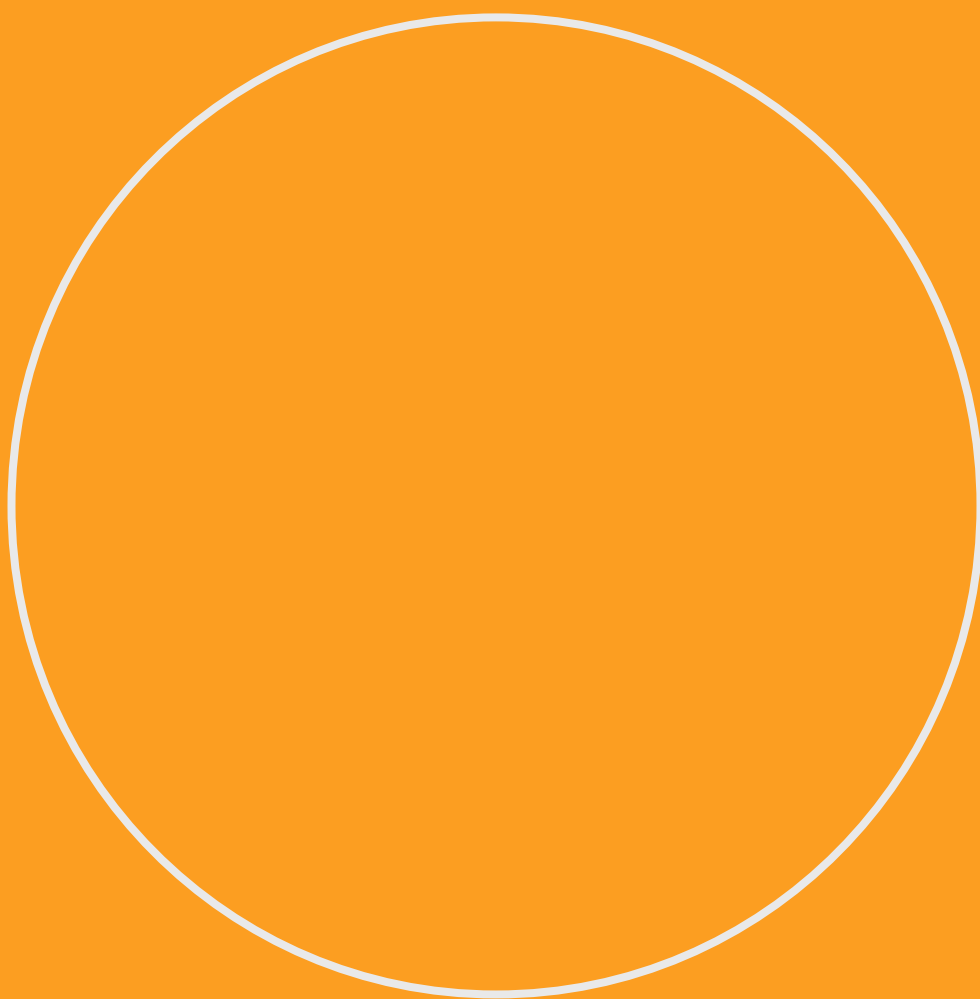


unakoinῆ

Rivista di studi sul classico e sulla sua ricezione
nella letteratura italiana moderna e contemporanea



n.2

2021

unakoivñ

Rivista di studi sul classico e sulla sua ricezione
nella letteratura italiana moderna e contemporanea

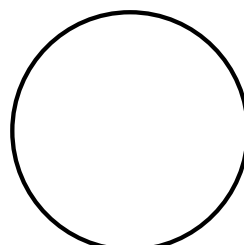
n.2

2021

*Rivista di studi sul classico e sulla sua
ricezione nella letteratura italiana moderna e
contemporanea*

Vol. 2/2021
Rivista annuale
ISSN 2724-4261 online

unakoivñ



I contributi contenuti nelle sezioni *Saggi* e *Miscellanea*
sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Direttori

GIOVANNA BATTAGLINO - Università degli Studi di Salerno

ALESSANDRA DI MEGLIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'

Comitato scientifico

ALFANO GIANCARLO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; BERNABÉ PAJARES ALBERTO - Universidad Complutense de Madrid; BEVEGNI CLAUDIO - Università degli Studi di Genova; BORGO ANTONELLA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; BUONGIOVANNI CLAUDIO - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; CALENDÀ CORRADO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; CANNAVALE SERENA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; CAPRIGLIONE CARMELA JOLANDA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; CHIRICO MARIA LUISA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; DE CRISTOFARO FRANCESCO PAOLO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; DI MARTINO VIRGINIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; FEKETE MONICA CLAUDIA - Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca; LEÃO FERREIRA DELFIM - Universidade de Coimbra; MAŚLANKA-SORO MARIA - Uniwersytet Jagielloński w Krakowie; MANCO ALBERTO - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; MASSELLI GRAZIA MARIA - Università di Foggia; MAZZUCCHI ANDREA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; MONDOLA ROBERTO - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; MONTUORI FRANCESCO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; NAPOLITANO MICHELE - Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale; PACE GIOVANNA - Università degli Studi di Salerno; PALUMBO ANGELO MATTEO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; PEPE CRISTINA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; RAGNO TIZIANA - Università di Foggia; SACERDOTI ARIANNA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; SAFFI SOPHIE - Centre Aixois D'études Romanes della Aix-Marseille Université; SIELLO FRANCESCO - Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'; VISCARDI MARCO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; VOLPE PAOLA - Università degli Studi di Salerno.

Comitato di redazione

ASSANTE MARIA SILVIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II' - Dsu (Dipartimento di Studi Umanistici); CITRO SERENA - Università degli Studi di Salerno, Dipsu (Dipartimento di Studi Umanistici) e Universidade de Coimbra; COMPARINI ALBERTO - Università di Trento; CORLITO NOEMI - Università degli Studi di Foggia; CORSARO CLAUDIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II';

D'URSO VALENTINO - Università degli Studi di Salerno; FIORE GIULIA - Università di Bologna; GIOVANNONE DANIELE - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; GRASSO ARIANNA - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; MORIGHI MARIA CHIARA - Università degli Studi di Siena e Université de Tours; PAGLIARO ANNA CHIARA - Università di Napoli 'Federico II' e Università degli Studi 'D'annunzio' Di Chieti-Pescara; PARISI ANTONIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.

Caporedattore

CORSARO CLAUDIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.

Comitato di lettura

ALLOCCA CHIARA - Università di Napoli 'L'Orientale'; ALVINO MARIA CONSIGLIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; ANTONUCCI MARCO - Università degli Studi di Salerno; BATTISTINI LORENZO - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; CAMILLI SIMONE ANDREA; CAPIROSSI ARIANNA - Università degli Studi di Firenze e Università di Bologna; CAPPIELLO ROSANNA - Università di Foggia; CASTAGLIUOLO JESSICA - Università di Bologna; CESARO ANNA - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; CICALA MARIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; COPPOLA GIULIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; DI BENEDETTO PAOLO - Università degli Studi della Basilicata e Università degli Studi di Salerno; GRECO FAUSTO MARIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; MAURO CAMILLA; MELIS VALERIA - Università degli Studi di Cagliari e Università Ca' Foscari di Venezia; MUTTINI MICOL - Università di Siena; PACIA FRANCESCO - Università degli Studi di Salerno; PANARELLA VALENTINA - Università di Siena; SUPPA NICOLE.

Web

<http://unakoine.it/index.php/unaK>

e-mail

redazione@unakoine.it

Editore

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Licenza

L'opera è distribuita con licenza *Creative Commons, Attribuzione 4.0 Internazionale* (CC BY 4.0), consultabile al seguente link: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.it>.

indice

01 | saggi

- Claudio Corsaro,
*Pubblicare o non pubblicare, questo è il problema:
Lucio Licinio Crasso e la trasmissione scritta dell'oratoria
a Roma tra il II e il I secolo a.C.* 10
- Dalila D'Alfonso,
*Strangulat inclusus dolor: silenzi e anxietates
in Ovidio esule* 34
- Zina Giannopoulou,
*Cognizing the Silent Iole in Sophocles'
Women of Trachis* 59
- Alessandro Maggio,
*Fallimento comunicativo e parodia euripidea
in Difilo, fr. 74 K.-A.* 87
- Susanna Pietrosanti,
*Il silenzio degli innocenti: voci umane e animali
nell'Orestea di Eschilo* 111
- Lorenzo Vespoli,
*Unbeknownst to parents: the intertextual models
of Val. Fl. 1.179-181 (Hom. Od. 2.372-376, Ap. Rh.
3.736-739, and Verg. Aen. 9.284-292)* 135

02 | miscellanea

- Mariano D'Amora,
*La rappresentazione come atto sociale.
Multimedialità ed etica in Resurrexit Cassandra di
Cappuccio-Fabre* 151
- Adele Migliozi,
*La medicina in versi: il Liber medicinalis
di Quinto Sereno Sammonico* 171
- Cristiana Roffi,

	<i>Adriano e Antinoo: la seduzione della bellezza sopravvissuta alla morte</i>	194
•	Arianna Sacerdoti, <i>Iucundiora alia reperiri queunt: on the praefatio of Noctes Atticae by Aulus Gellius</i>	214
•	Chiara Santarelli, <i>Il problema elegiaco. Élegi augustei: recupero linguistico ed emotivo di Cesare Pavese. Studio di un percorso ricettivo e intertestuale tra le pagine di La casa in collina e La luna e i falò</i>	225

03 | recensioni

•	Saffo, <i>Ode all'amata</i> (MARIA CONSIGLIA ALVINO)	277
•	Virginia di Martino, <i>Sul fuoco. Camini, focolari, incendi, streghe e altro nella poesia italiana del primo Novecento</i> (MARIA SILVIA ASSANTE)	282
•	Elena Villanova, <i>«Nell'ombra del poeta». Quasimodo traduttore dell'Antologia Palatina</i> (ANDREA CERICA)	287
•	Maria Grazia Iodice, Antonio Marchetta (a cura di), <i>Delectat varietas. Miscellanea di Studi in memoria di Michele Coccia</i> (IGNAZIO LAX)	297
•	Arianna Capirossi, <i>La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti</i> (ANTONIO MILEO)	303
•	Anna Cappellotto, <i>Metamorfosi delle Metamorfosi di Ovidio. La traduzione in altotedesco medio di Albrecht von Halberstadt</i> (CRISTIANA ROFFI)	308

04 | colloquia

- **Maria Silvia Assante e Francesco Mainiero**
intervistano Emma Dante 315
- **Claudia Tedeschi**
intervista Gaia Giovagnoli 324

01 | saggi

Claudio Corsaro
Dalila D'Alfonso
Zina Giannopoulou
Alessandro Maggio
Susanna Pietrosanti
Lorenzo Vespoli

Claudio Corsaro

Pubblicare o non pubblicare, questo è il problema: Lucio Licinio Crasso e la trasmissione scritta dell'oratoria a Roma tra il II e il I secolo a.C.

Abstract: L'articolo analizza il tema della pubblicazione di orazioni a Roma in epoca pre-ciceroniana, con particolare attenzione all'esperienza di Lucio Licinio Crasso (140-91 a.C.): in una città in cui l'alfabetizzazione e, parallelamente, la pratica di trascrivere discorsi cominciavano lentamente a diffondersi, Crasso si dedicò a tale attività prevalentemente in gioventù e in rapporto a orazioni di genere deliberativo, allo scopo di costruirsi l'immagine di un oratore e uomo politico eloquente, rispettabile e dotato di *auctoritas*.

Abstract: The paper examines the topic of the publication of orations at Rome in the pre-ciceronian period, with specific attention to the experience of Lucius Licinius Crassus (140-91 BC): in a town where literacy and, in parallel, the practice of copying down speeches were slowly spreading, Crassus devoted himself to this task mainly during his youth and in relation to orations of deliberative genre, in order to be recognized as an orator and a politician endowed with eloquence, respectfulness and *auctoritas*.

Parole-chiave: oratoria preciceroniana, Lucio Licinio Crasso, pubblicazione delle orazioni

Keywords: pre-ciceronian oratory, Lucius Licinius Crassus, publication of orations

Claudio Corsaro (Università degli Studi di Napoli 'Federico II'): dottorato di ricerca in Filologia (Università degli Studi di Napoli 'Federico II'); si occupa principalmente di letteratura latina, con particolare attenzione all'oratoria di epoca preciceroniana. E-mail: claudio.corsaro@outlook.it

1. In virtù di una lunga e consolidata consuetudine manualistica e in parte anche per merito (o per colpa?) di Cicerone gli studiosi e i lettori moderni sono abituati a considerare l'oratoria antica alla stregua di altri generi più prettamente letterari, come la poesia epica o la storiografia. In verità è stato rilevato già da tempo¹ che tale equiparazione è valida solo in parte, nella misura in cui un discorso nasceva anzitutto (per molto tempo, esclusivamente) per essere pronunciato, dunque come prodotto destinato ad una fruizione orale, e solo in un secondo momento, eventualmente, il canovaccio approntato in precedenza era rielaborato e trasformato in un prodotto da divulgare per iscritto allo scopo di conservare memoria del discorso e di colui che l'aveva pronunciato. Nell'antica Roma, anzi, prima della fondamentale esperienza ciceroniana non era usuale pubblicare le proprie orazioni, in quanto mancava «la consapevolezza che l'orazione costituisce anche un prodotto letterario»². L'oratoria, in definitiva, non era un'attività prettamente letteraria e dunque non va valutata «in base a criteri strutturali validi per testi destinati alla lettura più che alla fruizione da parte di pubbliche assemblee»³.

Una tale configurazione orale e –possiamo dire– momentanea dell'eloquenza era ancora pienamente valida, pochi anni prima dello spartiacque storico rappresentato appunto da Cicerone, all'epoca dei suoi maestri, Marco Antonio e Lucio Licinio Crasso: i due, infatti, furono figure di un certo rilievo nella scena pubblica romana a cavallo tra II e I secolo a.C. (Antonio, tra l'altro, raggiunse il consolato nel 99 a.C., Crasso nel 95 a.C.), scena nella quale riuscirono a farsi un nome soprattutto in virtù della propria eloquenza. Della loro oratoria, però, pressoché nulla è noto e ciò è da attribuire sostanzialmente a due fattori: da un lato la straordinarietà dell'esperienza ciceroniana, la quale destinò ad un oblio quasi completo quanto era stato prodotto in precedenza⁴; dall'altro –e forse soprattutto– la decisione dei due di non destinare –o meglio, la mancata decisione di destinare– molti dei propri discorsi ad una divulgazione scritta.

In questa sede vorrei perciò soffermarmi sulla figura di Crasso e cercare di definire, sulla base delle testimonianze antiche e degli studi

moderni, non solo quali orazioni egli destinò a una diffusione scritta, ma soprattutto quali motivazioni lo inducevano volta per volta ad optare o meno per tale divulgazione. Preliminare a tale analisi è la ricostruzione di un breve quadro generale sull'alfabetismo a Roma in epoca repubblicana e sulla pubblicazione di opere letterarie e, in particolare, di orazioni.

2. Wiliam Harris⁵ ha rilevato che le prime fasi della storia dell'alfabetismo romano sono oscure, tuttavia appare certo che tra IV e III secolo a.C. dovette avere luogo un'estensione dell'uso della scrittura, limitato d'altra parte dalla persistente importanza delle procedure comunicative orali e dalla diffusione ancora alquanto limitata dell'alfabetizzazione. La situazione iniziò a mutare sensibilmente nei primi decenni del II secolo a.C., in concomitanza con la conquista della Grecia e della Macedonia: in questo periodo infatti un'accresciuta domanda di istruzione portò con sé un aumento dell'alfabetizzazione. Nel periodo che va all'incirca dal 160 al 120 a.C.⁶, poi, il fenomeno assunse dimensioni ancora più notevoli e –vale la pena notare– alla scrittura possono essere riconosciute funzioni non solo economiche, giuridiche, politiche, militari e religiose, ma altresì letterarie, in rapporto alla sempre più ampia circolazione di testi epici, drammi, trattati tecnici e anche orazioni. La diffusione dell'alfabetismo in questo periodo non va comunque esagerata oltre misura, dal momento che esso rimase appannaggio delle classi alte o medio-alte della città, con una percentuale di analfabetismo che doveva aggirarsi attorno al 90% della popolazione (e quasi il 100% per le donne). Un ulteriore sviluppo della situazione, comunque, si ebbe tra la fine del II e l'inizio del I secolo a.C.

Evidentemente connesso con la questione dell'alfabetizzazione, come abbiamo accennato, è il tema della pubblicazione di opere letterarie, attività che naturalmente necessitava, per svilupparsi, di un pubblico di potenziali lettori ai quali rivolgersi⁷. Appare assodato che la nascita di un commercio librario a Roma fu un portato della conquista militare della Grecia, alla quale fece riscontro la

parallela -per così dire- conquista culturale di Roma da parte del mondo ellenico. In questo periodo, comunque, i letterati erano per lo più socialmente subalterni e il pubblico letterario, dato il basso livello di alfabetizzazione, risultava esiguo, pertanto per produrre dei libri era necessario l'intervento di patroni ricchi. Tra la tarda epoca repubblicana e l'inizio del principato, nonostante un (lieve) ampliamento dell'alfabetizzazione e la penetrazione della cultura greca, la situazione, da questo punto di vista, non cambiò. Quanto poi alle fasi di lavoro previste per la produzione di un libro, esse possono essere schematizzate in questo modo: prima redazione del testo; lettura pubblica ad una cerchia limitata di intenditori, ad esempio in occasione di banchetti, oppure ad un pubblico più vasto, come nei teatri (oppure prima ad un uditorio ristretto e poi ad uno più ampio); edizione a tiratura limitata, vale a dire circolazione dell'opera tra amici e/o competenti, che potevano fornire dei consigli all'autore; pubblicazione vera e propria, per lo più tramite un editore, più raramente in autonomia; distribuzione ai librai o direttamente ai lettori. Non va dimenticato, comunque, che fino al I secolo a.C. la cultura a Roma si trasmise ancora prevalentemente per via orale.

3. Se questo è, in estrema sintesi, il quadro della situazione in rapporto alla pubblicazione di opere letterarie in generale, in parte diverso, lo abbiamo visto, è il discorso relativo all'oratoria, che non si configurava come un genere letterario in senso stretto. Come attesta il *Brutus*, la pratica di divulgare discorsi in forma scritta, nata ad Atene (§ 26), faticò ad imporsi a Roma: il primo oratore che intraprese la strada della redazione scritta di discorsi fu, stando al dialogo ciceroniano (§§ 65, 69 e 80), Catone il Censore; tra coloro che ne seguirono l'esempio, alla metà del I secolo a.C. l'Arpinate poteva ancora leggere orazioni di Caio Lelio e Scipione Emiliano (§ 82), di Lucio e Spurio Mummio (§ 94), di Marco Emilio Lepido Porcina (§ 95), di Marco Emilio Scauro (§ 112), di Publio Rutilio Rufo (§ 114), di Caio Gracco (§ 125) e dell'ascolano Quinto Betuzio Barro (§ 169). Naturalmente -rileva altrove (*Orat.* 130) lo stesso

Cicerone- i discorsi, quando vengono pronunciati, sembrano più ispirati di quando si leggono. Divergente è però l'opinione in merito di Quintiliano (12, 10, 49-57), che, pur riportando l'opinione dei dotti stando ai quali una cosa era pronunciare discorsi e un'altra scriverli, ritiene che parlare bene e scrivere bene siano un tutt'uno: se ci si rivolge a delle persone colte e sagge, bisogna non eccedere nel suscitare emozioni ed esporre il fatto con proprietà, chiarezza e razionalità, mentre se ci si rivolge al popolo bisogna ricorrere a tutti i mezzi utili a raggiungere lo scopo; in ogni caso le orazioni pronunciate e quelle scritte devono essere, nei limiti del possibile, uguali o comunque corrispondenti.

Alla questione della pubblicazione delle orazioni, peraltro, la critica moderna ha dedicato una certa attenzione, sebbene prevalentemente all'interno di contributi di argomento più vasto oppure in riferimento alla sola esperienza di Cicerone. Bardonn⁸ sottolinea che tra II e I secolo a.C. gli oratori a Roma furono numerosissimi, ma la stragrande maggioranza dei discorsi non veniva trascritta e pubblicata: ciò valeva tanto per le arringhe politiche, che raramente erano riportate negli atti pubblici o trascritte dagli stessi oratori (in questo secondo caso o per pigrizia o perché essi erano assorbiti da altri impegni o anche perché diffidavano della qualità della loro eloquenza), quanto per i discorsi di genere giudiziario, in rapporto ai quali solo in pochi volevano o potevano dedicare il loro tempo a pubblicarli, rifacendo quasi totalmente un'orazione già pronunciata. In conclusione: «ici, les Romains sont les premiers responsables: l' "absence" est volontaire».

Spunti interessanti sull'argomento vengono poi da diversi contributi di Emanuele Narducci. In uno di questi⁹ lo studioso scrive che in epoca arcaica a Roma le orazioni difficilmente venivano pubblicate, ma la situazione mutò con Catone. Una simile consuetudine, però, come attesta l'esempio di Crasso e Antonio, faticò ad imporsi: alla base di questa renitenza alla pubblicazione c'era forse anche la volontà dell'aristocrazia di mantenere il monopolio dell'arte della parola e quindi di non offrire modelli all'imitazione; certamente, comunque, dovette avere un peso il fatto che nell'epoca pre-ciceroniana la

circolazione letteraria era un fenomeno limitato. L'anno dopo lo stesso Narducci¹⁰, tornando brevemente sull'argomento, scrive che in *Brut.* 92 Cicerone, descrivendo le motivazioni per cui in passato molti oratori non si dedicavano alla trascrizione delle proprie –per così dire– creazioni orali,

elenca, un po' alla rinfusa, il desiderio di non aggiungere alle fatiche forensi il lavoro della redazione, la carenza della spinta a un autoperfezionamento raggiungibile solo attraverso l'esercizio della scrittura, la diffidenza verso le proprie capacità letterarie, la noncuranza per la salvaguardia della propria gloria presso i posteri o, al contrario, il timore che questa possa risultare scemata nel caso che il testo delle orazioni cada nelle mani di critici competenti.

Più ampia, infine, è la trattazione della questione condotta ancora da Narducci in un suo saggio del 1997¹¹. Lo studioso spiega che per un oratore antico 'pubblicare' significava ritenere che il proprio testo avesse raggiunto la forma definitiva e quindi permettere a chiunque lo volesse di trarne una copia; in un primo momento il numero di copie di un'orazione coincideva con quello dei lettori interessati, ma con l'ampliamento del pubblico letterario andò di pari passo l'aumento delle copie scritte di orazioni e proprio il fatto che prima di Cicerone questo pubblico fosse ridotto spiega il «carattere largamente sporadico della pubblicazione di un'oratoria scritta» (p. 158). In ogni caso, era prassi che le orazioni venissero trascritte dopo essere state pronunciate (cf. Cic. *Brut.* 91), ma a volte gli oratori mettevano in circolazione testi privi di cura letteraria, basati su trascrizioni tachigrafiche e appunti preparatori (*commentarii*). Poteva inoltre capitare che dei manuali di retorica o testi scolastici includessero citazioni tratte da orazioni che erano state precedentemente pubblicate e così contribuissero a conservare quantomeno i passi che riportavano; nel caso degli oratori più famosi, poi, a volte grammatici e retori di professione creavano qualcosa di simile a un'edizione del discorso; i giovani che svolgevano il proprio *tirocinium* presso le dimore degli aristocratici, infine, potevano verosimilmente leggere gli appunti preparatori dei

discorsi di quegli stessi aristocratici, ma anche esempi di eloquenza dei loro colleghi. Un altro aspetto interessante da approfondire, poi, è relativo alla motivazione della pubblicazione: perché, si domanda Narducci, Cicerone trascriveva le proprie orazioni? A spingere a questa scelta giocavano probabilmente diversi intenti: artistico, consistente nel desiderio di «consolidare la propria fama di artista del linguaggio presso i contemporanei e presso i posteri» (p. 164); letterario, per conferire all'eloquenza piena dignità letteraria; didattico, per fornire ai giovani oratori in formazione dei modelli di eloquenza; infine politico, allo scopo di influenzare gli orientamenti politici dell'opinione pubblica.

Molto interessanti, poi, sono anche le considerazioni esposte da Francisco Pina Polo¹². Partendo dalla constatazione che alla fine del II secolo a.C. l'approvazione di varie *leges tabellariae*¹³ conferì maggiore libertà di voto non solo alla plebe ma altresì all'*élite*, lo studioso rileva l'importanza di ottenere il favore dell'intera cittadinanza anche mediante l'utilizzo dell'arte della parola; e se per conquistare le classi basse era essenziale l'aspetto orale della comunicazione concionale, per quelle più elevate un ruolo sempre più importante iniziò progressivamente a rivestire la forma scritta dei medesimi discorsi. A partire da Catone, dunque, sempre più diffusa divenne tra gli oratori la consuetudine di trascrivere i propri discorsi per inviarli ad amici/conoscenti o anche a persone per la cui opinione si nutriva interesse per motivazioni politiche; il testo così prodotto era naturalmente diverso, per forma e a volte anche per contenuti, rispetto a quello pronunciato (a ciò contribuiva anche il lasso di tempo di mesi, quando non anni, che intercorreva prima della pubblicazione), ma ciò che bisogna rilevare è che, al netto della ristrettezza del potenziale pubblico, la pubblicazione implicava la volontà, da parte dell'oratore, di farsi conoscere e l'ambizione di essere ammirato dalla posterità.

Se Fantham¹⁴ si è limitata a scrivere che la pubblicazione dei discorsi prima di Cicerone era legata soprattutto a motivi politici, per cui si pubblicavano alcune orazioni deliberative ma non quelle giudiziarie (ciò, secondo la studiosa, è valido anche per Crasso

e Antonio: cf. Cic. *orat.* 132), è tornata da ultima con maggiore ampiezza sull'argomento, in relazione all'Arpinate, la studiosa statunitense Jane Crawford¹⁵. Queste, in sintesi, le sue osservazioni: l'Arpinate, in quanto *homo novus*, necessitava delle orazioni per farsi un nome nell'agone politico romano, pertanto doveva necessariamente essere molto selettivo; egli, in linea generale, pubblicava discorsi per fornire *exempla* agli studenti di retorica o per giustificare una particolare posizione politica; evitava invece di divulgare i propri discorsi «laddove c'era più da perdere che da guadagnare» (p. 24), se il caso risultava poco interessante oppure se era già stata pubblicata un'orazione sul medesimo argomento; a volte, invece, a dissuaderlo dalla pubblicazione erano la consapevolezza del livello non eccelso di un discorso o anche, più –in un certo senso– umanamente, questioni di «cuore» (p. 29), come nel caso dell'orazione senatoria del 56 a favore di Cesare, la quale attestava la capitolazione dell'autore dopo l'accordo di Lucca tra lo stesso Cesare, Crasso e Pompeo. È comunque significativo notare, nella carriera di Cicerone, differenze di scelte tra le fasi d'età: tra l'anno 80 e il 70 l'Arpinate pronunciò soprattutto discorsi giudiziari e ne pubblicò molti per accrescere la propria reputazione; tra il 69 e il 60 pronunciò più discorsi politici che giudiziari e ne pubblicò, in percentuale, di meno, essendo ormai un personaggio noto in città; tra il 59 e il 50 pronunciò più discorsi giudiziari che deliberativi (era in un periodo di crisi politica) e ne pubblicò ancora di meno; dal 49 al 44 pubblicò solo le tre orazioni cesariane; dal 44 al 43 pronunciò venti orazioni deliberative e ne pubblicò ben quindici, essendo di nuovo interessato a diffondere le proprie idee politiche.

4. Se l'argomento della pubblicazione di discorsi è stato trattato con una certa ampiezza e profondità a proposito di Cicerone –che è non solo l'oratore del quale ci sono giunti più testi scritti completi, ma anche quello col quale l'orazione, come abbiamo visto, assurse al rango di prodotto letterario–, non si può dire lo stesso dell'epoca a lui precedente e in particolare, per quanto ci riguarda, di Crasso. Tre sono, a questo proposito, le testimonianze generali che l'Arpinate ci fornisce.

In *Brut.* 163 egli fa pronunciare a Bruto le seguenti parole: *vellem aliquid Antonio praeter illum de ratione dicendi sane exilem libellum, plura Crasso libuisset scribere*. In risposta a Cicerone, che, come personaggio del dialogo, sta tessendo le lodi dei suoi due maestri, il suo interlocutore Bruto replica che, dal momento che le loro doti erano state davvero eccezionali, sarebbe stato un gran guadagno avere a disposizione più numerose testimonianze scritte della loro eloquenza.

Sostanzialmente analogo, ma corredato di una precisazione ulteriore, è il ragguaglio fornito già in *de orat.* 2, 8: *si ex scriptis cognosci ipsi suis potuissent, minus hoc fortasse mihi esse putassem laborandum; sed cum alter non multum, quod quidem extaret, et id ipsum adulescens, alter nihil admodum scripti reliquisset, deberi hoc a me tantis hominum ingeniis putavi, ut, cum etiam nunc vivam illorum memoriam teneremus, hanc immortalem redderem, si possem*. Nel proemio al secondo libro del dialogo l'Arpinate, parlando stavolta in qualità di autore dell'opera, spiega di aver ritenuto indispensabile sobbarcarsi la fatica di comporre il *De oratore* per dimostrare che, contrariamente a quanto si era soliti pensare, i suoi due maestri non erano affatto privi di una solida base culturale, ma semplicemente si limitavano a nasconderla; un'eloquenza come la loro, infatti, non sarebbe potuta esistere senza un patrimonio di conoscenze come quello che essi possedevano; la conversazione cui essi avevano preso parte nel 91 era stata dunque trascritta anzitutto per dimostrare l'ampiezza della loro cultura, inoltre per tramandare le loro idee sull'eloquenza e infine per preservare la loro memoria, anche perché di Crasso sopravvivevano pochi scritti, per giunta di età giovanile, mentre di Antonio nessuno.

In *orat.* 132, infine, si leggono le seguenti parole: *uterer exemplis domesticis, nisi ea legisses, uterer alienis vel Latinis, si ulla reperirem, vel Graecis, si deceret. Sed Crassi perpauca sunt nec ea iudiciorum, nihil Antonii, nihil Cottae, nihil Sulpicii; dicebat melius quam scripsit Hortensius*. I §§ 121-139 dell'*Orator* sono dedicati all'esposizione del concetto secondo il quale l'oratore deve applicare i principi della retorica. A partire dal § 128, in particolare, l'Arpinate si sofferma su

quello che egli stesso definisce παθητικόν, vale a dire la capacità di destare passioni, qualità comunemente attribuita alla sua eloquenza: di questa egli vorrebbe portare degli esempi al suo destinatario Bruto, però le sue orazioni sono state già lette da Bruto, mentre altri grandi oratori come Crasso e Antonio non avevano lasciato testimonianze scritte adatte allo scopo.

5. In estrema sintesi, ciò che emerge dal quadro che ho sin qui cercato di ricostruire è che all'epoca in cui Crasso fu attivo nel foro e nel senato di Roma (vale a dire tra il 119 e il 91 a.C.) nell'*urbs* l'alfabetizzazione doveva aver raggiunto una diffusione discreta, ma non amplissima; iniziava, di conseguenza, a formarsi quello che può essere definito un pubblico letterario; esisteva inoltre il concetto di pubblicazione di opere letterarie, che prevedeva un lavoro – per così dire – per fasi; esisteva altresì la possibilità di trascrivere e pubblicare discorsi, per quanto ciò non costituisse assolutamente la prassi operativa degli oratori. Quanto a Crasso, egli, pur avendo pronunciato nella sua carriera molti discorsi, ne trascrisse solo alcuni in epoca giovanile e –pare– nessuno di genere giudiziario; ciò, già pochi anni dopo la sua morte, non permetteva di avere un'idea chiara della sua eloquenza.

Cerchiamo a questo punto di compiere un passo ulteriore e di comprendere nello specifico quali delle orazioni di Crasso delle quali ci è giunta notizia furono destinate a una pubblicazione e quali no. Questo il quadro generale che sembra di poter dedurre dalle fonti antiche¹⁶.

ORAZIONE	GENERE	DATA	PUBBLICATA DA CRASSO?
Or. I, <i>In C. Papirium Carbonem</i>	Giudiziario	119 a.C.	Incerto

Or. II, <i>De colonia Narbonensi</i>	Politico	Tra il 117 e il 113 a.C.	Sì: cf. Cic. <i>Brut.</i> 160 (ma anche <i>Cluent.</i> 140, <i>de orat.</i> 2, 223 e <i>Quint.</i> 6, 3, 44)
Or. III, <i>Pro Licinia virgine Vestali</i>	Giudiziario	113 a.C.	Sì, ma in forma parziale: cf. Cic. <i>Brut.</i> 160
Or. IV, <i>In C. Memmium</i>	Politico	Prima della morte di Memmio (100 a.C.); forse tra il 111 e il 109 a.C.	Probabilmente no
Or. V, <i>Pro Pisone</i>	Giudiziario	Prima del 107 a.C.	Probabilmente no
Or. VI, <i>Suasio legis Serviliae</i>	Politico	106 a.C.	Sì, ma in forma parziale: cf. Cic. <i>Brut.</i> 161 e 164 (ma anche <i>Cluent.</i> 140, <i>de orat.</i> 2, 223 e <i>Quint.</i> 6, 3, 44)
Or. VII, <i>Pro C(n). Planc(i)o contra M. Iunium Brutum</i>	Giudiziario	Tra il 104 e il 91 a.C.	Incerto
Or. VIII, <i>Pro C. Sergio Orata contra Considium</i>	Giudiziario	Incerta	Probabilmente no
Or. IX, <i>Testimonium in causa M. Marcelli</i>	Testimonianza giudiziaria	Prima del settembre del 91 a.C. (e probabilmente dopo il 100 a.C.)	Probabilmente no

Or. X, <i>Pro Q. Servilio Caepione</i>	Giudiziario	95 a.C.	Probabilmente no
Or. XI, <i>Pro M'. Curio apud centumviro</i>	Giudiziario	Tra il 94 e il settembre del 91 a.C.	Incerto
Or. XII, <i>Pro C. Sergio Orata contra M. Marium Gratidianum</i>	Giudiziario	Tra il 94 e il settembre del 91 a.C.	Probabilmente no
Or. XIII, <i>Pro C. Visellio Aculeone</i>	Giudiziario	Prima del settembre del 91 a.C.	Probabilmente no
Or. XIV, <i>Oratio censoria contra Cn. Domitium Ahenobarbum</i>	Epidittico	92 a.C.	Sì, ma sotto forma di <i>commentarius</i> ampliato: cf. Cic. <i>Brut.</i> 164
Or. XV, <i>In senatu adversus L. Marcium Philippum consulem</i>	Politico	13 settembre 91 a.C.	No, ma il discorso fu in parte trascritto negli <i>acta senatus</i> : cf. Cic. <i>de orat.</i> 3, 5

Come si vede, l'unico discorso per il quale si possa parlare con sufficiente certezza di pubblicazione completa è l'or. II, *De colonia Narbonensi*, come attestano non solo il *Brutus* (dal quale si inferisce che il testo sopravviveva ancora alla metà del I secolo a.C.)¹⁷, ma anche i passi relativi al processo in difesa di Planco, nel corso del quale Marco Giunio Bruto, l'avvocato di parte avversa, fece leggere pubblicamente estratti di questo discorso e dell'or. VI, *Suasio legis Serviliae*. Tre sono invece i casi di pubblicazione parziale: l'or. III, *Pro Licinia virgine Vestali*, a proposito della quale Cicerone scrive

in ea ipsa causa fuit eloquentissimus orationisque eius scriptas quasdam partes reliquit (Brut. 160); l'or. VI, *Suasio legis Serviliae*, che lo stesso Arpinate poteva ancora leggere alla metà del I secolo a.C.¹⁸, ma in forma ridotta, essendo state alcune sezioni indicate ma non sviluppate¹⁹; l'or. XIV, *Oratio censoria contra Cn. Domitium Ahenobarbum*, che era stata destinata dallo stesso autore a una redazione non completa²⁰. In tre casi, poi, non è chiaro se e in che modalità la pubblicazione abbia avuto luogo: si tratta dell'or. I, *In C. Papirium Carbonem*; dell'or. VII, *Pro C(n). Planc(i)o contra M. Iunium Brutum*; e dell'or. XI, *Pro M'. Curio apud centumviros*. A proposito della citazione in giudizio di Carbone le difficoltà che Crasso ebbe quando pronunciò il discorso (attestate da Cic. *de orat.* 1, 121: Crasso si emozionò a tal punto da rimanere senza fiato) e il pentimento per la morte dell'imputato (Cic. *Verr.* 2, 3, 3) farebbero indurre ad una risposta negativa²¹, ma Tacito nel *Dialogus de oratoribus* (34, 7), ambientato intorno al 75 d.C., fa dire a Vipstano Messalla che il discorso si poteva ancora leggere alla sua epoca²². Quanto alla difesa di Plancio, Cicerone ne cita amplissimi estratti in *de orat.* 2, 223-226, ma non è mancato chi ha messo in dubbio «la genuinità del passo»²³. In effetti tra le fonti alle quali Cicerone poteva attingere per ricostruire le figure elevate al rango di protagonisti del *De oratore*, come è stato rilevato²⁴, figuravano verosimilmente anche gli appunti che i maestri di retorica potevano aver raccolto dai discorsi dei grandi oratori allo scopo di farne materiale didattico: se ciò è vero, non è impossibile che tra questi discorsi ci fosse anche quello di Crasso in difesa di Plancio, che, a quanto risulta dalle parole di Cesare Strabone (*persona loquens* nel succitato passo del dialogo ciceroniano), doveva essere considerato un capolavoro in materia di umorismo e forse anche di riuscita convivenza tra ironia e toni drammatici. A favore dell'ipotesi dell'esistenza di un testo scritto (redatto da Crasso o approntato da altri), peraltro, si pone un'ulteriore considerazione: un breve segmento dell'ampia citazione riportata da Cicerone è riprodotto, sebbene in forma adattata, anche nel quarto libro della *Rhetorica ad Herennium*, il cui autore evidentemente non poteva basarsi su alcuna testimonianza

ciceroniana²⁵. Ciò che rimane incerto, in questo quadro, è se Cicerone ancora verso la metà del I secolo a.C. potesse avere tra le mani un manoscritto contenente l'orazione (o estratti dell'orazione) pronunciata dal suo maestro: in sé l'ipotesi non sembra da scartare *a priori*, data la somiglianza, che si verrebbe a creare, con la situazione dell'orazione su Narbona; parimenti plausibile, d'altra parte, è che l'Arpinate ricostruisca autonomamente le parole del suo maestro, sulla base forse di ricordi di gioventù. Per quanto riguarda infine il discorso pronunciato in difesa di Manio Curio presso la corte centumvirale, c'è chi si è detto favorevole all'ipotesi di una sua divulgazione scritta²⁶, per quanto la scarsa rilevanza del processo (una causa di eredità) e il fatto che i due patroni (Crasso e Scevola il Pontefice) fossero già personaggi affermati e consolari²⁷ potrebbero indurre a una risposta negativa.

6. Le domande che sorgono a questo punto sono dunque le seguenti: quali motivazioni inducevano Crasso a pubblicare o non pubblicare un'orazione? E come si può conciliare un simile quadro con le summenzionate testimonianze di Cic. *de orat.* 2, 8 e *orat.* 132?

Provando a rispondere al primo interrogativo, notiamo innanzitutto che una parte della critica ha opportunamente sottolineato come la divulgazione dei discorsi avesse per gli oratori – e dunque anche per Crasso – una finalità eminentemente politica: così secondo Leo²⁸ il nostro pubblicò il discorso su Narbona per mostrare il proprio programma politico popolare, poi la *Suasio legis Serviliae* per attestare il suo passaggio dalla parte del senato e infine il discorso in sostegno di Cepione figlio come «optimatische Parteirede» (p. 311), mentre per quanto riguarda la difesa della vestale Licinia la formulazione di *Brut.* 160 (*in ea ipsa causa fuit eloquentissimus orationisque eius scriptas quasdam partes reliquit*) non implica che la divulgazione fu voluta dallo stesso Crasso; similmente Cavarzere²⁹ spiega che Crasso mise per iscritto pochi discorsi giovanili allo scopo di «giustificare la sua parabola politica da posizioni popolari a un conservatorismo illuminato», per il

resto lasciò estratti di orazioni e *commentarii*. Ebbene, il quadro generale che si è cercato di ricostruire al punto 5 pare almeno in parte confermare questa esegesi generale, per quanto vada notato che anche altre dovettero essere le motivazioni che inducevano volta per volta l'oratore ad optare o meno per la divulgazione scritta dei propri discorsi. Le orazioni per le quali si può con grande verosimiglianza escludere l'idea di una pubblicazione sono infatti relative in parte a cause forensi di scarso rilievo (si pensi alle due difese di Orata, aventi per oggetto rispettivamente l'uso improprio di acque pubbliche e la compravendita di una casa); a queste si aggiungono l'or. IX, *Testimonium in causa M. Marcelli*, che non era un'orazione nel senso pieno del termine ma solo una deposizione, e l'or. XV, *In senatu adversus L. Marcium Philippum consulem*, pronunciata da Crasso pochi giorni prima di morire. Quanto invece all'or. X, *Pro Q. Servilio Caepione*, la probabile assenza di una divulgazione scritta va attribuita all'atteggiamento di scarso entusiasmo col quale il nostro prese le difese dell'imputato³⁰; per l'or. I, *In C. Papirium Carbonem*, invece, i due fattori succitati (difficoltà durante il processo e pentimento per la morte di Carbone) dovettero probabilmente essere sufficienti a dissuadere Crasso da una divulgazione scritta³¹. Più difficile invece, in mancanza di un contesto chiaro della vicenda, è comprendere come mai Crasso non divulgò l'or. IV, *In C. Memmium*, nonché l'or. V, *Pro Pisone*, che pure fu quasi certamente coronata dal successo. Quanto alle difese di Plancio e di Curio, lo scarso rilievo dei due processi indurrebbe ad escludere l'ipotesi della pubblicazione, ma la ricca conoscenza che dei due discorsi (soprattutto del secondo) aveva Cicerone sembra smentire questa ipotesi: data una tale incertezza, comunque, queste due orazioni non sembrano poter essere inserite fruttuosamente nel presente ragionamento.

Giungiamo così ai discorsi più interessanti per la nostra analisi, quelli che furono effettivamente pubblicati. Un caso isolato pare rappresentato dall'or. XIV, *Oratio censoria contra Cn. Domitium Ahenobarbum*, che tecnicamente apparteneva alla categoria dei discorsi epidittici (sebbene con evidente sfondo politico: Crasso

mirava a dimostrare di non essere un censore dissoluto e indegno come asseriva il suo collega e avversario), ma che fu fatta comunque circolare; è probabile, comunque, che proprio lo scarso rilievo della questione dibattuta, unito alla fama ormai ampiamente acquisita dal nostro, lo abbia indotto a divulgare il discorso sotto forma di *commentarius* leggermente più ampio del solito, rimaneggiando superficialmente gli appunti che egli stesso aveva approntato prima di pronunciarlo. Diversa è invece la situazione per le altre tre orazioni: l'or. II, *De colonia Narbonensi*, fu pronunciata da Crasso quando questi aveva tra i ventitré e i ventisette anni, quindi in una fase della sua carriera nella quale egli doveva ancora farsi un nome sulla scena pubblica ed aveva tutto l'interesse a tramandare la memoria del successo che coronò il suo intervento (ciò spiega anche, probabilmente, la ragione della pubblicazione del discorso in forma completa)³²; l'or. III, *Pro Licinia virgine Vestali*, al contrario si era conclusa con un fallimento (l'imputata era stata condannata a morte), pertanto Crasso³³ desiderava probabilmente riscattare la memoria dell'imputata, che era sua cugina, e risollevarne la propria reputazione³⁴; l'or. VI, *Suasio legis Serviliae*, infine, stando alle nostre fonti rappresentò il capolavoro dell'eloquenza di Crasso, nonché probabilmente un altro grande successo, e questo era più che sufficiente a giustificare la scelta di una divulgazione delle parti del discorso ritenute più significative. A seguito di questo *exploit* oratorio Crasso, ormai affermato sulla scena pubblica romana, dovette ridurre del tutto o quasi la pubblicazione delle proprie orazioni. In definitiva, pur al netto dell'opportuna osservazione³⁵ secondo cui la scelta di pubblicare o meno discorsi era per un oratore sempre complessa, potendo entrare in gioco motivazioni di varia natura (ad esempio –ma non solo– politica ed estetica), pare essere nel giusto chi³⁶ ha ipotizzato che Crasso sviluppò progressivamente la pratica di diffondere i propri discorsi, per poi abbandonarla una volta assunto al rango di più grande oratore di Roma.

Il quadro sin qui presentato però, se corretto, crea evidentemente un problema esegetico: in che modo, infatti, esso può conciliarsi con le attestazioni di Cicerone secondo le quali il suo maestro si

sarebbe dedicato a pubblicare per iscritto le sue orazioni solo in giovane età (*adulescens*) e non in relazione a discorsi di ambito giudiziario (*nec ea iudiciorum*)? L'incoerenza³⁷ pare innegabile, ma può forse trovare una spiegazione in un riesame delle fonti. Quanto alla questione del genere, è necessario ritornare brevemente alla contestualizzazione della testimonianza di *orat.* 132 riportata *supra* (punto 4). L'Arpinate, come abbiamo visto, sta spiegando l'importanza del παθητικόν e vorrebbe citare degli esempi di questa tecnica (*uterer exemplis ...*), tuttavia è consapevole di dover evitare tanto i propri, che il suo destinatario Bruto già conosce, quanto i greci, per una questione di *decus*; quanto agli oratori latini, *Crassi perpauca sunt nec ea iudiciorum, nihil Antonii, nihil Cottae, nihil Sulpicii*. È stato dunque rilevato³⁸ che qui Cicerone parla di 'pochissimi esempi' e 'nessun esempio' di πάθος, non in generale di 'pochissimi discorsi' e 'nessun discorso', e dal punto di vista grammaticale la notazione appare ineccepibile, in quanto è indubbio che l'aggettivo *perpauca* sottintenda il precedente *exempla* e che a questo sostantivo debba ricollegarsi anche il pronome *nihil*; d'altra parte si potrebbe obiettare che tale esegesi, per quanto in sé plausibile, rimane comunque incerta e forse non risolutiva. Pienamente convincente e condivisibile, comunque, mi sembra una pur breve notazione di Douglas³⁹: Cicerone, parlando di *adulescentia*, farebbe riferimento all'età fino ai trentaquattro anni (quindi includendo i tre discorsi che furono del tutto o in buona parte pubblicati da Crasso⁴⁰); i discorsi forensi effettivamente non erano mai stati divulgati dall'oratore, ma alcuni passi erano stati tramandati per via orale (or. I, *In C. Papirium Carbonem*; or. VII, *Pro C[n]. Planc[i]o contra M. Iunium Brutum*; or. XI, *Pro M'. Curio apud centumviros*); tanto le orazioni giudiziarie delle quali erano stati trascritti degli estratti (or. III, *Pro Licinia virgine Vestali*; or. X, *Pro Q. Servilio Caepione*) quanto l'orazione contro Domizio Enobarbo⁴¹, pronunciata a quarantotto anni di età, erano troppo inconsistenti per potere, agli occhi dell'Arpinate, smentire quanto da lui affermato sull'età 'adolescenziale' che Crasso aveva all'atto di trascrivere le proprie orazioni e sulla loro configurazione non-

giudiziaria. In questo modo tutte le testimonianze ciceroniane si conciliano in modo convincente e il quadro sulla questione della pubblicazione, da parte di Crasso, delle sue orazioni appare finalmente assumere dei contorni chiari.

7. Catherine Steel⁴² ha scritto giustamente che «for the textual record of republican oratory, absence of evidence is not good evidence of absence». La ricostruzione dell'eloquenza romana preciceroniana, in effetti, è resa complicata da una molteplicità di fattori, tra i quali, come abbiamo visto, ricoprono un ruolo centrale da un lato la rarità di occasioni nelle quali gli oratori decidevano di diffondere in forma scritta ciò che avevano pronunciato, dall'altro la perdita di una buona parte di quanto era stato destinato a trascrizione e divulgazione⁴³. In questo quadro generale un posto in una certa misura unico spetta ad Antonio e soprattutto a Crasso, ai quali Cicerone nelle sue opere (soprattutto, naturalmente, il *De oratore* e il *Brutus*) dedica tributi di stima e di affetto che ci hanno restituito una quantità discretamente cospicua di testimonianze e frammenti relativi alla loro oratoria.

Di Crasso, in particolare, conosciamo ben quindici discorsi pronunciati e per un numero non irrilevante di questi l'Arpinate ci ha trasmesso anche citazioni letterali e/o informazioni relative alla loro pubblicazione (o mancata pubblicazione). Le attestazioni ciceroniane, in effetti, al netto di presunte incoerenze, restituiscono l'immagine di un oratore che in età giovanile si dedicò alla pubblicazione dei propri discorsi per motivi che potremmo definire auto-apologetici e che poi, raggiunto l'apice della fama, abbandonò quasi del tutto questa occupazione, evidentemente consapevole del fatto che proseguire su questa strada lo avrebbe esposto a dei rischi più che portargli vantaggio. In quest'ottica acquista senso anche la scelta di dedicarsi ad una vera e propria pubblicazione esclusivamente di discorsi di ambito deliberativo, i più adatti a delineare l'immagine di un giovane oratore ambizioso e desideroso di farsi largo nel combattuto agone politico dell'*urbs*: così l'orazione sulla colonia gallica di Narbona rappresentava probabilmente

lo scintillante successo di un giovane che muoveva i primi passi sulla scena pubblica; così la difesa di Licinia mirava a tutelare il buon nome dell'imputata condannata per *incestus* vestalico e, di conseguenza, dello stesso Crasso –che di quella era probabilmente cugino– e dell'intera *gens* di appartenenza; così, infine, la *suasio* alla legge giudiziaria rogata dal console in carica Quinto Servilio Cepione rappresentava il capolavoro dell'eloquenza di Crasso e un altro notevolissimo trionfo, nonché, soprattutto, un'attestazione dell'avvenuto passaggio dalle file dei *populares* a quelle degli *optimates*. Ciò non toglie, naturalmente, che fosse possibile la circolazione in forma scritta di estratti più o meno ampi di altre orazioni, la quale poteva avere luogo per volontà dello stesso Crasso (come nel caso dell'*altercatio* con il collega di censura Domizio Enobarbo) o magari sotto forma di citazioni più o meno ampie da utilizzare in ambiente scolastico (come potrebbe forse essere stato il caso dei discorsi in difesa di Plancio e di Curio).

Anche dalle poche testimonianze e dai pochi frammenti superstiti, comunque, ciò che emerge è la figura di un oratore eccezionale, capace di padroneggiare le tecniche della retorica forense come di quella deliberativa, di alternare differenti toni e modalità espressive, di citare in giudizio come di difendere, di sostenere una proposta politica e di avversarla; il tutto in un contesto sociale, politico e culturale che cambiava rapidamente e si mostrava sempre più disposto ad apprezzare non solo nel foro le brillanti capacità dei suoi uomini politici. Assolutamente fondato e pienamente condivisibile, in definitiva, appare il rimpianto che Cicerone fa pronunciare a Bruto in *Brut.* 163: *vellem aliquid Antonio praeter illum de ratione dicendi sane exilem libellum, plura Crasso libuisset scribere.*

Note

- 1 Ad esempio da NARDUCCI 1990, 885.
- 2 NARDUCCI 1991, 104.
- 3 NARDUCCI 1990, 885.
- 4 Come scrive LEEMAN 1974, 47, «se la nostra conoscenza degli oratori preciceroniani è scarsa, è colpa di Cicerone: la sua grandezza eclissò tanto i suoi predecessori quanto i suoi contemporanei».
- 5 Per quanto segue, vd. HARRIS 1991, 169-197.
- 6 Ricordiamo che l'esordio pubblico di Crasso come oratore (la citazione in giudizio dell'ex graccano Caio Papirio Carbone) ebbe luogo nel 119 a.C.
- 7 Per quanto segue, riprendo le considerazioni di KLEBERG 1975, 40-80, e di FEDELI 1989.
- 8 BARDON 1952, 167.
- 9 NARDUCCI 1990, 885-886.
- 10 NARDUCCI 1991, 104.
- 11 NARDUCCI 1997, 157-173.
- 12 PINA POLO 1996, 26-33.
- 13 Norme atte a regolare le procedure di voto nelle assemblee popolari, le quali prevedevano che ciascun votante apponesse il proprio voto su apposite tabellae.
- 14 FANTHAM 2004, 30.
- 15 CRAWFORD 2005, 23-29.
- 16 Preciso preliminarmente che le orazioni qui riportate corrispondono a quelle identificate da Enrica Malcovati in ORF 1976, 240-258, ma disposte secondo un ordine differente, che cerca, nei limiti di quanto le fonti antiche permettono di inferire, di riprodurre la successione cronologica in cui questi discorsi furono pronunciati.
- 17 *Brut.* 160: *exstat in eam legem senior, ut ita dicam, quam aetas illa ferebat oratio.*
- 18 Cf. le parole di Cicerone (come personaggio del dialogo) a Bruto in *Brut.* 161: *haec Crassi cum edita oratio est, quam te saepe legisse certo scio...*
- 19 Cf. *Brut.* 164: *plura etiam dicta quam scripta, quod ex quibusdam capitibus expositis nec explicatis intellegi potest.*
- 20 Ancora Cicerone scrive che si trattava sostanzialmente di una raccolta di appunti organizzata per argomenti, simile a quella che gli oratori erano soliti redigere prima di pronunciare il discorso, ma leggermente più ampia (*Brut.* 164: *ipsa illa censoria contra Cn. Domitium conlegam non est oratio, sed quasi capita rerum et orationis commentarium paulo plenius*).
- 21 Come ritiene ad esempio LEVICK 1971, 175, anche in base alla constatazione che il discorso non dovette caratterizzarsi per un livello eccelso dell'esposizione (si trattava tra l'altro del primo discorso pubblico di Crasso).
- 22 È comunque possibile che Messalla (Tacito) non intenda necessariamente una versione completa, ma anche dei semplici estratti divulgati in accordo con

o indipendentemente dalla volontà dell'oratore, magari a scopo didattico.

23 MARTINELLI 1963, 12.

24 Da MEYER 1970, 14, che segue Gelzer.

25 Cf. Cic. *de orat.* 2, 226 (*Tu lucem aspicere audes? Tu hos intueri? Tu in foro, tu in urbe, tu in civium esse conspectu?*) e RHET. Her. 4, 19 (*tu in forum prodire, tu lucem conspicere, tu in horum conspectum venire conaris?*): l'ipotesi dell'imitazione è espressa da MARX (a cura di) 1894, 116-117 (cf. 307); KRUEGER 1909, 52; CAPLAN (a cura di) 1964, 276, n. a; LEEMAN *et al.* (a cura di) 1989, 227 (i quali rilevano anche la somiglianza tra le parole di Crasso e quelle di apertura della prima *Catilinaria* di Cicerone); CANCELLI (a cura di) 2010, 380, n. 40. La differenza di formulazione si potrebbe spiegare in base al fatto che uno dei due autori –o forse entrambi–, pur avendo letto il discorso di Crasso, ne riporti le parole senza avere a portata di mano una copia del testo, bensì semplicemente ex memoria.

26 Così Häpke in RE XIII.1, col. 252.

27 Cf. Cic. *Brut.* 145: *ita tum ab his patronis aequalibus et iam consularibus causa illa dicta est...*

28 LEO 1913, 310-312.

29 CAVARZERE 2000, 104-105 e 109.

30 Atteggiamento sottolineato da GRUEN 1966, 45-46, e da BADIAN 1968, 44. A differenza di ERCOLE (a cura di) 1891, 256-257, di LEO 1913, 311, e di DOUGLAS (a cura di) 1966, 126, non credo che l'espressione ciceroniana *est* [...] *defensiuncula* (*Brut.* 162) alluda all'esistenza –e alla permanenza alla metà del I secolo a.C.– di una redazione del discorso.

31 *Contra* STEEL 2016, 212, n. 27: (in riferimento alla citazione contenuta in Cic. *de orat.* 2, 170) «The quotation also suggests that Crassus disseminated a written version of his speech».

32 Cf. FANTHAM 2004, 32.

33 Che a mio parere, *contra* Leo, fu il promotore della pubblicazione del testo, come lascia intendere la formulazione di Cic. *Brut.* 160: *in ea ipsa causa fuit eloquentissimus orationisque eius scriptas quasdam partes reliquit*.

34 Cf. in questo senso già LEVICK 1971, 175. Non è comunque impossibile, come ipotizzato da NARDUCCI (a cura di) 2013, 234, n. 488, che il mancato impiego, nel passo del *Brutus* riportato nella nota precedente, del verbo *edere* (che invece compare al § 161 a proposito della *Suasio legis Serviliae*) alluda al fatto che le parti dell'opera trascritte non servivano ad una vera e propria pubblicazione, bensì miravano ad una circolazione ridotta (altrove, comunque, lo stesso studioso rileva che la distinzione tra i vari verbi adoperati da Cicerone non va spinta troppo oltre: NARDUCCI 1997, 158, n. 4).

35 Che riprendo da LEVICK 1971, 175.

36 MATTINGLY 1962, 1166.

37 Rilevata ad esempio da KENNEDY 1972, 85, n. 115.

38 Da JAHN-KROLL (a cura di) 1958, 119.

39 DOUGLAS (a cura di) 1966, 126.

40 Che, lo ricordiamo, era nato nel 140 a.C.

41 Alla quale in verità, come abbiamo visto, lo studioso inglese aggiunge anche quella in difesa di Cepione figlio.

42 STEEL 2013, 158.

43 Eventualità, quest'ultima, della quale lo stesso Cicerone era consapevole, se nel passo succitato di *de orat.* 2, 8 scrive, a proposito di Crasso: *cum alter non multum, quod quidem extaret, et id ipsum adulescens ...*

Bibliografia consultata

BADIAN 1968 = E. Badian, *Caepio and Norbanus*, in Id., *Studies in Greek and Roman history*, Oxford, Basil Blackwell, 1968, 34-70 (già in *Historia*, 6, 1957, 318-346).

BARDON 1952 = H. Bardon, *La littérature latine inconnue*, tome I: l'époque républicaine, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1952.

CANCELLI (a cura di) 2010 = F. Cancelli (a cura di), *Cicerone, La retorica a Gaio Erennio*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2013.

CAPLAN (a cura di) 1964 = H. Caplan (a cura di), [Cicero], *Ad C. Herennium de ratione dicendi (rhetorica ad Herennium)*, London, William Heinemann Ltd, 1964.

CAVARZERE 2000 = A. Cavarzere, *Oratoria a Roma. Storia di un genere pragmatico*, Roma, Carocci editore, 2000.

CRAWFORD 2005 = J. W. Crawford, *Cicerone: le orazioni perdute e le orazioni frammentarie*, in E. Narducci, *Eloquenza e astuzie della persuasione in Cicerone. Atti del V Symposium Ciceronianum Arpinas* (Arpino 7 maggio 2004), Firenze, Felice Le Monnier, 2005, 23-41.

DOUGLAS (a cura di) 1966 = A. E. Douglas (a cura di), M. Tulli Ciceronis, *Brutus*, Oxford, Clarendon Press, 1966.

ERCOLE (a cura di) 1891 = P. Ercole (a cura di), *Cicerone, Il Bruto*, Torino, Ermanno Loescher, 1891.

FANTHAM 2004 = E. Fantham, *The Roman world of Cicero's De oratore*, Oxford, Oxford university press, 2004.

FEDELI 1989 = P. Fedeli, *I sistemi di produzione e diffusione*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno editrice, 1989, vol. II: la circolazione del testo, 343-378.

GRUEN 1966 = E. S. Gruen, *Political prosecutions in the 90's BC*, in *Historia*, 15 (4), 1966, 32-64.

HARRIS 1991 = W. V. Harris, *Lettura e istruzione nel mondo antico*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991 (trad. it.: *Ancient literacy*, Harvard, Harvard university press, 1989).

JAHN-KROLL (a cura di) 1958 = O. Jahn, W. Kroll (a cura di), M. Tulli Ciceronis, *Orator*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1958.

KENNEDY 1972 = G. Kennedy, *The art of rhetoric in the Roman world*, Princeton, Princeton university press, 1972.

KLEBERG 1975 = T. Kleberg, *Commercio librario ed editoria nel mondo antico*, in G. Cavallo, *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1975, 27-80 (trad. it.: *Bokhandel och bokförlag i antiken*, Stockholm, Almqvist & Wiksell Bokhandel AB, 1962).

KRUEGER 1909 = M. Krueger, *M. Antonii et L. Licinii Crassi oratorum Romanorum fragmenta*, Vratislaviae, Typis R. Nischkowsky, 1909.

LEEMAN 1974 = A. D. Leeman, *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, Bologna, Società editrice Il mulino, 1974 (trad. it.: *Orationis ratio. The stylistic theories and practice of the Roman orators historians and philosophers*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert publisher, 1963).

LEEMAN *et al.* (a cura di) 1989 = A. D. Leeman, H. Pinkster, E. Rabbie (a cura di), M. T. Cicero, *De oratore libri III*, 3. Band: Buch II, 99-290, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1989.

LEO 1913 = F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur, erster band: die arcaische Literatur*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1913.

LEVICK 1971 = B. Levick, *Cicero, Brutus 43. 159 ff., and the foundation of Narbo Martius*, in *CQ*, n. s. 21 (1), 1971, 170-179.

MARTINELLI 1963 = N. Martinelli, *La rappresentazione dello stile di Crasso e di Antonio nel De oratore*, Roma, Centro di studi ciceroniani editore, 1963.

MARX (a cura di) 1894 = F. Marx (a cura di), *Incerti auctoris, De ratione dicendi ad C. Herennium libri IV*, Lipsiae, Teubner, 1894.

MATTINGLY 1962 = H. B. Mattingly, *The foundation of Narbo Martius*, in M. Renard, *Hommages à Albert Grenier*, Bruxelles, Latomus, 1962, 1159-1171.

MEYER 1970 = R. D. Meyer, *Literarische Fiktion und historischer Gehalt in Ciceros De oratore. Crassus, Antonius und ihre Gesprächspartner*, Stuttgart, Diss., 1970.

NARDUCCI 1990 = E. Narducci, *Pratiche letterarie e crisi della società. Oratoria, storiografia e filosofia nell'ultimo secolo della repubblica*, in AA. VV., *Storia di Roma*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1990, vol. II 1, 885-921.

NARDUCCI 1991 = E. Narducci, *Oratoria e retorica*, in F. Montanari, *La prosa latina*, Roma, La nuova Italia scientifica, 1991, 95-143.

NARDUCCI 1997 = E. Narducci, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1997.

NARDUCCI (a cura di) 2013 = E. Narducci (a cura di), *Cicerone, Bruto*, Milano, BUR, 2013⁶.

ORF 1976 = H. Malcovati, *Oratorum Romanorum fragmenta liberae rei publicae*, vol. I: Textus, Augustae Taurinorum, Paravia, 1976⁴.

PINA POLO 1996 = F. Pina Polo, *Contra arma verbis. Der Redner in der späten römischen Republik*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1996.

STEEL 2013 = C. Steel, *Pompeius, Helvius Mancina, and the politics of public debate*, in C. Steel, H. van der Blom, *Community and communication. Oratory and politics in Republican Rome*, Oxford, Oxford university press, 2013, 151-159.

STEEL 2016 = C. Steel, *Early-career prosecutors: forensic activity and senatorial careers in the late Republic*, in P. J. du Plessis, *Cicero's law. Rethinking Roman law of the late Republic*, Edinburgh, Edinburgh university press, 2016, 205-227.

Dalila D'Alfonso

STRANGULAT INCLUSUS DOLOR: **SILENZI E ANXIETATES IN OVIDIO** **ESULE**

Abstract: Indagando, attraverso i versi di *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto*, le cause del sofferto ‘mutismo’ che segna gli anni di relegazione vissuti da Ovidio a Tomi, è possibile rilevare il peso costante del *languor* e dell'*anxietas* che affliggono il corpo e l'*animus* del poeta nell'inedito ruolo di *barbarus*. Se i Romani affidavano a *Diva Angerona* il compito di soccorrere gli afflitti da *angores* e *anxietates*, due forme di malessere psicosomatico distinte anche da Cicerone nelle *Tusculanae disputationes*, nel tempo immobile dell'esilio la dea silente sembra non voler alleviare le pene del Sulmonese.

Abstract: Investigating, through the verses of *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*, the causes of the suffered silence that marks the relegation of Ovid in Tomi, it is possible to detect the constant weight of the *languor* and the *anxietas* that afflict the body and the *animus* of the poet in his unprecedented role of *barbarus*. If the Romans entrusted to *Diva Angerona* the task of helping the afflicted by *angores* and *anxietates*, two forms of psychosomatic malaise also distinct by Cicero in his *Tusculanae disputationes*, in the stationary time of exile the silent goddess seems not to want to alleviate the pains of the poet.

Parole-chiave: Ovidio, esilio, *anxietas*, Cicerone, *Angerona*

Keywords: Ovid, exile, *anxietas*, Cicero, *Angerona*

Dalila D'Alfonso (Università di Foggia). La studiosa si occupa da diversi anni della produzione esilica di Ovidio. I suoi interessi di ricerca guardano principalmente alla ricezione della cultura latina e alla fortuna dei modelli classici nella letteratura italiana moderna e contemporanea.

E-mail: dalila.dalfonso@unifg.it

La preminente forma di afasia che colpisce un individuo in terra straniera è certamente figlia dell'isolamento linguistico. Julia Kristeva, autrice nel 1988 del saggio *Etranger à nous-mêmes* ('Stranieri a noi stessi'), nell'analizzare la rete lessicale che avvolge la vita di un 'barbaro' lontano dalla patria – fatta di "felicità bruciata", "sofferenza", "scarto", "frantumazione"¹ – focalizza l'attenzione sul mutismo forzato di chi si ritrova a non saper più dire. Rivolgendosi direttamente agli *exules* del suo tempo, la Kristeva scrive: «Così fra due lingue, il vostro elemento è il silenzio. A forza di dirsi in diversi modi, tutti altrettanto approssimativi, altrettanto banali, la cosa non si dice più» (2014, 19).

Che non conoscere la lingua del paese di arrivo – e in essa non sapersi riconoscere – rappresenti il principale ostacolo per l'individuo 'dismatriato' è un fatto acclarato e testimoniato da innumerevoli esperienze raccontate da autori antichi e moderni. Particolarmente rilevante a riguardo si dimostra l'opera dall'esilio e sull'esilio di Ovidio Nasone²: *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto* rappresentano un archetipo letterario per la *Exilliteratur* di ogni tempo, soprattutto in riferimento all'incontro-scontro tra lingue e culture³.

L'esperienza del poeta rappresenta, in effetti, un *unicum*; come ricorda Luisi, «mai nessuno era stato mandato tanto lontano da Roma, per giunta in un posto non annoverato tra i luoghi di relegazione o di esilio e in cui c'erano solo barbari e uno sparuto gruppo di soldati romani a presidio della postazione: una pena tremenda per un uomo come Ovidio, abituato a vivere a contatto con l'alta società, che apprezzava molto le sue opinioni» (2008, 99-100)⁴. Tale eccezionalità dell'evento esilico vissuto dal Sulmonese ha reso indubbiamente il suo processo di elaborazione e acquisizione linguistica un modello⁵: Adams, il quale ha definito la parlata dagli abitanti di Tomi una forma di *pidgin*, dunque un idioma frutto della mescolanza di diverse lingue (cf. 2003, 105-106), riconosce nel percorso di approccio al getico vissuto da Ovidio il perfetto «model of second-language acquisition» (ivi, 18; cf. Lozovan 1958, 397)⁶. Ed effettivamente Ovidio arriva a comporre, a esilio ormai

inoltrato, un intero *libellus sermone Getico*. Due anni dopo aver affermato, nell'epistola 3, 2 *ex Ponto* e nell'elegia 5, 12 dei *Tristia*, di aver ormai imparato a parlare nella lingua di Tomi, metaforicamente 'disimparando' il latino, egli, come dichiara all'amico Caro nel 14/15 d.C., ha infine incontrato il favore dei Geti ed è divenuto un poeta celebre persino nell'ostile terra della relegazione⁷: *Et placui – gratare mihi – coepique poetae / inter inhumanos nomen habere Getas* (*Pont.* 4, 13, 21-22). La composizione di un poema in getico – *A, pudet, et Getico scripsi sermone libellum, / structaque sunt nostris barbara verba modis* (19-20)⁸ – segnerà l'apice, il passaggio fondamentale e finale da *barbarus*, come egli stesso si definisce⁹, a poeta 'bilingue', in grado di scrivere nella lingua di Tomi¹⁰.

Il percorso di avvicinamento alla *socia lingua* dei Geti, tuttavia, rappresenta un processo difficile, improntato alla chiusura e al rifiuto. Non va trascurata, infatti, la vera e propria 'disperazione linguistica' che il poeta deve almeno temporaneamente avvertire e che fa sprofondare e scomparire nel quotidiano rumorio delle gutturali parlate orientali l'unica lingua che è sempre in grado di riconoscere, la propria: *Unus in hoc nemo est populo, qui forte Latine / quamlibet e medio reddere verba queat* (*trist.* 5, 7, 53-54)¹¹. Egli è consapevole delle difficili circostanze in cui tenta di comporre versi, circostanze che vedono il talento essere ostacolato dalle condizioni avverse (*trist.* 3, 14, 33-36):

*Ingenium fregere meum mala, cuius et ante
fons infecundus parvaque vena fuit.
Sed quaecumque fuit, nullo exercente refugit,
et longo periit arida facta situ*¹².

Scrivendo all'amico Cornelio Severo, nei toni di un'intima confessione, Ovidio ammetterà, come in altri frangenti, di aver perso l'*impetus*, l'antico slancio poetico (*Pont.* 4, 2, 25-28):

*Inpetus ille sacer, qui vatum pectora nutrit,
qui prius in nobis esse solebat, abest.*

*Vix venit ad partes, vix sumptae Musa tabellae
inponit pigras paene coacta manus*¹³.

L'affidarsi alla Musa sembra non bastare a conservare intatta la *vox* poetica. Il punto cruciale è che il Sulmonese, sin dall'inizio della sua nuova esistenza, 'fatica' a esprimersi, come sottolinea ancora in *trist.* 3, 14, 43-46:

*Saepe aliquod quaero verbum nomenque locumque,
nec quisquam est a quo certior esse queam.
Dicere saepe aliquid conanti – turpe fateri –
verba mihi desunt dedidicique loqui*¹⁴.

Viene però da chiedersi se la causa di questa afasia sia legata soltanto alle difficoltà del *commercium linguae* e agli sforzi dell'apprendimento linguistico o se, invece, non sia possibile indagare su cause parallele e più profonde.

Exulis haec vox es; praebebat mihi littera linguam / et, si non liceat scribere, mutus ero (*Pont.* 2, 6, 1-4): se non potrà più scrivere, confida Ovidio all'amico Grecino, egli sarà a tutti gli effetti condannato al definitivo silenzio, sarà *mutus*. Ben esplicita a tal proposito Natoli: «Because of his isolation, the exile does not have a true *vox*, over which he has total control. Instead, he must rely on a surrogate *vox* dependent on the written word. The written word can provide the exile with a *lingua*, the physical seat of articulate speech [...]» (2017, 122). Nel vivere la perdita della propria *vox*, il poeta trova rifugio nei suoi versi.

Dunque, è solo la parola scritta che consente a Ovidio di esprimersi, in latino o in getico che sia? Che ne è della sua 'viva voce'?¹⁵ Tra i campi sterili del bianco assenzio, l'esule sembra non riuscire a emettere che un metaforico suono strozzato, perso nel vento gelido della Scizia: «Ces oeuvres évoquent de façon lancinante le lieu d'exil comme un espace désolé, figé dans le silence» (Gavoille 2019, 2)¹⁶. Scriveva ancora Julia Kristeva, rivolgendosi ai silenziosi stranieri in difficoltà con la nuova lingua: «Del resto, volete realmente

parlare?» (2014, 19). A rileggere alcuni passaggi della testimonianza tomitana, la risposta si rivela effettivamente complessa: altre cause, che il Sulmonese a più riprese sembra suggerirci, contribuiscono a rendere l'esule un essere quasi 'fisiologicamente' silente, un prigioniero dell'incomunicabilità (cf. Degl'Innocenti Pierini 2007, 162).

Con la gola serrata: *languor corporis e anxietas animi*

Così si esprime Ovidio nei primi versi dell'elegia decima dell'ultimo libro dei *Tristia*, a tre anni dall'inizio dell'esilio, trasmettendo ai suoi lettori quella percezione di immobilità spaziale e temporale così profondamente avvertita e ripetutamente descritta sin dall'approdo in terra straniera (1-6):

*Ut sumus in Ponto, ter frigore constitit Hister,
facta est Euxini dura ter unda maris.
At mihi iam videor patria procul esse tot annis,
Dardana quot Graio Troia sub hoste fuit.
Stare putes, adeo procedunt tempora tarde,
et peragit lentis passibus annus iter¹⁷.*

Si tratta di un passaggio particolarmente rilevante nel confermare la nota percezione di stasi del *tempus exilii*: il 'raggrumarsi' del tempo esilico attanaglia quasi fisicamente l'esule e lo scorrere impercettibile dei giorni accresce inevitabilmente la malinconia (cf. Pasquinelli 2009). Se il tempo, come lo spazio, si paralizza, lo stesso, afferma Ovidio, avviene per la mente: *Nec quaesita tamen spatio patientia longo est, / mensque mali sensum nostra recentis habet* (*trist.* 4, 6, 21-22).

In un trascinarsi così lento dell'inverno senza fine di Tomi, a dominare è la nostalgia, a 'stritolare' inesorabilmente la mente del poeta è un *dolor* che non può far altro che crescere e colpire *intus*, attentando direttamente alla sfera dell'interiorità: *Strangulat inclusus dolor atque exaestuat intus, / cogitur et vires multiplicare*

suas (*trist.* 5, 1, 63-64). Il dolore che soffoca e brucia internamente riesce a moltiplicare le sue forze e ad avvolgere l'intera esistenza dell'esule, il quale, al principio dell'ultimo libro dei *Tristia*, chiede indulgenza al suo *lector* (cf. 65-68).

Per scavare nelle profonde affezioni dell'*animus* è necessario procedere da uno 'strato' superiore e partire dall'organismo altrettanto ferito che lo ospita. Il malessere che inevitabilmente avanza nei giorni immobili dell'*exilium* non risparmia, *in primis*, il *corpus* del poeta. A mettere alla prova la resistenza fisica di Ovidio, che vede nel tempo rughe sempre più profonde incise sul proprio volto, è l'ammalarsi di frequente a causa del rigido clima scitico¹⁸. Leggiamo nei versi di *trist.* 3, 3, rivolti alla moglie Fabia, un lungo sfogo dettato dalla scoraggiamento per il malanno, possiamo immaginare l'ennesimo, sopraggiunto nell'inverno di Tomi (5-14):

*Quem mihi nunc animum dira regione iacenti
inter Sauromatas esse Getasque putes?
Nec caelum patior, nec aquis adsuevimus istis,
terraque nescioquo non placet ipsa modo.
Non domus apta satis, non hic cibus utilis aegro,
nullus, Apollinea qui levet arte malum,
non qui soletur, non qui labentia tarde
tempora narrando fallat, amicus adest.
Lassus in extremis iaceo populisque locisque,
et subit adfecto nunc mihi, quicquid abest¹⁹.*

Qual è la prima parte del corpo colpita dalla malattia? Con ogni probabilità, l'apparato fono-respiratorio: ad affliggere Ovidio potrebbe essere infatti una forma di polmonite o di pleurite, infiammazione acuta e spesso cronica che colpisce chi ne è affetto a livello polmonare²⁰. Egli stesso parla, in un passaggio dell'elegia 5, 13, di un dolore lancinante avvertito all'altezza del fianco o, più in generale, del torace, riconducibile a un dolore pleurico: [...] *perque dies multos lateris cruciatibus uror, / saeva quod inmodico frigore*

laesit hiems (5-6)²¹. Anche dettare una lettera destinata alla coniuge diviene, in tali condizioni, un processo gravoso: *Scribere plura libet: sed vox mihi fessa loquendo / dictandi vires siccaque lingua negat* (*trist.* 3, 3, 85-86)²². *Fessa vox* e *sicca lingua* condannano il poeta a un primo, 'biologico' silenzio.

Ovidio include nell'area fisiologica del proprio malessere anche *os, torpens palatus* e *stomachus* (cf. *Pont.* 1, 10, 7-14), facendo riferimento alla totale mancanza di appetito e sonno, con tutto ciò che a livello di debolezza fisica tali privazioni comportano²³. L'acqua, l'aria, persino la terra di Tomi non possono che essere nocive, in un paese dove nessuno conosce le arti mediche: *Nec caelum nec aquae faciunt nec terra nec aerae; / ei mihi, perpetuus corpora languor habet!* (*trist.* 3, 8, 23-24)²⁴. La malsana *Schytyca aura* diventa per il poeta un'assoluta nemica: era del resto convinzione comune che la qualità dell'aria condizionasse l'attività intellettuale degli uomini, ostacolando le funzioni mentali con tassi di umidità eccessivamente elevati²⁵.

Nel cominciare a ricostruire il vocabolario con cui Ovidio descrive il proprio malessere psicofisico, *languor* si presenta come il primo di una serie di lemmi dalla doppia valenza, a indicare tanto l'abbattimento e la fiacchezza fisica quanto l'indolenza, lo struggimento emotivo che, necessariamente, incide sul corpo e da quello stesso corpo è alimentato: *Languor est torpor et inertia* (NON. 534L). Ancora, il poeta pone in risalto il peso della sua debolezza fisica e mentale aprendo la decima lettera del primo libro delle epistole *Ex Ponto*, indirizzata a Lucio Pomponio Flacco: *Longus enim curis vitiatum corpus amaris / non patitur vires languor habere suas* (3-4).

Ovidio non è certamente il primo a evidenziare come la stanchezza del corpo condizioni inevitabilmente i moti dell'animo. All'interno di un passaggio del *De divinatione* rintracciamo la medesima associazione tra *languor corporis* e *animus* descritta da Cicerone (2, 128):

Naturam autem eam dico qua numquam animus insistens agitatione et motu esse vacuus potest. Is cum languore corporis nec membris uti nec sensibus potest,

*incidit in visa varia et incerta ex reliquiis, ut ait Aristoteles, inhaerentibus earum rerum quas vigilans gesserit aut cogitaverit*²⁶.

Il legame tra sfera fisica (*corpus*), attività intellettuale (*mens*) e, in generale, moti dell'interiorità (*animus*) si presenta a più riprese nella riflessione dell'Arpinate: nel corpo, destinato a dissolversi, hanno sede *animus* e *mens*, i quali percepiscono autonomamente il mondo circostante; la mente costituisce la parte intellettuale dell'*animus*, sede del sentimento, della volontà, della memoria e del pensiero²⁷.

Una connessione, quella tra corpo, animo e mente, che non sfugge a Ovidio, il quale, ancora in *trist.* 3, 8, dichiara (25-28):

*Seu vitiant artus aegrae contagia mentis,
sive mei causa est in regione mali,
ut tetigi Pontum, vexant insomnia, vixque
ossa tegit macies nec iuvat ora cibus*²⁸.

L'*aegritudo mentis* qui descritta dall'esule sta ad indicare lo sconforto, l'inerzia dello spirito che è anche l'indebolimento della volontà: *Nec melius valeo, quam corpore, mente, sed aegra est / utraque pars aequae binaque damna fero* (33-34).

Tale è il 'peso' avvertito dal poeta che egli non manca di ribadire a più riprese quanto più grave sia l'afflizione della mente che del fisico: *Corpore sed mens est aegro magis aegra, malique / in circumspectu stat sine fine sui* (*trist.* 4, 6, 43-44); o ancora: *Aeger enim traxi contagia corpore mentis, / libera tormento pars mihi ne qua vacet [...]* (*trist.* 5, 13, 3-4). Pertanto, è la mente a 'controllare' e contagiare negativamente il corpo; e tuttavia, quest'ultimo non potrà essere sanato – a sottolineare quale dei tre poli sembra essere per il poeta maggiormente rilevante – se l'*animus* non sarà in grado di farlo: *Omnia deficiunt. Animus tamen omnia vincit: / ille etiam vires corpus habere facit* (*Pont.* 2, 7, 75-76). Riplasmando un celebre passaggio virgiliano²⁹, Ovidio pone in evidenza come sia principalmente lo stato dell'*animus* a condizionare le prerogative fisiche, eventualmente patologiche, dell'esule. Un elemento che può essere senz'altro esteso al

tema dell'afasia, poiché «la debolezza, la malattia psichica, che diviene fisica, affievolisce ispirazione e 'voce'» (Degl'Innocenti Pierini 2007, 161). *Unda locusque nocent et causa valentior istis, / anxietas animi, quae mihi semper adest* (Pont. 1, 10, 35-36): la prima affezione che colpisce l'*animus* dell'esiliato è, a detta dello stesso Ovidio, l'*anxietas*.

Come scriveva ancora Cicerone nelle *Tusculanae disputationes*, le malattie che affliggono la mente e l'animo meritano più attenzione dei malanni e degli accidenti che colpiscono il corpo, assumendo esse, di fatto, la forma di un tormento logorante, continuo e senza tregua (3, 3, 5):

*At et morbi perniciosiores pluresque sunt animi quam corporis; hi enim ipsi odiosi sunt, quod ad animum pertinent eumque sollicitant, "animusque aeger", ut ait Ennius, "semper errat neque pati neque perpeti potest, cupere numquam desinit." Quibus duobus morbis, ut omittam alios, aegritudine et cupiditate, qui tandem possunt in corpore esse graviores*³⁰?

Un animo travagliato *semper errat*, è in cerca di qualcosa che non riesce a trovare. L'*aegritudo* che affligge gli animi inquieti, citata anche da Ovidio, si presenta come condizione di profonda afflizione, uno stato melancolico che sprofonda l'esistenza di un individuo nell'inerzia, in un *torpor* senza uscita. Non si tratta di *insania*, che è la conseguenza di un animo turbato, o di *dementia*³¹. A cercare le ragioni dell'*aegritudo* si finisce per rintracciare *plura nomina* e diverse *stirpes aegritudinis* (cf. 34, 83-84): proprio l'angosciarsi rientra tra le ragioni primarie di tale afflizione³².

L'Arpinate distingue anche *anxietas* e *angor*, due differenti sfere del malessere psichico, o meglio psicofisico (4, 12, 27):

*Ut sunt alii ad alios morbos procliviores [...], sic alii ad metum, alii ad aliam perturbationem; ex quo in aliis anxietas, unde anxii, in aliis iracundia dicitur, quae ab ira differt, estque aliud iracundum esse, aliud iratum, ut differt anxietas ab angore; neque enim omnes anxii qui anguntur aliquando, nec qui anxii semper anguntur, ut inter ebrietatem <et ebriositatem> interest, aliudque est amatorem esse, aliud amantem*³³.

Non sempre chi vive nell'ansietà è angosciato, non sempre chi combatte il tormento è *anxius*. D'altro canto, è chiara la relazione tra i due stati. Il verbo *ango*, all'origine etimologica di entrambi i malesseri, sta a indicare letteralmente il 'comprimere', il 'soffocare' (come il corrispondente greco ἄγω lo 'stringere', lo 'strangolare')³⁴: tale restringimento fisiologico dell'apparato respiratorio, della gola in particolare, assume un ulteriore significato sul piano emotivo-psicologico nell'idea dell'angustarsi e del tormentarsi³⁵.

La diade *angor-anxietas*, pur di medesima derivazione³⁶, presenta tuttavia delle discrepanze. Cicerone descrive l'*anxietas* come «una sorta di “predisposizione d'animo”, una condizione psicologica che di tanto in tanto può esprimersi in modo più o meno evidente» (FICCA 2009, 157), dunque un vero e proprio 'sintomo depressivo' sempre in agguato; l'*angor*, d'altra parte, definisce una condizione più specificatamente psico-somatica – *Angor id est animi vel corporis cruciatus* (PAUL. FEST. 7L) –, che l'Arpinate classifica altrove proprio come forma di *aegritudo*: *Angor aegritudo premens* (4, 8, 18)³⁷. Se l'*angor* si dimostra maggiormente 'fedele' alla sua doppia valenza psichica e fisica, l'*anxietas* si manifesta primariamente su un piano psicologico ed emotivo³⁸.

In ogni caso, anche in forza della comune origine etimologica, possiamo immaginare uno stato di 'soffocamento', fisiologico e mentale, che rende particolarmente difficile l'emissione della voce. Ricorda Ragno, analizzando il motivo dei *rupta verba* e, in particolare, del flusso vocale interrotto in situazioni di 'shock emotivo' (quale l'approssimarsi della morte): «Cause fisiche o psichiche impediscono il normale *peragere* dei *verba*, perciò rotti e 'imperfetti'. [...] Si tratta [...] di un ingorgo verbale che [...] prelude al mutacismo completo» (2018, 152-153). Talmente arduo risulta, in molti casi, il convivere con tale psico-fisico 'stato afonico', da costringere gli individui che ne sono affetti a chiedere aiuto alle divinità. Di fatto, il ruolo di questi malesseri psicosomatici nella vita dei Romani era rilevante al punto da rendere necessaria la presenza di un nume al quale rivolgersi.

I silenzi di *Diva Angerona* e il *tempus Brumae* a Tomi

Angeronalia ab Angerona, cui sacrificium fit in Curia Acculeia et cuius feriae publicae is dies (VARR. *ling.* 6, 3, 23). Guardando alla brevità della descrizione fornita dal Reatino in merito alle celebrazioni dedicate ad Angerona, è possibile dedurre, come suggerisce Perfigli, che «poiché la divinità era ben conosciuta dai Romani, Varrone non sentiva la necessità di dare altre spiegazioni riguardo agli *Angeronalia*» (2009, 276). Divinità evidentemente nota e legata ad *anxietas* e *angores* era a Roma *Diva Angerona*, dea del silenzio, della sofferenza, protettrice dei segreti, guaritrice dalle malattie cardiache e dalla tristezza d'animo, vicina a divinità autoctone del mondo agricolo, pastorale e legate alla fertilità quali Annona, Bubona, Pomona, Melona, Alemona (cf. Maiuri 2015, 140)³⁹.

Come riportato da Macrobio, Angerona veniva considerata la liberatrice da *angores* e *sollicitudines* e, soprattutto, era colei che aiutava l'individuo afflitto a dissimulare *dolores* e *anxietates* (*sat.* 1, 10, 7-8):

*Duodecimo vero feriae sunt divae Angeroniae, cui pontifices in sacello Volupiae sacrum faciunt. Quam Verrius Flaccus Angeroniam dici ait quod angores ac sollicitudines animorum propitiata depellat. Masurius adicit simulacrum huius deae ore obligato atque signato in ara Volupiae propterea collocatum, quod qui suos dolores anxietatesque dissimulant perveniant patientiae beneficio ad maximam voluptatem*⁴⁰.

La statua dalla bocca ben chiusa di Angerona, che incarnava il silenzio di chi si impegna a celare le preoccupazioni e i dolori, si trovava in *sacello Volupiae* (cf. VARR. *ling.* 5, 34, 164)⁴¹, luogo sacro in cui i pontefici offrivano sacrifici alla dea in occasione dei citati *Angeronalia* (o *Divalia*), celebrati a Roma il 21 dicembre, il giorno del solstizio d'inverno o *Bruma*⁴². Aggiunge ancora Macrobio che, grazie ad Angerona, il popolo romano era stato liberato da un'epidemia di angina (*sat.* 1, 10, 9): *Iulius Modestus ideo sacrificari*

*huic deae dicit quod populus Romanus morbo qui angina dicitur praemisso voto sit liberatus*⁴³.

Pertanto, «*Angerona* trova la sua 'ragione funzionale divina' in tre diversi vocaboli: *angor*, *anxietas* e *angina*» (PERFIGLI 2009, 277). Ritroviamo le due affezioni dell'animo sopra citate con l'aggiunta di un elemento prettamente 'fisico', l'*angina*. Indubbiamente, la dea era addetta a proteggere tanto la sfera psico-emotiva, quando quella fisiologica: del resto, *angere* aveva una valenza tanto fisica (il soffocamento), quanto psicologica (l'affliggersi).

Molto spesso la divinità veniva assimilata a Tacita Muta, dea dell'afasia e madre dei Lari, di cui parla lo stesso Ovidio nel secondo libro dei *Fasti* (cf. 569sg.)⁴⁴: la dea Tacita veniva festeggiata a Roma il 21 febbraio, esattamente due mesi dopo Angerona, e il poeta descrive un complesso rito apotropaico compiuto perché la dea proteggesse dalle maledizioni pronunciate da *hostiles linguae* e *inimica ora*⁴⁵. Ad accomunare le due dee mute, oltre alla connessione con cicli rituali che concludevano l'anno⁴⁶ e al legame con il mondo ctonio⁴⁷, vi era certamente la 'localizzazione' del loro intervento negli organi fonatori. Se Tacita aveva la funzione di mettere a tacere le lingue nemiche, e, soprattutto, quella di ricordare con il suo esempio alle *matronae* romane il valore del tenere la lingua 'a freno'⁴⁸, Angerona era la dea incaricata di risollevare l'animo degli afflitti, di sciogliere i 'nodi alla gola' dovuti a stati di angoscia e ansia. Ella era, dunque, la divinità più adatta a soccorrere l'*exul* affetto da patologie che implicavano difficoltà respiratorie e dalla voce strozzata per via dell'*anxietas*.

Torniamo perciò alle parole del Sulmonese in esilio. L'*anxietas animi* citata da Ovidio, di fatto, può essere considerata un vero e proprio 'stato depressivo' che accompagna l'esistenza isolata del poeta (cf. CLAASSEN 1996, 582), un affanno costante che perseguita e va ben oltre l'idea di momentaneità dell'angoscia (*Pont.* 1, 4, 5-8):

*Nec, si me subito videas, agnoscere possis,
aetatis facta est tanta ruina meae.*

*Confiteor facere hoc annos, sed et altera causa est:
anxietas animi continuusque labor*⁴⁹.

L'ansietà di Ovidio, ora irriconoscibile come poeta, è un sentire effettivamente universale e 'universalizzato', un'afflizione che accomuna gli esiliati di ogni tempo. Con essa, il poeta vive una diversa forma di afasia: non è, indubbiamente, solo l'aspetto linguistico a mettere l'esule alla prova. Si riconosce allora, segnalava ancora Julia Kristeva 'scavalcando' il solo ostacolo della lingua, il vero motivo del silenzio degli *exules*: «Il silenzio non vi è soltanto imposto, è in voi: rifiuto di dire, sonno striato attaccato a un'angoscia che vuole restare muta, proprietà privata della vostra discrezione orgogliosa e mortificata, luce tagliente, ecco cos'è il vostro silenzio» (2014, 19). Il silenzio dell'esilio è in primo luogo "un'angoscia che vuole restare muta", muta come la stessa divinità che dell'angoscia è incarnazione e degli afflitti dall'*angor* e dall'*anxietas* protettrice.

È Ovidio stesso a citare, con rammarico e delusione, proprio il giorno dedicato ad Angerona. Così, infatti, continua la decima elegia del quinto libro dei *Tristia* (5-8):

*Stare putes, adeo procedunt tempora tarde,
et peragit lentis passibus annus iter.
Nec mihi solstitium quicquam de noctibus aufert,
efficit angustos nec mihi bruma dies*⁵⁰.

Il giorno più corto dell'anno – *Bruma, a brevitae dierum* (MACR. *sat.* 1, 21, 15)⁵¹ – non si conserva tale nella eccezionalità della condizione esilica. *Angusti dies* è espressione particolarmente significativa: essa stava generalmente ad indicare la luce quasi assente del giorno del solstizio invernale. L'*angusta lux* – «che al solstizio d'inverno provoca uno stato di crisi [...] da superare» (Prosdocimi, Prosdocimi 1978, 203) – rimanda ancora una volta alla radice **ang* e al nome della dea silente (cf. Hubaux 1944).

A Tomi, il tempo lento e sempre uguale non cambia il suo corso neanche in occasione dei giorni dedicati a Summano e Angerona: i

giorni brumali, citati da Ovidio parallelamente al *solstitium*, il giorno più lungo dell'anno dedicato al dio notturno della folgore⁵², di norma «esprimono la chiusura del ciclo solare, ma sono anche forieri di un nuovo, auspicato corso della realtà, in uno dei momenti dell'anno più gravidi di tensione e aspettative: di qui la necessità di imbrigliarne l'effetto in senso positivo, assoggettandoli al controllo del divino per una ricaduta positiva e confortante sull'intera comunità» (Maiuri 2015, 144). E in effetti lo stesso Ovidio, all'interno del primo libro dei *Fasti*, aveva descritto il *dies brumalis* come un giorno di luce, dunque di metaforica rinascita: *Bruma novi prima est veterisque novissima solis: / principium capiunt Phoebus et annus idem* (163-164). Ora, però, nella disposizione d'animo dell'esilio, la *Bruma* non porta un 'nuovo sole', né contribuisce ad alleviare le pene del poeta, rendendo meno insopportabile il lungo tempo esilico.

Se tale momento dell'anno, insomma, rappresentava comunemente una fase di rinnovamento e di cambiamento, per il poeta di Sulmona nulla cambia. La dea Angerona, nel giorno che le è dedicato, sembra implicitamente chiamata in causa affinché possa propiziare un obiettivo fin troppo ambizioso per il poeta: 'accorciare il tempo' per contrastare il *dolor* dovuto ai giorni interminabili della relegazione. Se per ogni altro uomo, «è all'insegna di questa figura divina che il sole riprende il cammino inverso, riportando il tempo della luce al mondo» (Prosdocimi, Prosdocimi 1978, 203), per Ovidio, tuttavia, il tempo continuerà a incedere sempre uguale. La *Bruma*, infatti, non ha alleviato l'*anxietas* dell'*exul*, Angerona non ha esercitato il suo intervento divino per gli esuli, vittime 'eterne' di *dolores* e *anxietates*.

Ad accompagnare Ovidio nel suo viaggio di andata, nell'inverno dell'8 d.C., era stata proprio la *brumalis lux* (cf. *trist.* 1, 11, 39); a segnare il conto degli anni trascorsi dall'inizio della condanna, nel 14 o 15 d. C., dunque quasi al termine del diario esilico, è ancora il *brumalis dies*, metonimicamente richiamato a indicare l'intero inverno: *Sed me iam, Care, nivali / sexta relegatum bruma sub axe videt* (*Pont.* 4, 13, 39-40)⁵³.

Sola comes (*trist.* 4, 1 20) resta la Musa. Affidarsi all'unica amica e sostenitrice che gli è rimasta accanto, dunque, sembra essere il solo viatico di sopravvivenza per la voce del poeta: *Nec tamen, ut verum fatear tibi, nostra teneri / a componendo carmine Musa potest* (*trist.* 5, 12, 59-60)⁵⁴. Di fatto, «without writing, the exile would be relegated to a state of *mutus*» (Natoli 2017, 122)⁵⁵: privato dell'atto scrittoria, l'esule è condannato al silenzio.

La 'terapia' contro tale pena si affida ai nuovi versi composti dall'esilio (*trist.* 5, 7, 39-42; 67-68):

*Detineo studiis animum falloque dolores,
experior curis et dare verba meis.
Quid potius faciam desertis solus in oris,
quamve malis aliam quaerere coner opem?
[...] Carminibus quaero miserarum obliviam rerum:
praemia si studio consequar ista, sat est*⁵⁶.

Tornando alle osservazioni della Kristeva, con lo spegnersi delle parole pronunciate 'a voce alta' dall'individuo divenuto straniero, all'esiliato antico e moderno non resta che un 'muto' scrivere, un silente rifugiarsi in sé stesso: «Nulla da dire, niente, nessuno all'orizzonte. E una completezza impenetrabile: diamante freddo, tesoro segreto, accuratamente protetto, inafferrabile. Non dire niente, niente da dire, niente è dicibile» (2014, 19).

Note

1 Cf. KRISTEVA 2014, 5-43.

2 Sul concetto di 'dismatria' e sul ruolo del modello narrativo ovidiano, si veda già D'ALFONSO 2019, 223sg.; sul rapporto lingua/identità al giorno d'oggi, con particolare riferimento all'idea di perdita del codice linguistico d'appartenenza come esperienza di straniamento, MASSELLI 2019, 58-60.

3 Per alcune più recenti definizioni di Ovidio 'paradigma' degli scrittori esuli rimando, esemplificativamente, a DEMETRIO 2008, 22; PRICKETT 2010, 15;

GUILLÉN 2018, 19-24; SELVAGGINI 2018, V-VI; GAVOILLE 2020, 63; SABBAH 2020, 36.

4 Non ricorderemo in questa sede le varie questioni e i 'misteri' che avvolgono la condanna senza appello toccata al Sulmonese, recentemente riaperti da ESPOSITO 2019 (cf., a titolo esemplificativo, LUISI 2001; 2008; 2009).

5 Cito, esemplificativamente, NATOLI 2017, spec. 80sg.

6 Si tratterebbe di un *sermo* frutto della mescolanza tra il greco – ricordiamo che Tomis era colonia milesia (cf. *trist.* 5, 7, 51-52) –, il getico locale e il sarmatico (cf. DELLA CORTE 1976, 209-210). Agli inizi del '900, Henry S. Gehman pubblicò un articolo intitolato "Ovid's experience with languages at Tomi", affermando, a proposito dei diversi idiomi citati spesso indistintamente dal poeta: «He says that he learned to speak both Getic and Sarmatian, but in many cases he probably uses these words in a general and indefinite sense for metrical reasons. It is also possible that he did not have a clear conception of the differences between these foreign tongues. Certainly, however, the Getae and their language occupied the most important part of Ovid's attention at Tomi» (1915-16, 51).

7 *Ipse mihi videor iam dedidicisse Latine: / nam didici Getice Sarmaticeque loqui* (*trist.* 5, 12, 57-58); *Cumque ego de vestra nuper probitate referrem / – nam didici Getice Sarmaticeque loqui – / forte senex quidam, coetu cum staret in illo, / reddidit ad nostros talia verba sonos* (*Pont.* 3, 2, 39-42). Con un certa, amara ironia Ovidio sottolinea il sempre maggiore avvicinamento alla seconda lingua, con conseguente, metaforico abbandono della lingua patria: come nota Gavoille, «la proportionnalité inverse dans la maîtrise des deux langues (acquérir/perdre) est ici bien soulignée par le jeu entre *discere* "apprendre" et le préverbe *dediscere* "désapprendre" (avec l'opérateur d'inversion *de-*)» (2020, 69-70).

8 In un esperimento letterario senza precedenti, una lingua straniera racconta di Augusto. Ovidio stesso riassume il contenuto della sua *laudatio*: egli ha cantato di Ottaviano, *numen in aetherias domos*, di Tiberio, suo degno successore, di Livia, di Druso e Germanico, *firma adiumenta parentis* (cf. 25-32). Potrebbe trattarsi della versione 'tradotta' di un poemetto in latino di cui il Sulmonese parla già a Bruto e Grecino (cf. *Pont.* 4, 6, 17-18; 8, 63-64; 129-132). Sul *libellus*, cf. D'ALFONSO 2020, 105-106 e la bibliografia ivi citata.

9 *Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli, / et rident stolidi verba Latina Getae* (*trist.* 5, 10, 37-38).

10 In *Pont.* 3, 2 il poeta racconta di un'assemblea degli abitanti di Tomi svoltasi in sua presenza e di una conversazione con un anziano del luogo, il quale lungamente aveva narrato, sempre in lingua getica, la storia di Oreste e di Pilade (cf. 43sg.): nell'epistola troviamo un emblematico esempio di 'scambio culturale' tra stranieri sul tema dell'*amicitia*, avvenuto attraverso il ricorso a un *exemplum* significativamente noto e ripetutamente presente nelle stesse elegie ovidiane (cf. *trist.* 1, 5, 21-22; 9, 27-28; 4, 4, 69-76; 5, 4, 25; 6, 25-28; *Pont.* 2, 3, 45-46). Ovidio sceglie di far parlare un 'barbaro' e la vicenda scelta è tra

le più celebri, a dimostrazione di una nuova considerazione, improntata alla condivisione, per i cittadini di Tomi.

11 Cf. *trist.* 3, 11, 9; 4, 1, 89-90; 5, 2b, 67. Nella settima elegia del quinto libro dei *Tristia*, Ovidio descrive le sue nuove condizioni di vita, la terra d'esilio e i suoi abitanti, e si sofferma, oltre che sulle proprie difficoltà linguistiche, sulla presenza di tracce della lingua e della cultura greca (11-12; 51-52; cf. DELLA CORTE 1976, 212).

12 «Le disgrazie hanno spezzato il mio talento, di cui anche prima la fonte era poco abbondante e scarsa la vena. Ma, comunque sia stata per mancanza di esercizio è venuta meno; ora arida per la lunga inerzia, è perita» (le traduzioni dai *Tristia* e dalle epistole *Ex Ponto* sono quelle presenti nell'edizione a cura di F. Della Corte e S. Fasce).

13 «Quello slancio sacro che nutre il cuore dei poeti e che un tempo solevo avere in me, ora non c'è più. A fatica la Musa arriva per recitare la sua parte, a fatica pone, quasi forzata, le sue mani pigre sulle tavolette che ho preso». Cf. *trist.* 1, 6, 29-34; 7, 1-4; 11, 35-36; 4, 1, 1-2; *Pont.* 1, 5, 3-12; 2, 5, 19-22; 4, 13, 13-14.

14 «Spesso cerco un vocabolo, un nome, un luogo, e non c'è nessuno che mi possa informare. Spesso, mentre mi sforzo di dire qualche cosa – è vergognoso confessarlo – mi mancano le parole e ho disimparato a parlare». All'interno dell'elegia in questione, Ovidio tiene a distinguere la sua produzione pre-esilio dai versi nati a Tomi, letteralmente 'circondati' dalla lingua tracia e scitica (27-32): *Quod quicumque leget – si quis leget – aestimet ante, compositum quo sit tempore quoque loco. / Aequus erit scriptis, quorum cognoverit esse / exilium tempus barbariamque locum: / inque tot adversis carmen mirabitur ullum / ducere me tristi sustinuisse manu.*

15 Degl'Innocenti Pierini (2007, 162) sottolinea come il poeta spesso 'chieda in prestito' la voce ad amici come Paolo Fabio Massimo (un esempio in *Pont.* 1, 2, 115-118): attraverso tale richiesta di solidarietà amicale, la *vox* altrui diviene «adeguato sostituto alla propria, ormai stanca e affievolita» (*ibid.*).

16 Cf. *trist.* 3, 2, 7-8; 10, 27-30; 75-76; 12, 13-16; 4, 1, 21-22; 5, 13, 21; *Pont.* 1, 2, 23-24; 75-80; 3, 1, 1-30; 8, 15-16; 4, 10, 31.

17 «Da quando io sono nel Ponto, tre volte il Danubio è gelato, tre volte l'acqua del Mar Nero si è ghiacciata. Mi sembra però di essere lontano dalla patria ormai da tanti anni, quanti la Dardania Troia stette sotto l'incubo del nemico greco. Tu potresti pensare che il tempo stia fermo, tanto scorre adagio e tanto l'anno compie il suo corso a passi lenti».

18 I segni dell'invecchiamento vengono descritti alla moglie Fabia (*Pont.* 1, 4, 1-4): *Iam mihi deterior canis aspergitur aetas, / iamque meos vultus ruga senilis arat, / iam vigor et quasso languent in corpore vires, / nec, iuveni lusus qui placuere, iuvant.*

19 «Quale credi sia il mio animo, mentre giaccio malato in un paese terribile, tra i Sarmati e i Geti? Non reggo al clima; non mi sono potuto abituare a queste acque, e lo stesso paese, non so come, non mi piace. La casa non è abbastanza attrezzata; qui non vi è cibo adatto ad un malato, non c'è nessuno che sappia

mitigare il dolore con l'arte di Apollo, e non c'è un amico che mi consoli, che, conversando, inganni il tempo che scorre lentamente. Giaccio sfinito in un paese e fra gente lontanissimi della terra, e mi viene in mente, ora che sono infermo, tutto ciò che mi manca».

20 Cf. GREEN 1982, 118-119; RICHMOND 1995, 108; DELLA CORTE, FASCE 1997, 339, n. 1.

21 Stando a Plinio il Vecchio, i dolori costali, tra cui, appunto, la stessa pleurite, venivano trattati con il medesimo rimedio naturale utilizzato per l'asma, la pianta officinale della saponaria (*nat.* 24, 58): *Eadem pota denarii unius pondere ex aqua mulsa suspiriosos sanat, sic et pleuriticos et omnes lateris dolores.*

22 Commenta Green: «The physical symptoms of Ovid's disease suggest that he was suffering from pleurisy, of which the most characteristic manifestation is, precisely, inflammation producing a sharp and localized pain in the side, against the ribs, and directly associated with breathing» (2005, 291).

23 *Is quoque, qui gracili cibus est in corpore, somnus, / non alit officio corpus inane suo. / Sed vigilo vigilantque mei sine fine dolores, / quorum materiam dat locus ipse mihi. / Vix igitur possis visos agnoscere vultus, / quoque ierit quaeras qui fuit ante color. / Parvus in exiles sucus mihi pervenit artus, / membraque sunt cera pallidiora nova* (21-28). Anche nei versi di *trist.* 4, 16 il poeta descrive la mancanza di colorito e l'assottigliarsi della pelle sulle ossa (39-42): *Credite, deficio, nostrisque, a corpore quantum / auguror, accedent tempora parva malis. / Nam neque sunt vires, nec qui color esse solebat: / vix habeo tenuem, quae tegat ossa, cutem.*

24 L'acqua del Mar Nero aveva la peculiare caratteristica di essere dolciastra e quasi priva di salinità: *Est in aqua dulci non invidiosa voluptas: / aequoreo bibitur cum sale mista palus* (*Pont.* 2, 7, 73-74; cf. 4, 10, 59-64; *PLIN. nat.* 4, 79). Il poeta ricorda con nostalgia l'acqua purissima condotta a Roma dall'acquedotto costruito nel 19 a.C. da Agrippa, l'*aqua Virgo* (cf. *trist.* 3, 12, 22; *Pont.* 1, 8, 38), «l'eau la plus fraîche de Rome» (ANDRÉ 2003, 92, n. 2).

25 Cf. *HIPP. Aer.* 15; 19-20; *CIC. nat. deor.* 2, 17; 42; *fat.* 4, 7; *VITR.* 6, 1, 2-12.

26 «Chiamo natura quella condizione per cui l'anima, non mai ferma, non può essere esente da agitazione e da moto. Quando, per la stanchezza del corpo, l'anima non può fare uso né delle membra né dei sensi, incorre in visioni varie e confuse, derivanti, come dice Aristotele, dalla persistenza delle tracce di ciò che ha fatto o ha pensato durante la veglia» (traduzione a cura di S. Timpanaro). Cf. 2, 139: *Animorum est ea vis eaque natura ut vigeant vigilantes nullo adventicio pulsu sed suo motu incredibili quadam celeritate. Hi cum sustinentur membris et corpore et sensibus omnia certiora cernunt, cogitant, sentiunt. Cum autem haec subtracta sunt desertusque animus languore corporis, tum agitur ipse per sese.*

27 Cf. *Tusc.* 1, 20, 46; 33, 80. In alcuni passaggi Cicerone utilizza i due termini indistintamente, poiché *mens* e *animus* si dimostrano entrambi dotati di natura immortale e proprietà immateriali (cf. 1, 27, 66-67; per un'analisi del significato che l'Arpinate attribuisce ad *anima*, *animus*, *mens* e *ratio* all'interno dell'opera e, in particolare, dei passi citati, rimando a NOGUEIRA BORGES 2015).

28 «Sia che la malattia del mio cuore affranto si propaghi alle membra, sia che la causa del mio male risieda nel luogo, da quando ho toccato il Mar Nero, i miei sonni sono agitati, a mala pena la pelle rinsecchita copre le mie ossa, nessun cibo mi mette appetito».

29 Cf. *ecl.* 10, 69.

30 «Eppure sono più gravi e più numerose le malattie dell'anima che non quelle del corpo. Queste infatti sono odiose proprio perché riguardano l'anima e la tormentano, "e l'anima malata" come dice Ennio "è sempre in errore: non è in grado di sopportare né di resistere, e non smette mai di desiderare". E per non parlare di altre, quali malattie mai potrebbero esistere nel corpo più gravi di queste due, l'afflizione e la bramosia?» (traduzione a cura di L. Zuccoli Clerici).

31 Cf. 4, 8-9; 5, 10-11. Riportando la posizione stoica, Cicerone ricorda che l'*aegritudo* non appartiene al saggio e alla sua *fortitudo* (cf. 7, 14; 13, 27-28). Il tormento e l'indolenza, dovuti alla percezione, e dunque al timore, di un male presente o imminente, inevitabilmente conducono a uno stato accidioso e all'infelicità (cf. 25, 61). Una definizione dell'*aegritudo* come 'accidia' viene presentata, attraverso le parole di Agostino, nel secondo libro del *Secretum* del Petrarca: *Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt* (BUFANO 1987, 141).

32 Cf. 34, 83: *Nam et invidere aegritudinis est et aemulari et obtrectare et misereri et angere, lugere, maerere, aerumna adfici, lamentari, sollicitari, dolere, in molestia esse, adflicti, desperare.*

33 «[...] come ci sono persone maggiormente predisposte a certe malattie [...], così c'è chi è predisposto alla paura, chi a un'altra passione. Di conseguenza, per alcuni si parla di ansietà, e li si definisce ansiosi, per altri di collera, che è cosa diversa dall'ira, visto che altro è essere collerici, altro irati; allo stesso modo v'è differenza tra ansietà e angoscia: non sono infatti ansiosi tutti quelli che di tanto in tanto si sentono angosciati, né gli ansiosi sono sempre angosciati; così come c'è differenza tra ebbrezza e alcolismo, e altro è essere donnaioli, altro innamorati».

34 Cf. *ThlL* II, 48, 1-49, 39. Lo stesso Ovidio, nel racconto dello scontro tra il dio Achelòo ed Ercole, all'apertura del libro nono delle *Metamorfosi*, scrive: *Angebar, ceu guttura forcipe pressus / pollicibusque meas pugnabam evellere fauces* (78-79).

35 Cf. ERNOUT-MEILLET 2001⁴, 33: «*Ango* se dit du physique et du moral; ce même double sens se retrouve dans les substantifs dérivés».

36 «The original meaning of both was concrete: to constrict but, because of the unpleasant feeling associated with chest or throat constriction, it could also mean to torment. In classical Latin, the same word could describe, according to the context and to the author, a physical or a psychological phenomenon» (PICHOT 1999, 22).

37 Cicerone considera afflizioni dell'anima *molestia*, *sollicitudo* e *angor*, distinte tra loro e rispetto al generico greco *páthos* a designare qualsiasi *motus in animo turbidus* (cf. 3, 10, 22-23).

38 «In effetti anche la lingua italiana annovera corradicali affini, ma non descriventi stati d'animo tacitamente sovrapponibili, come “ansia” e “angoscia”. Ambedue indicano, infatti, sofferenza psichica, ma con sensibili differenze» (MAIURI 2015, 141). Questa distinzione oggi è, effettivamente, ulteriormente rafforzata anche in ambito psichiatrico, come emerge dal *Dizionario di psicologia* (1992) redatto da Umberto Galimberti: «Gli psichiatri preferiscono parlare di “ansia” in riferimento ai soli aspetti psichici dell'emozione in questione, mentre impiegano il termine “angoscia” quando in concomitanza si hanno manifestazioni somatiche talvolta particolarmente vistose» (in BORGNA 1998, 19; cf. *ivi*, 17-18).

39 Sulla natura ‘celeste’ della dea, cf. PROSDOCIMI, PROSDOCIMI 1978, 203sg.; MARCATTILI 2017.

40 «Nel dodicesimo giorno prima delle calende si celebra la festa della divina Angerona, per la quale i pontefici celebrano un rito sacro nel tempio di Volupia. Verrio Flacco dice che essa è chiamata Angerona perché, resa propizia, scaccia le ‘angosce’ e le preoccupazioni dagli animi. Masurio aggiunge che la statua di questa dea viene collocata sull'altare di Volupia con la bocca chiusa e sigillata, perché coloro che dissimulano i loro dolori e le loro preoccupazioni giungono, grazie alla loro sopportazione, a grandissima “voluttà”» (traduzione a cura di N. Marinone).

41 Volupia era la dea del piacere e della gioia: dunque coloro che, angosciati, si recavano presso il suo altare giungevano, grazie alla loro forza di sopportazione e all'intercessione della silenziosa Angerona, *ad maximam voluptatem*. Del resto, «se anche il piacere è concepito in negativo, come assenza di dolore, ben se ne comprende l'associazione con il silenzio» (MAIURI 2015, 142-143).

42 L'invito al silenzio della dea era forse connesso anche al mistero del nome segreto di Roma: è Plinio il Vecchio a raccontare della condanna a morte toccata al tribuno della plebe Quinto Valerio Sorano, accusato, per l'appunto, di aver svelato il *verum nomen* dell'Urbe, corrispondente a quello del nume tutelare della città e segretamente invocato dai sacerdoti romani prima di un assedio (cf. *nat.* 3, 65). Anche Macrobio ricorda come Angerona fosse stata considerata da alcuni la difenditrice del nome segreto dell'Urbe e raffigurata per questo motivo con le labbra sigillate o, altrove, con un dito sulla bocca (cf. *sat.* 3, 9, 3-4). Coarelli (1983, 261) sottolinea la connessione tra *Eros*, nome segreto dell'Urbe secondo la testimonianza di Giovanni Lido (*mens.* 4, 40), e *Volupia*. Un documento epigrafico di I sec. a.C. trovato a Preneste conferma che la dea veniva festeggiata il 21 dicembre ed era rappresentata con la bocca imbavagliata per tacere il nome segreto di Roma (cf. PERFIGLI 2009, 297-298). Si vedano, sulla figura di Angerona, HUBAUX 1944; DERROY 1949; BADER 1992, 229-232; SABBATUCCI 1999, 441-443; DUMÉZIL 2001, 296-299; CALVETTI 2004, 129-130; RÜPKE 2004, 147-149.

43 Cf. PAUL. FEST. 16L: *Angeronae deae sacra a Romanis instituta sunt cum angina omne genus animalium consumeretur, cuius festa Angeronalia dicebantur*. Festo parla tuttavia di un'epidemia diffusa tra diverse specie di

animali e non tra gli uomini, seguendo un motivo già presente nella commedia plautina (cf. *Trin.* 540-544).

44 La vicenda è nota: la ninfa Lara o Lala, come suggerito dal suo stesso nome (gr. λαλεῖν, 'chiacchierare'), non sa tacere e rivela a sua sorella Giuturna e a Giunone i piani di seduzione di Giove. Mercurio, incaricato di scortare la ninfa dalla lingua ormai strappata negli Inferi, approfitta della punizione subita dalla fanciulla per violentarla: dall'indesiderata unione nascono i *Lari compitales*, custodi dei crocicchi.

45 Cf. LAMBRECHTS 1944, 46-47; BADER 1992.

46 Prima della riforma calendariale di Numa, l'anno romuleo era costituito da dieci mesi e si concludeva a febbraio. Marzo, di fatto, rappresentava un periodo fondamentale di 'inizi' nel calendario romano: nel giorno delle Calende si rinnovava il fuoco sacro di Vesta e un intero ciclo di riti e celebrazioni era dedicato a Marte e legato ai culti salari (cf. SABBATUCCI 1999, 114-119).

47 Come ricordo Parodo, «Se il gruppo delle festività di Febbraio è dedicato alla commemorazione dei defunti [...], in quello di Dicembre, la matrice di carattere funerario è declinata secondo una più specifica prospettiva di natura agraria» (2015, 5). Le feste celebrate nel mese di dicembre erano i *Consualia* (15 dicembre), i ben noti *Saturnalia* (17 dicembre), gli *Opalia* (19 dicembre), i *Divalia* (21 dicembre) e i *Larentalia* (23 dicembre); simmetricamente, nel mese di febbraio si celebravano i *Lupercalia* (15 febbraio), i *Quirinalia* (17 febbraio), i *Feralia* (21 febbraio), i *Terminalia* (23 febbraio) e il *Regifugium* (24 febbraio). Cf. LAMBRECHTS 1944, 48-49; PARODO 2015, 5-8. Marcattili (2017) parla della natura 'lunare' delle due dee, ricordando *in primis* la coincidenza tra il solstizio d'inverno e la fase della *luna silens*.

48 «Tacere, infatti, non era solo una virtù, era un dovere delle donne, determinato dalla necessità di evitare che, usata da loro, la parola diventasse nella migliore delle ipotesi chiacchiera inconcludente, e nella peggiore causa di spiacevoli equivoci e di inutili danni. Tacita, dunque, era un simbolo» (CANTARELLA 2020, 67-68).

49 «Se tu mi vedessi all'improvviso, non mi potresti riconoscere, tanto sfacelo s'è fatto della mia vita. Questo fanno gli anni, lo confesso, ma c'è anche un'altra causa: l'ansia della mente e la pena incessante».

50 «Tu potresti pensare che il tempo stia fermo, tanto scorre adagio e tanto l'anno compie il suo corso a passi lenti. A me il solstizio non abbrevia le notti, né la bruma rende più corti i giorni».

51 Cf. VARR. *ling.* 6, 8; PLIN. *nat.* 18, 220; SERV. *ad Aen.* 2, 472; PAUL. *FEST.* 31L.

52 La data delle celebrazioni per Angerona si trova in simmetrica corrispondenza a livello calendariale con quella dedicata a *Summanus* (*summum diei*), dio dei fulmini notturni e nume tutelare del solstizio d'estate, festeggiato il 20 giugno (cf. PROSDOCIMI, PROSDOCIMI 1978, 204sg.). In *Pont.* 2, 4, rivolgendosi all'*amicus* e cavaliere Curzio Attico ed enumerando gli impossibili casi in cui egli potrebbe dimenticare la sua *amicitia*, Ovidio cita ancora parallelamente il giorno più lungo e quello più corto dell'anno: *Longa*

dies citius brumali sidere, noxque / tardior hiberna solstitialis erit, / nec Babylon aestum, nec frigora Pontus habebit / calthaque Paestanas vincet odore rosas, / quam tibi nostrarum veniant obliviae rerum.

53 Cf. *trist.* 4, 7, 1-2.

54 Cf. *trist.* 4, 1, 19-40; 87-106; 10, 111-132; 5, 1, 77-80; 7, 31-42; *Pont.* 1, 5, 55-56.

55 Natoli, che sottolinea la stretta vicinanza tra Ovidio esule e personaggi delle *Metamorfosi* come Filomela e Io, analizza, in particolare, la scrittura in forma epistolare come mezzo di 'riconnesione' alla comunità perduta (cf. *ivi*, 122-139).

56 «Tengo impegnata la mente nello studio, scaccio i dolori e cerco di ingannare i miei affanni. Che potrei fare di meglio, solo, in queste deserte regioni, e quale altro soccorso potrei cercare per i miei mali? [...] Nei versi cerco l'oblio delle mie miserie: se con l'attività ottengo questo risultato, mi basta». Cf. *Pont.* 1, 5, 55-56.

Bibliografia consultata

ADAMS 2003 = J. N. Adams, *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

ANDRÉ (a cura di) 2003 = J. André (a cura di), *Ovide, Tristes*, Parigi, Les Belles Lettres, 2003 [1968¹].

ARAGOSTI ET AL. (a cura di) 1985 = A. Aragosti, P. Cosci, A. M. Cotrozzi, M. Fantuzzi, F. Lechi (a cura di), *Gaio Plinio Secondo. Storia Naturale III. Botanica 2 (Libri 20-27)*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985.

BADER 1992 = F. Bader, *Langue liée et bouche cousue. Ovide Fastes 2, 571-582*, in *RPh*, 66, 1992, 217-245.

BARCHIESI ET AL. (a cura di) 1982 = A. Barchiesi, R. Centi, M. Corsaro, A. Marcone, G. Ranucci (a cura di), *Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale I. Cosmologia e geografia (Libri 1-6)*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1982.

BORGNA 1998 = E. Borgna, *Le figure dell'ansia*, Milano, CDE, 1998.

BUFANO (a cura di) 1987 = A. Bufano (a cura di), *Opere latine di Francesco Petrarca. Volume primo*, con la collaborazione di B. Aracri e C. Kraus Reggiani, introduzione di M. Pastore Stocchi, Torino, UTET, 1987 [1975¹].

CALVETTI 2004 = A. Calvetti, *Divinità silenziose e crisi solari*, in *Il lettore di provincia*, 119/120, 2004, 1-8.

CANTARELLA 2020 = E. Cantarella, *I greci, i romani e noi. Perfino Catone scriveva ricette*, Milano, RCS, 2020.

CLAASSEN 1996 = J. M. Claassen, *Exile, Death and Immortality: Voices from the Grave*, in *Latomus*, 55, 3, 1996, 571-590.

D'ALFONSO 2019 = D. D'Alfonso, *Barbarus hic ego sum. Lo sguardo reciproco e la "narrazione triste" dell'alterità da Ovidio peregrinus a Ndjock Ngana*, in *MeTis*, 9, 2, 2019, 222-238.

D'ALFONSO 2020 = D. D'Alfonso, *Due voci sul Mar Nero: Luca Desiato alla (ri) scoperta dell'esilio ovidiano*, in *CFC(L)*, 40, 1, 2020, 103-127.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Per voce sola: l'eloquente retorica del silenzio e dell'incomunicabilità nell'esilio antico (e moderno)*, in *Aevum(ant)*, 7, 2007, 155-169.

DELLA CORTE 1976 = F. Della Corte, *Il "Geticus sermo" di Ovidio*, in AA.VV., *Scritti in onore di Giuliano Bonfante*, Vol. I, Brescia, Paideia, 1976, 205-216.

DELLA CORTE, FASCE (a cura di) 1997 = F. Della Corte, S. Fasce (a cura di), *Opere di Publio Ovidio Nasone. Volume II: Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*, Torino, UTET, 1997 [1986¹].

DEMETRIO 2008 = D. Demetrio, *Tristezza esistenziale e ricorso alla scrittura*, in *Quaderni di didattica della scrittura*, 10, 2008, 11- 24.

DEROY 1949 = L. Deroy, *Le nom d'Angerona*, in *AC*, 18, 1949, 93-94.

DUMÉZIL 2001 = G. Dumézil, *La religione romana arcaica. Miti, leggende, realtà della vita religiosa romana con un'appendice sulla religione degli Etruschi*, Milano, BUR, 2001.

ERNOUT, MEILLET (a cura di) 2001⁴ = A. Ernout, A. Meillet (a cura di), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Parigi, Klincksieck, 2001⁴.

ESPOSITO 2019 = P. Esposito, *L'esilio di Ovidio: un mistero irrisolto*, in S. Condorelli, M. Onorato (a cura di), *Verborum violis multicoloribus. Studi in onore di Giovanni Cupaiuolo*, "Studi Latini" 95, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2019, 277-294.

FICCA 2009 = F. Ficca, *'Delitto e castigo' tra epos, ratio e satura: Iuv. XIII 211-235*, in *BStudLat*, 39, 2009, 155-162.

GAVOILLE 2019 = E. Gavaille, *Ovide en exil et les voix du silence*, in *Analele Ştiinţifice ale Universităţii Ovidius din Constanţa. Seria Filologie*, 30, 2, 2019, 1-15.

GAVOILLE 2020 = E. Gavaille, *Écrire dans la langue de l'exil? Le cas Ovide*, in P. Y. Mocquais (a cura di), *Paroles et écritures de l'exil*, Tours, Presses Academics François-Rabelais, 2020, 63-78.

GEHMAN 1915-1916 = H. S. Gehman, *Ovid's experience with languages at Tomi*, in *CJ*, 11, 1, 1915-1916, 50-55.

GREEN 1982 = P. Green, *Ovid in Tomis*, in *Grand Street*, 2, 1982, 116-125.

GREEN (a cura di) 2005 = P. Green (a cura di), *Ovid, The poems of exile: Tristia and the Black Sea Letters with a New Foreword*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005.

GUILLÉN 2018 = C. Guillén, *Il sole degli esuli. Letteratura ed esilio*, a cura di L. Selvaggini, Pisa, Edizioni ETS, 2018.

HUBAUX 1944 = J. Hubaux, *Angerona*, in *AC*, 13, 1944, 37-43.

KRISTEVA 2014 = J. Kristeva, *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*, trad. a cura di A. Serra, Roma, Donzelli Editore, 2014.

LAMBRECHTS 1944 = P. Lambrechts, *Diva Angerona*, in *AC*, 13, 1944, 45-49.

LINDSAY (a cura di) 1997 = W. M. Lindsay (a cura di), *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt. Cum Pauli Epitome*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1997.

LINDSAY (a cura di) 2003 = W. M. Lindsay (a cura di), *Nonius Marcellus De compendiosa doctrina*, Vol. II, München-Leipzig, Saur, 2003 [rist. anast. ed. Leipzig, Teubner, 1903].

LOZOVAN 1958 = E. Lozovan, *Ovide et le bilinguisme*, in N. I. Herescu (a cura di), *Ovidiana. Recherches sur Ovide. Publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*, Parigi, Les Belles Lettres, 1958, 396-403.

LUISI 2001 = A. Luisi, *Il perdono negato: Ovidio e la corrente filoantoniana*, Bari, Edipuglia, 2001.

LUISI 2008 = A. Luisi, *Carmen et error. Nel bimillenario dell'esilio di Ovidio*, Bari, Edipuglia, 2008.

LUISI 2009 = A. Luisi, *Culpa silenda. L'error politico di Ovidio*, in *C&C*, 4, 1, 2009, 295-306.

MAIURI 2015 = A. Maiuri, *Il sonoro negato. Cenni sulle divinità del silenzio nel pantheon romano*, in I. Baglioni (a cura di), *Ascoltare gli Dèi / Divos audire. Costruzione e Percezione della Dimensione Sonora nelle Religioni del Mediterraneo Antico*, Vol. II, Roma, Edizioni Quasar, 2015, 139-152.

MARCATILI 2017 = F. Marcattili, *Luna silens. Sul silenzio di Angerona e Tacita Muta*, in *MEFRA*, 129-2, 2017, <https://doi.org/10.4000/mefra.4382> [ultima consultazione 10/06/2021].

MARINONE (a cura di) 1977 = N. Marinone (a cura di), *Macrobio Teodosio, I Saturnali*, Torino, UTET, 1977 [1967¹].

MASSELLI 2019 = G. M. Masselli, *Il latino: da codice linguistico a codice identitario*, in G. Cipriani, A. Cagnolati (a cura di), *Scienze umane tra ricerca e didattica*, Vol. I: *Dal mondo classico alla modernità: linguaggi, percorsi, storie e luoghi*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Foggia, 24-26 settembre 2018), "VestigiA" 8, Campobasso - Foggia, Il Castello Edizioni, 2019, 55-70.

NARDUCCI, ZUCCOLI CLERICI 2000 = E. Narducci, L. Zuccoli Clerici (a cura di), *Cicerone, Tuscolane*, Milano, BUR, 2000 [1996¹].

NATOLI 2017 = B. A. Natoli, *Silenced Voices. The Poetics of Speech in Ovid*, Madison-Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2017.

NICKEL (a cura di) 2009 = R. Nickel (a cura di), *L. Annaeus Seneca, Epistulae morales ad Lucilium / Briefe an Lucilius*. Bd. 2. Lat./Dt., Düsseldorf, Artemis & Winkler, 2009.

NOGUEIRA BORGES 2015 = L. Nogueira Borges, *Os conceitos de animus e mens no livro I Tusculanae Disputationes de Cícero*, in M. C. Schamun, G. N. Hamamé, M. I. Moretti, M. L. Mattioli (a cura di), *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos*. 7° Coloquio Internacional (23, 24, 25 y 26 de junio de 2015, Ensenada, Argentina), Universidad Nacional de La Plata, 2015, 381-393, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10058/ev.10058.pdf [ultima consultazione 05/07/2021].

PARODO 2015 = C. Parodo, *Angerona e il silenzio del confine. Tempi e spazi liminari di una dea romana muta*, in *Medea*, 1, 1, 2015, 1-23, <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1825> [ultima consultazione 05/07/2021].

PASQUINELLI 2009 = C. Pasquinelli, *Il tempo dell'esilio*, in *Parole Chiave*, 41, 2009, 41-54.

PERFIGLI 2009 = M. Perfigli, *Le pericolose angustie della dea Angerona: motivi culturali e codificazione religiosa*, in *QRO*, 2, 2009, 273-303, http://www.gro.unisi.it/frontend/sites/default/files/Le_pericolose_angustie_della_dea_Angerona.pdf [ultima consultazione 15/07/2021].

PICHOT 1999 = P. Pichot, *The Semantics of Anxiety*, in *Human Psychopharmacology*, 14, 1999, 22-28.

PRICKETT 2010 = S. Prickett, *Exile ad an existential condition*, in A. Ciugureanu, L. Martanovschi, N. Stanca (a cura di), *Ovid, Myth and (Literary) Exile. Conference Proceedings* (Constanta, September 10-12, 2009), Constanța, Ovidius University Press, 2010, 15-28.

PROSDOCIMI, PROSDOCIMI 1978 = E. Prosdocimi, A. Prosdocimi, *Summanus e Angerona. Una solidarietà strutturale nel calendario romano*, in M. Lejeune (a cura di), *Étrennes de septantaine. Travaux de linguistique et de grammaire comparée offerts à Michel Lejeune par un groupe de ses élèves*, Parigi, Klincksieck, 1978, 199-207.

RAGNO 2018 = T. Ragno, *I silenzi di Arianna. Con una postilla monteverdiana*, in G. M. Masselli (a cura di), *Non domini nostri, sed duces. Studi sulla ricezione dell'antico*, Campobasso-Foggia, Il Castello Edizioni, 2018, 123-177.

RICHMOND 1995 = J. Richmond, *The latter days of a love poet Ovid in exile*, in *Classics Ireland*, 2, 1995, 97-120.

RÜPKE 2004 = J. Rüpke, *La religione dei Romani*, trad. di U. Gandini, Torino, Einaudi, 2004.

SABBABH 2020 = D. Sabbah, *"Dans ces lignes je mets des mots d'exil": l'exil de la ligne d'horizon à la ligne d'écriture*, in P. Y. Mocquais (a cura di), *Paroles et écritures de l'exil*, Tours, Presses Academics François-Rabelais, 2020, 33-60.

SABBATUCCI 1999 = D. Sabbatucci, *La religione di Roma antica. Dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Formello, SEAM, 1999.

SELVAGGINI 2018 = L. Selvaggini, *Introduzione*, in C. Guillén, *Il sole degli esuli. Letteratura ed esilio*, a cura di L. Selvaggini, Pisa, Edizioni ETS, 2018, I-XIX.

STOCK (a cura di) 1999 = F. Stock (a cura di), *Opere di Publio Ovidio Nasone*, Vol. IV: *Fasti e frammenti*, Torino, UTET, 1999.

TIMPANARO (a cura di) 1988 = S. Timpanaro (a cura di), *Cicerone, Della divinazione*, Milano, Garzanti, 1988.

TRAGLIA (a cura di) 1974 = A. Traglia (a cura di), *Opere di Marco Terenzio Varrone*, Torino, UTET, 1974.

Zina Giannopoulou

Cognizing the Silent Iole in Sophocles' *Women of Trachis*

Abstract: In questo articolo propongo una nuova lettura della scena di Iole tratta da *Le Trachinie* di Sofocle. Facendo ricorso alla teoria degli schemi e alla cognizione incarnata, interpreto la scena come una narrazione in quattro fasi dell'appropriazione cognitiva di Iole da parte di Deianira, che va da (1) l'attivazione dello schema a (2) il rinforzo dello schema a (3) la messa in discussione dello schema, fino a (4) la conservazione dello schema. Sostengo che le fasi (1) e (2) leggano Iole come l'incarnazione di un generico stereotipo sociale, mentre le fasi (3) e (4) la leggano come un topos letterario. Entrambe le 'letture' riconducono il suo silenzio in categorie cognitive familiari e così facendo lo fraintendono.

Abstract: In this paper I offer a new reading of the Iole scene in Sophocles' *Women of Trachis*. Drawing on schema theory and on embodied cognition, I interpret the scene as a four-stage narrative about Deianira's cognitive appropriation of Iole from (1) schema-activation to (2) schema-reinforcement to (3) schema-challenge to (4) schema-preservation. I argue that stages (1) and (2) read Iole as an instantiation of a generic social stereotype, while stages (3) and (4) read her as a literary trope. Both 'readings' assimilate her silence into familiar cognitive categories and thereby misread it.

Parole-chiave: schemi, stereotipo, silenzio, metafora concettuale

Keywords: schemas, stereotype, silence, conceptual metaphor

Zina Giannopoulou is Associate Professor of Classics and affiliate of European Languages and Studies at UC Irvine. She has written extensively on Greek philosophy, epic, and tragedy, and on their receptions in the literature and film of the twentieth century. E-mail: zgiannop@uci.edu

You must tell it in such a way that they don't know you're telling it, and
that they don't know they're hearing it.
Willa Cather, *The Song of the Lark*

We seem never to ask, «Why do you know?» or «How do you believe?»
J.L. Austin, *Other Minds*

Introduction

In his notes for *The Portrait of a Lady*, Henry James wrote that “the whole of anything is never told” (1955: 18), thereby alluding to the unavoidable gaps of every narrative. Silence is a prime generator of narrative gaps since by stemming the verbal flow one invites questions that may admit of no answers. Whether as refusal or as failure to speak, silence differs from stillness, the absence of sound, and from pause, the temporary arrest between verbal expressions. Yet both silence and its near-synonyms forge discontinuities in the narrative, empty spaces awaiting filling. These spaces are particularly noticeable on stage when the silence becomes, to quote Oliver Taplin, «the very stance of the silent character» (1972: 76).¹ In those cases, the *character* becomes a gap, a placeholder for the fragments of a story, stitched together by other characters' stories.

Iole, the silent captive in Sophocles' *Women of Trachis* is one such gap, the enigma of a woman whose unbroken silence generates theatrical meaning. In this story of frustrated desire, perceived betrayal, and human fallibility, Heracles has sacked Oechalia, Iole's city, killed her father and brother, and bedded her before sending her with his herald, Lichas, to his wife, Deianira, in Trachis ostensibly to become a household-slave. Although Iole is on stage for only part of the first episode (221-334), she is the fulcrum of the play: she arouses Heracles' passion, spawns Lichas' fictions, and galvanizes Deianira into action. Her silence is remarkable in that, as David Seale notes, «no other scene in Sophocles or perhaps anywhere else in extant Greek tragedy relies so heavily on unspoken thought»

(1982: 195). Ontologically, Iole hovers between a live subject and an inanimate object, an actor and a prop.² The mask covering her face «petrifies her sadness in expressive immobility» (TAPLIN 1978: 101), asking the viewer to cognize a static emotion. Epistemologically, she oscillates between being completely unintelligible and too intelligible, sanctioning no or any interpretation of her one cares to give.³ Since she is a *kôphon prosôpon*, her silence may escape notice.⁴ In order to show that this mute's silence is more than just a technical constraint, Sophocles foregrounds the girl as a *spectacle* that Deianira is invited to watch, and has Deianira address her twice (307, 320-1). Iole's silence may lack propositional content but encodes meaning. Just who is she and what does she fail to communicate verbally?

Scholars have interpreted Iole either intertextually, as an echo of Cassandra in *Agamemnon*, or intratextually, as a younger version of Deianira or as the embodiment of Aphrodite.⁵ These interpretations treat the mute captive as a projection or a double of another. In this paper, I preserve Iole's dramatic autonomy and use her means of theatrical expression—physical presence and silence—as a lens through which to look at how Deianira cognizes the silent girl, first on her own and then assisted by Lichas. Drawing on schema theory, especially the concept of stereotype, and on embodied cognition, especially the notions of image schema and conceptual metaphor, I interpret the scene as a four-stage narrative about Deianira's cognitive appropriation of Iole from (1) schema-activation (221-6, 240-5, 291-306) to (2) schema-reinforcement (307-13) to (3) schema-challenge (314-28) to (4) schema-preservation (329-32). Stages (1) and (2) show that the ignorant Deianira reads Iole stereotypically, as a noble-maiden-turned-pitiable-captive, while stages (3) and (4) show that the knowing Lichas attempts to modify Deianira's stereotypic reading by metaphorizing Iole. In the new social environment of Trachis, the silent Iole is 'read' first as an instantiation of a generic social stereotype and then as a literary trope. Both 'readings' assimilate her silence into familiar cognitive categories and thereby misread it.

My interpretation is interdisciplinary in scope, blending classical exegesis with social cognition, a subfield of social psychology that studies the mechanisms involved in the perception, comprehension, and memory of social stimuli. Social cognition examines the cognitive constructions of social reality, the mental processes which underlie and mediate our responses to social input. A prominent theory of social cognition is social schema which I shall present shortly. At the moment, let me just say that my interpretation of the Iole scene offers two main advantages to readers of Sophocles' *Women of Trachis*, a play that problematizes knowledge and belief. First, it illuminates Deianira's sympathy for Iole by embedding it in a frame of entrenched views about female social roles: Deianira misreads the silent Iole because she reads her myopically through the lens of her social stereotypes; and secondly, it reveals a new facet of Lichas, a figure caught between loyalty to Heracles and concern for Deianira. Lichas emerges as a figure poised between the desire to spare Deianira the truth about Iole-soon-to-become-more-than-a-slave and the urge to make her get close to this truth by means of a new interpretative tool, a metaphor informed by image schemas. Social psychologists may also benefit from seeing in this 5th century Greek play conditions under which intermental functioning—the cognitive activity in social interactions—may fail to alter intramental functioning by loosening or breaking rigid cognitive templates.⁶ Deianira's mental insularity, evident already in the prologue, which reads like an interior monologue or stream of consciousness, and culminating in the hasty decision to send the poisoned robe to Heracles, shows a woman in the grip of readymade truths and prone to brisk inferences, both conducive to 'late learning'.⁷

In section 2, I offer an overview of schema theory with an emphasis on stereotypes or social roles, and of embodied cognition with a focus on image schema and conceptual metaphor. In section 3, I apply these models to the Iole scene. I end with a conclusion in section 4.

Schemas

Schemas originated in the work of British psychologist Frederic Bartlett (1932) who sought to demonstrate the value of an individual's prior knowledge for perception, comprehension, and remembering. Schema theory received enormous attention in the AI work of the 1970s and the 1980s because of its contribution to visual recognition and the understanding of texts. Schemas are higher-order cognitive structures, abstract knowledge or memory structures used to coordinate concepts that belong to the same superstructure or event (e.g., Rumelhart 1984). Although several terms have been used to designate these structures, such as prototypes or templates, stereotypes, frames, scripts or plans, the terms schema and schemas (or schemata) have gained currency.

Schemas derive from direct or indirect experience and exist in a potential state awaiting input: the mind prompted by an observable stimulus or trigger activates a schema to make sense of it. Schematic thinking is 'typological' thinking, the belief in the existence of an inner classifiable essence that generates what we see on the outside and which we attempt to read on the basis of perceptible data (Mayr 2001: 165-6). Schemas direct attention to «the network of inter-relations that is believed normally to hold among constituents that are instances of the schema» (Rumelhart 1978: 33); they are means of structuring and ordering information in a stimulus configuration by telling the perceiver what data to look for and how to interpret the data that is found; and they simplify cognition and promote efficiency by providing cognitive shortcuts or default assumptions about objects and events, their characteristics, relationships, and entailments in conditions of incomplete information (e.g., Kahneman & Tversky 1982, DiMaggio 1997).

Role schemas are used in social cognition to organize knowledge about norms and behaviors attached to social roles or positions. A stereotype is a type of role schema that gathers together prior knowledge and social expectations on the basis of visual features (e.g., age, race, sex, and ethnicity) or information about them (e.g.,

religion and education). Stereotypes have affective and behavioral consequences: they enable people to decide how to feel about and what to do with outsiders. Scholars have noted three general stances: (1) people within a group (in-groups) minimize the variability of outsiders (out-groups). Schema-consistent information prevails upon retrieval, even with rich visual stimuli, whereas schema-discrepant information receives attention, if conditions allow (e.g., longer encoding); (2) in-groups have less complex conceptions of out-groups; and (3) the schema of in-groups slants perception of what out-groups think or do (Wilder 1981). Emotions may also be regulated by stereotypes. People tend to have an implicit fear of out-group members (Phelps et al. 2000) and fail to show empathy for people in the out-group (e.g., Avenanti et al. 2010).

Schemas continue to be valuable theoretical constructs for cognitive theory, especially these days with racial, homophobic, and gender-stereotyping on the rise. If stereotyping is automatic, as many cognitive and social psychologists believe, role schemas are an important part of mental economy. Even sophisticated social processes, such as group decisions, can happen without a deliberate attempt to make the decisions (Frith & Frith. 2012). Most critics of schema theory accept the importance of schemas as means of describing and thinking about prior knowledge in text interpretation but fault early schemas for being rigid representations of experience, existing independently of variable events and embodied activity (Schank & Abelson 1977). Schemas, for example, hinder the reading of ‘bizarre texts’ (Sadoski et al. 1991: 469), i.e., ambiguous texts that contain few or no concrete referents.

The alternative notion to stereotype pertinent to this paper is image schema, which presupposes that cognition is embodied, the product of interactions between an individual and their environment. In cognitive linguistics, an image schema makes possible conceptual metaphor mappings, the understanding of one idea or conceptual domain in terms of another. Although the term “image schema” is no novelty, building upon ideas of Kant and Merleau-Ponty among others, it was first put forward simultaneously by Mark Johnson

(1987) and George Lakoff (1987). A schema is both abstract, applicable to a wide range of experiences, and concrete, grounded in our physical interactions with the world. Examples of image schemas include in-out, center-periphery, and front-back.⁸

In a number of publications, Johnson (1987, 2005, 2007) argues that the structure of these shared physical experiences forms the base for rational and abstract thought. Image schemas can be extended metaphorically to the realm of abstract phenomena. He writes that «The central idea is that image schemas, which arise recurrently in our perception and bodily movement, have their own logic, which can be applied to abstract conceptual domains. Image-schematic logic then serves as the basis for inferences about abstract domains» (2005: 24). To illustrate this point, he refers to BALANCE, which is often used to structure a rational argument: «When I set out to convince others of my view, I pile up evidence, amass facts, and build up a weighty argument. Ideally, anyone who listens to my argument will weigh its merits. Two arguments may carry equal weight, so we then try to tip the scale in favor of our view by adding further evidence. If we are successful, we feel the balance tip in our favor, as we add to our argument» (1987: 89). The BALANCE image schema allows us to understand the abstract in terms of the concrete and is often used to describe the structure of a rational argument.

Schemas and Iole

The Iole scene takes place in the first episode and unfolds over 113 lines (221-334). Deianira has related the story of her early life and lamented the woes of marriage. She is now distraught because of Heracles' latest absence, and so sends her son Hyllus to find out where his father is. A messenger arrives to announce that Heracles has just won a battle, is making offerings on Cape Ceneae, and coming home to Trachis. Lichas, Heracles' herald, brings in a procession of captives and after an elaborate account of why Heracles laid siege to Oechalia, the captives become the

focus of the play. The four-stage narrative of Deianira's schematic processing begins as soon as the captives enter the stage and ends when they are taken inside the house.

Stage 1: Schema-activation (221-6, 240-5, 291-306)

The chorus refers to the approaching captives as a spectacle and invites Deianira to interpret it as a clear sign of Heracles' triumph.⁹ Deianira finds out from Lichas that Heracles sacked the women's city, whereupon she calls them 'pitiable' (οἰκτραί, 243) and enquires into their identity and master. Lichas reports that Heracles chose these women as his possession and a gift for the gods (221-45).

Deianira activates THE CAPTIVE schema in response to the visual and aural stimulus of a group of masked women referred to as war-spoils and future household slaves. Fifth century masks typically convey generic distinctions, such as rank, age, and sex, which facilitate schematic processing.¹⁰ Deianira interprets the configuration of the stimulus by organizing the schema on the basis of two properties: social hierarchy/age, as read off the mask (she is the middle-aged mistress of these young female captives); and temporal sequence, as implied by Lichas' description of the women (spoils-of-war-soon-to-become-slaves). Although schemas are often thought not to require affect as a precondition for their activation,¹¹ in Deianira's case the boundary between schematic activation and affective engagement is fuzzy for no sooner does she see the captives than she is engulfed by pity.¹² Her sympathy is so strong that it displaces the joy that the captives' arrival seemed to augur, and her prescient hedge «unless their misfortunes deceive me» (243) is too anemic to prompt scrutiny of Iole, the captive whose misfortune will prove deceptive.¹³ So for Deianira THE CAPTIVE schema is reducible to THE PITIABLE CAPTIVE schema.

After Lichas finishes his report on Heracles (248-90), the initial reversal between anticipated joy and actual pity at the sight of the captives elicits another reversal and a maxim that turns reversal into a cosmic principle (291-306).¹⁴ Whereas Lichas' report should have given Deianira a 'manifest cause for rejoicing' (τέρψις ἐμφανής, 291), it has generated mixed feelings—joy for Heracles' triumph is

tinged by fear «for the man who prospers so, lest he fall» (296-7). A mixture of joy and fear is deemed the proper response to the mutability of fortune, a proverbial piece of wisdom and a leitmotif in the play.¹⁵ Now Deianira assumes that the captives have also been subject to this mutability because without knowing anything about them she infers that these are «ill-fated exiles, homeless and fatherless in a foreign land. Once the daughters, perhaps, of free men, but now doomed to the life of slaves» (ταύτας ... δυσπόττους ἐπὶ ξένης χώρας ἀοίκους ἀπάτοράς τ' ἀλωμένας, αἱ πρὶν μὲν ἦσαν ἐξ ἐλευθέρων ἴσως ἀνδρῶν, τανῦν δὲ δοῦλον ἴσχουσιν βίον, 299-302).¹⁶ The principle of the reversal of fortune unites the triumphant Heracles with the hapless captives: Heracles' anticipated transition from happiness to unhappiness (a probable but as yet unrealized event) causes fear (297), and the captives' imagined transition from living with free parents to a life as slaves (a probable event reinscribed as certain) generates 'a terrible pity' (298). This principle informs THE PITIABLE CAPTIVE schema as shown by the temporal sequence underlying it: then spoils, now slaves.

The PITIABLE CAPTIVE schema is not the only instance of Deianira's schematic thinking. Scholars have long observed that her pity for the captives is mobilized by the affinity between their misfortune and status as foreigners, and her own marital misery, since she, too, considers herself 'unfortunate' (δυστυχῇ, 5) and lives in 'a stranger's land' (ξένῳ παρ' ἀνδρὶ ναίομεν, 40).¹⁷ What is important for my purposes is that Deianira presents her case as illustrative of the general truth that married women are unhappy (144-52) and reproaches the chorus for its inability to understand it because of its innocence (141-3). Deianira thinks by analogy to her own life experiences, which she takes to reflect *general* truths.¹⁸ She divides her life into two distinct stages: maidenhood is marked by an 'untroubled life' (147), whereas motherhood is beset by 'worries and fears about husband or children' (149-50). This dichotomy maps onto the mutually exclusive schemas THE ANXIOUS WIFE and THE CAREFREE MAIDEN, which dominate Deianira's thinking. We shall return to these schemas in Stage 2.

Deianira's perceived similarities with the captives' misfortune mobilize her pity, but her different social status from them makes detachment possible, a necessary element of ancient Greek pity (Konstan 2001) and necessary for the activation of the schema. Though anxious about her ever-absent husband, Deianira is the daughter and wife of kings, whereas the captives of a razed city will become their captor's slaves;¹⁹ though a stranger in Trachis, she has been living there for a while, whereas the Oechalian maidens have just arrived; and as the mistress of the house in her husband's absence, she has sole authority over allowing the captives inside. Deianira occupies a place of social power from which she can sympathize with the captives' fallen state. Her age enhances her pity and strengthens the schema: being older than the captives, she has ample experience of the mutability of fortune and can feel for the young captives who she thinks are now undergoing their first transition from freedom to slavery. The captives are the out-group to Deianira's in-group and are subject to the three common attitudes of in-groups toward out-groups mentioned above: Deianira perceives no variability among them; her understanding of them conforms entirely to the schema; and her higher social rank governs her perception of them as pitiable.

Stage 2: Schema-reinforcement (307-13)

Deianira shifts her attention from the captives as an ensemble to one captive, Iole, whom she addresses as 'unfortunate' (δυστάλαινα, 307), a variant of the earlier δυσπότημους used in reference to the group and a hint that she continues to operate on THE PITIABLE CAPTIVE schema. This receives confirmation a few lines later when she says that upon seeing Iole she «pitied her most among these women, since only she knows how to behave» (ἐπεὶ νιν τῶνδε πλεῖστον ὥκτισα βλέπουσ', ὅσῳ περ καὶ φρονεῖν οἶδεν μόνη, 312-3).²⁰ Deianira perceives Iole both as a particular instantiation of the schema (a pitiable captive) and as its exemplary instantiation (the most pitiable captive) by virtue of an attribute that she alone possesses, knowledge of how to behave.

We might think that Iole's perceived uniqueness threatens

Deianira's schema by ushering variability into a homogeneous group of maidens, but this is not the case. Scholars have wondered how we are to imagine that the girl conducted herself so as to merit special attention. Jebb claims that Iole distinguishes herself by her sense of grief, shame, and embarrassment, while the other captives are 'comparatively callous'. He takes *φρονεῖν* here to mean «that fine intelligence which is formed by gentle breeding and which contributes to delicate propriety of behavior» (1892: 51). Kamerbeek suggests that Iole stands out «by her dignified self-restraint and beauty» (1959: 13). If masks «represented a uniform expression throughout the drama» (Konstan 2006: 271 n. 41), calling attention to the «distant, figure whose constant ethos [they] portray» (Taplin 1978: 14), Iole's mask must have conveyed sadness over the loss of home and native family, perhaps even fear of her new environment, but it would most likely fail to convey any shades of these emotions.²¹ Given her silence and the paucity of reliable information about fifth century masked performance, it is prudent to adopt the universal view, registered by Easterling, that Iole is conspicuous by virtue of her 'noble looks' (1982: 117; Heiden 1989: 77). Nobility may be a social marker, conveyed by her clothing and mask, and/or a character trait—a noble ethos—evinced by her modest appearance.²² In either case, it is consistent with THE PITIABLE CAPTIVE schema: pitiable captives may be innately and/or manifestly noble without thereby ceasing to be pitiable captives.

Iole's nobility is not only consistent with the schema but it also reinforces it by being assimilated to maidenhood, an attribute that all the captives are thought to share. In Stage 1, activation of THE PITIABLE CAPTIVE schema involves perception of the women as 'fatherless' (300) and 'perhaps daughters of free men' (301-2). For Deianira these captives are *daughters*, not wives and mothers, and they are pitiable because they have lost their fathers and social status as freeborn women. Their helplessness inspires her prayer to Zeus to protect her own children from disaster (304): unlike the captives, Deianira's children have a mother who can act on their behalf.

Now, Iole is perceived not simply as a maiden (τίς... νεανίδων, 307), but as a noble maiden. Deianira asks whether she is «a maiden or a mother» (ἄνανδρος, ἢ τεκνοῦσσα, 308) because her looks (πρὸς μὲν γὰρ φύσιν, 308) suggest that she is inexperienced in all these things (the concomitants of marriage and motherhood) but “someone noble” (γενναία δέ τις, 309). Kamerbeek finds the antithesis of maidenhood and nobility ‘very strange’ (1959: 88), but an appeal to Deianira’s schemas will help us understand it. Close attention to one member of the group activates not only THE PITIABLE CAPTIVE schema applicable to all members, but also the two dominant and mutually exclusive schemas of Deianira’s cognitive apparatus, THE CAREFREE MAIDEN and THE ANXIOUS WIFE. Like all women in Deianira’s experience, herself included, Iole must instantiate one *or* the other. Her bearing is taken to mean that she is not an anxious wife but ‘someone noble’, i.e., a maiden of noble birth.²³ Iole may be anxious about her future but she continues to be ‘carefree’ in the sense that matters to Deianira, i.e., free from wifely cares, and to that extent she is a carefree maiden. When Iole fails to reply, Deianira appeals to Lichas and asks about the girl’s parents, first about her father (310), and then about each parent separately (311). She reckons that the girl’s aristocratic descent is the only explanation for her noble countenance in the face of adversity, which in turn makes her most worthy of pity. So Iole, a specific pitiable captive, activates in Deianira THE NOBLE MAIDEN schema, which serves as a variant of THE CAREFREE MAIDEN schema and intensifies THE PITIABLE CAPTIVE schema.

The term *schêma*, used in reference to a performer’s controlled appearance and denoting ‘posture’, ‘gesture’ or ‘deportment’, further illustrates the connection between schema-qua-demeanor and schema-qua-schematic-demeanor.²⁴ As Arnheim writes regarding the relationship between visual image and thought, «the reduction of a human figure to the simple geometry of an expressive gesture or posture can sharpen the image ... This quality is invaluable for abstract thought in that it offers the possibility of reducing a theme visually to a skeleton of essential dynamic elements» (1969:

71; emphasis added). As a still and silent maiden of noble bearing, Iole is the very image of Noble Maidenhood. For Deianira visual perception becomes tantamount to visual knowledge because having rejected the only other schema available to her, THE ANXIOUS WIFE schema, «[she] assigns [Iole] a place in the system of things constituting [her] total view of the world» (ARNHEIM 1969: 90).

Restricting ourselves to the characters on stage, the problem with Deianira's reading from the point of view of Lichas, the Messenger, and Iole herself is that the mute captive is no longer a carefree/noble maiden and not yet an anxious wife but «a woman who has failed to make the transition between *parthenos* (virginal and unmarried) and *gunê* (married and a mother) ... Iole is caught somewhere in between [sexual experience and maternity]: she has lain beside Heracles and is therefore in one sense no longer a *parthenos*, but she has not yet borne a child and thus is not yet fully a *gunê*» (WOHL 1998: 33)²⁵. As Hyllus' future wife and the progenitor of Heracles' descendants, she is not unqualifiedly pitiable, either. Deianira's mental resources are inadequate to help her discover the truth since neither THE NOBLE MAIDEN nor THE ANXIOUS WIFE nor THE PITIABLE CAPTIVE schema can account for *this* woman, a liminal figure situated in the interstices of these schemas, partially described by each but fully explained by none. For cognitive progress to be made, another speaking character must step in. Enter Lichas.

Stage 3: Schema-challenge (314-28)

With Lichas the inquiry into Iole's identity becomes dialogical and interactive. If Deianira is to break free from her schemas, she will need a new trigger (physical or social stimulus) that will challenge the existing schemas or a new mode of cognition that will problematize her schematic inferences. In his earlier account of Heracles' whereabouts, Lichas presented himself as a reliable herald bearing happy tidings to his clueless audience. In his upcoming exchange with the Messenger and Deianira (393-496), he will admit that he was not entirely honest to Deianira about Iole «lest he should cause pain in her heart» (481-2). This later admission is taken to suggest that in the intervening scene with Iole Lichas

is also dishonest, a well-intentioned prevaricator out of concern for Deianira's feelings. This reading, while correct, does not do full justice either to Lichas' complex attitude to truth or to his concern for Deianira. In what follows, I shall show that Lichas tries to curb Deianira's tendency to stereotype by inviting her to cognize Iole in new ways. His answers to Deianira's questions may be thought as attempts, however unintentional, to foster in her a kind of meta-cognition, a reflection on her cognitive tools for reading others.

His first tactic is evasion and dissimulation. Deianira's question about Iole's parents elicits a string of lies, hedges, and half-truths: «What do I know? Why do you question me? Perhaps in birth she is not among the humblest of that land» (314-5). When Deianira presses on by asking whether Eurytus had a daughter (316), Lichas feigns ignorance (317), and when she asks for the captive's name (318), he tells her that he does not know it (319). This rapid repartee sharpens the epistemological urgency of the moment: Deianira continues to use THE PITIABLE CAPTIVE schema and to ask after the girl's 'royal birth', specifically her father and name, while Lichas defers meaning and frustrates her desire for knowledge by remaining vague about Iole's high birth and professing ignorance about her father and name.

In effect, Lichas' sparse account reconstitutes Iole as an enigmatic object by turning her into a 'place of indeterminacy' (INGARDEN 1973), a site of underdetermined features capable of provoking reflection. His clipped answers may be seen as ways of making Deianira reconsider her habitual templates by defamiliarizing a woman that has been all too anxiously familiarized. We need not assume that Lichas intends to cast Iole as an enigma (his intentions, beyond sparing Deianira pain, are never articulated and may at best be surmised), but to complicate Deianira's thinking about the girl. Notice that whereas her Iole stood out of the group as the-most-pitiable-qua-noble-maiden, Lichas' Iole recedes back into the group: she is a maiden, like her fellow captives, and her nobility is rendered both speculative (ἴσως, 314) and ambiguous by means of litotes (γέννημα τῶν ἐκεῖθεν οὐκ ἐν ὑστάτοις, 315).

Lichas' evasions, however, fail to provoke in Deianira what DiMaggio has called 'deliberative cognition', a natural cognitive endowment that involves overriding «programmed modes of thought to think critically and reflexively» (1997: 271-2). At the end of the exchange, Deianira turns to the mute girl to ask once again who she is: «Then do tell us yourself, my poor child (ὦ τάλαιν', 320), for it would be a shame not to know who you are» (320-1). Iole seems wretched, just as she did before Lichas intervened (ὦ δυστάλαινα, 307), and more pitiable in her aloneness since ignorance of her story makes it hard for Deianira «to offer her personal sympathy» (Jebb 1892: 52). Lichas' defamiliarization fails to challenge THE PITIABLE CAPTIVE schema because it fails to shake, either enough or at all, its two pillars, Iole's maidenhood and nobility. Maidenhood still informs Deianira's obsessive concern with Iole's past, her parents and family name,²⁶ while nobility remains but has become ambiguous. Perhaps this failure is an inevitable limitation of an interaction that consists of brief answers to set questions. It is time for a new approach.

In his second and last attempt to challenge THE PITIABLE CAPTIVE schema, Lichas invites Deianira to move away from ascertaining *who* Iole is (her essence via a determination of social role) to fathoming *what* she stands for. This shift supplements visual and auditory perception with metaphorical cognition: the mute girl becomes a symbol that encodes a dark foreboding of the future. When Iole fails once more to tell Deianira who she is, Lichas explains that the captive has not uttered a single word since she left her home but «has been travailing with the burden of her sorrow and weeping bitterly» (ἀλλ' αἰὲν ὠδίνουσα συμφορᾶς βάρος δακρυρροεῖ δύστηνος, 325-6). This symbolic reading of Iole makes use of three ideas: Iole is pregnant with a heavy misfortune; she bears her misfortune as a pregnant woman bears her labor-pangs; and she has been weeping since she left her fatherland. Commentators have seen here an allusion to Iole's imminent destruction of Heracles' house. The cognitive tools of image schema and conceptual metaphor will illuminate the contribution of this

reading to the ongoing exchange between Lichas and Deianira without detracting from Iole's general function in the play.

The primary image schema pertinent to Lichas' reading is the CONTAINER. The minimum requirements for the CONTAINER are interior, boundary, and exterior (akoff 1989).

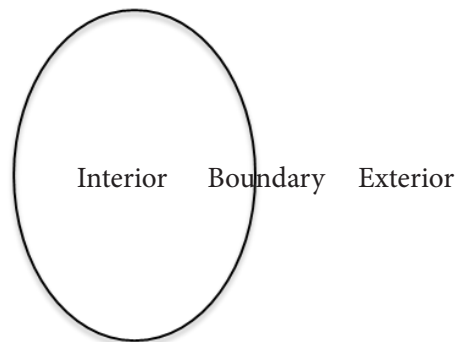


Fig. 1: The Container

The CONTAINER presupposes CONTAINMENT, which entails the notions of container, containing, and content. Peña (1999) has further developed the logic of the CONTAINER, noting that the entities in the interior of the container may affect it, a fact that becomes part of the extended logic of the schema. If we adapt Lichas' reading to the spatial parameters of the CONTAINER, we obtain the following result: Iole is the container, heavy misfortune is the interior, heavy-misfortune-borne-with-tears is the boundary (the face under the mask), and heavy-misfortune-borne-with-silence is the exterior (the masked face of a mute). The boundary and the exterior are physical surfaces and sites of affect: the teary face and the tragic mask convey sadness.

The secondary image schema of relevance is the PATH, which has the following three properties: a starting point, an ending point, and contiguous points in between (Johnson 1987).

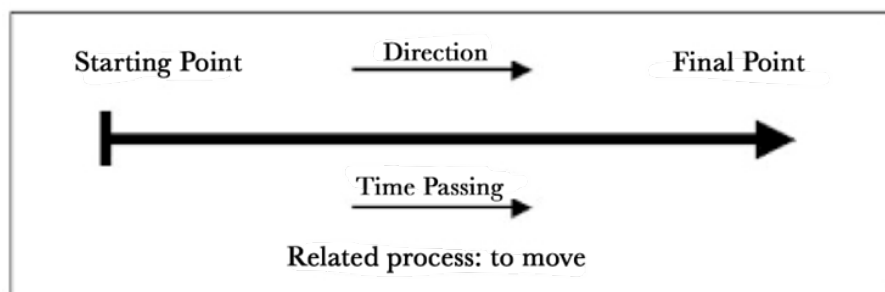


Fig. 2: The Path

Although Johnson argues that paths are ‘directionless’ (1987: 114), he cites metaphors based on the PATH, which express abstract purposes in terms of physical goals (hence the use of the arrow in Figure 2). As he points out, the physical starting location of a path is mapped onto the initial state of some purpose, and the final location onto the final state, yielding expressions such as «She’s just starting out to make her fortune» and «I’ve got quite a way to go before I get my Ph.D» (1987: 114-5). The PATH is a dynamic image schema that conveys Iole’s journey from Oechalia (starting point; cf. 326-7) to Trachis (final point), with her stop in front of Heracles’ house being a temporary sojourn. The text conveys the PATH’s spatiality. As soon as Deianira sees the captives, she comments on their procession (226), and Lichas states that their arrival is good (229). At the end of the scene, Deianira lets Iole proceed into the house (329; cf. 333). The PATH also conveys the temporal progression of Iole’s pregnancy from a past point in Oechalia (conception) to a future point in Heracles’ house (delivery), with the present interval being a point-in-between (pregnancy). Whereas the CONTAINER expresses Iole’s boundedness, her being a self-enclosed system of destruction, the PATH expresses her purposive destructive agency.

The CONTAINER structures two metaphors, which inform Lichas’ reading. The first metaphor (M_1) is FETUS IS BORNE where a fetus is conceived as a physical entity contained in the pregnant woman and painfully borne by her. The property of ‘bearing a fetus’ conceives of the pregnant woman as a receptacle, a metaphor

celebrated in Aeschylus' *Eumenides*:

SOURCE	TARGET
Container	Iole
Containing	Bearing painfully
Thing contained	Fetus

Fig. 3: To bear a fetus (M_1)

The second metaphor (M_2) is AFFECTS ARE BORNE where heavy misfortune is conceived as a physical entity capable of being borne painfully and tearfully. The property of 'bearing a heavy misfortune' is conceived as the state in which a person bears painfully and tearfully a heavy object:

SOURCE	TARGET
Container	Iole
Containing	Bearing painfully and tearfully
Thing contained	Heavy misfortune

Fig. 4: To bear a heavy misfortune (M_2)

The sources of M_1 and M_2 obey the logic of the CONTAINER, and their targets can be mapped onto one another as the physical and the psychic correlates, respectively, of a woman weighted down and in pain. Iole's body is the analogue of her psychic space. The interplay

between the image schema and the metaphors deepens a previously flat character. Deianira's schematic thinking rendered Iole a noble captive on the basis of mask, bearing, and an inferred transition from freedom to slavery. Deianira did not so much determine 'the internal from the external' (Wohl 1998: 41) as run together two externals, maidenhood and nobility-qua-noble-birth, and used the hybrid to reinforce THE PITIABLE CAPTIVE schema that she activated upon seeing Iole. Lichas counters this surface schematic reading with a conceptual metaphor that turns Iole into a woman with a multi-layered subjective experience: a masked and silent exterior hides a face covered with tears, and a masked and clothed body hides a misfortune borne like a fetus by an aching soul. The external belies the internal: the mask is a static sign that visualizes a narrative of fixed meaning, whereas silence encodes a story of inexpressible grief by 'bringing to light' or 'foreshowing' nothing (προὔφηγεν οὔτε μείζον' οὔτ' ἐλάσσονα, 324). With Iole we have the perception of a presence but the experience of an absence.

The CONTAINER, the PATH, M_1 , and M_2 revise, either totally or partially, THE PITIABLE CAPTIVE schema as it applies to Iole. Of the schema's two properties, maidenhood and nobility, the former has proved the hardest to shake, but Lichas' reading effectively erodes it: far from being 'inexperienced' (309) or a maiden, Iole is a woman suffering labor-pangs and bearing misfortune. Later the chorus validates this reading. After Hyllus informs Deianira of Heracles' fatal embrace with the robes, the chorus pities Heracles for having won in battle «this fatal bride from steep Oechalia» (857-9); and after the Nurse announces Deianira's suicide, the chorus metaphorically associates procreation with death: «That bride, newly come, has borne, has borne a mighty Fury for this house» (893-5; cf. 842, 850). Iole's sexual maturation brings destruction—to borrow from Beckett's *Waiting for Godot*, she «gives birth astride of a grave». As Hyllus acknowledges in his pitiful protest to his dying father: «How could anyone [take Iole as his wife] when she alone shares the blame for my mother's death and your condition?» (1233-4; cf. 447).

If maidenhood is metaphorically voided, nobility seems to fare better, but insofar as in Deianira's mind it is parasitic on maidenhood, it, too, is compromised, if only in terms of its exclusive association with the paternal *oikos*.²⁷ Here the PATH is especially important. A pregnant woman belongs to her husband's house, and Iole is already Heracles' 'hidden bedmate' (κρύφιον ... λέχος, 360) and about to become his 'wife' (τῇδε τῇ γυναικί, 447; δάμαρτ', 428). That she eventually becomes Hyllus' wife does not alter the fact that she already belongs to Heracles' *oikos*; her imminent entry into the house will seal this fact. The PATH, M_1 and M_2 thus point to the future as something that originates in the past but also breaks with it because the past no longer matters. Iole is valuable because she makes succession possible by 'killing off' the past (Deianira and Heracles) and engendering the future (Heracles' descendants). The chorus' reference to her as Fury, a chthonic deity of vengeance, renders this succession not only necessary, but also inevitable.

Stage 4: Schema-preservation (329-32)

Lichas' metaphorical reading of Iole seems to have no effect on Deianira who urges the girl to enter the house 'in whatever manner is most agreeable to her' and worries lest she increase her pain (330-1). Although she no longer refers to her as pitiable, her concern over Iole's emotional wellbeing suggests that she continues to think of her as worthy of pity. Lichas' reading has seemingly failed to break THE PITIABLE CAPTIVE schema or at least to make Deianira reflect on its appropriateness.

Why should this be the case? One reason might be that the schema is simply too strong to break in a single encounter. Deianira may need more exposure to ambiguous stimuli like Iole to begin to view the schema critically. Another reason might be that Lichas' metaphor is not novel enough to prompt a new way of thinking since Deianira has already used the idiom of pregnancy to describe her own painful endurance of Heracles' absence. In the prologue, she says that Heracles' departure has 'pierced her with pangs' (ὠδῖνας αὐτοῦ προσβαλὼν, 42), and in the first episode she tells the chorus that only a married woman worried about her husband and

children could understand ‘the troubles with which she is weighed down’ (κακοῖσιν οἷς ἐγὼ βαρύνομαι, 152). Her many sorrows have made her weep (153), and the chorus testifies to her ‘tearless yearning’ for Heracles (106-7). For Deianira, labor pangs, burdens, and tears are deeply and exclusively associated with her social roles as wife and mother. Her typological thinking prevents her from seeing them as affective states and expressions of a woman she persists in viewing as a maiden. What could have been schema-discrepant information ends up being schema-consistent information.²⁸

If Deianira seems to make no cognitive progress in this scene, we readers of the play progress by realizing that her schema needs to be contextualized in order to become a reliable and useful guide for action. As an abstract ‘in the head’ category, THE PITIABLE CAPTIVE schema encodes a social reality that turns war captives into pitiable property. This schema is woven into the social fabric of the times and has heuristic value as a general cognitive tool, but its relevance depends on contextual or contingent parameters that mediate cognition and learning. Such parameters include ambiguous stimuli that resist schematic structures like Iole or people whose cognitive processes can challenge one’s own schemas.

Conclusion

The silent Iole in Sophocles’ *Women of Trachis* provides a good opportunity for test-driving, as it were, two well-known staples of social cognition and cognitive linguistics: social stereotype and conceptual metaphor. Deianira sees Iole through the prism of her social schemas, which fail to yield an accurate reading of the silent girl, and Lichas fails to modify Deianira’s view with a metaphorical reading of Iole. Cognitive scientists will find here a critical engagement with schematic and embodied cognition that shows the advantages and limitations of both. As mental structures of preconceived ideas or frameworks of aspects of the world, schemas can facilitate the perception and understanding of new stimuli, but they may also be too rigid to account for ‘bizarre’ texts

or ambiguous stimuli, like a silent person. Conceptual metaphors, on the other hand, though cognitively richer may be too ‘primitive’²⁹ or culturally unresponsive³⁰ to shift one’s thinking. Classicists will recognize the pessimistic and all too Sophoclean lesson about the limitations of human cognition. What they will also see, I hope, is that a cognitive reading of the scene illuminates its function as the fulcrum of the play. **Stages 1 and 2** reflect Deianira’s mental paralysis, her entrapment in fear and anxiety that have resulted in inertia, whereas **Stages 3 and 4** signal the need for deliberation and action. Soon afterwards Deianira will find out the truth about Iole and set in motion the events that destroy Heracles’ house. The Iole scene thus encapsulates the play’s broader preoccupations with illusion and knowledge, stagnation and progress, the past and the future.³¹

Note

1 On the Greek tragic stage, femininity is usually associated with silence construed either as failure to speak at all (Aeschylus’ Iphigeneia, Sophocles’ Iole, or Euripides’ veiled Alcestis) or as inability to keep on speaking, caused by intimidation, rhetorical convention, or physical removal (Aeschylus’ Cassandra, Sophocles’ Chrysothemis or Tecmessa, Euripides’ Phaedra).

2 For props and cognition in Greek tragedy see CHASTON 2010.

3 For narrative gaps as stimuli of the imagination see ISER 1974: 283 and 1978: 194.

4 Mutes were often used to create a sense of status as companions, members of a retinue, etc. For the view that Iole refuses to speak because there was no speaking actor to take her part see SCHLESINGER 1930.

5 On Iole and Cassandra see BOWRA 1944: 123-4, SEALE 1982: 195, SCODEL 1984: 31, GARNER 1990: 102, and WOHL 1998: 110. For Iole as a double of Deianira see FUQUA 1980: 40-1 n. 108, HEIDEN 1989: 65 and WOHL 1998: 17-8. On Iole and Aphrodite see KAMERBEEK 1959: 189, BURTON 1980: 73, SEALE 1982: 202-3, and SEGAL 1998: 72. For Iole’s opacity as indicating the limits of mortal knowledge see ROOD 2010. For treatments on silence on the Greek stage see ORMAND 1996 and PAPADODIMA 2020 with many assorted articles.

6 For intermental and intramental functioning see, e.g., VYGOTSKY 1987 and ROGOFF 1998. More recent studies include PALMER 2004, 2010 and ZUNSHINE 2006, 2009, 2011, 2012.

7 When she realizes that Nessus deceived her to avenge his slayer, Deianira says, «and I gain the knowledge of this too late, when it avails no more» (ὧν ἐγὼ μεθύστερον, ὅτ' οὐκέτ' ἄρκεϊ, τὴν μάθησιν ἄρνυμαι, 710-1). Cf. KRAUS 1991 for 'late learning' in the play.

8 By way of illustration, let us see how JOHNSON associates the IN-OUT schema with the image schema CONTAINER as manifested in a person's start of an ordinary day: «You wake out of a deep sleep and peer out from beneath the covers into your room. You gradually emerge out of your stupor, and pull yourself out from under the covers, climb into your robe, stretch out your limbs, and walk in a daze out of the bedroom and into the bathroom. You look in the mirror and see your face staring out at you. You reach into the medicine cabinet, take out the toothpaste, squeeze out some toothpaste, put the toothbrush into your mouth, brush your teeth in a hurry, and rinse out your mouth» (1987: 331).

9 In the first five lines of the brief exchange between the chorus and Deianira there are five expressions of seeing: ἴδε ἴδ' (222), βλέπειν (224), ὁρῶ (225), ὀμματος (225), μὴ λεύσσειν (226). See TAPLIN 1972: 58 and MONTIGLIO 2000: 188-92.

10 A special mask could register her distinctive beauty, like the mask of Dionysus in Euripides' *Bacchae*, which conveyed the god's effeminate beauty. See SEALE 1982: 188 who cites Pickard-Cambridge for Dionysus' mask. Cf. JONES 1962: 45, GOLDBER 1992: 328, MARSHALL 1999: 190-5, and WILES 2007: 41

11 Affect has various meanings such as attitudes, autonomic arousal, drives, emotions, feelings, needs, purposes and values. Following HIGGINS *et al.*, I use affect to refer to «the phenomenological experience of physiological arousal» (1981: 408).

12 For the view that pity was both cognitive and social see KONSTAN 2006: 201-2.

13 All translations come from Jameson 1957 with minor modifications.

14 The mutability of human fortune is a major theme of Greek heroic myth and a standard preoccupation of Greek moralizing. See, e.g., Isocrates 9.70 and 16.48. As generalizations that are trusted pre- or unreflectively, maxims are versions of schematic thinking.

15 For the centrality of this theme in the play see e.g., EASTERLING 1982: 2, REINHARDT 1979: 35, and CONACHER 1997.

16 Just as the earlier hedge «unless their misfortune deceive me» (243) failed to motivate an inquiry, so the current 'perhaps' is cognitively inert.

17 In *Rhetoric*, likeness is stipulated as a precondition for both pity (1386a 25) and fear (1383a 10). For this notion in *Trachiniae* see DICKERSON 1972: 224 n. 71 and HEIDEN 1989: 65.

18 For Deianira's analogical thinking see KRAUS 1991: 83.

19 Cf. the chorus' vocative 'queen' (ἄνασσα, 291), the Messenger's 'mistress' (δέσποινα, 370), and Lichas' «to the queen Deianira, daughter of Oeneus, wife of Heracles...» (πρὸς τὴν κρατοῦσαν Δηάνειραν, Οἰνέως κόρη, δάμαρτά θ'

Ἡρακλέους, 405-6). In her later exchange with Lichas, Deianira combines aristocratic terminology (*kalos/kakos*, 450, 452, 454, 457) with the free/slave distinction (453) to make Lichas tell her the truth.

20 The infinitive φρονεῖν in this context has been rendered variously as «to feel her position» (Jebb), «to behave» (Kamerbeek), and «to feel» (Jameson). Kamerbeek's translation is the closest to Easterling's understanding of how Iole must have struck Deianira, for which see below.

21 Sadness is one of the six 'basic emotions', as defined by EKMAN and FRIESEN (2003)—fear, joy, sadness, disgust, surprise, and anger—that the Greek mask is thought capable of depicting. MEINECK 2011: 141-52 argues that since the masked characters are required to play many different emotional states, the viewers must do a lot of cognitive work to supply the missing visual information underpinning each of these states.

22 Iole's nobility is associated with her being γενναία (308), a description I discuss below. MASTRONARDE says that it possible that Iole performs a gesture, such as bowing her head in shame, adding that in this case «Sophokles ... plays with the irony of situation in which Iole's failure to communicate may be at least partly voluntary, but Deianira believes it to be wholly involuntary» (1979: 77).

23 JEBB (1894: 51) equates γενναία here with εὐγενής on the basis of the words' etymological association.

24 For σχῆμα in the sense of an actor's deportment and gesture see ARISTOPHANES, *Wasps* 1485; AESCHYLUS, *Seven Against Thebes* 488; EURIPIDES, *Medea* 1072; ARISTOTLE *Poetics* 1455a29, 62a3, and *Rhetoric* 1386a31. See also MEINECK 2011: 144. For the association between σχῆμα and ὄψις see HALLIWELL 1986: 337-9 and 1993: 207-9.

25 The text alternates between the two terms and their synonyms when referring to Iole: γυνή (400, 447, 486); δάμαρ (428, 1224); παρθένος (1219, 1275), κόρη (352, 536); νεάνις (307); παῖς (585).

26 When Deianira finds out who Iole is, she associates her name with her birth: «Oh, wretched me, what secret pain have I welcomed into my house? For surely she was not born nameless (ἄρ' ἀνώνυμος πέφυκεν), as her escort swore, a girl so illustrious in her appearance and nature?» (375-9). Note also the Messenger's use of the imperfect in reference to her name immediately afterwards: «Yes, illustrious by name as by birth: she is the daughter of Eurytus, and was once called Iole» (...Ἰόλη 'καλεῖτο, 380-1). What Iole will be called from now on, i.e. her social allegiances, is in question, and that is the question Deianira should be asking.

27 See SEGAL 1994: 63.

28 See above, page 6.

29 This is the term used by GALLESE and LAKOFF (2005) and DODGE and LAKOFF (2005) to refer to image schemas such as the CONTAINER, suggesting that other schemas might be more complex, less clearly tied to the body.

30 For this type of criticism see YU 1998 and KÖVECSES 2005.

31 Thanks to Karen Bassi, Josh Cohen, Carl Craver, Jules Fournier, and Chris

Frith for their encouragement and good-humored provocations. I am grateful to the audience at the 'Minds on Stage' conference in Leiden where I delivered an avatar of this paper. Thanks also to the anonymous referee of *Una/Koivῆ* for useful bibliographical sources. Years ago, Tavi Jinariu, a graduate student at the Classics Department in UC Irvine, wrote a paper on Iole, which planted the seed for this study; I thank him warmly.

Works Cited

ARNHEIM 1969 = R. Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley, CA: University of California Press, 1969.

AVENANTI 2010 = A. Avenanti, A. Sirigu, S.M. Aglioti, *Racial Bias Reduces Empathic Sensorimotor Resonance with Other-race Pain*, in *Current Biology* 20.11: 1018-22, 2010.

BARTLETT 1932 = F.C. Bartlett, *Remembering*, Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

BOWRA 1944 = C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, London, 1944.

BURTON 1980 = R.W.B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford: Oxford University Press, 1980.

CHASTON 2010 = C. Chaston, *Tragic Props and Cognitive Function: Aspects of the Function of Images in Thinking*, Leiden: Brill, 2010.

CONACHER 1997 = D.J. Conacher, *Sophocles' Trachiniae: Some Observations*, in *The American Journal of Philology*, 118, 1: 21-34, 1997.

DICKERSON 1972 = G.W. Dickerson, *The Structure and Interpretation of Sophocles' Trachiniae*, diss. Princeton University, 1972.

DiMAGGIO 1997 = P. DiMaggio, *Culture and Cognition*, in *Annual Review of Sociology* 23: 263-85, 1997.

DODGE, LAKOFF 2005 = E. Dodge, G. Lakoff, *Image Schemas: From Linguistic Analysis to Neural Grounding*, in *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*, B. Hampe (ed.), 57-91, Berlin: de Gruyter, 2005.

EASTERLING 1982 = P.E. Easterling, *Sophocles: Trachiniae*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

EKMAN, FRIESEN 2003 = P. Ekman, W.V. Friesen, *Unmasking the Face*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

FRITH, FRITH 2012 = C.D. Frith, U. Frith, *Mechanisms of Social Cognition*, in *Annual Review of Psychology*, 63: 287-313, 2012.

FUQUA 1980 = C. Fuqua, *Heroism, Heracles, and the Trachiniae*, in *Traditio*, 36: 1-81, 1980.

GALLESE, LAKOFF 2005 = V. Gallese, G. Lakoff, *The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge*, in *Cognitive Neuropsychology* 22.3/4: 455-79, 2005.

GARNER 1990 = R. Garner, *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in*

Greek Poetry. New York: Routledge, 1990.

GOLDER 1992 = H. Golder, *Visual Meaning in Greek Drama: Sophocles' Ajax and the Art of Dying*, in *Advances in Nonverbal Communication*, F. Poyatos (ed.), 323-60, Amsterdam: Benjamins, 1992.

HALLIWELL 1986 = S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.

HALLIWELL 1993 = S. Halliwell, *The Function and Aesthetics of Greek Tragic Mask*, in *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, W.W. Slater and B. Zimmermann (eds.), 195-211, Stuttgart: Springer-Verlag, 1993.

HEIDEN 1989 = B. Heiden, *Tragic Rhetoric: An Interpretation of Sophocles' Trachiniae*, New York: Peter Lang, 1989.

HIGGINS, KUIPER, OLSON 1981 = E. T. Higgins, N.A. Kuiper, J.M. Olson, *Social Cognition: A Need to Get Personal*, in *Social Cognition: The Ontario Symposium*, E. T. Higgins, C. P. Herman & M. P. Zanna (eds.), 395-420, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1981.

INGARDEN 1973 = R. Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Chicago, IL: Northwestern University Press, 1973.

ISER 1974= W. Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Johns Hopkins University Press, 1974.

ISER 1978= W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, 1978.

JAMES 1955 = H. James, *The Notebooks of Henry James*, F.O. Matthiesen and K.B. Murdock (eds.), New York: Brasiller, 1955.

JAMESON 1957 = M. Jameson, *The Women of Trachis* (trans.), Chicago: The University of Chicago Press, 1957.

JEBB 1892 = R.C. Jebb, *Sophocles, the plays and fragments: Trachiniae*, Cambridge: Cambridge University Press, 1892.

JOHNSON 1987 = M. Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago: Chicago University Press, 1987.

JOHNSON 2005 = M. Johnson, *The Philosophical Significance of Image Schemas*, in *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*, B. Hampe (ed.), 15-33, Berlin: de Gruyter, 2005.

JOHNSON 2007 = M. Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago: University of Chicago Press, 2007.

JONES 1962 = J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon, 1962.

KAHNEMAN, TVERSKY 1982 = D. Kahneman, A. Tversky, *Variants of uncertainty*, in *Cognition*, 11: 143-57, 1982.

KAMERBEEK 1959 = J.C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles*, vol. II, Leiden: Brill, 1959.

KONSTAN 2006 = D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto: University of Toronto Press, 2006.

KÖVECSES 2005 = Z. Kövecses, *Metaphor in Culture: Universality and Variation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

KRAUS 1991 = C.S. Kraus, *LOGOS Men EST' ARXAIOS: Stories and Story-Telling in Sophocles' Trachiniae*, in *Transactions of the American Philological Association*, 121: 75-98, 1991.

KUNDA 1999 = Z. Kunda, *Social Cognition: Making Sense of People*, Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

LAKOFF 1987 = G. Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago: Chicago University Press, 1987.

LAKOFF 1989 = G. Lakoff, *Some Empirical Results about the Nature of Concepts*, in *Mind and Language*, 4.1/2: 103-29, 1989.

MARSHALL 1999 = C.W. Marshall, *Some Fifth-Century Masking Conventions*, in *G&R*, 46.2: 188-202, 1999.

MASTRONARDE 1979 = D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, in *ClassStud*, vol. 21, Berkeley, CA: University of California Press, 1979.

MAYR 2001 = E. Mayr, *What Evolution Is*, New York: Basic Books, 2001.

MEINECK 2011 = P. Meineck, *The Neuroscience of the Tragic Mask*, in *Arion*, 19.1: 113-58, 2011.

MONTIGLIO 2000 = S. Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, Princeton: Princeton University Press, 2000.

ORMAND 1996 = K. Ormand, *Silent by Convention? Sophocles' Tekmessa*, in *AJPh*, 117: 37-64, 1996.

PALMER 2004 = A. Palmer, *Fictional Minds*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

PALMER 2010 = A. Palmer, *Social Minds in the Novel*, Columbus: The Ohio State University, 2010.

PAPADODIMA 2020 = E. Papadodima, *Faces of Silence in Ancient Greek Literature*, Berlin and Boston: De Gruyter, 2020.

PEÑA 1999 = C.S. Peña, *The CONTAINER Image-Schema and Other Subsidiary Image-Schemata*, *Actas del XXI Congreso Internacional de AEDEAN*, Universidad de Sevilla, 601-6, 1999.

PHELPS, O'CONNOR, CUNNINGHAM, *et al.* 2000 = E.A. Phelps, K.J. O'Connor, W.A. Cunningham, E.S. Funayama, J.C. Gatenby, *Performance on Indirect Measures of Race Evaluation Predicts Amygdala Activation*, in *Journal of Cognitive Neuroscience*, 12: 729-38, 2000.

REINHARDT 1979 = K. Reinhardt, *Sophocles*, H. Harvey and D. Harvey (trans.), Oxford: Blackwell, 1979.

ROGOFF 1998 = B. Rogoff, *Cognition as a Collaborative Process*, in *Cognition, Perceptions and Language*, D. Kuhn & R.S. Siegler (eds.), 679-744, New York: John Wiley & Sons, 1998.

ROOD 2010 = N. Rood, *Four Silences in Sophocles' Trachiniae*, in *Arethusa*, 43.3: 345-64, 2010.

RUMELHART 1978 = D.E. Rumelhart, *Schemata: The Building Blocks of Cognition*, in *Theoretical Issues in Reading Comprehension*, R.J. Spiro, B.C. Bruce & W.F. Brewer (eds.), 33-58, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1978.

RUMELHART 1978 = D.E. Rumelhart, *Schemata and the Cognitive System*, in *Handbook of Social Cognition*, R.S. Wyer & T.K. Srull (eds.), 161-88, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1984.

SADOSKI, Paivio, Goetz 1991 = M. Sadoski, A. Paivio, E.T. Goetz, *A Critique of Schema Theory in Reading and a Dual Coding Theory Alternative*, in *Reading Research Quarterly*, 26.4: 463-84, 1991.

SCHANK, ABELSON 1977 = R.C. Schank, R.P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1977.

SCHLESINGER 1930 = A.C. Schlesinger, *Silence in Tragedy and the Three-Actor Rule*, in *CPh*, 25.3: 230-5, 1930.

SCODEL 1984 = R. Scodel, *Sophocles*, Woodbridge, CT: Twayne, 1984.

SEALE 1982 = D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago: Chicago University Press, 1982.

SEGAL 1994 = C. Segal, *Bride or Concubine? Iole and Heracles' Motives in the Trachiniae*, in *ICS*, 19: 59-64, 1994.

SEGAL 1998 = C. Segal, *Sophocles' Tragic World: Divinity, Society, Nature*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.

TAPLIN 1972 = O. Taplin, *Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus*, in *Harvard Studies in Classical Philology*, 76: 57-97, 1972.

TAPLIN 1978 = O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, New York: Routledge, 1978.

WILDER 1981 = D.A. Wilder, *Perceiving Persons as a Group: Categorization and Intergroup Relations*, in *Cognitive Processes in Stereotyping and Intergroup Behavior*, D.L. Hamilton (ed.), 213-57, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1981.

WILES 2007 = D. Wiles, *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WOHL 1998 = V. Wohl, *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin: University of Texas Press, 1998.

YU 1998 = N. Yu, *The Contemporary Theory of Metaphor: A Perspective from Chinese*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1998.

VYGOTSKY 1987 = L.S. Vygotsky, *Thinking and Speech*, in *The Collected Works of L.S. Vygotsky: Problems of General Psychology*, R.W. Rieber & A.S. Carton (eds.), 39-285. New York: Plenum Press, 1987.

ZUNSHINE 2006 = L. Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2006.

ZUNSHINE 2009 = L. Zunshine, *Strange Concepts and the Stories They Make Possible*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2009.

ZUNSHINE 2011 = L. Zunshine, *Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency*, in *Theory of Mind and Literature*, P. Leverage, H. Mancing, R. Schweickert & J.M. William (eds.), 63-91, West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2011.

ZUNSHINE 2012 = L. Zunshine, *Getting Inside Your Head: What Cognitive Science Can Tell Us about Popular Culture*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2012.

Alessandro Maggio

Fallimento comunicativo e parodia euripidea in Difilo, fr. 74 K.-A.

Abstract: Il fr. 74 K.-A. di Difilo, dalla perduta *Συνωρίς*, propone un esempio di comunicazione non riuscita tra un parassita e una donna, forse dovuta a un lapsus (*linguae* o *auris*). Il nome di un tiro di dadi, tradito da Ateneo come *Εὐριπίδης*, ma noto a Polluce come *Εὐριππίδης*, conduce a una riflessione sul tragediografo. La derisione di Euripide e la ripresa parodica dei suoi versi, ben attestate nella *nea*, sono qui sviluppate con originalità intorno ai temi della misoginia del poeta e del suo amore per i parassiti.

Abstract: Fr. 74 K.-A. of Diphilus, from the lost *Συνωρίς*, offers an example of failed communication between a parasite and a woman, maybe due to a slip of the tongue or of the ear. The name of a dice throw, transmitted by Athenaeus as *Εὐριπίδης*, but known to Pollux as *Εὐριππίδης*, leads to a thought on the tragic playwright. The mockery of Euripides and the parodic reuse of his verses, well attested in the Greek New Comedy, are here originally developed around the themes of the poets' misogyny and of his predilection for parasites.

Parole-chiave: Difilo, Euripide, Eurippide, lapsus, parodia letteraria

Keywords: Diphilus, Euripides, Heurippides, slip of the tongue / of the ear, literary parody

Alessandro Maggio, dottore di ricerca in Scienze dell'Antichità (Università Ca' Foscari Venezia), docente di ruolo di Discipline letterarie e latino nei licei. I suoi interessi scientifici vertono sulla commedia greca e latina: vd. *Tre testimonianze sulla metrica di Difilo*, in *IFilolClass*, 15, 2015-2016 [2017], 11-67; *Sulle tracce della dea Nesti: Empedocle e Alessi*, in *IFilolClass*, 18, 2018-2019 [2020], 103-150.

Email: alessandro.maggio.phd@gmail.com

Cinque frammenti sopravvivono della Συνωρίς difilea (74-78)¹. Il titolo, come chiarito da Ateneo (6, 247a), evoca un'etera, quasi certamente da identificare con la Sinoride (PAA 853365) menzionata più avanti (13, 583d-e) con il soprannome di 'Lucerna' (καὶ Συνωρίς ἡ Λύχνος ἐπικαλουμένη) tra le etere dimenticate nel catalogo di Aristofane di Bisanzio (fr. 364b SLATER, *FGrHist* 347 T 2, *AntTrDr* 15 F 6) e ricordate invece da Apollodoro (*FGrHist* 244 F 208, *AntTrDr* 10 F 2) e Gorgia (*FGrHist* 351 T 2, *AntTrDr* 49 F 2)². La terminazione in -ίς è frequente nei titoli comici, spesso per i nomi di etere³, ma come nome proprio di donna Συνωρίς non è altrimenti attestato e risulta enigmatico, giacché il nome comune indica una coppia di cavalli (e.g. Ar. *Nu.* 1302, Antiph. fr. 88, 3 [Δυσέρωτες], Alex. fr. 241, 3 [Τυνδάρεως]) ovvero di persone (e.g. Aesch. Ag. 643, Eur. *Med.* 1145): potrebbe trattarsi del «nome di battaglia» dell'etera⁴.

Non è questo l'unico titolo di Difilo basato su un nome femminile, come mostrato da Ἀμαστρίς (fr. 10), Σαπφώ (frr. 70-71) e forse Πύρρα (fr. 69), né dell'unica occasione in cui il poeta portò in scena un'etera⁵. Παλλακίς era infatti il titolo di una commedia, di cui sopravvive un solo fr. (nr. 58), etere sono verosimilmente le tre fanciulle samie del fr. 49 (Θησεύς) e un'etera è nominata *en passant* anche nei frr. 42 (Ζωγράφος; vd. vv. 38-41), accomunata alla πόρνη, e 101 (*inc. fab.*). Nel fr. 87 (*inc. fab.*), invece, un lenone è intento a biasimare la propria sorte, rispetto alla quale ogni lavoro, per quanto misero, gli pare preferibile⁶. Quanto alle versioni latine, nella *Rudens*, derivante da un originale dal titolo ignoto (cf. vv. 32-33 = Diph. test. 11), compaiono due etere, Palestra e Ampelisca, sebbene la prima si riveli poi di nascita libera, e nei *Συναποθνήσκοντες*, stando alla scena adattata da Terenzio negli *Adelphoe* (cf. vv. 6-11 = Diph. test. 12), doveva figurare un'etera sottratta a un lenone. Non va infine dimenticato che due fonti aneddotiche adoperate da Ateneo (13, 583e-f, 579e-580a), gli Ἀπομνημονεύματα di Linceo di Samo (fr. 23 DALBY, 31 ORNAGHI = Diph. test. 7) e le Χρεῖαι di Macone (fr. 16, 258-284 GOW = Diph. test. 8; cf. fr. 14, 211-217

Gow), pongono in relazione Difilo e l'etera Gnatena (PAA 278790), protagonista di una serie di sapide storielle dalle quali risalta la sua abilità nel pronunciare battute taglienti⁷.

Data l'esiguità dei resti, è impresa impossibile ricostruire la trama della *Συνωρίς*. Il fr. 74 (D 12 in OLSON 2007), come i successivi in trimetri giambici, è tramandato da Ateneo (6, 247a-c) e consiste in un dialogo tra un parassita (A) e una donna, quasi certamente un'etera (B), non sappiamo se proprio quella che dava il titolo al dramma⁸. Un parassita è menzionato anche nei fr. 75 e 76, di tre versi ciascuno, citati in sequenza da Ateneo (6, 247c-d), con il secondo fr. che chiarisce come il parassita a tavola sia giudicato inferiore al solo citaredo (v. 3). A un analogo contesto simposiale può essere ricondotto il fr. 77 (un verso)⁹ con l'esortazione a portare nel mezzo una coppa (φιμός). Nel fr. 78 (un verso e mezzo), infine, da Ath. 14, 657e, si prendono in giro gli allievi dell'auleta Timoteo di Tebe, starnazzanti come oche. L'opera subì una revisione secondo Ateneo (6, 247c), che da questa διασκευή cita il fr. 75, rivelando di avere a disposizione entrambe le versioni¹⁰. Non sono arguibili indicazioni cronologiche precise, ma il riferimento a Timoteo, da varie fonti collegato alla corte macedone di Filippo II prima e di Alessandro poi¹¹, induce a ritenere la commedia una delle prime della produzione difilea, da collocare forse negli anni immediatamente successivi al 324 a.C., quando è attestata la presenza di questo auleta tra i musicisti alle nozze di Susa (Chares *FGrHist* 125 F 4 *ap.* Ath. 12, 538b-539a)¹².

Nel fr. 74 la donna, durante una partita di ἀσπράγαλοι, dopo un lancio probabilmente non molto brillante subisce l'ironico commento del parassita sulla qualità del tiro e controbatte sfidandolo a scommettere una dracma. Accolta la proposta dallo sfidante, la donna chiede come potrebbe realizzare l'euripide, termine che induce l'interlocutore a una divagazione su Euripide (vv. 1-5 = Eur. test. 111a KN.), a sostegno della tesi della misoginia del tragediografo e della sua preferenza per i parassiti:

ἄριστ' ἀπαλλάττεις ἐπὶ τούτου τοῦ κύβου.

(B.) ἀστεῖος εἶ. δραχμὴν ὑπόθεες. (A.) κεῖται πάλαι.

(B.) πῶς ἂν βάλοιμ' Εὐριπίδην; (A.) οὐκ ἂν ποτε
 Εὐριπίδης γυναῖκα σώσει'. οὐχ ὀρᾷς
 ἐν ταῖς τραγωδίαισιν αὐτὰς ὡς στυγεῖ; 5
 τοὺς δὲ παρασίτους ἡγάπα. λέγει γέ τοι·
 “ἄνῆρ γὰρ ὅστις εὖ βίον κεκτημένος
 μὴ τοῦλάχιστον τρεῖς ἀσυμβόλους τρέφει,
 ὅλοιτο, νόστου μὴ ποτ' εἰς πάτραν τυχών”.
 (B.) πόθεν ἐστὶ ταῦτα, πρὸς θεῶν; (A.) τί δέ σοι μέλει; 10
 οὐ γὰρ τὸ δρᾶμα, τὸν δὲ νοῦν σκοπούμεθα

Te la cavi alla grande con questo tiro.
 (B) Quanto sei spiritoso! Giocati una dracma. (A) Sta là da un pezzo.
 (B) Come potrei fare l'euripide? (A) Euripide
 non salverebbe mai una donna; non vedi
 come le odia nelle tragedie? 5
 Invece amava i parassiti. Dice infatti:
 “Luom che di mezzi abbonda
 e non nutre almeno tre che scroccano,
 che muoia, giammai in patria facendo ritorno.”
 (B) Per gli dei, da dove vengono queste parole? (A) E che te ne frega? 10
 Puntiamo al concetto, non al dramma.

Poche le note testuali sui versi, già inseriti nelle edizioni dei frammenti di comici greci di HERTELIIUS (1560, 238-239), con diverse scelte e proposte deteriori, e GROTIUS (1626, 794-795). I parlanti dei vv. 2-3 furono distinti da CANTER (ms. *Oxon. Bodl. D'Orville* 123)¹³, mentre al v. 4 σώσει' era correzione di PORSON (1814, 73 = 1812, 84) per σώσειεν (A C E); al v. 1 è da ricordare la congettura ἀπό per ἐπί (A) di BLAYDES (1896, 196). In relazione a τραγωδίαισιν (C E) al v. 5, invece, KÖRTE (1911, 246) segnalava che le forme del dat. pl. in -αῖσι(ν) e -οῖσι(ν) non sono rare e figurano anche in altri fr. difilei: cf. Κορινθίοισιν (fr. 31, 2 dall'Ἐμπορος), σπονδαῖσι (fr. 42, 15 dallo Ζωγράφος) ed ἡμέραισιν (fr. 98, 1 da *inc. fab.*).

La struttura dei vv. 6-9 è quella delle maledizioni (ἀραί), ma il

peccato consiste nella mancata 'sponsorizzazione' di almeno tre parassiti: i vv. 7 e 9, effettive citazioni euripidee (fr. 187, 1 ΚΝ. dall'Ἀντιόπη e *IT* 535), sono inframezzati παρὰ προσδοκίαν da un verso molto meno aulico per stile e contenuto, verosimilmente inventato dal parlante. Appare pertinente il parallelo con il fr. 72, 3-5 (Οἰδίπους) di Eubulo (da Ath. 6, 239a): ὅστις δ' ἐπὶ δεῖπνον ἢ φίλον τιν' ἢ ξένον / καλέσας ἔπειτα συμβολὰς ἐπράξατο, / φυγὰς γένοιτο μηδὲν οἴκοθεν λαβὼν (v. 5 = trag. adesp. 155 ΚΝ.-SN.). L'origine divina dei parassiti, meritevole di rispetto, se non di devozione, era d'altronde esplicitamente affermata da Diodoro, supposto fratello di Difilo¹⁴, nell'Ἐπὶ κληρος (fr. 2, 5)¹⁵ - τὸ γὰρ παρασιτεῖν εὖρεν ὁ Ζεὺς ὁ φίλιος -, mentre Nicolao (sec. II?) ne riconduceva la scoperta a Tantalο, Διὸς πεφυκῶς (fr. 1, 1-11 da *inc. fab.*).

A differenza di quanto afferma Ateneo nell'introdurre il fr. 74 (κύβος δέ τις οὕτω καλεῖται Εὐριπίδης)¹⁶, secondo la testimonianza di Polluce (9, 101 ΒΕΤΗΕ) nel gioco degli astragali il tiro evocato al v. 3, realizzato quando il lancio dei cinque pezzi totalizzava quaranta, in realtà non era chiamato Εὐριπίδης, con una scherzosa connessione a εὖ ρίπτειν¹⁷, bensì Εὐριππίδης: ἐπεὶ δὲ τοῖς τετταράκοντα τοῖς μετὰ τοὺς τριάκοντα προστάσιν Ἀθήνησι¹⁸ συνῆρξεν Εὐριππίδης (*F C* : εὐριπίδης *A L*), εἰ τετταράκοντα συνήθροισεν ἀστραγάλων βολή, τὸν ἀριθμὸν τοῦτον Εὐριππίδην (*F C* : εὐριπίδην *A L*) ὠνόμαζον. Il riferimento dovrebbe essere al politico Eurippide di Adimanto¹⁹, al quale con molta probabilità alludono anche, parlando di tasse, i vv. 823-830 delle *Ecclesiazuse* aristofanee²⁰, se si accolgono con SOMMERSTEIN (1998, 209-210) e WILSON (2007, II 249) le congetture Εὐριππίδης ed Εὐριππίδην (2 volte) ai vv. 825, 826, 829 per Εὐριπίδης ed Εὐριπίδην dei mss. Il nome del tiro assegnato al punteggio di quaranta ricorderebbe pertanto la tassa del 2,5% (ἡ τετταρακοστή [*scil.* μοῖρα] in *Eccl.* 825) proposta da Eurippide, il che pare più verosimile delle spiegazioni offerte da Polluce e dalle altre fonti, uno scolio al *Liside* platonico (206e, 5 p. 182 CUFALO) ed Eustazio (*ad Il.* 23, 88 [IV 691, 5-7 VANDER VALK]), presumibilmente basate su Svetonio (περὶ παιδ. 1, 18-24 TAILLARDAT)²¹. USSHER (1973, 189), invece, in maniera meno convincente, si opponeva al

riferimento al politico invocando il confronto con Diph. fr. 60, 1, che ipotizzava essere «a possible reference to this passage» (*Eccl.* 826 κεῦθὺς κατεχρύσου πᾶς ἀνὴρ Εὐριπίδην)²².

L'equivoco tra l'eurippide ed Euripide su cui si basa il dialogo è dunque, come sottolineato da MARTIN (2014, 130-131), un esempio di comunicazione non riuscita, che vede eluso il concetto di rilevanza. Su chi fosse nelle intenzioni di Difilo il responsabile di questo fallimento comunicativo si possono avanzare due ipotesi: esso potrebbe essere imputabile al parlante B, che avrebbe sbagliato per ignoranza o, conoscendo la forma corretta, commesso un *lapsus linguae*²³, oppure al parlante A, che avrebbe compreso erroneamente (*lapsus auris*)²⁴.

Lasciando inalterato il testo si può pensare che l'etera abbia inavvertitamente pronunciato Εὐριπίδην in luogo di Εὐριππίδην, forse in virtù di un particolare apprezzamento per il tragediografo, e il parassita non abbia fatto altro che portare avanti il lapsus, probabilmente per prendersi gioco della donna e non perché all'oscuro della parola esatta. Che lo sbaglio dell'etera sia da attribuire a ignoranza è idea non inammissibile, ma la possibilità che si tratti di un lapsus parrebbe preferibile alla luce della presenza di diversi *lapsus linguae* nelle commedie greche e latine. Per Aristofane, oltre a quelli ispirati a vicende reali in *Ra.* 302-304²⁵ ed *Eccl.* 20-22²⁶, rispettivamente commessi dall'attore tragico Egeloco e dal politico (? cf. *sch. ad l.*) Firomaco, si ricordino quello dell'ambasciatore di ritorno dalla corte del Gran Re nel prologo degli *Acarnesi* (vv. 88-90: φέναξ per φοῖνιξ)²⁷ e quelli presenti nelle *Ecclesiazuse*, che accertano la difficoltà delle donne di recitare la parte degli uomini, con l'utilizzo di parole improprie o di genere sbagliato²⁸. Più attestazioni si hanno per Plauto²⁹, tra le quali spiccano il lapsus di Artotrogo nel *Miles* (vv. 25-27: *bracchium* per *femur*), quelli in sequenza di Alcesimarco nella *Cistellaria* relativi ai rapporti di parentela delle divinità (vv. 512-517) e soprattutto le ripetute sviste che nella *Casina*, commedia modellata sui Κληρούμενοι di Difilo (*Cas.* 31-34 = Diph. test. 10)³⁰, commette il *senex*. Quest'ultimo, infatti, fa emergere inavvertitamente il suo desiderio di possedere

Casina, dialogando sia con sua moglie Cleostrata (vv. 363-370)³¹ che con l'ancella Pardalisca (vv. 670-675 e 700-704): se tali passi risalgono all'originale³², avremmo un importante parallelo per l'utilizzo difileo del *lapsus linguae*.

In alternativa, bisogna credere che la donna abbia pronunciato correttamente il nome del tiro di dadi e che il parassita l'abbia frainteso e allora al v. 3 bisognerebbe probabilmente emendare Εὐριπίδην in Εὐριπίδιην, termine equivalente dal punto di vista prosodico, come nei versi delle *Ecclesiazuse* segnalati (825, 826, 829)³³. L'etera, tuttavia, nella porzione di testo superstite né corregge il proprio eventuale errore, come si verifica in Stratt. fr. 63 (*inc. fab.*) con γαλῆν' ὀρῶ poi modificato in γαληνά in allusione al lapsus di Egeloco (evocato, oltre che nelle *Rane*, anche nel fr. 8 di Sannirione, dalla Δανάη)³⁴, né nota il *lapsus auris* dell'interlocutore, come accade, invece, in Epich. fr. 76 (Λόγος καὶ Λογίνα), con la confusione tra γ'ἔρανον 'banchetto' e γέρανον 'gru'³⁵, e in Alex. fr. 117 (Κράτεια ἢ Φαρμακοπώλης) sulle κόραι di Callimedonte ('pupille' e non 'fanciulle')³⁶, ma lo ignora, come fanno inizialmente Euripide e il suo parente con l'incomprensione di Critilla in merito all'identità di Proteo, confuso con Protea (prob. PAA 791155), in *Ar. Thesm.* 874-885³⁷.

L'etera difilea domanda invece la provenienza dei versi citati, ricevendo la caustica risposta del parassita (vv. 10-11). A tal proposito è da confrontare il fr. 205 (Τραυματίας) di Antifane dove il parlante A attribuisce a Euripide l'impiego del termine ἀρκεσίγυιον, ma, dopo la correzione del suo interlocutore (B), che lo riconduce a Filosseno (fr. 832/19 PAGE), chiarisce (vv. 9-10): οὐθὲν διαφέρει, / ὧ τᾶν· ἐλέγχεις μ' ἔνεκα συλλαβῆς μιᾶς. Il riferimento è alla quantità della prima sillaba di Εὐριπίδης, lunga, rispetto a quella di Φιλόξενος, breve, ma anche qui il concetto è che importa il contenuto e non l'acribia nel riferire il nome dell'autore o l'opera di provenienza.

Quale che sia l'origine del fraintendimento, esso risulta funzionale a fornire l'occasione per la presa in giro di Euripide, non solo frequentemente praticata da Aristofane (al punto da spingere Cratino

a coniare il participio εὐριπιδαριστοφανίζων)³⁸, ma portata avanti anche nella *mise* e nella *neia*³⁹. Assai indicativa è la realizzazione di commedie intitolate Φιλευριπίδης a opera di Assionico (frr. 3-4)⁴⁰ e Filippide (frr. 22-24), con quest'ultimo che ricordava esplicitamente il tragediografo anche nei Φιλάδελφοι, dove (fr. 18, 3: οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ) è contenuta una citazione del fr. 661, 1 KN. dalla *Stenebea*, riportato anche da Aristofane (*Ra.* 1217), Nicostrato (fr. 29 da *inc. fab.*) e Menandro (*Asp.* 418 JACQ. [407 SAND.])⁴¹. Il v. 476 della *Medea* (ἔσωσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι) era citato da Eubulo nel Διονύσιος (fr. 26, 1)⁴², mentre i vv. 57-58 della medesima commedia (ὥσθ' ἡμέρος μ' ὑπῆλθε γῆ τε κούρανῶ / λέξαι μολούσῃ δεῦρο δεσποίνης τύχας), parimenti celebri, erano ripresi nello Στρατιώτης (fr. 82, 1-2) da Filemone, il quale li faceva pronunciare a un cuoco con una divertente *variatio*, nonché da Teogneto (sec. III) nel Φάσμα ἢ Φιλάργυρος (fr. 1, 9) e, meno direttamente, Plauto nel *Mercator* (vv. 3-5)⁴³.

Altri due frr. filemonei meritano menzione: nel 118 (*inc. fab.*), da una *Vita Euripidea* (p. 6, 14-16 SCHW. = Eur. test. 1 IV 3 KN., AP 9, 450), il parlante si dichiara disposto a morire pur di avere la possibilità di incontrare Euripide, mentre nel 153 (*inc. fab.*), citato nella *Vita di Euripide* di Satiro preservata da P.Oxy. IX 1176 (F 6 fr. 39 col. vii rr. 32-36 SCHORN = Eur. test. 137 KN.), si sottolinea l'eloquenza del tragediografo: Εὐρι[πί]δης πού [φη]σιν, οὗτος [ὅς] μόνος / δύ[να]ται λ[έ]γε[ιν]⁴⁴. Quest'ultimo fr. è ricordato per dimostrare che Euripide sviluppò al massimo grado le tematiche diffuse successivamente nella *neia*, ad esempio i contrasti tra padre e figlio (o tra schiavo e padrone), gli stupri di vergini, il rapimento di bambini, le agnizioni tramite anelli e collane⁴⁵.

Del resto, che Menandro fosse ammiratore e seguace di Euripide è sostenuto espressamente da Quintiliano (*inst.* 10, 1, 69 = Eur. test. 145 KN., Men. test. 101)⁴⁶, né mancano nel commediografo espliciti rimandi alle opere del poeta di Salamina. Nell'*Aspis*, ad esempio, Davo, un tempo pedagogo di Cleostrato, in una scena che abbonda di reminiscenze tragiche (vv. 418-443 JACQ. [407-432 SAND.]), si rivolge così a Smicrine, che lo interrompe: “οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν

ὥδ' εἰπεῖν ἔπος / οὐδὲ πάθος -" (Σμ.) ἀποκναίεις σύ. (Δα.) "τὰς γὰρ συμφορὰς / ἀπροσδοκῆτους δαίμον[ες δι]ώρισαν." / Εὐριπίδου τοῦτ' ἐστί, τὸ δὲ Χαιρήμονος, / οὐ τῶν τυχόντων (vv. 435-439 JACQ. [424-428 SAND.])⁴⁷. Negli *Epitrepontes* (vv. 1123-1124 FUR.) dal servo Onesimo, a proposito del contrasto tra νόμος e φύσις, sono riportati due versi dell'*Auge* (fr. 265a KN.), tragedia ripresa altresì nel mutilo v. 84 AUS. (= SAND., BLA., 110 ARN.) dell'*Heros* (Ἀλέας Ἀθάνας []) dove figura l'inizio del fr. 264a KN. In una nota a margine di *P.Bodm.* XXV, invece, si legge, con qualche difficoltà, che l'invocazione ὦ πόλισμα Κεκροπίας χθονός, / ὦ ταναὸς αἰθήρ ai vv. 325-326 SOMM. della *Samia* è estrapolata dall'*Edipo* di Euripide (fr. 554b KN.), che tra l'altro richiama nella prima parte *Hipp.* 34 e *Ion* 1571 e nella seconda *Or.* 322. Infine nel fr. *3 AUS. (= BLA., inc. 7 SAND., ARN.) del *Carchedonios* sono combinati i frr. 715, 2 KN. (Τήλεφος) e 663, 2 KN. (Σθενέβοια)⁴⁸.

In questo quadro si inserisce la presa in giro di Euripide operata nella *Συνωρίς* da Difilo, la cui propensione alla parodia letteraria è confermata altresì dalle informazioni in nostro possesso sulla trama della commedia *Σαπφώ* (frr. 70-71), in cui Archiloco e Ipponatte erano portati in scena come rivali in amore della poetessa⁴⁹, e dal fr. 125 (*inc. fab.*, da Clem. Al. *strom.* 7, 26, 4), in esametri, dove con toni epici si ricorda la vicenda della purificazione di Preto e delle sue tre figlie⁵⁰.

Su Euripide, tuttavia, le attenzioni del commediografo sinopeo sembrano essere state più marcate, visto che il tragediografo è evocato anche nel *Παράσιτος* (fr. 60)⁵¹, pure in questo caso da un parassita. Nel frammento, tradito da Ateneo (10, 422b-c), Euripide viene nominato in apertura (vv. 1-3) con le parole εὖ γ' ὁ κατάχρυσος εἶπε πόλλ' Εὐριπίδης. / "νικᾷ δὲ χρεῖα μ' ἢ ταλαίπωρός τε μου / γαστήρ" («Bene disse molte cose l'aureo Euripide: "la necessità mi vince e la sciagurata mia pancia"»)⁵², citazione modificata di Eur. fr. 915 KN. da *inc. fab.* (νικᾷ δὲ χρεῖα μ' ἢ κακῶς τ' ὀλουμένη / γαστήρ, ἀφ' ἧς δὴ πάντα γίγνεται κακά). I versi sono riferiti a testimonianza del fatto che «nulla è più sciagurato della pancia» (vv.

3-4 ταλαιπωρότερον οὐδέν ἐστι γὰρ / τῆς γαστρός), in relazione alla quale poi (vv. 4-10) si propone un singolare confronto con altri tipi di ‘recipienti’ (la bisaccia, il cesto, il fiasco), non parimenti in grado di accogliere qualsiasi cibo. I due versi conclusivi (11-12) certificano che tutto accade a causa del ventre affamato⁵³. Euripide è qui detto ‘aureo’, con un’espressione, nota come difilea anche a Eustazio (*ad Il.* 20, 232-235 [IV 396, 19-20 VAN DER VALK]), che pare suggerire «gentle ridicule mingled with admiration»⁵⁴ e trova corrispondenza nel tragediografo in diverse immagini collegate, anche metaforicamente, all’oro e alla ricchezza⁵⁵.

Inoltre Clemente Alessandrino (*strom.* 6, 13, 8-9), in una sezione in cui si sofferma sui plagi ovvero sulle citazioni (il confine è infatti labile) tra gli scrittori greci, riferisce che su un passo di Euripide sarebbero stati modellati ulteriori versi difilei⁵⁶, che costituiscono l’odierno fr. 88 (*inc. fab.*): οὐκ ἔστι βίος ὃς οὐχὶ κέκτηται κακά, / λύπας, μερίμνας, ἀρπαγὰς, στρέβλας, νόσους· / τούτων ὁ θάνατος καθάπερ ἰατρὸς φανείς / ἀνέπαυσε τοὺς ἔχοντας ἀναπαύσας ὕπνῳ. La tematica in effetti presenta dei punti di contatto con Eur. fr. 916 ΚΝ. (*inc. fab.*; cf. 833, 3-4 ΚΝ. [Φρίξος α’ *vel* β’]), dove la vita è descritta come una sequenza di pene e mali e la morte è intesa come cessazione delle sofferenze⁵⁷, ma è difficile stabilire quanto consapevole fosse la ripresa euripidea, ché il concetto espresso pare ben diffuso nella morale popolare greca, a partire dalla nota sentenza καλὸν μὴ φῦναι, φύντα δ’ὅπως ὤκιστα πύλας Αἴδαιο περῆσαι (cf. Epicur. *epist. Men.* in D.L. 10, 126). L’associazione finale tra il sonno e la morte è del resto presente già nell’epica (*Il.* 11, 241 e 14, 231, *Od.* 13, 79-80, Hes. *Th.* 756) e in commedia è esemplificata dalla definizione proposta da Mnesimaco (sec. IV) del sonno come «piccoli misteri della morte» (fr. 11 da *inc. fab.*).

In ogni caso, al di là di generici confronti⁵⁸, altri paralleli contenutistici e linguistici tra passi difilei ed euripidei possono essere istituiti, ad esempio tra Diph. fr. 4, 1 (Ἀδελφοί) ed Eur. fr. 1075, 1 ΚΝ. (*inc. fab.*)⁵⁹, e tra Diph. fr. 44 (Ζωγράφος) ed Eur. *Heracl.* 865-866⁶⁰. Inoltre, allo stile aulico e magniloquente proprio della categoria dei tragediografi allude ironicamente il fr. 29 dagli

Ἑλαιωνηφρουροῦντες, tradito da Ateneo (6, 223a-b) nella sua interezza e per il solo v. 3 da Eustazio (*ad Od.* 11, 171 [I 406, 36-37 STALLBAUM]), con l'omissione però del titolo: ὃ τὸνδ'ἐποπτεύουσα καὶ κεκτημένη / Βραυρῶνος ἱεροῦ θεοφιλέστατον τόπον, / Λητοῦς Διὸς τε τοξόδαμνε παρθένε, / ὥς οἱ τραγωδοὶ φασιν, οἷς ἐξουσία / ἔστιν λέγειν ἅπαντα καὶ ποιεῖν μόνοις. Non mancano neppure qui delle consonanze con *loci* euripidei, nella fattispecie la menzione di Artemide Brauronia, ricordata nell'*Ifigenia fra i Tauri* (vv. 1446-1469), e l'impiego dell'epiteto τοξόδαμνος, riferito alla dea in *Hipp.* 1451, nonché, se il fr. difileo proviene effettivamente dall'inizio di un prologo, come credeva WILAMOWITZ (1925, 147 n. 2), l'esordio di un dramma tramite invocazione (cf. *Alc.* 1-2, *Phoen.* 1-3, *Andr.* 1-6, *Suppl.* 1-7, *Cycl.* 1-2).

Infine nella *Rudens* il servo Sceparnion, descrivendo la violenza della tempesta abbattutasi sulla casa di Demone, afferma (vv. 86-87 LIND.) che *non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi, / ita omnis de tecto deturbavit tegulas* (vv. 83-87 = Eur. Ἀλκμήνη test. iia KN.), in allusione al temporale che accompagnò la nascita di Eracle e Ificle, descritto anche dallo stesso Plauto (*Amph.* 1053-1075). Il passo potrebbe essere un'innovazione plautina, come vuole FRAENKEL (1960, 64-65), ma non è da escludere che fosse presente già nell'originale difileo⁶¹.

Resta da chiedersi quali siano gli antecedenti per l'immagine di Euripide quale odiatore delle donne e protettore dei parassiti. In relazione al primo punto è risaputo che già Aristofane, oltre a notare la sua propensione al filosofeggiare e alla produzione di massime⁶², ne sottolinea la misoginia in vari passi della *Lisistrata* (vv. 283-284, 368-369) e delle *Tesmoforiazuse* (vv. 82-86, 181-182, 335-338, 377-394, 453-456)⁶³. Ancor più di questi versi, però, un valido parallelo sia per il modo di introdurre la citazione euripidea di Diph. fr. 60, che per la tematica misogina di Diph. fr. 74, sono i vv. 1-3 di com. adesp. 1048, un ostracon di II d.C. (*MP*³ 2721, *LDAB* 3532) edito per la prima volta da MILNE (1908, 130-131), forse proveniente da una commedia della *nea*⁶⁴: νῆ τὸν Δία τὸν μέγιστον, εὖ γ' Εὐριπίδης / εἴρηκεν (εἶναι) (*suppl.* FRAENKEL) τὴν γυναικείαν φύσιν / πάντων

μέγιστον τῶν ἐν ἀνθρώποις κακῶν (= Eur. test. 111b KN.)⁶⁵. Quanto ai parassiti, giova ricordare che Aristofane spesso dilleggia Euripide per le sue umili origini, in quanto supposto figlio di un'erbivendola (*Ach.* 478, *Eq.* 19, *Thesm.* 387, 456, *Ra.* 840, 942, 947)⁶⁶, e per aver portato in scena con eccessivo realismo personaggi deformi e straccioni come Telefo, protagonista dell'eponima tragedia (fr. 696-727c KN.), parodiata estensivamente negli *Acarnesi* e nelle *Tesmoforiazuse*⁶⁷. In particolar modo rilevante risulta però il precedente di Teopompo comico, il quale nell'*Ὀδυσσεύς* (*vel* -ῆς) afferma che Εὐριπίδου τᾶριστον, οὐ κακῶς ἔχον, / τὰλλότρια δειπνεῖν τὸν καλῶς εὐδαίμονα (fr. 35; v. 2 = Eur. fr. 894 KN. da *inc. fab.*) a proposito dell'atteggiamento parassitico⁶⁸ che avrebbe mostrato il tragediografo durante la permanenza presso Archelao negli ultimi anni di vita⁶⁹.

Al termine di questa disamina, dunque, spero di aver contribuito a mostrare come il fr. 74 della *Συνωρίς* difilea non si limiti a inserirsi nel ricco filone della derisione di Euripide e della ripresa parodica dei suoi versi, ma sviluppi con originalità l'immagine del poeta quale misogino e difensore dei parassiti. Ancora più significativo, a mio giudizio, è che tale riferimento al tragediografo compaia in maniera del tutto improvvisa all'interno di un dialogo fondato su un'incomprensione originata da un *lapsus linguae* dell'etera oppure da un *lapsus auris* del parassita, con la prima possibilità forse leggermente preferibile, se si accoglie l'ipotesi che tale tecnica sia stata utilizzata da Difilo anche nei perduti *Κληρούμενοι*.

Note

* Ringrazio per le osservazioni i due anonimi *referee*.

1 Le testimonianze e i frammenti di Difilo e degli altri comici greci sono citati secondo l'edizione PCG di KASSEL e AUSTIN, con l'omissione della sigla K.-A.; per i drammi integri di Aristofane si adopera l'ed. di WILSON, per quelli di Euripide l'ed. di DIGGLE, per Ateneo l'ed. teubneriana di OLSON e per l'epitome

iniziale (Ath. 1 - 3, 73) quella di KAIBEL. Le traduzioni sono mie.

2 Vd. MEINEKE *FCGI* 457, KOCK *CAFI* 565, MARIGO 1907, 433, BREITENBACH 1908, 138-139, KASSEL, AUSTIN *PCG* V 96, NESSELRATH 1997, 681.

3 Cf. e.g. per Alessi Ἀγωνίς (ἡ Ἰππίσκος, fr. 2-6), Ἀτθίς (fr. 27-29), Δορκίς (ἡ Ποππύζουσα, fr. 57-59), Μεροπίς (fr. 151), Παννυχίς (ἡ Ἐριθοί, fr. 177-182), Χορηγίς (fr. 260), per Menandro Θαῖς (fr. 163-169), Ὑμνίς (fr. 362-371), Χαλκίς (fr. 403). Sui nomi di donna come titoli comici vd. BREITENBACH 1908, 111-170.

4 Così FERRARI 2001, 1064. BECHTEL (1902, 128-129; cf. 1917, 603), che vi associava il parimenti oscuro Ἀρμάτιον, immaginava dubbioso che potesse indicare «die Schöne mit einer συνωρίς» in collegamento a una vittoria olimpica come quella di Bilistiche (Paus. 5, 8, 11) oppure alle *Veneris bigae* (Varro *Men.* fr. 87, 2 ASTB.).

5 Vd. AUHAGEN 2009, 129-134.

6 Dubbio è che da «un simposio di etere con un vecchio» sia tratto il fr. 20 (Βαλανεῖον), come vuole MARIGO (1907, 406), seguito da WEBSTER (1970, 156-157) e dalla AUHAGEN (2009, 132-133), perché nel fr. delle etere non c'è esplicita traccia.

7 Vd. BRUZZESE 2004 e KONSTANTAKOS 2006.

8 Sul linguaggio delle donne nella commedia greca vd. SOMMERSTEIN 1995, in particolare su Aristofane WILLI 2003, 157-197, su Menandro BAIN 1984.

9 Da Harp. pp. 301, 15 - 302, 2 DIND. = φ 22 KEA.; il fr. è tradito, senza indicazione del titolo della commedia, anche da Phot. φ 210 TH. = Suid. φ 465 ADL.

10 Una revisione, associata a un nuovo titolo, è segnalata da Ateneo (11, 496e-f) anche per un'altra commedia difilea, ἸΑίρησι τεύχεος. Εὐνοῦχος ἡ Στρατιώτης, su cui si registra anche l'intervento di Callimaco (fr. 440 PF. dai Πίνακες). Sulle διασκευαί delle commedie greche vd. NERVEGNA 2013, 88-99.

11 Vd. BÉLIS 2002.

12 Vd. BREITENBACH 1908, 139, WILAMOWITZ 1925, 166 n. 1 e WEBSTER 1970, 152-153. Assai più alta, «sub annum 340», la datazione di SCHIASSI (1951, 236), che però pare pensare a Timoteo di Mileto.

13 Sugli incompiuti e inediti *Fragmenta Poetarum Graecorum* di D. CANTER vd. CAROLI 2014, 233-254 e COMENTALE 2017.

14 Vd. Diph. test. 3 = Diod. com. test. 2.

15 Vd. BELARDINELLI 1998, 276-278.

16 Così A, seguito da Olson, che però preferisce non stampare il nome Εὐριπίδης, ritenuto una glossa; C ed E hanno invece κύβος τις Εὐριπίδης ἐκαλεῖτο.

17 Vd. A. RIMEDIO in CANFORA *et al.* 2001, II 596 n. 5, OLSON 2007, 180.

18 Su questi quaranta magistrati, eletti per amministrare la giustizia in alcuni tipi di cause, cf. Aristot. *Ath.* 53, 1.

19 PAA 444655, cf. 444540, 444542, 444640; DAVIES 1971, 202-204.

20 Cf. già BERGK 1838, 85 n.

21 Sull'eurippide vd. VOEMEL 1858 (p. 307 sul politico quale origine del nome) e KIDD 2017a; in generale sulla κυβεία cf. KIDD 2017b (p. 125 su Diph. fr. 74 [in entrambi gli articoli di KIDD il fr. è citato erroneamente come 47]) e, limitatamente ad Aristofane, CAMPAGNER 2005. Altri nomi di tiri sono elencati da Eub. fr. 57 (Κυβευταί); per ulteriori riferimenti nei fr. comici al gioco dei dadi cf. OLSON 2014, 99-100 *ad* Eup. fr. 372 (*inc. fab.*).

22 Cf. MAXWELL-STUART 1971, 5.

23 Sul *lapsus linguae* vd. MERINGER, MAYER 1895, 9-99, FREUD 1924 [ed. or. 1901], 61-117 (= 101-145 della trad. ita.), con le osservazioni di MERINGER 1923, 130-135 (= 107-125 della trad. ita. in TIMPANARO 1992) e TIMPANARO 1974, MERINGER 1908, 1-112, i contributi raccolti in FROMKIN 1973 e 1980 (spec. 13-164, 263-332) e in CUTLER 1982, POULISSE 1999, spec. 5-33; una sintesi sui vari tipi di lapsus è in CHIARI 2004.

24 Sul *lapsus auris* (o *mondegreen*, termine coniato da WRIGHT 1954) vd. MERINGER, MAYER 1895, 157-159, MERINGER 1908, 142-143, CELCE-MURCIA 1980, CUTLER 1981, 566-569, CHIARI 2004, 35-38, CARRERA 2006, 211-220.

25 (Δι.) τί δ' ἐστὶ; (Ξα.) θάρρει· πάντ' ἀγαθὰ πεπράγαμεν, / ἔξεστί θ' ὥσπερ Ἡγέλοχος ἡμῖν λέγειν. / “ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὐ γαλῆν ὀρώ”. Vd. lo *status quaestionis* sulla natura di questo lapsus in FIORENTINI 2008, 103-109.

26 (Πρ.) καίτοι πρὸς ὄρθρον γ' ἐστίν· ἢ δ' ἐκκλησία / αὐτίκα μάλ' ἔσται· καταλαβεῖν δ' ἡμᾶς ἔδρας / δεῖ τὰς ἐταίρας κάγκαθιζομένας λαθεῖν, / ἄς Φυρόμαχος ποτ' εἶπεν, εἰ μέμνησθ' ἔτι. Vd. SOMMERSTEIN 1998, 139-140.

27 (Πρ.) καὶ ναὶ μὰ Δί' ὄρνιν τριπλάσιον Κλεωνύμου / παρέθηκεν ἡμῖν ὄνομα δ' ἦν αὐτῷ φέναξ. / (Δι.) ταῦτ' ἄρ' ἐφενάκιζες σὺ δύο δραχμὰς φέρων. Sulla scena vd. BROCKMANN 2003, 42-62 e 82-92.

28 *Eccl.* 155-160: (Γυ.^α): [...] ἐμοὶ μὲν οὐ δοκεῖ, μὰ τῷ θεῷ. / (Πρ.) μὰ τῷ θεῷ; τάλαινα, ποῦ τὸν νοῦν ἔχεις; / (Γυ.^α) τί δ' ἐστίν; οὐ γὰρ δὴ πιεῖν γ' ἤτησά σε. / (Πρ.) μὰ Δί', ἀλλ' ἀνὴρ ὢν τῷ θεῷ κατώμοσας, / καίτοι τά γ' ἄλλ' εἰποῦσα δεξιώτατα. / (Γυ.^α) ὦ νῆ τὸν Ἀπόλλω -. *Eccl.* 165-166: (Γυ.^β) ἐμοὶ γάρ, ὦ γυναῖκες αἱ καθήμεναι - (Πρ.) γυναῖκας αἶ, δύστηνε, τοὺς ἄνδρας λέγεις. Vd. poi i vv. 189-192 (giuramento su Afrodite) e 296-299 (φίλας per φίλους).

29 Cf. *Mil.* 818-821 (*sorbet* / *stertit*), *Most.* 829-830 (*dormiunt* / *conivent*), *Pseud.* 711-712 (*attuli* / *adduxi*), *Pseud.* 840-844 (*dimissis manibus* [vv. 841, 843] / *dimissis pedibus* [v. 844; così QUESTA, TORINO]), *Rud.* 420-423 (*subvolturium* / *subaquilum*), *Frivolaria* fr. 8 MONDA = ARAGOSTI (*fraterculabant* / *sororiabant*).

30 Di tale commedia difilea non sopravvive alcun frammento.

31 Cf. vv. 363-368 QUESTA: (Sen.) *adpone hic sitellam, sortis cedo mihi. animum advortite. / atqui ego censui aps te posse hoc me impetrare, uxor mea, / Casina ut uxor mi daretur; et nunc etiam censeo. / (Cl.) tibi daretur illa? (Sen.) mi enim . . . ah, non id volui dicere: / dum 'mi' volui, 'huic' dixi, atque adeo mi dum cupio . . . perperam / iam dudum hercle fabulor. (Cl.) pol tu quidem, atque etiam facis.*

32 Le opinioni degli studiosi in merito a quanto di difileo sia rimasto nella *Casina* divergono: vd. almeno LADEWIG 1845, JACHMANN 1931, 105-127, FRIEDRICH 1953, 173-182, FRAENKEL 1960, 281-300 (ma cf. *add.* a p.

434), WEBSTER 1970, 161-165, MACCARY 1973, CODY 1976, ARNOTT 2003, UMBRICO 2009.

33 Il medesimo errore testuale è verosimilmente presente in Eur. test. 96 KN. (Aristot. *rhet.* 2, 6, 20 [1384b, 11-17] e Anon. *ad* 1384b, 16 in CAG XXI 2, 106, 32 -107, 3 RABE) con KANNICHT *ad l.* (*TrGF* V 1, 94).

34 Da *sch.* Eur. Or. 279 SCHW.: γαλῆν' ὀρῶ. (B.) ποῖ πρὸς θεῶν, ποῖ ποῖ γαλῆν; / (A.) γαληνά. (B.) ἐγὼ δ' ὤμην σε “γαλῆν” λέγειν “ὀρῶ”.

35 Da Ath. 8, 338d: ὁ Ζεὺς μ' ἐκάλεσε, Πέλοπι γ' ἔρανον ἰστιῶν. / (B.) ἡ παμπόνηρον ὄψον, ὦ τᾶν, ὁ γέρανος. / (A.) ἀλλ' οὔτι γέρανον, ἀλλ' ἔρανον <γά> τοι λέγω.

36 Da Ath. 8, 340 a-b: τῷ Καλλιμέδοντι γὰρ θεραπεύω τὰς κόρας / ἥδη τετάρτην ἡμέραν. (B.) ἦσαν κόραι / θυγατέρες αὐτῷ; (A.) τὰς μὲν οὖν τῶν ὀμμάτων, / ἃς οὐδ' ὁ Μελάμπους, ὃς μόνος τὰς Προϊτίδας / ἔπαυσε μαινομένας, καταστήσειεν ἄν. Sul fr. vd. ARNOTT 1996, 329-330; su Callimedonte, il politico più citato nella commedia di IV sec., specialmente per il suo strabismo e la sua voracità, vd. GELLI 2014, 70-71.

37 Cf. vv. 874-876: (Κη.) Πρωτέως τάδ' ἐστὶ μέλαθρα. (Κρ.) ποίου Πρωτέως, / ὃ τρισκακόδαιμον; ψεύδεται νῆ τῷ θεῷ, / ἐπεὶ τέθνηκε Πρωτέας ἔτη δέκα. Sulla dinamica comunicativa del passo vd. KLOSS 2001, 191-198.

38 Crat. fr. 342, 2 (*inc. fab.*) = Eur. test. 88a KN., Ar. test. 3; il verbo dovrebbe riferirsi ad Aristofane, imitatore di Euripide nel parodiarlo: vd. FARIOLI 1996, 73-78 e ORNAGHI 2006, 82-106. Oltre alle commedie superstiti, cf. di Aristofane i fr. 392 (Νεφέλαι α'), sulla collaborazione con Socrate, 596 (*inc. fab.*) su quella con Cefisofonte, nonché 323 (Ἡρώες), *595 (*inc. fab.*), 682 (*inc. fab.*); il tragediografo veniva inoltre portato in scena sia nei Δράματα (test. iv) che nel Προάγων (test. iv). Nel novero dei commediografi dell'*archaia* che lo citano si ricordino Teleclide (fr. 41-42 da *inc. fab.*), Strattide (fr. 1 dall'Ἀνθρωπορέστης) e Platone com. (fr. 29 dalle Ἑορταί); cf. anche Cratin. fr. 299, 4 (*inc. fab.*).

39 Vd. HANINK 2014, 159-183; sui riferimenti al mondo tragico nelle commedie si rimanda a FARMER 2017, 11-65, su questioni di poetica e citazioni di poeti nei fr. comici di IV e III sec. a WRIGHT 2013.

40 Il primo dei due fr. di Assionico figura come Eur. test. 188 KN.

41 Euripide è nominato pure da Antifane nel fr. 111 (Κᾶρες), dove si deride per il modo di danzare uno studioso, probabilmente Eraclide Pontico (fr. 10 WEHRLI, *inc.* 146 SCHÜTRUMPF, *AntTrDr* 53 *F 3), che, tra le varie cose, si era occupato delle tragedie euripidee (v. 5 ὁ τὰ κεφάλαια συγγράφων Εὐριπίδη).

42 Il fr., che contiene al secondo v. una citazione di Eur. fr. 129 KN. dall'*Andromeda* (con ἔξεις in luogo di εἴση), è tradito insieme a Plat. com. fr. 29, 2 (Ἑορταί) da *sch. Med.* 476 SCHW. (= Eur. test. 198a KN.) a testimonianza della presa in giro comica del sigmatismo presente nel verso euripideo (su cui vd. CLAYMAN 1987).

43 Commedia peraltro basata su un originale di Filemone, Ἰῆμπορος (cf. *Merc.* 9-10 = Philem. test. 18).

44 Testo di KASSEL e AUSTIN; cf. ora SONNINO 2019, 32 e 41-42 (anche sui

confini della citazione di Filemone). KANNICHT e SCHORN leggono invece δύ[να]σαι.

45 Cf. il comm. *ad l.* di SCHORN 2004, 256-268 e l'equilibrato riesame di SONNINO 2019, spec. 31-35. Il ruolo avuto dai drammi euripidei e dalla tragedia in generale nello sviluppo degli intrecci e delle scene di riconoscimento della commedia nuova è argomento complesso: vd. almeno DUCKWORTH 1952, 33-38, FRIEDRICH 1953, KATSOURIS 1975a e 1975b, HUNTER 1985, 114-136. Suida (α 1982 ADL.) segnala che Anassandride (test. 1) fu il primo a introdurre in commedia ἔρωτας καὶ παρθένων φθοράς.

46 Sui riferimenti alla tragedia in Menandro vd. GUTZWILLER 2000 e ZANETTO 2014.

47 La prima citazione proviene dall'incipit dell'*Oreste* (vv. 1-2), la seconda corrisponde a Chaerem. *TrGF* 71 fr. 42.

48 Cf. anche *Sam.* 498-500 SOMM. = Eur. Φοῖνιξ test. iiib KN.

49 Sull'immagine comica di Saffo rimando all'analisi di BRIVITELLO 1998.

50 Cf. inoltre MAGGIO 2015-2016, 38-39 n. 100 su com. adesp. *694.

51 Il titolo è già attestato per Antifane (frr. 180-184) e Alessi (frr. 183-185), mentre sotto il nome di Plauto circolavano un *Parasitus medicus* (frr. 1-4 MONDA = ARAGOSTI) e un *Parasitus piger* (frr. 1-3 MONDA = ARAGOSTI). Del Παράσιτος difileo sopravvivono i frr. 60-63, tutti relativi alla pratica del παρασιτεῖν, ma va segnalato che l'attribuzione del fr. *61 è arbitraria, giacché Ateneo (6, 236b) nell'ambito di una discussione sui parassiti presenta il fr. con le parole ὁ δὲ παρὰ τῷ Διφίλῳ (*scil.* παράσιτος) τάδε φησὶν, senza citare il dramma di provenienza.

52 Simili modi di introdurre una citazione in poesia appaiono e.g. in Simon. fr. 19, 1 W.², Bacchyl. 5 (*epin.* 5) vv. 191-193 MAEHL., Socr. fr. 1, 1 GENT.-PR., Critias fr. 5, 1 GENT.-PR. = 88 B 7, 1 D.-K. e in commedia in Bato fr. 3, 4 dall'Ἀνδροφόνος.

53 Per l'affermazione finale cf. Alex. fr. 215, 5 (Συναποθνήσκοντες) e Plaut. *Mil.* 33-35; sul valore positivo della pancia affamata cf. invece Pers. *prol. sat.* 8-11.

54 Così ARNOTT 2012, 467a.

55 In merito all'uso euripideo di χρυσ- e composti vd. MAXWELL-STUART 1971.

56 Nella stessa sezione Clemente (*strom.* 6, 13, 5-6) sostiene che Difilo (fr. 117 da *inc. fab.*) sarebbe stato a sua volta ripreso da Posidippo comico (fr. 32 da *inc. fab.*).

57 Eur. fr. 916 KN.: ὦ πυλύμοχθος βιοτὴ θνητοῖς, ὡς ἐπὶ παντὶ σφαλερὰ κεῖσθαι, / καὶ τὰ μὲν αὔξεις, τὰ δ' ἀποφθινύθεις / καὶ οὐκ ἔστιν ὅρος κείμενος οὐδεὶς / εἰς ὄντινα χρή τελέσαι θνητοῖς, / πλὴν ὅταν ἔλθῃ κρυερὰ Διόθεν / θανάτου πεμφθεῖσα τελευτή.

58 Diph. fr. 67, 6 (Πολυπράγμων) ed Eur. *Ba.* 494, Diph. fr. 86, 2 (*inc. fab.*) ed Eur. *Cycl.* 521-522, Diph. fr. 93, 3 (*inc. fab.*) ed Eur. *Herc.* 469, Diph. fr. 102, 2 (*inc. fab.*) ed Eur. *IT* 609-610, Diph. fr. 125, 3 (*inc. fab.*) ed Eur. *Hel.* 1094.

59 Diph. fr. 4 (da Stob. 4, 44, 9): ὦ μακάρι', ἀτυχεῖν θνητὸς ὦν ἐπίστασο, / ἴν'

αὐτὰ τὰναγκαῖα δυστυχῆς μόνον, / πλείω δὲ διὰ τὴν ἀμαθίαν μὴ προσλάβης;
vd. Eur. fr. 1075 KN. (da Stob. 4, 44, 31): θνητὸς γὰρ ὢν καὶ θνητὰ πείσεσθαι
δόκει· / <ῆ> θεοῦ βίον ζῆν ἀξιοῖς ἄνθρωπος ὢν; (il nesso θνητὸς ὢν è già in
Aesch. Pers. 749). La struttura del v. 1, senza vocativo, è riproposta da Difilo nel
fr. 115 (*inc. fab.* da Stob. 4, 51, 14): θνητὸς πεφυκὼς μὴ εὐλαβοῦ τεθνηκέναι.

60 Diph. fr. 44 (da Stob. 4, 41, 5): ἀπροσδόκητον οὐδὲν ἀνθρώποις πάθος· /
ἐφημέρους γὰρ τὰς τύχας κεκτήμεθα; per la parte finale cf. Eur. *Heracl.* 865-
866 (τὸν εὐτυχεῖν δοκοῦντα μὴ ζηλοῦν πρὶν ἂν / θανόντ' ἴδῃ τις· ὡς ἐφήμεροι
τύχαι), per quella iniziale cf. invece Soph. *El.* 1017 e spec. Simon. fr. 527/22
PAGE = spur. 349 POLTERA.

61 Così sembra pensarla MARX (1928, 73-74); su altri elementi paratragici
nella *Rudens* cf. USSHER 1993, 39-41.

62 Vd. *Ra.* 971-979; cf. poi e.g. Aeschin. *adv. Tim.* 153 e Quint. *inst.* 10, 1, 68.
Sulla tendenza alla sentenziosità di Euripide e al contempo sulla pertinenza di
queste γνῶμαι al contesto vd. MOST 2003.

63 La gran parte di questi passi figura come Eur. testt. 108a-109c KN.; sul
tema vd. inoltre le testt. 1 III 2; 1 IV 1-2; 2, 6-7; 3, 3; 106 e 107a-c KN., nonché
Chor. *ad fr.* 1063, 2-7 KN. Segnalo in particolare il punto di vista del semicoro di
vecchi in *Lys.* 368-369 (οὐκ ἔστ' ἀνὴρ Εὐριπίδου σοφώτερος ποιητής· / οὐδὲν
γὰρ ὥδε θρέμμι' ἀναιδὲς ἔστιν ὡς γυναῖκες) e quello dello stesso Euripide in
Thesm. 85 (ὅτι τῇ τραγῳδῷ καὶ κακῶς αὐτὰς λέγω).

64 Vd. FRAENKEL 1924, 365-367 e KASSEL, AUSTIN PCG VIII 521.

65 Anche in com. adesp. 1111, 7 (*P.Oxy.* XXXVII 2808) compare il nome
di Euripide, e al v. successivo quello di Atalanta, ma il papiro è fortemente
lacunoso e non consente di decifrare il senso. Potrebbe trattarsi di una
commedia dell'*archaia* (cf. KASSEL, AUSTIN PCG VIII 520).

66 A detta di Filocoro (*FGrHist* 328 F 218 *ap.* Suid. ε 3695 ADL.), invece,
la madre di Euripide (test. 3, 1 KN.) sarebbe stata τῶν σφόδρα εὐγενῶν: vd.
l'interpretazione di AUSTIN, OLSON 2004, 177.

67 Vd. RAU 1967, 19-50.

68 In maniera non dissimile era presentato Protagora (80 A 1 e 11 D.-K.) nei
Κόλακες di Eupoli, come evidenziato dal fr. 157, su cui vd. NAPOLITANO 2012,
97-115.

69 Cf. Satyr. *vit. Eur.* F 6 fr. 39 col. xviii rr. 23-31 SCHORN e Luc. *par.* 35. Eur.
testt. 115 e 118 KN.

Bibliografia consultata

ARNOTT 1996 = Alexis, *The Fragments*, a Commentary by W. G. Arnott,
Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

ARNOTT 2003 = W. G. Arnott, *Diphilus' Κληρούμενοι and Plautus' Casina*, in
R. Raffaelli, A. Tontini (ed.), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, VI, *Casina* (Sarsina,

28 settembre 2002), Urbino, QuattroVenti, 2003, 23-44.

ARNOTT 2012 = W. G. Arnott, *Diphilus*, in *The Oxford Classical Dictionary. Fourth Edition*, General Editors S. Hornblower and A. Spawforth, Assistant Editor E. Eidinow, Oxford, Oxford University Press, 2012, 467a-b [versione modificata della voce contenuta in *The Oxford Classical Dictionary. Second Edition*, 1970, 355a].

AUHAGEN 2009 = U. Auhagen, *Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie*, München, C. H. Beck, 2009.

AUSTIN, OLSON 2004 = Aristophanes, *Thesmophoriazusae*, edited with Introduction and Commentary by C. Austin and S. D. Olson, Oxford, Oxford University Press, 2004.

BAGORDO *AntTrDr* = A. Bagordo, *Die antiken Traktate über das Drama. Mit einer Sammlung der Fragmente*, Stuttgart - Leipzig, B. G. Teubner, 1998.

BAIN 1984 = D. Bain, *Female Speech in Menander*, in *Antichthon*, 18, 1984, 24-42.

BECHTEL 1902 = F. Bechtel, *Die Attischen Frauennamen nach ihrem Systeme dargestellt*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1902.

BECHTEL 1917 = F. Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Halle, M. Niemeyer, 1917.

BELARDINELLI 1998 = A. M. Belardinelli, *Diodoro*, in A. M. Belardinelli, O. Imperio, G. Mastromarco, M. Pellegrino, P. Totaro (ed.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, Adriatica, 1998, 255-289.

BÉLIS 2002 = A. Bélis, *Timothee, l'aulète thébain*, in *RBPh*, 80, 2002, 107-123.

BERGK 1838 = T. Bergk, *Commentationum de reliquiis comoediae Atticae antiquae libri duo*, Lipsiae, sumtu F. Koehleri, 1838.

BLAYDES 1896 = *Adversaria in Comicarum Graecorum Fragmenta*, scripsit ac collegit F. H. M. Blaydes, II (*secundum editionem Kockianam*), Halis Saxonum, in Orphanotrophei Libraria, 1896.

BREITENBACH 1908 = H. Breitenbach, *De genere quodam titulorum comoediae Atticae*, diss. Basileae, ex officina Werner-Riehm, 1908.

BRIVITELLO 1998 = S. Brivittello, *Saffo sulla scena*, in *AFLB*, 41, 1998, 179-205.

BROCKMANN 2003 = C. Brockmann, *Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der Acharner*, München - Leipzig, K. G. Saur, 2003.

BRUZZESE 2004 = L. Bruzzese, *Difilo e Gnatena: attendibilità di una notizia biografica*, in R. Burri, A. Delacréta, J. Monnier, M. Nobili (ed.), *Ad Limina II. Incontro di studio tra i dottorandi e i giovani studiosi di Roma* (Istituto Svizzero di Roma, Villa Marini, febbraio-aprile 2003), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, 41-57.

CAG = *Commentaria in Aristotelem Graeca*, edita consilio et auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae, I-XXIII, Berolini, typis et impensis G. Reimeri, 1882-1909.

CAMPAGNER 2005 = R. Campagner, *Giochi d'azzardo in Aristofane*, in *QUCC*, n.s. 81, 2005, 81-89.

CANFORA *et al.* 2001 = Ateneo, *I deipnosophisti. I dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora, introduzione di C. Jacob, I-IV, Roma, Salerno Editrice, 2001.

CAROLI 2014 = M. Caroli, *Cratino il Giovane e Ofelione. Poeti della Commedia di Mezzo*, edizione critica e commento, con un'appendice su Cratino il Giovane nei *Fragmenta Poetarum Graecorum* di Dirk Canter, Bari, Levante, 2014.

CARRERA 2006 = A. Carrera, *Di mondegreens e altri malintesi. Poetica del fraintendimento e fonetica dell'identità*, in *Annali d'Italianistica*, 24 (*Negotiating Italian Identities*), 2006, 211-231.

CASANOVA 2014 = A. Casanova (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca* (Atti del Convegno Internazionale di Studi in memoria di Adelmo Barigazzi nel centenario della nascita, Firenze, 30 settembre - 1 ottobre 2013), Firenze, Firenze University Press, 2014.

CELCE-MURCIA 1980 = M. Celce-Murcia, *On Meringer's Corpus of "Slips of the Ear"*, in FROMKIN 1980, 199-211.

CHIARI 2004 = I. Chiari, *I limiti del lapsus: una ricognizione*, in *Bollettino di italianistica*, 2, 2004, 17-43.

CLAYMAN 1987 = D. L. Clayman, *Sigmatism in Greek Poetry*, in *TAPhA*, 117, 1987, 69-84.

CODY 1976 = J. M. Cody, *The Senex Amator in Plautus' Casina*, in *Hermes*, 104, 1976, 453-476.

COMENTALE 2017 = N. Comentale, *I Fragmenta comicorum nei mss. Par. suppl. gr. 1013 e D'Orville 123 con alcune note inedite di Dirck Canter e Joseph Justus Scaliger ai frammenti dei comici greci e alle "Chreiai" di Macone*, in *Hermes*, 145, 2017, 235-247.

CUTLER 1981 = A. Cutler, *The Reliability of Speech Error Data*, in *Linguistics*, 19, 1981, 561-582 [poi in CUTLER 1982, 7-28].

CUTLER 1982 = A. Cutler (ed.), *Slips of the Tongue and Language Production*, Berlin - New York - Amsterdam, Mouton, 1982 [edizione in vol. dei contributi apparsi in *Linguistics*, 19 (7-8), 1981].

DAVIES 1971 = J. K. Davies, *Athenian Propertied Families. 600-300 B.C.*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

DIGGLE 1981-1994 = Euripidis *Fabulae*, edidit J. Diggle, I-III, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1981-1994.

DUCKWORTH 1952 = G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1952.

FARIOLI 1996 = M. Farioli, *Note sul lessico, lo stile e la struttura delle commedie di Cratino*, in *Aevum(ant)*, 9, 1996, 73-105.

FARMER 2017 = M. C. Farmer, *Tragedy on the Comic Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

FERRARI 2001 = *Menandro e la Commedia Nuova*, edizione con testo greco a fronte a cura di F. Ferrari, Torino, Einaudi, 2001.

FIorentini 2008 = L. Fiorentini, *Marginalia comica*, in *Eikasmós*, 19, 2008, 103-113.

FRAENKEL 1924 = E. Fraenkel, *Fragmente der Neuen Komödie*, in *Hermes*, 59, 1924, 362-368 [poi in E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964, 511-517].

FRAENKEL 1960 = E. Fraenkel, *Elementi Plautini in Plauto*, riveduto e aggiornato dall'autore con traduzione di F. Munari, Firenze, La Nuova Italia, 1960 [ed. or. *Plautinisches im Plautus*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1922].

FREUD 1924 = S. Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*, Wien, Internationaler psychoanalytischer Verlag, 1924¹⁰ [ed. or. *Zur Psychopathologie des Alltagslebens (Vergessen, Versprechen, Vergreifen) nebst Bemerkungen über eine Wurzel des Aberglaubens*, in *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 1, 1901, 1-32; 2, 1901, 95-143; trad. ita. di C. F. Piazza, M. Ranchetti, E. Sagittario, *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori*, in *Opere*, edizione diretta da C. L. Musatti, IV, *Opere 1900-1905. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Torino, P. Boringhieri, 1970, 51-297].

FRIEDRICH 1953 = W. H. Friedrich, *Euripides und Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen*, München, C. H. Beck, 1953.

FROMKIN 1973 = V. A. Fromkin (ed.), *Speech Errors as Linguistic Evidence*, The Hague, Mouton, 1973.

FROMKIN 1980 = V. A. Fromkin (ed.), *Errors in Linguistic Performance. Slips of the Tongue, Ear, Pen, and Hand*, New York, Academic Press, 1980.

GELLI 2014 = E. Gelli, *Tracce di onomastì komodèin dalla Commedia di Mezzo a Menandro*, in Casanova 2014, 63-81.

GROTIUS 1626 = *Excerpta ex tragoediis et comoediis Graecis tum quae exstant, tum quae perierunt*, emendata et Latinis versibus reddita ab H. Grotio, cum notis et indice auctorum ac rerum, Parisiis, apud Nicolaum Buon, 1626.

GUTZWILLER 2000 = K. Gutzwiller, *The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander*, in *ClAnt*, 19, 2000, 102-137.

HANINK 2014 = J. Hanink, *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

HERTELIIUS 1560 = Τὰ ἐκ τῶν παλαιῶν καὶ πάντων σοφῶν κωμικῶν ν' Ἰνωμικὰ σωζόμενα, ἑλληνιστὶ καὶ ῥωμαιστὶ καλῶς κατὰ στοιχείον εἰς τόπους τινὰς συντεταγμένα. *Vetustissimorum et sapientiss(imorum) comicorum quinquaginta, quorum opera integra non extant, sententiae, quae supersunt, Graece et Latine collectae, et secundu(m) literas Graecoru(m) in certos locos dispositae. Accesserunt uniuscuiusque poetae vita, quanta fieri potuit diligentia conscripta, et Platonii fragmentum de differentiis comoediarum* [. . .]. Per I. Hertelium, Basileae [apud I. Oporinum, 1560].

HUNTER 1985 = R. L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

JACOBY *FGrHist* = *Die Fragmente der griechischen Historiker (F Gr Hist)*, von F. Jacoby, I A-II D, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1923-1930; III A-III C 2, Leiden, E. J. Brill, 1940-1958. *Indexes*, by P. Bonnechere, I-III, Leiden - Boston - Köln, E. J. Brill, 1999.

KAIBEL 1887-1890 = *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV*, recensuit G. Kaibel, I-III, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1887-1890.

KASSEL, AUSTIN PCG = *Poetae Comici Graeci*, ediderunt R. Kassel et C. Austin, Berolini et Novi Eboraci, W. de Gruyter, 1983- [I, *Comoedia Dorica Mimi Phlyaces*, 2001; II, Agathenor - Aristonymus, 1991; III 2, Aristophanes, *Testimonia et Fragmenta*, 1984; IV, Aristophon - Crobylus, 1983; V, Damoxenus - Magnes, 1986; VI 2, Menander, *Testimonia et Fragmenta apud scriptores servata*, 1998; VII, Menecrates - Xenophon, 1989; VIII, *Adespota*, 1995].

KATSOURIS 1975a = A. Katsouris, *Tragic Patterns in Menander*, Athens, The University of Ioannina, 1975.

KATSOURIS 1975b = A. Katsouris, *Linguistic and Stylistic Characterization. Tragedy and Menander*, Ioannina, The University of Ioannina, 1975.

KIDD 2017a = S. E. Kidd, *Greek Dicing, Astragaloi and the 'Euripides' Throw*, in *JHS*, 137, 2017, 112-118.

KIDD 2017b = S. E. Kidd, *How to Gamble in Greek: The Meaning of Kubeia*, in *JHS*, 137, 2017, 119-134.

KLOSS 2001 = G. Kloss, *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin - New York, W. de Gruyter, 2001.

KOCK CAF = *Comicorum Atticorum Fragmenta*, edidit T. Kock, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1880-1888 [I, *Antiquae Comoediae fragmenta*, 1880; II, *Novae Comoediae fragmenta*, pars I, 1884; III, *Novae Comoediae fragmenta*, pars II, *Comicorum incertae aetatis fragmenta. Fragmenta incertorum poetarum. Indices. Supplementa*, 1888].

KÖRTE 1911 = A. Körte, *Bericht über die Literatur zur griechischen Komödie aus den Jahren 1902-1909*, in *Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft*, 152, 1911, 218-312.

KONSTANTAKOS 2006 = I. M. Konstantakos, *The Lady and the Loser: Aristodemos and Lynkeus on Love-Affairs of New Comedy Poets*, in *Hermes*, 134, 2006, 150-158.

LADEWIG 1845 = T. Ladewig, *Einleitungen und Anmerkungen zu Plautinischen Lustspielen. Zur Casina*, in *RhM*, n.f. 3, 1845, 179-205 e 537-540.

MACCARY 1973 = W. T. MacCary, *The Comic Tradition and Comic Structure in Diphilos' Kleroumenoi*, in *Hermes*, 101, 1973, 194-208.

MAGGIO 2015-2016 = A. Maggio, *Tre testimonianze sulla metrica di Difilo*, in *IFilolClass*, 15, 2015-2016, 11-67.

MARIGO 1907 = A. Marigo, *Difilo Comico nei frammenti e nelle imitazioni latine*, in *SIFC*, 15, 1907, 375-534.

MARTIN 2014 = G. Martin, *Failing Communication in Menander and Others*, in A. H. Sommerstein (ed.), *Menander in Contexts*, New York - London, Routledge, 2014, 116-133.

MARX 1928 = Plautus, *Rudens*, Text und Kommentar von F. Marx, Leipzig, S. Hirzel, 1928.

MAXWELL-STUART 1971 = P. G. Maxwell-Stuart, *Gilden Euripides*, in *PP*, 26, 1971, 5-13.

MEINEKE FCG = *Fragmenta Comicorum Graecorum*, collegit et disposuit A. Meineke, Berolini, typis et impensis G. Reimeri, 1839-1857 [I, *Historia*

critica comicorum Graecorum, 1839; II 1-2, *Fragmenta poetarum Comoediae Antiquae*, 1839-1840; III, *Fragmenta poetarum Comoediae Mediae*, 1840; IV, *Fragmenta poetarum Comoediae Novae*, 1841; V 1-2, *Comicae dictionis index et supplementa*, composuit H. Iacobi, 1857].

MERINGER 1908 = R. Meringer, *Aus dem Leben der Sprache. Versprechen. Kindersprache. Nachahmungstrieb*, Berlin, B. Behr's Verlag, 1908.

MERINGER 1923 = R. Meringer, *Die täglichen Fehler im Sprechen, Lesen und Handeln (Zu Freuds Psychopathologie des Alltagslebens)*, in *Wörter und Sachen*, 8, 1923, 122-141 [trad. ita. di S. Timpanaro, *Gli errori quotidiani nel parlare, nel leggere e nell'agire (a proposito della Psicopatologia della vita quotidiana di Sigmund Freud)*, in *Critica storica*, 19, 1982, 393-485; poi in TIMPANARO 1992, 87-142].

MERINGER, MAYER 1895 = R. Meringer, K. Mayer, *Versprechen und Verlesen. Eine psychologisch-linguistische Studie*, Stuttgart, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1895 [New Edition with an Introductory Article by A. Cutler and D. Fay, Amsterdam, J. Benjamins, 1978].

MILNE 1908 = J. G. Milne, *Relics of Graeco-Egyptian Schools*, in *JHS*, 28, 1908, 121-132.

MOST 2003 = G. Most, *Euripide ó γνωμολογικώτατος*, in M. S. Funghi (ed.), *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico*, I, Firenze, L. S. Olschki, 2003, 141-166.

NAPOLITANO 2012 = M. Napolitano, *I Kolakes di Eupoli*, introduzione, traduzione, commento, Mainz, Verlag Antike, 2012.

NERVEGNA 2013 = S. Nervegna, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

NESSLRATH 1997 = H.-G. Nesselrath, *Diphilos (5) aus Sinope*, in *Der Neue Pauly*, III, 1997, 680-682.

OLSON 2007 = *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, edited with Introduction, Commentary, and Translation by S. D. Olson, Oxford, Oxford University Press, 2007.

OLSON 2014 = S. D. Olson, *Eupolis fr. 326-497*, Translation and Commentary, *Fragmenta Comica (FrC)*, VIII 3, Heidelberg, Verlag Antike, 2014.

OLSON 2019- = Athenaeus Naucratis, *Deipnosophistae*, edidit S. D. Olson, Berlin - Boston, de Gruyter, 2019- [IIa-b, *Libri III.74-VII. Epitome*, 2021; III a-b, *Libri VIII-XI. Epitome*, 2020; IV a-b, *Libri XII-XV. Epitome*, 2019].

ORNAGHI 2006 = M. Ornaghi, *Note di onomastica comica: Cratino (POXY IV 663; PCG Cratinus Fr. 342; Fr. 502)*, in *Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Tradizione classica "Augusto Rostagni"*, n.s. 5, 2006, 81-111.

PAA = J. S. Traill, *Persons of Ancient Athens*, I-XXI, Toronto, Athenians, 1994-2012.

PORSON 1814 = R. Porsoni *Adversaria*, Notae et Emendationes in poetas Graecos quas ex schedis manuscriptis Porsoni apud Collegium SS. Trinitatis Cantabrigiae repositis deprompserunt et ordinarunt nec non indicibus instruxerunt I. H. Monk et C. I. Blomfield, editio nova emendatior et auctior,

Lipsiae, apud I. A. G. Weigel, 1814 [Cantabrigiae, sumptibus Collegii SS. Trinitatis, excudit J. Smith, 1812¹].

POULISSE 1999 = N. Poulisse, *Slips of the Tongue. Speech Errors in First and Second Language Production*, Amsterdam - Philadelphia, J. Benjamins, 1999.

RAU 1967 = P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München, C. H. Beck, 1967.

SCHIASSI 1951 = G. Schiassi, *De temporum quaestionibus ad Atticas IV saeculi meretrices et eiusdem comicas fabulas pertinentibus*, in *RFIC*, 79, 1951, 217-245.

SCHORN 2004 = Satyros aus Kallatis, *Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, von S. Schorn, Basel, Schwabe, 2004.

SOMMERSTEIN 1995 = A. H. Sommerstein, *The Language of Athenian Women*, in F. De Martino - A. H. Sommerstein (ed.), *Lo spettacolo delle voci*, Bari, Levante, 1995, 61-85 [poi in A. H. Sommerstein, *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 15-42].

SOMMERSTEIN 1998 = *The Comedies of Aristophanes*, X, *Ecclesiazusae*, edited with Translation and Commentary by A. H. Sommerstein, Warminster, Aris & Phillips, 1998.

SONNINO 2019 = M. Sonnino, *Euripide padre della commedia nuova? A proposito di Satiro, Vit. Eur. P.Oxy. 1167, fr. 39 col. VII e di altre testimonianze antiche*, in *ZPE*, 212, 2019, 29-46.

TIMPANARO 1974 = S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1974 [nuova ed. a cura di F. Stok, Torino, Bollati Boringhieri, 2002].

TIMPANARO 1992 = S. Timpanaro, *La «fobia romana» e altri scritti su Freud e Meringer*, Pisa, ETS, 1992.

TrGF = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1971-2004 [I, *Didascaliae Tragicae, Catalogi Tragicorum et Tragoediarum, Testimonia et Fragmenta Tragicorum Minorum*, editor B. Snell, 1971 (Editio correctior et addendis aucta, curavit R. Kannicht, 1986); II, *Fragmenta adespota. Testimonia volumini 1 addenda. Indices ad volumina 1 et 2*, editores R. Kannicht et B. Snell, 1981; III, *Aeschylus*, editor S. Radt, 1985 (addenda et corrigenda in IV ed. corr., 781-791); IV, *Sophocles*, editor S. Radt (F 730 a-g edidit R. Kannicht), 1977 (Editio correctior et addendis aucta, 1999); V 1-2, *Euripides*, editor R. Kannicht, 2004].

UMBRICO 2009 = A. Umbrico, «Casinus» sotto il velo nuziale: ancora sul rapporto tra Casina plautina e Κληρούμενοι difilei, in *GIF*, 61, 2009, 15-45.

USSHER 1973 = Aristophanes, *Ecclesiazusae*, edited with Introduction and Commentary by R. G. Ussher, Oxford, Clarendon Press, 1973.

USSHER 1993 = R. G. Ussher, *Diphilus und Plautus' Rudens*, in *Prudentia*, suppl. 1993 (= K. Lee, C. Mackie, H. Tarrant, *Multarum Artium Scientia. A 'chore' for R. Godfrey Tanner contributed by his allies upon rumours of his retirement*), 35-42.

VOEMEL 1858 = J. T. Voemel, *De Euripide casu talorum*, in *Philologus*, 13, 1858, 302-312.

WEBSTER 1970 = T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, Manchester University Press, 1970² [1953¹].

WILAMOWITZ 1925 = Menander, *Das Schiedsgericht (Epitrepontes)*, erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1925.

WILLI 2003 = A. Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

WILSON 2007 = Aristophanis *Fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit N. G. Wilson, I-II, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 2007.

(M.) WRIGHT 2013 = M. Wright, *Poets and Poetry in Later Greek Comedy*, in *CQ*, n.s. 63, 2013, 603-622.

(S.) WRIGHT 1954 = S. Wright, *The Death of Lady Mondegreen*, in *Harper's Magazine*, November 1954, 48-51.

ZANETTO 2014 = G. Zanetto, *La tragedia in Menandro: dalla paratragedia alla citazione*, in *Casanova* 2014, 83-103.

Susanna Pietrosanti

Il silenzio degli innocenti: voci umane e animali nell'*Orestea* di Eschilo

Abstract: Il saggio analizza il capolavoro di Eschilo, l'*Orestea*, seguendo le suggestioni di una performance teatrale (*Orestea. Agamennone, Schiavi, Conversio* del gruppo Anagoor, Leone d'Argento alla Biennale di Venezia 2018) e di una nuova traduzione del testo (condotta da Simone Deraï e Patrizia Vercesi). Il lavoro artistico contemporaneo induce una nuova riflessione sulle grandi categorie linguistiche e mentali del tragico greco. L'indagine riguarda il silenzio eschileo nelle sue variabili, come parola bloccata, negata. Ma induce anche a rielaborare il concetto stesso di silenzio, inteso non solo come assenza di parola ma come impiego di altre *voces*, non umane, o non solo.

Abstract: This essay analyzes Aeschylus's masterpiece *The Oresteia*, following the suggestions of a theater performance (*Orestea, Agamennone, Schiavi, Conversio* by Anagoor, winner of the Silver Lion at the 2018 Venice Biennale) and a new translation of the script (made by Simone Deraï and Patrizia Vercesi). The contemporary artistic work induces a new consideration about the big linguistic and mental categories of greek tragic theater and guides the investigation regarding Aeschylus's concept of silence in all its variables. It also exhorts the rethinking of silence itself, considered not only as the absence of words but the use of other non-human *voces* ('voices'), or at least not only.

Parole-chiave: teatro classico, performance contemporanea, animali, silenzio

Keywords: Classical Theater, Contemporary Performance, Animals, Silence

Susanna Pietrosanti – Università degli Studi di Pisa. La studiosa si interessa al teatro classico, alla performance contemporanea, agli *Animal Performative Studies* e all'antropologia. E-mail: susannapietrosanti1@gmail.it

1. *Orestea/ Agamennone, Schiavi, Conversio*, messa in scena da Anagoor come apertura della Biennale di Venezia 2018, è un lavoro teatrale sulla trilogia di Eschilo, un confronto con l'opera innovativo e originalissimo. Aver assistito a questo speciale momento di teatro (reso eterno poi in *Una festa tra noi e i morti*, edito da Cronopio, che ha riportato la nuova traduzione e il progetto di ricerca della compagnia)¹ significa essersi recati a cospetto del *corpus* eschileo confrontandosi con una materia archeologica in primo luogo verbale – ma anche assolutamente non verbale. Il riuso dell'antico, la rimessa in vita di un classico, è un'operazione complessa. Illumina certamente la contemporaneità, ma la forza del testo classico sta proprio nel legame dinamico tra attualità e inattualità che è in grado di stabilire e sulla sua capacità di giocare con i fasci temporali, mostrando ciò che del passato sia perso irreversibilmente, e ciò che cambia, travestendosi, per rimanere sempre e compiutamente sé stesso. Alcuni casi di riuso del classico sono addirittura capaci di dire di esso ciò che era, in esso, nascosto. Di farlo reagire, di provocare una distribuzione nuova delle tessere che lo compongono e un chiarimento del suo senso intimo e migliore. La resa di Anagoor incide su molte aree concettuali eschilee, è strutturata, anzi, in maniera funzionalmente eschilea:

«Il lavoro di Anagoor sull'*Orestea* dimostra che esiste un arcipelago di continuità che scaturiscono dalla radice immortale di questo testo. Dimostra anche che si può lavorare su Eschilo con la stessa metodologia di Eschilo, ovvero valorizzando sistemi di immagini (rete, morte, caccia, dolore, destino, parola e impossibilità di parlare, potere e orrore e molti altri) e disponendoli in maniera metaforica nei punti chiave dello spettacolo (rifrazione di un'immagine centrale che si irradia, o di un lemma vivo che palpita, o di una tesi che si ramifica) e sfruttando fino all'osso alcuni, almeno alcuni, significanti»².

Lo spettacolo e il suo sublime palinsesto, la drammaturgia e le sue scelte audaci, aiutano l'indagine in aree profonde e sommerse del grande tragico. Una fra queste, il suo uso del silenzio.

2. Eschilo, come è noto, era uno specialista dei silenzi. Nei suoi *Mirmidoni* Achille era preda di tragica afasia: si mostrava a lungo a capo chino, chiuso in un incrollabile silenzio; il tragediografo, spiega Aristofane (*Rane* 911-913) lo aveva messo in scena secondo una tecnica tutta sua: «innanzitutto collocava sulla scena un personaggio velato, un Achille o una Niobe, pretesto della tragedia»; e il silenzio del personaggio, chiuso nel suo dolore, era incrollabile³. Questo silenzio, il celebre ‘silenzio eschileo’, «non è solo assenza o solo presenza di comunicazione, non è solo libera scelta e consapevole o solo condizione rifiutata o imposta, non è solo interiorità o esteriorità»⁴: è mistero, è vero silenzio.

«Il silenzio del contesto (a funzione referenziale, secondo il modello di Jakobson) è, almeno da un punto di vista pragmatico, il vero silenzio. Il vero silenzio che si ottiene non cancellando il soggetto, non cancellando l'oggetto del discorso, ma rimuovendo il contesto, l'intorno della parola»⁵.

L'*Oresteia* «displays a constant concern over silence, the ways in which silence is produced, and the reasons that influence people to remain silent.»⁶

L'*Agamennone* addirittura:

«presents a fully developed exposition of the nature of the production of silence in the figure of its chorus, who is repeatedly concerned to take back what they are saying, to under through speech what they remember, and in other ways to obliterate from the record of memory certain events and utterances of the past. Their strategy for silencing themselves are said properly ‘silencing discourse»⁷.

Nella resa Anagor, in apertura del dramma, la Sentinella, che dichiara di trovarsi «come un cane in cima a questa casa»⁸, è appollaiata su un cumulo di ripetitori acustici, muti, e sulla sua testa pende un microfono il cui cavo si prolunga infinitamente verso un invisibile polo celeste. Un invito a parlare parole tessute di silenzi: il celebre monologo della Sentinella, asciugato qui fino

alla massima icasticità nella traduzione di Simone Deraï e Patrizia Vercesi, si sviluppa *guttatim*, scrive Fraenkel⁹, e goccia dopo goccia si snoda segnalando:

«i punti opachi della vicenda mitica e della turbolenta storia recente cui la vicenda allude. Invece che predisporre, oltre che predisporre gli effetti speciali per le azioni e le prove che seguiranno, risucchia gli spettatori nella dimensione del segreto, del nascondimento, del cono d'ombra dell'indicibile»¹⁰.

Davanti al *nefas*, etimologicamente impronunciabile, ineffabile, dichiara di avere «sulla lingua un grosso bue»¹¹. Intanto, nel grigio livido dello schermo che troneggia in scena accanto a lui, flebili volute di fumo e cenere iniziano a fluttuare. La Sentinella non le nota, e cede di nuovo al sonno. Allora le lingue di fuoco iniziano a lambire i margini dello schermo come lampi di luce di là dai monti: diventa visibile il percorso del segnale luminoso che annuncia la presa della città, tanto atteso dalla Sentinella e giunto finalmente dalla Troade ad Argo. Nel testo eschileo il racconto del percorso di fiamme creava una spiazzante inversione di ruolo, perché veniva pronunciato da Clitemnestra in un monologo¹² che capovolgeva la costante convenzione del teatro tragico secondo la quale è il messaggero che, giungendo da uno spazio extrascenico lontano, comunica ciò che nessuno sa. La maniera di Anagor, qui, di mostrare i riccioli di fumo, le fiamme lingueggianti, la loro eco disturbante, la creazione ossimorica della carta d'Europa, costituisce un doppio salto mortale, un'inversione alla seconda che suggerisce subito parole estremamente evocative, pregnanti, spiazzanti, e compie il prodigio in completo silenzio profondamente eschileo.

«Si tratta di un unico *take*, un'unica zoomata che riprende cinque cartine geografiche disposte una di fronte all'altra (Argolide, Peloponneso, Grecia, Coste dell'Egeo, Europa) e incendiate una dopo l'altra in modo da rivelare la successiva come una serie di sipari di fuoco. Il procedere dello zoom è come un telescopio: via via che bruciavamo una mappa dopo l'altra correggevamo il fuoco, creando un rapporto concettuale tra il fuoco dell'obiettivo (dello sguardo)

e il fuoco dei messaggi che avanzano da Troia ad Argo e il fuoco autentico. Quest'unico *take* lo abbiamo proiettato in *reverse*, in modo tale che per prima appare la cartina dell'Europa, ultima a essere bruciata e filmata. L'effetto per lo spettatore è di viaggiare dal campo largo dell'Europa all'Argolide»¹³.

Così spiega Simone Deraï, mettendo a fuoco, è il caso di dirlo, la contrazione convulsa per cui la tecnica non è che un altro nome del processo interiore, un modo di rendere vivo, e visibile, ciò che il testo proponeva, suggeriva, sussurrava tacendo. Le fiamme in video sono un correlativo oggettivo silenzioso di un celebre pezzo di bravura, il monologo dei roghi appunto¹⁴, che qui rinuncia al veicolo verbale ma non a quello visivo, in un'*ekphrasis* geniale. I segnali di fuoco deflagrano luminosi, il loro bruciare produce le carte geografiche che, risollevate dal rogo, si succedono restringendo il campo fino all'Argolide stessa. Gioco scenico silenzioso ed eloquente, è un segnale visivo denso e criptico come la lingua della Sentinella, muta, straziante e incomprensibile come il verso animale ed eloquente come le rivelazioni.

«Humans speak; other animals don't», sintetizza John Heath¹⁵. O meglio: gli 'altri di specie' non impiegano parole nella loro comunicazione, benché abbiano voce.

«Nelle raccolte lessicografiche greche, quelle che sembrano risalire a Zenodoto, per designare la vocalità degli animali si fa generalmente ricorso alla parola *phonè*: fin da Omero questa parola indica l'emissione sonora in generale, indipendentemente dal fatto che si tratti di voce di uomini o di animali»¹⁶.

Maurizio Bettini ci avvisa inoltre che in Omero, per definire le voci animali, un termine adeguato poteva essere *ops*, espressione dallo spettro sonoro più ampio, «tramite la quale si può indicare ugualmente bene sia la parola umana sia il lamento sia il grido inarticolato»¹⁷. In questo spazio misterioso, questa geografia mescolata tra espressione animale e umana si inserisce la nuova, contemporanea valutazione che la *performance* di Anagor ci aiuta a fare del silenzio eschileo. Il silenzio può essere l'assenza di

parola, anche se certamente non di comunicazione, e una delle abilità del grande tragico era modulare questo infinito campo comunicativo. Del resto, già Franz Rosenzweig ne *La stella della redenzione*¹⁸ aveva chiarito che l'eroe tragico possedeva un solo linguaggio che gli corrispondesse: il silenzio. Il tragico mette in scena il silenzio. Quando l'eroe smette di tacere il tragico decade: tragico non è soltanto essere chiamati a rispondere di un destino, ma preservare un mistero. Lo sapeva bene Pier Paolo Pasolini che nella sua *Affabulazione* fa declinare all'ombra di Sofocle la differenza tra *enigma*, razionalmente risolvibile, verbalmente articolabile, e *mistero*, di cui solo il silenzio può parlare. E prima di lui lo avevano affermato Goethe, Nietzsche, Benjamin. Ma il silenzio in Eschilo può avere voce. Voce altra, animale. Molti hanno rilevato la frequenza delle allusioni animali nella trilogia eschilea¹⁹: indubabilmente le due macro aree, silenzio e presenza animale, sono collegate. Ne abbiamo fondati sospetti esaminando l'universo ellittico e ossimorico della *parodos* dell'*Oresteia*. È un discorso umano, certo. Nella resa Anagoor, è pronunciata da un solo Didaskalos, che comunica con un coro di giovani, lasciati a casa perché inadeguati alla battaglia come i vecchi argivi dell'originale. Ma gli animali sussurrano.

«Animals in the pre- polis area erected by Aeschylus are insidious creatures, refusing to accept simple metaphorical, that is, stilistically ornamental roles. The boundaries of humanity itself are too porous allowing the beasts to slip in and out with discomforting ease. The poet's powerfully metaphorical language creates an anarchic world when man and beasts are muddled, where human and non human species share a single soul»²⁰.

E così subito avviene. Ecco gli avvoltoi che gridano disperati per aver perso i loro figli, e le loro grida animali toccano l'orecchio di Zeus che spedisce con greve caduta l'Erinni a difenderli²¹. Gli avvoltoi chi sono? Agamennone, Menelao privo di Elena, Clitemnestra privata dei figli (del resto *lecheon*, *letto*, per *nido* è veramente sintomatico²²)? L'immagine è ambigua di per sé,

perché il grido furioso degli Atridi si contamina in qualche modo, non fosse che per avvicinamento e per osmosi, col lamento degli avvoltoi. Il mondo animale e quello umano sono inestricabilmente legati e confusi. Si può parlare la lingua dei cervi, o quella degli avvoltoi. Il linguaggio diventa proteiforme, variabile, molteplice. Si ammira qui «the troubling fusion of human and bestial identities the poetic ambiguity creates»²³. Le immagini che si susseguono nel testo, (legami, lacci, museruole, trappole, ragne, reti), funzionano a giocare un gioco di connessioni tra la sfera animale e quella umana, profondo, inestricabile. Non si tratta più dello stadio della metamorfosi, in cui l'umano abbandona il suo livello e assume l'aspetto esteriore dell'animale (come i compagni di Odisseo metamorfosati da Circe) ma di uno stato misto, sotterraneo. Sotto la pelle umana si muove quella animale. Sotto le parole un altro, più antico, linguaggio, che talvolta prende il sopravvento. Quando le aquile divorano la lepre pregna, esse non simboleggiano, ma *sono* gli Atridi.²⁴ Cani – aquile volanti a danno della lepre a sua volta misteriosamente simbolica; Troia, Ifigenia, i figli di Tieste ancora? Di nuovo dobbiamo ringraziare la tentazione ecfrastica di Anagoor che, in silenzio, fa apparire in scena una bianca cerbiatta (non un oggetto, una vera cerbiatta imbalsamata), sicuro correlativo oggettivo di Ifigenia, in alcune versioni del mito sostituita da una cerva da Artemide, impietosa – qui contenitore di piccole ossa bianche che uno dei figli le estrae dal ventre. Ifigenia, lepre e cerbiatta, capra e pecora, è fra noi. Indubitabile la connessione di tutti questi animali con Artemide: dalla cerva di Cerinea cacciata da Eracle all'altare formato di teste di caprioli intrecciate da Apollo per esaltare il *numen* dei due divini gemelli, alla lepre lunare che indicò, secondo Pausania, dove la dea desiderava fosse eretto il suo tempio a Boiai in Laconia, tutte queste sono maschere di Artemide, e tutte fasci di luce che si incrociano su Ifigenia, e sullo stesso Agamennone. Perché, infatti, solo il maggiore degli Atridi deve scontare la colpa che la sua immagine animale, l'aquila nera, ha commesso sbranando la lepre? Anche l'aquila bianca /Menelao sarebbe colpevole, ma solo Agamennone deve pagare. Nei *Canti*

Cipri si menziona un suo atto di *hybris* offensiva: uccisa una cerva con una freccia aveva commentato che neppure Artemide avrebbe messo a segno un colpo migliore²⁵. Sofocle nell'*Elettra* narra che la stessa *hybris* avrebbe avuto per oggetto un cervo maschio²⁶. Apollodoro (*Epitome* 3, 21) dichiara che Agamennone, «dopo aver colpito una cerva in una battuta di caccia, disse che neppure Artemide, se avesse voluto, avrebbe potuto salvarla». Un prisma di enigmi e di sospetta *hybris* che Eschilo mozza di colpo, tagliando via tutto in una cosmica ellissi e obliterando qualsiasi accenno all'albero di miti connesso ad Agamennone empio uccisore di cervi. Il cane/aquila/Agamennone strazia adesso la lepre, in silenzio, o utilizzando animalesche *voces*, emanando un silenzio sul silenzio della dimenticanza, e sul resto, il passato, ancora silenzio. E il silenzio è anche quello del vento. Cosmico silenzio, rotto solo dalla voce dei venti sbagliati, quelli *kakoskoloï*, 'che provocano cattivo indugio', 'nestides', 'che provocano la fame', *dysormoi*, 'che trattengono malamente nel porto'²⁷. Un *tricolon* pesante che apre la strada alle sintetiche parole dell'indovino. Calcante propone «un rimedio più grave dell'amara tempesta/ adducendo Artemide come pretesto»²⁸. L'originale greco è *proferon Artemin*, un verso chiuso come un guscio di conchiglia²⁹. La dea, di per sé, non parla. Ha bisogno di un intermediario, l'indovino, che poi, lo vedremo, si appoggerà direttamente alla voce di Agamennone³⁰. Dal pensiero di Artemide all'indovino, alla vittima, al traduttore, a noi, si passa per tutti i gradi dell'intermediazione umana³¹. È dunque inevitabile che l'aspetto linguistico di questa verità sia oscuro: «l'oscurità segnala l'incongruente rapporto tra conoscenza divina e lingua umana, eppure dice la necessità di quel rapporto»³². Che si svolge per simboli, per segni, in silenzio. E in ellissi reagiscono gli Atridi, che compiono il gesto del lutto per le parole comunicate da Calcante ma non riferite da Eschilo. La necessità di dire l'indicibile viene fatta fatalmente slittare al dubbio atroce di Agamennone, poco oltre. Ai lettori, al pubblico, resta l'ellissi, davanti alla quale

«occorre sondare l'intenzione del testo, entrare in dialogo con la sua retorica e la sua intelligenza, visitarne le profondità, dividerne lo spirito, accompagnarlo oltre la soglia del discorso puramente verbale. Occorre, in un certo senso, che diventiamo anche noi invisibili per riconoscere l'invisibile. Non c'è omissione testuale che non rimandi a una pienezza extratestuale, e questa sta al testo come l'ombra al corpo. Riconoscere il valore dell'omissione significa rimettere la parzialità della scrittura nella totalità del mondo. Significa cercare il senso»³³.

E il senso dell'ellissi acrobatica è mostrarci in atto la *charis* violenta di Zeus folgorare il solo Agamennone, che piomba nel dilemma più cieco che si possa concepire: decidere l'impossibile, essere 'obbligato a volere'. Qualcosa che non si può dire, né nominare.

Il sacrificio di Ifigenia, pur contenendo in sé molti riferimenti ai *proteleia*, i riti nuziali (perversi, capovolti) è un vero sacrificio animale. Come una capra Ifigenia viene sollevata sull'altare, le viene schiacciato «il muso»³⁴, le viene tappata la bocca con morsi e museruole, con un avvicinamento vertiginoso all'animalità che fa superare in volo «la forza di muti bavagli» di altre meno incendiarie traduzioni. Lei tace, come un animale, scatenando una violenta serie di considerazioni. Questa accezione della *parodos* era già stata allusa nel monologo della Sentinella che, nella nuova traduzione (che raggiunge uno spessore culturale inaudito, rincorrendo Eschilo, certo, ma anche molte altre suggestioni letterarie di epoca e generi diversi in una tessitura di rimandi complessa ed efficace, ma che resta, visto il suo impiego performativo, una traduzione eminentemente *target oriented*, un montaggio fruibile dall'*audience* sebbene lontano da qualsiasi facilità e banalità) sosteneva di rimanere «muta come un bue»³⁵. Il verso eschileo si annodava corporalmente e proverbialmente nell'espressione "ho un bue sulla lingua". Lo slittare della metafora è una variante apparentemente minima, in realtà profondissima. Si tratta dell'introduzione di un tema base, che informerà di sé gran parte del senso dell'opera: l'animale muto, che non può maledire, sul quale quindi può essere esercitata la

sospensione etica dell'uccisione, quel vuoto morale che permette di assassinare l'innocente sentendoci completamente incolpevoli. Le museruole che in scena impediscono di parlare, chiudono, velano le bocche dei personaggi, derivanti tutte dall'immagine – seme del morso che chiude le labbra di Ifigenia martirizzata, non sarebbero neppure necessarie. Il bue è muto. Uomini e bestie sono assimilati da questo ineluttabile destino, da questo mondo «written in blood and tears»³⁶, davanti al quale si può solo tacere. E ancora la versione Anagor dell'*Oresteia* rende chiaro, in silenzio, ciò che Eschilo, in silenzio, aveva alluso. Lo schermo di fondo si accende.

«La proiezione rivela l'immagine nebbiosa e fuori fuoco di un ingranaggio in movimento circolare. La rotazione del dispositivo provoca l'apertura di una gabbia dal cui fianco cade per gravità il corpo inerte di un manzo. È una trappola meccanica per imbrigliare e stordire i bovini nei macelli. Il corpo dell'animale infatti, rovesciandosi al di fuori della pancia del congegno, collassa privo di sensi su una culla da abbattimento, un piatto di ferro che si muove danzando all'unisono con la macchina»³⁷.

Un'immagine stupenda, fortemente eschilea. L'animale qui non è simbolico di Ifigenia: è evocativo, epifanico. Per Roberto Marchesini, padre della zoantropologia,

«gli slittamenti di dimensione ontogenetica, vale a dire i nuovi spazi di dimensione identitaria, si traducono in nuovi obiettivi verso cui tendere e nuovi modelli da introiettare, cambiano il modo in cui l'essere umano si percepisce e quindi si descrive. In questa prospettiva gli altri animali diventano i grandi interpreti logopoietici, cifrario di base per le diverse forme della "creatività umana»³⁸.

E addirittura diventano queste forme, le esprimono con una forza significativa trasfusa dalle parole ruvide ed ellittiche del poeta con un'osmosi potente, esplosiva.

3. Gli animali, molti animali, popolano l'*Oresteia*. Il testo di Eschilo potrebbe addirittura essere fondativo per la concezione estremamente contemporanea di *Zoosis*, che per U. Chaudhuri si usa «to refer to the way culture makes art and meaning with the figure and the bloody of the animal»³⁹. Gli animali popolano il dramma. Lo creano, lo articolano, lo tacciono e lo parlano. Elena, nel testo eschileo, se ne va con Paride “senza vergogna”⁴⁰. Un modo contemporaneo e immediato di tradurre l'assenza, in lei, di *aidos*, che Oliver Taplin ha definito «un senso di compunzione che inibisce gli uomini dal comportarsi male»⁴¹. Elena si macchia di *anaideia*, di completa assenza di «ritegno, il freno morale preposto a inibire qualunque comportamento eticamente censurabile»⁴², atteggiamento proprio di un animale che nell'immaginario greco veniva letto così: traditore, folle, aggressivo, seducibile, inattendibile: il cane. *Cagna*, *faccia di cane*, è l'epiteto insultante che l'eroina stessa si rivolge in tutti i poemi omerici, sottolineando così che, sebbene, naturalmente, la responsabilità della guerra sia maschile, riservata a Paride, ella comprende molto bene il suo *status* di colpevole: meraviglioso oggetto di desiderio, divina bellezza per la quale vale la pena di combattere, e insieme *kyon*, cagna fin troppo seducibile, pronta a scodinzolare e a seguire chiunque l'accarezzi, a passare dalla solidarietà dovuta al legittimo padrone a quella di un estraneo che non l'ha ricevuta legittimamente dal precedente proprietario – e ad andarsene proprio così, “senza vergogna”. Ma pochi versi più avanti, sarà Clitemnestra a collocarsi nella stessa sfera metaforica:

«Questo è il mio messaggio per lui: / torna presto, mio caro, / il più velocemente possibile./ La tua città ti ama e ti attende. / Qui a casa troverai una moglie fedele,/ uguale a come l'hai lasciata: /cagna fidata a guardia della casa, devota al padrone, rabbiosa coi nemici/ esattamente come te la ricordi»⁴³.

Ecco un elenco di ciò che si attende «da una buona moglie e da un buon cane: fedeltà, affidabilità costante, ma anche capacità e volontà di schierarsi completamente dalla parte del marito-padrone»⁴⁴. Invece Clitemnestra, che si qualifica come perfetta

cagna da guardia, è profondamente *kyon*, perché si rivolgerà festosa e cagnescamente scodinzolante al padrone che ritorna, preparandogli intanto un'aggressione sanguinosa. La gemellarità tra le due sorelle è perfetta: come Clitemnestra è l'Erinni sguinzagliata per punire le colpe di *hybris* del marito (principalmente il sacrificio di Ifigenia: potremmo sostenere che, in fondo, è Artemide a sguinzagliare Clitemnestra come sua cagna vendicatrice), così Elena è un'Erinni, non causa ma strumento delle conseguenze. Nel secondo stasimo, l'apologo del cucciolo di leone lo esemplifica benissimo:

«un cucciolo di leone appena svezzato ma ancora affamato di latte, / mansueto e apparentemente addomesticato in principio, / amatissimo dai bambini e adorato dai nonni, sta in braccio come un bimbo, / e lecca la mano del padre con gli occhioni che luccicano per la fame»⁴⁵.

Tutto il brano identifica con chiarezza il meccanismo del patto del cibo, quel particolare rapporto che si instaura tra il cane e l'uomo che lo nutre. Ma il leoncino non è un cane, e rivela l'indole della sua specie: «Ricambia coloro che lo nutrivano sbranando le pecore del padrone/. E senza essere invitato si prepara in casa un banchetto/ che inonda di sangue le stanze... »⁴⁶.

Cagna traditrice come e più della sorella, Elena non si comporta da servile, domestico *kyon*, mendicando i resti del banchetto dei padroni, ma crea un banchetto altro, antagonista a quello umano, un pranzo apprestato dalla belva stessa, che vi partecipa «senza essere invitata»⁴⁷. Pura epifania della bellezza e della potenza erotica, Elena è perfettamente amorale e irresponsabile delle sue azioni, istintiva e assoluta, incolpevole ma micidiale, una belva, un animale feroce, un cane *kynteron*, 'più cane' di altri. E per continuare in questa sfilata di maschere canine, le Erinni delle *Eumenidi* sono cagne: assetate di sangue, pronte a fiutare e a inseguire la vittima, lanciate all'assalto dal fantasma di Clitemnestra cacciatrice, cani da difesa della defunta, che pretende vendetta, cani protettori della giustizia, della santità dei giuramenti e di molti confini sacri e inviolabili. Ma principalmente sono cani furiosi che perseguitano l'uomo e non

l'animale, sull'esempio di Atteone, stemmi di rovesciamento che permettono a Eschilo di sfruttare la terribile ambiguità del coraggio canino, distorcendolo all'estremo fino a toccare la *lyssa*, la dionisiaca follia. E lo stesso Agamennone, salutato dalla moglie come «cane dell'ovile»⁴⁸, immagine di protezione e di saldezza come la gomina che ancora la nave o la colonna che sostiene il tetto di casa⁴⁹, in realtà si comporta, si è già comportato, da leone feroce, sacrificando la figlia come se l'avesse scelta« in un gregge di belle pecore lanose»: e Achille, sfruttando un'altra sfumatura del negativo prisma canino, gli aveva già affibbiato l'insulto *kynopes*, faccia di cane; «hai occhi di cane e cuore di cervo,» gli grida con disprezzo nel libro I dell'*Iliade*. Un vigliacco spudorato, che cagnescamente si traveste da custode del gregge – e non a caso nella resa di Anagoor indossa un magnifico mantello candido da re – pastore che tuttavia, e simbolicamente, appare troppo grande per lui. E poiché solo un cane può identificare con certezza le motivazioni di un altro, o di altri, cani, è il fiuto profetico di Cassandra a veder chiaro nel groviglio di maschere e di ghigni canini che il palazzo di Argo sembra diventato: tanto che il Didaskalos commenta «è brava, come un cane da caccia. Ha fiutato una pista che la porta al sangue»⁵⁰. E al sangue, in questa *Orestea* senza sangue⁵¹, tutti i cani della muta sembrano diretti: Elena, il mostro, il cane – leone, Clitemnestra, cagna da guardia e insieme *leonessa a due gambe*, Agamennone, cane pastore e poco prima leone che aveva leccato a sazietà il sangue della famiglia di Priamo. Il bestiario ondeggia e si dilata, e sarebbe riduttivo restringere le maschere animali degli epiteti a una sola catena concettuale. Tutti, o quasi, sono insieme uomini e animali, belve e prede, cani e leoni, lepri e cerva:

«animals – any animals – are easily blurred and confused with the human characters. The lion does not stand for any single character but for the ever – renewed process of evil that moves from generation to generation. Aegisthus is a lion here, a wolf to Agamemnon's lion thirty-five verses later. But the larger point is that none of these animal images is meant to be flattering or positive (except, perhaps, in the misguided minds of the characters). Humans should

not confuse themselves with the beast that lives in us all. Agamemnon may be a better lion, that is, more courageous than the feeble Aegisthus, but his conflation with the beast bodes no better – indeed, his actions are more savage than anyone else's in the play»⁵².

Le maschere umano – animali non sono neppure alternate: la metamorfosi non è concepita. Tutto è doppio, ambivalente, confuso. Mescolato. Una rete di immagini cangianti, una rete di parole: «a middle ground between human and animal rather than a sharp opposition»⁵³. Anzi, di più. Un cappio, un gorgo.

4. Infine, Cassandra. Da sempre è legata al silenzio. L'unico personaggio che rifiuta l'attrattiva della *peithò* di Clitemnestra, e tace. Nella *performance* che stiamo analizzando, il suo silenzio è dilatato. Agamennone la introduce in scena legata a una catena sottile. Mentre avanza verso la porta fatale della casa, e la catena di Cassandra è stata passata alla mano del Didaskalos, lo schermo si accende ancora. Nell'intermittenza del neon del macello compare l'immagine sfocata di una mucca appesa a testa in giù. Si ribella, tenta di divincolarsi, la lingua le pende dalla bocca muta, ma l'organo meccanico la trascina, via dall'inquadratura e dalla vita. Senza sangue. Senza voce. In silenzio, per la *pietas* del fuori fuoco, anche invisibile o quasi. Cassandra non parla, né risponde agli inviti di Clitemnestra: «è straniera, ci vorrebbe un'interprete»⁵⁴, razionalizza il Didaskalos, e subito una donna della casa arriva a tentare l'esperimento. Sparita Clitemnestra, Cassandra parla, e la giovane donna traduce, o tenta di farlo. Sarebbe davvero necessario? I poemi omerici testimoniano che Greci e Frigi parlano la stessa lingua (Eschilo stesso, nella perduta *Niobe*, attribuiva a Tantalos origini frigie). Ma il linguaggio non è uno strumento univoco: testimonia integrazione in seno alla comunità e serve alla manipolazione altrui. Questo lungo episodio si gioca tutto attorno alla questione del linguaggio: al centro un dialogo impossibile, i fallimenti della comunicazione, la lingua straniera, la capacità delle parole di sondare il reale, di dire il dolore e di profetare, fino al

tema della possessione, dell'essere parlati, delle glossolalie – e del silenzio. La profezia stessa viene snodata, sbriciolata, affidata al resoconto desultorio ed ellittico di un'interprete, che restituisce a onde e a frammenti la parola irregolare della profetessa. Irregolare anche nel testo originale, dove la tensione espressiva è fortissima, la sintassi è franta, prevalgono le frasi nominali, gli *hapax legomena* si accumulano nel tentativo di descrivere l'indicibile. In versione Anagor l'interprete tenta di comprendere il discorso profetico che in originale si presentava incontrollato, delirante, visionario, provocando conseguenze profonde. In ogni caso, c'è uno schermo linguistico e traduttivo, e un tentativo di ordine: fallimentare, ma il clima febbricitante della profezia diretta viene allontanato, decantato diremmo, specie nell'espunzione del lamento di Cassandra, il suo canto funebre su se stessa, che si collega sottilmente ad Agamennone, ovvio, e anche al lutto infinito che scivola in sangue fuori dalla casa degli Atridi. A questo si rinuncia. Non alla perfezione della sequenza, che ripercorre tutte le gradazioni della comunicazione (dal grado zero del silenzio al balbettio al monologo o quasi monologo infine al contatto dialogico prima parziale poi totale, con l'esplicito annuncio della morte del re). I semi del mito, anche nel discorso spezzato dell'interprete, ci sono tutti: «casa odio, odiata/ delitti consanguinei/ stragi, omicidi/ suolo intriso di sangue/ Le prove./ Sento voci di bambini / piangono, sgozzati »e «non capisco»⁵⁵, chiosa l'interprete. Il Didaskalos apprezza l'abilità di Cassandra di riannodare il filo del passato, condivide un terreno di conoscenza comprendendo l'episodio terribile a cui si riferisce. Ma successivamente Cassandra sceglie di battere un'altra pista, quella che dal sangue versato la guida verso il prossimo delitto, verso il sangue ancora non spillato. Poiché le tenebre del discorso sono ancora fitte, decide di parlare chiaramente. Denuncia il coro delle Erinne che presidia la casa e che non finisce mai di cantare, ubriaco di sangue. Riporta, vertiginosamente, al presente, il banchetto cannibalesco della stirpe: «eccoli, vedi? / quelli sono bambini morti, uccisi.../ il padre li mangia»⁵⁶. I presentimenti che hanno serpeggiato per tutto il dramma esplodono qui, senza ritegno,

sotto l'impeto profetico delle visioni metaforiche di Cassandra, animate nel bestiario simbolico tipico della tragedia: «un leone/ è in catene e prepara vendetta contro il padrone che torna/ il comandante della flotta non sa: la cagna odiosa gli lecca con la lingua l'orecchio festosa, ma poi lo morde». E quando il Didaskalos respinge il valore delle profezie, che «servono solo a imparare il linguaggio della paura», dichiara: «io dico che vedrai la morte di Agamennone»⁵⁷. Egisto la rimprovera, la richiama al silenzio. In silenzio, di nuovo, Cassandra si prepara ad entrare nella reggia, per lei, consapevolmente, la porta dell'Ade. Solo Cassandra sa cogliere questa verità, non solo focalizzare l'attenzione sull'interno della casa, dove il delitto sta avvenendo, ma portare a compimento le parole della Sentinella («se avesse voce, la casa stessa parlerebbe chiare parole»⁵⁸): la reggia usa la sua voce, in silenzio, parla con la sua bocca, denuncia la verità, mentre l'interprete di questo orrore le cammina incontro, proprio come aveva fatto Agamennone poco prima. È vero, «gli animali non vanno al macello consenzienti», chiosa il Didaskalos, attualizzando, rendendo icastica e terribile la *sententia* eschilea che associa Cassandra ad una «vacca spinta dagli dei»⁵⁹ che cammina con coraggio verso l'altare del sacrificio. Di nuovo il campo semantico della violenza e del sopruso inflitto, in sospensione morale, a chi è altro da noi e da questa alterità non permette che avvertiamo il delitto compiuto.

«Before whom do we feel shame? Can we be guilty, must we alone, to those whose lips will never pronounce a curse against us? If stag falls in the forest to a hunter's bullet we know it makes a physical sound, an echoing of waves in the medium of air, but what is the ethical noise made by the conjunction of a flying piece of lead, a man in camouflage and a dying hart?»⁶⁰.

Cosa rispondere? Secondo Derrida, nessuna società può sopravvivere senza sacrificio, e perciò viene prescelta una classe di esseri viventi il cui assassinio è legittimato: gli animali. Muti, incapaci di reagire alla nostra violenza, «allow us to separate out the necessary from non – necessary killing, so that we can live

in the world without thinking ourselves murderers»⁶¹: ma, come Agamennone in Aulide, invece, lo siamo.

5. La presenza metaforica degli animali, lo abbiamo detto, non è una novità nella critica relativa ad Eschilo. Da subito l'*Oresteia* è stata ritenuta oscillare tra caccia e sacrificio, due linguaggi culturali che nella Grecia classica non potevano certo prescindere dagli animali. La messa in scena Anagor ha approfondito questo livello, procedendo in profondità sulla simbolica di alcune maschere animali le cui *affordances* si sono dimostrate estremamente più complesse del previsto.

«L'alterità è parte della nostra stessa identità e la storia evolutiva della nostra specie non si caratterizza dall'allontanamento dall'animalità, ma al contrario dall'interazione con diversi tipi di animalità. Congiunzione, contaminazione, e ibridazione con l'animale: eterospecifico, epifanico, l'Altro animale annuncia una dimensione esistenziale possibile per l'uomo»⁶².

E non solo: Giorgio Agamben aveva già sottolineato come nell'uomo la divisione della vita in vegetale e di relazione, organica e animale, animale e umana, possa essere definita come una 'frontiera mobile': si può costantemente decidere che cosa è umano e che cosa non lo è:

«Solo perché qualcosa come una vita animale è stata separata all'interno dell'uomo, solo perché la distanza e la prossimità con l'animale sono state misurate e riconosciute innanzi tutto nel più intimo e vicino, è possibile opporre l'uomo agli altri viventi»⁶³.

L'uomo per essere tale deve riconoscersi nell'altro di specie, deve condividere «una zona di indifferenza in cui avviene l'articolazione tra umano e animale»⁶⁴. Guidati da un'esperienza performativa infinitamente particolare, è stato possibile svelare i molteplici strati del silenzio eschileo, silenzio spesso articolato in *voces* altre, non solo voci animali tessute di silenzio, ma voci di un istante in cui non

sapevamo articolare la distanza (se c'è) fra umano e animale. Altri lo avevano intuito. Si veda la versione dell'*Odissea* di Emilio Villa, che osserva:

«in greco il valore dispregiativo di *kuon*, *kunós* ('cane') è recente, e nel greco omerico *kunópis* riferito a Elena cela una marca di ambito artemido-ecateo; dietro cui riluce forse una sua parentela con la *Pótnia Theròn*, la Signora delle Bestie dell'arcaica religione mediterranea»⁶⁵.

Un segnale preciso, di valore antropologico e culturale, in nessun modo deprecatorio: «le femmine dee del poema, tutte totemizzate, per così dire, tutte vive, su un animale, residuo nel nome o negli attributi». Villa insiste sul fatto che nel mondo preacheo, e in tutto quel fondo culturale e culturale precedente alla stesura più a noi prossima dei poemi omerici, gli eroi epici erano in effetti divinità minori. Quel passo non può intendersi come «realistico, cioè come Elena che dice di sé "sono una cagna, una svergognata". Elena è Gran Madre, è *Pótnia* alla ricerca, a caccia, dei suoi maschi, o paredri diciamo».

Un richiamo, questo, che va compreso in rapporto con il mito. Elena indica così tramite il cane la sua appartenenza, l'ambito divino da cui proviene.

«Omero, in quest'ottica, appare solo il filo terminale, l'ultimo punto d'arrivo del viaggio di una antichissima teomachia di origine orientale tessuta in sostrati perduti alla memoria e poi narrativizzata, quasi si direbbe secolarizzata in Grecia tramite un gran numero di filtri, rielaborazioni e passaggi: come la nuova egemonia culturale di Atena. Mi chiedo se a una simile logica possa rimontare il fatto che alcuni oggetti o luoghi o personaggi nei poemi omerici sono definiti da due parole, diverse: una in lingua umana e una in lingua divina, con un valore culturale (vi accenna anche Daniel Heller-Roazen nel suo *Lingue oscure*)»⁶⁶.

Quindi il verso che tutti traducono *faccia di cane, cagna*⁶⁷ ha il suo profondo valore in *io che sono donna/cane*. Questa traduzione

illumina, come un fascio di luce, le scelte eschilee dell'*Oresteia*, il suo sostrato di parole altre e di silenzio. Lega un testo classico fondamentale a radici antropologiche universali.

«Noi conosciamo quello che fanno gli animali, quali sono i bisogni del castoreo, dell'orso del salmone e di altre creature, perché molto tempo fa gli uomini hanno sposato degli animali e hanno acquisito tali conoscenze dalle loro spose animali»,

riferiva negli anni Trenta un anziano Ojibiwa all'antropologo Diamond Jenness⁶⁸. E Eduardo Kohn, nel suo appena tradotto in Italia *Come pensano le foreste* testimonia, studiando l'etnia Runa dell'Amazzonia ecuadoriana, che questa popolazione si mostra all'osservatore per quello che è nel profondo: «al tempo stesso esseri 'altro-che-umani', al pari degli animali della foresta, ma anche 'troppo umani' nel senso nietzscheano del termine». Si rappresentano come «dei che parlano attraverso i corpi delle mucche, Indios nei corpi dei giaguari, giaguari abbigliati da bianchi, e chissà quante altre cose ancora»⁶⁹. E questi collegamenti, queste relazioni tra esseri viventi, non avvengono tramite parole, ma tramite segni, che senza avere carattere fonico e linguistico sono comunque loquaci. La comunicazione avviene tramite indici e icone, segni che hanno una qualche contiguità con quello che rappresentano oppure che vi somigliano: «la significanza non è un territorio esclusivo degli esseri umani, perché non siamo i soli ad interpretare i segni. Il fatto che altri generi di esseri usino i segni è un esempio dei modi in cui la rappresentazione esiste nel mondo al di là delle menti umane, dei loro sistemi di significato»⁷⁰, delle loro parole, del loro, misconosciuto, segreto, silenzio. La costruzione simbolica, antropologica e linguistica di Eschilo si rivela infinitamente contemporanea. Il classico più antico reagisce incredibilmente agli stimoli della ricerca odierna, acconsentendo a svelare altri strati del segreto misterioso della sua scrittura.

Note

- 1 L'intero materiale è edito in ANAGOOR, *Una festa tra noi e i morti. Sull'Orestea di Eschilo*, Napoli, Cronopio, 2020.
- 2 PIETROSANTI 2020, 15.
- 3 A questo proposito TAPLIN 1977, 34
- 4 SPINA 2015, 11.
- 5 CAPRETTINI 1989, 35.
- 6 GURD 2001, 2.
- 7 *Ibidem*.
- 8 ANAGOOR 2020, 30.
- 9 FRAENKEL 1950, (ad vocem r. 2, vv. 387 e sgg.)
- 10 BELTRAMETTI 2015, 157.
- 11 ESCHILO, *Agamennone*, v. 23. In ANAGOOR 2020, 30 la resa è diversa; «ho come un peso sulla lingua, resto muto come un bue».
- 12 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 282-316.
- 13 ZACCHEO 2018, 7.
- 14 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 587- 614.
- 15 HEATH 2005, 1.
- 16 BETTINI 2008, 35.
- 17 Ivi, 36.
- 18 ROSENZWEIG, 2005, 76.
- 19 Primo fra tutti VERNANT, VIDAL NAQUET, 1976: cf. anche BATTISTELLA 2005 (un classico dello studio del linguaggio simbolico animale), e cf. soprattutto LEACH 1964.
- 20 HEATH 2005, 229.
- 21 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 46-52.
- 22 ESCHILO, *Agamennone*, v. 50.
- 23 HEATH 2005, 229.
- 24 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 115-121.
- 25 Per i *Canti Cipri* il riferimento va alla *Crestomazia* di Proclo, che li sintetizza. “Mentre per la seconda volta l'esercito era radunato in Aulide, Agamennone, colpendo a caccia una cerva, disse di superare con il lancio anche Artemide. La dea, irata, li fermò nella navigazione scatenando delle tempeste”. (Proclo, Epitome 80).
- 26 SOFOCLE, *Elettra*, vv. 566-572.
- 27 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 192-200.
- 28 Il contrario in SEVERINO 1985, 23: “allora il profeta gridò ai capi un rimedio più tremendo della spietata tempesta. Ma voluto da Artemide”. Si tratta di una traduzione estremamente filosofica dell'*Orestea* di Eschilo, altro fondamento, con quella di Pasolini, della storia traduttiva dell'opera eschilea in Italia.
- 29 ESCHILO, *Agamennone*, v. 202.
- 30 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 123- 159.
- 31 I motivi dell'ira di Artemide hanno fatto scorrere fiumi di inchiostro.

Alcuni ritengono ci si debba attenere solo a ciò che il testo esplicitamente dice, quindi al contenuto concreto dell'apparizione, la morte della lepre e dei cuccioli. Artemide non è in collera con gli Atridi, e Agamennone deve affrontare la prova terribile solo perché di fronte a un'*ananke* schiacciante (Cf. fra molti SOMMERSTEIN, 1980) . Per altri la violenza delle aquile spedite da Zeus lede la sfera numinosa della dea, che vuole riequilibrare la situazione colpendo il re, protetto appunto da Zeus (ZEITLIN 1965, FURLEY 1986) . Per altri si tratta del consueto atteggiamento filotroiano di Artemide: passando sotto silenzio l'antico motivo della cerva, Eschilo induceva lo spettatore a concentrarsi non sui motivi dell'ira di Artemide, ma sulla libera scelta di Agamennone, che decide autonomamente il suo destino attraverso il sacrificio sanguinoso (FRAENKEL, 1964) .

32 GARDINI 2014, 136.

33 Ivi, 5.

34 ANAGOOR 2020, 50. ESCHILO, *Agamennone*, v. 235.

35 ANAGOOR 2020, 30.

36 Cf. HEANEY, in cui l'immagine del mutismo del bue si dilata: «and I would feel my tongue/like the dropped gangplank of a cattle truck/ trampled and rattled, running piss and muck,/ all swimmy-trembly as the lick of fire/ a victory beacon in an abattoir». Cf. SESSI 2015, 24. Per le citazioni cf. HEANEY, *Myceneae Lookout*, 2009, 33.

37 ANAGOOR, 2020, 97. A questo proposito cf. anche PIETROSANTI 2018, per una valutazione complessiva dei 'segni in scena' nel lavoro della compagnia.

38 MARCHESINI 2011, 78.

39 CHAUDURI 2014, 232.

40 ESCHILO, *Agamennone*, v. 681.

41 TAPLIN 1978, 34.

42 FRANCO 2003, 23.

43 ANAGOOR 2020, 118. ESCHILO, *Agamennone*, vv. 605-610.

44 FRANCO 2003, 282.

45 ANAGOOR 2020, 128. ESCHILO, *Agamennone*, vv. 717-736.

46 *Ibidem*.

47 *Ibidem*.

48 Ivi, 144. ESCHILO, *Agamennone*, v. 896.

49 ESCHILO *Agamennone* vv. 897-898.

50 ANAGOOR 2020, 128. ESCHILO *Agamennone* vv. 1093-1094.

51 La regia ha espunto anche il celebre segnale visivo del tappeto rosso che Clitemnestra fa stendere davanti ad Agamennone, sostituendolo con una strada di cenere completamente innovativa.

52 HEATH 2005, 227.

53 THUMINGER, 2008, 3.

54 ANAGOOR 2020, 167. ESCHILO, *Agamennone*, vv. 1063- 1064.

55 Ivi, 168.

56 *Ibidem*.

57 Ivi, 171. ESCHILO, *Agamennone*, v. 1246.

58 Ivi, 30. ESCHILO, *Agamennone*, vv. 37-39.

59 ANAGOOR 2020, 171. ESCHILO *Agamennone*, vv. 1297-1298.

60 DOLGERT 2012, 37.

61 *Ibidem*.

62 BUDRIESI 2019, 5. Si tratta del nuovo territorio degli *Animal Studies* (o *Critical Animal Studies*), oggi in rapida espansione, che abbraccia un vasto territorio culturale, che va dalla filosofia all'attivismo, e comprende antropologia, sociologia, semiologia, storia, psicologia, storia dell'arte, teatro, cinema e studi letterari, assumendo la «questione animale» come prioritaria nella riflessione critica contemporanea. Vari studiosi accomunati da questo interesse propongono di bypassare la definizione riduttiva del linguaggio, logocentrica, che non soltanto esclude *ab origine* le altre specie, ma trascura le differenti dimensioni in cui si articola la comunicazione e sottolineano che occorra concentrarsi su una ridefinizione di linguaggio che inglobi la *embodied communication* – oppure il silenzio.

63 AGAMBEN 2002, 24.

64 *Ibidem*.

65 VILLA 2014, n. 43.

66 *Ibidem*. E cf. HELLER ROAZEN 2019.

67 Omero, *Iliade*, v. 354.

68 COMBA 2015, 192.

69 KOHN 2020, 439.

70 Ivi, 543.

Bibliografia consultata

AGAMBEN 2002 = G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

ANAGOOR 2020 = Anagoor, *Una festa tra noi e i morti*, Napoli, Cronopio, 2020.

BELTRAMETTI 2015 = A. Beltrametti, *La letteratura greca*, Torino, Einaudi, 2015.

BETTINI 2008 = M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008.

BUDRIESI 2019 = L. Budriesi, *Il caso di Jackie the Baboon. Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies*, in *Mimesis Journal*, 8, 2, 1-45, 2019.

CAPRETTINI 1989 = G. Caprettini, *Il discorso e la tecnica*, Milano, Mondadori, 1989.

CHAUDURI 2014 = U. Chauduri, *Animal Acts: Performing Species Today*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.

COMBA 2015 = E. Comba, *Tradizioni dell'orso tra i Nativi nord-americani*,

in E. Comba, D. Ormezzano eds., *Uomini e orsi: morfologia del selvaggio*, Academia University Press. Torino, 185-212, 2015.

DOLGERT 2012 = E. Dolgert, *Suffering and Civilization*, in *Sage Journal*, 19 marzo, 23-57, 2012.

ESCHILO 2017 = Eschilo, *Agamennone*, Edizione critica, traduzione e commento di E. Medda, vol. I, Supplemento al n. 31 del *Bollettino dei Classici*, Accademia Nazionale dei Lincei, Bardi Edizioni, 2017.

FRAENKEL 1950 = A. Fraenkel (a cura di), *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford., 1950.

FRAENKEL 1964 = E. Fraenkel, *Kleine Beitrage zur Klassischen Philologie*, I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1964.

FRANCO 2003 = C. Franco, *Senza ritegno: il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna, Il Mulino, 2003.

FURLEY 1986 = W.D. Furley, *Motivation in the parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in *CPh*, 81, 1986, 109-121.

GARDINI 2014 = N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.

GURD 2001 = S. Gurd, *Aeschylus' Oresteia: Silence, Criticism, Tragedy*, Toronto UP, 2001.

HEANEY 2009 = S. Heaney, *Myceneae Lookout*, a c. di E. Kennedy Andrews, in *Irish University Review*, vol. 39, 2, (Autumn/Winter 2009), Edinburgh University Press, 2009, 358-366.

HEATH 2005 = J. Heath, *The Talking Greeks. Speech, Animals and the Other in Homer, Aeschylus and Plato*, Cambridge UP, 2005.

HELLER ROAZEN 2019 = D. Heller Roazen, *Lingue oscure. L'arte dei furfanti e dei poeti*, Macerata, Quodlibet, 2019.

KOHN 2020 = E. Kohn, *Come pensano le foreste*, Milano, Nottetempo, 2020.

MARCHESINI 2011 = R. Marchesini, *Epifania animale*, Udine, Mimesis, 2011.

OMERO 2014 = *Odissea*, traduzione e introduzione E. Villa, Milano, Feltrinelli, 2014.

PIETROSANTI 2018 = S. Pietrosanti, *La strada di cenere. Segni in scena nell'Orestea di Anagoor*, in *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti*, San Miniato, 234-268, 2018.

PIETROSANTI 2020 = S. Pietrosanti, *Coi cani e con la rete. Note alla traduzione e indagini testuali*, in *Anagoor, Una festa tra noi e i morti*, Napoli, Cronopio, 2020.

ROSENZWEIG 2005 = F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Milano, Vita e Pensiero ed, 2005.

SESSI 2015 = F. Sessi, *Heaney poeta e mitopoeta: l'Orestea d'Irlanda*, in *Classico Contemporaneo*, 1, 24, 2015.

SEVERINO 1985 = E. Severino, *Interpretazione e traduzione dell'Orestea di Eschilo*, Milano, Rizzoli, 1985.

SPINA 2015 = G. Spina, *Imporre il silenzio*. In *Antichi silenzi*, a c. di G. Ieranò, G. Spina, Milano, Mondadori, 2015.

TAPLIN 1977 = O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford, Clarendon, 1977.

TAPLIN 1978 = O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley and Los Angeles UP, 1978.

THUMINGER 2008 = G. Thuminger, *Greek Tragedy between human and animal*, in *Leeds International Classical Studies*, 7, 3, 1- 22, 2008.

VERNANT, VIDAL NAQUET 1976 = J.P. Vernant, P. Vidal Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Torino, Einaudi (tr. It. M. Rettori), 1976.

ZACCHEO 2018 = T. Zaccheo, *Dentro la trilogia di Eschilo con Anagoor. Intervista a Simone Deraï*, in *Krapp's Last Post*, 2018.

ZEITLIN 1965 = F. Zeitlin, *The motif of the corrupted sacrifice in the Oresteia*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, The Johns Hopkins University Press, 96, 1965, 463-508.

Lorenzo Vespoli

Unbeknownst to parents: the intertextual models of Val. Fl. 1.179-181 (Hom. *Od.* 2.372-376, Ap. Rh. 3.736-739, and Verg. *Aen.* 9.287-292)*

*I am grateful to Damien Patrick Nelis, Claudio Beveggi, and Biagio Santorelli, who read this paper and supplied me with useful advice.

Abstract: I versi 179-181 del primo libro delle *Argonautiche* di Valerio Flacco descrivono un *topos* già presente in Hom. *Od.* 2.372-376: un personaggio dichiara che prenderà parte a un'impresa pericolosa all'insaputa dei propri genitori. Dopo Omero tale *topos* è stato riproposto in Ap. Rh. 3.736-739 e in Verg. *Aen.* 9.287-292, *loci* che, a mio parere, sono tra loro connessi e che ritengo essere stati tenuti entrambi in conto da Valerio Flacco nella scena delle *Argonautiche* sopra citata.

Abstract: This paper aims to argue that Valerius Flaccus, in writing ll. 179-181 of the first book of the *Argonautica*, was aware that he was describing a type-scene reaching back to Hom. *Od.* 2.372-376. In this perspective, it seems likely to me that these lines are not only related to the Homeric ones but also rework the same type-scene as described by both his primary models: Apollonius Rhodius (3.736-739) and Virgil (*Aen.* 9.287-292).

Parole-chiave: Valerio Flacco, Virgilio, Apollonio Rodio, Omero, intertestualità
Keywords: Valerius Flaccus, Virgil, Apollonius Rhodius, Homer, intertextuality

Lorenzo Vespoli è dottorando in Lingua e letteratura latina presso l'Università di Ginevra e si interessa delle presenze greche nelle opere degli autori latini. Ha conseguito la laurea magistrale in 'Scienze dell'Antichità: Archeologia, Filologia e Letterature, Storia' presso l'Università degli Studi di Genova discutendo una tesi sulle presenze sofoclee nei commentari di Angelo Poliziano (1454-1494). Email: lorenzo.vespoli@libero.it

In recent years Valerius Flaccus' imitative technique has been the subject of growing scholarly interest, also due to the publication, in the last decades, of some land-mark studies on imitation in Latin poetry¹ and, in particular, in Flavian epic². In this respect, is generally accepted by scholars that Valerius Flaccus' main models are Apollonius Rhodius and Virgil³, even if also Homer plays an important role⁴.

In the first book of Valerius Flaccus' *Argonautica*, Jason decides to convince his young cousin, Acastus, to join the dangerous Argonautic expedition, thus wanting revenge for his uncle Pelias' order to fetch the Golden Fleece⁵. The young prince, in fact, does not know that his father Pelias planned the fetching of the Golden Fleece hoping for the death of Jason in the enterprise⁶. In the last section of the dialogue between Jason and Acastus, the latter reveals that he wants to join the Argonauts unbeknownst to his father, fearing that he would not let him depart (Val. Fl. 1.174-181)⁷.

I take here into account the last three lines of Acastus' speech, where he reveals to Jason his decision to leave Pelias in the dark about his plan to depart from Iolcus with the Argonauts (ll. 179-181).

*Quin ego, nequa metu nimio me cura parentis
impediat, fallam ignarum subitusque paratis 180
tunc adero, primas linquet cum puppis harenas.*

But, lest the concerns of an over-fearful father should stand in the way, I will escape unnoticed and suddenly join you, all at the ready, at the moment when the vessel quits the shore's edge. (Trans. Zissos)

According to Daniela Galli, the model of Val. Fl. 1.179-181 is Verg. *Aen.* 9.287-292; these lines belong to the episode of Nisus and Euryalus⁸:

*Hanc ego nunc ignaram huius quodcumque pericli est
inque salutata linquo (nox et tua testis*

dextera), quod nequeam lacrimas perferre parentis.

At tu, oro, solare inopem et succurre relictæ. 290

*Hanc sine me spem ferre tui, audentior ibo
in casus omnis.*

I now leave her without knowledge of this peril, whatever it be, and without word of farewell, because—night and your right hand be witness—I could not bear a mother’s tears. But, I pray, comfort her in her helplessness and relieve her desolation. Let me take with me this hope of you; I will meet all hazards more boldly. (Trans. Fairclough, Goold)

In the ninth book of the *Aeneid*, Euryalus and Nisus reveal to the Trojan leaders that they want to go and retrieve Aeneas, who went to Pallanteum where king Evander reigns; Ascanius promises them rich rewards for their courage and Euryalus begs him to take care of his mother since he is about to take part in the dangerous undertaking unbeknownst to her.

It seems likely to me that Valerius Flaccus was aware, in writing ll. 179-181, not only of reworking Verg. *Aen.* 9.287-292, but also that the scene he was describing is a type-scene reaching back to Homeric epic. The motif of a young character who reveals to an older trusted character that she/he is going to accomplish a dangerous undertaking, in fact, is present in two of his main Greek models: Homer’s *Odyssey* (2.372-376) and Apollonius Rhodius’ *Argonautica* (3.736-739), that have been used as models not only for Val. Fl. 1.179-181, but also for Verg. *Aen.* 9.287-292.

In the third book of the *Argonautica*, Apollonius describes the night before the deadly challenges imposed on Jason by Aeetes. While Chalcioppe is frightened that Aeetes would kill her sons, Jason sends to her Argus as a messenger asking for help. Chalcioppe reaches nighttime Medea and finds the younger sister crying because of her secret love for Jason. However, Chalcioppe misunderstands Medea’s thoughts and thinks that she is crying because she knows something about Aeetes’ intentions concerning her sons; due to that,

Chalciope asks her sister to help Jason in the dangerous challenges of the following day⁹. In the following lines, Medea replies to her sister that she will bring help to Jason unbeknownst to their parents (3.736-739):

Ἄλλ' ἴθι, κεῦθε δ' ἐμὴν σιγῇ χάριν, ὄφρα τοκῆας 736
 λήσομαι ἐντύνουσα ὑπόσχεσιν· ἥρι δὲ νηὸν
 εἴσομαι εἰς Ἑκάτης θελκτήρια φάρμακα ταύρων
 οἰσομένη ξείνῳ, ὑπὲρ οὗ τόδε νεῖκος ὄρωρεν.

But come, hide my kindness in silence, so that I can fulfill my promise without our parents' knowledge. At dawn I shall go to the temple of Hecate, in order to take the drugs for charming the oxen to the stranger on whose account this strife arose. (Trans. Race)

If we compare the three texts cited above, relevant similarities can be found. In Valerius Flaccus' lines, as well as in Virgil's ones, the young character says that he is leaving one of his parents in the dark about the upcoming expedition; Valerius and Virgil use similar phrasing in order to express this decision: *ego... / ...fallam ignarum* in Val. Fl. 1.179-180 and *ego... ignaram... / ...linquo* in Aen. 9.287-288; it should also be noted that *ego* occupies the same metrical position in both cases.

Moreover, in Verg. Aen. 9.289 the explanation of the reason for Euryalus' decision not to talk to his mother about the dangerous undertaking he will take part in is expressed by a causal proposition (*quod nequeam lacrimas perferre parentis*); on the other hand, in Val. Fl. 1.179-180 (*nequa metu nimio me cura parentis / impedit*), as well as in Ap. Rh. 3.736-737 (ὄφρα τοκῆας / λήσομαι ἐντύνουσα ὑπόσχεσιν), the reason of the decision of Acastus and Medea is explained by a final proposition. Furthermore, if we compare Val. Fl. 1.180-181 (*subitusque paratis / tunc adero, primas linquet cum puppis harenas*), Aen. 9.291-292 (*audentior ibo / in casus omnis*), and Ap. Rh. 3.737-739 (ἥρι δὲ νηὸν / εἴσομαι εἰς Ἑκάτης θελκτήρια φάρμακα ταύρων / οἰσομένη ξείνῳ), it should be noted that, on a verbal level, a future

introduces the upcoming undertaking: *adereo* in Val. Fl. 1.181, *ibo* in *Aen.* 9.291 and εἶσομαι in Ap. Rh. 3.738, and that only in the lines of Apollonius (ἦρι in Ap. Rh. 3.737) and of Valerius Flaccus (*primas linquet cum puppis harenas* in Val. Fl. 1.181) is specified when the action will take place.

These similarities become more striking if we acknowledge that – as I believe – the Virgilian episode of Nisus and Euryalus could also have the scene of Apollonius as one of its models¹⁰. In fact, the influence of Apollonius' episode of the dialogue between Chalcioppe and Medea could also be found in another part of the episode of Euryalus and Nisus in Virgil's *Aeneid*, i.e., the description of Euryalus' reaction to Nisus' revelation of his desire to accomplish an extraordinary undertaking by going to retrieve Aeneas (9.197-198):

Obstipuit magno laudum percussus amore 197
Euryalus, simul his ardentem adfatur amicum:

Euryalus was dazed, smitten with mighty love of praise, and at once speaks thus to his ardent friend: (Trans. Fairclough, Goold)

The type-scene is the same in both cases: a young character is offered the chance to perform an extraordinary feat by an older and trusted character. I believe that these two lines hide a reference to Ap. Rh. 3.724-726, where Medea's reaction to Chalcioppe's request of bringing help to Jason is described:

Ὡς φάτο· τῇ δ' ἔντοσθεν ἀνέπτατο χάρματι θυμός·
 φοινίχθε δ' ἄμυδις καλὸν χροῖα, καὶ δέ μιν ἀχλὺς 725
 εἶλεν ἰαινομένην. Τοῖον δ' ἐπὶ μῦθον ἔειπεν·

Thus she spoke, and Medea's heart within her leapt for joy. At the same time her lovely skin turned red, and a mist covered her eyes as she warmed with pleasure. She replied with these words: (Trans. Race)

If we take into account the lines of Virgil and of Apollonius Rhodius cited above, on the verbal level, the terms used by both authors are similar to those usually adopted to describe the symptoms of love. In fact, even if in *Aen.* 9.197-198 Virgil is talking about Euryalus' sake of glory¹¹, he uses terms related to the erotic sphere¹². In this respect, I believe that the wording *obstipuit magno... percussus amore*¹³ and *ardentem... amicum* of Verg. *Aen.* 9.197-198 are at the same time a choice consistent with the type of relationship between the two characters, and with his model: Ap. Rh. 3.724-726, where Medea's reaction is described by expressions related to the symptomatology of love; Medea's enthusiasm, in fact, manifests itself by three common symptoms of love: leaping *thumos* (l. 724: τῇ δ' ἔντοσθεν ἀνέπτατο χάσματι θυμός), hot blush (l. 725: φοινίχθε δ' ἄμυδις καλὸν χρώα), and mist in the eyes (ll. 725-726: καὶ δέ μιν ἀχλὺς / εἶλεν ἱαινομένην)¹⁴.

If we acknowledge that Valerius Flaccus reworked at the same time Apollonius Rhodius and Virgil and that he was aware that also the latter had in mind the Argonautic model in writing *Aen.* 9.287-292, we can link these passages to the shared Homeric model: *Od.* 2.372-376. Telemachus reveals to Eurycleia that he will leave Ithaca in search of news about Odysseus¹⁵:

Θάρσει, μαῖ', ἐπεὶ οὗ τοι ἄνευ θεοῦ ἦδε γε βουλή.
 Ἄλλ' ὅμοσον μὴ μητρὶ φίλῃ τάδε μυθήσασθαι,
 πρὶν γ' ὅτ' ἂν ἑνδεκάτῃ τε δωδεκάτῃ τε γένηται,
 ἢ αὐτὴν ποθέσαι καὶ ἀφορμηθέντος ἀκοῦσαι, 375
 ὥς ἂν μὴ κλαίουσα κατὰ χρώα καλὸν ἰάπτῃ.

Take heart, nurse, for not without a god's warrant is this my plan.
 But swear to tell naught of this to my dear mother until the eleventh
 or twelfth day shall come, or until she shall herself miss me and hear
 that I am gone, that she may not mar her fair flesh with weeping.
 (Trans. Murray, Dimock)

On a verbal level, Hom. *Od.* 2.373 (ἀλλ' ὅμοσον μὴ μητρὶ φίλῃ

τάδε μυθήσασθαι) has similar contents as Ap. Rh. 3.736-737 (ἀλλ' ἴθι, κεῦθε δ' ἐμὴν σιγῇ χάριν, ὄφρα τοκῆας / λήσομαι ἐντύνουσα ὑπόσχεσιν): the younger character asks the older one to say nothing to his mother / her parents; furthermore, Verg. *Aen.* 9.289 (*quod nequeam lacrimas perferre parentis*) draws upon Hom. *Od.* 2.376 (ὥς ἄν μὴ κλαίουσα κατὰ χροῖα καλὸν ἰάπτῃ).

Each author's narrative, however, shows some variation compared to the Homeric model: (i) in Homer, as in Valerius Flaccus, the undertaking is a long journey by sea, while in Apollonius and Virgil is a sortie that has to be accomplished as soon as possible and quickly¹⁶. (ii) In Homer's *Odyssey* and in Apollonius' *Argonautica*, the reasons that drive Telemachus and Medea to undertake their challenges are similar to each other, but at the same time differ from those that urge Euryalus in the *Aeneid* and Acastus in Valerius Flaccus' *Argonautica*¹⁷. (iii) Regarding Homer's *Odyssey* and Virgil's *Aeneid*, in the dialogues following which Telemachus (1.158-318) and Euryalus (9.184-221) are induced to undertake the expedition, both young characters have a different interlocutor – respectively Athena and Nisus – than the one they speak to – respectively Eurycleia (see in particular *Od.* 2.349-376) and Ascanius (see in particular *Aen.* 9.257-302) – in the dialogues in which they reveal their decision to join the dangerous enterprise while leaving their mothers in the dark about it. On the other hand, the different functions assumed by these dialogues are combined in the same narrative sequence in Apollonius' *Argonautica* (3.674-739), as well as in Valerius Flaccus' one (1.164-181), and thus the interlocutor of the young character is the same for both scenes (respectively Chalciope and Jason). (iv) In the narratives of Homer, Apollonius, and Virgil, there is an oath: (a) in *Od.* 2.373, Telemachus asks Eurycleia to swear to say nothing to Penelope about his departure from Ithaca (ἀλλ' ὅμοσον μὴ μητρὶ φίλῃ τάδε μυθήσασθαι), and she swears: ὥς ἄρ' ἔφη, γρη῏ς δὲ θεῶν μέγαν ὄρκον ἀπώμνυ / αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ὅμοσέν τε τελεύτησέν τε τὸν ὄρκον (377-378); (b) in Ap. Rh. 3.699-700 Chalciope asks Medea to swear to help her and her sons (ἀλλ' ὅμοσον Γαῖάν τε καὶ Οὐρανόν, ὅττι τοι εἶπω / στήσιν ἐν θυμῷ σὺν τε δρήστειρα πέλεσθαι), and

Medea swears a solemn oath (ll. 714-717): ἴστω Κόλχων ὄρκος ὑπέρβιος, ὃν τιν' ὁμόσσαι / αὐτὴ ἐποτρύνεις, μέγας Οὐρανὸς ἡδ' ὑπένερθεν / Γαῖα, θεῶν μήτηρ, ὅσσον σθένος ἐστὶν ἐμεῖο, / μή σ' ἐπιδευήσεσθαι, ἀνυστά περ ἀντιώωσαν; (c) in *Aen.* 9.290 (*at tu, oro, solare inopem et succurre relictæ*) Euryalus asks Ascanius to take care of his mother and Ascanius swears to do it (l. 300): *per caput hoc iuro, per quod pater ante solebat*; (d) Valerius Flaccus varies from the models not describing an official oath in the dialogue, even if what Acastus says to Jason in Val. Fl. 1.174-181 sounds to the latter as an official promise (Val. Fl. 1.182-183: *Ille animos promissaque talia laetus / accipit*)¹⁸.

Furthermore, it should also be noted that the decision of the young character to undertake the expedition is developed through different scenes in the *Odyssey* (Athena encourages Telemachus to depart from Ithaca in search of news about his father; then, he discloses his decision about the sea travel to the suitors, and at last reveals to Eurycleia that he will leave in the dark Penelope about the expedition) and in the *Aeneid* (during on-call time, Nisus reveals his desire to go and retrieve Aeneas to Euryalus and the latter decides to join the expedition; Nisus explains to the Trojan leaders their plan and at last Euryalus asks Ascanius to take care of his mother because he is going to accomplish the undertaking unbeknownst to her); on the other hand, in Apollonius Rhodius' *Argonautica* and in the poem of Valerius Flaccus, the revelation of an enterprise to be accomplished and the young character's decision to leave parents in the dark about it are described in the same scene, that is structured as a dialogue with an older, trusted character.

Before concluding, it is worth making a few remarks on the imitative technique of Valerius Flaccus. If, on one hand, Apollonius Rhodius' *Argonautica* is clearly the main model for Valerius Flaccus' poem as far as narrative content is concerned, on the other hand, the latter usually deviates and/or reworks, on structural and verbal levels, other sources¹⁹. For what concerns the scene of Acastus, it is relevant to consider the possible reasons that led Valerius to rework the detected scenes of Homer, Apollonius Rhodius, and Virgil. First

of all, on a narrative level, the scene of the dialogue between Jason and Acastus is not present in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. It follows that when Valerius Flaccus decided to compose this dialogue he had to choose another model other than Apollonius, and it is plausible that he looked at the *Aeneid*'s episode of Euryalus and Nisus. Furthermore, Valerius Flaccus was aware that the overall motif of the young character who decides to leave her/his parents in the dark in accomplishing a dangerous undertaking was a topical description used also by Homer and Apollonius, and for this reason, it is possible that he took into account also their detected lines.

It is relevant to note that, even if the guidelines of the detected type-scene described by the considered authors are the same (e.g., there is a dialogue between two characters about a dangerous undertaking, the young character wants to accomplish it unbeknownst to parents, *etc.*), each author plays on different elements of the narrative structure, for example, changing their function in the context or removing them altogether (e.g., the oath is present in Homer, Apollonius, and Virgil, but the way in which a character asks to another one to swear, the content of the oath and the type of the oath are different; on the other hand, in Valerius Flaccus, there is not an oath), without compromising the recognisability of the overall scene. For this reason, it is not to be expected a perfect correspondence of each detail in the scenes considered.

To sum up, looking at the striking similarity of action between the four scenes taken into account and the details that I have underlined, it seems likely to me that Valerius Flaccus was aware, in writing his scene, that Acastus' response to Jason (1.174-181) mirrors a topical scene already described by his models. If on a narrative level – as said above – the description of Acastus is remarkably similar to the Virgilian Euryalus (both want to imitate their older model and want to undertake their challenges due to their desire for glory), I believe that Valerius Flaccus reworked at the same time the scenes of Homer and Apollonius Rhodius, aware that also Virgil wrote in turn his narrative having in mind both the Greek models.

Note

1 See, e.g., WEST, WOODMAN 1979, CONTE 1985², EDMUNDS 2001, FEENEY 1991, HINDS 1998, THOMAS 1999, and BARAZ, VAN DEN BERG 2013.

2 See, e.g., HARDIE 1990, ID. 1993, DEWAR 1991, and SMOLENAARS 1994.

3 For the importance of Apollonius and Virgil as models for Valerius Flaccus' *Argonautica* see e.g., NORDERA 1969 (= 2016), LIEBERMAN 1997, XXXII-XLVI, HERSHKOWITZ 1998, 35-37, HUTCHINSON 2013, 170-176, DEREMETZ 2014, 53-55, and VAN DER SCHUUR 2014. Recently Damien P. Nelis has published several studies aimed to show how Valerius Flaccus' narrative reworks (on the verbal level as well as on the structural one) both Apollonius Rhodius and Virgil as interconnected models, NELIS 2019, 65: «Valerius read the *Aeneid* with a sharp eye for reference to Apollonius and he also read Apollonius in full awareness of the importance of that poem as a key model for the *Aeneid*»; see NELIS 2019, ID. (forthcoming), and GALLI MILIĆ, NELIS 2020. For a similar methodology applied to the interpretation of Flavian poetry see COWAN 2014. A recent methodological discussion on allusiveness in Statius' epic (but generally useful for the Flavian poetry) is in BESSONE 2019.

4 Regarding the Homeric influence on Valerius Flaccus' *Argonautica* see e.g., SCHENK 1999, 135-138 and ZISSOS 2002.

5 On Jason's *dolus* scene (Val. Fl. 1, 149-183) see ZISSOS 2008, 167 and CASTELLETTI 2014, 176-177 (with further bibliography). For a recent study on collective speeches in Valerius Flaccus' *Argonautica* see FINKMANN 2014.

6 The Argonautic voyage is presented as the first sea travel, see e.g., JACKSON 1997, RIPOLL 2014, and MAC GÓRÁIN 2015.

7 As argued by SCAFFAI 1986, 250, Valerius Flaccus seems to add the dialogue between Jason and Acastus in order to clarify a conundrum of Apollonius' *Argonautica*, that is the reason of Pelias' son participation to the Argonauts' expedition: «L'antinomia di fondo, per cui il figlio di Pelia si unisce ad una spedizione destinata ad essere senza ritorno (almeno nelle intenzioni del tiranno), non viene risolta. L'aporia era avvertita anche dallo scoliasta di Apollonio, il quale, con spiegazione razionalistica, osserva che Acasto parte contro la volontà paterna, per aggiungere poi particolari più eccentrici sulle connessioni della nave, rinforzate all'ultimo momento perché il viaggio potesse essere più sicuro per il regale passeggero». Cf. *Sch. AR* 1.224-226a, WENDEL 1935, 28, 7-11: εἰ δὲ κίνδυνον αὐτοῦς ἔπεμπεν ὁ Πελίας, διὰ τί ὁ υἱὸς αὐτοῦ ἐξήρχετο; καὶ οὗτος μὲν φησιν, ἄκοντος τοῦ πατρός· Δημάγητος δέ, ὅτι ἐκέλευσεν ὁ Πελίας τὴν Ἀργὼ ἀραιοῖς γόμοις παγῆναι, ἵνα ταχέως ἀπολέσῃ αὐτούς· ὁ δὲ Ἄργος τούναντίον πεποίηκεν, καὶ πιστὸν ἔκων τὸν τέκτονα Ἄκαστος ἐπέβη.

8 GALLI 2005, 144 n. 70: «È possibile riscontrare alcuni precisi parallelismi tra le due situazioni: p. es. Acasto non intende rivelare al padre la sua partecipazione all'impresa argonautica (cf. 1, 179-80 [...]) come l'Eurialo virgiliano tace alla madre l'intenzione di compiere il pericoloso assalto nel campo nemico: cf. Verg. *Aen.* 9.287-9 [...]). The similarity of action between the detected lines of

Valerius Flaccus and Virgil is also acknowledged in GALLI 2007, 131; the other recent commentaries seem not to point it out, see *ad loc.* SPALTENSTEIN 2002, 96-97; KLEYWEGT 2005, 116-117 and ZISSOS 2008, 179.

9 It should also be noted that in Valerius Flaccus' *Argonautica* there is not a dialogue between Medea and Chalciope with the same narrative purpose (*i.e.*, inducing Medea to help Jason). The only dialogue between the two sisters – that, however, is between Medea and Juno disguised as Chalciope – takes place in Valerius' *Argonautica* in a different context (cf. Val. Fl. 6.477-494 *et passim*); on this scene see WIJSMAN 2000, 189. On the other hand, the narrative function of the dialogue between Medea and Chalciope in the third book of Apollonius' *Argonautica* is the same of that between Medea and Venus disguised as Circe in Val. Fl. 7.210-349, a scene that, as underlined by STOVER 2011, 174, is an innovation of Valerius Flaccus. On this dialogue see *e.g.*, STOVER 2011, 173-187 and PERUTELLI 1997, 270-336.

10 According to MEBAN 2009, 239 (with bibliography): «Homer and the Homeric scholia, Greek tragedy, and lyric poetry provide just a few of the many models Virgil incorporates into his account of the exploits of Nisus and Euryalus». PAVLOCK 1985, for example, detected in the Virgilian episode some influences of the night-ride of Odysseus and Diomedes in Homeric Doloneia (*Iliad*, book 10), and of the Greek tragic play *Rhesus*. Regarding the influence of Homer and Apollonius Rhodius on Virgil's *Aeneid* see NELIS 2001, 1-21.

11 In this respect, see DUCKWORTH 1967, 131.

12 According to MAKOWSKI 1989, 4 the relationship between Nisus and Euryalus is not only a friendship, but they are respectively *erastes* and *eromenos*; furthermore, about Euryalus' reaction, Makowski writes: «Nisus's meaning is not lost upon his young protege, whose immediate reaction is consonant with his role of malleable *eromenos*: *obstipuit* (197). He is filled with excitement at the prospect of being part of the venture as well as with admiration for his lover and leader in the expedition. Accordingly, the lines which narrate his reply are tinged with the same subtle eroticism as those introducing the speech of Nisus. We are told that he was *magno laudum percussus amore* (197), and when he addresses his friend, Vergil applies to Nisus the adjective *ardentem*, “passionate”» (cit. p. 9).

13 It should be noted that *obstipuit* is used by Virgil opening the hexameter to describe Dido's love at first sight for Aeneas in *Aen.* 1.613: *obstipuit primo aspectu Sidonia Dido*.

14 The canon of erotic phenomenology occurs in the well-known Sapph. fr. 31 Voigt. For an overview of the erotic sphere in Greek literature, see at least SANDERS, THUMIGER, CAREY *et al.* 2013 (with further bibliography).

15 The parallelism between Verg. *Aen.* 9.287-292 and Hom. *Od.* 2.373-376 has been already acknowledged by scholars: see *e.g.*, KNAUER 1979², 408 and HARDIE 1994, 125.

16 Two other striking similarities between the episode of Chalciope and Medea in Apollonius' *Argonautica* and that of Nisus and Euryalus in the *Aeneid* are: (i) the enthusiastic reaction of a young character (*i.e.*, Medea and Euryalus)

to an unexpected revelation of an older one (*i.e.*, Chalciope's request for helping Jason and Nisus' desire to accomplish an extraordinary undertaking); (ii) the young character wants to accomplish the dangerous undertaking, but she/he also wants to leave parents in the dark about her/his decision (both parents in Apollonius' narrative and Euryalus' mother in Virgil's one).

17 On one hand, the desire to emulate the older character and the sake of glory urge Euryalus and Acastus to take part in the dangerous undertaking; on the other hand, Telemachus is driven by filial love towards his father Odysseus (even if this is not the only one cause) and Medea is urged by love for Jason.

18 About Hom. *Od.* 377-378 see the comment of STANFORD 1959², 246 *ad loc.* The oath is relevant in order to connect the passages of Homer, Apollonius, and Virgil: in Valerius Flaccus' scene, in fact, it is not present. While in the *Odyssey* Telemachus asks Eurycleia to swear for silence, in the parallel topical section of Apollonius Rhodius Medea asks Chalciope only not to reveal her plan. In fact, in Apollonius' narrative, Chalciope demands her sister to swear the sacred oath when she asks her for help (AR 3.699-700 and 714-717). In Euryalus and Nisus episode too, as we have just seen, there is a sacred oath: Euryalus asks Ascanius to take care of his mother and the son of Aeneas swears on his own head (cf. *Aen.* 9.300 and see HARDIE 1994, 127-128 *ad loc.*).

19 Concerning Valerius Flaccus' deviations from Apollonius Rhodius' *Argonautica* see *e.g.*, the several examples collected in HERSHKOWITZ 1998, 190-241.

Bibliography

BARAZ, VAN DEN BERG 2013 = Y. Baraz, C. S. van den Berg, *Intertextuality: Introduction*. in *AJPh*, 134, 1, 2013, 1-8.

BESSONE 2019 = F. Bessone, *Allusive (Im-)Pertinence in Statius' Epic*, in N. COFFEE, C. FORSTALL, L. GALLI MILIĆ, D. P. NELIS (edd.), *Intertextuality in Flavian Epic Poetry*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2019, 133-168.

CASTELLETTI 2014 = C. Castelletti, *A Hero with a Sandal and a Buskin: The Figure of Jason in Valerius Flaccus' Argonautica*, in M. HEERINK, G. MANUWALD (edd.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus*, Leiden/Boston, Brill, 2014, 173-191.

CONTE, G. B. 1985² = G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1985² [1974¹].

COWAN 2014 = R. Cowan, *Fingering Cestos: Martial's Catullus' Callimachus*, in A. AUGOUSTAKIS (ed.), *Flavian Poetry and its Greek past*, Leiden/Boston, Brill, 2014, 345-371.

DEREMETZ 2014 = A. Deremetz, *Authorial Poetics in Valerius Flaccus' Argonautica*, in M. HEERINK, G. MANUWALD (edd.), *Brill's Companion to*

Valerius Flaccus, Leiden, Brill, 2014, 49-71.

DEWAR (ed.) 1991 = M. Dewar (ed.), Statius, *Thebaid IX. Edited with an English Translation and Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

DUCKWORTH 1967 = G. Duckworth, *The Significance of Nisus and Euryalus for Aeneid IX-XII*, in *AJPh*, 88, 2, 1967, 129-150.

EDMUNDS 2001 = L. Edmunds, *Intertextuality and the reading of Roman poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

FAIRCLOUGH, GOOLD (edd.) 1999² = H. R. Fairclough, G. P. Goold (edd.). Virgil, *Eclogues, Georgics, Aeneid* (books 1-6), tom. I, with an English translation by H. R. Fairclough, Revised by G. P. Goold, Cambridge, MA/London, Loeb Classical Library, 1992² [1918¹].

FEENEY 1991 = D. C. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

FINKMANN 2014 = S. Finkmann, *Collective speech and silence in the Argonautica of Apollonius and Valerius*, in A. AUGOUSTAKIS (ed.), *Flavian Poetry and its Greek past*, Leiden/Boston, Brill, 2014, 73-93.

FRATANTUONO 2010 = L. Fratantuono, *Pius Amor: Nisus, Euryalus, and the Foottrace of Aeneid V*, in *Latomus*, 69, 1, 2010, 43-55.

GALLI 2005 = D. Galli, *Le fonti di Valerio Flacco nel libro I degli Argonautica*, in *GIF*, 57, 2005, 131-155.

GALLI (ed.) 2007 = D. Galli (ed.), *Valerii Flacci Argonautica I*, Berlin, De Gruyter, 2007.

GALLI MILIĆ, NELIS 2020 = L. Galli Milić, D. P. Nelis, *Intertestualità e ricezione: sulle tracce di Ovidio nelle Argonautiche di Valerio Flacco*, in C. BATTISTELLA, M. FUCECCHI (edd.), *Dopo Ovidio. Aspetti dell'evoluzione del sistema letterario nella Roma imperiale (e oltre)*, Milano/Udine, Mimesis, 2020, 71-91.

HARDIE 1990 = P. Hardie, *Flavian epicists on Virgil's epic technique*, in A. J. BOYLE (ed.), *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire: Flavian Epicist to Claudian*, Bendigo, Aureal Publications, 1990, 3-20 [= in *Ramus*, 18, 1989, 3-20].

HARDIE 1993 = P. Hardie, *The Epic Successors of Virgil: A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

HARDIE (ed.) 1994 = P. Hardie (ed.), Virgil, *Aeneid*, Book IX, edited by P. Hardie, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

HERSHKOWITZ 1998 = D. Hershkowitz, *Valerius Flaccus' Argonautica. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

HINDS 1998 = S. Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

HUTCHINSON 2013 = G. O. Hutchinson, *Greek to Latin: Frameworks and Contexts for Intertextuality*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

JACKSON 1997 = S. Jackson, *Argo: The first ship?*, in *RhM*, 140, 3/4, 1997, 249-257.

KLEYWEGT (ed.) 2005 = A. J. Kleywegt (ed.), Valerius Flaccus, *Argonautica*, book I. A commentary by A. J. Kleywegt, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2005.

KNAUER 1979² = G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer. Studien Zur poetischen Technik Vergils mit listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979² [1964¹].

LIBERMAN (ed.) 1997 = G. Liberman (ed.), Valerius Flaccus, *Argonautiques*, tome I, chants I-IV, texte établi et traduit par Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

MAC GÓRÁIN 2015 = F. Mac Góráin, *The Argo: Archaic Wonder and Innovation*, in *Maia*, 67, 2015, 233-251.

MAKOWSKI 1989 = J. F. Makowski, *Nisus and Euryalus: A Platonic Relationship*, in *CJ*, 85, 1, 1989, 1-15.

MEBAN 2009 = D. Meban, *The Nisus and Euryalus episode and roman friendship*, in *Phoenix*, 63, 2009, 239-259.

MURRAY, DIMOCK (edd.) 1995² = A. T. Murray, G. E. Dimock (edd.), *Homer, Odyssey* (books 1-12), tom. I, with an English Translation by A. T. Murray, Revised by G. E. Dimock, Cambridge MA/London, Loeb Classical Library, 1995² [1919¹].

NELIS 2001 = D. P. Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds, Francis Cairns, 2001.

NELIS 2019. D. P. Nelis, *Allusive technique in the Argonautica of Valerius Flaccus*, in N. COFFEE, C. FORSTALL, L. GALLI MILIĆ, D. P. NELIS (edd.), *Intertextuality in Flavian Epic Poetry*, Berlin/ Boston, De Gruyter, 2019, 65-86.

NELIS (forthcoming) = D. P. Nelis, *Valerius Flaccus, Vergil and Apollonius Rhodius: the intertextual strategies of a Flavian poet*, in L. FRATANTUONO, L. C. STARK (edd.), *A Companion to Latin Epic, 14-96 C.E.*, Malden, MA, Wiley-Blackwell (forthcoming).

NORDERA 1969 = R. Nordera, *I virgilianismi in Valerio Flacco*, in R. NORDERA, T. BERTOTTI, L. BEZZI, E. PIANEZZOLA, A. LUNELLI (edd.), *Contributi a tre poeti latini*, Bologna, Pàtron, 1969, 1-92.

NORDERA 2016 = R. Nordera, *Virgilianisms in Valerius Flaccus*, in A. AUGOUSTAKIS (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Flavian Epic*, Oxford, Oxford University Press, 2016, 45-79.

PAVLOCK 1985 = B. Pavlock, *Epic and Tragedy in Vergil's Nisus and Euryalus Episode*, in *TAPhA*, 115, 1985, 207-224.

PERUTELLI (ed.) 1997 = A. Perutelli (ed.), *C. Valeri Flacci Argonauticon liber VII*, a cura di Alessandro Perutelli, Firenze, Le Monnier, 1997.

RACE (ed.) 2009 = W. H. Race (ed.), *Apollonius Rhodius, Argonautica*, Edited

and translated by W. H. Race, Cambridge, MA/London, Loeb Classical Library, 2009.

RIPOLL 2014 = F. Ripoll, *Le “tabou de la navigation” dans les Argonautiques de Valérius Flaccus : Invention et liquidation d’une tradition*, in A. ESTÈVES, J. MEYERS (edd.), *Tradition et innovation dans l’épopée latine de l’Antiquité au Moyen Âge*, Bordeaux, Ausonius, 2014, 103-118.

SANDERS, THUMIGER, CAREY, ET AL. (edd.) 2013 = E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey, N. J. Lowe (edd.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

SCAFFAI 1986 = M. Scaffai, *Il tiranno e le sue vittime nel libro 1 degli Argonautica di Valerio Flacco*, in *Munus amicitiae: scritti in memoria di Alessandro Ronconi*, vol. 1, Firenze, Le Monnier, 1986, 233-261.

SCHENK 1999 = P. Schenk, *Studien zur poetischen Kunst des Valerius Flaccus. Beobachtungen zur Ausgestaltung des Kriegsthemas in den Argonautica*, München, C. H. Beck, 1999.

SMOLENAARS (ed.) 1994 = J. J. L. Smolenaars (ed.), *Statius, Thebaid VII*, Leiden, Brill, 1994.

SPALTENSTEIN 2002 = F. Spaltenstein, *Commentaire des Argonautiques de Valérius Flaccus* (livres 1 et 2), Bruxelles, Peeters, 2002.

STANFORD (ed.) 1959² = W. B. Stanford (ed.), *Homer, Odyssey, I-XII*, Edited with Introduction and Commentary by W. B. Stanford, Bristol, Bristol Classical Press, 1959² [1947¹].

STOVER 2011 = T. Stover, *Unexampled Exemplarity: Medea in the Argonautica of Valerius Flaccus*, in *TAPhA*, 141, 1, 2011, 171-200.

THOMAS 1999 = R. F. Thomas, *Reading Virgil and his texts. Studies in intertextuality*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

VAN DER SCHUUR 2014 = M. van der Schuur, *Conflating Funerals. The deaths of Idmon and Tiphys in Valerius’ Argonautica*, in A. AUGOUSTAKIS (ed.), *Flavian Poetry and its Greek past*, Leiden/Boston, Brill, 2014, 95-112.

WENDEL (ed.) 1935 = C. Wendel (ed.), *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*, recensuit C. Wendel, Berlin, Weidmann, 1935.

WEST, WOODMAN 1979. D. West, T. Woodman, *Creative imitation and Latin literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

WIJSMAN (ed.) 2000 = H. J. W. Wijsman (ed.), *Valerius Flaccus, Argonautica, book VI. A Commentary* by Henry J. W. Wijsman, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2000.

ZISSOS 2002 = A. Zissos, *Reading Models and the Homeric Program in the Argonautica of Valerius Flaccus*, in *Helios*, 29, 2002, 69-96.

ZISSOS (ed.) 2008 = A. Zissos (ed.), *Valerius Flaccus’ Argonautica, book 1*. Edited with Introduction, Translation, and Commentary by Andrew Zissos, Oxford/New York, Oxford University Press, 2008.

02 | miscellanea

Mariano D'Amora
Adele Miglioizzi
Cristiana Roffi
Arianna Sacerdoti
Chiara Santarelli

Mariano D'Amora

La rappresentazione come atto sociale. Multimedialità ed etica in *Resurrexit Cassandra* di Cappuccio-Fabre*.

Abstract: Il saggio si presenta quale analisi dello spettacolo *Resurrexit Cassandra* avendo come punti di riferimento la partitura testuale composta da Ruggero Cappuccio e l'approccio registico adottato da Fabre in cui le fragili ripartizioni settoriali fra teatro, danza e video vengono di fatto superate, basando il dispositivo costruttivo sulla compenetrazione fra spazio scenico del teatro e spazio filmico. Il testo si dipana attraverso cinque *rheseis* attraverso le quali la profetessa troiana denuncia degli inganni prodotti dai cambiamenti tecnologico-ambientali e le conseguenti possibilità precluse al divenire umano, in nome di un asservimento al progetto modernista che ha condotto al crollo ideologico e morale di un'umanità auto-ingannatasi con la promessa di un avvenire di sicuro benessere.

Abstract: This essay intends to be an analysis of the play *Resurrexit Cassandra* using as references the text written by Ruggero Cappuccio and the directorial approach developed by Fabre in which the fragile divisions between theater, dance, and video are in fact overcome. The play unfolds through five *rheseis*. Here the Trojan prophetess denounces the deceptions produced by technological-environmental changes caused by the enslavement to the modernist project that led to the ideological and moral collapse of a humanity that deceived herself with the promise of a future of sure well-being.

Parole-chiave: multimedialità, Cassandra, ecologia, Ruggero Cappuccio, Jan Fabre

Keywords: multimedia, Cassandra, ecology, Ruggero Cappuccio, Jan Fabre

D'Amora consegue un PhD in Storia del teatro nel 2010 presso la Royal Holloway University of London. È docente nel Master "Responsabile della mediazione culturale e dei servizi educativi..." tenuto dall'Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa". Il suo campo di studi include la drammaturgia italiana, partenopea ed europea.
Email: mariano.damora@gmail.com



Fotografie di Anastasia Blur

Il XX secolo introduce nell'ambito della ricerca teatrale un chiaro dualismo tra due diversi atteggiamenti nei confronti della multimedialità. Un duplice approccio che vede da una parte le avanguardie storiche, nel cui discorso artistico risulta centrale la qualità visuale del teatro come punto di rottura rispetto alla potenza della parola, dall'altra, i conservatori che percepiscono le nuove tecniche multimediali come *aliene* alla tradizione¹. Nel suddetto contesto, *Resurrexit Cassandra* si presenta come 'riscrittura'² in cui le fragili ripartizioni settoriali fra teatro, danza e video vengono di fatto superate, basando il dispositivo costruttivo sulla compenetrazione fra spazio scenico del teatro e spazio filmico.

L'immagine di Cassandra che giunge nella contemporaneità è il prodotto di quanto tramandato dalla tragedia greca del secolo V a.C. Gli elementi caratterizzanti della figlia di Priamo sono sostanzialmente quelli che si riscontrano nei celebri episodi delle tragedie di Eschilo (Ἀγαμέμνων, 458 a.C.) e di Euripide (Τρώαδες, 415 a.C.)³, nonostante il percorso della principessa troiana e la configurazione del suo profilo mitico abbiano avuto inizio molto tempo prima dei tragici⁴, giungendo (mediante narrazioni plurime) fino ai giorni nostri⁵. In tal senso, la scrittura di Cappuccio, pur mostrandosi memore di suddetta visione, ne espande i confini tematico culturali. Ne consegue che la partitura testuale non risulti aliena al contesto della letteratura ambientale (*writing nature*) facendosi, da un lato, portatrice di una profonda dimensione ecocritica (*ecocriticism*), dall'altro, presentando delle convergenze con una tendenza rilevante della cultura novecentesca quale la letteratura di carattere distopico⁶. Nel copione si denunciano gli inganni prodotti dai cambiamenti tecnologico/ambientali e le conseguenti possibilità precluse al divenire umano, ad opera di un sistema culturale le cui certezze si sono poggiate sulla fiducia nel proprio pensiero, della cui realtà e veridicità non ha saputo dubitare. Tutto ciò ha causato un asservimento al progetto modernista, lo stesso che, identificato con il cammino della storia umana, spinto dagli sviluppi della scienza, della tecnica e della ragione ha,

fatalmente, condotto le fratture e le problematiche (già) presenti a un grado di prossima irreversibilità.

La partitura testuale si dipana attraverso cinque *rheseis*, precedute da un antefatto, denominato *Visione* nel quale si narra di un ricongiungimento che viene a celebrarsi lì, su quel palcoscenico, in quel momento. Infrangendo la distesa di sabbia che le ha custodite per secoli, riaffiorano alla vita, come tessere di un mosaico, parti anatomiche di donna. Prima la mano sinistra poi il piede destro. Segue il piede sinistro poi la mano destra. Al suo apparire, la testa rivela un volto. È Cassandra, la principessa troiana che, resuscitata dalla sua tomba universale, s'accinge a dipanare un manifesto oracolare che nel riprendere gli elementi chiave della terra (nebbia, vento, fuoco e fumo, vapore, pioggia) pone, quale perno della struttura diegetica, l'avvenire della razza umana. *Visione* viene reso in scena nella forma di viaggio sonoro nei meandri dell'immaginazione, un'epifania ipermediale in cui il corpo dell'interprete femminile acquista, tramite doppiaggio sincronico, una voce maschile con la quale si principia il racconto. Una voce ibrida, soggettiva e sprossata, umana e divina che rivela una compresenza, schizoide, di voci e di personalità. Ma serve anche ad attivare il dispositivo immaginato dall'autore partenopeo nel quale, mediante un'inedita curvatura drammaturgica si delinea uno sfasamento nell'ordine della costruzione della trama che rimodula la consueta e logica successione dei tempi. Vengono riprese vie diverse da quelle aristoteliche della progressione verisimile mantenendo percorsi asimmetrici e sinusoidali. In un'architettura scenica nella quale non è inusuale imbattersi in sconfinamenti tematico-culturali, iati temporali e spaziali in bilico tra poesia ed etica, il *logos* delinea un percorso narrativo che giunge a un'intensificazione concettuale nell'incontro/scontro con il presente. In grado di farsi forma logica del pensiero, la parola, segnata da tensione civile e politica, si muta in elemento premonitore denunciando le modalità di dominio e distruzione che la specie umana ha esercitato sugli ecosistemi⁷. Aver elevato al rango di elementi necessari della modernità i principi

(dis)funzionali del capitalismo industriale ha avviato l'umanità verso una «fine tormentosa»⁸.

Nel primo Movimento, *La Nebbia* (contenente l'*Ouverture du Retour*), si disegna un'intima geografia del corpo. Una dopo l'altra, si dischiudono le silenti bare contenenti le membra della principessa troiana disseminate lungo una sterminata pluralità di luoghi e culture:

Ventre ad Atene
milza a Baghdad
denti a Pietroburgo
reni ad Algeri
vescica ad Assuan
intestino in Amazzonia
sangue nel profondo del mare Egeo
marea dei mestruai nel letto dell'Eufrate
vagina a Palermo⁹.

Un processo costitutivo in cui anatomia e natura si fondono in Cassandra, qui *anima mundi*, il cui monito notturno tralascia l'uomo nella sua immediatezza, guardando all'idea di uomo nella sua nobiltà/purezza ed invocando quello spirito di umana fraternità posto come elemento essenziale del vivere in terra.

Ad avvenuto ricongiugimento (nel secondo Movimento, *Il Vento*), la principessa ripercorre le tappe della sua *damnatio* terrena sin da quando, giovane sacerdotessa nel tempio di Apollo, si addormenta nel tempio a lui dedicato che, apparso all'improvviso, promette di istruirla nell'arte della profezia se acconsentirà a giacere con lui. Cassandra, dopo aver accettato il suo dono (volendo preservare la sua purezza) rifiuta di tener fede ai patti; Apollo allora le chiede un solo bacio e mentre lei lo bacia le sputa sulla bocca rendendola, in tal modo, eternamente *martire* (in senso etimologico) dei propri pensieri poiché non sarà mai percepita come portatrice di *alethinos logos* (parola veritiera):

Che tu sappia tutto degli uomini
Che tu sappia tutto quel che sarà di questo mondo
Ma che tu sia inascoltata per sempre¹⁰.

Così, quando la donna annuncia la distruzione di Troia a causa del folle gesto di Paride, non viene creduta. E ancora non riceve ascolto quando tenta di mettere in guardia il suo popolo annunciando che quel cavallo di legno posto alle porte della città contiene uomini armati. E quando Troia ormai caduta brucia, rifugiatasi nel tempio di Atena, Cassandra viene raggiunta da Aiace, figlio di Oileo e da quest'ultimo violentata. In seguito, durante la spartizione del bottino, Agamennone la reclama sua concubina conducendola con sé a Micene, dove entrambi cadranno per mano di Clitemnestra:

E da lei io Cassandra mi lasciai sgozzare senza parola
perché sapevo che non sarei mai morta
perché sapevo che non ero mai nata¹¹.

Quella morte, infatti, è per lei solo l'inizio di un perenne uscire dalle tenebre per venire alla luce ondeggiando tra mondo dei vivi e mondo dei morti. Il destino esige che il suo riposo venga interrotto da un continuo rifluire alla vita reincarnandosi in una molteplicità di corpi e forme.

Nel terzo Movimento (*Fuoco e Fumo*) la principessa troiana ripercorre il suo attraversare la storia come spettatrice eterna di un carosello tragico e grottesco: è aristocratica e prostituta, amata e violata, celebrata e deportata. Assiste al sorgere della vita (perché venga poi calpestata), alla commiserazione, alla malattia, a piaghe eterne ed eterni conflitti. Vede l'illogico patire dei bambini nelle arsurre d'Africa e vite umane dilaniate da disastri nucleari. Una *ronde* infinita dalla quale si evince come la condizione tragica dell'uomo non sia affatto condizione transitoria. Qui, i due tradizionali concetti fisici di spazio e tempo si unificano in un unico concetto spazio-temporale in cui la storia, scarnificata di ogni *consecutio*, affonda nelle sabbie mobili di un eterno *hic et nunc* che non conosce

più definizione (sociale e/o politica) né senso poiché ciò che resta, relativo eppur pulsante come una ferita ancora squarciata, è il crollo ideologico e morale di un'umanità che, avendo perso coscienza di sé nel mondo, si è auto-ingannata con la promessa di un avvenire di crescente benessere raffigurato come a portata di mano. Ma quella promessa, tanto razionalmente *sapiens* nell'enunciazione quanto irrazionalmente *demens* nella fede cieca verso il progresso tecnico-scientifico che la alimentava, ha portato l'uomo all'opposto di quel che prospettava. E così, nel quarto Movimento (*Vapore*), il verso deflagra facendosi pasolinianamente «esame critico dei fatti»¹². Il millenario perseguimento di migliori condizioni di vita ha spinto l'uomo alla conquista di un crescente dominio sull'ambiente naturale per adattarlo alle proprie necessità, usandone le ricchezze, mutandone la morfologia, progressivamente travalicando le strette esigenze della propria sopravvivenza biologica in nome delle quali si sono piegati gli ecosistemi. Ancora una volta tocca alla profetessa troiana denunciare l'abisso, epilogo di una metafisica materialistica che sta soffocando i mari vittime di uno sviluppo non eticamente ed ecologicamente orientato:

Nell'Oceano Pacifico
tra il centotrentacinquesimo
e il centocinquantacinquesimo meridiano Ovest
naviga lentamente un'isola di immondizia
fottimento plurale di pneumatici
guarnizioni
e bottiglie di acqua mai bevute.
Una piaga purulenta di detriti
di settecentomila chilometri quadrati.
È una chiazza di morte
più grande della Penisola Iberica¹³.

E dal mare alla terra:

Foresta Amazzonica
disboscate settemilanovecento chilometri quadrati ogni anno¹⁴.

Spiritus movens di tale catastrofe è una (post)umanità¹⁵, costantemente impegnata a nascondere e rimuovere i traumi, i lutti e le minacce della fine dell'esistenza, promuovendo pratiche di consumo che appagano i desideri e i bisogni di una materialità edonista e narcisista.

Nell'individuare la fragilità della dimensione ideologica nell'ambito della collettività, la scrittura delinea i tratti di un futuro distopico ad opera di esseri educati all'insensibilità verso *il bene comune* e mostrati in tutta l'infondatezza del loro carisma:

Maledetti

Capelli colorati di rosso rimesciati

splendidi all'apparenza ma pieni di pidocchi¹⁶.

Cassandra ha dinanzi a sé forme umane incapaci di immaginare la possibilità di una verità sulla vita o sul senso dell'esistenza avendo causato un fatale scollamento tra evoluzione biologica e cultura¹⁷. Un approccio alla realtà fittizio e indifferenziato, privo di gerarchie qualitative, marchiato da un'illogica ansia di obbedienza ad un ordine mai pronunciato che rende l'essere-nel mondo (visto sotto l'aspetto problematico della non-identificazione dell'uomo con l'ambiente che lo circonda) del tutto impraticabile, giungendo ad una paradossale separazione:

la terra saprà vivere

sola senza di voi¹⁸.

Il costante ricadere nell'*esprit de fugue* traccia la parabola di un'umanità non solo avulsa ma anche privata delle sue qualità, e persino della sua essenza. A generare tale *débâcle* è la strutturale sradicatezza dell'uomo, la sua differenza ontologica rispetto al mondo (in una prospettiva esistenzial-sociologica), o anche la consapevolezza di essere di troppo (per usare il registro di Sartre).

In scena, ognuno dei cinque Movimenti subisce improvvisi sovvertimenti linguistici che producono una de-linearizzazione del testo. Il verso contemporaneo lascia il passo ad una *phonè* che riprende l'originale prosa eschilea ponendosi come ancestrale riconnessione antropologica con la terra d'origine del mito: «OTOTOTOTOI POPOIDA» («Oh Apollo, oh Apollo»), seguito da «Schande übers ganze Erdenreich» («vergogna al mondo intero»). Primo passo verso la costruzione di un ipertesto drammaturgico composto da apparati paralleli (a una scena materiale se ne sovrappone una immateriale) che, grazie alla circolarità nella quale si stringono, attua una sorta di potenziamento reciproco, sviluppando una nuova immagine unitaria sorta dal movimento elaborativo dello spettatore nella disomogeneità iniziale¹⁹. Il punto di svolta e/o di sviluppo ipermediale sopraggiunge al termine del quarto Movimento. Attraverso cinque schermi che – richiamando le moltiplicazioni di Warhol – incorporano e scompongono il corpo dell'interprete, si propone Cassandra protagonista della *performance film installation* allestita da Fabre nel 2018 «Schande übers ganze



Fotografie di Anastasia Blur

Erdenreich» («vergogna al mondo intero»)²⁰ nella quale si trovano a interagire più registri (psichici, percettivi, cognitivi)²¹. Mediante un montaggio asincronico si riunificano e scindono momenti diversi dell'azione producendo un nuovo dispositivo ipericonico che procede verso un parossismo fisico/vocale contenente in sé una duplice significazione semantica: da un lato, richiamo ai gemiti della Mantis troiana, nel quarto episodio della tragedia eschilea, per l'orrore presagito nella reggia di Agamennone. Dall'altro, in chiave maggiormente contemporanea, riflesso traumatico dinanzi all'imminente apocalisse ambientale causata dall'uomo. Memore dei teoremi di Artaud e Grotowski, Fabre riplasma il corpo fisico in corpo intensivo attraverso l'utilizzo sapiente del fattore ritmico con il quale porta alla manifestazione totale l'essere nell'alternanza di apparizione e di ritiro, di apertura e di chiusura, di aggregazione e di disgregazione. Lacerato da impulsi contrastanti, il corpo si trova al centro di un campo di forze energetiche che si impongono su di esso²². Nel tempo della *performance*, un fuoco interiore corrode nelle carni e nei nervi le membra della figlia di Priamo, i fantasmi del passato remoto e del futuro prossimo si materializzano nella sua mente, nei suoi occhi e i suoi ripetuti spasmi li trasmettono all'evidenza, rendendoli visibili agli spettatori. Da un siffatto gioco di rispecchiamenti e di intersezioni soggettive e psichiche derivano inediti innesti tra materia e vita, tra umano e tecnologico, inventando dimensioni percettive e pratiche che congedano l'arte, nella sua dimensione rappresentativa e formalistica, approdando a una forma di *mimesis* che fende e allarga ciò che le abitudini sensoriali e intellettive ritengono l'unica realtà possibile²³. Un *crossing* transmediale, basato su un *double coding* interpretativo, che introduce una struttura complessa di dialogo tra corpo e ambiente, luce e spazio, immagine video e presenza attoriale determinando il passaggio da una dominante epistemologica per interpretare il mondo moderno ad una ontologica postmoderna²⁴. Ciò che emerge è lo spazio teatrale, concepito come luogo dove ripensare la narrazione contemporanea, ovvero dell'iperestetica, nel duplice senso suggerito dal prefisso greco *hyper*: 'al di sopra' ma anche 'al di

là' ossia espressione dell'esigenza di ulteriorità, nonché bisogno di estendere la mappa teorica e metodologica (della scena) verso altri saperi²⁵.

Il quinto Movimento (*Pioggia*) racchiude in sé una rivelazione. Questa lunga liturgia funeraria (l'ecocidio)²⁶ non avrà termine fintanto che l'approccio antropocentrico non lascerà il passo ad un approccio antro-po-etico²⁷. Perché «l'agonia planetaria» (Morin 1994, 59) nella quale l'uomo si è trascinato volga al termine, il centro del discorso dovrà mutare le proprie coordinate di riferimento: non più l'uomo misura del mondo, bensì l'uomo in rapporto all'altro da sé²⁸. Andrà costruita una relazione/dialogo di reciproca infiltrazione con la realtà esterna secondo una prospettiva orientata sui valori. Bisognerà riconoscersi parte di una sfera biologica unica in cui essere umani e natura non solo non sono separati, ma convivono intimamente connessi²⁹. Sarà necessaria una palingenesi che, preservando e vivificando la componente umana nel processo di modernizzazione, accenda l'attivarsi di una partecipazione esistenziale concreta, permettendo il diffondersi di una verità capace di portare un radicale rinnovamento del reale. Solo instaurando legami di solidarietà sempre più vitali fra gli individui ed aprendosi alla possibilità di opporsi alla totalitaria uniformità di una rassegnata obbedienza, sarà possibile spingersi verso orizzonti programmatici in grado di tessere una rete di alternative ai sistemi dominanti. Tutto ciò offrirà all'uomo la possibilità di partecipare al tessuto dinamico dell'esistenza, contribuendo alla creazione di un'ecologia dei viventi che eleggerà la terra quale suo oggetto naturale di amore:

Ascoltami uomo

Ascoltami donna

Io sono la terra tua dea.

Non avrai altra terra all'infuori di me.

Non mi uccidere.

Non rubare i miei tesori.

Non violentarmi.

Non desiderare di possedere la mia vita
perché lì si nasconde il desiderio della tua morte³⁰.

Un monito, intriso di consapevolezza che attraversa etnie e culture, avente come fine unico l'edificazione di una logica umana basata su istanze condivise di regolazione e di salvaguardia. In un tale scenario delineato sulla tensione, tra degradazione e speranza, tra barbarie e civiltà, quale espressione di ulteriore dissenso verso questa (dis)umanità postmoderna,³¹ Cassandra anela ad oltrepassare la mortalità quale orizzonte unico del suo avvenire, facendosi «sostanza del mondo» (WITTGENSTEIN 2021) mediante la separazione dal proprio *Körper* (nell'accezione suggerita da Husserl)³² e confluendo in quelle forme naturali capaci di esprimere il senso di un'antica intelligenza:

Sono stanca di rinascere
sono stanca del mio piccolo corpo
lasciate che saluti le mie ossa
voglio dare l'addio ai miei tendini
fate che io torni oceano
fate che io torni pioggia
nebbia
fuoco
vapore
vento³³.

Un ritorno all'infinito che, aprendo alla purezza della resurrezione, attiva un ultimo *crossing*. Da monito e critica del presente la partitura testuale muta in vettore teologico laddove l'in-corporare gli elementi della natura richiama un momento cardine del Cristianesimo dove il linguaggio corporeo simbolicamente codificato, incarna l'incontro tra presenza umana e presenza divina. Attraverso il rito dell'eucaristia il corpo ritorna alla sua identità simbolica originaria diventando, da un lato, spazio vivente della presenza e della percezione del Mistero, dall'altro, momento celebrante l'armonia definitiva.

I versi conclusivi di *Resurrexit Cassandra* si schiudono all'idea che la vita (nella soave forma dell'amore) possa vincere sulla morte, esprimendo i segni di un possibile nuovo inizio in grado di porsi come urgenza indifferibile dell'azione: delle riconciliazioni, delle pacificazioni, delle fraternità. Il processo disgregativo, le fratture, gli strappi che punteggiano la scrittura nel corso dei cinque Movimenti analizzati, lasciano, ormai, il passo ad una sospensione temporale le cui frontiere appaiono intrise di futuro³⁴. Fatto della materia dei sogni, questo tempo (indefinito) condensa in sé un *continuum* sentimentale imperniato sulle emozioni prime. «Ritrovarsi donandosi» è la via maestra perché torni a fiorire la vita:

E ti incontrerò la scorsa primavera
amore
contemplerò il tuo corpo nudo
sull'altare ritrovato a Babilonia.
Terrò stretta nel pugno la tua agonia
ti capirò oltre il quando
ti terrò la mano al di là del dove.
Giocheremo a nasconderci
amore
tra la polvere d'oro di Rabat.
Saranno fermi tutti gli orologi
fiorirà la rosa bianca dell'autunno.
E ti incontrai domani
amore³⁵.

Resta sul fondo solo silenzio. Un silenzio meditativo, della concentrazione, della speranza.



Fotografie di Anastasia Blur

Note

* Lo spettacolo viene presentato il 12 settembre 2020 al Teatro Bellini di Napoli nell'ambito del Napoli Teatro Festival. Ideazione e regia: Jan Fabre. Testo: Ruggero Cappuccio. Performer: Stella Hottler. Musiche originali: Arthur Lavandier. Il 25 giugno 2021 lo spettacolo viene riproposto con l'interprete Sonia Bergamasco a Pompei nell'ambito del *Pompeii Theatrum Mundi*.

1 Michael Rush si sofferma sul sovvertimento dei linguaggi artistici tradizionali, avvenuto nella seconda metà del Novecento, quando gli artisti, per esprimere le loro idee, cominciano a utilizzare nuovi mezzi, compresi quelli tecnologici, che riconfigurano completamente lo statuto dell'arte e il suo rapporto sia con il creatore sia con il fruitore (RUSH 2005).

2 In una temperie culturale che manifesta caratteri tipici del postmoderno, la 'riscrittura' diventa esercizio di libera mobilità fra i testi, nonché possibilità di ricavarsi un margine di libertà espressiva in un'interrogazione continua sul rapporto fra realtà e finzione. In tal senso Eco parla di operazione di 'riciclo' che obbedisce al bisogno di racconto infinito in (Eco 1985, 179). Si veda anche: Eco 1962.

3 Per similitudini e differenze tra la Cassandra di Eschilo e quella di Euripide si rimanda a CENTANNI 2019.

4 Nella letteratura tragica Cassandra è sia veggente che profetessa, ossia ha una prima fase di percezione che si manifesta nella divinazione ispirata, durante la quale vede quello che accadrà, e una fase successiva in cui comunica gli accadimenti futuri. Nella tradizione greca Cassandra non figura come profetessa, bensì come giovane fanciulla, oggetto d'amore. Su questo aspetto si rimanda a MAZZOLDI 2001; MOSCONI 2010.

5 Si pensi almeno a *Monologo per Cassandra* (1967) del Premio Nobel Wisława Szymborka, e alla *Kassandra* (1983) di Christa Wolf. Le riscritture della figura di Cassandra sulla scena contemporanea greca sono analizzate in TENTORIO 2017.

6 L'abbandono del primato dell'utopia quale espressione delle speranze umane di perfettibilità e di trasformazione delle condizioni di vita del genere umano è l'elemento portante della letteratura distopica. Come afferma PANELLA 2016, 222: «La distopia, in sostanza, è un futuro che non ha realizzato l'utopia che gli si chiedeva di essere e di diventare».

7 L'approccio ambientale del testo trova riscontro in numerosi trattati di sociologia, non ultima l'analisi di Beck: «al centro stanno rischi e conseguenze della modernizzazione che si traducono in minacce irreversibili per la vita di piante, animali e uomini. Essi non possono più essere circoscritti a luoghi o gruppi [...] relativi al lavoro di fabbrica o ad un'attività professionale, e mostrano invece una tendenza alla globalizzazione che comprende produzione e riproduzione, sfugge ai confini nazionali, e in questo senso produce *minacce globali sovranazionali*» (BECK 2020, 18).

8 CANETTI 1978, 87. Torna alla mente quanto scritto dal filosofo francese Serres: «la rottura del contratto sociale nel genocida secolo scorso ci ha lasciato ad affrontare un ordine di violenza diverso da quanto si sia mai visto prima, quello del mondo naturale che abbiamo così a lungo violato» (SERRES 1991, 64). Si veda anche SERRES 1992.

9 Questa e le successive citazioni sono tratte dal copione fornito dall'autore (CAPPUCCIO 2010, 6-7).

10 CAPPUCCIO 2010, 11.

11 Ivi, 15.

12 PASOLINI 1975, 31. Quale esempio di sconfinamento letterario, un interessante parallelo tra la profetessa e la figura di Pasolini viene tracciato in MONTANARI 2017. Allo stesso modo si sottolinea il ruolo di Cassandra quale testimone del presente in LEONARD-ROQUES, MESNARD 2015.

13 CAPPUCCIO 2010, 22. Riferimento al *Pacific Trash Vortex*.

14 CAPPUCCIO 2010, 23.

15 La filosofa Braidotti offre un ventaglio di interpretazioni del concetto di 'post-umano': c'è un postumano generato dal capitalismo avanzato puramente opportunistico, che è una specie di appiattimento delle differenze con lo scopo di commercializzare tutto ciò che vive. C'è un postumano analitico che si limita ad osservare lo spiazzamento dell'antropocentrismo senza dedurne nulla né sul piano etico, né sul piano politico, né su quello delle teorie della soggettività [...]. C'è poi un postumano molto banale a lavoro nelle nuove scienze, nella

biologia sintetica, nelle nuove teorie dell'evoluzione» (PISANO 2014, 42).

16 CAPPuccio 2010, 25.

17 La struttura culturale su cui si regge l'Occidente è quella che Pierre Dardot definisce come «razionalità neoliberista». Questa mentalità culturale costituisce il principio fondante dell'intera società occidentale postmoderna ed è una modalità di pensiero che ha conquistato la quasi totalità degli aspetti dell'esistenza individuale e collettiva e che solo superficialmente è di carattere economico (DARDOT, 2013).

18 CAPPuccio 2010, 27.

19 L'integrazione di saperi e contaminazioni derivanti dall'utilizzo di linguaggi diversi e diacronici, è elemento caratterizzante del teatro post drammatico. La produzione artistica del regista belga Jan Fabre testimonia il suo costante proporsi come artista non più legato a uno specifico media ma capace di spaziare e utilizzare in modo consapevole una pluralità di media. Si pensi a spettacoli quali: *The power of theatrical madness* (1984), *Prometheus Landscape* (1988), *The interview that dies*, *The Palace at four o'clock in the morning*, *The reincarnation of God*, (1989), *The sound of one hand clapping*, *The end comes a little bit earlier this century. But business as usual* (1999), *Het zwanenmeer* (2002), *Parrots & guinea pigs* (2002), *Angel of death* (2003), *Elle était et elle est, meme* (2004), *Etant donnés* (2004), *Quando l'uomo principale è una donna* (2004), *Orgy of Tolerance* (2009).

20 Entrambe le invocazioni sono da considerarsi 'integrazioni' della regia poiché non presenti nel testo di Cappuccio. Durante il tempo della performance (20 minuti), l'interprete giace sul palcoscenico in compagnia di una tartaruga (simbolo della terra).

21 Sull'interpretazione degli schermi nella scena multimediale MONTEVERDI 2020, 28 scrive: «possono diventare dispositivi psicologici introspettivi, rimettendo allo sguardo dello spettatore un'interiorità indicibile: è il passato o l'altrove, il nascosto e il perturbante, la memoria e il vissuto».

22 La funzione espressiva del corpo attoriale è centrale nel teatro post-drammatico. Lo stesso Fabre non manca di esplorare questo elemento nei suoi allestimenti. Testare le capacità fisiche dei suoi interpreti è una costante del suo lavoro: «Fabre feels most closely related to biology. He shares a deep interest in the biological foundations of performing and performance processes with practitioners such as Vsevolod Meyerhold and Jerzy Grotowski. In his productions, he frequently tests the physical foundations of his performers, experimenting, for example, with the effects of exhaustion on the performers' motor capabilities, exploring the physical heat generated by the actors performing an endlessly repeated scene, or the bodily reactions to extremely loud screaming. Almost taking the role of a scientific researcher, Fabre alters the conditions of the body on stage, attempting to unearth and display the body's cultural history» (VAN DEN DRIES, CROMBEZ 2010, 427-428).

23 «Vi sono in effetti, da secoli, uomini la cui funzione è giustamente quella di

vedere e farci vedere ciò che noi non vediamo naturalmente. Sono gli artisti [...] L'arte servirà dunque a mostrarci che un'estensione delle facoltà di percepire è possibile» (BERGSON 2000, 126-27). Per quanto concerne l'abbattimento della dicotomia tra reale e virtuale (in scena) si rimanda a LEVY 1997.

24 Gli innesti tra cinema e teatro vengono analizzati anche da Valentini: «la codificazione cinematografica della scena teatrale [...] traduce le convenzioni linguistiche elementari del cinema, a volte per destrutturarne la sintassi e l'ordine del discorso, a volte per mimarne la forma espressiva. Tale modellizzazione produce effetti imprevedibili su entrambi i linguaggi [...]. L'importazione [...] scenica [...] [nello] spettacolo di figure proprie del cinema, come *i tagli di montaggio*, le figure del *découpage* cinematografico classico [...], configurano un cinema deflagrato fuori dallo schermo [...]. In tal modo si producono delle figure ibride [...] che portano il teatro, le arti visive, il cinema, oltre le convenzioni della loro forma storica» (VALENTINI, 2009, 74). Sull'argomento si veda anche: MANGO 2003, DIXON 2007, VALENTINI 2009, BALZOLA 2011, PIZZO 2013.

25 Si fa riferimento a quanto scritto da AMENDOLA 2006, 208, in riferimento al teatro inteso come: «luogo del simbolo, come pratica estetica, come apprendimento non-rappresentativo e non-razionale. Come luogo mitico».

26 'Ecocidio' è termine entrato in uso in numerose lingue a partire dalla fine degli anni Sessanta/primi anni Settanta del Novecento. In Italia ne registra la presenza il supplemento all'edizione del Dizionario Devoto-Oli pubblicato nel 1971 (*Le nuove parole. Aggiornamento del Dizionario della lingua italiana*, a cura di Lorenzo Magini), che così lo definisce: «Distruzione perpetrata volutamente di un ambiente naturale». Già nel 1970 iniziarono i tentativi di dar vita a una legislazione internazionale che proibisse tale distruzione: la prima proposta fu avanzata da Arthur Galston a un convegno su *Guerra e responsabilità nazionale* tenutosi a Washington; ne dà notizia un articolo sul New York Times del 28 febbraio di quell'anno, citato in: (WEISBERG 1970, 4).

27 Come scrive CAPPUCCI 1996, 45, l'umanità vive ciecamente: «dentro questa dimensione, antropocentrica e differita, che costituisce il suo capolavoro di sopravvivenza, il genio della nostra specie».

28 Si fa riferimento ad un approccio nel quale la trascendenza (intesa come attitudine ad andare verso ciò che è altro da sé, includendo il decentramento del proprio ego e la smobilitazione dell'egoismo) figuri come linea di condotta primaria.

29 Appare pertinente, in tal senso, l'analisi del filosofo francese Morin: «La planetizzazione significa ormai comunità di destino per tutta l'umanità. Le nazioni consolidavano la coscienza delle loro comunità di destino con la minaccia incessante del nemico esterno. Ora, il nemico dell'umanità non è esterno. È nascosto in essa. La coscienza della comunità di destino ha bisogno non solo di pericoli comuni, ma anche di un'identità comune che non può essere la sola identità umana astratta, già riconosciuta da tutti, poco efficace a unirci; è l'identità che viene da un'entità paterna e materna, concretizzata dal termine patria, e che porta alla fraternità milioni di cittadini che non sono

affatto consanguinei. Ecco che cosa manca, in qualche modo, perché si compia una comunità umana: la coscienza che siamo figli e cittadini della Terra-Patria. Non riusciamo ancora a riconoscerla come casa comune dell'umanità» (MORIN 2002, 56). Su quest'argomento, si rimanda a MORIN 2001; MORIN 2004.

30 CAPPuccio 2010, 32.

31 Tra i dettami di suddetta cultura figura la trasformazione del corpo in oggetto di culto. Lo si avverte nel mondo dello spettacolo, della moda e dello sport (sull'argomento si rimanda a GALIMBERTI 2002). Nondimeno, la visione del corpo espressa da Cappuccio ha un valore polisemico. Non a caso il corpo inteso come limite, prigionia, involucro terroso che con l'opacità e la follia della sua materia impedisce di accedere all'essenza ideale della verità, deriva dal *Fedone*: «[...] E così, liberati dalla follia del corpo, come è verosimile, ci troveremo con esseri puri come noi e conosceremo, nella purezza della nostra anima, tutto ciò che è puro: questo io penso è la verità» (Pl. *Phd.* 66-67).

32 Sulla distinzione operata da Husserl tra *Lieb* (corpo-proprio) e *Körper* (corpo-oggetto) si rimanda a GONNELLA 2007.

33 CAPPuccio 2010, 33.

34 Secondo il filosofo Marchesini risulta di vitale importanza definire l'identità umana come: «sistema aperto ad un processo di meticciamiento con il mondo» (MARCHESINI 2002, 41).

35 CAPPuccio 2010, 36-37.

Bibliografia consultata

AMENDOLA 2006 = A. Amendola, *Frammenti di immagine*, Napoli, Liguori, 2006.

BALZOLA 2011 = A. Balzola, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, Dino Audino, 2011.

BECK 2020 = U. Beck, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Roma, Carrocci editore, 2020.

BERGSON 2000 = H. Bergson, *La percezione del mutamento*, in Id., *Pensiero e movimento*, Milano, Bompiani, 2000, 24-150.

CANETTI 1978 = E. Canetti, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 1978.

CAPPuccio 1996 = P. L. Cappucci, *Arte e tecnologie, comunicazione estetica e tecnoscienze*, Roma, Ed. dell'Ortica, 1996.

CAPPuccio 2010 = R. Cappuccio, *Fuoco su Napoli*, Milano, Feltrinelli, 2010.

CENTANNI 2019 = M. Centanni, *Cassandra nell'Agamennone di Eschilo - Paracronia delle visioni e rottura della sintassi della parola poetica*, in M. DE SIMONE, *Le voci di dentro. Fantasia, sogno, visione*, Atti del VII convegno Monastero di Fonte Avellana (26-28 aprile 2019), Firenze, NICOMP L.E, 2019, 29-46.

DARDOT 2013 = P. C. L. Dardot, *La nuova ragione del mondo. Critica della*

razionalità neoliberista, Roma, Derive Approdi srl, 2013.

DIXON 2007 = S. Dixon, *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, MIT Press, 2007.

ECO 1962 = U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

ECO 1985 = U. Eco, *Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics*, in *Daedalus*, 114, 4, 1985, 161-184.

GALIMBERTI 2002 = U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2002.

GONNELLA 2007 = S. Gonnella, *Il corpo da primato e il primato del corpo* in D. SCAFOGLIO, *L'odore della bellezza. Antropologia del fitness e del Wellness*, Milano, Editoriale Delfino, 2007, 255-261.

HANS-THIES 2006 = L. Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Abingdon-New York, Routledge, 2006 (ed. or. 1999).

LÉONARD ROQUES, MESNARD 2015 = L. Roques, Veronique. Mesnard Philippe, *Cassandre. Figure du témoignage et de transmission mémorielle*, Parigi, Kimé, 2015.

LEVY 1997 = P. Levy, *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina ed., 1997.

MANGO 2003 = L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

MARCHESINI 2002 = R. Marchesini, *Post Human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

MAZZOLDI 2001 = S. Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina: identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.

MONTANARI 2017 = T. Montanari, *Cassandra muta. Intellettuali e potere nell'Italia senza verità*, Firenze, Giunti, 2017.

MONTEVERDI 2020 = A. M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Roma, Dino Audino, 2020.

MORIN 2001 = E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Milano, Raffaello Cortina ed., 2001.

MORIN 2002 = E. Morin, *Il Metodo: 5. L'identità umana*, Milano, Raffaello Cortina ed., 2002.

MORIN 2004 = E. Morin, *Il Metodo 2. La vita della vita*, Milano, Raffaello Cortina ed., 2004.

MOSCONI 2010 = G. Mosconi, *Alle origini della profetessa inascoltata. Un'ipotesi sulla Cassandra di Omero*, in *leússein. Rivista di Studi Umanistici*, 3,1, 2010, 11-20.

PANELLA 2016 = G. Panella, *Il disastro prossimo venturo. Distopia, apocalisse, fantascienza*, in N. TURI, *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University press, 2016, 221-236.

PASOLINI 1975 = P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

PISANO 2014 = L. Pisano, *Oltre la nostalgia. Per un'etica postumana affermativa. Intervista a Rosi Braidotti*, in F. BUONGIORNO, A. LUCCI, *Lo sguardo.net. Rivista di filosofia. La differenza italiana. Filosofi(e) nell'Italia di oggi*, 15, 2, 2014, 41-53.

PIZZO 2013 = A. Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University Press, 2013.

REALE (a cura di) 2000 = G. Reale (a cura di), Platone, *Fedone*, Milano, Bompiani, 2000.

RUSH 2005 = M. Rush, *New Media in Art*, London, Thames & Hudson, 2005.

SERRES 1991 = M. Serres, *Il contratto naturale*, Milano, Feltrinelli, 1991.

SERRES 1992 = M. Serres, *Il mantello di Arlecchino. Il Terzo-istruito: l'educazione dell'età futura*, Venezia, Marsilio, 1992.

TENTORIO 2017 = G. Tentorio, *Cassandra: logos e katastrophé sulla scena greca contemporanea*, in C. CAO et al., *Maschere del tragico. Between*, 7,14, 2017, 1-26.

VALENTINI 2007 = V. Valentini, *Mondi, corpi e materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

VALENTINI 2009 = V. Valentini, *La vocazione plurale della regia. Conversazione con Paolo Rosa*, in *Biblioteca teatrale*, 91-92, 2009, 87-103.

VAN DEN DRIES, CROMBEZ 2010 = L. Van den Dries, T. Crombez, *Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition*, in *Contemporary Theatre Review*, 20,4, 2010, 421-431.

WEISBERG 1970 = B. Weisberg, *Ecocide in Indochina. The Ecology of War*, Alexandria (VA), Canfield Press, 1970.

WITTGENSTEIN 1997 = L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1997.

Adele Migliozi

La medicina in versi: il *Liber medicinalis* di Quinto Sereno Sammonico*

*Ringrazio la prof.ssa Antonella Prenner, per i preziosi consigli fornitimi al fine di migliorare il contributo.

Abstract: L'articolo presenta un'analisi del *Liber Medicinalis* di Quinto Sereno Sammonico, un singolare testo di argomento medico in esametri, che ben s'inserisce nel sempre più vivo interesse per l'*ars medica*, che si sviluppa a partire dall'età imperiale. Il ricettario medico si compone di 64 capitoli e raccoglie i rimedi della farmacopea romana proposti in rapporto ai vari organi nell'ordine *a capite ad calcem*, secondo la classificazione nosologica degli antidotari attestata in ambito latino.

Abstract: The article offers an analysis of the *Liber Medicinalis* by Quintus Serenus Sammonicus, a singular medical text in hexameters, which fits well into the growing interest in the *ars medica*, developed from the Imperial Age. The ancient prescription pad consists of 64 chapters and collects the remedies of the Roman pharmacopoeia proposed for the various organs in the order *a capite ad calcem*, according to the nosological classification of antidotaries attested in the Latin world.

Parole-chiave: *Liber, medicinalis*, Sammonico, medicina, abracadabra

Keywords: *Liber, medicinalis*, Sammonicus, medicine, abracadabra

Adele Migliozi ha conseguito la Laurea Magistrale in Filologia, letterature e civiltà del mondo antico presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Autrice di contributi in pubblicazioni collettive, nutre un vivo interesse per la scrittura e il mondo della comunicazione, collaborando con una testata web.

E-mail: adele.migliozi@gmail.com

La ricostruzione di una controversa identità

Per qualche rispetto, Quinto Sereno si presenta come una delle personalità più problematiche del panorama culturale dell'età dei Severi, la nuova dinastia nata dalle ceneri dei governi effimeri seguiti all'uccisione di Commodo, all'insegna di un'instabilità politica e sociale che inevitabilmente proietta i propri esiti nella produzione letteraria, di prevalente carattere rielaborativo.

Il comportamento dell'*artifex* nell'esercizio della propria *ars* è ora oggetto di trattazione nei vari settori della letteratura tecnica latina; i progressi della scienza favoriti dalla ricerca anatomica, la felice stagione della medicina alessandrina, il proliferare di scuole mediche e di figure professionali nel settore creano le condizioni per lo sviluppo a Roma di una letteratura medica e farmacologica in lingua latina, dal gusto enciclopedico, tuttavia mai disgiunta dagli onnipresenti riferimenti alle pratiche magico-popolari del tempo. Parallelamente alla presenza di un filone ieratico-teurgico di ascendenza indigena ed etrusca, monopolizzato dai *viri* dei numerosi collegi sacerdotali, e di un approccio terapeutico magico, impiegato da presunti maghi e incantatrici che attivavano rimedi erboristici con invocazioni, formule magiche e riti apotropaici, la medicina tecnica procede alla rivendicazione di un'autonomia professionale; sicché Roma diviene polo d'attrazione per numerosissimi esperti della *ιατρική τέχνη*, da cui deriva la necessità di elaborare norme deontologiche¹.

In tale fattivo interesse per l'*ars medica* si iscrive perfettamente il *Liber medicinalis*, un singolare testo di argomento medico in esametri, il cui autore, Quinto Sereno Sammonico, si presenta come una figura alquanto problematica e controversa, per il vario contorno di personaggi che a lui si riportano a causa di parziali o totali omonimie; la questione è complicata tanto da aggrovigliati intrecci di autori e opere, perdute o meno, quanto da notizie fuorvianti o verisimili, che hanno contribuito a costruire una sorta di alone di esclusività in riferimento alla sua figura. La tradizione manoscritta attribuisce il testo a un *Quintus Serenus*², mentre il

cognomen Sammonicus è attestato solo in un tardo manoscritto di XV secolo³. Le notizie offerte dalle fonti antiche sono utili a distinguere due personaggi omonimi, presunti padre e figlio: il primo, vissuto al tempo di Settimio Severo (193-211), è descritto come un dotto ricercatore di curiosità antiquarie, in intimità con la corte e ricco di reputazione a Roma, assassinato per ordine di Caracalla (198-217): Macrobio restituisce il titolo della sua opera, i *Rerum reconditarum libri*⁴.

Riguardo al secondo personaggio, gli *Scriptores Historiae Augustae* riferiscono che fu lo storico di Alessandro Severo (222-235) e precettore di Gordiano II (238), cui cedette in eredità la ricca biblioteca del padre omonimo⁵. Nel passo appena citato dell'*Historia Augusta*, inoltre, Lampridio attesta l'attività poetica di Sereno Sammonico-figlio, mentre Sidonio Apollinare rimarca la distinzione tra un *Serenus lyricus* e un generico studioso *Serenus Sammonicus*, riconoscendo una confusione tra padre e figlio in atto già al suo tempo⁶.

Pertanto, dovendo basarsi su testimoni discordi e non univoci, ne risulta una cronologia alquanto oscillante, che non rende possibile pronunciarsi con esattezza su questa sfumata figura di poligrafo e bibliofilo, plasmata dagli intrighi storico-letterari dell'*Historia Augusta*⁷.

Sistemazione cronologica, struttura e contenuti del *Liber*

Sotto l'intitolazione *Quinti Sereni Liber medicinalis* è tramandato un testo di medicina in esametri che, dalla sua irruzione sulla scena all'inizio del IX secolo, ha una diffusione piuttosto capillare e costante lungo tutto il corso del Medioevo, scandita dalla doppia via di utilizzazione medica e prosodica, in virtù della peculiarità dell'opera. Piuttosto trascurato nell'antichità e nel primo Medioevo, non solo non se ne conservano manoscritti anteriori all'età carolingia, ma neanche risulta possibile fornire prove certe della sua circolazione prima della metà del IX secolo, epoca di diffusione dei testimoni più antichi.

La prima attestazione sicura di Quinto Sereno è rintracciabile nei 20 versi premessi al poema, in un perduto esemplare di dedica a Carlo Magno, dal *famulus Iacobus*, identificato con un notaio di origine italiana attivo fra 787 e 792⁸. Lo studio della tradizione ha messo in luce un'improvvisa fortuna del *Liber medicinalis* nel IX secolo, in connessione con la trascrizione commissionata da Carlo Magno, e un notevole interesse per il testo dalla seconda metà del Quattrocento. Dall'archetipo carolingio si è determinata la bipartizione della tradizione superstita, già attestata nei più antichi manoscritti; a partire da questo momento, la tradizione del testo è in buona sostanza ininterrotta e Quinto Sereno è una fonte generalmente reperibile in diverse aree d'Europa. Nel panorama della tradizione quattrocentesca del *Liber medicinalis*, la ricerca ha fatto emergere la famiglia romana⁹, curata da esponenti dell'Accademia Pomponiana, come la sola edizione umanistica, in cui si contaminano diversi rami della tradizione medievale, si fanno ipotesi sull'identità dell'autore e si inserisce il testo in imponenti antologie poetiche. È proprio a questo ambiente, infatti, che pare risalire l'identificazione dell'autore del poema con il poeta *Serenus Sammonicus* nominato da Macrobio e nell'*Historia Augusta*: l'edizione di Sulpizio da Veroli¹⁰ contiene, infatti, premessi al testo, quattro esametri *ad unumquemque lectorem* e una breve notizia biografica sull'autore, che costituiscono il primo tentativo noto di riflessione sulla figura storica di Quinto Sereno.

Questa situazione testuale richiama anche un altro aspetto della tradizione: in margine alla diffusione piuttosto capillare di Quinto Sereno, provata dai testimoni superstiti, si rileva la relativa scarsità di citazioni dirette e di riflessioni sul testo e sull'autore. La sua riscoperta non è rivendicata: non sono citati scambi di codici di Quinto Sereno negli epistolari, né si trovano riflessioni sull'incerta identità di questo poeta, assente in tutti gli *accessus*, con l'eccezione della *Notitia* preposta all'edizione di Sulpizio da Veroli. Eppure sono tanti i nomi di noti umanisti che si incontrano affrontando la tradizione quattrocentesca del *Liber medicinalis*; i motivi di tale assenza vanno forse ricercati nella generica reperibilità del

Liber, ovvero nel fatto che il testo non sparì mai dal patrimonio culturale condiviso dagli uomini dotti, in età medievale come in età umanistica. Problematica è anche la questione dell'autenticità dei titoli dei capitoli, numerati in cifre romane e presenti, insieme agli indici, nei vari codici pervenuti; sono ipotizzabili correzioni e rifacimenti, sia nei titoli sia nel corpo testuale, per interventi non sempre oculati e colti dei copisti, rivolti soprattutto ad agevolarne la leggibilità e la diffusione.

Vorrei ora soffermarmi più specificamente sui contenuti del *Quinti Sereni Liber medicinalis*. Il testo si presenta come una raccolta di 1107 esametri, suddivisi in 64 capitoli, di differente lunghezza, sui rimedi per varie patologie, proposti in rapporto ai vari organi e alle loro affezioni nell'ordine *a capite usque ad calcem*, secondo la classificazione nosologica dei ricettari κατὰ τόπους, largamente attestata in ambito latino¹¹: lo conferma il suo uso da parte di Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia* e di buona parte degli autori dei successivi trattati medici. Il testo contiene un considerevole numero d'informazioni sulla storia naturale e l'arte della guarigione, mescolate alle pratiche della superstizione popolare; le ricette terapeutiche sono ricavate da prodotti del mondo vegetale, animale e minerale.

Quale poema didascalico, il *Liber medicinalis* esordisce con una *praefatio* (1-10), che individua il tema fondamentale su cui l'opera verte e la sua divinità competente¹²; non è presente, in chiusura e connesso ad essa, un epilogo, che di norma vi s'accompagna, presumibilmente persosi nel corso del tempo. Il testo sembrerebbe, all'origine, essere stato suddiviso in due sezioni, con verosimile spartiacque in corrispondenza del capitolo XLII. Di queste, la prima riguarda il trattamento dei disturbi organici e funzionali, mentre la seconda è dedicata alla patologia accidentale.

Nei primi due versi dell'opera, il poeta si rivolge a Febo-Apollo, invocato nella sua duplice funzione di dio della poesia e πρῶτος εὐρετής della medicina, affinché lo assista nella composizione del poemetto che si accinge a comporre: è rispettato, pertanto, il principio codificato nei proemi didascalici¹³ per cui la divinità

invocata deve essere protettrice dell'attività o della scienza che il poeta si propone d'insegnare¹⁴. Nel *Liber medicinalis* sono presenti l'*invocatio* e la *propositio* (vv. 1-2):

*Phoebe, salutiferum quod pangimus adsere carmen
inventuumque tuum prompto comitare favore.*

Manca la *dedicatio*, come tipico dei poemi didascalici di età tarda. Stupisce non poco che l'*incipit* assuma le movenze di un vero e proprio inno: il testo si struttura, infatti, come inno-preghiera, interamente incentrato sull'ἔπαινος delle ἀρεταί del dio Febo-Esculapio, ovvero la capacità di curare le malattie e la facoltà di resuscitare i morti (vv. 3-4)¹⁵:

*Tuque, potens artis, reduces qui tradere vitas
nosti et in caelum manes revocare sepultos.*

L'autore, inoltre, si avvale del tradizionale registro della connotazione geografica, per evocare i luoghi resi famosi dal culto e dai templi, eretti in Grecia e in Asia Minore, in onore di Asclepio; né rinuncia a ricordare la tradizione romana¹⁶ secondo la quale il dio, sotto le spoglie di un serpente inoffensivo, giunse da Epidauro, presunta località della sua nascita, a Roma, su richiesta di un'ambasceria recatasi in Grecia per trovare rimedio alla terribile epidemia che affliggeva la città (vv. 5-8):

*Qui colis Aegeas, qui Pergama quique Epidaurum,
qui quondam placida tectus sub pelle draconis
Tarpeias arces atque inclita templa petisti
depellens taetros praesenti numine morbos.*

Il dio-serpente, simbolo di rigenerazione, pose fine alla peste, e ricevette l'onore del culto a Roma e di un tempio a forma di nave sull'isola Tiberina, sulla cui prua era raffigurato il bassorilievo di un serpente aggrovigliato al bastone di Esculapio, quale

rappresentazione dell'inserimento di una disciplina di origine ellenica nel sistema culturale romano¹⁷.

L'invocazione si chiude, conformemente alla tradizione innografica, con la richiesta alla divinità di presenza e assistenza nella composizione del poema, secondo un τόπος letterario greco – che parte da Saffo¹⁸ – e latino (vv. 9-10)¹⁹:

*huc ades et quicquid cupido mihi saepe locutus
firmasti, cunctum teneris expone papyris.*

Quinto Sereno trae, dunque, dalla benevolenza del dio una garanzia sicura di un'ispirazione valida per la composizione della sua opera.

Il *Liber medicinalis* nell'ambito della produzione tecnico-scientifica latina

È evidente che l'attività letteraria e pseudo-medica di Quinto Sereno si inserisca in una produzione di ricettari particolarmente fiorente a partire dal I secolo, in lingua sia latina che greca. In conformità con il peculiare spirito pragmatico dei romani, la medicina che ha più larga diffusione a Roma è quella relativa alla farmacologia, in particolar modo dopo il I secolo d.C.²⁰; lo conferma anche la *Naturalis historia* di Plinio, una miniera di ricette terapeutiche, con la trattazione dei rimedi desunti dal mondo vegetale, animale e minerale, permeata di quel moralismo stoico-diatribico che si propone di guidare l'autore nella realizzazione del precetto di *iuvare mortalem*²¹, e considerata la principale fonte del *Liber medicinalis*, benché svariati punti del testo e parti di ricette non si rapportino all'eventuale modello pliniano. È plausibile che egli abbia attinto le sue ricette dal compendio della *Naturalis historia*, la *Medicina Plinii Secundi*, vademecum terapeutico redatto da uno ignoto compilatore²², che raccoglie più di 1.100 ricette, perlopiù tratte dalla *Naturalis historia* pliniana. Altra fonte di una certa consistenza e scrigno di ingredienti terapeutici cui attingere era senz'altro il già

citato *De re medica* di Celso, l'unica sezione pervenutaci del suo *De artibus*, considerato il primo trattato completo di medicina in latino.

È opinabile l'intervento creativo di Quinto Sereno come referente manipolatore di letture miscellanee e di piccoli trattati a divulgazione ridotta. Come già anticipato, infatti, nel I secolo si assiste ad un vero e proprio fiorire di ricettari finalizzati a fornire rimedi: le *Compositiones* di Scribonio Largo, medico romano professionista al seguito dell'imperatore Claudio e autore di un interessante trattato pratico, che raccoglie medicinali e ricette; il *De materia medica* di Dioscoride di Anazarba, medico originario dell'Asia Minore, vissuto sotto gli imperatori Claudio e Nerone, iniziatore della farmacologia come scienza ed autore di un trattato completo sulla materia medica, dedicato alla descrizione dei rimedi semplici²³; l'*Index Hippocraticus* di Eroziano, vissuto sotto gli imperatori Nerone e Vespasiano, autore di un glossario di termini ippocratici, fondamentale per lo studio del lessico medico; i testi di Tessalo di Tralle e Temisone di Laodicea, fondatori della Scuola Metodica²⁴, attivi a Roma in età neroniana, i quali, benché giunti a noi in maniera frammentaria, dovevano costituire una fonte preziosa per chi si accingesse a scrivere di medicina, per l'attività didattica da questi esercitata; il *De herba bettonica liber*, un trattatello sull'erba bettonica composto nel I secolo d.C. da Antonio Musa, medico di Augusto e Tiberio.

Tuttavia, Quinto Sereno innova la materia farmacologica e divulgativa mediante la versificazione del testo: tale resa poetica costituisce una caratteristica distintiva, ma non peculiare, perché, nella pur stragrande maggioranza di testi medici in prosa giunti a noi dall'antichità, la produzione in versi non è del tutto esigua. In ambito latino, l'esempio più autorevole di un testo di argomento medico-farmacologico sviluppato in poesia è costituito dal *De medicamine faciei foeminae* di Ovidio, indubbio punto di riferimento di Quinto Sereno. Il *parvus, sed cura grande, libellus, opus*²⁵, giuntoci mutilo, è un poemetto sui preparati cosmetici artigianali che, nelle intenzioni dell'autore, donne e fanciulle avrebbero dovuto apprendere a

confezionarsi, come complemento di pulizia e cura del proprio corpo. Ne restano soli 100 distici elegiaci, che inglobano cinque ricette per altrettante creme da applicare sul viso, in conformità a quell'*ars ornatricis* che suggeriva l'uso di unguenti e maschere di bellezza a base d'ingredienti naturali: ebbene, i componenti dei cinque preparati superstiti ovidiani si ritrovano copiosamente nel *Liber medicinalis*.

È soprattutto a partire dal periodo ellenistico romano che s'infittisce la composizione di testi farmacologici in versi, in ambiente sia greco che romano: ne sono un esempio il Θηριακά e l'Ἀλεξιφάρμακα di Nicandro di Colofone, due poemi sui rimedi ed antidoti ai veleni degli animali, e il poemetto di 78 versi a conclusione del *De medicamentis* di Marcello Empirico. Inoltre, abbiamo notizia e frammenti più o meno ampi di molti altri poemi medici, farmacologici, botanici e dietetici: i *Theriakà* e gli *Alexiphàrmaka* di Emilio Macro, poeta romano di età augustea; il *De medicina herbarum ad Augustum* di Valgio Rufo, poeta, grammatico e retore di I secolo a.C.; le opere farmaceutiche in giambi di Damocrate, medico greco attivo a Roma nella seconda metà del I secolo d.C., conservate nell'opera di Galeno; i *Theriakà* di un tale medico Eudemo²⁶; il poema elegiaco in lingua greca di Andromaco, medico di Nerone, sulla composizione della sua celebre formula della *Theriaca Andromachi*; i Βιβλία ἰατρικά di Marcello Sideta, 32 libri di medicina in esametri, famosi anche nell'Urbe. Nel VII secolo, sarà scritto in esametri anche il *Medicinae libellus*, un *carmen* medicinale arbitrariamente attribuito da molti studiosi a Benedetto I di Milano, arcivescovo della città nel VII secolo, meglio conosciuto con il cognome, erroneamente assegnatogli, di Crispo.

Secondo gli stessi autori di medicina, il verso nella letteratura medica avrebbe svolto diverse funzioni e vantaggi: innanzitutto, di facilitare la memorizzazione dei contenuti ed essere esente da errori sul piano delle dosi, come riconosce lo stesso Galeno quando sostiene, a proposito della trascrizione dei versi di Damocrate, la preferibilità della forma in versi, perché più facile da ricordare e meno passibile di alterazioni rispetto alla prosa. In secondo luogo,

di lusingare, attirare, divertire il lettore, ovvero rendere piacevole la lettura, come afferma Marcello Empirico²⁷:

Versiculis quoque lusimus migmatum et specierum digessione compositis, non quod sit dignum aliquid in carmine, sed ut lectorem scrutatoremque huius operis ei poema pelliciat, ei exoptatio blanda conciliet.

Al di là delle funzioni, l'introduzione del verso nella trattatistica medica costituisce certamente un segno del prestigio acquisito dall'arte, del livello culturale dei medici e dell'interesse dei profani per la medicina: non è un caso che la produzione medica in versi abbia inizio proprio in epoca ellenistica romana, quando l'interesse per la medicina tra i ceti colti si fa sempre più vivo, ed il prestigio e il livello culturale della classe medica che opera presso l'élite politica e culturale sono particolarmente alti.²⁸ Ritengo, pertanto, il *Liber medicinalis* un prodotto pienamente esemplificativo di questa temperie socio-culturale dominata dall'intento rielaborativo dei tradizionali contenuti poetici.

Il singolare linguaggio poetico del *Liber medicinalis*

Il *Liber medicinalis*, nel complesso, conferma stilisticamente un autore per niente minore e sprovveduto, dalle valide cognizioni di tecnica versificatoria, benché privilegi non di rado l'interesse per dati eccedenti, talora creativi. La costruzione del verso si adatta perlopiù ai momenti enunciativi, tipici di un prodotto letterario finalizzato a una fruizione sociale e veicolante messaggi di pratica utilità. Inoltre, questa poesia non decorativa con finalità comunicativa, pur esibendo scrupolosi suggerimenti, circoscrive i termini nosologici ai titoli dei capitoli.

Tuttavia, è individuabile da parte di Quinto Sereno il ricorso a strumenti e tecniche in grado di adattare la prosa farmacologica all'uso del verso. Confrontando una selezione di luoghi della *Naturalis historia*, l'esempio-tipo di prosa scientifica, con i corrispondenti versi del *Liber medicinalis*, sono ravvisabili in

quest'ultimo alcune ripetute variazioni formali, perfettamente in linea con le caratteristiche del linguaggio poetico profano e del tutto irrilevanti ai fini del messaggio tecnico medico, rispetto al modello. Si tratta di espedienti linguistici funzionali al coinvolgimento emotivo del fruitore, che attirano l'attenzione del lettore sul paziente che soffre, o sui segni esteriori della malattia.

Innanzitutto, Quinto Sereno predilige frasi che indugiano nel processo in modo più descrittivo, sostituendo, ad esempio, il nome della malattia con una perifrasi dettagliata e coinvolgente: così abbiamo al v. 142 *Invida si maculat faciem lentigo decoram* in luogo del semplice *lentigines* di Plin. *nat.* 20, 125.

Nell'esprimere sintomi e cause di uno stato patologico, si evidenzia la predilezione di forme proprie della tradizione poetica, più vaghe, maggiormente evocatrici ed emotivamente più coinvolgenti; così al v. 55 troviamo *nigrantia lumina* in luogo dell'*oculi nigri* di Plin. *nat.* 30, 134, laddove *nigrans* per *niger* è tipico di Lucrezio, Virgilio, Properzio, Stazio; stesso discorso per il *dextra*, forma poetica particolarmente frequente in Virgilio, Ovidio, Seneca tragico, al v. 287, in luogo di *manus* di Plin. *nat.* 30, 32.

Anche i diminutivi costituiscono dei ricercati elementi di poetizzazione nati dalla volontà d'introdurre termini affettivamente carichi: è il caso di *capellae* del v. 175, molto frequente soprattutto in Virgilio, Calpurnio Siculo, Orazio, Ovidio, in luogo di *caprae* di Plin. *nat.* 28, 176.

Molto spesso Quinto Sereno fa ricorso a metafore e metonimie estranee all'uso medico concreto ed univoco, animando soggetti inanimati o materializzando concetti astratti, espedienti in grado di scuotere l'immaginazione del lettore: si veda l'espressione *acidus Bacchus* al v. 82, mentre nel corrispondente passo di Plin. *nat.* 22, 155 si legge *acetum*; così *frontes* al v. 138 per indicare tutto il viso, *facies* in Plin. *nat.* 31, 120.

Frequentissimo nel linguaggio poetico è il plurale privo di una specifica valenza plurale, cui fornisce un alone di vaghezza, i cui esempi in Quinto Sereno sono numerosissimi: *limphae*, *pulmones*, *lanae*, *fella*, *capellae*.

L'aggiunta di attributi puramente esornativi, del tutto influenti dal punto di vista medico e farmacologico, contribuisce a smuovere la sfera emotiva, come *pavidum corpus* (v. 75), *lentigo invida* (v. 142), e a descrivere caratteristiche percepibili dai sensi, come *anser raucus* (v. 172), *capellae olidae* (v. 175), quest'ultimo documentato anche altrove nella tradizione poetica²⁹.

Rispetto ai testi farmacologici in prosa, in più occasioni si nota in Quinto Sereno l'assegnazione del primo piano non tanto al sintomo e alla parte anatomica, quanto alla persona malata e sofferente che lo manifesta. Si tratta di una strutturazione diversa sul livello psicologico, in quanto concorre a creare nel lettore maggiore emotività e coinvolgimento: si evince chiaramente al v. 144 *Erucam atque acidum laticem simul illine malis*, dove il paziente è il soggetto dell'imperativo *illine*, mentre in Plin. *nat.* 29, 135 soggetto è il semplice *erucac semen*.

Sono, altresì, documentabili svariate riprese dai poeti profani, sia palesi che nascoste. Quinto Sereno cita esplicitamente cinque poeti: Plauto (v. 425), Titinio (v. 1037), Tullio Laurea (v. 52-53), Lucrezio (v. 603-606), Orazio (v. 528-529). Ad eccezione di Lucrezio, al quale il lettore è rinviato per l'approfondimento di una tematica estranea al *Liber medicinalis*, gli altri autori sono chiamati in causa dall'autore per avvalorare le sue tesi di carattere medico. Per Plauto, Titinio e Tullio Laurea non possediamo più l'opera cui l'autore si richiama e, dunque, non possiamo pronunciare sull'uso poetico che egli ne faccia; l'unico tra gli autori di cui conserviamo il passo richiamato è Orazio³⁰:

[...] *Si dura morabitur alvus mitulus et viles pellunt
obstantia conchae* [...].

Seguono i vv. 528-9 del *Liber medicinalis*:

*Quodque ratis melius verbis dicemus Horati:
mitulus et viles pellunt obstantia conchae.*

Ebbene, risulta chiaro dall'immediato contesto che Quinto Sereno attribuisca alla ripresa oraziana un doppio valore, ovvero autorità scientifica (*ratis verbis*) e innalzamento del livello stilistico (*melius dicemus*).

Per le riprese nascoste, invece, occorre individuare *iuncturae* di una certa estensione, che non abbiano subito delle modifiche strutturali rispetto al probabile modello, tali da costituire criterio significativo per l'intenzionalità; premesso ciò, è possibile individuarne un numero significativo, che da un lato fanno di Quinto Sereno un poeta di tipico gusto tardo antico, per quanto riguarda la tendenza al riutilizzo dei grandi autori canonizzati dalla scuola, e dall'altro ci permettono di approfondire adeguatamente la presenza e la funzione della letteratura poetica profana.

Tali riprese nascoste presentano delle caratteristiche ricorrenti. Un discreto numero di esse fornisce una clausola sperimentata e nota per l'esametro: è il caso del nesso *agitabilis aër* ai vv. 253-255:

*Aegrescunt tenerae fauces cum frigoris atris
vis subit, vel cum ventis agitabilis aër
vertitur [...].*

La ripresa rievoca chiaramente Ov. *met.* 1, 74-75:

*Vesserunt nitidae habitandae piscibus undae
terra feras cepit, volucres agitabilis aër.*

Altre riprese rappresentano un modo per esprimere concetti dell'arte medica attraverso moduli non tecnici, ma propri della tradizione poetica: è il caso del *ferventibus undis* del v. 297 da Ov. *met.* 8, 650 per *ferventi aqua*; di *sudor maris* del v. 85, da Lucr. 2, 465 per *aqua maris*.

Altre ancora sono caratterizzate da attributi di valenza puramente esornativa a livello di linguaggio poetico, affatto richiesti dal contesto medico: è il caso della *faba* definita *Pythagorae cognata*

al v. 734, da Hor. *sat.* 2, 6, 63 o del *mel* definito *aërium* al v. 262, da Verg. *georg.* 4, 1.

Risulta evidente, dunque, che la ripresa nascosta rivesta una valenza essenzialmente esornativa e contribuisca ad inserire il poema medico nel filone della letteratura poetica profana, riprendendone *iuncturae* e moduli espressivi.

Pertanto, concludendo, ritengo che la letteratura medica in versi di Quinto Sereno trovi effettive corrispondenze con i testi medici del medesimo soggetto a livello di sintomatologia ed eziologia del male, ma non perfettamente a livello di fisiopatologia dei segni, dal momento che egli fa proprie le tecniche espressive della letteratura in versi profana, al fine di stimolare la fantasia ed il sentimento del lettore. L'autore si uniforma a modalità e strumenti puramente formali della poetizzazione, prediligendo taluni sintomi o omettendo sezioni fondamentali dello schema espositivo, quali la terapia e la prognosi: la sua intenzione resta, in ogni caso, quella di scrivere un trattato tecnico. Le pur moltissime *iuncturae* desunte dai grandi poeti latini sono, fondamentalmente, un effetto della sua formazione scolastica basata sul concetto di *auctoritas* globale³¹.

Proposte terapeutiche di un sapere prescientifico

Per quel che concerne le proposte terapeutiche, si segnalano nel testo alcune incongruenze mediche, *in primis* la mancata indicazione di una posologia. Quinto Sereno, infatti, non specifica mai il peso dei singoli ingredienti, ma predilige arbitrarie quantificazioni sulla base dei numeri 'magici' del pitagorismo: nell'ambito della loro complessa numerologia, i Pitagorici attribuivano singolari proprietà ai numeri dispari, soprattutto il tre, il cinque, il nove e, più di tutti, il sette, teorizzato peraltro dal trattato Περὶ Ἐβδομάδων, contenuto nel *Corpus Hippocraticum*.

Attraverso frequenti puntualizzazioni sulla sua esperienza empirica, comprovata anche dalla prescrizione di una splenectomia, ovvero di una pratica paleochirurgica di asportazione della milza³², Quinto Sereno vuole ribadire il rigore specialistico delle sue proposte

terapeutiche e assicurare il fruitore del *Liber* sulla sua meticolosità e sulla fondatezza medica del testo. A mio avviso, tuttavia, le incoerenze mediche, i poetismi e le frequentissime reminiscenze classiche rivelano la sua prevalente identità di poeta ed erudito, non di medico, e la preponderante finalità letteraria del testo che prevale sull'intento scientifico.

L'esame di alcune reminiscenze oraziane, inoltre, risulta indicativo del tipo di ingredienti terapeutici che l'autore intende proporre: traendo da Orazio alcuni punti riguardanti il richiamo alla semplicità dei costumi antichi³³, Quinto Sereno parrebbe dimostrare di voler improntare il suo ricettario alla μετριότης, ovvero alla moderazione nel curarsi: in questo modo, il poeta trae lo spunto per muovere una condanna contro i medici impostori che, per ragioni di lucro, propongono ricette complicate ma superflue – ricollegandosi anche alla nota polemica contro il medico *carnifex*, di duratura fama letteraria³⁴ – e contro l'irrazionale comportamento degli uomini che si abbandonano ad un lusso eccessivo e rovinoso nel curarsi, con la conseguenza di essere ingannati. Quinto Sereno, invece, definendola *pauperibus amica*, vuole far apprezzare l'importanza di una medicina semplice, domestica, di stampo catoniano. È, forse, proprio per questo che l'autore rifiuta di presentare come soluzioni terapeutiche alcuni preparati sofisticati, in particolar modo gli *antidota* usualmente prescritti contro gli avvelenamenti, come l'antidoto di Mitridate, la *theriakà*, il *decameron*, il *Philonium*, molto costosi e alla portata di pochi.

Sicché l'autore, mediante gli ingredienti proposti nel suo ricettario, mostra d'inserirsi in una secolare tradizione di medicina popolare, fondata sull'utilizzo di erbe curative, organi animali, fumi di oggetti combustibili, amuleti e formule magiche. Si tratta di ingredienti tipici di un sapere medico prescientifico e preletterario, proprio di una cultura contadina, basato sulla terapia domestica del *pater familias* trasmessa oralmente, sulla medicina teurgica di derivazione indigena ed etrusca, e su un approccio terapeutico magico impiegato soprattutto presso gli strati più bassi. Volendo operare una classificazione, è possibile distinguere un nutrito numero di

erbe medicamentose: per *balsama* si intendono i preparati curativi costituiti da resine aromatiche vegetali; alle erbe si mescolano spesso ingredienti di altra natura, come resine e cere varie, l'acqua marina, l'acqua piovana, il miele, il vino, l'aceto, l'ossimele, l'idromele, l'olio, il sale, la fuliggine, la cenere, la sabbia; un unguento consigliato è il *dropax*, una sorta d'impiastrico di pece usato come sedativo, rubefacente e depilatorio. La lana, conformemente all'uso ravvisabile nell'antica farmacopea, è consigliata nelle proposte terapeutiche del *Liber* come supporto di medicinali topici o da introdurre in cavità naturali.

Inoltre, nel *Liber* trovano impiego numerosissime proposte terapeutiche ricavate dal mondo animale: tra di esse, ampiamente prescritto per la sua efficacia curativa è il grasso, designato ora con il sostantivo *adepts* (v. 456, v. 814, v. 1089), ora con il sostantivo *sebum* (v. 694, v. 712, v. 960), ora con l'aggettivo sostantivato *pingue* (v. 962). Infine, a causa delle limitate informazioni di mineralogia e di chimica di cui si disponeva, tra i pochi ingredienti di origine minerale si annoverano lo zolfo, l'allume, il *nitrum*, ovvero il sodio naturale, le *spongital lapides*, la pietra detta *specularis*, il sale bianco detto *Beticum*; tra le pietre preziose, come amuleti, figurano il corallo, le perle bianche e lo smeraldo.

Si evince, dunque, l'adeguamento dell'autore ai preparati terapeutici caratteristici della farmacopea antica: Quinto Sereno, infatti, sulla base di Plinio, Catone e Varrone, mostra di prediligere un approccio terapeutico tradizionale, valorizzando i prodotti del suolo italico e dando spazio anche all'impiego delle formule incantatorie.

***Abracadabra*: il ricorso a formule incantatorie**

La prescrizione più enigmatica contenuta nel *Liber medicinalis*, della quale costituisce la prima attestazione, è la formula *abracadabra*, indicata come rimedio per la febbre semiterzana, da riportare su una *charta inscripta* da appendere al collo, in modo tale che la parola fosse ripetuta in righe successive eliminando per ciascun rigo l'ultima lettera, fino a ottenere un triangolo³⁵:

ABRACADABRA
 ABRACADABR
 ABRACADAB
 ABRACADA
 ABRACAD
 ABRACA
 ABRAC
 ABRA
 ABR
 AB
 A

Si tratta di un amuleto che ricorre già in Plinio, il quale però suggerisce di scrivere solo le ultime due lettere dell'alfabeto greco, PA³⁶.

Tale sequenza, pur se classificata tra i *verborum monstra* (929 sgg.) cui la vana superstizione del popolo attribuiva poteri inesistenti, conosce un'insolita fortuna indipendentemente dalla sua reale efficacia terapeutica e, dagli ambienti specialistici dei cultori di medicina e di magia, si diffonde, verosimilmente nei secoli del tardo Impero, nei latini volgari tramite le pratiche della medicina popolare, in testi di contenuto esoterico e magico³⁷. Il lemma è stato variamente spiegato³⁸: secondo un illuminante studio³⁹, la genesi della formula sarebbe riconducibile ad alcuni esorcismi popolari penetrati nella prassi benedizionale bizantina ortodossa, che rivelano chiaramente la suggestione di ambienti sincretistici gnostici. Nello specifico, esso parrebbe connettersi al cosiddetto esorcismo κατ' ἄβρα di S. Gregorio⁴⁰, un lungo scongiuro contenuto in un *Euchologion* datato al 1153⁴¹, appartenente al monastero del monte Sinai, il cui testo è strutturato in un lungo elenco di ἄβραι, spiriti maligni scongiurati e apostrofati *singulatim*, con la propria qualifica. Infatti, recuperando la semantica di ἄβρα e il suo assetto formale, esso risulta dalla grafia bizantina – ABRA, per l'appunto – del greco αὔρα, pronunciata [abra] in ambiente latinofono,

designante nella tradizione greca precristiana il vento malefico che penetra in uomini e cose trasferendovi la propria natura maligna⁴².

Poiché il rituale richiedeva l'enumerazione scrupolosa di ciascuna ἄβρα e si articolava in una serie di scongiuri un'ἄβρα dopo l'altra, ovvero ἄβρα κατ' ἄβρας, tale struttura del rito esorcistico ha indotto dapprima alla reinterpretazione di κατ' ἄβρας, «contro l'abra» in κατ' ἄβρα(ν), «per singole abrai, un'abra dopo l'altra», con valore distributivo e, successivamente, alla lessicalizzazione della sequenza in ἀβρακαδάβρα⁴³.

La funzione dell'esorcismo per singole ἄβραι, recitato serialmente, è stata a sua volta obliterata, soprattutto dopo la sua penetrazione in ambiente latino, con l'opacizzazione della sequenza designante la stessa pratica rituale. Questa, perduta la trasparenza semantica, è stata assimilata impropriamente a un palindromo, al pari di altre sequenze magiche, e sottoposta alla prassi della confezione di amuleti secondo la forma triangolare inscritta (κλίμα) con progressivo decremento di una lettera. La formula, in forza della sua particolare suggestione ideofonica, ha progressivamente acquisito essa stessa valore magico, fino a designare, una volta diffusa la prassi della sua iscrizione su oggetti magici, il medesimo talismano adoperato contro la febbre, e infine un gioco di parole incomprensibili, ancorché denso di suggestione magica. Si tratterebbe, in definitiva, di un caso di banalizzazione: l'impossibilità di registrare sul filatterio l'intero testo, ha consigliato il ricorso alla formula abbreviata, ormai appannatasi la trasparenza etimologica nella coscienza dei parlanti.

Ebbene, l'uso di tali formule, nonostante la posizione ideologica di aperta denuncia da parte dell'autore, unitamente all'aspra critica mossa da Plinio il Vecchio contro la magia, definita *intestabilis*, *inrita*, *inanis*⁴⁴, costituisce chiaramente un retaggio di antichi livelli di pratiche in uso nell'Italia protostorica, persistenti nella cultura latina⁴⁵; esso trova, peraltro, svariati riscontri in più luoghi del *Liber medicinalis*, mediante la prescrizione di amuleti di origine erbacea, animale e minerale, come rametti di puleggio e tamarisco, mole, denti di puledro, occhio di gambero. Emblematico risulta il rimedio suggerito per la terapia degli organi epigastrici (v. 439 sgg):

... *catulum lactantem adponere membris / convenit: omne malum transcurrere fertur in illum*, dove Quinto Sereno sta alludendo alla cosiddetta *transplantatio morbi*, principio teorizzato dalla medicina magica, in base al quale un cagnolino poppante, dopo essere stato adagiato sulle parti inferme, avrebbe attirato su di sé tutto il male.

Conclusioni

Il *Liber medicinalis* rappresenta, a mio avviso, un prodotto peculiare di un'epoca di complessiva 'stanchezza' della poesia d'ispirazione tradizionale. A partire dal II secolo, con una progressiva accentuazione nei secoli successivi, mentre la vitalità della letteratura cristiana si fa preponderante, la letteratura pagana conosce un cambiamento rilevante, ravvisabile soprattutto nella complessiva riduzione d'interesse per la poesia, che rielabora per lo più temi e argomenti della poesia classica, con una marcata tendenza a ricercare atmosfere rarefatte, raffinati tecnicismi e sperimentalismi metrici. Parallelamente, la produzione letteraria in prosa diviene erudita e nozionistica, essendo la scuola assunta a perno dell'Impero e della sua composizione statale: si assiste ad una notevole fioritura della letteratura tecnico-scientifica, evidenziata dalla considerevole produzione di manuali riguardanti ambiti disciplinari d'interesse pratico e tecnico, e una parallela tendenza alla codificazione e sistematizzazione dottrinale di attività tecniche, in precedenza affidate prevalentemente alla tradizione orale. Tale produzione scientifica, caratteristica della Tarda Antichità, determina un mutamento dello statuto letterario della letteratura stessa, ora finalizzata all'insegnamento e alla comunicazione di nozioni, senza tuttavia rinunciare ad una certa cura della forma letteraria.

Ritengo, dunque, che il *Liber medicinalis* di Quinto Sereno si ponga alla confluenza delle due strade, quale prodotto d'intersezione e sintesi tra il fiorire dei ricettari medici nel solco della prosa scientifica e la marcata erudizione poetica di II-III secolo: ovvero, non mera prosa tecnico-scientifica con *incipit* programmatico, ma

particolare combinazione di poemetto didascalico nella forma ed argomento tecnico di ambito disciplinare nel contenuto.

Uomo di cultura, piuttosto che medico professionista, Quinto Sereno Sammonico s'inserisce nella letteratura medica di quest'epoca, fatta di glossari, *dynamidia*, *antidotaria* e *compositiones*, rispettando in ciò la predilezione tipicamente romana per la farmaceutica catoniana e pliniana, fondendola con le credenze popolari e talora di tipo magico di tradizione orale; citando, però, al contempo, Plauto, Lucrezio e i grandi autori di età augustea. Il *Liber* è, in definitiva, da ritenersi un testo distintivo di un'età di cambiamenti socio-culturali, plasmato pur sempre all'insegna dell'ossequio dei classici, la cui eco è sempre ben ravvisabile.

Note

1 ANDORLINI-MARCONI 2004.

2 FRÖHNER 1889; VOLLMER 1916.

3 Si tratta del *Codex Neapolitanus: Sereni Sammonici libro duo*.

4 Macr. *sat.* 3, 9, 6; 16, 6; Ael. *Spart. Ant. Car.* 4, 4-5; Arnob. *nat.* 6, 17; Serv. *georg.* 1, 30; Serv. *Aen.* 1, 398; 2, 15; 2, 649; 6, 289; 9, 759.

5 Ael. *Lamprid. Alex. Sev.* 30, 2; Iul. *Cap. Gord. Iunior* 8, 2.

6 Sidon. *carm.* 14.

7 CHAMPLIN 1981; MASTRANDREA 2012; PRENNER 2020. In particolare, secondo SMOLAK 1998 si tratterebbe di uno pseudonimo e farebbe riferimento all'analogo significato di Γαληνός.

8 DÜMMLER 1881.

9 BELLETTINI 2010. I codici quattrocenteschi finora censiti sono quattordici, tutti italiani; di essi, oltre alla famiglia romana, risulta isolabile un ramo di manoscritti fiorentini, in gran parte apprestati nella bottega di Vespasiano da Bisticci, e uno di codici originari dell'Italia nordorientale.

10 IGI, 8931; ISTC, is00470000; α di Vollmer = Roma, Eucharius Silber, ca. 1488.

11 PHILLIPS 1991.

12 CORSINI 1990.

13 Lucr. 1, 20-43; Verg. *georg.* 1, 5-42; Ov. *fast.* 1, 3-6; Germ. 1-5.

14 Serv. *georg.* 1, 10; 3, 1.

- 15 Hor. *carm. saec.* 61-64.
- 16 Liv. 10, 47; Val. Max. 1, 8, 2; Plin. *nat.* 29, 16, 72.
- 17 Plut. *quaest. rom.* 94.
- 18 In Sapph. fr. 1 Lobel-Page è invocata Afrodite: ἀλλὰ τινὶδ' ἔλθ'.
- 19 Verg. *georg.* 1, 18: *adsis*.
- 20 Cels. 5, 1-2. GOUREVITCH 2007.
- 21 Plin. *nat.* 2, 18.
- 22 Menzionato nei codici come *Plinius Secundus Junior*.
- 23 Tuttavia, per le concordanze con i testi di Dioscoride, è più probabile non tanto la provenienza diretta, quanto la mediazione attraverso i testi di Nigidio Figulo, ai quali Dioscoride è debitore e che devono aver non poco influenzato Quinto Sereno, dati i frequenti richiami al pitagorismo individuabili nel *Liber medicinalis*.
- 24 Plin. *nat.* 29, 9.
- 25 Ov. *ars* 3, 206.
- 26 Galeno specifica in *antid.* 2, 14: *alia ab Eudemo metris exscripta, theriaca Antiochi Philometoris*.
- 27 Marcell. *med. praef.* 7.
- 28 MAZZINI 1998.
- 29 Sidon. *carm.* 9, 28.
- 30 Hor. *sat.* 2, 4, 27-28.
- 31 MASTELLONE IOVANE 1984; MAZZINI 2000.
- 32 *l.m.* 429-430.
- 33 Hor. *carm.* 2, 2;
- 34 Pind. *pyth.* 3, 54 ss.; Aesop. 57; Cic. *deiot.* 17; Plin. *nat.* 29, 11; 14; 18; 21-27; CIL VI 373367 = ILS 9441; Mart. 1, 47; Ulp. *dig.* 5, 13, 13. Inoltre in *praef.*, Scribonio Largo si preoccupa di delineare un'etica della professione medica, il cui fine è il guarire e il non nuocere, nel rispetto della vita umana, come stabilito dal giuramento della disciplina: la sua posizione è indicativa di quanto diffusa fosse la consapevolezza che il ruolo del medico, non sottoposto a nessun controllo da parte dello Stato, potesse cadere in discredito, tanto reale era il rischio di manipolazioni da parte dei ciarlatani. Cf. Mazzini 1982-1984.
- 35 *l. m.* 935 ss.
- 36 Plin. *nat.* 28, 29.
- 37 Il *De abditis rerum causis* di J. Fernel, 1540, i *Disquisitionum magicarum libri sex* del gesuita M. Delrius, le *Operae horarum subcisivarum* di Ph. Camerarius, 1601.
- 38 NELSON 1946; SIZOO 1957.
- 39 MARTINO 1998.
- 40 Formula abbreviata di ἀπορκισμὸς τοῦ ἁγίου Γρηγορίου κατὰ τῆς ἄβρας.
- 41 Contenuto nel Cod. Euch. Sinait. n. 973, pubblicato da DMITRIEVSKIJ 1901.
- 42 La particolare semantica del termine latino *aura* e speciali esiti romanzati di *aura*, «vento maligno» e *auratus*, «spiritato», confermano l'ipotesi etimologica.
- 43 Avvalorano tale processo alcuni sintagmi ampiamente attestati, con valore

iterativo, in parlate italo-romanze, nei quali si evidenzia l'uso della particella *κατα*, come il calabrese e siciliano «unu cata unu».

44 Plin. *nat.* 30, 17. Celebre è l'osservazione pliniana *Melius est non credere*, contenuta in *nat.* 28, 23.

45 Varro, *rust.* 1, 2, 27; Cato, *agr.* 160; Plin. *nat.* 18, 4, 19; 27, 131; 28, 3, 10.

Bibliografia consultata

ANDORLINI-MARCONI 2004 = I. Andorlini - A. Marcone, *Medicina, medico e società nel mondo antico*, Firenze, 2004.

BELLETTINI 2010 = A. Bellettini, *La tradizione umanistica di Quinto Sereno "Sammonico" e l'Accademia Romana*, in *IMU*, 51, Padova, 2010, 201-233.

CHAMPLIN 1981 = E. Champlin, *Serenus Sammonicus*, in *HSPH*, 85, 1981, 189-212.

CORSINI 1990 = A.R. Corsini, *La praefatio di Sereno Sammonico al Liber medicinalis*, in C. Santini - N. Scivoletto (a cura di), *Prefazioni, prologhi, proemi di opere tecnico-scientifiche latine*, I, Roma, 1990, 361-366.

DMITRIEVSKIJ 1901 = A. Dmitrievskij, *Opisanje liturgičeskix rukopisej xranjaščixsja v bibliotekax pravoslavnago vostoka ... Alekseja Dmitrievskago*, t. II, Εὐχολόγια, Kiev 1901.

DÜMMLER 1881 = E. Dümmler, *Poetae latini aevi Carolini*, Berlino, 1881.

FRÖHNER 1889 = W. Fröhner, *Kritische Analekten*, in *Philologus*, Suppl. 5, 1889, 60.

GOREVITCH 2007 = D. Gorevitch, *Le vie della conoscenza: la medicina nel mondo romano*, in M.D. Grmek (a cura di), *Storia del pensiero medico occidentale. Antichità e Medioevo*, Roma-Bari, 2007, 121-165.

MARTINO 1998 = P. Martino, *Abracadabra*, in *Biblioteca di ricerche linguistiche e filologiche*, Roma, 1998.

MASTANDREA 2012 = P. Mastrandrea, *Serenus Sammonico: res reconditae e dati di fatto*, in *Lexis*, 30, 2012.

MASTELLONE IOVANE 1984 = E. Mastellone Iovane, *Su alcune reminiscenze letterarie nel Liber medicinalis di Q. Sereno Sammonico*, in *BStudLat*, 14, 1984, 64-79.

MAZZINI 1982-1984 = I. Mazzini, *Le accuse contro i medici nella letteratura latina ed il loro fondamento*, in *Quaderni linguistici e filologici*, 1982-84, 75-90.

MAZZINI 1998 = I. Mazzini, *La descrizione delle malattie nei poeti e nei medici*, in C. Deroux (a cura di), *Maladie et maladies dans les textes latins antiques et médiévaux: Actes du V^e Colloque International «Textes médicaux latins» (Bruxelles, 4-6 septembre 1995)*, Latomus, 242, 1, Bruxelles, 1998, 14-28.

MAZZINI 2000 = I. Mazzini, *Presenza e funzione della lingua e della letteratura poetiche profane in alcune opere mediche in versi del mondo antico*, in A. Pigeaud - J. Pigeaud (a cura di), *Les textes médicaux latins comme littérature*:

Actes du VI^e Colloque International sur les textes médicaux latins (Nantes 1-3 septembre 1998), Nantes, 2000, 173-185.

NELSON 1946 = A. Nelson, *Abracadabra*, in *Eranos*, 44, 1946, 326-336.

PHILLIPS 1991 = J. H. Phillips, *The structure of the Liber medicinalis Quinti Sereni*, in G. Sabbah (a cura di), *Le latin médical: la constitution d'un langage scientifique: réalités et langage de la médecine dans le monde romain*, Saint-Étienne, 1991, 337-350.

PRENNER 2020 = A. Prenner, *Un personaggio oscuro: Quinto Sereno Sammonico autore del Liber medicinalis*, in G. Polara (a cura di), *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. Studi in onore di Arturo De Vivo*, Napoli, 2020, 805-810.

RUFFATO 1996 = C. Ruffato, *La medicina in Roma antica: il Liber medicinalis di Quinto Sereno Sammonico*, Torino, 1996.

SIZOO 1957 = A. Sizoo, *Abracadabra*, in *Hermeneus*, 28, 1957, 171-173.

SMOLAK 1998 = K. Smolak, *Medicina apologetica. Das Lehrgedicht des Quintus Serenus*, in I. Tar (a cura di), *Epik durch die Jahrhunderte. Internationale Konferenz, Szeged 2-4 Oktober 1997*, *Acta antiqua et archaeologica*, 27, 1998, 180-190.

STOK 1993 = F. Stok, *La scuola medica Empirica a Roma. Problemi storici e prospettive di ricerca*, in *ANRW*, II 37, 1, 600-645.

VOLLMER 1916 = F. Vollmer, *Quinti Sereni Liber medicinalis*, in *CML*, II, 3, Lipsia, 1916.

Cristiana Roffi

Adriano ed Antinoo: la seduzione della bellezza sopravvissuta alla morte

Abstract: Il seguente articolo esamina il rapporto tra Adriano ed il giovane amante Antinoo. Quest'ultimo, in seguito alla prematura morte, avvenuta nel 130 d.C., divenne una delle tipologie ritrattistiche più collezionate: la sua identità presto divenne un *objet d'art* e fu associata a giovani divinità quali Dioniso, Osiride ed eroi seducenti come Attis. Un'attenzione particolare è stata riservata alla ricezione letteraria e culturale di questa figura storica ed al fascino eterno che la sua bellezza ispira.

Abstract: This article examines the relationship between Hadrian and Antinous, his young male lover. After his premature death in 130 A.D., he became one of the most collectable portrait types: Antinous's identity soon became an *objet d'art* and was associated with youthful deities such as Dionysus, Osiris and seductive heroes such as Attis. A special attention was paid to the literary and cultural reception of this historic figure and the endless fascination that his beauty inspires.

Parole-chiave: Antinoo, Adriano, *Historia Augusta*, Yourcenar

Keywords: Antinous, Hadrian, *Historia Augusta*, Yourcenar

Cristiana Roffi è attualmente iscritta al dottorato internazionale "Forme dello Scambio Culturale" presso l'Università degli Studi di Trento. Si occupa principalmente di ricezione dei classici in ambito tedesco ed insegna nelle scuole secondarie di secondo grado. E-mail: cristiana.roffi@unitn.it

Amore e morte

«A Roma, quando vedono qualcuno dall'aria seria e privo di barba è un console; quando ha una lunga barba è un filosofo; e se è un ragazzo è un Antinoo», annotava Montesquieu il 16 febbraio 1728 nel suo *Viaggio in Italia*. Per ricchezza e risonanza, la vicenda di Antinoo non presenta confronti nell'antichità classica: la sua immagine era diffusa fino ai confini dell'impero e sopravvisse al suo creatore, continuando anche fino alla tarda antichità ad esercitare la sua carica attrattiva.

Le fonti storiche narrano che nel 129 d.C. l'imperatore salpò per l'Egitto dove il suo favorito, Antinoo, giovane sul quale «l'Asia», come scrisse Yourcenar, «aveva prodotto sul suo sangue un po' acre l'effetto della goccia di miele che rende torbido e aromatico un vino puro»¹, morì annegato. Cassio Dione (69, 11, 2-3) tramanda tre varianti dell'episodio: la prima segue l'autobiografia adrianea, nella quale era riportato che il giovane fosse caduto nel Nilo; la seconda reca l'informazione che il giovane sarebbe stato immolato; la terza tramanda che Antinoo si sarebbe suicidato. L'*Historia Augusta*, testo redatto, secondo la tradizione manoscritta, da sei differenti autori che compilarono trenta biografie di imperatori nel periodo compreso tra il 117 d.C. e il 284-285 d.C., ossia dal principato di Adriano a quello di Carino e Numeriano², afferma che Adriano lo pianse comportandosi da donna (*Hadr.* 14, 5: *muliebriter fleuit*), in seguito viene illustrato l'autosacrificio e un'altra causa che addossa la colpa della morte alla *nimia voluptas* dell'imperatore (*Hadr.* 14, 6-7). Aurelio Vittore (*Caes.* 14, 7-9) conserva la versione del suicidio, per un rapporto degli indovini fatto ad Adriano. L'imperatore e la *Historia Augusta* sono concordi nel sostenere l'incidente per annegamento; la versione del suicidio e l'atteggiamento imputato ad Adriano potrebbero essere contaminati da dati non accertati, forse in parte giustificati dall'avversione del Senato nei confronti dell'amore del *princeps* verso il giovane, a cui in seguito vennero conferiti onori divini. Il rapporto tra i due è stato percepito in maniera differente dai vari autori: Origene (*Cels.* 3,

36) lo condanna aspramente, dopo aver criticato la divinizzazione e la venerazione del giovane da parte di Adriano. Sicuramente il matrimonio dell'imperatore con Sabina doveva essere alquanto infelice: la mancanza di compatibilità e di interesse tra gli sposi sembra essere solo in parte causa della reciproca antipatia che scoppiò tra i due nei primi giorni del matrimonio. Le parole con cui Adriano si rivolgeva alla moglie, *morosa et aspera*, rivelano solo parte del malessere nel quale si dovevano trovare entrambi, come testimonia Aurelio Vittore (*Caes.* 14,8). Pausania (8, 9, 7) ci riferisce che Antinoo fosse il preferito di Adriano e riferimenti al fanciullo bitinio si susseguono nel testo di Luciano (*D.Deor.* 5, 1), per giudizio comune dei critici riferiti al giovane. L'opinione dei Padri della Chiesa e dei primi cristiani si scosta da quelle dei pagani: Adriano viene tratteggiato come un mostro di lussuria ed Antinoo «un fiore appassito o una concubina degradata»³. Questi giudizi sono alquanto diffamatori e si allontanano dai più neutrali accenti degli autori pagani, il cui interesse di Adriano nei confronti del giovane doveva essere percepito, soprattutto da scrittori greci, come facente parte di un modo riconosciuto di formazione dell'élite sociale. È necessario ricordare che Adriano, imperatore appartenente alla Golden Age di cui parla Gibbon, viene presentato dalle fonti come un individuo *varius, multiplex, multiformis*⁴ e dedito alla cultura greca. Come è stato detto di Adriano, anche Antinoo si potrebbe definire *multiformis*, a sottolineare un'identità composita che rendeva concreta l'idea di un impero in cui era possibile la coesistenza di differenti istanze culturali.

L'accesa ed evidente simpatia adrianea per la cultura greca fu accentuata dai molteplici viaggi in Grecia, rispettivamente nel 124 d.C., nel 128/129 d.C. e nel 131/132 d.C. Durante i vari soggiorni Adriano partecipò al rito misterico e, secondo Aurelio Vittore, avrebbe celebrato i misteri di Demetra a Roma secondo il rito ateniese. Una parte di Atene fu interamente ricostruita dall'imperatore, che si definiva il nuovo Teseo; gli fu anche conferito il titolo di *Olympios*, l'uomo sotto il cui dominio «Atene rifiorì»⁵. La *Vita Hadriani* richiama, come l'*Epitome de*

*Caesaribus*⁶, l'appellativo di *Graeculus* che era stato imposto ad Adriano per la sua inclinazione per gli studi greci⁷. *Graeculus* è un diminutivo con accezione negativa presente anche in Cicerone e riguardante personaggi romani come Verre⁸ e Pisone⁹. La curiosità di Adriano, che Sparziano ritiene ravvivata da motivi di interesse culturale (come i numerosi viaggi in Grecia), Cassio Dione la addita a problemi di ordine militare costringenti l'imperatore a continue esplorazioni lungo l'impero, durante le quali Adriano era fulgido esempio di virtù e temperanza per i soldati. La pratica di mantenere la disciplina militare e di essere insensibile alle fatiche si riscontrano non solo nel componimento floriano presente nella *Historia Augusta* (*Hadr.* 16, 3-4), ma anche nei versi del *Panegirico* riferito al terzo consolato di Onorio: *Frigora saeva pati, gravibus non cedere nimbis, / aestivum tolerare iubar; tranare sonoras / torrentum furias, adscensu vincere montes*¹⁰.

Per meglio comprendere il rapporto che legava l'imperatore ad Antinoo è necessario approfondire l'atteggiamento di Adriano nei confronti delle nuove religioni: la *Historia Augusta* gli riconosce grande *liberalitas*, anche con riferimento alle sue prese di posizione nei confronti dei cristiani; addirittura egli aveva intenzione di costruire templi vuoti per i culti¹¹. La politica religiosa di Adriano ed il suo acceso ellenismo (amava circondarsi di filosofi epicurei e stoici, quali Eliodoro ed Epitteto¹²) rivelano anche un nascosto intento politico: quello di riuscire ad unificare il grande impero romano con le istanze culturali greche, portando così avanti il progetto unitario di Alessandro Magno. Fu anche appassionato costruttore di palazzi e fondatore di nuove città¹³. Ad imperitura memoria dell'efebo venne costruita la città di Antinoopolis, la cui creazione del mito, «sotto l'influsso del modello di *paideia* incarnato dai gesti evergetici (...) appare funzionale a riattivare la memoria non solo dei grandi santuari ma anche degli spazi sacri della città (i casi di Atene, Roma ed Ostia), e perfino dei grandi complessi residenziali»¹⁴. Atene rappresenta il punto focale della politica urbanistica; la creazione del *Panhellenion* è causa di aggregazione delle città di tradizione ellenica. Indicativa, a tal

proposito, è la rivalutazione dei costumi e della religione delle province orientali che, per la prima volta, non risultano essere sottomesse alla supremazia della capitale. Mentre la maggior parte degli imperatori precedenti, da Vespasiano fino a Traiano, avevano evitato di assumere atteggiamenti di offesa al tradizionalismo occidentale, temendo di suscitare dissensi e lotte intestine (quali ad esempio quelli provocati da Nerone o, successivamente, da Domiziano), Adriano è per eccellenza il *princeps* ellenizzante. L'associazione, infine, del culto imperiale con quello di *Zeus Olympios*¹⁵ consente di considerare l'imperatore come il punto di unione tra la comunità latina e quella ellenica e di legittimare, allo stesso tempo, il dominio romano nelle province orientali: la rivalutazione della grecità, quindi, rappresenta un importante mezzo ideologico della propaganda imperiale.

Le rappresentazioni scultoree ed il rapporto con l'Egitto

I ritratti del favorito di Adriano sono stati approfonditi nella monografia di Meyer¹⁶, che analizza la costruzione del culto del giovane amante. A tale diffusione contribuì anche la nota capacità artistica dell'imperatore, scultore abile quanto Eufranore e Policlete¹⁷. L'importanza degli onori postumi riservati ad Antinoo a partire dal 130 d.C. e sopravvissuti anche alla morte di Adriano, avvenuta nel 138 d.C., si ricava oggi dal gran numero di immagini ancora esistenti del giovane bitinio, specchio della concreta diffusione dei suoi ritratti in tutto l'impero. Il contemporaneo Pausania (8, 9, 7), pur ammettendo di non aver mai incontrato Antinoo, poteva così affermare di averlo visto in statue di culto e dipinti mentre, quasi un secolo dopo, anche Cassio Dione (69, 11) scriveva del gran numero di immagini del giovane sparse per il mondo conosciuto, precisando a sua volta che si trattasse di statue venerate e non onorarie. Tanto interesse per la funzione cultuale delle statue non era casuale: nella religione greco-romana il *simulacrum* svolgeva un ruolo decisivo nella relazione che si stabiliva tra la divinità e la persona promotrice della pratica

devozionale. La decisione di Adriano di promuovere la venerazione del giovane ebbe come esito immediato l'elaborazione di un ritratto, il cosiddetto *Haupttypus* che, nonostante le variazioni interne, fu probabilmente l'unico vero e proprio tipo ritrattistico che lo raffigurò. Il volto ideale, espressione di una giovinezza senza tempo, era caratterizzato da inconfondibili tratti individuali e dalla pettinatura formata da una massa di riccioli lunghi sulla nuca e che ricadevano sulla fronte: già in Omero i capelli erano una qualità caratterizzante la bellezza degli eroi morti anzitempo. Il gran numero di busti nudi raffiguranti Antinoo in uno specifico tipo statuario corrisponde anche all'immagine del giovane riproposta uniformemente da monete e medaglioni conati in varie città dell'impero, nonché da alcune statue a figura intera, tra le quali spicca l'ἄγαλμα di Delfi che rappresentava l'amante di Adriano come eroe protettore del santuario di Apollo. Il diario redatto nel 1894 proprio a Delfi dall'archeologo Théodore Homolle, tradotto da Galli in un articolo del 2012, reca la notizia del rinvenimento «all'opistodomo, angolo Nord Est, davanti al grande muro poligonale che corre dal Nord al Sud e che sembra essere il muro stesso del *temenos*», di

«una statua di giovane in marmo, a grandezza naturale, di cui mancano solo le braccia a partire dai gomiti. La testa delicata, la chioma curata, la larghezza del busto, quasi esagerata rispetto alla testa, l'attacco curato dei fianchi, l'atteggiamento infine della testa che guarda un oggetto che reggeva nella sinistra tesa in avanti, tutto ha fatto pensare che ci si trovasse in possesso di un Antinoo»¹⁸.

Il tipo statuario era ispirato allo stile severo e fu scelto per esprimere la temperanza del giovane, importante requisito dell'ideale greco contemporaneo di bellezza (Dione di Prusa, *or.* 21, 14).

Innumerevoli sono le divinità mitologiche a cui Antinoo è stato associato, insieme agli elementi naturali che lo rappresentano: Attis, giovane dal cui sangue nacquero viole; Osiride, il dio egizio morto nell'acqua del Nilo e tornato in vita grazie all'intervento delle

sorelle Iside e Nefti; Dioniso. Il rimando al dio del vino, presente nelle rappresentazioni scultoree nel simbolismo dei tralci di vite, richiama forti analogie tra Dioniso e Cibele, anch'essa divinità dei culti orgiastici, della fertilità e delle rinascite¹⁹. Il filone iconografico dionisiaco godette a sua volta dell'*imprimatur* di Adriano: il sovrano stesso aveva infatti promosso la fondazione del culto a Mantinea (Paus. 8, 9, 7) ed Antinoo veniva spesso raffigurato con il capo cinto da corone (tra cui quella di pino, allusiva alla morte di Attis, legata a cicli di morte e resurrezione). Nei *Deipnosophisti*, Ulpiano e altri partecipanti, dopo aver ricordato le corone di alloro di Delo e quelle dei giochi istmici, rievocano quelle egiziane:

«Ma, visto che ho ricordato Alessandria, io so che in quella bella città c'è una corona detta 'Antinoeios', fatta con il tipo di loto che lì chiamano 'di Antinoo' (...) una varietà è di un colore simile a quello della rosa e con essa si intreccia la corona definita 'Antinoeios'»²⁰.

La medesima corona viene citata dal poeta Pancrate nei versi dedicati all'imperatore Adriano e composti in seguito ad un incontro avvenuto ad Alessandria.

La religione egizia, inoltre, molto diffusa all'epoca di Adriano, esercitò un fascino duraturo sull'imperatore, influenzandolo in maniera profonda in seguito al suo viaggio in Egitto del 130 d.C. ed alla permanenza ad Alessandria e a Tebe²¹. Il soggiorno imperiale egiziano, durato all'incirca dieci mesi, faceva parte del più ampio viaggio attraverso le province dell'impero iniziato nell'estate del 128 e durato fino al 134 d.C.²²: erano già stata visitate la Grecia, la Siria, l'Arabia e la Giudea. Lungo il corso del Nilo la famiglia reale risiedette nelle città di Heliopolis, importante centro religioso; Menfi, l'antica capitale; Ossirinco ed, infine, Hermoupolis, nei cui pressi Antinoo annegò, in seguito ad una battuta di caccia condotta insieme all'imperatore (nota è la passione di Adriano per questo passatempo: Hadrianoutherai è il nome dato ad una delle città dell'antica Misia di recente fondazione)²³. Durante questi viaggi l'imperatore era accompagnato dalla moglie Sabina, la sorella Paolina, la corte,

di cui fanno parte Giulia Balbilla, autrice di alcuni epigrammi in dialetto eolico, ed Antinoo. La presenza dei consanguinei, come sostiene Calandra, rende i vari spostamenti «un viaggio dinastico, a partire dalla stessa Sabina, sempre accanto ad Adriano»²⁴. Le fonti storiche, tra cui la *Historia Augusta*, sottolineano in varie occasioni la predilezione di Adriano per i continui trasferimenti²⁵. Se per Sparziano, presunto autore della *Vita Hadriani*, Adriano era il primo a dare l'esempio per quanto riguardava la disciplina militare, anche Vegezio ci tramanda un ritratto dell'imperatore, avvezzo a condividere duri allenamenti con i soldati e lunghe marce²⁶.

Il viaggio in Egitto, anche dopo il rientro di Adriano, abiterà sempre i ricordi dell'imperatore: è presente nel celeberrimo componimento rivolto dal *princeps* alla propria anima e consegnatoci dalla *Historia Augusta* (*Hadr.* 25, 9)²⁷. Il frammento, infatti, appare ricco di riferimenti sia alla filosofia platonica (con elementi che, in contemporanea all'epoca di diffusione del frammento, Plutarco aveva delineato nel *De facie in orbe lunae*²⁸), sia alla concezione dell'anima presso gli egiziani. Secondo Griffiths²⁹ verrebbe introdotta, tramite la poesia, la figura egiziana di *Ba*, uccello dal capo umano che lascia il corpo dopo la morte e vaga verso le regioni celesti, mantenendo il suo contatto con la materia ritornando alla tomba. La composizione darebbe vita ad un dialogo tra l'uomo e la sua anima o, meglio, il suo *Ba*, caratteristica non nuova e nota soprattutto nel Regno di Mezzo egiziano, nei cui testi letterari le anime avvisavano il corpo dei pericoli da affrontare. La concezione dell'anima che vaga e dialoga con il corpo potrebbe essere stata appresa da Adriano dopo aver assistito a rappresentazioni funerarie o tramite la lettura di papiri; l'imperatore, inoltre, fu iniziato ai culti egiziani da Pancrate, profeta di Heliopolis, e l'utilizzo del *Libro dei Morti* era una pratica diffusa anche durante il suo principato.

Echi del mito

Nella prefazione del catalogo edito da Electa relativo alla mostra

dedicata ad Antinoo ed allestita nel 2012 proprio a Villa Adriana si legge:

«quasi non esiste collezione storica italiana ed europea, ove, per diverse vicende, non siano pervenute nel tempo opere provenienti dalla stessa Villa Adriana o da altri siti sparsi nel mondo romano (in particolare Italia e Grecia) che ci tramandano le fattezze di Antinoo».

Di Adriano pazzo d'amore, mentre trascinava il corpo stanco tra le stanze della sua villa, in cui moltiplicò le sue fattezze del giovane fino allo spasimo, ha scritto Yourcenar: «Nelle ore di insonnia (...) mi fermavo davanti ai simulacri di Antinoo. Ogni stanza aveva il suo, ogni portico perfino. Facevo schermo con la mano alla fiamma della mia lampada; sfioravo con un dito quel petto di pietra»³⁰. La presenza di Antinoo a Villa Adriana, come nel resto dell'impero, era diffusa: all'interno dell'*Antineion* sono stati rinvenuti frammenti di statue in marmo nero, relative a divinità egizie o a figure di sacerdoti, che confermerebbero che quello fosse il luogo di culto del dio Osiride-Antinoo. Le immagini del giovane erano persino incise sulle monete e sui medaglioni, a simboleggiare la straordinaria vastità di riproduzioni e la sua assunzione tra gli dei. L'imposizione del culto da parte di Adriano trova riscontro nella *Historia Augusta* (*Hadr.* 14, 7), che così documenta la venerazione di Antinoo: *et Graeci quidem volente Hadriano eum consecraverunt oracula per eum dari adserentes, quae Hadrianus ipse composuisse iactatur*. Nonostante l'imposizione di Adriano (*volente Hadriano*), la *consecratio* di Antinoo vide la partecipazione attiva dei greci (*Graeci quidem*), come anche documentato da Origene, che testimoniava la «fede in Antinoo» diffusa «sia fra gli Egiziani, sia fra i Greci»³¹.

Nei primi anni del Cinquecento alcuni salotti letterari dediti a speculazioni esoteriche furono ammalati dalla sua tragica biografia e ne esaltarono l'aspetto salvifico. Personalità di spicco di questi

ritrovi era il cardinale Pietro Bembo, il quale acquistò una testa di Antinoo, ereditata in seguito da Alessandro Farnese.

Tuttavia, fu il neoclassicismo che sancì la fortuna della sua immagine. Nel 1735 venne rinvenuto un bassorilievo in marmo raffigurante Antinoo, proveniente da una presunta scoperta durante gli scavi a Villa Adriana; la scultura divenne fiore all'occhiello della collezione del cardinale Alessandro Albani, che nel 1755 assunse come bibliotecario Winckelmann, il quale vi ravvide, impresso nel marmo, l'ideale di perfezione greca, la *καλοκάγαθία*. La forza seduttiva del giovane si è imposta sul tempo e sulle istituzioni ecclesiastiche: l'obelisco a lui dedicato, con iscrizioni geroglifiche e ritrovato nel Cinquecento, fu innalzato da Pio VII sul Pincio. La sua immagine è riconoscibile in ritratti scolpiti nel marmo bianco, come il busto di Tivoli e quello della collezione Boncompagni-Ludovisi, accumulata negli anni 1621-1623 dal cardinale Ludovico Ludovisi (nipote di Alessandro Ludovisi, papa Gregorio XV) per la sua villa sul Quirinale; nel bronzo, come nel ritratto cinquecentesco realizzato da Guglielmo Della Porta; nella quarzite rossa, come il ritratto di Antinoo-Osiride, appartenente alla Staatliche Kunstsammlungen di Dresda ed acquistato dalla tenuta di Agostino Chigi.

Immenso il fascino esercitato sui letterati: come analizzato da Terraroli³², d'Annunzio possedeva un busto di Antinoo nella sala da pranzo al Vittoriale ed una sua rappresentazione era presente anche nella Stanza di Cheli, dove il giovane era raffigurato come Dioniso, con il capo ricoperto di pampini. Dopotutto, l'ossessione per i corpi fluidi ha sempre accompagnato d'Annunzio, che considerava il fisico androgino l'immagine più vera dell'eterna fanciullezza, grazie ai lineamenti indefiniti ed alle forme ancora in fase di maturazione. Lo stesso mito di Ermafrodito è presente in vari episodi del *Piacere*: quando Andrea Sperelli incontra per la prima volta Elena lei gli confessa di aver letto la «rarissima vostra Favola d'Ermafrodito»; lo stesso accade quando Andrea conosce Maria che, dopo aver avuto fra le mani il medesimo testo, afferma: «nessuna musica mia ha inebriata come questo poema e nessuna

statua mi ha data della bellezza un'impressione più armonica»³³. È evidente come l'antichità classica, e soprattutto la Grecia, fosse una presenza costante negli scritti del vate. Nel suo *Libro Segreto* scrisse:

«Viaggiare non giova. Io conoscevo la vera Grecia prima di approdare a Patrasso o di riverire Erme in Olimpia, prima di toccare le colonne del Partenone e le maschere micenee di oro. Io conoscevo l'Egitto molto più veracemente che quando veleggiai sul Nilo e galoppai nei roseti verso le Piramidi»³⁴.

Come sostiene Diano, che riprende Pasquali, «Antinoo ebbe familiari i Greci come nessun altro dei poeti italiani dopo il Foscolo e il Leopardi e “bevve alla fonte”»³⁵. Il richiamo costante ad Antinoo è rinvenibile nelle azioni quotidiane compiute dal vate: nei *Taccuini* sul viaggio in Grecia egli annota di «acini piccoli e densi» dell'uva di Corinto che gli ricordano i «bei riccioli di Antinoo»³⁶. Il giovane si fa largo tra i pensieri di d'Annunzio anche quando l'autore scrive un articolo apparso sulla «Tribuna» del 20-22 luglio 1887 dal titolo *L'Estate a Roma*, in cui il poeta commenta alcune opere presenti presso le Gallerie romane, soffermandosi su quelle di Botticelli, che definisce «il gran pittore lirico» le cui figure contengono «lineamenti irregolari, un'ondulazione graziosa nel profilo delle gote e del mento, la bocca un po' triste come quella dell'Antinoo, il corpo assai lungo e pieghevole»³⁷. Le fattezze del giovane amante di Adriano sono anche presenti nel *Piacere*, quando si verifica il primo incontro fatale tra Andrea e Maria. La giovane donna viene descritta con sembianze delicate e

«quell'espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' tondi fiorentini del tempo di Cosimo [...] I capelli le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona pesante; si accumulavano e si attortigliavano sulla nuca. Le ciocche, d'innanzi, avevan la densità e la forma di quelle che coprono a guisa d'un casco la testa dell'Antinoo Farnese. Nulla superava la grazia della finissima testa che pareva esser travagliata dalla profonda massa, come da un divino castigo»³⁸.

Anche Winckelmann subì il fascino di Antinoo: le sculture del giovane, uniche opere romane che lo studioso dimostrò di apprezzare, divennero esempio di una bellezza senza tempo. Nell'edizione postuma della *Geschichte* del 1776, in cui sono presenti sculture di Antinoo che non facevano parte della prima stampa, Winckelmann dedicò una parte all'arte adrianea in virtù della sua ossessione per il ragazzo bitinio³⁹. Secondo Vout, furono proprio i giudizi di Winckelmann che contribuirono alla costruzione del cliché erotico che influenzò scrittori quali Wilde e Pessoa. Presto Antinoo divenne protagonista della letteratura omoerotica inglese, come documentato da Waters, che analizzò l'utilizzo della sua immagine alla fine del XIX secolo:

«The decadent Antinous, like the Mona Lisa, whom Pater eulogized in his influential *Studies in the History of the Renaissance* (1873), was revered as an enigma; writers avoided dispelling his mystery [...] with historical reconstruction. His silences, his subjection to the fantasies in which the emperor chose to involve him, were inscribed into the decadent sadomasochistic plot, redefined as tokens of power rather than of subjection»⁴⁰.

Per Wilde il volto del giovane divenne il simbolo per ricostruire la bellezza perfetta e sensuale di Dorian Gray: «incoronato di pesanti boccioli di loto, è apparso sulla prora del battello di Adriano, gli occhi fissi nel verde e torbido Nilo»⁴¹. Riferimenti ad Antinoo erano già presenti nel componimento *La Sfinge*, dedicato a Marcel Schwob:

«Cantami della sera odorosa che udisti, appiattata / sulla riva, levarsi dalla barca dorata d'Adriano / il riso d'Antino e per placare la tua sete lambisti / le acque e con occhio di desiderio guardasti il perfetto / corpo del giovane schiavo dalle labbra di melograno».

Tale stanza venne citata da Sena⁴², editore di Pessoa, come

esempio dell'«ardência esteticista» che successivamente influenzò il componimento dedicato ad Antinoo⁴³: «Ti erigerò una statua che sarà / nel futuro prova incessante / del mio amore, della tua bellezza e del senso / che la bellezza dà del divino». Prima icona pop del mondo artistico, «a veritabe twenty-first-century pin-up», secondo l'affermazione di Squire⁴⁴, la figura di Antinoo conserva ancora oggi il suo fascino misterioso, perché misura di un amore capace di valicare i confini della morte.

Note

* Questo articolo è per mia madre, che per prima mi ha insegnato ad amare.

1 YOURCENAR 2002, 146.

2 Qualche annotazione per quanto riguarda la *Historia Augusta*: come è noto, l'opera presenta una serie di problematiche, quattro di particolare importanza: il titolo, la paternità, la sua datazione e la qualificazione politica. Il titolo, anche se provocò qualche scetticismo, è tratto da un passo dell'opera (Flavio Volpisco nella biografia dell'imperatore Tacito qualifica lo storico Tacito come *scriptor historiae augustae*) ed esprime il punto di vista degli autori, rivolti alla personalità degli Augusti, che racchiudono dentro di sé l'immagine dello Stato. Prevale l'interesse biografico, il gusto aneddotico, con particolari curiosi e maliziosi; protagonista indiscusso della storia è il *princeps*: le campagne militari e gli accadimenti sociali interessano in minor misura. Ciò evidenzia anche la progressiva crisi che colpisce l'impero, in un mondo sempre più in declino e sconvolto dalle incursioni barbariche. La questione delle fonti continua ad occupare un ruolo di primo piano, come dimostrano per esempio gli schieramenti di chi prende in seria considerazione l'ipotesi di una perdita *Kaisergeschichte* (A. ENMANN, *Eine verlorene Geschichte der romischen Kaiser und das Buch De viris illustribus urbis Romae*, in *Philologus*, 4, 1884, 337–501; T.D. BARNES, *The Lost Kaisergeschichte and the Latin Historical Tradition*, in *BHAC* 1968/196, 13–43; R. W. BURGESS, *On the Date of the Kaisergeschichte*, in *CP*, 90, 1995, 111–128) e di quanti, al contrario, indagarono sui rapporti dell'*Historia Augusta* con Cassio Dione, l'*Epitome de Caesaribus*, Aurelio Vittore ed Ammiano Marcellino (R. SYME, la cui monografia *Ammianus and the HA* del 1968 suscitò l'interesse di Momigliano, che riprese l'argomento in un articolo dell'anno successivo). Non è mancato chi, sulla scia della proposta di Santo Mazzarino, abbia considerato il testo di epoca post teodosiana (S. MAZZARINO, *Il pensiero storico classico*, Bari 1966, II, 2, 214–244), lo inserisce tra gli ultimi anni del IV secolo e i primi del V, fino

agli anni intorno al 420 d.C. e chi, al contrario e sulla linea di Dessau, pensa ad un unico autore facente parte degli ambienti pagani, aristocratici e filosenatori della fine del IV secolo.

3 LAMBERT 1997, 95. Cf. anche MAMBELLA 2008.

4 AUR. VICT. *Caes.* 14, 6. Di opinione affine è anche Tertulliano, che lo definisce *omnium curiositatum exploratur* (*Apolog.*, 5,7). Si veda anche *Hadr.* 20, 7: *Fuit memoriae ingentis, facultatis immensae; nam ipse orationes et dictavit et ad omnia respondit*; 20, 9-11: *Nomina plurimis sine nomenclatore reddidit, quae semel et congesta simul audiverat, ut nomenclatores saepius errantes emendarit. Dixit et veteranorum nomina, quos aliquando dimiserat. Libros statim lectos et ignotos quidem plurimis memoriter reddidit. Uno tempore scripsit, dictavit, audivit et cum amicis fabulatus est (si potest credi).*

5 PAUS. 1, 20, 7: Ἀθῆναι μὲν οὕτως ὑπὸ τοῦ πολέμου κακωθεῖσαι τοῦ Ῥωμαίων αὐθις Ἀδριανοῦ βασιλεύοντος ἦνθησαν.

6 *Epit.* 14, 2: *Hic Graecis litteris impensius eruditus a plerisque Graeculus appellatus est.*

7 *Hadr.* 1, 5: *Imbutus quae impensius Graecis studiis, ingenio eius sic ad ea declinante, ut a nonnullis Graeculus diceretur.*

8 *Cic. Verr.* 2, 72; 4, 127.

9 *Cic. Pis.* 70

10 *Claud. De tertio consulatu Honorii Augusti*, vv. 44-46.

11 *Alex Sev* 43, 6: *Christo templum facere voluit eumque inter deos recipere. Quod et Hadrianus cogitasse fertur, qui templa in omnibus civitatibus sine simulacris iusserat fieri, quae hodieque, idcirco quia non habent numina, dicuntur Hadriani, quae ille ad hoc parasse dicebatur.* Proprio durante il principato adrianeo nacquero i primi apologisti cristiani: Quadrato e Aristide. Nei riguardi del giudaismo, invece, l'atteggiamento di Adriano fu differente, soprattutto perché i giudei non riuscivano ad adeguarsi ai tratti romano-ellenistici di matrice pagana che l'imperatore voleva far rientrare nel culto, fino a sfociare nella crisi definitiva del 132-135 d.C.: i Rotoli sacri furono formalmente bruciati nel tempio, Gerusalemme divenne *Aelia Capitolina* ed ai Giudei venne vietato entrarvi.

12 Cf. SYME 1982/1983, 351: «Epicureans in the near vicinity of Hadrian that is an attractive topic. He had also an affinity with Plotina, the Augusta».

13 Le fonti antiche ribadiscono l'attività urbanistica di Adriano, in forma generica: *Dio.* 69, 10, 1: ἐποίει δὲ καὶ θέατρα καὶ ἀγῶνας, περιπορευόμενος τὰς πόλεις, ἄνευ τῆς βασιλικῆς μέντοι παρασκευῆς: οὐδὲ γὰρ ἔξω τῆς Ῥώμης ἐχρήσατό ποτε αὐτῇ. τὴν δὲ πατρίδα καίπερ μεγάλα τιμήσας καὶ πολλὰ καὶ ὑπερήφανα αὐτῇ δοῦς); *Eutr.* 8, 7, 2: *Orbem Romanum circumiit; multa aedificavit.*

14 GALLI 2012, 59.

15 A cui Adriano dedicò una statua, come nota Pausania, 1, 18, 6: πρὶν δὲ ἐς τὸ ἱερὸν ἰέναι τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου—Ἀδριανὸς ὁ Ῥωμαίων βασιλεὺς τὸν τε ναὸν ἀνέθηκε καὶ τὸ ἄγαλμα θεᾶς ἄξιον, οὗ μεγέθει μὲν, ὅτι μὴ Ῥοδίοις καὶ Ῥωμαίοις εἰσὶν οἱ κολοσσοί, τὰ λοιπὰ ἀγάλματα ὁμοίως ἀπολείπεται,

πεποιήται δὲ ἔκ τε ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ καὶ ἔχει τέχνης εὖ πρὸς τὸ μέγεθος ὀρῶσιν (...).

16 MEYER 1991 e 1994; CALANDRA 2018.

17 *Hadr.* 14, 8-9; *Caes.* 14, 2.

18 GALLI 2012, 211.

19 Riguardo Cibebe e Dioniso cf. SFAMENI GASPARRO 1985; per le feste in onore di Cibebe cf. PENSABENE 2008.

20 *Ath.* 15, 21 (677 d/f), trad. da Ateneo, *I Deipnosophisti. I dotti a banchetto*, a cura di L. CANFORA, vol. III, libri XII-XV, Roma 2001.

21 GRIFFITHS 1984, 265: «Various literary pursuits occupied the stay at Alexandria, but Egyptian monuments attracted the main attention at Thebes. The Emperor had shown an interest in the Alexandrian cults before his visit to Egypt and the accidental drowning in the Nile of his favorite Antinous brought to Hadrian a still more intense personal involvement in Egyptian funerary ideas, including the Osirian apotheosis of those drowned in the Nile».

22 Le tappe dei viaggi di Adriano sono state ricostruite sulla base di una serie di incroci di testimonianze documentarie per le quali si rinvia a HALFMANN 1986, 190-194; BIRLEY 1997; BIRLEY 2004.

23 Riguardo la caccia e le fonti papiracee cf. GALIMBERTI 2012, 19; REED 2016, 109; CALANDRA 2018, 244-245. In merito al catasterismo del giovane ed il P. Oxy. 4352, fr. 5 II cf. GIGLI PICCARDI 2002, 55-60.

24 CALANDRA 2018, 243. In merito alla fondazione di Hadrianoutherai cf. *Dio.* 69, 10; *Hadr.* 20.

25 Adriano era dotato di una grande resistenza fisica: *Hadr.* 17, 9: *frigora et tempestate sita patienter tulit, ut numquam caput texerit.*

26 *Veg.* 1, 27.

27 Il seguente frammento, la cui comune critica ritiene di paternità adrianea, ha da sempre destato l'interesse di innumerevoli studiosi, a causa soprattutto della cura formale della composizione. Si ricordano, a tal riguardo, le principali posizioni degli studiosi: SCHWARTZ 1972/1974, 250-255 (J. Schwartz, *Eléments suspects de la vita Hadriani*, in *BHAC*, 1972/1974, 239-267), rinviene una similitudine del testo con un poema di Ennio e, confrontandolo con dei versi di Settimio Sereno, uno dei principali poeti della cerchia dei *novelli*, gli è parso di notare un'imitazione di quelli adrianei. HOHL 1915, 414 (E. Hohl, *Hadrian Abschied vom Leben*, in *NJ*, 35, 1915, 413-415), ritiene il frammento non autentico, in quanto il modo in cui è citato ricorderebbe altri passi della *Historia* contenenti brevi *carmina* dichiarati falsi; per di più, sarebbe anche poco probabile che Adriano, durante gli ultimi istanti della sua vita, potesse riflettere sugli *iocos* terreni. Anche BARNES 1968, 384-386 (T.D. Barnes, *Hadrian's farewell to life. Some arguments for authenticity*, in *CQ*, 18, 1968, 384-386), concorda con Hohl. Tuttavia, le argomentazioni di Barnes vengono prontamente controbattute da BALDWIN 1970, 372-374 (B. Baldwin, *Hadrian's character traits*, in *Gymnasium*, 101, 1994, 455-456), mediante quattro tesi che espone all'interno del suo elaborato. Cf. anche O. IMMISCH, *Hadrians Abschied vom Leben*, in *NJ*, 17, 1915, 201-203; 415-416; E. KRAGGERUD, *Hadrian's animula vagula, diagnosis and interpretation*,

in *SO*, 68, 1993, 72-95; D. BURGERSDIJK, *De ziel van keizer Hadrianus*, in *Hermeneus*, 76, 2004, 304-314.

28 Plut. *De Fac.* 945a. In questo scritto, l'autore sostiene la concezione tricotomica dell'uomo, formato da corpo (σῶμα), anima (ψυχή) ed intelletto (νοῦς). Il primo deve la sua origine alla Terra, l'intelletto al Sole, l'anima alla Luna, funzione intermediatrice tra il corpo e l'intelletto, essendo una entità formata sia dalla Terra che dalle stelle (943 a). È lo stesso Plutarco a specificare che tale concezione risale a Pitagora, a Platone e ad Aristotele. La differenziazione tra i tre componenti provoca una doppia morte: la prima avviene nel momento della separazione dell'anima dal corpo, la seconda quando l'intelletto si separa dall'anima. La prima viene effettuata sulla Terra ed è provocata da Demetra, che causa così il ritorno del corpo al suo elemento originale, la seconda avviene sulla Luna, dove Persefone divide il νοῦς dall'anima; in questo modo, l'intelletto ritorna nella sua sede, ossia il Sole. Proprio sulla Luna le anime buone vengono trasportate in seguito alla prima morte e in attesa della seconda, mentre le anime ingiuste sono condannate a vagare tra la Terra e la Luna. d'altronde, il modo di vivere del filosofo come *conditio sine qua non* per una buona reincarnazione era argomentazione di Platone (*Phaed.* 248e-249c), con la possibilità di sottrarsi alla metempsicosi (*Phaed.* 82 b-c).

29 GRIFFITHS 1984, 263-266. Aderiscono alla concezione dell'anima tratteggiata come un uccello alcuni poeti, tra i quali il più noto e famoso rimane Byron che, nel tentativo di tradurre Adriano, scrive: «Ah! Geenthe, feeling, wav'ring sprite / Friend and associate of this clay! / To what unknown region borne, / Wilt thou, now, wing thy distant flight? / No more with wonted humor gay, / But pallid, cheerless, and forlorn». Per quanto riguarda la concezione egiziana dell'anima cf. MALAISE 1972, 419: «Si l'attrait d'Adrien pour la religion égyptienne s'inscrit dans le mouvement de sympathie qui le portait vers l'histoire et la civilisation de la vallée du Nil, il n'est pas exclu que cette dévotion ait commencé à s'éveiller avant le voyage en Égypte, qui devait toutefois constituer une révélation pour cette âme mystique. Les premières années de son règne virent en tout cas l'établissement de diverses mesures destinées à la réglementation des cultes en Égypte».

29 YOURCENAR 2002, 215.

30 ORIG. *Cels.* 3, 36 e 38.

32 TERRAROLI 2001, 132.

33 D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, edito da BUR Rizzoli, Milano 2009, 169. La presenza dell'Ermafrodito ritorna anche quando Andrea ed Elena visitano i monumenti di Roma, scorrendo il «gabinetto dell'Ermafrodito, ove lo stupendo mostro, nato dalla voluttà d'una ninfa e d'un semidio, stende la sua forma ambigua tra il riflettere delle pietre fini» (94).

34 D'ANNUNZIO 1935, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di D'Annunzio tentato di morire*, Milano, Istituto nazionale per la edizione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio, 1935, 310. In merito all'ossessione per la Grecia cf. MARABINI MOEVS 1976, 10: «La scoperta della Grecia equivale essenzialmente al riconoscimento dei rapporti analogici esistenti fra la terra

della sua immaginazione e quella che la crociera dell'agile Fantasia ha ora dischiuso ai suoi occhi».

35 DIANO 1968, 51-52: «La greicità la conobbe 'di prima mano', e non attraverso i Latini, come accadde in gran parte al Carducci. "Il professionale Pascoli" – è Pasquali che parla – "lesse non più ma meno di lui." E non solo i poeti conobbe, e i prosatori, e li usò e li tradusse, ma anche le opere dell'arte figurativa, che i primi due ignorarono. Di greco è permeata la maggior parte della sua opera, ma la sua greicità non è classica, è ellenistica, e precisamente nelle due opere che più devono alla Grecia, in *Canto novo* e nell'*Alcyone*». Il secondo viaggio in Grecia avvenne nel 1899 con Eleonora Duse, ma il disprezzo per la Grecia contemporanea, già evidente nel viaggio del 1895, permane (cf. le annotazioni di D'Annunzio su Patrasso in CIMINI 2010, 40-42).

36 In una lettera del 12 agosto 1895 inviata dal Pireo a Francesco Paolo Michetti, d'Annunzio scrive: «La Grecia è quale la immaginavo: arida e rocciosa, coperta di olivi e di cipressi, con linee di montagne meravigliose. Le montagne per la loro bellezza armonica hanno un valore d'arte, come le statue. Sobrietà dappertutto, come nella prosa di Tucidide e di Senofonte. Resteremo qui fino a giovedì o venerdì; poi faremo vela per Chio, Tenedo, il Bosforo... Il viaggio non è senza malinconie e senza disagi. La Grecia è dura come un deserto, a chi la traversa. Ma, fra un anno, il ricordo diventerà magnifico... non ho sofferto se non qualche leggerissima nausea. E credo che riuscirò a domare anche le tempeste. Ave. Gabriele» (GIARDINAZZO 2005, 11).

37 TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, 388.

38 D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, edito da BUR Rizzoli, Milano 2009, 161.

39 VOUT 2005, a proposito del cambiamento di Winkelmann, così scrive: «Back in 1764, with the first publication of his *Geschichte*, Winckelmann had been far less enthusiastic. A paragraph, expunged from the later edition, brutally asserts Hadrian's limitations. The most he says about the images of Antinous in this particular section (other than to suggest that the so-called 'Belvedere-Antinous' statue should be reclassified as a less chronologically specific 'Meleager', thus freeing it up to be positively compared to the Apollo) is to rank them amongst the 'most beautiful of Hadrian's time'».

40 WATERS 1995, 195: «He positively haunts Oscar Wilde's work. He appears, for example, with his "ivory body" and "pomegranate mouth", in the exotic fantasy "The Sphinx" (1894); and it is to his "marble brow" that the "Young Iking" (1891) is observed, in secret, pressing his "warm lips", just as he is seen gazing at "a Greek gem carved with the figure of Adonis" and at the play of moonlight on "a silver image of Endymion". Each of these Antinouses beckons us into the late Victorian homosexual subculture; each offers us a glimpse of the narratives and fantasies around which the literary homosexual community structured and powered itself». Riguardo la presenza di Antinoo in autori omosessuali inglesi cf. KOPELSON 1994, 26-28 e MADER 2005, 387-388.

41 WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, edito da Feltrinelli, Milano 2013, 172.

42 PESSOA 1974, 65.

43 Cf. REED 2016, 107: «For the student of Classical reception, Pessoa's

Antinous (1918), with its picture of the Roman emperor Hadrian's grief for his dead boyfriend, caps a roster of nineteenth-century English poems inspired by "dying god" figures, Greek mythological characters like Adonis, beloved by a powerful deity, lost objects of beauty. Examples are Shelley's "Adonais," his elegy on Keats under the guise of an Adonis-figure; Keats's own "Endymion," particularly the Adonis section; Swinburne's take on the Tannhäuser legend, "Laus Veneris," with its heated eroticism and hopeless roster of the vampiric Venus' cast-off lovers». Shelley di lui scrisse: «eager and impassioned tenderness, sullen effeminacy» (YOURCENAR 2002, 292). Cadde trafitto dalla sua bellezza anche Tennyson che, fermatosi dinnanzi ad un busto durante una visita al British Museum insieme ad Edmund Gosse, ne ammirò la straordinaria bellezza, come riportato da Gosse stesso nella sua biografia: «Ah, this is the inscrutable Bithynian! There was a pause, and then he added, gazing into the eyes of the bust: 'If we knew what he knew, we should understand the ancient world'» (GOSSE 1912, 134).

44 SQUIRE 2011, 314.

Bibliografia consultata

BALDWIN 1994 = B. Baldwin, *Hadrian's character traits*, in *Gymnasium*, 101, 1994, 455-456.

BARNES 1968 = T.D. Barnes, *Hadrian's farewell to life. Some arguments for authenticity*, in *CQ*, 18, 1968, 384-386.

BIRLEY 1997 = A. Birley, *Hadrian. The restless emperor*, Routledge, London-New York, 1997.

BIRLEY 2004 = L. Birley, *Los viajes de Adriano*, in C. COPETE — M. GRIJALVO, *Adriano Augusto*, Sevilla, 2004, 57-70.

CALANDRA 2018 = E. Calandra, *La nascita dell'immaginario culturale di Antinoo*, in *Arys*, 16, 2018, 239-265.

CIMINI 2010 = M. Cimini, *D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio: la Crociera della Fantasia*, Marsilio, Venezia, 2010.

DIANO 1968 = C. DIANO, *D'Annunzio e l'Ellade*, in E. MARIANO, *L'arte di Gabriele d'Annunzio. Atti del Convegno Internazionale di studio* (Venezia; Gardone Riviera; Pescara, 7-13 ottobre 1963), Mondadori, Milano, 1968, 51-67.

FRONTECEDRO 1997 = E. Frontecedro, *Animula vagula Blandula: Adriano debitore di Plutarco*, in *QUCC*, 84, 1997, 59-69.

GALLI 2012 = M. Galli, *Il culto e le immagini di Antinoo*, in M. SAPELLI RAGNI, *Antinoo, il fascino della bellezza*, Mondadori Electa, Milano, 2012, 39-63.

GIARDINAZZO 2005 = F. Giardinazzo, *D'Annunzio 1895. Un viaggio in Grecia*, Aletheia, Firenze, 2005.

GIGLI PICCARDI 2002 = D. Gigli Piccardi, *Antinoo, Antinoupolis e Diocleziano* ("P. Oxy." 4352 fr. 5 II), in *ZPE*, 139, 55-60.

GOSSE 1912 = E. Gosse, *Portraits and Sketches*, Heinemann, London, 1912.

GRIFFITHS 1984 = G. Griffiths, *Hadrian's Egyptianizing animula*, in *Maia*, 34, 1984, 263-266.

HALFMANN 1986 = H. Halfmann, *Itinera principum, Geschichte und Typologie der Kaiserreisen im Römischen Reich*, Steiner, Stuttgart, 1986.

HOHL 1915 = E. Hohl, *Hadrian Abschied vom Leben*, in *NJ*, 35, 1915, 413-415.

KRAGGERUD 1993 = E. Kraggerud, *Hadrian's animula vagula, diagnosis and interpretation*, in *SO*, 68, 1993, 72-95.

LAMBERT 1997 = R. Lambert, *Beloved and God: The Story of Hadrian and Antinous*, Orion, Phoenix, 1997.

MADER 2005 = D.H. Mader, *The Greek Mirror: The Uranians and Their Use of Greece*, in *JHomosex*, 49, 2005, 377-420.

MALAISE 1972 = M. Malaise, *Les conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie*, in *EPRO*, 22, 1972, 180-185.

MAMBELLA 2008 = R. Mambella, *Antinoo: un Dio malinconico nella storia e nell'arte*, Editore Colombo, Roma, 2008.

MEYER 1991 = H. Meyer, *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1991.

MEYER 1994 = H. Meyer, *Antinous and the Greek Renaissance. An Introduction*, in A. GRIMM-D. KESSLER-H. MEYER, *Der Obelisk des Antinoos. Eine kommentierte Edition*, Eine kommentierte Edition, München, 1994, 51-163.

KOPELSON 1994 = K. Kopelson, *Love's Litany: The Writing of Modern Homoeroticism*, Stanford University Press, Stanford, 1994.

PENSABENE 2008 = P. Pensabene, *Il culto di Cibele e la topografia del sacro a Roma*, in B. PALMA VENETUCCI, *Culti orientali. Tra scavo e collezionismo, Atti del convegno "Testimonianze di culti orientali tra scavo e collezionismo"*, Artemida, Roma, 2008, 21-39.

PESSOA 1974 = F. Pessoa, *Obras completas de Fernando Pessoa. Poemas Ingleses. Edited by Jorge de Sena*, Edições Ática, Lisbon, 1974.

REED 2016 = J.D. Reed, *Pessoa's Antinous*, in *Pessoa Plural*, 10, 2016, 106-119.

SCHWARTZ 1972/1974 = J. Schwartz, *Eléments suspects de la vita Hadriani*, in *BHAC*, 1972/1974, 239-267.

SFAMENI GASPARRO 1985 = G. Sfameni Gasparro, *Soteriology and Mystic Aspects in the Cult of Cibele and Attis*, Brill, Leiden, 1985.

SQUIRE 2011 = M. Squire, *Review: Mambella, R., Antinoo. "Un Dio malinconico" nella storia e nell'arte*, in *JRS* 101, 2011, 314.

SYME 1982/1983 = R. Syme, *Hadrian as philhellene. Neglected aspects*, in *BHAC*, 1982/1983, 341-362.

TAMASSIA MAZZAROTTO 1949 = B. Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, Fratelli Bocca Editori, Milano, 1949.

TERRAROLI 2001 = V. Terraroli, *Il Vittoriale*, Skira, Milano, 2001.

VOUT 2005 = C. Vout, *Antinous, archaeology and history*, in *JRS*, 95, 2005, 80-96.

WATERS 1995 = S. Waters, "The Most Famous Fairy in History": *Antinous and Homosexual Fantasy*, in *JHS*, 6, 1995, 194-230.

WILDE 2013 = O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, Feltrinelli, Milano 2013.

YOURCENAR 2002 = M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 2002.

Arianna Sacerdoti

lucundiora alia reperiri queunt: on the praefatio of Noctes Atticae by Aulus Gellius

Abstract: I luoghi prefatori, soprattutto quando si fanno cassa di risonanza del testo, meritano un'attenzione particolare. In questo contributo discuto della *praefatio* di Aulo Gellio alla luce delle nuove acquisizioni della critica e con soluzioni originali.

Abstract: Prefaces, especially when intimately connected to the text, deserve a specific attention. In this article I discuss Aulus Gellius' *praefatio* under the new acknowledgments and with original results.

Parole-chiave: Aulo Gellio, prefazione, contaminazioni, stile, coppie sinonimiche

Keywords: Aulus Gellius, preface, contaminations, style, synonymic couples

Arianna Sacerdoti (Napoli 1979) è professoressa associata di lingua e letteratura latina presso il Dipartimento di Lettere e beni culturali dell'Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'. Autrice di monografie, saggi, articoli e curatele ha partecipato a e organizzato convegni internazionali. È esperta di Stazio, Silio Italico, Gellio, di *haiku* in latino e la *Rezeption*.
Email: arianna.sacerdoti@unicampania.it

Introduction

Iucundiora alia reperiri queunt: these are the words with which Gellius's *Noctes atticae* begins, in *praef.* 1, in a truncated way. There is, indeed, an implied object in these words: it could be the lexeme *oblectamenta* (I personally believe we are dealing with a specific term such this) or a lexeme indicating books, works, writings (more generic terms).

This study will focus on the *status quaestionis* regarding research on the preface of the *Attic Nights* and on the work in general, and then it will move on to an original and unpublished discussion on aspects of the text not yet examined by the critics. The work is proposed as a sort of draft for the publication of a commentary on the *praefatio*, of which I offer some preliminary findings.

The *praefatio* to *Noctes atticae* by Aulus Gellius has been the focus of criticism¹ in various ways, with a particular interest shown to the effective coherence of the main characters in *Noctes atticae* with what is programmatically stated in the preface².

There has also been focus on the stylistic features of Gellius's writing that can be identified, as in the totality of his work, even in this text placed at the beginning³.

It is important to mention that the most recent lines of research on Gellius's work concern various aspects: from the role of reading and of the reader to intertexts⁴; from philological-textual aspects⁵ to the most varied themes⁶.

A reading of the *praefatio* to *Noctes Atticae*

My first thesis is that the preface to *Attic Nights* plays the classic prestigious role of an incipit, that of anticipating and gathering together the main lines of the work. In a few pages, therefore, Gellius introduces the text as faithfully as possible to the text itself: giving life to a prose that is certainly more accurate, dense, articulated, full

of citations, but substantially in line with that which will unfold in the course of the work⁷.

The second original aspect concerns the recipient. A limit has been noted in the criticism that has not been interested if not indirectly in the perspective (which seems crucial) of the ideal and real recipient of the *Attic Nights*, as outlined by the author in the preface. As a matter of fact, Astarita's text addressed the problem of the recipients of the work and launched a debate on the subject⁸.

In this programmatic space, Gellius calls into question the main poles of the communication circuit (sender - text - code - recipient); the protagonists in action on the scene of cultural communication established in the *Noctes Atticae* are punctually outlined, as well as the dialogue with intertextual models and references to *auctoritates* of Greek and Latin culture. In the first instance, Gellius recalls the 'official' recipients, the children of the author. This is an ancient *topos*, which dates back to Cato the Censor, and which meets and merges with another traditional and purely Roman topic, that of the contrast, or rather (here) of the coveted conciliation between *otium* and *negotia*. The author then reflects on the figure of the ideal reader (especially in paragraphs 13 and 14; but this profile is underlying all the pages of this programmatic space). Conversely, one can also see what I could define as the anti-reader, presented in great detail and which, in a solemn context intertwining *topoi*, intertextual references and direct quotations, giving life to a page of valuable prose and suggestive efficacy, is asked not to approach the *Noctes Atticae* (Gell. 19):

Erit ... optimum ut qui in lectitando, percontando, scribendo, commentando numquam voluptates, numquam latore ceperunt, nullas hoc genus vigilias vigilarunt [...], sed intemperiarum negotiorumque pleni sunt, abeant a noctibus his proculatque alia sibi oblectamenta quaerant.

For those ... who have never found pleasure nor busied themselves in reading, inquiring, writing and taking notes, who have never spent wakeful nights in such employments, who have

never improved themselves by discussion and debate [...], but are absorbed in the turmoil of business affairs — for such men it will be by far the best plan to hold wholly aloof from these “Nights” and seek for themselves other diversion.

The author also reserves some space for himself (with hints to *praef.* 4, 12, 23, 24), although this space is not sufficient to shed light on a biography and a profile that is still poorly specified and which, on the basis of the data available, cannot be further specified except in a conjectural way⁹.

Ample space within the preface is given to the presentation and definition of the text and, in a more nuanced way, of the code. The work is in fact a ‘bridge’ between the issuer and the recipient, the possibility of acquiring culture for both; as a link in a chain of others, numerous texts with which to dialogue, often controversially; as if the text is the result of a work consisting of different phases, which are recalled on several occasions.

The last element of the *praefatio* that needs to be pointed out is the immediate, not accidental presence of the Greek language and culture within the text - and therefore of the horizon common to both the author and the readers of the work -, a symptom of a situation of widespread bilingualism and the existence of a real Hellenistic-Roman culture¹⁰. Both the adhesion and distancing from other authors of the same literary genre (as in *praef.* 4, 11), and the sources used by Gellius (*ut librum quemque in manus ceperam seu Graecum seu Latinum*), and the quotations and intertextual references¹¹ reveal a cultural horizon in which the boundaries between the two civilizations are decidedly blurred. It is significant that even these elements of bilingualism and substantial unity with Greek culture, early, are immediately present, put into practice within the *praefatio* itself, especially with the solemn, topical quotation from Aristophanes, which constitutes the most intense point of the pages we are examining. The passage, in fact, could worthily close the preface: what follows brings a sudden, almost strident drop in tension (*Volumina commentariorum ad hunc diem viginti iam facta sunt, praef.* 22).

Also through the dense web of citations and insertions preceding the acknowledgment of the work length¹², Gellius embellishes his Preface with elements that will then be diluted in the body of the work. In short, the tendency of the *praefatio* to act as a mirror (amplified) of the whole text is confirmed¹³.

Commentary

Scholars have been particularly interested in the second paragraph of the *praefatio* (Gell. 2):

Usi autem sumus ordine rerum fortuitus, quem antea in excerpendo feceramus. Nam proinde ut librum quemque in manus ceperam seu Graecum seu Latinum vel quid memoratu dignum audieram, ita quae libitum erat, cuius generis cumque erant, memoriae quasi quoddam litterarum penus recondebam ut, quando usus venisset aut rei aut verbi, cuius me repens forte oblivio tenuisset, et libri, ex quibus ea sumpseram, non adessent, facile inde nobis inventu atque depromptu foret.

But in the arrangement of my material, I have adopted the same haphazard order that I had previously followed in collecting it. For whenever I had taken in hand any Greek or Latin book, or had heard anything worth remembering, I used to jot down whatever took my fancy, of any and every kind, without any definite plan or order; and such notes I would lay away as an aid to my memory, like a kind of literary storehouse, so that when the need arose of a word or a subject which I chanced for the moment to have forgotten, and the books from which I had taken it were not at hand, I could readily find and produce it.

The phases of the composition of the work are, broadly speaking, two: the first consisted in the *excerpere*, in the actual collection of the material; the second phase here is not yet explicitly indicated, but only suggested by the contrast between the *antea excerpendo* and some subsequent stage in which the criterion of the *order*

*rerum fortuito*¹⁴ has been maintained. The verb *excerpere*, used here in a more abstract meaning than the original meaning of ‘harvest’ in agriculture, nevertheless retains the significance of its primary concrete image, linked to the land (see *ThLL*, II, 264, *excerpo*).

The initial declaration, *usi autem sumus order rerum fortuito*, seems to me to be remarkably effective even at a level of placement of the words: it can be easily divided into two mirroring parts, in which the logically solid terms are separated by an element that acts as a link with the previous section (perhaps with the first words of the preface, now lost; perhaps as a simple formula for passing away) or as a determinant. This interposition, which gives rise to the figure of the hyperbaton, does not however cause a fracture: the effect is that of fluidity and at the same time effective conciseness.

Among scholars, there are those who believe that the expression *ordine rerum fortuito* should not be taken literally, in fact there are several traces, in the course of the work, of a deliberate organization and arrangement of the material, which had as its purpose the *varietas* and an impression of absolute, free imagination¹⁵; others, on the other hand, believe that the founding criterion of the *Noctes Atticae* is really that of the random order¹⁶, as Gellius declares in the *praefatio*, admitting, however, the possibility of a subsequent revision, which, however, would not have changed the initial order of the various *commentarii*.

The structure of the paragraph is dyadic: not only the pairs of lexemes, but also at a broader level, the structure of the phrase and the development of the arguments have binary channels. The main poles of the discourse are therefore:

- *Ut librum quemque (...) ceperam / vel quid (...) audieram*: with this formula the duality - topical - of the sources (written and oral) is made explicit. The image of the books held (*capere*) by the hands (*in manus*) is pregnant and realistic.

- *Memoratu dignu / ita quae libitum erat*: note the different selective potential that Gellius attributes to the two channels: from the books that, casually, come into his hands, he annotates everything, without selecting; otherwise, however, he filters the news coming

from the oral channel (which must meet the topical requirements of usefulness and dignity). However, this differentiation could respond to stylistic needs (the creation of the pair *memoratu dignum ... ita quae libitum erat*) or to adhere to a generic *topos* that wants to harmonize the principle of utility (referable to the sphere of *negotia*) and that of pleasure (referable to the *otium* sphere)¹⁷.

- *Adnotabam (...) / recondebam*: in this case, the solidary position of the two verbs, which also have the same tense (and the imperfect conveys the idea of the duration and iteration of the action), redefines the bipolar characteristic of the section of the text we are examining.

- *Quando usus venisset (...) / et libri non adessent*: also in this case the bipolarity is conveyed by the syntactic solidarity between the two coordinated propositions (in which the verbs have the same manner and the same time, and occupy, together with the subjects, the same position within the sentence).

At a lower level of pairs or triads of lexemes¹⁸, the following elements can be identified:

- *Seu Graecum / seu Latinum*;
- *Cuius generis / cumque erant*¹⁹;
- *Indisincte / atque promisce*²⁰.

As is evident, the bipolar structure informs the whole sentence, even with a series of lexical micro-dyads included in argumentative macro-dyads. In the first level, the lower one, there are not only (almost) synonymic pairs such as *indisincte atque promisce* or *inventu atque depromptu*, but also lexemes such as *Graecum ... Latinum, rei ... verbi*, indicating different referents.

A last paragraph that I propose here with comments is the twelfth (Gell. 12):

Ego vero, cum illud Ephesii viri summe nobilis verbum cordi haberem quod profecto ita est: πολυμαθῆ νοον ου διδασκει, ipse quidem volvendis transeundisque multi sadmodum voluminibus per omnia semper negotiorum

intervalla in quibus furari otium potui, exercitus defessusque sum; sed modica ex his eaque sola accepiquae aut ingenia prompta expeditaque ad honestae eruditionis cupidine mutiliumque artium contemplationem celeri facilique compendio ducerent aut nomine aliis iam vitae negotiis occupatos a turpi certe agrestique rerum verborum imperitia vindicarent.

I myself, on the contrary, having at heart that well-known saying of the famous Ephesian “Much learning does not make a scholar”, did it is true busy and even weary myself in unrolling and running through many a scroll, working without cessation in all the intervals of business whenever I could steal the leisure; but I took few items from them, confining myself to those which, by furnishing a quick and easy short-cut, might lead active and alert minds to a desire for independent learning and to the study of the useful arts, or would save those who are already fully occupied with the other duties of life from an ignorance of words and things which is assuredly shameful and boorish.

Note the *ego vero* formula at the beginning of the paragraph, which recalls the same structure as *praef.* 10 (*Nos vero*): after having looked at the panorama of the production of miscellaneous, variously placed in a bad light, Gellius on the other hand affirms his own originality, made possible at a syntactic level typical of forms of precedence of the personal pronoun, thus placed in an emphatic position, and followed by the adverb that performs an aversive function.

The dialectic between *otium* and *negotia* is topical, as it has already surfaced in *praef.* 1.

There has been much discussion, starting from this passage and from *praef.* 23 (*quantum ... a tuenda re family procurandoque cultu libero rum meorum dabitur otium*), regarding the professional and intellectual profile of Gellius: should we take the data reported here literally? Or is it a *topos*? We do not have sufficient information to settle the question, but the position of Bernardi Pierini who favors a full-time intellectual figure, at least for most of his life, seems to be

acceptable²¹. However, a few lines later Gellius scornfully describes the *homines aliis iam vitae negotiis occupatos*, thus overturning the perspective on the *otium* - *negotia* relationship.

The double indication on the identikit of the ideal reader (the people desiring an *honestae eruditionis* and the knowledge of the *utilium artium*; the men immersed in the *negotia*), which will be better explained in the following paragraphs, reveals a precise awareness, on the part of Gellius, of the work he is presenting. There are no ambitious claims to have illustrious readers, to cover all branches of knowledge or to be the *primus auctor* of the genre²²; here Gellius demonstrates the extent of a real awareness of his own limits and of the concrete purposes of his *Nights*.

We refer to the more extensive work of the full commentary on the Preface for further analysis, relating to the language and style of this passage; our contribution aims to reread, in the light of secondary sources, an important and too often underestimated author, who in the prefatory pages lays the foundations for the construction of a rich and stimulating work for specialist and non-specialist readers.

Notes

1 SACERDOTI 2003.

2 Cf. FAIDER 1927; MARACHE 1967; MARÉCHAL 1929.

3 CALCANTE 1992; MARACHE 1957; ID. 1981; of a certain interest is also PORTALUPI 1974.

4 HOWLEY 2018.

5 HOLFORD-STREVEENS 2020.

6 SQUILLANTE 2016.

7 Differently from what many other scholars have done regarding the differences in style between the praefatio to *Naturalis Historia* – very accurate – and the rest of the work – characterized by a rough style. About this, cf. ASTARITA 1993, 181.

8 Cf. also DILIBERTO 1996.

9 Cf. BALDWIN 1975, 6: «Gellius is reticent on birthplace and family [...]». Baldwin makes a series of hypothesis, sometimes not plausible, on Gellius's origin and on his trips («The notion that he derived from Africa is probably a delusion [...] Gellius' world as bounded by Italy, Greece, and books»); on the

economic condition of his family («It is reasonable to suppose that Gellius had adequate birth and means»); on the members of his family («Gellius twice mentions his children, *Praef.* 1, 23. The concern expressed for their education suggests that they were sons. Women play no role in the *Noctes Atticae* [...]. Children do not always cannot a wife, but one does not see Gellius as a playboy bachelor«!).

10 Many scholars mention the spread of bilingualism during the Age of Antonines. Cf., as an example, MASELLI 1979, 52; LA PENNA 1978.

11 Gamberale dealt with the issue of quotation and translation in Gellius (GAMBERALE 1968, ID. 1970, but also more recently ASTARITA 1993; BEALL 1997).

12 See the long list of Greek and Latin titles in *praef.* 6-8; the presence of a Greek proverb, quoted in Latin, in *praef.* 11; a saying of Heraclitus, quoted in Greek, in *praef.* 12.

13 Regarding this, one should also point out the presence, apparently causal, but probably not, of certain terms (ex. *penus*, in *praef.* 2, and *vescae*, in *praef.* 16) which will then become subject of reflection in following chapters.

14 MARACHE 1967, XVI-XVII.

15 FAIDER 1927; HOLFORD-STREVS 2020.

16 MARACHE 1967, XIII; MARÉCHAL 1929.

17 In this regard, Minarini (MINARINI 2000, 540) suggests that Gellius has «a modest and realistic attitude which reminds us of Horace's *miscere utile dulci* in N. A.».

18 MARACHE 1981.

19 This pair is a little bit different from the others: the first part (*cuius generis*) strengthens the indications on the matrix *disparilitas – varietas* già presenti; the second part, on the other hand, seems to function only as a counterpoint to the first, that is, in order not to interrupt the supporting structure, dyadic, of the period. But by itself, this insertion (*cumque erant*) does not bring any relevant information, it appears without meaning with respect to the context.

20 See MARACHE 1957, 218 who presumes that this adjective is a legal term – rather than a neologism – ‘employé là par plaisanterie’.

21 BERNARDI PERINI s.d., 10.

22 Cf., in contrast, Plin. *nat. hist.*, *praef.* 14.

Bibliography

ASTARITA 1993 = M. L. Astarita, *La cultura nelle Noctes Atticae*, Catania, Università di Catania, 1993.

BALDWIN 1975 = B. Baldwin, *Studies in Aulus Gellius*, Lawrence, Coronado Press, 1975.

BEALL 1997 = S. M. Beall, *Translation in Aulus Gellius*, in *CQ*, 47, 1997, 215-226.

CALCANTE 1992 = C. M. Calcante, *Arcaismo e livelli della comunicazione letteraria nelle Notti attiche*, in Aulo Gellio, *Notti attiche*, Milano, Rizzoli, 1992, 5-61.

DILIBERTO 1996 = O. Diliberto, *I destinatari delle Noctes Atticae*, in *Labeo*, 42, 1996, 277-285.

FAIDER 1927 = P. Faider, *Auli Gellii Noctium Atticarum Praefatio*, in *MB*, 31, 1927, 189-216.

GAMBERALE 1968 = L. Gamberale, *La traduzione in Gellio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968.

GAMBERALE 1970 = L. Gamberale, *Reminiscenze poetiche e grammaticali in un passo di Gellio*, in *RFIC*, 98, 1970, 194-198.

HOLFORD-STREVEVS 2020 = L. Holford-Strevens, *Gelliana. A textual Companion to the Noctes Atticae of Aulus Gellius*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

HOWLEY 2018 = A. Howley, *Aulus Gellius and Roman Reading Culture. Text, Presence, and Imperial Knowledge in the Noctes Atticae*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

LA PENNA 1978 = A. La Penna, *Potere politico ed egemonia culturale. Il declino dell'egemonia culturale romana nell'età degli Antonini*, in *Aspetti del pensiero storico latino*, Torino, Einaudi, 1978, 27-41.

MARACHE 1957 = R. Marache, *Mots nouveaux et mots archaïques chez Fronton et Aulu-Gelle*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1957.

MARACHE 1967 = R. Marache, *Introduction*, in Id. Aulu-Gelle, *Les Nuits Attiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, XII-XVII.

MARACHE 1981 = R. Marache, *La préface d'Aulu Gelle. Couples et séries de synonymes ou de mots analogues*, in AA. VV, *Letterature comparate, problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron Ed, 1981, 785-791.

MARÉCHAL 1929 = A. Maréchal, *A' propos de la préface des Nuits Attiques*, in *RPh*, 3, 1929, 288-293.

MASELLI 1979 = G. Maselli, *Lingua e scuola in Gellio grammatico*, Lecce, Milella, 1979.

MINARINI 2000 = A. Minarini, *La prefazione delle Noctes Atticae: Gellio fra Plinio e Seneca*, in *BStudLat*, 30, 2000, 536-553.

PORTALUPI 1974 = F. Portalupi, *Frontone, Gellio, Apuleio. Ricerca stilistica*, Torino, Giappichelli, 1974.

SACERDOTI 2003 = A. Sacerdoti, *Echi frontoniani nella praefatio delle Noctes Atticae*, in *BStudLat*, 33, 2003, 534-541.

SQUILLANTE 2016 = M. Squillante, *Mater integra o imperfecta atque dimidiata?*, in *Nome e identità femminile nel mondo antico*, Aracne Editrice, Roma, 2016, 59-71.

Chiara Santarelli

Il problema elegiaco.

Élegi augustei: recupero linguistico ed emotivo di Cesare Pavese. Studio di un percorso ricettivo e intertestuale tra le pagine di *La casa in collina* e *La luna e i falò*.

Abstract: L'articolo intende indagare il particolare rapporto di ricezione di alcuni dei motivi centrali dell'elegia augustea all'interno della poetica pavesiana, con una particolare attenzione riservata ai due romanzi *La casa in collina* e *La luna e i falò*, per i quali si intende mostrare il recupero non solo ideologico ma anche testuale. Si intende identificare Cesare Pavese nell'*interprete* di matrice Gadameriana: colui che attraverso la propria e personale lettura del testo antico ha potuto e saputo farlo rivivere ancora una volta, attraverso un sé, ad un tempo, letterario e biografico.

Abstract: The article intends to investigate the relationship of reception of some of the central motifs of the Augustan elegy within Pavese's poetics, with particular attention paid to the two novels *La casa in Collina* and *La luna e i falò*, for which the intention is to show not only the ideological but also the textual recovery. The intention is to identify Cesare Pavese as the *interpreter* of the Gadamerian matrix: Pavese, through his reading of the ancient text, was able and knew how to bring it back to life once again, through a self that is both literary and biographical.

Parole-chiave: Pavese, elegia augustea, solitudine, memoria, ricezione

Keywords: Pavese, Augustan elegy, loneliness, memory, reception

Chiara Santarelli consegue la laurea in Filologia moderna presso l'Università degli studi di Roma "La Sapienza". I suoi interessi di ricerca sono relativi alla poesia augustea e alla ricezione del classico nella letteratura italiana ed europea moderna e contemporanea. E-mail: santarelli.chiara.14@gmail.com

Premessa metodologica

La riflessione che nutre la scrittura di questo articolo ha origine nell'ambito di una lettura comparata che, nell'approfondire lo studio di un genere poetico antico, qual è l'elegia, ha consentito il ritrovamento delle parole nascoste di un dialogo avvenuto tra gli esponenti della corrente augustea con Cesare Pavese: la ricerca intende esplorare la complessa articolazione di quello che, pur in una sua forma particolare, si caratterizza come un processo di ricezione del classico nel moderno. Tibullo, Propertio, Ovidio vengono infatti chiamati, a distanza di secoli, ad una dialettica elegiaca da un poeta che, seppur in manifesto rifiuto, lo si vedrà, delle caratteristiche peculiari del genere letterario, e sempre in contrasto con quell'attitudine poetica che ad esso pertiene, in tale spazio elegiaco finisce per trovare dimora, accoglimento, e, in qualche suo modo, identificazione, sulla base di una condivisione, declinata ma radicata, di valori e peculiarità: Pavese fa del rifiuto di una vita socialmente impegnata e di un'esistenza consacrata al saziamento della fame letteraria, come anche prostrata dalla schiavitù del sentimento amoroso, il fondamento della propria composizione, la quale è, essa stessa, intrisa di esistenza. Se è vero poi che il proponimento dell'articolo è cucito su un telaio che rammenda, in prospettiva olistica, il punto dell'intertestualità con il filo della ricezione testuale, ed intreccia solidamente i due ricami nella fibra di questo genere poetico di lunga durata, occorrerà sin da subito chiarire, sulla scorta di una premessa metodologica e concettuale che ha incentivato e nutrito il senso primario di questa ricerca, quale sia il fondamento teorico che innesca gli obiettivi della stessa: si vuol comprendere, infatti, che ruolo possa aver avuto l'autore piemontese se egli, *in primis*, si configura come *lettore* del genere, ricevuto e riproposto poi nella propria e personale versione. Per questo motivo, al metodo e agli obiettivi di questo articolo, risulta particolarmente utile e coerente il principio ermeneutico elaborato da Hans Georg Gadamer¹: se la critica, in virtù dell'esperienza di cui si fregia, deve consentire alla parola del passato di superare il divario storico e di parlare ancora,

non ri-costruendo, giacché la ri-costruzione dell'orizzonte storico non è fattibile, ma ri-adattando attraverso l'assestamento dell'antico al nuovo orizzonte, ottenendone la combinazione che consente il *dialogo* tra passato e presente, questo articolo intende proporre un prospetto di tale circoscritta fusione tra letteratura antica e letteratura moderna. Perché se è vero che ogni testo dipende da un altro e sull'altro si struttura perché ci dialoga, sarà altresì corretto pensare che leggendo un testo il lettore starà comunque approcciandosi, in qualche modo, ad un prodotto di ricezione. È per questo che allora, concentrandosi, in primo luogo, sull'analisi dei peculiari aspetti della mentalità elegiaca, la volontà critica sarà quella di mostrare il ri-adattamento, il dialogo tra passato e presente. L'intendimento è quello di identificare Pavese nell'*interprete* di matrice gadameriana: colui che attraverso la propria e personale lettura del testo antico ha potuto e saputo farlo rivivere ancora una volta, attraverso un sé, ad un tempo, letterario e biografico. Il metodo di indagine vuol osservare allora nella foce della ricezione, testandone le possibilità critiche e creative (applicandole al proponimento iniziale), consapevole però di dover passare attraverso la maglia intertestuale, il cui filo tessile è necessariamente vincolato alla logica ricettiva: si intende infatti mostrare Pavese in qualità di umana sintesi della compenetrazione tra i due sistemi, ad un tempo lettore e creatore di un prodotto letterario sempre dialogante, l'intertexto², una volta ammesso che qualsiasi creazione letteraria, in quanto non comprensibile al di fuori della tradizione, può considerarsi alla luce dell'intertestualità ed interna al sistema letteratura³. Tuttavia, riflettendo sulla vece di un Pavese recalcitrante, febbrile, creativamente avido e inesausto -un autore che sovente manifesterà l'esigenza di autonomizzarsi dal gravo della tradizione degli 'sfogatori'- come può allora giustificarsi la sostanza di rapporto di ricezione il quale, per converso, non soltanto poggia solido sul sostrato letterario, ma che anche, con la maturità poetica e narrativa, non fa che intensificarsi ed irrobustirsi? Intendimento di questo saggio è dar risposta a tale interrogativo. Si vuole approfondire questo canale di ricezione della pagina elegiaca, attuando un'attenta comparazione testuale tra questa stessa e i due

romanzi cui lo scrittore piemontese, tra l'autunno del 1948 e la primavera del 1950, dà titolo: *La casa in collina* e *La luna e i falò*. Una storia, quella di Corrado e di Anguilla, di grande identificazione e affinità, contenutistica e lessicale, agli aspetti più connotativi della teoria elegiaca. Una storia che si caratterizza come il risultato di un'immersione nel *locus alter* (la campagna) e nell'abisso della solitudine, la quale pare, per un momento, rasserenare lo scrittore da ciò che però, nella verità dei fatti, egli avverte e sa come sue inadempienze: tra queste, l'incapacità di esser parte integrante e attiva di un tutto antropologico e storico che, in quella circostanza, veste l'aspetto rovinoso della guerra, cui consegue quell'esilio che Pavese si auto-impone. Queste le prime avvisaglie di una identificazione con gli elegiaci⁴, sebbene taciuta, negata, poiché difficilmente accettata dal poeta delle Langhe, che ha dato adito e motivo alla riflessione di svolgersi e alimento all'interrogativo per iniziare questa ricerca la cui strada, nel prosieguo dell'articolo, si intende percorrere.

L'identificazione negata: tra Properzio, Petrarca e Pavese

Per cominciare, si può riflettere su un passaggio interessante, a proposito di quanto appena detto sul sentore di una identificazione negata, contenuto all'interno del diario pavesiano, *Il mestiere di vivere*⁵. Si tratta di un appunto datato gennaio 1940:

(Dostoevskij?) (Shakespeare?)

*Artisti come Dante (lo Stilnovo), Stendhal e Baudelaire sono dei creatori di situazioni stilistiche: sono gente che non cadono mai nella bella frase, perché concepiscono la frase come creatrice di situazioni. *Non danno mai nello sfogo*⁶, perché per loro riempire una pagina è creare una situazione mentale che si svolge in un piano chiuso, costruito, avente leggi interne, diverso da quello della vita. I loro contrari invece (Petrarca, Tolstoj, Verlaine) *sono sempre sull'orlo della confusione di arte e vita*, e anche nell'arte, se sbagliano, sbagliano per frasi belle o brutte, non per situazioni piollate, come quegli altri. [...] I loro contrari invece sono sempre dei falliti che *non elegizzano sul loro fallimento*

mondano, come qualcuno degli *sfogatori* che così si fa piacere al volgo, ma costruiscono un altro mondo dove l'esperienza ordinaria e cocente è vagliata dall'intelligenza e lasciata entrare nell'opera solo se risponde alla costruzione. Sono grandi costruttori di opere giudicanti, che non scrivono una pagina soltanto per *sfogare* una loro pena, ma di questa pena fanno meditazione e pretesto di costruzione mentale anteriore all'opera. [...] *Chiedono alla | vita esperienza e questa esperienza riflettono in quei diari che sono le loro opere.*

Nonostante il Pavese teorico e poetologo del *Secretum Professionale* voglia mostrarsi critico nei riguardi dei rappresentanti lirici della "lamentazione" -con una valutazione sfavorevole e, in prima battuta, mirante a colpire il cuore tematico del poeta che, nella letteratura italiana, s'è fatto carico e portatore del principio di funzione poetica dischiusa allo sfogo, vale a dire Francesco Petrarca-, c'è da dire però che, grazie alla prova ricavata dalla istintività testuale pavesiana⁷, è proprio il Petrarca elegiaco, tra tutti, ad incidere visibilmente nei testi di Pavese. Quest'ultimo cerca di non far trapelare la minima compromissione con l'elegia e tenta di distanziarsi da coloro che 'elegizzano i propri fallimenti': per questo ha cura di separare nettamente in due gruppi alcuni dei grandi scrittori della tradizione occidentale, in base ad un criterio, almeno a suo modo di sentire, nettamente sconveniente al poeta di Laura. E proprio a proposito della relazione tra il poeta di Laura e Pavese -la cui trama offre alcuni indizi interessanti a comprendere, attraverso il filtro del Francesco Petrarca maggiormente elegiaco, quale sia il rapporto che lo scrittore torinese instaura con l'elegia- Antonio Sichera⁸ osserva che il rifiuto che Pavese oppone a questa *forma mentis* lirica nasce da una reazione: l'identificazione negata.

Ciò che il giovane lettore non sopporta è proprio la disposizione al lamento (lo «sfogo» pavesiano) che vede emergere costantemente nel tessuto poetico del Canzoniere. A pagina 38 del libro, nel margine alto [...] Pavese annota: «Il Petrarca non perde una sola occasione per dire che soffre». [...] Eppure, è altrettanto chiaro, scorrendo le chiose pavesiane, che il rifiuto nasce da una reazione, da una identificazione negata⁹.

Sichera mostra come l'ermeneutica pavesiana miri a porre in rilievo la dimensione umana del *Canzoniere*, la sua origine e componente fisica ed erotica: le numerose sottolineature che lo studioso riporta in luce dai testi pavesiani dimostrano come egli resti convulsamente rapito e incagliato molto più nel problema di "Francesco" che in quello di "Petrarca". Scrive a proposito¹⁰:

Non può sfuggire come Pavese sia impressionato dai passaggi di sofferenza più estrema, spesso 'mortale', dell'innamorato di Laura: a) «Fermo le piante (..) e) «Con le mie mani avrei già posto in terra / Queste membra noiose e quello incarco» (*Sonetto XXIII*, S'io credessi per morte essere scarco); f) «Me freddo, pietra morta in pietra viva» (*Canzone XIII*, Di pensier in pensier, di monte in monte), verso accompagnato da una chiosa fulminea: «è disperato, freddo».

Là dove Eros e Thanatos giungono ad essere una cosa sola, là dove il poeta è provato, prostrato, disperato e il legame con Laura gli appare indissolubile ma irrisolvibile, là si appunta, scrive Sichera, l'attenzione del Pavese lettore. Si potrebbe osservare che la vicinanza pavesiana ai contenuti petrarcheschi avvenga proprio in quei punti in cui l'afflato properziano è più permeante: in quanto c'è di più umano e convulso, lì dove Petrarca smarrisce il suo rigore religioso, lì dove Francesco è preda del *furor*, Pavese avverte, pur nel contesto di un enunciato rifiuto, un'ineliminabile vicinanza. Come annota Sichera¹¹: «Il punto è che Pavese non ha occhi, lungo il *Canzoniere*, se non per un Petrarca ferito dal desiderio, proteso verso Laura con tutte le proprie forze, ma inutilmente». E questo non può e non deve sfuggire a chi scrive, se l'intento è quello di mostrare quanto la dimensione psichica pavesiana sia legata allo spazio lirico della lamentazione. Giunge infatti a testimonianza uno dei testi poetici pavesiani, contenuto nella raccolta giovanile degli *Sfoghi*, a dimostrare la possibile relazione triangolare tra Properzio, Petrarca e Pavese. Se al fatto che già il titolo della silloge vuol essere eloquente sul tema della lamentazione si aggiunge che il contenuto principale degli *Sfoghi* sia proprio la materia amorosa,

questo ancor di più aiuta ad avvicinare la composizione elegiaca antica a questa giovanile produzione: Pavese, attraverso Petrarca, si congiunge indirettamente ed intimamente al sedimento della poetica properziana. Si tratta di un componimento del 1925, dal carattere profondamente coriaceo ed erotico, che manifesta alcuni legami con la produzione petrarchesca più nota e soprattutto sussurra una memoria classica properziana:

Mi strugge l'anima perdutoamente
il desiderio d'una donna viva,
spirito e carne, da poterla stringere
senza ritegno e scuoterla, avvinghiato
il mio corpo al suo sussultante,
ma poi, in altri giorni più sereni,
starle d'accanto dolcemente, senza
più un pensiero carnale, a contemplare
il suo viso soave di fanciulla,
ingenuo, come avvolto in un dolore
e ascoltare la sua voce leggera
parlarmi lentamente, come in sogno¹²;

A proposito dei versi giovanili, ed in calce a questo componimento, Vittorio Stella in *Elegia tragica e rivolta (Sul pensiero di Cesare Pavese)*¹³ appunta:

Si distinguono dai puri esercizi di versificazione, perché danno voce, in fase incoativa, ad un nucleo tematico cui Pavese resterà aderentissimo e, insieme ad altri passaggi del medesimo gruppo di lettere, disegnano, sia pure in forma rudimentale, un quadro di opinioni e sentimenti destinati al problema e all'approfondimento, a farsi sorgente espressiva. Il modo di sentire e di pensare da essi individuato sarà destinato a non ricevere alcuna sostanziale smentita, si istituirà a fondamento della sua personalità.

Lo studioso riscontra, in questi primi aliti espressivi, uno sfondo psicologico che Pavese non oltrepasserà, ma anzi andrà ad ancor

più maturare ed approfondire. Il primo vertice di riferimento, dato anche il contesto del discorso, parrebbe ritrovarsi proprio in Properzio; si notino infatti alcuni versi contenuti nell'elegia 2, 15¹⁴:

Nam modo nudatis mecum est
luctata papillis,
interdum tunica duxit operata
moram.

[...]

Quam vario amplexu mutamus
bracchia! quantum
oscula sunt labris nostra morata
tuis!

[...]

Quod si pertendens animo vestita
cubaris,
scissa veste meas experiere manus:
quin etiam, si me ulterius provexerit
ira,

ostendes matri bracchia laesa tuae.

[...]

Atque utinam haerentis sic nos
vincire catena
velles, ut numquam solveret ulla
dies!

Infatti, ella lottava con me a seni nudi,
ora indugiava a lungo coperta dalla
tunica. Come abbiamo intrecciato le
braccia in diverse forme di amplesso!
Quanti lunghi baci ho impresso sulle
tue labbra. Se tu con animo ostinato ti
adagerai vestita, ti strapperò la veste e
proverai la forza delle mie mani; e anzi
se l'ira da te provocata mi spingerà
a trascendere, dovrai mostrare a tua
madre le braccia ferite. Oh, volessi che
una catena ci avvincesse così che nessun
giorno ci potesse separare.

Da ricordare quindi la soavità bramosa della celebre sestina ventidue del *Canzoniere*, uno dei momenti più forti di tutta la composizione; ci si riferisce in particolare alle stanze 19-24, 25-30, 31-36:

Non credo che pascesse mai per selva
sí aspra fera, o di nocte o di giorno,
come costei ch'i 'piango a l'ombra e al sole;

et non mi stancha primo sonno od alba:
ché, bench'i' sia mortal corpo di terra,
lo mio fermo desir vien da le stelle.

Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle,
o tomi1 giù ne l'amorosa selva,
lassando il corpo che fia trita terra,
vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno
può ristorar molt'anni, e 'nanzi l'alba
puommi arichir dal tramontar del sole.

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se trasformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra¹⁵.

Come osservato da Antonio Sichera, è questo uno dei componimenti che maggiormente attraggono il giovane Pavese, che a lungo si sofferma e si identifica col Petrarca uomo, ossessionato dal corpo di Laura¹⁶:

In verità, tutta la storia d'amore del Canzoniere è in maniera congeniale riportata da Pavese ad un livello basico e quasi biologico. Si tratta per lui di uno spasimo tutto corporeo, di una tensione insoddisfatta al possesso fisico. L'io lirico canta e si duole solo perché vorrebbe avere Laura e non può. Il corpo di lei gli appare inattingibile. E questo è tutto. Come accade in ogni innamoramento nel suo stato sorgivo, passionale, esclusivamente erotico. Sino al dolore fisico e alla dipendenza.

Ma ciò non basta: scrutando attentamente nell'intertesto petrarchesco, si noterà che i più evocativi tra i versi del componimento (stanza 31-36) si configurano, secondo Marco Santagata¹⁷, come una riscrittura proprio dell'elegia 2, 15, di Properzio, con particolare

riferimento ai distici 37-40. Lo scatto passionale si delinea così per la sua derivazione classica ed elegiaca:

Quod mihi si interdum talis concedere noctes illa velit, vitae longus et annus erit. Si dabit et multas, fiam immortalis in illis: nocte una quivis vel deus esse potest.	Se ella vorrà concedermi talvolta di tali notti, anche un anno di vita sarà lungo. Se poi me ne concederà molte, allora in esse diverrò immortale: chiunque in una sola notte può trasformarsi in un dio;

Si crea quindi un preziosissimo e unico filo conduttore e discendente tra le *tre P*: Properzio, Petrarca¹⁸ e Pavese. A proposito poi del componimento properziano, si noti anche il confronto con il Dante delle rime petrose, *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (66-78):

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza;
e se Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di più di mille.
Ancor ne li occhi, ond'escon le faville
che m'inflammanno il cor, ch'io porto anciso,
guarderei presso e fiso,
per vendicar lo fuggir che mi face;
e poi le renderei con amor pace¹⁹.

Ecco che si stabilisce un'immediata connessione testuale e contenutistica tra le due frasi delle liriche, rispettivamente di Dante e Pavese: «spirito e carne, da poterla stringere / senza ritegno e scuoterla, avvinghiato / il mio corpo al suo sussultante», «S'io

avessi le belle trecce prese, / che fatte son per me scudiscio e ferza,
/ pigliandole anzi terza, / con esse passerei vespero e squille:/ e non
sarei pietoso né cortese». Come osserva Franco Tomasi in *Erotismo
e sensualità nella lirica rinascimentale* (2014: 9-17):

In questa direzione lo studio della fortuna del tema del sogno erotico nella lirica, indagato da Erika Milburn tenendo in debito conto l'estesa parabola della sua durata, che dall'antico giunge sino al moderno, ancora una volta filtrato e in qualche modo ridisegnato dall'esperienza petrarchesca, offre una prova di notevole significatività. In questa sorta di sotto tema [...] la Milburn osserva come si attivi una sostanziale riapertura del rapporto con la tradizione classica, specie con gli elegiaci, a partire da Propertio.

Donna e poesia arrivano a convergere nell'immaginario pavesiano giovanile²⁰: la poesia è ritratta come la donna ideale, «una giovane eterna» che «si scopre sempre più bella e perfetta»»; l'arte stessa è incarnata nell'immagine della donna amata, poiché come questa richiede attenzioni e una totale devozione. «È un'innamorata troppo gelosa l'arte, che vuole tutto per sé, e magari, come una di quelle dame antiche che ti piacciono tanto, anche la vita dal suo fedele», scrive Pavese a Tullio Pinelli nel settembre del 1926. Questo vacillare, riflette la Cavaliere²¹, non è solo un sintomo dell'insicurezza di un giovane che si accosta all'arte, ma una forma di timore condiviso da chi sente dentro di sé la vocazione a qualcosa di grande, ma non sa ancora come esprimere le proprie capacità differenziandosi dalla moltitudine, come può leggersi nel volume delle *Lettere* in risposta ad una missiva di Mario Sturani del 23 novembre 1925: «Tuttavia spero che questo vacillare continuo che è in me, sia in certa parte anche in te e in tutti coloro che vanno un passo fuori del comune». Ricorda la Cavaliere²²:

L'insicurezza e il vacillamento rappresentano la condizione dell'animo di un Pavese incline ad affrontare la vita con animo malcerto, bene espressa nelle liriche di *Sfoghi*. «Il lento vacillare stanco» rappresenta l'andatura del giovane poeta «scoraggiato di ogni cima più alta», «ridotto a un povero straccio umano

/ senza più forma» nel quale la fiamma per l'arte ormai debole sembra sul punto di spegnersi in attesa della morte.

Si presti attenzione alle parole dello stesso Pavese contenute nella lettera del 18 agosto 1927, destinata all'amico Tullio Pinelli²³:

E poi, una volta per tutte, se a me piace morbosamente lamentarmi, non mi piace affatto che gli altri raccolgano i miei lamenti e me li rifrigga in una salsa di buon senso da uomo posato che capisce la vita e ci ha sopra il suo bravo sistema, ereditario, ma sempre sistema [...].

Sebbene si tratti di un tempo assolutamente precedente alla composizione del diario, si può comunque riflettere sul fatto che Pavese riconosca e confermi una propria inclinazione: una tendenza elegiaca, di lamento, che egli non sopporta di sé ma di cui ammette a pieno l'esistenza. E quindi si legga l'affermazione contenuta nel diario che si configura come la prova discriminante a comprendere quanto in realtà Pavese tenda ad essere in guerra con sé stesso, con la propria interiorità. Una guerra che si gioca tra ciò che vorrebbe essere, il *dives amator*, e ciò che realmente è, il *miser*. In data 19 settembre 1938, quindi circa un anno e mezzo prima della conclamata critica a coloro che elegizzano, Pavese appunta nel diario: «Gli uomini che hanno una tempestosa vita interiore e non cercano sfogo o nei discorsi o nella scrittura, sono semplicemente uomini che non hanno una tempestosa vita interiore». E proprio a proposito della sua inclinazione personale e di questa continua lotta che si traduce in mestiere di poetare e di vivere, ricorda Vittorio Stella²⁴:

La sua autenticità di scrittore, di uomo che riflette su sé stesso, sull'umanità, sul mondo brulicante di cose e di natura viva, sarà cercata mediante la tensione a vincere le angustie della propria finitezza, mediante il tentativo di foggarsi una personalità diversa dalla personalità che spontaneamente urgeva in lui. L'assecondamento avverrà nel diario, in molti racconti giovanili [...] fino a lasciare scoperto un insopprimibile ordito sentimentalistico; l'esorcismo

prevarrà ne *La luna e i falò*, in diverse note del *Mestiere di vivere* ma porterà con sé i germi della propria dissipazione.

Potendo, quindi, rientrare nella gravitazione del problema che ruota attorno al come questo nodo elegiaco sia intimamente allacciato a Pavese, si ritorni a considerare che la differenza che il poeta pone fra gli artisti scelti a suo modello e gli altri, starebbe nel fatto che gli sfogatori farebbero dell'arte il riflesso della vita. È questo, tuttavia, ciò che egli letterariamente compie, in virtù di quanto appunta nel diario. Come osserva Vittorio Stella²⁵:

La sua attività di scrittore si presenta come autobiografica non nel senso generico per cui non v'è opera che non rifletta una persona, una vita, ma nel preciso senso che la sua *opera* riflette la sua personale vicenda spesso in modo diretto [...] al punto che non possa esservi tema delle sue pagine che non possa o non debba interpretarsi come la risonanza di un'evenienza o di un complesso di evenienze che anzitutto lo hanno riguardato come individuo, come persona "empirica".

È questo, infatti, il punto di contatto, la condivisione del valore. È ciò che riconosce anche Mariarosa Masoero in *Pavese, poeta dell'angoscia*²⁶:

Arte e sogno, illusione e sconforto, entusiasmo e tormento sono le coordinate entro cui è racchiuso il mondo dello scrittore, la sua autobiografia lirica insomma. Un'autobiografia che conosce la presenza ingombrante e titanica di un "io" che soffre e si compiange.

È quanto si può dedurre a proposito di quel *nos* contenuto all'interno dell'elegia 1, 7 di Propertio, il pronome personale collocato a manifesto di una scelta poetica contrastiva che diviene nucleo tematico di definizione:

Dum *tibi* Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae
armaque fraternae tristia militiae,

atque, ita sim felix, primo contendis Homero
 (sint modo fata tuis mollia carminibus),
 nos, ut consuemus, nostros agitamus amores
 atque aliquid duram quaerimus in dominam;
 nec tantum ingenio quantum servire dolori
 cogor et aetatis tempora dura queri.
 Hic mihi conteritur vitae modus, haec mea fama est,
 hinc cupio nomen carminis ire mei.

Da notare, anzitutto, i pronomi personali *nos* e *tu* in apertura di esametro e posti, chiaramente, in antitesi semantica la quale, appunto, diviene chiave tematica del principio regolatore che il poeta sta esponendo, ovvero, l'idea non solo che quell'io (o noi, in questo senso intendendo i *malati d'amore*) si opponga al *tu*, in virtù di una diversa scelta di composizione poetica, ma che quell'io, posto in inizio di verso, sia il manifesto con cui il poeta elegiaco intende pronunciarsi, poeticamente, a favore di sé stesso: egli non può occuparsi di altri che di sé, la sua materia è il frutto del suo dolore, è la sua sofferenza stessa, e non il risultato del suo ingegno. La sua materia poetica è lui: quel *nos* si colloca quindi ad apertura di un dispiegamento tematico che oltrepassa il componimento 1, 7, proprio perché si erge a concretizzare la grande separazione, quel senso di isolamento e di autoemarginazione, che il poeta elegiaco sceglie e vive, pure in mezzo ad una folla di persone, in quanto la sua è la condizione dell'incompreso e la poesia non può essere fuori da lui. Perciò, il pronome personale del poeta apre la spaccatura e pone un confine tra ciò che è lirica corale, in questo senso appartenente ed esprimente la comunità, e ciò che si configura come lirica individuale, personale, per la quale i contenuti potranno essere sempre diversi ma costanti nel mantenere alcune caratteristiche: il linguaggio della memoria, preso come scatola contenitiva, è una di queste caratteristiche, così come la notte che, in contrasto alla luce e alla visibilità, diviene allegoria del tasso di disperazione. Come osserva Sichera a proposito di coloro che "elegizzano" (2013: 21):

Gli «sfogatori» come Petrarca pagano l'incapacità di darsi una misura esistenziale -quella richiesta da Agostino ma non raccolta in fin dei conti da Francesco- con la creazione di testi che sono una trascrizione della vita e delle passioni in vista della fama. Eppure, malgrado il riemergere di contrapposizioni teoriche, Petrarca continua ad avanzare nell'opera di Pavese.

Pertanto, è chiaro, come detto, che il manifesto rifiuto verso Petrarca e verso coloro che usano la pagina poetica come sfogo e quindi elegizzano i propri fallimenti nasce da un'emozione contraddittoria: identificazione e negazione del proprio essere. Anche solo considerando la vicenda del Petrarca come un vaso connettore tra la dimensione augustea e quella novecentesca, è possibile trovare il punto di contatto -tra ciò che Gian Biagio Conte²⁷ definisce come microcosmo elegiaco e la dimensione esistenziale pavesiana- che risiede nell'attitudine, da parte del poeta stesso e quindi, soprattutto, dell'individuo poetante, a identificarsi nella funzione dello schiavo. Schiavo della propria donna, la cui centralità si configura come l'aspetto, apparentemente, più condiviso con gli *élegi*, da parte di Cesare Pavese. Come osserva Vittorio Stella²⁸:

La donna si presenterà -quasi divinità ctonia- come natura e mistero, veicolo e simbolo di questo oscuro destino. Sarà il motivo di base dell'irrazionalismo di Pavese: l'antinomia originaria d'una natura disarmonica, genesi del tragico. *Éros* e *Agápe* non potranno dunque fondersi e nel loro perdurante conflitto l'amore si protenderà verso *Thánatos*.

Perché all'amore è sempre allacciata la volontà di morire, di sparire, scriverà Pavese nel diario²⁹. Il poeta elegiaco è poi schiavo, e per questo isolato, di una incurabile ed atavica fragilità, la quale non consente -includendo in questo gruppo proprio e per l'appunto Cesare Pavese- di accedere e di essere all'altezza del mondo in cui gli è dato di esistere: «Sempre sentirmi meschino meschino, sempre rifare e sempr'esser da capo lottare senza posa e pur sapere che questo sarà il mio destino»³⁰. Ad una ricorrenza di temi all'interno della produzione novellistica e poetica corrisponde una ricorrenza

di termini che il giovane scrittore utilizza per rappresentare la propria condizione esistenziale e quella dei suoi protagonisti. I termini lotta (lottare), fatica, lavoro sono fra quelli che compaiono con una frequenza piuttosto alta nel lessico giovanile di Pavese. Ad essi si aggiungono gli aggettivi triste, meschino, vile³¹, che l'autore predilige per descrivere il carattere dei protagonisti dei propri racconti, e sé stesso, nelle carte private³². È evidente come la condizione del *miser*, poeta e uomo, si insinui nel suo *modus operandi* e nella sua *forma mentis* sin dalla giovane età: da notare poi come l'accezione della parola lavoro sia utilizzata alla maniera tutta latina, da riferirsi quindi al *labor* psicologico che investe il poeta, e nella composizione poetica e nel suo vissuto. Si legga il contenuto di una missiva dell'autunno del 1926:

Io mi do l'aria di un mendicante, spiritualmente. A tutti vado descrivendo le mie miserie interiori, [...] E per cosa lo faccio? Per cercarne conforto? Per farmene vanto? Per cavarne una pagina d'arte? Chi lo sa? Anche quest'incertezza è parte, e parte grandissima della mia miseria. Da questo viene il fatto che da due mesi a questa parte io vado rompendo le tasche a tutta la gente che ho magari appena conosciuto, con sequele di lamentazioni che non finiscono più. [...] Non farti illusioni come me, quel povero me, che è ridotto ormai al personaggio del genio incompreso. Non credo più a nulla, non valgo nulla, sono meschino, abbiotto. Ecco perché mi lamento sempre di non avere una donna. [...] Dev'essere meraviglioso amare così una donna! Essere amato!

Il poeta risulta infine irrimediabilmente piegato e subalterno alla propria produzione, in questo isolato e solitario contesto di eterno sfogo per ciò che non è e, soprattutto, per ciò che mai sarà. A tal proposito Samuel Taylor Coleridge, critico letterario e filosofo, considerato tra i fondatori del Romanticismo inglese, definisce così la poesia elegiaca³³:

Elegy is a form of poetry natural to the reflective mind. It may treat of any subject, but it must treat of no subject for itself, but always and exclusively with reference to the poet. As he will feel regret for the past or desire for the future,

so sorrow and love become the principal themes of the elegy. Elegy presents everything as lost and gone, or absent and future.

L'elegia è il genere poetico che spontaneamente scaturisce da una *reflective mind*, cioè da una mente 'riflettiva' più che riflessiva: coinvolta in un processo assiduo e complesso di cogitazione sulla propria condizione. La poesia elegiaca, secondo Coleridge, si configura come il momento poetico in cui l'individuo può dar sfogo alle pulsioni scaturite da una mescolanza fra 'attività riflettiva' e *labor* interiore. Da questo punto di vista risulta allora difficile non ricollegarsi a tutto quanto detto finora relativamente al genere elegiaco: intendere questa forma lirica come fondante di una dimensione espressiva dell'io. Il tema della morte, ora collegato alla guerra, ora collegato all'amore, ora collegato all'esilio, in qualità di non-vita dell'io poetico -se per vita si intende il naturale svolgimento in un contesto sociale- necessariamente determina un ripiegamento interno dell'io su quella che è la sua condizione di esistenza. Così, agevolmente, la poesia elegiaca, legittimata dalla spazialità poliedrica dell'io stesso, può assurgere a toccare qualsiasi argomento, in rispetto della individualità di chi scrive, perché chi scrive è l'argomento stesso di ciò che si scrive. Una individualità che però, in maniera ineluttabile, brancola nell'eterna lotta tra ragione e sentimento. Quindi, scrive Coleridge: «As he will feel regret for the past or desire for the future, so sorrow and love become the principal themes of the elegy». Che sia un rimpianto o un desiderio per il futuro, entrambi gli ardori sono fatti della stessa pasta poetica, per cui le più importanti macro-tematiche a cui queste considerazioni sull'io possono aggrapparsi sono l'amore e la morte. Relativamente poi allo spirito sensistico contenuto in una certa parte della letteratura inglese, è da ricordare l'apprendistato di traduttore che Pavese svolge su queste carte, inalandone l'afflato, esercitandosi tra le pagine di Percy Bysshe Shelley. Come ricorda Mark Pietralunga³⁴:

In quell'altalena di illusioni e delusioni, di entusiasmo e pessimismo e di ribellione e rassegnazione Pavese cerca conforto in quegli autori che hanno provato simili sentimenti e li hanno espressi nelle loro opere. I versi di Shelley sono particolarmente indicati per esprimere le emozioni contrarie che provava Pavese dal confronto tra un ideale di vita e la realtà.

Come ricorda l'appunto di Pavese in nota agli ultimi distici dell'elegia *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*³⁵: «Ma se ho compresi i grandi ideali di Shelley, se me li sento in cuore: pronunciando quei versi la mia anima si gonfia e diventa una foglia levata nel turbine di quell'ispirazione sublime»³⁶. Ad ogni modo, tornando ai temi riconosciuti come i nuclei fondanti dell'elegia, è possibile rivalutare, ottenendo in cambio una sfumatura contenutistica più che curiosa, un'ulteriore funzione tematica intarsiata nella *forma mentis* elegiaca: la rinuncia alla vita impegnata. Se venisse essa considerata come abdicazione, da parte del poeta, dalla sfera politica e sociale, abbinando questo principio all'idea che l'epicureismo del primo impatto, almeno per la questione tibulliana, sia solo di facciata, proprio perché incapace di essere assunto come regola -in quanto assiduamente tormentoso rispetto alla quieta certezza oraziana- si giungerà ad allegare al problema di tale rinuncia la dovuta, e forse reale, giustificazione che anima e muove la stessa, vale a dire il senso di alienazione e di impotenza, inadempienza ed inadeguatezza, che il poeta elegiaco avverte di sé: la non appartenenza ad una dimensione, da cui sistematicamente il poeta si autoesclude, diventa un motore generatore e creativo del proprio sistema di pensiero. Una forma mentale con cui sarà più facile dare una spiegazione del problema ovidiano congelato nel *barbarus hic ego sum*³⁷ dei *Tristia*, il quale traluce l'inconciliabilità dell'anima del poeta con la dimensione dell'*alter*: la solitudine germinata nell'incomunicabilità, radicata al fondo della condizione umana. Mai come in queste righe Ovidio riesce ad esprimere il senso più profondo della propria disperazione: quando il poeta utilizza una perifrastica passiva -che secerne il senso dell'obbligo- per esprimere la situazione del "dover farsi capire", non adoperando una più regolare forma di presente,

ecco che sta manifestando il senso di soffocamento dettato dalla percezione dell'imperativo, che lo schiaccia: l'individuo Ovidio cerca disperatamente di farsi capire, senza alcuna riuscita, ottenendo come risultato lo scherno per il proprio idioma, che in realtà è derisione per la sua origine, la quale null'altro allegorizza se non il suo io più profondo e vero. Mai come in questo momento il poeta riesce a manifestare il proprio senso di precarietà. E se è vero che, come Pavese scrive in una lettera al Monti³⁸, egli, dal lontano Brancaleone Calabro scrive le sue *Tristezze*, riferendosi alla composizione de *Il Mestiere di vivere*, allora non solo è corretto ipotizzare una convergenza di matrice umana tra il poeta augusteo ed il novecentesco, ma sarà anche doveroso ammettere una confluita materia letteraria che va a cementare il pavimento del diario pavesiano. L'uomo Ovidio è vicinissimo all'uomo Pavese: l'incomunicabilità delle rispettive esistenze li piega e li spezza. Come dice Davide Lajolo³⁹ infatti:

Se la vita di Pavese ha da corrispondere al vero, deve vivere in quella sua generazione, o meglio in quelle generazioni, che il Professore di Pavese e della confraternita dei suoi amici, Augusto Monti, ha definito la generazione dei girini, che non riescono mai ad essere sé stessi.

Il titolo del diario pavesiano, *Il mestiere di vivere*, è emblematico ed iconologico a raffigurare quanto detto finora: l'impegno che ci vuole a superare la sbarra dell'incomunicabilità rende la vita un mestiere, duro e puro, senza riserve, ma a ciò si affianca, ed è questo che Pavese condivide come valore in generale con la letteratura augustea di cui tanto è amante, il fatto che egli abbia concepito il proprio mestiere di lettore, romanziere, poeta, traduttore ed editore come il suo mestiere di vivere. In altre parole, ha fatto della letteratura e della scrittura la sua imprescindibile condizione di esistenza, finalizzata a stroncare l'inconciliabilità con il mondo. Tuttavia, si vedrà, il cinico disinteresse per la vita oltre il confine segnato dalla collina mal sotterra uno straziante sentimento di vigliaccheria. Una condizione questa tutta pavesiana, ma condivisa con la mentalità elegiaca, che

diverrà più esplicita nella prossimità della sua fine, per l'appunto nella lirica contenuta in *La terra e la morte: E allora noi vili*⁴⁰, dove il senso di viltà verrà, da ultimo, reso manifesto ma, ed è qui il punto, nell'adiacente comunicazione dell'inadempienza civile ed erotico-fisiologica. La vigliaccheria, avvertita nel profondo, l'auto-isolamento e, per conseguenza da essi, l'incolmabile solitudine che si materializza come il luogo prediletto e come funzione scenica floridissima, nel panorama letterario futuro, sono gli elementi caratterizzanti dell'inclinazione comportamentale elegiaca. Scrive Vittorio Stella⁴¹:

Il suo dramma è la solitudine, il riconoscimento del progressivo corrodersi e rattrarsi della possibilità di colloquio: dunque proprio un colloquio che si estenua e deperisce fino a suggerire il suicidio. [...] L'incompatibilità tra colloquio con sé e volontà di colloquio con gli altri non sussiste in una prospettiva dialettica: il silenzio è l'esito che egli voleva scongiurare; ma appunto per ciò era su di esso che si veniva tematizzando il suo affanno.

Nell'equazione che vede il poeta elegiaco associato al proprio vissuto di isolamento e viltà, egli è misero e impotente, obbligato perciò all'eterno abbandono, proprio a causa della sua incapacità nell'adempimento economico e soddisfacimento fisico della donna (etimologicamente *domina*: insita nel lessico è la relazione di subordinazione) e quindi destinato a soccombere di fronte alla funzione poetica del *dives amator*; il poeta elegiaco è vile ed impotente, per forza di cose, anche rispetto al soddisfacimento economico e fisico della patria, l'altra femmina, la cui difesa è costretto ad abbandonare poiché non all'altezza nella virilità del suo corpo -ecco che l'equazione si ripete rispetto alla funzione della femmina e dell'amante ricco che invece anche in questo caso si dimostra eternamente 'potente'- e quindi costretto a ritirarsi nella propria miseria. Infine, vile, misera e lamentevole, rispetto al genere poetico dell'epica, sarà la sua poesia lacrimevole adatta solo all'espressione dei fragili e dei deboli: l'elegia diverrà il canale prediletto di comunicazione del misero. Quest'ultima, una

condizione poetica più che prolifica se, nella strada che congiunge la poesia elegiaca antica a Cesare Pavese, ci si sofferma per un momento sul sistema di pensiero e di valori su cui si fonda la matrice del messaggio cristiano, la cui figura è quella del viandante in cerca dell'eterna riconciliazione col *Dominus*, in attesa che egli, in memoria forse alla più antica suggestione del *paraclausithyron*, spalanchi le porte del Paradiso. A tal proposito, come osserva Arturo De Vivo in *L'incipit elegiaco della Consolatio boeziana*⁴²:

Il testo modello è Ovidio, in particolare l'autore dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto*, il poeta dell'esilio che, recuperando l'origine dell'elegia come lamento e accentuandone il carattere composito di campo di interferenza di temi attinti ai generi più diversi, ha trasferito alla nuova situazione di dolore il linguaggio dell'elegia erotica, sulla base dell'analogia tra l'*exclusus amator* ed il poeta *relegatus* tra il dolore d'amore ed il dolore per l'esilio. [...] La sola possibilità di espressione è lo sfogo del carme, che non può essere che quello elegiaco, in una completa identificazione tra esperienza letteraria e (ultima) esperienza di vita.

Tutto ciò che finora è stato ricercato investe di traccia all'interno della poesia elegiaca - con l'intento di dimostrare che considerare questo genere poetico solo come lunga lamentazione di carattere amoroso è toglierli molto della sua essenza introspettiva e psicologica - è qui in un certo senso dimostrato dal fatto non soltanto che Ovidio conformi l'elegia ad esprimere la sua condizione di esiliato, ma che questa circostanza lirica, prima ancora che biografica, venga percepita da Boezio come la più adatta ad esprimere la situazione del proprio io, al di là della coincidenza sul motivo dell'esilio. Il tema erotico è messo da parte per lasciare tutto lo spazio a quello che in Tibullo pareva essere solo un flebile riflesso ed invece è forse la consistenza più interessante del suo modo poetico seppure ad arte pensato e costruito. Ancora una volta infatti occorre rimarcare che se anche il tutto poetico fosse risultato da una abilissima e sapientissima strutturazione⁴³, nulla toglie al valore della poesia e soprattutto nulla vieta ad un sentimento sincero nella sua totalità, di prendere a riferimento questo tipo di costruzione, volendo anche

ammetterne la totale letterarietà, ed esprimersi con questo tipo di forma linguistica, tematica, con questo tipo di immagini che ben vengono espressi da un tale registro lirico: l'incessante dialogo, che vive dentro e fuori dall'intertesto, è necessario e costitutivamente poetico. È la comunicazione tra le forme che permette di parlare al tempo stesso di tradizione e innovazione. Nella condivisione dei valori e di questo sistema di pensiero sta forse il momento in cui le mani degli elegiaci sfiorano l'indice pavesiano, lasciando che egli faccia proprie queste istanze e congiunga alla sua devozione tormentata un'esistenza consacrata al nutrimento di una fame letteraria mai sazia: Pavese ucciderà prima il suo io scrittore che quello umano chiudendo *Il mestiere di vivere* con l'ultimo appunto del 20 luglio 1950, «Non scriverò più». Chiosa Cesare Segre all'interno dell'*Introduzione* del diario pavesiano⁴⁴:

Termina, questa pagina, con tre sintagmi asindetici, i primi due nominali; il terzo suona: «Non scriverò più». L'atto di scrivere è esercitato per l'ultima volta. Pavese muore, ma da scrittore. Da scrittore che non scriverà più: lo scrittore come eroe della propria scrittura, e perciò anche come personaggio.

Realtà, verità, finzione letteraria, espressione poetica, quale di questi aspetti privilegiare: con questo lavoro ci si propone di riflettere anche su ciò.

Tra Albio, Cesare e Corrado, verso *La casa in collina*

Arrivando a parlare del romanzo che ha spinto alla stesura di questo articolo, *La casa in collina*, prima di entrare nel vivo del testo è opportuno tratteggiare alcune linee biografiche che possano favorire la comprensione delle pagine narrative. Come spesso è stato, in soccorso alla descrizione di quei momenti che ruotano attorno alla composizione pavesiana, e la sostanziano, giungeranno ancora una volta le parole dell'amico Davide Lajolo, che nel suo profilo pavesiano non manca di tratteggiare insieme, fino all'ultimo, e il carattere dell'uomo e il carattere dello scrittore, nonché il

comportamento della scrittura stessa, proprio perché connessa al profilo personale. Ognuna delle informazioni storiche qui riportate sarà perciò una riproposizione sintetica di quanto scritto da Lajolo, con lo scopo di obbedire ad un istinto di completezza che vuole arricchire il quadro che figura intorno ai testi. Quando nel mese di settembre del 1943 Pavese torna a Roma, da Torino, la situazione è drammatica. E non soltanto è la circostanza storica a favorire la crisi del poeta, che, già di per sé, è solito sentirsi inadatto e disarmato di fronte a qualsiasi situazione, ma sotto questa crisi violenta i suoi patimenti si fanno ancora più gravi: il ritorno a Torino va a coincidere con un momento di grande confusione e sconforto, oltre che terrore, quando tutto attorno si palesa la landa desolante di macerie e scheletri. Il senso di opprimente solitudine, che figura come protagonista all'interno del romanzo *La casa in collina* -esito lirico-narrativo di questo tragico momento biografico- è una percezione che Pavese avverte nella vita vera: egli percepisce il dissidio tra la città, in frantumi, e la collina, lontana, protetta ed esiliata, che lo induce a sperimentare nella sua esistenza un tema, per altro elegiaco, pertinente al mito e al ricordo caro della sua infanzia nelle Langhe. È il fatto vero della guerra a togliergli lo scrupolo di fare dell'abitacolo della sua solitudine la dimora della sua esistenza, oltre che il motivo letterario di uno dei suoi romanzi più celebri. Quella ricerca di solitudine, il silenzio del cugino che compare nei *Mari del sud* e del vecchio antenato la cui virtù è nell'assenza di rumore, letterariamente caldeggiata, ora si concretizza in quella casa a Serralunga, dove può finalmente trovare la giustificazione a condurre la vita appartata, lontana. A Serralunga egli rimane isolato con sé stesso. Curioso, come ricorda Lajolo, notare che in quegli anni Pavese non annoti neppure un riferimento ai fatti politici o alla guerra che pure andava, lentamente, a coinvolgere anche le colline: davvero è possibile credere che quell'ideale, tibulliano, di vita inerte e tranquilla, fuori dal tramestio di un impegno che lo aveva sempre pressato, Pavese lo concretizzasse in quell'isolamento. È a Serralunga che Pavese si chiude in questa «trincea fatta di libri»⁴⁵, scrive Lajolo, «e quando alza la testa dalla pagina scritta è per contemplare la

natura, le colline e su questo orizzonte d'infanzia costruire i propri simboli»⁴⁶. Echeggiando il Petrarca della Valchiusa, già qui, prima di entrare nei riscontri delle pagine del romanzo, l'incipit tibulliano pare risuonare:

Divitias alius fulvo sibi congerat auro
et teneat culti iugera multa soli,
quem labor assiduus vicino terreat
hoste

Martia cui somnos classica pulsa
fugent:
me mea paupertas vita traducat
inerti,

dum meus assiduus luceat igne
focus⁴⁷.

Qualcun altro conservi per sé le
ricchezze di oro fulvo e si tenga i molti
ettari di suolo coltivato, che lo spaventi il
terrore assiduo del nemico vicino e che
le trombe di Marte gli facciano fuggire i
sogni: a me la mia povertà conceda una
vita serena, mentre il mio focolare riluce
di un fuoco assiduo.

È una condivisione di comportamento e di valori, forse dovuta ad una particolare coincidenza, o comunque a una inclinazione caratteriale condivisa con l'antico elegiaco, che porta Pavese ad essere, prima che poeta elegiaco, *uomo* funzionalmente *elegiaco*. C'è un di più però: quello di Pavese era anche un modo per non patire il rimorso che lo tormentava di non sapere «stare a rischiare»⁴⁸ con gli altri. Il porsi fuori dal mondo degli altri poteva apparirgli risolutivo. Ritorna allora, come proverbiale di un'esistenza, la sua, quella frase che ben identifica questa condizione esistenziale: «*Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli*». Fuori è lui, appunto. Scrive infatti tra il 3 ed il 6 febbraio 1944 sul proprio diario: «Il fatto è che hai perduto il gusto di vedere, di sentire, di accogliere, e ora ti mangi il cuore». Ma quella che per l'antico è vissuta come una scelta desiderata e scevra dai rimorsi arreca invece a Pavese un senso di angoscia: in continua lotta, vive in lui il desiderio di creare un contatto diretto col mondo e la consapevolezza di non riuscire a farlo. L'impotenza, l'incapacità di non aver saputo e potuto partecipare alla guerra, tutto viene vissuto come un dissidio della sua personalità, in questa sua insoddisfazione continua. Alla guerra, come osserva Gigliucci⁴⁹, si

lega fatalmente quella sua pena ossidente verso la propria virilità:

La guerra, come espressione del maschio attivo, è atto glorioso e assoluto, talmente potente e autorevole che si crea l'equazione per cui ha ragione chi vince. La guerra è destino, come l'amore. Fare la guerra e fare l'amore sono espressioni precipue di virilità. In guerra e in amore si è penetrativi. Una dichiarazione di guerra è come una dichiarazione d'amore. L'eroe, l'uomo per eccellenza, si esplica in una voluttà di morte gloriosa. In una oblazione potente e spaventosa. [...] Guerra e amore, si diceva, risultano le aree di autoaffermazione del *vir*.

Questa affermazione di Gigliucci autorizza a riconsiderare quelli che sono i binomi costitutivi dell'elegia: se è vero che essa si articola nel doppio tematico di guerra e amore, nella misura in cui la guerra non vinta è anche quella amorosa, allora occorre rivalutare anche i motivi dell'abbandono del poeta da parte della donna, relativamente alla scelta di un altro uomo che a lui si contrappone: il *dives* che viene scelto dalla donna è l'uomo economicamente potente, è quello che si getta nella battaglia, eroico se misurato al vil rifiuto compiuto dall'inane amante elegiaco. La donna, in questa dimensione, sceglierà sempre l'uomo potente, l'eroe, quello in grado di mettere in atto il binomio guerra-amore, perché chi vince la guerra vince l'amore, e chi non partecipa è destinato al *discidium*, che è il nucleo tematico essenziale a che la lamentazione possa compiersi. Per questo Pavese è, letterariamente, destinato all'abbandono: la sua tragedia letteraria e umana è ineluttabile poiché al fondo della sua esistenza si ritrova l'impotenza che si dipana sotto tutti i fronti e che può essere racchiusa sotto la pergola della sua, avvertita, inattività: la porta è destinata a restare chiusa. L'impotenza fisiologica e personale del poeta elegiaco si configura, latamente, come una delle più importanti basi strutturali affinché l'elegia possa esserci. Vorrebbe Pavese voler fuggire da questa dimensione, come l'elegiaco Tibullo nella campagna, ma questa condizione è così radicata nel suo corpo che egli percepisce dall'interno il senso di precarietà: così, dovunque fugga, non è mai al suo posto. Così Pavese appunta nel diario, nel 5 aprile 1945:

Vivere in un ambiente è bello quando l'anima è altrove. In città quando si sogna la campagna, in campagna quando si sogna la città. Dappertutto quando si sogna il mare. Parrebbe sentimentalismo, ma non è. Prova invece l'*all-pervadingness* dell'immagine. Si valuta una realtà soltanto filtrandola attraverso un'altra. Soltanto quando trapassa in un'altra.

Nel romanzo *La casa in collina*, l'uomo Corrado è tutt'uno con lo scrittore Pavese: in questo testo lo scrittore è manifestamente sincero e trova un perfetto equilibrio tra creazione narrativa e fatti umani, per cui il confine tra l'uno e l'altro va progressivamente dissolvendosi. Come scrive Davide Lajolo⁵⁰:

Qui l'uomo è tutt'uno con lo scrittore, il poeta trova la fusione perfetta nei fatti umani. In questo libro Pavese si dà un'altra misura della sua sincerità. (...) Il Corrado di *La casa in collina* è forse il personaggio nel quale Pavese ha messo di più sé stesso, senza infingimenti e senza preoccupazioni.

Necessario a questo punto calarsi tra le pagine del testo pavesiano. Ed è tutto un tormento, tutto un ripensamento ed un lamento, tutta un'elegia, sin dalla pagina proemiale⁵¹:

Devo dire, cominciando *questa storia di una lunga illusione*, che la colpa di quel che mi accadde non va data alla guerra. Anzi la guerra, ne sono certo, potrebbe ancora salvarmi. *La guerra mi tolse soltanto l'estremo scrupolo di starmene solo, di mangiarmi da solo gli anni e il cuore*, e un bel giorno mi accorsi che Belbo, il grosso cane, era *l'ultimo confidente sincero* che mi restava. Con la guerra divenne *legittimo chiudersi in sé*, vivere alla giornata, non rimpiangere più le occasioni perdute. Ma si direbbe che la guerra io l'attendessi da tempo e ci contassi, una guerra così insolita e vasta che, *con poca fatica, si poteva accucciarsi e lasciarla infuriare*, sul cielo delle città, *rincasando in collina*.

Da notare l'incipit, «questa storia di grande illusione», che fa presagire l'idea che il poeta sia seduto alla scrivania a tessere insieme le trame di un ricordo triste, partito con la solita speranza poi disattesa. Di fatto anche i *Canzonieri* d'amore, ma anche l'opera

d'esilio di Ovidio, anzi soprattutto questa, si rivelano come storie di «grande illusione»: da un canto una passione inadempita, una relazione spezzata, dall'altro la speranza, reale, che il *princeps* possa revocare la condanna e che il poeta, alla fine di questo lungo pianto, possa ritornare in patria dai suoi. I libri elegiaci sono, nella sostanza e nella struttura reiterata, storie di grandi illusioni. E così con «la guerra mi tolse soltanto l'estremo scrupolo di starmene solo, di mangiarmi da solo gli anni e il cuore», la condizione di incomunicabilità è ancestrale. È la guerra a favorire l'occasione al poeta elegiaco di condurre una vita inerte, separata. C'è, tuttavia, un senso di rimorso in quel «mangiarmi da solo il cuore»: un sottile e latente messaggio di autodistruzione contenuto in questo verbo coriaceo, carnale, salta in superficie. Attraverso la semantica del cannibalismo Pavese, alla stregua di un dannato infernale, per essere consapevole di auto-sabotarsi, auto-divorarsi le membra e quindi auto-uccidersi. Poi l'incomunicabilità con gli altri, per cui «Belbo era l'ultimo confidente sincero che mi restava»: Pavese si trova affine alla sensibilità primigenia, animalesca, è consapevole di non poter più, o forse non aver mai potuto, usare il linguaggio degli uomini per esprimersi, così il cane resta l'unico *amicus*, confidente, colui che può intendere i sentimenti dell'altro. Proprio a proposito del cane e della lettura di uno dei componimenti di *Lavorare stanca*, osserva Tiziano Scarpa in *Come stendersi nudi all'aperto sui versi*⁵²:

La maniera in cui gli esseri umani vivono in comunità è messa in crisi dai veri cinici, i cani. Da loro non deriva soltanto, etimologicamente, la parola cinico, ma soprattutto la constatazione che esiste un altro modo di vivere. Sono loro l'esempio etico da imitare.

E con la guerra diviene quindi possibile, legittimo, tornare ad una condizione ancestrale, primitiva, che permette a Corrado di capirsi con l'animale e «chiudersi in sé». La campagna offre sicurezza rispetto alla città, dove imperversa la furia. Si riporta il testo di Tibullo (elegia 1, 1, 75-78), direttamente in traduzione:

Voi, insegne e trombe, andate lontano:
portate ferite al guerriero ambizioso, ma
anche donategli ricchezze. Io tranquillo
con il mio raccolto chiuso nel granaio,
mi riderò dei ricchi e ugualmente della
fame.

Una guerra così insolita e vasta che,
con poca fatica, si poteva accucciarsi e
lasciarla infuriare, sul cielo delle città,
rincasando in collina⁵³.

C'è una chiara condivisione di contenuto alla base, nonché il riutilizzo di parole o concetti equivalenti per cui si caldeggia l'idea di un processo di ricezione e riscrittura: il «con poca fatica» è simmetrico al «*securus* / tranquillo» dell'elegia, per cui la poca fatica nel rinunciare alla città è nell'anima, così come è vissuta con tranquillità la scelta di Tibullo; da notare poi la simmetria tra l'immagine del poeta «chiuso» nel granaio ed il verbo «accucciarsi», che manifesta quell'idea di involuzione scaturita dalla condizione di vita separata. Del resto, già il titolo del romanzo, *La casa in collina*, condivide con Tibullo alcune delle sue tematiche centrali: la vita appartata appunto in un luogo che è focolare domestico, sicuro. La casa, quindi, che giace lontana in un *locus amoenus* inerte: la collina. Pavese è cresciuto nella campagna delle Langhe e a queste sempre si richiamerà nel corso della sua scrittura: la campagna, i contadini, il mondo ivi contenuto rappresentano per Pavese un passato primordiale, di cui è impossibile individuare i caratteri, ma che si può cercare di far rivivere attraverso la scrittura. Continua Pavese, fortificando l'idea di questa solitudine, in qualche modo, scelta: «A me piaceva restar solo, nella stanza oscurata, solo e dimenticato, tendendo l'orecchio, ascoltando la notte, sentendo il tempo passare»⁵⁴. L'idea di questa tranquillità viene comunicata ugualmente nell'elegia tibulliana, nell'immagine del poeta che, solo, si ritira sotto l'ombra di un albero, ascoltando l'acqua e lasciando che il tempo scorra sereno. Scrive Pavese: «Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo come gli altri, ma *un aspetto delle cose, un modo di vivere*»⁵⁵. E ricorda appunto quel modo di vivere tibulliano descritto nel

distico 5-6 dell'elegia 1, 1: «Mi mea paupertas vitam traducat inertī, / dum meus assiduus luceat igne focus». Anche per Pavese, in questa vita tranquilla e sicura, è condensata l'essenza primigenia della campagna. C'è una convergenza importante tra quella vita inerte descritta da Tibullo e "l'aspetto delle cose, quel modo di esistere", riconosciuto da Pavese. Un'altra interessante corrispondenza, a proposito di questo concetto:

Quem labor assiduus vicino terreat hoste
Martia cui somnos classica pulsa
fugent:

Me mea paupertas vita traducat inerti,
dum meus assiduus luceat igne focus⁵⁶.

Parva seges satis est, satis est requiescere
lecto,
Si licet, et solito membra levare toro⁵⁷.

Si prendeva la salita, e ciascuno parlava della città condannata, della notte e dei terrori imminenti. (...) la città poteva andare tutta in fiamme e la gente morire;⁵⁸

In passato era uguale, ma tanti lumi la punteggiavano, una vita tranquilla, uomini nelle case, riposo e allegrie;

Dalla finestra sul frutteto avrei ancora veduto il mattino. Avrei dormito dentro un letto, questo sì⁵⁹;

Da notare la consonanza verbale: tutto il paragrafo par essere una traduzione concettuale dei primi distici dell'elegia di Tibullo, ma i «terrori imminenti» paiono figurare come una traduzione letterale del «labor assiduus». Da osservare poi come Pavese espliciti un'idea che in Tibullo è congelata nella singolarità della persona: se Tibullo si augura che sia il proprio, metaforico, vicino, cioè l'altro rispetto a lui, ad impazzire per il terrore della guerra, per Pavese è tutta la città che può impazzire di terrore e bruciare. Si tratta dell'esacerbazione (di cui si evidenzia la sfumatura di senso negativa) di un medesimo concetto, che tra l'altro trova spazio nella posizione incipitaria, quasi a rievocare l'antica funzionalità del proemio dedicata all'esposizione delle scelte del poeta. Segue poi quella che sembra essere un'altra traduzione letterale della *vita iners*, cioè «la vita

tranquilla», soprattutto perché il concetto viene più che chiarito: uomini nelle case, riposo, soprattutto, relativamente all'inerzia tibulliana, e allegrie. C'è coincidenza di contenuto, di lessico e di stile espressivo. Infine, il contatto più interessante: il riposo nel letto. Per comunicare quel senso di tranquillità e di vita scelta Pavese utilizza la stessa identica immagine: sarebbe bastato, alla notte e al mattino, «dormire dentro un letto, questo sì»; questa frase, con in aggiunta il «questo sì» per realizzare la traduzione di «satis est requiescere lecto»: è proprio il «questo sì» a lampeggiare il richiamo a quel «satis est», perché dà l'idea della soddisfazione di un bisogno con poco, un letto appunto. Tuttavia, pare relazionabile a questa immagine del letto, contenuta nell'incipit di *La casa in collina*, quel richiamo alla stessa figurazione contenuta all'interno della lirica *La voce*, per la quale Bruno Basile in *La finestra socchiusa, ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese* osserva⁶⁰:

Il silenzio è richiamo a solitudine, lo spiraglio verso l'aria è breve, il letto è assente con i suoi inutili riti d'amore, il fresco delle foglie che li simboleggiava è ridotto ad una sinestesia attribuita al silenzio. Lo schema dell'immagine ossessiva ha trovato un'ulteriore esito, pagato sull'autentica sperimentazione affettiva del poeta: il mito diviene dramma.

L'atmosfera, che si staglia lungo il declivio che conduce alla casa in collina, è immobile per l'assenza della donna e si riduce a «silenzio metafisico»⁶¹ impregnato di ricordo. L'assenza del fatto erotico diviene distruzione dell'empito naturale verso il mondo, ridotto ad una stanza deserta da cui la finestra si apre sulla vita che non può essere, fissa in una calma raggelante⁶². Relativamente all'immagine della finestra, chiave tematica usuale nella composizione lirica pavesiana: il punto di vista del «fuori» che egli individua in *Mestiere di vivere* diviene la dimensione preferita dalla quale osservare il mondo e gli uomini vivere quella vita che non è proprio sua, proseguire quella esistenza a cui lui è refrattario. Ha infatti precisato Basile⁶³:

Questa «finestra-quadro» sulla vita ritrova [...], nella terza lassa della lirica *La notte*, un protagonista inedito e una dimensione metafisica aperta al fascino notturno, alla domanda senza risposte [...]. L'immagine acquisisce una notevole complessità: il protagonista è delineato (il bambino), avviene uno scambio tra vuoto dell'interno e vuoto incorniciato dalla finestra, tra oscurità interiore e tenebre esterne che velano il paesaggio tradizionale e vitale (foglie, colli, piante, vigne), la scomparsa della luce guida alla percezione del nulla contrastata dalle consuete immagini di evasione aerea (vita era un'altra...vento... cielo).

Si dica pure che la finestra per Pavese rappresenta quello *speculum* da cui osservare il passaggio dell'esistenza, la sua e quella degli altri: la finestra è lo spazio attraverso cui osservare e contemplare il mondo, ma è anche il luogo, ad interpretazione di chi scrive, che separa di fatto Pavese dal resto. Come osserva poi Luciano Vitacolonna⁶⁴:

La finestra non è solo il varco, la proiezione, l'apertura verso l'esterno, verso l'ignoto, verso l'oggetto del desiderio, né è solo metafora del ricordo e magia del ricordare i ricordi, ma è essa stessa realizzazione sublimata del desiderio. La finestra è lo spazio attraverso cui osservare e contemplare il mondo, ma è anche parte di quel mondo. La finestra è il poetare attraverso il vedere e il vedere attraverso la poesia, è poesia mediante osservazione e osservazione mediante poesia, è visione poetante e poesia contemplante.

Questa condizione di straniamento, anzi di isolamento, di cui si è finora parlato, potrebbe aver molto a che fare con quell'idea di focolare domestico e di ritiro in luoghi appartati che molto hanno peso all'interno delle elegie tibulliane. Lo scrive Pavese in *La casa in collina*: «Dalla finestra sul frutteto avrei ancora veduto il mattino. Avrei dormito dentro un letto, questo sì». Viene da sé ipotizzare che la finestra non si configuri solo come varco sul mondo, ma come posizione in cui egli sceglie di stare: affacciato, senza scendere. È dalla finestra che vedrà il giorno dopo, è al di qua della finestra che avrebbe dormito in un letto, e questo senso, questo bisogno di essere appartato, tranquillo, con sé stesso ed inerte, è forse il tratto letterario che maggiormente avvicina Corrado, Cesare, al comportamento

di Albio Tibullo. Questa immagine del protagonista affacciato alla finestra del mondo nel quale sceglie di non scendere chiarisce bene quello che si è inteso spiegare con la condizione poetica e vitale che Pavese abbraccia. Ancora un riferimento alle parole di Basile⁶⁵:

Solo nell'iterazione della strana immagine della finestra [...] si assiste invece ad un'operazione forse a livello autenticamente inconscio, non nata da categorie astratte, ma dedotta da una fenomenologia della percezione che lascia valenze aperte, non ripete alcun modello scontato, e porta il lettore nel cuore della sensibilità del poeta. [...] La funzione mediatrice tra i due estremi freudiani (*Eros* e *Thanatos*) è rappresentata dall'immagine della finestra che separa l'«aria sudicia» e promette «un cielo più grande».

Il mondo e la vita avrebbero potuto imperversare nella tempesta esteriore, di questo è simbolo la città: ma Pavese è, ancora una volta, fuori da tutto questo; di questo suo essere fuori, in tale condizione di immutabile solitudine volontariamente scelta, è simbolo, immagine e spettro, la casa in collina.

In apparenza un soggetto abbastanza tradizionale, che riflette un'ansia delusa di separazione tra *io* e *altro*, tra essere e mondo, un tema già ossessivo in Mallarmé (si pensi alla famosa lirica *Les fenêtres*) e nella poesia simbolista, al pari del vetro e dello specchio che riflettono forme o il puro nulla. [...] al pari di quanto leggiamo in Pavese, l'alba e la finestra sono suggerimenti per un'impossibile *rêverie* e l'occasione di contemplare una vita istintiva mai raggiunta. [...] Al cospetto della finestra, sempre più dichiaratamente indice psicoanalitico dell'*accessus ad vitam*, viene dunque a costituirsi dal punto di vista del contemplare una duplice polarità giovinezza/vecchiaia, che si oppone a quella esistenziale vita/morte⁶⁶.

Un Petrarca redivivo, un solitario Properzio errante per i boschi muti e disponibili all'ascolto, questa è la condizione che Pavese finisce per fare sua. Un altro interessante parallelismo si può costruire, tra l'elegia 1, 3 (vv. 85-88) di Tibullo ed il ricordo pavesiano, nella coppia condivisa delle donne che attendono il ritorno del viandante alla casa:

Ti sieda accanto la vigile madre, e ti narri
fiabe, e posta presso la lucerna, tragga
lunghi stami dalla ripiena canocchia.
Mentre accanto l'ancella, intenta ai gravi
pennecchi, vinta dal sonno, a poco a
poco lasci cadere l'opera di mano.

«Non volevo rientrare alla villa prima
che fosse sera avanzata, giacché
sapevo che le padrone mie e di Belbo
mi attendevano al solito per farmi
discorrere, per farsi pagare le cure
che avevano di me e la cena fredda e
l'affabilità»⁶⁷.

Si tratta di una piacevole coincidenza o di un sottile rimando? Ad aspettare questo Tibullo-Ulisse dell'elegia 1, 3 e questo Pavese-Ulisse di *La casa in collina* c'è sempre la coppia femminile, l'anziana e l'amata, che rievoca l'antico binomio: Euriclea-Penelope. La cosa interessante è notare come Pavese si fronteggi di volta in volta con la sua «Delia», la sua «dulcis anus», con tutti i protagonisti che affollano la campagna di Tibullo e che egli sembra rincontrare a modo suo, uno per uno, più emaciati, deteriorati, lassi, come se il tempo avesse appesantito la cortina che grava su un mondo immiserito, ma mai cambiato, fisso. Una convergenza ancora più suggestiva di questa è quella che rievoca la figura della *dulcis anus* dell'elegia 1, 6 di Tibullo:

Io non ti perdono per te stessa, ma mi
commuove tua madre, l'aurea vegliarda
placa le mie ire. (...) Ella mi attende di
notte, immobile sulla porta, e riconosce
da lontano, quando giungo, il rumore
dei miei passi. Vivi a lungo per me dolce
vegliarda⁶⁸.

Delle due preferivo la vecchia, la
madre, che nella mole e negli acciacchi
portava qualcosa di calmo, di terrestre,
e si poteva immaginarla sotto le bombe
come appunto apparirebbe una collina
oscurata. Non parlava gran che, ma
sapeva ascoltare⁶⁹.

La simmetria è affascinante soprattutto nel contesto di quella capacità di ascolto che crea il contesto di desiderata familiarità: da un lato lei, ad orecchio, ha la capacità di riconoscere Tibullo dai passi, e questo sta a significare un rapporto consolidato e profondo, fatto di un'intima intesa ed affetto; ugualmente, dall'altra parte, Pavese sottolinea questa capacità d'ascolto della *mater*, appunto, la

vegliarda, che gli fa sentire un maggiore affetto proprio per questa sintonia. Ugualmente Tibullo scrive di questo affetto, l'unico a non essere tradito, proprio con l'anziana donna che ritorna, sola, immutabile, tra le pagine di Pavese.

Scriva Lajolo⁷⁰:

La vera vita di Pavese è qui. [...] Il desiderio della paternità è vivo in lui al punto da voler lasciare sé stesso e il lettore in sospenso nell'incertezza se quel figlio di Cate sia o no anche figlio suo. [...] Questo, del desiderio di un figlio, è uno dei temi di fondo della vita di Pavese e nella *Casa in collina* torna prepotente con tanti altri: l'infanzia, la donna cui chiede di diventare sua moglie e ne ottiene un ennesimo rifiuto, la ragazza che invece lo ama e che lui abbandona, e ancora il suicidio, il «vizio assurdo».

Si può riflettere, grazie al racconto di Lajolo, su come quelli che sono i temi caratterizzanti dell'elegia tibulliana e properziana, relativamente al discorso sulla donna e sulla procreazione, siano argomenti cari all'intimità dell'esistenza pavesiana: quel pericolo di autobiografismo di cui era stata svalutata l'importanza ai fatti dei moduli strutturali poetici torna qui invece come un imperativo positivo, nella misura in cui la poetica pavesiana è, in buona parte, il frutto del suo tramestio biografico ed intimo, dei suoi desideri più profondi e dolorosi, quello ad esempio di voler avere un figlio ma di non riuscire a trovare la compagna e, soprattutto, il timore non avere la possibilità di poterlo comunque generare. Per questo il personaggio del piccolo Dino è descritto con un linguaggio che sfiora la tenerezza, se si tiene a mente che forse, nell'immaginazione di quel bambino letterario, Pavese ha condensato il sogno del figlio che avrebbe voluto. Ora, all'interno dell'antica elegia il legame matrimoniale fa allergia al poeta, come osserva Paolo Fedeli⁷¹ nell'*Introduzione* al *liber* properziano: Properzio, infatti, cade nelle ire di Cinzia per averla tradita, per non aver saputo rispondere a quell'istanza di solidità coniugale. C'è però ancora una sotterranea e possibile interpretazione il cui vaso è da scoperciare: se nell'elegia tibulliana si incontra il desiderio di un eterno legame con Delia,

benché lui a dispetto di Properzio celebri più di una donna nel proprio canzoniere, c'è da dire che questo sogno di eternità non traspare dalle righe properziane che paiono essere concentrate più su un *hic et nunc*, senza lo sguardo al futuro. Tuttavia, relativamente al discorso della virilità, si manifesta, sottile, la possibilità che il poeta non attenda al legame matrimoniale perché non se ne sente all'altezza, anche fisiologicamente: altrimenti perché i frutti posti sul grembo di Cinzia, in quella metafora erotica che è l'elegia 1, 3 di Properzio, dovrebbero cadere sul pavimento inospitale? Di fatto il tema dell'impotenza è un argomento molto sottile che si manifesta in diversi lati del prisma elegiaco, quindi non stupisce il fatto che anche questo possa essere un elemento condiviso da Pavese, che, infatti, nei ricordi giovanili nei panni di Corrado, racconta di aver abbandonato Cate⁷²:

Mi pareva di avere riaperto una stanza, un armadio dimenticati, e d'averci trovata dentro la vita di un altro, una vita futile, piena di rischi. Era questo che avevo scordato. Non tanto Cate, non i poveri piaceri di un tempo. Ma il giovane che viveva quei giorni, il giovane temerario che sfuggiva alle cose credendo che dovessero ancora accadere, ch'era già uomo e si guardava sempre intorno se la vita giungesse davvero, questo giovane mi sbalordiva. [...] Tutto pareva il ricordo di un paese lontano, di una vita agitata, che ci si chiede ripensandoci come abbiamo potuto gustarla e tradirla così.

Si è scelto di riportare questo estratto per le ultime parole che Corrado riferisce a sé stesso, nella relazione con la sua vita passata: «ci si chiede ripensandoci come abbiamo potuto gustarla e tradirla così». Pavese sente di aver tradito quella vita di giovane nella misura in cui non ne ha colto il battito vitale. Il verbo è anche allusivo al tradimento nei confronti di Cate, la donna amata, sedotta e abbandonata da lui che, in questa storia di grande illusione, se ne pente amaramente: si tratta ancora una volta di una sfaccettatura, properziana, di quel *servitium amoris* per cui il poeta, dopo aver commesso la colpa, riguarda indietro al proprio errore e non può

far altro che piangere per ciò che non ha creato. Ed è lo stesso pentimento di Corrado che racconta⁷³:

L'idea di esserle legato, di doverle qualcosa, per esempio del tempo, mi pesava ogni volta. Una sera, sotto i portici, la tenevo a braccetto e volevo che salisse nella mia stanza. La pregai di venire, scherzai, feci il buffone. -Non ti mangio- le dissi. Non voleva saperne. -Non ti mangio-. Quella *testarda ritrosia* mi scottava. -Poi andremo al cinema, -le dissi ridendo-. Ho dei soldi. E lei imbronciata: -Non vengo con te per soldi. -Ma io sì, - le dissi in faccia, - vengo con te per stare a letto-. Ci guardammo indignati, rossi in faccia tutti e due. Sentii più tardi la vergogna, credo che in seguito da solo avrei pianto di rabbia [...]. Cate piangeva, le scendevano le lacrime. Da quella sera non la vidi più.

L'elemento notturno, il soggetto del ragazzo scavezzacollo, la donna tradita e ferita paiono ricordare il quadretto, riassunto, che caratterizza l'elegia 1, 3 di Propertio, quella in cui si diffonde l'improperio di lei verso il suo amante traditore. Lì il poeta rimpiange di esser stato preso dall'ebbrezza del vino, rimpiange il fatto di aver suscitato le ire della propria amata, la dea da placare, e quindi di aver approfondito la rottura. Il sentore del rimorso è qui altrettanto manifesto: Corrado si pente di esser stato così villano ma soprattutto per aver perso forse l'amore che lo togliesse da quella inesorabile solitudine. A questo è da ancorare il senso di meschinità, il rimorso poi di non riuscire a fare attivamente politica e a combattere da qualche parte per il suo disperato destino. Quindi l'ira della donna, lo sdegno, che si consuma anche tra le pagine del romanzo⁷⁴:

Sei come un ragazzo, un ragazzo superbo. Di quei ragazzi che se gli tocca una disgrazia, gli manca qualcosa, ma loro non vogliono che sia detta, che si sappia che soffrono. Per questo mi fai pena. Quando parli con gli altri sei sempre cattivo, maligno. Tu hai paura, Corrado.

La sua inettitudine, la debolezza malcelata, sono caratteristiche che non fanno che allontanare Cate, il cui rapporto non può risolversi, simbolicamente, che in quella icastica, e forse crudele, frase: «Per

questo mi fai pena». Scrive a proposito di queste righe Lajolo⁷⁵ che di fronte a queste parole si può ritenere di essere maggiormente calati nella vita di Pavese che di fronte alle pagine de *Il mestiere di vivere*: qui il suo dramma e la sua disperazione sono scevri da ogni riflessione letteraria. Mentre gli altri andranno a combattere, poi, Corrado cercherà la salvezza nella fuga: il tradimento dell'impotenza vincerà sull'obbligo morale e sulla fedeltà; la fuga nella solitudine fredda qualsiasi impulso verso il contatto umano. Ma il suo rimorso, come quello vissuto realmente per Cinanni, Ginzburg, Capriolo, si fa impietoso nella chiusura del romanzo⁷⁶:

Perché la salvezza sia toccata a me e non a Gallo, non a Tono, non a Cate, non so. Forse perché devo soffrire dell'altro? Perché sono il più inutile e non merito nulla, nemmeno un castigo? [...] Essere vivo per caso non mi soddisfa e non mi basta.

Racconta Lajolo⁷⁷, a proposito del ritorno di Pavese a Torino, che fu come prolungare la storia di Corrado: buona parte dei suoi amici erano caduti in guerra e quell'onda di gioia che prese tutti per la fine della guerra non fece altro che isolarlo ancora di più. Un senso di angoscia e di rimorso profondo rese Pavese più chiuso e più silenzioso che mai: sfuggì i vecchi amici al suo ritorno e dopo la «reclusione tra le colline» tentò di imporsi la reclusione nella libera città.

L'elegia del ritorno: *La luna e i falò*

Con *La luna e i falò* ci si colloca nell'ultimo anno di vita di Pavese: il romanzo par configurarsi come l'addio ai suoi luoghi, ai suoi ricordi, ai suoi temi, con gioie e sofferenze. *La luna e i falò* si caratterizza come un *Canzoniere* prosastico e narrativo per cui Gian Luigi Beccaria appunta, nell'*Introduzione* al testo⁷⁸, che in questo romanzo il registro lirico dell'evocazione si fonde con quello della narrazione dei fatti. I capitoli vengono montati, infatti, come segmenti autonomi di narrazione; brevi frammenti che racchiudono una situazione

narrativa in sé conclusa: un «canzoniere in prosa diviso in canti»⁷⁹. Da notare gli attacchi di alcuni capitoli che non trovano raccordo tra di loro e si configurano come una maglia larga di ricordi che giungono alla mente: Pavese recupera quell'idea, adoperata in *Lavorare stanca*, di iniziare i capitoli con le congiunzioni avversative o temporali, già care alla sintassi passata. Si veda, ad esempio, l'inizio del primo capitolo, «c'è una ragione per cui»: la risposta ad un interrogativo muto; oppure l'inizio del ventitreesimo capitolo, che il poeta inizia, senza continuità, con il capitolo precedente: «Poi veniva la stagione»; si guardi poi al capitolo diciotto, che inizia con la congiunzione avversativa, che pare voler agganciare un discorso forse interrotto: «Ma lavoravo la mia parte»; infine un esempio di inizio *ex abrupto*, quello del capitolo quattordici: «Pareva destino». Insomma, si tratta di un'abitudine compositiva che Pavese ha elaborato in *Lavorare stanca*⁸⁰ e che ha raccontato provenirgli da quella cantilena⁸¹, da quel mugolare (in cui trova la sua regola) nel momento stesso in cui avverte l'inappagamento lirico di fronte al capriccio offertogli dal verso libero e l'inadeguatezza nei rispetti del verso whitmaniano che «molto invece ammiravo e temevo. [...] Mi mancava il temperamento ed il fiato per servirmene»⁸². Quella cantilena avrebbe procurato un verso che Pavese avrebbe raccontato aver sempre poi risuonato nella sua mente: il distico⁸³ dei *Mari del sud*.

Tornando al romanzo, già in questo aspetto strutturale, così come era presente in *Lavorare stanca*, esiste una memoria metrica classica, se non elegiaca (soprattutto per quel che riguarda gli incipit *ex abrupto*), di cui appunto si è parlato. Ad ogni modo, un altro punto di convergenza sta nell'utilizzo del presente indicativo, che, nel connubio tra memoria e realtà che è *La luna e i falò*, permette di mostrare, agli occhi del lettore e dello scrittore stesso, le cose passate come se stessero accadendo in quel momento. La dicitura che la critica era solita dare ai libri di Tibullo e Properzio, *Canzoniere*, non mirava ad esplicitarne la genericità, ma, con in mente l'esperienza petrarchesca, per cui *Canzoniere* inquadrava un'esperienza lirico-narrativa, quella dicitura sottendeva un percorso a ritroso, con lo

sguardo rivolto all'indietro, quel ritorno sull'esperienza passata e conclusa, composta di attimi di gioia e abissi di disperazione. La costruzione narrativa alla base dei vagheggiamenti che sovvenivano alla mente di Tibullo conteneva in fermento quell'originario seme, letterario e poetico, che aveva cambiato il modo di comporre poesia, soprattutto nella misura in cui Ovidio aveva colto quel fermento lirico e lo aveva reso ancora più elastico. Se è possibile considerare *La luna e i falò* come strutturato sulla base di piccoli ricordi atti a completare e a richiamare a raccolta tutto il quadro dell'esperienza del poeta, con gioia, dolori, affetti, amori, paesaggi e filosofie, allora forse, dopo tutto, non si è così lontani dal vero nel dire che questo ultimo piccolo *Canzoniere* pavesiano si configuri come erede di quella antica tradizione, in una sua forma completamente nuova, eppure così antica ed originaria. *La luna e i falò* si caratterizza come il recupero dei *fragmenta* dell'esistenza. Come osserva Maria Sticco⁸⁴:

La poesia domina là dove i ricordi si susseguono con la coerenza e l'incoerenza della memoria spontanea, senza commento. La commozione è trattenuta nella frase breve a denti stretti, perché intrisa di amara dolcezza. Per lo più la semplice enumerazione di persone e cose viste, di lavori fatti e ore vissute scandisce la poesia del rimpianto in coordinate brevi come versi. [...] La nota più poetica del romanzo è georgico-elegiaca.

È forse per questo che *La luna e i falò* si apre col discorso sull'infanzia, sulle anonime origini del protagonista, che, come lo scrittore, sa di non appartenere, eppure fatica a nascondere il sentimento per le cose che gli sono state care:

C'è una ragione perché sono *tornato* in questo paese, *qui* e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so [...]. *Chi può dire di che carne sono fatto?* [...] Così questo paese, dove *non* sono nato, ho creduto per molto tempo che fosse tutto il mondo⁸⁵.

Lo scrittore attacca il racconto come fosse in debito di risposta

a qualche anonima e muta domanda. La seconda parola chiave, *tornato*, conserva invece quel modo di far capire subito al lettore di cosa si andrà a parlare: il ritorno perché «c'è una ragione se sono tornato qui». Con questo modo un po' disseminato tra le altre parole, un po' nascosto tra le riflessioni verbali che dilungano le frasi, Pavese sta chiudendo il suo cerchio, vuol comunicare al lettore di esser tornato: tornato al punto zero per vedere tutto ciò che ha vissuto, per l'ultima volta. Ed è questa modalità incipitaria così comunicativa a rievocare quel modo elegiaco con cui il componimento veniva aperto con la parola chiave che permetteva poi al lettore di ritrovarsi. Si impone poi, come altro nucleo chiave, la condizione di solitudine e straniamento: il protagonista non è nato in quella terra, non sa dov'è nato e la sua domanda esistenziale si pone come una stele di marmo: «Chi può dire di che carne sono fatto?». Il senso di non appartenenza, questa inconciliabilità originaria tra il protagonista ed ogni luogo del mondo in cui andrà e si sentirà estraneo, barbaro, è originaria, irreversibile: Pavese, tra le parole di Anguilla, sta fissando quella condizione esistenziale universale per cui «scenderemo nel gorgo muti». Scrive in proposito Lajolo⁸⁶:

Tornato all'origine della sua vita solitaria non può che ritrovarsi in un bastardo. È soltanto amara ironia o consapevolezza tremenda del suo tragico destino fino dalla culla? Egli, comunque, vuole far sapere che è nato solo, come un bastardo, senza parenti, senza una casa, offerto come un animale a quella famiglia che lo alleva perché percepisce denaro.

Eppure, il senso nostalgico verso quei luoghi che comunque sono stati benevoli col protagonista ha la meglio su un cinismo combattivo che ha dato tinta iniziale al testo: «Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via», perché una casa è il luogo da cui potersi allontanare e a cui finalmente poter ritornare. Il sacramento tibulliano per il focolare domestico trova spazio in questo forte desiderio di appartenenza ad un luogo, una stasi che consente di combattere quella condizione originaria dell'essere soli

per sapere che «nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti». Alla gioia dei primi incontri si sostituisce però l'amaro dell'illusione perduta, la coscienza di una tragica maturità: questa progressione narrativa verso la perdita delle aspettative, rovinosa e veloce a correre incontro alla disperazione, in quel *discidium* tra ciò che è stato e ciò che più non è, è un altro importante lato che la composizione pavesiana condivide con i Canzonieri d'amore: perché? Non è certo l'amore il tema di *La luna e i falò*, è vero, ma se ci si astrae solo per un momento dal contenuto e si pensa al modulo poetico si potrà notare che al fondo della rottura della antica relazione amorosa c'è lo strappo di un idillio, di una condizione di felicità che porta il poeta a discriminare tra ciò che è stato e ciò che non sarà più. Se è vero, come scriveva Coleridge, che «elegy presents everything as lost and gone, or absent and future»⁸⁷, allora quella consapevolezza del perduto e del passato sui cui posa la *reflective mind* elegiaca è coerente e calzante con quella mente riflessiva di Anguilla / Pavese, per cui tutto è ormai passato. Pavese confessa questi sentimenti quando accompagna il piccolo Cinto al Valino: «Cos'avrei dato per vedere ancora il mondo con gli occhi di Cinto, ricominciare in Gaminella come lui [...]. Adesso a pensarci rimpiangevo quei tempi, avrei voluto ritrovarmici»⁸⁸. Appena ci si inoltra nella vicenda del romanzo tutto assume la forma di uno scheletro, la cui polpa è solo quella che fuoriesce dai ricordi dell'Ulisse ritornato. Ricorda con parole commosse Lajolo⁸⁹:

Sa che lo attende la morte. Per questo ha voluto che il suo ultimo libro fosse il libro di Santo Stefano. Là è nato, là è tornato a dare l'addio prima di morire. *La luna e i falò* riapre e conclude per sempre l'eterno dialogo che Pavese ha aperto con sé stesso, con la natura, e con il mondo fin dagli anni della fanciullezza. Dialogo tra fedeltà e tradimento, tra l'impegno di vivere da uomo e il suo decadere nella disperante certezza di non esserne capace, tra l'amore e l'abbandono, tra la città e la campagna, tra la luna e i falò.

Ancora una volta poi quell'originario confronto e conflitto: il *dives* ed il poeta, l'uomo forte e il contadino sciancato, Nuto e Cinto, Nuto e Anguilla. Torna anche questo motivo, legato alla virilità, per cui i due personaggi in cui Pavese riflette l'idea della vita sono l'uomo forte e l'uomo debole: a Nuto egli guarda sempre con ammirazione, ne subisce il fascino, è ciò che vorrebbe essere ma non è. L'uomo che sa fare politica perché conosce il perché delle cose, perché ha la lungimiranza di chi è sicuro di compiere buone azioni nel mondo e di riceverne il giusto compenso. Nuto è il ragazzo diventato uomo, rimasto fedele alla terra, con tutte le risposte ai perché dell'esistenza. Nuto è l'uomo che è rimasto fedele a sé stesso, sempre uguale, da partigiano e poi da comunista. Il miraggio del *dives* per il poeta elegiaco ed il miraggio irraggiungibile di Pavese. Cos'è lui in tutto questo? L'emarginato, lo scappato, il bastardo, sfiduciato in sé stesso e nel mondo: la virilità contro l'impotenza, un binomio ossessivo perpetrato. È nel massacro di Santa e in quello strappo che non conclude il romanzo, è senza salutare che Pavese profetizza la propria fine nella fine della donna: per questo *La luna e i falò* si configura come un'elegia narrativa, perché è il canto funebre che Pavese canta a sé stesso prima di partire. Già sa di voler morire e con quest'ultimo romanzo cede all'impulso di cullarsi in quei ricordi che gli sono stati cari e che pure lo hanno distrutto. Poi l'impetoso strappo finale: «A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò»⁹⁰. Tutto finisce nella cenere del falò, il suo falò, quindi l'addio muto è a tutto: alle speranze, alle colline, al Nuto che non è stato e alla vita. Ricorda Davide Lajolo⁹¹, a proposito dei giorni che seguirono la pubblicazione di *La luna e i falò*, che Pavese rimase come «un fucile sparato». Più deluso, più triste, più vuoto di come si era sentito sempre, dopo ogni fatica creativa. È per questo che il *Mestiere di vivere* si conclude il 18 agosto 1950, a 9 giorni dal "gesto" con questa frase: «Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più»⁹². La scrittura è il sangue dell'illusione, lì dove il corpo viene a mancare. Ne consegue che il gesto di scrivere è gesto vitale per eccellenza. Ed è su questa illusione che egli ha saputo resistere.

Finito l'inchiostro, però, la situazione cade velocemente verso l'oscurità: la negazione della scrittura che precede, in un percorso inverso e chiastico, la negazione del corpo. Scrittura-donna-uomo-scrittura: il colpo che viene da dentro non è più attutito dalla gabbia di riparo, tutto viene scompaginato e l'unica soluzione è cancellare tutto. In questo senso, proprio in virtù della mistura di amore e letteratura, Pavese lascia che lo scrittore muoia prima dell'uomo, e così il suo diario si infrangerà sul muro dell'eterno silenzio. Ecco, quindi, la chiusura del cerchio: la conclusione.

Conclusioni finali

Per tornare e chiudere il ragionamento con i termini epistemologici di Gadamer, si può agevolmente inquadrare Cesare Pavese come l'*interprete* di una dimensione, quella elegiaca, di cui non ha potuto, perché impossibile, ricostruire gli orizzonti storici, ma che ha fatto rivivere attraverso di sé, attraverso il suo spirito, il suo distico, le sue parole: una poesia, quella elegiaca, fortemente flessibile, pronta ad accogliere e trasformare forme e contenuti per dar luogo ad un momento lirico personalissimo ed unico. E se un possibile problema lo costituisce quel segno di demarcazione che la critica ha inteso tracciare tra la fine dell'io biografico e l'inizio dell'io poetico, ponendo quindi il timore di un'ermeneutica lasciva o ingenua, esso ha smesso di essere un cruccio perché non interessante ai fini della ricerca: gli elegiaci hanno creato un proprio micro-universo aperto dei cui tratti topologici potessero usufruire i poeti a venire, nel modo in cui avessero bisogno. Capire il gesto poetico è stato dirimente ai fini di un lavoro che è voluto uscire dalla sola ricerca testuale ed addentrarsi nella teoria strutturale della letteratura andando a capire quanto i comportamenti degli autori, linguistici, contenutistici, umani, rivelino verità molto più cogenti, autonome, rispetto a quelle verità che essi stessi vogliono far credere. Così se è vero che Tibullo ha dato vita al linguaggio, oltre che del suo idillio naturale, della propria intimità, creando dei moduli espressivi e contenutistici che sono stati riscontrati nel

sogno pavesiano, Properzio, dal canto suo, ha regolato l'espressione del tormento amoroso, del *furor*, creando per questo sentimento e favorendo a sé stesso una dimensione in cui poterlo esprimere: il proprio isolamento. Infine Ovidio, che con la sua esperienza d'esilio plasma quella materia originaria astraendone lo scheletro, sempre uguale, riempiendolo di contenuti nuovi, i suoi. Ovidio ha per questo fortificato, fuori dal contenuto amoroso, il momento elegiaco come attimo riflessivo contestualizzato nella solitudine del proprio spirito: una solitudine ancestrale, insuperabile, determinata da una irreversibile incomunicabilità con *l'alter*. Ovidio ha diretto la condizione dell'amante verso la più universale condizione del *miser*, che può celarsi in ciascuno scrittore o essere umano: ha fatto questo trasformando gli agenti e gli elementi costitutivi dell'antica elegia, mutando la *domina* nel *dives*, trasformando la solitudine determinata da questa nell'isolamento creato dall'imperatore ma assunto a spazio ancestrale della condizione dell'uomo, cambiando la condizione del poeta appartato in quella dello straniero ed incompreso. Interessante quindi notare quanto, a proposito della funzione lettore/interprete Pavese, la sua inclinazione caratteriale lo avvicinasse agli elegiaci, nella sua vita vera, e quanto lo allontanasse da quei modelli che egli diceva e voleva fossero i suoi riferimenti. Il poeta non fa altro che deplorare e svincolarsi dalla poesia come sfogo, lamento, ma poi, come scrive nel diario, la sua anima disperata non può far diversamente che utilizzare la poesia come momento di lamentazione recuperando tutti quei moduli linguistici e stilistici che si erano visti esser cari all'elegia. Importante allora, alla fine di tutto, avere coscienza di non trincerarsi in schemi e moduli precostituiti, in regole fisse e patti di verità perché la poesia è un continuo dialogo umano, composto di toni concordi e di litigi, di identificazioni e rifiuti, è una comunicazione senza quei filtri che non si deve avere voglia di pretendere ed imporre. Questo è stato allora cercare di capire il problema elegiaco: percepire le onde di una comunicazione, prima di tutto, intimamente, perché così pensata e voluta all'origine, umana.

Note

1 Considerato, difatti, tra i maggiori esponenti dell'ermeneutica filosofica grazie alla sua opera più significativa, *Verità e metodo* (*Wahrheit und Methode*, 1960).

2 Il nodo problematico intrinseco al concetto di intertestualità -nella misura in cui riscrivere la parola d'altri è sì l'unico modo per cominciare a scrivere, ma ciò può trasformarsi in ostacolo se il fascino della parola altrui arriva a inibire la possibilità di una parola propria- viene sciolto dalla linguista Julia Kristeva (1966), che ha saputo risolvere la perplessità relativa all'antinomia, proprio nell'intendersi, l'intertestualità, cosciente dialettica tra «la necessità di ripresa e la necessità di liberarsi della stessa» (POLACCO 2015: 7).

3 In questo senso occorre ricordare il significato di *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), del critico letterario canadese Herman Northrop Frye, opera per la quale Ezio Raimondi (1970: 82) ricorda che è dalla logica costitutiva di questa stessa che può comprendersi cosa si intenda per sistema letterario unitario.

4 PAVESE 1940, 170-171.

5 GUGLIELMINETTI, NAY (a cura di) 2000, 170. Le citazioni da *Il mestiere di vivere* avverranno sempre da questa edizione.

6 L'utilizzo del corsivo è proprio dell'autore dell'articolo.

7 Con istintività testuale chi scrive intende riferirsi al dato emerso dalla ricerca filologica di Antonio Sichera sulle carte pavesiane. Lo studioso pone in risalto, lo si vedrà, sottolineature, appunti, chiose a margine, note dal carattere grandemente istintivo che, in quello che è il generale lavoro di annotazione del testo, non paiono appunto rientrare nella prassi dello strumento di studio (quindi semplici sottolineature di attenzione), ma sembrano piuttosto configurarsi come attimo di profonda sintesi riflessiva che allega al processo di evidenziazione un più acuto avvertire poetico e, soprattutto, psicologico.

8 SICHERA 2013, 12.

9 *Ibidem*.

10 *Ivi*, 12-13.

11 *Ibidem*.

12 SCARPA (a cura di) 2000. La citazione delle *Poesie* avverrà sempre da questa edizione.

13 STELLA 1966, 109.

14 LENZ, GALINSKY (a cura di) 1973, trad. it. CANALI. La citazione avverrà sempre da questa edizione.

15 SANTAGATA (a cura di) 2014.

16 *Ibidem*.

17 SANTAGATA (a cura di) 2014, 93.

18 Relativamente al rapporto che Petrarca instaura con l'elegia risultano ancora essenziali le parole di Marco Santagata contenute nell'*Introduzione ai Rerum Vulgarium Fragmenta* (2015: 74): «Petrarca conosceva dei libri che su di lui esercitavano un fascino particolare: le raccolte classiche di carmina.

[...] L'organizzazione dei testi per libri, la compattezza degli esordi, la stessa tenuta dimostrata nel corso di una plurisecolare trasmissione conferivano a loro un forte carattere unitario. Erano questi i veri libri nati dall'assemblaggio di componimenti autonomi e a loro preesistenti, ed è naturale che il classicista Petrarca guardasse a loro per il suo progetto di raccolta».

19 GIUNTA *et al.* (a cura di) 2015.

20 CAVALIERE 2007, 125.

21 *Ibidem.*

22 *Ivi*, 127.

23 MONDO (a cura di) 1966, 44. La citazione delle *Lettere* avverrà sempre da questa edizione.

24 STELLA 1969, 28.

25 *Ivi*, 112.

26 MASOERO 1993, 65.

27 CONTE 2015, 283.

28 STELLA 1969, 21.

29 PAVESE 1950, 393.

30 PAVESE 1923, 174.

31 CAVALIERE 2007, 113.

32 Scrive Vittorio Stella (1969: 23) che la disperazione si pone come, essa medesima, essenza e totalità di quella vita che non si vuole più vivere. Conta, dunque, più della congettura di una vita che si affermi e si lanci oltre sé stessa, sparendo, quella ove si stringe in un nodo drammatico la volontà d'essere con la volontà di morire. La tensione al fondamento ontologico-esistenziale va diretta verso un destino di solitudine e si risolve in esso.

33 COLERIDGE 1835, 268.

34 PIETRALUNGA 1997, VIII.

35 L'appunto di Pavese contenuto in APX 70, cc. 30v e 31r, è riportato da Mark Pietralunga in *Introduzione al Prometeo slegato* di Percy Bysshe Shelley tradotto da Cesare Pavese.

36 Mark Pietralunga, in quelle stesse pagine introduttive, ricorda come Pavese giudichi l'elegia carducciana il miglior esempio lirico dell'autore italiano, proprio in quell'alternarsi di stati d'animo contrastanti: il critico intende rimarcare il rilievo, lo spazio che la letteratura del dolore occupa nella capacità creativa di Cesare Pavese.

37 ANDRÉ (a cura di) 1968, trad. it. MAZZANTI. La citazione avverrà sempre da questa edizione.

38 PAVESE 1935, 435 (lettera del giorno 11 settembre).

39 LAJOLO 2020, 29.

40 SCARPA (a cura di) 2000, 149.

41 STELLA 1969, 47.

42 DE VIVO 1992, 258.

43 VEYNE 1985, 7.

44 SEGRE 2000, XXIII.

45 LAJOLO 2020, 341.

46 *Ibidem*.

47 LENZ, GALINSKY (a cura di) 1973, trad. it. CANALI. La citazione avverrà sempre da questa edizione.

48 LAJOLO 2020, 380.

49 GIGLIUCCI 2020, 60.

50 *Ivi*, 347.

51 PAVESE 1948, 2.

52 SCARPA (a cura di) 2000, XI.

53 *Ibidem*.

54 PAVESE 1948, 5.

55 *Ivi*, 1.

56 TIB. *eleg.* 1, 1, 5-6.

57 *Ivi*, 43-44.

58 PAVESE 1948, 1.

59 *Ivi*, 3.

60 BASILE 2003, 195

61 *Ibidem*.

62 *Ivi*, 196.

63 BASILE 1974, 507.

64 VITACOLONNA 2012, 179.

65 BASILE 2003, 182.

66 *Ivi*, 188.

67 PAVESE 1948, 5.

68 TIB. *eleg.* 1, 6, 61-65.

69 PAVESE 1948, 5.

70 LAJOLO 2020, 350.

71 FEDELI 2019, 15.

72 PAVESE 1948, 9.

73 *Ivi*, 11.

74 PAVESE 1948, 31.

75 LAJOLO 2020, 352.

76 *Ivi*, 95.

77 LAJOLO 2020, 385.

78 BECCARIA 2019, II.

79 *Ibidem*.

80 MASOERO, COLETTI (a cura di) 1998.

81 A proposito della componente classica alla base del verso di *Lavorare stanca* si esprime Alberto Bertoni nell'*Introduzione* dell'opera da lui curata (2021: 10): «un verso non più sillabico-accentuativo ma fondato su quattro tempi accentuali forti che demolisce il mito della nostra tradizione endecasillabica. Ed è un verso che si fonda su una somma di piedi anapestici (breve breve lunga, cioè atona atona tonica) che -in qualche caso, ma non sempre- si conclude in un doppio settenario, edificando una costellazione di ipometrie da sinalefe, che abbastanza di frequente sfocia nel tredecasillabo».

82 PAVESE 1940, 127.

83 Marziano Guglielminetti tiene invece maggiormente a sottolineare la preponderanza della componente classica che caratterizza il verso della raccolta e che soprattutto la allontana da Walt Whitman (1998: 32): «Se mai ha giocato in Pavese la volontà di scrivere il suo poema sull'uomo moderno, pari a quello di Whitman, di sicuro l'esito è abbastanza diverso, innanzitutto per una ragione ideologica forte. [...] L'avere, poi, Pavese cavato dal verso di Whitman il modello per il suo esclude la presenza, dominante invece, di una componente classica, sulla quale ci si trova più facilmente d'accordo. Il verso lungo di Pavese, conquistato, come lui stesso racconta introducendo la seconda edizione di *Lavorare stanca*, sin da *I mari del Sud*, risulta difatti di natura anapestica».

84 STICCO 1953, 161.

85 PAVESE 1950, 1.

86 LAJOLO 2020, 411.

87 COLERIDGE 1835, 268.

88 PAVESE 1950, 116.

89 LAJOLO 2020, 411.

90 PAVESE 1950, 194.

91 Ivi, 414.

92 Ivi, 400.

Bibliografia consultata

BASILE 1974 = B. Basile, *La "finestra" di Pavese. Analisi di un'immagine ossessiva*, in *Lingua e Stile*, IX, 3, 1974, 503-518.

BASILE 2003 = B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

BECCARIA (a cura di) 2019 = G. L. Beccaria (a cura di), C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2019.

BERTONI (a cura di) 2021 = A. Bertoni (a cura di), C. Pavese, *Lavorare stanca*, Latiano, Interno Novecento, 2021.

BELVISO *et al.* 2020 = F. Belviso, L. Mondo, A. d'Orsi, *Il Taccuino segreto*, Torino, Nino Aragno Editore, 2020.

CANALI (a cura di) 2018 = L. Canali (a cura di), Tibullo, *Elegie*, Milano, Bur Rizzoli, 2018.

CANALI (a cura di) 2019 = L. Canali (a cura di), Properzio, *Elegie*, Milano, Bur Rizzoli, 2019.

CAPUTO 2004 = R. Caputo, *Nel mio stil frale. Saggi di lettura intorno all'opera di Francesco Petrarca (Petrarca e Properzio «che d'amor cantaro fervidamente»)*, Roma, Ulisse Editrice, 2004.

CATANZARO, SANTUCCI 1985 = G. Catanzaro, F. Santucci, *Atti del convegno*

internazionale di studi properziani, Bimillenario della morte di Properzio, Accademia properziana del Subasio (centro studi poesia latina in distici elegiaci), Assisi, Acc.a Properziana, 2004.

CATANZARO, SANTUCCI 1992 = G. Catanzaro, F. Santucci, *Atti del convegno internazionale, La poesia cristiana in distici elegiaci, Accademia properziana del Subasio (centro studi poesia latina in distici elegiaci)*, Assisi, Acc.a Properziana, 1992.

CAVALIERE 2007 = <http://amsdottorato.unibo.it/33/1/TESI.pdf>.

COLERIDGE 1835 = S. T. Coleridge, *Specimens of the Table Talk of the late Samuel Taylor Coleridge*, volume 2, New York, Harper & Brothers, 1835.

CONTE 2005 = G. B. Conte, *Letteratura latina*, Firenze, Le Monnier, 2005.

DE VIVO 1992 = A. De Vivo, *L'incipit elegiaco della Consolatio boeziana in Vichiana. Rassegna di studi filologici e storici*, Pisa, Fabrizio Serra editore, vol. 3, 1992, 179-188.

DELLA CORTE (a cura di) 1980 = F. Della Corte (a cura di), Tibullo, *Le elegie*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, 1980.

D'ELIA 1954 = S. D'Elia, *Tibullo e Properzio*, Napoli, L'arte tipografica, 1954.

DI PIETRANTONIO (a cura di) 2020 = D. Di Pietrantonio (a cura di), C. Pavese, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 2020.

DUGHERA 1992 = A. Dughera, *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni editore, 1992.

FEDELI 2019 = P. Fedeli, introduzione a Properzio, *Elegie*, Milano, Bur Rizzoli, 2019, 5-32.

FORMICOLA 2016 = C. Formicola, *Elegia lieta, elegia triste: poesia dell'esclusione*, con un'appendice sulla traduzione, Napoli, Loffredo, 2016.

FRYE 1957 = N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000.

GADAMER 1960 = H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, ed. it., Milano, Bompiani, 1960.

GIGLIUCCI 2020 = R. Gigliucci, *I grandi della letteratura italiana (Pavese)*, Milano, Mondadori, 2020.

GIUNTA *et. al.* (a cura di) 2015 = C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni (a cura di), D. Alighieri, *Opere (Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia)*, Milano, Mondadori, 2015.

GUGLIELMINETTI, NAY (a cura di) 2000 = M. Guglielminetti, L. Nay (a cura di), C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000.

GUGLIELMINETTI (a cura di) 1998 = M. Guglielminetti (a cura di), C. Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1998.

KRISTEVA 1966 = J. Kristeva, *Word, Dialogue and Novel*, New York, New York Columbia University Press, 1966.

LAJOLO 2020 = D. Lajolo, *Il «vizio assurdo», storia di Cesare Pavese*, Roma, Edizioni minimum fax, 2020.

LA PENNA 1984 = A. La Penna, *L'elegia di Tibullo come meditazione lirica* in Tibullo, *Elegie*, Milano, Bur Rizzoli, 2018, 5-72, già in AA. VV., *Atti del convegno internazionale di studi su Albio Tibullo* (Roma, Palestrina, 10-13 maggio 1984), Roma, Centro di studi ciceroniani, 1986, 89-140.

LA PENNA 1977 = A. La Penna, *L'integrazione difficile (un profilo di Properzio)*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1977.

MASOERO 1993 = M. Masoero, *Pavese, poeta dell'angoscia*, in *Bollettino del Centro Studi Cesare Pavese*, Fondazione Cesare Pavese, Santo Stefano Belbo, vol. I, 1993, 62-69.

MAZZANTI, BONVICINI (a cura di) 1991 = R. Mazzanti, M. Bonvicini (a cura di), Ovidio, *Tristia*, Milano, Garzanti, 1991.

MONDO (a cura di) 1966 = L. Mondo (a cura di), C. Pavese, *Lettere*, Torino, Einaudi, 1966.

MUZZIOLI 1994 = F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1994.

PASQUAZI 1985 = S. Pasquazi, *Atti del convegno internazionale di studi properziani, Properzio nella letteratura italiana, Accademia properziana del Subasio (centro studi poesia latina in distici elegiaci)*, Assisi, Acc.a Properziana, 1985.

PAVESE 1935 = C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1935.

PAVESE 1940 = C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 1952.

PAVESE 1948 = C. Pavese, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 1948.

PAVESE 1950 = C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.

PIETRALUNGA (a cura di) 1997 = M. Pietralunga (a cura di), P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, trad. it. di C. Pavese, Torino, Einaudi, 1997.

POLACCO 2015 = M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma, Laterza, 2015.

RAIMONDI 1969 = E. Raimondi, *La critica simbolica*, in *The Italian Issue*, 84 (1), 1969, 1-15.

RIGO 2017 = P. Rigo, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, in *Arzanà*, 19, 2017, 55-77.

RIPOSATI 1945 = B. Riposati, *Introduzione allo studio di Tibullo*, Milano, Marzorati, 1945.

SANTAGATA (a cura di) 2014 = M. Santagata (a cura di), F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2014.

SCARPA (a cura di) 2000 = T. Scarpa (a cura di), C. Pavese, *Poesie*, Torino, Einaudi, 2000.

SEGRE 2000 = C. Segre, introduzione a Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000, 5-30.

SICHERA 2013 = A. Sichera, *C'è Petrarca in Pavese? Dalle note alle rime, al petrarchismo di Verrà la morte* in *Rivista di letteratura italiana*, 9-22, 2013.

STELLA 1966 = V. Stella, *Elegia tragica e rivolta (Sul pensiero di Cesare Pavese)*, in *Il Cannocchiale*, nn. 4-6, 1966, 107-130.

STELLA 1969 = V. Stella, *L'elegia tragica di Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1969.

STICCO 1953 = M. Sticco, *La luna e i falò*, in EAD., *Il romanzo italiano contemporaneo 1920-1950*, Milano, Vita e Pensiero, 1953.

THORSEN 2013 = T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

TONDO 1988 = M. Tondo, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1988.

VENTURI 1967 = G. Venturi, *Cesare Pavese*, in *Belfagor*, 22 (4), 1967, 431-454.

VITACOLONNA 2012 = L. Vitacolonna, *Analisi di una lirica pavesiana: La notte*, *Quaderns d'Italia*, n. 17, 2012, 171-180.

03 | recensioni

Maria Consiglia Alvino

Maria Silvia Assante

Andrea Cerica

Ignazio Lax

Antonio Mileo

Cristiana Roffi

Saffo, *Ode all'amata*, a cura di Sotera Fornaro, Modena, Mucchi Editore, 2020, pp. 73, ISBN 978-88-7000-862-3.

In un saggio intitolato *Il piacere di tradurre* apparso nella rivista *Poesia* dell'editore Crocetti (Anno I, n. 3, Settembre / Ottobre 2020, pp. 4-9) Nicola Gardini mette in luce un importante aspetto dell'atto traduttivo: il rinnovamento non solo dell'oggetto originale e della visione che esso veicola, ma anche della visione stessa che il traduttore stesso ha di sé: «Mentre trasforma, infatti, lui stesso si trasforma: la trasformazione lessicale è, infatti, anche una *sua* esperienza. La percezione dell'originale, che è la materia del tradurre, è lui. Il piacere del tradurre, è lui. Il piacere del tradurre è pure piacere dell'autorinnovamento, dell'autoricostruzione, e si compone di disponibilità alla sorpresa e alla scoperta, di abbandono all'inatteso, di coscienza dell'instabilità. Il transeunte, il vario, l'inafferrabile non fanno più paura. Nel piacere del passaggio di quel "tra-" che troviamo nella sua stessa denominazione, il traduttore si smarrisce e si ritrova; modifica e rafforza la sua identità; diventa altro e si

riconosce più profondamente non solo come traduttore, ma anche come essere umano. traducendo, a un tempo si estrania, perché accoglie in sé lo straniero, ed è ancor più sé stesso, perché si ritrova nello straniero, perché scopre che esisteva già altrove. Lo straniero è, dunque, altro e io, distanza e presenza, estraneità e intimità» (p. 7).

In questa prospettiva, il bel volume curato da Sotera Fornaro ben delinea il processo di autoricostruzione e quasi di



agnizione che ha coinvolto nei secoli i traduttori del celebre fr. 31 Voigt di Saffo, qui intitolato *Ode all'amata*. Il volume fa parte di una collana, *DieciXUno*, curata da Antonio Lavieri, che ha lo scopo di presentare una poesia con dieci traduzioni, cercando di mostrarne la storia esegetica e culturale.

La frammentarietà del componimento trasmessoci dall'Anonimo *Del Sublime* ha, del resto, innescato sin dall'antichità – si pensi alle versioni di Catullo – meccanismi di esegesi, riscrittura, ricomposizione attraverso i quali di volta in volta il testo originale è diventato specchio per il traduttore, per il poeta, per il filologo che abbia voluto esercitare la sua acribia nell'inconsapevole o conscio desiderio di riflettere anche su sé stesso, sulla propria visione dell'oggetto da tradurre, sugli schemi culturali della propria epoca.

Il merito di questa edizione a cura di Sotero Fornaro va, però, oltre tale acquisizione. Il merito più grande di questo prezioso volumetto è aver dato per la prima volta uno sguardo del tutto femminile su Saffo, presentando nove versioni dell'ode da parte di altrettante donne: poete, traduttrici, scrittrici, filologhe, tutte accomunate dalla necessità di disvelare attraverso l'atto traduttivo e poetico qualcosa di sé, del proprio rapporto col divino, del corpo femminile, visto nella sua drammatica e materiale fisicità, ma anche nella sua sacralità. E dire che elevate e importanti sono le traduzioni in lingua italiana che del frammento sono state date da Parini, Foscolo, Leopardi, Quasimodo e Pasolini – in lingua friulana – e a nessuno, tantomeno a noi, tocca svilirne il merito. Ma si tratta pur sempre di una donna 'che parla' per bocca di uomini. Per la prima volta sono giustapposte voci di donne che traducono una donna e che, riflettendo su una donna, plasmano, costruiscono, interrogano anche la propria femminilità o la visione del femminile insita nella propria società.

L'incursione della tradizione 'al femminile' dell'ode inizia da un sonetto di Gaspara Stampa. È interessante la cura dedicata da Sotera Fornaro alla ricostruzione filologica del contatto tra l'autrice e Saffo: la Stampa probabilmente mal comprendeva il greco e non aveva potuto leggere Catullo, la cui *editio princeps* risale al 1554;

perciò probabilmente conobbe Saffo per il tramite delle traduzioni del trattato *Sul sublime* che circolavano nel suo ambiente. E in virtù di tale ricostruzione la curatrice evidenzia l'influsso neoplatonico presente nella rielaborazione del testo greco ad opera della Stampa, tesa a sminuire la fisicità e a esaltare aspetti intellettuali dell' 'estasi' d'amore.

Segue la prima vera e propria traduzione italiana, a cura di Francesco Anguilla, risalente al 1572. Di essa la studiosa parimenti sottolinea l'ascendenza platonico-ficiniana, evidente nel tentativo di unire alle teorie medico-scientifiche sulle passioni un discorso filosofico sull'amore più ampio, che priva i versi di Saffo di ogni tratto erotico, anche grazie a scelte lessicali ambigue destinate a permanere in tutta la storia della traduzione di Saffo fino al Novecento.

Il terzo testo proposto, una parafrasi in francese della filologa e traduttrice Anne Dacier (1647-1720) prosegue nel senso di tale linea interpretativa, ammorbidente i tratti omoerotici e privilegiando una concezione dell'amore saffico come amicizia. Vero è che divulgare questa poesia non era semplice, per via dei giudizi morali legati all'omosessualità. Ma la Fornaro ben evidenzia come proprio le traduzioni e commenti della Dacier influirono sulla riscoperta di Saffo nel '700 francese e sul suo revival non solo in poesia, ma anche nella letteratura teatrale nel '700 europeo.

Il quarto testo proposto, infatti, è un testo teatrale. Si tratta di una traduzione a cura della letterata e patriota Angelica Palli (1798-1875), che dedica a Saffo un dramma omonimo, recuperando il filone dell'amore tragico tra Saffo e Faone. In questo caso la curatrice mette in rilievo gli elementi romantici presenti nell'interpretazione della Palli: l'intreccio dell'opera è interamente connotato da un senso di scissione, quella tra arte e vita. Saffo è, infatti, amata da Faone non in quanto donna, ma in quanto poetessa. Nel suo dramma si riverbera autobiograficamente quello dell'autrice, che nella traduzione cerca forse un'interpretazione anche di sé e della vita delle donne letterate del suo tempo.

Segue con un lungo salto temporale una traduzione dell'ode a

cura di Maria Luisa Giartosio de Courten (1921), la prima donna ad aver dedicato a Saffo un libro nei supplementi alla rivista *Aegyptus. Rivista di egittologia e papirologia*. L'autrice non era una filologa classica, ma una traduttrice, principalmente dall'inglese. Di questa versione, la Fornaro sottolinea l'ambizione scientifica e l'interpretazione tradizionalista, tesa cioè a sminuire la sensualità e l'aspetto omoerotico presente nell'originale.

È poi l'operazione di traduzione di Salvatore Quasimodo il vero spartiacque individuato dalla curatrice tra la percezione moderna e quella contemporanea dei lirici greci come 'frammenti', che li rende oggetto di un prolifico laboratorio poetico per tutto il secondo Novecento. In tal senso, è significativo l'inserimento di un passo de *Lisola di Arturo* di Elsa Morante, la descrizione del mancamento di Nunziata alla notizia della partenza di Arturo. Qui la Fornaro mette in evidenza come l'ode saffica, probabilmente conosciuta dalla Morante nella traduzione di Manara Valmigli del 1948, dà luogo non solo a una traduzione, quanto a una vera e propria riscrittura. La scelta dell'inserimento del brano della Morante è solo apparentemente forzato e fuori luogo, perché tradurre non è solo trasportare un testo da una lingua a un'altra, ma anche da una cultura all'altra, pur nel rispetto del valore originario del testo di partenza.

Segue la traduzione a cura della poeta Iolanda Insana, la quale concepì il progetto di tradurre tutti i frammenti di Saffo superstiti; di quest'ultima versione viene sottolineata la generale fedeltà al testo greco, unita a tentativi di innovazione e interpretazione personale, senza però il raggiungimento di una visione nuova, diversa da quella moralizzante sino ad allora presupposta.

È con la versione di Alda Merini nella lirica *L'ora più solare per me*, da *La volpe e il sipario* (1997), che la studiosa ravvisa la maggiore originalità rispetto alle altre interpretazioni femminili novecentesche, per «l'enfaticizzazione della sensazione corporea e del contemporaneo ridimensionamento dell'esperienza estatica, con la sua possibile dimensione sacra, che pure è presente nell'originale saffico», per il ritorno prepotente di un Eros sentito in tutta la sua concreta potenza fisica.

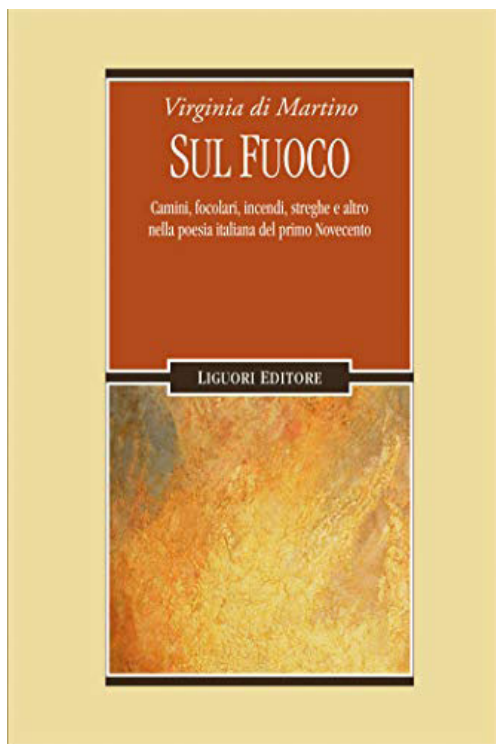
Di contro, l'analisi della versione di Rosita Copioli, della quale la Fornaro mette in luce l'importante commento, segna il tentativo di rendere emozioni e sensazioni in traducibili e ineffabili, a partire dal significato del *phainetai* d'esordio. Il problema è qui rendere il senso di una teofania per la quale i moderni hanno perso qualsiasi categoria interpretativa e che pertanto risulta impossibile da rendere in italiano.

Conclude il prezioso volume la traduzione proposta dalla stessa Sotera Fornaro, che ha il merito di unire acribia filologica, adesione al testo greco e cura della musicalità del verso italiano, attraverso un fitto gioco di allitterazioni, assonanze, anafore, versi fratti che riproducono il processo di annullamento dell'io dato dalla visione d'amore. La tensione interpretativa e il lavoro della traduttrice è evidente specialmente nella rinuncia alla traduzione dell'ultimo verso, il celebre verso corrotto, lì dove i punti di sospensione scelti nel testo italiano in fine componimento lanciano al lettore l'invito a leggere, rileggere, riscrivere, entrare a sua volta in dialogo permanente con il testo e, forse, con sé.

Maria Consiglia Alvino
consiglia.alvino@gmail.com

Virginia di Martino, *Sul fuoco. Camini, focolari, incendi, streghe e altro nella poesia italiana del primo Novecento*, Napoli, Liguori, 2020, pp. 198, ISBN 978-882768607.

Sul fuoco. Camini, focolari, incendi, streghe e altro nella poesia italiana del primo Novecento, edito da Liguori nel 2020, è l'ultimo lavoro di Virginia di Martino, ricercatrice di letteratura italiana contemporanea presso l'università degli studi di Napoli "Federico II", che si riallaccia idealmente, quasi come fosse il secondo capitolo di una possibile tetralogia sugli elementi, a *Sull'acqua. Viaggi, diluvi, palombari, sirene e altro nella poesia italiana del Primo Novecento* del 2012. Il testo si inserisce a pieno titolo in quella branca della critica letteraria detta tematica che analizza un particolare tema concentrandosi sulle variazioni di senso che questo assume tutte le volte che compare in un autore o in un testo specifico. Isolare le singole immagini, individuando il loro significato specifico, permette infatti all'autrice di creare un repertorio di varianti che accomuna, per vicinanza o opposizione, scelte poetiche di diversi



autori che si rivelano anche solo nel diverso uso che questi fanno di quelle immagini. Detto in parole povere una singola immagine, un singolo tema, un motivo diventano simboli che contengono in sé il cosmo di quell'autore, la sua visione del mondo e di conseguenza della poesia. L'arco cronologico entro cui viene effettuata l'analisi del tema è quello dei primi trent'anni del Novecento e riguarda autori quali Corazzini, Govoni, Moretti, Gozzano, Campana (la cui attività si svolge e risolve in

questi anni), Palazzeschi, Rebora, Sbarbaro e anche Saba, Ungaretti e Montale di cui vengono prese in considerazione solo le poesie scritte e le posizioni assunte entro questo limite cronologico. Il tema è quello del fuoco e delle immagini a esso connesse, la cui analisi si sviluppa nei cinque capitoli ognuno relativo, come specifica la stessa autrice nella *Premessa*, a una particolare «area tematica»: la prima domestica dei focolari, la seconda gravitante attorno al sacro, la terza alla potenza distruttrice dell'elemento, la quarta dedicata alle vampe dell'amore e la quinta relativa alle sfumature degli stati d'animo che fiamme, fumi e scintille restituiscono. Si parte dal focolare, centro della casa e della famiglia, simbolo per eccellenza della realtà domestica. L'interpretazione da parte della di Martino delle immagini ritornanti, anche nelle liriche di uno stesso autore, dimostra come queste, e i lessemi che le descrivono, possano assumere su di sé significati anche opposti (procedimento applicato nell'intero volume): il rassicurante focolare ad esempio, con particolare ricorrenza nelle liriche di Govoni e di Moretti e dei crepuscolari in genere, rischiarava i modesti interni delle case e lenisce il cuore dalle inquietudini riportando il poeta al tempo sicuro dell'infanzia ma è lo stesso tremolante fuoco nei camini, consumato e sul punto di spegnersi, ad allargare le ombre, a deformare i volti che si accostano a esso, a nutrire la mente del poeta di immagini inquietanti. Così come avviene nei *Poemi* di Palazzeschi, in cui la luce delle candele dà ai convitati e alla tavola imbandita un aspetto di spettri a una veglia funebre. Come viene evidenziato nel testo, proprio le immagini casalinghe, e per traslato il focolare, che dovrebbero rassicurare nascondono dentro di sé qualcosa di incomprensibile, di estraneo, non a caso è la radice heim-casa che nutre l'un-heimlich, il perturbante freudiano. Allora il ricordo del focolare infantile si sovrappone a quello della casa e della famiglia borghese a cui il poeta ha rinunciato scegliendo la poesia. Ogni tentativo di riaccostarsi a esso diventa, come in Campana e Sbarbaro, luttuoso: «la casa può diventare bara e il focolare lume per i defunti», punto di arrivo di una ricerca impossibile per sé, conferma della propria solitudine osservata negli altri, ricordo di un'assenza

incolmabile. Di segno opposto sono invece le soluzioni riscontrate in Rebora e Saba, in cui attraversare questa inquietudine significa essere in grado di «padroneggiare il fuoco», di trasferirlo altrove e di diventare adulti. La fiamma che evoca o manifesta il divino, oggetto dell'analisi del secondo capitolo, è soprattutto quella del «bianco pianto ardente» delle candele. Molti sono i ceri accesi davanti alle Madonne poste ai crocicchi delle strade: lo sguardo di Sbarbaro si posa su di essi distratto, Ungaretti ne fa il simbolo dell'anima che veglia di fronte all'eterno, in Palazzeschi è la Madonnina spaventata dal temporale a pregare il lume affinché non si spenga. Proprio in Palazzeschi le candele votive sono solo arredi di una messa in scena lontana, non rinsaldano la fede, rito ormai esausto, tanto che le suore dello strano convento di *La regola del sole*, sono devote al sole più di quanto non lo siano all'ostia consacrata, sbiadito sole che si eleva sui marmi degli altari. Alla forza creatrice e distruttrice dell'elemento igneo è dedicata la dissertazione del terzo capitolo. In Ungaretti l'azione delle fiamme distrugge lo spazio e il tempo e apre al poeta la possibilità di un altrove esclusa a Montale, favilla ormai espulsa dalla totalità vivificatrice della fiamma, Arsenio, a cui non resta che consumarsi. L'atto del bruciare, che purifica e volatilizza il corporeo, che riporta ordine e cancella la colpa ma anche che sovverte e sconvolge, che agisce con la sua potenza spettacolare e seduttiva sugli uomini, è protagonista, in forme diverse e complementari, nella poesia di Palazzeschi che è il cuore di questo capitolo e forse dell'intero volume: è la punizione, che nutre la folla assetata di giustizia, della colpa di Frate Puccio, è il gesto rivoluzionario dell'Incendiario e sarà l'origine, nel passaggio dalla poesia alla prosa a cui è impossibile non pensare leggendo queste pagine, dell'uomo di fumo Perelà. Madama Mirena, incantata dal fascino delle fiamme, non fugge all'incendio del suo palazzo, ma resta impietrita a guardarle fino a venirne come assorbita. Il fuoco che toglie a Frate Puccio la leggerezza nutre il suo alter-ego, Frate Rosso, che usa il fuoco per scandalizzare la folla, distruggere, stravolge le regole. Come osserva l'autrice, fra i personaggi c'è anche il poeta che allo specchio si

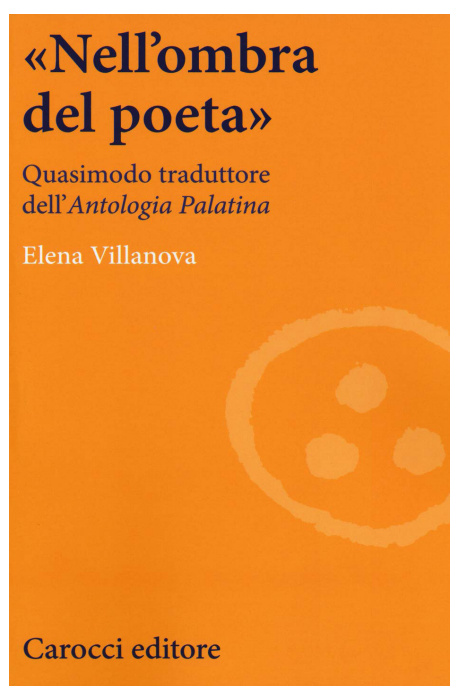
scopre anch'egli piromane capace di maneggiare la poesia, essa stessa fuoco, oggetto pericoloso e abnorme. Il rischio che corre è quello, con l'uso, di consumare il potere distruttivo della parola come fa il mangiafuoco Boccanera, innocuo pagliaccio che ripete ogni sera il suo spettacolo. Il rischio della ripetizione spegne il gesto sovversivo che non spaventa più, non scandalizza, come l'Incendiario chiuso in gabbia e dato in pasto agli occhi curiosi della gente. Inevitabilmente è questo il destino degli incendiari, quello di diventare saltimbanchi e quello della poesia di ridere di sé, usando il divertimento come arma non meno rivoluzionaria e distruttrice della fiamma. Alle fiamme dell'amore è dedicato il quarto capitolo. Metafora ormai consunta, quella che fa equivalere la passione al fuoco, l'innamoramento a un incendio, essa è giustificabile solo nelle liriche di pessima qualità del romantico commesso farmacista di Gozzano, che si dichiara, senza vergogna, poeta. Per i veri poeti, quelli che se ne vergognano, il calore dell'amore è percepibile solo di riflesso, attraverso i patemi degli altri o attraverso il ricordo della fiamma ristoratrice del puro amore materno. Il nesso significativo rilevato allora non è più fuoco-amore bensì fuoco-donna. Pericolose sono le lingue di fuoco dei capelli della demoniaca Gorgone da cui è attratto Gozzano come pericolosa è la fiamma che brilla negli occhi della rossa Regina Carmela di Palazzeschi, la cui ostentata somiglianza all'elemento igneo la condanna, strega, a un rogo interiore che non attrae ma suscita timore. Quella stessa fiamma che distrugge dall'interno la regina, nutre le principesse salamandre della poesia di Govoni che vivono senza alcun rimorso o tristezza quella loro condizione, consapevoli della loro natura erotica. Il nesso fuoco e desiderio riceve nuova vita nei versi di Rebora, Saba e Ungaretti. In particolar modo proprio nelle liriche dedicate alla moglie Lina, dotata di una natura passionale congenita e quindi senza colpa, dall'autore amante delle parole e delle immagini 'trite' della letteratura, la di Martino registra la ricorrenza semantica dell'«ardore». L'ultimo capitolo è invece dedicato all'indagine delle figurazioni del fuoco utilizzate per raccontare sfumature caratteriali, sentimenti che bruciano nel cuore e a cui solo la poesia può dare

voce. Le fiamme raccontano i mutamenti dell'anima, sono presagi, smemorano e sono smemorate, descrivono lo slancio vitalistico e trasgressivo di un cuore che, di contro, senza fuoco è un organo apatico, morto. Il massiccio uso di citazioni dalle liriche permette alla studiosa di lavorare a stretto contatto con il testo, di riannodare, attraverso una puntuale esegesi, ogni filo del ragionamento che deriva dal tema e al lettore di seguire agevolmente i passaggi da un autore all'altro e vedere chiaramente, come in un disegno, le trame della comparazione.

Maria Silvia Assante
Università degli Studi di Napoli
mariasilvia.assante@unina.it

Elena Villanova, «Nell'ombra del poeta». Quasimodo traduttore dell'Antologia Palatina, Roma, Carocci Editore, 2019, pp. 219, ISBN 9788843093816.

Malgrado oggi il Quasimodo poeta e il traduttore «siculo greco» siano letti con minore assiduità e meno entusiasmo che negli anni in cui il Modicano – Siracusano d'elezione – visse e operò, e nonostante manchi tuttora un esaustivo studio comparato del suo esiguo *corpus* poetico e di quello, esteso e variegato, dei poeti antichi che dai tardi anni '30 ispirarono sempre più sovente la sua personale produzione in versi; quasi dimenticato da italianisti e italianiste, Quasimodo continua in compenso a essere letto e studiato nelle scuole classiche, sia universitarie sia persino liceali: non molto, per l'appunto, eppure le versioni di Catullo, Virgilio, Omero, dei tragici e *in primis* i *Lirici greci* sono tutt'oggi tema di ricerca oltre che – vieppiù di rado – occasione di piacere ozioso. La scoperta di Elena Villanova, che ha prodotto la monografia di cui Vi scrivo, proietta nuova, intensa luce sopra un libro che è di converso rimasto escluso da questa esile fortuna critica, tramontato rapidamente dopo



l'immediata premiazione svedese (1959) e il conseguente successo popolare: il *Fiore dell'Antologia Palatina* (1957)¹. Di formazione l'autrice è un'antichista e a partire da un ritrovamento d'archivio «*Nell'ombra del poeta*» tratta proprio di un capitolo inedito della storia della tradizione classica italiana, cioè della versione a 'due' mani² che Caterina Vassalini e il poeta realizzarono tra le estati del 1956 e 1957 sui cinque volumetti Loeb curati da William Paton (*The Greek Anthology*, 1916-1918), dalla

filologa collazionati con i Didot e i Belles Lettres: traduzione che fino a oggi, anche nella rada letteratura scientifica, era invece attribuita al solo Quasimodo. Tale *trouvaille* non squaderna invero universi incogniti, da diversi anni è ormai assodato che fin dai *Lirici greci* il Modicano si era avvalso di consulenti, in particolar modo quando si trattava di leggere la lingua ellenica; tuttavia Villanova fornisce per la prima volta prove decisive in questa direzione, prove che illuminano meglio il mosaico aggiungendo nuove tessere e soprattutto restituiscono a Vassalini la luce che il poeta le aveva tolto né più le rese la scuola classica italiana – ‘nazionale’ poiché a Verona la memoria di Vassalini non risulta perduta *in toto*. A una prima lettura, complice il sottotitolo, non lo si può capire, però «*Nell'ombra del poeta*» è *in primis* un saggio di storia culturale incentrato sulla figura di Vassalini (Gardone Riviera, 1904 - Verona, 1979), insegnante di lettere antiche al Liceo Maffei di Verona; nonché studiosa e intellettuale amica di Giovanni Papini, Ugo Spirito e altri membri dell'*intelligencija* italiana novecentesca (pp. 13-80): Villanova non ne fornisce un ritratto complessivo perché la ricostruzione fatta ai capp. 2-6 è basata principalmente su materiali d'archivio quasimodiani e perché ha nel mirino il *Fiore*, ma la maggior parte del libro essendo costituita dall'edizione quasi integrale delle missive della sola Vassalini al poeta (pp. 81-169) – gli eredi di Vassalini non hanno acconsentito allo studio delle lettere di Quasimodo –, l'effettiva protagonista è proprio la donna che fino a oggi sembrava una mera consulente ma grazie a Villanova d'ora in poi possiamo elevare a vera e propria coautrice (o, se si preferisce, traduttrice segreta). Insomma, «*Nell'ombra del poeta*» è la giusta e bella ‘premessa’ storico-documentale all'ultima grande versione classica attribuita al siculo greco: con un unico grande paradosso ascrivibile a Villanova, vale a dire con la macroscopica assenza delle versioni di Vassalini, di cui l'autrice, altrimenti da quanto aveva fatto nell'*Urtext*, alla fine ha trascritto purtroppo solo pochissimi lacerti fra le pagine dei capitoli secondo, quarto e sesto – mentre sarebbe stato utile mantenerne l'edizione intera, parallela a quella del (mezzo) epistolario. In sostanza il più vistoso cortocircuito del

libro è che dell'officina metafrastica *tout court* si parla meno di quanto il sottotitolo sembra promettere; il titolo e il sottotitolo sono molto belli, ma ingannevoli. Prima però di vedere i difetti, i pregi. Con grande capacità affabulatoria e al contempo nitore tecnico Villanova ha ricostruito in sei brevi capitoli la storia della collaborazione fra il poeta e la studiosa; e così, come suggerisce Paolo Di Stefano³, ha aggiunto un capitolo alla storia degli abusi intellettuali perpetrati dalla cultura maschilista: avendo avuto accesso alla corrispondenza di Quasimodo oggi conservata a Milano dal figlio Alessandro e avendo riesaminato le carte pavesi, in particolare i sei fascicoli conservati nella nona cartella del *Fiore* (Centro Manoscritti, Fondo Salvatore Quasimodo), la studiosa si è resa conto che il siculo greco, altrimenti da quanto aveva fatto con gli altri antichisti (maschi!) consultati negli anni '30 e '40, e contro la *vulgata* dell'edizione Guanda, che riconosceva a Vassalini solo la maternità di introduzione e note e la cogenitorialità della selezione epigrammatica, non si era in verità avvalso di una semplice aiutante ma di una vera e propria servitrice: l'amica veronese aveva svolto la gran parte del lavoro propedeutico all'edizione parmense, dalla faticosa rilettura e selezione dei ventitremila versi dell'*Antologia Palatina* alla prima traduzione in prosa dei testi asteriscati – una prosa «senza pretese» e integrata da brevi note esegetiche –, fino alle mansioni più umili (come la scrittura della sintesi pubblicata nel catalogo pubblicitario di Guanda, la promozione del libro, etc.); tutto *gratis et amore Dei* e per giunta con la ricompensa da parte del poeta «negriero» – mai potremmo definirlo «amico» come fa invece Vassalini⁴ – di una «freddezza» evidente, lunghi silenzi e aggressioni verbali. Il merito della ricostruzione storica e dell'edizione delle missive risiede anche nelle *tranches de vie* che ambedue aprono: nell'illuminare la terrenità del celebrato e premiato mascolo; e senza che ciò abbia tolto aire all'autrice, alla quale va appunto riconosciuta l'intelligenza di non essersi fatta condizionare dalla verità amara da lei svelata e averne anzi valutato positivamente l'opera creativa, e quale poeta-traduttore e quale poeta *tout court*. Malgrado il carteggio apra uno squarcio sulla realtà storico-culturale degli anni

'50 e dia al libro un valore più ampio di quello, erudito, legato agli studi quasimodiani e classici, credo che avrebbe giovato una gestione più oculata di tali missive: invece della pubblicazione di 'tutte' le lettere che Vassalini spedì a Quasimodo tra il 13 agosto 1955 e il 30 dicembre del 1957, cioè tra il giorno in cui l'amica accettò di vergare la presentazione per il catalogo Guanda e la data della commercializzazione del *Fiore* nelle librerie, meglio avrebbe fatto Villanova a selezionare le missive più strettamente legate al laboratorio metafrastico e alla consulenza scientifica e, nello spazio così conquistato, editare almeno la versione letterale dei centodiciotto epigrammi che Quasimodo mise poi in versi; questo sia perché, visto il tema annunciato in copertina, sarebbe stato assai fruttuoso entrare più addentro al rimaneggiamento operato dal poeta, sia perché allo stato attuale le lettere scendono in dettagli fin troppo privati, in vicende di scarso interesse per uno studio storico-letterario (oltre che in conflitto con la snella, elegante narrazione delle prime ottanta pagine): anche se le reti sociali stanno indebolendo i confini tra vita pubblica e privata e avversando vieppiù, fra le altre cose, due qualità invero sottostimate da tempo quali discrezione e riservatezza, la curiosità scientifica dovrebbe però continuare a nutrirsi del famoso binomio dantesco («fatti non foste [...]»). Intendo dire che gli sfoghi disforici della protagonista, il riferimento a episodi che la stessa Villanova, disorientata, spesso definisce «oscuri» (e.g. a p. 166, nn. 432-434), come gite, acquisti, maldicenze: ebbene, tutti questi dati intimi a lungo andare possono tediare e appesantiscono di certo un'opera altrove delicata e discreta; poiché né Vassalini né Quasimodo sono due giganti assoluti della storia culturale-letteraria italiana, non valeva la pena – non per mere ragioni etiche – scendere così addentro a questioni tanto evenemenziali.

A proposito di *ethos* ravviserei invece un secondo cortocircuito del libro: un lavoro che restituisce la voce a una studiosa vittima di un poeta maschilista è coronato dalla *summa* di un professore che sul tema specifico pare meno esperto di Villanova – malgrado l'assiduo coinvolgimento nelle ricerche della giovane. Non era sufficiente

la prefazione? Lo dico non solo per solidarietà con Vassalini e con tutte le donne ancora soverchiate dal potere virile, ma anche perché tra le parole di Villanova e il saggio conclusivo di Luciano Bossina (pp. 177-200), dedicato proprio al cuore dell'argomento evocato dal sottotitolo (il rimaneggiamento quasimodiano della traduzione della professoressa), corre un attrito evidente: mentre le valutazioni della giovane studiosa sono costruttive, appassionate, e possono così risollevare l'interesse intorno al siculo greco ben al di là della storia degli studi classici, parlare cioè a quelle italianiste e a quegli italianisti che in verità non rappresentano il primo *target* di «*Nell'ombra del poeta*», Bossina, pur senza arcigni parossismi, offre una sintesi tendenziosa, attenta più alle mancanze della traduzione che ai pregi; una *summa* che risente ancora della famosa, biliosa *querelle* tra il poeta e i filologi. Vediamo perché. Per prima cosa però devo segnalare che è saggio lo sforzo di guardare il laboratorio metafrastico da due prospettive alle quali già ci sollecitò Fortini⁵: cioè Bossina non si è limitato a collocare la versione a due mani nella cornice della storia delle traduzioni classiche d'autore, bensì ha provato a inquadrarla pure nella produzione del Modicano; solo che non si è rivelato un fine lettore di 'tutto' il Quasimodo edito, non ha dimostrato la medesima perizia provata nello studio delle epigrammiste e degli epigrammisti greci. Pur premesso che il *Fiore* non è un'opera di grandissimo ingegno come lo è invece l'*Antologia* di Lee Masters; e che senza dubbio la coppia Vassalini-Quasimodo non lavorò con lo stesso coinvolgimento dei traduttori Pivano e De André (*Non al denaro non all'amore né al cielo*); oppure, per uscire dall'ambito dell'epigramma letterario greco, malgrado la versificazione della prosa dell'insegnante non regga il confronto con l'impeto creativo del Ceronetti traduttore di Marziale: ebbene, nonostante tutto ciò, Bossina sottovaluta e non comprende fino in fondo la prolifica sinergia tra l'amica veronese e il nemico siculo: all'inizio non calca troppo la mano sull'incompetenza e i vizi di Quasimodo (pp. 177-185), ma nel cuore e nel finale della sintesi, prendendo in mano la penna rossa e la blu, pone un'attenzione soverchia e ingenua ai limiti del *Fiore* (pp. 186-200) – ingenua

perché non tutte le pecche rimproverate al poeta sono effettivamente presenti. Primo errore di fondo: Bossina segnala il «cortocircuito» fra una teoria (e prassi) metafrastica tutta volta al conseguimento di una dizione ‘moderna’ degli ‘antichi’, da un lato⁶, e dall’altro la forma ‘archeologica’ ed ‘erudita’ del genere epigrammatico ellenistico e bizantino; così il filologo prova di non avere ben chiara né l’importanza del portato rivoluzionario delle versioni quasimodiane né che tale enfasi sul moderno non azzeri la cifra archeologica degli epigrammi selezionati e tradotti, non li depriva dell’erudizione: *in primis* perché, come notò Sanguineti⁷, e come in parte riconosce lo stesso Bossina⁸, il Quasimodo poeta-traduttore di AP (ma anche della lirica greca arcaica), malgrado gli strali lanciati contro alcuni grecisti e malgrado lo sforzo di imprimere una trasformazione alla prassi metafrastica dell’epoca, continua a esprimersi con una lieve patina classicistica (e, aggiungerei io, si avvale persino del supporto della filologia); e *in secundis* perché, anche se il siculo greco avesse davvero ridotto tutti i suoi poeti antichi alla mono-dimensione di una lingua «solo moderna», non avrebbe di certo infranto per questo il gioco letterario – come invece Bossina sostiene a p. 188 – costituendo infatti il *Fiore* pur sempre una versione poetica di poesia (e per giunta, ripeto, non *assoluta* dal confronto con la scienza, benché non universitaria). È innegabile che in tale gioco erudito diverse forme, significati e impliciti intertestuali degli originali sono andati perduti e che tutto ciò è attribuibile a una non impeccabile perizia di Quasimodo e Vassalini (filologa, sì, ma non la massima esperta di AP); che esistono persino «zeppe» e mende stilistiche, riferibili al solo Modicano⁹; e che l’operazione, nel suo complesso, non raggiunge le vette raggiunte da altri poeti-traduttori – anche perché, come rivela il carteggio, Quasimodo non pare aver affrontato quest’ultima grande versione con lo stesso entusiasmo dei *Lirici greci*. Tuttavia bisognerebbe sempre ricordare che, specie nell’ambito della poesia, la traduzione può limitarsi a dire «quasi» la stessa cosa, mai può dire la stessa cosa (Eco); e, soprattutto, che le piccole mancanze e taluni vizi formali non vanificano lo sforzo complessivo: se già il

vertere poesia si misura di continuo con l'impossibile, tanto più allora la traduzione di una somma vastissima di epigrammisti e di epigrammiste, autori di cui spesso conosciamo soltanto pochi versi! Nemmeno il dottissimo Filippo Maria Pontani ci è riuscito appieno. Meglio avrebbe fatto Bossina a segnalare che il tenace tentativo di sottrarre i duecentotrentuno epigrammi selezionati alla lingua vetusta di traduttori a Quasimodo e all'amica ben noti quali Romagnoli e Bignone, anziché costituire un contraddittorio depauperamento della poesia originaria, rispondeva invece anche a un'utile intuizione pedagogica, condivisa da due insegnanti di scuola come loro due: cioè rendere più credibile e accessibile la letteratura greca di quanto (non) avessero fatto i Romagnoli, i Ricci, i Della Valle; ossia, oltre a prostrarre il piacere erudito (di insegnanti e cultrici e cultori che avrebbero cercato nel *Fiore* il *sequel* dei *Lirici greci*), rappresentare una prima porta di accesso per chi non era addetto/a ai lavori.

Ma un altro errore di fondo, rivelatore di una scarsa frequenza di Bossina con il poeta, è che il traduttore di Callimaco, Leonida di Taranto, Paolo Silenziario, etc., è stimato pari a quello di Saffo (p. 188); il filologo non si è accorto dell'evoluzione cui andò incontro fra gli anni '30 e '50 l'opera creativa del Modicano (intendo sia quella in proprio sia quella metafrastica)¹⁰. Naturalmente questo è un discorso che non può essere esaurito nel breve spazio concesso a un recensore; ma provo a riassumere lo stesso la questione: con estrema sintesi per non sottrarre troppo spazio alla protagonista riportata alla luce da Villanova. Mentre l'incontro con i lirici greci arcaici aveva trasformato la dizione di Quasimodo rendendola più concreta, melodica e aulica rispetto a quella dei versi che più avevano risentito della stagione ermetica – la svolta produsse frutti già nella sezione *Poesie nuove* di *Ed è subito sera*: non solo in termini di forme ma anche di contenuti, di citazioni –, di converso il confronto con l'epigramma letterario ellenistico e bizantino, rispetto alle innovazioni del dopoguerra (da *Giorno dopo giorno* in poi¹¹), lo aveva portato a scegliere nuovamente la rarefazione: diversa da quella di *Acque e terre* e *L'oboe sommerso* perché appunto

influenzata dalle letture e traduzioni dell'*Antologia Palatina*, non solo di Eschilo; una rarefazione culta – e una dizione meno musicale. Esistono beninteso dei caratteri comuni a molte delle traduzioni nelle quali il poeta si produsse (dai *Lirici* al *Fiore*), ma ciò conferma l'autenticità di tali opere, non è la prova di un narcisismo che, seppure innegabilmente presente, sarebbe stato invece così soverchiante da rendere il suo *vertere* monocorde e ripetitivo: sterile, tedioso. Sia chiaro che diverse note di dettaglio sono condivisibili (e.g. quelle alle pp. 189 e 199), ma a Bossina è mancata la coerenza interna e la visione complessiva del tema che ha provato a trattare.

Se fin qui ho discusso una serie di problemi generali, ora elenco gli errori microscopici di cui mi sono accorto. 1. Alle pp. 45 e 148 (n. 345) Villanova, indotta all'errore con ogni probabilità dalle memorie di Ada Tacconi (erede di Vassalini al Liceo Maffei), scrive che da «bambina» l'amica di Quasimodo «passeggiava spesso fino al Vittoriale solo per tendere l'orecchio in ascolto dell'eco musicale e «quasi canora» della voce di D'Annunzio»: il che non è possibile perché il Vate passò per la prima volta a Gardone Riviera solo nel 1921, quando Vassalini non era più una fanciulla ma una ragazza già avviata agli studi classici. 2. A p. 56 (n. 10) il riferimento sitografico mi risulta scorretto: non è «<https://youtu.be/nAPoGEhYto>» bensì: <https://www.youtube.com/watch?v=nAP0nGEhYto> (05.07.2021). 3. Halldór Laxness non è uno scrittore «olandese» ma islandese (p. 89, n. 46). 4. Alle pp. 101, 162 e 164 non occorre far seguire il [*sic*] all'arcaismo di Vassalini «non ostante»: la filologa veronese, come ci fa notare la stessa Villanova, usava spesso una lingua forbita anche nelle lettere private. 5. Infine, sempre di Villanova, due refusi: a p. 107 (n. 131) «si tratta probabilmente di Corrado Tumiatì» e a p. 163 «desolata sono invece per il pericolo che Lei mi ha prospettato». Nonostante queste sparute quisquiglie e i vizi macroscopici di cui ho detto, reputo l'opera di Villanova 'cruciale', oltre che per gli studi sul *Fiore*, anche per chi vorrà leggere con nuovo approfondimento e maggiore sistematicità un poeta che non merita di essere dimenticato (sia come autore di versi quali *Strada di Agrigentum*, *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto*,

Lettera alla madre e molti altri, sia per il lungimirante sforzo di rendere i classici ‘attuali’); inoltre la ritengo ‘importante’ tanto per chi, dotato/a di un animo davvero calcentero, un giorno tenterà di tracciare una storia della filologia classica novecentesca, che non è fatta solo di accademici e accademiche bensì pure di insegnanti di scuola come Caterina Vassalini e, per vie traverse e paradossali, persino Salvatore Quasimodo¹²; quanto per chi troverà il coraggio di raccontare gli sconfinamenti del potere maschile in ambiti in cui ancora troppo spesso, con grave contraddizione, non si riesce a dare il buono esempio, a sposare virtù e canoscenza.

Andrea Cerica
Università Ca’ Foscari Venezia
andrea.cerica@unive.it

Note

1 Il favore del pubblico comune è attestato da tre riedizioni a cadenza all’incirca decennale; è con l’avvento del XXI secolo che è scemata anche la fortuna non erudita.

2 Il libro parla di traduzione «a quattro mani» intendendo due autori (Vassalini e Quasimodo), ma io, che associo la scrittura all’atto chirografico e per giunta, come Montale, batto sulla tastiera con una mano sola, preferisco dire diversamente.

3 P. DI STEFANO, *Le amiche dei poeti, vittime (nel silenzio) di abusi intellettuali*, in *Corriere della Sera*, 11.01.2019, 20.

4 La perizia di Villanova si coglie anche da questi microscopici dettagli terminologici.

5 Cf. F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Macerata 2011, 144.

6 Di tale ricerca (lessicale) Bossina fornisce una buona analisi in seno al rimaneggiamento quasimodiano: per l’appunto alle pp. 177-185.

7 Cf. E. SANGUINETI, *Scribilli*, Milano 1985, 111.

8 «Capita infatti di trovare vocaboli che Vassalini aveva mantenuto prosaici, e che Quasimodo riformula al contrario in termini aulici» (p. 183). Ho scritto

‘in parte’ perché, in contraddizione con il dato testuale e con la stessa analisi fornita alle pp. 177-185, Bossina rispolvera in seguito una vecchia critica dell’Oreste Macrì recensore dei *Lirici greci* e rimprovera al Modicano di essere stato monocorde, «monodimensionale»: «Quasimodo spinge infatti sulla modernità del linguaggio in una poesia che spesso, e proprio nel linguaggio, voleva nascondere la propria modernità. L’errore di fondo [...] è di rendere monodimensionale, cioè solo «moderna», una lingua che proprio della bidimensionalità faceva invece la propria cifra» (p. 187). Ma, come sto cercando di dimostrare, l’errore di fondo è dell’interprete, non dell’interpretato.

9 Per alcuni esempi vd. pp. 189-199.

10 Non è un errore del solo Bossina: risponde anzi a un’idea diffusa, lanciata da Macrì, che ha mietuto diverse vittime in seno alla filologia (come Fortini e Condello, per esempio): vale a dire l’idea che il poeta si sia perso nel suo doppio narcissico, abbia ripetuto ossessivamente il già detto, mancando di entrare in comunione con la poesia altrui; l’erroneità di tale *vulgata* è ben nota alla critica quasimodiana (Finzi, Gigante, Lorenzini) ed è suggerita anche dalla ricostruzione storica di Villanova.

11 Innovazioni in parte riconducibili a un’interpretazione della lirica greca arcaica comune alla *vulgata* scientifica di quegli anni, superata solo dopo gli studi di Gentili: cioè di una poesia realistica, diretta.

12 Su quest’ultimissimo punto, perché la mia conclusione non suoni come una provocazione, rimando a uno dei più bei saggi sul Quasimodo ‘grecista’: A. CAPRA, *Quasimodo e i Lirici greci*, in *I Quaderni del Vittorini*, 2, 2008, 11-39.

Maria Grazia Iodice, Antonio Marchetta (a cura di), *Delectat varietas. Miscellanea di Studi in memoria di Michele Coccia*, Roma, Borgia, 2020, pp. 268, ISBN 88-7156-179-1.

La memoria dell'illustre profilo umano e accademico di Michele Coccia, Professore Emerito di Letteratura latina presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma 'Sapienza' venuto a mancare nell'ottobre 2016, è onorata e commemorata nella miscellanea a cura di Maria Grazia IODICE e Antonio MARCHETTA, che raccoglie i contributi della Giornata di Studi romana dedicata al Coccia da colleghi, collaboratori e amici nell'anniversario della scomparsa (svoltasi nell'Odeion della Facoltà di Lettere e di Filosofia della 'Sapienza' il 7 ottobre 2017) e i testi di due relazioni, a firma di Gianfranco MOSCONI e di Maria Elvira CONSOLI, tenute in occasione di recenti, importanti appuntamenti culturali promossi dalla Delegazione di Roma dell'Associazione Italiana di Cultura Classica (AICC), di cui il dedicatario è stato a lungo Presidente.

La proverbiale piacevolezza della *varietas* cui fa riferimento il titolo del volume risulta ben rappresentata dalle molteplici e feconde

prospettive indagate dai nove contributi, tutte a vario titolo connesse agli interessi di ricerca o, come adeguatamente illustrato dalla Curatrice nelle pagine della *Premessa* (pp. 1-3), alla figura stessa del Coccia; particolarmente esemplificativo, in tal senso, il brillante saggio di Antonio MARCHETTA, che esamina le riflessioni del dedicatario sulla teatralità e sulla concezione del tragico nel teatro senecano (*Michele Coccia e il teatro di Seneca*, pp. 5-13) espresse

DELECTAT VARIETAS

Miscellanea di Studi in memoria di Michele Coccia



a cura di
Maria Grazia Iodice e Antonio Marchetta



nell'ambito di una vivace cronaca¹ dell'anteprima della messa in scena del *Tieste* al Teatro Valle di Roma il 6 febbraio 1953 e della tavola rotonda in cui insigni esponenti della cultura umanistica italiana incontrarono Luigi Squarzina e Vittorio Gassman per discutere dell'allestimento. Muovendo dall'articolo cocciano, affascinante testimonianza di una pagina della storia culturale italiana del secondo Novecento ma anche «vero e proprio contributo allo studio di Seneca tragico» (p. 7), di cui sono citati e analizzati ampi brani, Marchetta ripercorre alcune tappe fondamentali della *querelle* sul teatro di Seneca, in cui spicca il ruolo del magistero di Ettore Paratore, «colui che per primo ha saputo liberare le tragedie senecane dalle incrostazioni di un inveterato discredito» (p. 10), giungendo ad offrire conclusioni di grande interesse su aspetti formali e contenutistico-tematici dell'opera teatrale senecana (la 'retorica sublime', l'innovativo sistema dei personaggi, la modernità di una caratura tragica del rapporto tra uomo e male aperta a prospettive che potremmo definire 'cosmiche', quasi leopardiane). Il contributo di Giuseppe PARLATO, invece, è dedicato all'interesse di Coccia per la politica, vissuta, fin dalla militanza giovanile e lungo tutto l'arco della vita, con lodevoli entusiasmo e lucidità, nonché come chiave ideologica e culturale per una lettura coerente del mondo e per l'agire 'positivo' nella società (*Michele Coccia e la lettura della modernità*, pp. 15-34), secondo l'idea, già gentiliana, «del ruolo dell'intellettuale nella politica, l'uomo che non sta alla finestra ma scende in strada» (p. 23). Con uno stimolante e ricco affondo nell'opera di Petronio, Aroldo BARBIERI (*Il giudizio di Trimalchione su Cicerone e Publilio Siro*, pp. 35-52) si concentra sulla comprensione dell'apparentemente insolito accostamento, morale e letterario insieme, di Cicerone al mimografo Publilio durante l'episodio della *Cena*, considerato uno specchio eloquente della pseudocultura di Trimalchione (*satyr.* 55, 5); il contributo, prendendo le mosse da alcune osservazioni generali sull'uso del comico in Petronio, mostra sia come la valutazione positiva dei contenuti del mimografo siriano fosse già dei due Seneca sia come la ricezione della figura dell'Arpinate tra i contemporanei non fosse *a priori* avulsa

anche dalle sfere dell'umorismo e di una comicità peraltro poco sorvegliata. Il confronto tra Publilio e Cicerone, quindi, «meno strampalato e gratuito di quanto possa apparire» (p. 50), nel rappresentare l'ennesima prova di espressionismo e cura della caratterizzazione dei personaggi da parte di Petronio (p. 49: «Per cercare di capire la scelta del ricco liberto, è necessario aver presente che le massime di Publilio venivano insegnate ai bambini, per renderli 'moralì', amanti del bene, dei buoni costumi, mentre Cicerone era stimato dalla cultura alta e ufficiale sin dai tempi di Augusto come il martire della Repubblica») si carica di raffinate e sagaci trame allusive che, adeguatamente decodificate, rispecchiano l'atteggiamento irridente dell'autore del romanzo nei confronti della propaganda imperiale e dello stesso moralismo senecano. Le importanti riflessioni dedicate da Michele Coccia al *De Ira* del filosofo di Cordova sono richiamate nel denso saggio di Paolo SCHIMMENTI (*Sul De Ira di Seneca. L'esilio per maiestas e lo svolgimento di una vicenda editoriale*, pp. 53-119), che torna a indagare in termini rinnovati il problema dell'unitarietà genetica del trattato: la principale tesi sostenuta, infatti, attraverso l'analisi approfondita di spunti tematici e lessicali, è che i tre libri, alla luce di una coerenza interna e trasversale, costituiscano «tre adattamenti differenti di una stessa materia a tre differenti circostanze» (p. 56) e siano stati composti a stretto giro nel contesto delle varie tappe che portarono alla condanna di Seneca alla relegazione, nell'inverno del 41; a questo proposito, l'esame dell'insistente ricorso, in *De Ira III*, ad *exempla* storici ed aneddottica augustea in cui al centro del rapporto conflittuale tra suddito e sovrano si pone la parola, nonché la lettura di fonti collaterali, storiografiche e giurisprudenziali, porta Schimmenti ad ipotizzare efficacemente che Seneca intenda adombrare di essere stato colpito anche da un'accusa di *maiestas*. Il contributo di Francesco URSINI, anch'esso omaggio ad un noto interesse di ricerca del Coccia (*Vertere solum in Giovenale, Satira XI, v. 49. Una nota testuale*, pp. 121-129), se, da una parte, intende prospettare una soluzione al non semplice problema testuale costituito, nel brano preso in esame, dalla relativa *qui vertere solum*,

si configura altresì come un'interessante esplorazione di un caso di riuso di lessico giuridico in Giovenale. Marcello NOBILI (*La 'Nebenform' uti in Ver. 10, 4; Heliog. 18, 3; Trig. Tyr. 1, 2: una tipologia di errori nella tradizione della Historia Augusta*, pp. 131-156) si sofferma su un caso-studio significativo delle peculiarità lessicali e semantiche della *Historia Augusta* – una prospettiva di indagine che si propone di «illuminare la questione dell'autore singolo o della pluralità di autori» (p. 133) –, vale a dire la rara attestazione della forma *uti*, solitamente ricondotta alle medesime sfere espressive dell'arcaismo e della storiografia di impronta sallustiana che pure sono state più volte chiamate in causa per descrivere le linee essenziali del *mélange* linguistico tanto composito quanto di ardua decifrazione che connota la raccolta di biografie; nel suo ricco lavoro, fondato su una revisione della tradizione manoscritta e delle operazioni ecdotiche degli editori della *Historia Augusta* nell'ambito dei tre *loci* analizzati, Nobili osserva come, in realtà, in ben due casi la presenza della forma *uti* sia frutto di un problema testuale e che solo in un'occorrenza (*Heliog.* 18, 3), a fronte del consenso della tradizione, sia possibile ravvisare nella ripresa di *uti* la precisa volontà dell'ignoto autore di simulare la lingua giuridico-sacrale arcaica, una scelta che non manca di stimolare un'acuta incursione nel problema dei rapporti tra la *Historia* e Macrobio. L'interesse di Michele Coccia per le questioni di politica scolastica e per i problemi legati alla permanenza e 'utilità' degli studi classici nella formazione e nella società contemporanea è rappresentato dagli stimolanti contributi successivi. Rivolgendosi alla prassi didattica, di cui lucidamente sono analizzate carenze e difficoltà, Gianfranco MOSCONI (*Storia e letterature antiche nella scuola: tre criteri per la selezione necessaria*, pp. 157-211) esplicita una serie di proposte per un rinnovamento e una più ragionata impostazione dei criteri di 'selezione' dei contenuti e dei metodi dell'insegnamento di storia e letterature classiche nella Scuola Secondaria di II grado; il saggio, altresì ricco di spunti dalla valevole utilità pratica, puntualizza come l'azione didattica dovrebbe seguire criteri di significatività, remuneratività, accessibilità e si conclude con un'accorta e preziosa riflessione sul rapporto tra crisi del liceo

classico ed erosione delle competenze testuali e ‘sul reale’ dei giovani discenti, un problema che il dibattito pubblico e la politica scolastica non hanno ancora recepito adeguatamente e che invece dovrebbe costituire una questione allarmante, alla luce della «diffusa incapacità di capire il senso di un testo che non sia elementare e la diffusa ignoranza del mondo extratestuale [...]». Così il problema non è più la traduzione o la comprensione del testo in lingua originale: il problema è che lo studio del mondo classico si avvia a divenire inaccessibile anche quando si propongano i testi in traduzione italiana. [...] Senza comprensione dei testi quale studio dei classici è possibile?» (pp. 200-202). Problematicità e lacune nelle conoscenze del latino da parte degli studenti in uscita dai licei sono rilevate anche da Alberto DE ANGELIS nel suo contributo dedicato alla pratica di insegnamento nei corsi di sostegno e recupero attivati già dall’anno accademico 2002-2003 dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Roma ‘Sapienza’ (*L’esperienza didattica dei corsi di Latino base tra liceo ed università*, 247-268), anch’esso ricco di spunti pratici e significativi fondati sulla consuetudine dell’autore con tale tipologia di corsi. L’ampio e notevole saggio di Maria Elvira CONSOLI, *Perché leggere Ennio (e Pacuvio) oggi?* (pp. 213-245), infine, conduce una riflessione sulle molteplici prospettive e sul valore continuo, ineludibile – storico e letterario, ma anche declinabile in termini socio-antropologici – che la lettura dei due autori arcaici, apripista di «nuovi squarci di cultura [...] che hanno fatto dell’*Urbe* un centro di ardore intellettuale» (p. 215), continua a trasmettere allo studioso e al lettore contemporaneo. Non mancando di ricostruire brevemente anche la storia degli studi critici enniani, il contributo puntualizza, quindi, diverse e affascinanti questioni, tra cui si segnalano la ripresa di spunti filosofici complessi come il tempo e la fortuna sulle scene enniane e pacuviane ed il raffinato rapporto coi modelli tragici greci (che passa anche attraverso la rappresentazione dell’eroina femminile), la memoria allusiva della poesia del *Pater Ennius* in Virgilio e i motivi ideologici alla base del superamento tentato dal poeta augusteo, le cause del naufragio della tradizione diretta dei due importanti autori arcaici.

In conclusione, se pure va segnalata la presenza di alcuni casi di refusi di *layout* e formattazione del carattere tipografico – aspetti solo esteriori che non inficiano la lettura del volume né il suo valore – la miscellanea non manca di proporre all’attenzione del lettore questioni e indagini originali, di interesse non solo prettamente scientifico, affrontate in tutti i casi attraverso un lodevole, puntuale ricorso a cospicui riferimenti testuali e bibliografici, ma anche (è il caso particolare dei contributi sulla permanenza e l’insegnamento dei classici nella scuola e nell’università) pratico e militante, in piena adesione allo spirito del dedicatario, al contempo insigne studioso, Maestro e personalità autorevole della vita civile, politica, culturale italiana.

Ignazio Lax
Università Ca’ Foscari di Venezia
ignazio.lax@unive.it

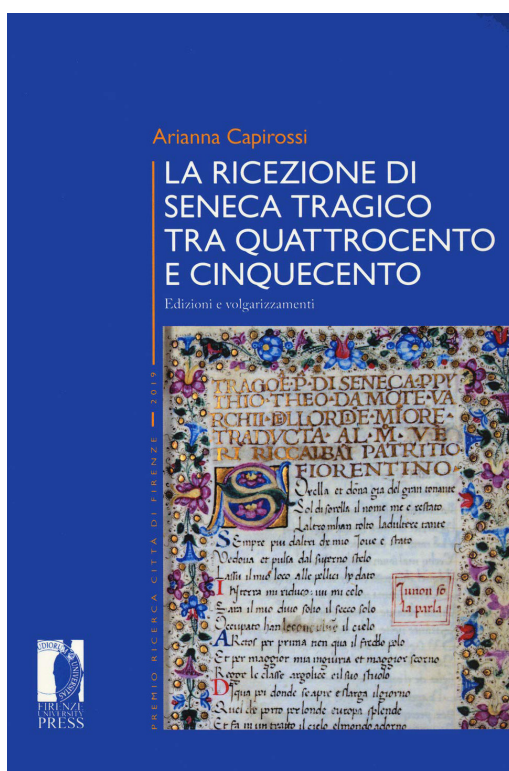
Note

1 M. COCCIA, *L’anteprima del Tieste di Seneca* (Roma, Teatro Valle, 6 febbraio 1953), «Maia» 54, 2002, 277-294.

Arianna Capirossi, *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzazioni*, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 530, ISBN 978-88-5518-104-4.

Con questo volume, dedicato alla ricezione delle tragedie senecane tra Umanesimo e Rinascimento ed edito da Firenze University Press in una veste grafica chiara ed elegante che ne agevola la lettura, si afferma Arianna Capirossi nel panorama internazionale come studiosa esperta e certosina. Esperta è la ricercatrice nell'esaminare la fortuna editoriale, all'alba della prima modernità, delle opere tragiche del massimo filosofo della *Latinitas* e nella ricostruzione di un momento complesso della diffusione delle opere tragiche senecane, superato il quale l'autore assurge definitivamente a modello scolastico e letterario; certosina nella esposizione di un tema vasto e spinoso cui finora erano stati rivolti studi solo parziali. Il volume, ben scritto e assai curato nella presentazione dei contenuti, osserva una struttura bipartita che segue il carattere bifocale che

sottende la ricerca svolta da Capirossi. L'autrice si sofferma inizialmente sulle edizioni – incunaboli e cinquecentine – delle opere tragiche di Seneca; in seconda battuta ne analizza i volgarizzamenti. Nel suo lavoro l'autrice cataloga tredici edizioni con una scelta di sette *emendationes*, sette incunaboli e sette cinquecentine che vanno dalla *princeps* al 1514. Lo studio dei volgarizzamenti si propone come prima indagine unitaria sul tema. Particolarmente densa di informazioni e di spunti è, infine, la sezione dedicata



ai paratesti editoriali: questi contribuiscono a far emergere le motivazioni della predilezione dei fruitori delle tragedie senecane per determinati temi in esse contenuti, l'apprezzamento dei tratti stilistici e, in senso più ampio, le motivazioni alla base della fortuna delle opere oggetto d'indagine. Motivazioni che, nell'arco di tempo scandagliato, sono principalmente di natura didattica.

Pregio non secondario della parte del lavoro svolto da Capirossi sui volgarizzamenti è la capacità dell'autrice di riannodare a mano a mano i fili di un panorama articolato e di delineare, così, in questo scenario, le tecniche di traduzione finalizzate al volgarizzamento. La destinazione del testo risulta essere determinante per l'approccio traduttivo e si evince che i volgarizzamenti con scopi divulgativi e didattici ricorrono a numerose amplificazioni, ottenute a volte attraverso dittologie sinonimiche e altre attraverso l'integrazione di commenti. L'osservazione, ripresa da Capirossi, che il traduttore si ponga come mediatore tra il testo antico e il pubblico moderno è una proficua chiave interpretativa che induce a considerare l'opera senecana come formativa di un gusto le cui radici vanno indagate più in profondità. Di conseguenza, pur restando all'interno del solco tracciato dalla ricerca filologica in una direttiva editoriale, lo studio di Capirossi percorre anche questo filone d'indagine, orientato a esaminare il contesto culturale in cui ebbe luogo la diffusione editoriale della produzione tragica senecana.

Nell'elaborazione del volume lo sguardo dell'autrice non è pertanto rivolto solo alla fortuna delle tragedie senecane, bensì anche alle dinamiche alla base della ricezione di Seneca tragico. Lo studio si concentra sia sui fattori che hanno promosso queste opere a modelli da tramandare sia su quelli (intrinseci ed estrinseci alle opere stesse) che al contrario ne hanno contrastato la diffusione. Il richiamo agli studi di Paratore (1975) e di Cremante (1988), che avevano già evidenziato il debito della *Sofonisba* di Trissino (1515) e dell'*Orbecche* (1541) di Giraldo Cinzio nei confronti della produzione tragica senecana, è allora il primo passo per comprendere il ruolo di Seneca nel complesso e mutevole panorama letterario tra Umanesimo e Rinascimento, in cui, fino agli inizi del Cinquecento,

la diffusione dell'autore come modello fu ostacolata dall'assenza di una canonizzazione della tragedia come *Gattung* indipendente: "In età umanistica – scrive Capirossi nella *Introduzione* – [...] il genere tragico possedeva confini molto labili. [...] La tragedia senecana era dunque riconosciuta dagli autori di età umanistica come possibile modello, un modello tuttavia non abbastanza forte da risultare unico". Il genere tragico, in altre parole, non era distinto chiaramente dalla favola e dal racconto mitologico. Eppure, sottolinea Capirossi, l'analisi delle edizioni e dei volgarizzamenti permette di assumere, accanto alla percezione delle difficoltà della diffusione di Seneca tragico, che la successiva definizione rinascimentale del genere giovò alla propagazione della produzione tragica senecana: nel 1560 l'eclettico e prolifico Ludovico Dolce diede alle stampe la prima completa traduzione in versi delle dieci tragedie senecane.

La temperie culturale in cui prese forma la diffusione delle tragedie senecane tra Quattrocento e Cinquecento è, così, fondamentale per il lavoro di indagine sui manoscritti e sulle edizioni svolto in questo volume. Aiuta a figurarsi gli ambienti di diffusione il racconto, che precede ogni edizione presentata, della vita delle personalità che presero parte alle pubblicazioni. Tale attenzione verso testo e contesto rende il volume oggetto d'interesse non soltanto per chi si occupi di *Fortleben* senecano, ma anche per chi sia incuriosito dal mondo del frammentato scenario italiano tra Quattro e Cinquecento, pullulante di eruditi, librai, coltissimi frati, poeti allineati o meno ai gusti delle corti nobiliari dell'epoca. Infatti, pur restando, com'è ovvio, legato alla prospettiva parziale della produzione tragica senecana, lo studio di Capirossi indaga un momento decisivo nella formazione e nello sviluppo della lingua e della letteratura italiane. Accostarsi ai volgarizzamenti proposti nel volume dopo aver ricevuto le necessarie indicazioni biografiche relative alle personalità del tempo coinvolte nelle edizioni senecane e contemporaneamente scorgere l'ombra del classico sulle scelte editoriali, linguistiche e culturali tra Trecento, Quattrocento e Cinquecento vuol dire assistere alla formazione del canone italiano linguistico e letterario da una posizione di osservazione laterale ma

privilegiata, poiché permette di valutare le scelte fatte nel modo di rapportarsi al classico in diverse realtà italiane. È il caso, per esempio, del volgarizzamento di Sinibaldo da Perugia (*Ippolito e Fedra*), di quello anonimo di area napoletana e di quello, stampato a Venezia, di Evangelista Fossa (*Agamemnon*).

Alla ricostruzione della ricezione di Seneca tragico tra Umanesimo e Rinascimento contribuisce anche l'analisi dei paratesti delle edizioni delle tragedie che l'autrice svolge sugli incunaboli e sulle edizioni fino al primo cinquecento. Nel caso della seconda edizione delle tragedie senecane, pubblicata a Parigi negli ultimi anni Ottanta del Quattrocento, è perfino possibile percepire alcuni aspetti del gusto europeo dell'epoca: la dedica di Charles Fernand fa intendere come il contenuto scabroso delle opere tragiche senecane fosse motivo di ostacolo alla diffusione dei testi, nonostante la presenza di aspetti moralmente edificanti rintracciabili nelle stesse opere. Dall'analisi della "esegesi cristianizzante" (p. 473), esplicitata nel volume di Capirossi attraverso il richiamo soprattutto ai cori tragici dell'*Hercules furens* e del *Thyestes*, emerge a mio avviso come la commistione tra eroi classici e strutture cristiane sia imprescindibile dall'affermazione dell'ideale stoico che conduce l'individuo alla beatitudine attraverso la sofferenza. Pertanto, la predilezione, in Francia, per le vicende di Ercole intese come faticosa affermazione dell'individuo andrebbe indagata anche alla luce di una ricerca sulla coeva diffusione dello stoicismo. Lo studio di Capirossi, che nello specifico si limita a soffermarsi sulla figura di Charles Fernand e sulla sua lettera dedicatoria associata alla seconda edizione delle tragedie senecane, ha il pregio di aprire anche a queste piste d'indagine e a riflessioni interdisciplinari che vaghino le connessioni esistenti tra strutture intrinseche delle tragedie senecane e contesto culturale di produzione e geminazione prima dei codici e poi delle edizioni: queste connessioni appaiono infatti essere elementi decisivi nella storia editoriale dei testi senecani. La scelta di Capirossi di curare non soltanto l'aspetto più strettamente editoriale della ricerca, ma di fornire anche informazioni sugli individui che misero mano alle edizioni rappresenta un passo metodologico cruciale per uno

studio di ampio respiro che mira a far comprendere le dinamiche alla base della ricezione di un autore classico nella prima modernità e a far entrare il lettore nei “dibattiti” che hanno portato all’elezione dei testi tragici senecani a modello didattico e letterario. Un posto che Seneca, superate le resistenze tra Quattrocento e Cinquecento, non ha mai più abbandonato.

Antonio Mileo
Ulster University
Mileo-a@ulster.ac.uk

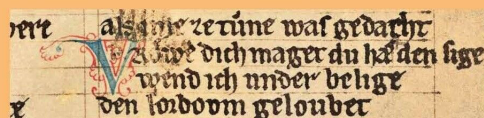
Anna Cappellotto, *Metamorfosi delle Metamorfosi di Ovidio. La traduzione in altotedesco medio di Albrecht von Halberstadt*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 362, ISBN 9788862748957.

Anna Cappellotto, due anni dopo le celebrazioni del bimillenario ovidiano, offre al lettore la prima edizione completa dei cinque frammenti (A, B, C, D, E) attribuiti alle *Metamorfosi* di Albrecht von Halberstadt e rinvenuti ad Oldenburg, accompagnando l'opera con una esaustiva presentazione dello stato dell'arte ed una traduzione italiana aderente al testo tedesco. L'edizione dei frammenti, come sottolinea l'autrice stessa, è preceduta dalla dichiarazione dei criteri di edizione, accompagnata da note di commento al testo, contenenti osservazioni codicologico-paleografiche e linguistiche. Il glossario, situato in appendice al lavoro, si rivela utile anche al lettore non specialistico: la prima parte è dedicata ai lemmi presenti nei frammenti, di cui sono riportate anche le riproduzioni; la seconda ai nomi propri e ai toponimi.

Cappellotto, già dedita in passato a studi specifici inerenti ad

Albrecht von Halberstadt (pubblicati nel 2013, 2016, 2017), dopo aver indagato la ripresa di Ovidio nella letteratura tedesca medievale e le sue due forme di ricezione, affronta all'interno del capitolo di apertura la periodizzazione e la ricezione dell'antichità classica nel Medioevo. Segue quindi l'analisi dell'*aetas ovidiana*, preceduta dall'*aetas virgiliana* (VIII e IX sec.) e *horatiana* (X e XI sec.), durante la quale Ovidio divenne intermediario di valori cristiani tramite la

**Metamorfosi delle
Metamorfosi di Ovidio**
La traduzione in altotedesco
medio di Albrecht von
Halberstadt



BIBLIOTHECA GERMANICA
STUDI E TESTI

Edizioni dell'Orso

rimozione, grazie alla pratica esegetica, di contraddizioni con il credo dominante. Una sezione del lavoro è rivolta alla ricezione ovidiana della tematica amorosa, presente nei *Minnelieder* di Heinrich von Morungen, l'*Eneit* di Heinrich von Veldeke ed il *Tristan* di Gottfried von Straßburg.

Il secondo capitolo è dedicato alle *Metamorfosi* di Albrecht von Halberstadt, primo volgarizzamento delle *Metamorfosi* ovidiane collocato tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. Di questo testo non rimangono che cinque frammenti della cosiddetta *Oldenburger Handschrift* ed un rifacimento protomoderno ad opera di Jörg Wickram, le cui edizioni ed il numero di ristampe ne testimoniano il successo editoriale. Particolarmente utile si rivela la digressione sul prologo, la cui datazione si è preziosa ai fini della biografia autoriale e che Wickram per primo riproduce nella sua edizione, permettendo al lettore di meglio comprendere lo stile antiquato che caratterizza la versione prototedesca, anche se i versi risultano rimaneggiati.

Nel terzo capitolo viene indagata la descrizione codicologica dei cinque frammenti il cui manoscritto, integro fino alla metà del XVII secolo, fu in seguito smembrato ed utilizzato come protezione di registri di varia specie. I documenti a disposizione, esaminati dall'autrice, sono stati rinvenuti ad Oldenburg, nella Bassa Sassonia, luogo lontano da quello presunto di composizione dell'opera (la Turingia). Il frammento B è stato consegnato alla Staatsbibliothek di Berlino da Leverkus, mentre C, D ed E sono tuttora conservati presso l'archivio di Oldenburg. A, di cui non esistono riproduzioni, risulta ancora perduto; B, meglio conservato degli altri, non presenta danni materiali significativi. Diversamente, C è stato gravemente danneggiato da tagli lungo i margini ed in corrispondenza di una consistente porzione di testo, mentre D ed E consistono di strisce di pergamena che tramandano soltanto l'inizio e la fine di alcuni versi. Successivamente, l'autrice si sofferma sulla descrizione paleografica dei frammenti, avvalendosi delle prime analisi paleografiche eseguite da Last (*Neue Oldenburger Fragmente der Metamorphosen durch Albrecht von Halberstadt und Georg Wickram und ihre*

Kommentierung durch Gerhard Lorichius, in *Oldenburger Jahrbuch*, 65, 1966, 41-60). Le caratteristiche di rilievo sono state identificate grazie all'indagine dei seguenti caratteri: *a*; *g*; *c* e *t*; *h*; *i*; *k*; *f* longa ed *s* rotonda; *t*; *v/u*; *y*; *w*; *r*; *z*; alcune abbreviazioni e l'uso delle maiuscole. Nell'opera è presente anche una riproduzione dei frammenti (a cui è destinata la sezione 'tavole'), la cui pubblicazione è stata autorizzata dal Niedersächsisches Landesarchiv di Oldenburg e dalla Staatsbibliothek zu Berlin. La descrizione paleografica è seguita da una sezione inerente agli aspetti linguistici dei frammenti, il cui esame ha evidenziato la presenza, all'interno del testo, di caratteristiche tipiche del tedesco superiore, alcune del tedesco centrale ed elementi linguistici riconducibili al bassotedesco. La prima analisi completa della lingua di Albrecht von Halberstadt si deve a Bartsch, che fa precedere alla *Rückübersetzung* in altotedesco medio un'indagine linguistica basata sul frammento B, sul prologo e sull'edizione di Wickram (*Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*, Quedlinburg-Leipzig 1861).

La quarta parte è dedicata all'edizione vera e propria dei frammenti, seguita da note di commento al testo con osservazioni di carattere linguistico, spiegazioni relative alle scelte di traduzione, osservazioni codicologiche e paleografiche. Dei frammenti, a causa del loro stato di disfacimento, è fornita la sola trascrizione, corredata da una tradizione in italiano. Per quanto riguarda A, non disponendo di facsimili, l'autrice si è servita dell'edizione di Lübben per la base della trascrizione (*Neues Bruchstück von Albrecht von Halberstadt*, in *DVj*, 10, 1865, 237-245). Segue un utilissimo commento che confronta la traduzione tedesca di von Halberstadt con l'originale latino, le cui citazioni sono tratte dall'edizione a cura di Bernardini Marzolla, datata 2015. Questa aggiunta è particolarmente utile a chiunque si approcci ad uno studio comparatistico delle riprese tedesche delle *Metamorfosi* e del testo-fonte latino, punto di partenza per le successive scelte stilistiche e testuali. È necessaria una precisazione: la trascrizione tabellare pubblicata da Rücker in appendice al suo esaustivo studio del 1997 contiene nelle colonne il testo ovidiano nell'edizione di Anderson, la trascrizione dei

frammenti secondo i precedenti editori Leverkus (*Aus Albrechts von Halberstadt Übersetzung der Metamorphosen Ovids*, in *ZfdA*, 11, 1859, 358-374, a cui si deve l'edizione del frammento B, presente anche in Bolte 1905-1906), Lübben (grazie al quale si deve l'edizione del frammento A, pubblicato anche in Bolte 1905-1906 e Neumann 1955), Last (a cui si rimanda per l'edizione dei tre frammenti rimanenti) ed il rifacimento di Wickram, fornendo al lettore una rapida schematizzazione di tutte le edizioni. Tuttavia il lavoro di Rücker, differentemente da quello di Cappellotto, manca di un esaustivo commento linguistico. Si ricorda che è merito di Saibene, che ha dedicato ulteriori quattro articoli all'analisi dei frammenti albrechtiani, datati rispettivamente 1988, 1998, 2014 e 2018, la traduzione dei versi 129-144 del frammento C e 43-84 del frammento A (*La traduzione delle Metamorfosi di Ovidio di Albrecht von Halberstadt*, in *Testi classici nelle lingue moderne. Primo Colloquio 'Roberto Sanesi' sulla traduzione letteraria. Atti del convegno internazionale*, a c. di Renzo Cremante et al., Como 2010, 15-31), oltre ad una prima analisi del frammento C (*La vicenda di Iphis e Anaxarete nella traduzione di Albrecht von Halberstadt*, in *Romanobarbarica*, 10, 1988, 367-381).

All'episodio di Tereo e Filomela è rivolto il commento del frammento A. Significativo risulta il sottocapitolo dedicato alla *descriptio puellae*, rimodulata secondo i canoni cortesi dell'epoca, che amplia alcuni elementi presenti in Ovidio, come la bellezza ed il portamento, ed aggiunge formule tipiche della letteratura medievale dell'epoca (Heinrich von Morungen e Veldeke), riferimenti alla *niedere Mythologie* e varianti utilizzate nell'adattamento del mito da parte di Chrétien de Troyes. Nel capitolo è presente anche la comparazione con la versione tramandata da Wickram, in modo tale che il lettore possa verificare se le strategie di traduzione utilizzate nei frammenti siano presenti anche nel testo protomoderno (il frammento A si interrompe con la richiesta di Tereo, indirizzata al suocero Pandione, di navigare con Filomela verso la Tracia, sua terra natale, per soddisfare la richiesta della moglie Procne).

Il commento al frammento B analizza i miti derivati dall'XI libro

delle *Metamorfosi*, tra cui la contesa tra Apollo e Pan, la vicenda di Laomedonte, il mito di Teti e quello di Dedalione e Chione, di cui è tramandato solo l'antefatto, ossia l'arrivo di Peleo presso Ceice. Cappellotto, focalizzandosi sulle strategie di transizione di Albrecht da una *fabula* all'altra, integra lo studio di Saibene del 2018 (*Miti e metamorfosi. Ovidio nella riscrittura di Albrecht von Halberstadt*, in *Tradurre: un viaggio nel tempo*, a c. di Maria Grazia Cammarota, Venezia 2018, 175-206), che aveva principalmente analizzato l'utilizzo dei nomi propri, le strategie di attualizzazione e semplificazione verso la cultura di arrivo e la vicinanza alla letteratura coeva, in modo particolare quella di Heinrich von Veldeke.

Al frammento C è rivolto l'approfondimento dell'episodio di Vertumno e Pomona (XIV libro), anche se i danni alla parte superiore sinistra della carta hanno impedito la lettura dei primi 13 versi, corrispondenti alla narrazione dell'autoelogio di Vertumno. La comparazione ha evidenziato come il traduttore abbia optato per una semplificazione della materia di cui si accinge a trattare, per evitare incomprensioni da parte del lettore, adeguando particolari non conformi alla cultura di arrivo con elementi culturali maggiormente idonei ed adattando alcuni contenuti alla trasformazione culturale in senso cortese-cavalleresco (ad esempio, la descrizione di Filomela). Cappellotto si sofferma sull'analisi dell'episodio di Ifi ed Anassarete, inserito all'interno del precedente mito e la cui narrazione è parte della strategia di conquista di Vertumno nei confronti di Pomona.

Conclude lo studio il sesto ed ultimo capitolo. L'autrice si interroga sulla modalità di ricezione del testo-fonte nel Medioevo tedesco, investigando se l'opera di Albrecht von Halberstadt sia da considerare una traduzione a tutti gli effetti o sia da ascrivere alla categoria degli innumerevoli adattamenti delle *Metamorfosi* latine. Nonostante le problematiche relative allo stato dei frammenti, l'autrice avvalora l'ipotesi che in origine la traduzione del testo fosse completa, in quanto i frammenti corrispondono a differenti libri del testo-fonte molto distanti tra loro. Grazie alle indagini effettuate sul prologo, è stato possibile datare i frammenti tra il XII e XIII secolo

in Turingia, collegandoli al mecenatismo del langravio Hermann. Il testo, inoltre, dimostra che il traduttore è intervenuto nella modifica dell'originale per semplificare elementi di non chiara comprensione, ad esempio omettendo patronimici, matronimici, epiteti ed altre forme perifrastiche. Il libro di Cappellotto rappresenta, dunque, uno scritto imprescindibile per chiunque desideri approcciarsi allo studio delle ricezioni dei testi classici in ambito germanico, nonostante la *communis opinio* che relega Albrecht von Halberstadt al rango di scrittore mediocre. Anche se l'opera non ebbe particolare successo presso il pubblico dell'epoca, la sua traduzione, come afferma l'autrice stessa (p. 246), «costituisce un *unicum* nello spettro dei possibili fenomeni di ricezione che si possono annoverare nella ripresa della *historia antiqua* nel Medioevo».

Cristiana Roffi
Università degli Studi di Trento
cristiana.roffi@unitn.it

04 | colloquia

a cura della dott.ssa Maria Silvia Assante

Maria Silvia Assante e
Francesco Mainiero
intervistano
Emma Dante

Claudia Tedeschi
intervista
Gaia Giovagnoli

CONVERSAZIONE¹ CON EMMA DANTE

Intervista a cura di Maria Silvia Assante e di Francesco Mainiero

Emma Dante (Palermo, 1967) è una drammaturga e regista di teatro, di cinema e di opere liriche, attrice e scrittrice di romanzi e di favole. Apprezzata dalla critica e dal pubblico sin dagli esordi, vince il premio Scenario 2001 per il progetto *mPalermu*, il premio Lo Straniero come giovane regista emergente e il premio Ubu 2002 e nel 2003 come novità italiana con lo spettacolo *Carnezzzeria*, poi pubblicato per Fazi nel 2007 con una prefazione di Andrea Camilleri. Nel 2005 vince il premio Golden Graal come migliore regista per lo spettacolo *Medea*. Numerose le produzioni teatrali messe in scena in Italia e all'estero fra cui *La trilogia degli occhiali*, *Eracle*, *La muta di Portici* e molte altre. Il debutto da scrittrice con il romanzo *Via Castellana Bandiera* (Rizzoli 2008) riceve il premio Vittorini e Super Vittorini del 2009. Dal romanzo è tratto l'omonimo film del 2013 presentato in concorso alla 70 edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia premiato con la Coppa Volpi per l'interpretazione di Elena Cotta. Nel 2014, al Teatro Mercadante di Napoli, debutta l'opera *Le sorelle Macaluso* da cui nel 2020 verrà tratto il film premiato con quattro Nastri d'Argento, fra cui miglior film e migliore regista, e il Globo d'Oro per il miglior film al Festival del cinema di Roma. L'ultima regia di opere liriche è quella della *Bohème* di Puccini che inaugura la stagione lirica 2021/2022 del Teatro di San Carlo di Napoli.

*Riscrittura
del testo*

Nel corso della sua carriera ha spesso offerto nei suoi spettacoli una rilettura dei miti classici: Medea, Polifemo, Eracle, Edipo. Ciò che colpisce immediatamente è il tipo di lavoro che effettua sul testo classico. Sebbene all'apparenza quello che fa sia 'distruggere' il mito, il suo è piuttosto un lavoro di 'riattivazione' dello stesso, come evidenziato anche da Anna Barsotti, uno sradicamento funzionale al

tramandare il mito riletto secondo una sua visione personale.

Qual è la genesi di questo processo? Come è nata la sua attenzione verso il mondo classico e come si svolge il lavoro di creazione nella riscrittura di un mito?

Il mito è sempre un luogo di grande esplorazione e di grandi scoperte e non posso smettere di interrogarlo perché nel mito e nei classici

¹ L'intervista è stata rilasciata nel luglio 2021, il testo è una trascrizione delle sue parole.

sono racchiuse tutte le domande dell'umanità e dell'uomo, che sono e resteranno sempre le stesse. Quando decido di avvicinarmi a un grande mito e di metterlo in scena, mi rendo conto di quanto siano avanti i grandi autori, che vivono accanto a noi, nel presente, perché si sono posti domande universali che non hanno a che fare con la geografia, con il tempo circoscritto in cui sono vissuti, con la convenzione ma che hanno a che fare con qualcosa di più grande. Quando metto in scena uno spettacolo con un testo come Medea, Polifemo, Eracle o Edipo, non faccio altro che creare un dialogo tra me e il testo e cercare una chiave di accesso per raccontare il sentimento presente nell'opera. I sentimenti, infatti, sono come i temi, sono contemporanei perché parlano ancora di noi. Il mito parla di noi, non di qualcosa irraggiungibile, non si trova in un olimpo impenetrabile e lontano. Credo, invece, che sia a portata di mano e lo affronto come fosse un amico, un compagno: Eracle lo tratto come fosse un uomo, un uomo-donna, un essere ermafrodito, non ben definito, perché fuori dal tempo, un essere che si deprime, che piange, che sogna, che diventa bambino e si sente fragile, un conquistatore che ha anche il mal di pancia... Insomma, affronto il mito

cercando di avvicinarmi umanamente ai suoi personaggi e all'enigma e alla bellezza di cui essi si nutrono.

Parlando di cambiamenti rispetto alla fonte classica, nella sua Medea, per esempio, l'ossatura della tragedia di Euripide è mantenuta abbastanza fedelmente eppure ci sono mutamenti sostanziali: modifica completamente il coro delle 'donne barbute', interpretate da uomini in scena, usa il dialetto siciliano, rendendo il tutto sentenzioso e musicale, crea personaggi minori grotteschi che provengono, per estrazione e usanze, dal mondo popolare.

Quando devo mettere in scena la storia di un grande protagonista come Medea, ma anche Edipo, Eracle, la cui presenza predominante è già annunciata dal titolo dell'opera, in cui un eroe o un'eroina muovono le fila e l'ordito di tutta la storia, prima di tutto non mi occupo di loro ma del contorno, della comunità. Per me, la prima cosa da fare è infatti cercare la comunità in cui è inserito l'eroe perché l'eroe senza comunità non è niente. Se non ci sono i vivi ad aspettarlo dal regno dei morti Eracle non ha motivo di tornare; se non c'è l'adulterio, il tradimento, Medea

non esiste. Le donne di Corinto in Medea sono fondamentali perché raccontano il contesto in cui Medea arriva. La barbara senza leggi giunge in un posto in cui è costretta ad adeguarsi alle regole, alle ragioni, all'intelligenza di un luogo che ha la pretesa di averne. Corinto è un luogo senza la possibilità di procreare; le donne di Corinto sono senza utero e non hanno la possibilità di portare avanti la specie: è questa la grande vendetta di Medea, una vendetta che non è solo privata e domestica ma universale. Medea nega, uccidendo i suoi figli, a Corinto, terra che prima la accoglie e poi la tradisce – Giasone incarna la comunità stessa che la tradisce, Creonte è la comunità che la esilia — la possibilità di perpetuare la specie. Questa lettura mi sembrava giusta e per questo ho circondato Medea di donne barbate che non possono avere figli e che sognano una maternità impossibile. Lavoro molto con l'improvvisazione e parto dal raccontare il contesto in cui si muovono questi grandi personaggi. Se fossero soli non sarebbero il grande mito che sono. L'infanticidio è un lutto collettivo, la comunità è a lutto. La tragedia greca non può essere un fatto privato, appartiene alla comunità e questo è un insegnamento

grandissimo che non dovremmo mai dimenticare: oggi, di fronte a un fatto di cronaca terribile annunciato al telegiornale rimaniamo impassibili, seduti a mangiare, come se nulla fosse. Questa è una degenerazione del nostro senso umano profondo. Il senso del tragico i greci lo hanno inventato per insegnare alla comunità civili la virtù di cui l'umanità ha bisogno.

Esiste una diversità di approccio alle costruzioni narrative e ai personaggi non di estrazione mitologica del suo 'bestiario teatrale'?

I personaggi che metto in scena con la mia compagnia che non sono tratti da testi di grandi autori subiscono un processo diverso di creazione perché non esiste una storia con cui confrontarsi, da cui partire. Gli spettacoli che io scrivo con la compagnia, in parte pubblicati in *Bestiario teatrale* (ndr. edito da Rizzoli, 2020, con una prefazione di Andrea Camilleri), sono spettacoli che nascono dal niente, da un vuoto, da un tema vago che nasce da una domanda che mi pongo. "Cosa significa essere madri? Cosa significa provare misericordia? Cosa significa

tradire o essere traditi? Cosa significa subire del male e non riuscire a perdonare? Cos'è la diversità, qual è rischio di non accettazione dell'altro, del diverso?". Il grande tema che accompagna le mie opere è la morte: "Cos'è la morte? Cosa si diventa dopo? Chi sono i morti, dove vanno, dove sono?". Queste domande vengono elaborate tramite improvvisazioni in cui si cercano i personaggi; arrivano dei 'fantasmini' – che prima non avevo immaginato potessero esistere – che sorgono dal profondo dell'anima degli attori e delle attrici che sono sul palco e che offrono il loro bagaglio personale, quello che hanno visto -camminare delle vecchine, barcollare un ubriaco, sentito il pianto di un bambino, un urlo per strada- vissuto e assorbito nel mondo. Queste cose vengono acquisite e riportate poi in fase laboratoriale dove io seguo le improvvisazioni degli attori e delle attrici e cerco, attraverso il loro bagaglio, di pormi la domanda. E lo spettacolo corrisponde, infine, a questa domanda che ci poniamo assieme, non dà una risposta.

sterili contrapposizioni. Nel suo teatro questo tema non è mai stato secondario. Nelle sue rielaborazioni classiche emerge nel tempo un cambiamento di approccio al tema. In Medea, l'identità di genere è ancora importante e funzionale al contenuto. Il coro delle donne di Corinto è maschile e rimanda all'incapacità di generare vita da parte dell'uomo. In Eracle, l'identità di genere è del tutto superata. Le attrici che interpretano gli eroi maschili di Euripide sulla scena senza che ne venga modificato il contenuto o la prospettiva. È come se la sua rielaborazione del mondo classico si sia evoluta e voglia rappresentare un mondo che prescinde dal genere, in cui l'eroe è tale prima di essere uomo o donna. Come motiva questo cambiamento di ottica e questa evoluzione nella rappresentazione? È frutto di un suo posizionamento rispetto al discorso sociale? Ritiene che il mondo classico possa offrire un apporto alla riflessione sul tema dell'identità di genere oggi?

Genere o non genere **Il tema dell'identità di genere è da qualche anno al centro di una riflessione da parte dell'opinione pubblica spesso ricondotta a**

Nel mondo greco non ci si preoccupava minimamente di far interpretare le donne agli uomini, era una cosa naturale bandire la donna

dal palcoscenico. Lo studiamo a scuola e lo abbiamo accettato senza minimamente sorprenderci anzi quasi con un sottile piacere: alle donne era vietato recitare. Appena io l'ho fatto, in maniera naturale, chiedendo a un'attrice di interpretare Eracle e a degli uomini di interpretare le donne di Corinto, subito mi è stato chiesto: "Perché lo hai fatto?". Non sapevo cosa rispondere perché ho trovato del tutto naturale affidare a quegli attori, o all'attrice per Eracle, quei personaggi; ho sempre pensato, infatti, che i personaggi siano portatori di entrambi i sessi, ermafroditi, indefiniti dal punto di vista sessuale, perché sono corpi ed esseri superiori. Il personaggio deve avere qualcosa di non subito afferrabile, è un'entità impenetrabile che non è facile definire ed è giusto che sia tale. Mi sono dunque emancipata dal problema dell'identità di genere e non mi preoccupa più che un attore sia maschio o femmina o che un maschio interpreti il ruolo di una femmina o il contrario perché nell'arte, nel gesto artistico, questa cosa per me è superata, non è più un problema per me e non può esserlo, non lo è mai stato e non deve esserlo adesso. Se io ritengo che Amleto, con la scrittura straordinaria che ha, con

la bellezza che è stata data a questo personaggio, può essere interpretato da una donna con le caratteristiche che Shakespeare descrive di Amleto, non vedo perché non debba farlo. Bisogna cominciare a emanciparsi dal problema maschio/femmina perché nel frattempo, per fortuna, siamo andati avanti. E oggi siamo andati avanti, dopo essere tornati indietro rispetto ai Greci, per i quali già non era una preoccupazione. Aggiungo un aneddoto su questo discorso che ha a che fare con il colore della pelle, perché anche mettere limiti relativi al sesso è una discriminazione: quando Peter Brook mise in scena l'Amleto con un attore nero, alla domanda del perché il suo Amleto fosse nero lui rispose, sgranando gli occhi, «è nero? Non me ne ero accorto». Da questo punto di vista, il mondo classico può insegnarci molto, tenendo conto anche delle sue contraddizioni, per esempio la misoginia di Euripide; se leggiamo nella profondità della drammaturgia scopriamo che i greci hanno scritto dei personaggi femminili enormi, e forse sono stati gli unici a farlo, con delle vette di bellezza, anche nella ferocia, perché le tragedie sono feroci e devono rimanere tali. I greci ci hanno insegnato varie letture della

*Teatro calato
nel mondo*

vita, sono stati capaci di andare oltre.

La contemporaneità emerge nella sua ultima opera di ispirazione classica *I messaggeri* dell'estate 2020, durante la prima, momentanea, recrudescenza della pandemia. In un momento di crisi prima di tutto fisica del teatro, lei mette in scena, usando una sua definizione, un 'teatro convalescente'. Cosa intende con questa espressione?

Io sono convinta che noi siamo, in questa riapertura fittizia, ancora convalescenti. Il teatro si è ammalato perché nessuno lo ha curato, è caduto in depressione come tutte le arti; come il cinema e la musica. Per oltre un anno, le arti sono state messe da parte e questo non ha aiutato a tenerle in vita. Ricominciare significa avere a che fare con questa depressione, con questa repressione, con questa discriminazione grande che c'è stata e quindi riprendersi significa anche ricercare fiducia in noi stessi. Il 'teatro convalescente' di cui parlo non ha a che fare, come dicevano i nostri politici, con l'intrattenimento, con i buffoni che fanno ridere la corte, ma ha a che fare con una malattia molto più seria, con la necessità di ritrovare l'urgenza, di riportare il

grande assente, il pubblico, a stare nuovamente assieme, per affrontare i grandi temi della vita e curarne l'anima: come gli ospedali curano i corpi, ci sono i teatri per curare l'anima. Questo non è stato capito da chi avrebbe dovuto salvaguardarlo, cioè quelli che stanno più in alto e governano e tirano le fila delle regole morali e della legalità, ma ora il teatro cerca di riattivare le gambe, la circolazione, di tendere i muscoli per fare quei passetti piccoli che serviranno a ritornare in un cammino.

Nella messa in scena dell'opera, è forte il nesso con ciò che abbiamo vissuto nella prima fase pandemica quando un messaggero si presentava ogni sera, al calar del sole, col bollettino di vittime del virus e dei nuovi casi. I mass media ci hanno abituato spesso a una pornografia del dolore ma la funzione del messaggero contemporaneo è stata tutto fuorché catartica. Con la freddezza dei numeri e la ripetizione burocratica e dei gesti, ci ha terrorizzato. I messaggeri del suo spettacolo omonimo presentato al 63° festival dei Due Mondi di Spoleto, significativamente il primo dopo la chiusura dei teatri del 2020,

annunciano i crimini più efferati ma con uno stile e uno sguardo diverso, ci guardano e interagiscono con noi. Ci può raccontare i suoi Messaggeri?

I messaggeri sono altri personaggi straordinari delle tragedie che giustamente avrebbero bisogno di una parentesi a sé. Sono come dei cortometraggi, come dei racconti all'interno del grande romanzo che è la tragedia. Il messaggero può vivere di vita propria anche senza bisogno della tragedia perché è portatore di una narrazione, di un racconto che è a sé stante, autonomo. Quelle dei messaggeri sono le pagine più belle delle tragedie perché si identificano con l'essenza tragica; attraverso la loro parola, infatti, raccontano il dolore. Addirittura il messaggero di Eracle comincia con questa frase meravigliosa «è un dolore così grande che non si può dire con le parole», che è una contraddizione in termini perché introduce pagine e pagine di testo. Io, infatti, dopo questa frase lo faccio svenire. Il mio messaggero di Eracle dice questa frase e cade a terra. Il significato è che il terrore che lo prende è quello di non potere assorbire la tragedia, di non poterla ascoltare e quindi di

non giungere a ciò che è necessario, la catarsi. Ciò è molto interessante perché ci insegna che il percorso della sofferenza è base del vivere e non si può nascondere, cancellare, si deve affrontare. Il messaggero nella tragedia è colui che ti mette di fronte a questa inevitabilità e ci dice di essere coraggiosi e di ascoltare fino in fondo il male che gli uomini sono capaci di compiere, racconta l'ombra della morte che sta sempre accanto a noi e lo fa con una grazia che ci spiazza. Non come i bollettini della protezione civile quando ci comunicava i numeri dei morti e noi, a quei numeri, dovevamo sforzarci di dare dei volti, dei nomi: è tutta un'altra cosa, ma mi sono ispirata anche a questa immagine per dire che i messaggeri delle tragedie sono il punto più alto della sofferenza, del dolore, della tragedia.

Nel chiudere le sue opere è solita utilizzare immagini potenti che pongono un limite fisico alla scena, ciò che resta dopo la tempesta emotiva, il 'detrito' di cui parla Giorgio Vasta in introduzione al suo 'bestiario'. Da dove provengono?

Le immagini potenti che chiudono i miei spettacoli, non saprei come

raccontarle, arrivano se il percorso è giusto: se nello spettacolo c'è una sincerità, un'autenticità nel cominciare, nello svolgere e arrivare alla fine. Se c'è l'immagine, arriva da sola e chiude in maniera coerente e visionaria quello a cui abbiamo assistito.

*Altre tipologie
di transcodifica*

Lei è un'artista poliedrica e prolifica. Di recente ha pubblicato, con le splendide illustrazioni di Maria Cristina Costa, *E tutte vissero felici e contente* (La Nave di Teseo, 2020) in cui riscrive alcune favole care a noi tutti. Anche in questo caso, il suo è un atto di riscrittura radicale, pur conservando l'intreccio originale. In più è una regista cinematografica ormai affermata. Se *Via Castellana Bandiera* è stata un'opera d'esordio folgorante, tratta da un suo romanzo (Rizzoli, 2008) che ha un'impostazione a sua volta molto teatrale, in seguito ha confermato il successo con *Le sorelle Macaluso*, tratto dall'omonima opera teatrale. Per certi versi, quando si avvicina ad altri codici espressivi, si percepisce molto il suo bagaglio teatrale e, al contempo, un forte ripiegamento su tale bagaglio, come se fosse il centro di ogni incursione in mondi diversi dal teatro.

Rispetto a tutte le incursioni che faccio il teatro è la madre di tutto, è colei a cui vado per chiedere consiglio, è la madre a cui confido i miei segreti e che a volte mi dà dei calci e mi dice "Vai, smettila di avere paura, sii coraggiosa anche qui". Il teatro è il punto di partenza perché io faccio teatro ormai da più di venti anni e frequento le sale buie, seduta da sola su una sedia davanti al vuoto e quindi all'infinito. Ho a che fare con questa strana fabbricazione di visioni, di sogni, strana e inconsistente palestra dei sentimenti, come dice Artaud, e con degli straordinari atleti del cuore che sono i miei attori e le mie attrici. Tutte le volte che mi misuro con il cinema, con l'opera lirica, con le fiabe tratte dai testi dei miei spettacoli supportate da Maria Cristina Costa con le sue visioni che sono altrettanto forti, il mio approccio resta sempre lo stesso, anche se i mezzi espressivi sono completamente diversi. Questo anche se il cinema è una storia completamente diversa dal teatro e spero di non fare un cinema teatrale e un teatro cinematografico. Cinema e teatro non sono nemmeno lontani parenti ma sono l'uno attratto dall'altro come il sole e la luna, il giorno e la notte, come due opposti che però non possono vivere l'uno senza l'altro.

Di solito i miei film, ne ho fatti due e ne sto preparando un terzo, sono tratti da una mia pièce teatrale. Io credo molto nella premessa rispetto ai film, nel percorso che li precede: se io faccio uno spettacolo a teatro, come nel caso de *Le sorelle Macaluso* o come nel caso di *Via Castellana Bandiera* che ha dietro un romanzo di servizio che è una storia realmente accaduta, se il film ha dietro una esperienza diversa, come quella del teatro o della vita, è un arricchimento ulteriore, perché lo scavo, la profondità del film, ha più chance.

Crede che il mondo classico possa trovare ancora una sua dimensione, penso alla *Medea* di Pasolini, in codici diversi dal teatro?

Il mondo classico troverà sempre una sua dimensione espressiva compiuta e autoriale perché ci saranno sempre degli artisti, come Pasolini, che avranno voglia di interrogare il mito e lo faranno a modo loro e questo significa che quel classico, quel mito, continua a parlare e a essere attuale.

Perché ha ancora senso attingere al mondo classico?

Ha senso attingere al mondo classico se si trova una necessità per farlo, se si

deve farlo per confezionare spettacoli e attirare pubblico perché il titolo è noto, questo meccanismo è sbagliato, perché il mondo classico non ha bisogno di essere mummificato, incartapecorito, bensì ha bisogno di essere riattivato. Questo deve fare l'artista che decide di attingere al mondo classico: rimetterlo in vita, non rimetterlo in scena.

CONVERSAZIONE CON GAIA GIOVAGNOLI¹

Intervista a cura di Claudia Tedeschi

Gaia Giovagnoli (Rimini, 1992) è laureata in Lettere Moderne e in Antropologia Culturale presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna. Tra il 2015 e il 2018 è stata ospite di festival letterari nazionali come *Parco Poesia* e *Poié*; è stata menzionata al Premio Violani Landi nel 2015 e risultata finalista nel 2018; nel 2017 è stata finalista al *Certamen Isotteo* di Rimini ed ha vinto il *Certamen* organizzato dal Centro di poesia contemporanea dell'Università di Bologna. Suoi testi e interventi sono apparsi su diversi blog, tra cui *Nazione Indiana*, *Minima&Moralia*, *Interno Poesia*, *Poetarum Silva*, *Poesia 2.0*, *Midnight Magazine*, *Atelier*, *Centro di Ricerca PENS: Poesia Contemporanea e Nuove Scritture*, *Mille Splendidi Libri*. Nel 2018 ha pubblicato la sua prima raccolta, *Teratophobia*, per Round Midnight edizioni ed è in uscita la seconda, *Babajaga*, per Oèdipus. Il suo primo romanzo, *Cos'hai nel sangue*, verrà pubblicato nel 2022 da Nottetempo.

La parola *Teratophobia* che dà il titolo alla raccolta significa, come tu stessa spieghi, «paura di ciò che è deforme e dei mostri, paura di darli alla luce». Nonostante la paura, o forse in virtù di essa, dai testi sembra emergere piuttosto una volontà di 'dare alla luce' il mostro e alienarlo da sé attraverso un movimento di riconciliazione con esso. Se inizialmente il mostro abita in un buio interiore da toccare fino a sanguinare (*Il chiodo tocca il buio / e dice del mostro: / se vuoi sentire di me / leggi nel sangue*), a partire dalla seconda parte della raccolta il buio procede lentamente fuori dal sé, diventa

'oggetto esterno' (*Assomiglia al mio nero / questo montare dell'ombra*), trasfigura la realtà in sembianze deformi (*se accarezzo il lenzuolo ora è il pelo / del mostro*): sono gli altri a diventare mostri (*come ogni Achab / ho un viso ispidito di segni / e mostri bianchi liquidi e distanti; stiri con la cadenza / del mostro che gratta*). Nell'ultima sezione, infine, quasi riponendo fiducia nel mostro (*spero nei mostri per capire l'abbraccio*), si approda ad una resa che sembra possibile attraverso l'aborto del passato (*in te lavare nel sangue / la noce di un mostro / dal grembo: abortirmi il passato*). La parola *monstrum* in latino ha il doppio

¹ G. Giovagnoli, *Teratophobia* (Round midnight edizioni, 2018).

significato di mostro e prodigio: Virgilio, ad esempio, la usa sia per descrivere il ciclope Polifemo, sia per la pianta cresciuta sul cadavere di Polidoro, i cui rami strappati da Enea stillano sangue. Che cosa significa per te *monstrum*? È per te possibile una pacificazione con il mostro attraverso la poesia o si tratta di una continua aspirazione destinata a rimanere incompiuta?

Per parlare del mostro bisogna prima intendersi su ciò che non lo è – su ciò che è ‘normale’.

La vita quotidiana è un circuito che sembra scorrere pacificamente: si ha come la percezione che tutto ciò che diciamo, facciamo e pensiamo possa essere vissuto da chi ci circonda; condiviso con chiunque. Si ha un alfabeto comune. Ci si sente parte di un gruppo incrollabile. Il corpo stesso pare inattaccabile, finché resta sui binari di quel meccanismo. Si prova un senso di comunità e di unità in sé. Ecco, il mostro nasce quando quel dispositivo di normalità si inceppa. Quando si capisce che la propria vita, il proprio corpo, il proprio alfabeto, sono elementi particolari e isolati, fallibili. Il mostro sorge quando qualcosa – un trauma, una ferita, una malattia, altro – ci forza alla consapevolezza e ci obbliga a vedere

che quel quotidiano che si dava per scontato è in realtà costantemente sotto attacco. Cede di continuo. Non è così solido come si credeva. La vera realtà non ha parole condivise, schemi rigidi e ripetitivi, comprensione assoluta, onnipotenza; queste idee le abbiamo soprattutto perché l'essere coscienti dell'instabilità di tutto ciò che ci riguarda non ci permetterebbe di vivere. Di funzionare.

Il mostro è quindi, per me, la realtà che si affaccia senza filtri.

La narrazione è in grado di fare miracoli, in questo senso. È forse l'unica arma che si ha contro quella realtà mostruosa, quando entrando fa deflagrare quella nostra sacra inconsapevolezza. L'essere umano è narratore per natura, non per scelta. Crescendo, il nostro cervello crea nuove connessioni neuronali non solo grazie all'esperienza, ma anche per via delle storie che i nostri genitori ci consegnano e dei giochi che facciamo. Il simbolico – con il linguaggio – ci ha reso ciò che siamo come specie. Creare ponti narrativi fa parte di noi.

Narrando, e solo narrando, si può ricostruire quel mondo che si è sfilacciato e dargli un nuovo sole attorno a cui muoversi; è possibile farlo più e più volte, prendendo ancora la mira, sbagliando, ritentando, anche

con narrazioni contraddittorie. La nostra vita è narrazione. Lo è la normalità, lo è la vita dopo il mostro e il mostro stesso.

La poesia per me fa parte di questo flusso narrativo. Con le sue connessioni, le catene di metafore, una cadenza e una lingua che ha uno scopo diverso da quella del linguaggio quotidiano (non è solo comunicativa, ma suggestiva), la poesia è una forma particolare di racconto. Proprio perché sempre *in fieri*, sempre plasmabile e incompiuta, proprio perché sinestetica, quella poetica può essere la lingua più perfetta per dare la caccia al mostruoso. Lo oggettiva, dandogli un nome. Lo rende vero e, quindi, ammaestrabile.

Nella raccolta emerge un uso pervasivo del mito, sia classico sia biblico: l'io lirico costruisce la propria identità attraverso una 'tessitura' mitologica, in cui le figure femminili (Elettra, Ifigenia, Didone, Persefone, Penelope) si intrecciano con i terata greco-romani (*Ti chiudo nel dettaglio della febbre / accucciato sul vestito / io femmina a guardia / come un Cerbero stanco; quale gorgone stringe gli occhi / e ride come una rondine; e menadi tremende/sugli altari delle panche*) e con i grandi

mitemi biblici (*io non sono il figliol prodigo; io agnello senza scampo*).

Quale ruolo ha il mito nel tuo lavoro poetico? Attraverso quale processo si compie questo riuso del materiale mitologico?

Le figure del mito sono oggetti sintetici: quei personaggi non sono solo un'immagine affascinante, utile a far comprendere ciò che si vuole narrare, ma racchiudono dentro di sé anche tutta una storia di suggestioni e di simboli. Proprio per questo hanno un'aura particolare quando li si usa in poesia. Pavese nell'introduzione a *I dialoghi con Leucò* dice: «Potendo si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta mitologia. Ma siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene, come a tutti i linguaggi, una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere». Ecco, è questo.

La verità è che per me è difficile capire il perché mi ritrovi sempre a sbattere contro i miti quando scrivo. La risposta più logica è che queste figure sono delle scorciatoie semantiche. Ma so che non è solo questo a rendermele così interessanti: sono potenti. Restano incandescenti. Anche la mia seconda raccolta

di poesie, *Babajaga* (in via di pubblicazione, spero presto, nella collana CromaK di Oèdipus), prende le mosse dalla figura della celebre strega slava e mischia il piano mitico a quello quotidiano (non ho inventato nulla nemmeno in questo caso: Louise Glück, ad esempio, è maestra di questa sovrapposizione).

Dai testi emerge una particolare predilezione per la saga familiare degli Atridi (*Elettra ha sul grembo / la malia di seccare / potessi lavarti le mani / senza uccidere il fratello; mi fa Ifigenia / e Agamennone insieme: mi fa padre che strazia / mi fa figlia da spegnere*), nucleo tematico dell'*Orestea*, trilogia eschilea che ha ispirato scrittori di tutti i tempi (penso, ad esempio, alla operazione di rilettura realizzata da Pasolini). Sembra che tu riattualizzi nella raccolta i temi del sacrificio (l'io lirico si riconosce contemporaneamente vittima e carnefice) e della discendenza della colpa da genitore in figlio (nella splendida poesia *Vorrei che coi geni mi avessi passato il mestiere*), che diventa un moderno 'contagio di angoscia'.

Quale è secondo te oggi l'attualità di un mito come quello degli Atridi? Hai un legame particolare con

qualcuna delle riscritture moderne di questa tragedia?

Della tragedia classica (anche a prescindere della saga degli Atridi) amo proprio l'idea del destino che non si può sconfiggere e della colpa che si tramanda. A mio parere è un'intuizione profonda e molto veritiera, in un certo senso sempre attuale.

Dove si nasce, in quale condizione sociale, da quali genitori, ecc. sono tutte variabili che determinano ciò che siamo e cosa faremo nella vita. L'idea del libero arbitrio e della responsabilità individuale sono spesso illusorie: non sempre si è in grado di rompere il cerchio perché certe questioni dipendono non dal singolo ma da sistemi strutturali molto più ampi di lui. Non sono più le divinità che muovono il disegno, certo, ma il risultato cambia poco.

Con un approccio più psicologista, si può anche tracciare una linea di discendenza del trauma, da madre e padre in figlie e figli (di sangue o meno): ogni rapporto con i propri genitori (o con delle figure di riferimento) trova un'origine in vite che ci precedono e che non conosceremo mai, ma che ci definiscono. Dettano la linea su come ci comporteremo con un'eventuale

nostra discendenza, con chi ci ha cresciuti, con l'*altro* in generale. I modelli si ripetono. Sono, in un certo senso, delle maledizioni familiari con cui si deve fare i conti – per poterle sciogliere, in qualche caso, per tramandarle, nella maggioranza. Non sono gli Atridi nello specifico a interessarmi, quindi, ma questo concetto di discendenza del male e le figure che se ne fanno portatrici.

Come sottolinea Andrea Donaera nell'introduzione, nella tua scrittura si coglie «una complessità semantica, mai lessicale». Il potenziale semantico delle parole è sfruttato principalmente tramite la loro collocazione nel verso, in quella che definirei una *callida iunctura* di oraziana memoria (nell'*Ars Poetica* Orazio ci insegna *dixeris egregie, notum si callida verbum reddiderit iunctura novum* – «dirai in modo personale se un accorto abbinamento renderà nuova una parola nota»).

Come lavori alla scelta delle parole e all'*ordo verborum* nel verso? Quanto conta il *labor limae* nella tua poesia? Tu scrivi «La parola imparo a tritarla»: scrivere è, quindi, un lavoro di continua riscrittura?

Prima di scrivere qualsiasi verso

capisco il 'passo' che vorrò dargli – come deve suonare e la sua cadenza. Solo dopo cerco le parole che possano fare al caso.

Sulla composizione vera e propria del verso, poi, incidono molte altre questioni. Quelle per me fondamentali sono la scelta della parola giusta e la posizione che ricoprirà all'interno del periodo. Non sono ossessionata dalla metrica, anzi, e i miei criteri di scelta sono principalmente due: ci sono parole che tengo perché mi piacciono graficamente se messe accanto ad altre parole (per quanto possa sembrare strano), e parole che mi servono ritmicamente.

Quando ho scoperto la poesia il primo che ho sentito vicino è stato Giovanni Pascoli, romagnolo come me, del quale ho imparato il ritmo quando ero alle elementari, molto prima di sapere che fosse dettato da una metrica. Credo di aver assorbito indirettamente da lui l'idea del cesello e la fissazione per la parola che calza a pennello.

La riscrittura è necessaria, perché con questa idea di cadenza e perfezione in mente a volte passa molto tempo prima che un verso riesca a racimolare le parole giuste e la sua forma definitiva (che poi definitiva non lo è mai).

La tua poesia può essere definita una confessione recitata in quattro atti. Maria Zambrano scrive «La confessione è il linguaggio di qualcuno che non ha annullato la sua condizione di soggetto; è il linguaggio del soggetto in quanto tale. Non sono i suoi sentimenti, né i suoi desideri, né le sue speranze; sono semplicemente i suoi sforzi di essere. Oggettivarsi artisticamente è una delle azioni più gravi che oggi si possano commettere nella vita, poiché l'arte è la salvezza dal narcisismo; l'oggettivazione artistica, al contrario, è narcisismo puro. È l'artista perennemente adolescente che si fissa, innamorato di se stesso, nella propria adolescenza. Gioco mortale in cui non si gioca per ricrearsi, ma per morire. Ogni narcisismo è un gioco con la morte. La poesia può cadere in esso, la confessione ne è al limite, è un rischio mortale».

Come possono rapportarsi poesia e confessione e come è possibile evitare il 'rischio mortale' del narcisismo?

Io credo che ogni forma di scrittura sia sempre in qualche misura narcisistica, in quanto non può di fatto mai prescindere dal soggetto che la attua. Può solo dissimularlo,

il soggetto, in un modo o nell'altro, ma sempre da un soggetto proviene (e dal suo sguardo, dalla sua storia, dai meccanismi culturali che lo circondano e che in lui si reiterano). Credo che l'idea di scrivere al di fuori di noi (e per altro da noi) sia un'illusione che proviene da un errore di prospettiva: che la scrittura possa essere un reportage oggettivo, scientifico, cristallino; che la realtà stessa sia una entità oggettiva, scientifica, cristallina.

La confessione e l'autobiografismo rendono a mio parere solo più esplicito quello che è il meccanismo della narrazione, che è un'auto-contemplazione eterna, e credo che altre forme di narrazione non si allontanino di molto. Dire 'io' o 'noi' o nulla in questa visione è praticamente la stessa cosa.

Non credo dunque che ci si salvi dal narcisismo, pur credendo di averla scampata. Per quanto riguarda il gioco con la morte penso che narrare sia sempre scappare dal caos e dal nulla, e che non ci sia nessuna forma di scrittura che sfugga a questo principio, prosa o poesia che sia. Si scrive per definire, per riformulare, per oggettivare e comprendere. L'atto di scrivere è combattere contro ciò che non si controlla.

Nella tua poesia è possibile rinvenire

un vero e proprio bestiario (penso, su tutti, a *Non assomigli per altezza alla gazzella / – le sei sorella minore / non hai il corpo goloso di un felino / – di sua hai la ritrosia / non mani d'ala lunga da gabbiano / – solo scriccioli di carne che si arricciano / né grazia viperina / – tu conservi delle spire l'abbraccio soltanto*). Si coglie un duplice movimento: animalizzazione dell'umano e antropizzazione del non umano, con ricercati e riusciti effetti stranianti. Con *L'animale che dunque sono* Derrida ha lanciato una sfida a ridefinire il confine tra animalità e umanità, tra sé e altro da sé, sfida che tu sembri raccogliere e portare a compimento con ottimi risultati. Quanto, secondo te, oggi viene raccolta questa sfida nella poesia contemporanea?

Chi scrive partecipa al mondo. Vivendo oggi in un mondo (umano) che si confronta per la prima volta con il rischio concreto della sua stessa fine, ripensare le rotte che si sono imboccate fin qui in pilota automatico è quasi scontato. Umano e non umano, culturale e naturale, vivo e non vivo, iniziano a essere concetti poco funzionali e scricchiolanti – utili, certo, ma colpevoli di aver dato adito nel tempo anche allo

sfruttamento costante delle risorse e a una espropriazione incontrollata, proprio perché automatici e poco discussi.

A me i confini tra umano e non umano paiono utili a fini di analisi ma poco realistici: se calati nella vita finiscono per distinguere sempre tra un *io* (noi, umano) e un *tu* (loro, piante, animali, Terra) sempre e solo in funzione di una nostra indiscutibile differenza, che però fa rima con superiorità. Nel mondo non siamo né più né meno di un sasso o di una pianta, e come tutti gli altri esseri viventi siamo limitati e opportunisti. Avremmo potuto regolare questi tratti, questo sì, evitando di autodistruggerci. Forse. Non so se chi fa poesia ora sia cosciente di questo macro discorso o se stia ripensando l'umano e il non umano alla luce di questo fallimento concettuale, non so se l'antropocene sia un punto consapevole della poetica di molti, né se usare animali e bestiari sia un modo per mettersi in discussione e muovere lo sguardo (oltre che a un semplice fatto estetico). Sinceramente non lo so. Penso però che chiunque scriva ed è in vita nel 2021 non possa non partecipare in qualche misura alla sensazione che forse qualcosa oltre a noi c'è sempre stato, che forse guardare come abbiamo guardato tutto il *fuori*

da noi è stato controproducente, che accorgersi davvero di quella compresenza avrebbe potuto evitare lo sfacelo.

Stiamo andando a velocità spedita verso il baratro dell'estinzione della nostra specie. Scrivendo, qualcuno potrebbe cercare di capire cosa sia andato storto, in maniera più o meno conscia (più per poter gestire il pensiero della fine e dare una sorta di voce a quell'*altro*, che per trovare un modo per salvarsi).

Sebbene non si possa negare che *Teratophobia* sia un libro notturno e 'oscuro', concordiamo con Ceronetti quando nel saggio *Poesia chiara poesia oscura* afferma che «l'oscurità poetica non è che uno speciale rapporto con la luce». Nello stesso saggio si pone una domanda che mi sento di rivolgerti con le sue stesse parole, ancora incredibilmente attuali: «ci sarà ancora un po' di poesia in questo nostro inferno? Allora dovrà essere necessariamente oscura, per testimoniare, nella propria riservatezza, la necessaria ripugnanza al brutto, al disumano. [...] Restando volutamente oscuro, mi sembra di non tradire, non dissipare la parola in futili scambi, in devozioni di sopravvivenza».

La parola non può fare a meno, «in

questo nostro inferno», di essere oscura?

Ho visto usare la poesia come un tentativo disperato di fare luce nel buio più fitto, quando la malattia aveva portato via ogni punto di riferimento, quando sono subentrati lutti assurdi e le sconfitte più irrimediabili.

Per un po' ho pensato che leggere e fare poesia proprio in quei momenti fosse un logico colpo di reni, perché la poesia è in sé luminosa, nella sua essenza, e piena di speranza; ho pensato che fosse intrinsecamente *altro* rispetto al caos e dunque il mezzo più utile per farsi largo negli inferni della vita.

Più ci penso però più credo che la poesia sia così necessaria proprio perché proviene dallo stesso magma indefinito del buio. Partecipa di quella natura nel modo più assoluto: mantiene in sé il caos e le sue trasformazioni repentine, non ammaestrandolo mai del tutto – anzi. E, proprio per questo, forse è l'unica che può parlarne.

In questo senso sì, non può che essere oscura.

