Anno 1995 Nuova Serie, XL Fasc. 1

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BIBLIOTECA INTERF. UFF. R.
- 6 IU. 19 5
ER. Cl. 5
SP870

Atene e Roma

Rassegna trimestrale

dell'Associazione Italiana di Cultura Classica

1995

LE MONNIER - FIRENZE

Atene e Roma

RASSEGNA TRIMESTRALE
DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA DI CULTURA CLASSICA

Direzione

FRITZ BORNMANN (responsabile) LEOPOLDO GAMBERALE
FRANCO SARTORI

Redazione

ELIO MONTANARI (redattore capo)

FRANCESCO INDELLI RENATO UGLIONE

Nuova serie, Anno XL - Fascicolo 1, Gennaio-Marzo 1995

SOMMARIO

C.O. PAVESE, *I poemi epici rapsodici come poemi orali e indipendenti* ..... Pag. 1
M. SALANITRO, *Ancora su Capua città del Satyricon* ..... » 22

CIVILTÀ ANTICA E MODERNA

M. FUSILLO, *Dramma antico e scena moderna* ..... » 30

TRADUZIONI

F.M. PONTANI JR., *Prometeo, vv. 115-151* ..... » 38

RECENSIONI

Concordantia in Appianum – Concordance d'Appien, ed. par E. FAMERIE (B. Scardigli); M. GIGANTE, *Orazio. Una misura per l'amore. Lettura della satira seconda del primo libro* (D. Liuzzi); Q.S.F. TERTULLIANO, *Le uniche nozze*. Edizione critica a cura di R. UGLIONE (A.V. Nazzaro); F. STELLA, *Audrado di Sens. Il fonte della vita* (W. Lapini); C. DE TITTA, *Traduzioni e note critiche*, a cura di V. VERRATI (I. Di Iorio) ..... » 40

20223 N

UNIVERSITA' DEGLI STUDI BIBLIOTECA CENTRALE INTERFACOLTA' LECCE

I POEMI EPICI RAPSODICI COME POEMI ORALI E INDIPENDENTI *

I. I GENERI POETICI TRADIZIONALI

1. *Classificazione*. – I generi poetici tradizionali, secondo l'analisi da me fatta sui testi e sulle testimonianze antiche, si definiscono in rapsodia, citarodia e lirica (o meglio si dovrebbe dire lirodia) in base a tre fattori costitutivi e distintivi, che sono l'esecuzione, la metrica e la lingua (o μέρη τοῦ σημαίνοντος «parti del significante»).

Nella rapsodia l'esecuzione era un recitativo puramente vocale, privo di accompagnamento strumentale (ψιλὴ ποίησις o «recitativo secco», per usare un termine del melodramma), col quale i rapsodi intonavano i loro versi scandendo il tempo sulla *rhabdos* (come già è implicito in Hes. *Th.* 30, σκῆπτρον significando ῥάβδος). Conseguentemente il verso è isometrico (cioè interamente metro *d*), come è l'esametro dattilico, e la lingua è una lingua polimorfica ed una dizione formulare, creata dall'esametro e per l'esametro.

Nella citarodia l'esecuzione era un recitativo cantato, cioè un recitativo volgente al canto (παρακαταλογή, προσῳδία o «recitativo obbligato»), accompagnato dalla *kitharis* o *kithara*, ed il verso è eterometrico ma non troppo (cioè metro *d* e metro *s* moderatamente combinati, come p. es. in Ibico e Stesicoro). Nella lirodia l'esecuzione era un canto completamente dispiegato (μελῳδία), accompagnato dalla lira ed eventualmente dal flauto, e conseguentemente il verso è completamente eterometrico (cioè

* Questo scritto è un sommario delle teorie da me sostenute sull'argomento dato nel titolo. Ho creduto fosse utile porle in ordine conciso e sistematico, essendo esse esposte in forma di ricerca nelle mie precedenti opere. Per ogni punto trattato ho cercato di fare riferimento alle pagine dove quel punto è stato originariamente trattato. Oltre a ciò, considero qui alcuni nuovi dati, che sono emersi da successive ricerche. – Ho avuto il piacere di presentare questo scritto come lezione al Center for Hellenic Studies di Washington nel marzo 1992, poi all'All Souls College in Oxford, all'Institute of Classical Studies di Londra e all'Institut für Klassische Philologie dell'Università di Monaco nel maggio 1993, ed infine al Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Firenze nell'aprile 1994. Desidero ringraziare i molti dotti e distinti studiosi che hanno atteso alle mie lezioni per l'utile ed interessante discussione che ne è seguita.

metro *s* e metro *d* completamente e variamente combinati) e la lingua si conforma al metro (P. [1972] 215-72, [1978] 49-60, 68-74).

2. *Rapsodia*. – Occorre anzitutto definire un paio di termini. Il termine epica (ἐπικὴ ποίησις) significa una poesia composta ἐν ἔπεσι, cioè in esametri. Il termine rapsodico significa che questa poesia era composta e recitata da quel genere di cantori che gli Elleni chiamavano rapsodi. Rapsodo infatti significava non soltanto l'esecutore o recitatore, ma anche il compositore orale di poemi epici (per cui i moderni invece usano *aoidos* o *aedo*) [1]. Per gli Elleni Omero ed Esiodo erano rapsodi (e ciò fin da Hes. [?] *fr.* 357 ἐν Δήλῳ τότε πρῶτον ἐγὼ καὶ Ὅμηρος ἀοιδοί || μέλπομεν, ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες ἀοιδήν, Pind. *N.* 2,1 sg., Plat. *Resp.* 600d, *Certamen* 286 A., etc.). ῥάπτειν e ὑφαίνειν, «cucire» e «tessere», erano metafore antiche, forse indoeuropee, della composizione poetica (P. [1974] 15-22, [1981] 238, Durante [1976] 177 sg.). Gli *aoidoi* Phemios e Demodokos nell'Odissea a mio parere ritraggono non un rapsodo come Omero, ma quel genere di antico cantore che era chiamato citarodo (P. [1972] 231-33, [1978] 54, 57).

Conviene mantenere l'antico uso, e chiamare rapsodia, piuttosto che epica, la poesia tradizionale composta oralmente in esametri dai rapsodi, almeno per due ragioni fondamentali. Anzitutto v'è una poesia che è epica, essendo fatta in esametri, ma non è rapsodica, essendo composta non da quei poeti orali che erano chiamati rapsodi, ma dai poeti letterati (quali Antimaco e Apollonio). In secondo luogo l'abuso moderno di *aoidos* come compositore e di *rhapsodos* come soltanto «cucitore» o recitatore di canti già composti da altri ha prodotto l'idea di un'antica fase creativa, chiamata «aedica», e di una recente fase ripetitiva e redazionale, chiamata «rapsodica», per cui i poemi furono risolti in vari blocchi e strati secondo i noti metodi della scuola analitica. I moderni, avendo perso contatto con le condizioni reali della poesia antica, usano spesso una terminologia vaga e confusa, poco aderente a quelle condizioni: la terminologia antica è normalmente più adeguata.

[1] Nel composto ῥαψῳδός la prima componente ῥαψ- è verbale e la seconda -ῳδός è nominale (da ᾠδή), «cucitore di canti» (come interpretato da Hes. *fr.* 357 ῥάψαντες ἀοιδήν, cfr. Philochoros 328 F 212), a differenza di tutti gli altri composti in -ῳδός, in cui questa componente è verbale (l'ossitonia in ῥαψῳδός dovrebbe provenire da questi). Altrimenti, come l'accento e tutti gli altri composti in -ῳδός suggeriscono, la seconda componente -ῳδός può essere considerata come verbale, ma allora la prima componente ῥαψ- dovrebbe essere intesa, con qualche difficoltà, come determinativo verbale e significare «cuce-cantore, cucente-cantore», cioè colui che cucendo canta (PATZER 321,323, P. [1974] 21). – STELLA 294, nota 2, ritiene che io sostenga «l'identità tra rapsodo ed aedo nella terminologia pre-classica» e che il termine rapsodo sia assente dalla tradizione poetica arcaica. Ma anzitutto io non sostengo una tale identità, poiché (come espongo [1974] 15 sg.) *aoidos* è poetico per qualunque genere di cantore (anche un uccello), mentre *rhapsodos* è tecnico per il cantore, compositore e/o recitatore, dei poemi epici detti perciò rapsodici. In secondo luogo il termine non si può dire assente dalla tradizione poetica arcaica, poiché Esiodo e Pindaro sopra cit. ne fanno una chiara perifrasi. Se la parola non si trova nei poemi, ciò è perché ῥαψῳδός non è poetico e ῥαψαοιδός non scandisce nell'esametro. Né si vede come Her. 5,57 (invocato dalla STELLA) potrebbe «dirimere» la questione in un senso o nell'altro (v. P. [1974] 17 sg.). Nella medesima nota l'autrice chiama due volte la verga del rapsodo «il rabdos» al maschile, ma in un libro sulla poesia epica (o meglio si dovrebbe dire rapsodica) la femm. ῥάβδος non dovrebbe diventare maschile per nessun motivo.

3. *Testi*. – I poemi epici rapsodici qui considerati sono i due poemi omerici, i poemi esiodei (tre completi e dieci frammentari), i 34 (P. [1991] 159) Inni cosiddetti omerici e gli altri poemi epici rapsodici tramandati frammentariamente (inoltre il *Certamen*, gli Epigrammi omerici ed i responsi epici arcaici citati da vari autori).

II. Composizione orale

I principali criteri dimostrativi di composizione orale sono a mio avviso sei, scelti tra i molti che sono stati discussi nella letteratura dopo l'opera di Parry. Tre sono interni, la quantità, la schematizzazione e l'economia della dizione formulare, ed a sostegno vi sono tre esterni, la comparazione con la poesia orale di altri popoli, le testimonianze dei rapsodi sulla propria arte e le rudimentali condizioni della scrittura ai tempi della composizione. Se tutti questi criteri, o molti di essi, si possono applicare ad un *corpus* di poesia, quella poesia, io credo, può ragionevolmente essere considerata come composta oralmente (P. [1974] 38-59, [1981] 233-44). Questi criteri a mio parere si applicano a tutti i poemi epici rapsodici sopra nominati.

1. *Quantità*.

Formula. La formula (F) è un gruppo di parole (almeno due) ripetuto (almeno una volta) per esprimere una certa idea con valore metrico identico. Questa definizione è essenzialmente quella di Parry (1928) 16, riveduta sostituendo il termine «in condizioni metriche identiche» col termine «con valore metrico identico», per comprendere anche le formule dislocate (P. [1974] 25). Molte discussioni si sono fatte sulla definizione di formula, ma c'è poco nei nostri studi così poco discutibile come una rigorosa ed operativa definizione di formula.

Densità. La densità formulare (DF) è il tempo o quantità metrica, composta da formule, misurata in more ed espressa in percentuale, in rapporto al numero totale delle more componenti un certo testo (Minton 28-36, Cantilena [1982] 88-93).

Percentuale. La percentuale formulare (PF) è il numero di versi composti con almeno una formula, indipendentemente dalla densità formulare, espresso in percentuale in rapporto al numero totale dei versi componenti un certo testo.

La quantità formulare è più esattamente quantificabile con la densità

formulare che non con la percentuale formulare (come usata da Parry [1930] 301-4, Lord [1960] 142 sg., Notopoulos [1960] 180 sg., [1962] 358, P. [1972] 117,119, [1974] 32 sg., 117 sg., [1981] 234 sg.). La percentuale, pur essendo criticabile come indicatore di quantità, rimane tuttavia un criterio utile a indicare quanti versi in un certo testo sono composti con l'ausilio di una formula almeno.

Considerando soltanto le formule e non le espressioni formulari di alcun tipo, onde evitare l'obiezione di lassismo (P. [1981] 234), la densità formulare nei vari poemi varia da circa 60% (poemi omerici) a circa 34% (*Opere* di Esiodo).

Nei poemi omerici secondo i dati finora disponibili la densità è la seguente:

Hom. *Il. Od.* 57,5% (secondo Schmidt VIII c. 16.000 vv., da cui Minton 29 sg. ottiene 57,5%). Questa densità è piuttosto inferiore a quella reale, la mia stima essendo c. 60% [2].

Nei poemi esiodei e negli *Inni omerici*, secondo l'analisi formulare fatta da me e dai miei collaboratori (che è completa e perfettamente documentata), la densità è la seguente [3]:

Hes. *Th.* 45,05% (Pavese),
Hes. *Op.* 33,90% (Pavese),
Hes. *Cat.* 53,87% (Pavese e Venti) [4],
Hes. *Sc.* 50,86% (Venti 39-46).
Hy. Aphr. 54,4%, *Ap. P.* 53,5, *Dem.* 47,47, *Ap. D.* 41,9, *Herm.* 39,14,

[2] Secondo SCHMIDT VIII il numero dei versi che potrebbero essere fatti mettendo insieme tutte le espressioni ripetute da lui elencate è c. 16.000 su 27.853, ciò che secondo MINTON 29 sg. costituisce una densità 57,5%. Ma Schmidt non elenca tutte le espressioni ripetute che si trovano in Omero (vd. P. [1974] 31: nel suo indice mancano le espressioni inferiori a 6 more, quelle omesse per semplice svista e tutte le espressioni ripetute non nei poemi omerici, ma negli altri poemi epici rapsodici (formule Ho-He e Ho-Hy, che sono piuttosto numerose). DANEK (1991) dà una densità 55,96% nel Canto K. L'analisi formulare completa dei poemi omerici ancora manca. Perciò, in attesa di un conto esatto, si può stimare che la densità media in Omero sia c. 60%.

[3] In base alla lista di KRAFFT, MINTON 30, 36-45 ottiene una densità 36,6% nella *Teogonia*, 26,6% nelle *Opere* (in base alla sua analisi di *Th.* 1-25, densità 36,3%, di *Th.* 676-700, densità 35,3). Questi numeri sono approssimati per difetto. Sulle limitazioni della lista di KRAFFT vd. P. [1972] 119 sg.: Krafft considera soltanto la *Teogonia* e le *Opere*, perciò mancano le espressioni ripetute negli altri poemi esiodei, negli *Inni*, etc. ed anche le espressioni ripetute nella *Teogonia* e nelle *Opere*, in differenti parti di verso (le cosiddette formule dislocate). Perciò la densità reale nei poemi esiodei è maggiore di quella data da Minton.

[4] Nel *Catalogo*, essendo esso frammentario, l'analisi formulare è stata fatta col seguente metodo. Sono stati utilizzati 1.218 versi, che, se completi, formerebbero 29.220 more. Essendo i versi in parte frammentari, le more utilizzate sono 17.303 (pari al 59% del totale, se i versi fossero completi). In queste la densità formulare è risultata di 9.321 more, pari al 53,87% delle more utilizzate (secondo il calcolo di Venti).

Inni minori densità massima *Hy.* XVIII 91,67, minima *Hy.* XXX 26,75% (Cantilena [1982] 81-94) [5].

Hy. Ares, che è epico ma non rapsodico, ha, come c'è da aspettarsi, densità 0%.

Batrachomyomachia: densità formulare 32,36%, densità di espressioni formulari 76,36% (Camerotto 6). Da un lato la densità di espressioni formulari è piuttosto elevata per un poema orale, d'altro lato la densità formulare, cioè la densità di formule vere e proprie, è piuttosto bassa per un poema orale, ma piuttosto elevata per un poema che si dice letterato: entrambi questi fatti sono dovuti all'imitazione parodica della dizione formulare eroica [6].

Una tale densità formulare mostra che le formule non erano sentite come *floscula* e non erano usate, o non erano primieramente usate, per ragioni estetiche (come alcuni vorrebbero), ma erano piuttosto adoperate per ragioni tecniche (sia metriche sia semantiche), dovunque esse fossero utili (P. [1974] 38 sg., [1981] 233-36).

2. *Schematizzazione.*

Il sistema formulare è un gruppo di formule esprimenti la medesima idea con differente valore metrico (formule che definisco eterometriche isosemantiche) (Parry [1928] 48, 50 sg., sul termine P. [1974] 26) [7].

Il tipo formulare inversamente è un tipo di espressioni formulari esprimenti una differente idea col medesimo valore metrico. Un tipo formulare è costituito da alcune espressioni formulari analogiche (espressioni che definisco perciò isometriche eterosemantiche). I tipi ed i sistemi combinati insieme formano quello che si dice la schematizzazione della dizione (Hainsworth 8, P. [1974] 26, 39, [1981] 237).

[5] Negli *Inni* la densità formulare è stata calcolata da Cantilena in base ai cola, o parti definite dell'esametro (ipotizzato come tripartito o quadripartito), secondo frazioni di 1/3 e 1/4 di verso, e soltanto subordinatamente in base al numero delle more. Il calcolo basato sulle frazioni, essendo talora approssimato per difetto, dà una densità un po' inferiore a quella data dal calcolo basato sulle more.

[6] La *Batrachomyomachia* rivela la sua composizione letterata anche per una piuttosto frequente infrazione dell'economia. In un testo di 270 vv. ci sono 12 formule equivalenti, mentre nei tre poemi esiodei (2.330 vv.) esse sono 31: esse sono quattro volte più frequenti nella *Batr.* che nei tre poemi esiodei (per quanto questi siano tra loro diversi). Inoltre, su 12 formule equivalenti, soltanto 5 possono essere giustificate con criteri inerenti alla composizione orale, mentre almeno 7 devono essere spiegate come variazioni letterarie (CAMEROTTO 6-14). Nei tre poemi esiodei almeno 25 formule equivalenti su 31 possono essere giustificate con criteri orali e le rimanenti 6 sono probabilmente dovute ad imperfetta trasmissione (EDWARDS 55-73).

[7] Il termine 'sistema' non era usato da Parry in senso terminologicamente definito: egli riferiva il concetto di «sistema caratterizzato nello stesso tempo da una grande estensione e da una grande semplicità» ora alla lingua epica, (1928) 7, seguendo DÜNTZER 514 etc., ora alla dizione formulare in generale (1928) 19, ora a ciò che io chiamo piuttosto «tipo formulare» (1928) 20, (1930) 85, ora infine ad un gruppo di formule nel senso sopra definito (1928) 48, 50 sg.

In Omero si trovano, come è noto, estesi sistemi nome-epiteto: p. es. i sistemi degli dei e degli eroi, delle genti e dei paesi, delle navi e dei cavalli, della specie umana (studiati da Parry [1928] 45-142), del mare, degli scudi e di altre armi (studiati da Gray, Page ed altri) e così via. Nei poemi esiodei e negli *Inni* ci sono più o meno estesi sistemi nome-epiteto del mare (Edwards 46-53), degli dei e degli uomini (P. [1972] 123-58 passim, [1974] 55 sg., [1981] 236, Janko [1982] 21-24, Mureddu 21-121) ed insomma di ogni cosa che sia abbastanza spesso nominata nei poemi per costituire un sistema.

3. *Economia.*

È questa una proprietà dei sistemi (osservata da Parry e da lui definita "semplicità" [1928] 19, etc. «un système caractérisé à la fois par une grande extension et par une grande simplicité»). Per esprimere una certa idea col medesimo valore metrico v'è una formula, ed una sola. Le esigenze della composizione orale tendono ad escludere la produzione di formule equivalenti per il metro e per il significato (formule che mi piace definire isometriche isosemantiche): il poeta orale deve comporre rapidamente e non si può permettere lussi superflui. Una simile tendenza opera nella lingua parlata ed in quella lingua poetica parlata che è la dizione epica (P. [1974] 39 sg.).

Naturalmente l'economia non deve essere considerata come una legge assoluta, ma piuttosto come una forza obbediente ad esigenze pratiche di composizione. Una completa economia sarebbe disumana, poiché escluderebbe l'influenza del caso e di quelle più o meno consapevoli modificazioni, dovute a forze che sono parimenti efficaci nella dizione, come per esempio la forza dell'analogia (P. [1972] 171 sg.): formule equivalenti in Omero sono state studiate da Parry (1928) 221-38, da Alexanderson 40-43, da Janko (1981), in Esiodo da Edwards 55-72, da P. (1972) 171-77, nella *Aspis* in particolare da Venti 2sg. [8].

Sistemi così estesi e così economici non poterono essere creati da una

[8] La teoria parryana dell'economia è stata radicalmente criticata da SHIVE (1987), l'Anti-Parry, con plauso di alcuni. In merito conviene sinteticamente osservare quanto segue. Quanto all'annosa disputa, Parry non nega l'originalità di Omero. Omero è originale in quanto è tradizionale, in quanto cioè si sa ottimamente esprimere attraverso la tradizione. Se non fosse stato tradizionale, non sarebbe stato neanche originale, in quanto non vi sarebbe stato punto. Ovviamente Omero usa le formule in modo sensato e sensibile. Non sempre è indifferente al contesto (come p. es. a φ 6 χειρὶ παχείῃ è detta la mano di Penelope). Una completa indifferenza avrebbe distrutto il contesto ed impedito il racconto. Omero, come in generale la rapsodia, è in parte economico, in parte no. La parte non economica tuttavia è piuttosto marginale: è fatta di espressioni uniche, di forme patronimiche, che non rientrano per definizione nelle formule (in quanto il patronimico è una sola parola), di frasi pronominali e descrittive, che non rientrano nelle formule nome-epiteto (quindi non furono trattate da Parry). Nelle formule nome-epiteto degli dei l'economia è limitata dalla tendenza alla polionimia (SBARDELLA). Nelle parti trattate da Parry la dizione, tranne alcune eccezioni già segnalate, rimane generalmente economica. Ciò è sufficiente a dimostrare l'oralità, distinguendo nettamente la dizione formulare dallo stile letterario. La reazione è andata troppo oltre. L'accusa mossa a Parry di aver costruito i sistemi sui lessici e sulle concordanze invece che sul testo, può in parte cogliere il segno. Ma Parry fece uno studio su tutte le formule nome-epiteto. Per il suo critico è facile leggere Omero sottolineando soltanto le frasi che nominano Achille. I fatti sono sempre più complessi delle teorie, perciò, se Parry avesse voluto tener conto di tutti i fatti in tutta la loro varietà, il risultato che conta non sarebbe stato molto diverso, ma egli non avrebbe finito in tempo l'*Épithète*, e probabilmente non l'avrebbe finito mai.

singola generazione di poeti, ma furono divisati da una lunga tradizione per le esigenze della composizione orale (Parry [1928] 19-25, 45-145, [1930] 134-47 e [1932] *passim*). Al contrario i poeti letterati non usano che un numero limitato di formule: Vergilio nell'*Eneide* ha soltanto 372 espressioni ripetute, una per ogni 20 versi (Parry [1930] 115 da Albrecht) ed esse non sono schematizzate né economiche, si vedano per esempio le espressioni equivalenti *at pius/pater/bonus/Tros Aeneas*.

La quantità, la schematizzazione, l'economia mostrano che la dizione formulare è non soltanto tradizionale (come molti critici sono disposti ad ammettere), ma tradizionale in una maniera siffatta che può essere soddisfacentemente spiegata soltanto come funzionale alle esigenze della composizione orale (come fu dapprima implicato [1928] e poi sviluppato da Parry [1930, 1932] [9]).

Malgrado obiezioni e confusioni ritengo tuttavia che, mentre non tutta la poesia orale è formulare, tutta la poesia formulare (a meno che non sia formularmente contraffatta) sia, fino a prova contraria, orale [10].

[9] L'idea di oralità fu introdotta da PARRY per la prima volta (1929) 214 («lo stile omerico è così formulare che può esser compreso soltanto come uno stile tradizionale e orale»), e sviluppata (1930) 138-44, (1932) 5-19, 23-47. In *Cor Huso*, pubbl. *MHV* (1971) 439, egli attribuì devotamente la sua prima intuizione alle osservazioni che il suo maestro A. Meillet gli rivolse durante la discussione della sua tesi parigina (1928). In realtà l'idea di oralità si affaccia già nella sua tesi M.A. di Berkeley (1923), pubbl. *MHV* (1971) 429.

[10] Monaci letterati anglo-sassoni e poeti encomiastici Bantu usarono – si dice – una dizione formulare per comporre poesia letteraria con la scrittura (FINNEGAN 70 sg.). Quanto ai poemi anglo-sassoni, bisognerebbe sapere se i poemi letterari sono davvero così formulari come quelli orali (come alcuni sostengono) o se, essendo così formulari, essi sono davvero letterari (come si dice): una decisione non facile da prendere neanche per uno specialista dopo lungo lavoro. Quanto ai poemi encomiastici Bantu, essi sembrano essere occasionali esperimenti in poesia tradizionale da parte di poeti letterati: poemi encomiastici sul traffico stradale o sull'allunaggio dell'Apollo, scritti nello stile degli *imbongi* da studiosi del Dipartimento di Lingue Africane all'Università di Città del Capo, sono poemi artificiali estranei alla tradizione, difficilmente paragonabili a poemi composti da autentici cantori in una tradizione orale fiorente. Nella tradizione serbo-croata v'erano poeti puramente orali e poeti letterati, che imitavano la poesia puramente orale (una tradizione risalente almeno ai tempi di Kacic nel XVIII sec.), ma non v'erano, a quanto pare, *guslari* o poeti orali puri che usassero la scrittura per comporre i loro poemi. Se richiesto da un raccoglitore, un poeta orale può dettare o, se sa scrivere, può all'occasione egli stesso scrivere i suoi poemi, i quali nondimeno non cessano per questo di essere poemi composti oralmente (LORD [1968] 10-14, [1991] 26 sg.). Si confronti il racconto *Vit. Her.* 196-200, come Omero dettò la *Piccola Iliade* e la *Phokais* allo scriba Thestorides.

È possibile, è pur vero, una poesia formulare letterata o «transizionale», una poesia cioè composta con la scrittura, che imiti la dizione formulare orale. Ma i poemi epici rapsodici non possono essere ragionevolmente transizionali: essi infatti da un lato provengono, si deve comunque ammettere, da una antica (preistorica) ed affermata tradizione di poesia orale, dall'altro sono composti, come si è veduto, in una dizione formulare tipicamente funzionale alle esigenze della composizione orale. A ciò si aggiunge che i poemi fin da principio erano composti per essere recitati in presenza di un uditorio, e non per essere letti da un pubblico letterato o da un cosiddetto lettore solitario. Perciò, se la scrittura non era necessaria né per la trasmissione o comunicazione, né, come si è veduto, per la composizione, a qual fine mai si doveva durare la fatica di adoperare la scrittura per la composizione dei poemi?

4. *Comparazione.*

Poiché i poemi epici rapsodici sono più formulari, schematizzati ed economici che la poesia orale di altri popoli, sia antica sia vivente (o appena estinta), si deve *a fortiori* concludere che questi poemi furono composti oralmente, mentre la tradizione rapsodica era ancora fiorente (Parry, *Cor. Huso*, pubbl. *MHV* [1971] 444 sg., Bowra 221-53, Lord [1968] 17-29, 33, P. [1974] 40-43).

5. *Testimonianze.*

Le testimonianze dei rapsodi sulla propria arte rivelano che per loro era ancora viva e vitale quella esperienza poetica che noi chiamiamo composizione orale. Ricordo solamente Hom. B 489-92 οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν, || φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη e Hes. *Th.* 22-34 nella Visitazione delle Muse. Si possono per contrasto citare le protasi «scribali» della *Batrachomyomachia* (IV sec.?) e degli *Aitia* di Callimaco (P. [1974] 43 sg., [1981] 237 sg.).

6. *Scrittura.*

Le più antiche iscrizioni alfabetiche sono i graffiti su vasi potori di Pithekoussa (il più antico c. 740), tra cui l'iscrizione di proprietà e i due esametri incisi sulla coppa di Nestor, e l'esametro graffito sulla oinochoe del Dipylon alla fine dell'VIII sec. Fino alla metà del VI sec. almeno le condizioni della scrittura rimasero così rudimentali, che essa difficilmente poteva essere usata come mezzo normale per comporre lunghi poemi, come per esempio l'*Iliade* di Omero o i *Kypria* di Stasinos (P. [1974] 46 sg., [1981] 238-40) [11].

In presenza di secoli o forse millenni di tradizione orale, che comunque si deve ammettere che precedano i poemi tramandati, questi sei criteri dimostrano che i poemi tramandati devono essere considerati, in mancanza di prova contraria, come composti oralmente. E poiché a mia conoscenza una tale prova non è stata finora portata, l'onere della prova sta dalla parte di coloro che preferiscono pensare che i poemi siano stati composti con l'aiuto della scrittura.

[11] In presenza di innumerevoli cocci geometrici anteriori all'VIII ex., che non presentano traccia di scrittura, ogni tentativo di antedatare l'introduzione dell'alfabeto rimane ipotetico. In ogni modo l'introduzione dell'alfabeto, per quanto si voglia antedatare, non può avere influenza sul suo presunto uso nella composizione poetica. La poesia e la scrittura appartengono a due sfere differenti: la scrittura infatti appartiene originariamente alla vita pratica, essa fu scoperta e diffusa per uso documentario, e non – come si vuol credere – per la composizione poetica (scrittura per uso documentario p. es. Pind. *O.* 10,1-3, Aesch. *Suppl.* 946 sg., *Prom.* 788, Soph. *Phil.* 1301, *fr.* 540, Kritias 1,9 G.-P., Eur. *fr.* 578 N., Gorg. *Pal.* 30, prime leggi scritte Ephoros 70 F 139 Zaleukos di Locri [VII cent.], Sol. 36,18-20 W., prime leggi epigrafiche di Dreros [VII ex.], di Gortys, di Prinias [VI in.] a Creta, di Olympia (VI in.), di Chios [VI in.] in Ionia, prima attestazione della scrittura per la composizione poetica Aesch. *Prom.* 461, Democr. 68 B 18 [ma γράφῃ può essere di Clemente piuttosto che di Democrito]). La poesia solitamente continua ad essere coltivata a lungo, dopo l'introduzione della scrittura, per via completamente orale (la situazione comparativa è riassunta da P. [1981] 239 sg.).

III. Indipendenza dei poemi epici rapsodici

I poemi epici rapsodici non omerici sono indipendenti dai poemi omerici ed anche dalla tradizione ionica ed omerica, allo stesso modo come i poemi omerici sono indipendenti da quelli non omerici [12]. È questa una parte della mia teoria che è spesso stata fraintesa: essa significa che, come i poemi omerici non si possono dire dipendere dall'influsso o dall'imitazione dei poemi non omerici, p. es. dei poemi di Esiodo o di poemi beotici come quelli di Esiodo, così i poemi non omerici non dipendono dall'influsso o dall'imitazione, orale o letteraria che sia, di Omero o di poemi ionici come quelli di Omero, ma che tutti i poemi, omerici e non omerici, dipendono piuttosto dalla tradizione epica rapsodica nel suo complesso [13], una tradizione che a mio avviso era più o meno diffusa in quasi tutte le regioni elleniche, dovunque vi fossero Elleni, o (come mi piace dire) da Cipro ad Ischia e dalla Tracia a Cirene (P. [1981] 243) [14].

[12] Il termine «non omerico» è negativo nella forma, ma non nel significato: in mancanza di un termine onnicomprensivo, lo adopero a comprendere tutti i poemi epici rapsodici tranne quelli composti dai rapsodi ionici (*Iliade*, *Odissea*, *Hy. Ap. D.*, poemi di Arktinos, di Kreophylos, di Asios e di altri (P. [1972] 219-25).

[13] I poemi non omerici sono da me detti indipendenti dai poemi omerici nel senso che essi non dipendono, cioè non devono la loro origine, dai poemi omerici. Ciò significa naturalmente non che essi non abbiano alcuna relazione con questi (come mi è stato imputato da alcuni, Hainsworth 53, Casadio 450, 454, Janko 13, Mureddu 11 sg.), bensì piuttosto che i poemi non omerici hanno relazione con quelli omerici non come figli, ma, per così dire, come fratelli, essendo tutti i poemi figli della tradizione epica rapsodica nel suo complesso, quelli ionici del ramo ionico e quelli continentali del ramo continentale. Ed i fratelli sono certamente affini e relativi l'uno all'altro, ma non per questo si possono dire dipendenti l'uno dall'altro, essendo se mai dipendenti dal loro comune genitore.

[14] Questi sono gli estremi confini attestati: Stasinos di Cipro, skyphos di Pithekoussa, Aristeas di Prokonnesos, Eugammon di Cirene.

Perciò, per citare soltanto una conseguenza testuale o (come oggi si dice) intertestuale, le frasi e le forme epiche, che in vario grado pervadono i generi poetici tradizionali (rapsodia, citarodia e lirodia), sono dovute non tanto all'imitazione omerica, quanto piuttosto all'influsso della tradizione epica nel suo complesso, cioè in concreto di tutti quei non identificabili poemi che formavano all'occasione la tradizione epica presente alla mente del compositore (P. 1972, 1976, etc.).

1. *Lingua*.– Nella lingua dei poemi non omerici vi sono alcuni elementi dialettali particolari, che sono condivisi da molti poemi ma non da quelli omerici, e d'altra parte non sono attribuibili al dialetto parlato di ciascun poeta individuale (p. es. al beotico di Esiodo o al laconico di Tirteo): gli elementi più notevoli sono l'accusativo breve o leggero -ας, -ος (Hes., *Hy. Herm.* 106, Emp., un responso pitico, Tyrt., Sim., Stes., lirodia, dialetti arc. cipr.[?], tess., tereo cir. coico, ma non beot. e lac.), la perdita del digamma postconsonantico senza allungamento compensatorio, come in καλόν, ἴσον e κόρον (Hes., *Hy. Aphr.* 29, 261, *Nosti* 7,1, *Hy. Dem.* 439, lirodia, dialetti att. eub., lac., tess. lesb., ma non beot.), la prep. ἐν con l' accusativo in funzione di moto a luogo (elemento antico conservato da Hes. nella formula ἐὴν ἐγκάτθετο νηδύν, lirodia, dialetti arc. cipr., beot. tess., nord-occ.). Questi elementi, poiché non sono omerici né individuali, sono ragionevolmente dovuti ad una lingua poetica tradizionale, ed in particolare ad una lingua poetica che li ha derivati da aree dialettali che non hanno contribuito alla formazione della tradizione ionica. Questi elementi perciò sono particolari di ciò che chiamo, per usare un solo termine onnicomprensivo, la tradizione poetica continentale, sia rapsodica sia citarodica sia lirodica (P. [1972] 35-49, 80-91, [1974] 93-107) [15].

2. *Dizione formulare*. – Parimenti nella dizione formulare dei poemi non omerici, in Esiodo, negli *Inni* e negli altri poemi, vi sono molte formule particolari, formule cioè che non sono condivise da Omero: formule che si trovano soltanto in Esiodo (formule He-He, come le chiamo), formule che si trovano in Esiodo, negli *Inni* e negli altri poemi (He-Hy), formule che si trovano in Esiodo e nell'Elegia (He-El), e così via (P. [1972] 123-65). Nel mio catalogo esse sono (tanto per dare un'idea dei numeri):

[15] Gli elementi dialettali particolari si possono definire geograficamente come achei o meridionali e/o come eolici o settentrionali, e diacronicamente come più o meno antichi o recenti (vd. il sommario, P. [1974] 106 sg.). Gli elementi dialettali particolari sono perciò da me chiamati complessivamente col termine «settentrionali», in quanto derivati in tutto o in parte dall'area dialettale settentrionale. La tradizione poetica è chiamata «continentale», in quanto diffusa in tutta l'area non ionica, che, per usare un termine onnicomprensivo, chiamo continentale (ciò per chiarire una presunta «confusione», imputatami dalla MUREDDU 11, n.12).

234 espressioni ripetute He-He, 85 He-Hy, 37 He-El, 38 Hy-Hy (trovate da Cantilena 360-62) (ma ve ne sono altre, che ho trovate in seguito) [16].

In totale vi sono 356 espressioni ripetute He-He, He-Hy, He-El che non sono condivise da Omero: ciò significa che circa un verso esiodeo su quattro contiene una espressione ripetuta che non si trova in Omero (contando c. 900 occorrenze in 3689 versi (v. P. [1974] 33).

Nei poemi esiodei la densità formulare He + Hy + El in rapporto alla densità formulare totale (esposta sopra, II 1) è la seguente:

Hes. *Th.* 36,07%,
Hes. *Op.* 34,64%,
Hes. *Sc.* 18,71%,
Hes. *Cat.* c. 25%.

Ovviamente non tutte queste espressioni sono formule tradizionali, né io le ho mai intese come tali. Precisamente perciò nel mio catalogo le ho chiamate espressioni ripetute e non formule [17]. Ma almeno alcune, in certe condizioni, sono formule tradizionali.

Le classi più notevoli sono:

le formule He e Hy equivalenti a formule Ho,

le formule He-Hy, cioè frasi comuni a differenti poemi, come per es. comuni a Esiodo e a *Hy. Ap. P.* (13 frasi), a Esiodo e a *Hy. Herm.* (24 frasi), e a *Hy. Aphr.* (14 frasi), e a *Hy. Dem.* (16 frasi), e così via (cioè ciò che chiamo il criterio delle coincidenze, P. [1972] 179-82) [18].

Al contrario, *Hy. Ap. D.*, che fu composto da un rapsodo ionico chiamato Kynaithos di Chios (P. [1974] 122, West (1975) 161-70), ha soltanto tre frasi in comune con Esiodo (*Hy. Ap. D.* 29,121,123).

Un'altra classe notevole sono le formule composte con elementi dialettali particolari, p. es. He-He μετὰ τροπὰς ἠελίοιο (con acc. breve, cfr. Alcm. 17,5), *Hy. Herm.* 106 ἀθρόας οὔσας (con acc. breve e part. pres. apparentemente attico, che può ricoprire una forma eolica ἔσσα o -ἐοῖσα:

[16] Le espressioni non omeriche trovate in seguito saranno raccolte in un *addendum* al mio catalogo.

[17] Ovviamente non tutte le espressioni ripetute sono formule. Ho preferito tuttavia catalogare tutte le espressioni ripetute con criterio automatico, poiché è nella natura di un catalogo fornire preliminarmente tutto il materiale disponibile senza distinzioni soggettive. Su questo si possono poi fare varie distinzioni e considerazioni. Le riserve fatte dalla MUREDDU 129, nota 160, ripetono quelle già fatte da me (1972) 178. Nel catalogo ho dato un commento sintetico alle singole espressioni, sia perché un catalogo deve essere necessariamente sintetico, sia perché volevo essere quanto più possibile obiettivo, fondandomi su criteri esattamente verificabili, quali il criterio quantitativo, il criterio delle coincidenze ed il criterio linguistico (P. [1972] 178-87). Le formule, infatti, che la MUREDDU 130, nella stessa n. 160, riassume come quelle più notevoli a dimostrare l'indipendenza sono quelle medesime che si possono ricavare dalle note del mio catalogo.

[18] La tabella di JANKO 27 è ricavata dal mio catalogo di espressioni ripetute He-He e He-Hy.

UNIVERSITÀ DI LECCE BIBLIOTECA CENTRALE INTERFACOLTÀ

Hom. α 27, *Hy. Ap. D.* 152 ἀθρόοι εἶεν mostrano che l'espressione è una formula), He-He ἐὴν ἐγκάτθετο νηδύν, etc.

Infine le formule contenenti varianti mitologiche non omeriche (P. [1981] 241, n. 11). Alcuni esempi.

Th. 286, *Op.* 273 Διὶ (-α) μητιόεντι (-α) è una formula equivalente a Ho-Ho Διὶ τερπικεραύνῳ, l'epiteto «dotato di consiglio» è tradizionale (come mostrano *Hy.* 24,5 Διὸς πάρα μητιόεντι, *Op.* 51, *Hy. Ap. P.* 334 Διὸς πάρα μητιόεντος, cfr. *Th.* 457) ed è connesso col mito non omerico di Metis prima sposa di Zeus.

Parimenti la formula θεῶν βασιλῆα καὶ ἀνδρῶν è equivalente a Ho-He Δία Κρονίωνα ἄνακτα e a Ho-He-Hy κελαινεφέα Κρονίωνα, ed è connessa col mito di successione.

Le formule He-Hy *Th.* 980, *Op.* 521, *Sc.* 8, 47, *fr.* 185.17, 253.3, *Hy. Aphr.* 1, 9 πολυχρύσου Ἀφροδίτης, *Hy. Dem.* 102 φιλοστεφάνου Ἀφροδίτης, skyphos di Pithekoussa καλλιστεφάνῳ Ἀφροδίτης, sono equivalenti a Hom. Υ 105 Διὸς κούρης Ἀφροδίτης (a sua volta declinata da Ho Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη ~ Ho-He-Hy φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη) e sono connesse col mito di Aphrodite nata da Ouranos (secondo Hes. *Th.* 190-200) invece che da Zeus (secondo la versione omerica).

E così via per molte altre formule e gruppi di formule, che ho commentate nelle note e nell'*Indice* del mio catalogo.

3. *Obiezioni.* – La somiglianza linguistica e formulare tra Omero e gli altri poemi (che è stata obiettata alla mia teoria) non è un contro-argomento: essa dipende largamente dal fatto che in una tradizione orale v'è un largo patrimonio di formule comune a tutti i cantori della medesima tradizione nazionale, accanto ad un contingente regionale proprio di ciascuna tradizione regionale (il concetto di formula regionale è stato impostato da Parry [1932] 17 sg. e sviluppato da Lord [1960] 49 sg., [1968] 29 sg.). Nella tradizione ellenica tale contingente è rappresentato dalle formule He-He e He-Hy da me raccolte.

La dizione formulare ellenica era più conservativa di altre dizioni, perché l'esametro, essendo un verso più rigoroso ed esigente, era naturalmente più conservativo di antiche formule che non altri versi di altre tradizioni (P. [1974] 41 sg., Cantilena [1990] 60-77). In particolare, la dizione era in gran parte formata prima della migrazione ionica e della formazione di quegli elementi recenti che differenziarono i vari dialetti nelle varie regioni. Questi elementi inoltre sono in gran parte metricamente equivalenti nei vari dialetti. Perciò gli elementi organici distintivi sono necessariamente limitati per numero e per estensione.

Il –ν efelcistico, il dileguo del digamma e la metatesi quantitativa sono elementi recenti, ma, quantunque possano essere ionici nei poemi ionici, essi non devono essere considerati come tali nei poemi continentali.

a) Il -ν efelcistico non è solamente ionico, ma si trova anche in altri dialetti (in prosa nel dativo plurale in tess. locr. arc. lac. sicionio, in forme verbali in cipr.) ed in formule epiche piuttosto antiche (Hoekstra [1965] 71-75, P. [1972] 57 sg., [1974] 133-140). Inoltre esso si trova più frequentemente nei poemi ionici che non nei poemi continentali. Il –ν efelcistico anteconsonantico è piuttosto frequente (secondo i dati di Janko [1982] 66):

nell'*Il., Od.* (35.6, 37‰),

nell'*Hy. Ap. D.* (61), perché sono poemi ionici,

nell'*Hy. Dem.* (44), *Hy.* 7 a Dionysos (34), *Hy.* 19 a Pan (102), perché sono attici,

nell'*Hy. Aphr.* (48), nei *Kypria* (2 in 50 vv. = 34), nell'*Il. Mikra* (3 in 34 vv. = 88), perché sono eolici o lesbici (il -ν efelcistico infatti, sebbene assente nel dialetto, è frequente nella poesia lesbica, vd. Hamm 40).

Al contrario, il -ν efelcistico è piuttosto raro nei poemi continentali:

Th. Op. (21,5), *Cat.* (25,5), *Aspis* (23,6),

Hy. Ap. P. (13,7), *Hy. Herm.* (15,5).

La frequenza del –ν efelcistico, invece che indicare l'influenza della tradizione ionica sui poemi continentali, mostra piuttosto che questi poemi sono composti in una tradizione regionale aliena, o piuttosto meno incline a quel fonema, come si può naturalmente supporre che fossero le tradizioni comprese sotto il nome di tradizione continentale [19].

b) Il digamma era una semivocale più o meno evanescente in tutte le regioni, un fatto questo che poteva essere sfruttato dai poeti secondo la convenienza metrica (P. [1972] 54-57).

Il digamma iniziale è osservato più frequentemente (percentuale di negligenze rispetto a totale di osservanze + negligenze, secondo i dati di Janko [1982] 47):

nell'*Il.* (17,2%) e *Od.* (17,9), perché sono molto formulari,

nell'*Hy. Aphr.* (15,2), *Hy. Ap. P.* (22,4), perché sono molto formulari e continentali (*Hy. Aphr.* è eolico e *Hy. Ap. P.* è focese o beotico),

nell'*Aspis* (27,7) e *Cat.* (31,2) più frequentemente che nella *Th.* e *Op.* (37,9), perché sono eroici e più formulari.

Il digamma è osservato meno frequentemente:

nell'*Hy. Ap. D.* (34,6), perché è ionico,

nell'*Hy. Dem.* (45,9), perché è attico,

nell'*Hy. Herm.* (53,6), perché la sua dizione è piuttosto avanzata, in tutti e tre gli inni, perché essi sono meno formulari degli altri due (vd. sopra, II 1).

[19] Questo comportamento è confermato dall'elegia e dal giambo (JANKO [1982] 68): il -ν efelcistico è raro nell'elegia di Tirteo (1 in 154 vv.), ma piuttosto frequente in Mimnermo (4 in 84 vv. = 48‰), in Senofane (3 in 72 vv. = 42) e nei giambi di Semonide (10 in 184 vv. = 54), perché sono ionici, nonché in quelli di Solone (4 in 219 vv. = 18,3), perché sono attici. Nell'elegia di Teognide esso è piuttosto frequente (11 in 304 vv. = 36), forse perché alcune elegie a lui attribuite sono in realtà attiche.

c) La metatesi quantitativa infine è ionica, ma non è organica, essendo equivalente ai corrispondenti esiti dei dialetti continentali (gen. -εω, -έων ~ -ᾱ -ᾶν, Κρονίδεω ~ Κρονίδᾱ etc.). Perciò non si deve necessariamente considerare come originaria nei poemi continentali (per il primo e il terzo principio di Parry [1932] 20 sg., vd. sotto) (P. [1972] 49-51, [1974] 113-18).

La frequenza del gen. plur. -άων rispetto a -έων, come attestata, è nell'ordine (secondo i dati di Janko [1982] 51): *Hy. Aphr.* (85,7%), *Il.* (83,9), *Hy. Dem.* (81,2), *Od.* (80,2), *Cat.* (66,7, ma -αο 90), *Th.* (61,5), *Op.* (54,5), *Hy. Herm.* (57,1), *Hy. Ap. D.* (50), *Hy. Ap. P.* (50), *Aspis* (30,8, ma -αο 100%).

La frequenza del gen. sing. -αο rispetto a -εω, è nell'ordine (secondo Janko [1982] 49): *Aspis* (3 : 0 = 100%), *Hy. Ap. D.* (2 : 0 = 100%), *Hy. Ap. P.* (0 : 0), *Cat.* (27 : 3 = 90), *Hy. Dem.* (3 : 1 = 77), *Il.* (173 : 49 = 77,9), *Od.* (80 : 30 = 72,7), *Op.* (5 : 4 = 55,5), *Th.* (5 : 7 = 41,7), *Hy. Aphr.* (0 : 1). I risultati sono casuali, a causa della brevità dei poemi, nell'*Hy. Ap. D.* e in part. nell'*Hy. Aphr.* e nell'*Aspis*, che si trovano casualmente all'inizio e alla fine nella prima graduatoria e all'inverso nella seconda. I risultati coerenti sono nell'ordine: *Iliade*, *Odissea*, *Catalogo*, *Hy. Dem.*, *Hy. Herm.*, *Opere*, *Teogonia*.

Peraltro i poemi continentali non hanno il gen. sing. -εω antevocalico, che in Omero è più frequente di quello anteconsonantico (vd. Janko[1982] 49) (un fatto che per esempio rende impossibile in quei poemi la formula Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος e che forse si può spiegare supponendo che la contrazione -ᾱ fosse originaria in luogo della sinizesi -εω).

d) Le forme analogiche Ζηνός, Ζηνί, Ζῆνα (dall'acc. Ζῆν della flessione di Ζεύς, Δι(ϝ)ός) sono organiche, ma non sono esclusivamente ioniche (come ritiene Janko [1982] 13, 62 sg., 175 sg.): esse sono attestate, meglio che in Ionia, a Creta, da dove andarono in Ionia, ad Olimpia (Ζῑνός e Ζᾶνες), a Delfi (Δάν) ed anche in Beozia (Ζάν, Δάν) [20]. Le forme analogi-

[20] Creta: Ζῑνί (Gortys V sec.), Ζηνός, Δῆνα (III sec.), Τηνός, Ττηνός (II sec.), forse l'anthr. KN 720b *ze-ne-si-wj-io*. Un famoso epigramma, scritto da Pitagora sulla tomba di Zeus nel monte Ida, suona (*A. P.* 7,746) ὧδε μέγας κεῖται Ζάν, ὃν Δία κικλήσκουσιν, cfr. Porph. *Vita Pyth.* 17. A Creta il theon. Ζήν, Ζηνός sembra particolarmente incentrato nei monti Dikta e Ida. Era probabilmente connesso con ζῆν e con la mistica di morte e resurrezione del Kouros (cfr. l'etimologia Aesch. *Suppl.* 583-85, Plat. *Crat.* 396ab, *Et. M.* s.v. Ζεύς, etc., forse presupposta da Pherec. 7 B 1,2, Heracl. 22 B 32). Olympia: *DGE* 429g, Jeffery 44,6 Ζῑνὸς Ὀλυνπιῶ (alfabeto acheo su un elmo trovato nell'Alpheios VI ex.), Paus. 5.21, 2-18, le immagini di Zeus localmente chiamate Ζᾶνες, erette tra IV[a] e II[p] (con eleo ᾱ da η). Delphoi: su una base citata in *DGE* 317 (V med., vd. H. Pomtow, *AM* 31 [1906] 562 sg., *Berl. phil. Wochenschr.* 31 (1911) 1578 sg.) Δάν, *CEG* 798,2 (IV in.) Ζανί. Beozia: Herod. I 364, II 642 L. Ζανός e Ζάν (così detto dagli Aioleis recenti e dagli ancor più recenti Iones). Hes. *Th.* 498-500, Paus. 10.24,6, la pietra data a ingollare a Kronos invece del figlio Zeus, nascosto in un antro cretese, fu vomitata da Kronos a Pytho: da ciò si può inferire che il mito della nascita cretese di Zeus fu combinato col mito della successione ed in questa forma raggiunse Pytho, dove fu riferito alla pietra sacra esistente nel tempio di Apollo. La forma Ζήν, Ζηνός (nom. analogico come μήν, μηνός) può essere relativamente antica (cfr. Ζῑνός Thera VII sec.). Essa originò dalla Ida e dalla Dikta e si diffuse per una via alle isole doriche e alla Ionia e per altra via a Olympia e all'Ellade centrale.

che dunque non dipendono dai poemi omerici né dalla dizione ionica (come Janko [1982] 13, 62 sg. vorrebbe far credere), ma dall'influsso dei due principali centri panellenici del culto di Zeus, Creta e Olimpia. Da questi esse si diffusero a tutta l'Ellade ed entrarono nella tradizione poetica, sia ionica sia continentale.

La dizione continentale è davvero più avanzata di quella omerica, ma questo avanzamento non è necessariamente dovuto ad una accresciuta influenza ionica (come si ritiene), ma piuttosto al fatto che la dizione eroica, rappresentata dai poemi omerici, è generalmente più formulare e conservativa di quella non eroica, per lo più rappresentata nei poemi continentali (P. [1974] 119-24). Infatti tra i poemi esiodei l'*Aspis* e il *Catalogo* sono più formulari e conservativi che la *Teogonia* e le *Opere* (si confrontino i dati sulla densità formulare con i dati sugli elementi recenti di Janko [1982] 47, 53, 72-74). La percentuale di elementi recenti è proporzionale non tanto e non soltanto al fattore cronologico, ma anche e soprattutto alla dizione specifica, cioè alla dizione propria di ciascuna specie rapsodica (vd. sotto IV). La recenziorità è inversamente proporzionale alla formularità secondo la seguente progressione: dizione eroica particolareggiata guerresca (*Iliade*, *Aspis* in parte), eroica particolareggiata domestica (*Odissea*), dizione compendiosa antiquaria (*Catalogo*), compendiosa teologica (*Teogonia*, *Inni*), similitudine estesa, dizione gnomica e georgica, cioè contemporanea (*Opere*) (P. [1974] 119-24).

4. *Trasmissione*. – I poemi continentali non poterono essere composti e recitati con la coloritura ionica (o la fonetica ionicizzata), quale essi ora presentano, davanti al loro uditorio locale, come per esempio nella Beozia profonda nell'VIII o VII sec. Ciò non è ammissibile per molte ragioni logiche e cronologiche.

Secondo il primo principio di Parry (1932) 20 (nello studio di una lingua poetica tradizionale) «il dialetto parlato dell'autore di un poema orale si mostra nella sua lingua poetica, che tende ad esser eguale al suo dialetto parlato, dovunque egli non ha ragioni metriche per usare una forma o una parola o un costrutto antico o straniero». Ciò è confermato sul campo da tutte le iscrizioni metriche continentali, che sono regolarmente composte in lingua poetica continentale per gli elementi organici e scritte secondo grafia e pronuncia epicorica per gli elementi inorganici (P. [1972] 32 sg., 58-60).

La coloritura ionica è dovuta a mio parere alla raccolta scritta fatta in Attica alla fine del VI sec. A quel tempo i poemi omerici, che fino allora

erano stati trasmessi oralmente, furono raccolti per iscritto per ordine di Ipparco ([Plat.] *Hipp.* 228b, Cic. *De orat.* 3,137, Ioseph. *c. Apion.* 1.12,12, etc.). Così a quanto pare furono raccolti anche i poemi esiodei (come si può inferire da Plut. *Thes.* 20, che cita Hes. *fr.* 298 dall'*Aigimios*) (P. [1972] 61-74).

La trasmissione può essere semplicemente rappresentata così:

i rapsodi continentali (in part. beotici) recitarono i loro poemi (in part. esiodei) ai rapsodi attici o ionici (agli Homeridai cioè), che, avendoli imparati a memoria, a loro volta li recitarono nella sola maniera che potevano, cioè con pronuncia ionica, agli scribi attici, che infine li scrissero naturalmente con grafia ionica (la quale ormai era per loro diventata familiare dalla raccolta omerica), non senza qualche tratto attico e/o qualche residuo originario. Il processo poteva esser in parte orale in parte scribale. Nei testi si trovano ancora indizi di una non completa ionicizzazione: ᾱ lungo per η in molte parole, πεδά per μετά in *Hy. Herm.* 473 πεδαίφνειον per μεταίφνειον, e così via (P. [1972] 65, [1974] 84-93) [21]. Faccio soltanto un esempio:

Th. 19, 371 λαμπράν τε σελήνην,

Hom. *Epigr.* 3 *ap. Vit. Hom. Her.*135 = Kleoboulos di Lindos *ap.* Diog. Laert. 1,90 λαμπρά τε σελήνη,

Il. Parv. 9 B.= 11b D. νὺξ μὲν ἔην μεσάτα, λαμπρὰ δ' ἐπέτελλε σελάνα (citato da Clem. *Strom.* 1.104,1 = Eus. *Praep. Ev.* 10.12,2).

Secondo Edwards 102 Esiodo imparò la formula esattamente in quella forma e non nella forma dialettalmente normale ion. *λαμπρήν τε σελήνην o beot. *λαμπράν τε σελάναν. Se così fosse stato, egli avrebbe imparato – bisognerebbe supporre – da tradizione attica soltanto quella formula. Sembra strano tuttavia che egli abbia evitato di normalizzarla secondo la sua pronuncia, ionica o beotica che fosse. È più facile pensare che λαμπράν originario non fu ionicizzato nella trasmissione, perché era anche attico e perché forse λαμπρήν avrebbe offeso l'eufonia con troppe η.

Non v'è difficoltà ad ammettere una cosiddetta «traduzione» dei poemi continentali in una forma ionicizzata: infatti, se si ammette una fase eolica in epoca preistorica, bisogna anche ammettere una «traduzione» dalla forma eolica a quella ionica in età antica, e non v'è quindi difficoltà ad ammettere che un simile processo sia avvenuto anche in età recente. Che ciò si usasse effettivamente praticare è dimostrato da alcuni epigrammi arcaici, che sono scritti in grafia locale sulla pietra, ma sono citati in ionico-attico nella trasmissione indiretta (p. es. Sim. 90abc D., *IG* I² 927, *CEG* 131 ~ Plut. *De Her. mal.* 39, Dio Chrys. 37,18, cf. Sim. 96 D., *IG* VII 53, Tod 20; un epigramma laconico *IG* V.1,1562, *DGE* 7 ~ Paus. 5.24,3; un'ode lesbia Alc. 249, *P. Oxy.* 2298 *fr.* 1 ~ *Carm. conv.* 8 P., vd. P. [1972] 61-63).

Nell'arte figurativa durante VII e VI sec. le pitture rappresentanti leggende narrate da Omero nei suoi poemi sono relativamente poche e non

[21] Molti altri esempi, che spero di esporre altrove, si possono aggiungere a quelli trattati nelle pagine sopra citate.

dipendono necessariamente dalla conoscenza di quei poemi. È soltanto alla fine del VI sec. che i pittori attici cominciarono ad illustrare più spesso scene iliadiche e odissiache, un fatto che probabilmente riflette le recitazioni allora stabilite ad Atene da Ipparco (come notato da P. [1972] 228 sg. e sviluppato da Brillante 102 sg., 107-25).

La coppa di Nestore non prova la conoscenza dell'*Iliade* a Ischia alla fine dell'VIII sec. È un'innocente iscrizione di proprietà, fatta da qualcuno che per caso si chiamava Nestor (P. [1972] 185, n. 25). Vi sono sei iscrizioni di proprietà su vasi potori a Pithekoussa verso la fine dell'VIII sec. e almeno sei siffatte iscrizioni, che presentano il medesimo tipo, prima della metà del VII sec. (a Pithekoussa, Rodi, Kyme, Smyrne, Atene, il che non è poco per un'età così alta): gen. del proprietario, nome del vaso, verbo εἰμί. Il primo verso è probabilmente prosa: un verso che presenta un coriambo ed inoltre uno iato alla cesura mediana, che compare isolato all'inizio, senza responsione di altri trimetri o almeno di versi simili, difficilmente può essere percepito come un trimetro. L'agg. εὔποτον non è necessariamente poetico [22]: «io sono la ben bevibile coppa», cioè la coppa da cui bene si può bere, come tosto gli esametri spiegano. È dubbio che i due esametri contengano «*humour* pitecusano», come Hansen 40-43 vorrebbe: πίεσι subito chiarisce che ciò che segue non è da intendere come una formula imprecatoria, ma come un semplice e diretto vanto amatorio. Anche se ciò fosse un'allusione alla coppa di Nestore, sarebbe un'allusione ad una storia diversa da quella narrata nel Canto Λ dell'*Iliade*, ad una storia cioè dove la famosa coppa era usata per fare un incantesimo d'amore o qualcosa del genere: nel Canto Λ non v'è nulla di ciò.

καλλιστε[φά]νō 'Αφροδίτē[ς inoltre è una espressione non omerica (cfr. *Hy. Dem.* 251,295 καλλιστέφανος Δημήτηρ) equivalente alla formula Ho-Ho Διὸς κούρης 'Αφροδίτης e ad altre formule He-Hy (vd. sopra).

IV. Specie della rapsodia

I generi poetici tradizionali (come classificati sopra, cap. I) si differenziano al loro interno in varie specie in base ad un quarto fattore, che è il contenuto (μέρος τοῦ σημαινομένου, «parte del significato»). La rapsodia è dunque un genere poetico formalmente unitario (per esecuzione, metro e lingua), di cui si danno varie specie (distinte per contenuto). La specie eroica serve all'intrattenimento, le altre specie – antiquaria, teologica, gnomica, georgica, mantica – sono didascaliche (Chadwick I [1932] *passim*).

Conviene anzitutto dissipare un equivoco generalmente diffuso, che identifica l'epica con la specie eroica e questa con Omero, tanto che epico, eroico ed omerico vengono usati come sinonimi e le altre specie

[22] Cfr. p. es. Eratosthenes p. 201 Berh. *ap.* Athen. 482b e l'agg. ἡδύποτος in iscrizioni su coppe.

sono considerate come sub-epiche o derivate. Al contrario ho sostenuto che tutte le specie rientrano parimenti nella tradizione ed appartengono per esecuzione, metro e dizione al genere epico rapsodico (come dimostrano i testi e la comparazione con le tradizioni di altri popoli) (P. [1972], part. 215-230, [1981] 245-56).

1. *Specie eroica* (es. *Iliade*, *Odissea*, *Aspis*). – La narrazione ampia e particolareggiata delle azioni, le lunghe parlate e le similitudini estese sono proprie del poema eroico: esse mirano ad animare il racconto e a far durare l'intrattenimento quanto più a lungo possibile.

I rapsodi possedevano, oltre alle formule, certi temi e certi schemi che, se adoperati con talento e competenza, consentivano loro di comporre anche poemi capaci di diventare molto lunghi e molto belli, come l'*Iliade* e l'*Odissea*: tali temi sono il duello, la battaglia, la aristeia, la sortita, il consiglio, l'assemblea, la contesa, la rassegna, la visita, il congedo, il riconoscimento, il lamento, i giochi funebri, e così via (25 sono i temi nei poemi eroici) [23]. Ampliamento e contrazione sono l'artificio dominante nella composizione tematica. I temi permettevano al rapsodo una sorta di quasi automatico controllo del racconto. C'è un tipo di poema lungo, fatto di molti temi (come l'*Iliade*) e un tipo breve, che può essere composto da uno o due temi soltanto (come l'*Aspis*) (P. [1981] 247).

A giudicare da quanto tramandato, i poemi eroici avevano per argomento solamente tre cicli di leggende: il ciclo troiano (*Kypria*, *Ilias*, *Aithiopis*, *Ilias Mikra*, *Iliou Persis*, *Nostoi*, *Odysseia*, *Telegonia*), il ciclo tebano (*Amphiaraou exelasis*, *Oidipodeia*, *Thebais*, *Epigonoi*) e il ciclo di Herakles (*Amphitryon contro i Teleboai*, *Presa di Oichalia*, *Nozze di Keyx*, *Aigimios*, *Aspis*, *Herakleia*) (P. [1972] 222).

2. *Specie antiquaria* (es. *Catalogo* esiodeo, *Korinthiaka* di Eumelos, *Naupaktia* di Karkinos). – Anche questa specie tratta la leggenda eroica, ma con funzione didattica piuttosto che ricreativa: i suoi temi sono cataloghi, genealogie, etiologie, origini di costumi e simili. In generale, la leggenda eroica è narrata per istruire, piuttosto che per intrattenere, l'uditorio. Al contrario di ciò che avviene nel poema eroico, in questa specie, come in tutte le specie didascaliche, la trattazione è piuttosto breve e compendiosa.

3. *Specie teologica* (es. *Teogonia*, *Inni omerici*). – Questa specie tratta i miti degli dei invece che le leggende degli eroi. Essa ha per oggetto la riflessione sul mondo e sugli dei. Mentre i poemi eroico e antiquario sono storici e antropocentrici, il poema teologico è teocentrico e sapienziale. Gli inni rapsodici sono *prooimia*, la cui funzione è introduttiva ad una

[23] L'analisi tematica della specie eroica (comprendente i tre poemi completi, i frammenti e i sommari dei poemi) è in opera da quasi vent'anni ormai. Spero un giorno di finirla, come parecchi altri lavori che ora sono in manoscritto.

seguente rapsodia. I loro temi sono la proposizione e il congedo, la nascita, virtù, dimora ed imprese degli dei (*Propositio* e *Dismissio*, *Genus*, *Virtutes*, *Mansio* e varie *Gesta*, P. [1991] 157-177).

4. *Specie gnomica, georgica e bucolica* (es. *Opere* e *Grandi Opere* di Esiodo, *Bougonia* di Eumelos, *Precetti di Chiron* di Esiodo). – Questa specie tratta le massime e la sapienza popolare della comunità, sia rurale sia nobiliare (non, come solitamente si dice, aristocratica). Come nel poema teologico, un certo riferimento personale è tradizionale [24]: un fatto che ha una certa importanza nella questione della presunta individualità dei poemi esiodei (P. [1981] 251-256).

Fine della rapsodia. – Il declino e fine della tradizione epica rapsodica a mio avviso non avvenne con o subito dopo Omero alla fine dell'VIII sec. (come solitamente si crede, p. es. da parte di Hoekstra, Kirk e molti altri). Vi sono attestazioni della sua fase recente dalla fine dell'VIII alla fine del VI sec. e forse fino al V sec. Per quanti secoli essa sia fiorita prima e per quanti dopo non si può esattamente dire, ma è probabile che ancora per molti secoli – fino a quando cioè la perdita della quantità e dell'accento tonico non impedì il metro – in molti paesi ellenici risuonassero gli ἔπεα πτερόεντα dei rapsodi, l'antica arte di comporre poemi con la voce.

C. O. PAVESE

OPERE CITATE

ALEXANDERSON — B. ALEXANDERSON, *Homeric Formulae for Ships*, «Eranos» LXVIII (1979), pp. 1-46.

BOWRA — C.M. BOWRA, *Heroic Poetry*, London - New York 1952.

BRILLANTE — C. BRILLANTE, *Episodi iliadici nell'arte figurata e conoscenza dell'Iliade nella Grecia arcaica*, «Rh.Mus.» CXXVI (1983), pp. 97-125.

CAMEROTTO — A. CAMEROTTO, *Analisi formulare della Batrachomyomachia*, «Lexis» IX-X (1992), pp. 1-54.

CANTILENA (1982) — M. CANTILENA, *Ricerche sulla dizione epica* I, Roma 1982.

CANTILENA (1990) — M. CANTILENA, *Approccio metrico alle teorie della composizione orale*, *Metrica classica e linguistica*, Urbino 1990, pp. 45-86.

CASADIO — V. CASADIO, *Rec. a Pavese* (1972), «Gnomon» IL (1977), pp. 446-54.

CHADWICK — H.M. CHADWICK & N. K. CHADWICK, *The Growth of Literature* I-III, Cambridge 1932-1940.

DANEK — G. DANEK, *Studien zur Dolonie*, Wien 1988.

[24] Il materiale comparativo è riassunto da WEST (1978), 3-25.

DÜNTZER — H. DÜNTZER, *Zur Beurteilung der stehenden Homerischen Beiwörter, Homerische Abhandlungen*, Leipzig 1872, pp. 507-16.

DURANTE (1976) — M. DURANTE, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca, Parte seconda,* Roma 1976.

EDWARDS — G.P. EDWARDS, *The Language of Hesiod in its traditional Context,* Oxford 1971.

FINNEGAN — R. FINNEGAN, *Oral Poetry*, Cambridge 1977.

GRAY — D.H.F. GRAY, *Homeric Epithets for Things*, «CQ» LXI (1947), pp. 109-21.

HAINSWORTH (1968) — J.B. HAINSWORTH, *The Flexibility of the Homeric Formula,* Oxford 1968.

HAINSWORTH (1976) — J.B. HAINSWORTH, *Rec. a Pavese* (1972), «CR» XC (1976), p. 52 sg.

HAMM — E.M. HAMM, *Grammatik zu Sappho und Alkaios,* Berlin 1958.

HANSEN — P.A. HANSEN, *Pithecusan Humour. The Interpretation of «Nestor's cup» reconsidered*, «Glotta» LIV (1976), pp. 25-43.

HOEKSTRA (1965) — A. HOEKSTRA, *Homeric Modifications of formulaic Prototypes*, Amsterdam 1965.

HOEKSTRA (1969) — A. HOEKSTRA, *The sub-epic Stage of the formulaic Tradition,* Amsterdam 1969.

JANKO (1981) — R. JANKO, *Equivalent Formulae in the Greek Epos*, «Mnemosyne» XXXIV (1981), pp. 251-61.

JANKO (1982) — R. JANKO, *Homer, Hesiod and the Hymns,* Cambridge 1982.

KRAFFT — F. KRAFFT, *Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod,* Göttingen 1963.

KIRK (1962) — G.S. KIRK, *The Songs of Homer,* Cambridge 1962.

KIRK (1965) — G.S. KIRK, *Homer and the Epic,* Cambridge 1965.

LORD (1960) — A.B. LORD, *The Singer of Tales,* Cambridge, Mass.1960.

LORD (1968) — A.B. LORD, *Homer as oral Poet*, «HSCP» LXXII (1968), pp. 1-46.

LORD (1991) — A.B. LORD, *Epic Singers and oral Tradition,* Ithaca and London 1991.

MINTON — W.W. MINTON, *The Frequency and Structuring of traditional Formulas in Hesiod's Theogony*, «HSCP» (1975), pp. 25-54.

MUREDDU — P. MUREDDU, *Formula e tradizione nella poesia di Esiodo*, Roma 1983.

NOTOPOULOS (1960) — J.A. NOTOPOULOS, *Homer, Hesiod and the Achaean Heritage of oral Poetry*, «Hesperia» XXIX (1960), pp. 177-97.

NOTOPOULOS (1962) — J.A. NOTOPOULOS, *The Homeric Hymns as oral Poetry*, «AJP» LXXXIII (1962), pp.337-68.

PAGE (1959) — D.L. PAGE, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley and Los Angeles 1959.

PAGE (1964) — D.L. PAGE, *Archilochus and the oral Tradition*, «Archiloque, Entretiens Hardt» X, Genève 1964, pp. 119-79.

PARRY (1928) — M. PARRY, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Paris 1928 = *The Making of Homeric Verse,* Oxford 1971, pp. 1-190.

PARRY (1929) — M. PARRY, *The distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse*, «TAPA» LX (1929), pp. 200-20 = *MHV*, pp. 251-65.

PARRY (1930) — M. PARRY, *Studies in the epic Technique of oral Verse-making. I. Homer and Homeric Style*, «HSCP» XLI (1930), pp. 73-147 = *MHV* (1971), pp. 266-324.

PARRY (1932) — M. PARRY, *Id.* II. *The Homeric Language as the Language of an oral Poetry*, «HSCP» XLIII (1932), pp. 1-50 = *MHV* (1971), pp. 325-64.

PARRY (1971) — M. PARRY, *Cor Huso: a Study of Southslavic Song*, *MHV* (1971), pp. 437-64.

PATZER — H. PATZER, 'ΡΑΨΩΙΔΟΣ, «Hermes» LXXX (1952), pp. 314-25.

P. (1972) — C.O. PAVESE, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972.

P. (1974) — C.O. PAVESE, *Studi sulla tradizione epica rapsodica,* Roma 1974.

P. (1978) — C.O. PAVESE, *Tipologia metrica greca, Problemi di metrica classica,* Genova 1978, pp. 49-74.

P. (1981) — C.O. PAVESE, *Poesia ellenica e cultura orale (Esiodo, gli Inni e la tradizione orale), I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale* (Padova 1981), pp. 231-62.

P. (1991) — C.O. PAVESE, *L'Inno rapsodico: analisi tematica degli Inni omerici*, «AION» XIII (1991), pp.155-178.

SBARDELLA — L. SBARDELLA, *Polionimia divina ed economicità formulare*, «QUCC» LXXII (1993), pp. 7-44.

SCHMIDT — C.E. SCHMIDT, *Parallel-Homer,* Göttingen 1885.

SHIVE — D.M. SHIVE, *Naming Achilles,* Oxford 1987.

STELLA — L.A. STELLA, *Tradizione micenea e poesia dell'Iliade*, Roma 1978.

VENTI — P. VENTI, *Per un'indagine sulla formularità dello Scudo di Eracle,* «Lexis» VII-VIII (1991), pp. 26-71.

WEST (1975) — M.L. WEST, *Cynaethus' Hymn to Apollo*, «CQ» XXV (1975), pp. 161-70.

WEST (1978) — M.L. WEST, *Hesiod, Works and Days,* Oxford 1978.

ANCORA SU CAPUA CITTÀ DEL SATYRICON

Tutto ciò che è profondo ama la maschera

F. Nietzsche

Nel 1992 in un articolo pubblicato sul quarto fascicolo di questa rivista ho sostenuto l'ipotesi che la città in cui si svolge la cena di Trimalchione è Capua. Un'indagine successiva mi consente di ampliare e approfondire l'argomento.

Mi rendo anzitutto conto che il passaggio di Encolpio, rimasto solo per la fuga di Ascilto e Gitone, da Capua alla *Graeca urbs*, descritto da Petronio con poche parole (*collegi sarcinulas locumque secretum et proximum litori maestus conduxi*, 81, 1), può apparire molto brusco a chi non abbia una conoscenza approfondita dello stile di Petronio. Ma gli studiosi dello scrittore sanno che spesso il ritmo narrativo è un *Allegroform* [1]. Fulminea è, all'inizio della cena di Trimalchione (26, 8-9), la scena in cui il servo di Agamennone sollecita il terzetto, costituito da Encolpio, Ascilto e il finto servo Gitone, a recarsi alle terme per l'incontro con l'anfitrione. Ugualmente rapida la scena finale della cena, in cui i giovani, approfittando dell'effrazione della porta (*effregerunt ianuam*) da parte dei vigili, richiamati dallo strepito, fuggono *raptimque tam plane quam ex incendio* (78, 8). Ed è stato evidenziato come «il procedimento ricorda per la sua rapidità e anche per il vocabolario impiegato» un «altro cambiamento di luogo» [2], che avviene nel capitolo seguente, quando i nostri non riescono ad entrare nella locanda in cui alloggiano perché la vecchia padrona dorme il sonno profondo degli ubriachi. Arriva un *tabellarius* di Trimalchione e *non diu ergo tumultuatus stabuli ianuam effregit, et nos per †eandem terram† admisit* (79,7). In questi, come in molti altri passi, si evidenzia quella caratteristica stilistica che indusse Federico Nietzsche a definire Petronio «un maestro del *presto*» [3]. Nel caso però del trasferimento

[1] M. Barchiesi, *L'orologio di Trimalchione. Struttura e tempo narrativo in Petronio*, in *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, p. 118.

[2] J. Colin, *All'uscita del banchetto di Trimalchione: Petronio 79*, «Riv. filol. istr. class.» LXXX (1952), p. 107.

[3] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, trad. it., in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, VI 2, Milano 1972², p. 36 (cfr.

da Capua a Pozzuoli bisogna tener conto anche di un altro elemento che ai contemporanei del poeta doveva far apparire la scena meno fulminea di quanto non appaia a noi. Per gli antichi la ricchezza e la potenza di Capua erano connesse anche alla vicinanza col mare. Ciò emerge da un passo di Polibio in cui è detto che la pianura di Capua è la più nota di tutta l'Italia per la qualità del suolo, per la bellezza καὶ διὰ πρὸς αὐτῇ κεῖσθαι τῇ θαλάττῃ [4]. Ausonio nel suo ritratto di Capua esordisce con il verso *nec Capuam pelago, cultuque penuque potentem* [5] e non è un caso che gli studiosi moderni abbiano sentito il bisogno di emendare *pelago* in *largo* (Heinsius), *pago* (De la Ville de Mirmont), *pol agri* (Peiper), *veterem* (Prete). Particolarmente indicativo di quella che era l'ubicazione di Capua per gli antichi è un passo di Livio in cui è detto che Annibale, che si è insediato nella curia e nel tribunale di Capua, ordina che si impedisca a Magio la protesta per la sua condanna e il suo appello al popolo portandolo fuori da una porta della città. *Ita in castra perducitur extemploque impositus in navem et Carthaginem missus* [6]. Se il passo liviano ci fosse giunto allo stato di frammento senza la menzione di Capua, noi avremmo pensato che Annibale era accampato davanti alle mura di una città marittima.

Nel precedente articolo non ho preso in considerazione l'importante argomento delle magistrature menzionate nella *Cena*. Anzitutto il pretore.

A cena avanzata giunge, *iam ebrius*, un nuovo convitato, il marmista Abinna: *Inter haec triclini valvas lictor percussit, amictusque veste alba cum ingenti frequentia commissator intravit. Ego maiestate conterritus praetorem putabam venisse. Itaque temptavi assurgere et nudos pedes in terram deferre* (65, 3). A proposito di questo passo il Buecheler scriveva: *infelici autem casu accidit ut coloniam in qua Trimalcio Habinnasque sevirum Augustalium munere fungebantur, cui duo viri aediles praeerant – nempe praetor minus accurate summus magistratus appellatur – non satis certo possimus explorare* [7]. Al Buecheler, in sostanza, la menzione di un *praetor* sembrava qualcosa come una svista di Petronio. Non così al Mommsen che, basandosi proprio sul nostro passo, sostenne che la città di Trimalchione era Cuma, perché per essa era accertata la presenza di *praetores* [8]. Lo Sgobbo, lo studioso che diede un contributo determinante all'affermazione dell'ipotesi che la città di Trimalchione fosse Pozzuoli, dopo aver esordito con una giusta osservazione («è necessario porre in giusto valore

Barchiesi, *op. cit.*, p. 123; D. Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*, Firenze 1993, p. 163).

[4] Pol. 3, 91, 2.

[5] Aus., *Urb. Nob.* 8, 1.

[6] Liv. 23, 10, 9.

[7] *Petronii Arbitri satirarum reliquiae* ex recensione Francisci Buecheleri, Berolini 1862, p. IX.

[8] Th. Mommsen, *Trimalchios Heimath und Grabschrift*, «Hermes» XIII (1878), p. 113.

la menzione del *praetor*») giunge alla conclusione che «il *praetor* è una paurosa immagine che si presenta alla eccitata fantasia del trepido avventuriero e che non può in alcun modo essere indizio della reale esistenza di tal magistrato nella colonia» [9]. Un'interpretazione del tutto inaccettabile per chi conosce lo scrupolo realistico di Petronio nella ricostruzione dei comportamenti, delle credenze, degli usi sociali e linguistici e quindi anche del luogo in cui sono ambientate le vicende dei suoi personaggi. E se in nessuna fonte troviamo documentata una presenza di pretori a Pozzuoli, diversa è la situazione per quanto riguarda Capua. Manca (e vedremo perché) la documentazione epigrafica ma abbiamo due fonti letterarie che, a mio avviso, si confermano a vicenda. Di un Mario Blossio, pretore campano, menzionato da Livio [10], si è detto che «probabilmente Livio o la sua fonte con *praetor* hanno soltanto voluto tradurre l'osco *meddix tuticus*» [11]. Ma il dubbio resta perché non si capisce come mai Livio, che nomina altre volte il *meddix tuticus*, abbia qui sentito il bisogno di tradurlo o di accettare la traduzione della sua fonte. A me pare invece che il passo di Livio vada letto alla luce di un brano ciceroniano dell'orazione *in Rullum* con cui Cicerone contrasta la proposta del tribuno Publio Servilio Rullo di restituire a Capua lo *status* di colonia perduto nell'89 per la sua partecipazione alla guerra sociale. Si tratta di una testimonianza oculare. Cicerone riferisce i fatti così come gli erano apparsi nell'83 durante un suo soggiorno nella città: «*Et quoniam M. Bruti atque illius temporis feci mentionem, commemorabo id quod egomet vidi, cum venissem Capuam colonia deducta L. Considio et Sex. Saltio, quem ad modum ipsi loquebantur, praetoribus, ut intellegatis quantam locus ipse adferat superbiam, quae paucis diebus quibus illo colonia deducta est perspici atque intellegi potuit. Nam primum, id quod dixi, cum ceteris in coloniis duumviri appellentur, hi se praetores appellari volebant*» [12]. I supremi magistrati delle colonie erano, di norma, i *duumviri iure dicundo*, ma i Capuani si arrogavano arbitrariamente l'appellativo di pretori. E che in tal modo essi pretendevano di mantenere in vita una qualifica che doveva essere tradizionale nella loro città, almeno fin dall'epoca della seconda guerra punica, mi pare si possa inferire da un altro passo ciceroniano quasi contiguo al nostro: «*Iam vero voltum Considi videre ferundum vix erat. Quem hominem vegrandi macie torridum Romae contemptum, abiectum videbamus, hunc Capuae Campano fastidio ac regio spiritu cum videremus, Blossios mihi videbar illos videre ac Vibellios*». Con *Vibellios* è assai verosimile che si alluda a Cerrino Vibellio Taurea, un nobile campano, *longe omnium Campanorum fortissimus eques*, il quale, durante la seconda guerra punica, aveva osato sfidare a duello il

[9] I. Sgobbo, *La città campana delle «saturae» di Petronio*, «Rend. Acc. Lincei» Sc. mor. stor. fil. XXXI (1992), p. 355 sg.

[10] Liv. 23, 7, 8.

[11] J. Beloch, *Campania*, trad. it., Napoli 1989, p. 360. Cfr. G. De Sanctis, *Storia dei Romani*, Firenze 1968 [2], III 2, p. 206.

[12] Cic. *Leg. agr.* II 92-93.

romano Claudio Asello [13]. Meno perspicua è l'individuazione dell'identità di *Blossios* [14]. Si pensa che ci sia un riferimento ai fratelli Blossii che, dopo la riconquista di Capua da parte dei romani, tentarono di incendiare le postazioni romane [15]. Ma tale ipotesi mi sembra poco probabile per più di un motivo. Anzitutto va preso in considerazione il fatto che all'episodio dei fratelli Blossii Livio dà scarso rilievo, li nomina soltanto, senza dare alcuna informazione sul loro rango sociale [16], come fa invece per Mario Blossio e Vibellio Taurea. Inoltre si deve tener conto di un elemento stilistico: *Blossios* e *Vibellios* sono funzionalmente paralleli. In entrambi i casi infatti si tratta di un uso antonomastico del plurale di nomi propri, frequente sia in latino [17] sia in italiano e quindi come con *Vibellios* è indicato un solo personaggio così è presumibile accada con *Blossios*. Mi pare perciò lecito ipotizzare che nel passo di Cicerone ci sia un confronto fra Considio, 'pretore' campano, contemporaneo di Cicerone e Mario Blossio, 'pretore' campano, contemporaneo di Vibellio.

Quanto agli edili la loro presenza è ampiamente documentata dalle epigrafi ma essi «nelle nostre fonti non vengono ricordati» [18]. Se la città di Trimalchione è Capua, possiamo dire che sono ricordati nell'opera di Petronio, quando Ganimede dice: *nos habemus aedilem trium cauniarum, qui sibi mavult assem quam vitam nostram* (44, 13) [19].

Ancora nel precedente articolo ho relegato in una nota l'ipotesi avanzata dubbiosamente da F. Buecheler che Petronio avesse fuso nella città di Trimalchione diverse caratteristiche di città che si trovavano in Campania ma non ho dato il giusto rilievo all'argomento più importante con cui il grande filologo tedesco contrastava l'ipotesi che la città in questione fosse Pozzuoli. Scriveva il Buecheler: *accedit quod in crebris sermonibus quibus commoda et incommoda coloniae vitaque vulgi inter cenantes versantur, paene nulla fit mercaturae ac rerum nauticarum mentio, quarum adfluentia Puteolanum emporium celebratur*. Sì, nell'individuazione della città va

[13] Liv. 23, 46, 12. L'episodio è documentato anche in Appiano, *Ann.* 37.

[14] Va escluso il Blossio di Cuma e non perché il contesto indichi che si tratta di persona vivente (*RE*, III, 1889, p. 570). Dal contesto si evince che Blossio era un cittadino di Capua, essendo necessariamente dotato di *Campano fastidio ac regio spiritu*, e vissuto in epoca anteriore a quella di Cicerone, poiché *Blossios mihi videbar illos videre ac Vibellios* significa: «guardando Considio mi rendevo conto di come dovevano essere stati i Blossii e i Vibelli». Oltre tutto non è un contemporaneo di Cicerone il Vibellio che è messo sullo stesso piano di *Blossios*.

[15] Cicéron, *Discours*, t. IX, texte établi et traduit par A. Boulanger, Paris 1960, p. 100 n.

[16] Liv. 27, 3.

[17] Qui basti citare Mart. 10, 19, 21: *Tunc me vel rigidi legant Catones* (per il plurale dei nomi propri vd. J. B. Hofmann - A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München 1965, p. 19).

[18] Beloch, *op. cit.*, p. 360.

[19] Precedentemente Ganimede aveva detto (44, 3): *aediles male eveniat, qui cum pistoribus colludunt.*

tenuto conto di quel realismo che ormai viene ritenuto unanimamente una caratteristica di fondo dell'opera di Petronio. E nella *Cena*, se si prescinde dai commerci che hanno reso ricco Trimalchione, non c'è alcun indizio che faccia pensare ad una città marittima. Nel discorso di Ganimede, quello che contiene più dati sulla condizione politica ed economica della città, la prosperità di quest'ultima dipende dalla produzione agricola, dagli *agri* desolati dalla mancanza di pioggia. E Capua era stata definita da Cicerone *receptaculum aratorum, nundinas rusticorum, cellam ad horreum Campani agri* [20]. Solo se si prende in considerazione l'ipotesi che la città è una città di *rusticuli* si può capire il senso di una serie di segnali che concorrono alla ricostruzione puntuale e minuziosa di un ambiente: l'*anicula* che si prende gioco di Ascilto vende *agreste holus* (6, 4), Pompeo Diogene *solebat collo suo ligna portare* (38, 7), la scena del mantello ha tra i suoi protagonisti un *rusticus* (14, 3), Echione (46, 1) cita l'espressione di un contadino (*'modo sic, modo sic', inquit rusticus*), Trimalchione (47, 10) menziona un piatto tipico della cucina contadina (*gallum enim gallinaceum, penthiacum et eiusmodi nenias rustici faciunt*), nel luogo in cui Trimalchione ha costruito il suo bagno c'era prima un mulino (73, 2), dei cinque prodotti di cui Trimalchione carica le sue navi tre (*vinum, lardum, faba* 76, 2) rinviano ad una società agricolo-pastorale e Crisanto ha fatto fortuna vendendo vino (43, 4). Possiamo capire il rigoroso realismo di altri particolari utilizzando alcune testimonianze letterarie. Scrive Strabone: «Quanto ai Campani la ricchezza del loro paese ha apportato loro più male che bene. In effetti il lusso dei banchetti era giunto presso di loro a tali eccessi che arrivavano al punto da dare banchetti in cui si potevano vedere combattere coppie di gladiatori il cui numero era determinato dall'importanza dei convitati» [21]. Per Livio Capua è *prona semper civitas in luxuriam non ingeniorum modo vitio sed affluenti copia voluptatium et illecebris omnis amoenitatis maritimae terrestrisque* [22] e le delizie che hanno corrotto Annibale sono *somnus et vinum et epulae et scorta balineaque* [23]. Anche Silio Italico evidenzia il lusso dei banchetti definendo *regales* le *epulae* che cominciavano a mezzogiorno e duravano fino al sorgere del sole [24]. Ecco perché la città di Trimalchione è sede di varie cene, quelle in casa di Quartilla, dominate dalla lussuria, e quella in casa del liberto, dominata dal lusso. Gli anni della seconda guerra punica erano lontani, mi si potrà obiettare. Ma alcuni aspetti del costume dovevano essersi conservati, tanto più che, almeno fin dagli anni immediatamente posteriori alla battaglia di Azio, Capua aveva ritrovato la prosperità e l'antica fama [25].

E dietro la ricchezza e la dissolutezza di Capua c'è la ricchezza e la

[20] Cic. *Leg. agr.* 2, 89.
[21] Strab. 5, 4, 13.
[22] Liv. 23, 4, 4.
[23] Liv., 23, 18, 10.
[24] Sil. Ital. 11, 42-43.
[25] Strab. 5, 4, 13.

dissolutezza di Roma. Noi non sappiamo come e da chi fossero descritte le caratteristiche di Capua nell'opera di Petronio. Cicerone la presenta come città *amplissima atque ornatissima* [26] che può aspirare a diventare *altera Roma* e tale la definisce Ausonio [27]. Orazio ne ricorda la *virtus aemula* di Roma [28], Plutarco la considera seconda solo a Roma [29], Floro ne evidenzia la potenza con una figura etimologica: *ipsa caput urbium* [30]. Ciò basta a farci capire come ai contemporanei di Petronio la metafora fosse immediatamente perspicua. Del resto, l'intento di Petronio è rivelato dal ricorso ad un identico meccanismo per la città che fa da sfondo ad un altro importante episodio del *Satyricon*.

Dopo aver completato le cerimonie funebri in onore di Lica, i protagonisti *errantes* si arrampicano su un monte; da lì scorgono una città e non riescono a capire di quale città si tratti *donec a vilico quodam Crotona esse cognovimus, urbem antiquissimam et aliquando Italiae primam*. Crotone è stata la prima città d'Italia [31] come ora lo è Roma o meglio dovrebbe essere, poiché il messaggio, nella polisemia dell'opera, si carica, come vedremo, di altre valenze. Il simbolo diviene esplicito nella presentazione fatta dal *vilicus*, colui che, vivendo lontano dalla città, non è contaminato dai suoi vizi ed è perciò pienamente in grado di giudicarla (116, 4-9). La sua è la descrizione di una città in sfacelo: scomparsi i *litterarum studia*, l'*eloquentia*, la *frugalitas*, i *sancti mores*, non restano che le insidie di cittadini ad altri cittadini, gli uni *captant*, gli altri *captantur* dagli *heredipetae* che, come corvi, attendono la fine delle loro vittime. «Non a caso, dopo le parole del *vilicus*, nella marcia di avvicinamento a Crotone Eumolpo declama il suo *bellum civile*» [32]. Scriveva E. Thomas agli inizi del secolo: «La fantasie de Pétrone se donne, à cette occasion, libre carrière, mais on sent bien qu'en réalité il parle de Rome; c'est là (qui ne le sait?) qu'a lieu la course aux héritages» [33]. Non solo. Anche Trimalchione «è stato a suo modo un *heredipeta*, come i Crotoniati e come il *captator* di testamenti 'par excellence': l'imperatore» [34]. A Capua «un omaggio infamante è concesso alla sola ricchezza» [35], a Crotone la cupidigia del denaro ha determinato uno sconvolgimento in tutti i comportamenti sociali, nelle norme religiose e nei princìpi etici. Capua e Crotone sono due facce della stessa città e non va dimenticato che qui l'*ironie détachée* di Petronio diviene sarcasmo nel momento in cui nasconde Roma dietro due città *maudites*,

[26] Cic. *Leg. agr.* 2, 86.
[27] Aus. *Urb. Nob.* 8, 16.
[28] Hor. *Epod.* 16, 3.
[29] Plut. *Fab.* 17.
[30] Flor. 1, 16, 6.
[31] La ricchezza e il primato di Crotone sono ricordati anche da Cicerone (*Inv.* 2, 1): *Crotoniatae cum florerent omnibus copiis et in Italia cum primi beati numerentur...*
[32] P. Fedeli, *Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia*, «Aufidus» I (1987), p. 29.
[33] E. Thomas, *Pétrone*, Paris 1912³, p. 62.
[34] Fedeli, *art. cit.*, p. 32. Su Nerone *heredipeta* si veda Svetonio (*Nero* 32).
[35] Sil. Ital. 11, 34-35: *unisque relictus/divitiis probrosus honor.*

perché Crotone, alla stessa stregua di Capua, aveva aperto *amicas portas* [36] ai Cartaginesi. Un'altra faccia di Roma è la *Graeca urbs*, verosimilmente Pozzuoli, in cui si rifugia Encolpio dopo la fuga della coppia Ascilto-Gitone. La città è caratterizzata dalla *desidia* e dalla scomparsa delle *pulcherrimae artes*, anche qui un *prudentior*, di cui ci sfugge l'identità, spiega ad Encolpio la causa della fine delle arti figurative (88, 1-10). Anche qui la causa degli sconvolgimenti della società è la cupidigia del denaro. Su questo motivo si apre il discorso del *prudentior* (*Pecuniae-inquit-cupiditas haec tropica instituit*, 88, 2) e su questo si chiude, almeno nella parte giunta a noi, (*Noli ergo mirari, si pictura defecit, cum omnibus dis hominibusque formosior videatur massa auri* 88, 10). Gli abitanti della città *vino scortisque demersi* non si occupano più della dialettica, dell'astronomia e non entrano nei templi per chiedere agli dei di riuscire ad ottenere un qualche progresso nella *sapientiae cultissima via*. Agli dei si chiede la morte di un ricco parente o la scoperta di un tesoro. La corruzione coinvolge tutte le classi sociali e persino il senato *Iovem quoque peculio exorat*. Non a caso di fronte ad uno dei quadri della pinacoteca della *Graeca urbs* Eumolpo improvvisa un carme sulla *Troiae halosis*, cioè sulla caduta di quella città che era collegata alle origini mitiche di Roma. E c'è un elemento che mi sembra particolarmente significativo. Dei 65 versi del poema soltanto quattro alludono al crollo della città (*bellumque sumunt. Hic graves alius mero / obtruncat, et continuat in mortem ultimam / somnos; ab aris alius accendit faces / contraque Troas invocat Troiae sacra*) con due immagini: da una parte i Troiani non si accorgono di morire perché, *vino demersi*, come gli abitanti della *Graeca urbs*, passano dal sonno alla morte, dall'altra i nemici invocano gli dei di Troia contro Troia, perché ormai essi hanno abbandonato la città. La maggior parte del poema è dedicata alla vicenda di Laocoonte, il sacerdote che vede il pericolo e tenta di allontanarlo dalla città. Ma l'uomo consacrato alla divinità per essersi opposto alle decisioni dei suoi ciechi concittadini, si trasforma da sacrificante in sacrificato. *Iacet sacerdos inter aras victima*, dice Petronio, esplicitando (e non a caso) l'immagine sottesa alla similitudine con cui Virgilio equipara i *clamores horrendos* di Laocoonte ai muggiti di un toro colpito dalla scure sacrificale [37]. E Troia, abbandonata dagli dei, è destinata a perire. *Sic profanatis sacris / peritura Troia perdidit primum deos* anticipa l'immagine su cui si chiude il brano poetico: *contraque Troas invocat Troiae sacra*.

Capua, la *Graeca urbs*, Crotone, tre aspetti di una stessa città con un tratto di fondo in comune: l'avidità del denaro che ha distrutto tutti i

[36] Sil. Ital. 11, 17-18.

[37] Ha colto il valore della similitudine e ne ha illustrato le implicazioni, determinanti anche ai fini del messaggio che il gruppo bronzeo del Laocoonte, opera di artisti pergameni, trasmetteva ai Romani, l'archeologo B. ANDREAE in un libro esemplare per rigore scientifico e chiarezza espositiva, *Laocoonte e la fondazione di Roma*, trad. it., Milano 1988.

valori sacri e profani. Questo tema con cui si chiude il discorso del convitato che, durante la cena di Trimalchione, descrive le condizioni socio-economiche della sua città (*nemo enim caelum putat, nemo ieiunium servat, nemo Iovem pili facit, sed omnes opertis oculis bona sua computant* 44, 17) e con cui si apre il discorso del *prudentior* nella *Graeca urbs* (*Pecuniae cupiditas haec tropica instituit* 88, 2) raggiunge la sua climax nella corsa *ad lucrum* degli *heredipetae* di Crotone. Perciò la morte incombe sulle tre città; ne ha il presentimento Trimalchione quando, in presenza dello scheletro deposto sulla mensa, recita versi sulla precarietà della vita (34, 10) e quando mima il suo funerale (78, 5), la prefigura Eumolpo quando compone il poema sulla distruzione di Troia, la descrive come già in atto il *vilicus* crotoniate. Con queste immagini di corruzione e di dissoluzione Petronio ci trasmette il suo accorato rimpianto delle virtù e della gloria, ormai lontane, di Roma (*aliquando Italiae prima*) e la sua consapevolezza dell'ineluttabilità di una fine.

MARIA SALANITRO

CIVILTÀ ANTICA E MODERNA

DRAMMA ANTICO E SCENA MODERNA

Che ogni testo teatrale si realizzi compiutamente solo sulla scena è un dato di fatto tanto banale quanto facilmente dimenticato. Come hanno dimostrato da tempo i semiologi del teatro (in Italia soprattutto Serpieri [1]), il linguaggio drammatico è già di per sé tutto orientato verso la rappresentazione, dove si trova poi a cooperare con molti altri codici di diversa natura (gestuali, musicali, ecc.). Ciononostante il mondo accademico mostra ancora una certa indifferenza nei confronti della scena moderna: in particolar modo a proposito del dramma antico, che viene in genere studiato in chiave puramente letteraria, oppure di volta in volta come riflessione filosofica, documento cultuale, testimonianza politica; più raramente nel suo proiettarsi verso la performance (basta pensare alle ricerche di Oliver Taplin o di David Bain [2]), mentre si tende a escludere quasi sempre le regie moderne, lasciate alla vita «effimera» della critica militante. Eppure il mondo del teatro è un punto nevralgico del dialogo fra cultura antica e cultura contemporanea.

Due libri apparsi in contemporanea nel 1991 [3] sembrano reagire a questa situazione, aprendo così la strada a un nuovo filone di ricerca. Al libro di Hellmut Flashar spetta un rilievo particolare, in quanto è il primo studio organico dedicato alla *Inszenierung*: copre dunque una lacuna particolarmente grave, cercando di sanare quel vero e proprio divorzio tra

[1] Cfr. *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, «Strumenti critici» 32-33, 1977, poi in AA.VV., *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Milano 1978, pp. 11-54.

[2] O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley-Los Angeles-London 1978; D. BAIN, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions*, Oxford 1977, 1987².

[3] H. FLASHAR, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München 1991; *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, a cura di A.M. CASCETTA, Milano 1991. Da segnalare anche: M. MC DONALD, *Ancient Sun, Modern Light. Greek Drama on Modern Stage*, New York, 1992, che sono riuscito a reperire troppo tardi per questo lavoro; tratta comunque esperienze orientali (Suzuki), anglosassoni (Peter Sellars, Tony Harrison) e greche.

filologia e teatro di cui Flashar parla spesso. Ci sono certo alcuni precedenti per questo genere di ricerche, ma sempre nella veste di interventi episodici (le cronache tenute regolarmente sulla rivista «Dioniso» e sui «Cahiers du GITA», e soprattutto gli studi di Umberto Albini, da sempre assai partecipe al mondo della scena [4]): Flashar affronta invece sistematicamente tutto l'arco della modernità, con una prospettiva storica assai rigorosa. È un libro che va dunque salutato come un evento di grande novità e di grande significato.

Prima di avventurarsi in questo lungo itinerario storico, viene ricordata al lettore la prassi scenica degli antichi, sottolineando il ruolo dei costumi (per nulla arcaicizzanti, come invece può apparire oggi il coturno) e della musica, e la libertà degli artisti di fronte al mito. Un elemento mi sembra assai importante, ed è il rilievo alle diverse dinamiche di produzione e ricezione del dramma antico in confronto a quello moderno: «Man hat sich lange nicht klar gemacht, was diese institutionelle Rahmenbedingungen für unser Verständnis des griechischen Dramas bedeuten. Die Dichter wollten mit ihren Stücken keine Dokumente zeitlos gültiger Tragik oder Komik schaffen, sondern schrieben im Hinblick auf eine einzige Aufführung bei einem von der Polis eingerichteten Fest mit der Absicht, dort zu siegen. Die Lektüre der Dramen war ein sekundärer Vorgang» (p. 17). In queste parole si sente forse un'eco della *Rezeptionsästhetik* così vitale in Germania; di sicuro rappresentano un taglio netto contro le macroletture idealistiche della tragedia greca, che cercano modelli astratti di tragico, e nello stesso tempo contro le microletture troppo legate all'allusione linguistica e all'intertestualità minuta, che dimenticano la scarsa importanza del testo scritto nella dinamica di questo teatro (e dimenticano anche quanto sia limitato il nostro corpus dei tragici greci).

Il punto di partenza è la celebre messa in scena dell'*Edipo re* al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585, nella traduzione abbastanza fedele di Orsatto Giustiniani, e con le musiche di scena di Andrea Gabrieli; di questa rappresentazione vengono indagati sia lo sfondo politico e culturale (gli ideali dell'Accademia Olimpica), sia gli aspetti figurativi e musicali, sia infine le modalità pratiche (durata, successo di pubblico), secondo un modello espositivo utilizzato in tutto il libro. La rappresentazione vicentina fu comunque un episodio isolato, che non inaugurò una rinascita del teatro greco sulla scena moderna; il capitolo successivo è infatti dedicato alla presenza «mediata» nei secoli 17° e 18° («Die mittelbare Präsenz des antiken Dramas»), e quindi al teatro scolastico, all'opera (con grande risalto alla riforma di Gluck e a Calzabigi), e alle rielaborazioni drammatiche del classicismo soprattutto francese, da Rotrou a Corneille, da Racine a Alfieri. La *Medea* di Cherubini su libretto di Hoffmann (una delle

[4] Cfr. soprattutto *Viaggio nel teatro classico*, Firenze 1987; *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano 1991: uscito in contemporanea con i due libri di cui stiamo parlando, è uno studio sul teatro antico e sulla sua tecnica di recitazione con continui riferimenti alle messe in scena moderne.

grandi riscoperte che dobbiamo a Maria Callas) compare come punto di passaggio dal rifacimento convenzionale all'approccio storicistico. Anche l'esperienza del teatro di corte di Weimar, diretto da Goethe, splendidamente evocata nel 4° capitolo, oscilla tra libere rielaborazioni e nuove tendenze storicistiche: spiccano soprattutto le figure di Schlegel (il rifacimento dello *Ione*) e di Rochlitz (l'*Antigone*).

Una cesura storica a cui Flashar dà grande risalto è la messa in scena dell'*Antigone* a Potsdam e poi a Berlino nel 1841, in quanto prima messa in scena di una tragedia greca priva di aggiunte, di tagli e di rielaborazioni. Ne viene innanzitutto ripercorso il background filosofico (soprattutto Hegel, citando degli interessantissimi inediti sulla rappresentabilità del dramma greco), per poi evocare ampiamente il concorso eccezionale di forze creative che contribuirono all'impresa: Ludwig Tieck come coordinatore, August Böckh come consulente filologico, Johann Jacob Christian Donner come traduttore, Hans Christian Genelli come scenografo, e soprattutto Felix Mendellsohn Bartholdy come autore delle musiche di scena, anima guida del gruppo (Flashar insiste sull'educazione classica che attraverso Heyse e Droysen il grande musicista aveva avuto a Berlino). Questo procedere armonico di filologia e di teatro, di arte e di scienza, legato ai primi anni del regno di Federico Guglielmo IV, resta in tutto il libro una sorta di paradigma assoluto, che non si ripete nelle altre esperienze prussiane e che si ripete solo in parte a Monaco, con la collaborazione fra il filologo Thiersch, il musicista Franz Lachner (di cui Flashar ha promosso un'esecuzione delle musiche di scena per *Edipo re* a Monaco nel 1990), l'architetto Leo von Klenze e il regista Dingelstedt. Con il 19° secolo l'orizzonte si amplia alle esperienze non germaniche, prestando particolare attenzione alle valenze politiche delle messe in scena, e toccando capisaldi della cultura occidentale, come Wagner e Freud. Fra le pagine più affascinanti del libro va senz'altro annoverato il 7° capitolo, che affronta i primi due decenni di questo secolo, come è noto uno dei momenti più creativi dell'arte occidentale non solo nei suoi rapporti con il modello antico; vengono fra l'altro analizzate le collaborazioni di Wilamowitz, l'espressionismo e l'edonismo di Hofmannsthal e di Max Reinhardt, i drammi di Werfel (le *Troiane*), di Hasenclever (l'*Antigone*), di Jahn (la *Medea*). L'itinerario storico continua con un capitolo sugli anni '20, che vedono l'abbandono della dimensione politica in favore di quella introspettiva, e con un capitolo (il 9°) dedicato al periodo nazista, che comprende anche un ampio squarcio sull'occupazione di Parigi e sulla famosa *Antigone* di Anouilh simbolo della Résistance (più nella ricezione che nelle intenzioni autoriali; da questo punto di vista aggiungerei che la scena della lettera di cui Flashar parla a p. 176, seppure si richiama alla prassi dei condannati a morte, ricalca comunque spudoratamente il modello di *Tosca*). Si prosegue ancora con l'immediato dopoguerra – dove spiccano varie pagine sull'*Antigone* di Brecht – e con la Neue Sachlichkeit degli anni '50 e '60 (in particolare la figura del regista Sellner), gli anni in cui inizia anche la tendenza all'attualizzazione (l'Aristofane del greco Karolos Koun). Ottiene un rilievo notevole la famosa *Orestiade* di Vittorio

Gassman nella traduzione di Pasolini (Siracusa 1960), anticipatrice di molte tendenze del decennio successivo. L'ultimo capitolo, il più ampio e il più denso, è dedicato infine al cosiddetto teatro di regia, e alle innumerevoli esperienze degli anni '70 e '80, dominate da figure di registi con spiccata fisionomia creativa come Hansgünther Heyme, Roberto Ciulli, Luca Ronconi, Peter Hall, e soprattutto Peter Stein, la cui *Orestea* gioca un ruolo preponderante.

Il materiale trattato da Flashar è amplissimo, assai più ampio di quanto questi cenni possano far capire. Va segnalata (e lodata) ad esempio l'attenzione capillare alla musica e all'opera, dalle musiche per l'*Antigone* di Camille Saint-Säens a quelle per l'*Edipo a Colono* di Rossini; dall'*Orestea* di Claudel-Milhaud all'*Oedipus rex* di Cocteau-Strawinsky; dall'*Oedipe* di Enescu all'*Edipo re* di Leoncavallo; dalle tre opere di Carl Orff alle *Bassariden* di Hans Werner Henze; dalle *Troiane* di Aribert Reimann al recente *Oedipus* di Wolfgang Rihm; non mancano anche pagine acute sul cinema (223-224: da aggiungere, per il periodo dopo il 1975, l'*Antigone* di Jean Marie Straub). Talvolta si ha l'impressione anzi di un certo eccesso compilatorio: la descrizione (sempre dettagliata e ricca di notizie biografiche) prevale insomma un po' troppo sull'interpretazione; si sarebbe preferita un'insistenza maggiore sui modelli culturali che si celano dietro queste svariate esperienze registiche: ad esempio, la psicanalisi e l'antropologia – le due scienze che hanno condizionato di più il nostro rapporto con l'antico in questo secolo – ricevono uno spazio troppo esiguo. L'esposizione è infatti molto spesso di tipo associativo (da un'opera su Edipo ai vari *Edipi* in musica): la scelta di trattare alcune esperienze per esteso, e di limitarsi a nominare solo delle altre, appare talvolta un po' casuale (giocano ovviamente inevitabili inclinazioni soggettive e condizionamenti pratici).

Un criterio discriminante c'è comunque, e viene esposto con molta chiarezza nella premessa: in primo luogo si privilegiano il teatro di repertorio e l'ambito di lingua tedesca; e poi le messe in scena di drammi antichi e di rielaborazioni moderne solo nel caso queste ultime non manipolino i personaggi e le situazioni dei modelli; la differenza è esemplificata citando le *Antigoni* di Hasenclever, Cocteau, Anouilh, Brecht, incluse nella trattazione, e le *Mosche* di Sartre o il *Lutto si addice a Elettra* di O'Neill invece escluse; per dirla con Genette, sono dunque esclusi quegli ipotesti che operano una «trasformazione eterodiegetica», cioè che cambiano il quadro spaziotemporale del modello[5]. Questo secondo criterio risulta però in ultima analisi troppo esteriore: a parte le differenze di procedimento, i drammi di Anouilh e di Sartre, di Cocteau e di O'Neill, appartengono tutti alla stessa categoria, al «macrotesto» delle opere che riscrivono e ricreano il mito greco; una categoria ricchissima (soprattutto

[5] Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, pp. 343-345, dove in effetti le *Mosche* di Sartre, a differenza di O'Neill, appaiono nel gruppo omodiegetico, cioè che non cambia il quadro dell'azione; difatti è un dramma che conserva spazi e personaggi del modello greco.

in questo secolo) che meriterebbe uno studio a sé: includerla in questo saggio, che affronta già un oggetto assai vasto, non può che determinare omissioni un po' arbitrarie. Quando Flashar dedica due pagine all'interessantissima *Medea* di Hans Henny Jahn (un poeta espressionista purtroppo ancora sconosciuto in Italia), e ne sottolinea il valore antirazzistico (Medea è una donna di colore, una scelta che torna fra l'altro nel recente romanzo di Philippe Everett *For Her Dark Skin*), ci si aspetterebbe un cenno allora ai drammi di Maxwell Anderson, di Henri René Lenormand e di Corrado Alvaro [6] che danno la stessa lettura del mito di Medea in chiave etnografica e razziale (*La lunga notte di Medea* di Alvaro rientrerebbe fra l'altro nel discrimine scelto dall'autore, perché conserva i nomi e le situazioni di Euripide). Un'altra omissione che sorprende è l'*Electre ou la chute des masques* di Marguerite Yourcenar, scritta nel 1944 anche se pubblicata vari anni dopo, quindi in quel periodo in cui appaiono le *Mosche* (pp. 178-179) e in cui l'*Orestea* di Eschilo veniva sentita come opera di diretta attualità (anche il dramma della Yourcenar rientrerebbe nei canoni selettivi prescelti). Insomma il libro oscilla un po' troppo fra il saggio sulla fortuna della tragedia greca e il saggio sulla messa in scena: avrebbe giovato al rigore dell'esposizione il concentrarsi ancor più sulle rappresentazioni, relegando sullo sfondo le rielaborazioni drammaturgiche, che sono realmente un universo a sé.

Quanto al primo criterio, al predominio del materiale tedesco, non c'è nulla da obiettare, salvo che quando Flashar cerca di motivarlo non solo con gli ovvi motivi pratici, ma anche con motivi intrinseci, non lo si può seguire fino in fondo. A p. 9 della premessa si afferma infatti che in Italia, Grecia e Francia la messa in scena classicistica dei teatri all'aperto è ancor oggi in primo piano («bis heute im Vordergrund»): almeno per quanto riguarda l'Italia questo non è più vero da molto tempo; a parte il repertorio dei teatri stabili (da segnalare ad esempio le esperienze di Glauco Mauri: *Filottete*, *Edipo re* e *Edipo a Colono*; e di Massimo Castri: *Trachinie*, *Elettra* di Euripide e *Ifigenia fra i Tauri*); è stato soprattutto il teatro di ricerca degli anni '80 a dare letture innovative e del tutto anticlassicistiche.

Ed è proprio questo il tema del secondo libro a cui ho fatto prima riferimento; si tratta di un volume collettivo a cura di Anna Cascetta, che raccoglie gli atti di un convegno organizzato alla Cattolica di Milano e che quindi non ha un taglio sistematico; pur nella loro varietà i contributi tendono comunque a privilegiare il teatro d'avanguardia, e risultano perciò una lettura complementare al libro di Flashar [7]. In particolare il saggio di

[6] *The Wingless Victory* (1936); *Asie* (1938); *La lunga notte di Medea* (1949); sull'amplissima tradizione sviluppatasi intorno a questo mito si veda D. Mimoso Ruiz, *Medée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un myth*, Paris 1980.

[7] F. Gavazzi, *L'eco della tragedia greca fra estetica del frammento e autobiografismo: gli anni ottanta*, alle pp. 149-200; il saggio di Anna Cascetta tratta invece l'avanguardia degli anni '60.

Floriana Gavazzi, dedicato agli anni '80, mostra come i gruppi di ricerca italiani, dopo la fase della nuova spettacolarità multimediale che rifiutava quasi totalmente l'uso della parola, abbiano trovato proprio nella tragedia greca la traccia di una nuova drammaturgia: dalle manipolazioni grottesche dei Mercidos e di Nanni Garella alle contaminazioni con l'immaginario contemporaneo dei Magazzini, fino alle riscritture di Mario Martone e alla sua drammaturgia «povera» (il saggio si chiude infatti con *La seconda generazione*, dramma «apocrifo» che assembla una serie di testi antichi e moderni sulla figura di Neottolemo, dandogli una carica metaforica). Vanno inoltre ricordate le *Troiane* di Euripide messe in scena dal regista belga Thierry Salmon, recitate in greco antico da una compagnia internazionale, e rappresentate con enorme successo in varie «puntate» a Napoli, Avignone, Amburgo, Marsiglia, e poi interamente ai ruderi di Gibellina: la forza comunicativa, la gestualità e la ritualità di questa compagnia tutta al femminile ne fanno una delle esperienze più significative degli ultimi anni [8].

Il saggio di Flashar è un saggio assai ricco, che affronta un tema ampio e non può e non vuole essere esaustivo. Non avrebbe perciò senso segnalare delle omissioni: se l'ho fatto, è stato solo per chiarire e per discutere la sua impostazione di fondo. L'aver trascurato l'avanguardia degli anni '80 – meno trascurata è l'avanguardia musicale, da Henze a Rihm, anche se mancano cenni al *Prometeo* di Luigi Nono e a *Le Nom d'Oedipe* di Cixous-Bouchorechliev, mentre Iannis Xenakis, protagonista internazionale della musica elettronica e autore di un'*Orestea* e di una *Medea*, viene confuso a p. 216 con i vari autori greci di musica folk, come Theodorakis ed Evangelatos – rientra infatti in un'ottica un po' tradizionalista che si fa esplicita nell'ultimo paragrafo. Dopo aver descritto, lungo tutto l'arco del saggio, una serie di regie ardite e «infedeli», senza mai giudicare e sempre con un ammirevole rigore scientifico (un'impresa notevole per un filologo classico!), Flashar aggiunge alla fine un «epilogo», in cui traccia alcune norme di massima per la messa in scena del teatro greco: evitare manipolazioni del testo e contaminazioni con altri testi (con l'ambigua dizione «nach», «da»), e non eliminare parti strutturali come il coro o come addirittura le lamentazioni. Flashar presenta queste osservazioni come *una* posizione, e non come prescrizioni aristoteliche: una posizione da filologo, che non vuole essere classicista e che infatti rifiuta ogni tentativo pseudostoricistico di recuperare la prassi antica. È senz'altro apprezzabile la cautela con cui vengono enunciati questi criteri, peraltro alla fine di un lungo itinerario in cui erano emersi solo di rado, ma personalmente non mi sembrano accettabili. Bisogna distinguere nettamente fra approccio scientifico e approccio creativo nei confronti della tragedia greca (così come nei confronti di Shakespeare e di ogni testo teatrale): lo studioso che pubblica un saggio o ancor più un'edizione critica ha dei vincoli molto maggiori rispetto a un regista che mette in scena un testo; soprattutto oggi, il regista è un artista autonomo, un *autore* per suo conto.

[8] Cfr. Albini, *Nel nome di Dioniso*, cit., p. 18 nota 2.

Alla base del libro di Flashar sembra esserci un'idea di testo immobile nel tempo che da sempre ha dominato la filologia classica e in larga misura anche la semiotica e lo strutturalismo, e che è stata messa in grave crisi dalla pragmatica americana e dall'estetica della ricezione tedesca: oggi il testo ci appare più come una potenzialità che si attua di volta in volta nei diversi pubblici e nei diversi lettori. Certo anche questo approccio ha i suoi rischi e le sue debolezze: può ingenerare un anarchismo ben poco produttivo, una «Willkür» giustamente deprecata da Flashar a proposito dei rifacimenti grotteschi di tragedie. Ma giudicare le regie dal loro riportare sulla scena moderna lo spirito del dramma antico, dal loro contribuire alla comprensione dei tragici greci, mi sembra l'eccesso opposto. Soprattutto quando questo metro viene utilizzato anche per i drammi autonomi: si afferma ad esempio che la trilogia di Grillparzer non era un buon mezzo per comprendere Euripide (p. 77 e 126), ed infatti è una creazione drammaturgica autonoma e assai affascinante; oppure si sostiene che l'*Elettra* di Cacoyannis è il film più vicino allo spirito della tragedia greca (pp. 223-224), il che è forse vero; ma resta il fatto che è un film appesantito da una certa teatralità frutto appunto del voler essere fedele a tutti i costi al testo antico (anche se certo è il più riuscito della trilogia euripidea di Cacoyannis), mentre le creazioni più libere di Pier Paolo Pasolini o l'*Elettra* di Miklós Jancsó appaiono senz'altro più interessanti e significative [9]. Insomma il criterio della fedeltà alla tragedia greca risulta limitativo quando ci si volge alla sfera creativa: lo si può constatare a proposito di un elemento a cui Flashar dà giustamente molto peso, il coro; per noi buona parte del senso originario che avevano i brani corali della tragedia greca è andato perduto, perché non possediamo più due codici fondamentali come la danza e la musica; talvolta anche la loro funzione drammaturgica ci sfugge, ed è infatti oggetto di dibattito serrato. Uno studioso del teatro greco non può certo prescindere da questa parte vitale, e deve cercare di indagarne il senso, senza dimenticare comunque la relatività storica della propria interpretazione; ma è difficile chiedere a un regista che mette in scena oggi una tragedia greca, e si rivolge quindi a un pubblico assai diverso, di non manipolare i cori, di non cercare una propria ricreazione drammaturgica di testi spesso enigmatici.

Queste note di dissenso soggettivo non possono certo ledere il valore oggettivo di questo saggio, soprattutto perché Flashar non sovrappone mai la propria ottica filologica all'ampio materiale discusso e presentato. Il libro offre inoltre strumenti utilissimi: è corredato da una splendida serie di ben 36 illustrazioni disposte in 20 tavole, e da due indici assai accurati di nomi e opere, e di messe in scena (in genere tutta la veste tipografica è

[9] Al cinema «mitologico» sono dedicati due saggi nel volume curato da ANNA CASCETTA, quello più generale di R. SIMONELLI, *L'uomo senza volontà. Il tragico nel cinema contemporaneo*, alle pp. 202-220; quello di PIER CESARE RIVOLTELLA, *Per una lettura simbolica del film «Medea» di Pier Paolo Pasolini*, alle pp. 263-282.

molto bella, quasi priva di sviste [10]). Agli svariati tipi di lettore a cui si rivolge – il filologo classico, l'uomo di spettacolo, il comparatista, il musicologo, e ogni lettore interessato al teatro, al mito antico, alla musica – questo saggio offre un viaggio affascinante attraverso vari secoli, con un forte rilievo all'attualità politica immediata – la «politische Brisanz» spesso invocata – del dramma antico; è suggestivo osservare, ad esempio, come il Creonte dell'*Antigone* sia diventato di volta in volta metafora di Guglielmo II, di Hitler, o del maresciallo Pétain, o come Clitennestra invece del regime di Vichy, o della resistenza antinazista [11], per non parlare delle attualizzazioni ancora più dirette offerte dalla commedia. Ed è un viaggio che attraversa anche molte culture, pur privilegiando quella tedesca: a parte le numerose pagine dedicate all'Italia, alla Francia, alla Grecia, all'Inghilterra e agli Stati Uniti, compaiono alla fine (pp. 290-295) cenni assai significativi alle messe in scena «interculturali», che si sono avvicendate negli ultimi anni in varie aree non occidentali: in Giappone (soprattutto le esperienze registiche di Tadashi Suzuki), in India (già con l'*Antigone* portata a Calcutta nel 1980 da Heyme), in Cina, in Indonesia, nei Caraibi, e che presentano problemi assai peculiari.

Questi due libri con le loro due prospettive diverse e complementari (un lungo tragitto storico il primo, una riflessione a più voci sul teatro e sul cinema di ricerca il secondo) affrontano dunque un universo, quello della scena, troppo spesso «snobbato» dalla ricerca scientifica; c'è da auspicarsi che si prosegua ancora in questa direzione, dato che il nostro confrontarsi con l'antico passa da lì ancor più che dalle aule universitarie.

MASSIMO FUSILLO

[10] Posso solo segnalare il nostro Sanguineti diventato due volte Sanguinetti (p. 259 e nell'indice); la studiosa di Pasolini Jutta Linder diventa Lindner a p. 371 nota 54 (alla nota 56 «Nuovi Argumenti» invece di «Argomenti»); Gassman si germanizza in Gassmann nell'Indice.

[11] Talvolta l'accento è troppo marcato sull'attualità politica, quando ad esempio (p. 183) si nega all'*Elena* di Euripide di poter far riflettere sull'esperienza bellica; ma è un dramma che può ispirare letture fortemente antibelliche, anche se mediate.

TRADUZIONI

PROMETEO, vv. 115-151

εις μνήμην του πατέρα μου
(1983-1993)

Prometeo

Che suono, che odore è volato
fin qui e confuso m'è giunto,
mandato da un dio, da un mortale
o forse da entrambi? Chissà.
A questo remoto dirupo
è giunto qualcuno che vuole
vedere le mie sofferenze
oppure cos'altro vuol fare?
Guardatemi, me incatenato,
me dio dal destino crudele,
il grande nemico di Zeus
che a tutti gli dei venne in odio,
a tutti gli dei che alla corte
di Zeus sono soliti andare,
a tutti perché troppo amore
per gli uomini già dimostrai.
Ahi! Ahi! Cos'è questo agitarsi
d'uccelli che sento vicino?
Pei battiti d'ali leggeri
risuona di sibili l'aria.
E provo un'enorme paura
di ciò che s'appressa: cos'è?

Coro

Non devi per nulla temere:
amica la schiera che vedi

correndo con ali veloci
a questo dirupo arrivò:
con grande fatica mio padre
convinsi a lasciarmi partire,
e fui trasportata fin qui
dai venti che soffiano lesti.
Del ferro lo strepito un'eco
produsse, che giunse perfino
al fondo degli antri, e da me
cacciò il verecondo pudore;
e subito, senza calzari,
sul carro che vola salii.

PR.: Ahi! figlie di Teti feconda,
ahi! prole d'Oceano, il dio
che intorno alla terra s'avvolge
con onda che mai non riposa,
guardate, mirate con quale
catena inchiodato alla cima
dei sassi di questo dirupo,
io misera guardia sarò.

CO.: Prometeo, vedo: una nube
di lacrime piena e d'orrore
mi grava sugli occhi oramai
guardando il tuo corpo, legato
con l'onta di ferree catene,
al sole su roccia essiccarsi.
Dei nuovi il timone d'Olimpo
governano e Zeus fa le leggi,
ma poi senza leggi governa.
E quelle potenze che un tempo
vigevano, Zeus le distrugge.

FILIPPO MARIA PONTANI JR.*

* «Atene e Roma» pubblica eccezionalmente questo brano di traduzione, opera – premiata – del P. quando era alunno del liceo, a riprova che la scuola italiana è ancora capace di dare una seria impronta culturale unita a stimoli intellettuali.

RECENSIONI

Concordantia in Appianum – Concordance d'Appien, éd. par E. Famerie avec la collaboration du Cetedoc (Université Catholique de Louvain) et du Département des sciences de l'antiquité (Université de Liège), 3 voll., Hildesheim-Zürich-New York, Olms-Weidmann,1993

Negli ultimi anni senza dubbio assistiamo alla rivalutazione meritata di uno storico «minore», Appiano: basti citare i tre volumi di K. Brodersen, *Appians Abriß der Seleukidengeschichte (Syriaké 45, 232 - 70, 369), Text und Kommentar*, München 1989 e *Appians Antiochiké (Syriaké 1, 1 - 44, 232)*, München 1991, e la revisione della traduzione tedesca di O. Veh, Stuttgart 1987 (la revisione della traduzione delle *Guerre Civili* è invece di W. Will); il vol. di B. Goldmann, *Einheitlichkeit und Eigenständigkeit der «Historia Romana» des Appian*, sempre per le edizioni Olms, 1988; l'appendice su Appiano di D. Vollmer nel suo volume *Symploke. Das Übergreifen der römischen Expansion auf den griechischen Osten*, Stuttgart 1990; nonché i vari articoli dedicati ad Appiano in *ANRW* II 34, 1 (di K. Brodersen, *Appian und sein Werk*; I. Hahn-G. Németh, *App. und Rom*; F.J. Gómez Espelosín, *Appian's Iberiké*; Ch.G. Leidl, *Appians 'Annibaiké'*; G. Marasco, *L'Illiriké di Appiano*; B.C. McGing, *Appian's Mithridateios*; D. Magnino, *Le «Guerre Civili» di Appiano*) e l'elenco delle edizioni nei paesi orientali citate a p. XI n. 7 di questo stesso volume. Ma, nota giustamente l'autore, in questa rosa di studi appianei mancano contributi in lingua francese: quindi il suo sforzo va apprezzato anche per questo.

L'opera di F. si inserisce nella già ricca collezione di concordanze della casa ed. Olms-Weidmann; imprese come queste, tradizionalmente immani e di grande sacrificio (C.M. Winterbottom in «Class. Rev.» XXX, 1980, p.142, a proposito della concordanza dei *Panegirici Latini*, parla tuttora di «soul-destroying labour»), sono più fattibili da quando esiste il computer, al quale da una trentina di anni dobbiamo molte grandi concordanze (una delle prime è ad es. quella di Livio di D.W. Packard, 1968).

Come testo base è stata utilizzata l'edizione di Mendelssohn-Viereck-Roos-Gabba della Teubner (Lipsia 1905-62), integrata, dove possibile, da edizioni critiche più recenti, che, anzi, renderebbero necessaria un'edizione riveduta.

Non c'è bisogno di ribadire l'utilità delle concordanze in generale, per gli studiosi che si occupano di testi, sia filologi sia storici, e particolarmente per chi intenda redigere un lessico analitico. Qui abbiamo a che fare con un'opera storica della Roma repubblicana, ragion per cui mi preme presentare l'interesse dei 3 voll. soprattutto per lo storico.

L'opera appianea è divisa in due *corpora*, l'uno dedicato alle guerre civili, l'altro rappresentato dai cosiddetti Ῥωμαικά: monografie sulla storia delle province romane, ordinate secondo un criterio geo-etnografico e relative al periodo dal 261 al 35 a.C. circa, alcune delle quali sono andate perdute, altre sono conservate per intero e altre ancora frammentariamente. Proprio in queste ultime è particolarmente ampio e vario lo spettro di parole rare, di termini tecnici e di nomi in genere, poiché l'opera coinvolge, oltre a tutto il mondo romano e greco, quello orientale, egiziano ecc., Cartagine e la Spagna (basti pensare ai diversi significati di termini come ταμιεῖον, τάγμα o ἱμάτιον).

Nell'introduzione (p. IX) F. spiega in modo molto chiaro e particolareggiato il suo modo di procedere: i princípi di lemmatizzazione dei singoli elementi della sintassi, sostantivi (di

cui fanno parte i nomi propri), aggettivi (con comparativi, superlativi, numerali ecc.) pronomi, verbi, avverbi e così via. I lemmi seguono un ordine strettamente alfabetico, senza però separare i singoli elementi di una parola (ad es. sotto εἰμί, ἐστίν ecc., si trovano anche ἦν ecc., ὄν, ὤν ecc.). Il lemma sta al centro della pagina, circondato dalle parole che precedono e che seguono, per un intero rigo.

Per i nomi propri l'autore si è attenuto strettamente alla forma riportata dai manoscritti di Appiano, ad es. Βύβλος (Bibulo) e non Βίβουλος, ad eccezione della trascrizione della *u* latina, per cui esistono ad es. i lemmi sia di Βαλέριος che di Οὐαλέριος (con rispettivo rimando), mentre oscillazioni del tipo Λούκουλλος o Λεύκουλλος compaiono sotto un solo lemma, conforme all'ortografia latina.

Allo storico interessa di poter dedurre ad es. che la forma Λούκουλλος ricorre molto più spesso di Λεύκουλλος, ma solo in due opere (nell'*Iberiké* per L. Licinio Lucullo, console del 151 a.C., e nel *Mithridateios* per l'omonimo nipote, console del 74). Questo dato di fatto, ricavato grazie alla concordanza, è un elemento utile per risalire alla fonte. E forse non a caso delle due forme Λεύκιος/Λούκιος, solo nel *Mithridateios* troviamo la seconda.

La concordanza in ordine alfabetico è preceduta da un indice di tutti i lemmi e delle forme, con l'indicazione della frequenza con cui ricorrono. Questo indice è utilissimo, ad es. per chi voglia fare uno studio approfondito sugli *hapax legomena*, specialmente quelli per i quali non esiste riferimento ad altri elementi dello stesso gruppo lessicale. Uno studio sugli *hapax*, tanto frequenti in Appiano (non a caso molte voci dei frammenti di Appiano ci sono conservate tramite la *Suda*), è utile tanto allo storico quanto al filologo: si può avere la certezza che l'espressione τὴν ἡμέραν ἀποφράδα («giorno indicibile», «*dies ater*») τίθενται (*Ital.* 6, dalla *Suda*, *s.v.* ἀποφράδες ἡμέραι, riferito alla catastrofe del Cremera) è usata soltanto qui e non in occasione delle battaglie dell'Allia o di Canne. Interessante *hapax* è anche il verbo αἱμορροεῖν «perdere sangue», usato solo in *Syr.* 64, 337 e altrimenti noto soprattutto da testi di medicina (ad es. Hipp., *Coac.* 86, 110); lo stesso vale per λιφαιμεῖν («dissanguarsi») in *Celt.* 10 (che si trova ad es. in Gal. 12, 6, 93 e Hipp., *Mul.* 2, 110). Riguardo ad αἱμορροεῖν si può anche constatare che nel *corpus* di Appiano mancano altri verbi derivati da αἷμα come αἱμορραγέω, αἱμοδαιτέω ecc., con i rispettivi sostantivi e aggettivi.

Con l'aiuto della concordanza lo storico può facilmente esaminare tutte le inesattezze dell'autore nel campo della terminologia di magistrature e istituzioni, soprattutto romane. Sulla famosa espressione degli στρατηγοὶ ἐτήσιοι (*Sik.* 2, 6), cioè annuali, che da Appiano è datata al periodo imperiale (con la distinzione tra governatori annuali nelle province senatorie e governatori senza periodo fisso di durata della carica in quelle imperiali), ha già dato spiegazioni assai bene T.J. Luce (*Appian's magisterial terminology*, «Cl.Phil.» LVI, 1961, p. 23): ma se Luce avesse avuto a disposizione la concordanza, non avrebbe dichiarato che Appiano «uses *etesios* most often of *strategoi*», visto che i casi citati da F. sono appena due. Come in molti autori imperiali di lingua greca, anche per nomi di altre cariche (ad es. ταμίας, per non parlare delle varie possibilità di intendere στρατηγός) o per termini riguardanti la vita pubblica (ad es. εἰσφοραί o ἀποικία) sono note oscillazioni e confusioni che con l'aiuto di una concordanza si possono meglio analizzare. Lo stesso varrebbe per una ricerca sui gradi militari e le loro corrispondenze in latino: i comandanti di legioni, coorti e centurie non corrispondono regolarmente a χιλίαρχοι, ταξίαρχοι e λοχαγοί e la confusione in Appiano spesso sarà derivata dalla comprensione solo approssimativa dei termini latini o da anacronismi, come quello del famoso passo di *Samn.* 4, 18; ταμίαι δύο καὶ ταξιάρχαι δ' καὶ χιλίαρχοι δώδεκα (cfr. J.H. Mason, *Greek Termes for Roman Institutions*, Toronto 1974, p. 91).

Il terzo volume si chiude con un indice inverso dei lemmi, uno dei lemmi in ordine decrescente di frequenza e un indice dei nomi propri, tutti e tre della stessa utilità e precisione dell'intera opera.

I pochi esempi qui trascelti vogliono solo dimostrare che una concordanza, se è concepita con intelligenza come lo è questa, offre uno strumento indispensabile per molte possibi-

lità di ricerca e di approfondimenti lessicali. Naturalmente nessuno può fare un controllo a tappeto dei lemmi di un'opera di oltre duemila pagine, ma nel centinaio che ho esaminato accuratamente, non ho trovato alcun errore.

C'è da augurarsi che una simile impresa venga dedicata in tempi non troppo lontani a Plutarco, contemporaneo di Appiano, di lui più fortunato per quanto riguarda edizioni, traduzioni, commenti, studi singoli ecc. Anche se l'opera di Plutarco è molto più ampia, bisogna tener presente che il vecchio D. Wyttenbach (*Lexicon Plutarcheum*, Lipsia 1843), nonostante la ristampa anastatica della stessa casa editrice Olms (1962), si consulta con una certa difficoltà.

BARBARA SCARDIGLI

M. GIGANTE, *Orazio. Una misura per l'amore. Lettura della satira seconda del primo libro*, Venosa, ed. Osanna, 1993, pp. 116 (Horatiana 8).

È forse una misura per l'amore rimanere «alla retroguardia della passione, / fuori della portata del pericoloso desiderio», secondo quanto dice Laerte ad Ofelia nell'*Amleto* di Shakespeare?

Probabilmente avrà pensato in questo modo Orazio quando scriveva la satira II del l. 1, della quale M. Gigante ci offre una lettura gustosa, direi anzi sapida, in questo agile volume. Lo studioso, che mai vien meno al suo ruolo di attento filologo, pone sùbito in guardia il lettore da valutazioni facili e sommarie: è una satira, questa, che tratta le cose d'amore, τὰ ἀφροδίσια, non l'amore, l' ἔρως; comunque, se non si dipana «l'intrigo dei modelli letterari», al di là delle fonti poetiche e filosofiche, e non si penetra «nella ribollente cultura aperta del giovane poeta», si rischia di falsarne l'interpretazione. Gigante, dopo aver sottolineato un ordito dottrinario epicureo, risale alla commedia Attica antica, alla commedia latina arcaica, all'epigramma ellenistico, al poeta Callimaco, a cui aggiunge il poeta Filodemo (è molto verisimile, egli scrive, che Orazio abbia letto il Περὶ ἔρωτος); Lucrezio non è citato, ma è sotteso alla intelligenza oraziana della passione d'amore.

La satira risulta, continua Gigante, uno spaccato realistico e crudo della società romana, in una struttura segretamente dialogica e mimetica; non a caso il primo testo poetico citato da Orazio è un testo teatrale, una *Terenti fabula*. Poesia esametrica, non alta né sublime, «che scende dall'empireo e si lascia plasmare dai colori di una Roma dominata dalla lussuria, della grande città che variamente risponde alla domanda del corpo». Lo studioso ritiene che questa satira sia stata composta dopo la III, intorno al 37, e motiva questa datazione (p. 28); essa, con la I, fa parte del ciclo trilogico, dedicato alle sfrenate passioni che affliggono l'uomo, in quanto la sfera concettuale, nelle tre satire, è la stessa: solo la Natura è la maestra del limite, del *rectum*, del *modus*.

I pericoli sociali dell'adulterio sono al centro della satira: l'adultero, come il ladro, è condannato, non dal poeta, ma dalle leggi. Innegabile è il nesso, continua Gigante, tra questa satira e gli epodi VIII e XII: è il tempo breve in cui Orazio gode e patisce l'amore di Inachia.

La satira ci offre, nel prologo, una piccola galleria di personaggi: con sensibilità squisita G. coglie tutte le sfumature del cantore e musico Tigellio, dell'usuraio Fufidio, ai quali Orazio chiasticamente contrappone due anonimi antagonisti, un avaro e un prodigo. Seguono due altre coppie: la prima è di Maltino, molle ed effeminato, ed il suo opposto, impudico e smargiasso; la seconda, di Rufillo e Gargonio. Orazio si sta avvicinando così al tema fondamentale del discorso: anche nel sesso ci sono gli estremi ed il poeta contrappone la matrona alla meretrice; per il sesso postribolare scomoda l'austero Catone a cui contrappone Cupiennio, un signore di Cuma, il cui nome indica già una insaziabile cupidigia (in una espressione fortemente allitterante: *cupio ~ cunnus*): egli è *sectator matronarum concubitus*, «ammiratore del sesso velato dalla bianca stola della matrona» (p. 57). Gigante qui concorda con il Lefèvre (*Nil medium est*, in *Festschrift E. Burck*, Amsterdam, 1975, pp. 316-318), nel ritenere che Orazio ha «ingannato» il lettore, lasciandogli intravvedere, come argomento della satira, l'avarizia e la dissipazione e ponendolo in falsa direzione, come il caso di Catone.

Terminato il prologo, che ad alcuni è apparso lungo, ma che forse, scrive lo studioso, serve ad Orazio per attuare una parodia della tecnica ritardante della narrazione epica, continua l'analisi attenta del tema centrale.

Il problema del sesso perde l'angoscia e la disperazione perché Orazio crea la dimensione buffa: egli sa ridere e far ridere, inventa una nuova mèta per la satira fondendo l'intento satirico e la raffigurazione mimetica. Con un incalzante crescendo sono elencati i rischi dei *moechi* che insidiano le matrone, le loro sventure quando sono colti in fallo, culminanti nell'evirazione, che diverte moltissimo il pubblico. La matrona è ricca, ma non è detto che sia sempre più bella della *togata*, della liberta che ti offre un piacere più tranquillo. Si susseguono ora sulla scena vari *moechi*, Gallo, Sallustio e Marsèo, e non manca un adultero di gran classe, Villio, che misura il piacere dal *genus* ed assume qui il ruolo dell'*exclusus amator*. In questo contesto, poi, Orazio introduce un personaggio fantastico, il doppio personaggio di *Animus* = *mutto* (sesso maschile). Il sesso parlante sotto la forma dello Spirito o lo Spirito che parla in nome del sesso è una rappresentazione surrealistica del mondo romano dominato dalla follia; questa scena suggella, continua lo studioso, la validità della chiave di lettura teatrale da lui indicata.

Non il piacere offerto dalle matrone, piacere corrotto dalla paura e dal pericolo; soddisfare le necessità naturali senza cadere nella dissoluzione e nella sontuosità è il risultato dell'applicazione della dottrina epicurea. L'amore di una liberta rimane il più tranquillo e permette di raggiungere l'*eudaimonia*. Orazio riesce, quindi, a creare un discorso artisticamente elaborato su un contenuto aspro e scabroso, conclude M. Gigante, ed anche quando il poeta attinge ad un epigramma, il modello rimane per lui il teatro italico, la commedia attica, mediata da Plauto e Terenzio.

Il filologo acuto si rivela ancora in alcune scelte testuali; ne ricordiamo una: egli conserva a v. 33 *taetra libido*, che gli sembra alludere alla *Discordia taetra* (225 Skutsch) enniana, rigettando la lez. *tecta* del cod. Bernensis 363, riproposta da Shackleton Bailey nell'edizione oraziana del 1985, lezione che a Gigante appare «pallida e ipocrita». Lo studioso sa, con maestria, non disperdersi nelle galassie dei significati e, senza cadere in eccessi di sottigliezza, ci offre una stupenda e dotta lettura della satira.

DORA LIUZZI

Q.S.F. TERTULLIANO, *Le uniche nozze*. Edizione critica con introduzione, traduzione, note e indici a cura di R. UGLIONE, Torino, SEI, 1993, pp. 349 (Corona Patrum 15).

Tertulliano si è occupato diffusamente e a più riprese della liceità delle seconde nozze. Nei due libri *Ad uxorem* (200/06) lo scrittore africano sconsiglia la moglie di risposarsi, nel caso resti vedova, ed elogia la vedovanza, superiore quanto ai meriti alla stessa verginità. La predilezione per la continenza e lo stato vedovile si mantiene in quest'opera entro i binari della tradizione. Pur insistendo, infatti, sul matrimonio unico e sulla incompatibilità delle seconde nozze con la fede e la santità, ammette un secondo matrimonio, se fatto *in Domino*, cioè con un cristiano. Il rigorismo tertullianeo si accentua ben presto sotto l'influsso del montanismo nell'*Exhortatio uirginitatis* (208/11), dove scompare ogni possibilità, ancorché eccezionale, di risposarsi. Nell'esordio dell'opuscolo, infatti, egli distingue tre diversi gradi di santità: il primo consistente nella verginità dalla nascita; il secondo nella verginità dal battesimo in poi; il terzo nella monogamia, cioè, nella rinuncia a nuove nozze. Ma è il *De monogamia* (213/19) l'opera in cui le seconde nozze sono condannate senz'appello. La posizione di Tertulliano rispetto alla verginità e al matrimonio, fattasi intransigente con l'adesione al

montanismo – al quale riconosce il merito di aver abolito il secondo matrimonio, così come il cristianesimo aveva abolito il ripudio – si pone di fatto fuori del solco tracciato da Paolo.

Dopo le edizioni di E. Dekkers (*CChL* 2, Turnholti 1954), di V. Bulhart (*CSEL* 76, Vindobonae 1957) e quella, più recente, con introduzione trad. francese e commento di P. Mattei (*SCh* 343, Paris 1988), il *De monogamia* ha avuto la fortuna di una nuova e migliore edizione a cura di R. Uglione, che al testo dell'opuscolo e alla problematica matrimoniale di Tertulliano ha dedicato in questi anni attente e pregevoli ricerche.

Nell'*Introduzione* (pp. 25-60) Uglione ha privilegiato alcune tematiche generali dell'opera (problema del matrimonio in Tertulliano, struttura retorica e contenuto dell'opuscolo, tradizione manoscritta), rinviando per tutte le altre questioni alle esaurienti note del commento. La svalutazione del matrimonio da parte di Tertulliano è spiegata con motivazioni di ordine morale, che trovano la loro radice in concezioni dualistiche di ascendenza paolina (carne/spirito), e, soprattutto, con motivazioni di tipo escatologico (l'*extremitas temporum* toglie al matrimonio, pur ordinato e benedetto da Dio, ogni ragion d'essere). Quanto alla struttura retorica dell'opera, Uglione riprende e approfondisce la *dispositio* individuata dal Fredouille. Utile è, infine, la rassegna dei codici e delle edizioni dell'opuscolo.

Seguono il testo criticamente riveduto, per la cui costituzione Uglione si limita a dichiarare di essersi ispirato a un «prudente eclettismo» (p. 60), e la traduzione italiana «improntata alla massima fedeltà al testo latino» (p. 8) (pp. 61-117).

La parte preponderante del lavoro è l'ampio commentario, che si aggiunge a integrare quelli non meno ampi e approfonditi del Mattei e del Gramaglia (Roma, Borla, 1988). In esso Uglione affronta in maniera esauriente innumerevoli questioni stilistiche e linguistiche, filologiche e lessicali, storiche e teologiche, padroneggiando la bibliografia moderna e sfoggiando una sicura competenza nei vari argomenti affrontati o soltanto sfiorati.

Come s'è più sopra accennato, Uglione non dice nulla in ordine ai manoscritti preferiti né, più in generale, ai criteri ecdotici seguiti. Dall'apparato critico e dalle note emerge tuttavia la sua tendenza a una rivalutazione dell'edizione di S. Gelenio (Basilea 1550), che utilizzò un testimone inglese (oggi perduto) del *corpus Corbeiense* (il *cod. Masburensis*). In assenza di indicazioni non è però possibile distinguere nell'edizione geleniana quanto è da attribuire al *codex incorruptissimus* collazionato e quanto, invece, alle congetture dell'editore.

Mi sia consentito di addurre qualche esempio a conferma di questa tendenza e a dimostrazione delle novità registrate rispetto alla precedente edizione di Mattei. Eventuali riserve, nulla togliendo alla bontà del lavoro, vogliono essere solo un doveroso contributo al dibattito che ogni nuova edizione inevitabilmente riapre.

In 2, 3 tra *appareret* (recepito da Dekkers, Bulhart e Uglione) e *apparet* (recuperato da Mattei) la seconda lezione è richiesta – a mio parere – dal tono sostanzialmente asseverativo della risposta all'obiezione del fittizio interlocutore. In 3, 2 Uglione recepisce a giusta ragione l'integrazione geleniana *Ergo malum est contingere*, che rappresenta un anello logico difficile da sopprimere. In 3, 3 *quomodo matrimonio quis suo placeat* Uglione – nella scia del Gelenio – elimina *in* davanti a *matrimonio* (in conformità con il testo paolino parafrasato; cfr. *1 Cor* 7, 32-34) e a p. 153 difende l'intervento geleniano e documenta con esempi tertullianei l'uso dell'*abstractum pro concreto* (*matrimonium* = *maritus* o *uxor*). Non sono del tutto convinto della bontà della soppressione di *in* e, soprattutto, non mi pare che abbia forza autoritativa l'esempio di 10, 2 *a matrimonio non separata* (dove la preposizione *a* è integrazione del Gelenio). In 3, 5 Uglione recupera *non (ut non dicas)*, integrato dal Renano nella 2ª ed. e rifiutato da Bulhart e da Mattei, sulla base di un persuasivo confronto con *Exh.* 3, 9 e delle equilibrate osservazioni del Parroni (p. 157). In 4, 2 *prophetice* è preferibile a *prophetiae* di Mattei e in 5, 5 *in eadem ... forma ... in qua* è giustamente preferito a *in eandem ... formam ... in quam*. Improntata a equilibrio è la ricezione di *et* (inutilmente mutato in *a* da Mattei; vd. la nota illustrativa a p. 200) in 6, 2 *Digamia cum circumcisione seorsus est et monogamia cum praeputiatione*. In 9, 4 Uglione, seguendo il Bulhart, segnala una corruttela dopo

immo. In 11, 10 credo che sia da condividere il recupero dell'emendazione *hinc* dell'Vrsinus, invece della lez. ms. *hanc*. È merito di Uglione aver ripristinato in 13, 2 la lez. *Legimus eum et ad Romanos scribentem*, rifiutando il testo di N, recepito da Bulhart e Mattei, *Legimus et adscribentem Romanos eum* (vd. comm. a p. 297).

Problematica si presenta, invece, la scelta tra *uitio* e *seruitio* (lezioni che mi paiono equipollenti) in 14, 7 *Nec ideo duritia imputabitur Christo de arbitrii cuiuscunque liberi uitio (seruitio)*: non si accuserà Cristo di durezza per la manchevolezza (*uitio* = difetto, imperfezione e anche colpa) o per la condizione di servaggio (*seruitio*) del libero arbitrio? In altri termini, la volontà dell'uomo rifiuta l'invito del Signore a motivo della sua insufficiente libertà o dell'assoluta mancanza di libertà (= schiavitù) in cui si trova a operare? Il mancato approfondimento dei dati testuali e delle argomentazioni degli studiosi che si sono occupati di questo brano m'impedisce di pronunciarmi con piena consapevolezza a favore della lez. *seruitio (lectio difficilior?)*, difesa da Plumpe e Mattei, e non adeguatamente controbattuta da Uglione, che in maniera forse troppo sbrigativa annota: «*uitio* è lez. di N X e del *cod. Masb.*: l'accordo tra questi due testimoni indipendenti toglie ogni plausibilità alla lez. *seruitio* di F» (p. 308). Il fatto che non siamo in grado di stabilire se *uitio* è lez. del perduto codice o emendazione del Gelenio toglie validità all'affermazione di Uglione.

Sofisticata quanto non convincente mi pare, infine, la difesa della congettura *in praesessione* in 12, 2, che il Rigault ha ricavato dalla lez. *in praecessione*; più semplici e funzionali al contesto mi paiono, invece, le congetture *impressioni* (Oehler) e *in praeceptione* (Mattei).

Quanto alla traduzione, bisogna convenire che Uglione è riuscito a mantenersi aderente – senza sacrificare la scioltezza della prosa italiana – al testo tertullianeo, in genere conciso fino all'oscurità, ed è anche riuscito a riprodurre in italiano le manifestazioni più appariscenti dell'inconfondibile stile *bombastisch* dello scrittore africano. Soltanto un paio di luoghi della traduzione, che ho accuratamente controllato e collazionato con quella di C. Moreschini (Torino, UTET, 1974) e di P. Mattei, mi hanno suscitato qualche perplessità.

A proposito delle opposte conseguenze della *continentia* degli eretici e della *licentia* (perché rendere questo termine con «condiscendenza»?) degli psichici, Tertulliano in 1, 1 afferma che la prima *destruit nuptiarum Deum* e la seconda *confundit* (confonde, turba). Non del tutto persuasivi sono nella traduzione di Uglione gli inserimenti del condizionale e di una sospetta nozione di ridicolo («quella vorrebbe eliminare il Dio delle nozze, questa coprirlo di ridicolo», (p. 65).

In 2, 3 nella resa dello stico *et ita ordinem adulterans disciplinae* («alterando ... tutto quanto attiene alla disciplina») si perde – a mio avviso – la nozione di ordine conservata dal Moreschini: «e così adulterando tutto il complesso ben ordinato della disciplina» (p. 1027).

In 7, 4 è omessa la traduzione del sintagma *a patribus manducata*.

E veniamo al ben noto tetrakolon di 15, 3, che ci offre l'occasione di sottolineare la fruttuosità di analisi retorico-formali applicate a brani di prosa commatica. Uglione fa ricorso alla rima per rendere in italiano il parallelismo antitetico del testo latino: «Senza dubbio, infatti, sarebbe più degna di giustificazione la carne caduta in combattimento che non quella caduta in camera da letto, la carne che si è arresa sul cavalletto che non quella che si è arresa sul letto, la carne che ha ceduto alla crudeltà che non quella che ha ceduto alla voluttà, la carne vinta fra i tormenti che non quella vinta fra i godimenti». Il risultato è – sul piano formale – globalmente felice; la resa dell'ultima antitesi (*quae gemens deuicta est quam quae subans*) non rende tuttavia appieno – sul piano delle immagini – l'antitesi del testo latino, giocata sulla contrapposizione tra i gemiti prodotti dal dolore dei tormenti (*gemens*) e i gemiti con i quali si manifesta la foia degli animali (*subans*). Senza dire che l'impiego di *subare*, detto delle scrofe in calore (cfr. Plin. *nat.* 10, 83, 181 *Verrem subantis audita voce, nisi admittatur, cibum non capere*) e, per traslato, delle donne (cfr. Hor. *epod.* 12, 11 s. *iamque subando / tenta cubilia tectaque rumpit* e Tert. *apol.* 46, 10 *Noui et Phrynem meretricem Diogenis supra recumbentis ardore subantem*), connota in senso animale la capitolazione della carne

(si noti la *klimax: cubiculo – lectulo – libidini – subans!*). Con queste osservazioni non intendo mettere in dubbio l'efficacia e la validità della scelta traduttoria di Uglione; voglio soltanto osservare che nel tradurre Tertulliano bisogna operare delle scelte con la consapevolezza che esse non riescono a rendere tutte le sfumature formali e concettuali del testo latino. Con questa consapevolezza Uglione ha operato le sue scelte, come emerge dal commento (p. 314).

Il lavoro è soddisfacente anche sul piano tipografico, privo com'è di mende e refusi. Ho notato solo un paio di inesattezze, relative a citazioni scritturistiche: è erroneo l'uso del corsivo per *nubas* in 11, 1 (cfr. *1 Cor* 7, 39 *nubat*) e per *enim* in 11, 9 (cfr. *1 Cor* 7, 27) e, in quest'ultima citazione, avrei messo il punto interrogativo dopo *uxori* e *uxore*, come fa il Mattei.

Il volume è arricchito dall'indice biblico e da un indice delle *res notabiles* linguistiche, lessicali e storico-teologiche.

ANTONIO V. NAZZARO

FRANCESCO STELLA, *Audrado di Sens. Il fonte della vita*, intr., trad. e note di F. S., Firenze, Le lettere 1991, pp. 157.

Questo volumetto contiene l'edizione critica del poema-ecloga *De fonte vitae*, racconto metaforico di 403 pregevoli esametri latini, che è forse l'opera più attraente e brillante di Audrado di Sens, scrittore vissuto all'epoca di Carlo il Calvo, e finora ignoto al grosso pubblico. Nel *De fonte* si narra di come l'autore, chiamato ad intraprendere il cammino verso la perfetta sapienza, giunga nei pressi di un mistico fonte, dalle cui acque salvifiche si può attingere solo dotandosi di una coppa dalle sette bocche e dai sette bracci. Sarà uno *iuvenis* (che fuor di finzione è l'amico e maestro Incmaro di Reims) colui che costruirà per Audrado questa coppa incantata e ad un tempo ne rivelerà il valore simbolico, ripercorrendo – in maniera straordinariamente libera – i momenti salienti della storia sacra: il tradimento di Adamo, la lotta di Dio contro Satana, la venuta di Cristo, la festa pasquale. Solo ora, dopo queste rivelazioni, Audrado potrà abbeverarsi al fonte sacro e godere della felicità della sapienza (e infatti lo *iuvenis* si congeda dicendo *nunc felicissimus esto*, v. 403). Si tratta di un testo che davvero spicca, per grazia letteraria e felicità di *inventio*, sulla produzione poetica coeva; ma si tratta anche di un testo difficile, sopravvissuto in due soli testimoni, il cod. Vaticano Reginense latino 1424, siglato R, e un perduto cod. di Floreffe (F), ricostruibile grazie alla vetusta ed. di Casimir Oudin (Leida 1692). Se si prescinde dalla pessima ed. della PL (1891), l'unica ed. accessibile, prima di quella dello S., era l'ed. ottocentesca di L. Traube (1896), indubbiamente benemerita, ma anche fatalmente invecchiata. Lo S. ha innanzitutto proceduto ad un'attenta ricollazione del cod. R., non solo sciogliendo la riserva su alcune letture che il Traube aveva contrassegnato col punto interrogativo, ma anche riportando alla luce diverse lezioni che al Traube erano sfuggite del tutto, e che in qualche caso si rivelano preziose per la costituzione del testo. Questo è per esempio il caso di v. 277, dove Traube aveva visto un *hic*, ora letto *his* (lez. giusta) dallo S. Anche la registrazione di certe consuetudini di copia è importante; per esempio il recupero della scrittura *VII* per *septem* ai vv. 89 e 95 può aiutare a mettere meglio a punto il problema del v. 131 *bisque quaterque*. L'introduzione non si occupa solo dell'autore trattato, ma delinea un vasto affresco di storia culturale, abbraccia gli orizzonti di tutta un'epocaOlms-Weidmann, e, in particolare, ripercorre con cura le tappe che portarono al formarsi dei due motivi fondanti della visione di Audrado: la coppa e il fonte, simboli dal noto bifrontismo, da una parte ricchi di precedenti biblici e pagani, dall'altra veicoli di frondose tradizioni che sarebbero culminate con le leggende del Graal. Lo studio documentato e approfondito delle componenti simbolico-teologiche che stanno alla base del poemetto, l'esame delle loro aderenze al proprio 'bacino', l'attenzione con cui vengono lumeggiati i loro possibili sviluppi, fanno di questa introduzione una specie

di saggio indipendente, sempre pari a se stesso per densità di idee, di spunti, di prospettive, e per il suo timbro risolutamente 'interdisciplinare', che spazia dall'iconografia alla storia delle religioni, dall'arte sacra alla poesia ellenistica.

La traduzione (la prima in assoluto che venga data di questo poemetto), è in versi a base settenario-endecasillabica, e procede dal riconoscimento che 'il coefficiente poetico sia parte costitutiva e sostanziale del testo in versi. Non rendere in italiano un tale coefficiente – sia nel metro che nello stile e nel linguaggio – ci pare grave quanto omettere una parte del testo, un elemento fondamentale del suo significato' (pp. 54-55). E in effetti la traduzione, dovunque nitida e compatta, tiene ottimamente fede a questi presupposti, anzi fa anche di più, visto che riesce a trovare il giusto punto di convergenza tra funzione esegetica diretta e fruibilità letteraria, sì che, se da una parte essa potrebbe circolare anche come prodotto autonomo, cioè anche a prescindere dal testo latino, dall'altra è anche una traduzione filologica, lontana tanto dal servilismo quanto dalle libere riscritture. L'autore è riuscito a seguire i 'segnali' del testo fin nelle pieghe più riposte, ed evidenziarne i motivi stilistici più costanti, ora un'allitterazione, ora un'inversione, ora l'uso metaforico di un vocabolo o di una *iunctura*. Ne deriva una traduzione moderna, non aulica, con spunti di classicismo (ma sempre sobrio), con dotti ammiccamenti poetici (del resto mai prevaricanti) e con soluzioni espressive di grande originalità (e.g. la rima 'dissolta', la clausola 'ischiorrogica', i campi fonici), che purtroppo non possiamo qui riportare in dettaglio, ma che andrebbero esaminate molto attentamente, e non tanto come singole intuizioni, quanto piuttosto come elementi di una *techne* consapevole, che potrebbe dar luogo, in prospettiva, ad applicazioni pratiche interessantissime anche rispetto ad altri tipi di testo.

Le note esplicative raddoppiano o triplicano il già cospicuo apparato delle fonti assemblate dal Traube; lo S. mostra una grande ampiezza di dottrina sia nell'ambito degli autori classici che in quello degli autori tardi e medievali, e ciò gli consente di non limitarsi ad un indigesto accumulo di paralleli, ma di offrire un chiaro quadro della *Bildung* di Audrado, di stabilire la provenienza di un debito stilistico, di definire l'uso di una fonte dottrinale e delle sue variazioni (il principale *auctor* di Audrado è Virgilio, specialmente quello bucolico). Le note di commento, dunque, scolpiscono alla lunga un profilo di pensiero e di stile come e più di quanto potrebbe fare una spiegazione articolata. Sintetiche e dense, queste note affrontano in maniera spesso definitiva una quantità di passi oscuri e scabrosi, e anzi talvolta 'allargano' la discussione fino a toccare le questioni più generali relative ai modi di scrittura non del solo Audrado, ma del latino medievale nel suo complesso.

La scoperta e l'utilizzazione di opportuni paralleli consente allo S. di salvare diverse volte il testo tràdito di contro alle correzioni di Traube, e capita spesso che un passo oscurissimo venga restituito a tutta la più desiderabile chiarezza con l'aiuto di mezzi minimi, per esempio con un uso più accorto e razionale della punteggiatura, che – a tratti completamente rifatta – diventa non di rado determinante per il senso (il caso più evidente è quello del v. 318). Altri non-sensi vengono sanati con una diversa distribuzione delle battute: per esempio l'attribuzione dei vv. 136-138 ad Incmaro invece che ad Audrado evita l'incongruenza (presente invece nel testo di Traube) di attribuire a quest'ultimo un'offerta di requie e di *responsa* che la situazione impone di riferire all'altro dialogante.

Lo S. pubblica una larga selezione del *corpus* degli scolii presenti in R (mai pubblicati prima), e crea per essi un apposito *apparatus scholiorum* a fianco dell'*apparatus variorum*. Quest'ultimo è un apparato 'secco', cioè rigorosamente negativo (anche le varianti grafiche sono state escluse). Quanto agli interventi apportati sul testo di R, il Traube distingueva, oltre che una seconda, anche una terza mano, la quale però sarebbe intervenuta in due soli luoghi (uno dei quali incerto) senza lasciare altre tracce. Più saggiamente lo S. riconosce che in tali interventi non è rilevabile una triplice (e forse neanche una duplice) distinzione di *Autorschaft*, e quindi opera, di contro, una distinzione 'funzionale' – all'atto pratico molto più utile – tra testo, correzioni e scolii. L'attenzione dedicata a questi ultimi (siglati S) era

oltremodo opportuna, anche perché l'averli trascurati portò il Traube a correggere il testo in certi punti in cui lo scoliasta offre, se non proprio la soluzione giusta, certo dei preziosi suggerimenti in vista di una discussione più approfondita del problema (o almeno per una sua migliore focalizzazione).

Concludendo, il lavoro dello S. si segnala per capacità critica di affrontare un autore ignoto e un testo *ab ultimis tenebris repetitus* in modo completo ed esauriente, nella molteplicità dei suoi problemi: cosa già difficile in sé, e tanto più difficile in un panorama di silenzio bibliografico quasi assoluto; non ultimo merito è quello di aver mostrato, non solo nelle parti più 'creative', ma anche nelle più 'aride' note di commento, una costante *felicitas* espressiva, una 'filosofia' dello scrivere che sa muoversi anche per i terreni più accidentati senza mai minimamente deflettere dalla chiarezza. Il lavoro può dunque dirsi complessivamente riuscito, ed anzi per alcuni aspetti esemplare non soltanto per i suoi meriti intrinseci, ma anche per l'impulso che saprà dare ad una nuova e nascente tendenza, quella di avvicinarsi ai prodotti letterari del Medioevo in modo da conciliare (dove possibile) l'aspetto scientifico-documentario con quello del gusto e della fruizione poetica.

WALTER LAPINI

CESARE DE TITTA, *Traduzioni e note critiche*, a c. di V. VERRATTI, Editrice Itinerari, Lanciano 1990, pp. 293.

Il 14 febbraio del 1993 si è compiuto il cinquantenario della morte di Cesare De Titta, che fu poeta in lingua, in dialetto e soprattutto, per noi, in lingua latina; egli era nato a Sant'Eusanio del Sangro, ove terminò i suoi giorni. Lungo è l'elenco dei suoi scritti e numerosi sono i suoi carmi latini, come si legge nel IV volume del *Dizionario Bibliografico della Gente d'Abruzzo* di Raffaele Aurini, Teramo 1962. Particolarmente interessante fu ai suoi tempi il volumetto *Elegiae Romanae Gabrielis D'Annunzio latinis versibus expressae*, Anxani, in aedibus R. Carabba 1900, in 16°, pp. 82. Queste elegie, oggi introvabili, sono state ripubblicate a cura di Vittore Verratti insieme a traduzioni da Catullo (già pubblicate con il titolo *Saggi di traduzione da Catullo, Epitalamii ed altri carmi*, R. Carabba, Lanciano 1890, in 16°, pp. 80) e ad un *Hymnus in Romani Pontificatus gloriam*, composto sui ritmi del *Pange lingua* in occasione di un concorso internazionale di poesia latina nel 1907; Verratti nel 1986 per la stessa casa editrice aveva curato la pubblicazione di *Caesaris De Titta carmina*, tomus III, pp. 324 e, sempre di De Titta, la traduzione in dialetto abruzzese de *La figlia di Iorio* per il Centro Studi Dannunziani, Pescara 1988.

Già c'erano poi *Caesaris De Titta Carmina*, Florentiae, in aedibus G.C. Sansoni 1952, pp. 338, nel cui sottotitolo si legge *Praefatus est Aloisius Illuminati*, e *Caesaris De Titta Carmina*, in aedibus R. Carabba 1922, in 16°, pp. 288. Nel presente volume, oltre a saggi di traduzione in italiano e saggi di traduzione in latino, sono ancora degni di studio gli argomenti riguardanti Catullo: traduzione e imitazione, la metrica nelle traduzioni, i falecei, un'ode di Saffo «voltata» in latino e in italiano e, inoltre, note sulle versioni di Catullo e di Foscolo e due postille.

ILIO DI IORIO

NORME PER I COLLABORATORI

1. **I contributi di storia o archeologia antica dovranno essere inviati, in forma definitiva, al prof. Franco Sartori, Via del Seminario 16, 35122 Padova; quelli di letteratura greca al prof. Fritz Bornmann, Via F. Caracciolo 35, 50133 Firenze; quelli di letteratura latina al prof. Leopoldo Gamberale, Via Cremona 5, 00161 Roma.**
2. Le parole latine e i titoli delle opere, antiche e moderne, saranno sottolineati una volta; i nomi degli autori moderni due volte. Non saranno sottolineati i nomi degli autori antichi. I titoli dei periodici (abbreviati, o indicati con le sigle in uso nella *Année philologique*) non saranno sottolineati ma chiusi fra virgolette.

   I criteri generali sono qui esemplificati:

   Monografie: S. ACCAME, *Perché la storia,* Brescia 1979.

   Articoli da periodici: C. SALETTI, *L'urbanistica di Pavia romana,* «Athenaeum», n.s. LXI (1983), pp. 148-164.

   Articoli da miscellanee: A. RONCONI, *Del modo di leggere e interpretare i classici, Gli antichi e noi,* Foggia 1983, pp. 11-28.

   Il corsivo deve essere limitato alla trascrizione di passi o termini latini. Si raccomanda inoltre che all'interno dei singoli dattiloscritti sia adottato un criterio unitario per citazioni, rinvii interni, ecc.
3. È preferibile l'invio dei contributi su supporto magnetico (dischetti da 3'5" o 5'6" rispettando le seguenti caratteristiche:

   — sistema Ms-Dos o Macintosh (indicato sul dischetto);

   — scrittura in Word, Wordstar, Wordperfect (indicata sul dischetto);

   — non vi devono essere tentativi di impaginazione, compresa la giustificazione;

   — le note, numerate progressivamente, vanno collocate in un «file» diverso;

   — la bibliografia segue le stesse regole delle note;

   — ad ogni dischetto dovrà essere allegata una stampa del contributo, che avrà tutte le indicazioni precisate al punto 2.
4. Gli Autori riceveranno le bozze una volta sola; la seconda revisione sarà curata dalla Redazione. LE CORREZIONI STRAORDINARIE SARANNO ADDEBITATE AGLI AUTORI. Si prega di inviare con sollecitudine le bozze corrette alla Casa Editrice, assieme ai relativi originali.
5. Gli Autori riceveranno 20 estratti gratuiti (senza copertina) per gli articoli e 10 (senza copertina) per le recensioni. Chi ne desidera un numero maggiore lo indicherà sulle bozze, e gli saranno addebitate le maggiori spese per la carta e la tiratura.
6. I dattiloscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Associato all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE: Periodici Le Monnier – Via Antonio Meucci, 2 – 50015 Grassina (FI)
Telefono (055) 6491.402.

Reg. Trib. di Firenze n. 1644 del 30-10-1964

Stabilimenti Tipolitografici «E. Ariani» e «L'Arte della Stampa»
della S.p.A. Armando Paoletti - Firenze
Aprile 1995