cfr. *Romanarum antiquitatum libri decem ex variis scriptoribus summa fide singulari diligentia collecti*, Lugduni 1609, 230 [5, *De ludis, mensis, sive conviviiis*, 4,230]: *ea* [scil. *scena*] *aut versatilis erat, scilicet cum machinis quibusdam subito vertebatur et aliam picturae faciem ostendebat: aut ductilis, cum tractis tabulatis hac atque illac, spesies picturae, interior nudabatur, ut annotavit Servius lib. 3 Georg.* Alla provenienza della citazione allude lo stesso Bissari che, nel trascrivere il passo (pur riportato in modo parziale e con numerosi errori ortografici), chiosa a margine: «De ant. Ro. l. 5, c. 4». Il testo del trattato riproduce, in forme pressoché letterali, l'annotazione di Servio cui si fa rapido cenno nello stesso contesto (Serv. *ad Verg. georg.* 3,24), un passo celeberrimo e puntualmente menzionato in numerose opere coeve di storia del teatro e dell'architettura teatrale (ad es., suppergiù negli stessi anni, in L.G. Gyraldi Ferrariensis *historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum Dialogi decem, Dial. VI* [= *Dialogi tres de scena et poetarum scenarum historia*, 1], in L.G. Gyraldi Ferrariensis *Operum quae extant omnium*, 2, Basileae 1580, 242).

¹⁴ Mart. 8,3,13.

¹⁵ Si tratta di una parafrasi della cinquecentesca traduzione latina, opera di Alessandro Pazzi, di Arist. *Po.* 1451b (il testo di Bissari reca, a margine, «Arist. Poet.»). La versione di Pazzi, ristampata più

novi gli scherzi che per entro a seri concetti trasmetter si sogliono, n'avverte Claudiano degli antichi tragedi: *laetis risum salibus movisse*¹⁶. Ne sarà fuor di quell'uso, che il dramma con musica si rappresenti, sapendosi, che Frinico fu perciò eletto Capitano, che faceva cantare le sue Tragedie *cum melis et melopeis*, ch'eran tuoni dicevoli alla battaglia¹⁷. Non tanto in altra cosa pretendon le moderne scene, quanto nelle deità, che si vagamente fan comparire; ma che né queste sian nuove nella causa, perché sono da taluno introdotte l'attesta Cicerone, *cum explicare argumentum non potestis ad deum confugitis*¹⁸, da che per avventura s'originò quel greco proverbio $\theta\epsilon\delta\varsigma \acute{\alpha}\pi\omicron \mu\eta\kappa\alpha\nu\eta\varsigma$. Parerà d'ammirabil inventione il condur le deità volanti, il passeggiar l'aere, l'empirla di tuoni e di saette, l'arricchirla d'ecclse macchine: eppur non abbian cosa in questo che l'antichità con i suoi particolari nomi non ci dimostri. Bronteo era grand'utro di piccioli sassi ripieno, del cui uso si legge *in aneum* [sic] *deiciebantur vas*¹⁹. [...] E ben dissi che in queste, tutte, anziché interrotti, sembrino ravvivati gli antichi istituti²⁰.

La porzione di testo qui sopra riportata basta a documentare, con qualche esemplificazione, come Bissari utilizzasse fonti riconducibili in parte a una pratica di lettura diretta dei testi, in parte – e probabilmente in misura maggiore – alla frequentazione di repertori manualistico-enciclopedici a larga diffusione editoriale. Il riferimento a trattati di antiquaria di un certo successo (nel testo qui trascritto, le *Romanae Antiquitates*²¹ e le *Lectiones antiquae* di Celio Rodigino²²) dimostra, in effetti, come l'*institutio* del librettista passasse anche per forme di 'cultura mainstream' che erano efficaci proprio perché largamente condivise dall'*élite* di letterati e artisti. Nella prefazione de *La Torilda*, le citazioni – non prive di errori – di stralci di testo (da fonti primarie o secondarie, qui richiamate, di volta in volta, in nota) sono accompagnate dal riferimento, pur assai stringato e lacunoso, ai luoghi di provenienza dei passi. Segno, questo, dell'intento di Bissari di far mostra di una dottrina che, fondata sulla conoscenza – se non sulla lettura diretta – degli *auctores*, desse ragione della sua tesi: gli autori del tempo, e gli autori di drammi in musica in particolare,

volte dal 1536, appare, fra l'altro, in *Aristoteles. Opera omnia in partes septem divisa*, 2, Venetiis 1572 (partic., per la traduzione del passo, 269).

¹⁶ Claud. 17,312.

¹⁷ La chiosa a margine («Elian. Var. hist.») lascia pensare che qui Bissari si riferisca a Aelian. *hist.* 3,8 dove si legge l'aneddoto su Frinico eletto condottiero per aver introdotto, in una sua tragedia, un brano musicale particolarmente adatto ad accendere gli animi alla guerra.

¹⁸ Cfr., con qualche variazione, Cic. *nat. deor.* 1,53 (si legge, a margine del testo, «De nat. Deor.»).

¹⁹ La fonte di questa citazione – e di altri particolari nominati subito dopo – è *Lodovici Caellii Rhodigini Lectionum antiquarum libri XVI*, Lutetiae – Basileae 1517 (5,8,209). Nell'edizione a stampa del testo di Bissari si legge il riferimento, probabilmente errato, a «Rod. ant. lect. L. 5, c. 4» (forse per analogia alla precedente citazione dalle *Romanae Antiquitates*: cfr., *supra*, n. 13).

²⁰ [P.P. Bissari], *La Torilda*, Venetia 1648, 3-8. La trascrizione segue minimi criteri di normalizzazione della grafia del testo originale, non solo nella punteggiatura (e.g., Martiale > Marziale; mà > ma; serij > seri; habbian > abbian).

²¹ Si tratta di un'opera (per il titolo completo, cfr., *supra*, n. 13) che, in poco più di vent'anni dal 1583, fu edita almeno cinque volte (1583, 1585, 1611, 1609, 1606).

²² L'opera fu edita in 16 libri nel 1516 e nel 1517 e, ampliata in 30 libri, nel 1542.

non avevano tradito i classici, ma, al contrario, li avevano restituiti alla vita, traendoli da uno stato di prolungata e colpevole quiescenza («l'antico [...] che, per molti e molti sepolto, in questo secolo sia risorto»). È dunque compito del librettista non tanto giustificare gli usi moderni quanto accusare quanti, a dispetto delle apparenze, non ne hanno promosso, in passato, una doverosa rinascita («invece di iscusarsi di seguir un nuovo introdotto, dovrà piuttosto quelli accusare [...]»), rinascita, invece, cui oggi si assiste sulle scene del melodramma («parono non immutate le moderne scene, ma rinnovate le antiche [...] in queste, tutte, anziché interrotti, sembrano ravvivati gli antichi istituti»)²³.

È facile intuire come, nel volgersi al soggetto antico, Bissari abbia praticato le prese di posizione che, in termini teorici, egli stesso aveva pochi anni prima esposto nell'importante prefazione de *La Torilda*²⁴. Il caso della trilogia aperta dalla *FI* è, in questo senso, un banco di prova che vede felicemente coniugarsi, sul terreno del mito, argomento del libretto e, d'altro canto, motivi e forme ascrivibili, secondo quanto già asserito dallo stesso Bissari, alla tradizione greco-latina. Se, infatti, il Vicentino si dedicò alla materia mitologica non così spesso come, invece, fecero altri librettisti dell'epoca, appare chiaro che proprio la triade dei drammi musicali presentati a Monaco fosse concepita dal letterato come una preziosa occasione di sfoggio di cultura classica, oltre che di maestria letteraria secondo le nuove tendenze del tempo.

Così, nella *FI*, Bissari, per un verso, esibisce richiami a modelli antichi (e intermedi²⁵) – ossia stilemi fissati dalla tradizione, varianti meno note del mito, echi giocosi o storpiati delle fonti – e, per altro verso, ribalta l'intreccio d'origine, facendo del motivo dell'incesto – al centro della *fabula* di Fedra – un'invenzione²⁶ dei personaggi in scena, frutto dei loro inganni e travestimenti. Il librettista, inoltre, fonde e rifonde personaggi e sequenze appartenenti a moduli mitografici di diversa provenienza, seppur tutti riconducibili alla biografia eroica di Teseo perlopiù di plutarquesca memoria (a Plutarco, unico autore antico citato nell'*Argomento*, non si può certo far

²³ Su questa prefazione, cfr. almeno Fabbri, *Il secolo cantante* cit., 106-109; qualche elemento anche in Heller, *Phaedra's Handmaiden* cit., 73.

²⁴ *Ibid.*, 79: «[Bissari's] procedures in constructing the libretto [*scil.* *FI*] do indeed conform to the precepts described some twelve years earlier in the libretto for *La Torilda*».

²⁵ Oltre alle fonti richiamate, qui sotto e di volta in volta, vanno segnalati, tra gli adattamenti teatrali del mito di Fedra che, fuori dalla scena operistica (per il melodramma, cfr., *supra*, n. 4), circolavano in Italia in tempi pressoché coevi alla *FI*, l'*Hippolito* di Ottaviano Zara (1558), la *Fedra* di Francesco Bozza (1578), l'*Hippolito* di Vincenzo Iacobilli (1601), l'*Ippolito* di Andrea Santa Maria (1619), l'*Ippolito* di Emanuele Tesauro (1661): per quest'ultimo, rinvio all'edizione commentata in S. Castellaneta, *Emanuele Tesauro. Ippolito. Una fabula 'tirata' da Seneca per i moderni teatri*, Taranto 2002. Tra le fonti antiche, la tragedia senecana fu certamente agevolata, nella sua circolazione, dalla celebre traduzione di Lodovico Dolce (*Le Tragedie di Seneca*; tradotte da m. Lodovico Dolce, In Venetia 1560) e da quella di Ettore Nini (*Le Tragedie di Seneca trasportate in verso sciolto dal sig. Hettore Nini*, In Venetia 1622). In generale, almeno per alcuni dei drammi qui citati, cfr. A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza: modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano 2007 (partic. 160-183).

²⁶ Si tratta di una prospettiva (almeno quella dell'incesto come 'falsa notizia') che, curiosamente, era circolata anche in età tardoantica: cfr. I. Malalas, *Chronographia* 4,19,64 (ed. H. Thurn 2000) – è il passo qui richiamato in epigrafe.

risalire, tuttavia, l'intera materia del libretto)²⁷. Nel testo, il mito cretese, con le due sorelle, Arianna²⁸ e Fedra, in competizione per amore dell'Ateniese, si combina con la storia incentrata sulla regina delle Amazzoni – per l'occasione denominata Antiopa – e sulla sua controversa relazione con lo stesso sovrano di Atene²⁹. Tre eroine rivali alimentano ben due triangoli amorosi, arricchiti dal rapporto di parentela tra le due Minoiche e dalla presenza – qui secondaria, poi rivalutata nel secondo dramma della trilogia – di un amante non corrisposto di Antiopa (Soloonte). Nella complicata *trica* bissariana (quasi una 'pochade'), il tema eroico e quello erotico, ambedue rappresentati dalle vicende del temerario e ambiguo Teseo, si intrecciano con spunti comici e farseschi, impersonati da figure secondarie perlopiù d'invenzione: improbabili aiutanti (Alico), impertinenti servette di corte (Ferebea), nani dal nome impronunciabile (Pistoc). Il tutto, a dimostrare come, elevati a paradigmi di valori o disvalori, rinnegati in nome di nuovi codici e linguaggi, eletti a rappresentare anche concetti seri e profondi, gli echi del classico potevano produrre, sulle scene barocche, 'risonanze' congeniali anche alle stravaganti mode teatral-musicali del tempo.

2. La maschera di Arianna tra cliché elegiaco e canone drammatico

Nella rinnovata trama ricostruita da Bissari, il personaggio di Arianna gioca un ruolo che, in termini meramente quantitativi, appare marginale. L'eroina compare nella prima parte dell'opera, calata nel frangente che corrisponde al tradimento perpetrato da Teseo: il fatto che la coppia sia qui affiancata da Fedra in un segmento del mito che, nella tradizione antica, la vedeva assente sembra rispondere al proposito dell'autore di porre rimedio a una 'falla' lasciata dai classici che, in effetti, non avevano spiegato compiutamente né le ragioni dell'abbandono di Arianna, né le circostanze che avevano visto il 'passaggio di testimone' da una Minoica all'altra. Ma su questo si tornerà più avanti.

Al netto degli elementi diegetici inediti (o quasi inediti) introdotti da Bissari, emerge dal libretto la tendenza a trattare l'identità di Arianna e il suo portato tradizionale, in termini di affetti, pose e atteggiamenti, come un volto da applicare, di

²⁷ A cominciare dal motivo dell'incesto solo fugacemente, e con molta reticenza, menzionato in Plut. *Thes.* 28,3. Per il riferimento a Plutarco, cfr. *FI, Argomento*, s.p.: «Gli accidenti favoleggiati in Teseo, re di Atene, portati da Plutarco tra le più degne istorie, formano il vero tipo del dramma poetico».

²⁸ La fortuna del mito di Arianna nell'opera è quanto mai cospicua: per una panoramica, cfr., di recente, V. Giroud, *Of-told tales*, in H.M. Greenwald, *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford 2014, 137-155 (partic. 143-153); A. Sbardella, *Il mostro e la fanciulla. Le riscritture di Arianna e del Minotauro nel Novecento*, Macerata 2017 (partic. 185-223); P. Isotta, *La dotta lira. Ovidio e la musica*, Venezia 2018 (partic. 103-177, dove si incrocia la fortuna operistica di Arianna con quella di Medea).

²⁹ Per la presenza delle Amazzoni nell'opera italiana di età barocca, cfr. Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni* cit. Anche in F. Piccioli per P. Ziani, *L'incostanza trionfante* (1658), sullo sfondo delle lotte di potere per il regno di Atene, va in scena il triangolo Fedra-Teseo-Antiopa (cfr. *ibid.*, 100-107); il finale, in questo caso, premia Antiopa mentre a Fedra tocca, a mo' di ricompensa, il matrimonio con Pallante ([F. Piccioli], *L'incostanza trionfante ovvero il Theseo*, Venezia 1658, Scena ultima: «ANTIOPA: Teseo, in sì lieto giorno non abbia loco i sdegni e le vendette. [...] Sposi Fedra Pallante»). È significativo, inoltre, che anche le scene di questo dramma musicale, come quelle di *FI*, fossero state realizzate da Santurini: cfr., e.g., Heller, *Phaedra's Handmaiden* cit., 77.

volta in volta e all'occorrenza, a personaggi sempre diversi. Si tratta di una modalità di riscrittura il cui presupposto è la considerazione del personaggio antico come un comodo *cliché*, che è il segno sia di una fama tale da rendere la figura accessibile al pubblico anche per il tramite di nuove *personae*, sia di una graduale banalizzazione dei suoi tratti costitutivi, tanto standardizzati da poter essere replicati anche in contesti differenti da quello d'origine.

Così, a proposito di Antiopa, si usano accenti che nei contenuti e nelle forme riecheggiano elementi del solito prototipo elegiaco della *relictæ* (e.g., I,1,2: «O Teseo, Teseo mio / ... torna, e 'l mio sen conforta / ma non ha seno il cor che teco ei sta»). Ancora, sempre per Antiopa, si ricorre, nelle didascalie, a note paesaggistiche che collocano il personaggio femminile nello stesso ambiente marino più volte frequentato dall'icona di Arianna e anche qui ritratto come teatro di attesa, di lacrimevoli recriminazioni e di reiterate esortazioni al ritorno (I,8,13: «*Antiopa attende, sul mare. [ANTIOPA] [...] Parla il cor lingua d'Amore, / se crudel non la comprendi, / il pianto almeno e i sospiri intendi [...] Torna, deh torna ormai, / torna vittorioso*») ³⁰.

Se, dunque, si coglie la momentanea corrispondenza 'Antiopa *alias* Arianna', ancora più significativo e sistematico appare il riuso della stessa icona di Arianna a proposito di Fedra. La dinamica, in questo caso, non solo vede il personaggio in scena auto-rappresentarsi appropriandosi dei connotati dell'eroina di riferimento ('Fedra *alias* Arianna'), ma implica anche importanti riverberi sia sulla struttura della trama sia su quella delle relazioni, già di per sé delicate, tra le due sorelle Cretesi. Così, per un verso, non stupisce che, in un'ottica di prevedibili rivendicazioni circa *beneficia* 'ante-acta', Fedra riporti alla memoria di Teseo una nutrita serie di propri precedenti 'beni' sacrificati in suo nome (I,5,7: «Rammenta, intanto, / ch'io lascio per Teseo / la suora, il genitor, la patria, il manto»); per altro verso, fa specie che in questo catalogo figure al primo posto proprio la «suora», come rilevante espansione di un insieme di *meriti* (il tradimento della *pietas erga parentes* e quello degli obblighi anche politici verso la patria), che già Arianna – e non solo lei – avrebbe potuto vantare al cospetto del *perfidus hospes* ³¹. La menzione della sorella (Arianna, per l'appunto, pure lei sacrificata per l'amato Ateniese) pone Fedra, insomma, in un orizzonte di ulteriore 'colpa a priori' ai danni di un altro tassello della pregressa trama di rapporti familiari e, in parallelo e paradossalmente, in una posizione di ulteriore vantaggio rispetto all'*altra* Minoica: come una sorta di 'Arianna aumentata', questa Fedra può legittimamente vantare, al cospetto dell'amato, un *beneficium* in più (la complicità nel tradimento della sorella) che, *mutatis mutandis*, finisce col trascinare la protagonista del dramma, Fedra, addirittura nel solco di una novella Medea, rea come lei, per amore, del sacrificio di un proprio *germanus* – e non del solo fratellastro, il Minotauro, peraltro temibile e mostruoso.

³⁰ Per un analogo appello a Teseo, in nome delle lacrime (da parte di Arianna), cfr. già Ov. *epist.* 10,135-138.

³¹ Per questa definizione e i modelli classici, obbligato il riferimento a F. Della Corte, *Perfidus hospes*, in J. Bibauw, *Hommages à Marcel Renard*, 1, Bruxelles 1969, 312-321.

La ricerca di una forzata assimilazione tra le due Minoiche è alimentata anche da sospette variazioni dell'antefatto: per quanto lo spettatore abbia già avuto conferma, attraverso gli accorati accenti di Arianna, del solito decorso degli eventi avvenuti a Creta (la sconfitta del Minotauro ad opera di Teseo con il significativo supporto della medesima Arianna³²), una nuova versione dei fatti è fornita, poco dopo, per bocca dell'eroe Ateniese, alle prese col tentativo – forse non troppo sincero – di giustificare sé stesso agli occhi della precedente amata, Antiopa, anche lei stanziatasi ad Atene. Teseo, per l'occasione, spiega che non può disfarsi di Fedra dovendo a lei la vittoria e la vita (analoghi, e di antica memoria, le benemerienze vantate, qualche scena prima, da Arianna)³³: «Da Fedra ebbi l'onore, per questa sola / vivo; per questa vinsi e non con altra / potei ritrar dal gran tributo Atene» (I,8,14). Il personaggio, dunque, modifica i connotati della *fabula*, contrastando così non solo quanto detto poco prima in scena, ma anche la secolare versione *vulgata* della saga minoica. Nel far questo, depauperata Arianna di un suo risaputo merito e trasferito questo nel *pedegree* di Fedra, Teseo offre un saggio della possibile – per quanto qui probabilmente insincera e interessata – sovrapposizione tra le due sorelle, viatico per l'operazione, già avvenuta a Nasso, di sostituzione dell'una con l'altra. Ed è doppiamente 'ipocrita' Teseo quando, proponendo un diverso *maquillage* della storia, precisa altresì che la sua impresa contro il Minotauro non avrebbe potuto registrare un simile successo «con altra»: la postilla va certo correlata, specularmente, con quella successiva secondo cui, al di là dei vincoli di ragion di Stato con Fedra, l'amore di Teseo era tutto rivolto ad Antiopa, sua interlocutrice nel frangente, e non ad «altra» (I,8,15: «... ma non ch' a l t r a già mai / porti fiamma gradita»). Eppure, il chiarimento, non richiesto soprattutto nel primo caso, sembra finalizzato a svilire ulteriormente il personaggio di Arianna, ridotta – pur *e silentio* – al rango di una presenza inefficace. Quella di Teseo, del resto, sembra essere una dichiarazione di principio sulla necessità di osservare una norma di 'aut-aut' nelle relazioni fra i personaggi: se all'una (Fedra) e non all'altra (Arianna) va il merito dell'impresa Cretese e se, ancora, all'una (Antiopa) e non all'altra (Fedra) sono destinati gli affetti del protagonista, si afferma un'idea di univocità e al contempo di necessaria compensazione, secondo cui ove uno – e uno solo – gode, l'altro inesorabilmente soccombe. Ma, anche di questo, più avanti.

La presenza in scena di Arianna come *dramatis persona* lascia trapelare un trattamento 'sintetico' del personaggio, la cui vicenda, segmentata nelle due parti che già componevano l'ecfrasi del carme LXIV di Catullo (il frangente dell'abbandono, vv. 52-250, e quello della ierogamia con Bacco, vv. 251-266), viene riproposta nella medesima forma 'duale' all'interno di due scene, precedute da un dialogo (I,5 dove si offrono utili spunti su circostanze e responsabilità del *discidium*) e seguite, molto più avanti, da un inedito *post eventum* a suggellare l'immagine benevolente di Arianna, immagine alimentata, ora, anche dalla sua natura divina (III,6). L'articolazione

³² FI I,7,11: «Abbandonata da un empio, / e' ha per me vittoria e vita». Per questo passo, cfr., *infra*, n. 46 e, poi, 197.

³³ Cfr., *supra*, n. 32.

‘binaria’ e la *climax* ascendente, che caratterizza il percorso della Cretese dalla desolazione all’apoteosi e al catasterismo per intervento del dio, sono significativamente e, forse, ironicamente sintetizzate nell’augurio che Fedra rivolge alla sorella perché, già vittima del doppio tradimento perpetrato dalla stessa Fedra e dall’amato Teseo, l’eroina «misera, abbandonata / il cielo reggia» (I,5,7).

Canonica e per certi versi obbligata è la rappresentazione del lamento di Arianna (I,6). Il librettista, in ossequio alla tradizione (antica e non: il riferimento è soprattutto al lamento di Ottavio Rinuccini musicato da Claudio Monteverdi, 1608³⁴), ricalca una secolare *allure* fatta di modalità discorsive (l’apostrofe iniziale, qui opportunamente arricchita di un elemento: «Teseo? Sorella?»³⁵; l’esortazione al ritorno³⁶); scelte lessicali («sola»³⁷, «crudo»/«crudele»³⁸, «empio»³⁹); schemi prossemici e comportamentali (lo sguardo proteso⁴⁰, i movimenti disordinati⁴¹, le lacrime⁴², il passaggio brusco da sonno a veglia accompagnato da ‘contrasto di affetti’ e ‘vaneggiamento’⁴³); motivi adatti a una struttura argomentativa finalizzata, inutilmente, a muovere gli affetti dell’amato, ad esempio, evidenziando la forma impervia del contesto (la natura come unica e inospitale *comes*⁴⁴; il binomio mor-

³⁴ Per i richiami puntuali, cfr., *infra*, nn. 36, 38, 43-44, 46-48, 90 e, inoltre, 197-198. Sintetico il riferimento in Heller, *Phaedra's Handmaiden* cit., 80: «[In FI] Teseo abandons Arianna, who – in the Monteverdian operatic tradition that was certainly known to Bissari – sings a lament».

³⁵ FI I,6,8. Cfr., e.g., *Ov. epist.* 10,21 e 34.

³⁶ FI I,6,9-10: «Deh torna [...] Deh torci le vele / e volgiti in qua». Cfr. *Ov. epist.* 10,35-36 *exclamo* ‘*scelerate revertere Theseu! / flecte ratem!*’; 149 *flecte ratem*. Cfr., poi, O. Rinuccini per C. Monteverdi, *Arianna* (d’ora in avanti Rinuccini, *Ar*) 5,734: «Volgiti».

³⁷ FI I,6,8-9: «Io sola a questa sponda / e soli per mia scorta [...]». Cfr. *Cat.* 64,200 e *Ov. epist.* 10,47. Sull’aggettivo si insiste nella traduzione, ad opera di Remigio Nannini, della decima delle *Heroides* (d’ora in avanti Nannini, *H.* 10) per cui cfr., *infra*, n. 71 (71: «Era restata in su l’arena sola»; 101: «dove n’andrò sì sola?»; 169: «e son qui sola»; 207: «Cieca, perduta, innamorata, e sola»; 227: «in sul lido sola»; 238: «io mi sto qui sconsolata e sola»).

³⁸ FI I,6,9: «Perché crudo [*al mare*] non lasci / libero il passo a quelle navi infide?»; 9-10: «Deh, torna crudele [*a Teseo*] / crudel sì ma caro» (~ Rinuccini, *Ar* 6,793-794: «sì che mio ti vo’ dir, che mio pur sei / benché t’involi, ah crudo! agli occhi miei»); 10: «Se crudo [*a Teseo*] te’ n vai». Cfr. anche *Cat.* 64,136 *crudelis ... mentis*. Martellante l’uso di ‘crudo’ e ‘crudele’ in Nannini, *H.* 10,70: «Ed a te crudo», 127: «Allor che tu crudel dicevi», 132: «O Teseo crudo», 179: «O Teseo crudo», 230: «Crudel, tu non sei già mai d’Egeo nato», 236: «Gli occhi tuoi crudi», 265: «l’opre tue crudeli».

³⁹ FI I,6,9: «[...] quell’empio lasciò». Poi, ancora, I,7,11: «Abbandonata da un empio [...]». Cfr. *Ov. epist.* 10,35 *scelerate*. Cfr. Nannini, *H.* 10,134: «Da l’empio inganno»; 255: «Non hai, empio, cagione ond’esser [...]»; 265: «l’opre tue crudeli et empie».

⁴⁰ FI I,6,8, e.g.: «Ho volto / il guardo a tutto». Cfr. *Cat.* 64, 52-57 e 127; *Ov. epist.* 10,17-18 e 28.

⁴¹ FI I,6,9: «*Accorsa al mare*». Cfr., e.g., *Ov. epist.* 10,19-20 *nunc huc, nunc illuc et utroque sine ordine, curro, / alta puellares tardat harena pedes*.

⁴² FI I,6,9: «*Pianto* [...] Il pianto, il sospiro vi chiede pietà». Cfr., e.g., *Ov. epist.* 10,44-45 *tum denique fleui; / torpuerant molles ante dolore genae*.

⁴³ FI I,6,9: «Ma forse sogno ancora? / In van forse sospiro? / Ah, che troppo son desta e troppo miro»; 10: «Ma che sento, e che veggio? [...] o ch’io vaneggio?». Cfr. Rinuccini, *Ar* 6,843: «Che parlo, ah! Che vaneggio?». Per il ‘contrasto d’affetti’ in «crudel sì, ma caro» (FI I,6,10), cfr., *supra*, n. 38.

⁴⁴ FI I,6,9: «E soli, per mia scorta, / meco mi resta il nudo scoglio e l’onda [...] Voi onde, tu scoglio / che soli consorti [...] quell’empio lasciò, / già ch’altri non miro / a voi mi consegno». Cfr. *Cat.* 64,164-166 (ai venti, per quanto ignari) e *Ov. epist.* 10,24 *ipse locus miserae ferre volebat opem*. Per l’espressione «nudo scoglio» (poi anche in I,7,12: «lasciata in nudo scoglio»), cfr. Rinuccini, *Ar* 5,696;

te-silenzio⁴⁵), alludendo a presunte colpe d'ingratitude (la memoria di *benefacta* non corrisposti⁴⁶) o, ancora, prospettando soluzioni estreme dettate dalla disperazione (il suicidio come possibile via di congiunzione con l'amato⁴⁷); espressioni, infine, che, nella forma dell'equivoco, restituiscono lo stupore e la gioia illusoria dell'eroina di fronte a quel che le appare come un ritorno di Teseo e che però è, in realtà, l'inatteso avvento di Bacco⁴⁸.

Di nuovo il modello rinucciniano, questa volta in disaccordo con le fonti antiche, si legge nell'articolazione dialogica della scena che drammatizza l'incontro con la divinità (I,7). Già nel melodramma di Monteverdi, infatti, il contatto con Bacco aveva assunto la forma di un cortese scambio di battute utilizzato anche per l'accer-

cfr. anche *Ov. epist.* 10,25-26 *mons fuit; apparent frutices in vertice rari; / hinc scopulus*. Significativo, inoltre, il rovesciamento ridicolo a cui il librettista sottopone il motivo dei 'mille pericoli' intravisti da Arianna nell'epistola ovidiana e li specificati con multipli riferimenti a fiere di ogni tipo (*epist.* 10,81-87 *Occurrunt animo pereundi mille figurae, / morsque minus poenae quam mora mortis habet. / lam iam venturos aut hac aut suspicor illac, / qui lanient avido viscera dente lupos. / Forsitan et fulvos tellus alat ista leones? / Quis scit an et saevas tigridas insula habet. / Et freta dicuntur magnas expellere phocas*); in *FI*, nella scena che precede il lamento di Arianna, la ripresa dello spunto ovidiano e financo dell'iperbole (*pereundi mille figurae* ~ «cento fiere») è alterata dal punto di vista del comico servitore Alico che, pavido, vede sull'isola pericoli e belve che, in realtà, non esistono (I,5,7-8: «ALICO: Aiuto, gente, aiuto! correndo / Fuggiam. [...] / Fero leon mi segue, e m'ha ferito. / FEDRA: Ahi, ahi. TESEO: *col brando alla mano* E che? Non sia / temenza alcuna [...] Se cento fere anch' il deserto aduna. AL.: [...] è minor di leon. PER.: Tigre sarà. / AL.: Ohimè, sì credo: ah no, ch'ella è una pecora. / PER: Pecorone sei tu»).

⁴⁵ *FI* I,6,8: «Tutto / in silenzio è sepolto» ~ *Cat.* 64,186-187 *omnia muta, / omnia sunt deserta, ostentant omnia letum*.

⁴⁶ *FI* I,6,10: «Deh mira, s' in sorte / ti volgi pietoso / in braccio alla morte chi vita ti die'». Per l'antitesi vita (di Teseo restituita da Arianna) vs morte (di Arianna, resa, come paradossale compenso, da Teseo), cfr. *Cat.* 64,149-153 *Certe ego te in medio versantem turbine leti / eripui [...] / pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque / praeda, neque iniacta tumulabor mortua terra*; *Ov. epist.* 10,75-76 e 143-144; Rinuccini, *Ar* 6,830-833: «Lascerei tu morire, / in van piangendo, in van gridando aita, / la misera Arianna / che a te fidossi, e ti die' gloria e vita?» (il passo è debitore, probabilmente, verso la traduzione delle ovidiane *Metamorfosi*, opera di Giovanni Andrea Dell'Anguillara, e segnatamente verso alcune parti del lungo inserto arbitrariamente interpolato dal traduttore su Arianna *relicta*, 8,129,5-8: «Dunque, perch'io t'ho liberato il regno / da tributo si rio, da tanto horrore; / dunque per darti in tanta impresa aita / mi dai la morte, ov'io ti diei la vita?»). Più avanti, nella *FI*, sempre sul premio della vita (e, in più, della vittoria) goduto da Teseo grazie ad Arianna: «e' [*scil.* Teseo] ha per me vittoria e vita / cangio nozze reali in sassi e scoglio» (I,7,11); su questo, per la differente versione fornita più avanti da Teseo, cfr., *supra*, 194. Anche del binomio vittoria-vita si trova traccia già nelle fonti antiche (*Ov. epist.* 10,71-72 *tibi, ne victor tecto morerere recurvo, / [...] pro duce fila dedi*), oltre che nel qui citato passo rinucciniano.

⁴⁷ *FI* I,6,9: «Mare, perché m'arresti, / perché crudo non lasci / libero il passo a quelle navi infide? / Trammi, deh trammi almen priva di vita / a lui, che mi ha tradita» ~ Rinuccini, *Ar* 5,737-741: «Onda crudele, / crudel, perché m'arresti? / Scorgimi morta almen, se non in vita, / là 've lacera e guasta / mi rivegga il crudel che m'ha tradita».

⁴⁸ *FI* I,6,10: «Ma che sento e che veggio? / Chi pon sul lido il piede? / O navi, o larve sono, o ch'io vaneggio. / Certo è Teseo, che riede. / Arianna, che tardi? / Avanza ardità il pie': che fai? che guardi?» ~ Rinuccini, *Ar* 6,879-886: «DORILLA: Ecco Teseo, che riede; / ecco l'amato sposo [...] / ecco lo sposo tuo: che fai, che guardi? / ARIANNA: Vivo, moro, o vaneggio? / O pur son larva od ombra? / Lassa! Che far debb'io, che creder deggio?». In effetti, la possibilità (errata) di un ritorno di Teseo era stata lungamente argomentata nel modello rinucciniano dove i personaggi in scena (Arianna, Dorilla, nunzio secondo e coro) male interpretavano i rumori provenienti dal lido, rumori causati, in realtà, dall'avvento di Bacco e del suo fragoroso corteggio (Rinuccini, *Ar* 6-7,872-957) Per il motivo del 'vaneggiamento', cfr., *supra*, n. 43.

tamento reciproco delle rispettive identità⁴⁹; una dipendenza, questa, accertata dalle numerose reminiscenze del precedente librettistico (se n'è qui dato conto volta per volta in nota, almeno per una parte). Il precedente era evidentemente così noto da poter essere mandato a memoria dal pubblico e, quindi, riconosciuto nelle parole esatte nuovamente pronunciate, pur in un'altra opera, dai medesimi personaggi in scena. Si tratta, altresì, di una modalità di citazione che, proprio nella scena dell'incontro di Bacco e Arianna, raggiunge forme esplicite e, per così dire, plateali con la meticolosa ripresa di contenuti che, nell'originale musicato da Monteverdi, figuravano, anche in forma di discorso diretto, all'interno di un racconto proferito dal nunzio. Il rifacitore ha, in questo caso, effettuato dei prestiti eclatanti, liberandoli dalla cornice diegetica di provenienza e consegnandoli a una forma completamente drammatica.

<p><i>FI</i> I,7,11: «BACCO: Qual de le sacre dive / discende a passeggiar l'incolte rive? / ARIANNA: Donna non pur mortal, ma tra mortali / la più misera vedi».</p>	<p>Rinuccini, <i>Ar</i> 7,1002-1012: «NUNZIO secondo: [<i>Bacco</i>] così le disse: - Qual de le sacre dive / vegg'io, che su da l'alto / discende a sospirar per queste rive? [...] ARIANNA: Donna non pur mortale, / ma tra la mortal gente / la più misera vedi, e più dolente - / rispose».</p>
<p><i>FI</i> I,7,11: «BACCO: Sgombra, sgombra il timore; è di te indegno / un terreno amatore».</p>	<p>Rinuccini, <i>Ar</i> 7,1029-1030: «Sgombra ogni duol che la bell'alm'accora: / non fu degno di te terreno amante».</p>
<p><i>FI</i> I,7,12: «AMORE volante: [...] mostri [<i>scil.</i> la Corona Boreale, esito del catasterismo di Arianna] in vostro gioire / ch'una gioia immortal vien da le stelle».</p>	<p>Rinuccini, <i>Ar</i> 7,1052-1057: «Visibilmente dimostrossi Amore, / e con celeste suono / queste voci s'udir gioconde e liete: / - Arde te, anime belle, / entr' il bel foco mio beate ardate: / il vostro bel desio vien da le stelle».</p>

Arianna, dunque, gode, anche nella *FI*, di una epifania divina rivisitata in forme galanti e cortesi, che prevedono, fra l'altro, amabili e cerimoniosi preamboli ad apertura del dialogo. Qui, se quella di Arianna è una vaga auto-presentazione in cui condensare le più recenti sventure (I,7,11: «Abbandonata da un empio, / e' ha per me vittoria e vita. / Cangio nozze reali in sassi e scoglio») ⁵⁰, il disvelarsi di Bacco appare tanto più solenne quanto più didascalico (I,7,12: «Bacco son io, / che del vinto Oriente / scorro talor per mio diporto il lido»). Circa, poi, il tema della natura divina enfaticamente contrapposta a quella mortale, si vede bene come nella domanda iniziale di Bacco rivolta, qui e nel modello, alla sua interlocutrice (I,7,11: «Qual de

⁴⁹ Me ne sono occupata, recentemente, in T. Ragno, *I silenzi di Arianna. Con una postilla monteverdiana*, in G.M. Masselli, *Non domini nostri, sed duces. Studi sulla ricezione dell'antico*, Campobasso - Foggia 2018, 123-177 (partic. 159-164).

⁵⁰ Cfr. anche, *supra*, n. 46.

le sacre dive / discende a passeggiar l'incolte rive?») si nasconda, in realtà, la prefirgurazione del suo destino immortale, al di là della risposta di circostanza data dalla dolente eroina (*ibidem*: «Donna non pur mortal, ma tra mortali / la più misera vedi»). Lo stesso motivo, inoltre, consentirà di trasformare la 'confusione' di Teseo e Bacco, frutto dei vaneggiamenti di Arianna, in una polare antitesi che vedrà contrapposti il profilo terreno dell'uno e quello divino dell'altro (*ibidem*: «È di te indegno / un terreno amatore. / Che s'un figlio di Giove ora t'accoglie, / non dovea re mortale averti in moglie»). Ai precedenti classici fa eco non solo questo elemento, già accennato nella tradizione (specialmente ovidiana)⁵¹, ma anche l'esortazione del dio a 'ponere metum' (I,7,11-12: «Sgombra, sgombra il timore» – ripreso con variazione in «Deh sgombra il dolore» – un'esortazione che, in realtà, appariva ben più giustificata dinanzi all'Arianna timorosa e muta di antica memoria⁵²); analogamente presente nelle fonti antiche è l'idea di necessità che, appena mitigata dal dubbio («forse»), è qui principio chiarificatore e ispiratore degli eventi, pur lieti: la ierogamia, infatti, è accolta dalla parte femminile con comprensibile atteggiamento arrendevole (*ibidem*: «Così forse il ciel volle», «Lasciata in nudo scoglio / infelice reina / a te si dona e 'l tuo divino inchina»)⁵³.

Quanto, infine, al catasterismo, qui sancito da «Amore volante», si recupera da un lato una delle due versioni già presenti nell'antichità (quella che attribuiva la trasformazione in costellazione non direttamente ad Arianna, ma a una corona donatale in circostanze le più varie)⁵⁴, dall'altro si converte il crisma dell'immortalità, conseguenza di metamorfosi e apoteosi, in una più laica condizione di 'gioia immortale'. Suggellata dal canto a due a conclusione del primo atto (I,7,12: «ARIANNA: Gioisce il cor mio. BACCO: Gioisci cor mio»), essa sembra connotata non tanto in senso divino, quanto per il fatto di essere illimitata nella sua durata ('immortale', appunto), elemento questo per niente alla portata del mondo terreno e comunque soggetto al volere delle stelle (*ibidem*: «[La corona] mostri in vostro gioire, ch'una gioia immortale vien da le stelle»), cioè ai capricci della sorte.

⁵¹ Cfr. soprattutto *Ov. fast.* 3,460-464 *Theseo crimine facta dea est. / Iam bene periuro mutarat coniuge Bacchum [...] Utiliter nobis perfidus ille fuit.* In *ars* 1,555-556 il confronto – o, almeno, il secondo termine di paragone – è implicito (*Adsum tibi cura fidelior [...] Bacchi Cnosias uxor eris.*)

⁵² *Ov. ars* 1,553-556 *Horruit [...] Cui deus [...] inquit / 'pone metum'.* Per l'eco rinucciniana, cfr., *supra*, 197.

⁵³ Cfr. *Ov. ars* 1,561-562.

⁵⁴ *FT* I,6,12: «Del nuovo tuo consorte / pegno real questa corona appresto. / Splendan per essa in ciel luci novelle». In questo caso, è dunque la corona, «pegno» nuziale offerto da Amore, a mutarsi propriamente in costellazione. Per le due tradizioni sul tema (da un lato, quella assai più diffusa che voleva la corona – quale che fosse la sua provenienza – oggetto di catasterismo: e.g., *Arat.* 71-73, *Hyg. astr.* 2,5, *Cat.* 66,59-61, *Ov. met.* 8,176-182, *fast.* 3,511-514; dall'altro, quella secondo cui Arianna in persona si trasformava in stella: e.g., *Prop.* 3,17,7-8, *Hyg. fab.* 224; speciale il caso di *Ov. ars* 1,557-558 dove le due versioni sembrerebbero contaminate), cfr. F. Moya del Baño, *La corona de Ariadna*, in *Actas del III Congreso español de Estudios Clásicos* (Madrid, 28 de marzo – 1 abril de 1966), 2, Madrid 1968, 95-105; R. Armstrong, *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford 2006 (partic. 312-316); G. Ieranò, *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Roma 2007 (partic. 74-77); M. Bettini-S. Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino 2015 (partic. 173-175).

3. Memorie di Fedra: l'incesto comico e l'equivoco

Quello del travestimento, nella *FI*, non è solo un espediente autoriale finalizzato alla costruzione dei personaggi. Il librettista – si è visto – utilizza pose di celebri figure per ‘vestirne’ altre e attivare, così, significativi meccanismi di memoria letteraria capaci anche di forzare la trama verso nuovi approdi (è il caso soprattutto di Fedra presentata sovente ‘come’ Arianna).

Altresì, le convenzioni del teatro seicentesco prevedevano il ricorso al motivo dello scambio di persona: un terreno, questo, su cui proprio il tema del travestimento poteva essere esperito nel suo potenziale autenticamente drammatico e goduto dal pubblico, anche poco dotto, per gli equivoci esilaranti che ne derivavano⁵⁵. La possibilità di sovrapporre due personaggi, insomma, poteva allontanarsi dall’elitario e carsico orizzonte dell’allusività e diventare sostanza scenica, sorprendente *performance* gestita ancora dalla sapiente regia dell’ ‘autore nascosto’, ma finalmente fruita appieno dall’*audience*. È l’illusione immaginifica dell’intreccio barocco, tauturgicamente governato dal drammaturgo e orientato allo stupore generale del pubblico; è l’ ‘effetto speciale’, ottenuto non solo con le macchine teatrali, ma anche con l’equivoco inatteso e l’insospettato *qui pro quo*. Se, poi, come nel caso di specie, a fare da tema di inauditi malintesi è il motivo, perturbante in sé, dell’incesto, l’operazione apparirà ancora più scabrosa anche se, come vedremo, finalizzata proprio al disinnesco dell’indecente (e tragico) profilo della passione incestuosa⁵⁶. Ma procediamo con ordine.

Nella tradizione antica, il nome di Ferebea è effettivamente collegato, in qualche sporadico contesto, alla vita di Teseo. Si tratta – testimone Plutarco e non solo⁵⁷ – di una delle numerose fanciulle amate da Teseo: questo probabilmente bastò alla fantasia poliedrica del librettista per reintrodurre questo personaggio, opportunamente rivisitato nelle sue funzioni e caratteristiche, in una trama erotica ben nota e riconducibile, pur di riflesso, alla biografia dell’eroe ateniese.

Nella rinnovata *fabula* di Bissari, Ferebea è una «serva giocosa di corte» (*FI*, s.p.) che nutre una segreta passione per il giovane rampollo, Ippolito. La trovata del drammaturgo serve, *in primis*, a disculpare la matrigna Fedra ascrivendo quel che originariamente era un sentimento sordido, perché ‘quasi’ incestuoso⁵⁸, al polo socialmente più basso della trama nuova. In questo senso, il personaggio umile co-

⁵⁵ Sull’assunzione di falsa identità, come *cliché* librettistico, cfr. Fabbri, *Il secolo cantante...* cit., 160-172.

⁵⁶ Per la problematica relazione, intrattenuta nella *FI* col genere tragico (evocato per mezzo di strumenti comici o, a sua volta, ridotto a strumento a servizio del comico), cfr., per le conclusioni, Heller, *Phaedra's Handmaiden* cit., 83-84: «[...] the means through which the ‘tragedy’ is enacted depends entirely on comic devices [...]. This is not merely a tragedy with a happy ending; instead, Bissari uses the substance of tragedy to invent something entirely different. [...] tragedy became a tool [...]».

⁵⁷ Plut. *Thes.* 29,1. Cfr., inoltre, *FGrHist* 3 F 153 = 24 Dolcetti (Ath. 13,4,557b). Cfr., su questo, P. Dolcetti, *Fericide di Atene. Testimonianze e frammenti*, Torino 2004 (partic. 13-15) e Ieranò, *Il mito di Arianna...* cit., 107. Su questo personaggio femminile, un breve riferimento anche in Paus. 1,17,3 (è il passo in cui si riferisce anche dell’episodio dell’anello raccolto in mare da Teseo: cfr., *infra*, n. 67).

⁵⁸ Sull’ambigua natura della passione ‘incestuosa’ di Fedra (matrigna e non madre), cfr. almeno A.

stituisce una comoda ‘zona franca’ per il librettista che, per il suo tramite, può rappresentare, senza troppe inibizioni, anche impudenti e spregiudicate morali, di certo non convenienti a personaggi di rango elevato.

Così, la dinamica del trasferimento della colpa (dalla regina Fedra alla servetta Ferebea) con conseguente ‘valorizzazione primaria’ della protagonista⁵⁹ arriva non solo a scagionare Fedra, ma anche – *lato sensu* – a giustificare un messaggio più ampio, che vuole l’amore come forma di piacere da perseguire con ogni mezzo, anche l’inganno. Se, insomma, la storia di Fedra – al di là dell’identità dei suoi interpreti – era il simbolo di una visione, assoluta e incondizionata, dell’amore, Bissari, nella prospettiva di una sua rilettura anche in senso libertino, ne raffigura financo il lato sensuale e potenzialmente comico attraverso un personaggio – Ferebea – che, per la sua natura ignobile, può legittimare anche le rappresentazioni più aperte e disinibite (d’altro canto, l’autore si riserverà, come vedremo, di attribuire a Fedra, già disculpata, il lato nobile e le implicazioni più serie di questo stesso concetto).

Si spiegano così i due assoli di Ferebea dedicati a celebrare, rispettivamente, il piacere e l’amore fraudolento. Nel primo caso, si contesta la morale dell’onore emblematicamente rappresentata da Teseo e dalle sue innumerevoli fatiche, intraprese con ritmo sorprendentemente incalzante: qui Ferebea smaschera il volto subdolo ed effimero della lode che corona le alte imprese, elogiando, di contro, i vantaggi stabili e sicuri procurati dai «contenti» (I,10,18-19: «E che mai Teseo farà col suo tanto travagliare? / Per la mente a me più va / far l’amore, riposare: / dà fatiche il mercar lode, / è un mercar serpe tra fiori. [...] Lasci gli ori e lasci argenti; / ma non puoi spogliato e nudo / le memorie lasciar de’ tuoi contenti»). Nel secondo caso, si cantano le lodi dell’amore come *ludus*, come inganno furtivo e giocoso, come ingegnosa arte privata di stucchevoli patemi, come disimpegnato e sapido godimento (II,15,48-49: «Non vuol melensi amor: / e quel ch’amando va / sia sagace amator, / che con frode e con arte al fin godrà [...] chi non s’ingegna [...] mal riesce in amar»).

Il fatto, poi, che, verso il finale del dramma, l’ultimo degli interventi di Ferebea a favore della ‘leggerezza’ in amore figuri in un contrasto, che la vede confrontarsi con la mesta Fedra, dimostra la dinamica di polarizzazione del sentimento amoroso⁶⁰, programmaticamente rappresentato, nella sua componente futile e farsesca, dalla serva e, in quella grave e seria, dalla regina (III,8,67: «FEREBEA [*a Fedra*] Qui resta, e ti riposa / e non tanto pensare. / Che chi vive in pensier non gode mai [...] verrà poi doppio la pioggia il sole»). A Ferebea, in particolare, tocca difendere la causa dell’amore non univiro, in teoria e anche in pratica, visto che, nella scena immediatamente successiva, la donna, reduce dall’insuccesso con Ippolito, ben si

Picchi, *Per Fedra*, Porretta Terme 1996 (partic. 41 e 55-56) e M. Bettini, *L’incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità*, «Dioniso» 1, 2002, 88-99.

⁵⁹ G. Genette, *Palinsesti*, trad. it., Torino 1997 (ed or. Paris 1982), partic. 415-419.

⁶⁰ Su questa logica ‘duale’, sottesa alla relazione tra Ferebea e Fedra, cfr. Heller, *Phaedra’s Handmaiden* cit., 84: «Bissari splits Fedra into two women. Ferebea, the comic character, becomes the embodiment of sensual passion, allowing the highborn Fedra to remain virtuous and innocent».

consola col primo venuto, il ridicolissimo Pistoc (III,9, *ibidem*: «Convien prender partito: / il primo che mi vuol lo piglio a fe'»).

È il succitato elogio di amore «con frode e con arte» a suggellare la scena madre del dramma: quella dello scambio di persona, anzi del ‘doppio scambio’, che vede agire, da un lato, Ferebea al posto di Fedra e, dall’altro, Fedra al posto di Antiopa.

La proposta viene dalla matrigna che, per ragioni di comprensibile convenienza (non stava bene a una regina lasciare il letto vuoto nelle ore notturne), propone alla serva di sostituirla, per una notte, nel proprio giaciglio spoglio (II,14,47: «Bramo / che nel mio letto tu / ove non è chi venir debba, prenda / sicura posa»). Ferebea coglie al volo l’opportunità, mandando a chiamare inoltre, di sua iniziativa e in vece di Fedra, l’amato giovane (II,15,48: «Io col nome di Fedra / Ippolito richiedo [...] / con le spoglie altrui [...] in un mi rendo»); questi poi correrà effettivamente al capezzale della donna – scopriremo poi dalla voce dell’Inganno – con l’obiettivo di ostacolare quanto più possibile il padre Teseo nel concepimento di potenziali rivali eredi al trono⁶¹.

Al di là delle lambiccate soluzioni escogitate da Bissari per giustificare il mutato intreccio e, al contempo, per combinare la trama con motivi cari al teatro del tempo (la Ragion di Stato), resta viva l’impressione, anche grazie a una delle tavole che accompagnano il libretto nella sontuosa edizione del 1662⁶², che proprio il travestimento di Ferebea nei panni di Fedra (II,17,50: «Ferebea spogliata con romana di Fedra») e la conseguente scena della flagranza di incesto con Teseo inaspettatamente giunto sul posto mirassero, più di altri momenti dell’opera, a colpire l’immaginazione degli spettatori⁶³. Si trattava, infatti, di assistere, *apertis verbis*, a quel che la tradizione mai aveva rappresentato: l’incesto, per quanto qui ‘finto’ anche nella coscienza del pubblico onnisciente, era in effetti creduto vero perlomeno da due dei personaggi in scena (il figliastro Ippolito, concupito suo malgrado, e Teseo, parte apparentemente lesa). Ciò probabilmente bastava a rendere interessante il nuovo contesto drammatico, giacché attivava meccanismi di ricezione riconducibili a una condizione ipotetica estremamente spinosa (‘Che cosa sarebbe accaduto se Teseo avesse sorpreso, in tempo reale, Fedra e Ippolito nell’atto di un amplesso?’). La scelta, poi, di mostrare sulla scena il compiersi dei fatti non solo rispondeva al bisogno di agire, in forme esibite, la pratica del travestimento, ma suscitava, in più, fenomeni di comprensibile voyeurismo: tutt’altro effetto rispetto al tipico ‘celarsi’ di Fedra che, nella tradizione antica fissata da Euripide, si mostrava propensa a nascondere con pudicizia la propria passione⁶⁴. Il librettista si discosta, insomma, dal

⁶¹ FI III,6,64: «INGANNO: Chi die’ ‘l supposto, onde quel figlio cadde, / che per non trar nuovi fratelli al seggio / impediva a Teseo l’unirsi a Fedra?»).

⁶² Per questa e altre incisioni, raffiguranti le scene allestite da Santurini, cfr. Heller, *Phaedra’s Handmaiden* cit., 77 e 82-83; Castellaneta, *Dall’oblio alla memoria* cit., 6.

⁶³ Secondo Heller, *Loving Theseus* cit., 208 e Ead., *Phaedra’s Handmaiden* cit., 81, Bissari fu condizionato, per questa scena, dalla memoria di un episodio dell’*Orlando Furioso* (la serva Dalinda travestita da Ginevra, ingiustamente accusata, quindi, di adulterio: L. Ariosto, *OF* 5,25-35).

⁶⁴ Cfr., e.g., Eu. *Hipp.* 242-246.

ben noto *cliché* – anche iconografico⁶⁵ – di ‘Fedra velata’ e piuttosto converte la pratica dell’occultamento in quella del travestimento, variante ‘proattiva’ finalizzata alla conquista del legittimo oggetto d’amore (e non al pudico nascondimento di un sentimento colpevole).

Va da sé che anche quella scena che, in Seneca, vedeva Fedra, ad opera della nutrice, camuffarsi ad arte per inscenare, a scopo di calunnia, un avvenuto tentativo di stupro⁶⁶ è idealmente ben lontana dai ‘trucchi’ imbastiti da Ferebea: quel che, nella tragedia latina, si voleva far credere, *a posteriori*, come già accaduto, nella *FI* si determina nel tempo presente della rappresentazione; l’espedito metateatrale, che lì fungeva da strumento a servizio della vendetta di Fedra per ‘fingere’ un fatto, diventa qui uno stratagemma consegnato ad arte da una serva per ‘fingersi’ un’altra e conseguire il piacere.

Sul piano diegetico, la risultante dell’equivoco è l’azione, ‘in diretta’, di un imbarazzante, per quanto falso, triangolo amoroso (Ferebea *alias* Fedra, Ippolito e Teseo) accompagnato dalla spiacevole e sconcertante scoperta del presunto adulterio da parte della vittima del tradimento (II,17,50: «Ah scelerati, ah rei / abbracciati, e fugaci / ecco Ippolito e Fedra, o cielo, o dèi»). A seguire, la duplice pena comminata ai supposti adulteri: per Ippolito, l’esilio (anticamera, in realtà, della pena capitale ordita dalle divinità); per Fedra, in realtà assente e innocente, l’arresto in vista di una sentenza di morte, poi scampata *in extremis*.

È proprio questo incrocio di volti e di destini, architettato dal librettista, a consentire che lo scioglimento assuma un’altra piega, concedendo a Fedra il beneficio di un alibi. Nella stessa ‘notte degli imbrogli’, infatti, la donna aveva assunto, a sua volta, le sembianze di Antiopa, sua rivale al trono e soprattutto in amore; congiuntasi allora con Teseo, ne aveva avuto in dono l’anello regale⁶⁷, poi sfoderato a tempo debito, per dimostrare di non essere stata lei, al di là delle apparenze, ad aver attratto a sé il figliastro e di essere stata, pertanto, ingiustamente accusata⁶⁸.

Se l’equivoco, insomma, complica ad arte il dramma ricreando l’intreccio d’origine, lo stesso equivoco, parallelamente condotto in altra sede, lo sbrogia; se la vicenda d’incesto, tradizionalmente auspicata da Fedra ma mai compiuta, rinasce «con le spoglie altrui» (II,15,48) godendo di un fittizio esito pragmatico (l’incontro a due tra la finta Fedra e Ippolito), è la stessa finzione ad agevolare il trionfo della verità o, quanto meno, quello di un’altra versione dei fatti.

⁶⁵ Tra le attestazioni più celebri un perduto affresco pompeiano (Pompei, Domus V,2,10).

⁶⁶ Sen. *Phaedr.* 725-735.

⁶⁷ Si tratta dell’anello riportato da Teseo stesso fin dal fondo degli abissi marini (con un’impresa drammatizzata, in forme certamente assai scenografiche), in risposta alla sfida lanciatagli da Minosse a proposito della sua presunta origine divina (*FI* I,12-14,21-24). L’episodio è noto sin da Bacchilide (*dyt.* 17), anche se in questo caso Teseo riemerge dalle acque senza l’anello, ma con indosso la corona; l’anello torna su dalle acque, invece, nelle versioni di Pausania (I,17,3) e Igino (*astr.* 2,5): per questo episodio e l’anello, «chiaro simbolo di sovranità [...], *sphragis*, un sigillo», cfr. Bettini-Romani, *Il mito di Arianna* cit., 92-97 (la citazione è a p. 95). Cfr., inoltre Ieranò, *Il mito di Arianna* cit., 108-110.

⁶⁸ *FI* II,17,51: «TESEO: Io l’anel questa notte / ad Antiopa lasciai, / ch’a la corona e a le nozze è scorta»; III,13,75: «FEDRA: Ecco, o Teseo, l’anello» (cfr., per l’agnizione, *infra*, 218).

Sullo sfondo, le reminiscenze dell'originaria *fabula* di Fedra. Soggetto ai meccanismi dell'allusività che rinviano alla vicenda d'incesto è, come prevedibile, innanzi tutto il personaggio di Ferebea che, come amante non corrisposta di Ippolito, reinterpretata qui motivi riconducibili, per tradizionale immaginario o per il tramite di specifiche fonti letterarie, alla vicenda della matrigna innamorata. Ciò avviene in forme banalizzate e straniare (è il caso del mal d'amore⁶⁹, poi dalla serva ribattezzato del tutto impropriamente «mal di madre»⁷⁰) o triviali e assai degradate.

In questo senso, emblematica e rivelatrice della volontà dell'autore di alludere a un preciso modello – Ov. *epist.* IV – è la scelta di attribuire a Ferebea la redazione di una lettera da indirizzare a Ippolito (II,12-13). Ben al di là del modello ovidiano che fa solo da spunto di partenza⁷¹ e in linea con un *cliché* della librettistica seicentesca⁷², si dà a questo elemento un'intonazione chiaramente farsesca: l'autore moderno, infatti, ne fa protagonista una serva che è per giunta analfabeto (II,12,44: «FEREBEA: Ho pronto il calamaro, / ma non so far da me se non imparo») e che, per la stesura della missiva, si affida a un suo amante non corrisposto (Alico), che è semi-analfabeto (II,13,45: «ALICO: Io scriver so, ma legger no»). La stessa lettera diventa, poi, terreno di ulteriori equivoci quando, sopraggiunta casualmente Fedra, Alico pronuncia provocatoriamente i (falsi) nomi di mittente e destinatario (*ibidem*: «[è la lettera] che Teseo / manda ad Antiopa»). Fedra, allora, intercetta l'epistola credendo di aver avuto notizia e prova del prossimo abboccamento tra la rivale e Teseo (è la premessa per il doppio scambio di persona, di cui si è detto sopra); l'intervento furtivo di Fedra e, poi, un diverbio comico tra Ferebea e Alico a conclusione della scena vanificano, da ultimo, l'eventuale funzione pragmatica della lettera che, in definitiva, non sarà mai fatta recapitare a Ippolito. Pur non incidendo, dunque, direttamente sull'azione drammatica, l'*escamotage* dell'epistola funge da espediente per avviare l'equivoco ed è, perciò, elemento e nodo dell'intreccio utile agli sviluppi di là da venire. Esso, inoltre, dà all'autore l'opportunità di introdurre una *gag* spiritosa

⁶⁹ La fonte antica relativa alla sua fenomenologia è, per questo, soprattutto Sen. *Phaedr.* 360-383.

⁷⁰ *FI* I,4,5-6: «IPPOLITO: Par ch'ella venga meno / che fia? [...] FEDRA: Io non ho mal si lieve [...]»); I,9,15-16: «FEREBEA [*a Ippolito*]: Le tue luci, o caro, / belle ben sì, ma ladre, / che 'l cor già mi rubbaro, / et hor mi fan venire il mal di madre».

⁷¹ Sulla possibilità che possa aver agito il modello ovidiano, cfr., per cenni generali, Heller, *Loving Theseus* cit., 208 e, inoltre, Ead., *Phaedra's Handmaiden* cit., 81: «[...] a device [*scil.* the letter] that draws both on operatic convention and on the Ovidian tradition». In generale, è nota l'influenza esercitata dalle *Heroides* sull'opera degli inizi, anche per il tramite della celeberrima traduzione di Remigio Nannini (prima edizione nel 1555, seconda edizione e molte successive ristampe dal 1560): su questo, G.S. Galbiati, *Primi sondaggi sulla traduzione delle ovidiane Heroides di Remigio Nannini*, in P. Bossier et alii, *Dynamic translations in the European Renaissance*. Atti del Convegno internazionale (Groningen, 21-22 ottobre 2010), Manziana 2011, 41-61). Qualche elemento in Heller, *Emblems of Eloquence* cit., 82-85; per qualche riferimento puntuale a questa traduzione, cfr., *supra*, nn. 37-39.

⁷² Cfr. Heller, *Phaedra's Handmaiden* cit., 81 (*supra*, n. 71), oltre a Fabbri, *Il secolo cantante* cit., 155-157. Si tratta di un *cliché* che, in tutt'altro ambito storico-musicale, giunge fino all'operetta: un esempio in L. Illica - E. Romagnoli per U. Giordano - A. Franchetti, *Giove a Pompei* (1921), II,7 (la lettera che la giovane pompeiana analfabeto, Lalage, ha ricevuto dall'amato Aribobolo e che, su sua richiesta, viene letta dal più 'istruito' Giove).

e brillante: a vantaggio del pubblico anche meno istruito, un segno di memoria letteraria (d'impronta ovidiana) fa presto a convertirsi in un esilarante pretesto comico.

In altri casi, le sparse memorie di Fedra toccano da vicino, nel libretto, la stessa matrigna cui spetta reinterpretare funzioni drammatiche o specifici moduli discorsivi che, effettivamente, secondo antica tradizione, avevano caratterizzato il suo personaggio o, più in generale, la sua *fabula*. Se, probabilmente, fin troppo generici per quanto significativi appaiono i riferimenti, di nuovo, al 'mal d'amore' che ha colpito Fedra⁷³ per effetto della passione riportata, ovviamente, non certo verso Ippolito ma verso il 'quasi coniuge' Teseo⁷⁴, di particolare interesse, sempre nel confronto con i modelli antichi, risulta la scena II,11, l'unica nella quale agiscono da soli Fedra e Ippolito. La donna, dopo aver amaramente constatato che la sua relazione con Teseo non è affatto esclusiva a causa della presenza 'terza' di Antiopa, si imbatte, per accidente, nel figliastro. La casualità dell'incontro, tuttavia, è apparente poiché la scena trae ragione proprio dall'esigenza dell'autore di evocare analoghi contesti situazionali che, nei precedenti in linea con la vulgata del mito, ritraevano un frangente delicato della vicenda di incesto: quello della confessione della passione di Fedra o, almeno, dei tentativi, mediati da figure terze, di darne notizia a Ippolito. Si allude all'incesto, infatti, in modo 'ironico' sfruttando ambiguità e doppi sensi che esulano dalla volontà dei personaggi e sono da ricondurre, piuttosto, all'intento dell'autore di dialogare col pubblico dotto, del quale si sollecita l'orizzonte d'attesa legato alla memoria del personaggio originale. Se, dunque, nei modelli, la parola obliqua connotava il discorso di Fedra (o delle figure mediatrici, sue complici) a causa della materia turpe e in vista di un auspicato esito contrario a ogni regola sociale e convenzione familiare (la corresponsione amorosa di un figliastro verso la sua matrigna)⁷⁵, nel testo moderno il modo 'doppio' di esprimersi è dovuto a un meccanismo di ricezione artatamente viziato dall'eco della tradizione.

In primis, dopo qualche nota sull'alba incipiente⁷⁶, l'auto-presentazione di Ippolito (II,11,43: «io spunto a Fedra avante / servo sì ma non amante»): come una sorta di '*anteoccupatio*', finalizzata a prevenire possibili accuse di incesto, essa può ovviamente spiegarsi solo alla luce dei precedenti e deve, anzi, proprio a questi l'inevitabile effetto comico determinato dalla circostanza che vede qualcuno, dal nulla, autoproclamarsi innocente rispetto a un così grave reato (analogo la chiusa

⁷³ *FI* II,8,38: «Se tornato, Antiopa accogli / tu ravvivi tornando i miei dolori: / e qual spero o mio core / sanar il mal, che senti, / s'ogni varco per te s'apre ai tormenti»; II,9,40: «Amor in tanto a sofferrim' insegni».

⁷⁴ In effetti, nella *FI*, Fedra figura propriamente non come moglie, ma come fidanzata di Teseo (o, almeno, come sua 'pretendente'), una variante, questa, già presente anche, e.g., in G. Gilbert, *Hipolyte* (1647).

⁷⁵ Per l'ambiguo statuto discorsivo del personaggio, cfr. almeno O. Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, «QUCC» 32, 1989, 47-66 e G. Cipriani-G.M. Masselli, *La retorica dell'impossibile ovvero il fallimento della retorica. Il caso di Fedra*, in S. Nienhaus, *L'Attualità della Retorica*, Atti del Convegno internazionale (Foggia, 18-19 maggio 2006), Bari 2008, 73-116.

⁷⁶ Cfr., anche nel modello senecano, ad esordio della scena della confessione, *Phaedr.* 591 *cur dulce munus reddita lucis fugis?*

affidata a Fedra: «Sia pur l'affetto accolto, / altro non voglio», *ibidem*)⁷⁷. Anche il senso di fondo del dialogo, che vede, da un lato, Fedra difendere le ragioni dell'amore e, dall'altro, Ippolito negarle⁷⁸, non può non rievocare il serrato contrasto che, già nell'antico, vide l'inflessibile giovane, devoto ad Artemide, sottoposto invano a pressanti *suasoriae ad amandum* (il caso più importante è Sen. *Phaedr.* 406-588)⁷⁹. Un elemento, questo, solo a stento bilanciato dalle dichiarazioni – rese esplicite a metà della scena – sul legittimo destinatario della passione di Fedra (Teseo, di cui si ricordano, *per incidens*, i *beneficia* ricevuti da Fedra: «Quel che sì mi diletta / è l'affetto ch'al padre / mi fe' dar libertà, vittoria e vita», *ibidem*)⁸⁰. Astruso e un po' forzato è, a questo proposito, il recupero di un motivo ben noto anche ai modelli antichi, quello della somiglianza padre-figlio, lì come argomento a sostegno dell'opzione incestuosa⁸¹, qui come ulteriore attestazione dell'amore 'quasi' coniugale per Teseo, amore così intenso da provocare, in Fedra, somma letizia alla semplice vista dei tratti di Ippolito, quanto mai simili a quelli dell'adorato genitore («[...] [l'affetto per il padre] che di lui m'addita / le sembianze nel figlio e 'l cor alletta», *ibidem*). Si realizza, così, al massimo grado, quell'opzione 'casta', che, nella scena senecana dell'*aveu*, l'ingenuo Ippolito si limitava a prospettare dinanzi all'ambigua e subdola dichiarazione d'amore di Fedra: *Amore nempe Thesei casto furis?* (*Phaedr.* 645).

Ben lungi dalle opacità discorsive del modello tragico, nella *FI* la posizione di Fedra appare, al fondo, per niente enigmatica: essa, infatti, risulta chiara fin dappprincipio grazie anche alla frase sentenziosa pronunciata dalla donna a proposito della necessità di ricambiare l'amore («Amor premio è d'amore», *ibidem*), frase ancora ben impressa nella memoria degli spettatori perché, in forme analoghe, appena proferita dalla stessa Fedra al cospetto del diretto interessato, Teseo (II,10,42: «Sol l'affetto al fin premio è d'affetto»). Abile è però il librettista nell'introdurre nel testo un doppio livello di interpretazione che colloca l'*audience* a un grado superiore, dove vige, o può vigerne, il ricordo della versione 'ortodossa' dei fatti: evocata in filigrana, per via di sottintesi e velati richiami fondati sulla memoria extra-scenica, qualche in-

⁷⁷ L'«affetto» qui espresso da Ippolito a Fedra, insieme con il riferimento esplicito ai «doveri» verso la *partner* del proprio padre, doveri insiti nella sua condizione di figlio (*FI* II,11,43: «Io come tal l'aggrado [*scil.* il cuore di Fedra]: / dal dovuto del padre / non è il figlio disciolto»), non erano ignoti alle fonti antiche (Sen. *Phaedr.* 630-633 *sed dum tenebit vota in incerto deus, / pietate caros debita fratres colam, / et te merebor esse ne viduam putes / ac tibi parentis ipse supplebo locum*).

⁷⁸ *FI* II,11,43: «FEDRA: Amor premio è d'amore. / IPPOLITO: Quando d'Amor si fa capace un cuore. / FEDRA: Non è d'amor nemico un cor gentile. / IPPOLITO: È nemico talor d'affetto vile. / FEDRA: Non nasce cosa vil d'alta radice».

⁷⁹ Da questa scena proviene anche l'elogio della caccia di Ippolito (come attività alternativa, fra l'altro, alla guerra, assente, parimenti, nell'età dell'oro: cfr., in particolare, Sen. *Phaedr.* 533-535 *non arma saeva miles aptabat manu / nec torta clausas fregerat saxo gravi / ballista portas*), elogio di cui, pur per brevi cenni, si fa portavoce lo stesso Ippolito in *FI* I,4,4-5: «Soave è la traccia / di veltro fugace; / più cara è la caccia / di fera seguace [...] per chi d'arma soave / si fa l'ocio guerrier, s'arma la pace».

⁸⁰ Cfr., *supra*, n. 46.

⁸¹ Cfr. Sen. *Phaedr.* 646-660: sul passo, cfr. G. Brescia, *Destini speculari: Fedra e Arianna*, in G. Brescia, *Anna soror e le altre. Coppie di sorelle nella letteratura latina*, Bologna 2012, 253-265 (partic. 255-257); per l'uso, qui, dell'*argumentum a simili*, cfr. G.M. Masselli, *La Fedra di Seneca: una proposta di lettura*, in Cipriani-Masselli, *Seneca. Fedra* cit., LVIII-CII (partic. LXXXVII).

certa traccia dell'incesto tragico si affaccia per tutto il corso del dialogo, per essere, però, subito negata nello spazio scenico, sin d'ora – e ancor più nel finale – dominato dalla figura, fedelissima e pura, di Fedra⁸².

4. Mors tua, vita mea: *la sorte alterna e il fallimento del triangolo amoroso*

La nuova *fabula* reinventata da Bissari si fonda sulla manipolazione di segmenti differenti del mito. Il meccanismo che il librettista sembra aver applicato al testo è quello della sistematica combinazione di sequenze originariamente separate fra loro e qui ricongiunte nella prospettiva di una ritrovata unità che restituisca alla storia organicità, con l'apporto di significati nuovi.

Questa strategia è adottata, con voluta simmetria, nel caso, rispettivamente, di Fedra e Arianna e, inoltre, in quello di Fedra e Antiopa: uno stesso vertice femminile (Fedra) alimenta due triangoli amorosi che vedono, nel ruolo di *partner* conteso, sempre l'incostante Teseo⁸³. Se nel primo caso (Fedra-Teseo-Arianna) la relazione tra le due rivali, pur interessante perché fondata anche su legami di sangue, fa soltanto da iniziale 'trampolino' di avvio della storia (a meno di una breve ripresa nel finale), nel secondo caso (Fedra-Teseo-Antiopa) il triangolo figura come *Leitmotiv* centrale nell'articolazione dell'intreccio. In ambedue, tuttavia, il librettista ha fuso distinti spezzoni del mito, giacché, nelle fonti mitografiche antiche, la vicenda delle nozze di Teseo e Fedra appare, sia rispetto ad Arianna sia rispetto ad Antiopa (o Ippolita, a seconda della nomenclatura prescelta⁸⁴), come 'sospesa' in un orizzonte temporale successivo ma sostanzialmente avulso dalle due precedenti *liaisons*. Assai sporadiche e quasi sempre a distanza le possibilità di contatto tra le eroine amate dall'Ateniese: se, per Arianna e Fedra, l'occasione è data da qualche capzioso argomento sollevato dalla *noverca* nel tentativo di giustificare il suo amore per il figliastro (assimilando la propria condizione a quella della sorella)⁸⁵, per Fedra e Antiopa

⁸² Il nuovo profilo di purezza, applicato al personaggio di Fedra, lascia spazio a un'eco del culto mariano e del correlato motivo della *coronatio*, evocato sin dal titolo della *FI*: cfr. Castellaneta, *Dall'oblio alla memoria* cit., 10-11.

⁸³ Si tratta di due triangoli (quelli che vedono fronteggiarsi, per il possesso di Teseo, ora Fedra e la regina delle Amazzoni, ora Fedra e Arianna) che, per quanto (a mia conoscenza) non più rappresentati insieme sulle scene dell'opera, agiranno a lungo, singolarmente, sull'immaginario operistico: questo sembra valere, ad ogni modo, assai più per il caso di Fedra e Arianna (cfr., *infra*, n. 93) che per quello di Fedra e Antiopa (o Ippolita) presente, prima della *FI*, ne *L'incostanza trionfante* (cfr., *supra*, n. 29); interessante, per quanto fuori dall'opera, i casi di G.P. Trapolini, *Thesida* (1576), I,1 e F. Bozza, *Fedra* (1578), IV dove appaiono, rispettivamente, l'ombra di Antiope e quella di Ippolita a minacciare vendetta contro Fedra. È altresì significativo, pur in negativo, che, nella prefazione di *Teseo tra le rivali* di Aurelio Aureli (dove ad agire sono Teseo, Fedra, della cui passione incestuosa però non si parla, e molteplici altre rivali in amore: Anassa, Eglia, Peribea, Iopa), si legga: «D'Ippolita sorella d'Antiope regina delle Amazzoni, donata da Ercole a Teseo sul Termodonte, né d'Arianna, sorella di Fedra abbandonata nell'isola di Nasso, in questo soggetto nulla si parla» (A. Aureli per D. Freschi, *Teseo tra le rivali*, Venezia 1685, 6). Va segnalata, poi, la variante, altrettanto rara, che vede in contrasto Arianna e Antiopa e che figura, e.g., in G. Rabbia per L. Busca-P.S. Agostini-P.A. Ziani, *Ippolita, reina delle Amazzoni*, Milano 1670 e in P. Rolli per N. Porpora, *Arianna in Naxo*, 1733.

⁸⁴ Cfr., sulla nomenclatura discordante, e.g., Plut. *Thes.* 27,5.

⁸⁵ Cfr. Ov. *epist.* 4,59-60, 63-66 (*hoc quoque fatale est: placuit domus una duabus; / me tua forma*

la *fabula* d'incesto e in particolare i desideri non corrisposti nutriti dalla matrigna verso il figliastro, figlio dell'Amazzone, favoriscono frequenti riferimenti alla natura 'intrattabile' e fiera del giovane, natura ascrivibile anche alle sue origini materne⁸⁶. Mai – meno che in un caso, relativo peraltro al solo caso di Fedra e dell'Amazzone⁸⁷ – le vicissitudini delle rivali, o potenziali tali, si intersecano in qualche punto del mito antico, se non in termini di riflessioni astratte e prive di effettiva ricaduta drammatica⁸⁸.

La soluzione di continuità tra le peripezie erotiche di Teseo, presente dunque nei classici, è superata dal librettista mediante una sorta di 'crasi' operata fra tre singoli episodi della biografia dell'eroe: nel nuovo testo, infatti, convivono sulla scena Arianna, Fedra e Antiopa, tutte in varia misura interessate da una relazione analogamente problematica – perché affetta da volubilità e potenziale perfidia – con l'Ateniese. Ciascun *frame* della vicenda si fonde con l'altro dando luogo a 'reazioni' che arricchiscono l'intreccio e lo orientano verso un nuovo senso.

Il triangolo amoroso composto da Arianna, Fedra e Teseo sembra già risolto ad azione avviata. La coesistenza tra le due sorelle, all'ombra dell'eroe uscito vittorioso dall'impresa cretese, è fin dall'inizio segnata da un sentimento conflittuale, in una relazione 'a tre' che vede Fedra preferita ad Arianna e, per parte sua, Teseo nel ruolo del perfido ingannatore. A fronte delle molteplici ma non adeguatamente precisate ragioni che, secondo gli antichi, avevano indotto l'Ateniese a piantare la più sfortunata Minoica (il passo di riferimento è *Plut. Thes.* 20 e 29,2, con la significativa allusione, tra l'altro, a un possibile caso di adulterio: *praes.* 20,1 = *Hes. fr.* 298 M.-W.)⁸⁹, il librettista opta per la soluzione che, nella prospettiva di Teseo, appare la più infamante: la condizione di Arianna abbandonata è ascritta, infatti, alla responsabili-

capit, capta parente soror: / Thesides Theseusque duas rapuere sorores / ponite de nostra bina tropaea domo) e 115-116. Cfr., inoltre, *Sen. Phaedr.* 661-666 *Si cum parente Creticum intrasses fretum, / tibi fila potius nostra nevisset soror: / Te te, soror, quacumque siderei poli / in parte fulges, invoco ad causam parem: / domus sorores una corripuit duas, / te genitor, at me natus*. L'associazione tra le due eroine Cretesi risaliva almeno a *Eur. Hip.* 339. Per questi passi e il loro contesto (in termini di impianto retorico e di conseguenze sull'intreccio mitico), cfr. G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo 1984 (partic. 99); L. Landolfi, *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna 2000 (partic. 24-26); Armstrong, *Cretan Women* cit., 274-275; G.M. Masselli, *L'eros che si fa parola...*, in G. Cipriani-G.M. Masselli, *Corrispondenza d'amoroso incesto. Fedra tra Ovidio e Racine*, Bari 2007, 33-94 (partic. 75-78); Brescia, *Destini speculari* cit., 254-258. Tuttora isolata la posizione di C. Zintzen, *Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*, Meisenheim/Glam 1960, 78-79 che, in proposito, non crede a una relazione di dipendenza di Seneca da Ovidio.

⁸⁶ Cfr., e.g., *Sen. Phaedr.* 229-232, 657-660. Fedra parla del destino dell'Amazzone, madre di Ippolito, in *Ov. epist.* 4,117-122.

⁸⁷ Alcune fonti riferiscono che l'Amazzone sarebbe morta per mano di Teseo (o di Eracle o, fortuitamente, dell'alleata Penthesilea o di altri ancora) in occasione di un suo assalto intrapreso come reazione alle nozze con Fedra: cfr. *Plut. Thes.* 28,1; *Apollod. epit.* 1,17 e 5,2.

⁸⁸ Cfr., almeno per Fedra e Arianna, Bettini-Romani, *Il mito di Arianna* cit., 72: «Non v'è traccia nelle fonti più antiche [*scil.* a confronto con quella di Malalas: cfr., *supra*, n. 26] di una reale 'coabitazione mitica' fra Arianna e la sorella Fedra. [...] Fedra appare dove Arianna scompare» (poi, *ivi*, 133-134). Su questo 'vuoto', cfr. anche Ieranò, *Il mito di Arianna* cit., 62-63.

⁸⁹ Cfr., inoltre, *Ath.* 13,4,557a = *Hes. fr.* 147 M.-W. Su questi passi e sulla nomenclatura usata per la donna (Egle) preferita da Teseo, cfr., di nuovo, Bettini-Romani, *Il mito di Arianna* cit., 73.

tà dell'infido *partner* che, al momento dell'avvio dell'azione, ha già disposto e pianificato tutto. Ogni componente dell'equipaggio, «con silenzio», ha allestito la flotta per la partenza: un'aura di complicità collettiva avvolge le operazioni che, secondo le istruzioni dell'Ateniese, si svolgono all'insaputa e a discapito della sola Arianna (I,5,8: «ALICO [*a Teseo*]: Ciò che m'imponesti, e già volto al tuo Regno, / allestito ciascuno / ha con silenzio⁹⁰ a la partenza il legno»). Non figura in questa versione, quindi, alcuna scusante che sia riconducibile a cause di forza maggiore e, ad esempio, alla volontà divina che, in altri contesti, arrivava a somministrare a Teseo sogni prescrittivi o ad imporgli, con le minacce, la fine della relazione con la Cretese (così in alcune fonti antiche a proposito dell'eroe che soggiace alla decisione di Dioniso o, in alternativa, di Atena)⁹¹.

Quanto alle responsabilità di Fedra, non stupiscono i sensi di colpa e il 'contrasto di affetti' che animano la prima apparizione in scena della futura regina di Atene (I,5,6-7: «Tropo, tropo contrasta / ai futuri contenti / la povera Arianna / quivi lasciati ai nudi sassi, ai venti»). Il suo ruolo, calato in un frangente del mito tradizionalmente incentrato sulla sola Arianna, è quello di complice doppiamente colpevole, perché rea di tradimento ai danni non di una semplice rivale in amore, ma della propria sorella. Si tratta, in realtà, di una variante inaugurata nell'*Ovide moralisé* e resa celebre, nella letteratura italiana e non solo, da Giovanni Boccaccio⁹², che aveva, in

⁹⁰ Sul silenzio, come condizione artatamente creata dall'equipaggio per favorire l'abbandono di Arianna, si insisteva anche in Rinuccini, *Ar 5* (e.g., 685-688: «CORO: Ma come tanti legni / senza strepiti alcun sciolser dal porto? / NUNZIO PRIMO: Tromba non fe' sonar, ma muti segni / die' di partenza, ingannatore accorto»).

⁹¹ *FGrHist* 3 F 148 = 18 Dolcetti (Schol. *Od.* 11,322); Diod. 4,61,5 e 5,51,4; Paus. 10,29,4; Schol. *ad Theocr.* 2,45. Per un riepilogo, Serv. *ad Verg. georg.* 1,222. Cfr., su questo, Ieranò, *Il mito di Arianna* cit., 112-113 (anche per le testimonianze figurative) e Bettini-Romani, *Il mito di Arianna* cit., 196.

⁹² Cfr. *Ovide moralisé* 8,1128-1578; qualche anticipazione stava, in verità, già in I. Malalas, *Chronographia* 4,18,63 (ed. H. Thurn 2000); cfr. Bettini-Romani, *Il mito di Arianna* cit., 72-73. Per Boccaccio, cfr. *Filocolo* 4,46,14, *Amorosa visione* 22,4-24, *De casibus virorum illustrium* 1,10. Cfr., inoltre, G. Chaucer, *The House of Fame*, 405-426 e *The Legend of Good Women*, 1894-2224; J. Gower, *Confessio amantis*, 5,5231-5504. Significativa è la presenza del motivo della rivalità tra Arianna e Fedra, poi, in F. Lope de Vega, *El laberinto de Creta* (1612-1615) e in P. Calderón de la Barca, *Los tres mayores prodigios, segunda jornada* (1636): due testi drammatici che, probabilmente, insieme con la commedia mitologica di Th. Corneille, *Ariane* (1672), influenzarono il fiorire di adattamenti operistici che, dalla seconda metà del XVII sec., sfruttarono questo elemento (cfr., *infra*, n. 93); qualche breve riferimento, pur non drammatizzato, in R. Garnier, *Hippolyte* (1573), e.g., vv. 58-60 («non bien content d'avoir ton malheur évité, / tu brigandes Minos, et corsaire luy pilles / avecque ses thrésors ses deux plus chères filles»), oltre che nel succitato dramma di Gilbert (*supra*, n. 74): cfr., per quest'ultimo, anche, *infra*, n. 94. Nel '900, oltre al prosieguo della sua ricezione nel melodramma, il triangolo Teseo-Fedra-Arianna comparirà in svariate riscritture per il teatro di parola e per la narrativa soprattutto di area francese: cfr., e.g., A. Gide, *Thésée* (1946), M. Butor, *L'Emploi du temps* (1956), M. Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure?* (1963). In generale, sulle due Minoiche e sulla loro ambigua relazione, con qualche riferimento ad alcuni degli adattamenti qui sopra citati, cfr. A. Grieco, *Per amore. Fedra e Alceste*, Milano 2005, 159-175; G. Cipriani, *Premessa*, in Cipriani-Masselli, *Corrispondenza d'amoroso incesto* cit., 13-31 (partic. 28-31); G.M. Masselli, *Ovidio e Fedra: il tempo delle 'avances' a distanza*, in Cipriani-Masselli, *Seneca. Fedra* cit., XXXVII-LVII (partic. LII-LVII). In particolare, sull'elaborazione contenuta nell'*Ovide moralisé* e, ancora, in Boccaccio e in Chaucer, cfr. S.C. Hagedorn, *Abandoned Women. Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio, & Chaucer*, Ann Arbor 2004, 94-98; Ieranò, *Il mito di Arianna* cit., 167-169; Sbardella, *Il mostro e la fanciulla* cit., 50-55.

più di un'occasione, modificato la cronologia degli eventi facendo arretrare di molto il mitologhema su Fedra, fino al momento in cui, a Creta, Teseo aveva portato via con sé entrambe le sorelle, prima di sceglierne, a Nasso (o a Dia), una a dispetto dell'altra. Fu Bissari il primo a portare sulle scene del melodramma questo motivo, poi assai fortunato nel teatro in musica⁹³: un motivo che probabilmente si sposava bene, almeno nel Seicento, con la convenzione librettistica che affidava al triangolo amoroso le ragioni iniziali di una sfida tra rivali, pur nella prospettiva di soluzioni pacificate e liete; un motivo, inoltre, che godeva della fortunata circostanza che voleva due delle antagoniste legate fra loro, all'origine, da una relazione di parentela, valore aggiunto e terreno fertile per ulteriori intrecci e dilemmi sentimentali⁹⁴.

A fare da premessa per il conflitto tra le due Minoiche è la loro *'mise au pair'*: in questo senso, oltre a un'accorta strategia di assimilazione delle due eroine (se n'è parlato sopra)⁹⁵, il librettista dichiara, già nel paratesto che contiene l'elenco delle *dramatis personae*, la piena identità tra le sorelle, per la cui descrizione si ricorre a una medesima definizione (s.p., «*Fedra e Arianna: principesse di Creta fuggite con Teseo*»). Benché, poi, la rappresentazione di Fedra come amante e sorella, combattuta fra opposte emozioni, metta il personaggio al riparo da eccessive forme di colpevolizzazione agevolando il perdono concesso poi – come vedremo – dalla benigna Arianna, le dolorose conseguenze subite dalla *relicta* dimostravano che, ben al di là delle divertenti implicazioni dello 'scambio di persona' esperito altrove, la dinamica che porta i personaggi dapprima a sovrapporsi, poi ad avvicinarsi è anche causa di tensioni e sofferenze. Così, la 'permuta' tra le eroine, che è preludio di un rapporto necessariamente impari (l'una amata, l'altra negletta; l'una prediletta, l'altra disprezzata), appare, in un certo senso, come la versione seria del gioco barocco delle identità travestite e 'pervertite' col fine di arricchire i mirabili intrecci. A fronte, insomma, dei risvolti prodigiosi e ludici del *qui pro quo*, si fa largo un'altra modalità di intendere e rappresentare l'alternarsi e il commutarsi delle figure in scena: una modalità tutt'altro che innocua come dimostrano, rispettivamente, la condizione dolce-amara di chi (Fedra), pur parte prediletta, è consapevole del male inferto all'altra parte e lo stato dolente di chi (Arianna) subisce i desolanti contraccolpi di un inopinato rimpiazzo, favorito, per di più, dalla sua consanguinea.

⁹³ Dopo la *FI*, il motivo è presente, nell'ambito del genere operistico, e.g., in: C.H. Postel per J.G. Conradi, *Die schöne und getreue Ariadne* (1691); Saint-Jean per M. Marais, *Ariane et Bacchus* (1696), ma qui questo elemento fa parte soltanto dell'antefatto; V. Cassani per B. Marcello, *Arianna* (1727); F.A. Paradis de Moncrief per R.G.B. Brassac, *L'empire de l'amour*, balletto (1733); L. Rossi per P. Anfossi, *Il trionfo d'Arianna* (1781); C. Mendès per J. Massenet, *Ariane* (1906); H. Hoppenot per D. Milhaud, *L'Abandon d'Ariane* (1928). Per alcuni di questi titoli, cfr. le rassegne di Sbardella, *Il mostro e la fanciulla* cit., 196 e Arrivo, *Appendice* cit., CCXVI-CCXVIII.

⁹⁴ Per il profilarsi, in questa relazione, di un 'incesto di secondo tipo' («due consanguinei dello stesso sesso che condividono uno stesso partner sessuale»), cfr. Picchi, *Per Fedra* cit., 39-40 (la citazione è a p. 39), anche per il riferimento a G. Gilbert, *Hipolyte*, III,2 dove è il personaggio di Fedra a prospettare, in vista del matrimonio con Teseo, il rischio di questa forma di incesto; su questo, cfr. anche G. Cipriani, *L'aconito: un veleno da regine. Medea, Fedra e 'le poison' di Racine*, in Cipriani-Masselli, *Corrispondenza d'amoroso incesto* cit., 97-150 (partic. 109).

⁹⁵ Cfr., *supra*, 193-194.

Diversamente dal triangolo amoroso che vede contrapporsi Arianna e Fedra, tutt'altro che risolto è quello nel quale si fronteggiano Antiopa e, di nuovo, Fedra. Se l'uno – elegiaco e autenticamente melodrammatico – appare fin dappprincipio sciolto a svantaggio di Arianna e a tutto vantaggio di Fedra, l'altro – potenzialmente tragico – rappresenta, sino all'agnizione finale, il filo conduttore di un antagonismo che motiva l'intera azione drammatica.

In effetti, la valenza strutturale del triangolo che ha per protagonisti Antiopa, Fedra e Teseo si coglie già nel primo atto, in una scena (I,9) che vede susseguirsi, in forma seriale, tre coppie e tre rispettivi concorrenti in amore. Ad aprire la serrata sequenza è proprio Fedra che, con atteggiamento lezioso, esterna la sua sorpresa di fronte all'abbraccio tra l'amato Teseo e la regina delle Amazzoni, come si deduce dal contenuto anche delle didascalie (I,8-9,15: «TESEO: [...] *accogliendola [scil. Antiopa]*. [...] FEDRA: [...] **vedutili Ohimè**»). Vi fa seguito, subito dopo, con l'arrivo in scena di Ippolito e dinanzi a una sua ingenua dimostrazione d'affetto verso l'affranta matrigna, lo stupore espresso in forme identiche da Ferebea, segretamente innamorata del giovane e accidentalmente accorsa sul posto (I,9,15: «FEDRA: [...] *accogliendolo [scil. Ippolito]*. [...] FEREBEA: [...] **vedutili Ohimè**»). Infine, al cospetto della serva posatasi in braccio al pur riottoso Ippolito, si assiste allo sconcerto manifestato, allo stesso modo, da Alico, pavida figura servile al seguito di Teseo e protagonista di vari numeri comici, oltreché invaghito di Ferebea (I,9,16: «FEREBEA: [...] *posatasi in braccio [scil. ad Ippolito]*. [...] ALICO: [...] **vedutili Ohimè**»). La triplice ripetizione, tanto lampante quanto funzionale a rappresentare le omologhe relazioni che legano i personaggi fra loro, non neutralizza però le differenze: se nel primo caso la nobiltà del rango assicura la natura seria del triangolo amoroso, negli altri casi la presenza dell'elemento umile (Ferebea, con l'aggiunta, poi, di Alico) conferisce una veste marcatamente comica alle altre due *liaisons* fondate, per di più, sull'equivoco. Fedra e Ippolito, osteggiati da Ferebea, come anche Ferebea e Ippolito, invisibili ad Alico, infatti, non hanno alcuna tresca: diverso il caso della coppia composta da Antiopa e dall'ambiguo Teseo che, invece, insieme, guadagneranno più volte la scena alimentando così la legittima 'gelosia' della Cretese.

In verità, la forzata e prolungata condivisione del *partner*, da parte di Antiopa e Fedra, favorisce, dapprima, una breve fase di ipocrita 'coabitazione'. Poi, la coesistenza delle due regine fomenta man mano prerogative perlopiù estranee ai personaggi di partenza: così, la gelosia diventa un predicato comune alle due figure femminili che, nella contesa di Teseo, spesso ragionano sulla loro fragile condizione che le vede divise tra 'amore' e 'timore'⁹⁶. Si tratta, peraltro, di un elemento che appare così pervasivo da modificare, dall'interno, altri attributi ben più tradizionali e peculiari: così, nel caso di Fedra, il suo 'mal' arriva a identificarsi proprio con la

⁹⁶ FI II,8,38-39: «FEDRA: Arde e brama un bel desio / gela e teme un rio sospetto. / Bella fiamma è nel cor mio; / ma sta tra 'l gelo e pur m'accende il petto [...] Quando fuor di gelosia / fia che meco un di soggiorni. / Quando, quando a me ritorni, / Teseo caro, anima mia»; II,16,49: «ANTIOPA: Gelosia di cor amante / non vi turbi, o mie speranze [...] Fugga, fugga il timore, / spera, mio core, ardisci».

gelosia (FI II,8,38-39: «FEDRA: [...] e qual spero o mio core / sanare il mal, che senti, / s'ogni varco per te s'apre ai tormenti [...] Quando fuor di gelosia [...])», abbandonando così la connotazione assoluta che, fin nei testi antichi, accompagnava la malattia della Cretese (il male d'amore) e specializzandosi, piuttosto, in un più banale e circoscritto aspetto del sentimento amoroso (la gelosia).

Tale caratteristica, non prevista nella tradizione antica (meno che in un caso e per la sola Amazzone, come si è visto⁹⁷), non doveva tuttavia suonare inedita a proposito di Fedra, se si pensa alle fonti che, più vicine ai tempi di Bissari e, poi, ancor più da Racine in avanti, avevano e avrebbero inscenato il dramma della gelosia di Fedra, tormentata dall'assillo di una bruciante rivalità amorosa⁹⁸. Inutile dire che lì questo motivo era ben combinato con il *cliché* della matrigna innamorata, giacché i termini del triangolo erano rappresentati da Fedra, Ippolito e, generalmente, Aricia, quest'ultima artatamente – ma, di nuovo, non per la prima volta⁹⁹ – aggiunta al *parterre* tradizionale, come *bonne fille* fidanzata del giovane principe, ormai non più casto. Nel libretto di Bissari fa specie, dunque, il cambio del *partner* (non Ippolito, destinatario di una passione illecita, ma Teseo), una variazione che rende ben giustificata e legittima anche la qualità della gelosia qui ascritta a Fedra: non più un'aggravante dell'incesto, ma un valore aggiunto destinato a potenziare e rafforzare la posizione dell'eroina, fedelissima all'amato Ateniese.

Quanto al 'piede in due staffe', tenuto fin troppo a lungo da Teseo (II,8,38: «FEDRA: Se dal centro il pie' non toglì / o Teseo troppo m'accori»), fa presto ad arrivare, nel dramma, il momento del *redde rationem*.

In effetti, sulla necessità di interrompere l'anomalo rapporto 'a tre' i protagonisti si erano già espressi almeno in due occasioni. Era stato Teseo, per quanto probabilmente insincero, a garantire ad Antiopa che, al di là dell'apparente attaccamento a Fedra per ragioni di opportunismo politico¹⁰⁰, nessuna 'altra' donna meritava il suo amore (I,8,15: «... ma non ch'altra già mai / porti fiamma gradita»); all'inverso, di fronte all'eguale e opposto ragionamento circa i motivi pubblici e non privati del rapporto con l'Amazzone¹⁰¹, era stata Fedra a precisare che un certo tasso di 'finzio-

⁹⁷ Cfr., *supra*, 207 e n. 87.

⁹⁸ Almeno per le fonti più vicine alla *Phèdre* di Racine (1677), il riferimento è soprattutto a M. Bidar, *Hippolyte* (1675) e a J. Pradon, *Phèdre et Hippolyte* (1677). Su queste fonti e anche sui precedenti (soprattutto, ma non solo, quelli incentrati sulla vicenda di Fausta e Crispo, in cui rivivono le vicende di Fedra e Ippolito: e.g., F. de Grenaille, *L'innocent malheureux*, 1639), cfr. soprattutto D. Dalla Valle, *Il mito cristianizzato. Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Bern 2006, 5-98. Delle ricadute drammatiche del motivo della 'gelosia di Fedra', anche in questi adattamenti, si occupa Cipriani, *L'aconito cit.*, 98-112, poi G. Cipriani, *L'Ippolito 'innamorato' e la Fedra 'ingelosita'*, in Cipriani-Masselli, *Seneca. Fedra cit.*, CX-CXVII (partic. CXVIII-CXXXVII); per qualche esemplificazione operistica, cfr. Arrivo, *Appendice cit.*, CCVII-CCXIII.

⁹⁹ Per le fonti antiche, cfr., *infra*, n. 103.

¹⁰⁰ Cfr., *supra*, 194.

¹⁰¹ FI II,9,40: «L'alta necessità di quegli ardori, / ch'ad Antiopa pur denno / tramandar le faville [...] Circondato da Amazzoni potenti, / tinto del sangue ancora, / che pur heri inondò le vie d'Atene / che poss'io men, ch'a d'una dubita speme / d'armi sospese, un pegno / dar d'affetto, di fe' / a fermar l'armi, a stabilirmi in regno».

ne' era sì ammesso, purché «d'altra non sian mai gl'affetti [miei]» (II,9,40). In due circostanze, insomma, aveva fatto breccia, in forme speculari, l'idea che l'assetto triangolare della relazione erotica non potesse funzionare a lungo e che, piuttosto, si dovesse far valere il più onesto principio di scelta tra le due amanti, una scelta che non ammetteva forme di ondivaga 'alternanza' e che, in modo inequivoco, sanciva l'unilateralità del rapporto d'amore come unica opzione possibile.

Subito dopo aver giustificato, dunque, dinanzi a Fedra, la sua relazione con Antiopa tutta da ascrivere a questioni di ragion di Stato (così come era stato viceversa, dinanzi ad Antiopa, a proposito della relazione con Fedra), l'ambiguo Teseo s'imbatte in ambedue le eroine (II,10). Accade così che il triangolo, più volte evocato, prende corpo sulla scena.

Dapprincipio, il confronto assume le forme di una contesa tra le due parti femminili che, rispettivamente, rivendicano i *benefacta* generosamente elargiti al sovrano: dinanzi ad Antiopa 'umiliata' che, infatti, null'altro può sfoggiare se non la remissione del proprio *status* regale (II,10,41: «Io già l'alto mio scettro / a' piedi di Teseo umil posai»), netto è il vantaggio di Fedra che, nel nobile certame, può vantare, come suo trofeo, il merito di aver reso Teseo vittorioso e di avergli altresì restituito la vita («Trofeo di mia corona / e la sua vita, io sue vittorie alzai», *ibidem*), secondo un motivo peraltro già menzionato nel corso del testo¹⁰². La sfida al femminile cede il passo, poi, a un'altra forma di antagonismo che, alimentato da toni sentenziosi e universali, vede fronteggiarsi, da un lato, Teseo e, dall'altro, le due donne, questa volta unite da un comune sentire e, in particolare, dall'idea che la logica triangolare debba cessare. Lo stesso Teseo, da par suo, appare quasi soverchiato dalle pretese accampate dalle sue amanti, il cui affetto 'doppio' (nutrito dall'una e dall'altra amante) egli ammette di non riuscire a compensare adeguatamente («A quel compenso / che l'un affetto e l'altro al cor richiede / non è il mio core eguale», *ibidem*): esiste, insomma, *ab origine*, una sproporzione incolmabile che, in una relazione sentimentale a tre, divide chi si trova, come norma vuole, ad amare uno solo (così Fedra e Antiopa, ciascuna, rispettivamente, amante di Teseo) da chi, di contro, si vede costretto a ripartire i suoi affetti tra due («il cor si sparte», *ibidem*). Il ragionamento di parte maschile, pur meramente quantitativo, descrive bene il problema ritraendo la caratteristica dell'incostanza e il *deficit* sentimentale, che ne consegue, più come vizi dettati dalle circostanze che non come scelte determinate da un'indole infida.

A fattori qualitativi sembrano, invece, richiamarsi sia Antiopa sia Fedra: costoro, rispettivamente, dichiarano l'insussistenza del legame erotico se rivolto a due indirizzi («Ad uno è troppo, a più d'un non vale», *ibidem*) e l'affetto perfettamente ricambiato come unica possibilità di contropartita dell'affetto stesso (*ibidem*: «Sol l'affetto al fin premio è d'affetto»), pallida imitazione del proverbiale «Amor che a nullo amato amar perdona» di *Inf* V,103). Così, dinanzi al diretto interessato, incapace di amare abbastanza e di ribattere a obiezioni e rilievi, le due rivali affermano,

¹⁰² Cfr., *supra*, n. 46.

all'unisono, che il triangolo amoroso vanifica la relazione sentimentale giacché, per una sorta di principio d'identità applicato alla sfera delle emozioni, essa consiste esclusivamente nell'esatta corrispondenza di amorosi sensi.

Lo scioglimento del dramma, naturalmente, non tradirà – come si dirà meglio sotto – l'aspirazione a vedere finalmente risolta l'insostenibile *liaison* trilaterale. Frattanto, però, i personaggi avranno modo di ragionare sulle conseguenze di questo processo nient'affatto neutrale né indolore. Le corsie obbligate, insomma, entro le quali far procedere l'intreccio, inclusa la conversione del triangolo amoroso in un idillio 'a due', non potevano tralasciare le penose conseguenze dell'amore. Il dovere della scelta unilaterale in amore è, come si è detto, un'istanza drammaturgica ed estetica, che tuttavia offre il destro all'autore per riflettere sui riflessi etici della questione. Dei dolorosi, per quanto temporanei, casi di Arianna si è detto. Non dissimile sarà, in conclusione, il bruciante fallimento subito da Antiopa di fronte, anche lei, alla vittoria di Fedra. E sarà proprio l'Amazzone, in un punto del dramma in cui ancora ella nutrive alte speranze sul proprio futuro accanto a Teseo, a riflettere sull'azione della Fortuna, drastica e impietosa nel distribuire ad alcuni diletti e ad altri sciagure, secondo una dinamica ispirata a una logica di 'disparità necessaria': se, infatti, fosse stata lei la prediletta di Teseo, alla sua sfolgorante scalata sarebbe corrisposto, inevitabilmente, il crollo dell'altra (III,11,71: «Cadei timida e mesta / e sorger non poss'io, ch'altra non cada»). Così come, dunque, risultava inaccettabile la condivisione del *partner*, allo stesso modo non poteva essere ammessa l'equa ripartizione dei piaceri dispensati dalla Fortuna che, infatti, concedeva a beneficio di alcuni tanti favori quanti essa stessa aveva sottratto ad altri (*ibidem*: «La vicenda di Fortuna / a chi toglie e a chi dà: / una stella / scioglie il mal, l'altra l'aduna, / così il mondo in giro va»). Il pareggio di bilancio perseguito dalla sorte, insomma, aveva il volto crudele dell'atroce legge della storia che, per una sorta di '*mors tua, vita mea*', faceva della gioia degli uni l'altra faccia della sventura altrui. A sorte alterna, l'umanità sperimentava l'iniquità del destino e, per di più, la condizione che voleva, per arbitrio della sorte (e qui per esigenze d'intreccio), gli uni godere dei fallimenti degli altri.

Già qualche scena prima (verso la fine del secondo atto), secondo il solito *cliché* dello scambio di persona, Fedra travestita aveva preso il posto di Antiopa, infiltrandosi nottetempo in un talamo già troppo a lungo condiviso. Era il preludio, in forme comiche, della scelta dell'una a svantaggio dell'altra, scelta che, in un epilogo finalmente spoglio di trucchi e di inganni e anzi avviato da un'inattesa agnizione, avrebbe consegnato la Minoica, tutt'altro che incestuosa, all'abbraccio di Teseo e al suo definitivo riscatto da un millenario marchio d'infamia.

5. Happy ending e morale della favola

In un certo punto del dramma, la trama di Bissari sembra ricongiungersi, almeno in parte, con la tradizione: a seguito dell'inganno che aveva portato Ippolito al capezzale della sua matrigna (in realtà, Ferebea travestita), si comminano a Fedra e

al figliastro, accusati di essere stati colti in flagranza di adulterio, pene adeguate al reato. Se, nella *vulgata* del mito, la forma di ‘punizione’ (ma anche di affrancamento) prevista per la *noverca* consisteva nel suicidio scelto dall’eroina, fino all’ultimo considerata vittima e non artefice del tentativo d’incesto, in questo caso il rinnovato intreccio esige che, sia per Fedra sia per Ippolito, il castigo passi per una formale condanna formulata da Teseo – protagonista, si è detto, della scena della scoperta dei presunti amanti. *Mutatis mutandis*, dunque, si inscena una condizione che, pur nella dimensione dell’inganno nota al pubblico onnisciente, aveva trovato tante volte spazio nel mito: il riferimento alla relazione erotica, agognata o rifiutata, auspicata o deprecata, fra matrigna e figliastro.

Il ritrovato, pur parziale, aggancio con i precedenti fa presto, tuttavia, a incanalarsi lungo tutt’altro percorso, con un’ennesima deviazione dai modelli. Per Ippolito, condannato dapprima all’esilio (II,18,51-52), poi alla pena capitale (come rivela Nettuno: III,1-2), il lieto fine matura, per così dire, ‘dall’esterno’ attraverso un intervento salvifico delle divinità: si recupera, infatti, di nuovo nelle forme di una felice ‘sutura’ di differenti spezzoni del mito, la tradizione che voleva, già nell’antico, il giovane reso immortale per intercessione di Diana¹⁰³ (e, qui, col contributo di Esculapio [III,5])¹⁰⁴. Per Fedra, invece, la salvezza giunge a seguito non solo di una provvidenziale e immane agnizione, ma anche di un articolato processo di riscatto che vede la protagonista difendersi e rivendicare il proprio profilo di innocenza.

Un monologo di Fedra (III,7) e, subito dopo, un dialogo con Ferebea, strutturato nella forma di un simmetrico ‘contrasto’ (III,8), evidenziano lo stato d’animo dell’eroina a seguito dell’arresto ordinato da Teseo: il principio decrescente che vuole la gioia inesorabilmente precipitare nel dolore (III,7,65: «Ogni umano gioir fluisce in pianto [...] ogni riso mortal termina il pianto») si incarna nel destino della protagonista, la cui condizione è poi controbilanciata dalla posizione della serva, convinta del fatto opposto ed eguale che ogni ombra di mestizia sia necessariamente seguita da bagliori di felicità (III,8,67: «verrà poi dopo la pioggia il sole»)¹⁰⁵. Il confronto con Ferebea serve, inoltre, a inoculare in Fedra il germe del sospetto circa le responsabilità della fantesca che, infatti, lascia intravedere, nelle forme di un’ingenua *excusatio non petita*, le proprie possibili colpe (III,8,66: «Ma che voi non pensaste / che io n’abbia colpa [...] io non so niente»). Se, in effetti, la battuta di Ferebea circa il suo ‘non sapere’ funge da banale manifestazione di colpevolezza, viceversa Fedra pone il problema della ‘non conoscenza’ del suo presunto peccato come un’aggravante

¹⁰³ Per la tradizione antica sulla resurrezione di Ippolito, rinominato Virbio e stabilitosi nel Lazio, dove il giovane avrebbe intrapreso una relazione con Aricia, dando alla luce un ‘secondo’ Virbio, cfr. soprattutto Verg. *Aen.* 7,761-780 (e la lunga nota, a tratti polemica, di Serv. *ad Verg. Aen.* 7,761), Ov. *met.* 15,492-546 e *fast.* 6,738-762. Per un commento a questi passi e un inquadramento della questione, cfr. F. Caviglia, *s.v.* ‘Virbio’, *EV* 5, 553-558.

¹⁰⁴ Va detto che anche in altri adattamenti, pressoché coevi alla *FI*, compare il motivo della resurrezione di Ippolito (collegato alla *fabula* di incesto): cfr., *supra*, n. 4. Per un’interpretazione dell’apoteosi di Ippolito, come variante dell’ascensione di Gesù, anche alla luce dei modelli iconografici, cfr. Castellaneta, *Dall’oblio alla memoria* cit., 8-9.

¹⁰⁵ Cfr., *supra*, 200.

della sua sofferenza: privata della libertà e allontanata dal suo amato bene, Fedra non sa in che cosa sia mai consistito il suo errore e questo rende la sua sorte ancora più odiosa e amara (*ibidem*: «In pace / scorrerei questa sorte, / soffrirei questi guai, / s'io pur sapessi almen in che peccai»). In questo senso, *ça va sans dire*, l'operazione di riscrittura appare così pervasiva da intaccare e rovesciare radicalmente un tratto tanto intimo quanto quasi proverbiale della Fedra delle origini – quella senecana, specialmente: la piena coscienza degli errori e della necessità di evitarli e, tuttavia, l'incapacità, ammessa dall'eroina stessa, di sottrarvisi¹⁰⁶. Se, insomma, nel modello tragico erano peculiari del personaggio l'esecuzione e l'iterazione di un *crimen* riconosciuto nel suo profilo di deliberata azione delittuosa, qui Fedra è, al contrario, tanto incolpevole quanto incosciente ed è anzi proprio questo binomio (la non reità e, in più, la non conoscenza del misfatto) a rappresentare la manifestazione più lampante della sua innocenza, poi platealmente rivendicata nell'epilogo.

Prima del chiarimento finale, in una tipica scena di commiato cara ai libretti d'opera del tempo¹⁰⁷, Fedra si offre, dunque, all'intera schiera dei personaggi convocati in scena ad assistere alla sua esecuzione (III,13). Nel lamento, cui fa sfondo la solita riflessione sulla mutevolezza della sorte¹⁰⁸, la donna si propone come incolpevole vittima sacrificale, prossima a morire per amore (III,13,73-74: «Speranze labili / del mondo instabile, / ecco ch'io lasciovi. / Eccomi vittima / innocentissima / al sacrificio [] Ti lascio, Teseo, ma fedelissima. / Io per te moromi; / e pur morendomi, / amo e adoroti»). Qui l'etica del sacrificio è il fondale scenico su cui si stagliano, ormai palesamente, le due nuove caratteristiche del personaggio: l'innocenza e, insieme, la fedeltà in amore, due elementi l'uno conseguente all'altro come pure dimostra l'uso parallelo del superlativo («innocentissima» / «fedelissima»). La morte, allora, non più accettata stoicamente per superiori ragioni di ordine morale, appare piuttosto motivata soltanto dall'amore: la logica onnicomprensiva naturale e razionale, che governava la scelta suicida antica, cede il passo al fattore erotico (e, in particolare, all'amore univiro nutrito per Teseo) vissuto come valore assoluto e inderogabile.

La nuova immagine che Fedra dà di sé offre il destro, poi, a un ragionamento paradossale che è anche un significativo spaccato sulle forme di 'colpa' effettivamente imputabili al personaggio, antico e moderno. L'eroina, infatti, individua il suo errore nell'eccesso d'amore, una condizione apparentemente virtuosa e lecita in ragione del destinatario del sentimento (qui l'immutato *partner*, Teseo): «Quai macchie ponno / dal lagrimar ritrarti / fuor che di troppo amarti? [] Degna son di castigo, perché troppo amai / e perché troppo osai []. A te l'alma consacro / e se l'eccesso è colpa,

¹⁰⁶ Cfr., soprattutto, Sen. *Phaedr.* 178-180 (*Furor cogit sequi / peiora. Vadit animus in praeceptis sciens / remeatque frustra sana consilia appetens*) e 698-699 (*Et ipsa nostrae fata cognosco domus: / fugienda petimus; sed mei non sum potens*). Cfr., su questo, Armstrong, *Cretan Women* cit., 288-294.

¹⁰⁷ Un esempio famoso, che, per certi versi, condivide alcuni significativi tratti con l'omologa scena bissariana, è quello del lamento di Isifile nel finale di G.A. Cicognini per F. Cavalli, *Giasone* (1649): anche qui il personaggio femminile, come vittima innocente, si offre all'amato-carnefice perché il suo 'sacrificio' si compia, salvo poi celebrare, subito dopo, il suo trionfo ai danni della rivale.

¹⁰⁸ In Sen. *Phaedr.* 1123-1131, i casi di Fedra stimolano, nel coro, riflessioni simili.

/ di questo sol m' incolpa» (III,13,74-76). Eppure, si ha l'impressione che, in questa rinnovata 'confessione' di Fedra, si adombri, al contempo, un'avvertita allusione ai tradizionali connotati dell'eroina incestuosa. In un gioco di relazioni che, qui come altrove, vede il librettista ammiccare direttamente al pubblico e alla sua memoria letteraria ed escludere, invece, la *persona loquens* per una sorta di 'ironia tragica', si spiega, fra le righe, l'origine della colpa di Fedra: il suo errore sta, o forse è sempre stato, nel 'troppo amore', un problema dunque di quantità e non di qualità della pulsione erotica, una questione che attiene alla sua accidentale trasgressione del *modus* e non a una sua sostanziale natura non casta. E poco si spiegherebbe, in effetti, il riferimento all'ulteriore eccesso di audacia («troppo osai»), se non a proposito dell'antico profilo della Minoica così ardita da esprimere in prima persona, e non solo nutrire in pudico segreto, la sua passione per Ippolito (questo, almeno, in un certo ramo della tradizione, che fu alla lunga il più seguito)¹⁰⁹.

In definitiva, Fedra non solo riscrive l'immagine di sé in un'ottica di totale redenzione (Fedra è qui incolpevole e persino incosciente del suo presunto errore)¹¹⁰, ma sembra anche correggere il profilo di colpevolezza che, attribuitole per millenaria tradizione, è qui attenuato col ricorso a un argomento probabilmente valido persino nei casi di tentato incesto.

Nella *FI*, il riscatto di Fedra non è solo il frutto di un'azione perseguita, in autonomia, dal personaggio: il percorso di affrancamento dalla colpa, infatti, prevede anche che a fungere da 'aiutanti' siano, a vario titolo e con differenti gradi di consapevolezza, Arianna e Teseo.

Il soccorso da parte della pietosa sorella avviene verso la conclusione (III,6), prima ancora che Fedra scopra di quale misfatto sia stata accusata; ed è anzi proprio l'intervento di Arianna, ormai divinizzata, ad assicurare che l'azione prenda un abbrivio favorevole all'altra Minoica: si tratta, probabilmente, di un altro caso in cui quella che, nei modelli antichi (Seneca, nel frangente), appariva come una possibile soluzione narrativa (ed esistenziale: il sostegno di Arianna a Fedra, li sciagurata *no-verca* innamorata del figliastro), cioè come un auspicio soltanto prospettato dai personaggi¹¹¹, si convertiva in un elemento dell'intreccio concretamente agito in scena.

Già assunta in cielo come pure la scenografia doveva evidenziare (III,6,63: «sopra alto piano»), la sposa di Bacco parla in favore della «suora amata», ricostruendo i fatti relativi al proprio abbandono e alla conseguente separazione da Fedra, col mal celato proposito di ascriverne ogni responsabilità a Teseo ritenuto colpevole non solo del tradimento dei patti d'amore, ma anche del 'furto' della sorella (*ibidem*: «[...]

¹⁰⁹ Sulla questione, a partire da Euripide e dai suoi 'due Ippoliti', cfr. almeno G. Paduano, *Ippolito: la rivelazione dell'eros*, «MD» 13, 1984, 45-66 e A. Porro, *Gli Ippoliti di Euripide. Il dramma della conoscenza*, «Humanitas» 52, 1997, 331-347.

¹¹⁰ In questo senso, la Fedra di Bissari è ben lontana anche dai modelli più vicini: il perdono, infatti, che corona l'*Ippolito* di Tesauro (cfr., *supra*, n. 25), li non ribalta, e anzi conferma, il ruolo della Minoica come peccatrice, adultera e incestuosa. Cfr. Castellaneta, *Dall'oblio alla memoria* cit., 6-7.

¹¹¹ Sen. *Phaedr.* 663-664 *te, te soror, quacumque siderei poli / in parte fulges, invoco ad causam parem* (a parlare è Fedra).

la suora amata, / che Teseo mi rubbò»). In forme non del tutto convincenti, l'eroina, tanto ingenua quanto clemente, sembra dispensare perciò, a tutto vantaggio di Fedra, perdono e misericordia, protezione e salvezza (*ibidem*: «Fa che la suora amata, / che Teseo mi rubbò, abbandonata dal bramato Imeneo, / de l'usata incostanza / non presti a quel felon nuovo trofeo»), richiesta, questa, rivolta da Arianna a Giove e prontamente accolta dal padre degli dèi che convoca, allo scopo, Imeneo e Inganno).

Di fronte al crimine ripetutamente perpetrato da Teseo («l'usata incostanza»), Arianna, dunque, esprime solidarietà alla consanguinea che, come lei, risulta al momento *relict*a per colpa dell'Ateniese. La rivalsa di entrambe (di Arianna, già conquistata all'amore divino per Bacco; di Fedra, prosciolta non solo dalle accuse di incesto, ma anche dall'ignominiosa fama di aver abbandonato la sorella) avviene, insomma, a spese di Teseo, eroe dalle mille, meritorie imprese ma anche irriducibile e impenitente *tomb*eur de femmes.

Ed è proprio Teseo a farsi carico, senza volerlo, dell'ultimo, decisivo stratagemma utile alla soluzione finale del dramma. Il re di Atene, per tempo, ha ordinato il suicidio di Fedra, preoccupandosi di prescriverne con cura lo strumento: anche in questo elemento, tutt'altro che secondario ai fini dell'interpretazione complessiva della *fabula*, il libretto si rivela innovativo, giacché, negando Teseo il ricorso a una delle modalità previste dalla tradizione (la spada, come alternativa al cappio)¹¹², si affaccia piuttosto un'altra opzione (il veleno) di grande successo in adattamenti futuri del mito¹¹³ (III,10,70-71: «Muora Fedra e [...] tanto sol si conceda, / che di velen, non ti [*sic*] coltel s'uccida»). Certamente ben prima del più celebre caso raciniano, Bissari invoca, dunque, il ricorso a un mezzo la cui stravaganza appare qui sottolineata dal riferimento, in negativo, a uno dei due mezzi consueti («non ... coltel»), con una forma di 'correzione' che suona, in un certo senso, come una dichiarazione dalla portata metaletteraria, rappresentativa di un globale atteggiamento di diniego della tradizione.

Il veleno è, altresì, una forma di 'concessione' ammessa da Teseo a beneficio della presunta fedifraga («tanto sol si conceda»): come arma indolore, è il segno, cioè, di un cercato e raggiunto compromesso tra la necessità della condanna e le ragioni degli affetti mai spenti per Fedra (III,13,73: «Resisti, o Teseo, / a pietade, a dolore: / non ebbe mai si ria battaglia il core»). Il sovrano, in effetti, era già apparso diviso tra il suo ruolo politico (e l'annessa ragion di Stato, che l'obbligava a rispettare il consorzio con Antiopa, cui egli credeva peraltro di aver fatto formale promessa di unione mediante anello regale) e la sua identità di amante, che, verso la fine, sembra

¹¹² Sul suicidio di Fedra e sulle differenti modalità previste dalla tradizione antica, cfr. Cipriani, *L'aconito* cit., 121-138, poi G. Cipriani, *Morire d'amore: Phaedra, Seneca e le modifiche al copione*, in Cipriani-Masselli, *Seneca. Fedra* cit., CXXXVIII-CLII e G. Cipriani, *Suicidio al femminile: Fedra, Didone, Lucrezia e le altre*, in Cipriani-Masselli, *Seneca. Fedra* cit., CLIII-CLXIV.

¹¹³ Sul caso raciniano, significativamente preceduto da quello di Bidar (cfr., *supra*, n. 98), cfr., di nuovo, Cipriani, *L'aconito* cit., 110-112, 120 e 147-150. Quello di Bissari, dunque, nonostante nella *FI* il suicidio effettivamente non si compia, si candida ad essere il primo adattamento del mito in cui figura l'opzione-veleno.

pendere in favore di Fedra, già prima della risolutiva agnizione (III,10,70: «Confuso / tra le varie ragion d'affetto e regno; / io questa notte diedi / ad Antiopa l'anello / e a Fedra lasciai l'affetto e 'l core»). Il riconoscimento sarà poi reso possibile proprio dall'anello, dato a Fedra travestita – non alla vera Antiopa – e providamente esibito dalla Minoica a riprova del suo sicuro alibi e, quindi, della sua innocenza (III,13,75: «TESEO: [prendi] tu l'anel, Antiopa, / che a te io diedi. ANTIOPA: E quale? / TESEO: Quello che questa notte / arra di irrevocabili sponsali / tu da me avesti [...] ANTIOPA: A me nol desti. / FEDRA: Ecco, o Teseo, l'anello e quella a cui / arra di irrevocabili sponsali / lo desti»). Un momento, questo, che non solo farà da snodo drammatico, sciogliendo l'intreccio, ma determinerà anche la ricomposizione dell'*éthos* di Teseo, non più «confuso» fra opposte ragioni né preda di «ria battaglia» fra opposti affetti ma, piuttosto, restituito a una provvidenziale unità di intenti, tanto come re quanto come *partner*.

Quanto, poi, alla scelta dello strumento letale, è di tutta evidenza il vantaggio assicurato, anche in termini performativi, proprio dall'opzione-veleno: un mezzo che, oltre a ben manifestare la «pietade» del principale accusatore, concedeva, per le sue modalità di somministrazione, il lasso di tempo utile a dar corso, sulla scena, a nuovi sviluppi ed eventuali rivolgimenti. In più, il librettista si serve di questo elemento per esibire la propria valentia di poeta, riservandogli un trattamento che ne fa, dapprima, un felice terreno di lazzi comici e, poi, l'occasione per una riflessione che, pur *in extremis* e fra le righe, punta a investire il senso globale del dramma. Considerato infatti come oggetto scenico, il veleno (ossia «il vaso»: *e.g.*, III,12,72) si presta a esprimere anche il lato ridicolo della circostanza, con Alico che, ingannandosi, lo crede «licor di gran sostanza» (III,12,72) e, secondo il ben noto motivo comico del *flos vini* (quasi un'eco plautina?)¹¹⁴, mostra di apprezzarne la fragranza e di voler persino assaggiarne una certa, non troppo modica quantità (*ibidem*: «Benedetto questo vaso / e colui che me lo die', / che sol ch'io lo senta a naso / mi ristoro per mia fe' [...] assaggiar ne vorrei due buone dita»). Opposto, poi, all'anello, simbolo di vincolo nuziale e unione regale, il veleno ben rappresenta la condizione di reietta cui è ancora condannata Fedra: se l'uno – l'anello – è emblema di un privilegio dappriocipio riconosciuto ad Antiopa, l'altro – il veleno – reifica, al contrario, la prostrazione di cui, prima della svolta conclusiva, è vittima, suo malgrado, la principessa di Creta (III,13,75: «Tu [*scil.* Fedra] 'l velen prendi; e tu l'anello, Antiopa»).

L'antitesi anticipa il trattamento simbolico di questo elemento che, ad agnizione avvenuta e nelle battute finali attribuite a Teseo, si fa immagine del passeggero, e ormai scongiurato, offuscamento del diletto di cui sono state vittime, per tutto il corso dell'azione, i personaggi in scena, Fedra *in primis*: «TESEO: Fu 'l veleno una nube allor, che tuona, / che pria l'adombra, e poi / apre più vago il sole» (III,13,76-77). Nell'ulteriore metafora, successivamente pronunciata in duetto da Teseo e Fedra, si legge non solo la gioia per il ritrovato connubio tra ragioni dell'eros e ragion di Stato

¹¹⁴ Il riferimento è al personaggio della vecchia Leonessa, mezzana del *Curculio*, sedotta dal *flos veteris vini* (cfr., *praes.*, *Curc.* 96 ss.).

(*ibidem*: «TESEO E FEDRA: Ma il sol degli occhi tuoi / che dal velen ti/mi porta a la corona»), ma anche, in filigrana, la riflessione dolce-amara che vuole il trionfo del piacere, per quanto inesorabile, mai disgiunto dallo spettro del dolore.

Sullo sfondo, una battuta di Soloonte, personaggio secondario (uno dei Pallantidi, amante non corrisposto di Antiopa)¹¹⁵, destinato a maggiore rilievo nel secondo dramma della trilogia di Bissari. Egli, già perplesso di fronte agli entusiasmi della regina delle Amazzoni circa la prossima condanna a morte della rivale Fedra (III,12,73: «ANTIOPA: Pronto il veleno è già. / SOLOONTE: Ma non è tolto ancora»), ribadiva, *en passant*, nell'ultima scena e a conclusione del dramma, che, come dovevasi dimostrare, «[il veleno] non era tolto ancora» (III,13,76). A sigillo dell'inattesa *lysis*, si chiariva che, sulla scena come nel mondo, il finale può essere scritto solo una volta che i fatti giungano a perfetto compimento: c'è sempre spazio, insomma, per il *coup de théâtre*, segno e riprova tangibile di 'maraviglia' barocca.

In conclusione, il libretto di Bissari offre importanti occasioni di riflessione sulle strategie di riscrittura e sulle capacità dell'antico di reificarsi nel nuovo. In questa prospettiva, si possono isolare, nel dramma, due piani su cui agiscono e reagiscono, fra loro, ricezione del classico, istanze rappresentate dal nuovo genere teatral-musicale e messaggio del nuovo autore.

Il primo piano è quello dell'intreccio e della drammaturgia, della memoria letteraria e dell'allusione: in questo senso, i personaggi possono fungere da 'maschere' applicabili all'occorrenza ad altre figure, con l'avallo di riferimenti intertestuali. Sullo stesso piano agiscono, inoltre, le bizzarre geometrie dell'intreccio (*in primis*, il triangolo amoroso) e gli *escamotages* che traducono in scena i meccanismi del comico (*e.g.*, il travestimento e lo scambio di persona). È il regno dell'apparenza, una dimensione 'estetica' dove, con arte combinatoria, si incrociano i volti delle singole *personae*, si susseguono inganni e imbrogli, si costruiscono e decostruiscono finzioni meta-teatrali e ridicoli stratagemmi, terreno d'incontro tra il 'genio' dell'artista e il 'gusto' dell'*audience*. È il regno nel quale una sorella può vestire i panni dell'altra, le rivali in amore possono gareggiare tra loro ma anche condividere lo stesso *partner*, una serva può travestirsi da regina e fingere un colpevole tentativo di incesto. È il regno, insomma, dell'alterità assoluta e senza freni, che consente di presentarsi nelle fattezze altrui, di spartirsi prima e rivendicare poi l'oggetto del desiderio altrui, di alternarsi e avvicinarsi nelle altrui sembianze, in un gioco, implicito o esplicito, di caleidoscopiche e sempre ambigue identità.

¹¹⁵ Il librettista introduce questo personaggio, nell'elenco delle *dramatis personae*, come «Principe di Crisa, amante d'Antiopa e pretensore del regno di Atene» (*FI*, s.p.). Presentato altrove come figlio di Pallante (I,2,2: «SOLOONTE: Pallante il padre mio [...]»), Soloonte risente, dunque, della tradizione plutarchea che voleva i Pallantidi in lotta contro Teseo per la successione al trono di Atene (*Plut. Thes.* 3,7 e 13, ma cfr. anche *Apollod. epit.* 1,11; *Paus.* 1,22,2 e 28,10; si tratta del medesimo motivo sviluppato ne *L'incostanza trionfante*: cfr. *supra*, n. 29). È altresì possibile che dallo stesso Plutarco (*Thes.* 26,3-6) derivi la nomenclatura scelta, per questa figura maschile, da Bissari: nella fonte antica, infatti, si menziona un tale Ateniese (Σολόεις) che, innamoratosi di Antiope, fu da questa respinto e ne soffrì a tal punto da suicidarsi.

Il secondo piano, presente tra le pieghe dell'azione drammatica, è quello che vede i personaggi, e per voce loro l'autore, ragionare sul senso 'etico' di fatti e comportamenti, alla ricerca di una morale della favola laica e universale: in questo caso, si aspira allo scioglimento dell'intreccio, alla risoluzione di ambiguità e dilemmi, alla conquista, anche dolorosa, di un'identità chiara e inequivoca. Ecco, allora, le esortazioni alla scelta, l'*aut-aut* sulla persona da amare e quella da rifiutare, la riflessione esistenziale sulla divisione netta e quasi manichea tra chi beneficia del favore della sorte e chi ne è privo (e con ciò consente agli altri di goderne), tra vincitori e vinti, tra oppressori e oppressi. La meravigliosa macchina dell'opera barocca, alimentata da stravaganze e simulazioni, a fatica usciva da se stessa intravedendo, nell'universo mondo extrascenico, le ragioni del suo superamento ¹¹⁶.

Abstract

This paper focuses on a narrative device consisting of a 'character-duplication' which occurs in several operatic adaptations of the myth of Ariadne: namely, the existence of a love-rival embodied mostly by Phaedra, the sister of the Cretan princess. This element is based, on the one hand, on a 'narrative emptiness' left by ancient authors regarding the circumstances of the abandonment of Ariadne and, on the other hand, on a few veiled allusions, existing within Latin reference authors (Ovid and Seneca), to the problematic connections between the two heroines, Ariadne and Phaedra. The analysis regards a libretto written by P.P. Bissari (Fedra incoronata, 1662) whose methodological premise, in terms of theoretical stances on the relationship between ancient and modern, is also investigated here.

Key-words: Reception studies, Phaedra, Ariadne, opera.

e-mail: tiziana.ragno@unifg.it

¹¹⁶ Cfr., con allusione al finale 'autodistruttivo' della trilogia (nel finale della *Medea vendicativa* l'intero, enorme *set* allestito per la rappresentazione precipitava in un tripudio di fuochi d'artificio), Heller, *Loving Theseus* cit., 211-212: «Bissari and Santurini thus created opera that went beyond opera – a theatrical experience in which the genre [...] managed not only to gently parody itself, but to explode under the weight of its own conventions». Poi, in riferimento alla funzione destabilizzante dei personaggi femminili, Heller, *Phaedra's Handmaiden* cit., 203: «Bissari and his colleagues exploit the conventions of Venetian opera with which they are so familiar and use them to push the genre to the breaking point».

Invigilata Lucernis
41, 2019, 221-229

Alessio RUTA
(Catania)

L'origine della paremiologia aristotelica e il Περί φιλοσοφίας

L'interesse di Aristotele per il patrimonio culturale che deriva dalla saggezza proverbiale era indirizzato in primo luogo al carattere paradigmatico della παροιμία, che valeva come elemento dimostrativo nelle argomentazioni e offriva al tempo stesso l'occasione per una riflessione di carattere filosofico. Stando al titolo παροιμίαι α' che figura nell'elenco delle opere di Aristotele riportato da Diog. Laert. 5,26, tale interesse potrebbe essere confluito in un'opera dedicata interamente ai proverbi, forse nella forma di un trattato in cui l'universalità del messaggio e lo studio delle caratteristiche retorico-stilistiche dei proverbi ricoprivano un ruolo centrale¹. Un'ulteriore attestazione del titolo potrebbe trovarsi nella cosiddetta *vita Aristotelis Menagiana* (T 2 Gigon)², parte del perduto Ὀνοματολόγος ἢ Πίναξ τῶν ἐν παιδείᾳ ὀνομαστῶν di Esichio di Mileto³: il trådito προοιμίῶν α' (149 D.) non ha alcuna attinenza con la produzione letteraria di Aristotele e potrebbe derivare da una corrottela per παροιμιῶν α', come già sospettato da V. Rose⁴, P. Moraux⁵, I. Düring⁶, R.

¹ Per K. Rupprecht, s.v. *Paroimiographoi*, *RE* XVIII 4, 1949, 1736,23-58, l'attività scientifica relativa allo studio dei proverbi comincia proprio con il perduto volume di παροιμίαι di Aristotele. Di tale avviso è anche M. Warnkross, *De Paroemiographis capita duo*, Gryphiswaldiae 1881, 1-2, secondo cui Aristotele aveva raccolto proverbi e spiegato la loro origine, ponendosi come precursore del genere paremiografico. Per un elenco dettagliato di proverbi ed espressioni proverbiali citate da Aristotele vd. H. Bonitz, *Index Aristotelicus*, Berolini 1870, 569-570. Sui proverbi in Aristotele vd. A.M. Ieraci Bio, *Il concetto di παροιμία in Aristotele*, «RAAN» 53, 1978, 235-248; M. Curnis, «*Reliquie di antica filosofia*»: i proverbi in Aristotele, in E. Lelli (ed.), ΠΑΡΟΙΜΙΑΚΟΣ. *Il proverbio in Grecia e a Roma*, I, Pisa-Roma 2010, 163-213.

² Vd. J.L.M. Flach, *Hesychii Milesii Onomatologi quae supersunt*, Lipsiae 1882, 245-249; V. Rose, *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*, Lipsiae 1886, 9-22; I. Düring, *Aristotle in the Biographical Tradition*, Göteborg 1957, 80-93.

³ Su cui vd. G. Wentzel, *Hesychiana*, «Hermes» 33, 1898, 275-312; H. Schultz, s.v. *Hesychios* [10], *RE* VIII, 1913, 1322-1327; T. Dorandi, s.v. 'Hésychius de Milet', *DPhA* III, 2000, 678-680; A. Kaldellis, *The Works and Days of Hesychios the Illoustrius of Miletos*, «GRBS» 45, 2005, 381-403.

⁴ V. Rose, *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*, cit., 15.

⁵ P. Moraux, *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*, Louvain 1951, 128-129.

⁶ I. Düring, *Aristotle in the Biographical Tradition*, cit., 87: «προοιμίῶν : legendum παροιμιῶν».

Weil⁷, O. Gigon⁸ e, da ultimo, T. Dorandi, che pur mantenendo προοιμίωv, annota in apparato l'osservazione di Düring (vd. n. 6) nella sua edizione della *vita Aristotelis Menagiana*⁹. Il titolo non si conserva invece nel catalogo a corredo della *Vita di Aristotele* attribuita a un certo Tolomeo detto *el-Garib*, tramandata unicamente nella traduzione in arabo¹⁰. L'effettiva esistenza dell'opera parrebbe essere suffragata dalla testimonianza di Ath. 2,60d-e (fr. 464 Gigon):

ὅτι Κηφισόδωρος ὁ Ἰσοκράτους μαθητῆς (fr. 3 Radermacher) ἐν τοῖς κατὰ Ἀριστοτέλους (τέσσαρα δ' ἐστὶ ταῦτα βιβλία) ἐπιτιμᾷ τῷ φιλοσόφῳ ὡς οὐ ποιήσαντι λόγου ἄξιον τὸ παροιμίας ἀθροῖσαι, Ἀντιφάνους ὄλον ποιήσαντος δρᾶμα τὸ ἐπιγραφόμενον Παροιμία (fr. 186 K.-A.)¹¹.

Le incertezze sintattiche del passo hanno tuttavia determinato una certa eterogeneità nelle interpretazioni proposte. Il biasimo (ἐπιτιμᾷ τῷ φιλοσόφῳ ὡς ...) ¹² rivolto ad Aristotele da Cefisodoro può essere infatti dovuto al fatto che il filosofo: (A) non aveva compiuto un'opera meritoria *nel* raccogliere proverbi (ciò presupporrebbe che τὸ παροιμίας ἀθροῖσαι dipenda da λόγου ἄξιον con un rapporto di subordinazione di tipo epesegetico: «non ha fatto qualcosa degno di considerazione, *quale appunto* è il raccogliere proverbi») ¹³; (B) non aveva *ritenuto degno di considerazione* il

⁷ R. Weil, *Aristote et l'histoire*, Paris 1960, 141 n. 337.

⁸ O. Gigon, *Aristotelis opera. Volumen tertium: librorum deperditorum fragmenta*, Berolini et Novi Eboraci 1987, 558.

⁹ T. Dorandi, *La vita Hesychii d'Aristotele*, «SCO» 52, 2006, 103.

¹⁰ Vd. C. Hein, *Definition und Einteilung der Philosophie. Von der spätantiken Einleitungsliteratur zur arabischen Enzyklopädie*, Frankfurt am Main-Bern-New York 1985, 388-439; E. Berti, *La filosofia del «primo» Aristotele*, Milano 1997², 57-59.

¹¹ «Cefisodoro, discepolo di Isocrate, nelle sue *Note contro Aristotele* (quest'opera è in quattro libri), rimprovera al filosofo di non avere considerato opera meritoria raccogliere proverbi, mentre Antifane compose un'intera opera teatrale intitolata appunto *Proverbi*» (trad. di A. Marchiori, in L. Canfora (ed.), *Ateneo, I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, I, Roma 2001, 173). Per le possibili interpretazioni del passo vd. *infra*.

¹² Il verbo ἐπιτιμᾶω seguito da ὡς e participio con valore soggettivo ricorre anche in Ath. 9,11a: Δίφιλος ὁ κωμωδιοποιὸς ἐν Ἡρωὶ δρᾶματι ἐπιτιμᾷ τινὶ ὡς κακῶς λέγοντι.

¹³ Così I. Casaubon, *Animadversiones in Athenaei dipnosophistas* I, Lugduni 1600, 76 (identico il testo della seconda edizione del 1621, 123-124): «obtretrat philosopho quasi operae pretium non fecerit, cum proverbialia collegit». A tale interpretazione fanno riferimento W. von Christ-W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur* II 2, München 1924⁶, 879: «der Isokrateer Kephisodoros wirft [...] dem Philosophen diese kleinliche Beschäftigung vor»; W. Jaeger, *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlin 1923, 131-132: «bei dem isokrateischen Kreise ruft er mit der dem gebildeten Griechen als banausisch geltenden Einzelarbeit dieser Sammlung lauten Spott hervor»; P. Moraux, *Les listes anciennes*, cit., 334: «parmi les reproches que Céphisorodre adresse au Stagirite figure celui d'avoir rassemblé une collection de proverbes, tâche inutile s'il en fut»; A. Desrousseaux-C. Astruc, *Athènes de Naucratis. Les Deipnosophistes: Livres I et II*, Paris 1956, 149: «Céphisorodre [...] reproche au philosophe d'avoir fait œuvre sans intérêt en recueillant des proverbes»; E. Bignone, *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro*, Firenze 1973², I 54-55: «il biasimo, da Cefisodoro volto ad Aristotele, di dar troppo valore ai proverbi»; R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, I, Oxford 1968, 83: «Aristotle [...] is expressly blamed by Isocrates' pupil Cephisodorus for having collected proverbs» (lo stesso Pfeiffer [*ibid.*] sostiene che questa testimonianza sia una valida prova a favore dell'esistenza dell'opera); C. Natali, *Bios Theoretikos. La vita di Aristotele e l'organizzazione della sua*

raccogliere proverbi (οὐ ποιήσαντι reggerebbe τὸ παροιμίας ἄθροῖσαι, rispetto al quale λόγου ἄξιον sarebbe il complemento predicativo)¹⁴. Accettando la prima interpretazione, la sintassi non risulterebbe fluida e si potrebbe ipotizzare una corruttela dovuta ad un'aplografia (ὡς οὐ ποιήσαντι <τι> λόγου ἄξιον)¹⁵. Inoltre, non è chiaro se Cefisodoro facesse riferimento ad un libro *in cui erano raccolti* proverbi o al fatto che lo stesso *li avesse trattati sparsamente* nelle proprie opere¹⁶: il genitivo assoluto Ἀντιφάνους ποιήσαντος potrebbe assumere un valore sia causale – che implicherebbe un certo disprezzo nei confronti del commediografo (Cefisodoro critica Aristotele per non avere raccolto proverbi, *perché anche* Antifane ...) – sia concessivo, che al contrario farebbe trasparire l'apprezzamento del retore per l'opera di Antifane (Cefisodoro critica Aristotele per non avere raccolto proverbi, *nonostante* Antifane ...) ¹⁷.

Se Aristotele abbia realmente scritto un'opera dedicata alle παροιμιαί è questione dibattuta da tempo, a causa della mancanza di riferimenti certi all'infuori dell'attestazione del titolo nel catalogo di opere aristoteliche in Diog. Laert. 5,26, che tuttavia risale a fonti antiche¹⁸. Il primo a metterne in dubbio l'autenticità è stato E.

scuola, Bologna 1991, 30: «Cefisodoro discepolo di Isocrate nel *Contro Aristotele*, che si compone di quattro libri, rimprovera al filosofo di raccogliere proverbi, cosa di nessuna importanza»; M. Fantuzzi-R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004, 161 n. 113: «Aristotle's attention to proverbs was an attitude which aroused perplexities in some quarters».

¹⁴ Sul verbo ποιῶ con λόγου ἄξιον come complemento predicativo vd. *ThGrI* VI 1290-1291. A mia conoscenza, il primo studioso a proporre questa interpretazione è stato C.B. Gulick, *Athenaeus. The Deipnosophists*, I, Cambridge MA 1927, 265: «Cephisodorus [...] in his Animadversiones on Aristotle, blames the philosopher for not having thought it worthwhile to collect proverbs». Vd. anche V. Décarie, *L'objet de la Métaphysique selon Aristote*, Montréal-Paris 1961, 10: «Céphisodore aurait blâmé Aristote de n'avoir pas jugé bon de faire des collections de proverbes»; S.D. Olson, *Athenaeus. The Learned Banqueters*, I, Cambridge MA 2007, 341: «Cephisodorus [...] faults the philosopher for not treating collecting proverbs as a worthwhile activity, even though Antiphanes wrote an entire play entitled *Proverbs*»; A. Marchiori, in L. Canfora (ed.), *Ateneo, I Deipnosophisti*, cit., 173 (vd. *supra* n. 11). Tra i sostenitori dell'effettiva esistenza dell'opera vanno annoverati P. Moraux, *Les listes anciennes*, cit., 128-129, A.M. Ieraci Bio, *Il concetto di παροιμιαί in Aristotele*, cit., 236-237, R. Tosi, *La lessicografia e la paremiografia in età alessandrina e il loro sviluppo successivo*, in F. Montanari, *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine* («Entretiens Hardt» XL), Vandoeuvres-Genève 1994, 179, e R. Pfeiffé, *History of Classical Scholarship*, cit., 83-84.

¹⁵ Con una simile integrazione la frase risulterebbe più scorrevole e si avrebbe una locuzione ampiamente attestata: cfr. e.g. D.H. 1,38,4 εἰ τι λόγου ἄξιον ἔδρασεν; Ptol. *Tetr.* 4,10,10 ἐπιστρέφων πρὸς τὸ πρὶν ἐγγὺς ἔλθειν τοῦ τέλους ἀνύσαι τι λόγου ἄξιον; D.C. apud Zonar. 2,112,20 τοῖς οὖσιν ἐπεκοῖνον τι λόγου ἄξιον; Orig. *Cels.* 2,69 περὶ τούτων θεάσῃται τι λόγου ἄξιον). Bisogna però considerare che del secondo libro dei *Deipnosophisti* è conservata soltanto l'epitome e pertanto analoghe incertezze sintattiche potrebbero essere dovute proprio all'attività dell'epitomatore.

¹⁶ Ciò dipende dal valore da attribuire a τὸ παροιμίας ἄθροῖσαι. Il significato più diffuso del verbo è quello di «radunare», «ammassare». Anche se per indicare l'azione del raccogliere entro il medesimo luogo sarebbe stato più opportuno un verbo come συνάγω, in altre occasioni ἄθροίζω viene adoperato con tale sfumatura di significato, cfr. e.g. [Pl.] *Ep.* 332c εἰς μίαν πόλιν ἄθροίσας πᾶσαν Σικελίαν; Marcian. *Peripl.* 3,39: Μένιππος δὲ ὁ Περραμηνὸς καὶ αὐτὸς τῆς ἐντὸς θαλάττης περιπλοῦν ἐν τρισὶν ἡθροῖσε βιβλίοις. Vd. *ThGrI* I 857-858.

¹⁷ Anche F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, IIIb, Leiden 1955, 203, è certo della genuinità dell'opera e ritiene che Antifane abbia in qualche modo tratto ispirazione dalla tradizione peripatetica per le Παροιμιαί.

¹⁸ Per V. Rose, *Aristoteles pseudepigraphus*, Lipsiae 1863, 8-11, l'elenco di Diogene Laerzio deriverebbe dai πίνακες delle opere di Aristotele e Teofrasto redatti da Andronico di Rodi, secondo

Heitz, che ha rilevato come la locuzione τὸ παροιμίας ἀθοροῖσαι possa riferirsi al fatto che Aristotele citi spesso proverbi ed espressioni all'interno delle sue opere¹⁹: Cefisodoro avrebbe piuttosto biasimato l'impiego di proverbi in quanto indice di un abbassamento stilistico che non poteva passare inosservato ad un seguace della scuola isocratea²⁰. O. Crusius ha invece ritenuto che i frammenti paremiografici di Aristotele vadano attribuiti in massima parte alle opere sugli ordinamenti giuridici delle πόλεις e non al libro sulle παροιμιαί²¹. È recente la tesi di M. Curnis, che, muovendo dalla seconda interpretazione del passo di Ateneo e osservando come l'interesse paremiografico di Aristotele non vada oltre il semplice impiego di un gran numero di proverbi per fini storico-filosofici, tende a non accettare la paternità del libro di παροιμιαί e ipotizza l'esistenza di una raccolta dovuta ad un compilatore – coevo o poco posteriore – contenente proverbi desunti dalle opere di Aristotele²²; una raccolta di cui non è possibile determinare la natura, ma che Diogene Laerzio forse conosceva per lettura diretta o per tramite di un catalogo cui faceva riferimento²³, ove l'opera del compilatore doveva già essere stata trasmessa con l'attribuzione ad Aristotele.

Vi è tuttavia un'ulteriore possibilità non ancora presa in considerazione dagli studiosi, che si può evincere partendo dalla seconda interpretazione di Ath. 2,60d-e: la critica di Cefisodoro potrebbe nascondere una certa ironia, indirizzata proprio al libro di παροιμιαί aristotelico²⁴, come se il retore si dicesse sorpreso che Aristotele

quanto riportato in Plu. *Sull.* 22; secondo Moraux, *Les listes anciennes*, cit., 237-247, Diogene avrebbe invece consultato una lista delle opere di Aristotele conservate nella biblioteca del Peripato redatta da Aristone di Ceo; al tramite dell'attività di catalogatore di Ermippo ha invece pensato I. Düring, *Ariston or Hermippus?*, «C&M» 17, 1956, 11-21. J. Bollansée, *Hermippos of Smyrna and His Biographical Writings: A Reappraisal*, Leuven 1999, 233-243, ha addotto vari argomenti contro la tesi di Düring, sostenendo l'impossibilità di individuare la fonte antica del catalogo. Vd. anche T. Dorandi, *Diogene Laerzio e la tradizione catalogica. Liste di libri nelle Vite e opinioni dei filosofi*, «AntPhilos» 7, 2013, 114-117, che condivide le prudenti conclusioni di Bollansée.

¹⁹ E. Heitz, *Die verlorenen Schriften des Aristoteles*, Leipzig 1865, 163-164.

²⁰ Sul rapporto tra Cefisodoro e Aristotele vd. B. Gerth, s.v. *Kephisodoros* [6], *RE* XI, 1921, 227,51-229,6, secondo cui il retore sarebbe stato un inveterato seguace di Isocrate e la sua critica nei confronti dell'attività di raccolta di proverbi da parte di Aristotele costituirebbe uno dei risvolti della polemica instauratasi tra le due scuole: Cefisodoro ebbe modo di rimproverare allo Stagirita anche la sua adesione alle teorie platoniche, pur non essendone un esperto conoscitore (cfr. Numen. *ap.* Eus. *PE* 14,6,9-10). Per F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, II, Leipzig 1892², 451-453, il biasimo rivolto da Cefisodoro ad Aristotele sarebbe dovuto al suo pensiero limitato, poco aperto, e al suo irragionevole disprezzo nei confronti della saggezza popolare.

²¹ O. Crusius, *Analecta critica ad paroemiographos Graecos*, Lipsiae 1883, 81 n. 4.

²² M. Curnis, *Reliquie di antica filosofia*, cit., 165-169. Quanto alla possibile attestazione nella *vita Aristotelis Menagiana*, Curnis si limita a constatare che «nell'*Index Hesychii* [...] il titolo scompare, né si serba alcun frammento ad esso ascritto» (p. 165 n. 3).

²³ Un'analisi dettagliata della vita laerziana di Aristotele è in P. Moraux, *La composition de la «Vie d'Aristotele» chez Diogène Laërce*, «REG» 68, 1955, 124-163. Per una comparazione tra i cataloghi delle opere dei peripatetici all'interno del V libro delle *Vitae philosophorum* di Diogene Laerzio vd. M.G. Sollenberger, *The Lives of the Peripatetics: An Analysis of the Contents and Structure of Diogenes Laertius' 'Vitae philosophorum' Book 5*, in «ANRW» II 36.6, 1992, 3849-3855.

²⁴ Sulla polemica con Cefisodoro vd. P. Moraux. *Cléarque de Soles*, «LEC» 18, 1950, 24; Berti, *La filosofia del primo Aristotele*, cit., 183-185; C. Natali, *Bios theoretikos*, cit., 30-31; D.L. Blank,

non si fosse ancora dedicato ad un'attività che in realtà egli stesso riteneva insignificante. In tal senso, il riferimento ad Antifane, con un genitivo assoluto dal valore causale (Ἀντιφάνους ὄλον ποιήσαντος δρᾶμα), potrebbe palesare un certo sarcasmo nei confronti di un commediografo che aveva dedicato un'opera ai proverbi («Cefisodoro [...] critica il filosofo per non avere preso in considerazione il raccogliere proverbi, visto che perfino uno come Antifane aveva composto un'intera opera teatrale dal titolo *Proverbi*»). Un siffatto accenno salace rifletterebbe del resto l'opinione negativa che la scuola isocratea²⁵, di cui Cefisodoro faceva parte, doveva avere nei confronti dell'impiego letterario dei proverbi, caldeggiato invece da Platone, che ricorre spesso ad un elemento considerato "popolare" per arricchire le proprie opere²⁶, e da Aristotele stesso, secondo cui la παροιμία è dotata di caratteristiche formali che la rendono assimilabile alla metafora (*Rh.* 3,11 1413a 17).

Se questa lettura cogliesse nel segno e se si prestasse fede alla testimonianza di Diog. Laert. 5,26, sarebbe possibile ricavare qualche ulteriore dato circa la forma e il contenuto dell'opera perduta. In Synes. *Calv.* 22 p. 229 T. (fr. 463 Gigon) si può cogliere una preziosa informazione sulla concezione aristotelica dell'elemento sapienziale insito nei proverbi:

εἰ δὲ καὶ ἡ παροιμία σοφόν· πῶς δ' οὐχὶ σοφόν, περὶ ὧν Ἀριστοτέλης φησὶν, ὅτι παλαιᾶς εἰσι φιλοσοφίας ἐν ταῖς μεγίσταις ἀνθρώπων φθοραῖς ἀπολομένης ἐγκαταλείμματα, περισωθέντα διὰ συντομίαν καὶ δεξιότητα²⁷.

È presumibile che Aristotele si sia interessato alla saggezza proverbiale non soltanto per la sua intrinseca icasticità, ma soprattutto per l'aspetto filosofico-morale. Una delle proprietà specifiche della saggezza proverbiale consisterebbe nel far sparire i residui di una filosofia primordiale, che riemerge nel presente per il tramite

Aristotle's "Academic Course on Rhetoric" and the End of Philodemus, On Rhetoric VIII, «CERC» 37, 2007, 13.

²⁵ Parte del *Protrettico* di Aristotele era incentrata sulla difesa delle teorie dell'Accademia sul concetto di filosofia e sull'educazione, forse in risposta all'attacco che Isocrate aveva mosso nell'*Antidosi*, ove veniva difesa l'educazione retorica (così B. Einarson, *Aristotle's Protrepticus and the Structure of the Epinomis*, «TAPhA» 67, 1936, 261-268, ma altri studiosi sono giunti a conclusioni opposte, propendendo per una datazione più alta dell'opera: vd. P. von der Mühl, *Isocrates und der Protreptikos des Aristoteles*, «Philologus» 94, 1939-40, 259-265; I. Düring, *Aristotle's Protrepticus*, Göteborg 1961, 274-286). Sul rapporto tra l'*Antidosi* di Isocrate e il *Protrettico* di Aristotele vd. D.S. Hutchinson-M.R. Johnson, *The Antidosis of Isocrates and Aristotle's Protrepticus* (articolo consultabile online all'indirizzo <http://www.protrepticus.info/antidosisprotrepticus.pdf>).

²⁶ Su cui vd. L. Cohn, *Untersuchungen über die Quellen der Plato-Scholien*, Leipzig 1884, 836-852; J.W. Lingenberg, *Platonische Bilder und Sprichwörter*, Köln 1872. E. Lidauer, *Platons sprachliche Bilder. Die Funktionen von Metaphern, Sprichwörtern, Redensarten und Zitaten in Dialogen Platons*, Hildesheim-Zürich-New York 2016, 241-242, ha mostrato come nell'*Eutifrone*, nell'*Ippia Maggiore*, nel *Lachete* e nell'*Eutidemo* proverbi ed espressioni proverbiali siano degli *Sprechakte* con un preciso intento didattico, logico-argomentativo o parentetico.

²⁷ «Ci si domanda se anche il proverbio abbia una sua saggezza: e come non dovrebbe, visto che Aristotele dice dei proverbi che essi sono i resti, salvatisi grazie alla concisione e all'efficacia, dell'antica filosofia perduta nelle fortunate vicende dell'umanità?» (trad. di A. Garzya, *Opere di Sinesio di Cirene*, Torino 1989, 654-655).

di un'espressione talvolta oscura, ma foriera di valori etici universali che la rendono appropriata ai molteplici contesti entro cui viene riadattata.

Un analogo richiamo all'antichità del proverbio nelle locuzioni che ne introducono la presenza nel discorso – quasi a sottolineare l'autorevolezza della citazione paremica – è peraltro frequente anche in Platone (ad esempio *Cra.* 384a; *Grg.* 499c; *Lg.* 919b; *Ly.* 216c)²⁸: si potrebbe ipotizzare con cautela che Aristotele poté trarre in qualche modo ispirazione dalle ricerche del maestro per approfondire lo studio di questi ἐγκαταλείμματα παλαιᾶς φιλοσοφίας²⁹, la cui trattazione poteva forse essere presente già nel perduto Περὶ φιλοσοφίας, ove veniva sviluppato il tema della scomparsa ciclica e della fine apparente di arti e scienze³⁰. L'interesse di Aristotele nei confronti dei proverbi era dunque orientato all'indagine speculativa verso quelle che gli parvero vere e proprie reliquie della percezione etico-filosofica delle epoche passate, ma è possibile rintracciare una concezione analoga anche nei *Dialoghi* platonici: in *Ti.* 22a-c, le parole del sacerdote circa la “gioinezza d'animo” dei Greci sono giustificate dall'assenza di παλαιὰ δόξα, dovuta a πολλαὶ φθοραί, e anche in *Criti.* 109d è presente la medesima concezione del divenire cosmico³¹.

L'idea di un'antica saggezza che si salva dalle catastrofi cosmiche succedentesi ad intervalli regolari (che generano tuttavia perdite parziali e non distruzioni complete, come accade nella dottrina stoica dell'ἐκπύρωσις)³² è del resto ben radicata nel pensiero aristotelico: in *Cael.* 1,3 270b 17-20 si legge che il nome del cielo è stato tramandato nella stessa forma fin dall'antichità, sicché sarebbe lecito pensare che le medesime credenze si conservino immutate superando varie tappe (οὐ γὰρ ἅπαξ οὐδὲ δις ἄλλ' ἀπειράκις δεῖ νομίζειν τὰς αὐτὰς ἀφικνεῖσθαι δόξας εἰς ἡμᾶς)³³. Come accade per le credenze (δόξαι), di cui i proverbi costituiscono l'essenza cristallizzata, così anche i nomi degli enti che non soggiacciono alla distruzione causata dalle catastrofi si conservano intatti a tali processi di corruzione. Anche in *Metaph.* 12,8 1074b 1-13 si possono ravvisare concetti simili a quelli espressi nel fr. 463 Gigon e la correlazione tra i due testi parrebbe inoltre suffragata da precisi paralleli lessicali:

παρὰ δὲ παρὰ τῶν ἀρχαίων καὶ παμπαλαίων ἐν μύθῳ σχήματι καταλειμμένα

²⁸ Vd. E. Grünwald, *Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten bei Plato*, Berlin 1893, 9-11.

²⁹ Per analoghe considerazioni sulla saggezza insita nella religione popolare vd. *Cra.* 397c e *Phlb.* 16c.

³⁰ Vd. Bignone, *L'Aristotele perduto*, cit., II 42-43, 130-139, per alcune considerazioni sul fr. 463 Gigon di Aristotele in relazione alla polemica di Epicuro sull'indistruttibilità del cosmo teorizzata da Aristotele nel Περὶ φιλοσοφίας.

³¹ Vd. A.J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, II, Paris 1949, 222.

³² Sul rapporto tra la dottrina dell'eternità del mondo e la diversità delle fasi alterne nell'ordine cosmico vd. M. Untersteiner, *Aristotele. Della filosofia*, Roma 1963, 120-121, secondo cui la testimonianza del fr. 463 Gigon di Aristotele creerebbe un conflitto logico con la teoria della causa prima, generato dall'idea di un processo continuativo. Per R. Mondolfo, *L'infinito nel pensiero dell'antichità classica*, Firenze 1956, 155 n. 1, una tale aporia mostrerebbe il carattere statico del sistema ontologico aristotelico, in cui era pur presente uno sviluppo che escludeva un dinamismo progressivo.

³³ Cfr. *Mete.* 1,3 339b 27-30: οὐ γὰρ δὴ φήσομεν ἅπαξ οὐδὲ δις οὐδ' ὀλιγάκις τὰς αὐτὰς δόξας ἀνακυκλεῖν γιγνομένας ἐν τοῖς ἀνθρώποις.

τοῖς ὕστερον ὅτι θεοὶ τέ εἰσιν οὗτοι καὶ περιέχει τὸ θεῖον τὴν ὅλην φύσιν [...] κατὰ τὸ εἰκὸς πολλακίς εὐρημένης εἰς τὸ δυνατὸν ἐκάστης καὶ τέχνης καὶ φιλοσοφίας καὶ πάλιν φθειρομένων καὶ ταύτας τὰς δόξας ἐκείνων οἷον λείψανα περισεσῶσθαι μέχρι τοῦ νῦν.

Lo Stagirita parla di un'antichissima conoscenza sui corpi celesti che viene lasciata in eredità ai posteri sotto forme mitiche, perché le opinioni degli antichi si sarebbero salvate alle distruzioni cicliche. Il *trait d'union* si potrebbe individuare nella corrispondenza tra i vocaboli φθειρομένων e λείψανα (*Metaph.* 12,8 1074b 12) con φθοραῖς ed ἐγκαταλείμματα del fr. 463 Gigon, che indicano il ciclico eclissarsi e riemergere dell'antica sapienza, forse uno dei temi trattati nel Περὶ φιλοσοφίας, il cui primo libro era dedicato al concetto di σοφία³⁴. Gli editori di frammenti aristotelici hanno attribuito Synes. *Calv.* 22 (vd. *supra* p. 3) al Περὶ φιλοσοφίας, ad eccezione di Gigon, che ha lo incluso tra i frammenti ascrivibili al libro di παροιμίαι (fr. 463), insieme alla testimonianza di Ath. 2,60d-e (fr. 464). Per le ragioni discusse, è a mio avviso plausibile ritenere che nel Περὶ φιλοσοφίας fosse dedicato spazio alla saggezza proverbiale, ma la duplice testimonianza di Diog. Laert. 5,26 e – seppur congetturale – della *vita Aristotelis Menagiana* merita il giusto peso. Gli elementi fin qui presi in considerazione inducono a pensare che lo specifico interesse di Aristotele per i proverbi potrebbe non essere circoscritto ad una sola opera. Perché non pensare dunque che egli avesse trattato nel libro di παροιμίαι *anche* alcuni proverbi già presenti nelle opere composte fino a quel momento, approfondendo ulteriormente l'indagine sui residui dell'antica saggezza che aveva cominciato a tratteggiare nel

³⁴ Sulla nozione di σοφία in Aristotele, con riferimento al Περὶ φιλοσοφίας vd. Untersteiner, *Aristotele. Della filosofia*, cit., 123-125. T. Auffret, *Un "nouveau" fragment du Περὶ φιλοσοφίας: le papyrus d'Al Khanoum*, «Elenchos» 40, 2019, 49-52, osservando come l'interesse di Aristotele per la saggezza antica che si manifesta nel Περὶ φιλοσοφίας possa essere stato d'ispirazione per Clearco di Soli, ha recentemente sostenuto che il frammento papiraceo rinvenuto nel 1977 ad Al Khanoum ed oggi perduto recasse il testo del Περὶ φιλοσοφίας e che si potesse trattare di una copia portata in Battriana dallo stesso Clearco. In un frammento del Περὶ τοῦ γνῶθι σαυτὸν di Porfirio citato da Stob. 3,21,26 W.-H. (Porph. fr. 273F Smith = Arist. fr. 28 Gigon = Clearch. fr. 69c W.²) si legge infatti che Clearco considerava la celebre massima delfica come una risposta ad una domanda di Chilone, mentre per Aristotele si trattava semplicemente di un'iscrizione nel tempio, di origine più antica (vd. anche P. Hoffmann, *La philosophie grecque sur les bords de l'Oxus: un réexamen du papyrus d'Al Khanoum*, in J. Jouanna-V. Schiltz-M. Zink, *La Grèce dans les profondeurs de l'Asie*. Actes du 26e colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 9 et 10 octobre 2015, Paris 2016, 223-225). Questo aspetto delle ricerche filosofiche di Clearco parrebbe del resto confermato dalla stele ritrovata nel 1966 ad Al Khanoum, recante una raccolta di massime delfiche sulla cui base figura un epigramma in cui si legge che un certo Clearco aveva trascritto la lista direttamente dal tempio di Delfi e l'aveva fatta incidere su una stele portata con sé in Battriana, e da PSI IX 1093, una silloge gnomologica contenente una trattazione dei detti μη[δὲν ἄγα]ν (rr. 21-22), ἐγγύα{ι}, πάρα δ' ἄτα (r. 23) e γνῶ[θι] | σαυτὸν (rr. 40-41): secondo il Solense quest'ultimo era un responso della Pizia in risposta a Chilone di Sparta (vd. T. Dorandi, *Un'opera di Clearco sui Sette Sapienti? Rileggendo il PSI IX 1093*, «ZPE» 190, 2014, 62-68). Che Clearco avesse portato con sé in Battriana una copia dell'opera esoterica più celebre dell'epoca, quale probabilmente era il Περὶ φιλοσοφίας, è opinione condivisa anche da E. Berti (vd. P. Hoffmann, *Les maximes delphiques d'Al Khanoum: retour sur la base de Kinéas et restitution en 3D de la stèle disparue*, «CRAI» 2017, III, 1139).

Περὶ φιλοσοφίας? In questi termini, ne conseguirebbe che l'intento dello Stagirita fosse alquanto differente rispetto ai trattati sui proverbi che sarebbero stati poi allestiti dai successori, *in primis* da Teofrasto e Clearco³⁵.

Resta da valutare se l'opera fosse stata redatta all'epoca della polemica con la scuola isocratea³⁶ o prima della composizione delle opere in cui era presente una polemica nei confronti della teoria platonica delle idee³⁷, come il *Protrettico* (353/352 a.C. circa)³⁸ o il *Περὶ ιδεῶν* (databile secondo alcuni al 357 a.C. circa, secondo altri dopo la morte di Platone, nel 348/347 a.C.)³⁹. Se si considera che i quattro libri delle *Note contro Aristotele* dovevano costituire un attacco indiretto alla dottrina delle idee, non si comprenderebbe per quale ragione Cefisodoro avesse sentito la necessità di pubblicarle quando il rifiuto delle teorie platoniche da parte dello Stagirita era noto negli ambienti filosofici ateniesi già da tempo: nel 338 a.C. il *Περὶ ιδεῶν* e il *Περὶ φιλοσοφίας* erano già stati pubblicati. Si potrebbe semmai pensare ad una datazione più alta del libro sulle *παροιμῖαι*, negli anni in cui si era dedicato alla pubblicazione del *Protrettico* (in cui aderiva ancora in massima parte alla dottrina platonica)⁴⁰ e del *Περὶ ιδεῶν* (scritto forse quando era ancora membro dell'Accademia, ma cominciava ad avanzare critiche al sistema platonico)⁴¹: di conseguenza Cefisodoro avrebbe potuto accusare Aristotele di non avere considerato il raccogliere proverbi opera degna di attenzione in un periodo di tempo non troppo lontano dalla pubblicazione del *Protrettico* e del *Περὶ ιδεῶν*.

In relazione alla seconda interpretazione di Ath. 2,60d-e, si potrebbe inoltre concludere che la critica di Cefisodoro ad Aristotele fosse anteriore alla pubblicazione

³⁵ Sul *Περὶ παροιμιῶν* di Teofrasto vd. W.W. Fortenbaugh, *Theophrastus of Eresus. Sources for His Life, Writings, Thought and Influence*, II, Leiden-New York-Köln 1993, 594-597, con ampio commento in *Id.*, *Theophrastus of Eresus. Commentary 9.2. Sources on Discoveries and Beginnings, Proverbs et al. (Texts 727-741)*, Leiden-Boston 2014, 195-235. Sui frammenti paremiografici di Clearco di Soli vd. F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, Basel-Stuttgart 1967², 27-31, 68-74; T. Dorandi, *Il Περὶ παροιμιῶν di Clearco di Soli: contributi a una raccolta dei frammenti*, «Eikasmós» 17, 2006, 157-170.

³⁶ Blass, *Die attische Beredsamkeit*, II, cit., 451, suppone che le *Note contro Aristotele* di Cefisodoro siano state scritte dopo la morte di Isocrate (338 a.C.). Bignone, *L'Aristotele perduto*, cit., I 58-61, pensa ad un periodo in cui Aristotele insegnava già ad Atene, verso il 335/4 circa.

³⁷ Sono di questo avviso T. Bergk, *Fünf Abhandlungen zur Geschichte der griechischen Philosophie und Astronomie*, Leipzig 1883, 24, e Moraux, *Les listes anciennes*, cit., 336.

³⁸ Sulla datazione del *Protrettico* cfr. A.-H. Chroust, *Aristotle: New Light on His Life and on Some of His Lost Works*, II, London-New York 2016², 1-14 e vd. *supra* n. 25.

³⁹ Per R. Philippson, *Il Περὶ ιδεῶν di Aristotele*, «RFIC», 64, 1936, 120-122, la critica di Aristotele alla dottrina delle idee sarebbe anteriore al *Parmenide* e Platone avrebbe derivato l'argomento del terzo uomo dal *Περὶ ιδεῶν* (così anche E. Frank, *The Fundamental Opposition of Plato and Aristotle*, «AJPh» 61, 1940, 47 n. 16). Non è del medesimo avviso S.G. Di Camillo, *Aristóteles historiador. El examen crítico de la teoría platónica de las Ideas*, Buenos Aires 2012, 102-103, secondo la quale il *Περὶ ιδεῶν* sarebbe posteriore al *Parmenide* e forse anche al *Teeteto*. S. Mansion, *La critique de la théorie des Idées dans le ΠΕΡΙ ΙΔΕΩΝ d'Aristote*, «RPhL» 14, 1949, 169-202, ha invece individuato gli elementi che anticipano i concetti espressi nei libri A e M della *Metafisica*. Sulla datazione del *Περὶ ιδεῶν* vd. anche G. Fine, *On Ideas. Aristotle's Criticism of Plato's Theory of Forms*, Oxford 2004, 39-43, 263.

⁴⁰ Sui tratti "platonici" e "aristotelici" del *Protrettico* vd. B. Dumoulin, *Recherches sur le premier Aristote (Eudème, De la philosophie, Protrettique)*, Paris 1981, 123-145.

⁴¹ Vd. Berti, *La filosofia del primo Aristotele*, cit., 239-249; W. Leszl, *Il 'De ideis' di Aristotele e la teoria platonica delle idee*, Firenze 1975, 349-352.

del libro di *παροιμῖαι*, quando Aristotele, pur avendo trattato sparsamente alcuni proverbi nelle opere pubblicate fino a quel momento, non aveva ancora considerato l'idea di raccogliarli in un'opera dedicata interamente ad essi. È più probabile dunque che il libro di *παροιμῖαι* fosse stato pubblicato dopo il *Περὶ φιλοσοφίας* (che si può forse datare agli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del *Protretico*)⁴², un'opera che poteva avere offerto al filosofo l'occasione per uno studio più approfondito sui proverbi, sollecitato dall'interesse per la saggezza primordiale e sprezzante dell'accusa mossagli da Cefisodoro. Non è da escludere che un'idea della trasmissione della cultura a cicli alterni comparabile a quella che si legge in *Synes. Calv. 22* fosse presente sia nel *Περὶ φιλοσοφίας* sia nel libro di *παροιμῖαι*, che forse aveva la forma di un breve trattato filosofico più che di un catalogo sistematico, anche se il titolo al nominativo potrebbe far pensare ad una vera e propria raccolta di proverbi.

Sebbene la scarsità di informazioni in merito e le difficoltà interpretative di *Ath. 2,60d-e* non garantiscano un giudizio inequivocabile sull'effettiva esistenza dell'opera, dal quadro delineato emergono tuttavia alcuni elementi che avvalorano le ipotesi di quanti l'hanno ritenuta genuinamente attribuibile ad Aristotele. Essa avrà potuto rappresentare il primo impulso in direzione di un interesse storico-filosofico sui proverbi, ma potrebbe essere stata presto superata dalle opere dei peripatetici (la cui menzione si conserva nelle citazioni dei paremiografi)⁴³, che ne causarono forse la rapida scomparsa all'infuori delle scuole filosofiche: ciò potrebbe spiegare la ragione per cui il nome dell'opera è assente nelle citazioni di Zenobio, ma compare negli elenchi di Diogene Laerzio e di Esichio di Mileto.

Abstract

This article discusses the book on παροιμῖαι attributed to Aristotle in the list of Diog. Laert. 5,26, addressing the issues related to the controversy with Cephisodoros (Ath. 2,60d-e = fr. 464 Gigon) and to the Aristotelian conception of proverbial wisdom (Synes. Calv. 22 p. 229 T. = fr. 463 Gigon). A possible contextualization of the work is proposed on the basis of the comparison with the topics treated in the Περὶ φιλοσοφίας.

Key-words: Aristotle, Cephisodoros, proverbs, ancient wisdom.

e-mail: aleruta12@gmail.com

⁴² Così R. Laurenti, s.v. 'Aristote de Stagire, Sur la philosophie', in *DPhA Supplément*, 2003, 395-409. W. Jaeger, *Aristotele. Prime linee di una storia della sua evoluzione spirituale*, Firenze 1947, 161-168, colloca l'opera intorno al 347/5 a.C. Per un prospetto sulle varie ipotesi vd. Untersteiner, *Aristotele. Della filosofia*, cit., XVII-XIX.

⁴³ Non è probante l'argomento di Ieraci Bio, *Il concetto di παροιμία in Aristotele*, cit., 236-237, secondo la quale l'interesse per i proverbi da parte di alcuni discepoli di Aristotele provverebbe che Aristotele aveva scritto il libro di *παροιμῖαι*.

Invigilata Lucernis
41, 2019, 231-250

Paola SCHIRRIPA
(Milano)

*L'atelier del discorso e la parodia della storia della città**

Per i lettori di Tucidide il rapporto tra lo storico¹ e Platone si gioca tradizionalmente anzitutto sul *Menesseno* e nel campo fecondo della parodia dell'orazione funebre, l'esercizio per antonomasia della retorica civica.

Resta sullo sfondo la natura ambigua del rapporto tra Platone e Tucidide, che è questione da sempre controversa, come lo è più in generale il legame tra Platone e gli storici. Se la poesia² è, infatti, un terreno largamente esplorato da Platone, il *racconto* storico e gli storici sembrano relegati a un ruolo secondario, se non addirittura trascurati dal filosofo³; Tucidide, in particolare, è presenza inafferrabile nell'opera

* La bozza di questo testo è stata discussa in occasione del convegno *Platon citateur. Un exemple de réappropriation par la philosophie des discours des savoirs antérieurs*, tenutosi a Grenoble dal 29 al 31 marzo 2017. Ringrazio gli organizzatori per l'opportunità di discussione e Leone Porciani per la rilettura preziosa che ha fatto di queste pagine. Un grazie devo anche a Etienne Helmer, che mi ha incoraggiato a misurarmi con un oggetto lontano dalla mia sfera di competenza e di studio e che ha condiviso con me le sue ricerche sul *Menesseno*. Sua l'ultima edizione commentata del *Menesseno* (Paris 2019).

¹ Il problema dei rapporti tra Platone e gli storici è oggetto del classico lavoro di R. Weil, *L'«Archéologie» de Platon*. Paris 1959; cfr. anche la discussione di P. Vidal-Naquet in *Platon, l'histoire et les historiens*, 121 -137. L'articolo si trova oggi nella miscellanea *La démocratie grecque vue d'ailleurs*, Paris 1990, e al momento della sua pubblicazione, nel 1983, suscitò la reazione indispettita di A. Momigliano, come segnala lo stesso Vidal-Naquet nell'edizione del '90. Il punto di partenza di Vidal-Naquet era la constatazione dello scarso interesse dimostrato dalla scuola storica (e da Momigliano) per la testimonianza platonica. L'articolo nasceva dal tentativo di superare le separazioni di "ambito" e rivendicava l'importanza della lettura di Platone da parte degli storici, ma non era esente da una certa parzialità di lettura, soprattutto rispetto alla scuola italiana (su Platone "storico di Atene", cfr. più di recente L. Canfora, *Il mondo di Atene*, Roma 2011, 74 ss.). Il legame che Platone intrattiene con gli argomenti di Tucidide è, al contrario, inquadrato in termini meno tradizionali già da L. Strauss, *The Man and the City*, Chicago-London 1964¹³, 141 ss., il quale intravede una consonanza profonda tra i due autori soprattutto rispetto al tema della guerra: la guerra del Peloponneso costituirebbe il "modello" di riferimento per l'elaborazione del mito di Atlantide.

² Vedi più di recente R. Hunter, *Plato and the Traditions of Ancient Literature*, Cambridge 2012, 39-108.

³ Cfr. soprattutto C.H. Kahn, *Plato's Funeral Oration: The Motive of the Menexenus*, «CPH» 58, 4, 1963, 220-234, sui rapporti tra l'orazione platonica e l'*epithaphios logos* di Pericle. Kahn postula una conoscenza da parte di Platone dell'orazione funebre redatta da Tucidide, ma si chiede se si possa, con questo, desumere una conoscenza integrale dell'opera dello storico. Credo che il "discorso" messo in

platonica tanto per gli antichi, quanto per i moderni (soprattutto in rapporto alla conoscenza che Platone poteva averne), perché Platone si tiene lontano da citazioni dirette che potrebbero autorizzare il riconoscimento di una intenzionale ripresa in chiave dialettica; nondimeno, le consonanze linguistiche tra i due autori non mancano e il *Menesseno*, in questo senso, non è che *uno* dei tanti materiali che Platone impiega per sferrare la sua critica tagliente alla *forma* del discorso pubblico (o almeno a un certo tipo di discorso pubblico, quello dell'Atene democratica) e alla costruzione della *storia* della città *sub specie* di discorso⁴.

Questo contributo si propone di passare in rassegna proprio i materiali, i *collage* della doppia critica alla retorica di apparato, quella avanzata da Tucidide e quella ripresa da Platone, illuminando soprattutto gli aspetti formali; la forma, addirittura l'impianto lessicale del discorso, in Platone, come già in Tucidide, diventano infatti bersaglio di una polemica vivace e, fin dall'incipit, il discorso imbastito da Platone, che esibisce scopertamente il suo autorevole modello, mostra l'intreccio inevitabile e potenzialmente deviante tra *forma* e contenuto, che continuamente si mescolano e vicendevolmente si contaminano, fino a confondersi l'una nell'altro.

Per buona parte degli studiosi il *pastiche*⁵ offerto da Platone sarebbe una versione caustica dell'orazione funebre periclea⁶ e proprio gli stilemi sovrapponibili della riflessione di entrambi sul *verso*, sulla crisi della parola e della relazione potenzialmente virtuosa tra l'oratore e il suo pubblico, ci permettono di esplorare anche il *recto* dell'interazione cruciale tra il mandatario e il ricettore del discorso civico.

La *reductio* dell'oratoria a vuoto discorso di apparato, messa in scena da Platone, fa eco alla più ampia crisi della politica e alla manomissione, in senso lato, della storia, così come gioca un ruolo attivo nel racconto tucidideo della guerra del Pelo-

campo da Tucidide, in una forma che resta lontana dalla completezza e dall'organicità, potesse essere noto all'inizio del IV secolo. Sul tema, vedi più di recente L. Pernot, *Socrate ventriloque ou l'énigme du Ménexène de Platon*, in L. Calboli Montefusco - M.S. Celentano, *Papers on Rhetoric*, XIII, Perugia 2016, 313-335. Gli studi recenti hanno mostrato, inoltre, l'interesse di Platone per i soggetti storici, soprattutto per quanto concerne Erodoto e la storia delle guerre persiane (cfr. M. Moggi, *La tradizione delle guerre persiane in Platone*, «SCO» 17, 1968, 213-26). Il punto non è anedddotico, perché sottende la piena padronanza del materiale del discorso storico e la definizione acquisita di genere letterario. Il discorso storico ha certamente rivaleggiato con altre forme di discorso per rivendicare il suo campo d'azione definito, il che spiega, in parte, l'ardore classificatorio di Tucidide, nei capitoli dedicati al metodo.

⁴ Per un bilancio delle ipotesi più recenti di lettura del *Menesseno* e della dimensione storica della *quaestio* si veda ancora Pernot, *Socrate ventriloque* cit., utile anche per l'analisi delle fonti antiche.

⁵ Il termine *pastiche* non è casuale. Come ha ben mostrato Pernot, *Socrate ventriloque* cit., 322, già Dionigi di Alicarnasso (*Dem.* 23, 10) impiega il verbo *παραμιμέομαι* per rendere la *nuance* particolare dell'imitazione platonica dell'orazione tucididea. È quasi superfluo ricordare che Aspasia cuce l'orazione "sul momento", ἐκ τοῦ παραχρήμα (cfr. *infra*), ricomponendo, e "appiccicando" i materiali del discorso di Pericle (συγκολλῶσα, 236 b). Proprio il verbo συγκολλῶ sembra prestarsi all'intenzionale allusione comica (cfr. Ar. *Vesp.* 1041). Sui rapporti tra il *Menesseno* e la commedia vedi A. Capra, *Il Menesseno di Platone e la commedia antica*, «Acme» 51, 1998, 183-192.

⁶ Cfr., fra gli altri, Kahn, *Plato's Funeral Oration* cit., e, su questo punto, la lettura di Z. Petre, *Revenants et sauveurs. Le Ménexène de Platon et le drame attique*, in M. Neamțu-B. Tătaru-Cazaban, *Memory, Humanity, and Meaning. Essays in Honor of Andrei Plesu's Sixtieth Anniversary*, Bucarest 2009, 149-162.

ponneso fin dalla celebre premessa sul metodo (1,22). Nell'orizzonte smagliato della città in tempo di guerra, l'orazione funebre è in buona sostanza uno dei possibili spazi della discussione intorno alla città e alla retorica di cui la città dispone, che trova modo di dispiegarsi solo all'interno di un quadro preciso e ritualizzato.

Platone gioca con la tradizione, con le cristallizzazioni verbali e situazionali, con i contesti e le attese dell'audience, e, nel *Menesseno*, offre al suo lettore un gioco di rimandi che può essere efficacemente illustrato da qualche esempio:

νῦν δὲ ἀπολοφυράμενοι ὄν προσήκει ἐκάστῳ ἄπιτε.

«E ora quando avrete completato i vostri lamenti, ciascuno per il proprio parente, tornate a casa».

(Th. 2,46, traduzione di G. Donini).

νῦν δὲ ἤδη ὕμεῖς τε καὶ οἱ ἄλλοι πάντες κοινῇ κατὰ τὸν νόμον τοὺς τετελευτηκότας ἀπολοφυράμενοι ἄπιτε.

«E ora insieme agli altri, elevato il comune compianto, secondo quanto la legge stabilisce, allontanatevi».

(Pl. *Men* 249 c, traduzione di M. T. Liminta).

ὄμως δ' ἀνάγκη τοῖς ἀρχαίοις ἔθεσι χρῆσθαι, καὶ θεραπεύοντας τὸν πάτριον νόμον ὀλοφύρεσθαι τοὺς θάπτομένους.

«Tuttavia, è necessario attenersi alle antiche usanze, e rispettando la legge dei padri, piangere gli uomini che oggi vengono sepolti».

(Lys. *Or. Fun.* 81, traduzione di E. Medda).

Attraverso questa "citazione", che l'aggiunta del testo di Lisia rende, per contrasto, ancora più manifesta, attraverso questo *divertissement* retorico, giocato in filigrana alla fine del *Menesseno*⁷ e troppo puntuale per essere fortuito, sotto il velo di una parodia o di un'ironia sapientemente maneggiate⁸, Platone sembra tradire la

⁷ Lascio da parte in questa sede le questioni legate all'autenticità del *Menesseno*, che porterebbero la discussione troppo lontano dall'oggetto di interesse di questo contributo. Un buon sunto dello *status quaestionis* è in R. Clavaud, *Le Ménexène de Platon et la rhétorique de son temps*, Paris 2010 [1980].

⁸ La bibliografia sugli usi e gli scopi di questa parodia è immensa; resto personalmente convinta che il testo del *Menesseno* sia un motteggio esplicito dell'orazione di Pericle e di Pericle stesso, tema che è stato al centro del dibattito sin dal testo di T. Berndt, *De ironia Menexeni platonici*, Münster 1881, che seppe rendere ragione del carattere "eccentrico" dell'opera, inassimilabile agli altri dialoghi, rilanciando l'interpretazione plutarcea (cfr. Plut. *Per.* 23). Si rimanda ad alcuni contributi centrali nel dibattito: P. M. Huby, *The Menexenus Reconsidered*, «Phronesis» 2, 1957, 104-114; Kahn, *Plato's Funeral Oration* cit., 220-234; M.M. Henderson, *Plato's Menexenus and the Distortion of History*, «ACD» 18, 1975, 25-46; S.G. Salkever, *Socrates' Aspasian Oration: The Play of Philosophy and Politics in Plato's Menexenus*, «APSR» 87, 1993, 133-143; S.D. Collins, D. Stauffer, *The Challenge of Plato's Menexenus*, «The Review of Politics» 61, 1, 1999, 85-115; N. Pappas, M. Zelcer, *Politics and Philosophy in Plato's Menexenus. Education and Rhetoric, Myth and History*, London 2015, e, più recentemente, F. Petrucci, *Plato on Virtue in the Menexenus*, «CQ» 67, 2017, 49-70, che postula il pieno impegno speculativo di

sua imitazione di Tucidide in modo ancora più esplicito di quanto non si sia portati a riconoscere d'abitudine. La mimesi quasi grammaticale, il calco della disposizione lessicale, l'*ordo verborum*, in buona sostanza, si dispongono in un gioco intenzionale di travestimenti letterari, nel quale l'autore del discorso, l'Aspasia messa in scena da Socrate, si impegna fino in fondo. Ecco allora disporsi ordinatamente la precisazione temporale *vũv*, l'uso del participio ἀπολοφυράμενοι, posto accanto al verbo ἄπιτε, che identifica gli uditori e gli attori della lamentazione e ne fa una sola comunità di partecipanti al lutto, la sottile *variatio* della formula riferita alla legge consuetudinaria, tutti elementi che collaborano a un uso raffinato dello strumento retorico della "citazione" indiretta, dell'allusione divertita.

Si potrebbe obiettare che il passo proposto rientra tra le formule di congedo retorico ormai cristallizzate e che non offre margini per confermare un riuso intenzionale della fonte e del modello tucididei, ma in realtà il gioco linguistico è più ricercato e preciso di quanto si potrebbe pensare: il confronto con il passo di Lisia, mostra, pur nella permanenza del contenuto e dell'appello al *nomos* dei padri, il ricorso a una forma impersonale ridondante, lontana dal richiamo insistito dei due testi di Tucidide e Platone alla partecipazione comunitaria al lutto "di stato"⁹. Il congedo del *Menesseno* si riconduce abilmente alla prosa del Pericle tucidideo, dopo essersene allontanato nella tirata storica e nella porzione di testo dedicata all'educazione cittadina, che, al contrario, sembrano rifarsi al modello lisiaco. Platone ritesse gli stili, pesca nella retorica epidittica, smaglia e ricuce a bella posta il discorso, offrendo al suo lettore la possibilità di cogliere somiglianze e differenze, analogie e ricercate distrazioni.

Certamente, la sostanza della parodia platonica deve portare a smascherare il problema politico di un sistema democratico fasullo e di una *Realpolitik* distante dalle ragioni e dai manifesti ideali:

γεννηθέντες δὲ καὶ παιδευθέντες οὕτως οἱ τῶνδε πρόγονοι ᾠκουν πολιτείαν κατασκευασάμενοι, ἧς ὀρθῶς ἔχει διὰ βραχέων ἐπιμνησθῆναι. πολιτεία γὰρ τροφή ἀνθρώπων ἐστίν, καλὴ μὲν ἀγαθῶν, ἢ δὲ ἐναντία κακῶν. ὡς οὖν ἐν καλῇ πολιτείᾳ ἐτρέφησαν οἱ πρόσθεν ἡμῶν, ἀναγκαῖον δηλῶσαι, δι' ἣν δὴ κάκεῖνοι ἀγαθοὶ καὶ οἱ νῦν εἰσιν, ὧν οἶδε τυγχάνουσιν ὄντες οἱ τετελευτηκότες. ἢ γὰρ αὐτὴ πολιτεία καὶ τότε ἦν

Platone nel testo, alla luce dei confronti possibili con gli altri dialoghi e, soprattutto, in ragione del piano evidente della discussione etica, che la parodia indebolirebbe. L. Pernot, *Socrate ventriloque* cit., 313-335, propone invece il superamento dell'antitesi serio/comico, in favore di una lettura più sfumata del testo che pone al centro l'imitazione della retorica e torna nondimeno sulla centralità del piano filosofico.

⁹ Per l'espressione cfr. P. Bourdieu, *Sur l'Etat. Cours au collège de France 1989-1992*, Paris 2012 (in part. p. 83). Non si intende qui riaprire la *vexata quaestio* sulle differenze tra *polis* e stato moderno, che mi sembrano tali e tante da far deporre qualsiasi tentativo anacronistico di indebite sovrapposizioni. Senza tornare al tema battuto dell'"invenzione di Atene" (N. Loraux, *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*, Paris 1993 [1981]), in occasione dei funerali pubblici, si intende semmai accentuare quel legame tra circostanza ufficiale e discorso che è al centro dell'analisi (sul mito di Atene come portato simbolico nella concezione dello stato moderno, cfr. ancora più recentemente Canfora, *Il mondo di Atene* cit., 30 ss.; cfr. anche Id., *Il corpusculum degli epittafi ateniesi*, «QS» 74, 2011, 69-82.

καὶ νῦν, ἀριστοκρατία, ἐν ἧ νῦν τε πολιτευόμεθα καὶ τὸν ἀεὶ χρόνον ἐξ ἑκείνου ὡς τὰ πολλά. καλεῖ δὲ ὁ μὲν αὐτὴν δημοκρατίαν, ὁ δὲ ἄλλο, ᾧ ἂν χαίρη, ἔστι δὲ τῆ ἀληθεία μετ' εὐδοξίας πλήθους ἀριστοκρατία¹⁰.

«Generati e allevati in tal modo, i progenitori di costoro vivevano secondo un ordinamento politico da loro predisposto, che è giusto ora brevemente ricordare. È infatti la costituzione dello stato che forma gli uomini buoni, se essa è buona, malvagi in caso contrario; si deve mostrare come i nostri antenati crebbero in un buon regime politico grazie al quale divennero virtuosi sia loro che gli uomini di oggi di cui fanno parte i caduti; quel regime allora, come ai giorni nostri è il medesimo: l'aristocrazia, da cui siamo retti e che si è conservata, quasi ininterrottamente: uno la chiama democrazia, un altro con il nome che gli piace; in realtà si chiama aristocrazia accompagnata dal consenso popolare».

Anche nel punto più scoperto della ripresa in chiave parodica del discorso pericleo, sono proprio la fabbrica e la cucitura lessicale di quel discorso ad essere prese di mira. Se in incipit del capitolo 37 del II libro di Tucidide, Pericle aveva rivendicato con orgoglio classificatorio la definizione di democrazia, καὶ ὄνομα μὲν διὰ τὸ μὴ ἐς ὀλίγους ἄλλ' ἐς πλείονας οἰκεῖν δημοκρατία κέκληται, nelle parole di Aspasia la definizione perde ogni valore, si riduce a vuoto nominalismo, dal momento che nome e sostanza non possono più coincidere, come accade più in generale nella cattiva retorica politica: καλεῖ δὲ ὁ μὲν αὐτὴν δημοκρατίαν, ὁ δὲ ἄλλο, ᾧ ἂν χαίρη.

Il velo parodico del *Menesseno* sembra, così, non limitarsi soltanto all'imitazione linguistica delle formule retoriche più strategiche (il congedo si rivela in questo senso una delle sedi più smascherabili e più esposte alla parodia, come del resto l'*incipit*), ma solleva al contempo interrogativi sul *discorso* in senso lato in Platone. Nella sua imitazione quasi letterale di Tucidide, la posta in gioco non è soltanto la parodia, né le questioni politiche, ma la concezione stessa del discorso in generale e del racconto storico in particolare, del suo statuto formale, del suo contesto e della sua forma.

Così, per citare il titolo di un contributo di N. Loraux, il *Menesseno* assorbe il veleno e il controveleno¹¹ di una complessa *mise en abîme* meta-testuale, che chiama in causa una prassi retorica¹², un contesto di adulterazione della parola, un cattivo o strumentale uso del passato e, in questo senso, Tucidide, al contempo idolo polemico e bruciante polemista del suo tempo, poteva fornire al filosofo un terreno di confronto fertile sugli effetti negativi del discorso e della parola pubblici.

¹⁰ Pl. *Men.* 238 b-d.

¹¹ N. Loraux, *Socrate contrepoison de l'oraison funèbre. Enjeu et signification du Ménexène*, «AC» 43, 1, 1974, 172-211.

¹² Si veda soprattutto F.V. Trivigno, *The Rhetoric of Parody in Plato's Menexenus*, «Ph&Rh» 42, 1, 2009, 29-58, per l'analisi dei due paradigmi della parodia, la distorsione e l'amplificazione, applicate in modo efficace nel *Menesseno*.

Retorica, poesia e storia

La questione della retorica vuota e ingannevole percorre tutta l'opera platonica ed è affrontata più esplicitamente nel *Gorgia*¹³, ma l'interesse cade qui sul discorso "storico" pronunciato in un contesto pubblico. Platone, in effetti, affronta il problema della veridicità del discorso che ricostruisce il passato anche al di fuori dell'orazione funebre o del motteggio dell'orazione funebre offerta nel *Menesseno*¹⁴: il suo interesse sembra cadere sulla patologia emozionale della parola retorica, sugli "effetti psicologici di un certo tipo di discorso politico"¹⁵. D'altro canto, nella sua accezione più ampia, il discorso pubblico trascina forzatamente con sé tutta una serie di *clichés* centrati sulla città, sulla storia ancestrale di Atene, sul passato, – che esso sia veritiero o meno – e proprio in virtù di questi stratagemmi ormai cristallizzati, ma necessari alla performance oratoria, esso può divenire seducente e pericoloso. Un discorso sul passato della città, del resto, si presta inevitabilmente a essere sabotato, perché non è di per sé interamente affidabile e giustificabile: è l'oggetto polemico della chiusa del notissimo capitolo 22, croce e delizia dell'interpretazione, dove Tucidide dichiara di impegnarsi nella costruzione di uno κτήμά ἐς αἰεῖ, contrapposto a un ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρήμα, nozione sulla quale sarà utile indugiare ancora una volta:

καὶ ἐς μὲν ἀκρόασιν ἴσως τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶν ἀτερπέστερον φανεῖται· ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὐθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκούντως ἔξει. κτήμά τε ἐς αἰεῖ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρήμα ἀκούειν ζύγκειται.

«Forse l'assenza del favoloso dai fatti li farà apparire meno gradevoli all'ascolto: ma se quanti vorranno vedere la verità degli avvenimenti passati e di quelli che nel futuro saranno rivelati, in conformità con la natura umana, tali o simili a questi, giudicheranno utile la mia narrazione, sarà sufficiente. È stata composta come un possesso per sempre piuttosto che come un pezzo per competizione da ascoltare sul momento»¹⁶.

¹³ La discussione sulla cattiva retorica percorre naturalmente tutta l'opera platonica. Si rimanda qui soprattutto a Pl. *Gorg.* 463 a, e *passim*; Per la più ampia discussione nella *Repubblica* e soprattutto per l'assimilazione tra persuasione retorica e persuasione sofistica cfr. *Resp.* 600 c-e, 601 a.

¹⁴ Cfr. Soprattutto Loraux, *Socrate contrepoison de l'oraison funèbre* cit., in particolare p. 175: «Ainsi donc, en tant qu'éloge, l'oraison funèbre n'échappe pas à la critique générale du genre ἔπαινος ou ἐγκώμιον, telle qu'elle est dans le *Banquet*. Tout comme les zélateurs virtuoses et ignorants d'Amour, les auteurs d'oraisons funèbres se contentent d'appliquer mécaniquement un patron d'éloge, toujours le même et propre à louer n'importe quoi (ἐγκωμιάζει ὅτιοῦν) ou n'importe qui». L'indifferenza rispetto all'oggetto o al soggetto lodati è il punto più interessante del discorso di Platone, perché pone al centro del discorso il virtuosismo tecnico in assenza di un reale interesse per il *laudandus*, che diviene solo lo strumento necessario alla vestizione retorica del discorso, svuotato di un reale significato politico e ridotto a mera serialità di *topoi*.

¹⁵ E. Helmer, *Sur de prétendues anomalies dans le Ménexène de Platon*, «Plato. Le Journal Internet de la Société Platonicienne Internationale» 6, 2006, 3. Il tema degli effetti psicologici è affrontato da Z. Petre, *Revenants et sauveurs* cit. Sulla "malattia" del discorso cfr. Anche Pl. *Phaedr* 228 a ss.

¹⁶ Trad. di G. Donini.

La traduzione di Donini segue da vicino quella di J. De Romilly, «production d'apparat pour un auditoire du moment», laddove l'infinito ἀκούειν ripropone il tema scomodo dell'ascolto, dell'ἀκρόασις e delle aspettative del pubblico, ingannate da una retorica che sia rivolta alla contingenza e che impegni chi ascolta con strumenti falsificanti. È dunque la qualità del discorso e dei suoi mezzi che porta con sé una prospettiva di durata, intesa nel doppio piano di durata effettiva del discorso e durata che superi la contingenza del momento.

Nella prospettiva tucididea lo κτῆμά τε ἐξ αἰεί tenta di tracciare una linea di separazione e di classificazione del genere letterario proprio della storia, o per lo meno di guadagnare una legittimità al “discorso serio sul passato”, alla ζυγγραφή di guerra, proprio in virtù del metodo sfoderato, e non solo in quanto discorso che rivaleggia con altri discorsi di uguale caratura¹⁷; restano diversi i mezzi, possano pure apparire insufficienti e limitati ai moderni, e resta diverso lo stile di quel discorso coeentemente difeso nelle *Storie*. Questo non significa negare l'apporto della retorica giudiziaria nello stile tucidideo, apporto già riconosciuto dagli antichi con una certa preoccupazione di cristallizzazione biografica¹⁸, né altresì significa affermare che la storia per Tuciddide avesse confini netti e chiaramente esibiti. Significa solo non disconoscere il fatto forse ovvio che Tuciddide avesse, almeno in *nuce*, una consapevolezza del genere distinto del suo discorso rispetto al discorso poetico, giudiziario, ed epidittico con il quale si misurava. Nella seconda metà del V secolo la pervasività del modello giudiziario mostra la sua efficacia in tutti i generi letterari, come Rodighiero ha mostrato per la tragedia¹⁹, e proprio quella che a noi moderni può apparire come un'«insopportabile mescolanza di generi»²⁰ doveva essere percepita come il normale ricorso a formalizzazioni ormai accettate nell'uso.

Come è noto, in 1, 21 Tuciddide segnala lo sforzo immenso e polemico di creare un nuovo genere di “narrazione” che espunga gli elementi non verificabili. La critica al passo risale già ad età antica. Gli elementi non verificabili, concentrati nelle opere dei poeti e dei logografi²¹, rappresentavano già per Dionigi di Alicarnasso il vero spartiacque tra Tuciddide e i suoi predecessori²². Porciani sottolinea che, per Dionigi, il μυθῶδες è «una categoria di sostanza e non di forma del contenuto», cioè isola una «classe di racconti individuabili come mitici in forza del loro argomento», ma si

¹⁷ Sui rapporti tra *epitaphios logos* e storiografia e sulla storiografia in rapporto agli altri generi cfr. L. Porciani, *Prime forme della storiografia greca. Prospettiva locale e generale nella narrazione storica*, Stuttgart 2001, in part. 101 ss.

¹⁸ Cfr. Marcel. 22.

¹⁹ A. Rodighiero, *Tragiche verità*, in A. Camerotto-F. Pontani, *Nuda Veritas, Da Omero a Orson Welles*, Sesto San Giovanni 2016, 113.

²⁰ M.-L. Desclos, *Aux marges des dialogues de Platon. Essai d'histoire anthropologique de la philosophie ancienne*, Grenoble 2003, 63.

²¹ Sul rapporto tra passato, genere e logografia vedi più di recente J. Grethlein *The Greeks and their Past. Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*, Cambridge 2010, 208 ss., che interpreta il termine in rapporto alla retorica e all'oratoria.

²² Dion. Al. 6, 5. Vedi soprattutto, in relazione al passo, L. Porciani, *Prime forme della storiografia greca cit.*, Stuttgart 2001, 47 ss. Sul rapporto logografi-poeti vedi R. Grisolia, *Logografi e poeti*, in «Vichiana» 14, 1985, 211-218.

tratta di una prospettiva storica che ha un debito notevole con l'esegesi alessandrina dell'opera. Le letture recenti individuano nell'uso del termine non già un "genere narrativo"²³, quanto una presa di posizione verso uno stile che indulge al fantastico e alla teratologia.

Va forse prestata attenzione all'uso del comparativo, che, inequivocabilmente, si riferisce allo stile (ἐπὶ τὸ μείζον, προσαγωγότερον) laddove in 1, 2 Tucidide, come Erodoto, aveva messo a servizio del contenuto il concetto di grandezza: la guerra è la più grande (con il problema filologico di capire il rapporto con gli eventi precedenti, secondo la diversa punteggiatura).

Rispetto non solo a Erodoto, rispetto a un passato anche recente, sono cambiati τὰ μεγάλα, ma Tucidide crede che il μέγα debba riguardare esclusivamente il contenuto: questo contenuto è grande in sé, come lo era nell'opera di Erodoto, come di fondo lo è nell'epica. La virata dovrà riguardare il dosaggio di elementi estranei al contenuto, che banalizzano il contenuto stesso. La segnalazione è importante, perché implica una forzata rinuncia a un *elemento consueto di narrazione*, e la formula ἐπὶ τὸ μείζον κοσμηῆσαι riprende in realtà quella usata per Omero a 1, 10. Il μῦθῳδες presente in 1, 21 e 1, 22 si fissa indelebilmente in opposizione all'ἀληθές, come tornerà ad affermare proprio Platone (*Resp.* 522 a), parlando degli effetti dell'educazione musicale anche nei discorsi, "siano essi fantastici o veri"²⁴.

Dunque, il discorso di Tucidide è un discorso costruito su una polarità ben precisa, proprio rispetto alla prospettiva della durata. Per fissarsi nella durata, il discorso storico ha bisogno di sottrarsi al tempo breve e al facile ascolto, di non scadere in ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρήμα. La preoccupazione tucididea riguardo ai pericoli del consumo immediato dell'*akroasis* sembra echeggiata all'inizio del *Menesseno*, nella critica ironica sferrata alla retorica di apparato e alla "griserie verbale" che permette di attivare il sortilegio uditivo dal quale Socrate si dichiara ammaliato e vinto e del quale denuncia gli occulti meccanismi suasori.

Più in generale, il significato del sostantivo ἀγώνισμα può essere colto in rapporto a un passo del VII libro delle *Storie*, dove designa l'exploit militare dei Siracusani, desiderosi di primeggiare in battaglia sui nemici (7,56,2)²⁵:

εἰ δύναιντο κρατῆσαι Ἀθηναίων τε καὶ τῶν ξυμμάχων καὶ κατὰ γῆν καὶ κατὰ θάλασσαν, καλὸν σφίσιν ἐς τοὺς Ἕλληνας τὸ ἀγώνισμα φανεῖσθαι·

«[Pensavano] che se fossero riusciti a prevalere sugli Ateniesi e sui loro alleati per terra e per mare, la loro impresa sarebbe parsa bella agli occhi dei Greci».

²³ Vedi C. Calame, "Mythe" et "rite" en Grèce: des catégories indigènes?, «Kernos» 4, 1991, 195.

²⁴ In questo senso non convince l'ipotesi di chi vuole vedere nei capitoli del metodo solo «un ensemble des procédures rhétoriques visant a 'démontrer que l'on est véridique et l'adversaire menteur'» (M.-L. Desclos, *Aux marges des dialogues de Platon. Essai d'histoire anthropologique de la philosophie ancienne*, Grenoble, 2003, 57), perché questa interpretazione sembra sconfessata dallo stesso Tucidide proprio in relazione al discorso sul passato. Sul più ampio tema del rapporto tra storia e retorica giudiziaria cfr. P. Butti de Lima, *L'inchiesta e la prova*, Torino 1996.

²⁵ Devo il suggerimento a Leone Porciani, che ringrazio ancora una volta.

Nel contesto della spedizione in Sicilia, ἀγώνισμα viene ad indicare la speranza di un successo imprevisto in battaglia – e l'elemento temporale dell'immediatezza è nuovamente in primo piano – di una bella prova militare che può guadagnare ai Siracusani una promozione insperata agli occhi dei Greci, una forma di brillante autoinvestitura militare. Se leggiamo il sostantivo nella sua accezione astratta, ἀγώνισμα diventa così sinonimo di un *exploit* verbale, che brucia e consuma i suoi effetti troppo rapidamente sul suo uditorio; avremo così un terreno di confronto possibile tra Tucidide e Platone, che si gioca proprio sulle conseguenze del discorso e sui pericoli di una narrazione e di un racconto che si prefiggano una presa emozionale in un *tempo* legato esclusivamente alla contingenza.

Con ogni evidenza, il discorso storico di Tucidide si pone lontano dal consumo e dal piacere immediati dell'uditorio e, come accennavamo, esso dichiara la propria estraneità rispetto alla logografia e rispetto alla poesia mitica, che, secondo Platone, cattura le orecchie dei suoi uditori²⁶. E tuttavia, ciò che Tucidide ci dice sembra portare verso la distinzione tra il discorso della nuova "storia", lontana dal μυθῶδες, e l'abituale costruzione retorica della storia, volta esclusivamente a suscitare effetti eclatanti e stupore nel pubblico, senza lasciare tracce durevoli. Sono quindi contemporaneamente la forma e l'effetto del discorso²⁷ ad essere impegnati nello sforzo letterario di Tucidide nel rapporto con la verità e con le conseguenze della parola. Questo nuovo modello di discorso pretende di iscriversi nella "longue durée"²⁸, contrapposta al consumo immediato e alla suasoria ingannevole della retorica dei contemporanei, fissata nella formula temporale ἐς τὸ παραχρῆμα e nelle sue varianti.

L'archeologia della città e i cliché del discorso pubblico

Che la discussione sboccata da Tucidide trovi un'eco diretta in Platone è confermato da un passo dell'*Ippia maggiore*. Nel dialogo, oggi considerato quasi unanimemente autentico, è il modello storico dell'ἀρχαιολογία ad essere discusso, laddove il sofista Ippia si lamenta della passione smodata che gli Spartani nutrono per il discorso sul passato (*Ipp. Mai.* 285 d-e):

Σωκράτης ἀλλὰ τί μὴν ἐστὶν ἃ ἠδέως σου ἀκροῶνται καὶ ἐπαινοῦσιν; αὐτὸς μοι εἰπέ, ἐπειδὴ ἐγὼ οὐχ εὐρίσκω.

Ἰππίας περὶ τῶν γενῶν, ὧν Σώκρατες, τῶν τε ἡρώων καὶ τῶν ἀνθρώπων, καὶ τῶν κατοικήσεων, ὡς τὸ ἀρχαῖον ἐκτίσθησαν αἱ πόλεις, καὶ συλλήβδην πάσης τῆς ἀρχαιολογίας ἥδιστα ἀκροῶνται, ὥστ' ἔγωγε δι' αὐτοὺς ἠνάγκασμαι ἐκμεμαθηκέναι τε καὶ ἐκμεμελητέκναι πάντα τὰ τοιαῦτα.

²⁶ Pl. *Resp.* 387 b.

²⁷ Come mostra in fondo l'impiego del termine ἀγώνισμα a 3, 87, 7, dove il significato, nel contesto drammatico della *stasis* di Corcira, si avvicina a quello di «bella prova di intelligenza».

²⁸ Si tratta di una durata che si articola nel ciclo delle generazioni umane e che sembra anticipare, *mutatis mutandis*, la nozione di lunga durata nell'ambito sociale, evocata da Braudel (vedi soprattutto F. Braudel, *Histoire et Sciences sociales: la longue durée*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 13, nr. 4, 1958, 725-753).

Socrate: «Ma allora che cosa ascoltano volentieri da te e per che cosa ti lodano? Dimmelo tu stesso dal momento che non riesco a capirlo».

Ippia: «A loro piacciono i fatti che riguardano le genealogie, degli eroi e degli uomini, le fondazioni, il sapere come anticamente sorsero le città, ascoltano volentieri ogni racconto di carattere archeologico, così che io a causa loro sono costretto a erudirmi e a curarmi di tutti questi fatti»²⁹.

Gli Spartani amano ascoltare il racconto sugli eroi, sui γένη, sulla fondazione delle città, ovvero sull'*archeologia* della città, sotto forma di *logos*, e questa forma di archeologia sarà una delle possibili accezioni del discorso "storico" in Platone, in una *nuance* ironica ben inteso: un discorso, che, come sottolinea M. Bettalli³⁰, non interessa veramente né Ippia né Socrate, ma che mostra quanto Platone conosca l'importanza storica civica (e retorica) del racconto della storia della città e se ne serva per sfruttare i *cliché* cristallizzati in questo genere di discorso, in vista dell'ἀκρόασις, concetto decisivo che sembra campeggiare nella riflessione tanto sua quanto di Tucidide; un discorso, quindi, quello cui fa cenno Ippia, che appare sostenuto dall'armatura linguistica e memoriale dell'origine eroica della *polis* e che diventa oggetto di apprendimento e di una performance quasi artistica. Tuttavia, in questo genere di discorso ha luogo una compromissione pericolosa, perché esso attiva le energie di un sofista, Ippia, e pone al centro lo sfruttamento di uno schema retorico da parte di un retore professionale; la storia della città diventa allora un repertorio appetibile tanto per l'oratore arruolato, quanto per il suo pubblico che si imbeve acriticamente del passato.

Diversa l'"archeologia" delle *Storie*, dove Nicia, prima della battaglia decisiva della spedizione siciliana fa uso dell'artiglieria verbale del passato, del discorso sugli antenati, sui figli e sugli dei, al fine di confortare i soldati e di spingerli a dar prova di ardimento (Th. 7,69,2):

πατρίδος τε τῆς ἐλευθερωτάτης ὑπομνήσκων καὶ τῆς ἐν αὐτῇ ἀνεπιτάκτου πᾶσιν ἐς τὴν δίαιταν ἐξουσίας, ἄλλα τε λέγων ὅσα ἐν τῷ τοιοῦτῳ ἤδη τοῦ καιροῦ ὄντες ἄνθρωποι οὐ πρὸς τὸ δοκεῖν τινὶ ἀρχαιολογεῖν φυλαξάμενοι εἴποιεν ἄν, καὶ ὑπὲρ πάντων παραπλήσια ἔς τε γυναῖκας καὶ παῖδας καὶ θεοὺς πατρώους προφερόμενα, ἀλλ' ἐπὶ τῇ παρουσίᾳ ἐκπλήξει ὠφέλιμα νομίζοντες ἐπιβοῶνται.

«E ricordava loro la patria che era la più libera di tutte e la libertà non controllata di vita che per tutti era possibile, e diceva tutte le altre cose che gli uomini, quando si trovano già in un tal momento critico, non direbbero se non volessero dare l'impressione di fare discorsi che sono sempre stati fatti, e specialmente quelli che sono simili in tutte le occasioni, e riguardano le donne, i bambini e gli dei che tutelano la patria: questi discorsi invece li fanno a gran voce considerandoli utili nello spavento in cui si trovano».

²⁹ Traduzione di M.T. Liminta.

³⁰ Cfr. M. Bettalli, s.v. ἀρχαῖος, in *Lexicon Historiographicum Graecum et Latinum*, Pisa 2007, 86.

L'“archeologia” di Nicia non ha niente a che vedere con la porzione dell'opera tucididea cristallizzata dai grammatici, ma pare essere confinata a una retorica di retroguardia, passatista e inutilmente patetica.

Il verbo ἀρχαιολογέω compare nella prosa storica (e nella prosa greca in generale) solo a partire da Tucidide, dove è strettamente legato a un *modello* di discorso che gravita questa volta “sulle donne, i bambini e gli dei” e sfrutta tutti i *cliché* più correnti, “sans craindre de paraître resssasser des propres rebattus”, nella traduzione di J. de Romilly, un discorso, cioè, che suona verbosamente retorico nella fattura, avvitando su se stesso e precludendosi qualsiasi forma di originalità. È possibile che nell'*Ippia Maggiore* possa trovarsi un'eco di questo passo, anche se in Tucidide il verbo non allude ai contenuti del discorso (il passato della città), quanto più alla forma ripetitiva e seriale, che tocca, tuttavia, alcuni *topoi* della città, nel riferimento per esempio agli dei πατῶοι³¹.

Tucidide non manca di precisare che questa forma di discorso non è solo sfruttata, ma è anche consumata, riproposta fino all'estenuazione, nella convinzione che essa possa dimostrarsi efficace nei momenti di maggiore tensione. Lo storico sembra qui far divergere la retorica del passato, o per meglio dire la retorica della città (pur mobilizzata in guerra), dal discorso originale e creativo, che non ha bisogno di far appello a uno stile di vecchia scuola. L'oggetto polemico è proprio la patina *antica*, che, quale sia l'occasione, incanta il pubblico ἐπὶ τῇ παρουσίᾳ ἐκπλήξει, «dans l'effroi du moment»³², rendendo patente la precisazione temporale indicata dal participio παρουσίᾳ, che rinvia in modo puntuale alla nozione già esplorata del consumo immediato del discorso, della sua mancata “durata”, della sua natura espressamente contingente o come in questo caso, emergenziale.

Affiora in modo evidente, in Tucidide, l'importanza e il potere (positivo e negativo) del discorso, e in particolare di quello di natura sofisticata: in ciascuna delle sue forme, il discorso, prima di essere un nucleo tematico (storico, deliberativo, politico), nasconde un grado di contaminazione retorica che è implicitamente richiesta dalla retorica stessa. E dunque la vera scommessa, colta da Platone laddove rivaleggia con Tucidide, ruota tutta intorno alla relazione problematica tra la retorica pubblica e la storia espressa sotto forma di racconto – donde l'interrogativo: quale retorica, per quale storia, dal momento che entrambe utilizzano una maniera peculiare di dire la storia e condividono il loro oggetto, il passato e la città.

È evidente che nell'*Ippia Maggiore* Platone pone sul tappeto il problema del discorso civico, il discorso professionale che deve imbellettarsi per stupire il pubblico, distinto e individuato anche in base alla sua appartenenza geografica. Così, gli Spartani amano l'archeologia, che si impone anche ad Atene nel tempo della guerra e del pericolo. L'artiglieria retorica si articola intorno a *cliché* precisi, sembra isolare

³¹ πατῶοις è impiegato di norma in riferimento alla sfera degli oggetti e dei templi, ma rimanda in ogni caso all'accezione di ancestralità (cfr. É. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, I. *Economia, parentela, società*, Torino 1976, 209).

³² Così traduce l'espressione J. de Romilly.

dei soggetti privilegiati, la chincaglieria del passato, le genealogie eroiche capaci di ammaliare gli astanti, o, come in Tucidide, il repertorio emozionale del patriottismo e della religione familiare, discorsi “invecchiati”, ma facili all’uso e dall’effetto sicuro, se giocati, ancora una volta, ἐπὶ τῆ παρούσῃ ἐκπλήξει, nell’emergenza del momento.

Il piacere dell’ascolto e i suoi effetti nella città

Secondo una declinazione ogni volta opportunamente variata, è il piacere dell’ascolto, dunque, il vero idolo polemico che chiama in causa tradizionali abiti di fruizione orale e che nel *Menesseno* diventa, come si accennava, un sortilegio acustico (*Men.* 235 c).

Il tema è quello della falsa σοφία degli oratori, ampiamente dibattuto da N. Loraux³³: «Or, les orateurs se contentent de remuer des idées générales, et leurs discours préfabriqués, réunissant en un inquiétant amalgame τὰ προσόντα καὶ τὰ μὴ περὶ ἐκάστου, donnant à chacun les qualités qui lui appartiennent et celles qui lui sont étrangères, peuvent concerner n’importe qui». Al di fuori della tecnica dell’elogio, il problema concerne la cultura retorica, nel senso, accennato in incipit, della relazione biunivoca tra l’audience e l’oratore professionale, che smuove un repertorio pressoché fisso di lusinghe e di biasimi all’indirizzo del pubblico. L’armatura formale resta così decisiva e il pubblico diventa uno strumento attraverso il quale la retorica trova la sua conferma ultima e la sua ragione d’essere, dal momento che è il pubblico a decretare almeno provvisoriamente il successo della performance oratoria.

Già Tucidide porta allo scoperto la relazione profonda tra la tecnica del discorso e la sua efficacia, anche a detrimento dei contenuti; nel discorso di Cleone sui Mitilinesi, ancora una volta l’attenzione cade sulla patologia dell’ascolto e sui meccanismi retorici spesso abusati. Cleone, come farà Diodoto dopo di lui, fa appello alla competenza dei retori di professione, nell’evidente ricorso a un medesimo repertorio, forzatamente impigliato nell’uso prevedibile delle accuse reciproche, degli inganni vicendevoli, delle false idee, smentite e disapprovate da entrambi, in un irresolubile minuetto di contraddizioni³⁴.

Il personaggio di Cleone, come ben osserva Mader, si serve di un armamentario e di un equipaggiamento robusto di piani retorici e ricicla i motivi chiave della polemica ingaggiata in modo più ampio e strutturato dall’autore stesso nel racconto della guerra del Peloponneso. Tucidide presta al suo personaggio gli argomenti seri che sono alla base della sua storia, senza tuttavia dotarlo dell’arma solida del metodo esibito al lettore nei capitoli incipitari. Cleone deve così accontentarsi di modellare una forma incontrollata di *contaminatio* e di fare ricorso al *carnet* delle immagini stereo-

³³ Loraux, *Socrate contrepoison de l’oraison funèbre* cit., 175.

³⁴ Cfr. sul tema G. Mader, *Demagogic Style and Method: Locating Cleon’s Mytilenean Rhetoric* (*Thucydides* 3.37-40), «*Rhetorica*» 35, 2017, 1-23 (in part. 10): l’articolo di Mader è venuto a mia conoscenza durante l’abbozzo preliminare di questo testo due anni fa. Giungiamo indipendentemente a conclusioni simili sul tema.

tipate dei retori di professione arruolati dalla città per le occasioni importanti. Tutto compreso nel biasimo delle attese e delle ambizioni del pubblico, Cleone condivide in realtà la stessa malattia della città e incarna tutti i difetti della cattiva politica.

Servendosi della maschera del demagogo ateniese, Tucidide può criticare le abitudini dell'assemblea e mostrarne la crisi irreversibile (Th. 3,38,4-7):

αἴτιοι δ' ὑμεῖς κακῶς ἀγνοηθετοῦντες, οἵτινες εἰώθατε θεαταὶ μὲν τῶν λόγων γίνεσθαι, ἀκροαταὶ δὲ τῶν ἔργων, τὰ μὲν μέλλοντα ἔργα ἀπὸ τῶν εὖ εἰπόντων σκοποῦντες ὡς δυνατὰ γίνεσθαι, τὰ δὲ πεπραγμένα ἤδη, οὐ τὸ δρασθὲν πιστότερον ὄψει λαβόντες ἢ τὸ ἀκουσθέν, ἀπὸ τῶν λόγῳ καλῶς ἐπιτιμησάντων καὶ μετὰ καινότητος μὲν λόγου ἀπατᾶσθαι ἄριστοι, μετὰ δεδοκιμασμένου δὲ μὴ ξυνέπεσθαι ἐθέλειν, δοῦλοι ὄντες τῶν αἰεὶ ἀτόπων, ὑπερόπται δὲ τῶν εἰωθότων, καὶ μάλιστα μὲν αὐτὸς εἶπεῖν ἕκαστος βουλόμενος δύνασθαι, εἰ δὲ μή, ἀνταγωνιζόμενοι τοῖς τοιαῦτα λέγουσι μὴ ὕστεροι ἀκολουθῆσαι δοκεῖν τῇ γνώμῃ, ὀξέως δὲ τι λέγοντος προεπαινέσαι, καὶ προαισθέσθαι τε πρόθυμοι εἶναι τὰ λεγόμενα καὶ προνοῆσαι βραδεῖς τὰ ἐξ αὐτῶν ἀποβησόμενα, ζητοῦντές τε ἄλλο τι ὡς εἶπεῖν ἢ ἐν οἷς ζῶμεν, φρονοῦντες δὲ οὐδὲ περὶ τῶν παρόντων ἰκανῶς ἀπλῶς τε ἀκοῆς ἠδονῆ ἡσώμενοι καὶ σοφιστῶν θεαταῖς ἐοικότες καθημένους μᾶλλον ἢ περὶ πόλεως βουλευομένοις.

«I responsabili siete voi, che istituite male queste gare, poiché solete essere spettatori dei discorsi ma ascoltatori dei fatti, e considerate gli avvenimenti futuri alla luce di ciò che dicono i bravi oratori, come se fossero possibili, e i fatti già avvenuti alla luce di ciò che dicono quelli che li criticano con belle parole, e non accettate come maggiormente degni di fede i fatti dei quali sono testimoni i vostri occhi, ma preferite invece il resoconto che udite. Siete bravissimi a farvi ingannare con la novità di una proposta, ma anche a non voler seguirne una che abbia una validità riconosciuta, schiavi dei paradossi ogni volta che si presentino e dispregiatori delle cose abituali. Ciascuno di voi vuole soprattutto essere bravo a parlare, o altrimenti volete imitare coloro che parlano in tal modo e non far pensare che la vostra intelligenza sia tarda nel seguirli: volete lodare in anticipo uno che dica qualcosa di acuto, essere pronti a capire in anticipo le cose che vengono dette e lenti a prevedere le conseguenze che ne deriveranno: cercate qualcosa che è diverso per così dire, dal mondo in cui viviamo e non pensate adeguatamente neanche alla situazione presente: in breve siete dominati dal piacere di ascoltare, e assomigliate più a spettatori che siedono davanti a sofisti che a uomini che discutono nell'interesse della città».

La prospettiva visuale, in questo caso, è quella dell'uditorio, quasi mesmerizzato dalla dolcezza del discorso, dall'ἀκοῆς ἠδονῆ. Sembra di ascoltare l'eco delle parole di Gorgia sul potere non solo persuasivo, ma anche seducente della retorica (Pl. *Gorg.* 462 e) e sulla confusione tra gli oratori e i sofisti (*Gorg.* 465 c).

In Tucidide il riferimento all'ἀκοῆς ἠδονῆ pone al centro della riflessione di Cleone l'atelier del discorso, colto come elemento propulsore dell'impegno emozionale degli uditori, alla stregua degli agoni evocati da Cleone, che tengono avvinti gli spettatori. Nel paragrafo 4 del capitolo 38, Cleone rimprovera infatti all'audience la

passione per le gare retoriche³⁵, e la lingua si affissa ancora attorno al concetto della competizione, della spettacolarizzazione del duello verbale, capace di ammaliare l'uditorio, ma in maniera negativa, *κακῶς ἀγωνοθετοῦντες*.

Se Cleone, il demagogo per eccellenza, subisce i contraccolpi degli umori dell'assemblea, egli ne è allo stesso tempo lo specchio esemplare, votato com'è interamente a una forma di persuasione sorda alla verità (la tesi delle *Storie*) e ottenuta a qualunque costo.

In questo modo, come ben mostra Mader, Tucidide ci offre due discorsi rivali, specchio di due politiche antitetiche, naturalmente, come anche di una progressiva decadenza dell'eloquenza pubblica:

1. Il discorso "ideale" di Pericle, anche al di fuori e al di là dell'orazione funebre, alieno dal piacere immediato, che può avvatarsi sulle lusinghe o, viceversa, sulle critiche rivolte all'assemblea e che si pone al più alto grado nella costruzione del discorso di fronte alla città, ma ne resta un'eccezione irripetibile.

2. La critica falsa e tautologica di Cleone, che manipola le regole del discorso, ripercorrendo i più lisi *cliché* riferiti alla cattiva condotta del pubblico.

A questa forma adulterata di discorso bisogna aggiungere gli esempi di persuasione retorica disseminati da Tucidide a più riprese nel racconto della guerra.

In questo modo, la lettura del capitolo 38 del terzo libro mostra fino a che punto il cattivo oratore possa diventare il contrappunto del metodo storico enucleato a 1, 22. L'imitazione scoperta, da parte di Cleone, del vocabolario relativo al vero discorso, retoricamente solido, intimamente giustificato e elevato a modello di scrittura per lo storico, non cancella l'uso strumentale della parola.

In controtuce, resta il discorso pubblico come possibile origine e sorgente prima della cattiva politica, che, in forza dell'efficacia psicagogica della parola, è in grado di dirottare e deviare in modo permanente gli orientamenti dell'assemblea.

In Platone, la *mise en abîme* rappresentata nel *Menesseno*, che prende il largo attraverso un discorso di elogio assordante, attiva in sottotesto una polemica sia contro il discorso "ideale" di Pericle, sia contro la cattiva retorica di Cleone, poiché entrambi non sono che declinazioni opposte dell'uso deviato della parola nella vita cittadina.

D'altro canto, come si è accennato, Aspasia³⁶ nel *Menesseno* compone un discorso che si basa per metà sull'improvvisazione e per metà su un *collage* di pezzi antologici del più noto discorso in circolazione, un autoschediasmo che sfrutta un

³⁵ Cfr. ancora Mader, *ivi*, 30. Si rimanda anche alla discussione di Lateiner, *Contest (Agôn) in Thucydides*, Mulden and Oxford 2007, 336-41.

³⁶ La figura di Aspasia non è oggetto di questo lavoro e meriterebbe un trattamento a parte; Petre, *Revenants et sauveurs* cit., ritiene che Platone faccia uso del personaggio di Aspasia per rinverdire la polemica e la critica contro il testo di Tucidide: il *Menesseno* vedrebbe alla prova una donna, una maschera da commedia, compagna illegittima, madre di figli bastardi, che rende esplicita la retorica fallace del suo discorso. Cfr. anche F. Bloedow, *Aspasia and the 'Mystery' of the Menexenos*, «WS» 9, 1975, 32-48; Salkever, *Socrates' Aspasian Oration...* cit. Forse la lettura potrebbe essere più sfumata e meno *tranchant*: Aspasia era un'intellettuale di vaglia e il motteggio dei comici non ne oscurava in

ben collaudato (e ben celebre) repertorio d'occasione: τὰ μὲν ἐκ τοῦ παραχρῆμά μοι δηΐει, οἷα δέοι λέγειν, τὰ δὲ πρότερον ἐσκεμμένη, ὅτε μοι δοκεῖ συνετίθει τὸν ἐπιτάφιον λόγον ὃν Περικλῆς εἶπεν, περιλείμματ' ἄττα ἐξ ἐκείνου συγκολλῶσα (*Men.* 236 b). La sottolineatura temporale ἐκ τοῦ παραχρῆμα non è ancora una volta pleonastica: l'oratore professionale – o la sua versione parodiata – è refrattario tanto quanto il suo pubblico a una forma di durata del discorso, dal momento che la composizione e la fruizione sono parimenti attratti nell'orbita della contingenza.

Più ancora, tanto l'elogio tessuto da Aspasia, quanto la critica combattiva di Cleone non fanno che confondere il pubblico fino al punto di fargli smarrire le verità più profonde; nel gioco deformante del discorso di lode, anche la storia della città può diventare, di conseguenza, oggetto passibile di ogni forma di manipolazione, come capita nella seconda parte del *Menesseno*, dove sembra di assistere alla doverosa – quanto ironica e paradossale – ricostruzione di spezzoni del passato civico: bisogna ben agghindare lo specchio falsificato nel quale la città possa contemplarsi e finire per sprecare ogni sua energia nel consumo di un piacere irriflesso e infecondo.

La retorica del passato non è al vaglio solo nel *Menesseno*. Anche nell'*Ipparco*, opera dalla trasmissione discussa, il testo tucidideo torna in gioco, nella riproposizione della tradizione oligarchica sul tirannicidio. Nel dialogo, Platone costruisce una versione corretta e sfumata d'ironia della narrazione del tirannicidio, manipolando la lingua e il montaggio del discorso storico condotto da Tucidide nel sesto libro³⁷, e tornando sul tema spinoso dell'opinione, della *doxa* diffusa che si interseca e si oppone alla storia della città³⁸. Esiste e resiste sempre una versione suscettibile di essere rivista, e, così, la seria rilettura del passato di Atene, offerta da Tucidide, si trasforma in Platone in un discorso ambiguo sulla città, sul carattere interrogabile e discutibile della sua storia e della sua tradizione.

In 6,54, si coglie infatti da parte di Tucidide la reale preoccupazione di controllare il discorso sul passato, sottoponendolo a un vaglio razionale, e indicando agli Ate niesi la via per riorientare la memoria della propria storia³⁹. Anche Platone corregge i dettagli relativi all'età dei due fratelli e al racconto dello stupro della sorella minore (229 e) e, nel farlo, sembra richiamare da vicino il testo di Tucidide, pur rovesciandone la struttura: il dettaglio dell'età dei due figli di Pisistrato non è più l'errore da sanare nella tradizione, benché la tirannia di Ippia sia ricordata giusto poco sopra, ma le conclusioni possono essere assimilate. È la lingua impiegata, che riporta il lettore al problema dell'affidabilità del discorso sul passato: l'uso del verbo οἴομαι e del pronome οἱ πολλοὶ sabotano dall'interno il discorso sulla tradizione, dimostrando come le versioni del passato non siano affidabili e come sia necessario che la città metta in

alcun modo la fama, che Platone doveva conoscere e che diventa il lievito gustoso di una parodia, tanto più riuscita se si considera l'abilità riconosciuta della sua autrice.

³⁷ Pl. *Hyp.* 228 b-229 d, Th. 6,54.

³⁸ Sull'episodio vedi più di recente Payan 2016.

³⁹ D'altro canto, il tirannicidio ad opera di Armodio e Aristogitone è il “banco di prova” del metodo tucidideo già a 1,20, dove diventa il caso di scuola in base al quale misurare gli effetti pericolosi della cattiva ἀκοή.

discussione questa forma di trasmissione corruttibile. Sullo sfondo si coglie il riferimento allusivo e irridente alla “fonte” storica che appare già sedimentata, tradotta in modello di discorso e di confutazione.

Sembra dunque di poter presupporre in Platone un uso mirato del sottotesto storico, riconducibile alla scuola tudicidea, sia nel registro parodico, sia nella tessitura del discorso serio⁴⁰. Se riandiamo al *Menesseno*, potremo allora forse comprendere interamente il riferimento insistito sull’effetto dell’ascolto (235 a-b):

ὥστ’ ἔγωγε, ὃ Μενέξενε, γενναίως πάνυ διατίθεμαι ἐπαινούμενος ὑπ’ αὐτῶν, καὶ ἐκάστοτε ἐξέστηκα ἀκροώμενος καὶ κηλούμενος, ἡγούμενος ἐν τῷ παραχρήμα μείζων καὶ γενναίότερος καὶ καλλίων γεγονένα.

«Così, O Menesseno, a mia volta, compreso nella loro esaltazione, mi sento nella più nobile delle disposizioni e mentre mi ritrovo, ad ogni occasione, rapito ad ascoltarli, mi convinco di essere diventato in quel momento più grande, più valoroso e migliore».

Torna nel passo il riferimento all’effetto immediato del discorso, ἡγούμενος ἐν τῷ παραχρήμα μείζων, con l’uso dell’avverbio impiegato da Tucidide nel I libro, che Loraux riferisce alla patologia dell’uditore, visibile tanto nel *Simposio* quanto nel *Menesseno*. Con l’uso dei verbi κοσμέω e ὑμνέω, impiegati a 239 b-c, il filosofo sembra inoltre voler richiamare la “cosmesi” letteraria operata dalla poesia, che fa eco alla critica bruciante di Tucidide nel capitolo 21 del I libro: καὶ οὔτε ὡς ποιηταὶ ὑμνήκασι περὶ αὐτῶν ἐπὶ τὸ μείζων κοσμοῦντες⁴¹.

Il giudizio di Tucidide sulla poesia, pur intesa in senso lato, giudizio che struttura una linea di demarcazione tra la poesia stessa e gli altri tipi di discorso presenti in

⁴⁰ Si ritrovano infatti disseminante nell’opera platonica *forme* tudicidee, che non sembrano fortuite e occasionali. Una “citazione” si può individuare forse anche nella *Repubblica* (Pl. *Resp.* 452 d), nel riferimento alla nudità atletica, letta in quanto “fase” e tappa di sviluppo della greccità, come era già nelle *Storie* (Th. 1,6), nelle battute iniziali del I libro, dove Tucidide cuciva un discorso di taglio prospettico sulle origini, nel quale il passato prendeva forma in quanto materiale di discussione e piattaforma di invero del metodo di indagine. Platone sembra echeggiare in modo preciso lo schema di analisi tudicideo: in entrambi i testi la nudità nelle gare è inserita in uno spaccato più ampio che mira a dare profondità storica al dettaglio e a considerarlo una spia attiva di differenziazione etnica, poiché, nel quadro storico offerto, gli Spartani per primi hanno cominciato a gareggiare nudi e il nuovo costume si è imposto come tappa evolutiva che ha distaccato di alcune lunghezze l’età indistinta dell’assimilazione tra i Greci e i Barbari. Anche la discussione sulla στάσις sembra reggersi, nella *Repubblica*, sui pilastri argomentativi di Th. 3,82, sulla disamina lessicale e storica della guerra civile di Corcira, nel capitolo da molti considerato la chiave di volta interpretativa delle *Storie*. Nella στάσις di Corcira Tucidide dà forma alla distruzione della *polis* e al conflitto nello spazio politico, che di lì a poco avrebbe coinvolto l’intero mondo greco, in una rivalità contro natura, stigmatizzata da Platone in termini non dissimili (*Resp.* 470 c: “Ἑλλήνας δὲ Ἑλλήσιν, ὅταν τι τοιοῦτον δρώσιν, φύσει μὲν φίλους εἶναι, νοσεῖν δ’ ἐν τῷ τοιοῦτῳ τὴν Ἑλλάδα καὶ στασιάζειν, καὶ στάσιν τὴν τοιαύτην ἔχθραν κλητέον).

⁴¹ Tucidide ribadisce il diverso campo di copertura della storia rispetto alla poesia all’inizio del VI libro, in occasione di un’altra “archeologia”, quella siciliana, risospingendo e confinando la storia mitica dell’isola entro il perimetro dell’epos: ὤκισθη δὲ ὧδε τὸ ἀρχαῖον, καὶ τοσάδε ἔθνη ἔσχε τὰ ζύμματα. παλαιάτατοι μὲν λέγονται ἐν μέρει τινὶ τῆς χώρας Κύκλωπες καὶ Λαιστρυγόνες οἰκῆσαι, ὧν ἐγὼ οὔτε γένος ἔχω εἰπεῖν οὔτε ὁπόθεν ἐσηλθον ἢ ὅποι ἀπεχώρησαν ἀρκεῖται δὲ ὡς ποιηταῖς τε εἰρηται καὶ ὡς ἕκαστός πη γινώσκει περὶ αὐτῶν.

città, anticipa la discussione vivace successiva, fino alla stessa rilettura platonica. L'abbellimento poetico mira ad innalzare, ma soprattutto a ingrandire il soggetto del discorso, adulterando la verità originaria, per ottenere un sostituto contraffatto, incapace di soddisfare le condizioni di oggettività del discorso storico.

L'uso dei medesimi verbi nel *Menesseno* mostra ancora una volta la padronanza dei materiali di pensiero tucididei da parte di Platone.

La manipolazione e la distorsione della storia compaiono anche nella sezione del testo "programmaticamente" dedicata al passato, poiché le προφάσεις di Tucidide sono costantemente rovesciate, pur nel mantenimento della struttura – e dunque della forma – del discorso storico, mentre l'uditorio fittizio e il lettore reale del *Menesseno* assistono al minuzioso annientamento del contenuto, degradato proprio attraverso allusioni precise all'orazione di Pericle e falsificato nei riferimenti e nella cronologia storica paradossale⁴².

Nel contrappunto continuo dell'orazione periclea, uno dei passi più interessanti del *Menesseno* è ancora il riferimento all'oscurità dell'appannaggio familiare (238 d), che richiama da vicino il testo tucidideo di 2, 37, un'altra citazione, in effetti, perché attiva tutta una serie di analogie e di variazioni lessicali:

καὶ οὐτε ἀσθενεία οὐτε πενία οὐτ' ἀγνωσία πατέρων ἀπελήλαται οὐδεις οὐδὲ τοῖς ἐναντίοις τετίμηται.

Menesseno 238 d

οὐδ' αὖ κατὰ πενίαν, ἔχων γέ τι ἀγαθὸν δρᾶσαι τὴν πόλιν, ἀξιώματος ἀφανεία κεκόλυται.

Th. 2,37

Nel passo del *Menesseno* vediamo all'opera la stessa mimesi grammaticale, già individuata nella formula di congedo, il dativo con il perfetto, la duplicazione sinonimica in *variatio* dei termini legati all'invisibilità sociale e ai natali modesti, ἀγνωσία-ἀφανεία. L'allusione scoperta al testo tucidideo è, tuttavia, destituita di ogni senso, perché Platone smonta il ragionamento di Pericle, facendo, come si accennava in incipit, della democrazia un'oligarchia smascherata e rivelando, così, il senso ultimo delle sue citazioni: il rovesciamento sistematico del testo originario e del suo valore fondante per l'idealizzazione – e, in qualche modo la storicizzazione – dell'età dell'oro dell'Atene democratica, al fine di arrivare a costruire la *pars destruens* di un δισσὸς λόγος che si articola sulla polarità tra il modello e la sua imitazione parodica⁴³.

⁴² Sulla *temporalità* paradossale dei dialoghi platonici, si veda ancora P. Vidal-Naquet, *Platon, l'histoire...*, cit., 128 ss.; sulla distorsione della storia ateniese cfr. M.M. Henderson, *Plato's Menexenos and the Distortion of History*, «ACD» 18, 1975, 25 ss.

⁴³ Cfr. B.L. Wickkiser, *Speech in Context: Plato's Menexenos and the Ritual of Athenian Public Burial*, «RSQ» 29, 2, 1999, 65-74.

Conclusioni

Sulla scorta dei passi analizzati, è possibile azzardare qualche conclusione che aiuti a riconsiderare il confronto tra Tucidide e Platone: quello che sembra verificarsi in Platone, anche al di fuori del registro “parodico” del *Menesseno* – è la messa in discussione del discorso pubblico, sotto forma di storia del passato e di *atelier* del discorso retorico nei suoi elementi pirotecnici ed emozionali, che minacciano il contenuto stesso per impressionare l’uditorio. Questi effetti sono meccanismi sabotatori dell’affidabilità del racconto del passato (a qualsiasi livello), e sono, in qualche modo, già vagliati da Tucidide tanto nei capitoli del metodo, quanto nei singoli discorsi.

Il passato diventa o può diventare, così, in Platone come già in Tucidide, un contenuto ambiguo, offerto nella forma seducente dell’ἀρχαιολογία, o, come in Omero e nei poeti mitici, restituito nella fascinazione di una combinazione di parole che accarezzano l’udito. La questione della serietà della storia si incunea anche nella storia retorica della città che il *Menesseno* riporta alla luce, ma le analogie linguistiche con il testo tucidideo non sono soltanto procedimenti allusivi decorativi: mettendo a tema i difetti dell’ἀκρόσις, lo storico e il filosofo ingaggiano una riflessione “seria” (l’aggettivo non è casuale, malgrado il gioco parodico innescato da Platone) sulla forma, sulla durata e sugli effetti psicologici del discorso⁴⁴.

Il testo di Tucidide diviene allora una delle fonti impiegate a più riprese per avviare la critica alla retorica politica, soprattutto per ciò che concerne l’apparato linguistico. Se l’orazione funebre si trasforma in parodia, è perché il discorso sul passato e sulla storia può diventare di frequente un puro ἀγώνισμα, un agone efficace, un bel virtuosismo che si consuma senza giungere a un’interpretazione coerente, senza, cioè trasformarsi in storia.

Bibliografia

- Benveniste É., *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, I. *Economia, parentela, società*, Torino 1976 (ed. or. 1969).
- Bettalli M., s.v. ἀρχαῖος, in *Lexicon Historiographicum Graecum et Latinum*, Pisa 2007, 81-88.
- Bloedow F., *Aspasia and the ‘Mystery’ of the Menexenos*, «WS» 9, 1975, 32-48.
- Bourdieu, P., *Sur l’État. Cours au collège de France 1989-1992*, Paris 2012.
- Bosworth A. B., *The Historical Context of Thucydides Funeral Oration*, «JHS» 120, 2000, 1-16.
- Braudel F., *Histoire et Sciences sociales : la longue durée*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 13, nr. 4, 1958, 725-753.
- Butti de Lima P., *L’inchiesta e la prova*, Torino 1996.
- Calame C., *Mythe” et “rite” en Grèce : des catégories indigènes ?*, «Kernos» 4, 1991, 179-204.
- Canfora L., *Il mondo di Atene*, Roma-Bari 2011.
- Id., *Il corpusculum degli epitafi ateniesi*, «QS» 74, 2011, 69-82.
- Capra A., *Il Menesseno di Platone e la commedia antica*, «Acme» 51, 1998, 183-192.

⁴⁴ Cfr. ancora Helmer, *Sur de prétendues anomalies cit.*

- Carter M. F., 1991, *The ritual Functions of epideictic Oration*, «Rhetorica» 9, 1991, 209-232.
- Clavaud R., *Le Ménexène de Platon et la rhétorique de son temps*, Paris 2010 [1980].
- Collins S. D., Stauffer D., *The Challenge of Plato's Menexenus*, «The Review of Politics» 61, 1, 1999, 85-115.
- Coventry L., *Philosophy and Rhetoric in the Menexenus*, «JHS» 109, 1989, 1-15.
- Desclos, M.-L., *Aux marges des dialogues de Platon. Essai d'histoire anthropologique de la philosophie ancienne*, Grenoble 2003.
- Dirat M., *L'éloquence de Platon dans le Ménexène*, «AAPhA» 60, 1991, 327-343.
- Duffy B. K., *The Platonic Function of Epideictic Rhetoric*, «Ph&Rh» 16, 2, 1983, 79-93.
- Engels D., *Irony and Plato's Menexenus*, «AC» 81, 2012, 13-30.
- Frangeskou V., *Tradition and Originality in Some Attic Funeral Orations*, «CW» 92, 4, 1999, 315-336.
- Grethlein J., *The Greeks and their Past. Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*, Cambridge 2010.
- Helmer E., *Sur de prétendues anomalies dans le Ménexène de Platon*, «Plato. Le Journal Internet de la Société Platonicienne Internationale» 6, 2006, 1-8.
- Helmer E., *Ménexène*, Paris 2019
- Henderson M.M., *Plato's Menexenos and the Distortion of History*, «ACD» 18, 1975, 25-46.
- Huby, P. M., *The Menexenus Reconsidered*, «Phronesis» 2, 1957, 104-114.
- Hunter R., *Plato and the Traditions of ancient Literature*, Cambridge 2012.
- Kahn C.H., *Plato's Funeral Oration: The Motive of the Menexenus*, «CPh» 58, 4, 1963, 220-234.
- Leteiner, D., *Contest (Agôn) in Thucydides*, in J. Marincola, *A Companion to Greek and Roman Historiography*, Mulden and Oxford 2007, 336-41.
- Loroux N., *Socrate contrepoison de l'oraison funèbre. Enjeu et signification du Ménexène*, «AC» 43, 1, 1974, 172-211.
- Ead., *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*, Paris 1993 [1981].
- Mader, G., *Demagogic Style and Method: Locating Cleon's Mytilenean Rhetoric (Thucydides 3.37-40)*, «Rhetorica» 35, 2017, 1-23.
- Moggi M., *La tradizione delle guerre persiane in Platone*, «SCO» 17, 1968, 213-26.
- Pappas N., Zelcer M., *Politics and Philosophy in Plato's Menexenus. Education and Rhetoric, Myth and History*, London 2015.
- Payaro D., *Eros et politique dans l'Athènes démocratique. À propos des tyrannicides*, «Clio» 43, 2016, 139-150.
- Pernot L., *Socrate ventriloque ou l'énigme du Ménexène de Platon*, in L. Calboli Montefusco-M.S. Celentano, *Papers on Rhetoric*, XIII, Perugia 2016, 313-335.
- Petre Z., *Revenants et sauveurs. Le Ménexène de Platon et le drame attique*, in M. Neamțu-B. Tătaru-Cazaban (éds.), *Memory, Humanity, and Meaning. Essays in Honor of Andrei Plesu's Sixtieth Anniversary*, Bucarest 2009, 149-162.
- Petrucchi F.M., *Plato on Virtue in the Menexenus*, «CQ» 67, 2017, 49-70.
- Porciani L., *Prime forme della storiografia greca. Prospettiva locale e generale nella narrazione storica*, Stuttgart 2001.
- Rodighiero A., *Tragiche verità*, in A. Camerotto-F. Pontani, *Nuda Veritas*, Da Omero a Orson Welles, Sesto San Giovanni 2016, 103-121.
- Salkever S.G., *Socrates' Aspasian Oration: The Play of Philosophy and Politics in Plato's Menexenus*, «APSR» 87, 1993, 133-143.
- Souilhé J., *Platon. Oeuvres complètes. Dialogues suspects*, Paris 2003.
- Strauss L., *The Man and the City*, Chicago-London 1964.
- Trivigno Franco V., *The Rhetoric of Parody in Plato's Menexenus*, «Ph&Rh» 42, 1, 2009, 29-58.
- Tulli M., *Epitaph and Enchantment of the Soul. Gorgias in Menexenus*, in M. Migliori-L.M. Napolitano Valditara-A. Fermani (eds.), *Inner life and Soul. Psyché in Plato*, Sankt Augustin 2011, 291-298.
- Vidal-Naquet, P., *La démocratie grecque vue d'ailleurs*, Paris 1990.
- Weil R., *L'«Archéologie» de Platon*. Paris 1959.

Wickkiser B.L., *Speech in Context: Plato's Menexenus and the Ritual of Athenian Public Burial*, «RSQ» 29, 2, 1999, 65-74.

Ziolkowski J.E., *Thucydides and the Tradition of Funeral Speeches at Athens*, New York 1981.

Abstract

The tie between Thucydides and Plato is a longstanding debated subject, just like, in general, the relationship between Plato and the historians. Whether poetry is a largely explored field, history, as literary genre, seems to be neglected in Plato's work, and, analogously, at a first glance, historians look marginal in his reception of the Greek past literary heritage. Nevertheless, recent studies have proved Plato's real interest in historical matters, especially regarding Herodotus' work. To what extent Thucydides could have covered an active role in Plato's thought, remains, on the contrary, difficult to say, just as it is hard to measure Plato's real knowledge of Thucydides' entire history; he is far, in fact, from giving us direct quotations of Thucydides' words, that could authorise the reconstruction of an intentional long-distance quarrel with the historian. However, Thucydides' linguistic influence is detectable in Plato's work, also beyond the frame of the Menexenus; they both consider, in fact, the rhetoric of history a pivotal and potentially dangerous instrument of Athens' politics and they analogously explore the uses and distorting abuses of public discourse.

Key-words: rhetoric, parody of history, Plato, Thucydides, politics.

e-mail: paola.schirripa@guest.unimi.it

Invigilata Lucernis
41, 2019, 251-271

Enrico SIMONETTI
(Bari)

Non dixit tibi ancilla mea me Circen vocari? *Petron. 127 e i suoi ipotesti*

Il dialogo degli ipotesti

Fin dall'ormai vetusto ma sempre utile saggio di A. Collignon¹, l'intersezione di ipotesti letterari è stata considerata il principale meccanismo compositivo che regola il *Satyricon*². Sebbene ogni scena, sia pur breve, confermi tale criterio esegetico, quanto denso di significati possa configurarsi l'incontro fra modelli diversi nelle sezioni del romanzo risulta, tuttavia, particolarmente evidente nell'ultima parte dell'opera, ambientata nell'antica e ormai decaduta colonia magnogreca di Crotona: il 'mondo alla rovescia'³ infatti, nel quale la brigata si trova a mettere in scena il proprio *mimus*⁴, prende forma attraverso il riuso costante di archetipi e di movenze che la letteratura metteva a disposizione.

Un significativo *specimen* della fitta trama delle dotte reminiscenze, che creano il testo del romanzo, è offerto dai primi capitoli della sequenza crotoniate (126-127)⁵,

¹ Si tratta dell'*Étude sur Pétrone* (Parigi 1892), nel quale lo studioso francese, con lungimirante prudenza, mise in guardia da un pregiudizio che si è dimostrato poi radicato fra gli interpreti del *Satyricon* fino a tempi recenti, quello, cioè, che il riuso petroniano di modelli letterari sarebbe finalizzato in ogni circostanza alla parodia: «Ce serait une erreur de croire qu'il ne se souvient des auteurs qu'il a lus que pour les parodier» (110).

² Un approccio che descrive in maniera soddisfacente il rapporto tra il romanzo petroniano e i propri ipotesti, delineato da G.B. Conte (*A proposito dei modelli in letteratura*, «MD» 6, 1981, 147-157), mette in luce che «ogni testo letterario si configura [...] come l'assorbimento e la trasformazione di altri testi» (149): soltanto il lettore che abbia ben presente la complessa intersezione dei modelli potrà dunque «organizzare il senso» (*ibid.*) del testo.

³ Si deve a P. Fedeli (*Petronio: Crotona o il mondo alla rovescia*, «Aufidus» 1, 1987, 3-34) la descrizione del meccanismo narrativo che informa di sé il microcosmo crotoniate, dove, a diversi livelli, l'infrazione alle norme del vivere civile costituisce la regola costante. Il carnevalesco ribaltamento del normale non si connota, tuttavia, quale mero *divertissement*: «rovesciamenti di questo tipo – spiega infatti Fedeli (31) – hanno il fine di proporre all'attenzione dei lettori raffigurazioni a tinte forti di determinati guasti».

⁴ Giunta a Crotona, su suggerimento di Eumolpo la brigata decide di imbastire una messinscena che dovrebbe permettere loro di arricchiarsi alle spalle degli indigeni e creduli *heredipetae*; i dettagli del *mendacium* sono delineati al cap. 117.

⁵ Non si tiene conto, in questa sede, del breve e denso cap. 125, che illustra i felici sviluppi del

che mettono in scena prima l'adescamento di Encolpio – a Crotone ribattezzato Polieno – da parte dell'ancella Criside, poi il primo incontro del protagonista con la disinibita e provocante matrona crotoniate Circe, che fin dalle prime battute domina la scena e manipola il giovane e sprovvéduto interlocutore, in modo tale che accondiscenda docilmente all'amplesso. La gran copia e il complesso 'dialogo'⁶ degli ipotesti, che è necessario individuare accuratamente per delineare il senso di tale sequenza narrativa, sono stati da tempo messi adeguatamente in luce dagli interpreti del testo petroniano⁷.

Al fine di una corretta decodifica del criterio compositivo alla base dell'adescamento di Polieno, è necessario considerare i capitoli 126-127 come due momenti di una scena che, scandita dal breve epigramma in 126,18, si sviluppa in maniera unitaria. In entrambe le parti di questo 'dittico' Petronio sfrutta ampiamente lessico e *topoi* di un genere letterario, che rappresenta il modello primario: il capitolo 126 infatti, che narra l'ambasceria amorosa indirizzata da Criside a Polieno in nome della sua padrona, è intessuto di non pochi rimandi all'elegia; il capitolo 127 invece, che racconta il primo *deverbiu*m fra i due prossimi amanti, si sostanzia di scoperte allusioni all'epica omerica.

Con questi due archetipi dominanti, tuttavia, interagiscono altri modelli, che precisano il senso della scena e deformano la prospettiva esegetica delineata dall'ipotesi. Se, infatti, è prevedibile che in una sequenza caratterizzata da intralazzi amorosi le posture e il lessico dei personaggi siano permeati di allusioni alla poesia d'amore, uno sviluppo originale è costituito dallo schema comico della *rogatio* riferita

mendacium nel primo periodo trascorso dai protagonisti a Crotone e delinea, d'altro canto, i dubbi e le ansie di Encolpio circa un possibile capovolgimento della Fortuna, che potrebbe farli ripiombare immediatamente nell'indigenza del passato. Interessante è la possibilità che nel monologo interiore del protagonista sia contenuta un'inconsapevole previsione del crollo della *fallacia*, causato dalla delazione del *mercennarius* Corace (125,3 *Quid, si etiam mercennarius praesenti felicitate lassus indicium ad amicos detulerit totamque fallaciam invidiosa proditione detexerit?*): per l'argomentazione di tale ipotesi cfr. M. Labate, *Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax "il delatore"?*, «MD» 16, 1986, 135-146.

⁶ Secondo una felice formulazione di M. Carmignani (*La función de las alusiones a la épica homérica en el 'Satyricon' de Petronio: la «dialogización» y la parodia como criterios de autoridad*, «Argos» 32, 2008-2009, 111-131), Petronio lascia che i vari generi letterari e modelli 'dialoghino' all'interno della sua pagina per dar vita a un discorso articolato e «ambivalente». In particolare, l'analisi dello studioso prende in considerazione il rapporto che il modello omerico intreccia con gli ipotesti di diverso genere, come, per esempio, il romanzo greco, il mimo, la tragedia, la satira e l'elegia.

⁷ Oltre al già citato Collignon, senza pretesa di esaustività ci si limita qui a elencare i contributi che, negli ultimi decenni, sono stati dedicati ai modelli sottesi ai capp. 126-127: a proposito dell'influenza elegiaca degni di nota sono L. Alfonsi, *Topica erotico-elegiaca in Petronio*, «Aevum» 34, 1960, 254-255; R. Dimundo, *L'episodio di Circe e Polieno alla luce dei modelli epico-elegiaci (Petr. 126)*, «Euphrosyne» 26, 1998, 49-79; T. Antoniadis, *Beyond Impotence. Some unexplored Ovidian dynamics in Petronius' sketch of the Croton episode (Satyrca 126, 1-140, 12)*, «TiC» 5, 2013, 179-191; da ultimo M. Labate, *Ovidio 'magister amoris' e le disavventure di Encolpio a Crotone*. Atti del Convegno 'Lettori latini e italiani di Ovidio' (Torino, 9-10 novembre 2017), «Quaderni della "Rivista di cultura classica e medioevale"», Pisa-Roma 2019, 13-25; quanto all'epica, invece, cfr. P. Fedeli, *La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)*, «Lexis» 1, 1988, 67-80; P. Cugusi, *Modelli epici "rovesciati" in Petronio: osservazioni sul riuso di Odissea e Eneide nei Satyrca*, «Aufidus» 44, 2001, 123-135.

alla persona concupita per mezzo di un *servus callidus*: la dinamica dell'ambasceria amorosa, infatti, rispetta il canovaccio tipico della *palliata*. La declinazione farsesca così assunta dall'episodio stempera la tensione insita nel mercato d'amore e riconduce la scenetta entro i confini della comicità⁸, tanto più che il segmento narrativo s'inserisce nel *mendacium* architettato a Crotone ai danni degli *heredipetae*⁹.

In modo non dissimile, è onnipervasiva nel cap. 127 la presenza dell'epica omerica, evocata *ex professo* sin dai nomi dei protagonisti. Se è vero che, come nel capitolo precedente, il genere letterario archetipico convive con ipotesti di diverso tipo, un'approfondita analisi testuale può consentire di scorgere tra le righe la presenza di un modello ulteriore – l'incontro fra Pico e Circe narrato nel XIV libro delle *Metamorfosi* (320-396) – che, a mio avviso, affiora in virtù di una serie di rimandi lessicali, stilistici e retorici¹⁰. Mettere in luce l'influenza esercitata in tale scena dal poema pseudo-epico ovidiano non solo ne conferma l'importanza nella costruzione di un episodio particolarmente denso di suggestioni letterarie, ma al lettore suggerisce anche un'interpretazione ambivalente di un capitolo che, a una lettura superficiale, sembra mascherare sotto la patina aulica degli antecedenti mitologici la concretezza dell'amplesso, che rimane, ahimè, solo auspicato dai protagonisti¹¹.

L'influenza delle 'Metamorfosi' ovidiane in Sat. 126-127

Come si è detto, il poema ovidiano coopera nella formazione dell'intelaiatura di ipotesti alla base dei due capitoli che raccontano la fase iniziale della storia d'amore fra Circe e Polieno¹². *L'ekphrasis* del *simulacrum* Circe (126,13-17) richiama in

⁸ Sui rapporti fra il *Satyricon* e la letteratura drammaturgica, cfr. C. Panayotakis, *Theatrum arbitri. Theatrical Elements in the 'Satyricon' of Petronius*, Leida-NewYork-Colonia 1995.

⁹ L'orazione di Criside – «a triumph of the rhetorical art» (P. George, *Style and Character in the 'Satyricon'», «Arion» 5, 1966, 344) – rimodula il motivo elegiaco del biasimo della bellezza artificiale, già attestato in Prop. 1,2, elegia che sarà d'ispirazione per Ov. *am.* 1,14, lunga tirata del poeta contro lo scempio operato da Corinna sulle sue splendide chiome mediante l'uso eccessivo di unguenti e *medicamina*. Il piglio didascalico e la *blandiloquentia* dell'ancella sono tratti tipici delle *lenae* Acantide e Dipsa che, rispettivamente in Prop. 4, 5 e *am.* 1,8, impartiscono alla *puella* la propria singolare 'ars amandi'. Che il cap. 126 si sostanzia di lessico e *topoi* elegiaci è comprovato, infine, dal riutilizzo del motivo della fanciulla *love digna* nell'epigramma conclusivo (per i *loci similes* vd. Alfonsi, *Topica* cit.).*

¹⁰ L'ipotesto pseudo-epico era già stato individuato da D. Blickman (*The romance of Encolpius and Circe*, «A&R» 33, 1988, 7-16, in part. 12), che aggiunge il riferimento al XIV libro delle *Metamorfosi* all'elenco di modelli da lui rintracciati nell'ultima parte del *Satyricon*; più recentemente A. Cucchiarelli (*Prosimetro a Crotona: Polieno epicureo amante di Circe*, in L. Landolfi, *Itaque conabor opus versibus pandere. Tra prosa e poesia. Percorsi intertestuali nei 'Satyricon'*, Bologna 2010, 85-110, in part. 91-92) è ritornato specificamente sui legami fra la Circe ovidiana e quella petroniana.

¹¹ Particolarmente importante è l'influsso delle opere ovidiane nella sequenza presa in analisi; oltre alla comune matrice elegiaca del linguaggio, fin dall'uso del termine *medicamen* in 126,2 l'episodio assume una decisa impronta ovidiana (R. Dimundo, *Presenze elegiache nel Satyricon*, in L. Castagna-E. Lefèvre, *Studien zu Petron und seiner Rezeption / Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, Berlin-New York 2007, 185); profonda – lo si vedrà tra poco – è anche l'influenza delle *Metamorfosi* ovidiane.

¹² Quanto decisivo possa essere il modello delle *Metamorfosi* in una pur breve sezione del *Satyricon* è stato già dimostrato da A. Perutelli, *Enotea, la capanna e il rito magico: l'intreccio dei modelli in Petron. 135-136*, «MD» 17, 1986, 125-143.

molti particolari il ritratto che di Dafne viene delineato in *met.* 1,495-502¹³: nella descrizione della venustà della *domina*, infatti, Petronio sembra essersi ispirato all'estatica visione della ninfa in fuga dal dio Apollo pervaso da incontenibile passione amorosa e il suo ritratto è ricco di richiami lessicali, oltre che stilistico-retorici, al contesto ovidiano. La fiamma d'amore che divampa nel petto del dio (*met.* 1,495-496 *Sic deus in flammis abiit, sic pectore toto / uritur*) è la stessa che brucia nel petto di Polieno¹⁴; tuttavia, come anticipa il poeta (*met.* 1,496 *sterilem sperando nutrit amorem*), l'amore nutrito dal dio risulterà *sterilis*, aggettivo che prefigura l'esito infelice dell'inseguimento¹⁵; allo stesso modo, Polieno vedrà deluse le proprie aspettative amorose a causa dell'impotenza inflittagli dalla *gravis ira Priapi* (139,2,v. 8). I capelli *inornati* di Dafne (*met.* 1,497-498 *Spectat inornatos collo pendere capillos / et «Quid si comantur?» ait*), tradizionale motivo di fascino nell'elegia¹⁶, le permettono di rifulgere tanto più nella sua bellezza naturale; non diversamente i *crines* di Circe sono naturalmente fluenti lungo tutte le spalle (126,15 *Crines ingenio suo flexi per totos se umeros effuderant*¹⁷) e conferiscono alla sua persona un fascino genuino, antitetico a quello del *moechus* Polieno, le cui *comae* ondulate sono lo studiato e artificioso risultato dell'uso del pettine (126,2 *flexae pectine comae*). Gli occhi di Dafne e di Circe, inoltre, risplendono a guisa di stelle: in Ovidio la loro descrizione viene amplificata mediante l'epiteto *igne micantes* (*met.* 1,498), «sfolgoranti di fuoco», con un raffinato richiamo alle *flammae* che già divampavano nel cuore del dio¹⁸; in Petronio, invece, lo splendore degli occhi è sottolineato dal complemento di paragone (*clariores*) *stellis extra lunam fulgentibus* (126,16), ingentilito ulteriormente dalla forse intenzionale ripresa di una *iunctura* enniana (*Ann.* 27 Sk. *Qui*

¹³ *Sic deus in flammis abiit, sic pectore toto / uritur et sterilem sperando nutrit amorem. / Spectat inornatos collo pendere capillos, / et «Quid si comantur?» ait; videt igne micantes / sideribus similes oculos; videt oscula, quae non / est vidisse satis; laudat digitosque manusque / brachiaque et nudos media plus parte lacertos; / si qua latent, meliora putat:* sull'affinità tra i due passi cfr. Dimundo, *L'episodio di Circe e Polieno* cit., 72-74. La fantasia di Apollo ha non pochi tratti in comune con quella del poeta d'amore quale è descritto in *am.* 2,4, allettato da ogni genere di donna a Roma: cfr., in particolare, 9-10 *Non est certa meos quae forma invitet amores; / centum sunt causae cur ego semper amem; 37-38 Non est culta: subit quid cultae accedere possit; / ornata est: dotes exhibet ipsa suas* con il commento *ad loc.* di J. C. McKeown, *Ovid: 'Amores', Text, Prolegomena and Commentary in four volumes*, vol III: A Commentary on Book Two, Leeds 1998.

¹⁴ Analoga all'immagine ovidiana è l'espressione *toto concepit pectore flammis* (127,9,v.3), riferita a Giove, 'alter-ego' di Polieno nel secondo inserto poetico della sequenza.

¹⁵ «[sc. l'aggettivo *sterilis*] accentua la violenza del fuoco, ma insinua anche [...] che la passione sarà infruttuosa e non ricambiata»: l'osservazione è di A. Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi*, vol. I (Libri I-II), Milano 2005, 209; cfr., anche, F. Bömer, *P. Ovidius Naso: Metamorphosen*, Buch I-III, Heidelberg 1969, 157.

¹⁶ Nel contesto ovidiano l'aggettivo *inornati* assume il senso di "non acconciati"; nel lessico amoroso, infatti, *ornatus* è detto spesso «ad capillorum comendorum rationem» (R. Pichon, *Index verborum amatoriorum*, Parigi 1902, 222) e da esso, specie se smodato, le *puellae* devono guardarsi; qualità opposta all'*ornatus* è il *cultus*, che sottolinea la bellezza senza artifici di una fanciulla.

¹⁷ Le citazioni del *Satyricon* riproducono il testo edito da K. Müller, *Petronius, Satyricon reliquiae*, Stoccarda 1995.

¹⁸ È notevole, altresì, l'allitterazione della sibilante nella prima parte del v. 499 *sideribus similes oculos*, ai cui elementi viene conferito tanto maggior valore per mezzo del loro isolamento ottenuto mediante le tre cesure principali dell'esametro.

caelum versat stellis fulgentibus aptum): gli occhi di Circe splendono come stelle il cui chiarore non è offuscato da quello della luna; l'utilizzo del termine *osculum* nel senso di «parvum os» (*met.* 1,499 *videt oscula* ~ 126,16 *osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit*), infine, si configura quale ulteriore spia della dipendenza fra i due passi.

Ma c'è di più: pochi versi dopo la fine della sequenza dedicata al primo amore di Febo (*met.* 1,452 *Primus amor Phoebi Daphne Peneïa*), nel corso del racconto dell'adescamento di Io da parte di Giove, la fanciulla viene apostrofata dallo stesso padre degli dèi come *virgo Iove digna* (*met.* 1,589)¹⁹ e, proprio come Circe, viene invitata ad attendere il suo spasimante nel bosco, dove, riparati dalla fitta vegetazione, potranno consumare l'unione illegittima. Quello di giudicare una *puella* degna dell'amplesso di Giove è un *topos* di origine epigrammatico-elegiaca²⁰ che ampia incidenza ha nel componimento finale del cap. 126²¹ e, come l'unione fra Giove e Io, anche quella auspicabilmente felice fra Circe e Polieno ha come sfondo la fitta vegetazione del *platanon* (126,12) in cui i due giovani si appartano²².

Anche il breve epigramma in distici elegiaci²³, che amplifica il sentimento del narratore a suggello dell'estatica *ekphrasis* di Circe, si presta agevolmente a una lettura in prospettiva metamorfica. Per nobilitare la già decantata immagine di venustà materializzatasi dinanzi ai propri occhi, il poeta rimprovera audacemente Giove di vecchiaia e di impotenza: Circe – chiarisce Polieno travolto dalla passione – ben più di Europa, di Leda o di Danae²⁴ avrebbe meritato una delle sue celebri trasformazioni a scopo erotico²⁵.

L'argomento dell'inserito poetico petroniano, tuttavia, mostra ben più profonde affinità con un contesto specifico delle *Metamorfosi*: i tre *furta Iovis*, infatti, sono raffigurati con straordinario realismo nell'arazzo tessuto da Aracne (*met.* 6,103-128), dettagliatissimo catalogo delle trasformazioni di Giove e degli altri dèi maggiori,

¹⁹ È interessante leggere il commento offerto da Bömer, *P. Ovidius Naso* cit., 186, che dal punto di vista stilistico considera le parole di Giove un esempio interessante del criterio di composizione del poeta, che passa da un argomento all'altro come se, con apparente casualità, effettuasse una digressione.

²⁰ In Prop. 2,2,3-4 *Cur haec in terris facies humana moratur? / Iuppiter, ignosco pristina furta tua* (con il commento di P. Fedeli, *Properzio: Elegie, Libro II*, Cambridge 2005, 109-110) il poeta attribuisce connotati divini alla bellezza di Cinzia e ritiene la sua donna meritevole dell'amplesso con Giove; nell'elegia successiva tale concetto è iperbolicamente enfatizzato: la *puella*, motivo di vanto per tutte le fanciulle di Roma, sarà la prima a giacere con Giove (Prop. 2,3,29-30 *Gloria Romanis una es tu nata puellis: / Romana accumben]s prima puella Iovi*, con il commento di Fedeli, *op. cit.*, 142-143).

²¹ In proposito si legga Alfonsi cit.

²² Anche l'incontro fra Circe e Pico nel XIV libro è inserito in un ameno scenario boschivo.

²³ *Sat.* 126,18 *Quid factum est, quod tu proiectis, Iuppiter, armis / inter caelicolas fabula muta iaces? / Nunc erat a torva submittere cornua fronte, / nunc pluma canos dissimulare tuos. / Haec vera est Danae. Tempta modo tangere corpus, / iam tua flammifero membra calore fluent.*

²⁴ Questi tre miti sono menzionati nel poema, ma soltanto il rapimento di Europa è raccontato in maniera estesa, alla fine del secondo libro (2,836-875); fugace, invece, è il riferimento al mito di Leda, il cui nome è ricordato in un unico verso (6,109), mentre l'audace seduzione di Danae da parte di Giove sotto forma di pioggia d'oro viene evocata per lo più durante il racconto delle avventure di suo figlio Perseo fra il quarto e il quinto libro (4,611 e 697-698; 5,1,11-12).

²⁵ Con simile orgoglio il protagonista celebrerà il suo trionfo contro le oche nell'epigramma di 136,6.

escogitate per sedurre le donne da essi concupite²⁶. A sottolineare ulteriormente il legame fra i due passi è l'intento polemico comune ad Aracne, che osa sfidare (e sconfiggere!) Minerva nell'arte della tessitura, e a Polieno, che denigra le ormai sopite capacità amatorie di Giove ed esalta, implicitamente, il proprio irresistibile fascino di *tombour de femmes*. Come spesso accade nel *Satyricon*, tuttavia, Polieno non riesce a emulare degnamente il proprio modello mitologico: se, infatti, Aracne, che rappresenta le metamorfosi divine nelle forme più diverse, raggiunge lo scopo di ridicolizzare «la pretesa superiorità degli dèi, mostrandone l'incontrollabile passionalità»²⁷ e a offendere tanto più una dea proverbialmente casta come Minerva, la tracotante rivendicazione di superiorità da parte di Polieno, invece, si rivelerà ben presto fuori luogo, perché, con tragicomico contrappasso, il protagonista paleserà quel fatale difetto – l'impotenza – che aveva poco prima rimproverato al padre degli dèi.

Allusività omerica

Il cap. 127 si sostanzia di significativi richiami a episodi dell'epica omerica, che si configura indubbiamente quale ipotesto principale del dialogo fra Circe e Polieno. Individuare i contesti di riferimento e analizzare come essi s'intersechino con una fitta trama di allusioni ad altri generi letterari sono operazioni indispensabili per esaminare il *modus operandi* dell'autore, per comprendere la funzione del modello ovidiano – che affiora talora in modo preponderante nell'intersezione dei modelli letterari di questa scena – e per mettere pienamente in luce la ricca polisemia di tale segmento narrativo.

Preparato adeguatamente il terreno per l'agognata unione fra i due giovani e materializzatasi *e latebris* (126,13) la bellissima Circe, l'incontro preliminare fra i due giovani può finalmente avere luogo. Che tale scena si sviluppi secondo un modello epico emerge – come si è osservato – sin dai nomi dei protagonisti della *liaison*: se *Polyaenos* riecheggia l'epiteto odissiaco adoperato dalle Sirene per adescare l'eroe itaceo (*Od.* 12,184) ed è elemento attivo nello sviluppo della vicenda²⁸, il nome di

²⁶ Sul catalogo di donne mortali possedute da divinità agiscono quale archetipo le *Ioie* esiodee (cfr. R. Fletcher, *Or such as Ovid's Metamorphoses ...*, in R. Hunter, *The Hesiodic catalogue of women. Constructions and reconstructions*, Cambridge 2005, 299-319), che costituiscono un modello privilegiato nell'elegia di età ellenistica e romana (cfr. A. Cameron, *Callimachus and his Critics*, Princeton 1995, 381 ss.; P. Hardie, *Hesiod Catalogue of Women and Latin Poetry*, in Hunter 2005, 287-298); non vanno trascurati, poi, i non pochi punti in comune fra i versi petroniani e un contesto dell'*Aetna* pseudo-virgiliana (87-90): *norunt abscondita nobis / coniugia et falsa quotiens sub imagine peccet / taurus in Europen, in Ledam candidus ales / Iuppiter, ut Danae pretiosus fluxerit imber* (sulla conoscenza di un'altra opera pseudo-virgiliana, il *Moretum*, cfr. Perutelli, *Enotea* cit. 138-139).

²⁷ Sono parole di G. Rosati in *Ovidio. Metamorfosi*, vol. III, Milano 2009, 263; cfr. F. Bömer, *P. Ovidius Naso: Metamorphosen*, Buch VI-VII, Heidelberg 1976, 35-44.

²⁸ Lo ha messo in luce P. Fedeli (*Encolpio-Polieno*, «MD» 20/21, 1988, 9-32); lo studioso sottolinea che «il nome di Polieno [...] costituisce un esempio di 'costruzione del significante'. L'aspetto rilevante risiede nel fatto che il nome di Polieno non è episodico ma strutturale, perché non è la vicenda che si presta al nome, bensì il nome stesso che genera la vicenda» (18).

Circe, che il lettore conoscerà più tardi (127,6)²⁹, rimanda all'avventura che Odisseo e i suoi compagni vivono sull'isola di Eèa (*Od.* 10,135-468)³⁰. Proprio il nome della maga, tuttavia, fa sorgere il sospetto sul personaggio appena entrato in scena, la cui bellezza ha immediatamente stregato il protagonista: il lettore, a differenza di Polieno, percepisce immediatamente il pericolo insito in quel nome evocativo di situazioni e personaggi non certo positivi; non è un caso, del resto, che Properzio e Tibullo facciano della omerica Circe un *exemplum* di megera ammaliatrice spesso associata, e *pour cause*, a Medea³¹. Non diversa è l'immagine delineata nell'*Eneide* – contesto che ritornerà utile nel corso del paragone con le *Metamorfosi* –, sostanzialmente coerente con quella dell'*Odissea*: Circe è ritratta come «imbestialitrice di uomini», relegata ai margini del mondo in una sfera 'caotica', dove le barriere tra le diverse realtà sono ancora fluide e non ben definite³². Il ritratto della Circe petroniana, regina di un mondo rovesciato, adescatrice e manipolatrice di uomini, appare del tutto in linea con le caratteristiche mitologiche precipue della dea omonima, benché la costruzione della sua *persona* sia passata attraverso il filtro degradante del *Satyricon*³³; ne deriva, dunque, che la maga del mito costituisce l'archetipo del personaggio della matrona crotoniate: con la Circe omerica, infatti, la *domina* condivide la femminilità fiera e procace, al punto da rendere gli uomini «vili e impotenti» con i suoi incantesimi (*Od.* 10,301 e 341). Come la maga di Eèa, anche la provocante signora della Crotona petroniana mostra una personalità dai tratti assai contraddittori³⁴: il fare suadente e cerimonioso con cui la donna si rivolge per la prima volta al

²⁹ L'indicazione del nome della donna, che, benché figuri nella didascalia (*Chrysis ancilla Circes ad Polyænum*), Criside ha ommesso di menzionare a Polieno, è un efficace espediente che contribuisce alla graduale scoperta del vero personaggio di Circe: la donna prima esibisce modestia di atteggiamenti e di parole, poi, assume sempre più disinvoltura nei confronti del ragazzo, fino a trascinarlo essa stessa sulla *terra vario gramine induta*. Il nome di Circe, dunque, smaschera i toni dimessi della sua profferta e lascia presagire al lettore la vera indole della matrona crotoniate.

³⁰ Ai forti contatti fra l'avventura di Odisseo presso Circe e l'incontro fra Circe e Polieno ha dedicato un importante contributo P. Fedeli, *La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)*, «Lexis» 1, 1988, 67-80.

³¹ Tra i passi più densi di significato si possono leggere Prop. 2,1,53-54 *Seu mihi Circaeo pereundum est gramine, sive / Colchis Iolciacis urat aena focus*; 3,12,27 *Et Circae fraudes lotosque herbaeque tenaces* (con il commento di P. Fedeli, *Properzio. Elegie, Libro II*, Cambridge 2005, 89); Tib. 2,4,55-56 *Quidquid habet Circe, quidquid Medea veneni, / quidquid et herbarum Thessala terra gerit* (con commento di R. Maltby, *Tibullus: Elegies, Text, Introduction and Commentary*, Cambridge 2002, 428).

³² Sono parole di M. Massenzio, *EV* 1, s. v. 'Circe', 793. L'impronta sociologica di tale lettura della maga di Eèa deriva dal saggio di K. Kerényi, *Figlie del Sole*, Torino 1949; per una panoramica storica del mito di Circe con relativa bibliografia è utile consultare M. Bettini-C. Franco, *Il mito di Circe*, Torino 2010.

³³ Una Circe degradata a meretrice compare nelle *Epistole* oraziane: Hor. *epist.* 1,2,23-25 *Sirenum voces et Circae pocula nosti: / quae si cum sociis stultus cupidusque bibisset, / sub domina meretrice fuisset turpis et excors*, un contesto che col passo petroniano condivide l'accostamento tra l'episodio di Circe con quello delle Sirene; per ulteriori occorrenze del nome della maga come prototipo di amante o fanciulla di facili costumi cfr. A. Cucchiarelli, *Orazio, Epistole I*, Pisa 2019, 220.

³⁴ Significative, a tal proposito, sono le parole con cui, sulla scorta di un contributo di Ch. Segal (*Circean Temptations*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 1968, 419-442), A. Heubeck presenta il personaggio di Circe: «Circe è una donna, la cui indole brilla in mille sfaccettature e, nonostante le contraddizioni, o meglio, forse, attraverso di esse, risulta unitaria,

ragazzo concupito viene presto smentito sia dall'exasperato trasporto con cui abbraccia e trascina Polieno sul terreno erboso, sia dalla risentita reazione alla *défaillance* erotica del ragazzo. Tale atteggiamento riflette l'ambigua accoglienza riservata da Circe all'eroe greco: la maga, infatti, dapprima invita i propri ospiti a entrare, poi fa scattare la trappola che li trasformerà in porci³⁵. Vere dominatrici del confronto con i loro uomini, le donne dissimulano la propria attitudine predatoria attraverso gli strumenti della seduzione femminile.

Ma non è solo il codice epico che consente di definire al meglio il personaggio di Circe, la cui multiforme natura deriva da un articolato intreccio di modelli. In primo luogo, per adescare e indurre il proprio ragazzo a cedere alle profferte, in linea con il capitolo appena concluso la dama petroniana non esita a utilizzare un lessico che molti debiti contrae con quello dell'elegia:

Delectata illa risit tam blandum, ut videretur mihi plenum os extra nubem luna proferre. Mox digitis gubernantibus vocem «Si non fastidis» inquit «feminam ornata et hoc primum anno virum expertam, concilio tibi, o iuvenis, sororem. Habes tu quidem [et] fratrem, neque enim me piguit inquirere, sed quid prohibet et sororem adoptare? Eodem gradu venio. Tu tantum dignare et meum osculum, cum libuerit, agnoscere» (127,1-2).

Dopo che il narratore ha dato patetico sfogo alla sua estasi nei tre distici della *Iovi exprobratio*³⁶, all'inizio del cap. 127 la *domina* appare compiaciuta e sfoggia un sorriso talmente incantevole da poter essere paragonato a quello della luna quando mostra il suo volto per intero facendo capolino da una nube. L'estatica descrizione del volto di Circe lascia subito trasparire le qualità che la connoteranno durante il primo incontro con Polieno, cioè la soavità e l'ambiguità. Secondo la sua ben congegnata strategia seduttiva, infatti, la donna soppesa ogni parola e modula ogni gesto improntandoli a lusinghiera dolcezza: ben lungi dal significare una genuina purezza d'animo, le *blanditiae*³⁷ profuse dalla matrona, tuttavia, mirano a uno scopo concre-

compatta. È demoniaca e minacciosa, ed insieme soccorrevole e pronta a dare protezione, piena di sarcasmo trionfante per la sua rovinosa azione e subito dopo piena di amorevole cura per i salvati, ingannevole e sincera, sensualmente avida ma alla fine pronta alla rinuncia senza proteste, piena di distante e divina maestà e, insieme, di calda ed immediata umanità» (*Omero. Odissea*, vol. III (Libri IX-XII), a c. di A. Heubeck, trad. di G.A. Privitera, Milano 1983, 229-230). La complessa personalità della maga trova una perfetta corrispondenza nelle varie pose assunte dalla matrona, che rispetta e, allo stesso tempo, dissacra l'indole proteiforme dell'eroina omerica.

³⁵ Cfr. *Od.* 10,313-317 (trad. di G.A. Privitera): «Mi invitò: la seguì col cuore angosciato. / Mi guidò e fece sedere su un trono con borchie d'argento, / bello, lavorato: c'era sotto uno sgabello pei piedi. / In un vaso d'oro mi preparò un beverone, perché lo bevessi: / un farmaco ci mise dentro, meditando sventure nell'animo».

³⁶ L'espressione è del Burmann (*Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt*, curante Petro Burmanno, editio altera, tomus secundus, Amsterdam 1743, 782).

³⁷ *Blandum* è un termine chiave per comprendere a fondo il comportamento della *domina* in questa scena: in tale contesto, infatti, l'aggettivo è detto «de rebus sensus blande afficientibus» (*TLL* II 2038, 1), sottolinea, cioè, il fascino che promana dalla donna, reso più intenso dal delizioso sorriso che le si disegna sul volto.

to, quello cioè di unirsi con l'esotico e attraente schiavo. Che il copione standard di una storia d'amore elegiaca sia stato pienamente rispettato è dimostrato dai precisi rimandi lessicali che connettono il passo petroniano a un contesto dell'*Ars* ovidiana, laddove il poeta afferma che la *delectatio* di una donna si configura quale risultato immediato delle lusinghe a lei rivolte:

*Bl and i t i i s animum furtim deprendere nunc sit,
ut pendens liquida ripa subestur aqua.
Nec faciem nec te pigeat laudare c a p i l l o s
et teretes digitos exiguumque pedem.
D e l e c t a n t etiam castas praeconia formae;
virginibus curae grataque forma sua est (ars 1,619-624)³⁸.*

Forte della sua venustà e del fascino esercitato sul giovane, la donna sorride³⁹ e il suo volto risplende come la luna non offuscata dalle nubi; il soave *risus* di Circe, immagine di nobile e composto decoro, riesce nondimeno a comunicare il tratto di ambiguità proprio del personaggio: emulo del *ridere* tradizionalmente attribuito a Venere⁴⁰, il sorriso di Circe dissimula i suoi reali propositi; tale circostanza rende alquanto complesso per Polieno (e per il lettore) decodificare correttamente quel riso.

La similitudine con la luna piena carica di delicata sensualità il fascino della donna mediante l'accostamento con un'immagine di perfetta venustà. Lo splendore puro della luna, infatti, viene assimilato alla bellezza muliebre e celebrato quale *exemplum* di incontaminata beltà fin da Sapph. 34 V. ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν / ἄψ ἀπυκρῦπτοισι φάεννον εἶδος / ὄπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη / γᾶν⁴¹ – dove, per esaltarne la bellezza, la poetessa paragona una fanciulla alla luna

³⁸ Per un commento a questi versi cfr. R. Dimundo, *Ovidio: lezioni d'amore. Saggio di commento al I libro dell' 'Ars amatoria'*, Bari 2003, 230-232.

³⁹ Il *risus* costituisce una componente importante di varie scene del *Satyricon*; in contesti liminari, esso si configura come una spia di scioglimento della tensione drammatica: cfr., a titolo d'esempio, la risata di Quartilla in 18,7 *Complosis deinde manibus in tantum repente risum effusa est ut timeremus* e 19,1 *Omnia mimico risu exsonuerant*, che segna la καταστροφή della sequenza narrativa e l'inizio dello sfinente triduo orgiastico da lei imposto a Encolpio e ai suoi compagni; sul *risus* come elemento capace di rendere avvenente una donna si era soffermato, ancora una volta, Ovidio, *ars* 3,281-286 *Quis credat? Discunt etiam ridere puellae, / quaeritur atque illis hac quoque parte decor: / sint modici rictus parvaeque utrimque lacunae, / et summos dentes ima labella tegant, / nec sua perpetuo contendant ilia risu, / sed leve nescioquid femineumque sonet* (con Dimundo, *Ovidio cit., ad loc.*).

⁴⁰ Fin dalla poesia greca arcaica Venere ha come proprio attributo il sorriso: in Omero (*Od.* 8,362), infatti, ella è definita φιλομειδής, "amante del sorriso"; per Esiodo (*Th.* 205) i sorrisi sono una delle peculiarità della dea; il sorriso connota Venere anche nel primo carne di Saffo (1,14 V.). Il sorriso di Venere, per di più, può anche essere ambiguo e celare malanimo o propositi di vendetta: così, infatti, esso si connota in Theoc. 1,95-96 Ἥνθ'ε γε μὴν ἀδεία καὶ ἅ Κύπρις γελάοισα, / λάθρια μὲν γελάοισα, βαρὺν δ' ἄν'α θυμὸν ἔχουσα («Infine venne Cipride, che sorrideva dolce – sorrideva di nascosto, ma mostrava animo grave», trad. di Onofrio Vox) e in Hor. *car.* 3,27,66-68 *aderat querenti* (sc. *Europae*) / *perfidum ridens Venus et remisso / filius arcu* (cfr. commento di R.G.M. Nisbet, N. Rudd, *A Commentary on Horace: Odes, Book III*, Oxford 2004, *ad loc.*). Il verbo *ridere* accompagnato da un accusativo neutro avverbiale alla greca è un costrutto attestato già in Catullo (51,4-5 *Spectat et audit / dulce ridentem*) e ripreso da Orazio (*car.* 1,22,23 *dulce ridentem Lalagen amabo*; 3,27,67 *perfidum ridens Venus*).

⁴¹ Per un'agile analisi dei frammenti di Saffo si veda l'introduzione di V. Di Benedetto a *Saffo: Poesie*,

che splende piena (πλήθοισα) mentre tutte le altre stelle ritraggono il volto splendente – e 96,6-11 V. νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι- / κεσσιν ὡς ποτ' ἀελίω / δύντος ἂ βροδοδάκτυλος <σελάννα>⁴² / πάντα περ<ρ>έχοισ' ἄστρα· φάος δ' ἐπί- / σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν / ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις, dove la venustà di una ragazza vince quella di tutte le donne lidie come la luna supera tutti gli astri dopo il calar del sole. Anche Orazio ricorre all'immagine della luna per celebrare la bellezza di Cloride, le cui bianche spalle risplendono come la luna senza nuvole sul mare notturno (*carm.* 2,5,18-20 *Non Chloris albo sic umero nitens / ut pura nocturno renidet / luna mari*)⁴³.

Fedele alla sua indole volitiva e intraprendente, la *domina* prende l'iniziativa e dà avvio al dialogo col ragazzo. Con la ritrosia di una fanciulla neofita dell'amore, con tono carezzevole e l'impiego sorvegliato della terminologia, Circe chiede al suo amato di accantonare la *superbia*⁴⁴ e di accettarla come sorella in amore. A conferma dell'uso in questa sezione di un lessico tipicamente elegiacico, il primo accenno viene indirizzato al *fastidium* di Polieno nei confronti delle *rogationes* amorose: detto «de amore repudiato»⁴⁵, nel vocabolario erotico *fastidium* assume il senso specifico di «contemptus superbiaque erga amantem»⁴⁶.

Con modestia artatamente ostentata, questa donna di specchiata virtù riesce a edulcorare la propria *avance* per mezzo di una studiatissima *climax*: dalla promozione della propria bellezza (*femina ornata*⁴⁷), la signora passa a sottolineare la propria

Milano 1987. Un'eshaustiva edizione, munita di commento, dei frammenti saffici è stata recentemente edita da C. Neri (*Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*, Ariccia 2017). Sulle lune saffiche cfr. G. Burzacchini, *Espero e Aurora da Saffo (fr. 104 V.) a Meleagro (AP XII 114 = HE 75)*, in A. Gostoli-R. Verardi-M. Colantonio, *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico*, Pisa-Roma 2014, 114-115.

⁴² Per l'insolito epiteto "dalle dita rosate", usualmente attribuito all'Aurora, riferito alla luna, cfr. Prop. 1,10,8 *Et mediis caelo Luna ruberet equis* con il commento di P. Fedeli, *Sesto Properzio: il primo libro delle Elegie*, Firenze 1980, 255, che menziona esplicitamente il luogo saffico.

⁴³ R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, Book II*, Oxford 1978, 89-90, sottolineano come l'aggettivo *albus* «suggests that the girl had the pallid glitter of the moon [...] The juxtaposition with Chloris is pointed; χλωρός is yellower than *albus* but both colours suit the moonlight, and the conflation is characteristic of Roman poetry»; glossando *pura* i commentatori fanno notare che «the moon is "clear" when the sky is cloudless; [...] applied to the girl the adjective suggests unimpaired beauty»; e ancora: «*pura* suits the moon's clear outline (and the girl's white shoulder)»; dello stesso parere è S. Harrison, *Horace: Odes, Book II*, Cambridge 2017, 90-91.

⁴⁴ Della *superbia* amorosa di Polieno si era lamentata anche Criside in apertura del cap. 126 (126,1 «*Quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque amplexus, non commodas*»). Nella prima parte della schermaglia verbale intercorsa fra l'ancella e il protagonista la profferta amorosa doveva essere stata riusata dal giovane; ciò ha scatenato la replica piccata della servetta e i suoi rimproveri alle bellezze affettate del ragazzo, finalizzate – a suo dire – soltanto a estorcere più denaro ai suoi spasimanti (126,2 *nisi quod formam prostituis ut vendas?*).

⁴⁵ *TLL* VI 311, 24.

⁴⁶ R. Pichon, *Index cit.*, s.v. '*fastidium*'.

⁴⁷ L'epiteto *ornata* richiama la venustà della *puella*: in questo contesto non si dovrà vedere tanto un riferimento al fatto che Circe curi il proprio aspetto esteriore (e quindi intendere *ornata* come "imbellettata"), quanto piuttosto, come suggerisce *TLL* IX 1032, 79, conferire al participio il senso generico di «honesta», «non contemnenda».

inesperienza di relazioni con l'altro sesso (*hoc primum anno virum experta*⁴⁸), fino a occultare la concretezza della propria richiesta sotto il pudico eufemismo del rapporto di fratellanza⁴⁹. Senza osare sostituirsi al "fratellino" Gitone, del quale ben conosce l'ascendente sulla sua preda, Circe brama soltanto di porsi al suo stesso grado di parentela⁵⁰ nei confronti di Polieno.

L'allitterazione delle dentali (*tu tantum dignare*) sottolinea il concetto conclusivo della *rogatio*: quando vorrà, infatti, Polieno potrà fare esperienza concreta anche del suo bacio⁵¹. Il ragazzo non è costretto ad accondiscendere alla richiesta né a rinunciare alle proprie prerogative di parte dominante nel rapporto – o, almeno, è quanto Circe vuole fargli credere: l'avverbio *tantum*, infatti, smorza le pretese insite nell'imperativo *dignare*, che, dal punto di vista stilistico e retorico, si pone sullo stesso piano dell'espressione *si non fastidis*; il verbo *dignor* ben esemplifica il tono ossequioso e formale ostentato dalla matrona nella sua prima battuta⁵².

⁴⁸ Il verbo *experiri*, detto «de muliere virum passa» (*TLL* V 1675, 33), assume in questo contesto il significato di *concubitus facere* e, in poesia, ricorre in un famoso, oltre che tormentato passo oraziano: *carm.* 3,14,10-12 *Vos, o pueri et puellae <ac> / iam virum expertae, male † ominatis / parcite verbis*. Se a un livello superficiale la *puella* sottolinea la sua limitata esperienza in fatto di relazioni amorose, il pubblico può riconoscere quanto tale affermazione lasci trapelare la reale natura della donna crotoniate: la puntualizzazione, infatti, contraddice non soltanto la colorita descrizione di Criside in 126,5-7, ma anche l'incontenibile *libido* che Circe mostrerà nel corso della storia. Che, prima di Polieno, siano stati molti coloro che hanno contribuito a rendere Circe *virum experta* è dimostrato da una battuta che la vecchia Proseleno rivolge a Enotea in riferimento all'impotenza del protagonista (134,9 *Ad summam, qualem putas esse qui de Circes toro sine voluptate surrexit?*). Andare a letto con Circe, dunque, significava garanzia di successo; tale era la fama che, a dispetto della millantata scarsa esperienza in fatto di uomini millantata, la donna si era acquistata presso la propria comunità.

⁴⁹ A riprova di ciò, in questo contesto il sostantivo *soror* – ma un ragionamento analogo è valido per *frater* – equivale semanticamente ad *amica*, come conferma s.v. *amica*, *OLD* § 18: «euphem. applied to a mistress», e in tale accezione conosce varie occorrenze, tutte poetiche: Ps.-Tib. 3,1,26 *Sive sibi coniunx sive futura soror*; Sen. *Phaedr.* 611 *Me vel sororem, Hippolyte, vel famulam voca*; Mart. 2,4,3 (*mater*) *fratrem te vocat et soror vocatur*; 10,65,14-15 *Quare desine me vocare fratrem, / ne te, Charmenton, vocem sororem*; 12,20 *Quare non habeat, Fabulle, quaeris / uxorem Themison? Habet sororem*. L'accostamento fra l'unione fraterna e quella coniugale ha un modello archetipico nelle parole rivolte da Andromaca a Ettore presso le porte Scee (*Il.* 6,429-430): Ἐκτορ, ἀτὰρ σὺ μοί ἐσσι πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ / ἧδὲ κασίγνητος, σὺ δὲ μοι θαλερὸς παρακοίτης.

⁵⁰ Il termine *gradus*, in questo contesto, è sinonimo di *condicio* (*TLL* VI 2154, 20): Circe parla – con linguaggio metaforico – del *gradus necessitudinis*, cioè del grado di parentela. In questa particolare accezione *gradus* ricorre in testi giurisprudenziali, riferito prevalentemente all'ambito militare: *Ulp. dig.* 29,1,44 *Omnes ... qui eius sunt gradus (condicionis, v. l.), ut iure militari testari non possint*; *Cod. Theod.* 7,1,5 *Eis quoque eorum stipendiorum copiam deferamus, qui alterius gradus militia salutarem maxime rei publicae operam persequuntur*.

⁵¹ *Osculum* è qui sinonimo di *basium*: la conoscenza dell'*osculum* di Circe, che Polieno farà ben presto (127,10 *In hoc gramine pariter compositi mille osculis lusimus, quaerentes voluptatem robustam*), è preludio all'*amplexus* che dovrà consumarsi. Ph. Moreau ha dedicato un articolo (*Osculum, basium, savium*, «RPh» 52, 1978, 87-97) alle diverse connotazioni semantiche dei termini che si riferiscono al bacio: rispetto agli altri due, *osculum* è termine nobile e indica un bacio casto, come quello di saluto a un parente o di venerazione a una divinità; M. Bettini (*Il ritratto dell'amante*, Torino 1992) ravvisa nelle parole di Circe una parodia dello *ius osculi*.

⁵² La costruzione di *dignor*, grecismo derivato da ἀξιῶ, ἀξιόθμαι, seguito dall'infinito è tipica della poesia elevata: Catull. 64,407 *Nec talis dignantur visere coetus dei*; Lucr. 2,1038-1039 *Iam nemo ... / suspicere in caeli dignatur lucida templa*.

In costante emulazione del proprio modello Odisseo, Polieno dimostra però di non poter reggere il confronto con l'eroe itaceo e, poiché non ha in petto «una mente che vince gli inganni» (*Od.* 10,329), si lascia irretire dalla provocante signora:

«Immo» inquam ego «per formam tuam te rogo ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere. Invenies religiosum, si te adorari permiseris. Ac ne me iudices ad hoc templum [Amoris] gratis accedere, dono tibi fratrem meum». «Quid? tu» inquit illa «donas mihi eum sine quo non potes vivere, ex cuius osculo pendes, quem sic tu amas, quemadmodum ego te volo? (127,3-4).

A rinsaldare la diretta dipendenza con il personaggio femminile omerico interviene la circostanza per cui nella preghiera di Polieno la matrona assume i connotati di una dea, alla quale il giovane rivolge la propria devota e incondizionata venerazione. Come il suo antecedente mitico, il protagonista riceve una lusinghiera proposta amorosa, in cui, tuttavia, nonostante i non pochi segnali che avrebbero dovuto allarmarlo, non scorge affatto il rischio, cadendo così nella trappola tesa dalla sua scaltra interlocutrice. L'offerta spontanea del *puer* Gitone, che sembra lasciare di stucco la stessa Circe, è un indizio esplicito della sua indole poco avveduta e incline al trasporto emotivo.

Esempio significativo del lessico erotico che connota l'intera scena è l'uso di *rogare*, verbo tipico della preghiera e particolarmente prediletto dai poeti d'amore⁵³. D'altra parte, se Circe ha abilmente dissimulato la propria *rogatio* e ha indotto il ragazzo a rilanciare con un'offerta sproporzionata, Polieno cade vittima di un grossolano errore strategico, destinato com'è, alla stregua del poeta d'amore, ad essere prima supplice della *puella* amata, poi inevitabilmente sottomesso alla sua volubilità.

La figura della matrona crotoniate – come si è detto – è costruita in maniera complessa: ella assomma in sé non soltanto le qualità della maga omerica, ma anche quelle delle Sirene, come dimostra l'estatico paragone tra la soavità della voce della dama e la *concordia* delle mitiche creature:

Haec ipsa cum diceret, tanta gratia conciliabat vocem loquentis, tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aëra, ut putares inter auras canere Sirenum concordiam. Itaque miranti †et toto mihi caelo clarius nescio quid relucente libuit deae nomen quaerere (127,5).

⁵³ *Rogare* («est precibus amorem alicuius sollicitare», Pichon, *Index* cit., 92) è adoperato in senso erotico fin dai neoterici e da Catullo (8,13-14 *Nec te requiret nec rogabit invitam. / At tu dolebis, cum rogaberis nulla*). Interessante l'occorrenza in Prop. 4,5,42 *Nempe [sc. Medea] tulit fastus ausa rogare prior*, dove il verbo è associato, come nel contesto petroniano, alla figura del supplice. Dimundo (P. Fedeli, R. Dimundo, I. Ciccarelli, *Properzio, Elegie Libro IV*, Nordhausen 2015, 767-768) scorge nell'uso del verbo *rogare* «un'allusione alla penosa condizione del poeta elegiaco, che, costantemente asservito alla sua *domina*, è spesso costretto all'umiliante ruolo di querulo supplice. In amore, dunque, fare il primo passo costituisce un segnale inequivocabile della definitiva capitolazione e un imperdonabile errore tattico, come si evince anche da Ov. *ars* 1,277-8 *Conveniat maribus ne quam nos ante rogemus: / femina iam partes victa rogantis aget*».

L'assimilazione nel personaggio della *domina* dei tratti della Circe omerica e delle Sirene appare particolarmente densa di significato alla luce di non pochi parallelismi col testo omerico. Insidiosa quanto quella presso Circe, la tappa nell'isola delle Sirene (*Od.* 12,165-200) si aggiunge agli ipotesti della scena petroniana: qualità peculiare delle Sirene, infatti, è ammaliare i naviganti che veleggiano nelle vicinanze della loro isola con un armonioso canto e di farli naufragare. È interessante notare che sia per l'azione di Circe che per quella delle Sirene il poeta dell'*Odissea* adopera θέλγειν: Circe «affascina» (10,213 κατέθελεξεν) gli uomini somministrando loro malefiche pozioni, le Sirene «ammaliano» (θέλγουσιν 12,44) i naviganti col canto. Un ulteriore particolare rende le Sirene accostabili al personaggio di Circe, che oltre a utilizzare pozioni (φάρμακα) per incantare le proprie vittime, fin dalle prime parole del racconto di Odisseo viene presentata come «terribile dea dalla voce canora» (10,136 δεινὴ θεὸς ἀυδήςεσσα). Non sorprende, quindi, che Polieno 'confonda' Circe con le Sirene: le somiglianze tra questi personaggi, infatti, sono evidenti anche nel modello omerico⁵⁴; né può essere un caso che la confusione avvenga proprio in riferimento alla dolcezza della voce della donna che sta cercando non soltanto di «sedurla», ma anche di «ammaliarla»: *tanta gratia conciliabat vocem loquentis, tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aëra, ut putares inter auras canere Sirenium concordiam*.

La scelta dei verbi *mulcere* e *canere* è pregnante in rapporto al modello omerico; oltre al più comune significato di "risuonare", il verbo *canere* può assumere anche il senso di "incantare", "recitare formule magiche"⁵⁵. *Mulcere* è un verbo di antica e quasi esclusiva tradizione poetica (la prima attestazione è in Ennio, *Ann.* 217 Sk. *Mulserat navim*): il suo significato più comune è quello di "carezzare", "toccare dolcemente"⁵⁶, ma esso può assumere anche il senso di "ammaliare", "incantare"⁵⁷; che Petronio riferisca *mulcere* non a una persona, ma all'aura (*aër*) rende ancor più espressiva la frase che connota l'atmosfera soffusa di incanto e di magia, grazie alla celestiale voce di Circe.

Ben più stringente risulterebbe il paragone se al canto delle Sirene si attribuisse il significato di richiamo d'amore⁵⁸: l'ingenuità del narratore fa sì che egli evochi

⁵⁴ Somiglianze che dovevano risultare chiare anche al preneoterico Levio, se a lui si può attribuire un carme intitolato *Sirenocirca/-e*, di cui rimangono due frammenti (E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford 1993, 135).

⁵⁵ s.v. *cano*, OLD § 16: «(spec.) to chant incantations». Il verbo è usato con questo significato anche in *Ov. met.* 12,263 *Deduxisse canendo saepe reluctantis ... cornua lunae* e 14,302 *Quo magis illa canit, magis hoc tellure levati / erigimur*.

⁵⁶ s.v. *mulceo*, OLD § 1: «To touch lightly, stroke, caress».

⁵⁷ s.v. *mulceo*, OLD § 4: «To affect (a person, his senses, etc.) in an agreeable or relaxing manner, soothe, charm, beguile». Con quest'accezione *mulcere* compare, tra gli altri, in *Lucr.* 2,422 *Omnis ... sensus quae mulcet cumque, figura*; *Hor. carm.* 3,11,24 *Dum grato Danai puellas carmine mulces*; *Ov. met.* 10,301 *Mea si vestras mulcebunt carmina mentes* e *Stat. silv.* 3,5,15 *Lascivia corde nulla, nec ... mulcent te proelia Circi*.

⁵⁸ È quanto ritengono alcuni interpreti dell'epica omerica, in ossequio a quanto viene esplicitato nel testo (in particolare *Od.* 12,188 ἀλλ'ὄ γε τερψόμενος νείται καὶ πλείονα εἰδώς); gli studiosi sono generalmente concordi nell'individuare nella promessa di sapienza l'oggetto del canto delle Sirene:

episodi tutt'altro che lusinghieri, che celano pericoli mortali per l'eroe suo modello e predispongono già il lettore all'esito fallimentare del suo incontro con Circe. Né va trascurato che già nel nome assunto dal protagonista a Crotone il ragazzo porta in sé un riferimento a quel particolare episodio omerico: *πολύαιν' Ὀδυσσεῦ* (12,184), infatti, viene apostrofato Odisseo dalle Sirene nel loro canto ammaliatore.

In linea con la concretezza che contraddistingue il suo personaggio, la stessa Circe, quasi per 'prevenire' la mitomania del giovane, si cura di informare il suo interlocutore di non essere la figlia del Sole e dell'oceanina Perseide e, quindi, di prendere le distanze dal suo antecedente mitico, forse anche per fugare il possibile sospetto di Polieno del fatto che, contrariamente alla Circe omerica, lei non sta tentando affatto di ingannare il suo uomo. Inoltre, come la sua antecedente mitica (*Od.* 10,330-331 Ἡ σύ γ' Ὀδυσσεύς ἐσσι πολύτροπος, ὃν τέ μοι αἰεὶ / φάσκειν ἐλεύσεσθαι χρυσόρραπις ἀργειφόντης), Circe scorge nell'incontro con il ragazzo un segno della volontà divina:

«Ita» inquit «non dixit tibi ancilla mea me Circen vocari? Non sum quidem Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit; habeo tamen quod caelo imputem, si nos fata coniunxerint. Immo iam nescio quid tacitis cogitationibus deus agit» (127,6).

Nella battuta immediatamente successiva, però, è Circe stessa a sfruttare tutte le implicazioni mitico-letterarie insite nel nome suo e in quello dell'agognato partner e a presentare come inevitabile l'unione di un uomo e di una donna i cui nomi sono così nobilmente connotati:

Nec sine causa Polyænon Circe amat: semper inter haec nomina magna fax surgit. Sume ergo amplexum, si placet (127,7).

La fitta trama di ipotesti omerici in *Sat.* 127, tuttavia, non si esaurisce nel riuso e nell'intersezione dei due celebri episodi dell'epopea odissiacca: un ruolo importante svolge anche l'episodio della *Διὸς ἀπάτη* (*Il.* 14,153-353)⁵⁹. Polieno è rimasto a tal punto folgorato dalla bellezza di Circe che, proprio com'era avvenuto al padre degli dèi, nel suo cuore è svanita l'immagine di una vecchia fiamma (il riferimento è a

così Heubeck (*op. cit.*, 324): «Chi sente questo canto viene colmato di piacere e per di più intraprende il viaggio verso casa più ricco di sapere [...] Le Sirene sanno tutto ciò che è accaduto dinanzi a Troia, ma anche tutto ciò che avviene sulla terra: il loro sapere è quindi paragonabile a quello delle Muse»; cfr. anche *Cic. fin.* 5,18,48-49. V. Di Benedetto (*Omero. Odissea*, Milano 2010, 49-52) è, invece, convinto che l'invito delle Sirene sia di natura erotica.

⁵⁹ L'episodio iliadico dell'"Inganno a Zeus" – su cui si rimanda a R. Janko, *The Iliad: a Commentary*, vol. IV: books 13-16, Cambridge 1992, 168-207 – funge da modello anche nel cap. 126: le *flexae pectine comae* (126,2) infatti, primo particolare della sua bellezza artificiale, sembrano rievocare i capelli pettinati e le splendide trecce che contraddistinguono Giunone seduttrice (14,175-177); le tre celebri amanti menzionate nei distici elegiaci, inoltre, trovano riscontro nell'analogo elenco, recitato da Giove stesso, di conquiste extraconiugali che la bellezza della dea in quell'occasione avrebbe offuscato (14,315-328).

Doride): 126,18 *Itaque tunc primum Dorida vetus amator contempsit*. Al momento culminante però, quando cioè la seduzione deve finalmente raggiungere il suo scopo, i ruoli si ribaltano improvvisamente: il ragazzo, infatti, assume il ruolo passivo di Giunone, mentre Circe, alla stessa stregua di Giove, si configura quale personaggio attivo⁶⁰. A Circe, come a Giove, è affidato il compito di fugare i timori dell'amato sulla presenza di occhi indiscreti: il dio rassicura la moglie che nessuna divinità potrà assistere al loro amplesso e fa scendere una nube dorata che li nasconde agli sguardi altrui (14,329-345); dal canto suo la matrona petroniana si limita a far notare che non c'è nulla di cui Polieno debba temere, perché l'amasio Gitone – che, da *frater* che era, diviene *paelex* – si trova molto lontano di lì:

Neque est quod curiosum aliquem extimescas: longe ab hoc loco frater est (127,7).

Se poi Giove, in preda a un violento stato d'eccitazione, ha la lucidità di afferrare la moglie e di collocarla distesa su un terreno che produce spontaneamente «loto rugiadoso e croco e giacinto» (14,348), nel *Satyricon* è Circe a trascinare energicamente il proprio inebetito compagno su un terreno ravvivato da erbe variopinte:

Dixit haec Circe, implicitumque me brachiis mollioribus pluma deduxit in terram vario gramine indutam (127,8).

I sette esametri che suggellano il capitolo, analogamente all'insero poetico del cap. 126, approfondiscono e amplificano l'estatica ammirazione del narratore per la *puella*: nell'epigramma il modello iliadico viene esplicitamente riecheggiato e messo in parallelo con la situazione dei due giovani amanti per mezzo della correlazione fra *qualis flores* (v. 1) e *talis humus* (v. 6); rispetto al cap. 126, dove il metro prescelto era il distico, il poeta opta per il più sostenuto esametro, che crea un legame ancor più diretto con il modello epico che ispira questi versi:

*Idaeo qualis fudit de vertice flores
terra parens, cum se concessio iunxit amori
Iuppiter et toto concepit pectore flammis:
emicuere rosae violaeque et molle cyperon,
albaque de viridi riserunt lilia prato:
talis humus Venerem molles clamavit in herbas,
candidiorque dies secreto favit amori* (127,9).

Chiarissima risulta l'impronta iliadica dell'insero poetico⁶¹; non soltanto, infatti, viene apertamente menzionato lo ἱερός γάμος fra Giove e Giunone sulla cima del monte Ida nella Troade, ma, per rendere ancor più marcata l'adesione al modello,

⁶⁰ Fedeli, *La degradazione* cit., 76.

⁶¹ Una dettagliata analisi del componimento è offerta da E. Courtney, *The Poems of Petronius*, Atlanta 1991, 30-31 e, più dettagliatamente, da A. Setaioli, *'Arbitri Nugae': Petronius' Short Poems in the 'Satyricon'*, Frankfurt am Main 2011, 199-209.

questi versi si focalizzano sullo stesso momento in cui, nel canto XIV dell'*Iliade*, avviene l'unione divina. Come accade fra Circe e Polieno, infatti, anche nell'amplesso fra i due dèi, dopo che i due innamorati si sono stretti in un abbraccio e si sono accomodati sull'erba, la terra produce spontaneamente ogni sorta di fiore (14,346-351). I primi cinque versi dell'inserito poetico petroniano riprendono la descrizione dell'ambientazione che costituiva lo scenario dell'unione divina. In primo luogo, dell'episodio vengono fornite le coordinate geografiche: l'*Idaeus vertex* (v. 1) corrisponde al luogo in cui Giunone trova il suo amato prima dell'unione (14,157-158). Subito dopo, il poeta racconta la nascita spontanea dei fiori, esito prodigioso dell'adagiarsi dei due amanti sul terreno (1-2 *Fudit [...] flores / terra parens*). L'espressione sembra ricalcata sul v. 347 del contesto omerico, nel quale si dice che «sotto di loro la terra divina produsse erba novella», nonché altre varietà di fiori. Nel romanzo petroniano, tuttavia, non sono assenti alcuni riferimenti all'erba, che avvicinano tale 'ameno' quadretto all'archetipo omerico; la donna, infatti, trascina il ragazzo su un terreno rivestito di *gramen* variopinto, mentre nell'inserito poetico viene detto che un simile terreno, adornato di fiori splendidi e di vari colori, «chiamò Venere sulla tenera erba» (v. 6 *talīs humus Venerem molles clamavit in herbas*).

Una differenza fondamentale tra l'amplesso tra Giove e Giunone e la tresca di Circe e Polieno consiste nella natura del rapporto amoroso, legittimo quello tra le divinità, clandestino quello tra i giovani e i versi mettono in luce tale divergenza: Giove, infatti, «si unì al suo amore legittimo» (v. 2 *se concesso iunxit amori*), mentre Polieno e Circe danno vita a una relazione illegittima e segreta: la luce del giorno, che brillava più raggiante, «propiziò un amore segreto» (v. 7 *secreto favit amori*). Le due espressioni, che definiscono puntualmente la diversa natura dei due amplessi, sono connesse anche dal punto di vista dell'*ordo verborum*. Il primo elemento di queste locuzioni è sempre l'aggettivo riferito al sostantivo *amor*: *concessus* è l'amore che lega Giove e Giunone, *secretus* l'amore tra Polieno e Circe, favorito dal *candidior dies*; al centro del sintagma trimembre è collocato *iungere* riferito all'unione legittima degli dèi e *favere*, che connota invece il *furtum amoris* che si sta consumando tra i due ragazzi; ultimo elemento è, in entrambi i casi, il sostantivo *amor*.

Che la poesia sia debitrice alla topica erotica dell'eglia latina è dimostrato dalla metafora delle *flammae* d'amore, che non si riscontra, invece, nel canto omerico: le fiamme, infatti, «pervasero Giove in tutto il petto» (v. 3 *Iuppiter et toto concepit pectore flammās*). L'amore inteso come fiamma che arde nel petto è immagine già catulliana (64,92 *cuncto concepit corpore flammam*), ripresa abbondantemente nella poesia d'amore e poi rimasta nelle letterature neolatine ad indicare l'intensità del dolore provocato dalla passione. Il desiderio che strugge l'animo di Giove trova un riscontro nel passo iliadico: dopo aver convinto Giunone a fermarsi presso di lui, il padre degli dèi le confessa che οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὤδε θεᾶς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς / θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασεν (14,315-316).

Stretta connessione tra i due contesti, infine, è fornita anche dall'elenco di fiori che adornano i prati che costituiranno il naturale giaciglio degli incontri d'amore. Il v. 4 del poemetto petroniano (*emicuere rosae violaeque et molle cyperon*) riprende

l'articolazione trimembre e l'andamento polisindetico (da notare l'elegante nesso *-que et*), che rende il senso dell'esuberanza floreale del verso di *Il.* 14,348 $\lambda\omega\tau\acute{o}\nu\ \theta'$ $\acute{\epsilon}\rho\sigma\eta\epsilon\nu\tau\alpha\ \acute{\iota}\delta\acute{\epsilon}\ \kappa\rho\delta\acute{\kappa}\omicron\nu\ \eta\delta'$ $\acute{\upsilon}\acute{\alpha}\kappa\iota\nu\theta\omicron\nu$ ⁶²; rose e viole assurgono a simboli della caducità della bellezza in *ars* 2,115-116 *Nec violae semper nec hiantia lilia florent, / et riget amissa spina relicta rosa.*

La figura di Circe si arricchisce, dunque, dei connotati della Giunone seduttrice, mentre Polieno, che nell'epigramma in distici elegiaci di *Sat.* 126,18 aveva audacemente sfidato Giove a mettere in atto una delle sue celebri trasformazioni per possedere Circe, ora recita egli stesso la parte del padre degli dèi, sedotto dalla moglie. Evidente, però, anche in questo caso è il ribaltamento parodico che investe il nobile ipotesto: se, infatti, Giunone dimostra le sue ottime capacità di seduttrice, Circe non riesce a ridestare la sopita virilità del suo ragazzo. Polieno, invece, vede tragicamente ritorcersi contro di sé l'accusa da lui poco prima scagliata contro Giove di essere ormai vecchio e impotente⁶³: egli non riuscirà a rendere felice la sua compagna e non emulerà il suo illustre modello.

Pervasività del modello ovidiano

In questo denso e articolato gioco di ipotesi epico-omerici s'inseriscono alcuni elementi di contiguità tra il segmento narrativo petroniano e un contesto delle *Metamorfosi* ovidiane (14,320-396). Quel particolare connubio fra argomenti e personaggi appartenenti all'epica e lessico e movenze elegiache che connota l'opera ovidiana ben s'attaglia al tono e allo stile della scena petroniana.

Il colloquio fra Circe e Polieno, che dovrebbe preparare al tanto agognato amplesso, infatti richiama sotto molti aspetti – stilistico-retorici, lessicali, 'scenici' – l'infelice profferta di Circe a Pico, narrata in *met.* 14,320-396: la lettura sinottica del testo ovidiano e di quello petroniano permetterà forse di apprezzare di più la presenza dell'ipotesto pseudo-epico – che costituisce una fonte privilegiata da Petronio nella costruzione dei capitoli 126-127 – all'interno di tale sezione del *Satyricon*.

Il modello adoperato da Ovidio nel racconto della vicenda di Pico e Circe è costituito da Verg. *Aen.* 7,187-191:

*Ipse Quirinali lituo parvaque sedebat
succinctus trabea laevaue ancile gerebat
Picus, ecum domitor, quem capta cupidine coniunx*

⁶² È degno di nota il fatto che nessuna delle quattro varietà di fiori menzionate nel *Satyricon*, cioè rose, viole, cipero e gigli, compaia nell'archetipo omerico. Osservazioni interessanti ha avanzato in proposito R. Roncali (*La cintura di Venere (Petronio, 'Satyricon', 126-131)*, «SIFC» 4, 1986, 107-108); cfr. anche G. Schmeling, *A Commentary on the 'Satyrica' of Petronius, with the collaboration of Aldo Setaioli*, Oxford 2011, 486.

⁶³ L'impotenza di Giove è significata in maniera metaforica mediante le immagini del *proicere arma*, dell'inerte *iacere* fra le divinità e del "liquefarsi" delle membra al solo tocco della straordinaria fanciulla (126,18,v.6 *iam tua flammifero membra calore fluent*).

*aurea percussum virga versumque venenis
fecit avem Circe sparsitque coloribus alas.*

Nella pericope di versi è descritta l'effigie di Pico, antico re laziale e nonno del re Latino, che Circe trasformò in uccello dalle ali screziate – il picchio, appunto – per vendicarsi del suo rifiuto⁶⁴. Secondo un procedimento frequentemente adottato, Ovidio amplifica i cenni essenziali contenuti nei cinque versi virgiliani e mette in scena il suo incontro fra Circe e Pico attraverso l'impiego di lessico e di motivi elegiaci che in realtà affioravano anche nel testo virgiliano: nel sintagma *capta cupidine coniunx* (*Aen.* 7,189)⁶⁵, di chiara impronta elegiaca, l'insistenza sul suono gutturale sordo e la collocazione in clausola di verso accentuano la violenza della passione⁶⁶ che s'impadronisce di Circe⁶⁷.

Molte sono le somiglianze e le riprese – anche con ribaltamento – a livello micro- e macrostrutturale tra il libro XIV delle *Metamorfosi* e i capitoli iniziali della sezione crotoniate del *Satyricon*. La prima parte del libro ovidiano (*met.* 14,1-440), esattamente come l'incontro fra i due amanti nel *Satyricon*, trova il suo immediato antecedente letterario, oltre che nelle peregrinazioni di Enea, nei canti 9-12 dell'*Odissea*, quelli, cioè, dell'ampio racconto retrospettivo delle avventure di Odisseo a Scheria presso la reggia di Alcino, re dei Feàci⁶⁸. Va sottolineato che la storia di Pico e Circe è narrata a Macareo da una delle quattro ancelle che, insieme a Circe,

⁶⁴ La storia di Pico e Circe è raccontata nella sezione che, definita dalla critica 'Piccola Eneide', rievoca il peregrinare di Enea e dei suoi sodali e dà spazio a particolari e storie solo accennate da Virgilio. Sui rapporti tra Virgilio e Ovidio cfr. M. Stitz, *Ovid und Vergils Aeneis. Interpretationen Met. 13.623-14.608*, Friburgo 1962; interessanti sono anche le letture di B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1970² e di G.K. Galinsky, *L' "Eneide" di Ovidio (Met. 13.623-14.608) ed il carattere delle Metamorfosi*, «Maia» 28, 1976, 3-18; per una riconsiderazione dell' 'Eneide' ovidiana cfr. J. D. Ellsworth, *Ovid's "Aeneid" reconsidered (Met. 13.623-14.608)*, «Vergilius» 32, 1986, 27-32; denso di suggestioni è il saggio di G. Baldo, *Dall' Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.

⁶⁵ Servio (*Aen.* 7,190) si concentra sull'esatto significato da assegnare al termine *coniunx*: Circe viene apostrofata in questo modo non perché fosse la moglie di Pico, ma perché desiderava diventarlo: «*Coniunx*» vero non quae erat, sed quae esse cupiebat.

⁶⁶ La radice *cup-* del termine *cupido*, che conosce ampia fortuna nel lessico elegiaco, indica il carattere violento e irresistibile del sentimento di Circe; per *cupido* cfr. Ernout-Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine*, Parigi 1959, 158: «Se dit souvent d'un désir violent et instinctif, sensuel».

⁶⁷ *Capere* è il verbo che nell'elegia, fin dal verso incipitario della *Monobiblos* properziana, indica la conquista da parte di Amore del cuore del poeta: «Il verbo *capio* [...] sta ad indicare la completa conquista da parte di Cinzia» (P. Fedeli, *Sesto Properzio. Il primo libro delle elegie*, Firenze 1980, 64).

⁶⁸ Un punto di contatto con l'*Odissea* può essere rilevato già nel primo degli episodi narrati, quello cioè del colloquio fra Glauco e Circe e della metamorfosi di Scilla da parte della maga – respinta da Glauco, innamorato di Scilla – in un mostro che per metà mostra sembianze umane e, per metà, è composto da teste di cani latranti (14,1-74). A proposito di Scilla – della quale si parla in *Od.* 12,112 ss. – Ovidio richiama esplicitamente l'ipotesto omerico (14,70-71 *Scylla loco mansit, cumque est data copia primum, / in Circes odium sociis spoliavit Ulixen*). Achemenide – compagno di Odisseo che i Greci, nella premura di scappare dal Ciclope, avevano abbandonato in Sicilia, alle falde dell'Etna, e che fu poi tratto in salvo dagli esuli troiani giunti lì agli ordini di Enea (Verg. *Aen.* 3,590 ss.) – rievoca l'avventura degli Achei nell'antro del Ciclope (*met.* 14,167-186 ~ *Od.* 9,166-566). Macareo, a sua volta, racconta al compagno ritrovato, su sua richiesta, le avventure di Odisseo e dei suoi compagni scampati dalla violenza del Ciclope: vengono dunque riferite le peripezie sull'isola di Eolo (*met.* 14,223-232 ~

erano addette alla preparazione delle sacre pozioni (*met.* 14,310-311 *hoc quoque cum multis, quod clam mihi rettulit una / quattuor e famulis ad talia sacra paratis*); tutto il racconto è dunque filtrato dagli occhi dell'ancella, che vuole ammonire Macareo circa la potenza della sua padrona (*met.* 14,318-319 «*Accipe,*» ait «*Macareu, dominaeque potentia quae sit, / hinc quoque disce meae; tu dictis adice mentem*»). Un atteggiamento simile è alla base della dura requisitoria pronunciata da Criside dinanzi a Polieno a proposito dei vizi delle matrone e, in particolare, della sua *domina* (126,5-7): anche l'*ancilla* petroniana vuol rendere edotto il suo interlocutore sui costumi e sull'indole della donna che sta per incontrare.

Non va trascurato, inoltre, che il racconto dell'ancella ovidiana nasce dalla necessità di soddisfare la curiosità di Macareo per la statua di un giovane con un picchio sulla testa (si tratta di Pico dopo la metamorfosi): anche il racconto petroniano trae spunto dall'*ekphrasis* di una statua, trasposizione iconica della stessa Circe, paragonata a un *simulacrum* di perfetta bellezza (126,13).

In entrambi i contesti, dunque, il personaggio di Circe – maga incantatrice da una parte, nobildonna disinibita e provocante dall'altra – si presenta all'uomo concupito nelle vesti di *supplex* e *dea* (*met.* 14,374): una volta adescata la preda⁶⁹, la donna le si offre come docile e sottomessa compagna d'amore. In entrambi i contesti narrativi, durante le trattative con l'amato, Circe allude alla sua discendenza dal Sole (*met.* 14,375-376⁷⁰ ~ *Sat.* 127,6): se, tuttavia, la Circe ovidiana adotta con fedeltà un *topos* collaudato, quello cioè di una strategia di corteggiamento che prevede l'ostentazione di una discendenza illustre, la *domina* crotoniate, in ossequio all'istanza di realismo connaturata al genere letterario del romanzo, capovolge la pomposa dichiarazione di appartenenza a una famiglia nobile e ammette, in tutta onestà, di non essere figlia del Sole e di Perseide (identificata spesso con Ecate): 127,6 *Non sum quidem Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit*.

Non è irrilevante ai fini di questa analisi che l'unico precedente di una preghiera *per formam*, qual è quella che Polieno rivolge alla gentildonna (127,3 «*Immo*» *inquam ego* «*per formam tua te rogo ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere*»), si rintracci proprio nel contesto ovidiano, dove, però, è rivolta da Circe a Pico (*met.* 14,372-376⁷¹). A ostacolare i piani delle donne innamorate interviene, però, la condizione degli uomini concupiti, che sono entrambi sentimentalmente im-

Od. 10,1-80), presso i Lestrigoni (*met.* 14,233-241 ~ *Od.* 10,81-134) e, infine, proprio sull'isola di Eèa, dove dimora Circe (*met.* 14,244-307 ~ *Od.* 10,135-547).

⁶⁹ Nelle *Metamorfosi* (14,358 ss.), Pico, impegnato in una battuta di caccia, viene attratto da Circe con l'*effigies* di un cinghiale nel bosco, dove la donna lo attendeva nascosta.

⁷⁰ Anche nel precedente e ugualmente sfortunato incontro con Glauco, Circe aveva vantato la sua appartenenza alla stirpe del Sole (14,32-35): *Neu dubites absitque tuae fiducia formae, / en ego, cum dea sim, nitidi cum filia Solis, / carmine cum tantum, tantum quoque gramine possim, / ut tua sim, voveo*. Sul motivo della genealogia illustre come tattica di corteggiamento, cfr. *Ovidio. Metamorfosi* (libri XIII-XV), vol. VI, a cura di Philip Hardie, test. crit. basato sull'edizione di Richard Tarrant, trad. it. di Gioachino Chiarini, Milano 2015, 418-419.

⁷¹ *Nacta locum tempusque* «*Per, o, tua lumina*» dixit / «*quae mea ceperunt, perque hanc, pulcherrime, formam, / quae facit, ut supplex tibi sim dea, consule nostris / ignibus et socerum, qui pervidet omnia, Solem / accipe nec durus Titanida despice Circen!*».

pegnati: Pico, infatti, è marito della bellissima ninfa Canente, mentre Polieno intrattiene una (più o meno) stabile relazione erotica col *puer* Gitone. Alle profferte delle rispettive pretendenti, però, i protagonisti maschili reagiscono in maniera opposta e manifestano atteggiamenti diversissimi nei confronti dei ‘partners ufficiali’, Canente in Ovidio, Gitone in Petronio: nel contesto ovidiano alle lusinghe e alle proposte di Circe, infatti, Pico esplose stizzito, ribadendo a chiare lettere che il suo amore sarà riservato esclusivamente alla moglie (*met.* 14,377-381 *Dixerat; ille ferox ipsamque precesque repellit, / et «Quaecumque es,» ait «non sum tuus. Altera captum / me tenet, et teneat per longum, comprecor, aevum! / Nec venere externa socialia foedera laedam, / dum mihi Ianigenam servabunt fata Canentem»*⁷²), Polieno invece «dona» – peraltro non richiesto! – il suo amato Gitone a Circe (127,3 «*Ac ne me iudices ad hoc templum [Amoris] gratis accedere, dono tibi fratrem meum*»).

Anche l’impostazione scenica rivela le affinità tra il XIV delle *Metamorfosi* e il contesto petroniano; il legame di Circe con la luna era sancito fin dalla sua prima apparizione sulla scena letteraria (*Od.* 10,135-139); in Ovidio, prima di dare inizio al suo discorso con Pico, Circe recita i suoi incantesimi, con i quali riesce ad «annebbiare il volto della nivea Luna»⁷³ e a «stendere una coltre di nuvole pregne d’acqua davanti al viso di suo padre»⁷⁴. Il riferimento al *vultus Lunae* (*met.* 14,367) richiama da vicino il paragone del delizioso sorriso di Circe con quello della luna piena; identica, infine, è anche l’ambientazione dei due incontri; la donna, che in entrambi i contesti letterari ha atteso il momento opportuno per entrare in scena (*met.* 14,372 *nacta locum tempusque*⁷⁵), si manifesta al suo amato in uno scenario caratterizzato da fitta vegetazione: all’incontro fra Circe e Polieno, infatti, fanno da cornice un *platanon* e un *daphnon*⁷⁶, «nelle selve» (*met.* 14,346 *in silvas*) nasce l’amore di Circe per Pico, che la donna scorge «da dietro un cespuglio» (*met.* 14,349 *iuvenem virgultis abdita vidit*); attirato il giovane nel bosco con la falsa parvenza di un cinghiale, Circe, come la dama crotoniate, va a rintanarsi «nel bosco fitto di tronchi, dove la vegetazione è più folta» (*met.* 14,358-361 *Dixit, et effigiem nullo cum corpore falsi / finxit apri, praeterque oculos transcurrere regis / iussit et in densum trabibus nemus ire videri, / plurima qua silva est et equo loca pervia non sunt*); per questo motivo, Pico, come

⁷² All’inizio del canto Circe era stata respinta da Glauco con termini analoghi (14,37-39 *Talia temptanti, «Prius» inquit «in aequore frondes» / Glaucus «et in summis nascetur montibus algae, / sospite quam Scylla nostri mutantur amores»*); la reazione di Circe è analoga in ambedue i casi: la donna consuma la sua vendetta contro la “rivale” in amore Scilla mutandola in un mostro marino (14,51-67), e contro Pico trasformandolo in un picchio (14,386-396).

⁷³ Le traduzioni dei contesti ovidiani sono di P. Bernardini Marzolla (*Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino 1979, rist. 2015).

⁷⁴ *Met.* 14,365-368 *Concipit illa preces et verba venefica dicit / ignotosque deos ignoto carmine adorat, / quo solet et niveae vultum confundere Lunae / et patrio capiti bibulas subtexere nubes.*

⁷⁵ La dipendenza tra i due episodi trae sostegno forse anche dalla ‘iunctura’ *nacta tempus*, adoperata anche in *Aen.* 7,511 *At saeva e speculis tempus dea nacta nocendi* in riferimento alla furia Alletto, pronta a cogliere il momento opportuno per lanciare il segnale di guerra che darà avvio alle ostilità contro i Troiani.

⁷⁶ Sull’allusività insita in queste due piante, cfr. A. Borghini, *L’episodio petroniano di Circe e Polieno: sul valore simbolico-rituale del platano*, «Aufidus» 28, 1996, 19-32.

farà Polieno⁷⁷, «si avventura a piedi nel profondo del bosco» (*met.* 14,364 *silva pedes errat in alta*).

La schermaglia amorosa tra Circe e Pico, che vedrà il fallimento del piano di seduzione della donna, si sovrappone agli incontri omerici di Circe e Odisseo e di Giove e Giunone, apertamente allusi da Petronio; individuarne l'influenza sul cap. 127 risulta con ogni probabilità funzionale a rendere palese l'intento degradante sotteso alla scena del *tête-à-tête* fra Circe e Polieno; la traccia pseudo-epica in un capitolo dalla forte impronta omerica, dunque, ridimensiona le pretese mitologiche di cui il narratore infarcisce la scena e costituisce, a un tempo, un'anticipazione ironica dell'esito infausto della *liaison*; la connotazione stilistico-retorica prettamente elegiaca dell'episodio di Circe e Pico, infine, rinsalda la *nuance* erotica che connota i primi due capitoli della sezione crotoniate.

Abstract

This paper aims to analyse the connection between epic and pseudo-epic models in Sat. 127, a section of the Petronian novel which is widely embedded with Homeric suggestions. The first encounter between Circe and Polyaeos is made of many lexical, stylistic and 'scenic' reminiscences of Circe's unfortunate rogatio to Picus in Ovid's Metamorphoses (met. 14.320-396). The pseudo-epic imprint reduces the strong claims of the protagonists – deeply rooted in their own evocative names – and reveals the comical and degrading purpose on which their love story is based.

Key-words: Circe, Polyaeos, Picus, Ovid, Homer, Metamorphoses.

e-mail: simonetti.enrico@alice.it

⁷⁷ L'incontro fra i due giovani avviene, infatti, nello scenario di un *platanon* (*Sat.* 126,12 *Procedentibus deinde longius iocis rogavi [ancillam] ut in platanona produceret dominam*), affiancato da un *daphnon* nel quale Circe si è nascosta.

*Il Danubio e il suo territorio
nella letteratura tardoantica*

Il territorio cis- e transdanubiano nell'orbita o sotto il dominio di Roma e le antiche popolazioni delle province danubiane, conquistate e romanizzate nel corso di parecchi secoli, non presentano un interesse particolare per gli autori greco-latini tardi, salvo per gli eventi politici e i conflitti militari¹; molto più visibili sono i nuovi autoctoni, barbari a nord del fiume o accolti nell'Impero. Scritti attinenti a vari generi trasmettono informazioni entrate a far parte della coscienza letteraria e dell'immaginario comune, mentre lo specifico e l'intenzionalità di tali scritti li collocano in registri diversi: didattico-scolastico ed etnografico (*ethnika*, paesi, fiumi, città ecc.)², della finzione mitico-religiosa (Tracia quale patria di Ares³, i sacrifici umani dei Geti⁴, la tracica Bendi⁵, *Thraessa virgo* / Arpalice⁶, la tomba di Achille dell'isola di Leuce, *sedes animarum*⁷ ecc.), della perennità dei modelli (il civilizzatore Orfeo⁸, il polimorfo Zal-

¹ D. Ruscu, *Provincia Dacia în istoriografia antică*, Cluj-Napoca 2003; *FHDR* 2, *passim*; *FHDRCh*, *passim*.

² Avien. *orb. terr.* (*FHDR* 2, 50-51); Marcian. *peripl.* (*FHDR* 2, 170); St. Byz. (*FHDR* 2, 336-341); Hsch. (*FHDR* 2, 388-393); Isid. *etym.* (*FHDR* 2, 572-577); Ravenn. *cosmogr.* (*FHDR* 2, 578-581) ecc.; F. Feraco, *Ammiano geografo. Nuovi studi*, Napoli 2011, 356-381.

³ Vd. *infra*; qui *Fragmenta Ariana* 4 (*FHDRCh*, 324-325); D. Dana, *Mars Geticus. Realitate istorică sau literară?*, «EphNap» 11, 2001, 15-39.

⁴ Vd. *infra* su Zalmosside.

⁵ Hsch. 19; 25 (*FHDR* 2, 388, 390).

⁶ Auson. *epigr. praef.* 15 *Thraessaque virginis arma retractat*; cfr. Verg. *aen.* I, 317; Hygin. *fab.* 193, 252; A. Pastorino, in Decimo Magno Ausonio, *Opere*, Torino 1971, 755, n. 8; M Pellegrini, *Note*, in Id., *Epigrammi*, a cura di Luca Canali, Soveria Mannelli 2007, 120, n. 13.

⁷ Avien. *orb. terr.* 723 (*FHDR* 2, 50); Amm. 22,8,35; Mart. Cap. 6,663 (*FHDRCh*, 480); St. Byz., s.v. Ἀχιλλεῖος δρόμος (*FHDR* 2, 336); Hsch. 15-16, s.v. Ἀχιλλεῖον πλάκα (*FHDR* 2, 388); Ps.-Caes. *erot.* 2,112 (*FHDR* 2, 484). A proposito del culto di Achille sull'isola di Leuce, vd. S.B. Okhotnikov, A. S. Ostroverkhov, *L'île de Leuké et le culte d'Achille*, «Pontica» 24, 1991, 53-74; V. Cojocaru, *Bibliographia classica orae septentrionalis Ponti Euxini*, 1, *Epigraphica, numismatica, onomastica et prosopographica*, Cluj-Napoca 2014, 63, nr. 4-8; 2, *Archaeologica*, Cluj-Napoca 2018, 53, nr. 4, 8.

⁸ Them. *Or.* 30,3 (349D-350C); Claud. *nupt.* 234 *Thracius Orphaeus*; *Carm. min.* 31,1-2; 33 *Threicio ... Orphei*.

mosside⁹, il saggio scita Anacharsi, il sacerdote taumaturgo Abari¹⁰ e altri) ecc. La loro origine risale a Omero, Erodoto, Poseidonio, Strabone ecc., fra gli autori greci, a Virgilio, Ovidio, Plinio il Vecchio, Floro, Stazio ecc., fra i latini¹¹. Un posto particolare in questi scritti spetta ai *cliché* riguardanti il Danubio. Su questi ci soffermeremo nel nostro contributo, ampliando, dal punto di vista dell'informazione e della prospettiva, gli studi condotti oltre un decennio fa dai filologi classici Luigi Piacente¹² e Marius Alexianu¹³, non trascurando naturalmente i contributi di altri studiosi¹⁴. Il nucleo delle informazioni analizzate proviene dalle opere degli scrittori latini, soprattutto Decimo Magno Ausonio, Rutilio Namaziano, Claudio Claudiano, Sidonio Apollinare, Ammiano Marcellino, ma faremo riferimenti anche ad altri autori greco-latini.

Il primo di questi *topoi* riguarda, senz'altro, il nome del Danubio¹⁵: il poeta burdigalese Ausonio, che si rifaceva a un'antica tradizione poetica (Ovidio, Stazio, Silio Italico), nel poema *Mosella*, scritto verso il 370 o 371, lo chiamava *binominis Hystri*¹⁶, cioè, secondo la spiegazione dello storico Orosio, *Danuvius quem et Hister vocant*¹⁷: il primo nome è proprio della parte settentrionale del corso del fiume, mentre il secondo, del settore a sud-est, come si deduce da un passo del commento di Servio (*georg.* 3,350): *Hyster fluvius est Scythiae qui et Danubius nominatur*¹⁸. Oltre a questi nomi – uno usato dai latini, l'altro dai greci, come dimostra l'intera letteratura antica e tardoantica¹⁹ – ne vanno ricordati alcuni interessanti soprattutto per le so-

⁹ *Fontes ad Zalmoxin pertinentes accedunt fontes alii historiam religionum Thracum Getarum Dacorumque spectantes. Izvoare privitoare la Zalmoxis și alte pasaje referitoare la religiile tracilor; geților și dacilor*, a cura di D. Dana, Iași 2011.

¹⁰ Theod. *Graec. affect.* 1,25 (FHDR 2, 236); M. Girardi, *Gli «sciti» fra mito e storia nei Cappadoci*, «C&C» 1, 2006, 118, 121; C. Schubert, *Anacharsis der Weise: Nomade, Scythe, Grieche*, Tübingen 2010.

¹¹ Vd., per esempio, A. Dan, *L'Istros chez Hérodote*, «Dacia» 55, 2011, 25-56; P. Schirripa, *L'image grecque de la Thrace entre barbarie et fascination. Pour une remise en question*, in P. Schirripa, *I Traci tra geografia e storia*, Trento 2015, 15-52; A. Gerstacker-A. Kuhnert-F. Oldemeier-N. Quenouille, *Scythien in der lateinischen Literatur. Quellensammlung*, Berlin-München-Boston 2015; anche *infra*.

¹² L. Piacente, *Il Danubio negli autori latini tardoantichi*, in S. Santelia, *Italia e Romania. Storia, Cultura e Civiltà a confronto*. Atti del IV Convegno di Studi italo-romeno (Bari, 21-23 ottobre 2002), Bari 2004, 163-180.

¹³ M. Alexianu, *Perceptions subjectives du Danube chez les auteurs Grecs et latins*, in V. Sîrbu, *Important Sites from the Pre-Roman and Roman Time on the Lower Danube Valley (4th century BC – 4th century AD)*. Proceedings of the International Colloquium, Galați, 10th – 12th of May 2007, Brăila 2007, 27-39.

¹⁴ Vd. J.W. Drijvers, *Ammianus Marcellinus on the Geography of the Pontus Euxinus*, «Histos» 2, 1998, 268-278.

¹⁵ Per il nome antico e l'etimologia del fiume vd. Alexianu, *Perceptions subjectives* cit., 36-37.

¹⁶ Auson. *Mos.* 107; cfr. Ov. *pont.* 1,8,11 *ripae vicina binominis Histri* (FHDR 1, 314); Sil. 1,326 *apud ripas inopina binominis Histri* (FHDR 1, 418); Stat. *Silv.* 5,1,89 *quid ripa binominis Histri* (FHDR 1, 424); Piacente, *Il Danubio* cit., 174; Alexianu, *Perceptions subjective* cit., 32, 33.

¹⁷ Oros. *hist.* 1,2,52 (FHDR 2, 188).

¹⁸ Vd. anche Ampel. 6,10,6 *Danubius, qui idem Hister cognominatur, in Moesia*.

¹⁹ Per il tardoantico, e.g.: Lib. *gener. Ister Illurius qui et Danubius* (FHDRCh, 184); Marcian. *peripl.* 2,31 ὁ Δανούβιος ... ἀμείβων καὶ τὸ ὄνομα καὶ Ἴστρος καλούμενος (FHDR 2, 170); Hsch. 15 Ἴστρος ποταμός ὁ καὶ Δανούβιος (FHDR 2, 390); Mart. *Cap.* 6,662 *Hister fluvius ... etiam Danuvius vocitatur* (FHDRCh, 480); Iord. *Get.* 31 *Istri, qui dicitur Danubius* (FHDR 2, 410); Procop. *de bellis* 3,1,10; 8,5,29

luzioni etimologiche proposte dagli autori greco-latini che seguono sia la tradizione letteraria erudita, sia la realtà etno-demografica specifica dell'epoca. Così, Stefano di Bisanzio (prima metà del VI secolo) nel suo lessico *Ethnika*, utilizza la forma Δάνουσις, ripresa dall'opera *Peri katholikes prosodias* del grammatico Erodiano (II secolo d.C.); sempre da esso aveva ripreso l'etimologia proposta: «avente ragione di sbagliare» (ὁ δὲ Δάνουσις ἐρμηνεύεται ὅς τοῦ ἀμαρτεῖν ἔχων αἰτίαν)²⁰. Originario nelle fonti precedenti e altrettanto dubbio, è il significato dell'idronimo *Danubius* (Δανούβιος) ricordato da Giovanni Lido in *De magistratibus populi Romani* (prima metà del VI secolo), che sarebbe stato di origine trace in quanto, nella loro madrelingua, i Traci avrebbero chiamato *Danubius* il «portatore di nuvole» (Δανούβιον δὲ τὸν νεφελοφόρον ἐκείνοι καλοῦσι πατριῶς)²¹. Anche il vescovo Isidoro di Siviglia ha una spiegazione 'naturalistica', fondata, però, su pure speculazioni, come lui stesso ammette: «a quanto si dice» (*vocari*), scrive nelle *Origines* (624-636 d.C.), il Danubio, «fiume della Germania» (*Danubius Germaniae fluvius*), è così chiamato «a causa dell'abbondanza delle nevi che ne causano l'ingrossamento» (*a nivium copia quibus magis augetur*)²². Una testimonianza altrettanto interessante è quella menzionata da un oscuro autore della prima metà del VI secolo, noto come pseudo-Cesario, secondo il quale la denominazione *Dunavis* è da ritenersi specifica dei goti (παρ' Ἑλλησι δὲ Ἰστρον, παρὰ δὲ Ῥωμαίοις Δανούβιον, παρὰ δὲ Γότθοις Δούναβιν)²³. Preso da una fonte difficilmente identificabile, esso riflette, probabilmente, i cambiamenti prodottisi nel quadro etno-linguistico dello spazio danubiano nella tarda Antichità, cioè la presenza stabile di alcune tribù germaniche in prossimità del fiume²⁴.

L'impossibilità di conoscerne le fonti²⁵ ha inoltre alimentato le speculazioni degli autori antichi. Così, in termini piuttosto generici, lo storico greco Procopio di Cesarea, verso il 550, e Isidoro di Siviglia, nella prima metà del VII secolo, mostravano che il fiume aveva le sorgenti nelle terre dell'ovest europeo – «il fiume Istro origina dalle montagne celtiche» (Ἰστρος δὲ ποταμὸς ἐξ ὀρέων μὲν τῶν Κελτικῶν ῥεῖ), scriveva il primo²⁶; *Danubius, Germaniae fluvius ... oritur a Germanicis iugis, et occidentalibusque partibus barbarorum* («Il Danubio è un fiume della Germania ... nasce dai monti della Germania, nei territori occidentali dei barbari»), menzionava

ἐς τὰς ἐκβολὰς ποταμοῦ Ἰστρον, ὃν καὶ Δανούβιον καλοῦσιν (FHDR 2, 434, 452); Ps.-Caes. *erot.* 3,144 (FHDR 2, 484); Ioann. Lyd. *magistr.* 1,3,8; 3,3,31-32 (FHDR 2, 492, 494); Isid. *etym.* 13,21,28 *Danubius ... fluvius ... Idem est Ister ...* (FHDR 2, 574); *Exc. barb.* (FHDRCh, 626) ecc.

²⁰ St. Byz., s.v. Δάνουβις ἢ Δάνουσις (FHDR 2, 338); per Hdn. Gr. 4,87,11, cfr. FHDR 1, 624; Alexianu, *Perceptions subjectives* cit., 36.

²¹ Ioann. Lyd. *magistr.* 3,3,32 (FHDR 2, 494).

²² Isid. *etym.* 12,21,28 (FHDR 2, 574).

²³ Ps.-Caes. *erot.* 1,68 (FHDR 2, 482); vd. anche 3,144 (FHDR 2, 484) παρὰ δὲ Γότθοις Δούναβις (!) («probabilmente una trascrizione errata di Δούναβις») (cfr. FHDR 2, 485).

²⁴ Vd., per esempio, Procop. *de bellis* 3,2,6 (FHDR 2, 434); Ioann. Lyd. *magistr.* 3,3,32 (FHDR 2, 494).

²⁵ Vd. Hor. *carm.* 4,45-46 *te, fontium qui celat origines/ Nilusque et Hister* (FHDR 1, 210).

²⁶ Procop. *de bellis* 8,5,30 (FHDR 2, 454).

anche il vescovo ispanico²⁷. Marziano Capella, invece, è più determinato: in *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (prima parte del V secolo), specificava che il luogo dove sorge l'*Hister fluvius* era la cima del monte Abnova della Germania (*Hister fluvius, ortus in Germania de cacumine montis Abnovae*)²⁸; egli segue senz'altro la tradizione geografica antica (Seneca, Mela, Plinio il Vecchio, Tacito, Tolomeo)²⁹. Sull'esempio di Dioniso di Alessandria nel poema Περὶ ἡγήσις τῆς οἰκουμένης scritto nel 124 d.C.³⁰, due secoli più tardi, Avieno, nella *Descriptio orbis terrae*, pur lasciando intravedere una leggera sfumatura di inquietudine, attesta che il Danubio sgorga «dalle terribili oscurità barbare» (*secreta repente / barbara*)³¹. Secondo Ausonio, l'ignoranza in merito era dovuta all'assenza di qualsiasi riferimento negli scritti storici a qualche evento di rilievo accaduto in prossimità di tali «oscurità»: *fontem Latiis ignotum annalibus Hystri*³². Invece, in due degli *Epigrammata* scritti non oltre il 383, lo stesso poeta, oratore, pedagogo e ufficiale presso la corte occidentale dei Valentiniani, utilizzava l'immagine del grande fiume chiamato, con un'espressione originale, *Illyricis regnator aquis*, quale simbolo dell'estesa sovranità dei principi panonici: dalle sorgenti che si trovano in regioni sconosciute (*Danuvius penitis caput occultatus in oris*) e fino agli sbocchi attraverso i quali versa nel mare di Scizia le acque ingrossate dagli affluenti (*et qua dives aquis Scythico solvo ostia ponto*) – diceva in toni encomiastici e utilizzando il procedimento stilistico della personificazione – l'intero corso (*totus ... fluo*), tutte le acque (*omnia ... flumina*) si trovano sotto il regno (*dicio, iugum*) degli imperatori che diede la bellicosa Pannonia (*armiferis ... Pannoniis*), la Pannonia feconda d'imperatori (*imperii gravidas Pannonias*)³³. Un significato simile si trova nell'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* di Claudio Claudiano: come il Reno o l'Elba, l'Istro è soggetto al potere universale di Onorio – *iam te venerabitur Hister*³⁴.

Il numero variegato di bracci sfocianti nel mare (*cornua ... Histri*)³⁵ si iscrive nella stessa matrice³⁶: per il geografo Avieno e per l'oratore poeta Claudio Claudiano erano cinque (*quinque vadis Histrum*)³⁷, mentre per lo storico Ammiano Marcellino, per

²⁷ Isid. *etym.* 13,21,28 (FHDR 2, 574).

²⁸ Mart. Cap. 6,662 (FHDRCh, 480).

²⁹ Sen. *quaest. nat.* 4,1,2 *caput eius in Germania esse comperimus* (FHDR 1, 368); Mela 2,1,8 *apertis in Germania fontibus* (FHDR 1, 386); Plin. *nat.* 4,12 (24),79 *Ortus hic in Germania iugis montis Abnovae...* (FHDR 1, 400); Tac. *Germ.* 1,3 *Danuvius molli et clementer edito montis Abnovae iugo effusus...* (FHDR 1, 488); Ptol. 2,11,11 (FHDR 1, 534); Sol. 13,1 *Hister Germanicis iugis oritur* (FHDR 1, 730).

³⁰ Dion. *perieg.* 298-301 (FHDR 1, 528).

³¹ Avien. *orb. terr.* 435-436 (FHDR 2, 50).

³² Auson. *Mos.* 424; Piacente, *Il Danubio* cit., 174. L'espressione *conscia nacentis Bissula Danuvii* (cfr. *Bissula* 4,2) è un'esagerazione.

³³ Auson. *epigr.* 3-4 *Ad fontem Danuvii iussu Valentiniani Aug.*

³⁴ Claud. *nupt.* 277.

³⁵ Claud. *Get.* 603 *cornua fregimus Histri* (FHDR 2, 168); anche *Pan.* VII [6],2,2 *Histri ore.*

³⁶ Cfr. Piacente, *Il Danubio* cit., 175.

³⁷ Avien. *orb. terr.* 435 (FHDR 2, 50); Claud. *4 cons. Hon.* 630; *Get.* 337.

il vescovo poeta Sidonio Apollinare e per Isidoro vescovo di Siviglia erano sette³⁸; ognuno degli autori menzionati segue una o l'altra delle opinioni esistenti negli scritti classici³⁹.

L'aspetto glaciale specifico della stagione invernale è un altro *topos* «danubiano», parte di quello più ampio del nord ghiacciato (*gelida Arctus*)⁴⁰. Gli scritti tardi abbondano in vocaboli che mettono in risalto le basse temperature (lo *Scythicum frigus*, *topos* della letteratura classica⁴¹), l'umidità, l'abbondanza della neve, il ghiaccio persistente che caratterizzavano le varie unità geografiche e amministrative della regione circumdanubiana⁴². Alcune di queste formule superano lo statuto di semplici descrizioni fisiche e hanno il ruolo di aumentare la preziosità stilistica, come, per esempio, nella quartina dedicata da Ausonio nei suoi *Caesares* (ca. 380) a Severo Pertinace (Settimio Severo), *egelidus Histrus*⁴³. Altre invece, benché abbiano una sfumatura letteraria, servono a trasmettere messaggi generati da una realtà molto più banale. Claudio Claudiano e Rutilio Namaziano, per esempio, testimoni di alcuni eventi drammatici accaduti nell'Illirico e in Italia nei decenni intorno all'anno 400⁴⁴, attribuivano loro il valore metaforico del brivido provocato in Occidente dai barbari arrivati dall'Istro ghiacciato⁴⁵ e dalle loro armi descritte in parole prese da Stazio: *non falce Gelonus, / non arcu pepulere Getae, non Sarmata conto*⁴⁶.

³⁸ Amm. 22,8,44-45 (FHDR 2, 118); Sidon. *carm.* 5,471: *rigidum septemplex Histri* (FHDRCh, 464); Isid. *etym.* 13,21,28 *septem ostiis in Ponto influit* (FHDR 2, 574); Piacente, *Il Danubio* cit., 175.

³⁹ Cinque: Dion. *perieg.* 301 (FHDR 1, 528); sette: Str. 7,3,15 (FHDR 1, 240); Stat. *silv.* 5,2,136-137 (FHDR 1, 424); Val. Fl. 4,718; 8,187 (FHDR 1, 426, 428); Tac. *Germ.* 1, 3 (FHDR 1, 488); Ptol. 3,10,2 (FHDR 1, 548, 550); Sol. 13,1 (FHDR 1, 730).

⁴⁰ Them. *Or.* 9,121B ἀλλ' ἐπὶ τῷ Ἴστρω, ἐν τοῖς χειμῶσι τοῖς Σκυθικοῖς (FHDR 2, 54); Hier. *epist.* 107,2,3 *Scythiae frigora* (FHDRCh, 308); 120,1,14 *in Scythiae frigora* (FHDRCh, 308); Claud. 3 *cons. Hon.* 149-150 (FHDR 2, 168); 6 *cons. Hon.* 455; *rapt. Pros.* 1,70-71 *Boreas, glacieque niuali/hispidus*; 2,65-66: *rigentem /... Tanaim*; 3,321-322 *Riphaea ... frigora*; Paul. Nol. *carm.* 17,201-202 *Quaque Riphaeis Boreas in oris / adligat densis fluvios pruinis* (FHDR 2, 178).

⁴¹ FHDR 1, *passim*; M. Alexianu, *Imaginaire et propagande: Virgile et Horace sur les Gètes et les Daces*, «C&C» 1, 2006, 40-41; Id., *Perceptions subjectives* cit., 32-33; S. Nemeti, *Scythicus frigus. Repères pour une histoire du climat au Bas-Danube (I^{er} s. après J.-C.)*, in E. Hermon, *Société et climats dans l'Empire romain. Pour une perspective historique et systémique de la gestion des ressources en eau dans l'Empire romain*, Napoli 2009, 411-427.

⁴² *Expos. mundi* 57 *Moesiam et Daciam ... frigora ... magna habentes* (FHDR 2, 20); Them. *Or.* 9,121B ἀλλ' ἐπὶ Ἴστρω, ἐν τοῖς χειμῶσι τοῖς Σκυθικοῖς (FHDR 2, 54); Argon. 1372 ἔνθεν δ' ὀρμηθεὶς ἐσῶθην χιονώδεα Θρηκην... (FHDR 2, 112); Claud. 3 *cons. Hon.* 150 *In glacie stanteque rota sulcavimus Histrum ...* (FHDR 2, 168); *rapt. Pros.* 1,71 *Getica ... grandine*; *Stil.* 1,21 *an gelidam Thracem ...*; 1,130-131 *hibernum Rhodope nimbo ... /... Haemi gelidae valles ...*; *Eutr.* 2,164-165 *gelu ... undis/Hebru s... glacie ... Histrum*; *Ennod. pan.* 2,9 *algor Scythiae* (FHDR 2, 344); Sidon. *carm.* 5,114 *Peuce rigens* (FHDRCh, 464); 5,471 *rigidum ... Histri* (FHDRCh, 464); *Iord. Rom.* 247 (FHDR 2, 408); *Mart. Cap.* 6,656 *... nam Hebrum Odrysiae nives complent ...*; 6,663 *... regio caligantibus tenebris inumbrata* (FHDRCh, 480, 482); *Ioann. Lyd. magistr.* 3,3,32 (FHDR 2, 494) ecc.

⁴³ Auson. *caes.* 22,85.

⁴⁴ *Vd. infra.*

⁴⁵ *Rut. Nam.* 1,485 *cum glacie ... horridus Hister*; Claud. 3 *cons. Hon.* 150 *in glacie ... Histrum*; *Ruf.* 2,26-28; *Stil.* 1,125-126 *frigora ... rigentem / Danubium*.

⁴⁶ Claud. *Stil.* 1,110-111; cfr. *Stat. Ach.* 2,132-134 *quo turbine contum / Sauromates falcemque Getes arcumque Gelonus / tenderet*; J.-L. Charlet, in *Claudien, Oeuvres*, 3, *Poèmes politiques (399-404)*, Paris 2017, 302, n. 33.

La drammatica attualità – la diminuzione del controllo del territorio transfluviale dopo l'abbandono della Dacia⁴⁷, il pericolo imminente che premeva – come diceva Claudio Claudiano – dal nord bellicoso (*gravis armatur Boreas*)⁴⁸ e «furioso» (*indignantēs Arctos*)⁴⁹, le calamità che si erano abbattute sui Balcani, sull'Illirico e sull'Italia dopo «quella terribile Iliade di disgrazie dell'Istro» (μετὰ γὰρ τὴν ἀδιήγητον τῶν ἐπὶ Ἰστρῷ κακῶν ἰλιάδα), come l'oratore Temistio, in un'*oratio* del gennaio 383, caratterizzava gli eventi circoscritti al disastro di Adrianopoli del 378⁵⁰, i dissensi di natura politica e territoriale tra il *Romuleum regnum*, come si esprimevano Nemesiano e Claudio Claudiano⁵¹, cioè l'Impero Occidentale (*Occidens*)⁵², e la *pars Orientis*⁵³, tra la corte milanese-ravennate controllata da Stilicone e quella costantinopolitana⁵⁴ trovatasi sotto la tutela di Rufino (*praefectus praetorio Orientis* tra il 392 e il 395) e poi di Eutropio (*praepositus sacri cubiculi* trad il 395 e il 399) ecc. – ha trasferito l'accento nel campo del realismo politico-militare e del confronto ideologico. Cambiano lo statuto e il ruolo del Danubio e delle terre adiacenti, fatto che si riflette anche nelle fonti dell'epoca. Così, a partire dai panegirici gallo-romani della fine del III secolo, in tutte le fonti tarde il Danubio rappresenta, insieme al Reno, al Tigri, all'Eufrate e al Nilo, la barriera fluviale di *orbis noster*⁵⁵, il confine tra la romanità europea centro-sud-orientale e il *barbaricum*⁵⁶. Allo stesso tempo, il *limes* del Danubio è anche una linea di demarcazione ideologica e culturale, tra romanità e barbarie⁵⁷; su entram-

⁴⁷ Aur. Vict. caes. 33,3 et amissa trans Istrum, quae Traianus quaesierat (FHDR 2, 24) ecc.

⁴⁸ Claud. rapt. Pros. 1,70.

⁴⁹ Claud. 6 cons. Hon. 336.

⁵⁰ Them. Or. 16,206C (FHDR 2, 72).

⁵¹ Nemes. cyn. 73; Claud. Get. 333.

⁵² Claud. fesc. 2,37.

⁵³ Claud. 4 cons. Hon. 70; Eutr. 1,17; Fesc. 2,37; Stil. 1,277; 3,81; anche 6 cons. Hon. 85-86 volentes / Assyrios.

⁵⁴ Claud. Ruf. 2,54 Vrbs etiam, magnae quae dicitur aemula Roma; Gild. 60-62 Roma .../ aequales .../ ... novae; Paul. Nol. carm. 19,333 Constantinopolis magnae caput aemula Romae.

⁵⁵ Pan. XII [2],14,2.

⁵⁶ E.g.: Pan. II [10],2,6; III [11],6,6 Rhenus et Hister et Nilus et cum gemino Tigris Euphrate ... sunt aequanimitate communia ...; IV [8],2,1; V [9],18,4; XI [3],7,1-3; 8,4; 9,1; Iul. Laus Eus. 8 (279C) (FHDR 2, 32-33); Lib. Or. 13,38; 59,89-80 (FHDR 2, 92); Epist. 636; 793,2 (FHDR 2, 94); Expos. mundi 57 quae adiacet trans flumen Danuvium, gens barbarorum Sarmatum est (FHDR 2, 20); Fest. 8,1 Marcomanni et Quadi de locis Valeriae quae sunt inter Danubium et Drauum, pusi sunt et limes inter Romanos et barbaros ad Augusta Vindelicorum per Noricum, Pannonias ac Moesiam est constitutus; Them. Or. 10,5 (132C-D) (FHDR 2, 56); Amm. 27,5,9 (FHDR 2, 126); Auson. Grat. actio 2,7 Danuvii limes et Rhenus; Ambr. hex. 2,3,12 Danubius de occidentalibus partibus, Barbarorum atque Romanorum intersecans populos, donec Ponto ipse condatur (FHDRCh, 242); Oros. hist. 1,2,54 Danuvius a barbarico ... secludit (FHDR 2, 188); 6,21,14 (FHDR 2, 192); Syn. regn. 15,17 (FHDR 2, 182); Zos. 4,10; 11; 20 (FHDR 2, 308); Hier. epist. 123,16,1 Danubi limite ecc.; D. Lassandro, Reno e Danubio nei Panegyrici Latini, «SAA» 8, 2001, 205-209; Id., Introduzione, in D. Lassandro, G. Micunco, Panegyrici Latini, Torino 2000, 33-34; P.-L. Malosse, Rhétorique et géographie: le topos encomiastique des extrémités de l'Empire et du monde, «Pallas» 72, 2006, 208-210; Alexianu, Perceptions subjectives cit., 34-35; S. Bocci, La frontiera danubiana in Ammiano Marcellino, «Geographia Antiqua» 20-21, 2011-2012, 147-152.

⁵⁷ F.J. Guzmán Armario, El «relevo de la barbarie». La evolución histórica de un fecundo aequetipo clásico, «Veleia» 20, 2003, 331-340.

bi i lati del fiume non ci sono solo due spazi politici opposti, ma anche due mondi divergenti – l'uno della civiltà, delle città, dell'ordine sociale e morale, sulla riva destra, l'altro dell'inciviltà, dell'instabilità generata dalla moltitudine infinita di nazioni barbare, sulla sinistra, come viene evidenziata dal trevirese Claudio Mamertino nella *Gratiarum actio* per Giuliano tenuta il 1° gennaio 362 a Costantinopoli⁵⁸.

Eppure, gli autori tardi non possono eludere una realtà imbarazzante, visibile soprattutto a partire dagli ultimi decenni del IV secolo: entrambe le rive del Danubio diventano fonte di conflitto – *Danuvii totae vomerent cum proelia ripae*, scriveva Claudio Claudiano⁵⁹ –, sia quella del *barbaricum solum*⁶⁰, del «paese nemico», come lo chiamavano l'oratore Temistio e lo storico Zosimo⁶¹, da dove irrompono sopra il letto ghiacciato *gentes* in continuo movimento (*acerrima .../ mobilitas*)⁶², sia quella romana (*Threicum solum*⁶³), infestata dai barbari recentemente colonizzati⁶⁴; nessun ostacolo naturale o umano può fermare, a volte, questi *hostes* trans- e cisdanubiani dai saccheggi delle province⁶⁵. È sintomatica in questo senso una bella metafora di Claudio Claudiano nel poema *De bello Getico*: il Danubio inghiottito dal mare di Tracia (*Thracia quinque vadis Histrum vorat Amphitrite*) è, insieme al Reno, amico del Nord e della guerra (*ambo Boreae Martique sodales*)⁶⁶, il che comporta un'ovvia fragilità e una permanente insicurezza del confine danubiano, che l'ideologia ufficiale cerca di oscurare promuovendo sia il filobarbarismo⁶⁷, sia la *clementia*

⁵⁸ Pan. XI [3],7,1-3; 8,3-4; vd. anche M.-C. L'Huillier, *L'Empire des mots: orateurs gaulois et empereurs romains, 3e et 4e siècles*, Besançon 1993, 289; D. Lassandro, *La riva sinistra del Danubio e la Gratiarum actio di Claudio Mamertino all'imperatore Giuliano (362 d.C.)*, «SAA» 5, 1998, 175-188; Id., *Introduzione cit.*, 34; Piacente, *Il Danubio cit.*, 175-176.

⁵⁹ Claud. 4 cons. Hon. 52 (FHDR 2, 168).

⁶⁰ Pan. XI [3],8,4; *Origo Const.* 6,34 (FHDR 2, 48) ecc.

⁶¹ Them. Or. 10,5 (132C) (FHDR 2, 56); Zos. 4,11 (FHDR 2, 308).

⁶² E.g.: Lib. Or. 59,90 (FHDR 2, 92); Claud. Ruf. 1,308-314, 330-331; 2,26-28 *Alii per terga ferocis / Danubii solidata ruunt expertaque remos / frangunt stagna rotis*; Got. 169-170; 338-339 *glacialia secti / terga rotis*; Syn. reg. 15,17 (FHDR 2, 182); Philostorg. HE 10,6; 11,8 (FHDR 2, 204); Sidon. carm. 2,269-271 *Gens ista repente / erumpens solidumque rotis transuvecta per Histrum / uenerat et sectas inciderat orbita lymphas*; 5,329 *Scythicam feritatem ...*; 7,43-44 *Scythiaequae uagis equitate cateruis / Hister* (FHDRCh 464); Ps.-Caes. erot. 1,68 (FHDR 2, 482) ecc.

⁶³ Claud. Get. 171.

⁶⁴ E.g.: Amm. 26,4,5; 26,6,11; 27,5,1-9; 30,2,8; 31,1-16 (FHDR 2, 120, 122-162); Zos. 4,20; 4,25 (FHDR 2, 310); vd. anche *infra*.

⁶⁵ *Origo Const.* 5,21 ... *Gothi per neglectos limites eruperunt et vastata Thracia et Moesia praedas agere coeperunt ...* (FHDR 2, 46); Them. Or. 14,181A-B (FHDR 2, 68, 70); 16,206C (FHDR 2, 72); Amm. 31,1,5 (FHDR 2, 128); Claud. Ruf. 2,45-48 (FHDR 2, 168); 4 cons. Hon. 52-53 *Danubii tota vomerent cum proelia ripae, / cum Geticis ingens premeretur Mysia plaustris* (FHDR 2, 168); Get. 169-190; Sidon. carm. 2,272 *per Dacia rura vagantem*; 5,485-486; Socr. HE 4,8,6; Sozom. HE 7,2,1; 8,25,1; 9,5,1-2; Theod. HE 5,39,9 ecc.

⁶⁶ Claud. Get. 337; 339. Per il Nord e il suo significato nella letteratura tardoantica, cfr. A. Maiuri, *Il Nord nel mondo greco-romano*, «RCCM» 2, 2013, 580-584.

⁶⁷ Them. Or. 34,22,24,25; L.J. Daly, *The Mandarins and the Barbarians: The Response of Themistius to the Gothic Challenge*, «Historia» 21/2, 1972, 351-379; J.H.W.G. Liebeschuetz, *Barbarians and Bishops: Army, Church, and State in the Age of Arcadius and Chrysostom*, Oxford 1990, 228-235; F. Heim, *Clémence ou extermination: le pouvoir impérial et les barbares au IVe siècle*, «Ktema» 17, 1992, 287-290; R. Maisano, in Temistio, *Discorsi*, Torino 1995, 26-29; D. Pérez Sánchez, M.J. Rodríguez

(*venia*) e la *pietas* del sovrano verso i barbari⁶⁸. In questo contesto è lecito credere che la recrudescenza del motivo omerico dell'origine tracica di Ares⁶⁹, però in ipostasi opposte – una «barbara», sanguinaria (*Geticus Mars; Mars Odrysius; saevus Mars; Mars trux* ecc.)⁷⁰, l'altra romana, di difesa (*Mars, Romulidum pater; Mars pater; Mars parens; Mars Gradivus*)⁷¹ – e la ripresa dell'idea con molteplici antecedenti letterari⁷² di *saevitia, feritas* o *ferocitas* dei vari rami della gente tracica⁷³ non siano soltanto semplici licenze poetiche o ricorrenze erudite. Esse attirano l'attenzione sulla reale e costante potenzialità bellicosa delle popolazioni danubiane (*gentes Histrum*⁷⁴), indipendentemente dalla loro origine, come, alla fine del IV secolo e l'inizio del V, avevano dimostrato i goti «discendenti» dai Geti feroci (*fera gens*)⁷⁵, at-

Gervás, *Panegirico y ciudad: tradición y control ideológico en la Antigüedad Tardía*, «SHHA» 21, 2003, 371; M. Guidetti, *Vivere tra i barbari, vivere con i Romani. Germani e arabi nella società tardoantica IV-VI secolo d.C.*, Milano 2007, 62-64; M. Civiletti, in Eunapio di Sardi, *Vite di filosofi e sofisti*, Milano 2007, 467-468, n. 369; E. Sánchez Medina, *Entre filantropía y pragmatismo: los Discursos Públicos de Temistio al emperador Teodosio y el problema bárbaro*, in G. Bravo, R. González Salinero, *Toga y daga. Teoría y praxis de la política en Roma*. Actas del VII Coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid 2010, 291-305.

⁶⁸ *Pan.* VI [6],4,4; VII [6],5,3; 10,1; 10,4; 11,3; XI [3],7,3; *Rut. Nam.* 1,69 etc. Vd. Heim, *Clémence ou extermination...* cit. 281-295; M.G. Castello, *La crisi dell'impero e la frantumazione dell'illusione di rinascita. La Gratiarum actio di Decimo Magno Ausonio*, «Historia», 59, 2010, 189-205, 202-204.

⁶⁹ *Il.* 14,301; *Od.* 8,361; *Verg. aen.* 12,331-332; *Val. Fl.* 7,645-646; *Sil.* 17,487-488.

⁷⁰ *Auson. Technopaegnion* 3,7-8 *armipotens / Mars nullo de patre satus, quem Thraessa colit gens, / gens infrena; epigr. praef.* 6 (*Geticus Mars*), 14-15 (*bella horrida Martis / Odrysii*); *Claud. 3 cons. Hon.* 321 *saevo praestrue Marti; fesc.* 3,3-4 *Cessent litui saevumque procul / Martem felix taeda releget; 4 cons. Hon.* 321 ... *saevo praestrue Marti* (O. Fuoco, in Claudio Claudiano, *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*, Bari 2013, 140); *Sidon. carm.* 7,29 *Mars trux*; 9,177 *Martem Thracibus ...*; *Lib. Or.* 59,89 ὁ Σκύθας τοὺς φονικωτάτους καὶ τοὺς ἄρει τετελεσμένους (*FHDR* 2, 92). Cfr. *Ov. trist.* 5,3,22 *Marticolamque Geten* (*FHDR* 1, 298); 5,7,17 *Vox fera, trux vultus, verissima Martis imago* (*FHDR* 1, 300); *Mart. epigr.* 7,2,2 *Martis Getico tergoe*.

⁷¹ *Claud. pan. Olyb.* 120 *horrendus Getico Gradivus in arvo; Ruf.* 1,323-353 / 334-339 «*Mavors, nubifero seu tu procumbis in Haemo / ... Thracas defende tuos*»; 2, *praef.* 17-20; 4 *cons. Hon.* 14-17; *Gild.* 128-129 *parens ... / ... Mavors; Stil.* 2,367-368; *Eutr.* 2,103-104 *Ecce autem flavis Gradivus ab usque Gelonis / arva cruentato flavis repetebat Thracia curru*; 108: *Pater*; 160-173; *Get.* 599: *quantum Gradivus in illa / luce suae dederit fondator originis Vrbi?*; *carm. min.* 46,12-13 *Stilicho Mavortia confert/ munera, barbaricas strages Rhenique triumphos*; *Rut. Nam.* 1,67-68; *Sidon. carm.* 5,373 *Mars vester*; 9,177. Cfr. *Mart. epigr.* 6,76,1 ... *Martis ... togati* (*FHDR* 1, 436).

⁷² Vd., per esempio, *Flor.* 1,39 [3,4],2-3 *saevissimi omnium Thracum Scordisci fuere* (*FHDR* 1, 520); 2,26 [4,12],13 *Moesi quam feri, quam truces fuerint quam ipsorum etiam barbari barbarorum horribile dictu est* (*FHDR* 1, 524); 2, 27 [4,12],17 *Thracas ... in ipsa captivitate rabiem ostendere* (*FHDR* 1, 524).

⁷³ *Fest.* 9,1 *saevissimi omnium gentium Thracas fuerunt* (*FHDR* 2, 42); *Amm.* 27,4,3-4 *nationibus feris ... Scordisci ... saevi quondam et truces ...*; 27,4,9 *immaniter efferati memorantur Odrysaee* (*FHDR* 2, 120, 122); *Auson. Technopaegnion* 3,9 *gens infrena ...*; 3,11 *audax populus*; *Oros. hist.* 5,23,18; *Hier. Epist.* 60,4,2 *Bessorum feritas ...*; *Iord. Rom.* 219 *homines omniumque gentium ferocissimi sunt Thracas*; 245 *Moesi vero quam feri, quam truces erant?* (*FHDR* 2, 408); *Isid. etym.* 9,2,82 *Thracas ... saevissimi enim omnium gentium fuerunt ...* (*FHDR* 2, 572) ecc.

⁷⁴ *Claud. Ruf.* 1,308.

⁷⁵ *E.g.*: *Eus. Or. Const.* 24,1 ... τοῖς Γέταις ... (*FHDR* 2, 16); *Them. Or.* 13,5 (166C); 13,22 (179C) (*FHDR* 2, 68); 15,7: *Athanasius – τὸν Γέτην δυνάστην; SHA Carac.* 10,6 *Gothi Getae dicerentur* (*FHDR* 2, 100); *Claud. Ruf.* 1,308; 1,316 *Geticas ... turmas* (*FHDR* 2, 166); *Ruf.* 2,36 *Geticis ... catervis*; *Gild.* 37; *Eutr.* 2,176-177 *Tarbigilum (Geticae dux improbus aulae / hic erat)*; *Oros. hist.* 1,16,2 *Getae illi qui et nunc Gothi* (*FHDR* 2, 188); *Philostorg. HE* 2,5 (*FHDR* 2, 200); *Serv. Verg. Aen.*, 7,604 *Getarum fera gens etiam apud maiores fuit* (*FHDR* 1, 182, 206); A. Pellizzari, *Presenze barbariche nella letteratura*

traverso «le tristi disgrazie» e «le grandi calamità» (*clades, ruinae*)⁷⁶ provocate dopo «l'infausta guerra» del 9 agosto 378 (*cum Gothis labrimabili bello*)⁷⁷ e le campagne devastanti originate nella Tracia (*Thracia belli/ tempesta*)⁷⁸, che culminarono con il brutale sacco di Roma nel 410, il cui protagonista fu Alarico⁷⁹ – *Geticus tyrannus /... patrio veniens ... ab Histro*⁸⁰ e *Thracum domitor*⁸¹.

Così, soprattutto a partire dagli ultimi decenni del IV secolo, il Danubio sembra essere percepito da alcuni autori tardi come l'asse di un'unità geografica fisica e umana che, attraverso la dominante meteorologica, le particolarità somatiche degli abitanti⁸² e l'intero *ethos* negativo di questi, diventa un simbolo dell'ostilità, della selvatichezza, della crudeltà e dell'incultura⁸³. In tale contesto, non può meravigliare il fatto che il ritratto dei nuovi arrivati, spesso indicati con etnonimi arcaizzanti (*Scythiae gentes virgiliane*⁸⁴), prende in prestito molto dal catalogo tradizionale della barbarie delle genti pre-romane (Geti, Sciti, Scordisci, Traci ecc.)⁸⁵, analizzate con molta acribia quasi quattro decenni fa da Yves Albert Dauge in una valida monografia⁸⁶. Abbandonando l'interesse per il realismo etnografico e lo scrupolo storico, che avevano caratterizzato

scolastica tardoantica, in S. Giorcelli Bersani, *Romani e barbari. Incontro e scontro di culture*. Atti del Convegno (Bra, 11-13 aprile 2003), Torino 2004, 276); Procop. *de bellis* 3,2,2 (FHDR 2, 434); Isid. *etym.* 9,2,89 *Gothi... quos veteres magis Getas quam Gothos vocaverunt* (FHDR 2, 574); J.R. Carbó García, *Godos y getas en la historiografía de la Tardoantigüedad y del Medioevo: un problema de identidad y de legitimación socio-política*, «SHHA» 22, 2004, 179-206; C.C. Petolescu, *Contribuții la istoria Daciei romane*, 1, București 2007, 289-292, 333.

⁷⁶ E.g.: Them. *Or.* 16,206 (FHDR 2, 72); Amm. 31,1,1; 31,5-8; 31,16, 3 (FHDR 2, 126, 138-151, 162-163); Hier. *Epist.* 60,16 (FHDR 2, 186); *Epist.* 123,16,1 (FHDRCh, 308); Ruf. *HE* 2,13 (FHDRCh, 300); Claud. *Ruf.* 2,36-40; 2,45-48 (FHDR 2, 168); 2,187; 2,193; 4 *cons. Hon.* 49-56 (FHDR 2, 168), *Graias ... ruinas*; *Eutr.* 2,147-148 «*Thracum Macetumque ruinae/ taedet et in gentes iterum saevire sepultas*»; *Stil.* 1,106-108 *barbara ... / milia iam pridem miseram vastantia T<h>racem/finibus ... ecc.*

⁷⁷ Ruf. *HE* 2,13 (FHDRCh, 300); anche Hier. *chron.*, anno 378, *lacrimabile bellum in Thracia* (FHDR 2, 12); Oros. *hist.* 7,33,13 *lacrimabile illud bellum in Thracia cum Gothis ...* (FHDR 2, 196).

⁷⁸ Claud. *Laus Serenae* 207-208.

⁷⁹ Claud. 4 *cons. Hon.* 460-473; *Get.*; *Stil.*

⁸⁰ Prud. *c. Symm.* 696-697 (FHDRCh, 260); anche Claud. 6 *cons. Hon.* 105 *Alaricum barbara Peuce / nutrierat* (cfr. Mart. 7,84,3: *Getica Peuce*) (FHDR 1, 440).

⁸¹ Claud. 6 *cons. Hon.* 483.

⁸² Pan. XII [2],33,4 *ingentium corporum durator Hister effuderat*; Iul. *caes.* 22 (FHDR 2, 30); Claud. *Ruf.* 1,325-326 *Huni / Tristes habitus obscaenaque visu / corpora*; *Carm. min.* 25,127 *patrium flavis testatur crinibus Histrum*; Sozom. *HE* 1,8,8 (FHDR 2, 222); Eun. *Hist. fr.* 37 Dindorf (FHDR 2, 238); Isid. *etym.* 9,2,89 *gens fortis et potentissima, corporum mole ardua...* (FHDR 2, 574).

⁸³ E.g.: Eus. *praep. Evang.* 6,10,21 (FHDRCh, 165); Ps.-Clem. *recogn.* 9,24,5 (FHDRCh, 319); Amm. 31,2 (FHDR 2, 128-133); Claud. *Ruf.* 2,323; Sidon. *carm.* 2,239-279; Ps.-Caes. *erot.* 2,109 (FHDR 2, 482) ecc.

⁸⁴ Verg. *georg.* 3,349 (FHDR 1, 200); anche Ov. *trist.* 5,10,48 *in Scythicis gentibus* (FHDR 1, 304).

⁸⁵ E.g.: Lib. *Or.* 59,89 (FHDR 2, 92); Auson. *Technopaegnon* 10,22 *pellax Geta*; *epigr. praef.* 8-9: *Chunos ... truces ... nocentes / Sauromatas*; Rut. Nam. 1,142 *perfida colla Getae*; Claud. *Rapt. Pros.* 2,65 *flavi Getae*; 4 *cons. Hon.* 450 *Bastarnae ... truces*; 485 *Sarmata discors*; *fasc.* 1,25 *Quis vero acerbis horridior Scythias*; *Eutr.* 2,180 *Scythicum pectus*; 2,182 *ferox barbara*; *carm. min.* 25,89: *saevius ... Getis*; 25,135 *Scythicas ... iras*; Amm. 22,7,8 *Gothos saepe fallaces est perfidos*; Them. *Or.* 16,11 (207C) ἀθάδετα Σκυθική; Sidon. *carm.* 2,239-241 *sed Scythicae vaga turba plagae, feritatis abundans, / dira, rapax, vehemens, ipsis quoque gentibus illic / barbara barbaries*; 7,298 *Getica ira* ecc.

⁸⁶ *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Brusselle 1983. Vd. anche F. Della Corte, *Opuscula*, 6, Genova 1978, 217-69 (*Ovidio e i barbari danubiani*);

la storiografia classica, soprattutto quella latina⁸⁷, gli autori tardi tengono a sottolineare così la continuità, nelle nuove circostanze politiche, della permanente «antitesi» tra i Romani e le etnie attive nella zona del Danubio in diverse sequenze temporali⁸⁸. Da qui la preoccupazione per l'identificazione di soluzioni efficienti, intese ad assicurare la protezione del fiume, l'integrazione romanobarbarica⁸⁹ e la sopravvivenza della romanità di fronte alla barbarie. L'evocazione da parte di Claudio Claudiano nel *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti* (a. 404) di *bellipotens Ulpius*, colui che sconfisse *Dacica arma*⁹⁰ e fermò il nord abbondante di *gentes* ostili⁹¹, riflette un simile desiderio: essa non è solo un'espressione della preziosità dello stile poetico dell'oratore di origine alessandrina, destinata all'esaltazione del vero difensore dell'Impero Occidentale, Stilicone⁹², ma ha anche il ruolo di rinforzare il sentimento patriottico e di spingere verso l'assunzione di un comportamento aggressivo simile a quello del sovrano ispanico «imparentato» con la dinastia teodosiana (*Vlpiā progenies*⁹³), attraverso il quale doveva essere bloccato il pericolo che proveniva dai nuovi autoctoni della terra danubiana e ricostituito il prestigio romano sulla linea del fiume⁹⁴. L'espressione *Dacia restituta* di un panegirico pronunciato il 1 marzo 297 da un oratore gallo-romano anonimo in onore di Costanzo *Caesar*⁹⁵, il brano dai *Caesares* di Giuliano sul recupero da parte di Costantino, il suo detestato predecessore, del territorio transfluviale un tempo strappato da Traiano ai Geti, «più guerrieri fra tutti gli uomini mai vissuti»⁹⁶, le informazioni sul controllo del corso del fiume, sulle azioni militari, sui successi diplomatici oppure lavori edilizi (*pons, castra, castella*) transdanubiani di Costantino⁹⁷,

Alexianu, *Imaginaire et propagande* cit., 42-43; P.H. Blasen, *De Getis apud Nasonem... La poesie d'Ovide comme sources pour l'étude des Getes*, «Analele Banatului» 19, 2011, 127, 136.

⁸⁷ G. Woolf, *Tales of Barbarians. Ethnography and Empire in the Roman West*, Wiley-Blackwell 2011.

⁸⁸ Them. Or. 10,5 (131C) καθάπερ Ῥωμαίους Σκύθαι καὶ Γερμανοί.

⁸⁹ Vd. D. Lassandro, *L'integrazione romanobarbarica nei Panegyrici Latini*, in M. Sordi, *L'Europa nel mondo antico*, Milano 1986, 153-159; F.J. Guzmán Armario, *La frontera del Danubio durante el Imperio Romano: ¿Barrera o espacio para el intercambio cultural?*, in F. Prados, I. Garcia, G. Bernard, *Confines: el extremo del mundo durante la Antigüedad*, San Vicente del Raspeig (Alicante) 2012, 385-396.

⁹⁰ Claud. 6 cons. Hon. 335-336; anche 4 cons. Hon. 318 fractis ... *Dacis*.

⁹¹ Claud. 4 cons. Hon. 50-51 *gentes / iam deserta suas in nos transfunderat Arctos* (FHDR 2, 168).

⁹² Claud. 4 cons. Hon. 56-58 *unus tot funera contra/ Restitit extinxitque faces agrisque colonas / Reddidit et leti rapuit de faucibus urbes* (FHDR 2, 168); *Stil. 1-2; Get.; E.C. De Sena, Stilicho: Virtuous Vandal, Defendor of Rome*, in H. Pop, I. Bejinariu, S. Băcucț-Crișan, D. Băcucț-Crișan, *Identități culturale locale și regionale în context european. Studii de arheologie și antropologie istorică în memoria Alexandri V. Matei*, Cluj-Napoca, 2012, 413-420.

⁹³ Claud. 4 cons. Hon. 19.

⁹⁴ Per la valorizzazione della discendenza di Teodosio dall'imperatore Traiano nel contesto della politica danubiana della dinastia vd. V. Bani, *Il confine danubiano fra politica amministrativa e strategia militare in età teodosiana*, «Historia» 57/4, 2008, 481-487, ivi 483-487.

⁹⁵ Pan. V [9], 18,5.

⁹⁶ Iul. caes. 22; 24 (FHDR 2, 30).

⁹⁷ Eus. VC 4,5,1-2; 6,1; Hier. *chon.*, anno 332 (FHDR 2, 10); Aur. Vict. caes. 41,18 *Pons per Danuvium ductus; castra castellaque pluribus locis commode posita* (FHDR 2, 24); Ps.-Aur. Vict. *epit. de caes.* 41,13 *Hic pontem in Danubio construxit* (FHDR 2, 26); Iul. caes. 24 (FHDR 2, 30); *Enc. Const.*

Costanzo II⁹⁸ o di Valente⁹⁹, o l'*imitatio* giustiniana della politica edilizia sulla riva nord-danubiana dello stesso sovrano antonino ricordata da Giovanni Lido e Procopio di Caesarea¹⁰⁰ riflette, anche se in tonalità rispettivamente retoriche, ironico-spreghiate ed encomiastiche, il sentimento che l'Impero dispone ancora di energie sufficienti per realizzare questo programma. Il suo successo ha costituito una premessa indispensabile della politica della «seconda romanizzazione», come viene chiamata da alcuni studiosi, cioè della romanizzazione dei nuovi autoctoni delle province danubiane attraverso l'integrazione militare¹⁰¹, la sedentarietà grazie all'agricoltura¹⁰², l'adesione al cristianesimo imperiale¹⁰³ e l'«acculturazione» linguistica, culturale e del modo di vivere¹⁰⁴.

Abstract

The paper discusses certain information about the Danube and the adjacent territory encountered in the Late Ancient sources. The author concludes that – in parallel with the reprise by the late authors of old tradition topoi (the river's name, the place where it springs from, the number of arms through which it discharges, the glacial aspect, etc), a part of

7 (9C) (FHDR 2, 30); *Origo Const.* 6,34 *Mox Gothorum fortissimas et copiosissimas gentes in ipso barbarici soli sinu hoc est in Sarmatarum regione delevit*; 35: *ripam Gothicam Dalmatius tuebatur* (FHDR 2, 48); Sozom. *HE* 1,8,8-9; Zos. 2,21 (FHDR 2, 306); Procop. *aed.* 4,7,7 (FHDR 2, 468); *Chron. Pasch.* 1,526,16-17 (anno 328) (FHDR 2, 584); Theoph. *Conf. chron.*, anno 5820 (328) (FHDR 2, 590) ecc.; B. Bleckmann, *Constantin und die Donaubarbaren*, «JbAC» 38, 1995, 38-66.

⁹⁸ Aur. *Vict. Caes.* 42,21 *genti Sarmatarum ... regem dedit* (FHDR 2, 24).

⁹⁹ Fest. 30,2; Them. *Or.* 10 (FHDR 2, 56-67); Amm. 27,5,1-10 (FHDR 2, 122-127); Socr. *HE* 4,33,4 ecc.

¹⁰⁰ Procop. *de bellis* 7,14,32 (FHDR 2, 442, 444); *aed.* 4,6,11-18 (FHDR 2, 464); Ioann. *Lyd. magistr.* 3,2,28 (FHDR 2, 492-495)

¹⁰¹ *Pan.* IV [8],9,4; XII [2],22,3 (FHDR 2, 86); Eus. *VC* 4,6,2 (FHDR 2, 16); *Origo Const.* 6,31 (FHDR 2, 48); *Lib. Or.* 59,92 (FHDR 2, 92); Socr. *HE* 4,34,3-4; 5,25,9; Sozom. *HE* 7,24,1; Zos. 4,30 (FHDR 2, 312); Procop. *de bellis* 7,5,13-14 (FHDR 2, 452); Lassandro, *Introduzione cit.*, 37; M. Vannese, *La militarizzazione dell'Impero: il ruolo dei barbari (395-455 d.C.)*, in I. Baldini, S. Cosentino, *Potere e politica nell'età della famiglia teodosiana (395-455). I linguaggi dell'impero, le identità dei barbari*, Bari 2013, 87-112.

¹⁰² *Pan.* VII [6],6,2; 12,3; IV [8],1,4; 8,4; 9,1-5; 21,1-2; XII [2],22,3; 32,3-4; Eus. *VC* 4,6,2; Them. *Or.* 16 (FHDR 2, 72-77); *Orig. Const.* 6,32 *Constantinus libenter accepit et amplius trecenta milia hominum mixtae aetatis et sexus per Thraciam, Scythiam, Macedoniam Italiamque divisit* (FHDR 2, 48); *SHA Claud.* 9,4-5 *inpletae barbaris servis Scythicisque cultoribus Romanae provinciae. Factus limitis barbari colonus e Gotho. Nec ulla fuit regio, quae Gothum servum triumphali quodam servitio non haberet*; Iord. *Get.* 115; 131-132 (FHDR 2, 424, 426); Lassandro, *Introduzione cit.*, 36-38; H. Ziche, *Barbarian Raiders and Barbarian Peasants: Models of Ideological and Economic Integration*, in R.W. Mathisen, D. Shanzer, *Romans, Barbarians, and the Transformation of the Roman World. Cultural Interaction and the Creation of Identity in Late Antiquity*, Ashgate 2011, 209-212.

¹⁰³ Oros. *hist.* 7,33,19 (FHDR 2, 196); Paul. *Nol. carm.* 17 (FHDR 2, 176-180); Philostorg. *HE* 3,5 (FHDR 2, 200); Socr. *HE* 4,33,4-9; Sozom. *HE* 6,37,7-12; Theod. *HE* 4,37,1-5 (FHDR 2, 234); Iord. *Get.* 131-133 (FHDR 2, 426) ecc.; M. Girardi, *Saba il Goto. Martire di frontiera*, Iași 2009; Id., *Dinamiche multiethniche ed interreligiose sul limes danubiano nel IV secolo: il martirio di Saba il goto*, «C&C» 7/1, 2012, 117-141; G.A. Nigro, *Dinamiche multiethniche e interreligiose oltre il limes danubiano: Niceta, inna e altri martiri goti*, «C&C» 7/1, 2012, 201-220.

¹⁰⁴ S. Janniard, *Armée et «acculturation» dans l'Orient romain tardif. L'exemple des confins syro-mésopotamiens (V^e-VI^e s. ap. J.-C.)*, «MEFRA» 118/1, 2006, 133-149; V. Bileta, *The last legions: The "barbarization" of military identity in the Last Roman West*, «Tabula» 14, 2016, 22-42.

the old reasons are adapted to the new political and military conditions and to the ethno-demographical realities of the 4th-6th centuries. In this context, it is worth noting the to create – from the north- and south-Danubian space – a geographical, physical and human unit that (through meteorological dominance, somatic particularities of inhabitants and of their entire negative ethos) becomes in the late centuries of the Antiquity a symbol of hostility, of savagery, of cruelty and of lack of civilization. This entails the authors' concern to mention the efficient solutions identified by the Empire, meant to ensure the protection of the river, the Roman-Barbarian integration and the survival of Romanity in front of the barbarity. They created the feeling that the Roman state still had enough energy to achieve what some specialists call: "the second Romanisation", namely the Romanisation of the new locals, namely the recently migrated or colonized populations, from the Danubian provinces.

Key-words: Danube, north-and south-Danubian territory, late ancient literature, literary topoi, "the second Romanisation".

e-mail: nelu@uaic.ro