Anno 2005 Nuova Serie, L – Fasc. 1

Atene e Roma

Rassegna trimestrale

dell'Associazione Italiana di Cultura Classica

LE MONNIER - FIRENZE

G2 713 inv.
20 NOV 2006
PER. SP 870

Atene e Roma

RASSEGNA TRIMESTRALE
DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA DI CULTURA CLASSICA

Direzione
LEOPOLDO GAMBERALE
ALBERTO GRILLI GIANFRANCO MADDOLI
ELIO MONTANARI (responsabile)

Redazione
ALESSANDRO MOSCADI (redattore capo)
GIOVANNI INDELLI RENATO UGLIONE

Nuova serie, Anno L - Fascicolo 1, Gennaio-Marzo 2005

SOMMARIO

M.F. FERRINI, Ἰοδνεφές, *Un epiteto per la lana* (Odissea 4, 120-135) ..... Pag. 1
M. SALANITRO, *Marziale e Virgilio (Mart. 6, 3)* ..... » 15

PROBLEMI DELLA SCUOLA

C. MACIAS - J.M. ORTEGA, *Le banche di immagini in Internet e il loro uso didattico* ..... » 18

RECENSIONI

Luciano di Samosata, *Come si deve scrivere la storia* (A.M. Biraschi); N. HOLZBERG, *Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk* (A.M. Morelli); *Gli editti di Aśoka* (G. Maddoli); F. GUIZZI, *Hierapytna. Storia di una* polis *cretese dalla fondazione alla conquista romana* (R. Capodicasa); D. MUSTI, *Il simposio nel suo sviluppo storico* (P. Stirpe); Λόγιος ἀνήρ. *Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi* (G. Reggi) ..... » 32

Ἰοδνεφές, UN EPITETO PER LA LANA (*Odissea* 4, 120-135) [1]

Elena venne dal talamo, odoroso d'incenso,
dall'alto soffitto, somigliante ad Artemide dall'aurea conocchia.
Adreste, venuta con lei, le pose un seggio ben fatto,
Alcippe portò dei tappeti di morbida lana,
Filò portò un cesto d'argento, che a lei diede
Alcandre, la moglie di Pòlibo, il quale abitava a Tebe
d'Egitto, dove in casa vi sono infinite ricchezze:
a Menelao egli diede due vasche d'argento,
due tripodi e dieci talenti di oro.
A parte, sua moglie offrì ad Elena bellissimi doni:
le donò una conocchia d'oro, un cesto a rotelle
d'argento, erano rifiniti in oro i suoi bordi.
Questo cesto le portò e pose accanto l'ancella Filò,
ricolmo di filo ben torto: e sopra di esso
la conocchia era stesa, con la lana violetta.

Telemaco e il figlio di Nestore, Pisistrato, sono arrivati a Sparta, nella casa di Menelao, mentre questi «dava un banchetto ai molti parenti, per le nozze / del figlio e della nobile figlia» (v. 3 sg.). I versi qui trascritti si inseriscono dunque in una tipica scena di banchetto, e di ospitalità verso stranieri. Invitati a entrare, i due ospiti guardano con stupore le immense ricchezze (75), l'ampio palazzo dove era «uno splendore come di sole o di luna» (45); ammirano «il lampo del bronzo... e dell'oro ed elettro ed argento ed avorio» (72 sg.). Tutti gli epiteti attribuiti ai termini che indicano i particolari architettonici della casa, e gli oggetti in essa contenuti, li connotano come graditi alla vista e al tatto, come preziosi e ben fatti [2].

[1] La traduzione è di G.A. Privitera pubblicata nell'edizione della Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1981 (così anche altrove). «Lana violetta» si legge anche nella traduzione di M.G. Ciani, Venezia 1994: lo stesso epiteto è reso «colore di viola» quando è riferito al vello dei montoni di Polifemo (9, 426).

[2] Vd. per es. «sala dall'alto soffitto» (v. 15; cfr. 46; 304); «muro lucente» (42); «vasche ben levigate» (48); «morbido manto» (50); «brocca bella, d'oro», «bacile d'argento» (52 sg.); «tavola liscia» (54); «mantello purpureo» (115 e 154); «bei tappeti purpurei» (297 sg.); «coltri villose» (299); «bei sandali» (309); «doni splendidi ... carro ben fatto ... bella coppa» (589 sgg.); «dei doni che ho in casa e sono oggetti preziosi / ti darò quello che è il più bello e pregiato: / ti darò un cratere sbalzato. È tutto / d'argento e sono rifiniti in oro i suoi bordi. / Un lavoro di Efesto!» (613 sgg.); «bei veli» (623).

Elena compare in un momento importante del racconto. Gli ospiti sono stati accolti e ristorati dalla fatica del viaggio, ma è ancora ignota la loro identità; Menelao l'ha intuita, ma è incerto se lasciare che Telemaco parli per primo del padre, o farlo lui stesso: «mentre rifletteva così nella mente e nell'animo, / Elena venne dal talamo...», e sarà Elena a dire che l'ospite assomiglia, come nessun altro essere umano, al figlio di Odisseo, a Telemaco. La scena che abbiamo letto all'inizio precede dunque il momento decisivo del riconoscimento, lo ritarda e crea un'aspettativa che dà vivacità al racconto. Ritorna il motivo dell'ospitalità prodigale, e viene messa in evidenza, oltre alla somiglianza di Elena con una divinità (in questo caso, Artemide[3]), la sua abilità nel filare la lana[4]. Nella mente e negli occhi di chi ascoltava (e di noi che leggiamo) prende *lentamente* forma questa scena animandosi degli oggetti e dei gesti (presenti e passati) che le danno un significato e una funzione: essa è un tipico esempio di 'scena al rallentatore'. Con una tecnica che il lettore di Omero ha più volte occasione di apprezzare, l'attenzione si focalizza progressivamente su un oggetto: in questo caso, è il cesto prezioso e colmo di filo di lana già ritorta, lana tanto preziosa quanto l'oggetto che la contiene. Esso è fatto di argento e rifinito d'oro (due metalli accostati spesso nei poemi, a sottolineare non solo la preziosità, la perizia del lavoro, ma anche la luminosità degli oggetti), come il cratere sbalzato di origine fenicia, che Menelao promette a Telemaco[5]. Il cesto è un dono che proviene, come gli altri nominati, dall'Egitto[6], terra che ha in questo libro un posto di primo piano[7]. Ancora dall'Egitto proviene la conoscenza dei rimedi (φάρμακα ἐσθλά, v. 227 sg.) efficaci per fugare il dolore, l'ira e il pianto, conoscenza che Elena metterà a frutto più avanti (219 sgg.), per ridare serenità agli animi turbati al ricordo di Odisseo, e prepararli all'ascolto del proprio racconto, svolgendo un altro compito essenziale nel progredire della narrazione.

[3] Già gli scoliasti antichi si sono soffermati sul significato dell'epiteto χρυσηλάκατος che compare in Omero riferito solo ad Artemide (*Il.*, 16, 183; 20, 70 sg.; *Hymn. hom.*, 5, 16 e 118; 27, 1) dea cacciatrice, cui sembrerebbe 'adattarsi' meglio un epiteto formulare come ἰοχέαιρα; di qui l'ipotesi che ἠλακάτη (che indica la conocchia o il fuso, oppure certi oggetti fusiformi) potesse significare 'freccia': il nesso formulare varrebbe così 'Artemide dalle frecce d'oro'.

[4] Cfr. Theocr., *Id.*, 18, 32. Nell'*Odissea* sono le ancelle di Odisseo a volgere il fuso e a pettinare la lana, accanto a Penelope (18, 315 sg.); e sono ancora le ancelle a essere ricordate come donne istruite a cardare la lana (22, 422 sg.). Nell'*Iliade* Afrodite si mostra a Elena nelle sembianze della vecchia filatrice che filò per lei belle lane (3, 386 sgg.); è ancora l'immagine di una donna che pesa la lana a ricorrere nella similitudine tra i piatti equilibrati della bilancia e le sorti equilibrate della battaglia (12, 433 sgg.).

[5] Vd. v. 615 sg.; 15, 115 sg. Il cratere è un dono a sua volta fatto a Menelao dall'eroe Fedimo, re dei Sidonii, ed è definito «lavoro di Efesto» (617 sg.).

[6] In Egitto, già molto tempo prima dell'epoca omerica, si era sviluppata una vera e propria industria della tessitura, considerata come nobile arte inventata da una dea e praticata anche da dee, vd. S. MARINATOS, *Kleidung*, «Archaeologia Homerica», Göttingen 1967, A 1.

[7] In questo libro Menelao racconta a Telemaco il suo incontro con Proteo in Egitto; più generalmente è nota l'ammirazione dei Greci per la civiltà egiziana.

Molti elementi concorrono a richiamare l'attenzione sulla lana[8]; tra di essi, gli epiteti che si associano ai termini che la indicano: di 'morbida' lana (μαλακοῦ ἐρίοιο, v. 124) sono i tappeti portati da Alcippe; 'ben torto' (νήματος ἀσκητοῖο, v. 134) è il filo che è nel cesto; 'violetta' la lana (ἰοδνεφὲς εἶρος, v. 135) che è sulla conocchia. Con questa formula e con questa immagine, si arresta il movimento che ha scandito la scena nel suo farsi, nel crescendo delle parti che la compongono e la rendono visibile, e si passa al momento successivo[9]: Elena siede sul seggio e comincia a parlare.

Questo stesso epiteto (ἰοδνεφές) è utilizzato per la lana nel nono libro dell'*Odissea*. Nell'antro, il ciclope Polifemo è stato accecato, e Odisseo pensa a un piano per uscire insieme con i compagni, senza essere scoperto:

> E il piano migliore mi parve nell'animo questo:
> c'erano alcuni montoni ben nutriti (ἐϋτρεφέες) e villosi (δασύμαλλοι),
> belli e grandi (καλοί τε μεγάλοι τε), ricoperti di lana violetta (ἰοδνεφὲς εἶρος ἔχοντες).
> Li legai in silenzio con i vimini torti,
> sui quali dormiva l'enorme Ciclope maligno,
> afferrandone tre: quello in mezzo portava un compagno,
> gli altri due avanzavano ai lati coprendo i compagni.
> Tre montoni portavano ogni uomo; io invece
> – c'era infatti un montone più grosso di tutte le bestie –
> afferratolo al dorso, giacqui sotto il suo ventre villoso (λασίην)
> piegato: giratomi, mi reggevo con le mani
> al vello divino (ἀώτου θεσπεσίοιο), senza posa, con cuore paziente.
> (9, 424-435)[10].

Al verso 426 ricorre la stessa formula (di cui l'epiteto è parte) che leggiamo nel quarto libro al verso 135, nella stessa posizione metrica, dopo la cesura principale; anche qui il nesso del nome con l'epiteto dipende dallo stesso verbo (ἔχειν), e la formula conclude e completa il verso. La situazione è però diversa: nel quarto libro si può anche pensare a una lana colorata artificialmente[11]; qui invece deve trattarsi del colore naturale delle pecore.

[8] Il sostantivo εἶρος, che indica anche una pianta (= γναφάλλιον), o un tipo di febbre, nel senso di lana è un arcaismo, ed è sostituito dal derivato εἴριον (già nell'*Iliade*), ἔριον, ἔρι, ἐρέα nei diversi dialetti ed epoche; gli aggettivi che ne derivano sono: εἰρίνεος, ἐρεοῦς, ἐρειοῦς, ἐριοῦς, ἐρεινοῦς. Il greco moderno ha μαλλί, e i suoi derivati.

[9] Ho altrove discusso del collegamento tra uso delle formule e degli epiteti di colore, e passaggio del tempo, vd. M.F. FERRINI, *Espressioni di tempo nell'epica omerica e postomerica*, «GIF» 16, 1 (1985), pp. 15-52.

[10] La traduzione è di G.A. Privitera pubblicata nell'edizione della Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1983.

[11] La lana poteva essere tinta, vd. MARINATOS, *Kleidung*, cit., A 3; H. BLÜMNER, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, Hildesheim 1969 (rist. 2ª ed. Leipzig und Berlin 1912), p. 230: «Für gewöhnlich färbte

Molteplici e di varia natura sono gli aspetti connessi con l'interpretazione del nesso ἰοδνεφὲς εἶρος; all'interno del problema più ampio dell'uso, del significato e della funzione degli epiteti [12] in generale, e degli epiteti di colore in particolare, nei poemi omerici e nella produzione poetica seguente, bisogna in questo caso tener conto anche del fatto che l'aggettivo ἰοδνεφές è attestato solo come epiteto della lana e solo in questi due luoghi (e ovviamente nei lessici e negli scoli che a essi fanno riferimento), mentre sono attestati altri composti di ἴον [13], 'viola', spesso con valore cromatico.

L'aggettivo ἰοδνεφής appartiene ai composti nominali con tema in -εσ- di tipo possessivo [14]: il primo elemento del composto è ἴον, 'viola'; il

man sonst die Wolle nach dem Krempeln, also vor dem Spinnen» (cfr. p. 229; H. BLÜMNER, *Leben und Sitten der Griechen*, Leipzig/Prag 1887, I p. 11 sgg.); R.J. FORBES, *Studies in Ancient Technology*, vol. IV Leiden/New York 1987 (rist. 2ª ed. 1964), p. 21: «the wool was usually dyed before spinning»; vd. anche S. WEST, *A Commentary on Homer's Odyssey*, Oxford 1990 (1ª ed. 1988) *ad loc.*: «Polyphemus' sheep are naturally that colour (IX 426), and we should not infer that the wool was dyed before it was spun». F.E. WALLACE, *Color in Homer and in Ancient Art*, Northampton (Mass.) 1927, p. 23 fa una distinzione: «wool used in weaving is ἁλιπόρφυρος (ζ 53, 306) when dyed, and ἰοδνεφής, violet-dark (δ 135, ι 426), probably when in its natural state». Più avanti rimanda a una 'casella' (n. 7) della *Color Chart* inserita nel suo lavoro, per precisare il valore dell'epiteto composto: «ιο- is used otherwise only of shadowy wool» (p. 26). N.-P. BÉNAKY, *Des termes qui désignent le violet dans l'antiquité et de la signification des épithètes composées de* ἴον *«violette»*, «REG» 28 (1915), pp. 16-38 nega agli epiteti derivati da ἴον qualsiasi valore cromatico «du moins jusqu'à l'époque la plus avancée de l'hellénisme» (p. 18); l'estremità violetta dello spettro solare sarebbe designata invece da πορφυροῦς, ἁλιπόρφυρος, ἀλουργής. Sostiene inoltre che la lana non era tinta prima di essere messa sulla rocca: prima veniva filata e poi tinta (p. 27). La relazione con la viola riguarderebbe non il colore, ma la forma (*frisée*) dei petali del fiore, mentre il secondo elemento derivato da δνόφος 'nuvola spessa e nera, nebbia spessa, oscurità' esprimerebbe ancora per estensione «l'idée de plénitude» (p. 28). I due passi di cui ci occupiamo vengono così interpretati: «la quenouille d'Hélène était toute garnie d'une abondante laine frisée»; «Il y avait là des béliers bien gras et à laine abondante, beaux et grands avec un lainage frisé et fortement touffu» (p. 28). Sull'abbigliamento e sui colori dei tessuti, vd. anche LLOYD LLEWELLYN-JONES, ed., *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London 2002.

[12] Ancora prima, il problema riguarda la definizione di epiteto: che cosa è un epiteto o che cosa può considerarsi tale, nei diversi contesti; vd. M. DURANTE, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*. Parte seconda: *Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma 1976, pp. 89-104: II. *Modi stilistici tradizionali. L'epiteto*; P. VIVANTE, *The Epithets in Homer. A Study in Poetic Values*, New Haven/London 1982.

[13] Vd. per es., oltre a quelli ricordati nel testo, ἰοβαφής e ἰοβάφινος 'tinto di viola'; ἰοβλέφαρος e dor. ἰογλέφαρος, ἰόγληνος 'dalle palpebre o dagli occhi viola, scuri'; ἰοδερκής 'che guarda con occhi scuri'; ἰοβόστρυχος e ἰοπλόκαμος o ἰόπλοκος 'dalle trecce viola, scure'; σιόδετος 'legato con viole'; ἰόζωνος 'dalla cintura scura, purpurea'; ἰοθαλής 'fiorente di viole'; ἰόκολπος 'dal seno ornato di viole, odoroso, o dalla veste viola'; ἰόπεπλος 'dalla veste viola'; ἰοσάκχαρ 'zucchero di viole'.

[14] Per il senso 'scuro', si potrebbe pensare invece a un composto determinativo con δνοφερός (derivato da δνόφος con suffisso -ρος che si presta a esprimere nozioni

secondo è δνόφος (nella forma secondaria *δνέφος o δνέφας), 'oscurità', 'tenebra'. Il suo significato sarebbe dunque 'che ha il colore scuro della viola', 'scuro come la viola' [15]. Nell'epica arcaica, gli altri composti di ἴον sono ἰοειδής in unione con un termine che indica il mare (πόντος) [16]; ἰόεις insieme con σίδηρος, il 'ferro' [17]; ἰοστέφανος come epiteto di Afrodite [18]. Tra i derivati di δνόφος è utilizzato già in Omero l'aggettivo δνοφερός detto dell'acqua e della notte [19]; mentre non sono attestati nella lingua greca altri composti nominali con δνόφος, tranne δνοφοείμων, 'vestito con vesti scure', in un'iscrizione attica del II secolo d.C. [20]. Sono attestati invece composti con νέφος (-νεφής) o con κνέφας (-κνεφής) come secondo elemento (es. κελαινεφής, già in Omero, 'dalle nere nubi, scuro'; ἐπινεφής 'nuvoloso'; ἀκροκνεφής 'crepuscolare'), composti il cui significato può aver influito sul modo di percepire anche nell'omerico ἰοδνεφές connotazioni di oscurità tenebrosa.

In Omero, il sostantivo εἶρος non ha altri epiteti se non ἰοδνεφές, il suo derivato εἴριον ha il generico epiteto καλόν [21]; ma la lana sulla conocchia (ἠλάκατα) ha un epiteto di colore: ἁλιπόρφυρα, che leggiamo anche nel nesso φάρεα ἁλιπόρφυρα detto dei drappi tessuti dalle Ninfe [22]. I

diverse, tra cui quella di colore) che non è utilizzato tuttavia come secondo elemento di composto e viene sostituito da temi in -εσ-. Vd. E. RISCH, *Wortbildung der homerischen Sprache*, Berlin/New York, 1974².

[15] Il colore della viola può variare dal bianco al violetto, a seconda della specie. Teofrasto ricorda più volte le differenze tra la viola bianca (ἴον τὸ λευκόν, *Matthiola incana*) e la viola nera (ἴον τὸ μέλαν, *Viola odorata*). W. CAPELLE, *Farbenbezeichnungen bei Theophrast*, «Rhein. Mus. f. Philol.» n.s. 101 (1958), p. 37 sg., fa notare che Teofrasto ricorda solo una volta piante con fiori di colore viola e quest'unica volta prendendolo dalla sua fonte (*Hist. pl.* IV 7, 4; vd. Nearco, fr. 34, II B 133, p. 722 FrGrHist, e comm. II B 133, p. 468, 2 sgg.). Altrove non ne parla mai, neanche quando distingue la *viola odorata*, μέλαν ἴον, da λευκὸν ἴον: seguirebbe in questo un più antico uso linguistico, secondo cui μέλαν indica non solo il nero, ma soprattutto un colore scuro. Allo stesso modo non compare mai nelle sue opere botaniche una pianta con fiori blu; questo è tanto più sorprendente, nota l'autore, in quanto egli distingue con esattezza i colori delle piante e in maniera linguisticamente inequivocabile. L'autore risolve la difficoltà, per quanto riguarda il viola, ritenendo che Teofrasto si sia servito, per indicarlo, di termini come 'purpureo', o 'simile alla porpora'. Cfr. Plin., *N. H.* 21, 76, 130 sg.

[16] *Il.*, 11, 298; *Od.*, 5, 56; 11, 107; Hes., *Theog.*, 844; cfr. 3.

[17] *Il.*, 23, 850.

[18] *Hymn. hom.*, 6, 18.

[19] *Il.*, 16, 4; *Od.*, 13, 269. Altri derivati, con suffissi diversi, attestati nella lingua greca sono: δνόφεος, δνοφόεις, δνοφώδης.

[20] *IG*, II-III². 3606, l. 21.

[21] *Il.*, 3, 388: εἴρια καλά. Cfr. H.A. PARASKEVAIDES, *The Use of Synonyms in Homeric Formulaic Diction*, Amsterdam 1998, p. 107. Il termine εἶρος è primo elemento dei seguenti composti presenti nell'epica: εἰροκόμος (che lavora la lana), εἰροπόκος (dal vello spesso, folto di lana, lanoso). Cfr. i nessi ἐϋστρεφεῖ οἰὸς ἀώτῳ (*Il.*, 13, 599); ἀώτου θεσπεσίοιο (*Od.*, 9, 434).

[22] Vd. rispettivamente *Od.*, 6, 53 e 306; 13, 108 (qui e nel libro 6, 306 si dice che i drappi sono 'una meraviglia a vedersi': θαῦμα ἰδέσθαι). L'epiteto ἁλιπόφυρος può significare 'che ha il colore della porpora marina', 'tinto di porpora marina', 'purpureo';

manufatti di lana hanno in genere epiteti che ne indicano la bellezza, la morbidezza, la compattezza e il colore. Infine, le pecore sono dette genericamente 'lanose' o 'candide' o 'nere', oppure 'pingui' e 'belle'[23].

Definito il contesto in cui si inserisce il nesso e richiamata brevemente la vasta rete di possibili corrispondenze e di rapporti con altri nessi ed epiteti, e delineato l'ambito semantico, chi legge quei versi avvertirà tuttavia ancora una volta il limite di ogni resa in un'altra lingua, e prima ancora la difficoltà di una piena comprensione. Il limite non consiste tanto nell'eventuale incertezza tra l'indicazione di un più 'preciso' valore cromatico o di una più generica notazione di oscurità[24], quanto nell'inevitabile impossibilità di cogliere, nella sua complessità, l'atto *poietico* di cui quei versi sono il frutto. Atto poietico, non solo come e in quanto atto creativo, ma piuttosto come processo, un processo che siamo in grado di intravedere, ma che non possiamo ricostruire nelle sue varie fasi, e che ci sfugge nelle sue motivazioni originarie e più profonde.

L'affermazione di W.E. Gladstone secondo cui tutti i termini di colore in Omero possono essere ricondotti a una ripartizione che tiene conto della diversa quantità della luce, a un'opposizione tra bianco e nero, chiaro e scuro, affermazione che può essere generalmente condivisa, rivela anche nell'interpretazione di questo epiteto i propri limiti, perché associata al giudizio che Gladstone diede (sotto l'influenza del darwinismo dell'epoca) della percezione e del lessico dei colori in Omero, caratterizzati da un'arretratezza quasi infantile e dall'incertezza nell'uso. Saremmo tentati, si legge

oppure 'scuro come il mare', 'color di mare': G.A. Privitera lo traduce 'dai bagliori marini', nei luoghi dell'*Odissea* appena richiamati. Si ricorderà che il cerilo è definito da Alcmane ἁλιπόφυρος ἱερὸς ὄρνις 'sacro uccello del colore del mare' (cfr. SIMON, fr. 508, 6 sg. P.). Questo frammento (26 P.) fu imitato e quasi tradotto da Giosuè Carducci che rese così l'ultimo verso: 'cèrilo purpureo nunzio di primavera' (*Cèrilo*).

[23] Vd. per es. *Il.*, 5, 137; *Hymn. hom.*, 4, 288a: εἰροπόκοις ὀΐεσσιν; *Il.*, 6, 424; *Od.*, 17, 472: ἀργεννῆσ' ὀΐεσσιν, *Il.*, 24, 621: ὄιν ἀργυφον; *Il.*, 10, 215; *Od.*, 10, 572: ὄιν θῆλύν τε μέλαιναν; le greggi sono in genere 'pingui': ἴφια μῆλα (*Il.*, 9, 406; *Od.*, 11, 108), oppure 'belle': πώεα καλά (*Il.*, 18, 528); 'molte' (*Il.*, 14, 124); di capre offerte in sacrificio si dice che sono 'perfette' (*Il.*, 24, 34: αἰγῶν ... τελείων). Sulle varie specie di pecore nell'antichità e sul colore dei loro velli, vd. O. KELLER, *Die antike Tierwelt*, Hildesheim/New York 1980², I p. 309 sgg. (rist. ed. Leipzig 1909); FORBES, *Studies*, cit., IV p. 16 sg.

[24] Gli interpreti antichi danno quasi sempre la doppia indicazione, vd. per es. Apoll. Soph., *Lex. hom.*: ἰοδνεφές ἤτοι μέλαν ἢ ἄνθει ὅμοιον. Sch. ad *Od.*, 4, 135: ἰοδνεφὲς] μέλαν ἢ πορφυροῦν, ἢ τὸ λεγόμενον ἰάνθινον; βεβαμμένον πορφυροῦν. γίνεται δὲ ἀπὸ τοῦ ἴον τὸ ἄνθος καὶ τοῦ δνόφος. ἤτοι τὸ βεβαμμένον κατὰ τὰ ἴα. μέλαν μαλλίον; Hesych.: ἰοδνεφές· μέλανι ἄνθει παραπλήσιον· οἱ δὲ πορφυρίζον; Eustath., *ad Od.*, 4, 135: ἰοδνεφὲς δέ, τὸ μέλαν φασίν. ἢ πορφυροῦν. ἢ τὸ λεγόμενον κατὰ παλαιούς, ἰάνθινον. σύγκειται δὲ κατὰ πλεονασμὸν τοῦ δ' ἀπὸ ἴου καὶ νέφους. ἀμφοτέρων μελάνων σωμάτων; *ad. Od.*, 9, 426: ἰοδνεφὲς εἶρος ἔχοντες, ὅ ἐστι μέλαν ὡς καὶ ἐν ἄλλοις κεῖται; *ad Od.*, 6, 53: ἠλάκατα ... ἁλιπόρφυρα, τουτέστι μέλανα κατὰ τὸ ἰοδνεφὲς εἶρος ὃ πρὸ τούτου εἶχεν ἡ Ἑλένη. καὶ ἄλλως δὲ εἰπεῖν, ἁλιπόρφυρα, τὰ ὅμοια πορφυρούσῃ ἁλί. ἢ τὰ ἐκ θαλασσίας πορφύρας.

nei suoi *Studies on Homer and the Homeric Age*, Oxford 1858, III, p. 471, di pensare nel caso di ἰοδνεφές per la lana di Elena (*Od.* 4, 135) a una «purple dye». Ma possiamo dire, continua Gladstone, che la tintura fosse in uso in epoca omerica? Sentiamo parlare solo di φοῖνιξ come tinta, e questo nome ci porta fuori dalla Grecia. La similitudine della donna meonia o caria che tinge l'avorio (*Il.* 4, 141) confermerebbe che la tecnica era estranea ai Greci. Sarà da pensare allora che i mantelli, i tappeti, ecc. 'di porpora' siano in realtà di lana scura, come può confermare l'altro passo (*Od.* 9, 426) in cui l'epiteto è usato per le pecore di Polifemo. Si tratta, conclude Gladstone, delle pecore che noi definiamo nere, e che sono più propriamente di un marrone scuro («of a dark brown»): un'altra prova della «indeterminateness» dei colori omerici, per cui il viola può essere usato con questo significato. Cfr. *Der Farbensinn. Mit besonderer Berücksichtigung der Farbenkenntniss des Homer*, Breslau 1878, p. 30 sg. (tit. or.: *The Colour-sense*, «The Nineteenth Century», 1877); Gladstone, confermando per ἰοδνεφές il significato di 'scuro', aggiunge che il poeta avrà pensato a un montone dal vello marrone scuro, o anche di un purpureo molto carico, cupo. È opportuno ricordare che in genere si è visto nella povertà, o nell'assenza o nell'imprecisione, dei termini o delle notazioni per il verde, il blu e il viola una prova dell'insensibilità della retina degli uomini di altre epoche, incapace di percepire questi colori; così Gladstone per l'età omerica; cfr. H. Magnus, *Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes*, Leipzig 1877 p. 29 sgg.: viene messo in evidenza il prevalere di termini per il rosso e il giallo, in quanto colori ricchi di luce. Diversamente J. Geoffroy, *De la connaissance et de la dénomination des couleurs dans l'Antiquité*, «Mémoires de la société d'anthropologie» II 2 (1879), p. 284 sg.: studiando Omero si arriva piuttosto alla conclusione che i Greci avevano scarso interesse per l'esattezza in materia di sfumature dei colori, che essi «ne concevaient pas l'idée d'une description» come si fa oggi puntando ai dettagli, e che lasciavano più spazio alla loro immaginazione che all'osservazione esatta degli oggetti. «Ainsi, au lieu de nous faire saisir les traces d'une marche progressive dans le développement de nos organes, M. Magnus aura démontré une fois de plus une vérité qui n'est pas très nouvelle, c'est qu'entre l'époque d'Homère et la nôtre il y a des différences fort caractéristiques, au triple point de vue du langage, de la littérature et des moeurs»; cfr. p. 293. Nella discussione sul significato di ἰοδνεφὲς εἶρος, è riaffiorato più volte il problema dell'uso dei termini per il blu nell'antichità (tra i recenti contributi dedicati a questo colore, segnalo qui: M. Pastoureau, *Bleu: histoire d'une couleur*, Paris 2000), vd. per es. le diverse conclusioni di W. Jordan, *Die farben bei Homeros*, «Jahrbücher f. class. philol.» 3-4 (1876) p. 163 sg.; e di O. Weise, *Die Farbenbezeichnungen der Indogermanen*, in A. Bezzenberger, ed., *Beiträge zur Kunde der Indogermanischen Sprachen*, Göttingen 1878, II p. 288; cfr. IDEM, *Die Farbenbezeichnungen bei den Griechen und Römern*, «Philol.» 46, 4 (1888), p. 594. C.M. Mulvany, *Colours in Greek*, «The Journ. of Philol.» 27 (1901), p. 65 sg., a proposito dei «purpureis ... oloribus» di Orazio (*C.* IV 1, 10) commenta: «Horace may indeed have intended wonderful purple swans like the purple ram of Simonides

(*Fr.* 21 [vd. fr. 576 P.]), which in its turn may have been suggested by the Homeric rams ἰοδνεφὲς εἶρος ἔχοντες».

Nell'interpretazione di questo nesso, sono ricorse più volte alcune questioni: la lana sulla conocchia era tinta o no[25]? E come immaginare i montoni di Polifemo: di un colore 'violetto', quasi che l'epiteto volesse meglio comunicare la loro eccezionalità, o alludere a una loro appartenenza a un mondo fantastico[26]; o in modo più aderente alla realtà, 'scuri', 'neri'? Inoltre, se essi sono scuri, non si dovrà intendere che anche la lana filata da Elena sia 'scura', di colore naturale e raro? Il problema del rapporto fra la *Telemachia* (il quarto libro vi appartiene) e il resto dell'*Odissea*, in questo caso più precisamente la parte dedicata ai racconti di Odisseo (il nono fa appunto parte degli *apologoi*) può aggiungersi alla discussione, rientrando nel più generale aspetto della presenza e del possibile riuso delle formule.

Ho avuto più volte occasione di dire che questo tipo di indagine potrà portare dei contributi all'approfondimento dei passi che studiamo; ma non potrà costituire un traguardo soddisfacente, se pretende di porsi, con i suoi risultati, come soluzione definitiva, come acquisizione certa e inequivocabile.

Le considerazioni sull'uso degli epiteti in Omero da parte degli studiosi che in epoca più vicina a noi hanno contribuito a rinnovare l'ormai stagnante indagine sui poemi omerici[27], hanno insegnato molto, anche se molto resta da fare proprio quando si passa a interpretare il singolo nesso. In particolare, bisognerebbe tenere più conto del fatto che la formula non esiste prima del discorso, ma si crea e si fonde nel discorso, come d'altra parte ogni parola usata; e del fatto che la poesia omerica nasce in un rapporto comunicativo in cui interagiscono conoscenze, esperienze (nel senso più vasto) ed esigenze dell'aedo-rapsodo e dei suoi ascoltatori.

[25] Vd. nota 11.

[26] Vd. oltre a JORDAN, *Die farben*, già ricordato, O. KÖRNER, *Die Sinnesempfindungen in Ilias und Odyssee*, Jena 1932, pp. 21 e 38 (Jenaer med.-hist. Beitr., 15); E. HANDSCHUR, *Die Farb- und Glanzwörter bei Homer und Hesiod, in den homerischen Hymnen und den Fragmenten des epischen Kyklos*, Diss., Wien 1970, p. 159; E. IRWIN, *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974, p. 4: «the (fabulous) sheep of the Cyclops have 'violet-dark' fleece». In tempi più recenti, si sarebbe forse proposto un parallelismo con il 'colore viola' della pelle dei neri d'America, nel film di Steven Spielberg *The Color Purple*!

[27] Nel dibattito sulla formularità in Omero, sull'utilità metrica delle formule e sull'unione di nome ed epiteto, da cui la stessa analisi formulare è partita ancor prima del suo fortunato imporsi con Milman Parry, una delle posizioni che sembra proporsi come conciliazione di diversi punti di vista, o come superamento, pur nella ripresa di temi cari a A.B. Lord, è quella di E.J. Bakker, vd. per es. *Noun-epithet formulas, Milman Parry, and the Grammar of Poetry*, in J.P. CRIELAARD, ed., *Homeric Questions*, Amsterdam 1995; IDEM, *Linguistics and Formulas in Homer. Scalarity and the Description of the Particle 'per'*, Amsterdam 1988; IDEM, *Homer and Oral Poetry Research*, in I. J.F. DE JONG, ed., *Homer. Critical Assessments*, London/New York 1999, I pp. 163-183.

Chi ha riflettuto più a fondo sul tema, ha sentito l'inadeguatezza di definizioni della lingua omerica come 'tradizionale' (ogni lingua è d'altra parte inseribile in un sistema tradizionale), 'artificiale', 'aulica', 'arcaica', 'convenzionale' perché essa è tutto questo, ma non solo questo: frutto di una speciale comunicazione, è una lingua speciale basata però sulla lingua comune: il 'normale', o meglio l'abituale significato delle parole può essere sospeso, alterato, modificato o può acquisire certe connotazioni e arricchirsene. Il risultato non è una superiore e astratta *Kunstsprache* ('lingua artificiale'), ma una stilizzazione del linguaggio ordinario.

Questo vale anche per le cose e per gli esseri viventi che compaiono nei poemi: si rimane sempre nell'àmbito di quell'aderenza al reale o meglio al naturale, tipicamente greca, pur in un quadro di eccezionalità e di esaltazione di qualità perfette. Così, le pecore di Polifemo sono pecore certo di rara e straordinaria bellezza, ma non appartengono a una 'specie' diversa da quella che si poteva osservare nei campi. L'epiteto non le trasferisce in un mondo fantastico, come si è voluto sostenere; sono montoni belli e grandi, villosi e ben nutriti: l'epiteto di colore aggiunge qualcosa di importante ai fini di una completezza del messaggio nella sua articolata complessità, grazie anche alla maggiore corposità che l'epiteto ha in quanto composto, alla sua posizione alla fine del verso e alle rispondenze che crea.

Dovremmo allora tradurre 'violetta', nel caso della lana di Elena, ritenendo che essa possa essere tinta e non naturale, e 'scura' nel caso delle pecore? Una traduzione così diversificata scelse per esempio Johann Heinrich Voss: rispettivamente, «mit violettener Wolle», «mit brauner Wolle»[28]. Ippolito Pindemonte tradusse invece in modo più uniforme: «questo ricolmo di sudato stame / l'ancella Filo le recava, e sopra / vi riposava la conocchia, a cui / fini si ravvolgean purpurei velli»; «montoni di gran mole, e pingui, e belli, / di folta carchi porporina lana»[29].

Senza entrare qui in un discorso troppo vasto sul valore che noi diamo al termine 'epiteto' e su che cosa intendevano con esso gli antichi, si può dire brevemente che l'epiteto esprime una qualità, ma il suo rapporto con la cosa, con il termine cui si unisce, è in poesia essenziale solo in quanto emblematico, e non serve necessariamente a descrivere una realtà, o non serve a descriverla nel modo in cui noi lo intendiamo. Se sentissimo l'epiteto eminentemente legato a questa funzione descrittiva,

[28] *Homers Odyssee von Johann Heinrich Voss*, Berlin & Stuttgart, s. a.

[29] *Odissea di Omero tradotta da Ippolito Pindemonte veronese*, vol. I, in Verona 1822 (il TOMMASEO-BELLINI – *Dizionario della lingua italiana*, Milano 1977, rist. ed. Torino 1865-1879 – non distingue sostanzialmente le voci «purpureo» e «porporino»; mentre il BATTAGLIA – *Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. XIII, Torino 1986 – registra anche differenze negli usi e nei valori di «purpureo» e «porporino». In genere si può dire che «purpureo» è forse più adatto ad avere usi traslati, oltre che più solenne). Alexander Pope traduce così: «the silken fleece impurpl'd for the loom, / rivald the hyacinth invernal bloom»; «strong were the rams, with native purple fair, / well fed, and largest of the fleecy care», *The Odyssey of Homer. Translated by Alexander Pope*, voll. I e II, Glasgow 1768.

lo priveremmo e lo svuoteremmo delle sue valenze e della sua pregnanza, piegandolo a esprimere in modo 'appropriato' una relazione unica e obbligata, e 'collimante' con una realtà che rischia di essere però solo la *nostra* realtà.

L'epiteto ἰοδνεφές non fa parte del linguaggio ordinario, ma deriva dalla naturale capacità della lingua greca di creare composti, rientra nel tipo di denominazione cromatica attraverso il riferimento a un oggetto[30] reale e comune; il nesso, in cui è inserito e da cui è inseparabile, diventa una formula stilizzata, non nel senso che faccia parte di una 'lingua artificiale' (secondo il concetto già richiamato di *Kunstsprache*), divenendone un elemento statico (è anzi il contrario, dato che troviamo epiteti, anche di colore, molto più spesso in momenti di progressione, di cambiamento), quanto perché diventa 'paradigmatico'. Ed è anche considerando questo suo valore che potrà essere intesa la presenza di uno stesso epiteto in due contesti tematici diversi.

La lana filata da Elena o le pecore di Polifemo appartengono al mondo dell'epica, a un mondo fatto di cose e di esseri reali, ma eccezionali, contemporaneamente dentro l'esperienza comune e fuori da essa. Tuttavia, anche tenendo conto di tutto questo, non avremo ancora spiegato l'uso e la funzione di quell'epiteto, che vanno còlti e sentiti nel fluire dei versi, nell'evento e nel momento compositivo e comunicativo, nell'esibizione di fronte a un uditorio che è parte integrante dell'insieme in cui prende forma un mito, nel senso più ampio, un passato ricco di significato e rivissuto attraverso le convenzioni del genere epico.

Il rapporto che lega il nome e l'epiteto non è dunque necessariamente un rapporto essenziale, ma referenziale: l'epiteto non è carente di significato in sé (né è solo la struttura metrica a determinarne la ragione di essere, come si è voluto sostenere), ma nemmeno eccedente di significato rispetto al nome; forma invece con esso un'unità di rilevanza e di carattere anche fonico, è un'estensione del nome, un'amplificazione. Ha quindi quel significato e quella funzione che gli derivano dalla tradizione precedente che esso evoca e dall'insieme narrativo relativamente omogeneo, pur nella complessità e nella molteplicità dei suoi aspetti. Aspetti che possiamo analizzare così come ci si presentano, senza però essere in grado di risalire oltre, in questo caso all'origine di un nesso, e senza essere in grado di restituirne l'integrità semantica. È così per ogni aggettivo e ogni epiteto inseriti in contesti poetici, ma lo è tanto più considerando che la poesia epica è composta seguendo le forme di una tradizione che potremmo definire artigianale, è il prodotto di un'epoca che guarda al passato come a un'età eroica, irraggiungibile nella

[30] Questo tipo di denominazione attraverso il confronto è oggi più che mai in voga, ma dettato da un'esigenza di rendere tutte le sfumature di cui siamo consapevoli e il numero più grande possibile di impressioni cromatiche. Solo in misura limitata può essere questo il motivo anche per l'antichità; vd. WEISE, *Die Farbenbezeichnungen*, cit., p. 598 sgg.; H. DÜRBECK, *Zur Charakteristik der griechischen Farbenbezeichnungen*, Bonn 1977, p. 137; l'autore sottolinea che i composti di ἴον non sempre indicano un colore: evidenti caratteristiche della viola sono anche quelle del profumo e della delicatezza.

sua grandezza, ed è destinata a un pubblico che ascoltava con un'atteggiamento mentale e con attese non più ricreabili.

Che l'epiteto, all'interno della poesia epica, possa essere un σῆμα importante e non accessorio nella complessità della narrazione non implica di necessità che l'aedo lo usi *in quanto* consapevole ogni volta dei rapporti e degli echi che esso può creare; il suo uso deve essere spiegato, ma prima di tutto *compreso* all'interno di una poesia che nasce da un incontro di tradizione e di attualità, di procedimenti meccanici e di fasi creative, ed è il risultato di un 'farsi' estemporaneo, nell'immediatezza dell'esecuzione, e insieme controllato, vigile: la sapiente architettura dell'insieme, ammirata fin dall'antichità, è stato lo scoglio principale contro cui è naufragata l'analisi, pur se essa è pervenuta a indubbi risultati. La presenza di formule che si ripetono in luoghi diversi in modo diversamente 'appropriato', secondo il nostro punto di vista, rispetto al contenuto è stato un elemento che ha contribuito a stabilire priorità di composizione tra diverse parti dei poemi. È opportuno però non dimenticare che l'invenzione (se di invenzione vogliamo parlare) di una formula e di un nesso non è ricostruibile né definibile o documentabile con certezza, soprattutto se consideriamo che prima di Omero esisteva una produzione poetica che noi possiamo appena intravedere. Inoltre il contesto da tener presente è molto più ampio di quello meramente tematico, ed include di necessità gli aspetti legati alla composizione, all'occasione e alla comunicazione. L'epiteto in genere, e l'epiteto di colore in particolare contribuiscono efficacemente a realizzare nell'epica quel difficile equilibrio tra dinamicità e fissità, tra movimento e stasi, tra fluidità e arresto, lasciando alle *cose* la possibilità e l'occasione di emergere alla percezione: così è per le pecore di Polifemo, e per la lana sulla conocchia di Elena.

Ci rendiamo maggiormente conto dello stretto legame fra questo epiteto e il contesto irripetibile e non ricostruibile in cui si trova, anche considerando che il termine ἰοδνεφής e il nesso ἰοδνεφὲς εἶρος non compaiono più nella letteratura greca dopo Omero, come si è detto. Per i tessuti e le vesti saranno ampiamente usati πορφύρεος e ἁλουργός (-ής); e più raramente ἰάνθινος, tra i termini che hanno ἴον come primo elemento, e ὑακίνθινος, tra i termini che possono indicare un porpora tendente al nero, il blu violaceo, o il violetto[31]. È da notare inoltre che composti con ἴον non compaiono mai

[31] Ho ricordato i termini che più possono approssimarsi a ciò che noi indichiamo in genere col termine 'viola', cioè le gradazioni che vanno dal rosso purpureo al blu violaceo. Per una rapidissima rassegna dei loro usi, vd. per es.: *Od.*, 4, 115; Herod., 1, 50; Eur., *Or.*, 1457; Xen., *Cyr.*, 6, 4, 2; Aesch., *Ag.*, 946; Pl., *Resp.*, 4, 429 d; Strabo, 15, 3, 19 (v. l. ἀνθινόν); Plin., *N. H.*, 21, 14, 27; VT., *Ex.*, 25, 4; Ioseph. Fl., *B. J.*, 5, 212 sg. e 231 sg., *A. J.*, 3, 102 sg. e 159; Arr., *Tact.*, 34, 6, *An.*, 6, 29, 5 sg.; *Codex Justin.*, IV 40, 1 («fucandae atque distrahendae purpurae vel in serico vel in *lana*, quae blatta vel oxyblatta atque *hyacinthina* dicitur, facultatem nullus possit habere privatus. sin autem aliquis supra dicti muricis vellus vendiderit, fortunarum se suarum et capitis sciat subiturum esse discrimen»); in un epigramma dell'*Antologia Palatina* (5, 147) tra i fiori nominati si legge: ὑάκινθον/πορφυρέην. Termini come φοῖνιξ,

nell'antichità per indicare la banda estrema dei colori spettrali dell'arcobaleno, che noi enumeriamo in senso scalare a cominciare dal rosso, dall'onda elettromagnetica più lunga, fino al violetto, l'onda più corta.

Preliminarmente, bisogna tener conto del fatto che in genere i termini di colore designavano non tanto un colore preciso, quanto una gamma di tinte e diversa luminosità; tra quelli che potevano indicare una più ampia varietà di tinte c'è πορφύρεος più volte ricordato negli studi sui colori tra gli esempi di *holophrasis*[32]. Inoltre il composto ἰοδνεφής, sentito forse come più adatto alla poesia[33], finì probabilmente col risultare poco perspicuo o ambiguo: i composti nominali con ἰο- sono in rapporto o con ἴον, viola, o con ἰός nel senso di 'freccia', oppure nel senso di 'veleno', 'ruggine' o 'verderame', patina sui metalli[34]; per di più ἰόεις e ἰοειδής possono significare sia 'violaceo' sia 'velenoso'. Ancora, gli scoli al testo di Omero spiegano questi epiteti composti dandone interpretazioni diverse,

φοινίκεος, φοινικόεις e κόκκινος, e i loro composti, indicano il rosso porpora, il cremisi, il rosso scuro e lo scarlatto: anch'essi sono frequentemente usati per le vesti e i tessuti. Tra i numerosissimi riscontri, vd. per es. Hom., *Il.*, 10, 133; *Od.*, 14, 500; Aesch., *Eum.*, 1028; Eur., *Hel.*, 181; Herod., 2, 132; Xenoph., *An.*, 1, 2, 16; 7, 1, 2; e Plut., *Fab.*, 15 (182 e); *Geop.*, 10, 64, 6; VT. *Gen.*, 38, 28 e 30; *Ex.*, 25, 4; NT., *Matt.*, 27, 28; Arr., *Epict. D.*, 3, 22, 10; 4, 11, 34. Plinio in un noto passo della sua *Naturalis historia* (21, 22, 45 sg.) afferma che ormai la natura e il lusso si confrontano: il lusso sfida anche con le vesti quei fiori apprezzati per il loro colore; tra i colori più usati per le vesti ricorda il rosso dello scarlatto (*rubentem in cocco*) e le sue tonalità; l'ametista (*amethystinum*) che dal violetto (*a viola*) va anch'esso verso il purpureo (*in purpureum*) e quel tono di viola chiamato *ianthinum*. L'accento è sempre posto sull'ampia gamma di tonalità. Altrove si chiede che cosa abbia a che vedere il mare con le vesti, e le onde e i flutti con la lana, in riferimento alla costosa abitudine di trarre dal mare il materiale per tingere (9, 53,105).

[32] Vd. N.B. McNeill, *Colour and Colour Terminology*, «Journ. of Linguistics» 8 (1972), p. 27 sg.: il succo bianco dei molluschi, da cui si ricavava il colorante, esposto all'aria e alla luce diventava prima giallo-limone, poi giallo verdastro, verde e infine 'purple or scarlet'. Il succo del *Murex brandaris*, una specie di Porpora, «changed photochemically into a deep blue-violet», quello di un'altra specie, il *Murex trunculus*, «gave a scarlet red hue». Diverse mescolanze e proporzioni, e l'interruzione del processo fotochimico in momenti diversi produceva questi colori: «yellow, blue, green, red and violet». L'autore fa poi riferimento all'OED: nel Medioevo *purple* si applicava *vaguely* a varie gradazioni del rosso, mentre ora si applica a una «mixture of red and blue in various proportions»; e conclude affermando che i Greci usavano il termine πορφύρεος per tutte queste tinte. Cfr. Ps. Arist., *De col.*, 5, 795 b 10 sgg.; 797 a 5 sgg. (vd. comm. *ad loc.* in M.F. Ferrini, ed., *Pseudo Aristotele, I colori*, Pisa 1999); Plin., *N. H.*, 9, 62, 133-135; Forbes, *Studies...*, cit., 4, pp. 111; 114 sgg.; H. Gipper, *Purpur. Weg und Leistung eines umstrittenen Farbworts*, «Glotta» 42 (1964), pp. 39-69.

[33] Di un uso e di un valore degli epiteti, differenziato in poesia e in prosa, si era consapevoli anche nell'Antichità. Tuttavia il composto ἰοδνεφής non ricomparirà neanche in poesia; mentre è da ricordare che i composti con ἴον vi sono frequenti, almeno nella lirica arcaica: non compaiono invece nella tragedia. Dopo Omero, saranno ancora utilizzati nessi come ἰοειδέα πόντον, ἰόεντα θάλασσαν, ἰόεντα σίδηρον vd. rispettivamente Hes., *Theog.*, 844; Nic., *Alex.*, 171; Quint., S. 6, 48 (ἰόεντι σιδήρῳ).

[34] Vd. per es.: ἰοβόλος, ἰοβόρος, ἰόβρωτος, ἰοδόκος, ἰοτόκος, ἰώδης.

proprio tenendo conto dei possibili significati del primo elemento, e valutando ogni volta quello 'più adatto' al contesto tematico[35].

Jacques André (*Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949, p. 195 sgg.) spiega la rarità e lo scarso uso di termini indicanti unicamente «le violet» nell'Antichità greco-latina col fatto che, come il greco πορφυροῦς, il latino *purpura* (e il derivato *purpureus*) rappresenta sia il viola sia il rosso. L'impiego di un colorante unico per ottenere diversi colori spiegherebbe questa povertà di vocabolario. Ricorda poi che il termine *uiolarii* si legge già in Plauto (*Aul.*, 510) per designare la corporazione dei tintori di viola; cosa che farebbe sospettare «l'ancienneté de *uiolaceus*», parola corrente all'epoca di Cornelio Nepote (cfr. Plin., *N.H.*, 9, 63, 137: *me ... iuuene uiolacea purpurea uigebat*). In quel tempo si introdussero procedimenti nuovi che portarono alla creazione di nuove sfumature; fino ad allora era bastato *purpureus*. Le sfumature che già esistevano sarebbero state notate per circostanze favorevoli, come la moda, che generalmente creano il bisogno di un termine nuovo. Le forme greche latinizzate *ianthinus*, *tyrianthinus* ci inducono a riferirne l'origine agli atelier dei *purpurarii* della Magna Grecia (vd. la *purpura Tarentina*). Accanto ai termini latini attestati (*amethystinus*, *ianthinus*, *uiolaceus*; *tyrianthinus*; *hyacinthinus*) esistevano forse altri termini non attestati, per le molteplici sfumature del viola; tranne in qualche misura *uiolaceus*, questi termini sono rimasti tecnici, limitati ai tessuti, così conclude André. Si può aggiungere che il termine *uiolaceus* avrà fortuna nella nomenclatura latina moderna dei colori dello spettro visibile.

È interessante anche pensare all'uso italiano del termine 'porpora' che si riferisce sia genericamente al rosso, sia a una sua particolare tonalità che tende al violetto: «Probabilmente sull'uso di 'porpora' come equivalente a 'violetto' anche in italiano ha influito l'insieme degli usi della parola inglese *purple*, che si tende a tradurre con 'porpora' anche in quei casi in cui il significato di *purple* non si sovrappone esattamente a quello, tradizionale in italiano, di 'porpora'» (A. Lepschy, *Il colore della porpora*, in O. Longo, ed., *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, Venezia 1998, p. 58; vd., a p. 61, anche gli usi tecnicizzati della parola 'porpora', o 'violato' nell'araldica italiana, e l'uso di *morado e* di *braun* nell'araldica rispettivamente spagnola e tedesca). Alla voce *purple* dell'OED, già citata in parte nella nota 32, si legge che anticamente il termine indicava la sostanza colorante ottenuta dai molluschi, «actually a crimson»; mentre oggi si applica a

[35] Vd. per es. Sch. ad *Il.* ψ 850 b/c (cfr. M.F. Ferrini, *L'epiteto di colore negli scoli a Omero*, «Ann. Fac. Lett. e Filos. Università di Macerata» 27 (1994), p. 277). I lessici antichi danno prevalentemente per ἰόεις e ἰοειδής l'equivalenza con μέλας; vd. nota 24 e Apoll. Soph., *Lex. hom.*: ἰοειδέος μέλανος / ἰόεντα σίδηρον τὸν εἰς ἰῶν χρείαν, ὅ ἐστι τῶν βελῶν.; Hesych.: ἰοειδές · μέλαν, ἢ ἀνθηρὸν ἐν τῷ ὁρᾶσθαι· πορφυροῦν / ἰοειδέος · μέλανος. *Suid. Lex.*: ἰόεντα σίδηρον: τὸν μέλανα · ὡς ἰοειδέα πόντον, τὸν μέλανα. βέλτιον δὲ εἰς ἰοὺς εὐθετοῦντα / ἰοειδές: τὸ μέλαν ...; *Etym.*, M. 473, 10 sgg.: ἴον: ὄνομα βοτάνης, τὸ ἄνθος· παρὰ τὸ ἀνιέναι ταχύ. Καὶ Ἡσίοδος, περὶ κρήνην ἰοειδέα, ἀντὶ τοῦ τὴν ἀνθώδη· Ὅμηρος δὲ, ἰοειδέα πόντον, τὸν μελανώδη ἔλαβεν.

diverse mescolanze di rosso e di blu, contenenti anche nero, o bianco, o entrambi, e che si avvicinano da un lato al *crimson* e dall'altro al *violet*.

Si può pensare che ἰοδνεφής divenne nel tempo un composto non più bene inteso, finendo forse col comunicare piuttosto connotazioni di oscurità tenebrosa o di negatività che certamente non aveva in Omero. Ma soprattutto, il motivo della sua scomparsa sarà dovuto al lento ma progressivo, anche se incerto (e non pienamente realizzato nell'antichità), affermarsi di una terminologia cromatica, che ha in Aristotele uno dei suoi momenti più significativi. Se il costituirsi di questo lessico non portò ovviamente a una precisa ripartizione né a una classificazione basata su 'caselle' di riferimento, stabilite e valide per tutti, né a usi sufficientemente omogenei (per quanto è possibile in un àmbito così ricco di variabili, come quello della percezione e della denominazione dei colori), se non divenne cioè un sistema quale noi utilizziamo e come noi lo intendiamo, orientato e scaturito da esigenze, conoscenze e sviluppi estranei all'antichità, il prevalere di certi termini che si specializzano a indicare il colore di vesti e di tessuti, in seguito a sollecitazioni e a impulsi diversi, resta un passo molto significativo. *Epiteti* che inizialmente avevano una funzione cromatica in senso ampio e complesso (implicando varie esperienze percettive, non solo visive, e vari atteggiamenti culturali), e che si prestavano all'unione con sostantivi indicanti cose anche molto diverse, diventano *aggettivi* di colore e *predicati*, spesso conservando la pregnanza che deriva loro dall'uso tradizionale. Così, per limitarci ai termini qui ricordati, in Omero πορφύρεος è detto del mare e delle onde, di tessuti e vesti, di oggetti, della nuvola e dell'arcobaleno, del sangue e della morte[36]. Nell'*Iliade* e negli *Inni omerici* ricorre il termine ὑάκινθος: il giacinto forma insieme con la tenera erba, il loto e il croco un morbido letto per Zeus ed Era; insieme con rose, croco, «belle viole», iridi, narciso, gigli, è tra i fiori che coglie la figlia di Demetra, Persefone[37]; ὑακίνθινος è epiteto di ἄνθος nell'*Odissea*: Atena rende Odisseo di superba bellezza e gli fa scendere dal capo «riccioli simili a fior di giacinto»[38]. Più tardi, πορφύρεος avrà nettamente il valore di termine di colore, e potrà indicare insieme con molti altri il colore delle vesti, come sarà anche per l'aggettivo ὑακίνθινος. Il valore di esemplarità del testo omerico tuttavia non si perde: il normale processo di sviluppo della lingua tenderà a una sempre maggiore ripartizione e specializzazione dei termini, ma nella lingua letteraria greca, quale noi conosciamo prevalentemente, nuovi usi e accezioni, e anche termini attestati più tardi rispetto ad altri (per es. ἀλουργός / -ής), non cancellano e non oscurano la tradizione, ma le ridanno una diversa dinamicità e vitalità.

MARIA FERNANDA FERRINI

[36] Vd. M.F. FERRINI, *La porpora e il mare*, «Atti Istit. Ven. Scienze, Lettere ed Arti», Classe di scienze morali, lettere ed arti, 158 (1999-2000), p. 57 sgg.

[37] Vd. *Il.*, 14, 346 sgg.; *Hymn. hom.*, 2, 6 sgg.; 425 sgg.; cfr. 19, 25 sg.

[38] *Od.*, 6, 231 sg.; 23, 157 sg. Cfr. S. AMIGUES, *Ὑάκινθος, fleur mythique et plantes réelles*, «REG» 105, 1, 1992, pp. 19-36.

MARZIALE E VIRGILIO
(Mart. 6, 3)

Nascere Dardanio promissum nomen Iulo
vera deum suboles; nascere, magne puer,
cui pater aeternas post saecula tradat habenas,
quique regas orbem cum seniore senex.
Ipsa tibi niveo trahet aurea pollice fila
et totam Phrixi Iulia nebit ovem.

Questo epigramma, come tutti quelli intesi a celebrare il più potente dei patroni, appartiene alla produzione deteriore di Marziale. Qui il poeta blandisce Domiziano cantando le lodi del figlio che deve ancora nascere[1]. L'enfasi celebrativa è esaltata dall'allusione ad alcuni passi virgiliani, un procedimento che è stato evidenziato da vari studiosi[2].

Sono numerosi gli epigrammi in cui Marziale riutilizza la poesia virgiliana, a volte con intenti parodici, come accade soprattutto in contesti osceni[3], a volte con intenti celebrativi come nel nostro epigramma, altre volte per equiparare qualche suo personaggio ad un altro descritto da Virgilio[4], altre volte per ribaltare scherzosamente qualche epiteto[5].

Le modalità di riutilizzazione del testo virgiliano sono le più varie. La più frequente è la ripresa del nesso aggettivo-sostantivo, sia nella stessa sede metrica, per cui si può citare il caso di *corpore toto* (6, 56, 3) usato in clausola come in *Aen.*, 6, 494; 12, 728 e 920, sia in diversa sede metrica,

[1] Di questa attesa nascita di un figlio di Domiziano nel 90 non abbiamo altre notizie.

[2] F. SKUTSCH, *Aus Vergils Frühzeit*, Leipzig 1901, p. 158; J.W. SPAETH, JR., *Martial and Vergil*, «Trans. and Proceed. of the Amer. Philol. Ass.» 61, 1930, p. 25; A. LA PENNA, *Una polemica giocosa di Marziale con Virgilio a proposito del Galeso*, «Atene e Roma» 28, 1983, p. 160; M. CITRONI, *Marziale*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma 1987, p. 399; F. GREWING, *Martial, Buch VI*. Ein Kommentar, Göttingen 1997, p. 87 sg.

[3] Così *utere parte tua*, usata in senso osceno in 11, 22, 10 e 12, 96, 12 allude a *utere sorte tua* di *Eneide* 12, 932, mentre nel nono verso di 3, 24, 9 l'espressione *ingens ... apparuit hirnea* trova corrispondenza in *ingens apparuit hasta* di *Aen.*, 10, 579, dove l'*hasta* di Enea viene equiparata a *hirnea*, usata in senso osceno.

[4] In 6, 64, 27 l'espressione *rabido ore*, riferita nell'*Eneide* (7, 451) ad Alletto, serve ad evidenziare la rabbiosa aggressione di un detrattore.

[5] In 12, 63, 3 il fiume Galeso è definito *albus* in giocoso contrasto con il *niger* usato da Virgilio nelle *Georgiche*, 4, 126 (cfr. LA PENNA, *art. cit.*).

come per *fusus humi* (8, 75, 4) che riprende, in clausola del pentametro, l'inizio del verso 423 del sesto libro dell'*Eneide*[6].

A volte l'espressione allusiva congloba la parola finale di un esametro e quella iniziale del seguente. Così *Aen.*, 8, 266-267 (*terribilis oculos, voltum villosaque saetis / pectora*) suggerisce, sia pur con un'inversione, due termini del quinto verso di un epigramma del secondo libro (36): *Nunc sunt crura pilis et sunt tibi pectora saetis*. Lo stesso può dirsi per *Aen.*, 2, 647-648 (*Iam pridem invisus divis et inutilis annos / demoror*) ripreso in 2, 90, 3 (*vivere quod propero pauper nec inutilis annis*) dove è notevole il ribaltamento di *demoror* in *propero* e di *inutilis* in *nec inutilis*.

Talvolta l'allusione si realizza con l'utilizzazione di un emistichio (*heia age rumpe moras* di 2, 64, 9 equivale ad *Aen.* 4, 569) o di un intero verso (il primo verso di 14, 124 è il verso 282 del primo libro dell'*Eneide*: *Romanos, rerum dominos gentemque togatam*). Altre volte nello stesso verso sono concentrati elementi virgiliani appartenenti a due distinti versi. È il caso di 9, 61, 5 (*aedibus in mediis totos amplexa penates*) che attinge sia al verso 512 del secondo libro dell'*Eneide* per *aedibus in mediis* sia al verso 514 (*umbra complexa penates*).

Un intreccio di allusioni si trova in 8, 6 dove la prima parola del quinto verso (*Laomedonteae*) riprende la prima parola di *Aen.*, 4, 542, mentre le due ultime parole dello stesso verso (*pocula mensae*) rinviano alla clausola di *Aen.*, 11, 738. I versi 7-8 (*Hoc cratere ferox commisit proelia Rhoetus / cum Lapithis*) attingono a due versi delle *Georgiche* (2, 456 sg.): *Centauros leto domuit, Rhoetumque Pholumque / et magno Hylaeum Lapithis cratere minantem*, mentre *pulcherrima Dido* del verso 13 riproduce *Aen.*, 1, 496 3 e 6, 60 e il *Phrygio viro* del verso 14 è modellato su *Phrygio marito* di *Aen.*, 4, 103.

Anche nei primi due versi del nostro epigramma è stato notato un intreccio di allusioni. E infatti il secondo emistichio del primo verso riprende, sia pur con una variazione (*promissum* al posto di *demissum*), il secondo emistichio di un verso dell'*Eneide* in cui si celebra Augusto (1, 288: *Iulius a magno demissum nomen Iulo*). Il primo emistichio del secondo verso ricalca, anch'esso con una variazione, il *cara deum suboles* del verso 49 della quarta ecloga e alla stessa ecloga (vv. 60 e 62) allude *nascere magne puer*, dove *nascere* riflette sia *adgredere* del verso 48 sia *incipe* del 60, ripetuto da Virgilio al verso 62, come il *nascere* del secondo verso dell'epigramma è ripetizione del *nascere* del primo, mentre il *parve* virgiliano è «rovesciato per l'enfasi panegiristica»[7].

Tutto ciò è stato notato da tempo ma a me sembra che l'imitazione dell'ecloga non si esaurisca nei luoghi esaminati. E qui l'attenzione va spostata sul secondo emistichio del verso 62 (*cui non risere parentes*) che ha suscitato tante discussioni fra gli studiosi, per stabilire se Virgilio avesse

[6] Ma l'allusione non finisce qui perché nello stesso verso *toto corpore* riprende, con una *variatio*, il *totoque antro* virgiliano. Ne risulta un'assimilazione dell'*ingens Lingonus* a *Cerberus*.

[7] LA PENNA, *art. cit.*, p. 160.

scritto *cui* o *qui*. Si sa che la lezione *cui*, che appare più congrua al contesto virgiliano sia per ragioni semantiche sia per il richiamo costituito da *hunc* nel verso seguente, si legge in tutti i codici virgiliani ed è confermata, nella tradizione indiretta da Servio (*ad Buc.* 4, 62) e da Eusebio di Cesarea[8].

Ora a me pare che ai due casi di tradizione indiretta se ne possa aggiungere un terzo; ritengo cioè che Marziale abbia esteso all'inizio del terzo verso dell'epigramma l'allusione a Virgilio utilizzando del secondo emistichio del verso 62 sia la prima parola (*cui*), contigua, fra l'altro, a *puer*, sia la parola finale con la variazione *pater* al posto di *parentes*.

È noto che per il verso virgiliano in questione esiste un'altra testimonianza indiretta in un passo di Quintiliano (9, 3, 8), che è stato oggetto di molte discussioni, poiché la lezione dei codici (*cui*) sembra in contrasto con il contesto in cui Quintiliano, occupandosi della *figura in numero*, contrappone il singolare (*hunc*) dell'ultimo verso al plurale (*qui*) del penultimo. Ed è per questo che alcuni studiosi, a partire dal Poliziano, hanno proposto di emendare *cui* in *qui*[9]. Ma, se la mia ipotesi relativa al verso di Marziale coglie nel segno, la presenza di un *qui* nel verso virgiliano appare ancora più improbabile in quanto la tradizione diretta e la tradizione fornita da Servio e da Eusebio di Cesarea trovano conferma nell'allusione di un poeta che fu un contemporaneo di Quintiliano.

MARIA SALANITRO

[8] Eus., 21 (187, 8 Hek.).

[9] G. PASCUCCI, *Lettura della quarta bucolica*, in *Lecturae Virgilianae*, a cura di M. GIGANTE, I, Napoli 1982, pp. 192-197.

PROBLEMI DELLA SCUOLA

LE BANCHE DI IMMAGINI IN INTERNET E IL LORO USO DIDATTICO [1]

1. Introduzione

L'immagine, fissa o in movimento, è un magnifico strumento ausiliario per l'insegnamento delle lingue classiche ed un elemento insostituibile nel trattamento dei *realia*, dato che costituisce uno dei pochi referenti, oltre ai testi, alle visite archeologiche e ai musei, sui quali basare lo studio degli aspetti primari della civiltà greco-romana.

È evidente che leggere e tradurre i testi è fondamentale per cogliere l'essenza del classico, ma un'immagine fissa o un video che metta di fronte all'alunno l'iconografia abituale di un dio, o una mappa che mostri l'avanzamento di Alessandro in Oriente, aiutano a fissare concetti ed idee e costituiscono un magnifico stimolo per il lavoro quotidiano in qualsiasi delle nostre materie. Inoltre, il professore di Materie Classiche, in una certa misura come quello di una lingua moderna, non può limitarsi ad insegnare la lingua spoglia dal contesto sociale ed umano in cui si usò; al contrario, deve fare tutto il possibile per far sì che gli alunni sentano il mondo antico come qualcosa di vivo in quel momento.

Ma uno dei problemi principali per l'uso generalizzato delle immagini nelle lezioni di Latino e Greco è soprattutto economico: disporre di una buona collezione di video o diapositive di arte, storia o mitologia classica è estremamente caro, e i bilanci dei licei o dei dipartimenti non possono farsene carico, a meno che non si pianifichi una politica di spesa sostenuta nel tempo.

Fortunatamente, lo sviluppo delle nuove tecnologie ha risolto in parte il problema, non solo perché attualmente possiamo disporre per un modico prezzo di uno scanner, di una scheda video, di *software* di edizione di immagini (come il popolare *Adobe Photoshop*) e di un buon pro-

[1] Gli indirizzi Internet inclusi in questo lavoro sono stati controllati l'ultima volta il 14 marzo 2005.

gramma di presentazione (come *Powerpoint*), ma perché attraverso Internet abbiamo accesso ad un buon numero di *websites* che ospitano a volte migliaia di illustrazioni, di uso libero e gratuito, sempre che siano per un uso personale o educativo e non commerciale.

In questo lavoro pretendiamo fare una rassegna di alcuni di questi siti *web*, facendo riferimento in primo luogo ai grandi depositi di immagini che di solito contengono diverse migliaia di illustrazioni d'ogni tipo del mondo classico, sebbene predominino, è chiaro, quelle che hanno a che fare con l'arte e l'architettura. Dopo di che ci concentreremo in una serie di pagine con un volume di materiale grafico minore, incentrate in temi concreti e che a volte includono proposte metodologiche molto interessanti per lo sviluppo delle nostre lezioni. Termineremo con alcune considerazioni generali sull'utilizzo didattico di questo tipo di risorsa nel nostro àmbito concreto [2].

In ultimo, la maggior parte delle *webs* che citiamo offrono solamente immagini fisse, soprattutto in formato GIF, JPEG e PNG [3]. Alcune includono esempi di immagini in 3D, disegnate con il linguaggio VRML [4], che si utilizza, per esempio, per modellare ricostruzioni virtuali di edifici antichi. Ne troveremo anche altre in QTVR [5], che permette di spostarci attraverso uno scenario virtuale e visualizzare oggetti da diversi angoli.

[2] Chiaramente non pretendiamo di esaurire l'argomento. Inoltre delle *web* qui prese in considerazione, che si contano tra le migliori e tra quelle riconosciute di maggior prestigio, il navigatore potrà trovarne nella Rete molte altre con un degno apparato grafico.

[3] Il formato GIF (*Graphics Interchange Format*) fu creato da Compuserve negli anni '80 come formato grafico indipendente dalla piattaforma usata. Ammette 256 colori, anche se il loro numero si può ridurre per diminuire il volume dell'archivio. Oltre alla compressione standard, permette la compressione progressiva, in particolare l'interlaccio, che permette che la pagina si scarichi con maggior rapidità. Attualmente è il tipo di immagine più frequente in Internet. Il formato JPEG o JPG (*Joint Picture Experts Group*, nome del gruppo che lo creò) è posteriore e permette di immagazzinare immagini fotografiche di alta qualità molto compresse. Gli archivi JPEG di solito sono più piccoli dei corrispondenti GIF e contengono fino a 16,7 milioni di colori. Infine, il formato PNG (*Portable Network Graphic*), apparso nel 1996, possiede molti vantaggi tanto sul formato GIF che su quello JPEG. Così si può comprimere più del GIF senza perdita di qualità e contiene anche questo fino a 16,7 milioni di colori. Per tutto questo il PNG è il formato grafico del futuro della WWW.

[4] Il VRML (*Virtual Reality Modeling Language*) è un linguaggio per modellare oggetti virtuali in tre dimensioni, sviluppato dal VRML Consortium a partire da iniziative private. I mondi così creati si possono visualizzare con il nostro navigatore come se visitassimo una qualsiasi pagina *web* (dato che i navigatori attuali sono ormai dotati del *plug-in* adeguato per visualizzare scenari in 3D), con la differenza che possiamo muoverci tra gli oggetti ed interagire con essi.

[5] Il QTVR (*Quick Time Virtual Reality*) è un formato di realtà virtuale che si usa normalmente per creare viste panoramiche a 360° di spazi nei quali l'utente, con il *mouse*, può muoversi nella direzione che vuole, avvicinandosi o allontanandosi con lo *zoom*, tutto ciò in modo completamente interattivo. Questo formato è l'ideale per realizzare visite virtuali a monumenti, scavi archeologici o musei. L'unico requisito per poter visualizzare questo tipo di immagini è di disporre del *plug-in* QuickTime di Apple.

2. Alla ricerca di informazioni

Per trovare nella Rete questo tipo di risorse la prima cosa da fare è quella di collegarci ad un motore di ricerca generico, come *Google, Yahoo* o *Altavista*[6], ed introdurre nel campo di ricerca qualche espressione che abbia a che fare con l'oggetto di nostro interesse. Come ben sa il navigatore che sperimenta, spesso conviene introdurre l'espressione di ricerca in inglese (v. gr. «ancient Greece and Rome images») invece che in italiano per ottenere maggiori risultati.

I motori di ricerca generali includono anche le directory tematiche, dove spesso vengono inclusi *links* di pagine del mondo classico nelle loro categorie e sottocategorie. Così in *Yahoo*, nella sua sub directory *Arts & Humanities >Humanities >Classics* compare una lista di *sites* sulla Grecia e su Roma, dei quali un buon numero comprendono immagini.

Forse, però, la cosa più interessante è che questi motori di ricerca, oltre alle pagine *webs*, hanno indicizzati nei loro data base archivi di immagini (oltre ad altri di video ed audio), che, come nelle pagine *web*, si localizzano introducendo nel campo di ricerca una parola o espressione relativa al tema che ci interessa. In questo senso *Google* include più di mille milioni di immagini. Per la ricerca di materiale grafico raccomandiamo anche *Alltheweb*, <http://www.alltheweb.com>, un motore di ricerca specializzato in questo tipo di materiali.

Naturalmente, è utile la consultazione delle grandi guide di risorse del mondo classico, dato che di solito includono una sezione specifica di pagine con immagini. A questo proposito servono d'esempio la *Rassegna* di Cristofori, <http://www.rassegna.unibo.it>, con le sue sezioni di *Documentazione Archeologica e Immagini* e *Geografia e Cartografia*; la pagina di Maria Pantelia, *Electronic Resources for Classicists*, <http://www.tlg.uci.edu/~tlg/index/resources.html>, con la sua sezione *Images*; la pagina tedesca KIRKE, <http://www.kirke.hu-berlin.de/ressourc/ressourc.html>, che nella sua sezione *Archäologie* include le categorie *Bildquellen* e *Kunstgattungen*. Nonostante tutto è facile trovare pagine con un buon apparato grafico in altre categorie, per esempio immagini di imperatori e mappe di campagne militari in pagine sulla storia di Roma; o immagini di dèi in pagine di mitologia. Potremmo anche ricorrere alle banche dati di immagini commerciali, alle quali si dirigono le case editrici ed i mezzi di comunicazione, soprattutto se cerchiamo materiale grafico di qualità per una pubblicazione. In questo senso uno dei più importanti attualmente è *Corbis*, <http://pro.corbis.com>.

Per ultima cosa, non dobbiamo dimenticare come possibile fonte di immagini le esposizioni *on-line* dei grandi musei del mondo, quali il Louvre o il British Museum, dove queste istituzioni fanno conoscere una parte dei fondi che ospitano, così come alcuni *exhibits* virtuali dedicati ad aspetti concreti del mondo classico.

[6] Gli indirizzi rispettivi sono: <http://www.google.com>, <http://www.yahoo.com>, e <http://www.altavista.com>.

3. I grandi repertori di immagini del mondo classico[7]

In questa categoria è da mettere in primo luogo la pagina *ArtServe*, <http://rubens.anu.edu.au>, di Michael Greenhalgh, professore di Storia dell'Arte della Sir William Dobell Foundation, dell'Università Nazionale dell'Australia (ANU). Il materiale grafico incluso è opera dello stesso autore e pretende facilitare con questo l'insegnamento della Storia dell'Arte. Consta di varie migliaia di immagini che possiamo individuare tramite una directory tematica o un motore di ricerca. Oltre ad immagini fisse ne include altre in realtà virtuale. La maggior parte sono concentrate nei paesi della conca mediterranea. Il *site* è un autentico «veterano» nella Rete, dato che iniziò i primi passi niente meno che nel 1994.

Di indubbio interesse è anche *Perseus Project*, <http://www.perseus.tufts.edu>, la migliore piattaforma per gli studi classici in Rete, visto che mette a disposizione dei classicisti testi in lingua greca e latina, traduzioni e commenti in inglese, utili per l'analisi morfologica, lessico e, naturalmente, un buon repertorio di immagini. Queste, circa 56.000, sono per la maggior parte di costruzioni ed opere d'arte greche di ogni tipo, provenienti dai migliori musei e gallerie d'arte del mondo. Ci sono vari modi per accedervi, o cliccando su *Classics* e poi su *Art & Arch. Catalogs*, dove accederemo a diversi cataloghi di immagini di edifici, sculture, monete, ceramica, o, dopo essere entrati in *Classics*, usando il motore di ricerca incluso nella pagina.

The Beazley Archive, <http://www.beazley.ox.ac.uk/BeazleyAdmin/Script2/default.htm>, che dipende dalla Facoltà di Studi Classici dell'Università di Oxford, accoglie un progetto di digitalizzazione del fondo fotografico del noto professor John Beazley, professore di Archeologia e Arte classica tra gli anni 1925 e 1956, che fu acquisito dalla Facoltà nel 1965. Al momento abbiamo accesso a circa 5000 immagini, una minima parte delle circa 250.000 fotografie in bianco e nero (delle quali circa 200.000 sono di ceramica greca) e 7000 a colori che costituiscono gli archivi originali. Le immagini disponibili sono di ceramica, di sculture, di gemme intagliate e di anelli.

Nella pagina di *VRoma*, <http://www.vroma.org/>, comunità virtuale nordamericana per l'insegnamento e l'apprendimento delle lingue classiche, diretta da Suzanne Bonefas e Barbara F. McMannus, con una gran quantità di materiale didattico ivi inserito da docenti per condividerlo con colleghi e studenti, nella sua sezione *Images* include un motore di ricerca che permette di localizzare qualsiasi classe di immagine relativa al mondo classico contenuta nel sito[8].

[7] In *Diotima*, <http://www.stoa.org/diotima/art.shtml>, pagina dedicata allo studio della donna nell'Antichità, possiamo trovare una buona relazione dei migliori magazzini di immagini della Rete.

[8] Si dà anche l'opzione di navigare attraverso le diverse directories che contengono immagini, anche se questa alternativa è, ovviamente, più lenta.

Tra i grandi depositi di immagini non possiamo evitare di menzionare le banche di immagini commerciali in Internet, come per esempio *Corbis*, <http://pro.corbis.com>, che provvede di materiale grafico mezzi di comunicazione, case editrici, pubblicisti, ecc.

Per localizzare un'immagine si impiega un motore di ricerca, potendo selezionare diverse categorie (commerciale, storica, arti, notizie, ecc.). Per ottenere immagini bisogna sottoscriversi come utente e, naturalmente, pagare per averle, anche se si possono conseguire, una volta registrati, un buon numero di immagini gratuite. Abbiamo fatto la prova di cercare vari tipi di immagini riferite al mondo classico e i risultati ottenuti sono ottimi. Chiaramente, le immagini conseguite in queste piattaforme sono sempre di buona qualità [9].

4. Musei *on line* ed *exhibits* virtuali

Lo sviluppo delle nuove tecnologie ha permesso la comparsa del concetto di museo *virtuale* o museo *online*, che immette in Rete non solo l'informazione relativa ad orari ed attività del museo fisico, ma che attraverso *interfaces* attraenti ed intuitive mostra una parte dei suoi fondi sia tramite immagini fisse sia tramite ricostruzioni virtuali, a volte in QTVR. A volte si organizzano anche *exhibits* virtuali, cioè esposizioni temporali o permanenti intorno a un motivo tematico. Naturalmente, spesso i promotori di questo tipo di pagine ne cercano anche un'applicazione didattica.

In Spagna il Museo del Prado include nella sua *web* una visita guidata, «Guardare un quadro», <http://museoprado.mcu.es/visitas.html>, dove si commentano nel dettaglio alcune delle pitture esposte nel museo fisico, tra le quali molte con motivi mitologici classici, come *Andromeda liberata da Perseo*, di Rubens, *La fucina di Vulcano*, di Velázquez, o *Le Parche* (*Atropo*), di Goya.

Il Museo del Louvre, <http://www.louvre.fr>, è uno di quelli che ha maggiormente sviluppato l'aspetto virtuale. In *Visite Virtuelle* abbiamo accesso a riproduzioni in QTVR di alcuni dei pezzi presenti nelle principali sale del Museo. In *Oeuvres choisies* accediamo a varie collezioni di immagini fisse, sempre di buona qualità ed accompagnate da un commento. In fine, in *Atlas*, data base di tutte le opere esposte nel museo (circa 30.000), abbiamo informazioni ed immagini di buona qualità delle stesse. Per questi motivi lo consideriamo come il modello ideale di museo *online*.

D'altra parte, anche la *web* del British Museum, <http://www.thebritishmuseum.ac.uk>, offre varie possibilità d'accesso *on line*. La più diretta è consultando il data base *Compass*, che include riferimenti a circa 5000 oggetti dei fondi del museo, a partire dal pertinente motore di ricerca. In

[9] Sono molte le imprese di questo tipo presenti nella Rete. Per segnalarne qualcun'altra, la pagina spagnola *Artehistoria*, <http://www.artehistoria.com>, un'iniziativa di Ediciones Dolmen, che ha nella Rete un'autentica enciclopedia virtuale dedicata alla storia e all'arte, include una *Tienda* con una banca di immagini commerciale con più di 20.000 documenti grafici relativi a questi temi.

ogni caso, i risultati di qualsiasi consultazione forniscono immagini di grande qualità, che possiamo acquisire per un prezzo ragionevole, e ampia informazione sugli oggetti rappresentati. Si offre anche, in *Tours*, la possibilità di un percorso tematico attraverso le principali civiltà del mondo, tra le quali Grecia e Roma, grazie a *exhibits* che nel caso della Grecia si riferiscono ai Giochi Olimpici ed alla guerra di Troia, e in quello di Roma a Cleopatra, ai gladiatori ed agli imperatori [10].

Allo stesso modo, il Metropolitan Museum di New York, ha messo in Rete una minima parte delle quasi 35.000 opere d'arte appartenenti all'Antichità Classica, la collezione più estesa del Nord America, offrendo pertanto vari itinerari alternativi (<http://www.metmuseum.org>). In *Permanent Collection* abbiamo una sezione d'arte greca e romana, con circa 50 opere rappresentative di tutti i periodi dell'arte greco-romana. Sono immagini di grande qualità e accompagnate da un piccolo testo esplicativo. Attraverso la sezione *Timeline of Art History* accediamo a un percorso geografico, cronologico e tematico attraverso la storia dell'arte del mondo, illustrato con opere scelte dai fondi del Met. Infine, attraverso *Explore & Learn*, il Museo propone nuove maniere di avvicinarsi e di conoscere i suoi fondi e le sue attività. Concretamente, da *Themes and Cultures* e *Art in the Classroom* accediamo ad una serie di *exhibits*, tra i quali uno sul mondo bizantino, con circa 15 immagini dell'arte di questo periodo.

5. Pagine specializzate

Al di là dei grandi depositi di immagini dei musei *on line*, il classicista o l'interessato al mondo greco-romano può trovare altre pagine incentrate su un tema concreto, provviste anche di un buon apparato grafico.

La maggior parte di queste hanno in comune l'essere dedicate all'Arte e all'Archeologia, il settore che, come si è detto, offre il tipo di immagini più abituali anche nei grandi depositi.

Così in *Maecenas: Images of Ancient Greece and Rome* di Leo C. Curran, professore del College of Arts and Sciences dell'Università di Buffalo, possiamo trovare qualcosa come più di mille immagini di edifici e di costruzioni greche e romane provenienti dall'Italia, dalla Grecia, dall'Inghilterra e dalla Francia (<http://wings.buffalo.edu/AandL/Maecenas/>). Le immagini sono in bianco e nero (la maggior parte) e a colori, e in ogni caso fatte dallo stesso autore. Sono di buona qualità e carenti di qualsiasi testo esplicativo. Spesso di uno stesso edificio si offrono varie istantanee da diversi angoli. Per localizzarle, oltre a scorrere le varie categorie nelle quali le ha classificate (*General Contents*), possiamo ricorrere al motore di ricerca che appare nella pagina iniziale.

[10] Molto interessante nella *web* di questo museo è la sezione del Dipartimento di Educazione dentro al *Learning*, in particolare l'informazione riferita ai mezzi didattici pubblicati da questa istituzione (*Resources*) e gli spettacolari montaggi di *Online Learning*.

Nella pagina *Lantern Slides of Classical Antiquity*, <http://www.brynmawr.edu/Admins/DMVRC/lanterns/>, è ospitato un interessante progetto congiunto del Center for Study of Architecture/Archaeology (CSA) e del Bryn Mawr College di Philadelfia, che si propone di digitalizzare il fondo fotografico di quest'ultima istituzione, che veniva usato a fini educativi e di cui alcune istantanee sono anteriori al secolo XX. Le immagini si riferiscono ad edifici e giacimenti archeologici greci e romani sparsi in tutta la conca mediterranea. Sono organizzate per paesi e città e sono offerte in tre formati [11]. Sfortunatamente la pagina non registra nuovi aggiornamenti di immagini dal dicembre del 2000.

Eccezionalmente potremmo catalogare la pagina di *Metis*, <http://www.stoa.org/metis>, la maggior collezione di immagini in QTVR di siti archeologici e monumenti classici nella Rete, tutti del mondo greco. Attualmente si includono più di sessanta scenari virtuali, tra i quali alcuni così emblematici come le Termopili, Olimpia o Atene. Nell'immagine, a volte facendo doppio clic possiamo accedere a un'altra finestra con un'altra immagine o con un'informazione addizionale. Insieme con l'immagine panoramica si include una piantina del luogo rappresentato, dove un punto rosso ci indica esattamente il luogo in cui ci troviamo.

Riferite ad edifici concreti, in *Skenotheke*, <http://duke.usask.ca/~porterj/skenotheke.html>, di John Porter, professore di Studi Classici dell'Università canadese di Saskatchewan, si include un'ampia collezione di immagini di teatri antichi, anche se la maggior parte sono connesse ad altri *websites*, classificati per aree geografiche. Anche se si includono alcune immagini di tema teatrale provenienti da pitture su ceramiche, statuine, affreschi e mosaici, ecc. [12].

Immagini di teatri antichi, circa 400, nella maggior parte della conca mediterranea, è ciò che offre la pagina *Edifices Théâtraux du Monde Antique*, <http://perso.wanadoo.fr/claude.philip/index.html>, di Claude Philip. Le immagini sono state prese dallo stesso autore e sono tutte in bianco e nero.

Non mancano neanche *webs* dedicate alle cosiddette «arti minori». Così alla pittura romana è dedicato uno degli *exhibits* inclusi in *ArchArt*, in <http://www.archart.it/archart/mostre%20archeo/romana_pictura/index.html>, con quasi un centinaio di immagini di qualità un po' mediocre.

In *Roman Painting: Frescoes from Campania*, <http://www.art-and-archaeology.com/roman/painting.html>, di Michael Gunther, si includono circa 32 immagini di affreschi appartenenti ai cosiddetti «quattro stili pompeiani».

[11] Si dà anche la possibilità di richiederle via e-mail nel formato TIFF e una risoluzione di 2000 x 3000 pixel.

[12] All'importante indirizzo di *RomanSites*, <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Periods/Roman/Topics/Architecture/Structures/theatres/links*.html> si includono circa 276 collegamenti a pagine con immagini di teatri e anfiteatri romani.

Tra le pagine dedicate alla pittura greca, *A Lost Painting by Polygnotos*, <http://www.perseus.tufts.edu/cl135/Students/Glynnis_Fawkes/Polygnotos.html>, si propone di ricostruire quattro pitture murali perdute di Polignoto di Taso a partire dalla descrizione di Pausania nella sua *Periégesis* 10, 25-31. Le pitture appartenevano alla Lesche o sala delle riunioni dei Cnidi a Delfi. Insieme con l'immagine si include il testo di Pausania tradotto in inglese.

Infine, incentrate nell'arte del mosaico, Hans Zimmermann ha due pagine, la prima dedicata ai mosaici della provincia dell'Africa, <http://12koerbe.de/mosaiken/mosaiken.html>, con 32 immagini, l'altra di mosaici bizantini provenienti da Ravenna, <htpp://Ravenna.de.ki>, con 26 immagini. In entrambi i casi si tratta di immagini a tutto colore ed ampliabili. Da parte sua, in *Mosaici di Pompei ed Ercolano,* <http://www.ac-amiens.fr/academie/pedagogie/italien/bibliotecaimmagini/pompeifoto/mosaici/mosaici1.htm>, abbiamo 23 immagini di mosaici provenienti da Pompei ed Ercolano, di buona qualità ed incentrate in dettagli concreti dei pezzi. E la pagina *Néréides dans les mosaïques romaines*, <http//:www.stoa.org/diotima/nereids>, raccoglie 17 immagini di mosaici romani sulle Nereidi, provenienti dall'Italia, dalla Spagna, dalla Francia, dal Nord d'Africa, dalla Grecia, da Cipro e dalla Turchia. Con le immagini si offre un completo testo esplicativo [13].

Per il settore Storia del mondo classico una pagina fondamentale è quella che accoglie l'*Alexander the Great Project*, <http://www.1stmuse.com/frames/>, di John J. Popovic, sorta di biografia del grande re macedone, nella sezione del quale *Alexander's Portraits* riunisce una magnifica collezione di ritratti dello stesso.

Per la storia di Roma e del mondo bizantino è fondamentale *De Imperatoribus Romanis: An Online Encyclopedia of Roman Emperors*, <http://www.roman-emperors.org/>, che offre le biografie degli imperatori da Augusto fino a Costantino XI Paleologo (l'ultimo imperatore bizantino). Il materiale grafico della pagina va da immagini degli imperatori fino agli *stemmata* delle principali famiglie imperiali, alle mappe delle battaglie più importanti ed alle mappe che illustrano i cambi politici avvenuti a Roma e a Bisanzio dal secolo I d.C. fino al secolo XVI [14].

Molto interessante per le sue proposte didattiche è la pagina *August: Images of Power*, <http://etext.lib.virginia.edu/users/morford/augimage.html>, del professor Mark Morford, dell'Università della Virginia, dove riunisce un certo numero di immagini di costruzioni fatte erigere da Augusto (il Mausoleo di Augusto, l'*Ara Pacis*, la sua statua di Prima Porta) e la *Gemma Augustea*, che fanno parte della propaganda politica del nuovo potere costituito. Le immagini sono accompagnate da testo esplicativo.

[13] Su un tema così poco abituale come quello dell'oreficeria greca c'è in Internet una magnifica pagina, *Greek Jewellery*, <http://www.addgr.com/jewel/elka/index.html>, che oltre ad immagini di buona qualità, offre una completa storia di quest'arte dalle origini del mondo greco fino all'attualità.

[14] Le pagine *A Visual Compendium of Roman Emperors*, <http://www.thepaolas.com/Emperors/emperors.html>, di Justin D. Paola, includono anche una buona collezione di immagini di imperatori romani.

Per la lezione di storia è fondamentale l'uso di mappe. A questo proposito raccomandiamo la pagina *Interactive Ancient Mediterranean (IAM)*, <http://iam.classics.unc.edu>, che include un atlante *on-line* del mondo mediterraneo, frutto della collaborazione tra l'American Philological Association e i Dipartimenti di Studi Classici e Storia dell'Università della Carolina del Nord di Chapel Hill. Per accedere alle mappe clicchiamo in *Map Room* e di seguito selezioniamo ciò che ci serve a partire da un indice per zone geografiche o a partire da una serie di mappe interattive. Le mappe sono di buona qualità e di solito si presentano in formato PDF. Abbiamo anche la possibilità di localizzare un luogo concreto del mondo antico cliccando su *New Place*, e selezionando poi ciò che ci interessa nella lista visualizzata che si apre[15].

Tra le molte pagine dedicate alla città di Roma, vogliamo qui menzionare un progetto di ricostruzione virtuale della Roma dell'epoca di Costantino, ospitato nel server dell'Università francese di Caen, <http://www.unicaen.fr/rome/index.php>. Il progetto parte da un modellino di gesso che fece della Roma degli inizi del IV secolo l'architetto francese Paul Bigot (1870-1942), al quale dedicò la maggior parte della sua vita. Questo modellino, di 70 m^2, in scala 1/400, che rappresenta i 3/5 della città in quell'epoca, è rimasto all'Università di Caen ed è considerato monumento storico. La *web* ci permette di fare una visita geografica, tematica e storica. In ognuna di queste, i monumenti inclusi sono illustrati con una buona fotografia della parte del modellino corrispondente ed un breve commento esplicativo. Allo stesso modo si sono ricostruiti in 3D una serie di monumenti, nove al momento, che possiamo visualizzare in *Réconstruction virtuelle*. Quando si terminerà il progetto potremo fare una passeggiata virtuale per l'antica Roma, cosa utile tanto per il ricercatore che per il docente[16].

Nel sempre interessante campo della mitologia, una delle pagine con miglior apparato fotografico è *Greek Mythology Link*, <http://homepage.mac.com./cparada/GML/>, di Carlos Parada, un autentico manuale virtuale di mitologia classica, in cui oltre all'informazione su dèi e personaggi del mito greco, si includono varie migliaia di immagini, alle quali possiamo accedere dal suo «Catalogo di immagini», composto da due sezioni: immagini usate per illustrare i testi e gli Album (immagini riferite ad un determinato tema o dio). Tra le rappresentazioni mitologiche inclu-

[15] Vogliamo raccomandare anche due pagine che sono autentici portali di cartografia (evidentemente, non solo per il mondo classico): *Oddens Bookmarks, The Fascinating World of Maps and Mapping*, <http://oddens.geog.uu.nl/index.php>, di Ton Markus, dell'Università dell'Utrech, con circa 20.000 collegamenti cartografici, e *Map History / History of Carography*, <http://www.maphistory.info/>, di Tony Campbell, con circa 3000 collegamenti a pagine di libero accesso.

[16] Un simile progetto di ricostruzione in 3D dell'Acropoli di Atene è ciò che contiene la pagina *The Museum of Reconstructions*, < http://www.reconstructions.org>, con alcune realizzazioni all'interno del progetto *Temenos*, nel quale collaborano il Digital Museum, archeologi dell'Università di Princeton e del Ministero di Cultura greco. Si tratta di un altro buon esempio delle possibilità del VRML.

se ci sono tanto opere dell'Antichità come posteriori, cosa che arricchisce notevolmente la prospettiva. Tutte le immagini sono adeguatamente identificate (il loro autore, il titolo ed il museo o l'istituzione in cui si trova). La maggior parte di esse sono opere di Parada o di qualche suo collaboratore e sono state fatte nei musei. In ogni caso sono di buona qualità e di grande formato e molto poco conosciute dal grande pubblico.

Per il suo numero, potremmo forse menzionare anche la pagina *The Ambrose Collection*, <http://www.uvm.edu/~classics/mainpagelinks/ambrose.html>, raccolta di 268 fotografie fatte dal professor Z. P. Ambrose, del Dipartimento di Studi Classici dell'Università del Vermont, per le sue lezioni di mitologia. Le immagini, di grande formato e qualità, includono solo una breve indicazione sul contenuto e la provenienza.

Molte delle illustrazioni di mitologia di cui disponiamo provengono da incisioni antiche. Per questo vogliamo citare *The Ovid Project: Metamorphosing the Metamorphoses*, <http://www.uvm.edu/~hag/ovid/index.html>, che dirige Hope Greenberg, specialista in informatica umanistica dell'Università del Vermont, il cui obiettivo è di digitalizzare circa 150 incisioni dell'artista tedesco Johann Wilhelm Baur per illustrare le *Metamorfosi* di Ovidio, dell'edizione di Nuremberg del 1703, insieme con altre immagini prese dalla traduzione in inglese di Sandys del 1640. In ogni caso si tratta di immagini di grande dimensione e di qualità.

Tra le pagine di mitologia ce ne sono alcune con buone proposte didattiche. Così, Laurel Bowman, del Dipartimento di Studi Greci e Romani dell'Università di Victoria (Canada), è l'autrice della pagina *Classical Myth: The Ancient Sources*, <http://web.uvic.ca/grs/bowman/myth>, dove si presentano congiuntamente immagini disponibili in Internet e testi (traduzione inglese di fonti greche primarie di Ovidio) sugli dèi olimpici (14 in totale), compresi Estia e Persefone. Tanto le immagini come i testi sono connesse ad altre pagine (i testi, quasi sempre a *Perseus Project*). Si tratta di illustrare con entrambe le risorse tutti gli aspetti della personalità e della vita mitica del dio.

Da parte sua Mark Morford, già citato, fa una proposta simile nel suo *Multimedia Paths in Text and Image*, <http://cti.itc.virginia.edu/~mpm8b/>, dove raccoglie vari progetti per illustrare miti classici: ad esempio *Dido and Aeneas*, <http://cti.itc.virginia.edu/~mpm8b/dido/dido.html>, con la storia mitica di Didone sviluppata a partire da 21 immagini; *The Fall of Troy*, <http://cti.itc.virginia.edu/~mpm8b/fall_of_troy/falltroy.htm>, con 28 illustrazioni degli episodi più rilevanti della caduta di Troia; ed *Aeneas in the Underworld*, <http://cti.itc.virginia.edu/~mpm8b/underworld/hades.home.htm>, che illustra il famoso episodio del libro VI dell'*Eneide*, la discesa di Enea nel mondo dei morti, attraverso 48 immagini. Tutte vengono accompagnate da testo esplicativo, ed anche se sono di qualità molto diversa, bisogna sottolineare la varietà di fonti e l'aver incorporato autentiche curiosità, come riproduzioni di codici antichi[17].

[17] Al momento di fare questa rassegna, non si poteva accedere a queste pagine per cambi nel *server* dove sono collocate.

Una buona risorsa didattica costituiscono anche le pagine di Epigrafia, che di solito includono immagini di alta qualità di iscrizioni greche e latine. Così nella pagina *U.S. Epigraphy Project*, <http://usepigraphy.rutgers.edu>, si ospita un progetto che pretende di raccogliere iscrizioni greche e latine che si trovano negli Stati Uniti, avendone riunito fino ad ora circa 2300 (720 greche e 1575 latine), con un ampio archivio fotografico delle stesse, di qualità molto diversa. Non se ne trascrive il testo.

Nella pagina del *Corpus Inscriptionum Latinarum II*², <http://www2.uah.es/imagines_cilii>, ospitato nel *server* dell'Università di Alcalá de Henares (Spagna), si includono immagini, disegni e testi di alcune delle iscrizioni della nuova edizione del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. II, *Inscriptiones Hispaniae Latina* (CIL II²). Le immagini sono sempre in bianco e nero e di grande formato, sufficiente per lavorare direttamente su di esse.

Nel *Centre for the Study of Ancient Documents*, che dipende dalla Facoltà di *Litterae Humaniores* dell'Università di Oxford, si trovano varie centinaia di immagini digitali di iscrizioni greche, nell'indirizzo <http://www.csad.ox.ac.uk/CSAD/Images.html>, frutto di un progetto che il Centro sviluppa da tempo. Le immagini appaiono classificate per zone geografiche e sono offerte in due risoluzioni.

Infine, nella pagina citata *Roman Sites*, di Bill Thayer, <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Text/Inscriptions/home.html>, troviamo immagini e testi di circa duecento iscrizioni romane ed etrusche. Queste si classificano tra iscrizioni per ricercatori e iscrizioni per studenti, e queste ultime si strutturano in tre livelli: iniziale, medio ed avanzato. Si offrono anche iscrizioni classificate per luoghi e per temi (iscrizioni cristiane, funerarie, onorifiche, ecc.).

In maniera più breve vogliamo includere anche alcuni riferimenti a pagine di Papirologia. Così nella *web* della APIS (Advanced Papyrological Information System), <http://www.columbia.edu/cu/lweb/projects/digital/apis/>, abbiamo accesso ad un data base di papiri con informazione concreta di più di 20.000 papiri ed immagini di più di 13.000, provenienti da università nordamericane. Nel famoso *Duke Papyrus Archive*, <http://scriptorium.lib.duke.edu/papyrus/>, si includono il testo e le immagini di circa 1400 papiri provenienti dall'Egitto. Infine nella pagina *Oxyrhynchus Online*, <http://www.papyrology.ox.ac.uk/>, tramite il collegamento *The Papyri*, si accede al data base indicizzato di tutti i papiri che costituiscono la collezione di Ossirinco. Si può cercare per autori, per titoli, per generi e per date, principalmente. Dei papiri si offre una breve scheda tecnica per identificarli ed immagini ridotte ed ampliate del *verso* e del *recto*.

Per terminare questa già lunga rassegna di banche di immagini del mondo classico in Internet ne citiamo alcune riferite a Numismatica, dato che le monete costituiscono un documento eccezionale per lo storico e di riconosciuta efficacia didattica.

In primo luogo citeremo la pagina *Ancient Greek & Roman Coins*, <http://dougsmith.ancients.info/>, con una collezione di immagini di monete greche, romane e di altri popoli antichi, riunita da Doug Smith con fini educativi a partire da varie collezioni private. La struttura del sito è un po' confusa, cioè prima ci offre le sue sezioni preferite, poi fa risaltare le monete dell'imperatore romano Settimio Severo; seguono le monete romane classificate per periodi storici ed infine le monete greche e quelle di altri popoli antichi. Le immagini delle monete, sempre dal *recto* e il *verso*, sono di eccellente qualità ed includono ampi commenti sulle loro caratteristiche tecniche e sul loro contenuto.

Molto importante è anche la pagina *Virtual Catalog of Roman Coins* (VCRC), <http://vcrc.austincollege.edu>, di Robert W. Cape, professore di Studi Classici dell'Austin College, che le ha riunite come parte di un progetto didattico. La consultazione del Catalogo si può fare sia tramite un indice (*Main Catalog*) sia attraverso un motore di ricerca (*Search the VCRC*). Le immagini delle monete, *recto* e *verso*, sono di piccolo formato, ma sufficiente per il fine perseguito, e sono accompagnate da una scheda tecnica, insieme con il testo che figura in ogni pezzo.

L'ultima pagina che citiamo è *The Ottilia Buerger Collection*, <http://www.lawrence.edu/dept/art/buerger/>, di Carol L. Lawton, della Lawrence University di Appleton (Wisconsin), che riunisce 147 immagini di monete greche, romane e bizantine, oltre a studi teorici su aspetti così diversi come la produzione di monete antiche, il conio greco e la *polis*, le monete e la storia romana, ecc.

Alle immagini si accede da *Catalogue* e in ogni caso sono in bianco e nero, dal *recto* e *verso*, ed accompagnate da una descrizione del loro contenuto e da un commento allusivo.

6. Conclusioni: l'uso didattico delle immagini

Come abbiamo visto dall'esposizione precedente, il volume, la varietà e la qualità del materiale grafico presente in Internet è realmente importante e questo costituisce una ragione di un certo peso per impiegare la Rete come strumento didattico complementare in aula.

Prima di pensare all'uso didattico delle immagini, la letteratura specializzata raccomanda di «educare all'immagine», o, detto in un altro modo, di introdurre gli alunni alla «lettura critica dell'immagine». Questo presuppone di insegnare loro a scoprire le possibilità di manipolazione dei mezzi audiovisivi ed a riflettere con loro sulla loro realtà più vicina. Per mettere a disposizione questa base teorica minima diamo in nota a piè di pagina una bibliografia di base a proposito [18].

[18] R. Aparici - A. Garcia-Matilla, *Lecturas de imágenes*, Madrid, 1998²; S. Bersi - C. Ricci - M. Borroni, *Esperienze visive A: il libro delle immagini*, Bologna, 2002; O. Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, 2001⁴; L. Galliani, *Educazione ai linguaggi audiovisivi*, Torino, 1988; L. Gervereau, *Voir, comprendre, anlyser les images*, Paris, 2000²; M. Joly, *L'image et les signes: approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, 1994; M. Joly, *Introduzione all'analisi dell'immagine*, Torino, 1999; L. Lazotti, *Leggere l'immagine: educazione visiva e processi d'apprendimento*, Milano, 1990; J.M. Peters,

Ma l'impiego didattico delle immagini implica anche il riflettere sul ruolo che ad esse vogliamo dare all'interno del curricolo delle materie che insegniamo. Il mero fatto di impiegare materiale grafico o audiovisivo non garantisce per sé stesso un miglioramento della qualità dell'insegnamento, se previamente non abbiamo pianificato l'obiettivo che perseguiamo con il suo impiego e i mezzi dei quali disponiamo. Inoltre, l'uso di questa risorsa deve intendersi come una attività programmata e continuata lungo il corso, non come un'esperienza occasionale che non sarebbe significativa per l'apprendimento e che gli alunni identificherebbero con qualcosa di semplicemente ludico, senza altra implicazione. Un uso innovatore dell'immagine implica il suo impiego come catalizzatore di diverse esperienze, come mezzo dinamico della comunicazione e punto di partenza per analizzare la propria realtà.

Sono varie, insomma, le funzioni che l'immagine può svolgere nell'insegnamento in generale e nelle discipline classiche in particolare:

a) permette di tradurre simboli verbali in simboli visivi. Per spiegare come era la toga romana è meglio partire da un'illustrazione della stessa.
b) L'immagine è un buono strumento per trasmettere sentimenti ed attitudini. Con immagini dell'arte classica possiamo potenziare l'apprezzamento dell'alunno verso la stessa e far sì che acquisisca coscienza dell'importanza di conservare questa eredità.
c) L'immagine può aiutarci ad illustrare dati della realtà difficili da vedere semplicemente a colpo d'occhio o a far percepire forme, stili, fatti che in altro modo ci risulterebbero difficili da conoscere. Qualsiasi immagine di un monumento classico o di una ricostruzione in realtà virtuale servirà a far sì che gli alunni si facciano una buona idea del loro aspetto o delle loro caratteristiche formali.
d) Permette di studiare distinti momenti di un processo, captandone i più significativi. Pensiamo a una presentazione in *Powerpoint* dei passi necessari per analizzare e tradurre un testo.
e) L'uso di diagrammi e schemi permette di semplificare realtà complesse e a volte difficilmente apprendibili. Ad esempio, l'uso di *stemmata* ben si presta a illustrare le genealogie divine o le grandi famiglie imperiali romane.
f) Possiamo comparare aspetti diversi di una stessa realtà o realtà differenti che vanno messe in contrasto. Così, confrontando due immagini di templi, uno greco e l'altro romano, potremo percepire meglio le loro somiglianze e differenze.

Leggere l'immagine: fotografia, film, televisione, Asti, 1973; A. PIERONI, *Leggere la fotografia. Osservazioni e analisi delle immagini fotografiche*, Roma, 2003; M.A. SANTOS GUERRA, *Imagen y educación*, Madrid, 1984; M. TARDY, *Per una didattica dell'immagine*, Torino, 1974 (ristampa); M.CL. VETTRAINO SOULARD, *Lire une image: anlyse de contenu iconique*, Paris, 1993; J.J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Torino, 1999; S. ZUNZUNEGUI, *Pensar la imagen*, Universidad del País Vasco, 2003[5].

g) Attraverso l'immagine possiamo avere accesso al passato e conoscere abitudini, fatti storici, ecc. È ciò che succede quando visualizziamo qualsiasi scena di vita quotidiana tramite un mosaico o un bassorilievo, per esempio.
h) Le immagini possono avere anche una funzione di motivare e dunque di captare l'interesse dell'alunno con elementi che destino la sua attenzione.
i) L'immagine può avere anche una funzione «vicariale», dato che ci sono contenuti che si possono apprendere solo attraverso l'immagine; per esempio, la spiegazione di qualsiasi opera d'arte che prenderemo come punto di riferimento per dimostrare l'influenza della mitologia classica nella cultura occidentale avrà bisogno di un'immagine di questa opera d'arte concreta.
j) La maggior parte delle immagini ci apportano dati e informazioni specifiche, e in molti casi è a questo fine che le usiamo.
k) L'immagine ha una funzione complementare quando, per esempio, la usiamo per illustrare un contenuto esposto mediante la parola, orale o scritta. È l'uso più abituale che se ne fa nei libri di testo e nelle spiegazioni in classe.
l) L'immagine ha chiaramente anche una funzione ricreativa. Così, se facciamo in modo che i nostri alunni elaborino presentazioni di diapositive o montaggi in *Powerpoint* per illustrare, per esempio, il contenuto di un mito classico, uniamo a una esperienza formativa un'indubbia funzione ludica.
m) L'immagine si può impiegare insomma come elemento dinamico dell'apprendimento, come maniera di «imparare ad imparare», come si evince da molti degli esempi sopra esposti.

Nel caso concreto delle nostre materie, a partire dai siti *web* presi in rassegna, possiamo pianificare itinerari pedagogici altrimenti molto difficili da portare a termine: pensiamo alle possibilità che offrono gli scenari virtuali che contiene *Metis* o ai diversi percorsi che propone la pagina dell'Università di Caen a partire dal modello di Bigot della Roma di Costantino. Pensiamo ancora all'uso di immagini delle monete per studiarne il contenuto propagandistico; o alla combinazione di testi letterari e di immagini relativi a divinità per far capire di prima mano la loro vita nel mito. Si tratta di esempi ovvii che prescindono dal commento dei siti presi in rassegna. C'è solo bisogno di un poco di pianificazione, di un po' di volontà e di un po' di tempo per metterli in pratica e renderli efficaci in vasta scala: i risultati ottenuti ricompenseranno senza dubbio lo sforzo.

CRISTÓBAL MACÍAS
JOSÉ MANUEL ORTEGA

(Traduzione di Anna Sulai Capponi)

RECENSIONI

Luciano di Samosata, *Come si deve scrivere la storia*, a cura di Giovanni Piras. Premessa di Luciano Canfora, Napoli, Liguori, 2001, pp. 143.

La collana dei «Sileni», diretta da Nuccio Ordine, propone come settimo volume della serie e secondo dedicato ad un autore antico questo breve testo letterario, che rappresenta, per quel che ne sappiamo, l'unico trattato in cui nell'antichità sia stato posto, in modo teorico ed in forma esplicita, il problema di *Come si deve scrivere la storia*. Il trattato lucianeo, il cui testo, con traduzione, commento essenziale ed una *Nota bibliografica* finale, è proposto, dopo una premessa ed un'introduzione, nella seconda parte del volume (pp. 60-143), si articola in un prologo che comprende i primi sei capitoli, cui fa seguito un'ampia sezione (capp. 7-32) dedicata alla critica aspra e pungente rivolta da Luciano nei confronti di un gran numero di storici contemporanei, che celebrano con elogi spropositati e scarsissime capacità storiografiche l'impresa contro i Parti di Lucio Vero (165-166 d.C.): essi ignorano la distinzione fra storia e poesia, si curano solo del proprio utile e dei propri vantaggi personali, cercano, con risultati ridicoli e disastrosi, di imitare Erodoto, Tucidide o Senofonte. Chiude infine l'operetta una parte in cui l'autore cerca in modo propositivo di esporre le sue teorie (cap. 33-60), affermando che chi scrive la storia deve innanzitutto avere, quali doti principali, intelligenza politica ed abilità espressiva, deve essere uno spirito libero e perseguire come unico scopo quello di riferire la verità; ad uno storico che si rispetti si chiede insomma di essere impavido, libero, amico della franchezza e della verità, «straniero nei suoi libri e non legato a una città, non soggetto a leggi né a un sovrano» (cap. 41). Il tutto è chiuso da un breve epilogo (capp. 61-63).

Il presente trattato di Luciano è caratterizzato, non diversamente dalle altre opere dialogiche dell'autore, da uno spirito ironico e beffardo, vòlto qui soprattutto a criticare aspramente gli storici del suo tempo. Le argomentazioni sono condotte con uno stile brillante, anche attraverso l'introduzione di aneddoti simpatici e significativi, primo fra tutti l'immagine, in cui l'autore stesso si riconosce, del cinico Diogene che, nel momento in cui Filippo il Macedone avanza nella città di Corinto, rotola la bótte in cui si trova racchiuso e a chi gliene domanda ragione risponde di non voler restare lui solo ozioso mentre tutti gli altri intorno si danno un gran da fare.

Il volume curato da Giovanni Piras fa precedere al testo dell'operetta una premessa di Luciano Canfora (pp. 3-15) che lo studioso intitola *La madre della verità*, riprendendo una definizione sulla storia contenuta nel *Don Chisciotte* di Cervantes. Quello del rapporto fra storiografia e verità è in effetti, come ricorda Canfora, un problema ricorrente e sempre di attualità nel mondo antico come in quello moderno: se lo scrivere la storia è infatti giudicata un'operazione utile e necessaria, molti ostacoli si frappongono alla possibilità che la storia persegua il suo fine di «ricerca della verità» ottimisticamente formulato da Tucidide e sostanzialmente riproposto dallo stesso Luciano, che polemizza contro l'asservimento al potere della storiografia a lui contemporanea. I limiti dello scrivere una storia che risponda a criteri di verità sono, come è evidente, quelli insiti nelle stesse modalità di informazione dello storico, nella problematicità della sua documentazione, di qualsiasi genere essa sia, come

pure nel rapporto ricorrente fra storiografia e potere e nella difficoltà di ricostruire una storia alternativa e diversa, per tematiche ed interessi, da quella intenzionalmente costruita e trasmessa. Altri limiti, ancora, sono costituiti dall'arbitrarietà con cui, nello scrivere la storia, si dà forma, attraverso concatenazioni e congetture, al tessuto narrativo e dalla ineliminabile componente retorica che fa tutt'uno con quella vicinanza e compartecipazione agli eventi che sole, però, rendono interessante e viva la narrazione, legando il passato al presente.

Alla chiara e sintetica premessa di Canfora segue una più ampia *Introduzione* di Giovanni Piras (pp. 19-57) dedicata a Luciano che, muovendo dal trattato di Luciano sulla storia, si sofferma sulla teoria storiografica e soprattutto sulle teorie estetiche dell'autore antico. La concezione storiografica espressa nell'operetta, come osserva Piras, è sostanzialmente una riproposizione di princìpi tucididei, primi fra tutti il rifiuto di elementi mitici in nome della verità e il tema dell'utilità della storia quale acquisto perenne, uniti ad altri di matrice isocratea, quali, ad esempio, la distinzione della storiografia dall'encomio e dalla poesia o la ricerca della piacevolezza attraverso la bellezza e la cura dell'esposizione. Ampio spazio è poi dedicato in questa introduzione all'approfondimento di alcuni aspetti del pensiero di Luciano quali la sua concezione di *téchne*, in contrapposizione a quella stoica e in sintonia con altre voci dell'epoca, nonché alle sue teorie estetiche, soprattutto per quel che concerne la concezione e l'azione del bello, la *mímesis*, anche in relazione al pensiero aristotelico, il rapporto fra arte e realtà. Alcuni di questi argomenti, sia pure non direttamente pertinenti all'operetta lucianea in questione, sono certo interessanti ai fini della comprensione dell'autore, ma forse non sono stati qui adeguatamente e chiaramente inseriti ed utilizzati in una prospettiva storico-culturale: così, per esempio, l'analisi di quale sia l'azione del bello e, in particolare, la differenza nel modo di reagire di fronte ad esso degli ignoranti da una parte, delle persone colte dall'altra, aspetti su cui Luciano si sofferma all'inizio del dialogo *La sala*. Una tale teoria, riconosce Piras, nel proporre la connessione fra bellezza ed intelligenza, fa emergere il tema della *paideía* così come era intesa nel mondo greco; proprio la centralità di questo tema in Luciano può aprire però anche prospettive più ampie per la comprensione dell'autore e più in particolare della sua opera sulla storia. È in effetti, questa di Luciano, scritta nel II sec. d.C. – sembra agli inizi del 166 – e dunque in piena età romana imperiale, un'operetta singolare; essa pone inevitabilmente al lettore moderno il problema del perché, dopo secoli di ininterrotta pratica del genere storiografico nel mondo greco (a cominciare dalla fine del VI sec. a.C.), accompagnata da una continua e multiforme riflessione teorica contestuale alle opere stesse, in epoca così tarda, nel momento in cui la Grecia è ormai sotto Roma, si sia posto il problema di ridefinire compiti e finalità di un genere letterario quale quello storiografico. Quest'aspetto mi sembra sia stato chiaramente individuato e spiegato in un saggio, ancora fondamentale su Luciano, scritto da R. Bianchi Bandinelli negli anni 1942-1947 (*Luciano di Samosata e il problema della cultura*, in R. Bianchi Bandinelli, *Dal diario di un borghese e altri scritti*, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 193-223): di fronte ad una società in declino e in cui il senso morale si andava affievolendo, la figura di storico che Luciano ripropone rappresenta l'esplicita riaffermazione dell'«ideale morale dell'uomo di cultura indipendente da passioni materiali, tutto intento, secondo le proprie forze, a un ideale di verità, di libertà e di giustizia», ideale che riassume un concetto di civiltà che per i Greci di età classica si identifica appunto nella concezione di *paideía*, educazione (p. 206); ciò indipendentemente dai suoi esiti concreti sul piano della storiografia, per il quale i limiti messi in luce da Canfora sono più che evidenti.

Interessante dunque, e strumento sicuramente utile questo volumetto: attraverso le riflessioni di un autore antico su un genere letterario di primaria importanza quale quello storiografico, esso non solo stimola a riformulare domande sempre attuali sulla ricostruzione della storia, ma insieme, aprendo ampi spiragli per la comprensione dell'atteggiamento culturale di un intellettuale greco verso Roma, ripropone più in generale l'eterna problematicità del rapporto fra intellettuali e potere.

ANNA MARIA BIRASCHI

N. HOLZBERG, *Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk*, München, C.H. Beck, 2002, pp. 228.

È un saggio d'insieme sul *liber* catulliano che propone una lettura molto personale dei motivi erotici e delle connessioni tematiche tra i carmi del canzoniere. Nell'introduzione Holzberg si sofferma soprattutto sui problemi relativi alla fisionomia dell'*ego loquens*, in quanto distinta dall'autore (*Auf der Suche nach dem versteckten Autor*, pp. 11-60): un simile approccio fa giustizia di ogni interpretazione troppo legata agli incerti e controversi dati materiali relativi alla biografia di Gaio Valerio Catullo per seguire piuttosto la caratterizzazione che vien data dell'io poetico in modo continuo e coerente attraverso il *liber*. Una chiave interpretativa importante sarebbe da vedere nell'esibito rapporto con Saffo (H., pp. 33-39). Catullo distribuirebbe tra la *persona loquens* e l'amata Lesbia tratti appartenenti all'immagine della poetessa greca così come essa era percepita nella cultura contemporanea, a seguito di una lunga tradizione letteraria: Saffo presterebbe all'*ego* la sua identità 'femminile' di creatrice di poesia e alla *puella* la sua figura, altrettanto profondamente radicata nell'immaginario del pubblico catulliano, di prostituta; il tutto avviene, ovviamente, in modo non rigido e con possibili *cross over* dei tratti che caratterizzano le varie *personae*. L'"io femminile' che ne risulta costituirebbe il fulcro della strategia letteraria complessiva del *liber*, che mirerebbe innanzitutto all'intrattenimento, ad una comicità lasciva, ammiccante e a tratti grottesca: secondo H. viene presentata l'immagine di un *ego* subalterno ai suoi *partners* sessuali, una poco virile figura di impotente e *cinaedus* non alieno da esilaranti e improbabili pose priapeiche. La passività del *pathicus*, oltre ad essere caratteristica di una lunga tradizione poetica ellenistico-romana, è la forma di sessualità più degradata (e quindi comica) per la mentalità fallocentrica romana dell'epoca (H., pp. 28-33).

Il saggio segue quindi le 'peripezie dell'*ego*' all'interno delle *nugae* (*Im Zeichen des Sperlings. Das erste Buch der Gedichte*, pp. 61-110). I cc. 1-60 costituivano il primo dei tre *volumina* in cui, a detta di H., era organizzato il *liber* (p. 39 sg.), editi molto probabilmente dallo stesso autore: i *carmina* sono stati disposti all'incirca nell'ordine in cui ancor oggi li leggiamo allo scopo di valorizzare interazioni ed effetti di *variatio* continui, attraverso i quali si disegna una trama coerente, o meglio, un 'viaggio' di cui è allegoria il c. 4, sul *phaselus* (H., pp. 67-72). I temi erotici e giambici si inseguono e delineano un'organizzazione del *volumen* scandita da alcuni singoli componimenti, veri e propri snodi tematici: i cc. 14a, 27 35 e 46 segnano l'inizio di nuovi «Themenblöcke» (pp. 73-87), mentre vere e proprie «Sapphosäulen» sarebbero i cc. 11, 34 e 51, in metri 'saffici', in posizione di rilievo nell'architettura dell'opera (p. 72 sg.: i cc. 11 e 51 sarebbero equidistanti rispetto all'inizio e alla fine del *volumen* mentre il c. 34 se ne porrebbe esattamente al centro). In particolare, i cc. 14a e 27 avrebbero valore metapoetico e starebbero ad indicare l'inizio di un innalzamento dei toni 'giambici' e delle note comico-licenziose all'interno dell'opera.

Il secondo *volumen*, che comprenderebbe i cc. 61-64, è analizzato nel capitolo successivo (*Variationen über das Heiraten. Das zweite Buch der Gedichte*, pp. 111-150). Ancora, viene sottolineata l'importanza del modello saffico nella composizione di epitalami e nello sviluppo di tematiche matrimoniali *tout court* (p. 111). Catullo-Lesbia diventa 'maestro di cerimonie' (pp. 116-121) nel c. 61, tutto giocato ancora sulla cifra del comico e del licenzioso, che nasce dal modo particolarmente frivolo e ammiccante con il quale il poeta reinterpreta momenti del cerimoniale come la *fescennina iocatio* (p. 119 sg.); identica «Frivolität» si riscontra nel c. 62 (pp. 122-126), soprattutto in riferimento alle 'attività d'alcova' degli sposi (vv. 97-112). Motivo importante nel c. 61 sono le allusioni alla saga troiana (giudizio di Paride, vv. 17-19; vv. 219-223, Odisseo e Penelope, p. 121), verso la quale continui saranno i richiami nel prosieguo del *liber*. Il c. 63 è visto nella sua qualità di 'epitalamio mancato', poiché Attis sceglie per sé un giogo 'alternativo' a quello del matrimonio (pp. 126-132). Il c. 64 è un epos ironico, in cui l'atteggiamento moralistico dell'*ego* si rivela ridicolo nell'idealizzazione di un passato eroico che tutto era meno che eticamente irreprensibile (pp. 132-150, particolarmente pp. 148-150). Continua è, secondo H., l'allusività intratestuale a momenti importanti della prima e della terza parte del *liber*, di nuovo con scopi di comicità: e se i cc. 61, 199-203 richiamano per contrasto i cc. 5 e 7 (H., p. 120 sg.), tra i più significativi per la caratterizzazione dell'*ego* come impotente (vd. *infra*), il lamento di Arianna nel c. 64, in particolare ai vv. 132-135, allude alla 'passività' di Catullo in c. 30 (p. 140), per non dire dei vv. 373-381, ove forse Catullo parla del figlio di Peleo e Teti non solo in qualità di *poeta*, ma anche di amante di Lesbia (p. 147).

Il capitolo dedicato alla terza parte del *liber*, cioè, secondo H., i cc. 65-116 (*Familienangelegenheiten. Das dritte Buch der Gedichte*, pp. 151-211) si articola in una interpretazione complessiva delle elegie 'maggiori' (pp. 151-172), seguita da un'analisi della disposizione degli epigrammi all'interno del *volumen* (pp. 172-179), nonché da una più dettagliata disamina di alcuni temi dominanti: i legami paramatrimoniali con Lesbia (pp. 179-191), il 'moralismo' catulliano (pp. 191-198), l'eternità della poesia (pp. 198-203), l'*alter ego* Mamurra-*Mentula* (pp. 203-206). Considerazioni finali, con una interpretazione molto 'personale' del c. 116, sono esposte alle pp. 207-211. H. insiste ancora sulla caratterizzazione comica dell'*ego*, nonché sull'ironia che caratterizza il *ludus* letterario (anche nel c. 68, cfr. soprattutto pp. 167-172, sul continuo gioco di 'spiazzamento' e delusione delle attese del lettore), sul carattere assolutamente fittizio delle *personae* coinvolte nell'affabulazione poetica, incluso il fratello (cfr. pp. 155 e 169, a proposito dei cc. 65 e 68, e p. 202 sg., a proposito di c. 101): il *frater* catulliano svolge nell'opera una precisa funzione metapoetica, inaugurando la musa 'elegiaca' di Catullo nel c. 65 e suggellandola con il c. 101, ove, dopo il richiamo al viaggio poetico compiuto dall'*ego* (cfr. v. 1), il tema della sopravvivenza della poesia nella memoria letteraria troverà espressione attraverso il rituale simbolico della *conclamatio* del fratello. Il moralismo catulliano è visto, ancora una volta, in modo ironico: in particolare sarebbe comica l'insistenza sulla mancanza di 'purezza' sessuale, visti i tratti da *pathicus* e *fellator* della figura dell'*ego* (cfr. in particolare p. 197 sg.).

Scritto con chiarezza e una certa vivacità di dettato per un pubblico di non specialisti (non vi sono note al testo, e una semplice bibliografia *selecta* è posta alla fine, pp. 215-220; i testi catulliani sono quasi sempre citati in traduzione), il saggio presenta il pregio di abbandonare il melenso 'biografismo' che molto ha nuociuto all'esegesi catulliana (ma che d'altra parte si può ormai considerare *idolum* polemico di non grande attualità), per affrontare una lettura ragionata del *liber* attenta agli effetti che nascono dal gioco della successione dei carmi all'interno del canzoniere. Detto ciò, gravi perplessità nascono riguardo alla tesi di fondo di H., e cioè l'importanza assoluta dell'elemento comico-grottesco e la caratterizzazione del *poeta* in tal senso. Ciò porta ad una serie di interpretazioni forzate, vere e proprie superfetazioni critiche (a partire dalla lettura dei cc. 2-3 sul *passer*, pp. 61-67, e passando poi per quella dei cc. 5 e 7, pp. 24-26 e 64 sg., ove i *basia* sarebbero da interpretarsi *tout court* come continue e infruttuose *fellationes* di Lesbia nei confronti dell'*ego* impotente), che non sembrano tenere in conto l'ormai lunga tradizione, in poesia erotica anche latina, che prevedeva una condizione di subalternità dell'*ego amans*, nonché la sua caratterizzazione nel senso della *dementia* e del *furor*, avvicinando la sua figura non solo a quella dell'amante-*adulescens* della commedia, ma anche a quella delle sfortunate eroine mitiche della tragedia e dell'elegia: sembra un abuso vedere in ogni sovrapposizione tra il personaggio di Attis o di Arianna e la *persona* del poeta il grottesco emblema di una sua scarsa 'virilità'. La comicità lasciva ed a tratti autoironica dell'*ego loquens* deve avere un ruolo maggiore di quanto finora supposto (e sugli effetti che intende raggiungere con la sua poesia Catullo si esprime in modo chiaro nel c. 16, cfr. H., pp. 26-28), sicché l'aver posto l'accento su questo problema è senz'altro un merito importante di H.: ma con altrettanta energia va ripetuto che la nota comica, ed anche autoironica, va considerata solo uno degli aspetti del *lepos* catulliano, altrimenti si rischia di avere un Catullo troppo 'marzialiano' (e

infatti spesso H. cerca di avallare le sue tesi basandosi sulle riletture allusive che dei versi catulliani fanno Marziale o già Ovidio).

Nonostante diversi spunti interessanti, sviluppati dall'autore con la consueta acutezza, mi sembra che siamo in presenza di un intelligente libro sbagliato.

ALFREDO MARIO MORELLI

Gli editti di Aśoka, a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Milano, Adelphi, 2003 (Biblioteca Adelphi 438).

Tanto lontano nello spazio e nel tempo quanto attuale per analogie epocali e per sollecitazioni etiche, politiche e religiose è il complesso degli editti del re Aśoka, dei quali il grande storico antichista Giovanni Pugliese Carratelli propone, a distanza di 43 anni dalla prima (Firenze 1960), una seconda edizione per Adelphi (Biblioteca Adelphi n. 438, Milano 2003), con una nuova versione dei testi condotta su recenti sillogi (Eggermont-Hoftijzer, Leiden 1962) ed edizioni critiche (Andersen, Freiburg 1990); la nuova traduzione è arricchita nel commento e nella ragionata bibliografia che, muovendo dai primi studi della fine del XIX secolo, si snoda fino ai più recenti contributi. Gli editti furono emanati dal re indiano Aśoka, re del Magadha (regione sulla destra del Gange meridionale) e membro della dinastia dei Maurya, iniziata poco dopo la morte di Alessandro Magno (323 a.C.) da Candragupta (Sandròkottos per i Greci), del quale Aśoka fu secondo successore; tutta la cronologia dei Maurya è oscillante per la mancanza di precise sincronie con il mondo classico ma si può affermare con sufficiente certezza che Aśoka regnò a cavallo della metà del III secolo a C., tra il 270 e il 230. Incisi su rocce o su colonne di pietra nelle diverse parti dell'Impero, essi erano adattati – sulla base di un comune archetipo in lingua «medio-indiana» della cancelleria imperiale – alle esigenze dialettali e alfabetiche del vasto e plurilingue àmbito controllato dai Maurya, alcuni (a Kandahar) anche in versione greca e aramaica. In forma più o meno estesa e articolata le iscrizioni riportano l'«editto della Pietà» promulgato dal «re Piyadassi caro agli dèi», nome regale assunto da Aśoka al momento della consacrazione a sovrano e significante «dal benevolo sguardo» o «dall'amabile aspetto», a seguito di una illuminazione e conversione del re: dopo un periodo di lunghi e feroci conflitti, e in particolare della sanguinosa conquista del regno di Kalinga, Aśoka attraversa una profonda crisi interiore che lo induce a una progressiva ma rapida adesione al Buddhismo, culminata in un lungo pellegrinaggio di 256 giorni al luogo dell'illuminazione di Gotama. A partire da questo momento Aśoka-Piyadassi si sente responsabile della salute spirituale non solo dei propri sudditi ma di tutto il mondo e, ripudiata la guerra e ogni violenza, intraprende una predicazione del «*dhamma*» (regola di vita) diretta ben oltre i confini del mondo indiano, fino ai regni dei successori di Alessandro Magno e con una particolare importanza, rilevabile da alcuni editti, per le relazioni con gli Yona, i Greci.

La grande importanza di questi editti, scarsamente noti anche tra i classicisti se non in cerchie specialistiche ristrette, e dunque di questa nuova edizione in lingua italiana, consiste nel far conoscere un'esperienza culturale, spirituale e «umanistica» del tutto singolare fiorita in India in epoca ellenistica alla cui diffusione, ma forse anche alla cui genesi, non furono estranee le relazioni instauratesi fra sovrani (e fra culture) dei regni indiani e dei regni ellenistici a séguito dell'impresa orientale di Alessandro Magno; questi ebbe un incontro con il predecessore di Aśoka, Candragupta, che lo dissuase dall'avanzare verso il Gange e che, divenuto re nel 321, si accordò con il diadoco Seleuco: un inviato di quest'ultimo, Megastene, si recò in India descrivendone nei suoi *Indikà* usanze, istituzioni e caratteristiche del territorio. L'originalità della predicazione di Aśoka, al di là del fatto di un sovrano che vuol farsi educatore delle genti, consiste nei contenuti del suo messaggio, che ancor oggi appare di grande attualità e che non è riducibile a un semplice proselitismo buddistico: una regola di vita che deve rendersi accettabile da qualsiasi confessione religiosa, che prevede il pieno rispetto della vita in tutti gli esseri animati, l'attenzione agli anziani e ai poveri, ai sacerdoti e agli asceti, ai servi e agli schiavi, il rifiuto di ogni violenza, anche nei confronti degli animali, il rispetto per tutte le religioni, la certezza di una vita oltre la morte, la necessità della profonda meditazione personale senza la quale anche l'ossequio a questa Regola della Pietà non potrà dare pieni frutti.

I 34 editti compresi nell'edizione Adelphi modulano il *dhamma* con diversa intensità e ampiezza, e ben si integrano (e talora si sovrappongono) l'uno con l'altro. La loro lettura è resa agevole da una bella traduzione e da un sintetico ma efficace commento quali potevano dare solo l'esperienza e le conoscenze di uno studioso come Pugliese Carratelli, che padroneggia il sanscrito al pari del greco e i cui interessi spaziano dal mondo greco e mediterraneo a quello del vicino e medio Oriente, dall'età micenea all'Umanesimo. Abbiamo così la possibilità di rimeditare a testimonianze poco conosciute o dimenticate di un passato che, come deve avvenire nell'uso della Storia, non possono non porre domande e sollecitazioni anche al presente; un messaggio – come annota il curatore dei testi a chiusura dell'Introduzione – che non è vano ascoltare nei nostri tempi tumultuosi.

GIANFRANCO MADDOLI

F. GUIZZI, *Hierapytna. Storia di una* polis *cretese dalla fondazione alla conquista romana*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Roma, Memorie, 2001.

«La ricerca si propone di ricostruire la storia di una *polis* cretese attraverso lo studio della documentazione letteraria ed epigrafica, integrata, dove possibile, da quella archeologica e numismatica». Con queste parole l'autore esordisce nell'*Introduzione*, sottolineando che l'originalità del lavoro consisterà nell'ambizioso scopo di individuare il carattere singolare della storia di una città greca di fatto periferica e marginale.

Il lavoro ha preso le mosse da una tesi di dottorato in Storia Antica e consiste appunto in una storia 'microregionale' che dà ampio spazio alla trattazione di un centro cretese per il quale, così come per tanti altri, le uniche sintesi storiche, sia pure preziose, erano finora quelle preposte da Margherita Guarducci ai capitoli delle *Inscriptiones Creticae*. Creta viene infatti di solito considerata nel suo insieme in quanto era la sua *politeía*, e non le singole città, ad interessare filosofi e storici antichi; ciò tanto più che si trattava, per la maggior parte, non di centri di rilievo, ma di *póleis* appartenenti a quello che, secondo Asheri, potrebbe definirsi «Terzo mondo greco». Già l'*Iliade* parlava dell'esistenza di cento *póleis* nell'isola (2, 649) e l'Odissea di novanta (19, 1174); Hierapytna, però, esce da questa indeterminatezza dei poemi avendo conservato testi epigrafici di enorme importanza per la sua storia particolare e per quella greco-ellenistica in generale.

È stato proprio a partire da questi testi eccezionali, integrati con le fonti letterarie, che l'autore è riuscito a condurre la sua indagine, sempre in bilico tra dato specifico e quadro generale a causa della natura stessa delle fonti, oltre che della consuetudine degli antichi di sovrapporre spesso i piani tra le singole *póleis* cretesi e la celeberrima *politeía* dell'isola.

Il lavoro non si è però limitato alla storia politica: il *primo* capitolo, infatti, ha preso in esame la trasmissione di memorie riguardo alla fondazione, alle tradizioni mitiche e al nome

stesso della città, fornendo anche l'occasione per tracciare un quadro della religione della *pólis* non altrimenti ben recuperabile a causa dell'impossibilità di studiare i luoghi di culto. Per lo stesso motivo il lavoro manca, come l'autore stesso riconosce nell'Introduzione, di una sezione mitologica vera e propria benché i problemi siano sempre trattati, quando possibile, nelle varie sezioni.

Il *secondo* capitolo cerca di definire le dimensioni ed i confini del territorio di Hierapytna con l'ausilio di testi epigrafici di età ellenistica che consentono di trarre indicazioni in proposito. Nell'isola «dalle 100 *póleis*», spesso in lotta tra loro, la questione dei confini è infatti molto dibattuta: possediamo documenti sulla definizione degli *horoi* in direzione di tutti i punti cardinali, documenti che attestano come lo stato di guerra fu, specie in età ellenistica, una costante di Hierapytna e come i confini rappresentarono un continuo oggetto di contesa. Guizzi lamenta esplicitamente la mancanza di scavi archeologici sistematici del sito che consentirebbero di colmare le gravi lacune dovute ad errate o parziali localizzazioni dei toponimi antichi.

Nel *terzo* capitolo l'autore esamina le istituzioni e tenta di delineare come fosse strutturata la società. Guizzi rifiuta metodologicamente di applicare lo schema astratto di 'costituzione cretese', caro ad autori come Eforo ed Aristotele, e tenta di ricostruire la storia particolare di Hierapytna cercando di evitare il pericolo della generalizzazione tramite un attento confronto tra i dati letterari ed epigrafici. Emerge il carattere aristocratico della società cretese, che non sembra subire mutamenti sostanziali tra età arcaica, classica ed ellenistica: una società articolata in strati con al vertice un ristretto gruppo di cittadini di pieno diritto, quindi uno strato di persone libere ma escluse dal corpo civico vero e proprio, tendenti a cercare fortuna in attività militari o paramilitari, infine lo strato dipendente della servitù rurale di tipo dorico in buona parte costituito da schiavi. Tale *status* sociale influirà sul fenomeno del reclutamento dei mercenari che vide Creta protagonista in età ellenistica.

Il *quarto* capitolo esamina l'economia ricca e variegata di Hierapytna. L'autore sottolinea come l'attività economica della società cretese non fosse basata *in primis* sulla pirateria e il mercenariato, come tanta letteratura ha spesso ritenuto, ma piuttosto su attività agro-pastorali e fiorenti scambi, come dimostra, ad esempio, il trattato di *isopoliteía* tra Hierapytna e Priansos: dal confronto di tale documento con la tradizione letteraria facente capo all'*Economico* pseudoaristotelico, emerge infatti un quadro più articolato delle attività svolte nella *pólis* ed una economia varia in grado di fornire, grazie alle entrate *apò ghés*, un *surplus* produttivo e anche di dare vita ad attività di trasformazione, come confermano i pur modesti ritrovamenti archeologici riguardanti la ceramica, il vino e la lana. Guizzi non manca comunque di segnalare che Hierapytna traeva probabili guadagni anche dalla vendita di prigionieri catturati nelle scorrerie, che venivano poi venduti nei mercati degli schiavi. Le conquiste territoriali del II secolo, con cui furono controllati anche gli scali portuali di Praisos, contribuirono ancor più a migliorare la sua posizione già favorevole a livello geografico: aperto sull'Africa, sulla costa siro-palestinese e sull'Egeo, il centro si trovava infatti in una sorta di crocevia da cui facilmente si raggiungeva Delo con il celeberrimo mercato degli schiavi.

Il *quinto* capitolo, più ampio degli altri, è dedicato alle relazioni interstatali. I documenti sono molteplici, a cominciare dai famosi trattati di età ellenistica tra Hierapytna e altre *póleis* dell'isola. Il capitolo si articola in due parti: in primo luogo l'autore esamina le relazioni tra Hierapytna e le altre *póleis* di Creta, poi tra la stessa e le varie potenze ellenistiche e, infine, con Roma ricostruendo su base indiziaria il ruolo di Hierapytna nell'arruolamento dei mercenari e nell'esercizio della pirateria finalizzata alla cattura di schiavi.

La ricerca si conclude con la conquista romana di Hierapytna da parte di Metello fra il 69 e il 67 a.C. Roma sembra aver tenuto fino a quel momento un atteggiamento ambiguo tra tolleranza e repressione nei confronti della pirateria, strumento utile per il reperimento di schiavi; ma, allorché dovette anch'essa fare i conti con gli attacchi dei pirati cretesi alle proprie navi, iniziò la repressione nei confronti di quelle città che maggiormente la alimentavano, e Hierapytna fu tra queste. L'autore riconosce che, nonostante le necessarie periodizzazioni individuate, è stata solo la conquista romana a stabilire una 'trasformazione' evidente nella storia dell'isola e di Hierapytna in particolare.

Il *sesto* capitolo è visto dall'autore come un semplice promemoria delle tappe fondamentali della storia di Hierapytna ma ha il pregio di essere chiaro e sintetico e di fornire, insieme alla ricchissima bibliografia e agli indici che immediatamente seguono, un'apertura di indagine utile per chi voglia approfondire questa tematica.

L'interesse di questo lavoro consiste inoltre, e forse soprattutto, nella metodologia usata dall'autore, nel suo sforzo costante di ricomporre di volta in volta i dati filologici, storici, epigrafici, archeologici in un chiaro quadro d'insieme, evitando una separazione che troppe volte va a scapito della comprensione, oltre che a detrimento dell'unitarietà della scienza dell'antichità.

ROBERTA CAPODICASA

D. MUSTI, *Il simposio nel suo sviluppo storico* (Biblioteca Essenziale, 34. Storia antica, diretta da A. Giardina), Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 162.

Il saggio fa parte della serie di storia antica della collana «Biblioteca Essenziale Laterza» (BEL), i cui volumi sono talora concentrati su un personaggio storico, ma perlopiù dedicati a fatti, fenomeni politici, culturali e sociali di particolare rilievo; al secondo tipo appartiene questo saggio di M. Vi si studia il valore fondamentale del simposio nell'antichità, e al centro è il simposio greco, ma sono considerati sia i suoi precedenti orientali sia le sue propaggini a Roma ed anche esternamente alla storia della cultura pagana. Il saggio si articola in sei capitoli (non numerati, come è nella formula di questa collana essenziale); in questa scheda introduciamo convenzionalmente una numerazione corrispondente alla collocazione di fatto delle sue singole sezioni. Dalla loro sequenza emerge l'intento dell'Autore di tracciare lo sviluppo storico di una pratica e di un istituto che attraversa varie epoche della storia antica. Il risultato complessivo è quello di contemperamento di aspetti 'strutturali' e di profili 'diacronici', che alternano fra loro nella sequenza dei diversi 'capitoli'. A una breve introduzione (pp. 3-5), segue quel che (di fatto) è il primo 'capitolo' (*I momenti costitutivi del simposio*, pp. 6-25) e che riguarda la struttura *interna* del simposio, di cui, pur nella diversità delle forme del banchetto, sono *tre* i momenti strutturali essenziali: mangiare, bere, 'gioire', e quest'ultimo momento si presenta diverso in ambienti e in tempi diversi. La triplice struttura appartiene così al sissizio spartano (o all'omologo banchetto cretese, l'*andreiòn*) come al simposio ionico, attico, o, in generale, di altre città greche.

A questo primo 'capitolo' (strutturale), fanno seguito due 'capitoli' di profilo diacronico (il secondo, *Il simposio arcaico*, pp. 26-45, e il terzo, *Il ruolo centrale del socratismo*, pp. 46-100). L'assunzione del cibo è la fase preliminare, il bere rappresenta e favorisce una decisiva fase di passaggio, dal consumo di bevande stimolanti, come il vino, all'interlocuzione fra banchettanti e all'intreccio di rapporti interpersonali, fino al momento conclusivo, che è quello del piacere: il tutto può essere, e spesso è, accompagnato e allietato dalla musica, dal canto, dalla danza. Le forme sono diverse, a seconda degli ambienti e dei tempi, e a seconda del prevalere dell'una o dell'altra finalità: quella della educazione e formazione, quella del rapporto erotico, quella del rapporto intellettuale, finalità spesso frammiste fra loro. Il saggio si iscrive in una revisione critica della concezione del simposio greco come istituto destinato fondamentalmente all'affermazione di una identità di gruppo, concezione

che comporta una qualche sottovalutazione degli aspetti di evasione e di edonismo che appaiono innegabili.

I due capitoli di profilo diacronico (pp. 26-100) indugiano sulle prime attestazioni letterarie ed epigrafiche del simposio greco, sul suo rapporto col banchetto orientale, e delle forme di cultura orientalizzanti, nel mondo greco arcaico, e d'altro canto sul ruolo fondamentale svolto dalla lirica greca dell'epoca. Il saggio tratta testimonianze relative al VII e VI secolo a.C., per poi condurre il lettore fino al periodo socratico e platonico, cioè sino alla fine del V e all'inizio del IV secolo a.C., e, in prospettiva, alle pratiche conviviali greche di epoche successive, compresa l'età ellenistica. Il socratismo occupa debitamente il posto centrale in questa trattazione del banchetto greco e il 'capitolo' relativo ha, conseguentemente, un'estensione particolare (pp. 46-100). Il fenomeno culturale del socratismo, del platonismo e delle tendenze filosofiche che ne seguono, sono la vera convalida della polisemia del simposio greco nonché delle sue potenzialità di crescita come occasione di rapporto intellettuale. Accanto alle posizioni di Platone e di Senofonte, si esamina quella di Crizia, in cui matura la critica al simposio edonistico, attraverso la distinzione tra un simposio 'buono', che è in definitiva il sissizio spartano, e quello 'cattivo' che si identifica con il convito ateniese e dei comuni mortali. Con il capitolo sul ruolo del socratismo si conclude quella che può considerarsi la prima metà del saggio.

La seconda metà (pp. 101-144) si apre con il (di fatto) quarto 'capitolo': di nuovo, come già il primo, esso ha un carattere strutturale ed essenziale e mette in campo le fondamentali categorie del necessario e del superfluo (τὰ ἀναγκαῖα vs. τὰ ἔπιπλα o περιττά) (*Il necessario e il superfluo*, pp. 101-111). Questa problematica da un lato investe il simposio, in quanto tale e nella sua interezza, visto che esso può apparire come voce del superfluo nella vita (τὸ περιττόν o τὸ ἐκ περιουσίας), e dall'altro, proprio perché queste (necessario e superfluo) sono categorie 'trasversali' a tutta la materia, esse sono riscontrabili all'interno della stessa struttura, della sequenza di fasi del simposio, dove si passa via via, dai bisogni primari, individuati fino all'interno degli stessi alimenti possibili, a ciò che è per sé meno necessario, fino al puro piacere, a quel superfluo moralisticamente rappresentato come tale, a cui si perviene, passando per una fase intermedia, e di movimento, che è il bere vino: una fase, questa, a cui si accompagna un rapporto di comunicazione verbale, di interrelazione, o propriamente di conversazione, che può preludere alla fase erotica, ma anche rappresentare un momento alto, di formazione e istruzione politica, morale, sociale.

Il profilo diacronico riprende con i 'capitoli' quinto e sesto. Il quinto, intitolato *Il simposio a Roma* (pp. 112-130), riguarda mutamento del costume sociale e morale conseguente alla campagna d'Asia di Cn. Manlio Vulsone, registrato da Polibio; la presa d'atto di Livio, sulle degenerazioni degli inizi del II secolo a.C., in particolare sul grave episodio dei Baccanali, represso da Roma in Italia, nel 186 a.C., e infine sui riecheggiamenti letterari del costume greco in autori di età imperiale, da Orazio a Petronio. Siamo così alfine in epoca cristiana; e il libro, con il sesto e ultimo capitolo, *«Simposio» platonico e Ultima Cena* (pp. 131-144), esamina le possibilità di pur remote affinità tra le forme esteriori, rispettivamente, del banchetto pagano e del mistico banchetto cristiano, l'Eucaristia. Vi si mettono alla prova certi 'confronti possibili' (in particolare la lavanda dei piedi), che lasciano intravedere, accanto alla matrice giudaica, anche apporti diversi, in una esperienza mistica profondamente diversa ma non del tutto immemore di possibili contatti esterni, su cui un recente saggio di G. Steiner, in «Micromega» 3, 1996, pp. 97-125, aveva riportato l'attenzione. Segue una bibliografia essenziale, arricchita di qualche osservazione integrativa del volume (pp. 145-152), e organizzata, come di norma nella collana, secondo le grandi tematiche a cui corrispondono i 'capitoli' sopra indicati; chiudono il testo gli indici dei nomi e del contenuto del volume (pp. 155-162).

PAOLA STIRPE

Λόγιος ἀνήρ. *Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi*, a cura di Pier Giuseppe Michelotto, «Quaderni di Acme» 55, Milano, Cisalpino, 2002, pp. XI, 516.

Il volume è un omaggio alla memoria dello storico Mario Attilio Levi, nel centenario della nascita, da parte della sua scuola. Pier Giuseppe Michelotto, curatore del libro, e altri autori non hanno mancato di inserire qualche ricordo personale del maestro, uomo che sapeva affascinare gli studenti con la varietà degli interessi scientifici, con la vivacità delle intuizioni e con l'apertura intellettuale. I ventinove articoli che costituiscono la miscellanea, disposti in ordine alfabetico per autore, riflettono in qualche misura l'amplissimo spettro di interessi del Levi; in effetti vi si trovano contributi di critica delle fonti, di storia economica, di geografia storica, di diritto pubblico, di filologia, di letteratura greca, di archeologia preistorica e protostorica, di epigrafia, di numismatica [1]. In questa sede non mi è possibile passarli in rassegna tutti, perciò mi limiterò a presentarne alcuni, che mi sono sembrati particolarmente utili per illustrare il carattere generale del libro, e a discuterne altri che, per l'argomento trattato, più si incrociano con la mia esperienza di studio.

Parto dai contributi dedicati specificamente al pensiero scientifico del Levi, che costituiscono lo scheletro della miscellanea. Il più importante fra essi mi sembra essere quello di Daniele Foraboschi (pp. 189-200), che, riguardando le ricerche sull'ellenismo, una chiave di volta nell'evoluzione degli interessi del maestro, costituisce un punto di partenza per una sua valutazione storica complessiva; in effetti l'età ellenistica fu un'epoca feconda di innovazioni tecniche e scientifiche, al punto da rappresentare, in un certo senso, la modernità del mondo antico. Foraboschi rileva come il Levi si sia interessato compiutamente all'ellenismo solo dopo la seconda guerra mondiale e abbia pubblicato le sue monografie maggiori sull'argomento a partire dal 1969; suo principale ispiratore, secondo Foraboschi, dovette essere Michael

[1] Eccone l'elenco completo: T. ALFIERI TONINI, *Basileus Alexandros* (pp. 1-13); G. BOCCALI, *Benares la splendente. I motivi di un primato* (pp. 15-26); M. BONGHI JOVINO, *Tarquinia, sale e saline* (pp. 27-37); G. BONORA MAZZOLI, *L'edificio «a tempio» nella Tabula Peutingeriana* (pp. 39-51); I. CALABI LIMENTANI, *Mario Attilio Levi professore a Milano* (pp. 53-60); M. CASTOLDI, *Riflessioni sulla circolazione del vasellame bronzeo in Italia settentrionale. Commercio, dono, scambio* (pp. 61-66); C. CHIARAMONTE TRERÉ, *Considerazioni su Etruschi e Italici dell'Appennino centrale* (pp. 67-77); F. CONDINA, *Il Comité International pour l'Etude des Cités Antiques (C.I.C.A.). Un settore della ricerca promosso da M.A. Levi* (pp. 79-101); L.F. CORALUPPI, *Osservazioni critiche sul testo delle orazioni* De lege agraria *di Cicerone* (pp. 103-117); F. CORDANO, *Una risposta tardiva sul Lazio arcaico* (pp. 119-130); G. DAVERIO ROCCHI, *Topografia politica e costruzione della memoria: Temistocle al Pireo* (pp. 131-147); F. DE MARTINO, *Ricordi di Mario Attilio Levi* (pp. 149-151); D. DEL CORNO, *«Il dio abbandona Antonio». Appunti sull'arte letteraria nella* Vita *di Antonio di Plutarco* (pp. 153-161); M. DI SALVATORE, *Propaganda e deformazione storiografica* (pp. 164-188); D. FORABOSCHI, *L'ellenismo di Mario Attilio Levi* (pp. 189-200); B. GALLOTTA, *Osservazioni sulla spedizione scitica di Dario I e le sue conseguenze* (pp. 201-208); E. HERMON, *L'origine du* ius Italicum. *Une hypothèse* (pp. 208-241); U. LAFFI, *Quattuoriviri iure dicundo in colonie romane* (pp. 243-261); L. LEHNUS, *Una lettera inedita di Mario Attilio Levi ad Arthur Surridge Hunt. Con notizie sul Nachlass Hunt* (pp. 263-275); E. MARINONI, *Cesare al Rubicone. L'elemento soprannaturale* (pp. 277-285); P.G. MICHELOTTO, *Due lettere inedite di Michael I. Rostovtzeff ad Arthur Hunt. Nota al Dossier di P. Dura 20* (pp. 287-317); N. NEGRONI CATACCHIO, *L'Etruria dei secoli bui e lo scavo di Sorgenti della Nova* (pp. 319-349); A. SARTORI, *L'*adlocutio adrianea *sulla pietra a Lambaesis. Come e perché* (pp. 352-365); A. SAVIO, *Mario Attilio Levi e la riforma monetaria di Nerone* (pp. 367-377); S. SEGENNI, *Problemi elettorali e amministrazione a Pisa alla morte di Gaio Cesare* (pp. 379-383); G. SENA CHIESA, *Ottaviano capoparte. Simboli politici in Roma nella produzione glittica della fine della repubblica e del principato augusteo* (pp. 385-424); A. SIMONETTI AGOSTINETTI, *«Oltre le battaglie». Problemi di sussistenza per l'armata di Alessandro durante la spedizione asiatica* (pp. 425-447); F. SLAVAZZI, *Giovanni Patroni: gli anni milanesi* (pp. 449-467); M. SORDI, *Il problema religioso nel discorso di Mecenate ad Augusto. Cassio Dione 52, 35, 3-36, 3* (pp. 469-475); G. ZANETTO, *La commedia attica: da Aristofane a Menandro* (pp. 477-493).

Rostovtzeff, con cui il Levi concordava nel rilevare la persistenza delle tradizioni economiche, sociali, religiose e linguistiche locali a fronte di un processo di ellenizzazione limitato alle città e soprattutto alle colonie vecchie e nuove; con ciò il Rostovtzeff e il Levi contribuirono al superamento della concezione del Droysen, il quale, al contrario, concepiva l'ellenismo come fusione di popoli promossa con successo da Alessandro [2]; forme di vera omologazione culturale, secondo il Levi, sarebbero state raggiunte solo sotto Antonio, che, più di Ottaviano, si presentò ai sudditi orientali con i caratteri propri dei re ellenistici. Per esempio i rapporti di dipendenza nel mondo ellenistico gli risultarono diversi secondo gli antecedenti storici (ittiti in Asia, faraonici in Egitto); tuttavia il Levi osservò per l'Asia Minore, a partire dal II secolo a.C., l'espansione del lavoro schiavile, non diversamente da quanto, nella medesima epoca, avveniva a Roma. Ciò offre al Foraboschi lo spunto per una nota (p. 196 n. 35) sull'apertura intellettuale del Levi, uomo di destra, verso l'apporto scientifico della storiografia neopositivistica, marxistica e anche sovietica, cui riconosceva il merito di avere attirato l'attenzione sui problemi economici e sociali, superando un modello di storiografia che si pretendeva idealistico, ma in verità era poco attento alla vita reale del mondo antico [3].

Al contributo di Daniele Foraboschi si collega idealmente Pier Giuseppe Michelotto (pp. 287-317), che con la consueta capacità d'approfondimento ricostruisce una parte importante del lavorio che portò all'edizione della Pergamena X di Dura, del 121 d.C., in «YClS» 2 (1931) da parte di Michael Rostovtzeff e di Charles Bradford Welles. Da due lettere del Rostovtzeff ad Arthur Hunt emergono problemi, domande, congetture e anche pareri del Hunt che ebbero effetto sull'edizione [4]. Si tratta di una problematica interessante, poiché consente di osservare sia lo stato giuridico di una città, Dura Europo, che in quegli anni era parte dell'impero partico, ma che conservava usi e istituzioni seleucidiche, sia la vicenda di un debitore che si mette temporaneamente a disposizione del suo creditore, in qualità di schiavo. Fu questo spirito rostovtzeffiano che formò il Levi già a partire dagli anni Trenta, quando lo studioso russo era pressoché sconosciuto in Italia, a parte l'amicizia con Gaetano De Sanctis e, di riflesso, con i suoi allievi.

Per necessità lascio da parte i contributi sul magistero del Levi a Milano [5], salvo ricordare che per un certo tempo vi insegnò anche archeologia (dal 1950 al 1954). Ebbene, fra i contributi di archeologia, o di storia su base archeologica, che fanno parte della miscellanea, mi limito a ricordare corsivamente quello di Nuccia Negroni Catacchio (pp. 319-349) e quello di Federica Cordano (pp. 119-130). La Negroni Catacchio parla degli scavi a Sorgenti della Nova presso Farnese (VT), da lei diretti, che hanno permesso di individuare un insediamento protostorico, vivo fra l'XI e il X secolo, su un luogo naturalmente fortificato, anteriore alla fondazione delle città etrusche sul piano, ma già protourbano, come conferma la netta separazione fra gli spazi abitativi e gli spazi destinati all'agricoltura e all'allevamento.

Federica Cordano, invece, affronta un problema postole da Mario Attilio Levi in frequenti conversazioni: se il commercio del sale fra le località laziali lungo il corso del Tevere fosse connesso con gli interessi di Roma o se, come riteneva il Levi, fosse più antico

[2] M.A. Levi, come Arnaldo Momigliano, fu allievo di Gaetano De Sanctis, a sua volta allievo di Carl Julius Beloch, una scuola sempre molto critica nei confronti del Droysen.

[3] Di questa apertura intellettuale dà atto, nella miscellanea, un grande studioso di storia economica e costituzionale romana, Francesco De Martino, uomo di sinistra, anch'egli recentemente scomparso (pp. 149-151).

[4] Le due lettere pubblicate da Michelotto fanno parte del cosiddetto 'Nachlass Hunt', oggi posseduto dalla Sackler Library di Oxford (già Ashmolean Museum Library), tuttora non descritto sistematicamente, di cui fornisce un panorama provvisorio Luigi Lehnus, prendendo lo spunto da una lettera di M.A. Levi al Hunt del 10 ottobre 1928 (pp. 263-275).

[5] Di questo importante aspetto parla Ida Calabi Limentani (pp. 53-60).

dell'espansione di Roma; l'esame dei dati archeologici relativi alla sopravvivenza di Castel di Decima, di Acqua Acetosa Laurentina, di Ficana, e relativo alla viabilità del territorio, fa situare la fioritura di quelle località in un'epoca anteriore al 580 a.C., con risalenze all'VIII se non addirittura al IX secolo; ciò induce l'autrice a «concludere, senza enfasi, che i piccoli insediamenti paganici del *Latium vetus* erano certamente molto interessati al transito del sale... ed ancor di più lo erano i centri meno piccoli che erano entrati in contatto con loro in quest'epoca particolarmente felice per la regione laziale, proprio perché precedente all'espansione di Roma nel territorio». Affrontano problemi contigui Maria Bonghi Jovino, sulla possibilità di una presenza di saline già nell'antica Tarquinia (pp. 27-37), e Cristina Chiaramonte Treré (pp. 67-77), sul ruolo fondamentale della Sabina negli scambi commerciali d'area appenninica.

Tutti questi articoli, insieme a quello di Marina Castoldi sulla circolazione di vasellame bronzeo nell'Italia settentrionale (pp. 61-66), postulano il problema della viabilità nell'Italia pretomana e romana, che è l'oggetto specifico di un contributo preciso ed equilibrato di Giovanna Bonora Mazzoli (pp. 39-51) sul significato della vignetta «a tempio» nella *Tabula Peutingeriana*: uno spoglio sistematico delle località italiche contrassegnate da tale vignetta – un edificio a pianta rettangolare e a doppio spiovente, dotato di porte e finestre – permette alla studiosa di concludere che la raffigurazione designa un luogo di culto e non un semplice albergo (*mansio*), ma che i luoghi di culto così designati, considerata la loro posizione di nodo viabilistico, dovevano sempre offrire alloggio. Legato alla geografia storica e alla viabilità, in questo caso nel mondo greco, è anche l'interessante contributo di storia militare proposto da Anna Simonetti Agostinetti (pp. 425-447): un'indagine sull'origine dei rifornimenti di vettovaglie per l'armata di Alessandro dalla Grecia all'India fino al ritorno a Babilonia.

Vengo ora a due contributi che interessano la storia del diritto pubblico romano. Ella Hermon (pp. 208-241) affronta un problema reso difficile dalla scarsità di fonti [6], quello dell'origine e del significato del *ius Italicum*, che la studiosa francese ritiene originato dai *conventus*, cioè dagli stanziamenti di cittadini romani in città provinciali preesistenti, e dalle deduzioni di coloni in precedenti *municipia*, elevati in tal modo a colonia; il processo, in ogni caso, sarebbe iniziato nel secolo delle guerre civili e avrebbe ricevuto un forte impulso negli anni fra il 47 e il 44 a.C. da parte di Cesare, per poi essere proseguito dai triumviri; in qualche modo, esso andrebbe legato alla consacrazione di porzioni di territorio provinciale ad *ager Romanus*, analogamente a quanto Cassio Dione riferisce in 41, 43, 1 a proposito dei pompeiani a Tessalonica nel 48 a.C. Ultima città a beneficiare del *ius Italicum*, stando al *Digesto*, fu Costantinopoli, nel IV secolo d.C., sul luogo dell'antica Bisanzio. Il tentativo della Hermon è fondato su una rassegna molto seria e mi sembra sfociare in un'ipotesi suggestiva, anche se il problema rimane aperto. Da parte mia osservo che Livio (34, 9, 2-3) testimonia per *Emporiae*, nella Tarragonese, un processo di romanizzazione in tre tappe, a partire dal 45 a.C.: originariamente la città era costituita da due *oppida* contigui, uno greco fondato dai Focesi, l'altro ispanico; ad essi *tertium genus Romani coloni ab Divo Caesare post devictos Pompei liberos adiecti*; successivamente furono ammessi alla cittadinanza romana gli Ispani e per ultimi i Greci. Al caso, i coloni di Cesare costituivano un *conventus*, anche se Livio non impiega il termine; né Livio né altre fonti attestano il beneficio del *ius Italicum* per *Emporiae*. Mia impressione è, da una parte, che né il *Digesto* né Plinio presentino un elenco completo delle città beneficiarie di tale diritto, dall'altra, che lo stato delle fonti non permetta di affermare che il processo di romanizzazione attraverso i *conventus* abbia necessariamente comportato il conferimento del *ius Italicum*.

Umberto Laffi (pp. 243-261) tocca un tema contiguo, ma con l'appoggio di fonti più sicure; con una disamina epigrafica di esemplare chiarezza riesce a dimostrare inesatta la

[6] Le elenco: Plin., *nat. hist.*, 3, 25 e 139; Dig. 50, 15, 1 (Ulpiano); 6 (Celso); 7 (Gaio); 8 (Paolo); *I. Didyma* 331 (unica attestazione epigrafica, d'età altoimperiale; riguarda una donna).

teoria del Degrassi, secondo cui le colonie latine e romane sarebbero sempre state rette da *duoviri iure dicundo*, con l'eccezione di alcuni *municipia* latini o romani elevati a colonia dopo l'età di Cesare, che avrebbero conservato per qualche tempo l'antica magistratura quattuorvirale; ebbene, Laffi, basandosi su attestazioni lapidee e monetali, riesce a dimostrare che ci furono addirittura alcune colonie fondate *ex novo* da Augusto, o ancora prima, rette da *quattuorviri iure dicundo*[7]: *Parium* in Asia, innanzitutto, ma anche *Parentium*, *Narona*, *Salonae*, *Alexandria Troas*. Rimane da spiegare, nota Laffi, perché la regola che voleva le colonie rette da *duoviri i.d.* in alcuni casi conosca delle eccezioni, in un mondo, quello romano, che poco concedeva all'arbitrio.

Fra i contributi di carattere storico-filologico o storico-letterario, quello di Marta Sordi (pp. 469-475) affronta il problema del significato del discorso di Mecenate in Cassio Dione dal punto di vista della storia della storiografia. Lo fa concentrando l'attenzione su due questioni: una più generale, se il discorso di Mecenate rifletta esclusivamente posizioni d'età severiana o se rifletta anche situazioni augustee, l'altra specifica, sul significato dei suggerimenti di politica religiosa posti sulle labbra di Mecenate. Ebbene, la Sordi ritiene che Cassio Dione, convinto imitatore di Tucidide, si attenga al principio di presentare la proposta autentica di Mecenate, desunta da fonte augustea, ma che la valuti alla luce dell'esperienza del suo tempo, attualizzandola. Il suggerimento di chiudere la porta ai culti stranieri, e anche a maghi ed indovini, ma salvaguardando il ruolo di aruspici ed àuguri, secondo la Sordi riflette preoccupazioni senatorie d'età severiana, un'epoca di relativa tolleranza nei confronti dei cristiani da parte degli imperatori, disapprovata però dal senato; in effetti secondo S.H.A. (*Alex. Sev.* 43, 6) furono i *consulentes sacra* che impedirono ad Alessandro Severo di riconoscere il cristianesimo; tuttavia Svetonio (*Aug.* 93) testimonia l'attaccamento di Augusto ai culti tradizionali romani, che cercò di restaurare, e anche greci, purché antichi e ben stabiliti, di contro alla diffidenza per i culti nuovi e stranieri (cfr. anche D.C., 52, 2, 4 e 54, 6, 6). Da parte mia, alcuni anni fa individuai nel discorso di Mecenate alcune trasformazioni costituzionali successive fra repubblica e principato, dall'integrazione in senato dei notabili dell'Italia e delle province alla concessione della cittadinanza a 'tutti i governati' (D.C., 52, 19, 1-6), dalla politica dei dittatori Silla e Cesare a quella di Caracalla[8]. Dunque, per analogia, mi pare che la Sordi abbia sostanzialmente ragione; però il dibattito fra Ottaviano, Mecenate e Agrippa non mi sembra di spirito tucidideo, bensì una creazione puramente letteraria: lo storico, infatti, immagina una consultazione privata fra Augusto e i due consiglieri cui πάντα τὰ ἀπόρρητα ἀνεκοίνου, che rendeva partecipi di tutti i segreti (D.C., 52, 1, 2); pertanto, ciò che lo storico fa dire a Mecenate va inteso come *arcanum imperii*. Ora, è la storiografia senatoria d'età imperiale, illuminata per noi da Tacito, a parlarci sia del principato come monarchia di fatto, ma dissimulata, sia dei *participes secretorum*: Tacito cita, oltre allo stesso Mecenate, Sallustio Crispo, figlio adottivo dello storico (*ann.* 1, 6, 3; 3, 30, 2-3); lo stesso Tacito (*hist.* 1, 15-16) pone sulle labbra dell'imperatore Galba un discorso, tenuto al cospetto di pochi dignitari vincolati al riserbo (*ibidem* 1, 14, 1), sulla miglior forma di governo possibile nella caotica situazione politica determinatasi in séguito alla morte di Nerone. Cassio Dione (53, 19, 3), da parte sua, dichiara che la differenza fra la storia imperiale e quella repubblicana consiste in questo: la storia repubblicana era storia di lotte politiche che, per un senatore, si consumavano alla luce del sole, nelle assemblee popolari e in senato, invece a partire da Augusto si cominciò a prendere la maggior parte delle decisioni nell'ombra e in segreto (κρύφα καὶ δι' ἀπορρήτων). Proprio questo fatto rese difficile l'uso del metodo tucidideo di ricerca paziente della verità storica, poiché gli storici furono costretti a muoversi fra voci incontrollate di fatti non veri (D.C., 53, 19, 4 πολλὰ μὲν οὐ γιγνόμενα θρυλεῖται), fatti veri rimasti ignoti perché passati sotto silenzio (*ibidem*: πολλὰ δὲ καὶ πάνυ συμβαίνοντα ἀγνοεῖται) e, in generale, notizie che riflettevano in modo deformato la realtà (*ibidem*: πάντα δὲ ὡς εἰπεῖν ἄλλως πως ἢ ὡς πράττεται διαθροεῖται). Orbene, io credo che modello dei discorsi di Agrippa e Mecenate non siano tanto i discorsi tucididei, bensì i dialoghi politici ciceroniani, in particolare il *De re publica*. Già Cicerone rifletteva sul carattere giurisdizionale della costituzione romana, frutto di un processo evolutivo graduale attraverso l'opera di molte generazioni (in particolare *rep.* 2, 1, 2). Anche Cicerone poneva sulle labbra di figure storiche come Lucio Furio Filo, Gneo Lelio, Scipione Emiliano, riflessioni politiche che in parte si erano effettivamente svolte al tempo degli Scipioni – si pensi alla discussione sulla giustizia fra realismo politico e giusnaturalismo, che aveva visto protagonisti Polibio e Panezio[9] – in parte però riguardavano strettamente l'ultimo secolo della repubblica (si pensi alla figura del *princeps* uomo d'armi, con cui Cicerone guardava a Pompeo[10]). Il dibattito fra Agrippa e Mecenate in Cassio Dione si muove fra analoghi estremi temporali.

Ha carattere prevalentemente letterario il contributo di Elio Marinoni (pp. 277-285), che, in sostanza, osserva l'assenza di riferimenti al passaggio del Rubicone sia nel racconto di Cesare (*civ.*, 1, 8, 1), sia nell'epistolario ciceroniano; questi, infatti, fanno genericamente riferimento alla marcia dei cesariani su Rimini e sull'Italia centrale[11]. Al contrario, fra le fonti parallele, Appiano (*BC*, 2, 35) e Plutarco (*Caes.*, 32, 3-9; *Pomp.*, 60, 1-4), forse a partire dalle *Storie* di Asinio Pollione, presente all'episodio, tramandano che Cesare, superate d'un tratto le remore che lo inducevano a esitare, varcò il fiume pronunciando la celebre frase ἀνερρίφθω κύβος, o, nel latino di Suet., *Iul.*, 32, 1, *alea iacta est<o>*; altre fonti (Vell., 2, 49, 4; D.C., 41, 4, 1) non ricordano l'apoftegma, ma riconoscono il valore giuridico e simbolico del passaggio del fiume. Oltre a ciò, le fonti biografiche[12] presentano in modo vario elementi ominosi, e persino sovrannaturali, comunque favorevoli a Cesare. Invece il poeta Lucano (1, 185-224) immagina che la patria appaia a Cesare e invano lo esorti a non compiere il gran passo, in ciò riprendendo un modello codificato nella *Rhetorica ad Herennium* (4, 66) e utilizzato sia da Cicerone a proposito di Catilina (*Cat.*, 1, 17-18; 27-29; 4, 18), sia dallo Pseudo-Sallustio nell'invettiva contro Cesare (*epist.*, 2, 13, 1-7). A questo proposito Marinoni osserva che il motivo del discorso di Cesare ai suoi soldati, in cui, secondo la tradizione filocesariana conservata da Suet., *Iul.* 33, 1, il condottiero avrebbe parlato *flens ac veste a pectore discissa*, viene rovesciato da Lucano in quanto nel testo del poeta è la *patriae trepidantis imago* che *caesarie lacera nudisque ... lacertis* apostrofa l'invasore con parole *gemitu permixta* (1, 186-190); l'osservazione permette a Marinoni di osservare l'impiego, da parte di Lucano, del metodo dell'allusione antifrastica, questa volta non in opposizione a Virgilio[13], bensì alla tradizione filocesariana. Su questo punto il ragionamento condotto da Marinoni mi trova d'accordo, tuttavia io sono convinto che Lucano abbia sì preso lo spunto da un racconto storico, ma lo abbia rielaborato con piena libertà. In particolare, credo che la tradizione sul fatale passaggio del Rubicone sia postcesariana, e probabilmente antoniana. Infatti, la tradizione sui rovelli del futuro dittatore davanti al fiume e il suo successivo affidarsi, come un invasato, alla fortuna, fanno parte del linguaggio della storiografia drammatica e caratterizzano piuttosto la storiografia di Pollione, significativamente definita da Orazio (*carm.*, 2, 1, 3 e 7) *plenum opus aleae* e

[7] Da non confondere con i *quattuorviri* senza specificazione, che erano il collegio formato dai *duoviri i.d.* e dagli *aediles* della colonia.

[8] Cfr. G. Reggi, *Cassio Dione storico d'età severiana. Lettura di D.C. XLIV 1-2; 20-21; LII 19-22*, in *Storici latini e storici greci di età imperiale*, Lugano 1993, in particolare pp. 130-139.

[9] Sul problema E. Gabba, *Storiografia greca e imperialismo romano (III-I secolo a.C.)*, «RSI» 86 (1974), pp. 625-642, poi in *Aspetti culturali dell'imperialismo romano*, Firenze 1993, pp. 9-34.

[10] Non senza qualche perplessità testimoniata dall'epistolario: cfr. soprattutto *Att.* 4, 18, 3 (ultimi mesi del 54 a.C.).

[11] Del resto, osservo da parte mia, già l'ottimate Silla aveva marciato su Roma.

[12] Plu., *Caes.*, 32, 3-9; *Pomp.*, 60, 1-4; Suet., *Iul.*, 32, 1 (cfr. 7, 1-2).

[13] Cfr. E. Narducci, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*. Pisa 1979; *Ideologia e tecnica allusiva nella 'Pharsalia'*, «ANRW» II 32, 3 (1985), pp. 1538-1564.

canto del *ludus Fortunae*. Altrettanto significativamente il più antico testimone, per noi, del passaggio del Rubicone è Velleio Patercolo, che anche altrove conserva la tradizione pollionea, così come ce la conservano Appiano, Plutarco (che cita Pollione come testimone oculare) e Svetonio. Nell'opera di Pollione, tuttavia, difficilmente si trovavano elementi di meraviglioso, non attestati né da Velleio, né da Appiano, né dalla tradizione pollionea riflessa attraverso Plutarco, che menziona sì il sogno incestuoso ma riferendolo a una fonte secondaria. Neppure in Livio credo che si trovassero *ostenta* relativi al passaggio del Rubicone, giacché Giulio Ossequente nel *Prodigiorum liber*, che deriva dall'opera liviana, per l'anno 49 non menziona alcun evento ominoso; lo stesso Ossequente, invece, menziona per l'anno precedente, il 50, il parto di una mula e un incendio di Roma, riferendoli come presagi di sciagure. Ebbene, a me il racconto del passaggio del Rubicone sembra fortemente grecanico, in particolare nell'apoftegma fatale, che Cesare avrebbe pronunciato, appunto, in greco [14]. Perciò non mi sembra casuale che Appiano e Plutarco usino entrambi, per il passaggio del Rubicone, il sostantivo διάβασις, che nella storiografia su Alessandro caratterizza spesso i passaggi di fiume e, in particolare, si applica alla διάβασις εἰς τὴν Ἀσίαν, cioè al passaggio dell'Ellesponto nel 334 a.C., considerato epocale (cfr. D.S., 16, 17, 2; 17, 16, 1; Arr., *An.*, 1, 11, 6); nelle fonti latine non si trova la parola equivalente, *transitus*, ma sono pur attestate le voci del verbo *transire* [15]. L'*ostentum* narrato da Svetonio [16], con l'apparizione del flautista che invita Cesare a passare, ma anche quello del sogno incestuoso, anch'esso pro-cesariano, fa il paio con i racconti di prodigi relativi al giorno della battaglia di Farsalo, anch'essi estranei alla tradizione propriamente cesariana [17]. Insomma, nel suo complesso la tradizione sul passaggio del Rubicone tende a presentare Cesare con le caratteristiche del monarca ellenistico, secondo un'immagine che Cesare in vita cercò costantemente di evitare, anche dopo la nomina a *dictator perpetuo* [18].

Sono strettamente letterari il contributo di Dario Del Corno (pp. 153-161), che esamina i caratteri della *Vita di Antonio* di Plutarco prendendo lo spunto da una lirica di Constantinos Kavafis (un delizioso fiore retorico, pur se fine a se stesso), e quello di Giuseppe Zanetto (pp. 477-493), che, attraverso un confronto delle strutture drammaturgiche e delle scelte lessicali, mostra come il genere comico sia evoluto, fra Aristofane e Menandro, da *performance* in cui il poeta invade la scena e la tiene giocando sul paradosso – complice il pubblico, che sta al gioco – a prodotto drammaturgicamente perfetto per un pubblico puro fruitore, spettatore dei processi psicologici di cui gli attori si fanno interpreti e che la recitazione mette a nudo. Secondo Zanetto questa evoluzione verso l'impiego del monologo nella commedia nuova è resa possibile dall'assenza del coro; l'osservazione dal punto di vista formale è ineccepibile: il monologo nella sua forma più compiuta effettivamente si trova nella commedia nuova; tuttavia va pur ricordato che, se per monologo intendiamo l'espressione di un conflitto interiore, questa si trova già nel teatro tragico euripideo, pur se il coro era presente [19]. Ricordare il fatto mi

[14] Al contrario, Cesare nel *De bello civili* cerca di sostenere di essere miglior garante della continuità del *mos maiorum* rispetto a quanto lo sarebbe stato Pompeo con i suoi clienti orientali: cfr. G. Reggi, *Cesare e il racconto delle battaglie navali sotto Marsiglia*, «RIL» 136 (2002), pp. 71-108.

[15] In particolare non sappiamo se Pollione impiegasse la parola *transitus*: cfr. Vell., 2, 49, 4 (*Rubiconem transiit*); Suet., *Iul.*, 31, 3 (*si ponticulum transierimus*); 33, 1 (*traiecto exercitu*); Luc., 1, 223 (*superato gurgite*, con locuzione poetica).

[16] Forse estraneo alla tradizione di Pollione, se vale la testimonianza di Appiano e Plutarco.

[17] Cfr. G. Reggi, *Cesare, De bello civili III 105, 3-6*, «PP» 47 (2002), pp. 216-226.

[18] Cfr. gli articoli di E. Gabba e M. Sordi in *L'ultimo Cesare*, Roma 2000, pp. 143-149 e 305-313.

[19] Intendo dire – rifacendomi alla lezione di F. Leo, *Der Monolog in Drama*, Berlin 1908 e di B. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlin 1926 – che il monologo di Fedra nell'*Ippolito* di Euripide (in particolare vv. 373-390) è tale perché vi trova espressione la δυσθυμία tragica, ossia il conflitto interiore nell'animo dell'eroina, che formalmente si rivolge al coro delle donne di Trezene; analogamente Medea nella tragedia omonima (vv. 1074-1080) dal punto di vista strettamente formale parla ai suoi figli, ma nella sostanza parla a se stessa.

sembra utile perché la perfezione drammaturgica della commedia nuova dipende anche dall'avere conglobato nel genere comico la tradizione più moderna del genere tragico.

Lascio per ultimo il contributo di Luigi Federico Coraluppi (pp. 103-117), che, essendo strettamente filologico, esige una discussione piuttosto tecnica. Coraluppi, prendendo come base l'edizione di Albert Curtis Clark (Oxonii 1909) ma fondandosi su un esame personale dei codici [20], discute lo stato del testo di Cic., *leg. agr.*, 2, 4; 22; 55; 57. Alcune lezioni proposte da Coraluppi mi trovano concorde, altre no; per brevità mi soffermerò solo sui punti di dissenso. Al § 4 il Clark, seguito dagli altri editori, legge, secondo me correttamente, *Itaque me non extrema diribitio suffragiorum, sed primi illi vestri concursus, neque singulae voces praeconum, sed una vox universi populi Romani consulem declaravit*; traduco parafrasando un poco, per rendere esplicita la procedura di voto romana: «pertanto non mi dichiarò console l'ultimo scrutinio dei suffragi relativi all'ultima centuria chiamata al voto, bensì il vostro accalcarvi alle urne, fin dalle prime centurie; non mi dichiararono console i successivi annunci dei banditori, uno per uno, centuria dopo centuria, bensì la voce corale ed unanime del popolo romano». In particolare, il Clark legge al genitivo *universi populi Romani* seguendo i codici della famiglia Germanica [21]; *una vox*, accolto dalla generalità degli editori, è emendamento del Kayser rispetto a *una voce*, tramandato da tutti i codici. Invece i codici della famiglia Poggiana, di cui oggi si conosce il capostipite *P* (Vat. Lat. 11458, del XV secolo), leggono *una voce universus populus Romanus consulem declaravit*, preferita da Coraluppi, che si basa su un'osservazione giusta, ma, a mio avviso, non dirimente: in effetti *Pis.*, 1, 3 (*me cuncta Italia, me omnes ordines, me universa civitas non prius tabella quam voce priorem consulem declaravit*) e *Phil.*, 14, 6, 16 (*una voce cuncta contio declaravit*) presentano una sintassi analoga a quella del nostro passo secondo il codice *P*. Tuttavia è pur vero che *neque singulae voces praeconum, sed una voce universus populus Romanus consulem declaravit* dà luogo a un'*inconcinnitas* poco ciceroniana; invece l'antitesi *neque singulae voces praeconum, sed una vox universi populi Romani* risulta soddisfacente sia dal punto di vista del significato, sia dal punto di vista stilistico: l'autore contrappone le *singulae voces praeconum* che uno dopo l'altro proclamano i risultati dello scrutinio, ciascuno per la propria centuria, fin che un candidato abbia raggiunto la maggioranza delle centurie, all'*una vox* del popolo romano, che all'unanimità ha voluto console Cicerone.

Al § 55, di fronte al tràdito *hoc (haec P) aut (autem E) illo ex loco*, Coraluppi accetta l'espunzione di *aut illo* proposta già dal Naugerius; subito dopo contesta la lezione di *P* (*venire nostras res proprias et in perpetuum a nobis abalienari*), accettata da quasi tutti gli editori, ritenendo fuori luogo l'uso della prima persona in un'allocuzione rivolta ai cittadini romani in cui l'oratore si presenta come difensore dei loro diritti (gli altri codici danno *nostras res… a vobis* α, *vestras… a vobis n*); a me invece pare che *nostras res… a nobis*, che coinvolge l'oratore in quanto cittadino romano, riprenda in *hac urbe, hoc ex loco, hac vestrum frequentia*, con il *polyptoton* del dimostrativo di prima persona; diverso è il caso del passo allegato da Coraluppi (§ 56: *Xviri vestra vectigalia non modo non vobis, Quirites, arbitris, sed ne praecone quidem publico teste vendent?*), dove l'oratore contrappone i diritti consuetudinari dei cittadini costituiti in pubblica assemblea ai nuovi poteri dei decemviri.

Dissento da Coraluppi anche a proposito del § 57; è in questione lo stato giuridico dell'*ager Recentoricus*. Il testo tràdito suona così: *Sin autem publicus, quae est ista aequitas ceteros, etiam si privati sint, permittere ut publici iudicentur, hunc excipere nominatim, qui publicus esse fateatur?* Solo i codici Cusani (*n*) omettono tutto da *hunc* a *fateatur*. Di fronte

[20] Ciò considerato, non capisco perché Coraluppi non abbia proposto un testo e un apparato critico stabiliti autonomamente: l'articolo avrebbe guadagnato molto in chiarezza.

[21] Vale a dire: il codice *E* (Erfurtensis Berolinensis 252, del XII-XIII secolo), il codice *e* (Vaticanus Palatinus 1525), scritto nel 1467), il codice *f* (Erlangensis 618, del 1466), il codice *D* (Darmstadtensis 1428); il Clark utilizzò solo i primi due.

alla difficoltà di *fateor* usato in diatesi passiva, il Clark corregge in *qui publicum se esse fateatur*, seguito dal Fruechtel, e inoltre dal Marek (*qui publicum sese fateatur*) e dal Castiglioni (*qui publicum se ipse fateatur*), con una personificazione dell'*ager* che Coraluppi a buon diritto giudica stonata; perciò propone di emendare *esse fatentur*, nonostante egli stesso citi un passo di Ulpiano, *Dig.* 30, 39, 6, come esempio, sia pure quasi isolato, di diatesi passiva di *fateor*. Ora, il linguaggio del passo di Cicerone è proprio di sapore giuridico, e questo basta, secondo me, a giustificare la diatesi particolare del verbo; se si rispetta il testo tràdito, l'interpretazione risulta assai più piana; inoltre la clausola *ēssĕ fātĕātŭr* corrisponde bene all'uso ciceroniano, equivalendo al classico *ēssĕ vīdĕātŭr*; al contrario *ēssĕ fātēntŭr* dà luogo a una improbabile clausola epica.

Mi fermo qui. Quanto ho scritto basta per concludere che la miscellanea Λόγιος ἀνήρ, ottimamente riuscita anche dal punto di vista tipografico, appare ricca, stimolante e interdisciplinare, come sarebbe piaciuto al Levi; insomma, dimostra la vitalità, anche in tempi incerti come i nostri, degli studi sul mondo antico.

GIANCARLO REGGI

NORME PER I COLLABORATORI

1. **I contributi di letteratura greca dovranno essere inviati in forma definitiva al prof. Elio Montanari, Via C. Guasti 15, 50134 Firenze; quelli di letteratura latina al prof. Leopoldo Gamberale, Via Ugo Balzani 77, 00162 Roma e al prof. Alberto Grilli, Viale Brianza 12, 20127 Milano; quelli di storia antica al prof. Gianfranco Maddoli, Via Monteripido 1, 06100 Perugia.**
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:

   Citazioni di autori antichi: Strab., 4, 6, C 202.

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

   Articoli da periodici: C. SALETTI, *L'urbanistica di Pavia romana*, «Athenaeum» n.s. 61 (1983), pp. 148-164.

   Articoli da miscellanee: A. RONCONI, *Del modo di leggere e interpretare i classici*, in *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 o CD-Rom) rispettando le seguenti caratteristiche:

   — sistema Windows o Macintosh (indicato sul dischetto);

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

   — 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.

AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE: Periodici Le Monnier – Via Antonio Meucci, 2 – 50015 Grassina (FI)
Redazione: Telefono 055 6491.294. Posta elettronica: mongatti@lemonnier.it
Amministrazione: Telefono 055 6491.402. Posta elettronica: periodici.monnier@lemonnier.it

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

LA TIPOGRAFICA VARESE S.P.A. - STABILIMENTO DI FIRENZE
GENNAIO 2006